

A ZENEI RITMIKA ÜTEMRENDSZERE

1.

A zenei ütem egyike azoknak az elemi fogalmaknak, melyekkel a muzsikuskor már tanulmányai elején megismerkedik, a későbbiekben pedig ritkán gondolkodik rajtuk. Magától értetődőnek számít, hogy a zenének időbelileg rendezettnek kell lennie, hogy minden hangnak meghatározott, a többivel **összemérhető** hossza van – következésképp a zenében, mint minden időbeli művészetben, elengedhetetlen az idő **mértéke**, avagy a metrum. Ez, akár csak a távolság, a tér mérésére alkalmazott mértékek, meghatározott, állandó és ismétlődő egység kell, hogy legyen. Az idő szakaszainak méréséhez a legegyszerűbb eszköz az ütemezés – egyenletes időközökkel elválasztott ütések sora. A zene és a táncmozdulatok egyenletességét ősidők óta kopogással, tapssal, ütőhangszerekkel stb. szokták biztosítani. A latin *tactus* szó eredetileg érintést, ütést jelent. Jelentése természetes módon került át az ilyen „érintésekkel” mért időegységekre (franciául ezt az egységet egyszerűen „értéknek” – *measure* – nevezük és a német *Takt schlagen* – ütemet ütni – kifejezés megfelelője: *battre la mesure*). Az ütemezés legelterjedtebb formáihoz tartozik a hangos **számolás** is, melynél az ütések a megfelelő számnevek szóhangsúlyai helyettesítik. A néma számolás és a karmester mozdulatai az ütemezést zajtalanul is lehetővé teszik. Ha az ütések közti időközök hosszúak, ezeket gyengébb melléksúlyok tagolhatják egyenlő, akár még tovább osztható részekre (attól függően, hogy egyszerű, vagy összetett ütemfajtról van-e szó). Ily módon az időbeli egyenletesség mellett az ütemnek még egy tulajdonsága – különböző erősségű ütések szabályszerű váltakozása – is megállapítható. Az ütések erejük szerinti megkülönböztetése (az ütemegységeken belül) lehetővé teszi a zenei idő mind kisebb szakaszokra való osztását, amit a megfelelő értékű hangok és szünetek jelölnek. E hangértékek időtartama viszonylagos. Abszolút hosszuk a **tempótól** függ – a zene sebességétől, melyet megfelelő elnevezésekkel, vagy, pontosabb módon, metronóm-jelzéssel (az alapul vett hangérték percenkénti lefutásainak számával) jelölnek.

Lényegében erre korlátozódik mindaz, amit az elemi zeneelmélet – a kérdéssel foglalkozó egyetlen tantárgy – tankönyveiben az ütemről és a

metrumról megtudhatunk. Az erős és gyenge (súlyos és súlytalan)¹ ütések, avagy ütemrészek váltakozását teljesen elvonatkozathatjuk a zenétől (számolás, vagy sematikus ütemrajzok formájában). Mindez önmagában pusztán keret, amit a zene betölt. A zenének azonban, akár csak a beszédnek, megvannak a saját súlyviszonyai és feltételezhető, hogy azok elhelyezkedése úgy igazodik az ütemszúlyokhoz, ahogy a szóhangsúlyok a vers időmértékéhez. Épp ez az igazodás teszi érzékelhetővé a metrumot mind a zenében, mind a költészetben.

Az ütemről eddig fölvezetett fogalmak, minden egyszerűségük mellett, komoly kétségek sorát ébresztik. Különös már az is, hogy a hangértékek mérése az **egészhangot** veszi alapul, mely az összetett ütemfajtának számító 4/4-et tölti ki, a többi hangértéket pedig ehhez képest **törtszámok** jelölik. Az antik versmetrum, ezzel ellentétes módon, a legkisebb egységet vette alapul, a többi egységet pedig ennek többszörözésével képezte, ami a mérés folyamatában természetesebbnek tűnik. Igaz, az újkor zenéjében a legkisebb egységet nem mindig lehet megállapítani az apróbb osztások sokasága (beleértve a triolákat, kvintolákat stb.) miatt, az antik ritmika terminológiájának alkalmazására tett kísérletek (R. Westphal, J. Ny. Melgunov) pedig kevésbé bizonyultak célszerűnek. A legkézenfekvőbb lenne egy általános alapegységet találni, melyhez igazodhatnak a számolás, vagy a karmesteri intések, a többi – akár kisebb, akár nagyobb – egységet pedig ehhez viszonyítani. Ez az egység az emberi időérzék számára legpontosabban érzékelhető tartományba kell, hogy essen. A kísérleti pszichológia megállapította, hogy e célra legkedvezőbbek az olyan időközök, melyek a normális szívverés lüktetés-pontjai közé esőhöz közelítenek: kb. $\frac{3}{4}$ másodperc, avagy percenként 80 ütés. Hugo Riemann a $\frac{1}{2}$ és 1 másodperc közé eső (percenként 60–120 ütés) lüktetés-pontok közötti időközöknek tulajdonít „ritmikai minőséget”. Hogy a zenei tempók teljes változatosságát átfoghassuk, ezt a tartományt kétségkívül bővítenünk kell, de a szívverés átlagos értékétől akkor sem távolodhatunk el túlságosan. A szívveréshez viszonyítva állapították meg az ütem méretét a XVI. század teoretikusai.² A későbbi zenében a tempót nem annyira a teljes ütemek, sokkal inkább az azok **tötrészeivel** egyenlő hangértékek szerint határozták meg. Ezek

¹* Az orosz eredeti következetesen „erős és gyenge” ütemrészeiről beszél. Jelen írásban ezt vesszük át, tudva, hogy a magyar terminológia inkább a „súlyos-súlytalan” ellentétpárt használja. Tesszük ezt azért, mert, ahogy a szerző később helyesen megállapítja, az ütem „gyenge” egységeire is esik bizonyos súly, sőt az ütem lényegéhez épp **e súlyok hierarchiája** tartozik, nem pedig teljes hiányuk, amit a „súlytalan” szó sugall. Ld. ennek kapcsán: Dobszay László. *A klasszikus periódus*. Editio Musica Budapest, 2012, 33. o. (A ford.).

²* Ez, a kor zenéjét ismerve, legfeljebb a hármas ütem bizonyos eseteiben (gyors 3/1!) hihető. A többi ütemfajta a reneszánszban gyors tempó esetén is jóval hosszabb egy szívverésnyi időnél. Hogy a reneszánsz egész ütemfogalma milyen mértékben egyezik az újkori zenéével – ez jelen tanulmány egyik lényeges probléma-fölvetéséhez tartozik. (A ford.)

a tört-értékek szerepelnek az egyes ütemfajták jelzéseiben is, ahol a számláló a tempó alapjául vett egységek számát mutatja, a nevező pedig azt, hogy egy ilyen egység hányadrésze az egészhangnak.³

Az ütemről alkotott általános fogalmakból kiindulva e nevező szerepét nehéz megmagyarázni. Miért nem elegendő jelölni az ütemen belüli egységek számát? Miért kell, hogy a hármás ütem pl. 3/2, 3/4, 3/8, 3/16 legyen? Láthatjuk eközben, hogy a rövidebb hangérték megadása egyáltalán nem jelent ténylegesen rövidebb alapegységet, így gyorsabb tempót. Néhány példa Beethoventől:

V. szimfónia 2. t. 3/8, nyolcad = 92

[BEETHOVEN - Symphony No. 5 - Leonard Bernstein \(2\)](#)

3. t. 3/4, pontozott fél = 96 (egy ütem rövidebb az előző tétel nyolcad hangjainál)

[BEETHOVEN - Symphony No. 5 - Leonard Bernstein \(3\)](#)

4. t. (coda) egész = 112 (tehát még rövidebb)

[BEETHOVEN - Symphony No. 5 - Leonard Bernstein \(4\)](#)

A Leonard Bernstein által vezényelt YouTube felvételeken közreműködik a Bécsi Filharmonikus Zenekar

B-dúr zongoraszonáta Op. 106 4. t. tizenhatod = 76 (a lassú bevezetésben)

[Szonáta, B-dúr Op. 106 \(Hammerklavier\) IV. Largo - Allegro risoluto](#)

1. t. *Alla breve*, fél = 138

[Szonáta, B-dúr Op. 106 \(Hammerklavier\) I. Allegro](#)

(Antal István – zongora, 1963. XI.)



³ [1] A tempót megadó és a számolás alapjául szolgáló egységek fogalma nem mindig esik egybe (ld. a szerző Beethoven ritmikájáról írott tanulmányát: Харлап, М. Г. Ритмика Бетховена. In: *Бетховен. Сборник статей.* Музыка Москва, 1971, 414–415. o.).

Esz-dúr vonósnégyes op. 74 2. t. 3/8, nyolcad = 72 (*Adagio*)

Beethoven: Quatuor n° 10, op. 74 : (2/4) - Le Quatuor Talich

3. t. 3/4, pontozott fél= 100 (*Presto*)⁴

Beethoven: No 10 in E flat major "Harp" Op. 74 III. Presto



Bartók Vonósnégyes -

Ráadásul korántsem mindig a nevezőben megadott egység képezi a számolás valóságos alapját: a IV. szimfónia mindkét középső tétele 3/4-es ütemű, ám a számolás alapegysége a 2. tételben a nyolcad (= 84), a 3.-ban a teljes ütem (= 100).

BEETHOVEN - Symphony No. 4 - LEONARD BERNSTEIN 2

BEETHOVEN - Symphony No. 4 - LEONARD BERNSTEIN 3-4

A Leonard Bernstein által vezényelt YouTube felvételeken közreműködik a Bécsi Filharmonikus Zenekar

Ha a hangértékek és az ütemmutatók nevezői nem mutatják sem a hang valós hosszát, sem a lüktetés alapegységét, akkor mit is jelentenek? A tempó és metronóm-jelzések alkalmazása mellett feleslegesnek tűnik, hogy egy zenei folyamaton belül az időbeli egységeket különböző módokon írhatjuk le. Vagy megfordítva: a különböző időegységek használata tehetné feleslegessé a változatos tempójelzéseket. Nem ritkaság, hogy egy művön belül ugyanaz a téma egészen más értékekkel lejegyezve tér vissza, miközben a hangok tényleges időtartama a korábbi alakhoz képest változatlan:

⁴*E művek metronómjelzései feltehetően magától Beethoventól származnak. Az Esz-dúr vonósnégyesből vett példák jól egészítik ki a szerző által felsoroltakat. (A ford.)

The image displays four musical staves from Wagner's *Tannhäuser*, illustrating different rhythmic and dynamic markings:

- Staff 1:** Labeled "1 a" and "Andante maestoso" with a tempo marking of $\text{♩} = 50$. The music is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of quarter notes.
- Staff 2:** Labeled "16" and "Assai stretto". It is in bass clef with the same key signature. It starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains eighth notes with accents.
- Staff 3:** Labeled "2 a" and "Pochissimo più mosso" with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. It is in treble clef with the same key signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and is marked "molto dolce espressivo".
- Staff 4:** Labeled "26" and "Allegro moderato" with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. It is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a fortississimo (*fff*) dynamic.

E példákban (forrásuk Wagner: Tannhäuser, Csajkovszkij: Olasz capriccio) a hangértékek mellett az ütemek mérete is változik: egy ütem helyébe kettő, ill. három lép. Ilyen változás azonos hangértékek mellett is lehetséges. Bizet a *Carmen*ben Escamillo kuplójának zenéjét felhasználja a nyitányban és a IV. felvonás kórusában is – 2/4-re írva át az eredetileg négyes ütemet. Változtat-e ez valamit a zene jellegén? Ha minden ütemrész eleje súlyos (erős) a megfelelő egységekből tovább osztott kisebbekhez képest, az összetett ütemfajták esetében nem csak az ütemmutató nevezőjében megadott értékek (mint az iménti Tannhäuser-idézetben), de akár azok törtrészei is önálló ütemmé tehetők. Máskor viszont az ütemek (különösen az egyszerű ütemfajták esetében) csoportokat alkotnak, melyeken belül erős és gyenge ütemek váltakoznak – vagyis „magasabb rendű ütemek” állnak össze belőlük. Ezeket az ütemcsoportokat a zeneszerzők néha maguk is jelölik: ilyenek Beethoven *Ritmo di tre battute* és *Ritmo di quattro battute* feliratai, a *Rhythme ternaire* Dukas Bűvészinásában, a *Dreitaktig* és *Zweitaktig* Richard Straussnál a *Don Juan*ban. Liszt a *Mefisztó-keringő* partitúrájában jelzi a karmestereknek, hogy a darabot csaknem végig 4/4-ben kell vezényelni, sok helyen ennek megfelelő számokat ír az ütemek fölé (1-2-3-4). Az ütemvonalak azonban nem ezeket a nagy ütemeket fogják közre. A mű nagy részében 3/8-os, olykor 1/4-es ütemeket találunk (a záró részben 2/4-ben írott zene is akad – itt sem négy, hanem két egység kerül egy ütembe). Minden ilyen esetben kézenfekvőnek tűnne a nagyobb ütemekben való lejegyzés.

A teoretikusok Westphaltól kezdve nemegyszer nevezték a zeneszerzők által alkalmazott ütembeosztást feltételesnek és önkényesnek, függetlennek a zene értelmi tagolódásától. A zenének szerintük megvannak a maga „szavai (motívumok), mondatrészei, mondatai” stb. A zeneszerzők azonban – úgymond – valamiért előnyben részesítik a tagolatlan, írásjelek, sőt szavakra bontás nélküli szöveget (*scriptio continua*). Az ütemvonalak csak a hangsúlyozást jelölik, a teoretikusok szerint azt sem mindig helyesen. A metrumot – szerintük – a kottairásban célszerűbben is meg lehetne jeleníteni. Kérdés azonban, hogy az elméleti elképzelések mennyire fedik a valóságot. Ha figyelmünket a zenei gyakorlat felé fordítjuk, látnunk kell, hogy az ütemről alkotott egyszerű, maguktól értetődőnek látszó iskolás fogalmak hamisnak bizonyulnak.

Ez mindenekelőtt az ütemek és részek egyenlőségét hirdető axiómára vonatkozik. A kezdők tanítása ebből az axiómából indul ki, ám annak érvényessége a tanulmányok előrehaladtával egyre inkább korlátozódik, egészen a teljes tagadásig. A hangok valós hosszát meghatározó tempó korántsem változatlan. A különböző accelerandókon, rallentandókon, fermatákon stb. kívül a kottában nem jelölt tempóingadozások, agogikai árnyalatok sokasága fordul elő. Mi több: mindezek az eltérések a szigorú tempótól nem kivételek. Annak inkább az ellenkező esetet tekinthetjük, melyet olykor külön jelölnek is: *ben misurato*, *streng*, *streng im Zeitmaß* stb. A zenei ritmus ideálja nem a lengő inga mechanikus egyenletessége. A zenei ritmus „élő”, így lépten-nyomon felborítja a hangértékek teória- szabta matematikai arányait. Még csak azok a korlátok sem határozhatók meg, ameddig az ilyen eltérések elmehetnek.

A zenei metrumnak, ill. az ütemeknek két ismérvet szoktak tulajdonítani: az idő azonos szakaszokra való felosztását, valamint az erős és gyenge egységek szabályszerű rendeződését. Az elsőt, mint láttuk, el kell vetnünk, az egyáltalán nem kötelező velejárója az ütemnek. Másfelől pedig a szigorú, sőt mechanikusan egyenletes tempó ütemek nélkül is lehetséges.

A „szabad ritmus” kifejezésnek a zenében kétféle értelme lehet. A ritmikai szabadság felfogható a szigorú tempó fellazításaként, ami önmagában nem jelenti a metrikus rend mellőzését. A második esetben az ütembeosztás nélkül leírt zenére gondolunk, ahol a kottaképhez a *senza misura*, vagy *senza tempo* utasítás társulhat. Az ilyen „szabad ritmus” úgy viszonyul a metrikus zenéhez, mint a prózai szöveg a vershez. Példái: a liturgikus *cantus planus*, a virtuóz kadenciák és koloratúrák, némely recitativ szakaszok, főleg a hangszeres művekben (a recitativo, beleértve az operait is, az esetek nagy részében nem „zenei próza”, ahogy gyakran nevezik, hiszen konkrét metrumban íródik, így a

szabad ritmus első esetéhez tartozik). Bár az ütemekre való felosztás hiánya többnyire a tempó kötetlenségével jár, e két jelenség nem feltétlenül kapcsolódik össze. Beethoven az Op. 106-os B-dúr Hammerklavier-sonáta 4. tételében ott írja ki az *a tempo* utasítást, ahol épp nincs ütembeosztás. Aligha kíván *rubato* előadásmódot a *senza misura* Verdi Requiemjében (Libera me). Rimszkij-Korszakov a Seherezádé 2. tételében sajátosan egyesíti a fafúvósok *a piacere* recitativóit a kíséret teljesen egyenletesen pengetett akkordjaival – utóbbiak nem rendeződnek metrikus csoportokba, számuk sincs meghatározva, a szabadon játszó szólistától függ:

Hasonló eljárást alkalmaz Rimszkij-Korszakov a Rege a láthatatlan Kityezs városáról II. felvonásában, ahol az énekszólam (a medvetáncoltató) szabad tempójú frázisaihoz ezúttal nem akkordok társulnak, hanem egy kötetlen számú négyes tizenhatod-csoportból álló egyszólamú kísérőfigura.⁵

Amint látjuk, a szigorú egyenletesség megtartása nem azonos az „ütem szerinti játékkal”, bár e fogalmakat gyakran összekeverik. Ha az ütem fogalmát elválasztjuk a lüktetés egyenletességétől, annak lényegét az ütemegységek súlyviszonyaiban kell keresni (anélkül, hogy ezt az ütemegységek-súlypontok közti időbeli egyenlőséghez kötnénk). Más szavakkal: meg kell próbálnunk felépíteni az ütem elméletét pusztán a „metrikai minőségre” (Riemann kifejezése) alapozva, mellőzve a „ritmikai minőséget”. A zenei ütem tehát nem más, mint súlypontok meghatározott sora. Ezek erejük szerint különböznek, míg

⁵* A konzervatív és újítói attitűdöt érdekesen párosító Rimszkij-Korszakov e megoldásaival némiképp a XX. század aleatóriáját előlegezi. A ford.

a közjük eső távolság megnyúlhat és rövidülhet: a 4/4-es metrum önmaga marad bármilyen gyors, vagy lassú tempóban, akár egy menetinduló merev mozgástípusáról, akár egy gyorsításokkal, lassításokkal, *fermatákkal* tarkított zenei anyagról van szó.

Itt azonban újabb nehézségekbe ütközünk. Köztudott, hogy a zenei súlyok áthelyezhetőek az erősebb ütemrészekről a gyengébbekre, így hol a metrikus viszonyok alapján várható helyeken érkeznek, hol nem. Ismert az is, hogy az ütemszúlyokat kiemelő „metrikus” előadásmód az esetek nagy többségében ellentmond a művészi kívánalmaknak, és, hogy a frazeálás is befolyásolja a súlyviszonyokat, a metrikus alapképlettől gyakran eltérő módon. A metrumból fakadó és egyéb természetű hangsúlyok különbsége nem merül ki abban, hogy előbbiek szabályszerűen ismétlődnek (ezért várjuk őket), míg utóbbiak felborítják a szabályszerűséget, így váratlanok lehetnek. A zenében emellett előfordulnak metrumváltások: azonos beosztású ütemek közé időnként másmilyenek ékelődnek. Lehetséges folytonosan változó metrum is, mint Szkrjabin Op. 52 Nr.1-es Poémájában, ahol a 49 ütem során 42 metrumváltás történik és csak hatszor követi egymást két azonos metrumú ütem.⁶ Másfelől a nem metrikus természetű hangsúlyok is érkezhettek elég rendszeresen. Beethoven VII. szimfóniájának fináléjában a súly hosszú szakaszokon át következetesen a 2/4-es ütem második, gyenge egységére esik. Ugyancsak nála, a III. szimfónia 1. tételében a hangsúlyos és hangsúlytalan negyedek váltakozása több helyen is 2/4-esnek hangzó ritmust képez, ellentmondva a továbbra is 3/4-ben leírt kottaképnek.

Elemi zeneelmélet c. tankönyvében I. V. Szposzobin⁷ az ütemet a következő módon határozza meg: „egy zenemű részlete, mely súlyos egységgel kezdődik és a következő súlyos egység előtt ér véget”. E meghatározás előnye, hogy alkalmazható a váltakozó időtartamú ütemekből álló zenére is (akár az ütemek metrikus tartalmában, akár a tempó módosulásaiban rejlik e váltakozás oka). A hibás körből azonban így sem tudunk szabadulni: a „súlyos egység” fogalma maga is csak az ütem fogalmának segítségével határozható meg, hiszen épp

⁶* Két helyen találunk érzékelhetően azonos lüktetésű szigetet: három 15/16-os ütemből alkotott csoportot. A maradék két esetben az ütempárok metrikai azonossága nem vehető észre (a 3/16-os ütem pár első tagja hosszú szünet után, súlytalan helyen indul, a 3/4-es ütem pár második tagja a koronás záróakkord!) Valamennyire szabályszerű alakzatok azért máshol is felismerhetőek: háromszor fordul elő 3/4–2/4–2/8–2/16–3/4–2/4–5/16 sorozat, a 2/4–5/16 ütem pár pedig további négy alkalommal. Az egyébként *lento* tempójú darab uralkodó ritmusképletei az 5/16-os csoportok és a hol nyolcad-párral, hol négy, hol öt tizenhatossal poliritmust képző nyolcad-triolák. Szkrjabin e téren való úttörése a későbbiekben számtalan követőre talált. A ford.

⁷* Способин, И. В. *Элементарная теория музыки*. Музыка Москва, 1954, 33. о. (25. §) Számos kiadást megért, a Szovjetunióban annak idején közkézben forgó tankönyvről van szó. Szposzobin egyébként itt nem erős és gyenge, hanem „nehéz és könnyű” egységekről beszél. Előbbi a hazai szaknyelvben szokatlan, így itt feltételezen a „súlyosnál” maradunk. A ford.

ütem-kezdő helyzete különbözteti meg az egyéb természetű hangsúlyoktól. A meghatározás ezzel bizony tautológiába torkollik: az ütem nem más, mint egy zenemű részlete, mely... az ütem elejétől a következő ütem elejéig tart.

Az ütemről alkotott előzetes fogalmainkból így kő kövön nem maradt. Az elveszítette minden ismervét, kételkedni kezdhünk még pusztá létezésében is. Valóban: sok muzsikos, aki a gyakorlat során elveszítette az ütembe vetett gyermeki hitét, az elmélettől pedig nem kapott helyette semmit, úgy tekint az ütemre, mint a zenei lejegyzés pusztá segédeszközére, vagy olyan fikcióra, mely csak a kezdőknek és „tanárnénijeiknek” szükséges, de teljesen fölösleges a „szabad művész” számára. Akik erre az álláspontra helyezkednek, persze föl sem teszik a kérdést: miben is segít ez a segédeszköz, ill. mi a pedagógiai értelme e fikciónak, minek tanuljanak a kezdők olyasmit, amit később úgyis el kell vetniük. Nehezen képzelhető el, hogy egy pusztá fikció ennyire szívósan tartsa magát a kottaírásban és a zeneoktatásban.

Azonban épp ott, ahol az ütembeosztás nincs jelen, olyan ritmusvilág alakul ki, ami jól érzékelhetően eltér az általánosan megszokottól. A *senza misura* állapot a szabály alóli kivételnek érződik, épp ezzel támasztja alá a szabály létének szükségszerűségét.⁸ Még nyilvánvalóbbá teszik a szabály létét annak céltudatos megsértései, a jellegzetes nem metrikus hangsúlyok. Hogy a zenei metrum természetét és lényegét megértsük, át kell tekintenünk a metrum általános fogalmát, melynek a zenei ütem egyik rész-megnyilvánulása.

2.

A görög **metrum** szó (mérték, méret) mai értelmében a XIX. században került a zenetudomány terminológiájába. A verstanból jött, ahol azoknak a szabályoknak az összességét jelenti, melyek megkülönböztetik a verset („metrikus, mérték szerint rendezett” beszéd) a prózától. Ezzel az átvétellel a zene lényegében saját tulajdonát vette vissza. Hiszen a terminus a régi Hellaszban egy olyan korban jött létre, mikor a zene és a vers még nem vált el egymástól, így a versmértékről szóló tanítás a zeneelmélet, nem pedig a poétika része volt. A zenében később hosszú időn át nem használták a metrum szót, vagy ha mégis, úgy nem a mai értelemben (hanem az antik verslábak analógiájára, bizonyos ritmusképletek jellemzésénél). Pedig az újabb nyelvek megfelelő szavai (az olasz *misura*, a francia *mesure*) ugyanúgy használatos volt a versmérték, mint a zenei ütem szinonimájaként. A verstani terminussá vált

⁸* Ez ebben a formában a XVII-XIX sz. európai zenéjére igaz. Más korszakok és kultúrák zenéjében a konkrét ütembeosztással bíró zene többsége korántsem ilyen elsöprő. A ford.

görög szó szemmel láthatóan annak feltételezése miatt került át a zeneelméletbe, hogy a zenei és a költői mértékek közt mély analógia áll fenn.

Az ütem olasz és francia neve, mely a latin *mensura* (mérték) szóból származik, középkori eredetű. Akkor keletkezhetett, mikor a pontos hangértékekre bontható menzurális zenét szembeállították a gregorián korális szabad ritmusával. A menzurális zene előadásakor az egyenletes lüktetés időközei kb. a normális szívverésnek feleltek meg. Ez az élő metronóm szerepét játszotta, és kényelmes mércét biztosított minden ritmusértékhez. De az ütem szerepe különösen a menzurális korszak végén vált jelentőssé. A korai menzurális zenében, az *ars nova* (még inkább annak a többszólamú zenében való térhódítása) előtt a zenei mértéknek a XI-XIII. század francia-provanszál világi egyszólamú dalművészetében olyan formája alakult ki, mely nem okvetlenül feltételezi az egyenletes lüktetés, ezzel együtt a kezdetleges ütemek meglétét.

Ha a verset metrikus beszédnek nevezzük, a metrumot nem attól függetlenül létező, semleges mérőeszköznek tekintjük (mint a mérőszalagot a hossz, vagy az órát-kronométert az idő mérésénél). A metrum olyan *szabály*, vagy *norma*, melyet a költő a vers írásakor előzetes kiindulópontként tekintetbe vesz. A súlyos és súlytalan⁹ szótagok váltakozásának szabályszerűsége, a sorközi cezúrák meghatározott számú szótag (hangsúly) utáni visszatérése, stb. bizonyos meghatározott szabályok követéséből adódik, nem pedig olyan fizikai, vagy fiziológiai törvényekből, mint pl. az inga lengésének fázisai, vagy a szívverés, a légzés, a járás egyenletessége. A fiziológiai törvényszerűségek inkább az egyszerű beszédet befolyásolják. Mint minden izommunka, a beszéd is automatikus egyenletességre törekszik, hacsak az értelmi tényezők ki nem zökkentik ebből. Az elemi tagolási egységek – kólonok – hosszát a légzés szabályozza. A hangsúlyok közti egyenlő távolságra irányuló hajlam a szívveréssel és a járással is összefügghet. Ide kapcsolódik a minden második súlytalan szótagnak némi nyomatókat adó alternálás tendenciája is¹⁰. Ez különösen azokban a nyelvekben érvényesül, melyek a hangsúlyt mindig a szó szélső szótagjaira teszik (az elsőre, mint a cseh¹¹, vagy az utolsóra, mint a francia), így súlytalan szótagok hosszú sora jön létre. A versmérték (bizonyos

⁹* Az orosz eredeti itt is erős és gyenge szótagról beszél, ám e szövegekörnyezetben (újabb európai nyelvekről van szó) a súlyos-súlytalan szembeállítás a szerencsésebb. A ford.

¹⁰* Ennek a hosszabb szavak esetén érvényesülő tendenciának kiemelkedő jelentősége van mind az újkori hangsúlyos vers-metrumok, mind a Dobszay László által *binomiális szerkezet*-nek nevezett zenei alapjelenség kialakulásában (ld. Dobszay, i. m., 45. o. és folyt.). A ford.

¹¹* Ilyen nyelv a magyar is, ahol azonban e tendencia csak igen korlátozottan érvényesül, alighanem a hosszú és rövid szótagok léte miatt. A ford.

felszíni hasonlóság mellett) abban különbözik mindezeketől a fiziológiai tendenciáktól, hogy **művészi feladatként** jelentkeznek,¹² mely normatív teóriaként tudatosulhat. Természetesen előfordulhat, hogy a versolvasók, vagy akár a versszerzők egy része nem ismeri e teóriát, és intuitív módon, „hallás után” sajátítja el a szabályos verset a szabálytalantól megkülönböztető kritériumokat – ahogy saját anyanyelvén bárki felismeri a helyes, vagy helytelen mondatszerkesztést minden nyelvtani iskolázottság nélkül is. A meghatározott normák léte mindkét esetben kétségtelen.

A metrikai szabályok a szöveg **ritmikus** oldalára vonatkoznak – a kiejtett és hallható hangsúlyokra, a tagolódásra. A vers abban különbözik a prózától, hogy ritmusa e szabályokhoz igazodik, míg a prózáé független tőlük – csak a beszéd szintaxisától és az érzelmi tartalomtól függ. Előbbi az írott prózában, utóbbi a beszédben érvényesül erősebben. A versekben a tagolást és a hangsúlyozást a metrum, mint ritmikai séma szabályozza. Ez változatlanul vonul végig a verses szövegen, a szavak mintegy ezt töltik ki. A metrum ily módon afféle Prokrusztész-ágy, mely egy előzetes minta szerint szigorúan megszabja a szünetek közé eső beszéd-szakaszok – verssorok, versszakok – méretét.

A saját értelmi tagolódással bíró szöveggel azért lehetséges így bánni, mert a ritmikus tagolás még az írott intellektuális próza olvasásakor – mikor az az értelmi határok kiemelésére szorítkozik – sem esik teljesen egybe a szintaxis szerintivel, a hallható „írásjelek” még ilyenkor is eltérhetnek a leírtaktól. Az eltérések fő oka a már említett, egyenletességre irányuló fiziológiai tendencia. Minél lejjebb megyünk a szintaxis egységeinek hierarchiájában, annál erősebbek lehetnek ezek az eltérések. A pont és a többi befejezett beszédegységet záró jel a beszédritmusban is mindig zárlatként jelentkezik. A mondaton belüli tagolások azonban a szintaxis szerinti elemzésben és a kiejtésben eltérhetnek. Egy összetett mondat, ha nem hosszú, végigmondható egy lélegzetre, egy hosszabb egyszerű mondatot viszont a kiejtésben kettéválaszthatunk emelkedő (protázisz) és ereszkedő (apodózisz) részre. Eközben, ha ezek a „ritmikai” („ritmusintonáció szerinti”) mondatok nyelvtanilag valóban egyszerű tagmondatok egy összetett mondaton belül, e tagmondatok, valamint az emelkedő és ereszkedő rész határai nem feltétlenül esnek egybe. Ugyanilyen eltérésekkel találkozunk a beszéd legkisebb különálló egységeiben, a kólonokban (lélegzetvétel, ill. intonáció szerinti szócsoportok). Sok nyelvész (L. V. Scserba nyomán) ezeket

^{12*} Biztosra vehető, hogy a versmérték, ugyanúgy, mint a szöveg más vers-szerű szervezései (pl. alliteráció, gondolatritmus), kezdetben gyakorlati célokat szolgáló, mnemotechnikai eljárás volt (az írástudás elterjedése előtti korban így volt egyszerűbb hosszú szövegeket megjegyezni). Az ebben rejlő művészi lehetőségeket bizonyára csak a fejlődés egy későbbi fokán ismerték föl. A ford.

nevezi szintagmának, ami ellen a maga idejében joggal tiltakozott B. V. Tomasevszkij¹³. A kólon ismérve ugyanis az intonációs határ, mely lélegzetvételnyi szünetet tesz lehetővé. Bár a tényleges szünet a kólonok közt nem kötelező, méretük és struktúrájuk mégis a légzés ritmusával függ szorosan össze. A kólonok határainak persze értelmi határoknak is kell lenniük, így a szintaxis is befolyásolja őket. Ez a kapcsolat azonban nem merev: a szöveg szintaxis szerinti tagolódása a felolvasáskor több frazeálási változatot tesz lehetővé.

A kólon és a szintagma köztihez hasonló különbség áll fenn a szó és annak fonetikai kifejeződése, a hangsúly-csoport (egy hangsúly körül egyesülő szótagok) között. A segédzők (viszony- és kötőszók) gyakran nem kapnak önálló hangsúlyt, így a mellettük álló szó hangsúly-csoportjába olvadnak be. Az összetett szavak részei pedig megtarthatják saját hangsúlyaikat. Ily módon a „fonetikai szó” hosszabb, de rövidebb is lehet a szótárinál (az egyes nyelvek e téren jelentős különbséget mutatnak: a hangsúly-csoportok a franciában többnyire hosszabbak, a németben rövidebbek, mint az egyes szavak). A beszéd következő, szavaknak megfelelő szintű tagolódása sokszor nem esik egybe a szavak írásbeli határaival, gyakran pedig egyáltalán nem vehető észre: a hangsúly-csoport ismérve nem a tagolódás helye, hanem a magvát képező hangsúly. A német fonetika tanulmányozása során olyan álláspont is fölmerült, hogy a beszéd ritmikai tekintetben nem is szavakra, hanem „beszéd-ütemekre” oszlik, melyek hangsúlyosan kezdődnek A „*Wo sind die Gefangenen?*” mondat pl. Sievers szerint két ilyen ütemből áll: „*wosindige fangen*”.¹⁴ Ezt az elméletet az orosz nyelvre is alkalmazták (A. I. Tomszon, A. M. Peskovszkij), bár az orosz, a germán nyelvekkel ellentétben, nem törekszik hangsúlyos szókezdetre,¹⁵ így a szavak hangsúlytalan kezdő szótagjainak az előző ütemhez kell kerülniük. Ilyen esetben a ritmikai artikulációs csoport teljesen eltérhet az értelmi tagolástól. Nem kevésbé érvényes ez a szavakon belüli szótagolásra, mely teljesen független a szótőre, toldalékokra, ragokra való nyelvtani felosztástól. A szótagok „ütemekbe” való csoportosulása itt ennek zenei analógiája miatt válik különösen érdekessé. E kérdésre még vissza kell térnünk.

¹³ [2] Tomasevszkij, B. L. A próza ritmusa (Ритм прозы). Томашевский, Б. В. *О стихе*. Ленинград, 1929.

¹⁴ [3] Sievers, E.: *Grundzüge der Phonetik*, 5. kiadás. Lipcse, 1901, 623. o.

¹⁵* A németben is igen sok kezdődik súlytalanul! Épp ezért térnek el a szavak és hangsúly-csoportok határai. És épp ezért jellemző a német zenére a felütésesség túlsúlya. A ma használatos német evangélikus énekeskönyv (EKG, Berlin, 1985.) 212 német eredetű dallama közül pl. 145 felütéses (68%!). A magyar népzeneben, mely mögött egy minden szót hangsúlyosan kezdő nyelv áll, szinte nincs felütés. Hasonló a helyzet a cseh népzeneben is: az 1955-ös kiadású *Volkslieder aus der Tschechoslowakei* (Artia, Prága) gyűjtemény 135 cseh és morva dallama közt egy felütéses sincs (a morva anyagban van csupán két csonka ütemmel kezdődő dallam). Balakirjev reprezentatívnak tekinthető orosz népdalgyűjteményében viszont a 60 dalból 27 felütéses, további kettő tartalmaz felütéses részt (az orosz szavak jelentős része is súlytalanul kezdődik). A ford.

A prózai beszédben mindig megtaláljuk a voltaképpeni nyelvi, grammatikai felépítéstől eltérő hangzó ritmikai formát, amit a frazeálás, az intonáció, az artikuláció alakít. Ez kapcsolatban áll a zenével, ami különösen nyilvánvalóvá válik a vokális művek megzenésített szövegeinél.¹⁶ De míg az írott intellektuális prózában a ritmikus tagolás a szintaxis szerintitől csupán a kiejtés fiziológiai feltételeinek hatására tér el, addig a szenvedélyek színezte beszédben a ritmikai forma önálló szerepet játszik, gyakran jelentősebbet, mint a szintaxisból következő normák. E típusok szembeállítása lényegbevágó ahhoz, hogy megértsük a versmérték művészi jelentőségét.

A tagolás két alapelvéhez – hangzó (ritmikai) és értelmi (szintaxis szerinti) – a versekben harmadikként társul a metrum, mint előre megadott ritmus-séma. A beszéd hangzó oldalához tartozó metrum, akár csak az értelem szerinti tagolás, magában a szövegben ölt testet, ily módon a vers hangzó ritmusa kétféle szövegstruktúra – a szintaxis-szerinti és a metrikai – kölcsönhatásának eredménye. A költészet korai fejlődési fokán (az irodalmat megelőző korok folklórájában) a feladat a ritmikai célnak megfelelő szintaxis-struktúrák megválasztása volt.¹⁷ Az irodalmi versformákban a metrum a saját törvényei szerinti egységekre osztja a szöveget, **méret**, nem pedig a szintaxis szempontjai alapján. A vers írásképében ezt sajátos eszközök – sorokra való tagolás, a sorok strófákká rendezése stb. stb. – emelik ki.

A verselésnek különböző **rendszerei** léteznek, melyek a metrikus egységek méretét és struktúráját meghatározó szabályokban különböznek. A verssor méretét mérhetjük annak időtartamával, a szótagok, vagy a hangsúlyos pontok számával. A verselés módját szabályozhatja a hosszú és rövid, vagy súlyos és súlytalan szótagok váltakozása, a különböző fonetikai ismétlődések (rímek, alliterációk) stb. Általában úgy tartják, hogy a verselési rendszert a nyelv sajátosságai határozzák meg. Ám ugyanaz a rendszer megjelenik különböző, egymással nem rokon nyelvekben is, máskor pedig különböző rendszerek léteznek egymáshoz közelálló nyelvekben, sőt akár egy nyelven belül, felváltva is alkalmazhatják őket. Az újkor költészetére jellemző verselési rendszerek – szótagszámláló, kötött szótagszámú hangsúlyos, tisztán hangsúlyos – minden nyelvi különbség ellenére legfőbb vonásaikban megegyeznek. Mindenekelőtt abban, hogy a hangsúlyok, nem pedig az időmértékek szabályozásán alapulnak. Az irodalmi igényű verselés története során világosan elkülöníthető két fő típus:

^{16*} Ezek a szövegek többnyire versesek. A prózai szövegek megzenésítése, ezzel kapcsolatban az egyes nyelvek eltérő zeneiségének felmutatása (erre a próza esetén nyílik tágabb tér, hiszen a verselési módok, versformák jelentős része többé-kevésbé nemzetközi) külön tárgyalást érdemelne. A ford.

¹⁷ [4] Харлап, М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки (гл. 2 – „Русское народное стихосложение”). – In: *Ранние формы искусства*. Москва, 1972.

1. a hangsúlyos, „ritmikus”, vagy „kvalitatív”,
2. az időmértéken alapuló „metrikus”, vagy „kvantitatív”.

Utóbbihoz tartozik az antik időmértékes költészet mellett az arab verselési rendszer (aruz), melyet a perzsák, tadzsikok és némely török népek is átvettek, valamint az indiai verselés. Ez a szembeállítás jól mutatja, hogy a különbség nem a nyelvek jellegéből, hanem a verselés fejlődési fokozataiból, az eltérő történelmi-irodalmi feltételekből fakad.¹⁸ Ezek szabják meg a metrum funkcióját, ami egyebek közt meghatározza a metrum-képző eszközök megválasztását, a metrum és a nyelvtani szerkezetek (szintaxis) viszonyát.

A kvantitatív verselés olyan körülmények között alakul ki, amikor a népművészetből már kiemelkedett, hivatásos művészetté vált költészet létformája még túlnyomórészt szóbeli, így hallgatóságot, nem pedig olvasókat feltételez. A szóbeli beszéd háttéréből kiemelkedő metrum, jellemző szerepét betöltve, rendezettséget visz a beszédbe, amivel az antik esztétika egyik legfőbb

¹⁸* A szerző véleményét támasztja alá, hogy a római kor vége felé a hosszú szótag egyre inkább a súlyossal esett egybe, majd az újlatin nyelvekben ez a folyamat következetesen végigment. Határozottan ellent kell azonban mondanunk, ha a magyar nyelvet és költészetet nézzük. Ennek azért van különös jelentősége, mert épp a magyar az a nyelv, melyben, a legtöbb mai élő európai nyelvvel szemben, van hosszú és rövid szótag! Márpedig ezek híján valódi időmértékes verselés nem lehetséges. A magyarra szabályos hexameterként fordított Hölderlin-versek a német eredetiben nem azok! (Talán az antik ideáljaihoz nem alkalmas nyelvvel való meddő küzdelem is hozzájárulhatott a költő meghasonlásához, akár csak Schumannnál a kézzelkötésből következő zongorotechnikai korlátok?) Hogy az újkori jambus miként viszonyul az antikhoz, arról épp jelen tanulmány szerzője tesz találó megállapításokat – kár, hogy nem köti világosan össze azokat az általa ugyancsak helyesen észrevett „alternálási” tendenciával. Nincs szabályos hexameter az orosz költészetben sem. Erre J. Ny. Holopov hívta fel figyelmemet, miközben csodálkozva kérdezte: jól hallotta-e, hogy magyarul lehet ilyet írni?

Ami a magyar nyelvet illeti: alkatánál fogva kiválóan alkalmas az időmértékes verselésre. A népköltészetben és a XVI. század előtti (nem nagyszámú) költői emlékekben azonban ennek nem találjuk nyomát, annak ellenére, hogy a Hazánk területén született latin nyelvű versekből (a ma a zalaegerszegi Göcseji Múzeumban látható zalavári templomkapu-felirattól egészen Janus Pannonius költészetéig) bőségesen lehetett volna példát meríteni. E lehetőségre mai tudásunk szerint első ízben a humanista műveltségű Sylvester János mutatott rá 1540 körül. Az időmértékes verselés a magyar költészetben nem egy korábbi, „fejletlenebb stádium”, hanem éppenséggel egy választékosan klasszicizáló „fentebb stíl” (vagy az azon való humoros élcélődés) velejárója. Annak pedig, hogy az énekes előadásmóddal valaha is összekapcsolódott volna, egy-két humanista ihletésű egyházi éneket leszámítva nincs korai nyoma. A XVI. századból fennmaradt szépszámmú nótajelzéssel ellátott (tehát éneklésre szánt) magyar költemény mind hangsúlyos verselésű!

A XIX. század végén nálunk is fölmerülhetett olyan vélemény, hogy a hangsúlyos verselés fejlettebb, magasabb rendű volna, mint az időmértékes. Ez ellen Arany János (aki egyébként nagyjából a hangsúlyos verselést művelte) kifejezetten tiltakozik:

A hangsúlyosok hexameterre
ajánlva Szász Károlynak

Reménység / barátság / jóltévőnk / vezess el / sírunkig / karon

Ezért adjuk oda Vörösmarty hatosait?

Ezt Arany János verseskötetében két további ide vágó szöveg követi. Előbb a Zalán futásának kezdete hangsúlyos verselésre „igazítva” (sokkalta sutább az eredetinel), majd egy nyilvánvalóan parodisztikus Iliász-átköltés: „Klasszikusok körmönfont fordítása igaz jó magyarsággal” felező nyolcasokban, a Petőfi-epigonok modorában. A ford.

elemének, a **mérték**nek rendeli azt alá. A tagoltság itt a legtisztább formában – az időbeli szakaszok arányosításaként – jelentkezik. A kvantitatív verselés metrikus váza: hosszú és rövid értékek megszabott sorrendje. Ez elvonatkoztatható nem csak a konkrét szövegtől (mint minden versmérték), hanem a beszéd-től általában is, hiszen a képződő séma rövid és hosszú szótagokkal, zenei hangokkal, táncmozdulatokkal egyaránt kitölthető. Önmagában ez a séma a **muzsika** területéhez tartozik, de a szó antik értelmében „a múzsák (az ének és a tánc istennői) művészetét” jelenti, amibe az ének mellett a hangszeres zene és a vers-deklamálás is beletartozik (mint a vokális zeneművészet azonos ritmikai törvények alá tartozó oldalágai). E metrikus verselés olyan korhoz kötődik, melyben a költészet még elválaszthatatlanul összetartozik a zenével, a vers pedig a költői szöveg **zenei** formája; a kezdeti népművészeti szinkretizmus intonációs („szabad, avagy aszimmetrikus”) ritmusával szemben a zene itt már **mérték szerint szerveződik**, vagyis a különböző ritmusértékek sorrendje benne pontosan meghatározott. A versekben ez olyan keretet jelent, melybe a szöveg mintegy beleilleszkedik, a verselés szabályai pedig e keret „alászövegezésének” módjára szorítkoznak. Ha a nyelvben hosszú és rövid szótagok különböztethetők meg, úgy épp ezek mennyiségi természetű különbözősége lesz a verselés döntő eleme, eszerint lehet egyeztetni a szótag-hosszakat és a zenei hangértékeket. Ugyanez a különbözőség tette mellőzhetővé a vokális zene lejegyzésekor a hangértékek megadását (bár a görög notációban ezek jelölésére volt eszköz). A szöveg így a menzurális lejegyzésmód szerepét is betöltötte, önmagában is kielégítő módon jelenítve meg a zene ritmikai oldalát. A szöveg a zene természetes „mértékeként” szolgálhatott, aminek előfeltétele a szöveg mennyiségként való felfogása volt. „... hogy a beszéd mennyiség, az világos, hiszen hosszú és rövid szótaggal mérjük”¹⁹.

Ezzel magyarázható, hogy a metrika, mely eredetileg a zeneelmélet hangértékekkel foglalkozó része volt, a hellenisztikus korszakban verstanként tagolódott be a grammatikába (de nem a poétikába – oda sem Arisztotelésznél, sem a későbbi antik szerzőknél nem került be,²⁰ csupán az újkorban). Ugyanerre vezethető vissza, hogy a klasszika-filológusok és a folkloristák néha úgy fogják fel a metrumot, mint a ritmus sajátosan a verseléshez tartozó válfaját. R. Westphal, aki a ritmusban csak ingaszerűen szabályos váltakozást látott, a

¹⁹ [5] Arisztotelész. Kategóriák 6. feje. Magyar kiadás: Arisztotelész. *Poétika, kategóriák, hermeneutika*. Kossuth Budapest, 1997, 89. o. (Sarkady János fordítása) 89. o.

²⁰* Arisztotelész a *Poétikában* valóban nem részletezi kora változatos versmértékeit, a fontosabbakról azonban (hexameter, jambus, trochaikus tetrameter) többször is szót ejt. Ld. az előző jegyzetben említett kiadás 11, 12, 13, 24, 47, 50. oldalán. A ford.

versmértékben pedig e váltakozás egyik esetét, a metrumot mint a ritmusnak a költői szöveg anyagán való megnyilvánulását határozta meg. Úgy gondolta, hogy ezáltal adja vissza a görög *ritmus* és *metrum* terminusoknak eredeti, antik jelentésüket. Mikor azonban Arisztotelész a Poétika IV. fejezetében azt mondja, hogy „a metrumok – a ritmusok különös fajtái”,²¹ számára a metrum ellentétpárja korántsem a prózai beszéd.²² A Rétorikában (III. 8.) rámutat, hogy „Ezért ritmusosnak kell lenni a beszédnek, de nem metrikusnak, mert ez esetben vers lenne”.²³ Hasonló megállapításokkal az antik szónoklattan más művelőinél is találkozunk.²⁴ Ezek arról tanúskodnak, hogy a metrum mind az ókorban, mind napjainkban előre meghatározott ritmikus rendként értendő, mely megkülönbözteti a verset a prózai beszédétől.²⁵

A metrikus (időmértékes) verselés azzal szolgál rá nevére, hogy a metrum benne teljesen maga alá rendeli a vers ritmusát, „lefolysát” (a ritmus szó szerinti jelentése: folyás), hangsúlyrendjét, tagolódását. Bár az antik teoretikusok a ritmikus próza jellemzésekor is nagy figyelmet fordítottak a hosszú és rövid szótagok csoportosulására, az ezekből létrejövő alakzatok itt a kólonokat és periódusokat határoló értelmi szünetekkel függenek össze. A versekben viszont a hosszú és rövid szótagok váltakozása maga szabja meg az elhatárolásokat. Eközben nem csak a verslábak határai függetlenek a szavak közöttiektől, de a verssorok és strófák közöttiekre sincs hatása a szintaxis szerinti tagolódásnak. A szavak saját hangsúlyaitól a kvantitatív verselésben teljesen függetlenek a verssor-hangsúlyok,²⁶ melyekről, egyébként, igen keveset tudunk. Ezek kétségtelenül a verslábak két részre – arzisra és tézisre – való tagolásával függenek össze, e fogalmak azonban nem azonosíthatók a súlyos és súlytalan egységekkel. Bizonyos esetekben az arzist, másokban a tézist

²¹ [6] Az előbb idézett kiadásban a IV. fejezet a 11–13. oldalon található. (A szerző eredeti jegyzete a Poétika orosz kiadására utal.) A magyar fordításban az egyetlen hasonló szövegrész: „s világos, hogy a versmértékek csak a ritmus részei”.

²²* Arisztotelész a *Poétika* XXII. fejezetében is megjegyzi: „... az iamboszokba pedig, mivel azok utánozzák az élő beszédet, azok a névszók illenek, melyeket a beszédben bárki használhatna...” Ld. a magyar kiadás 47. oldalán. A ford.

²³ [7] Magyar kiadás: Arisztotelész. *Rétorika*. Gondolat Budapest, 1982. (Adamik Tamás fordítása) 191. o. Ide vág a fejezet elejének néhány mondata is (190. o.): „A stílus formája nem lehet metrikus, de ritmustalan sem. A metrikus forma ugyanis nem hitelt érdemlő (mert mesterkéltnek tűnik), ugyanakkor elvonja a hallgató figyelmét: arra készíti, hogy várja, mikor tér vissza ugyanaz a metrum. [...] A ritmustalan forma pedig határtalan, ezért határozottá kell tenni, de nem versmértékkel, mert ami határtalan, az unalmas és megismerhetetlen. Minden dolgot szám határoz meg; a stílusformának a száma a ritmus, amiből a verslábak is kimetszhetők.” Ez után következik a szerző által idézett mondat. A ford.

²⁴* Amint a *Rétorika* magyar kiadásának 326. jegyzetéből (225. o.) kitűnik, a prózaritmus kérdésével Halikarnasszoszi Dionüszosz is foglalkozott. A ford.

²⁵* A prózai beszéd pedig szintén nincs híján a ritmusnak, csak az „előre meghatározott ritmikus rendnek”. Ennek kiemelése nélkül a szerző gondolata nem világos! A ford.

²⁶* „Стиховые ударения”. A стих verset is, verssort is jelent, a szerző többnyire az utóbbi értelemben használja. A ford.

tekinthetjük súlyos mozzanatoknak. Az e fölötti hosszas vitát²⁷ csak azzal zárhatjuk le, hogy a két mozzanatot egyenrangúnak, de eltérő funkciójúnak ismerjük el, akár csak a beszéd-periódusok emelkedő és ereszkedő részét. (e terminusokat ebben az értelemben a népköltészet intonációs verselésének fő ritmikai mozzanataira szoktam alkalmazni.) Mindenesetre, az arzis–tézis felosztás és a verssor hangsúlyozása kizárólag a metrikus képlettől függték. A szövegben ezek nem jelentkeztek közvetlenül – a vers zenei oldalához tartoztak. Mivel ritmusnak elsősorban az arzis és a tézis mérete (hossza) közti különbséget nevezték,²⁸ most mintha ismét visszajutnánk a zenei „ritmus” és a szövegbeli „metrum” szembeállításához. Mikor azonban – az antik korszak vége felé – megjelent a tisztán szóbeli költészet, melyben a hangsúlyozást a szó-hangsúlyok határozták meg, az ilyen versek, a klasszikus „metrumtól” megkülönböztetve a „ritmus” nevet kapták.

A középkori latin költészetben együtt élnek az iskolai hagyományként (immár zenei bázisuk nélkül) megőrzött metrumok és az új típusú versek, a későbbi európai irodalomban tökéletes fejlettségi fokra emelkedett „ritmusok”. Áttekintésünk során mellőzhetjük a középkorban különböző népi nyelveken keletkezett költészetet. A trubadúrok, *trouveère*-ek, minnesångerek, a régi görög költőkhöz hasonlóan, egyben énekesek is voltak. Verseik abban különböznek a prózától, hogy énekelték őket, mégpedig időbelileg szabályozott, menzurális zenére. Mivel azonban az olyan nyelvekben, mint a francia, vagy a provanszál, nincs hosszú és rövid szótag, ez az időbeli szabályozottság a szövegben nem jelenhetett meg olyan határozottan, mint az antik versekben. Mikor ezeken a nyelveken is megjelent a mai értelemben vett irodalom, mely könyv-formában

²⁷* E kérdésről a nézetek valóban erősen megoszlanak. Knud Jeppesen *Ellenpont* c. könyve (magyarul Zeneműkiadó Budapest, 1975, 111. o. és a továbbiakban) egyértelműen az arzist mondja súlyosnak, a tézist súlytalannak. A két forgalomban levő magyar, valamint az 1990-es orosz zenei lexikon szócikkeiből egyaránt az derül ki, hogy a szavak eredeti jelentése a táncos lábának fölemelésével és letételével függ össze (eszerint a tézis – a letétel – a súlyos mozzanat). Azonban már a késő antik kor óta használják fordított értelemben is: a mondat emelkedő (a hangot felvivő), ill. ereszkedő (nyugvópontra jutó) felére. Szorosan összefügg ez a perióduson belüli pár-struktúrák (1+1, 2+2, 4+4) súlyviszonyai körüli vitákkal. Hugo Riemann és követői a páros számú, érkező mozzanatokot tekintik súlyosnak (ezen az alapon „jambikus struktúrákról” beszélnek – az antik időmértékek más közegben, analógiaként való használatának erősen problematikus voltáról már esett szó!), azzal a megszorítással, hogy logikai-értelmi, nem pedig reális dinamikai súlyokról van szó. Dobszay László (i. m.) a kérdés igen körültekintő tárgyalása során inkább az ellenkező véleményre hajlik (37–38. o.). Másutt (33. o.), lényegében a szerzővel egybehangzó módon, így fogalmaz: „Magasabb rangú csoport csak akkor alakulhat ki, ha két egyenlő súlyból alkotjuk a csoportot. Vagyis nem érzékelhetünk pl. 2/4-es ütemet, ha a második negyednek nincs súlya. Bármilyen paradox tehát, de a metrum-alakításnak az a feltétele, hogy **egyenlő** súlyokat legyünk képesek hallani, mert csak így lehetnek egymás ellen-súlyai.” Hozzá kell tenni, hogy a klasszikus stílusban, melynek lételeme a páros kötés, többnyire – különösen a zárlatokban és előterükben – a súlyosan kezdődő, „beleengedésen” és súlytalan „kiemelésen” alapuló páros szerkezetek a jellemzőek. Ám ennek ellenkezőjére is bőven akad példa, különösen indító jellegű formarészekben, leginkább T→D funkciórenddel. Jellemző előfordulási helyeik miatt csábító annak lehetősége, hogy ezt közvetlenebb kapcsolatba hozzuk a „hang felemelése és leviteleként” értett arzissal és tézissel. A ford.

²⁸* Ezt az arzis és tézis kérdését tárgyaló, imént említett orosz lexikoncikk külön is hangsúlyozza. A ford.

terjed és olvasóközönséghez, nem pedig hallgatóságához szól, a vers és a zene végképp szétvált: kialakultak a tisztán beszéd-alapú vers-rendszerek, melyek együttesen szembeállíthatók a metrikus (kvantitatív) verseléssel, mint ritmikus (kvalitatív, avagy hangsúlyos) verstípusok. A vers-mérték e típusban nem az időegység **mérésén**, hanem a beszéd-elemek – szótagok, szó-hangsúlyok – **számlálásán** alapszik. Nagy szerepet játszik benne a rím is.

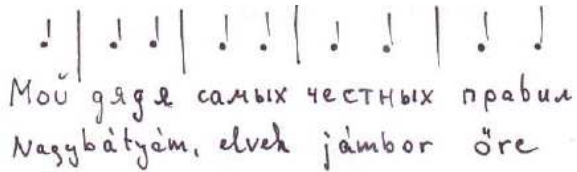
A hangsúlyos verselés különbsége a kvantitatívtól korántsem merül ki abban, hogy (amint ezt gyakran állítják) metrikai normái a nyelv más fonetikai elemeihez kötődnek. A hangsúly a nyelvben teljesen más szerepet játszik, mint a hossz: **szavakat** emel ki a beszéd folyamából,²⁹ ezért szorosan kapcsolódik az értelmi szempontú tagoláshoz, ami iránt a hossz közömbös, hiszen egy szóban éppúgy lehet több hosszú szótag, mint egy sem. A hangsúlyos verselésben az értelmi oldal szerepe megnő. Ez megfosztja a metrikus sémát uralkodó szerepétől, melyet a kvantitatív verselésben tölt be. Ezzel együtt változik a metrum művészi funkciója is.³⁰

A metrum dinamizáló szerepe együtt jár azzal, hogy elveszíti korábbi uralmát a ritmus fölött. A hangsúlyos verselés körülményei közt a metrum egyfajta háttérben meghúzódó kíséretté válik. Szerepe azonban nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a szöveg ne legyen „lapos” próza (Nyekraszov kifejezése szerint). A metrum e kisegítő szerepben nem tart számot önálló esztétikai érdekességre. A hangsúlyos verselés metrikai formái a kvantitatívéhoz képest egyszerűbbek, egyhangúbbak, közelebb állnak a fiziológiai ritmusok automatizmusához. De minél szegényesebb a metrum, annál nagyobbak a ritmikai gazdagság és változatosság lehetőségei.

Ez mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a szótagok, ill. hangsúlyok számlálásán alapuló metrum nem szabja meg a vers (verssor) időbeli lefolyását. Ezáltal a vers szavalója, vagy az arra zenét szerző muzsikuszabodon bánhat a szótagok, szótag-csoportok hosszával. A súlyos és súlytalan szótagok szabályos váltakozását az orosz klasszikus verselésben gyakran zenei ütemek formájában szokták bemutatni:

^{29*} Ez akkor igaz, ha nem a szóhangsúlyok szintjét nézzük, hanem az e fölött, hierarchikusan következő szintet: a mondatokét, mondatrészekét. Hangsúly ugyanis nagyjából minden szóban van, így annak léte önmagában nem emelhet ki szót. Annál is kevésbé, mert e hangsúlyok körül képződő hangzó-csoportok határai, ahogy fentebb már láttuk, nem mindig esnek egybe az értelmes szavakéval. A ford.

³⁰ [8] A két verselési mód különbségéről részletesebben ld. a szerző irodalomelméleti írásait: *О стихе*. Москва, 1966, továbbá szócikkeit az 1966–67-es kiadású Rövid irodalmi lexikonból (*Краткая литературная энциклопедия*): Квалитатвное (качественное) стихосложение (3. kötet), Квантитативное (количественное) стихосложение (uo.), Метр (4. kötet).



Ha azonban megnézzük, hogy a szabályos jambikus dimeter e példáját (négy jambikus verslábból álló sor, mely, úgy látszik, elmaradhatatlan az orosz verstani könyvekben) hogyan zenésítette meg Csajkovszkij, teljesen más képet kapunk:



Az adott esetben eltekinthetünk a lejegyzett és a valóságosan megszólaló hanghosszúságok közti, korábban említett különbségtől, és úgy tekinthetjük, hogy a lejegyzés a valós idő-arányokat mutatja. Ám a valós és a szótagokkal, verslábakkal mérhető vers-beli idő eltérése (ami persze nem zárja ki az izokronizmust, mint a lehetséges esetek egyikét), jó analógiát szolgáltat arra a különbségre, ami (a zenei előadás során) a hangok valós hossza és a kottakép között föllép. Hasonlóan ahhoz, ahogy a zenében a metrikus időt megállíthatja egy *fermata*, mely kitölthető akár egy, az ütemekbe be nem számított recitatív frázissal, vagy kadenciával, a verssoron belül is lehetségesek a vers-időbe nem tartozó szünetek, melyeket esetenként színpadi játék, zene stb. tölt ki. Puskinnál pl. a *Mozart és Salieri*-ben Mozart kétszer is saját műveiből játszik, a *Kővendég*-ben pedig Laura dala egy verssor közepébe ékelődik, mi több, a zenével megszakított verssor két felét összeillesztve ugyanolyan szabályos jambikus pentametert kapunk, mint a „kis tragédia” összes többi verssora.

Különösen érdekes számunkra itt az orosz költészetben klasszikussá vált kötött szótagszámú hangsúlyos (szillabotonikus)³¹ verselés. Egyfelől az erős és gyenge (súlyos és súlytalan) szótagok szabályos váltakozása a zenei ütemet juttatja eszünkbe. Ugyanez másfelől lehetővé teszi a verssor egyenlő szótagcsoportokra való felosztását. E szótagcsoportokra vetítették át a verstan teoretikusai a versláb antik fogalmát és a különböző versláb-neveket (jambus,

³¹* Ezt a verselésmódot a hazai szakirodalom **hangsúlyváltó** verselésnek nevezi. Ld. Szepes E.-Szerdahelyi I. *Verstan*. Gondolat Budapest, 1981, 453–479. o. A jelen fordításban átvett orosz terminológiát e szerzők is említik (453. o.), de kifogással élnek vele kapcsolatban. Teszik ezt némi joggal, ám az általuk ajánlott terminus sem jobb, hiszen azt sugallja, hogy a hangsúly helye változik a verssorokban, amiről pedig nincs szó. A ford.

trocheus³² stb. Ily módon a tisztán beszéd-alapú versnek épp ez a típusa a legalkalmasabb arra, hogy összevessük e sajátosan költészeti metrumot mind az újkori zene, mind az antik költészet és zene metrumával.

Az antik metrikai fogalmak átvételére az újabb verselésre azon alapszik, hogy a súlyos szótagokat, melyek a kiejtés során általában kissé meg is nyúlnak, a hosszúakkal azonosítják. A hangsúlyos (mai nevén kötött szótagszámú hangsúlyos) verselés szabályait rögzítő XVII. századi német és XVIII. századi orosz teoretikusok a súlyos szótagokat a hosszúakkal, a súlytalanokat a rövidekkel azonosították. Így terjedt el az a meggyőződés, hogy a metrikus verselésben a verssorok hangsúlyai a hosszú szótagokra estek (ami korántsem mindig volt így). Ugyaninnen ered az a fogalomzavar is, melynek következtében a zenében ugyanezeket az antik versláb-neveket a hangok közti súlyviszonyokra és kvantitatív arányokra egyaránt alkalmazzák.³³

Az új metrikát az antikkal szembeállítva mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy az antik verslábak gazdag nómenklatúrájából az újkor mindössze öt, alpmértéknek tekintett elnevezést vett át (néhány továbbit olykor ezen alpmértékek ritmusváltozataira alkalmaztak). A kötött szótagszámú hangsúlyos verselést leíró iskolai verstan csak két- és három szótagú verslábát ismer, míg az antik költészetben négy, öt, sőt hat szótagúak is voltak. A hangsúlyos verselésben a versláb – szótag-csoport egy súlyos szótaggal. Ezért a kvantitatív verselés négy két szótagú verslába közül csak kettőnek, a nyolc három szótagú közül csak háromnak akad megfelelője a hangsúlyos verslábak között.

Az újkori verselésben a versláb csak a metrikus sémához tartozik, a valós ritmust így csupán részben szabja meg. A vers-beszéd alapegysége itt a **verssor**, melyet szünetek határolnak. A versláb – számlálási egység. E számlálással határozható meg a verssorok közti szünetek helye, ha a verssor egyenlő egységekre tagolódik. A szótagszámláló (szillabikus) verselésben a számlálási egység szerepét a szótag tölti be (a franciák ilyenkor néha a szótagot hívják „lábnek”). A tisztán hangsúlyos (tonikus) verselésben a számlálási egység a hangsúly, a verssor pedig különböző szótagszámú egységekre tagolódik (ahogy a zenei ritmus egy egysége különböző számú hangot tartalmazhat). Előfordul tehát, hogy a verssor nem is tagolható verslábakra. Ahol pedig fennáll ez a tagolódás, az antik értelemben vett versláb sokak szerint ott is fölösleges

³²* E verslábát az orosz irodalom legtöbbször másik – nálunk ritkábban használt – nevén, choreusként említi. A ford.

³³* Sőt, amint már láthattuk (pl. 27. jegyzet) nemcsak a hangok, de a néhány ütemig terjedő méretű hangzó struktúrák közti súlyviszonyokra is („jambikusság...”)! A ford.

elméleti fikció. A valódi antik versláb – ezzel ellentétben – reális metrikai egység: a verssor ott nem **tagolódik** verslábakra, hanem, ellenkezőleg, verslábakból **tevődik össze**.³⁴ A verslábak önállóságát elsősorban az bizonyítja, hogy lehetségesek sorokra nem tagolódó verses szövegek is (a dallamával együtt fennmaradt delphoi Apollón-himnusz pl. 90 paiónikus verslábból áll, anélkül, hogy ezek magasabb szintű csoportokat képeznének).³⁵ Másodsorban pedig az, hogy a verssorok különböző verslábakból is állhatnak. A kötött szótagszámú hangsúlyos verselés teoretikusai csak a „tisztá” metrumú sorokat (hexameterek, jambusi sorok) vették alapul, pedig az antik metrika különböző verslábakból álló, vegyes versmértékek sokaságát ismeri (az arab metrikus rendszer, az *arúz* 19 alapvető versmértéke közül csak 7 „tisztá”, a többi vegyes).

A hangsúlyos verselésben is lehetséges, hogy a hangsúlyok állandóan a sor bizonyos szótagjaira (pl. a 2., 5., és 7. szótagra), de nem egyenlő távolságra essenek. Ilyenkor azonban a verslábakra való felosztáshoz nincs semmilyen támpontunk (a fenti hangsúlyelrendezés pl. két amphibrachiszból és egy trocheusból, egy amphibrachiszból és két jambusból, két jambusból és egy közéjük eső anapestusból egyaránt kihozható). A késő-antik metrikus elméletben, mely a verselést már a zenei alapoktól függetlenül tárgyalja, jelentkeznek is a logaoedákon³⁶ belüli versláb-határokkal kapcsolatos viták. E viták pusztán ténye bizonyítja, hogy a kérdés fölvetése nem értelmetlen. Az antik versláb valós zenei egység volt. Lényege nem az, hogy támpontot adjon a számoláshoz, hanem, hogy alkotórészei, ritmikai funkciójuk szerint, arzis–tézis viszonyban állnak.

Az ismétlődés, mely az újabb verselésben a verslábakra való tagolás egyetlen kritériuma, gyakran a további metrikai egységek (verssorok, versszakok) fő ismérve is. A meghatározott ritmikai alakzat különböző szövegekkel való ismétlése mindennél világosabban teszi fölismerhetővé az **előre megszabott** formát, mely már azelőtt létezett, hogy valaki kitöltötte ilyen, vagy olyan szöveggel. A hagyományos metrikus séma (pl. a szonett, vagy az antik disztichon) azonban már önmagában is fölismerhető, az ismétlődést itt a hagyományosság pótolja. Az időmértékes (metrikus) verselésben, ahol a metrikus egységek minden szinten nagyobbak és összetettebbek, mint megfelelőik a ritmikus verselésben, ezeket az egységeket a többnyire nem egyenlő méretű alkotórészek **arányai** hozzák létre. Ahogy a versláb különböző

³⁴* Ez nem minden esetben igaz: ld. a 36. jegyzetet az ugyancsak időmértékes logaoedákról. A ford.

³⁵* Ld.: Schering, A. *Geschichte der Musik in Beispielen*. Breitkopf Lipsce, 1931, IX. o. A paióni mértékről ld. Szepes–Szerdahelyi, i. m. 298–299. o.

³⁶* A logaoedák – az antik költészet olyan hosszabb kólonjai, vagy verssor-képletei, melyek különböző módon bonthatók egyszerűbb verslábakra. A kérdésről ld. Szepes–Szerdahelyi, i. m. 287–288. o. A ford.

hosszúságú arzisból és tézisből, a verssor pedig különböző méretű verslábakból állhat, az antik költemények strófáit is többnyire különböző metrumú sorok alkotják. Mivel az antik verselés rímtelen, a verssorok magasabb egységbe való csoportosításának fő eszköze a különböző metrikus képletek összeállítása. Végső esetben kialakulhatnak különböző versszakok olyan csoportjai is, melyekben nem kötelező egyetlen metrikus képlet ismétlődése (visszatérése) sem – ilyenek a monódiák, vagy „áriák” Euripidész tragédiáiban. Ám az ilyen szerkezetek sem közelítenek a prózához, „melyben van ritmus, de nincs metrum”. Ellenkezőleg: a metrum, mint az időbeli arányok rendszere itt nyilvánul meg a legösszetettebb módon, és a tagolódást nem az értelmi, vagy a szintaxis szerinti határok szabályozzák, hanem a „hangzó architektúra”, melybe a szöveg mintegy „beleíródik”.

A beszéd-alapú vers számára, mely nem kötődik ehhez az „architektúrához”, a metrum ilyen összetett formái elérhetetlenek. Ha elmaradnak a kötelező ismétlődések, a metrikai feladat elhomályosul és a „szabadvers”, vagy „szabad ritmusok” különös, a vers és a próza közti átmenetnek tekinthető formái jönnek létre. Már a „szabadvers” terminus is ellentmondásos. Hiszen épp azoktól a metrikus normáktól való szabadságra mutat rá, melyek a vers számára nélkülözhetetlenek és megkülönböztetik azt a prózai szövegtől. Azonban pont a szabad versben mutatkoznak meg különös szemléletességgel a „ritmikus” verselésnek azok a vonásai, melyeknek alapján az a metrikussal szembeállítható.

Az alapvető különbség abban áll, hogy a metrikus típusban a vers mozgását, ill. lefolyását (az arzisok és tézisek váltakozásában kifejeződő ritmusát) teljességgel az időbeli arányok konstans képlete határozza meg, úgy, hogy a súlypont-képződés és tagolódás lényegében független a szóhangsúlyoktól és a szintaxis szabta határoktól; a ritmikus típusban viszont épp ezek a beszéd természetéből adódó hangsúlyok és határok hozzák létre a vers ritmusát, amit a konstans metrikus képlet csak módosít, árnyal. A második típus metrikus egységei elvileg egybevágnak a beszédbeli egységekkel: a versláb a szóval (hangsúly-csoporttal), a verssor az intonációs csoporttal. Az ilyen egységek formáját inkább az adott nyelv természete határozza meg, mint a művészi követelmények. A versmértékek változatossága, mely összefügg a különféle költői műfajokkal (az antik költészetben egy-egy versmérték gyakran maga volt a hozzá tartozó műfaj fő ismertetőjele) az újkorban erősen korlátozódik. Egy sor nemzeti irodalomban világosan kiemelkedik egy-egy, a nyelv természetéhez leginkább illő versmérték (pl. a franciában az alexandrin, az oroszban a jambikus dimeter). Ezek szinte semleges és maximálisan tág szintérré válnak az

egyéni kifejezőmódok kibontakozásához. Utóbbi annak köszönhető, hogy a hangsúlyokat szabályozó metrikus normák sokkal kevésbé szigorúak, mint az időmértékeket meghatározók. Az antik hexameterek minden verssorában ugyanaz a séma valósul meg (legfeljebb a két rövid szótag helyén állhat egy hosszú). Az orosz jambikus dimeterekben viszont az „ideális séma” csak az esetek kb. 25%-ában érvényesül pontosan. Ez a séma kijelöli a pontokat, ahová a hangsúlyok eshetnek, de nem minden páros szótag lesz okvetlenül hangsúlyos. Mi több, bizonyos megszorításokkal oda is eshet szóhangsúly, ahol a versmérték szerint súlytalan szótagnak kell állni (nem metrikus, avagy „rendszeren felüli” súly). Ily módon a metrikus (elvi, „ideális”) és a felhasznált szavakból adódó valós súlyrend között erős eltérések lehetnek, melyek a versmérték sémáján belül jelentős változatosságot tesznek lehetővé. Míg a kvantitatív (időmértékes) verselésnél a ritmus és metrum fogalma csaknem összefolyik, addig az újkor hangsúlyos verselésében ezek gyakran szembeállíthatók (Andrej Belij a ritmust egyenesen „a metrumtól való eltérés”-ként határozta meg). E szembeállítás megfelelőjét föllelhetjük a zeneelméletben is.

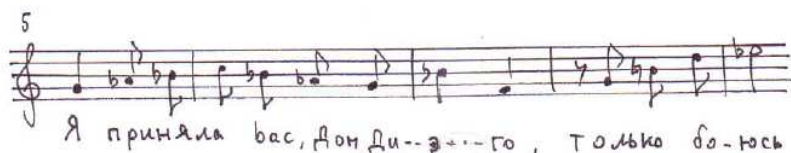
A ritmus ebben az értelemben nem más, mint a ritmikai „játéknak” az a területe, melyet a „játékszabályok” szabadon hagynak. a valós hangsúlyokon kívül ide tartoznak a hangsúly-csoportok határai (szó-határok) és az intonációs csoportok közti szünetek. Ez utóbbi mozzanat különösen lényeges. Az intonációs csoportokra való felosztáson alapul a prózai beszéd ritmusa, és ugyanezt a felosztást szabályozza a metrum a beszéd-alapú versrendszerekben. A szótagok és hangsúlyok számlálása csak arra szolgál, hogy meghatározzuk a nélkülözhetetlen szünet helyét, vagyis ez az intonációs csoport hosszának mércéje. Az intonációs csoport modellje alapján épülő verssor az újkori verselés metrikai alapegysége. Ehhez viszonyíthatjuk a többi egységet: a versláb – a verssor része, a versszak (strófa) – a verssorok csoportja.

A verssorok közti kötelező cezúrák nem zárják ki, hogy a verssorokon belül is föllépjenek értelmi szünetek. Ezek rendszerint nem lehetnek jelentősebbek a verssor-köziéknél, de e szabály alól akad kivétel. A fő cezúrák átvitele egy-egy verssor belsejébe (ezt a francia *enjambement* szóval szokták jelölni) sajátos konfliktus-hatást kelt az értelmi és a metrikai tagolás között (ami az antik verseléستől idegen).

Az újkori ritmikus verselésben az értelmi tényező (jelentés) túlsúlyban van a versmérték fölött. Ez a XIX. századi színjátszásban oda vezetett, hogy a verses szövegeket prózaként szavalták, nem törődve a versmértékkal. E szokásban nem a hangsúlyozás, hanem a **tagolás** elhanyagolása helytelen, hiszen a hangsúlyok

szerinti skandalás valóban nem feltétele a helyes szavalásnak. A szótagok és verslábak szabad kezelése, amit a 4. példában Csajkovszkijnál láthattunk, egyáltalán nem borítja föl a verslábakat. Dargomizsszkij, ellenkezőleg, „színészi módon olvasta el” Puskin szövegét:

„Fogadtam kendet, Don Diego, ámbár
Félek, az én búbánatos beszédem...”



A zenei frázist itt lehetetlen Puskin verssorai szerint tagolni.³⁷

A szóbeli formában születő költészet esetében a verselési „írásjelek” kitétele, vagyis a sorokra és strófákra való tagolás módja ingadozhat (pl. a spanyol népi románcok lejegyezhetők 8 szótagú sorokban, de dupla, 16 szótagúakban is). Amikor azonban a költők már **írják**, nem pedig éneklük verseiket (és épp ezen a fejlődési fokon jelentkeznek a hangsúlyos versmértékek), a sorokra való tagolás közvetlenül tükrözi a szerző elképzelését. Az a lehetőség, hogy a szerző sajátos grafikus eszközökkel fejezze ki elgondolását, kulcsot ad nekünk a ritmikus verselés határesetének – a szabad versnek – megértéséhez.

Az újkor költészetében, ahol a szabályosságának nincs túl nagy becsülete, ahol a versekben inkább a ritmusjáték, mint a „játékszabály” áll a figyelem előterében, megjelenik a „szabály nélküli játékra” irányuló törekvés. A költők előbb-utóbb olyan versekkel állnak elő, melyek a prózától csak a vers-szerűen tagolt lejegyzés által különböznek, ami az olvasóval a határozott mérték hiánya ellenére érzékelteti a ritmikus **szándékot**. E tagolás nem függ a szintaxistól, azzal akár ütközhet is. Épp a szabad versek vizsgálata alapján jutott el a lengyel kutató, M. Grzędzielska az alábbi meghatározáshoz: „A verselés nem más, mint az átvitelek lehetősége” („versifier c’est pouvoir enjamber”).³⁸ Vagyis a grafikus kifejezett ritmikus szándék, mely képes ellentétbe kerülni a szintaxissal, érzékelhetővé teszi a beszéd ritmusát („lefolysát”),³⁹ ezzel dinamizálja azt. Ily módon ugyanazt a szerepet tölti be, mint a versmérték a ritmikus verselési rendszerekben.

Mikor általánosságban szembeállítjuk az irodalmi verselés két fő típusát, figyelembe kell vennünk, hogy mindkét típuson belül akadnak változatok,

³⁷* A zene viszont az értelem szerinti tagolást követi! A ford.

³⁸ [9] Grzędzielska, M.: *Les tendances à atténuer la distinction entre le vers et la prose*. In: Poetics, Poetyka, Поэтика, I. Varsó, 1961, 292. o.

³⁹* A beszéd jelentésű реч az oroszban „folyást” is jelent (peka = folyó)! A ford.

melyek a jellemző normától az ellentétes típus irányába térnek el. Az újkori költészetben belül egy sor irányzat (elsősorban a klasszicizmus) a metrikai szabatoság erősítésére törekszik. Más irányzatok (ezeket a szó tágabb értelmében romantikusoknak nevezhetjük) ellenkezőleg, hajlamosak gyengíteni a metrikus normákat egészen a szabad versig és a metrum dinamizációjáig⁴⁰ menően. E változatossággal feltétlenül számolni kell, ha a metrum transzformációinak az újkor zenéjében fellépő analógiáit vizsgáljuk.

3.

A zenével elválaszthatatlanul összekapcsolódó kvantitatív (időmértékes) verselésben a metrikus egységek egyben zeneiek is. A metrikus egységek – főleg a versláb – eredetét, és az időbeli arányok szerepét e verselési típusban gyakran magyarázták a zenéhez fűződő kapcsolattal. A zene azonban, miután elvált a költészettől, elvesztette mindezeket a metrikus tagolódásokat, ezzel együtt a pontos időbeli arányrendszert is. Az antik és az újkori zenei ritmika elvi különbözőségét ugyanúgy nem vezethetjük le a verssel való kapcsolatból, ahogy a két korszak költészete közti különbséget a zenével való kapcsolatból.⁴¹ Vokális muzsika az újkorban is létezik. Ám semmi olyat nem találunk benne, ami az antik ritmikára emlékeztetne. Láthattuk, hogy a hangértékek sora nem függ a versmértéktől, sőt a zeneszerző a versforma legalapvetőbb elemét, a sorszerkezetet is figyelmen kívül hagyhatja. Az, ahogy Dargomizsszkij bánik Puskin szövegével a *Kövendégben*, lényegében nem különbözik attól, mintha prózai szöveget zenésítene meg (mint pl. Muszorgszkij a *Menyegzőben*, és a *Borisz Godunov* kocsmajelenetében, vagy Rahmanyinov a *Megpihenünk* – Мы отдохнем – c., Csehov *Ványa bácsijának záró szövegrészére* írott dalában). A katolikus egyházzene alkotásai már sokkal korábban is tanúsítják, hogy a vokális zenében egyáltalán nem kötelező a versformák figyelembevétele, vagy akár azok pusztá léte – az itt megzenésített latin szövegek jó része prózai.

Miközben az újkor zenei ritmikája messzire távolodik a verselésbelitől, a kettő között közös elvek sorát ismerhetjük föl. Az időbeli viszonyok mind a költészetben, mind a zenében a hangsúlyok köztieknek adják át a főszerepet. Az idő **mérésének** helyébe pedig a hangsúlyok **számlálása** lép. Ez abban a

⁴⁰* A dinamizáció itt markáns, de változékony, kiszámítható rendszert nem alkotó metrum-elemek művészi kifejezőeszközként való alkalmazását jelentheti. A ford.

⁴¹* A szerző megfogalmazása kétértelmű. A kétféle költészet közti különbséget a fentiekben épp abból vezette le, hogy az egyik szorosan és szükségszerűen összefonódott a hozzá tartozó zenével, míg a másik attól független életet (is?) élt. Ugyanakkor a szöveg-zene kapcsolat alkalmilag minden korban, minden verselési rendszerhez tartozó költemény esetén létrejöhet. Ennyiben az állítás igaz. A ford.

szabadságban nyilvánul meg, mellyel az újkor zenéje a hangértékeket kezeli – mint láttuk, ezek tényleges hossza erősen eltérhet a lejegyzettől. Természetesen nincs lehetőségünk kísérletileg bizonyítani, milyenek voltak a valós időbeli arányok a régebbi korokban. Ám az antik görög-latin, az arab, az indiai, a középkori menzurális (a sort folytathatnánk) zenék bizonyos sajátosságai alapján a ritmus olyan sajátos típusára következtethetünk, mely **kvantitatív**, vagyis **időmérésen alapuló** ritmikaként állítható szembe a számunkra megszokott hangsúly-alapúval.⁴²

E szembeállítás lényegét azon két osztály valamelyikének uralkodó szerepe képezi, melyekre Wilhelm Wundt az idő-képzeteket osztotta: a sebességen vagy a hosszon alapuló.⁴³ Ha az időt vonalként ábrázoljuk, melyre a hangsúlyok pontokként kerülnek rá, az érzékelésben vagy e pontok száma, vagy a köztük levő távolság kerül előtérbe. Az új ritmika az idő **folyamatosságából** indul ki. A súlyok eszerint impulzusok, ill. hullámhegyek, melyek gyakoriságából fogalmat alkothatunk az időbeli folyamat sebességéről. A régebbi „távolságmérő” koncepció szerint az idő összemérhető szakaszokra oszlik, ezeket határolják a hangsúlyok. Az első esetben tehát egy egységes folyamatot **osztunk föl** fázisokra és azok részeire (felek, negyedek, nyolcadok stb.), sőt ez az osztás olyan egységeig terjedhet, melyeknek konkrét hossza már nem is érzékelhető közvetlenül. A másodikban a ritmikai szerkezet a már felosztott idő szakaszainak **összerakásából** áll elő, e szakaszok időtartama pedig határozott, könnyen érzékelhető, következésképp nem túlságosan apró. Innen fakad a kvantitatív ritmikára jellemző „alap-idő” (*kronosz protosz*), avagy mora-elv, mely szerint a legkisebb egység szolgál a nagyobbak mércéjéül: utóbbiak egész számú morából (1–5) állnak.⁴⁴ Az időegységek tehát verslábakat, sorokat, majd strófákat képeznek. Ezekben épp az időmértékek **aránya** a lényeges, „erősnek”

⁴² [10] Az „időmérő ritmika” – *Zeitmessende Rhythmik, Zeitrhythmik* – terminus tudomásom szerint H. Besselernél fordul elő első ízben (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1927, Heft 2, 149, 171. o.). A hazai [szovjet] zeneelméleti irodalomban az „időmérő” ritmikát a hangsúly-alapúval („dinamikussal”, „pulzálóval”) K. V. Kvitka állította szembe (Ld. Квитка, К. В. *Избранные труды*, т. 2. Советский композитор Москва, 1973, 42. o.), ezt azonban, úgy látszik, nem az élete során közzétett írásaiban tette. E szembeállításra még a vele való beszélgetésekből emlékszem. E gondolatot fejlesztettem tovább a Moszkvai Konzervatórium Tudományos kutató-kabinetjében 1946. március 30-án tartott referátumomban („Az ütem-rendszer a zenében”), melynek anyagára jelen tanulmányom is épül. V. Ny. Holopova az „időmérő ritmika” terminust más értelemben használja.

[Kliment Vasziljevics Kvitka (1880–1953) az orosz és ukrán népzene-kutatás egyik kiemelkedő alakja volt. Valentyina Nyikolajevna Holopovának egyik könyve (*A 20. századi zene ritmusproblémái*) az 1970-es években magyarul is megjelent, előadásait a Moszkvai Konzervatóriumban magam is hallgattam. A ford.]

⁴³ [11] Wundt W. *Grundzüge der physiologischen Psychologia*. Az idézett kiadás: Вундт, В. *Основы физиологической психологии*. Вып. 3. Санкт-Петербург, 1914, 1. o.

[Wilhelm Wundtról ld. Tolnai új Világlexikona. Budapest 1930 XVIII. kötet 189. o. A ford.]

^{44*} Az antik verslábak mora-száma valójában 2–6, a legkisebb (kétmorás) pirrichiustól a hatmorás antiszpasztusig, choriambusig, jónikusokig és a molosszusig. A hosszabb egységek neve már nem versláb, hanem kólon. Jó összefoglaló táblázatukat ld.: Szepes–Szerdahelyi i. m. 191–192. o. A ford.

(súlyosnak) egyikük sem tekinthető. A kvantitatív verselésben, ahol a ritmus a mértéknek (metrumnak, menzúrának) rendelődik alá, az időt olyan módon érzékeljük, mint a teret, vagy a klasszikus építészet és szobrászat arányait; nem hiába nevezték a régi görögök ezeket az arányokat is „ritmusnak” (Aristeides Quintilianus például a szobor ritmusáról beszél). Ellenkezőleg: Botticelli *Tavaszc.* képén a vonalak szabad ritmikájában, vagy Hogarth hullámzó „szépségvonalalaiban” az újkori költészet és zene dinamikus ritmus-fogalmának látható megfogalmazására ismerhetünk.

Az antik időmértékes ritmikában a térbeli és vizuális képzeteknek nem csupán analógiaként van jelentőségük. Ahelyett, hogy (miképp ezt gyakran tették) az antik verselés sajátosságait a zenével való kapcsolatból, vagy fordítva, a kvantitatív zenei ritmika sajátosságait a költészetből magyaráznánk, több alapunk van mindezeket egy harmadik összetevőből, „a chorea⁴⁵ hármas egységéből”, vagyis az orkesztika, a tánc felől megközelíteni. Arisztotelész szerint épp a tánc az a művészet, mely „magával a ritmussal, dallam nélkül képes „jellemeket, szenvedélyeket, tetteket” utánozni.⁴⁶ Aristeides Quintilianus, túl azon, hogy a ritmus fogalmát kiterjeszti a mozdulatlan tárgyak térbeli arányaira (szobrok „ritmusa”), arról beszél, hogy a ritmust nem csupán a hallás, de a tánc esetében a látás, a verőér lüktetése esetében pedig a tapintás által is érzékelhetjük (*De musica* I. 13.). Ezek közül a látás általi érzékelést teszi az első helyre (a hallás általit is megelőzve), ami megfelel a táncritmus meghatározó szerepének: az antik világban, a műsák szinkretikus művészetében a szöveg és a zene ritmusa is épp ehhez alkalmazkodott. A lényeg itt nem a tánc motorikus oldalában rejlik, mely „tapintással”, helyesebben kinesztetikus úton érzékelhető, hanem annak plasztikusan megjelenő, esztétikailag tagolt, a látvány által ható természetében.

A tánc ugyanolyan módon különbözik minden más testmozgástól (közte az olyan „ritmikusaktól” is, mint a járás, vagy a futás), mint a vers a prózai szövegtől: olyan előzetesen megadott ritmus-figurához igazodik, mely a versmértékkel állítható párhuzamba. A táncban azonban a ritmus láthatóvá

⁴⁵* A „Chorea” táncdalt jelent (a szerző itt a három művészet egyfajta „Gesamtkunstwerk”-jeként tekint rá). Ezzel a jelentéssel szerepel a magyar zenei lexikonokban. Többször előfordul műfaj-megjelölésként a XVII. századi magyar kottás kéziratokban (Szabolcsi Bence. *A magyar zenei történet kézikönyve*. Magyar Kórus Budapest é. n. 37, 43–45. o.). A ford.

⁴⁶ [12] Arisztotelész. *Poétika*. I. Az idézett magyar kiadás 7. oldalán ez olvasható: „magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészetét, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket, szenvedélyeket és tetteket.” A szerző szövege: Arisztotelész szerint épp a táncban a tulajdonképpeni ritmus elválhat az „utánzás más eszközeitől”, a harmóniától [sic!] és a szótól. Arisztotelész szomszédos szövegrészeiben szó esik a hangszeres zenéről és a „szavak művészetéről”, ami „csak próza, vagy vers”, tehát zene nélkül „utánoz”. Vagyis a hármas egység (zene, tánc, szó) szétválásának lehetőségét Arisztotelész valóban megerősíti. A ford.

válik. Ahhoz pedig, hogy a vizuális benyomások ritmikusak lehessenek, bizonyos időközökbe kell rendeződniük (W. Wundt kísérleti pszichológiai adatai szerint a vizuális benyomások ritmikussága akkor érvényesül a legvilágosabban, ha azok kb. 1 másodperces időközönként váltakoznak).⁴⁷

A táncritmus látvány-természete ily módon korlátot szab az idő oszthatóságában, és előtérbe tolja az olyan idő-intervallumokat, melyek elég hosszúak ahhoz, hogy méretüket megbízhatóan lehessen közvetlenül érzékelni.

Ha azonban magyarázni igyekszünk a kvantitatív ritmika sajátosságait, ehhez nem elég a táncsal való kapcsolatra rámutatnunk. A lényeg itt nem a valaha szinkretikus egységet képező művészetek egyikének, vagy másikának jellemző tulajdonságaiban rejlik, hanem a mérték, az arányosság általános esztétikai alapelvében, a valamennyi művészetet érintő normákban, kánonokban. A rendezettség és plaszticitás eszményei megmutatkoztak azokban a költői műfajokban is, melyek nem kapcsolódtak közvetlenül a tánchoz: pl. az eposzban, az elégiában, vagy a drámák párbeszédes részleteiben, melyekhez az Arisztotelész szerint „legbeszédszerűbb” versmértéket, a jambust⁴⁸ alkalmazták.

Ha a kvantitatív ritmika, táncos jellege ellenére a tánctól függetlenül is lehetséges, éppúgy a tánc is eltávolodhat a ritmika e típusától. Az időmértékes ritmika vonásai az újkor számos táncában (különösen a spanyol, magyar és nyugati szláv eredetűekben) megőrződtek, elsősorban a kvantitatív verslábakhoz hasonló ritmikai alapképletek (sarabande, boleró, mazurka, polonéz stb.) formájában. Az olyan tánc viszont, mint a keringő, egészen más ritmikai típushoz tartozik. A XIX. század elejének „keringő-járványa”, mely Byront satirikus költemény írására indította (1812), azzal magyarázható, hogy épp a keringőben fejeződött ki az új, romantikus ritmus-érzet. Az idő itt nem oszlik különálló szakaszokra, tánc-pózokra. A „pont”, vagy „ütés” a keringőben nem két tánc-póz határa, hanem impulzus egy szakadatlanul megújuló mozgás-folyamaton belül. E határokkal együtt eltűnik a pontos időmérték is: Johann Strauss keringői, mint köztudott, akkora teret engednek a tempó szabadságának, ami első pillantásra összeegyeztethetetlennek tűnik a táncsal. A XIX. században a keringő óriási jelentőségre tett szert, mint a romantika táncban való megtestesülése, mint a romantikus emóciók kifejeződése: az elégikusaktól (Csajkovszkij *Szentimentális keringője*, Ravel *Valses nobles et sentimentales*

⁴⁷[13] Wundt., i. m. 49–50. o.

⁴⁸* Arisztotelész. *Poétika*. IV. Ld. az idézett magyar kiadás 13. oldalán (ld. a 22. jegyzetet is!). A ford.

ciklusa, az *Elfelejtett keringők* Lisztnél, a *Valse triste* Sibeliusnál) a *Mefisztó-keringő* démoni iróniájáig.⁴⁹

A XIX. század romantikus zenéjében különös jellegzetességgel domborodnak ki az új hangsúly-alapú ritmika tulajdonságai, melyek a muzsikában már a XVII. század óta jelen vannak. Az antik és középkori szinkretikus művészet architektonikus tagoltsága, ahogy a zenétől függetlenedett költészetben, úgy az önálló művészetté vált zenében is átadja helyét az emocionális *tempo dell'affettónak*. Ezzel együtt, az új versmérték-rendszerekkel párhuzamosan formálódik az új, sajátosan zenei metrum, a mai értelemben vett **ütem**.

4.

A zenei ütemet az erős (súlyos) és gyenge (súlytalan⁵⁰) mozzanatok szabályszerű váltakozása hozza létre. Mint metrikus egység, nem más, mint a zene két erős mozzanat – ütemsúly – közötti szakasza. Az ütemek határai nem kötődnek a zene értelmi, avagy szintaxis-szerinti tagolódásához, ebben az ütemek a kötött szótagszámú hangsúlyos verselés verslábaira emlékeztetnek. Az analógia itt magamagát kínálja, és gyakran hivatkoznak is rá mind a verstani, mind a zeneelméleti munkák. Különbségként általában azt emelik ki, hogy az ütem erős mozzanattal kezdődik, míg a versláb súlyos és súlytalan szótaggal is indulhat (a verssor kezdetétől függően). E szemszögből nézve az olyan verslábak, mint a trocheus és a daktilus a kettes és hármas ütemnek felelnek meg, míg a jambus, az amphibrachisz és az anapesztus ugyanezek felütéses változatai. A tisztán hangsúlyos verselésű, a súlypontok közt változó számú szótagot tartalmazó verssorok pedig úgy tekinthetők, mint a ritmikailag változatosan kitöltött ütemek csoportjai. Eközben azt feltételezik, hogy a változó

⁴⁹* Különös, hogy a barokk kor változatos tánc-repertoárja után a következő két korszakban – kis túlzással – lényegében egy-egy tánc marad a „színen”: a klasszicizmusban a barokk kort „túlélte” menüett, a romantikában a keringő. A két tánc közt mintha bizonyos genetikai kapcsolat is lenne: a menüett osztrák-délnémet területen ländlerként „folklorizálódik”, és ez a külvárosokból visszaszivárgó forma, egy más irányba „kifinomulva” hódítja meg Bécset, majd a kor többi központját. Nem tudok szabadulni attól a gondolatától, hogy a klasszikus menüett és a romantikus keringő összehasonlításában ne a felvilágosodás korának összeszedett, virtuosos szellemisége és a napóleoni korszak során bekövetkezett csalódást egyfajta „szédületbe” menekülve feledtetni igyekvő, végső soron a mentális hanyatlás egy nemét hozó állapot kontrasztját lássam. És miközben a romantika igen sok valóban értékes újítással gazdagította az európai zenekultúrát, a keringő-szerűséget korántsem merném ez utóbbiak első vonalába sorolni. Annál is kevésbé, mert a ritmikailag szélsőségesen szabados előadásmód többnyire a romantikában is a szerzők elgondolása ellen dolgozó, a stílusba ugyan „belefért”, ám aligha kívánatos előadói modorosság. Teljesen egyértelműnek érzem ezt pl. a Mendelssohn-féle *Dalok szöveg nélkül* Glenn Gould letisztult, sallangmentes előadásában. Jelen tanulmány szerzője persze keresve sem találhatott volna jobb példát e „gumi-ütemnek” nevezhető jelenség szemléltetésére. A ford.

⁵⁰* Ld. az 1. és 7. fordítói jegyzetet.

számú szótagot tartalmazó ütemek – ugyanúgy, mint a változó számú hangból álló zenei ütemek – egyforma hosszúak maradnak, így összevethetők a kvantitatív verslábakkal is.

Ezek az analógiák azonban nagyon felszíniek. Mindenekelőtt: a súlypontok közt változó számú szótagot tartalmazó „ütemek” a prózai beszédre nem kevésbé jellemzőek, mint a hangsúlyos verselésre. Mi több – minél „prózaibb”, azaz érzelmileg semlegesebb a beszéd (pl. egy tudományos értekezés), annál erősebben hat a hangsúly-közi távolságok egyenletes elrendeződésére irányuló fiziológiai tendencia. E távolságok mérete jellemzi a beszéd tempóját, mely leggyakrabban a percenkénti 80-100 szóhangsúly közé esik.⁵¹ A beszéd ütemei ily módon átlagos esetben nem a zenei ütemekhez, hanem a bennük mérőegységként szereplő hangértékekhez állnak közelebb. Világosan érvényesül ez az elbeszélő jellegű recitativókban (pl. a Bach-passiók ilyen jellegű részletei, vagy Vlaszevna elbeszélése Rimszkij-Korszakov első operájában, a *Pszkovi lányban* stb.), ahol a szótagsúlyok többnyire az ütem mérőegységeivel esnek egybe.⁵² A nem recitativo-szerű vokális zenében az ütemegységek és a szóhangsúlyok más viszonyba is kerülhetnek. A Bach-passiók koráljaiban pl. minden ütemegységre egy szótag, és minden 4/4-es ütemre két kétszótagos versláb esik.⁵³ Ugyanitt az áriákban és más tételekben a verslábak és ütemek viszonya teljesen kötetlen. Az újkor zenéjére általában ez a kötetlenség jellemző (ld. a 4. kottapéldát).

R. Westphal és követői a beszéd-alapú verselésre és az újkori zenére az antik fogalmakat alkalmazták⁵⁴ (ezeket is olyan módon modernizálva, hogy azok

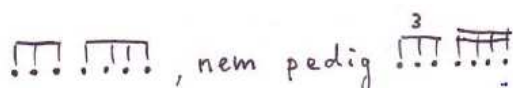
⁵¹* Tehát az egyenletesség nem a súlyok közti szótagok számára, hanem az eltelt időre vonatkozik. A ford.

⁵²* Amikor a Bach-passiók recitativóiban hosszú szavak fordulnak elő (nincs belőlük sok), a szerző hol apró értékek beiktatásával biztosítja a hangsúlyok kb. egyenletes eloszlását, hol az „alternálásra” bízta a dolgot. Utóbbit különösen az összetett szavaknál láthatjuk (pl. *Hohenpriester*, *Dornenkrone*), itt ezek részeinek eredetileg meglévő külön hangsúlyai érvényesülnek. Az egyszótagú szavak mellé pedig igen gyakran szünet kerül. A ford.

⁵³* Ez az esetek zömében igaz. Kivételek a János passió zárókoráljának fő zárlatai (ezek tulajdonképpen kiírt lassítások) és a Máté passió Nr. 38-as, három negyednyi melizmákat is tartalmazó korálja. Más Bach-művek korál-tételeiben nem ritkák a hasonló hajlítások, de a hármas ütem sem. A ford.

⁵⁴* Ez a magyar szakirodalomban is kísért. Bárdos Lajos, az ő nyomán pedig Bartha Dénes is antik verslábakat-kölonokat keres Beethoven témáiban (Bárdos L. *Éneklő hangszerek. Zenetudományi tanulmányok I.* Akadémiai kiadó Budapest, 1953., ill. Bartha D. *Beethoven és kilenc szimfóniája.* Zeneműkiadó Budapest, 1975, 127. o.). Előbbi tanulmány pozitív eredményként leginkább csak olyan jambusinak mondható (főleg ambrozián) sorokat tud felmutatni, ahol már inkább az újkori alternálás, mint a valódi időmértékesség áll az előtérben (Szepes-Szerdahelyi, i.m. 519–520. o. ezt az antikvitás és a középkor határán született versmértéket „keresztettnék”, vagyis a kétféle verselés határesetének mondja). Utóbbi írás a feltételezések szintjén messzebbre megy (sapphói, anakreoni sorokról is beszél), konkrét példát azonban, a VII. szimfónia lassú tételének közismert esetén kívül (409. o.) nem hoz. Maga a jelenség amennyire idegen a kor zenei köznyelvtől, annyira beleillene a XIX. század elejének klasszicizáló esztétikai felfogásába (Beethoven pedig, hallása gyengülésével egyenes arányban sok szempontból egyre távolodik ettől a köznyelvtől). A kérdés átfogó vizsgálatot érdemel, ha az eredményt illetően szemléletes is vagyok. Saját emlékeim szerint a két f-moll zongoraszonáta 3. tételeiben sejlik valami ehhez

immár sem az antik, sem az újabb ritmikára nem illettek). E felfogás szerint a versláb az ütemmel, vagy annak egy egységével esik egybe, úgy, hogy a zeneszerzők egy ütembe 1–4 közötti számú verslábát helyeznek. Ez esetenként lehetővé tette, hogy rámutassanak az azonos metrumjelzést viselő ütem esetei közti különbségre: a 3/4-es ütem pl. tartalmazhat egyetlen „hárommorás” verslábát, de állhat három különböző verslábból is; a 4/4-es ütemet egy, vagy két versláb is alkothatja, stb. Az egyetlen egységből álló ütemek, valamint a tényleges ütemegységek és az ütemmutató nevezője közti különbség lehetőségéről később szólnunk majd. Most csupán annyit jegyzünk meg, hogy a „versláb” terminust helytelen az ütemegység (ütemrész) fogalmára alkalmazni, mivel a verslábba beleértendő a változatlan belső lüktetés, így az állandó számú mora. A XVII–XVIII. század hangszeres zenéje ugyan elég erősen hajlik az ilyen állandóságra, de a legkisebb egységek nem tudják a morának megfelelő „alap-idő” szerepét betölteni,⁵⁵ egyrészt, mert túl rövidek, másrészt az ütemegységek különböző osztásai – pl. 4 tizenhatod, vagy nyolcad-triola (ami már a barokk korban előfordul, a romantika idejére pedig általánossá válik) – sőt, ezek poliritmikus rétegződései miatt. Így az állandó mérték az ütemmutató nevezője (legtöbbször a negyed) lesz, nem pedig a legkisebb egység. Ily módon a különböző számú „morákból” álló „verslábak” egyenlő hosszúságúak lehetnek,⁵⁶ míg a kvantitatív ritmikában különböző számú morából különböző méretű verslábak jönnek létre:



Ha összehasonlítjuk a zenei metrumot a hozzá legközelebb álló, nem időmérték-, hanem hangsúly-alapú versmértékkel, látni fogjuk, hogy a metrumot a verssorban súlyos és súlytalan szótagok váltakozása képi, míg az ütemben különböző erősségű ütések (súlyok) követik egymást, vagyis a gyenge ütemrész sem súlytalan, csak gyengébb súly esik rá (a zeneszerzők néha jelölik a partitúrában, hány „ütésnek” kell esni egy ütembe).⁵⁷ Az ütemrész annyiban

hasznoló: az Op. 2 Nr. 1-ét a szapphói strófával, az Op. 57-ét (a főtémát) az anakreóni hetessel lehet talán kapcsolatba hozni. A ford.

⁵⁵* A barokk zeneszerzők gyakran meg sem próbálják pontos időarányokkal lejegyezni e rövid hangértékeket. Ld. a F. Couperinnél nemegyszer tapasztalható „1 – 2 – sok” típusú gerenda-használatot (pl. Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk I. Zeneműkiadó Budapest, 1982. 53. o.) – és akkor a bőséges díszítőhangokról még nem is szóltunk... A ford.

⁵⁶* A példa már csak azért is sántít, mert ez esetben a „morák” nem lennének azonos méretűek! A ford.

⁵⁷* A fentiek, sőt a mondat első felének értelmében ezt maga az ütemmutató kell, hogy jelölje. Itt csak olyan esetekről lehet szó, mint az *alla breve*, vagy az „egybe” vett 3/4-es ütem. A ford.

analógiája a kötött szótagszámú hangsúlyos verselés verslábának, hogy a zenében a metrikus alapegység – az ütem – egyenlő (vagy feltételesen egyenlőnek vehető) egységekre **oszlik**, ahogy e verselés-típus verssorai is azonos verslábakra **oszlának** (szemben a kvantitatív verseléssel, ahol a verssor több azonos, vagy különböző verslábból **tevődik össze**). Lehetségesek az egyetlen egységből álló ütemek, akár csak az egyetlen versláb alkotta sorok. Általában azonban mind az ütem, mind a verssor több metrikus súlypontot tartalmaz (leggyakrabban négyet).⁵⁸ A különbség az, hogy a verssor súlyos és súlytalan szótagjai egy, szünetekkel körülhatárolt soron belül váltakoznak (ezért a versmérték meghatározásához egyértelművé kell tenni, hogy a kezdő szótag súlyos, vagy súlytalan), így a versmérték lényegéhez tartozik a sorok és az őket elválasztó szünetek helye; a zenei ütemet ugyanakkor a különböző erejű súlyok összetett hierarchiája alkotja (ellentétben a verssorok szótag-párjainak kétfokozatú – súlyos, vagy súlytalan – felosztásával), miközben az erős és gyenge mozzanatok váltakozása során nem jönnek létre éles határok.⁵⁹ A zenei mérték – pl. a 4/4 – megmutatja az egy ütembe tartozó egységek számát, amivel megszabja e különböző súlyú egységek váltakozását, de szabadon hagyja a tagolás, a frazeálás kérdését. A zenei ütem egységei nem hosszuk szerint különböznek (mint a kvantitatív verslábban belül),⁶⁰ hanem a súlyok ereje szerint, a legerősebb e súlyok közül pedig az ütem elejét képezi.

Annak az elméleti irányzatnak, mely a verslábakra és verssorokra való felosztást az ütemekre és csoportjaikra⁶¹ vetíti át, egyik fő gyengéje, hogy a zene tagolódása (frazeálása) nem igazodik az ütemvonalakhoz, amiből így az ütembeosztás fikatív volna következne. Valóban: nem egyszer bizonygatták, hogy az ütemvonal csupán a szemnek szóló segédeszköz, mely nem mutat semmilyen

⁵⁸* A kettes, hármas, négyes, hatos ütemek gyakoriságát érdemes lenne megvizsgálni. A négyes súlycsoportok a zenében aligha alkotnak egyértelmű többséget (a hangsúlyos verselésű költészetben talán igen, de ez ott sem bizonyos). A ford.

⁵⁹* Olyan jellegű éles határokat, mint a verssorok közöttiek, az ütemekre való tagolás önmagában valóban nem hoz létre. Az eddigiekből azonban nem válik egyértelművé, hogy valóban a verssor-e az ütem analógiája (főleg a rövid – 2/4, 3/8 – ütemfajták gyakorisága ébreszt ez irányt kétségeket, ami korántsem csak a kisütemes írásmód eddig direkt módon nem érintett problematikájával függ össze). És ha a verssor analógiája mégis az ütemcsoport volna (mekkora? – vetődik föl az újabb kérdés), akkor itt is hamar eljuthatunk a verssorok közöttiekhez hasonló élesebb határokhoz – legalábbis azokban a zenei fogalmazásmódokban, ahol a metrikus szerveződés ütem fölötti szintjei (a periódus és a belőle épülő kisformák) is szerepet játszanak. Persze az is fölmerülhet, hogy ezek a határok már a strófa-köziek analógiái volnának... A ford.

⁶⁰* A kvantitatív versláb is állhat azonos hosszúságú egységekből (pl. az egyik leggyakoribb, a spondeus). Ugyanakkor számos aszimmetrikus ütemfajta tekinthető olyan kettes, vagy hármas ütemnek, ahol az egységek nem egyformák: pl. az $5/8 = 1 + 1,5$, vagy $1,5 + 1$ negyed, a $8/8 = 1,5 + 1,5 + 1$ negyed stb. A ford.

⁶¹* A szerző itt „ütem-sorokról” (стих a szó verssor-értelmében) beszél. A ford.

tényleges zenei határt.⁶² Ebben az összefüggésben megmagyarázhatatlanok az olyan gyakori utasítások, mint pl. „pedál minden ütemre”.

A valóságban az, hogy az ütem erős időegységen kezdődik, és az ütemvonal nem csak metrikus súlyt, de metrikus határt is jelöl, nem véletlen és nem is pusztán fikció. Az értelmi és metrikai tagolódás közti különbség a zenében, akár csak a verssorokban, azért lehetséges, mert előbbivel a valóságosan érzékelhető ritmikai tagolódás sem mindig esik egybe. Mivel a zenében nincsenek kellően határozott nyelvtani kapcsolatok, melyek a frazeálás által széttagolva is megőriznék összetartozásukat, a szintagma, mint a mondaton belüli nyelvtani egység és a kólon, mint az ennek megfelelő frazeálási, vagy ritmus-intonációs egység elkülönítése itt aligha lehetséges.⁶³ A versszakokra való felosztásnak a zenében nem lehet a költészetben látotthoz hasonló értelme,⁶⁴ mert a metrum által szabályozott frazeálás a zenei tartalom szegényesebbé válásával járna. Csak a zene elemi értelmi egysége – a motívum – kapcsán beszélhetünk a ritmikai és értelmi tagolás eltéréséről. Épp ez az eltérés az alapja a sajátos zenei metrum – ütem – lényegének.⁶⁵

⁶²* E gondolatmenet hibája, hogy nem veti föl a kérdést: **milyen stílusról van szó?** A reneszánsz és korabarrokk misetételek, motették nagy részében a 4/4 (vagy 4/2) inkább csak a diszsonanciák kezeléséhez teremt keretet, a zene lejtését közvetlenül alig befolyásolja (e téren az ideál inkább egyfajta folyondár-szerűség, ami a részben gregorián eredetű tematikával is összefügg). E művekben eredetileg többnyire nem is húztak ütemvonalakat. Hasonló a helyzet a kifinomultabb, választékosabb zenei nyelvű madrigálokban. Az ütemvonal-használat ma általánosnak tekintett módja a XVII. század utolsó harmadának táncos lejtésű muzsikájával (ennek hatása gyakorlatilag a kor minden műfaját átjárta) összefüggésben szilárdult meg több mint két évszázadra. Ez egyébként azt is jelenti, hogy ez az újkori ütemrendszer, melyet a szerző a korábbi (zenével-táncsal képzett) szinkretikus egységből kiszakadt, irodalmi műfajként önállósult újkori költészet hangsúlyos verselésével állít párhuzamba, épp a középső barokk időszak **tánclejtéseivel** való igen szoros összefüggésben alakult ki! Ezek az ütemek és jellegzetes ritmusképleteik, az ütem súly szerepe mellett, nem elsősorban az ütemrészek hosszának képlékenysége okán különböznek a kvantitatív metrumtól (ez a szerző által olyannyira hangsúlyozott tendencia a klasszicizmusban még nem különösebben erős, a barokk táncokban pedig inkább csak csirái jelentkeznek), inkább abban, hogy a mérőegységeket gyakran kötelezően osztják (pl. a *bourrée* jellemző nyocadpár-felütése), vagy, súly-eltolásokat eredményezve, összevonják (pl. a *rigaudon* szinkópái, vagy a *passepied* átkötései), anélkül, hogy ez mérőegység-mivoltukat megkérdőjeleznék. A táncos alapú lejtés persze szintén nem teszi az ütemvonalat tényleges zenei határrá, de szerepét markánsan megnöveli. E kérdések végiggondolása elengedhetetlen, hogy tisztázzuk: milyen mértékben van igaza a szerzőnek, mikor az újkori „ütem-alapú metrikát” kifejezetten elkülöníti a korábbi (az ütem fogalmával szintén élő – ld. a 2. jegyzettel kommentált megállapítást!) zenétől. Húzható-e egyáltalán pontos határ, ha igen, hol? És milyen kritériumok alapján? Bartók Béla, ha talán túloz is, nem minden alap nélkül feltételez kiíratlan ütemváltásokat a Wohltemperiertes Klavier bizonyos darabjaiban (pl. I. kötet h-moll prelúdium, II. kötet b-moll fúga). Ugyanitt a *gigue*-szerű, tehát táncos lejtésű fúgákban (pl. I. kötet F-dúr, II. kötet h-moll) ilyesmi föl sem merülhet. Eszerint, ha volna is ilyen határ, nem biztos, hogy csak a kronológiáé a döntő szó? A ford.

⁶³* Veszélyes állítás ez, ami az egész elemző munkát parttalanán képes relativizálni! Szerencsére többnyire nem is igaz: a funkció-harmóniai összetartozás, ill. a művek különböző pontjainak analógiái általában képesek támpontot adni a homályos pontok tisztázásához. A ford.

⁶⁴* Attól függ, mi a versszak analógiája? (Ld. 59. jegyzet). Ha a perióduson alapuló kisformák, vagy a (klasszikus stílusban ritka) „tisztá” négyesorosság, úgy a versszak-felosztáshoz igen közel álló képződményekkel van dolgunk, ennek frazeálási következményeivel együtt (utóbbiak persze szintén nem teszik mechanikus frazeálási határrá az ütemvonalat, nem „vágják le” a felütést stb.). A ford.

⁶⁵* Ez akkor igaz, ha áll a Riemann követő iskola két alaptétele:

a) a motívum, nagyságrendjét tekintve az ütemmel (valóságos, metrikai ütemmel) azonosítható;

A motívumot a zeneelméletben gyakran határozták meg két, egymással nem feltétlenül összefüggő ismérv alapján. „A motívum nem más, mint hangok ritmikailag rendezett csoportja, mely egy fő hangsúly körül egyesül. Ez a zene legkisebb, jelentést hordozó eleme.”⁶⁶ A zenetudományi munkákban, főként a konkrét műveket elemző írásokban azonban a motívum döntő ismérveként az értelmi (tartalmi), nem pedig a ritmikai oldalt szokták kiemelni⁶⁷ (ez egybevág azzal, ahogy a motívum szót más területeken használják). A motívum olyan elemi egység, mely tematikus jelentéssel bír és egyéni (*individuális*, ami szó szerint „oszthatatlant” jelent) arculatot hordoz, ami pontos, vagy variált ismétlés esetén, különböző zenei kontextusokba helyezve is jól fölismerhető. A motívum, mint afféle „zenei szó”, kiragadható e kontextusból és beemelhető az adott mű „motívum-szótárába” (ilyen szótárak pl. Wagner zenedrámáinak vezérmotívum-mutatói).⁶⁸ Akár csak a szó, a motívum is gyakran⁶⁹ alkot egy fő súly körül egyesülő ritmikai csoportot. Mivel pedig ez a fő súly többnyire az erős ütemrésze kerül, vagyis egybeesik a metrikus súllyal, a csoportok és ütemek viszonyát ahhoz hasonlíthatjuk, ami a szavak és verslábak közt áll fenn:⁷⁰ ha a súlypontok egybe is esnek, a ritmikai és metrikai egységek határáról már nem mondhatjuk el ugyanezt. Mi több, a zenében a „szó” (motívum) és a neki megfelelő hangsúly-csoport eltérése sokkal nyilvánvalóbban mutatkozik meg, mint a beszédben.⁷¹

Egyfelől aligha célszerű motívumnak nevezni az olyan hangsúly-csoportokat, melyek, tematikus jelentés híján, csupán „kötőszövetet” képeznek. Másfelől a motívumok (pl. Wagner vezérmotívumai) terjedelmükre nézve igen különbözőek. A motívum éppúgy állhat több hangsúly-csoportból, mint ahogy

b) a motívum normális állapota a felütésség.

Előbbi állításról, mely egy csábító elméleti konstrukció tartóoszlopa, a tanulmány folytatásában részletesen szó esik majd. Utóbbi, mint láttuk, a német nyelvvel összefüggő sajátosság kivetítése. A ford.

⁶⁶ [14] Способин, И. В. *Музыкальная форма*. Музыка Москва–Ленинград, 1947, 63. o. [A meghatározás Szposzobin könyvének 1980-as 6. kiadásában, a 66. oldalon ugyanígy szerepel. A ford.]

⁶⁷* Ennek a szembeállításnak akkor van értelme, ha a motívumhoz tartozó ritmusképlet az adott közegben semleges, közhely-szerű. Egy jellegzetes, egyéni ritmus-figura bizonyosan a motívum értelmi-tartalmi oldalához (is) tartozik.

Szposzobin meghatározásának az orosz irodalmon belül markáns ellenzéke van. A Jurij Nyikolajevics Tyulin munkacsoportja által kiadott másik, „rivális” formátan-könyv egyenesen így fogalmaz: „A motívumot úgy kell tekintenünk, mint a téma (vagy általában a tematikus anyag) jelentést, **kifejező tartalmat hordozó elemét**, nem pedig metrikus „szerkezeti egységet” (*Музыкальная форма*. Музыка Москва, 1974, 46-47. o.). „Kifejező tartalmat hordozó elem” pedig lehet egy jellegzetes ritmusképlet is. A kérdésről hazai szakemberek sorával (köztük több zeneakadémiai tanárral) konzultáltam, ők inkább Tyulinék álláspontját osztották. Jelen tanulmány szerzője, mint látni fogjuk, a szposzobini meghatározás és saját kételyei közt ingadozik. A ford.

⁶⁸* Ez állásfoglalással ér föl az előző jegyzetben fölvetett kérdésben: Wagner vezérmotívumai terjedelem (és szerkezet) szempontjából erősen változatosak! A ford.

⁶⁹* „Gyakran...” tehát nem ez a fő ismérv. A ford.

⁷⁰* A szavak hossza sokkal változatosabb, mint a verslábaké (különösen a hangsúlyos verselésben). A ford.

⁷¹* Ez az átka a 63. jegyzettel kommentált mondatnak... Ha az igaz, mi a kritérium a „nyilvánvalóságához”?! A ford.

lehet csupán része egy ilyen csoportnak. Éppúgy kiterjedhet több ütemre, mint ahogy egy ütemrészre is korlátozódhat.⁷² Egyazon motívum ritmikai és metrikai jelentése augmentáció, vagy diminúció esetén változhat.

Általában véve a zene nem olyan módon tagolódik motívumokra, mint ahogy a beszéd szavakra. Egy motívum része a mű folyamán külön motívummá önállósulhat.⁷³ Ha a motívum fő ismerve az, hogy eredeti környezetéből kikülönítve vehet részt a tematikus fejlesztésben, akkor Chopin f-moll fantáziájának első ütempárjában nem csak az ereszkedő kvartot és szekundot kell motívumnak tekintenünk, de ezek összekapcsolódását és a kissé nagyobb felületen kirajzolódó ereszkedő tetrachordot is.⁷⁴ Ha a motívumot tematikus ismérv alapján határozzuk meg, ez lehetővé teszi, hogy kitágítsuk a fogalmat, kiterjesztve azt a zenei szövet olyan összetevőire, melyeket nem lehetne meghatározott időtartamot kitöltő részletekként kiemelni, ezért hangsúlycsoportot sem alkothatnak. Ide tartoznak a vezér-motívum szerepet játszó harmóniak és hangszínek, sőt a különböző motívumok közt fellépő különös viszonyok is (ld. „a viszonyok analógiájának” elvét L. A. Mazel idézett írásában).

Ha figyelmünket azokra a fő hangsúly körül egyesülő ritmikai-dallami képletekre fordítjuk, melyek a zenei motívum elsődleges és alapvető osztályának ismerhetők el,⁷⁵ látnunk kell, hogy a csoportokra való tagolás⁷⁶ ebben az esetben sem mindig esik egybe a motivikus határokkal. A frázisoktól⁷⁷ eltérően a motívumokat nem a művészi előadás, hanem a tematikus elemzés választja szét egymástól. Egy mű spontán hallgatása során a motívumok határai éppúgy észrevétlenek maradhatnak, mint a szó-határok a folyamatos beszédben. A nem szavakra, hanem „beszéd-ütemekre” való tagolásnak, mely, mint láttuk, különösen a német nyelvre jellemző, gyakran akadnak zenei analógiái. Jellemzőek azok az esetek, mikor a motívumot kezdő, felütésen álló *staccato*

⁷²* Ez teljes leszámolás a szposzobini definícióval. Wagner ügyében (ld. 67. jegyzet) persze vissza lehetne vágni: „Szerkezeti értelemben nem biztos, hogy motívum az, amit Wagner annak nevez. Hiszen pl. Mozart K V. 485-ös D-dúr Rondója sem rondó-formájú...” A ford.

⁷³* Oszthatatlan – „in-dividuális”? A ford.

⁷⁴ [15] ld. Мазель, Л. А. *Фантазия Шопена*. Москва, 1937, 40., 61. o.

⁷⁵* A szerző eszerint mégis Szposzobin meghatározásához húz... A ford.

⁷⁶* Alighanem a hangsúly-csoportokról van szó: ezek lehetséges eltéréseit a motívumoktól a folytatás kielégítően jellemzi (szó és a hangsúly-csoport beszédbeli viszonyának mintájára). A ford.

⁷⁷* Zenei terminológiánk számos tisztázásra, egyeztetésre szoruló pontjának egyikéről van szó! Ld. a két magyar nyelvű zenei lexikon *frazeálás* szócikkeit, valamint Dalos Anna fontos problémafölvető írását a Muzsika 2003 szeptemberi számában: *Kodály Zoltán formatani terminológiájáról* (31–38. o.). Az orosz formatani terminológiában ezen felül külön fonákság, hogy a félperiódusra alkalmazott предложение, és az ennek felét jelölő фраза (frázis) szó a mindennapi beszédben szinonima, jelentésük egyaránt **mondattal**. Ráadásul e tekintetben a 67. jegyzetben említett „rivális” formatan-könyvek felfogása nagyjából hasonló. A ford.

hang összekapcsolódik az előző motívumot záró tartott hanggal.⁷⁸ A (hangsúlyozás szempontjából) „jambikus” felépítésű motívumok és „trochaikus” kötőívek közti ellentmondással szembesülve H. Riemann a frazeálás és az artikuláció eltéréséről beszél, előbbi alatt értelmi, utóbbi alatt technikai tagolást értve.⁷⁹ A technikai tagolásban (az artikulációs csoportok kialakításában) fölismerhető „trochaikus” tendenciát magyarázhatja, hogy a kezdő mozzanat már szünet (vagy – tágabb értelemben – bármilyen határ) utáni helyzeténél fogva kiemelkedik, így egyfajta súlyt kap. Másfelől, már bizonyos technikai körülményeknél (vonóváltás, a hang „megütése” nyelvvel, a zongorista nagyobb karmozdulata) fogva a súly előtt általában bizonyos megszakítás, holtponjt jön létre. Mivel az artikulációs csoportnak nincsenek világos értelmi határai, az ilyen csoport egységére való törekvéből természetes módon következik, hogy annak kezdő mozzanata a fő súllyal essen egybe. A motívumot, mint a zenei **mozgás**, „gesztus” elemi egységét, ellenkezőleg, kétfokozatú felépítés jellemzi, aminek legegyszerűbb módja, ha elválik a kezdet és a súlypont. Innen a motívum felépítésében (igaz, a Riemann által feltételezettnél jóval gyengébben) érvényesülő „jambikus” tendencia, mely ellentmondásba lép a hangsúlycsoportok építkezésének tendenciájával. A mindenütt felütést kereső Westphallal és Riemannal vitába szállva, Lussy egyéb példák mellett e következőt idézi:



Szavai szerint,⁸⁰ ha Beethoven felütéses szerkezetre gondolt volna, így írta volna az adott részletet:



^{78*} Szó szerint: „össze van kötve” azzal. Így azonban a dolog értelmetlen: ha „össze van kötve”, akkor nem különálló hang, pláne nem *staccato*! Hacsak úgy nem, ahogy azt Somfai László egyik Haydn-tanulmányában láthatjuk (Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk II. Zeneműkiadó Budapest, 1987, 106. o.), ahol a megelőző hanghoz átkötött *staccato* hang egy sajátos vonós játékmódot jelöl, emellett nem esik felütésre és nem kezd új motívumot. A ford.

^{79*} A valóság ehhez hasonló, de alighanem egyszerűbb. A zeneszerzők a mai módon használt, értelmezési célzatú kötőíveket sokáig nem írtak (ezek kezdeményezője talán Beethoven lehetett). A kötőívek kezdetben kifejezetten a vonós hangszerek vonóváltásait jelezték, ennek mintájára kerültek át más, pl. billentyűs hangszerek szólamaiba (ne feledjük, hogy pl. Bach, Haydn és Mozart is képzett hegedűjátékosok voltak!). Így értelmük: „hogyan osztanánk be a vonót, ha hegedűn játszánánk?”. A hegedűs pedig a vonóváltást többnyire az ütemsúlyra időzíti, akár van előtte felütés, akár nincs. A ford.

⁸⁰ [16] Lussy M. *Le Rythme musical*. Párizs, 1883, 12. o.

Míg más esetekben Lussy Westphal frazeálásának önkényes voltára mutat rá, itt inkább a motívum és a hangsúly-csoport határának eltéréseivel van dolgunk.

Ne gondoljuk, hogy a kottaképbeli csoportosítás a zenében csupán külsőség, ami csak az ütem kereteinek kitöltését mutatja. A hangok gerendákkal való összekapcsolása mindig azok bizonyos fokú artikulációs összetartozására mutat. Az énekes zenében pl. általában csak az egy szótagra eső hangokat kapcsolják így össze. Az éles értelmi határok szétválasztott írásmódot követelnek. Ha viszont az apró motívumhatárokat jelöljük ilyen módon, az nehezíti az előadó feladatát, egyfajta „dadogást” válthat ki. Az ütemeknek és ütemrészeknek megfelelő csoportosítás esetén megmutatkozik a ritmikai és értelmi egységek közti különbség. A versritmushoz hasonlóan a zenei ritmus is az értelmi felépítés és a metrum kölcsönhatásából jön létre. Az ütemeken átnyúló csoportosítás, ami gyakran előfordul Lisztnél, Szkrjabinnál és másoknál, arra utal, hogy a metrum szerepe ebben a kölcsönhatásban a klasszikus korhoz képest csökkent.

A hangsúly-csoportok emelkedő („jambikus”) szerkezete az egyedi arculatukat biztosító vonások egyike. Az általános, köznyelvi mozgásformulákat, különösen a kísérszólamok figuráit nézve az ereszkedő súlyrendű szerkezeteket találjuk nagy többségben. Ez lehetővé teszi, hogy pontosítsuk a zenei motívum-hangsúly fogalmát. Azét a hangsúlyét, mely a szóhangsúlyhoz hasonlóan egyesíti maga körül a motívumot és az esetek többségében egybeesik a metrikus súllyal.⁸¹

Amint köztudott, a hangerő csupán a hangsúlyozás egyik – bár leggyakoribb – módja. A súlyos szótag a mai európai nyelvekben a súlytalanhoz képest nem csak hangosabb, de magasabb intonációval, hosszabb időtartammal és a benne levő magánhangzó világosabb kiejtésével is jár.⁸² E hangsúlyképző tényezők mindegyike önállóan is fölléphet, az épp hiányzót a többi helyettesítheti. Előfordulhat teljes hiányuk is: a nyelvet ismerő hallgató, aki tudja, hová kell esni a hangsúlynak, súlyosnak fogja hallani a megfelelő szótagot minden érzékelhető kiemelés nélkül is (pszichológiai hangsúly). A zenei hangsúly ugyanígy különböző eszközökkel hozható létre. Ezek az eszközök néha ellentmondanak egymásnak. A Walkürok lovaglását hallgatva gyakran hallhatjuk, hogy a dallam- és ritmusfigurából következően miként tolódik a hangsúly a második ütemrészre, holott Wagner gondosan kiírta a hangsúlyjeleket minden ütem elején:

⁸¹* Vagyis a szerző ismét hajlik vissza Szposzobin felfogásához. A ford.

⁸²* Az orosz nyelvben e három jelenség közül a harmadik erősen, az első nyelvjárásonként változó módon, a második vajmi kevésbé érvényesül. A ford.



Különösen érdekesek a gyenge ütemrészre eső, a szerző által külön jelölt hangsúlyok, melyek mindazonáltal nem zavarják a motívum ütemkezdetre eső fő súlyának érzetét. Ilyen pl. a nyolcad felütésre eső *sforzato* Beethoven C-dúr zongoraversenyének fináléjában. (A témát a szerző egy akkoriban népszerű dalból meríti, melyben a szöveg nyelvtani és metrikus súlya az ütem elejére esik. Ily módon a dal ismerete itt segíthet fölismerni az ütem erős mozzanatát az ezzel humorosan felelő valós hangsúly ellenére. De a dal ismerete ehhez nem feltétlenül szükséges.):⁸³



A súlyos (erős) mozzanatok⁸⁴ (a motívumok súlypontjait),⁸⁵ melyek elhelyezkedését a metrum, az ütembeosztás szabályozza, feltétlenül meg kell különböztetnünk a dinamikai, agogikai és más súlyoktól, melyek az előadás során ki tudják emelni e mozzanatok. Az eddig elmondottak fényében a zene értelmi súlyait úgy határozhatjuk meg, mint a hangsúly-csoportok kezdetének normális mozzanatát az általános mozgásformulákban és a kísérszólamokban, vagy más szavakkal – mint **a harmóniaváltás normális mozzanatát**, melyhez viszonyítva osztályozhatjuk az akkordidegen hangokat, egyfelől, mint átmenő-, váltóhangokat és előlegezéseket, másfelől, mint késleltetéseket.⁸⁶ A felütés legtisztább formájában olyan dallam-szakasz, mely megelőzi a harmonikus kíséret belépését:

⁸³ [17] Tetzl E. *Rhythmus und Vortrag*. Berlin, 1926, 17. o.

⁸⁴* A szövegben itt is мотивы áll моменты helyett – ez nyilvánvaló sajtóhiba. A ford.

⁸⁵* A szerző itt, igen érzékletesen, azt a kifejezést használja, amit a fizikában a **tárgyak súlypontjára** szoktak (центр тяжести). A ford.

⁸⁶* Az akkordidegen hangok – egyébként helyes – osztályozása itt nem tartozik a kérdés lényegéhez. De ha már szó esik róluk, egyik fajtájuk csakugyan lényeges szerepet játszik a metrikus súlypontokon való harmóniaváltásoknál: ez a más funkcióhoz tartozó orgonapont (domináns alatti tonika, vagy szubdomináns alatti domináns), ami ilyenkor az előzményből „öröklődik meg”. Ez a gyakori jelenség a harmóniaváltásnak a szerző által hamarosan részletezendő „köztes fokozatait” gyarapítja! Az egész kérdésfelvetésnek természetesen itt is a középső barokktól a kései romantikáig terjedő korszak homofon zenéjében van értelme. A ford.



A harmóniaváltások különböző erejűek lehetnek. A funkcióváltás és az akkord egyszerű megismétlése között egy sor köztes fokozat található: az akkord más helyzetben, vagy más fordításban való ismétlése, funkción belüli váltás stb. Az ütemen belüli súlyoknak a hangsúlyos verselésből ismertnél árnyaltabb differenciálódása azon alapszik, hogy a súly nagyságát elsősorban a rá eső harmóniaváltás ereje határozza meg.⁸⁷ Az összhangzattani könyvekben számos előírást találunk, melyek célja: a harmóniaváltási fokozatok és a metrum összehangolása.⁸⁸ De a harmónia és a metrum kapcsolata abban is megmutatkozik, hogy a nyugvópont- (oldás-) jellegű harmóniák súlyosabbnak érződnek, mint a labilisak.⁸⁹ A végső zárlat akkor kelt tökéletes érzetet, ha a tonika erős ütemrészre kerül, így ez az erős ütemrész maga is a „metrikus tonika” szerepét játssza. Ugyanígy az utolsó ütemrésznek a „metrikus vezetőhang”, vagy „metrikus domináns” funkcióját tulajdoníthatjuk. A következtetést folytatva kimondhatjuk, hogy az ütemrészek, akár csak a skála fokai, saját funkcióval bírnak.

A hangsúlyok szabályozásán alapuló zenei és vers-metrumok minden különbségük mellett közösek abban, hogy, szemben a kvantitatív metrumokkal, nem tartanak számat önálló esztétikai érdekességre, hanem, a háttérben maradva, mintegy „kiszolgáló szerepet” töltenek be. A hangsúlyos rendszerekben a tényleges hangsúlyozás nincs teljesen alárendelve a metrikus sémának, melyre úgy kell tekinteni, mint csupán egyikére a ritmust befolyásoló tényezőknél, mi több mint olyan tényezőre, mely a ritmus háttér-szintjét képi. De, míg a versben a metrum „olyan, mintha kíséret lenne”, a zenében az teljesen

⁸⁷* Bátor általánosítás! Hogy a két tényező összefügg, az kétségtelen. De, hogy ez az összefüggés mennyire szoros, mennyire lehet rá hagyatkozni más kérdések eldöntésénél, az vizsgálatot érdemel. A ford.

⁸⁸* Az orosz oktatásban használt összhangzattan-könyvek elsősorban az önálló harmonizációt gyakoroltatják (tárgfekvésben, sőt, szabad faktúrával). Ehhez közölnek példa-dallamokat és eligazító szabályokat. A ford.

⁸⁹* Félreérthető állítás: valójában **metrikailag** érződnek súlyosabbnak. A „rendszer feletti”, tényleges dinamikai súlyok viszont általában épp a labilis, feszült harmóniakra esnek. A ford.

valóságos kíséretként ölthet testet. Ez a ritmus és a metrum közti kölcsönhatás más módját határozza meg. A ritmikai változatosság és a metrikus séma együttesen lehet jelen. Ennek tipikus példája Chopin c-moll noktürnje, ahol a „ritmuson” és „metrumon” a jobb és bal kéz osztozik:⁹⁰



Ez a példa önmagában szemlélteti, mennyivel gazdagabb a zenei ritmus a versbelinél, a különböző osztásoknak, összevonásoknak, szüneteknek stb. köszönhetően. Különösen lényeges a konfliktust hordozó képződmények szabad alkalmazása, vagyis a ritmikus súlyok átvitele a metrikailag gyengébb helyekre. A versekben ugyanígy találkozunk nem metrikus súlyokkal, ezek alkalmazása azonban ott egy sor korlátozásba ütközik, hogy megmaradjon a metrikus támaszok érzetét szolgáló lejtés akkor is, ha súlytalan szótag esik a metrikus súlypontra. A „rendszerfeletti” súlyok a versekben különleges ritmikai feltételek közt lehetségesek: ezek a verssor (fél-sor) első szótagjára, vagy egy szintaxisból fakadó szünet utáni szótagra eshetnek. Törvényszerű, hogy metrikusan súlyos helyre eső, de grammatikailag súlytalan szótag nem állhat olyan szóban, melynek súlyos szótagja a verselés szempontjából „rendszerfeletti” súlyként jelentkezik. Ezért a két szótagos verslábakból álló mértékekben a nem metrikus súlyt egyszótagú szónak kell hordozni. Ezek gyakran indulat-, vagy kérdőszavak. A velük járó kiegyensúlyozatlan, vagy labilis intonáció elfogadhatóvá teszi, hogy a metrikus súlypont gyenge szótagra tolódik. Lermontov alábbi versrészletében (*Valerik*) olyan ritka esettel találkozunk, mikor a jambikus verssor két verslába is súlyosan kezdődik, ám a lejtés a kezdő intonációnak köszönhetően mégsem borul föl:

И знать вам также нету нужды -
Где я, что я, в какой глуши?⁹¹

⁹⁰* Nem romantikus specialitásról, hanem egy hosszú zenetörténeti időszakban (főleg lassú tempóban) rendszeresen előforduló jelenségről van szó. Különösen szép példa Mozart c-moll szonátájában (K. V. 457) az *Adagio* tétel első epizódja. A ford.

⁹¹* Az alábbi fordításban a két „rendszerfeletti” súlyból csak az egyiket sikerült visszaadni:

De azt se kéne tudni Önnek,
Mily zugban senyved társa itt.

A magyar költészetben számos példát találunk a nagyjából jambikus versmérték hasonló, nyomatékosítás céljával történő felborításának:

Ez az eset a gyenge ütemrészen álló diszsonáns *sforzato* akkordokra emlékeztet, melyek oldása, bár ténylegesen halkabb náluk, mégis világos metrikus támasz benyomását kelti.⁹²

A zenében emellett lehetségesek a súly valódi eltolásai – a szinkópák. A metrikus támasz ilyenkor a faktúra valamelyik másik szólamába kerülhet. A poliritmia lehetősége megengedi azonban, hogy bizonyos esetekben a támasz pusztá elképzelésével is beérhessük.

A zenében lehetséges az összes szólam, a teljes faktúra egyidejű szinkópája is. Ilyenkor a metrum egyáltalán nem fejeződik ki a hangzásban. A mű lejtését és a metrikus támaszt ilyen esetekben az előzmény hatása érzékelteti. E hatás létrejötte azonban olykor kétséges, sőt akár lehetetlen. Már Beethovennél előfordul, hogy a metrikus támasz a mű, vagy annak egy új tempóban induló része elején hiányzik, ezért nincs olyan előzetes benyomás, melynek emléke eligazíthatna. Így kezdődik pl. a második *allegro* terület az Op. 133-as Nagy Fűgában (a 26. ütemtől), vagy a IX. szimfónia fináléjának alábbi részlete:



Elég gyakran találunk ilyen indításokat Liszt Ferenc műveiben (h-moll szonáta, *Les Préludes*, Faust-szimfónia, É-dúr Petrarca-sonett). Az eleinte csupán képzelt metrum itt fokozatosan ölt testet. Schumann *Manfréd*-nyitányában azonban ez a *post factum* realizálódás is elmarad: az első ütem három szinkópás akkordját koronás szünet választja el a következő, más tempóban induló résztől.

Arany János: V. László – *Csikorog* élesen; *Miért zúg* a tömeg?; *Nincsen* Uram sehoh.

Ady Endre: Hunn, új legenda – *S életük* ez a mérsékelt csodáknak,
*Mikben mégis ő*s állandóság vágat.

Babits Mihály: Esti kérdés – Ez a sok szépség mind *mire* való?

Vörösmarty Mihály: Átok – Hallgatnak ágyuink, a puska nem szól,
 E némaság *oh* mily *rémületes*!

Hasonló példákat bőven lehetne sorolni. A ford.

^{92*} Az analógia némileg sántít: a költészetben az oldás nem azonnal, a következő súlytalan szótagon következik be, hanem később, a jambikus lejtés helyreállításakor (amihez legalább 2-3 „ép” versláb szükséges). A ford.



A hallgató, aki nem ismeri a partitúrát és nem látja a karmestert, természetesen nem jön rá ezeknek az akkordoknak az ütemhez való viszonyára. Az ütem ilyen esetekben csak „papíron” létezik. Ám mégis utasításul szolgál az előadónak, aki a zenét a hallgató felé közvetíti.⁹³ Az ütem, mint sajátosan zenei mérték, a zenetörténet azon korszakához tartozik, mikor a zeneszerző, akár csak a költő, immár **író**, nem pedig énekes. A zenemű és a költemény az előadásoktól függetlenül is létezik, így nem tehetünk egyenlőségjelet a leírt szöveg és annak valamely előadása közé.⁹⁴ Az újkor költészetében és zenéjében a valóságosan hangzó ritmust nem ritkán szembeállítják a szöveghez tartozó metrummal.⁹⁵ A francia *Littré* lexikon úgy fogalmaz, hogy a ritmus csak annyiban létezik, amennyiben hallatszik, míg a metrum egy, a szabályait ismerő süket számára is valóságos.

A sorokra, vagy ütemekre való osztás – a költő, vagy a zeneszerző ritmikai **szándékának** grafikus kifejezőmódja, **előírás** a majdani előadók számára. Az ütemvonal nem a hangsúlyt mutatja (arra a kottairásban más jelek szolgálnak), hanem annak **normális** elhelyezkedését: ezzel határozható meg a valóságos súlyok normális, vagy eltolt jellege.

Ez természetesen nem csak az ütem fő súlyára vonatkozik, de a köztes metrikus súlyokra is. A 3/4 és 6/8 közti különbséget az ütemmutató, nem pedig a zene ritmikai rajzolata határozza meg.⁹⁶ Az ütemmutató nélkül nem lehetne meghatározni, hol vannak a metrikus támaszok pl. Schumann IV. szimfóniájában a bevezetésben és a Románokban, pedig ettől függ itt a zene egész jellege. A valós hangsúlyozás és a kottakép csoportosítása néha egyenesen

⁹³*Bár a gondolat igaz, a következtetés ezúttal túl messzemenő. Ráadásul megkerüli a fölvetett problémát: **mire** is utasítja Schumann az előadót ezzel a különös írásmóddal? Úgy látszik, hogy a tömörszerű, *forte* és *tenuto* akkordok eltolt írásmódja valamiféle zenei „feltételes módot” érzékeltet. Ezért „húzza ki” az alkalmilag létrehozott zenei akcentusok alól azok metrikai legitimálását. A ford.

⁹⁴* Kérdés, hogy ez az egyenlőségjel valaha is kitehető volt-e? Az itt tárgyalt, jellemzően az újkor zenéjéhez kapcsolódó problémák előtti időszakokban ott voltak a kottairás tökéletlenségei, a *musica ficta* számos esete, a rögtönzött díszítések stb. A ford.

⁹⁵* E szembeállítás indokoltságát már a klasszikus zeneirodalomban is olyan látványos eset igazolja, mint Beethoven B-dúr vonósnégyesének (Op. 18 Nr. 6) scherzója. A ford.

⁹⁶* Valóban: a félütemnyi felütéssel induló hármas ütem esetében létrejöhet hatos ütemre emlékeztető kottakép, anélkül, hogy ez a zene lejtését befolyásolná (Mozart: C-dúr szonáta K. V. 330. 2. t., Beethoven: d-moll szonáta Op. 31 Nr. 2. 3. t. – utóbbi tétel egy-egy pontján adódik bizonyos kísértés a 3/8 6/16-ra való „átrendezésére”, ez ellen „dolgoznak” pl. a 23., 27., 169–172. ü. *sforzato*i). A ford.

ellentmondanak a metrumnak, és már Berlioz óva inti a karmestereket attól, nehogy ilyenkor az ütemegységek helyett a hangsúlyok szerint vezényeljenek, ami szerinte „lapos ütemváltás” lenne az érdekes ritmikai effektus helyett. Berlioz ebben az egyik legdurvább stilisztikai hibát látja, amit a karmester a vezénylés során elkövethet.⁹⁷ Épp e hibát követte el sok teoretikus, akik „kijavították” a szerzők ütembeosztását, összhangba hozva azt a zene értelmi hangsúlyozásával, ám szem elől tévesztve azt, hogy az eltérés egyben a metrikus hangsúlyozás különleges jellegére mutató előírás. E „javítások” gyakran abból a feltételezésből indultak ki, hogy a szerzők mechanikusan meghagyják az addigi ütembeosztást ott, ahol az „valójában” megváltozik. Így Chopin b-moll szonátájának *scherzójában* többek véleménye szerint a 3/4-ben írott 73-76. ütemeket 2/4-esekkel kellene felváltani:



Chopin ezt természetesen nem lustaságból, vagy gondatlanságból nem jelzi. A látszólagos 2/4-es „ütemek” nyilvánvalóan a környező felület miatt továbbra is ható 3/4-es érzet közepette lépnek föl, mint ritmikai disszonancia, mely csak ott oldódik föl, ahol a valódi és ál-ütemszűly ismét egybeesik. Ezért az ilyen „ál-ütemek” feltétlenül hármassával csoportosulnak, egy ilyen hármassal csoport pedig két valódi ütemet tesz ki.⁹⁸

A ritmikai disszonancia meg nem értése vezet oda, hogy Schumann zongoraversenyében a finálé második témáját nem ritkán 3/2-ben értelmezzük:⁹⁹



Schumann-nál az ütembeosztás a következő:



⁹⁷ [18] Berlioz. *Traité d'instrumentation*. Az idézett kiadás: Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*. Музыка Москва, 1972. т. 2, 515. о.

^{98*} Vagyis a *hemiola* néven jól ismert jelenséggel van dolgunk. Bár az elnevezés az orosz terminológiában is meghonosodott (гемиола), a szerző nem használja. A ford.

⁹⁹ [19] Ld.: *Wiehmayr, Th. Musikalische Rhythmik und Metrik*. Magdeburg, 1917, 173, 194. о.

Ha következetesen akarnánk maradni ehhez a gondolkodásmódhoz, Csajkovszkij IV. szimfóniában is át kellene írni egy sor részletet, pl. e helyett



ennek kellene állni:



Világos, hogy ennél „laposabb” ütemváltást nehéz lenne kialakítani.

Mind Schumann-nál, mind Csajkovszkijnál olyan ritmusképlettel van dolgunk, mely jellegzetesen keringő-szerű. Tetzl (aki pedig maga is nemegyszer megengedi magának, hogy önkényesen belenyúljon a szerzők ütembeosztásába) az idézett Schumann-témában helyesen veszi észre a motívum-szerkezet és a metrum közti konfliktust. A témát egy közismert keringő (Arditi: *Il baccio*) dallamával veti össze:¹⁰⁰



Közeli példaként felhozhatjuk Gounod Faustjának keringő-dallamát is:



Az ilyen dallamok, még ha kíséret nélkül énekeljük, vagy játszuk is őket, nem keltik 3/2 benyomását, hiszen előadásmódjukat akkor is a hozzájuk képzelte kíséret befolyásolja. A metrum szerepe sok esetben ilyen „képzelte ritmus-kíséret” keretei közé húzódik vissza. Schumann-nál az idézett téma mellett ezt találjuk a III. szimfónia elején, Brahmsnál ugyancsak a III. szimfónia 1. tételének főtémájában és még sok helyen. A hangokban nem realizált metrum itt

¹⁰⁰ [20] Tetzl, E. *Rhythmus und Vortrag*. 44–45. o.

a háttérbe húzódva van jelen, ami nélkül a konfliktusos ritmus „lapos ütemváltássá” válna.

Az ilyen képzelt, még a közvetlen előzmény ritmus- emlékei által sem támogatott metrum lehetősége abból az egyszerűségből fakad, amely az ütemrendszert megkülönbözteti a kvantitatív metrumoktól. A kvantitatív ritmika bizonyos fajtáiban (pl. az indiai zenében) az összetettség magas fokát elérő polimetria az ütem-alapú ritmikában csak kivételes, e ritmikai rendszertől általában idegennek tekinthető esetekben fordul elő. Az ütem általában nem más, mint egyöntetűen ismétlődő súlyrendi séma, mely változatos ritmusképleteknek szolgálhat háttérül. Ez nem zárja ki az ütemmutató változását (a verselésben néha ezt nevezik polimetriának). Ám míg a kvantitatív ritmikában a mérőegységek egyenlőtlensége a metrikus feladat összetettségéről, így a metrikus tényező erősödéséről árulkodik, az ütemes zene metrum váltásai inkább a gyengítés, a fellazítás irányába hatnak. A korábban említett Szkrjabin-poéma (Op. 52 Nr. 1) gyakori ütemváltásai olyan állapot felé képeznek átmenetet, melyet a szabadvers analógiájára „szabad ütemnek” nevezhetünk. Ilyet találunk pl. Rahmanyinov néhány kései dalában, melyek különböző méretű ütemekkel vannak lejegyezve, mindenfajta ütemmutató nélkül.¹⁰¹ Az ütem nélküli zenétől ezek a szabad ütemek abban különböznek, hogy az ütemvonalak **metrikus** súlyokat mutatnak, melyek akár ellent is mondhatnak a valós hangsúlyozásnak:

Akár csak a szabad versben, a metrum itt minimális szintre redukálódik – abban a szerzői szándékban merül ki, hogy a művet, grafikai eszközökkel, mégis csak metrikai egységekre tagolja (a verset sorokra, a zenét ütemekre). Ebben a szerző kezét nem köti semmi szabály. A tagolás értelme, hogy mégis csak létrejön egy ritmikus háttér-szint, melyhez képest ritmikai disszonanciák – a versben *enjambement*, a zenében szinkópák – állhatnak elő.

¹⁰¹* Ez az eljárás a XX. század zenéjében gyakori, igen jellemző pl. Paul Hindemithre. A ford.

5.

A zenei metrumot megjelenítő grafikai eszközök közé tartozik az ütemvonal, és az ütem belső felosztását mutató szám mellett az ütemmutató nevezője is, mely megmutatja, „mennyit érnek” a számlálóban jelzett ütemrészek. Ezeknek a nevezőknek, és, egyáltalán, a semmilyen reális hosszal nem azonosítható hangértékeknek a kérdését a zeneelmélet általában megkerüli, és csak az ütemrészek számával foglalkozik. Az azonos számlálójú, de különböző nevezőjű ütemmutatókat a tankönyvek egyszerűen felsorolják, anélkül, hogy megpróbálnák tisztázni a köztük fennálló különbséget. Ha Beethoven szimfóniáiban a 3/8-os lassú tétel után 3/4-es scherzót találunk, ahol az egész ütem rövidebb az előző tétel nyolcad-értékénél, akkor nyilvánvaló, hogy ezeket az ütemmutatókat nem a nevezőben megadott érték hossza különbözteti meg. Ezzel együtt a nevező megválasztása kétségtelenül a tempóval függ össze. Az I. szimfónia 2. tételében (*Andante cantabile con moto*, nyolcad = 120) a 3/8 felváltása 3/4-del, minden hang augmentációjával, ennek megfelelően negyed = 120 metronómjelzéssel *allegrová* változtatná a tételt. Épp ez az értelme a témák grafikai-optikai augmentációjának az 1. 2. példákban, ahol a hangértékek megnövekedését semlegesíti a tempóváltozás, így az egyes hangok tényleges, metronóm szerinti hossza változatlan marad. Ebből látszik, hogy a tempó a zenében összetett fogalom, mely nem redukálható az egy időegység alatt lefutó hangok számára.

Meg kell jegyeznünk, hogy a „tempó” szó jelentése az újkorban jelentős változáson ment keresztül. E változás a hanghosszúság-fogalomra orientált ritmikától a sebesség-fogalomra orientáltra való áttéréssel függ össze. Kezdetben a latin *tempus*, akár csak a görög χρόνος (idő) éppenséggel egy meghatározott időbeli szakasz **hosszát** jelentette. A kései menzurális zenében a *tempus* – a brevis mérete, mely három, vagy két semibrevisel volt egyenlő. Előbbi esetben a „tempót” tökéletesnek (perfectus), utóbbiban tökéletlennek (imperfectus) nevezték. A különbség ezek között ily módon hasonló a hármas és kettes ütemek közöttihez. Innen az ütemmutató angol neve – *time*. Az olasz nyelvben a *tempo* szó – akár csak a francia *temps* – az újkori zenére alkalmazva azt a mérőegységet jelenti, melynek hossza, időtartama a számolás alapja (németül *Zählzeit*), így meghatározza a mozgás (olaszul *movimento*, franciául *mouvement*) sebességét. Épp erre a sebességre ragadt át a tempó név azokban az

országokban (pl. német és orosz területen), ahol a menzurális hagyományok gyengébbek voltak, vagy teljesen hiányoztak.

A tempó szó új jelentése úgy viszonyul a régihez, mint az akusztikában a rezgésszám az egyes hullámok időtartamához. Sok esetben persze nem változik a lényeg attól, hogy az egyes mérőegységek hossza helyett a mérőegységek egymásutánjának sebességéről beszélünk. A *Tempo I., L'istesso tempo, Tempo di Minuetto* utasításokban a *tempo* helyett *movimento* is állhatna. Ám ugyanez a csere nem lenne lehetséges a *Doppio movimento* felirat esetében: a számolási egység megduplázása felezné, nem pedig megkettőzné a sebességet. A tempó növelése alatt ma a sebesség gyorsítását értjük, holott a *tempo* eredeti értelme szerint ez hosszabb mérőegységet jelentene, amiből lassabb sebesség következik.

Az, hogy a sebesség-fogalom a hossz-fogalom fölé kerekedett, jól látható a metronóm-jelzésekből is, melyek az ütések **gyakoriságát**, nem pedig a köztük eltelt időtartamokat mutatják. A negyed = 80 helyett matematikailag pontosabb lenne negyed = $1/80$ -ot írni, hiszen a **nagyobb** szám (pl. negyed = 100, a 80-hoz képest) a mai jelölésmódban **rövidebb** értéket jelent. De ez a pontosabb jelölésmód ellentmondana a zenei tempóról mára kialakult fogalmainknak.

Első pillantásra édes mindegynek tűnik, hogy az ütések közti $1/80$ percet, vagy a percenkénti 80 ütést határozzuk meg. Ha azonban a metronómütésekről az élő zenére térünk át, ez a különbség egyszerűen lényegessé válik. Ha az ember szívverését percenként 80-nak mérjük, ezzel nem határozzuk meg az időközöket valamennyi különálló szívdobbanás között: a pulzus lehet egyenletes, vagy „akadozó”. A zenei tempó megadása ugyanígy a mérőegységek **átlagos** hosszát mutatja, anélkül, hogy minden egyes mérőegység azonosságát követelné. A sebesség-fogalmon alapuló ritmikában semmi sem kötelezi a sebességet arra, hogy végig egyenletes legyen.

A zenei-értelmi súlyok hierarchiáján alapuló ütem függetlenné válik az időarányoktól. Ezek szerepét a ritmikai funkciók veszik át, melyeket a karmester mozdulatainak irányával érzékeltet. Ebben különbözik döntően a mai vezénylés mód a „taktírozástól” (mérőütéstől), mely jóval a mai értelemben vett ütem előtt is létezett és igen jellemző az időmértékes metrikára. A ma használatos ütemezés nem hangtalan mérőütés – inkább a vonó mozdulataira emlékeztet. Az ütések helyére az irányváltások pontjai lépnek, a köztük való időt pedig folyamatos mozdulatok töltik ki, melyek **vezetik** a zenét, ami által a karmester mindenkor befolyásolni tudja a tempót.

A mai vezényléstechnika csak a XIX. századra alakult ki. Előfeltételei – vagyis a zenének azok a tulajdonságai, melyek életre hívták – azonban sokkal korábbra nyúlnak vissza. A tempó az ütem-rendszer megjelenésével szabadul ki az egyenletes időmértékek keretei közül. A tempó terén végbement változás a szigorú reneszánsz és a szabadabb barokk ellenpont közti különbséghez hasonlítható. Már az 1590-es évektől, különösen pedig a XVII. században számos utalást találunk a tempó változtatásaira, melyek a szöveg tartalmával, vagy a zene által kifejezett érzelmekkel függenek össze. Ezek az utasítások emellett többször rámutatnak, hogy épp ez a változékonyság különbözteti meg az új muzsikát a korábbi korszak szigorú egyházzenei stílusától. Frescobaldi pl. első toccata- kötetének előszavában megjegyzi, hogy e darabokat nem a régi szokás szerinti egyenletes mérőütésre kell játszani, hanem úgy, mint a legújabb madrigálok, melyeket hol gyorsabban, hol lassabban énekelnek, így fejezve ki az affektusokat és a szöveg szavainak tartalmát.¹⁰² Monteverdi különbséget tesz *tempo della mano* és *tempo dell'affetto dell'anima*, vagyis szigorú és szabad tempó között. Utal a tempó változásaira számos más XVII–XVIII. századi szerző (Praetorius, Mattheson) stb. is.

Míg a világosságra, plaszticitásra, tagoltságra törekvő klasszikus korszakban az egyenletes tempó szerepe inkább növekszik, a XIX. században a *tempo rubato* válik uralkodóvá. Wagner írja, hogy a zenei előadóművészet erősen megváltozott Beethoven óta. E változás alapelvei közül elsőként azt emeli ki, hogy a tempó immár nem kevésbé változékonyság, mint maga a tematikus szövet. A tempóváltozásokat a romantikus szerzők gyakran nem is jelölik a kottában. Ellenkezőleg – megjelennek a *tempo giusto* vonatkozó külön utasítások (igaz, ilyen – *mesuré* – már F. Couperinnél előfordult). Néha *senza accelerando* és *senza rallentando* felirattal is találkozni lehet (Pl. Berlioznál a Fantasztikus szimfóniában).

A tempó fogalmának átalakulása nem merült ki abban, hogy az az egyes értékek hossza helyett immár a zene sebességére vonatkozott. Az újkor zenéje nem ismer normál sebességet. A mérőegységnek sincs normál hossza (még hozzávetőlegesen, átlagosan sem). A tempójelzések bőséges alkalmazása a kifejlett ütemrendszer jellegzetes velejárója. A régi görög zenének pl. nem volt szüksége ilyenre. Bár az alap-időnek náluk sem volt állandó, egyezményes mértéke és függött a tempótól ($\alpha\omega\gamma\eta$), a kutatási adatok szerint csak az egyes versmértékekkel járó tempók különböztek, mivel a morának versmértéktől

¹⁰²* Frescobaldi előszavának magyar fordítását ld.: Örök muzsika. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 129–131. o. Az itt közölt szöveget az „ütem” kifejezés problematikussága miatt nem vettem át. Ld. még: Donington, R. *A barokk zene előadásmódja* (Karasszon Dezső ford.). Zeneműkiadó Budapest, 1978, 243–244. o. A ford.

függetlenül volt bizonyos normál hossza.¹⁰³ A hangok normál értékének (*integer valor*) fogalma a középkori menzurális zenében is¹⁰⁴ élt. Itt a gyorsabb, vagy lassabb mozgást a *proporciókkal* jelölték (vagyis annak feltüntetésével, hogy a hosszabb, vagy rövidebb hangok milyen arányban térnek el a normál értéktől). A normál tempó viszont nem igényelt semmilyen külön jelölést. Az újabb zenében a tempójelzés hiánya általában a tempó tetszés szerinti (*a piacere*) választhatóságát jelenti.¹⁰⁵ Ha azonban nincs fogalmunk egyfajta normál sebességről, úgy a *lento* (lassú), vagy a *presto* (gyors) szavaknak sem lehet egyértelmű jelentésük. A szóbeli utasítások erőtlene a pontos sebesség megadásához (ezért terjedt el a metronóm használata). De többnyire nem is ez a céljuk. Teljesen igaza volt Riemann-nak, mikor az újkori zene tempó-fogalmát az antik éthoszhoz hasonlította. A legtöbb általánosan használt olasz tempójelzés (*allegro, adagio* stb.) jelentése valóban nem a sebességre, hanem egy alaphangulatra utal. Az újkori zenében a tempó, mint minden, ami az idő méréséhez kapcsolódik, energetikai fogalommá alakul. És hasonlóan ahhoz, ahogy a mechanikában az energetikai mennyiségek meghatározásához a sebesség mellett a tömegre is szükség van, a zenében a tempó keltette benyomás nem csak a mérőegység átlagos hosszától, de annak értelmi, tartalmi súlyától is függ¹⁰⁶. A metronómjelzéseknek ezért csak kiegészítő szerepük lehet. A muzikusok számára sokkal fontosabbak a jellegre vonatkozó utasítások. Még a XVIII. században, mikor az első kísérletek történnének a tempó mechanikus módszerrel való meghatározására, J. J. Rousseau azt tanácsolja, hogy jobb a karmester ízlésére hagyatkozni¹⁰⁷. Természetes, hogy a tempó (a szó szoros,

¹⁰³* E mondat több szempontból ellentmondásos. Homályos maga a megfogalmazás is (úgy is lehet érteni, hogy a mora normál értéke versmértékeként változott, bár a szöveggörnyezet ellentmond ennek).

Az *agógé* jelentései közül (*αγωγή* *ἵππου*) a vezetés, menetelés, hajtás (lóé), ill. a (zenei) ütem, ritmus illik ide. Platónnál *αγωγή του ποδός* - a (vers-) láb ütemes lüktetése (Az állam – 400. c). Szepes-Szerdahelyi, i. m. (67. o.) az *agógé* fogalmát egy általa elvetett elmélet kapcsán említi (eszerint ha egy verssoron belül 3 és 4 morás verslábak keverednek, azok időtartamának azonosnak kell lenni, tehát a mora bennük nem azonos (a szerzők ennek kapcsán a jelen tanulmány 13 [2] jegyzetében említett Tomasevszkijre hivatkoznak). Különböző elméleteket említ a magyar Világirodalmi lexikon (Akadémiai kiadó Bp. 1970-1996) *tempó* címszava is. Ezek közül azt nevezi „korszerűnek”, mely szerint „A költők e szövegritmus-tempóváltásokkal is felerősíthetik a vers hangulati tartalmát, amint az egyebek között Homérosz verselésében vagy a görög chorikonokban (tragédiák kardalaiban) is megfigyelhető: a zaklatott-vidám hangulatú szövegrészekben megnő a rövid, a kiegyensúlyozott-statikus érzelmeket sugalmazókban a hosszú szótagok aránya (pl. úgy, hogy a hexameter holodaktilikus – minden lehetséges helyen daktilust hozó – vagy spondaikus formát ölt)”. E szerint tehát a „szövegritmus-tempóváltás” mégsem jár a mora ingadozásával! A ford.

¹⁰⁴* Ez arra utal, hogy a szerző szerint mégiscsak ilyen *integer valor*-féle volt a mora is. A ford.

¹⁰⁵* A barokk kor után ennek lehetőségei azért elég korlátozottak (Bachnál még előfordul igen erősen különböző tempókban is meggyőzően előadható tétel – pl. az a-moll háromszólamú invenció). A ford.

¹⁰⁶* Lényegbevágó meglátás! Ez magyarázza meg az ütemmutató nevezőjével kapcsolatos talányokat, ez erősíti meg pl. a rész elején olvasható, első pillantásra nem maradéktalanul meggyőző állítást Beethoven I. szimfóniájának 2. tételéről. A ford.

¹⁰⁷* A metronóm első használható előzményét a francia Étienne Loulié találta föl még 1696-ban. Érdekes, hogy Donington i. m.-ben J. J. Rousseau-tól nem szerepel idevágó megjegyzés (pedig más kérdésekben hivatkozik rá).

metronómszámmal meghatározható értelmében) a romantika korában veszít legtöbbet jelentőségéből.

Érdekes ennek kapcsán megfigyelni, hogyan változott a muzsikuskor viszonya a metronómmal meghatározható tempóhoz. Magát a szerkezetet Mälzel a klasszicizmus és a romantika közti átmenet időszakában alkotta meg (1816-ban szabadalmaztatta). A többé-kevésbé határozott tempók klasszikus rendszere ekkorra már eléggé elmosódott, így a metronóm kapóra jött és annyira magára vonta a figyelmet, hogy Mälzel 1818-ban kiadott brosúrája már hosszú listát közölhetett azokról a zeneszerzőkről, akik – szerinte – helytelenül alkalmazták készülékét. Nagy jelentőséget tulajdonítottak a metronómjelzéseknek Beethoven, Weber és Berlioz. Ez azonban mindnyájuknál csak az általános tempó meghatározására terjedt ki, a mechanikusan pontos játékot elutasították. Hamarosan aztán a metronóm az alaptempó megadójaként is elveszítette népszerűségét. Már Beethoven, a megnyilatkozásait általában romantikus irányban „elszínező” Schindler szerint egyszer így fakadt ki: „Semmilyen metronómot! Aki helyesen érzi (a tempót), az nem szorul rá, aki meg nem, azon semmi sem segíthet!”¹⁰⁸ Bár Schindler szavahihetősége nyilvánvalóan kétséges, a Beethoven utáni korszak muzsikuskor gyakran idézték e mondást, akár csak azt a véleményt, amit Mendelssohn mondott Berlioznak: „Minek találták ki a metronómot? Teljesen fölösleges szerkezet. Az a zenész, aki első pillantásra nem ismeri föl egy zenemű tempóját, tökfilkó!” Ilyenkor általában megfélekedeznek arról, milyen szövegkörnyezetben szól e mondásról Berlioz:

„Megfelelhettem volna neki azzal, hogy, úgy látszik, sok tökfilkó van a világon, de hallgattam. [...] Egy napon megkért, mutassam meg neki *Lear király* nyitányomat, melyet nemrégiben Nizzában írtam. Először is figyelmesen és lassan elolvasta, aztán abban a pillanatban, amikor kezét a zongorára tette, hogy eljåtssza (amit egyébként csodálatos tehetséggel csinált), megszólalt:

- Adja meg a tempót.

- De miért? Nem mondotta-e tegnap, hogy az a muzsikuskor, aki első látásra nem ismeri föl egy zenemű tempóját, tökfilkó?

Nem akarta, hogy észrevegyem, de ezek a visszavágások vagy inkább ezek a váratlan rajtaütések nagyon nem voltak ínyére valók.”¹⁰⁹

Idéz azonban a kötet egy nagyon hasonló gondolatot egy másik Rousseau (Jean) 1687-es írásából (243. o.). A ford.

^{108*} Ld. erről: Fischer, Edwin. *Beethoven zongoraszonátái* (Jemnitz Sándor fordítása). Zeneműkiadó Budapest, 1961, 100–102. o. Az itt előadott történet hihetőnek tűnik. A ford.

¹⁰⁹ [21] Berlioz H. *Emlékiratok*. Magyar kiadás (Faragó László fordítása): Zeneműkiadó Budapest, 1956, II. 27. o.

Ez az epizód éles fényt vet a tempó (vagy a „mozgás” – *mouvement*) kétarcúságára az újabb zenében. A tempó egyfelől (szűkebb értelemben) a mozgás sebessége, ami meghatározható a metronóm segítségével. Másfelől viszont a mozgás jellegéről van szó, ami az emocionális tartalmat hordozza. A sebesség persze függ ettől a jellegtől, ez az összefüggés azonban nem mechanikus. A tempó-fogalmon belül az affektus-oldal túlsúlya nem csak a romantikus korszak stabilitásukat vesztett alaptempóitól való elég szabad eltérésekben mutatkozik meg. A metronómot lebecsülő Mendelssohn egyben a sebesség, mint olyan jelentőségét vonja kétségbe. Wagner *A vezénylésről* c. cikkében Mendelssohn tempóérzékének hiányáról ír, sőt, egyenesen arról, hogy képteli – meg tudja-e egyáltalán különböztetni Mendelssohn egyik tempót a másiktól?¹¹⁰ Érdekesen tanúskodik viszont ez az írás magának Wagnernek a tempóérzékéről is. Wagner (aki pedig a tempót az előadóművészet alapjának tekintette) azt írja, hogy korai operáit pontos tempó-utasításokkal, így metronómjelzésekkel látta el. Mikor azonban tapasztalta, hogy a műveit helytelen tempókban vezénylő karmesterek minden alkalommal az ő metronómjelzéseire hivatkoznak, megértette, hogy „a matematikával a zenében nincs mit kezdeni” és felhagyott alkalmazásukkal.¹¹¹

A metronómjelzések a *Lohengrintől* kezdve tűnnek el Wagner partitúráiból. Úgy látszik, hasonló okokból mondott le róluk Chopin is (nála a 27. opusig, és a halála után 67-tel kezdődő opus-számok alatt kiadott ifjúkori művekben szerepelnek). Alig alkalmaz metronómjelzést Liszt és Brahms. A „helyes tempó” fogalma e szerzőknél nyilvánvalóan nem fedi a metronómmal megállapítható sebességét: azonos sebesség mellett is játszhatunk „helyes, vagy helytelen tempóban”, a „helyes tempó” keretei közt viszont különböző sebességek lehetségesek. A XIX. század végén – láthatóan az előadói önkény ellenhatásaként – ismét növekszik a metronómjelzések szerepe. Liszt utolsó szimfonikus költeményében (*A bölcsőtől a sírig* – 1881–1882) folyamodik hozzájuk.¹¹² Kb. ugyanekortól alkalmazza őket Csajkovszkij (aki, ellentétben Chopinnal, korai műveit hagyja metronómjelzések nélkül). III. szvitjében külön megjegyzésben kéri „a metronómjelzésekhez való pontos alkalmazkodást”. Nagyon részletes metronómjelzéseket ír utolsó szimfóniáiban. Több korábbi

¹¹⁰ [22] Ld.: Wagner, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5. kiadás, 8. kötet. Lipcse, 280–281. o.

¹¹¹ [23] Ld.: U. ott, 275. o. [Érdekes, hogy pl. Sosztakovics zongoraműveinek a szerző előadásában fennmaradt felvételein is rendre más (többnyire gyorsabb) tempókat hallunk, mint amilyenek az általa megadott metronómjelzésekből következnenek. A ford.]

¹¹²* Ugyanígy találunk metronómjelzéseket Lisztnél a 70-es évek végén készült 11 korálfeldolgozásban, a még későbbi *Magyar történelmi arcképekben* és az utolsó zongoradarabok némelyikében (pl. *Richard Wagner, Venezia, Gyászgondola* 2. változat, *Csárdás obstiné*). A ford.

művét (pl. a *Jevgenyij Anyegin* c. operát) utólag látja el ilyenekkel. Nagy jelentőséget tulajdonított a metronómjelzéseknek Rimszkij-Korszakov. A XX. század néhány zeneszerzője – Sztravinszkij, Bartók, Hindemith – aztán a tempót időnként csak a metronómjelzésekkel, a szokásos instrukciókat mellőzve adja meg. Ez azonban arról tanúskodik, hogy a XX. századi zene föleleveníti az időmértékes ritmika bizonyos vonásait, távolodva ezzel a muzsikát a XVII. századtól kezdve uraló ritmikai elvektől.

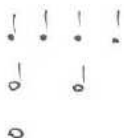
A hangsúlyos (vagy dinamikus) ritmikában, ahol az időtartam jelentőségét veszti, a tempó-érzet nem annyira a mérőegység hosszától, inkább a létrejövő mozgásban megnyilvánuló **energiájától** függ. Épp ezt az energiát jellemzik a szóbeli tempó-utasítások, melyek a muzsikások számára (a XX. század bizonyos antiromantikus irányzataitól eltekintve) sokkal fontosabbak, mint a metronómjelzések. Azt mondhatjuk, hogy a tempók (mozgások) elnevezései nem a sebességet, hanem a mozgás mennyiségét jelzik – a sebesség és a tömeg szorzatát. A hangzás tömegét fokozva ugyanolyan mozgásmennyiség mellett lassabb sebességet kapunk (a *pesante* gyakran *meno mosso*-val jár együtt). Ez fordítva is igaz.¹¹³ Így nyerünk helyes képet a metronómjelzések jelentőségéről a XIX. és a korai XX. század zenéjében. A metronóm által megadott sebesség az energiát, a mozgás-mennyiséget jellemző szóbeli utasításokkal együtt jellemzi a hangzás tömegét, ami a „helyes tempó” megtalálásához vezet.

A tempó-fogalom evolúciójának fényében válik érthetővé, milyen okok határozzák meg a mérőegység hangértékének, ill. az ütemmutató nevezőjének megválasztását. Az ütem-rendszerben a hangértékek nem jelentenek meghatározott hosszúságot, mint egykor az antik elméletben gyökerező menzurális hangérték-nevek (*brevis*, *longa*). Számunkra nem is egészen érthető, hogy lehet az idő valamely szakaszát „rövidnek”, vagy „hosszúnak” nevezni, anélkül, hogy más idő-szakaszokhoz viszonyítanánk (a lélektan egyébként arra tanít, hogy az időegységekről vannak ilyen viszonyítási pont nélküli fogalmaink). Egész, fél, negyed stb. hangértékeink a hangok (körülbelüli) értékelését jelentik **értelmi súlyuk** szerint. Ez az értékelés azért lehetséges, mert az újkori zenében a normál tempó elveszett fogalma helyébe a normál, vagy alapvető ütemmutató fogalma lépett, melyhez az összes többi ütemmutatót

^{113*} A gondolat helyes, sőt egyenesen mély értelmű. A megfogalmazás viszont félreérthető, hiszen „a hangzás tömege” alatt dinamikai és hangszerelési jellemzőket szoktak érteni. Már pedig itt elsősorban nem ezekről, hanem a gesztusok, a mozgás karakteréről, a fizikai hasonlatnál maradván, a bennük részt vevő „részecskék tömegéből fakadó tehetetlenségi nyomatékról”, esetleg „a mozgás terének közegellenállásáról” van szó. Ezt továbbgondolva adódik a következtetés: a „különféle tömegű részecskék” a különböző hangértékek. **Ez hát az értelme az ütemmutatók nevezői közti különbségnek.** A ford.

viszonyítjuk. Ez a 4/4 (C), ahol a mérőegységek a negyedek.¹¹⁴ Ezeket tekintjük normál mérőegységeknek. Hozzájuk képest a felek nehezek, a nyolcadok könnyűek. Magától értetődő, hogy ugyanaz a sebesség nehezebb mérőegység esetén gyorsabb, könnyebb mérőegység esetén lassabb tempóval jár (a negyed = 80 leginkább *Andante*, a fél = 80 *Allegro*, a nyolcad = 80 *Adagio*). Másfelől, ha minden hangérték metronóm szerinti hosszának megőrzése mellett nagyobb értéket választunk mérőegységnek, a tempó lassabb benyomást fog kelteni: a fél = 40 már *adagio*, nem *andante*. És ennek ellenkezője is igaz: a negyed = 160 nem *allegro*, hanem *presto*, vagy *prestissimo*. Ily módon, ha a nehezebb mérőegység esetén meg akarjuk őrizni a tempó megfelelő olasz kifejezéssel jellemzett karakterét, nem felére kell csökkentenünk a metronóm-számot. Ha összevetjük a zeneszerzők szóbeli utasításait és a metronóm-jelzéseket, azt láthatjuk, hogy a fél = 80-nak nem a negyed = 160, hanem egy negyed = 80 és 160 közé eső tempó, kb. negyed = 120–132 felel meg. A pontos arányokat persze nem lehet megadni: a hangnak az érték által kifejezett súlya szerzői szándékot, nem pedig mérhető akusztikai mennyiséget takar.¹¹⁵

A tempóról, mint a lüktetés átlag-gyorsaságáról alkotott fogalmat bonyolítja, hogy a különböző értékekhez társuló lüktetés nem csak különböző sebességű, de különböző súlyú is. Az ütemet, mint nehezebb és könnyebb mozzanatok rendezett váltakozását a lüktetés többszintű sémájával ábrázolhatjuk. A 4/4-et pl. így:



Ebben a sémában az erős ütemrészen mindhárom szint impulzusa összeadódik, a viszonylagosan erőseken két szinté. A gyenge ütemrészekre csak egy szint impulzusa esik. Az ütemrészek nehezebb, vagy könnyebb súlyát ily módon az egyidejűleg ható impulzusok száma határozza meg. A további osztások (nyolcadok, tizenhatodok stb.) afféle „tempó-beli felhangok”, melyek megszólaltatása (addig a határig, míg a hangok pontos száma még kivehető) „a

¹¹⁴* A 4/4 ilyen szintű kiemelése a többi ütemmutató közül nem vitán felüli. A hármas ütem (főleg a 3/4) jelentősége valószínűleg egyenrangú vele. Amit a szerző a negyedről, mint normál mérőegységről ír, az valóban megfelel az európai muzsikuskok lassan több mint három évszázados közmegegyezésének. A ford.

¹¹⁵* Ami a tempó-arányokat illeti, a szerzőnek alighanem igaza van. A metronóm-jelzések eszerint nem 1 : 2, vagy 2 : 1, hanem aranymetszés-szerű arányuk esetén eredményezik a dupla, ill. fele tempó érzetét (a szerző által 120–132 közöttinek megadott érték eszerint 129,44 lenne). E felvetés, bár alaposabb vizsgálatra szorul, hihetően hangzik. A kérdés kutatásához a dr. Stachó László által javasolt angol nyelvű források:

<https://books.google.hu/books?id=A3jkobk4yMMC>, 542. o.,

<http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/880.pdf>. A ford.

mozgás mennyiségét” növeli és az ütemrészek konstans lüktetése mellett gyorsabb tempó benyomását kelti.¹¹⁶ Az ütem mérete (egyfajta „tempó-alhang”) ugyanígy hat a tempóról kialakuló benyomásra. A kevesebb mérőegységet tartalmazó ütemek gyorsabb, a több ugyanilyen mérőegységből állók lassabb tempót sugallnak.¹¹⁷

Az ütem-alapú ritmikában a hangérték tehát nem hosszúságot, hanem metrikus súlyt jelöl (a hang helyét a fenti, többszintű metrikus hálón). Ebből fakad az agogika lehetősége (ami az időbeli viszonyok torzulásával jár a súlyviszonyok megőrzése mellett). Ugyanez magyarázza az olyan paradox írásmódokat, melyek elvetik a pontos matematikai arányokat (negyed = 2 nyolcad = 4 tizenhatod stb.) A figurációkat alkotó apróbb hangok jellege bizonyos esetekben ellentmond annak a hangértéknek, mely a megfelelő ütemrészeire eső számukból következne. Rahmanyinov II. zongoraversenyében az 1. tétel elején pl. a szólóhangszernél nyolcad-figurációkat látunk, holott a mérőegység szerepét játszó félhangra e „nyolcadokból” többnyire 8 vagy 9 esik. A tétel *coda* részének figurációi viszont tizenhatodok, melyekből ugyanezre a félhangra olykor csupán 7 jut. Azt, hogy a hangértékek akár teljesen elszakadhatnak a konkrét hosszúság jelölésétől, a legszemléletesebben a „*rubato poliritmia*” bizonyítja, mellyel gyakran találkozunk Chopin műveiben. Ilyenkor a hangérték átlagos hosszától való agogikai természetű eltérés az egyik szólamban addig terjed, hogy más szólamok más hangértékeihez válhat hasonlóvá. A leggyakrabban látható típus, mikor a kíséret trioláinak harmadik hangja egybeesik a dallam nyolcad-párjainak második hangjával. A c-moll noktűrben (Op. 48 Nr. 1) pl.:

^{116*} Korántsem mindig! Gondoljunk a lassú lüktetés fölötti, sokszor igen sűrű fioritúrákra Mozart variációs műveinek *Adagio* variációiban, vagy több Beethoven-szonáta lassú tételeiben: pl. c-moll Op. 10 Nr. 1, B-dúr Op. 22, d-moll Op. 31 Nr. 2. A szerzőnek inkább olyankor van igaza, mikor „a mozgás mennyiségének fokozása” átterjed a teljes faktúrára – a Beethoven-szonátáknál maradván ezt tapasztaljuk pl. a G-dúr Op. 31 Nr. 1 és az Esz-dúr Op. 81/a lassú tételeinek bizonyos pontjain. Utóbbi esetben a megelevenedések és „lefagyások” (amiket a vissza-visszatérő főmotívum harmóniai színváltozásai is kiemelnek) váltakozása különösen látványos. A ford.

^{117*} a) Az orosz szöveg itt a német „Unterton” kifejezést használja, utalva Riemann logikusnak tetsző, ám zsákutcának bizonyult akusztikai hipotézisére. Így, metaforaként persze az utalás helytálló.

b) A hatás mindenképpen eltérő jellegű, hiszen az apró hangértékek megjelenését közvetlenül hallani lehet, míg az ütem méretét csak az előadó látja, sőt, az őt is csak közvetve befolyásolja.

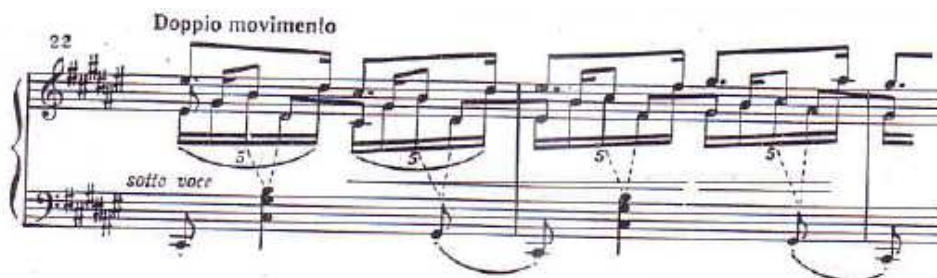
c) A szerző állítása logikus magyarázat a kis-és nagyütemes írásmód értelmére. Ezek alkalmazása valóban a tempóval függ össze. Hogy a zeneszerzők miért folyamodnak hozzájuk jóval ritkábban, mint ahogy ez logikusnak tetszene? Talán azért, mert állást kellene foglalniuk olyan súlykülönbségekről, ahol a kétértelmű „lebegve hagyás” felel meg jobban a kívánt zenei effektusnak (pl. hogy a két összevont kis ütem súlyosan, vagy félütemnyi felütéssel kezdődjön?) Ez lehet az egyik magyarázata Beethoven 2/4-es és 3/8-os lassú tételeinek, melyek közt nem csak *con moto* karakterűek, de kifejezett *adagiók* is akadnak! A ford.



Az így létrejövő különös arány-képletet ($1:1 = 2:1$) az magyarázza, hogy a dallam nyolcad-párjainak első tagját agogikai nyomaték nyújtja meg, a triolák első tagjaira eső támasz pedig lehetővé teszi e triolák enyhe szétválasztását, vagy – ami ugyanaz – harmadik hangjuk megnyújtását. A Polonéz-fantázia (Asz-dúr, Op. 61) végén a triolákra nyújtott ritmus rakódik, ezért harmadik nyolcaduk a tizenhatod-értékhez igazodik:



Chopin ezzel az írásmóddal a körvonalak feszességét és a támaszokra kihegyezett csoportosítást emeli ki.¹¹⁹ A nyújtott ritmus feszességét gyakran a tizenhatod megrövidülése fejezi ki, ilyenkor az a kvintola, vagy szextola-beli értékhez igazodik, mint az Op. 15-ös Fiszdúr noktűrben:



E részletben a *rubato* poliritmia másik típusát is megfigyelhetjük: egy sor hang, melyeket írott értékük szerint egyszerre kellene játszani, különböző időben, a romantikában oly elterjedt *arpeggio*hoz közelítő módon szólal meg. Több hasonló esetben – c-moll etűd Op. 25 Nr. 12, C-dúr prelűd – a dallamos szólam hangjai a faktúra miatt helyenként egy tizenhatoddal későbbre csúsznak annál, ahol értékük szerint meg kellene szólalniuk.

^{118*} Ez az írásmód a Paderewski-féle összkiadásban is így látható, sőt, a 49. ütemtől kezdve a szinkópák is ilyen szellemben igazodnak a triolák kíséretéhez (vagyis első nyolcadukra a triolák két nyolcada esik, míg az utolsóra csak egy)! A szerző hozzászól: „Hogy ez az írásmód nem hanyagságból ered, az látszik abból, hogy ugyanebben a noktűrben a <<helyes>> írásmóddal is találkozunk.” Az erre idézett példái közül azonban az összkiadásban



csak az egyik szerepel, az is egyetlen alkalommal: A ford.

^{119*} Ugyanezek a nyújtott ritmusok a mű más pontjain (226–237. ü.) a tizenhatod-szextolákkal vannak összeigazítva, úgy, hogy az utolsó tizenhatodok esnek egybe (ahogy erről a következő mondatban egy másik mű kapcsán szó lesz). A szerző által itt idézett írásmódot egyébként már a barokk mestereknél is nemegyszer megtaláljuk (pl. J. S. Bach: B-dúr partita, Corrente). A ford.

Az utóbbi esetekben a leírt hangérték immár megszűnt kifejezni a hang (akár viszonylagos) hosszúságát. A hagyományos felfogásnak ennyire ellentmondó esetek persze kivételek. A negyedek, nyolcadok, stb. időarányai (némi kilengéssel) többnyire a lejegyzésnek megfelelőek maradnak. Ezt nem csak az magyarázza, hogy kottairásunk a menzurális notációból származik, de az is, hogy a hangsúlyos ritmikában maga a hanghosszúság is egy a hangsúlyozás és a „központozás” (a szó nyelvtani értelmében) eszközei közül. Az időbeli arányok ily módon a súlyviszonyok alárendelt részévé, az agogikai árnyalás terepévé válnak. A zenei előadó-művészetre és a versszavalásra egyaránt jellemző agogikai árnyalástól a zene ú. n. **ritmikai rajzolatát** képező időarányok abban különböznek, hogy összefüggőnek fogjuk fel őket az állandó metrikus lüktetéssel, mely a háttérben meghúzódva egyenletességre törekszik. Ezen a konkrét zenei tartalom iránt semleges háttéren, mint afféle „hímzőkereten” jönnek létre a végtelenül változatos ritmus-mintázatok, melyekben az értelmis-tartalmi gócpontok és a frazeálás által szabályozott hangértékek a lüktetés több, vagy kevesebb egységének felelnek meg. Köztudott, hogy a hosszabb hangok természetes helye az erős ütemrészekre esik. Ha a zene eltér e normától, az a metrikus támaszokhoz képest elcsúszást jelent, ami által szinkópa-hatás jön létre.

A hang hosszúságának és a súlyoknak nem kell szükségszerűen egybeesni ott, ahol a hossz nem a súlyviszonyoknak alárendelve, hanem önálló ritmikai összetevőként van jelen, vagyis a kvantitatív ritmikában. A középkori 2. modus „sánta ritmusai” jellemzők egy sor nép zenéjére Európában és azon kívül. A magyar népzeneben pl. a (kvantitatív értelemben vett) trocheusok és daktilusok ritkábban fordulnak elő, mint a jambusok és anapestusok, melyekben a súly így a kezdő, rövid értékre esik.¹²⁰ Az ilyesféle – az ütem-alapú rendszer keretein kívül eső – népi ritmikának köszönheti eredetét egy sor, elsősorban spanyol és lengyel tánc: a sarabande, a bolero, a polonéz, a mazurka, stb. Az első negyed aprózása és a gyenge ütemrészekre eső hosszabb értékek itt nem keltik ritmikai diszsonancia benyomását.¹²¹

¹²⁰* Hogyne, hiszen a magyar nyelvben a szókezdő súlyos szótag éppúgy lehet rövid, mint hosszú! Ezzel a szemlélettel közelítve persze egyaránt „jambus” az 1 : 2 és az 1 : 3 arányú ritmusképlet, akár a középkori 2. modusban, akár a máig élő (pl. magyar) népzeneben. Sőt, a régebbi irodalom e szemlélet jegyében még ennél merészebben is társítja az antik verslábakat a középkori modulusokkal: a 3 : 1 : 2 arányú harmadik, és az 1 : 2 : 3 arányú negyedik modust a daktilussal, ill. az anapestussal! Ld.: Szabolcsi B.-Tóth A. *Zenei lexikon*. Budapest, 1931, II. 145. o. A ford.

¹²¹* Ez az utóbbi okfejtés egy sor kérdést vet föl. Mennyire értelmezzük szűkebben, vagy tágabban az ütem-alapú rendszer kereteit? **Hol a helye ebben a rendszerben a hármas ütemnek?** Itt bosszulja meg magát az egyoldalú 4/4-centrikusság! A megnevezett táncok mindegyike hármas ütemű. Mi a súlyok hierarchiája ebben az ütem nemben? A 4/4-nél helyesen leírt három fokozat nyilvánvalóan itt is létezik. És ha a hármas ütemű táncokat és a belőlük stilizálódott műfajokat áttekintjük, azonnal szembetűnik, hogy van, ahol a második, van, ahol a

Az ilyen táncok sajátos vonása, mely az ütem-alapú ritmikával szemben a kvantitatívval rokonítja őket: a bennük található ostinato ritmusképlet. Egész ritmikai arculatukat ez az előzetesen megadott, szűk keretek közt variálható ritmusképlet határozza meg. E képletek lényegében az antik verslábakhoz hasonlítható jelenségek, melyekben a hang-hosszúságok viszonya metrumot képez. E nézőpontból könnyebb megértenünk mind ezeket a táncokat, mind az antik metrumokat. Igen tanulságos lenne pl. összehasonlítani Anakreón versmértékeit a mazurkával.¹²² A népi és az ahhoz közelálló hagyományos zenében az antik ritmika más jelenségeihez is találhatunk párhuzamokat. Így az antiszpasztus verslábát, melyet a Westphal iskolájához tartozó kutatók minden ritmikai törvénnyel szemben álló teoretikus agyszüleménynek kiáltottak ki, megtaláljuk Szpengyiarov *Endeli* c. művének első részében (a *Jereváni etűdök* sorozat darabja). Ütemmutatónak itt nem a szokásos 6/8-ot tekinthetjük, hanem egy négy egyenlőtlen elemből álló képletet:¹²³



Akár csak az antik metrumokban, itt is előfordulhat a hosszabb egységgé való összeolvadás, vagy az aprózás. Az első eset szokásos katalexis, vagyis csonka verslábát kompenzáló hosszú értéken való megálláskor jön létre. A másodikban az aprózáskor előálló kisebb egységek nem rendelkeznek olyan önállósággal, mint a képlet eredeti tagjai. Az antik ritmika aprózásból létrejövő értékeinek nem önálló voltát a költői szöveg sajátosságai árulják el. A hosszú szótag

harmadik egység a 4/4 harmadik ütemrészének megfelelő másodrendű súly (pl. ebben különbözhetett eredetileg a később szinte özszemosódó chaconne és passacaglia). Ezért nem feltétlenül ritmus-disszonancia a hármas ütem második ütemrészére eső hosszabb hangérték. Ha pedig a nevezett (és hasonló) táncok mégis ritmus-disszonanciákat tartalmaznak, azok, rendszeressé válva, éppúgy karakterük elfogadott, jellemző részei, mint a klasszikus harmóniavilágnak a disszonáns tritónuszt tartalmazó domináns és szűkített négyeshangzatok, melyek sokkal inkább polgárjogot élveznek más disszonanciákhoz (pl. nagy szeptimet, vagy bővített hangközt tartalmazó akkordok, késleltetésből eredő súrlódások) képest. A ford.

¹²²* Az anakreóni versmértékekről ld. Szepes-Szerdahelyi, i. m. 243–244. o. Az itt szereplő két típus egyike, a nyolcas valóban mutat hasonlóságot a mazurkával – olyannyira, hogy akár mazurka-ritmusban is elskandálható. Lényeges azonban az eltérés is: a mazurka nem írható le kétféle – hosszú és rövid – időegységgel, legalább 3-4 féltre van hozzá szükség. Vagyis mind az időbeli, mind a súlyviszonyok erősen differenciáltak, utóbbi pedig bizony az ütem-alapú ritmikához közelít. És még nem szoltunk a harmadik negyed variációs lehetőségeiről (ezek a többi felsorolt tánc, különösen a sarabande esetében még változatosabbak). A ford.

¹²³* Alekszandr Szpengyiarov (1871–1928) az első európai iskolázottságú örmény zeneszerző. A kérdéses ritmusképletet is az örmény hagyományból meríthette, esetleg igazított rajta valamelyest, hogy beleférjen egy „szabályos” ütemfajtába (6/8). A „négy egyenlőtlen elemből álló” megfogalmazás félrevezető, hiszen, ha minden hangértéket külön elemnek veszünk, azokból 2-2 azonos.

Ezzel a ritmusképlettel indul pl. Bartók III. zongoraversenyének fináléja (az ütemmutató itt 3/8, az antiszpasztus így két ütembe esik). Ugyanennek a ritmusképletnek „kihegyezett” változata (éles, majd nyújtott ritmus 4/4-ben) gyakori a magyar toborzó-zenékben. Az antiszpasztus magyar neveként Szepes-Szerdahelyi i. műben (564. o.) *toborzéki* szerepel!

A barokk és klasszikus művekben található antiszpasztusok (pl. Bach e-moll cembalo-partita *Corrente*) rendre **hármas** ütemben vannak, így afféle összetett szinkópák, vagyis ritmus-disszonanciák (Bartóknál – épp ellenkezőleg – a kísérszólamokban kialakuló hemiolák játsszanak ilyen disszonancia-szerepet!). A ford.

helyére kerülő két röviddel általában három, vagy több szótagos szavak kezdődnek. A másik eset, ha valamely szó elé egy szótagú előjárószó (viszonyszó) kerül. Ez a sajátosság élesen megkülönbözteti az antik hárommorás verslábakat (a jambust és trocheust) az újabb hármas ütemektől, melyekben a motivikus és frazeálási határok bárhová kerülhetnek.¹²⁴

A nem egyenlő elemekből álló képletek lehetősége gazdag változatossághoz vezet. A különféle metrumok saját jelleget, arculatot nyernek, ami magyarázza szoros kötődésüket bizonyos műfajokhoz – nem csak táncféleségekhez, de olyanokhoz is, mint pl. az eposz, vagy a tragédia. Az újkori zenében semmi hasonlót nem találunk: a szonáta, a szimfónia, a szimfonikus költemény stb. nem kötődik semmilyen meghatározott metrikus karakterhez.¹²⁵

A „ritmikai gazdagság”, melyet gyakran emlegetnek az antik görög (és „keleti” stb.) zene kapcsán, valójában inkább **metrikai** gazdagságnak mondható. Lényege azoknak a többnyire ostinatoként ismétlődő képleteknek a bőségében rejlik, melyek olykor igen összetettek, ám kevés teret hagynak a ritmikai variálásnak. A valódi ritmikai gazdagság épp a metrikailag szegényes ütem-alapú rendszert jellemzi. Az ostinato ritmus e rendszerben kivételes jelenség, mely, ha előfordul, különös kifejezőerővel bír. Beethoven VII. szimfóniájának 2. tétele pl. végig erre a ritmusképletre épül:



Ez egybeesik azzal, amit az antik metrikában adóniszi verssornak neveznek.¹²⁶ Meg kell jegyeznünk, hogy ez a típus általában csak más verssorokkal együtt (pl. a szapphói strófa záró soraként) szokott előfordulni. Az önállóan szereplő verssorok ennél általában összetettebbek voltak. De ha el is képzelünk egy végig adóniszi sorokban írott költeményt, azt akkor hasonlíthatnánk össze a beethoveni *Allegretto*val, ha utóbbiból mindenütt eltávolítanánk a más ritmust játszó szólamokat. Ez a művelet tenné legszemléletesebbé az antik metrumokat az ütem-rendszerű ritmikai rajzolatoktól elválasztó szakadékokat.¹²⁷

Az a körülmény, hogy a kvantitatív metrikában a **metrum** az egységek hosszainak arányaiból képződik, lehetővé teszi, hogy világos terminológiával közelítsünk a ritmus- és metrum-fogalom igen összekuszálódott kérdéséhez. E

^{124*} A hárommorás verslábakban lehetséges aprózásról ld. Szepes-Szerdahelyi i. m. 237–238. o. A ford.

^{125*} Bizonyosság erre a *Scherzo* evolúciója. Ez a tételtípus a klasszikus ciklikus művekben a menüett örököse. Egy ideig ennek megfelelően mindig hármas lejtésű, tehát továbbra is a ciklus egyetlen kötött ütemmutatójú tagja. Beethoven kései műveiben azonban feltűnnek a páros ütemű esetek (pl. az Á-dúr és Asz-dúr zongoraszonáták – Op. 101 és 110 – 2. tételei). A romantikában pedig a *Scherzo* ütemmutatója már teljesen kötetlen. A ford.

^{126*} Ld. az 54. jegyzetet. A ford.

^{127*} A szakadék talán inkább az egy- és többszólamúság közt tátong. Utóbbira valamelyest emlékeztető eszközök ugyan a költészetben is akadnak, ezek azonban igen messze elmaradnak a zene ez irányú lehetőségeitől. A ford.

fogalmakat, akár csak az azokat jelölő szavakat a régi görögöktől vettük át és lényegében változatlan jelentéssel alkalmazzuk őket: a metrum – előre magadott ritmikai séma, a ritmus – az ezt kitöltő mozgás. Szűkebb értelemben ritmusnak nevezzük a verssorokban a súlyok tényleges eloszlását, valamint a szóközök és a szintaxisból fakadó szünetek elhelyezkedését. A zenében, ugyancsak szűkebb értelemben, a metrikai keretek konkrét kitöltését nevezzük ritmusnak. A metrikai keret különböző stíluskorszakokban különböző tulajdonságokat mutat. A terminológiai ballépések ott kezdődnek, amikor valamelyik metrikus rendszert minden korszakra és népre vonatkozóan általános érvényűnek fogadnak el. Pl., ha kijelentik, hogy a metrum a súlyviszonyokat, a ritmus a hanghosszúságok viszonyait jelenti. Az ilyen meghatározás lehetetlenné teszi, hogy eligazodjunk az ütemrendszer előtti korok ritmikájában, ugyanígy a zenei folklór olyan ritmikai jelenségeiben is, melyek elég erősen tükröződnek az újabb zeneszerzők alkotásaiban.

Az antik verssorokban ritmus alatt általában a verslábak arzisra és tézisre való bontását és az ehhez kapcsolódó (nem grammatikai, hanem ritmikai) hangsúlyozást értjük. Az antik költészettel foglalkozó későbbi teóriák, melyek, elszakítva tárgyukat annak zenei alapjaitól, elvesztették az eleven ritmus érzetét és csupasz sémákról szóló tanításokká váltak, mindezt az erős és gyenge időegység fogalmaira redukálták. Innen a gimnáziumi tankönyvekben, sőt, időnként a filológiai tanulmányokban máig olvasható meghatározás: a ritmus a súlyos és súlytalan mozzanatoknak a metrum (vagyis a rövid és hosszú szótagok egymásutánja) által megszabott váltakozása. Ez a meghatározás, melyben a ritmus és a metrum jelentése épp ellenkező, mint az elemi zeneelmélet tankönyveiben, bizonyos fokig közelebb visz azoknál a fogalmak lényegéhez. A ritmus-érzet, vagyis a folyamat érzékelése valóban a súlyokon alapszik, míg a metrum (vagyis mérték) a hossz-fogalmon. Ám, ha ezt a megfogalmazást az ütem-alapú zenére alkalmazzuk, melyben az időarányok a súlyviszonyok megnyilvánulási formájává váltak, az zavarnál és félreértéseknél egyébhez nem vezet. Az újkori zenében (és költészetben) a súlyok azért töltenek be metrum-képző szerepet, mert itt maga a metrum dinamikus, nem pedig statikus.

6.

Riemann és iskolája nem alkotott kellően világos képet a metrum lényegéről. Ennek egyik legártalmasabb következménye az volt, hogy metrikai fogalmakkal írták le az ütemnél nagyobb zenei képződményeket, egészen a periódusig menően. „Magasabb rendű ütemek” valóban előfordulnak a zenében, ám sokkal

ritkábban, mint ahogy ezt Riemann és hívei gondolták. Bizonyos esetekben a súlytalan és súlyos ütemek váltakozása, következésképpen a magasabb rendű ütemek képződése teljes bizonyossággal megállapítható. Ilyenek a Tannhäuser-nyitány codájának hármas ütemcsoportjai. Itt minden ilyen csoport a bevezetés egy ütemének felel meg. Ilyen esetekben azonban a csoportokat alkotó ütemek rövidek és egyszerűek (vagyis az ütemszúly mellett nem tartalmaznak viszonylagosan erős mozzanatot). A magasabb rendű ütemek mérete ily módon nem haladja meg a normális összetett ütemekét. Nyilvánvaló túlsúlyban vannak a 2 és 4 ütemes csoportok. Jellemző, hogy Beethoven a IX. szimfónia *Scherzo*jában külön jelöli a hármas csoportokat: *Ritmo di tre battute*. A *Ritmo di quattro battute* utasítás csak a hármas csoportosítás megszűnését jelzi, miáltal visszatér a tétel elején magától értetődő eredeti rend (melyet Beethoven más *scherzó*iban is láthatunk). Meg kell jegyezni, hogy Beethoven az ütemek csoportosítását nem metrumnak, hanem ritmusnak nevezi (akár csak Paul Dukas a *Bűvészin*ásban). A szabályos váltakozás itt valóban a fentebb említett pszichofizikai tendencia következménye, mint valamilyen „előre megszabott”, ezért írásban is külön jelölt metrikus normáé.

A „magasabb rendű” és a szokványos ütemek közti hasonlóság abból adódik, hogy az ütem-alapú metrum közelebb áll ehhez a tendenciához, mint a metrum egyéb típusai.¹²⁸ Az erős és gyenge ütemek váltakozása a hallgatóban a tehetetlenségi nyomatókhoz hasonló ritmikai várakozást kelt. Ez a gyenge

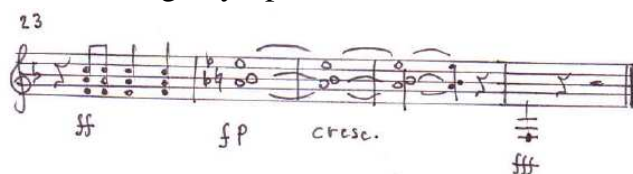
^{128*} A szóban forgó tendencia nyilván az **alternálás**. Ennek lehet köszönhető, ha az ütemek inkább kettesével-négyesével, mint hármasával csoportosulnak, ill., ha – a szerző felfogásával egyezően – a négyes ütem jelentősége valóban felülmúlja a hármasét. Mindez behatóbb vizsgálatot érdemel. A felvetett jelenség kapcsolódik a **kisütemes írásmód** problémájához is. Ezt a zeneszerzők időnként a gyors tételekben alkalmazzák – úgy tűnik, azért, hogy ne kelljen állást foglalni, melyik a létrejövő ütempárok súlyosabbik tagja (így ez a kétértelműség művészi eszközzé válhat – ld. erről a 117.c jegyzetet is).

Annak kijelentésére, hogy az itt „magasabb rendű ütemnek” nevezett ütemcsoportok egyszerűen a kisütemes írásmód valódi metrikai alapütemeivel azonosak, azért nem vállalkozhatunk, mert a periódus, mint szerveződési alapegység csak az egyszerű két- és háromtagú formákban van kötelezően jelen. Az írásmóddal „álcázott” metrikai alapütem kereséséhez tehát csak ezekben (és a belőlük továbbépülő nagyobb formákban) remélhetünk világos kritériumot. A periódus, mint a klasszikus köznyelv tipikus jelensége, természetesen a folyamatosan fejlesztett – pl. szonáta-szerű – formák zenei fogalmazásmódjára is hat, e hatása azonban csak áttételes és esetenként igen különböző mértékű. Ugyancsak különböző mértékben érvényesül a perióduson alapuló építkezés a klasszicizmussal szomszéd stílusokban: a barokk táncmuzsikában ennek kialakulására, míg a romantikában fellazulására találunk változatos példákat. A zenei anyag periódushoz tartozó kategóriákkal való megközelítése itt gyakran tévútnak bizonyul.

Itt kívánom megjegyezni, hogy a „magasabb rendű ütem” gondolata Dobszay László i. m. -ben is fölmerül: Dobszay lényegében a periódust tekinti ilyennek (74–77. o.) Ez a „magasabb rendű ütem” – „természetesen” – 4/4-es, ami egybecseng jelen tanulmány szerzőjének 4/4-centrikusságával. Dobszay legalább érzi ennek fonákágát, ezért később hosszab és nem egészen meggyőző magyarázatokba bocsátkozik (Kitérés: a páratlan ütemről – 175–179. o.). Hogy is ne, hiszen az általa tárgyalt klasszikus stílusnak lételemé a 3/4-es menüett-lejtés, alig kevésbé, mint a témák hajlama a periodizálásra. Utóbbi kihatását a teljes zenei anyag szerveződésére Dobszay eltúlozza, míg jelen tanulmány szerzője lebecsüli – a **formák-műfajok szerinti differenciálás** egyiküknél sem jelenik meg, pedig alighanem ez a kérdés kulcsa! Dobszay gondolatmenete ugyanitt egyfajta vérszesen agnosztikus álláspontot sugall a normál írásmód, a metrikai alapütem kérdésében (v. ö. könyvének 57. és a 96. d, e kottapéldáit!). A ford.

ütemeket akkor is érzékelhetővé teszi, ha a valóságos hangsúlyozás ennek ellentmond. Ez szinkópa-szerű érzetet kelt, amilyennel pl. Beethoven Op. 110-es Asz-dúr szonátájában, a 2. tétel végén találkozhatunk. Ezekben az esetekben azonban az elképzelt (elvárt) és a valóságos hangsúlyozás ellentmondása – a valódi szinkópákkal ellentétben – csak a megfelelően világos ritmikai várához (tehetetlenséghez) képest érzékelhető, amit az ilyen azonos és egyszerű, általában négyzetesen szimmetrikus ütemcsoportok támasztanak¹²⁹ (elősegíti mindezt a jelentősebb ingadozás nélküli gyors tempó).

A zenemű előadójának néha feltétlenül különbséget kell tennie a hangsúly gyenge ütemre való eltolódása és az ütemcsoportok méretének változása között. Így Sosztakovics I. szimfóniájának vége csak az előzmény sokáig stabilan 4 ütemenkénti struktúráját ismerve válik érthetővé. Itt ugyanis a hátulról számított 5. ütemet az elején álló szünet ellenére súlyosnak kell tekintenünk, nem pedig felütésnek az utána jövő *sforzato*hoz – utóbbi jellege szerint a gyenge ütemre eső éles hangsúly tipikus esete,



Ilyen esetekben (még jellemzőbb példákat találunk Csajkovszkij V. szimfóniájában, ahol általában nem veszik észre, hogy mind az 1. tétel, mind a finálé a gyenge, 4. ütemen ér véget) sajnálhatjuk, hogy a szerző nem jelöli az ütemek csoportosítását, úgy, ahogy Liszt a *Mefisztó-keringő*ben. E műben a szerző számozása szerinti magasabb rendű ütemek lényegében valódi metrummá válnak, melynek a tényleges hangsúlyozás kezdettől, már a ritmikai tehetetlenség kialakulása előtt ellentmond.

Annak ellenére, hogy a szó szoros értelmében vett ütemek és a „magasabb rendű ütemet” alkotó ütemcsoportok között egy sor köztes fokozatot találunk, a két jelenség mégis lényegesen eltér egymástól. A zeneszerzők a csoportokkal szabadabban bánnak, mint a valódi ütemekkel. Gyakran változtatják méretüket. (Az ilyen változtatások gyakoriak Beethovennél, akinél az ütemcsoportok igen nagy szerepet játszanak, az ütemmutató viszont egy tempón belül nem szokott változni. A négyes csoportok sora a *Mefisztó-keringő*ben is föl-fölborul, mi

¹²⁹* A szerzőnek aligha van igaza, mikor e jelenséget a „valódi szinkópáktól” megkülönbözteti. Hiszen az utóbbiak is csak egy „világos ritmikai várához” képest érzékelhetők. E várához ezáltal a korábbi ütemek lejtéséből, ill. (ha netán az egész mű szinkópákkal kezdődik) az ütemen belüli súlyok egyenletes (kettesével, vagy hármasával való) felosztásához fűződő előzetes tapasztalatból fakad. Vagyis ugyanarról a jelenségről van szó, két különböző szinten. Az erős és gyenge ütemekre a szerző ezáltal a „nehéz és könnyű” ellentétpárt használja. A ford.

több, a zenekari és a zongora-változatban más-más módon.) Fontos, hogy a gyenge ütemek kezdő mozzanatai nem veszítik el „ritmikai tonika” jellegüket, akkor sem, ha egy nagyobb zenei egység végére kerülnek.¹³⁰ A gyenge ütemen való befejezést nem érezzük feminin (fél-, vagy tökéletlen) zárlatnak.

Ellenkezőleg: az erős ütem után jövő kadenciális képződmények (ahogy Catoire nevezte őket) csak megerősítik a befejezettség érzetét.

Minél terjedelmesebb struktúráról van szó, annál kétségesebbek benne az „erős-gyenge” viszonyok, annál valószínűbb, hogy az alárendelést kiszorítja a mellérendelés, vagyis azonos erejű, de különböző funkciójú mozzanatok (arzitézis) kerülnek egymás mellé. Ezzel együtt eltűnnek az előre megadott ritmikai sémára utaló jegyek: a nagyobb zenei egységek felépítését kizárólag a tartalmi és a szintaxis-szabta mozzanatok határozzák meg. A zenében nincs megfelelője sem a versszaknak, sem a metrikailag előre meghatározott frázisnak.¹³¹

¹³⁰* Legalábbis, ha a „gyenge ütem” egy négyes, vagy hatos ütem relatív súllyal induló második felének szerepét tölti be (erre akárhány esetben esik zárlat). A ford.

¹³¹* A szerző itt láthatóan azokkal a teoretikus irányzatokkal hadakozik, melyek mindenütt metrikailag meghatározott szerveződést, periódust, vagy hasonló elvű képződményeket keresnek. Ezt jól teszi. Állításai azonban részben pontatlanok, részben túlzóak:

a) Túlságos hangsúlyt kap a struktúrák **terjedelme**, miközben nincs pontosítva, hogy struktúra (построение) alatt teljes tételt, azon belüli zárt formarészt, vagy egyszerűen a zenei szövet valamely, természetes úton tovább nem tagolható szakaszát értjük. A pusztá méretnek csak az utóbbi esetben van egyértelmű jelentősége, hiszen minél hosszabb egy ilyen szakasz, annál kevésbé valószínű, hogy periódus-szerűen szerveződik. Az is kérdés, miben adjuk meg a méretet? Ütemszámban? A kisütemes írásmódú, nagy, és (vagy) többszörösen bővített periódusok olykor igen magas, 20-on felüli ütemszámig eljuthatnak, anélkül, hogy az erre a formátípusra mégis csak jellemző metrikai szervezettség felismerhetetlenné foszlana szét. Egy átvezető, vagy kidolgozási rész aszimmetrikus képződményei viszont ennél sokkal rövidebb terjedelem mellett is nélkülözhetik az ütempárnál (sőt, akár az egyes ütemnél) magasabb rendű metrikai szerveződést. Teljes tételek, vagy zárt formarészek esetén a zenei szövés mód dönt. A mérethez köthető tendencia persze nagyjából fennáll, de a szerző állítását jól igazoló szonátaformákhoz (ill. azon belüli egységekhez) hasonló méretű, ám más elv szerint szerveződő képződmények – többtrios formák, vagy akár statikusabban fogalmazott nagyronidók – ellentmondhatnak ennek. Kuriózum e szempontból Mozart K. V. 309-es C-dúr szonátájának 2. tétele. Ez a kiírt, variált ismétlésekkel együtt 79 ütem, holott formailag csupán **egyszerű kéttagúság**, igaz, nagyperiódus-alapon. Akárhány, a szerző által frottaknak kiválóan megfelelő lakonikus szonátaforma rövidebb ennél!

b) A versszaknak nagyon is van zenei megfelelője. Természetesen nem abban az értelemben, hogy egy zeneműnek végig azonos versszak-szerű egységekre kellene tagolódni (bár, mint látni fogjuk, erre is van példa). De a klasszikus stílus bizonyos zenei struktúráit feltétlenül a költői versszak megfelelőinek tekinthetjük. Ilyenek elsősorban a 2x8 ütemes egységek: a nagyperiódusok és az egyszerű kéttagú formák (utóbbiakon belül különösen a visszatérések, ahol a rímelés, és az alliteráció analógiái is kínálkoznak). Ezek az esetek mind a négyesoros strófa hasonmásai. Ugyanakkor a valódi négyesorosra, ahol az első 2x4 ütem nem alkot periódust (ez pl. a magyar népzene jellemző formája) a klasszikusoknál alig találunk példát. Bartha Dénes idézett művében (ld. 54. jegyzet) külön fejezetet szentel a strófikusságra Beethoven témáiban. Példái nagyrészt nem meggyőzőek. Ő ugyanis többnyire egy szinttel lejjebb keresi a négyesoros analógiáit, különösen az olyan periódusok körében, ahol az előtag áll *a a'* jellegű ütempárokból. Az ütempár azonban túl rövid egység ahhoz, hogy a verssor megfelelője legyen. És ez csak a kisebbik baj. Az ilyen periódusok utótagjaiban ugyanis a klasszikus mesterek rendre áthidalják, észrevétlenné teszik az ütempárok közti határt, tehát 3–4. sorról valójában nem is beszélhetünk! És ezek nem kivételes, egyedi furfangok, ahogy Bartha Dénes véli (ahol egyáltalán szóvá teszi az ilyesmit), hanem ez a törvényszerű eljárás. A jelenség inkább a középkori BAR-formával mutat valamelyes párhuzamot. Ennek részleteire és az esetleges történeti folyamatosság esélyeire itt nem térhetünk ki. (A jelenségről ld. Schönberg, A. *A zeneszerzés alapjai*. Magyarul: Zeneműkiadó, Budapest, 1971. 37–97. o. A schönbergi értelemben vett mondatot – Schönberggel ellentétben – a periódus egyik lehetséges esetének tekintem, ha beleillik a 2x4 ütemes, vagy arra orientálódó metrikai keretbe és megfelelő zárlatrendet mutat.)

A lényeg nem az, hogy a zenei frázisok mérete nagyon különböző lehet. Tudjuk, hogy a metrikai egységek (köztük az ütemek) nem feltétlenül azonos méretűek. A rokokó költészetben olyannyira kedvelt, különböző hosszúságú sorokból álló versszakokat pl. könnyű lenne a XVIII. századi zene aszimmetrikus képződményei mellé állítani. A verssor és mindaz, amit a zenében metrikai alapon szerveződő egységként próbáltak beállítani, abban különbözik gyökeresen, hogy a verssor a szintaxis szerinti tagolástól függetlenül, azzal összeütközésbe kerülve is létezhet. A zenében nem lehetséges enjambement. Annak művészi funkcióját a szinkópák hordozzák, melyek viszont a verssorokban lehetetlenek.¹³² Ebben mutatkozik meg a mélységes különbség,

Nem merném versszakhoz hasonlítani az egyszerű háromtagúságot. Egyrészt, mert a középrész terjedelme és struktúrája képlékeny, végén pedig gyakori az olyan, laza szerkezetű visszavezetés, amilyen a költői strófában sosincs. Másrészt, mert mindig visszatéréses, ami azt mutatja, hogy a metrikus struktúra ebben a méretben már nem tudja egymaga összetartani a zenei formát. (A tercínához való hasonlítás nem lenne helytálló, hiszen ez a verselés mód csak hosszabb füzérben fejtheti ki hatását.)

Még egy jellegzetes klasszikus alakzat kapcsolható konkrét versszak-típushoz. Az $a^v b$ (képlékeny) $c^{(v)}$ szerkezetű témák (az 1-1 betűvel jelölt területek mérete nem állandó, de általában 4 ütem körüli) az ismert formatani kategóriák segítségével nem lehet „fogást találni”. Néhány példa – Mozart: C-dúr zongoraverseny K. V. 467 2. t., Figaro házassága Cherubino Nr. 6-os Esz dúr áriája, c-moll szonáta K. V. 457 1. t.; Beethoven: e-moll szonáta Op. 90 1. t., Esz-dúr zongoraverseny 2. t. (minden esetben a tétel elejéről van szó). Ugyanezt a felépítést mutatják tömegével a reneszánsz villanellák! A zenetörténeti folyamatosság ez esetben kizárt. A villanella, mint **költői** strófa képlet azonban nem tűnt el az 1630-as évek után – ez állhat a jelenség mögött, mint immár irodalmi eredetű minta. Hasonló strófa képletet egyébként Vörösmarty Mihály is alkalmazott 1847-ben írott *Jóslat c.* versében.

Egymás után sorakozó azonos „strófákat” az utóbbi fél évezred zenei műfajainak többségében nem találunk. E jelenség rendszerint a dalokra, variációsorozatokra, tánc-füzekre korlátozódik (emellett néhány olyan esetet említhetünk, mint Mozart Törökindulója, néhány divertimento-fináléja, vagy – részben – Beethoven Op. 129-es G-dúr *Rondo a capriccio*ja.) Maguk a tárgyalt képletek azonban elég jellegzetesek ahhoz, hogy versszakhoz hasonló benyomást keltsenek akkor is, ha egy műben csak sziget-szerűen jelennek meg. A ford.

^{132*} a) Az enjambement és a szinkópa között valóban van némi hasonlóság. Azonban **más nagyságrendben** fellépő jelenségről van szó: a szinkópa ütemrészek (ezek a versláb alatti szintnek felelnek meg) közti, míg az enjambement verssorok, de legalábbis versláb-csoportok közti eltolódást jelent.

b) A szinkópa megfélemlőjének sokkal inkább az a jambusi verselésben előforduló súlyeltolás tekinthető, melyre épp a szerző által közölt Lermontov-idezetben láthatunk kitünő példát (ld. még a 91. jegyzetet).

c) Az enjambement-nak pontos zenei megfelelője talán valóban nincs. Két vele közeli rokon jelenségről azonban feltétlenül szólhatunk. Az egyik, mikor a periódus előtagjában induló szekvencia az utótagban folytatódik, így kétségesse teszi a két tag közti pontos határt (pl. Mozart d-moll vonósnégyes K. V. 421 Menüett; ld. még Dobszay L. i. m. 124. o.). A másik a formai elízió olyan esete, mikor egy metrikailag egyértelműen periodizáló terület zárlatát a zeneszerző, azt egy ütemnyi bővítéssel mintegy elodázva, a következő formaegység indításával csúsztatja egybe. Utóbbi mindig olyankor fordul elő, mikor ezek a metrikailag periodizáló egységek **folyamatos fejlesztésen alapuló** – leginkább szonáta – formában lépnek föl (ld. Mozart Á-dúr szonáta K. 331, 2.t., az első rész visszatérése, Beethoven C-dúr szonáta Op. 2 Nr. 3 1. t. a főtéma vége). A versszakkal leginkább kapcsolatba hozható egyszerű kéttagú formában (ahol a tagokat gyakran ismétlődő jel is határolja) ez elképzelhetetlen. Sőt, a két idézett példa közül az elsőben épp ez az elíziós „összenövés” akadályozza meg az egyszerű kéttagúság megvalósulását (ami itt a szonátaforma ellen dolgozna).

A valódi enjambement-hoz persze az kellene, hogy legalább két dallamhang és/vagy akkord tartozzon értelmileg az egyik, metrikailag már a másik csoportba. Mozartnál egy ízben mintha erre is akadna példa: a K. V. 499. D-dúr vonósnégyes Menüettjében a Trió visszatérésénél (a struktúra ugyan 3 x 8 ütem, de a középrész záró tonika a 17. ütemre esik, míg a visszatérés imitációsorát indító súlyos felütésű témafeje már a 15.-ben jelentkezik, a brácsa és a cselló a 17.-ben félreérthetetlenül ezt folytatja!). Két másik esetben is igen közel járunk ehhez: a K. V. 355 D-dúr Menüett visszatérésekor (a dallami visszatérés első két üteme alatt a kíséret a középrész hangvételét viszi tovább), és a K. V. 543-as Esz-dúr szimfónia 2. tételének 53–54. ütemében (ld.

mely az újkori verselés és zene közt fönnáll: a súlyok elosztása, ami az ütem-alapú rendszerben az egész metrumot létrehozza, a hangsúlyos verselésben csupán a verssor, mint metrikus frázis megszervezésének eszköze.

Ebből fakad a különbség a zenei és a verselési mérték meghatározásában. A mértéket egyik esetben az ütemenkénti ütések száma és azok súlya, vagyis az ütemmutató számlálója és nevezője („4/4”) adja, a másikon az egy sorba eső verslábak száma és felépítése („jambikus dimeter”). Az utóbbi kritériuma (a jambus és trocheus különbsége) a soron belüli egyértelmű versláb-határok hiánya miatt a sor kezdő szótagjának eltérésében merül ki.¹³³ A zenei frázisoknak sem mérete, sem határai, nem függenek az ütemmutatótól, a lejtéstől – ott kezdődnek és végződnek, ahol azt a zene tartalmi-értelmi összefüggései követelik. Az olyan esetek, mint a polonéz, jellegzetes harmadik negyedre eső zárlatával, olyan kivételek, melyeket egy más jellegű, nem ütem-alapú metrika¹³⁴ egyéb vonásaival összefüggésben kell szemlélni.

Westphal, Lussy, Riemann és mások gyakran felpanaszolták, hogy a zenei lejegyzésben nincsenek a frázisok határait mutató jelek. E panaszok persze némileg jogosak. Az ilyen jelek hiánya azonban már önmagában is igen sokatmondó. Érdekes, hogy néha azért találkozni lehet velük. F. Couperin pl. néha vesszőket tesz ki. Néhány, korban hozzánk közelebb álló szerző (pl. G. Mahler) is így jár el, vagy odaírja: *cesura*. Mindezt csupán a központozási jelekhez, nem pedig a verssorok és strófák tagolásának grafikus kifejeződéséhez hasonlíthatjuk. Ha a verset a prózától a tagolás egyértelműsége különbözteti meg, amit a külön verssorokra bontott írásmód is kifejez, akkor a zene e tekintetben még távolabb áll a verstől, mint a próza. A tagolás több különböző eszköze itt sok esetben egyenrangúnak bizonyul.

A zenei és a beszédbeli frazeálás lényegi különbségét mutatják pl. a változatos összefonódások, kettős kapcsolatok, rétegződés, beékelődő kadenciák stb. Mindez ingataggá, képlékennyé teszi a frazeálási határokat.

Példaként vizsgáljuk meg a fúgatémát Bach *Kromatikus fantázia és fuga* címmel ismert művéből (BWV 903). Egy Riemann *Musiklehre*jével teljes

Dobszay L. i. m. 134. d példa; utóbbiban mind az előzmény, mind a folytatás csak „nyomokban” periodizál). Ahol Bachnál fordul elő ilyesmi (WTK I. C-dúr fuga 19. ü., WTK II. g-moll prelúdium 8–9. ü., F-dúr orgonatorcatta 271–272. ü.), ott a kérdéses hellyel szomszédos formarészek egyáltalán nem periodizálnak. Így az ezúttal kétségtelenül megvalósuló áthajlás olyan képződmények határán lép föl, melyek biztosan nem hasonlíthatók verssorhoz. A ford.

¹³³* Lényegbevágó megállapítás! Nem kevesebbre mutat rá, mint hogy az itteni szóhasználat szerinti „jambikus” és „trochaikus” lejtés a zenében **nem jelent valós karakter-különbséget**, csupán a felütés meglétét, vagy hiányát konstatálja! E szemlélet gyenge pontja ugyanaz, mint az ütemről írottakban tapasztalható 4/4-centrikusságnak: nem számol a **hármas ütemmel**, pedig annak szerepe bizonyos verselésekben (jelesül épp az oroszban!) is lényeges. A ford.

¹³⁴* Ld. a 62. jegyzetben fölvetett problematikát! A ford.

összhangban komponált, 8 ütemes periódus áll előttünk, melynek 4 – 4 ütemes elő- és utótagja 2 – 2 ritmikailag (az előtagban dallamilag is) hasonló frázisra oszlik. Az elő- és utótagot szétválasztó közbülső zárlat helyett azonban az utótag kezdete a 4. ütemben rétegződik az előtag végére:¹³⁵



A vokális művek szövegének metrikus tagolódása természetesen a zenei szintaxisra is rányomja bélyegét, ám csupán azért, mert ez a tagolódás ritmikus, vagyis frazeálási jellegű. A vokális zenében néha különösen szemléletesen követhető, hogyan épülnek föl a periódusok, azok alkotórészei, vagy a különböző nem periodizáló szerkezetek. Itt mutatkoznak meg ugyanakkor a legvilágosabban a zenei forma riemanni koncepciójának alapvető hiányosságai. Ez a koncepció elsősorban a dal- és tánc-jellegű formákra épül. Vagyis olyanokra, melyek nem tisztán zenei jellegűek, és melyekben a műfaji jellegzetességek gyakran az ütem-alapú rendszert megelőző állapotba nyúlnak vissza. Riemann metrikája nem számol azokkal a sajátosan zenei formákkal, melyek az ütem-alapú ritmika korszakában keletkeztek.¹³⁶ Az ő irányzatának követői a zene tagolódását mindenekelőtt a főszólam, a vezető dallam alapján ítélik meg. Teljes joggal veti szemükre G. Konjusz, hogy csak a felszíni hámréteget nézik és figyelmen kívül hagyják a csontvázat.¹³⁷ A frázisok végei a valóságban súlyos mozzanatok.¹³⁸ Súlyuk, ahogy tudjuk, a harmóniaváltásokból és a másodrendű szólamok belépéséből következik. Az ütemvonalak a zenei formában ily módon világosabb határok, inkább tekinthetők a „csontváz” ízületeinek, mint a szintaxis szerintiek. Ilyen, a csontváz részeinek megfelelő egységekhez jutott el Catoire, akinek rendszerében a „zenei szerkezet”

^{135*} A közbülső zárlat hiánya és a világos funkciós tartalmat nélkülöző egyszólamúság valószínűleg elég ok arra, hogy e témát a metrikai periodizálás ellenére se tekintsük periódusnak. Bach fúgatémái között egyébként az ilyen kímért, szimmetrikus, zárt alakzat ritka kivétel: csak a BWV 549 c-moll orgonafúga és a BWV 904-es a-moll fantáziához tartozó fúga témái hasonló jellegűek (írásmódja szerint mindkettő 4 ütem 4/4-ben). A műfaj természetére egyenesen a témákba plántált aszimmetria jellemző – ennek feszültsége lendíti tovább a zenei folyamatot. Az itt láthatóhoz hasonló áthajlások, réteg-összezsúszások viszont egyáltalán nem kivételesek a polifon zenében. A jelenség, ahogy a 132. jegyzet végén felhozott példákban láthattuk, akár az enjambement zenei megfelelője is lehetne, ha a verssorokkal rokonítható struktúrák találkozási pontjain lépne föl. Ettől az itt idézett fúgatéma 4–5. üteme közti áthajlás nem áll túlságosan messze. A ford.

^{136*} V. ö. a 128. jegyzet 2. bekezdésével. A szerző itt elsősorban a hangszeres zene folyamatosan fejlesztett (fúga-, és még inkább szonáta-szerű) formáira gondolhat. A ford.

¹³⁷ [24] Конюс, Г. Э. *Критика традиционной теории в области музыкальной формы*. Москва, 1932. [A kritika jogos: a témával foglalkozó szakmunkák – beleértve t. k. Bartha D. és Dobszay L. idézett műveit – valóban csak a vezető szólamot közlik, miközben a periódus lényegét tekintve a **többszólamúsághoz** kötődő, a funkcióról függetlenül nem vizsgálható jelenség. A ford.]

^{138*} Ld. az 1. jegyzetet! V. ö. Dobszay L. finom megfigyeléseivel (a legvilágosabban talán i. m. 54., 78–79. o. A ford.

(построение) kettős jelentéssel bír: egyrészt a frázis (2 ü.) és a periódus-tag (4 ü.) közé eső (köztes) szerkezeti egység, másrészt – olyan ütemcsoport, melynek határai eltérhetnek a frazeálás szerintiektől.¹³⁹

A csontváz-hasonlat sok tekintetben igen találó. A csontváz, bár meghatározza az emberi test formáját, nem látható, hiszen teljesen elfödik az eleven szövetek. Ez jól megfelel annak a háttér-szerepnek, melyet a metrum a hangsúly-alapú ritmikában tölt be. Ezen kívül (és ez már szembe megy Konjusz nézeteivel) csontvázal, akár csak az állatvilágban, messze nem minden lény rendelkezik: az csupán az evolúció meghatározott, igen kései fokán jelenik meg.

A zenében az ütem-csontváz megjelenéséhez kötődő sajátosságok leglényegesebbike: a zenei szövet egyöntetű folyamatossága. Heinrich Jalowetz szavai jól fejezik ki, hogy ez az ütem-alapú zene korszakában minden stílus közös vonása. A hangszeres zene formáinak fejlődését a generálbasszus korától elindulva tárgyaló Jalowetz megjegyzi: „Itt a régebbi stílushoz képest megfordul a helyzet – ott a **folyamatos basszus**, itt a **folyamatos dallam** uralkodik”.¹⁴⁰ Ez a folyamatosság élesen megkülönbözteti az ütem-alapú zenét az olyan korszakokétól, melyek muzsikáját épp a nagyfokú tagoltság jellemezte.¹⁴¹ Ezt a tagoltságot látjuk a koronákkal végződő strófákból álló korálokban. Westphal helyesen tekinti e koronákat a verssor-végzések megfelelőinek. Mikor azonban az előadótól elvárja, hogy e zenei frázisok végeit irracionális mértékű nyújtásokkal emeljék ki, ez teljesen zeneietlenül hat. Ugyanaz a Westphal, bármennyire is igyekszik azonosítani az antik és a bachi ritmikát, kénytelen elismerni, hogy semmilyen antik megfelelője nincs annak, ahogy Bach a korálok fermatáival az orgona-feldolgozásokban bánik: a kísérszólamokban e fermatákra általában diszsonancia esik, mely lerombolja a megállás-érzetet, és a

¹³⁹ [25] Лд. Катуар, Г. *Музыкальная форма I*. 2. kiadás, Москва, 1937, 33–40. o.

¹⁴⁰ [26] Яловец, Г. *Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом*. А Проблемы бетховеского стиля с. tanulmánykötetben. Москва, 1932, 10. o. [Az eredeti német nyelvű kiadás (a megjelölt forrás ennek fordítása lehet): Jalowetz, H. *Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach*. Sammelbände der Internationale Musikgeschellschaft 12. (1910–11). Breitkopf&Härtel Lipcse, 1912, 417–474. o. A ford.]

¹⁴¹* E tekintetben sem a szerzőnek, sem Jalowetznek (ha a rá való hivatkozás pontos) nincs igaza. Bach, akinek zenéje egyértelműen a *basso continuo* (a. m. folyamatos basszus) korszakába tartozik, éppenséggel nagy előszeretettel alkot folyamatos, szinte végtelennek mondható dallamokat. Lassú tételei többnyire sokkal inkább ilyenek, mint a periodizáló témaképzés hajlamától teljesen csak ritkán függetlenedő klasszikus szonátaformák, melyekben emellett a nagyobb részek világosabb határai és a kifejezettebb tematikus rímelések is a tagoltság-érzetet erősítik. A barokk kor fúga-szerű polifon formáira éppenséggel a folyondár-jellegű folyamatosság jellemző, akár van bennük *basso continuo*, akár nincs (mint a billentyűs fúgák tömegében). Ami pedig a barokk táncmuzsikát illeti: itt a régebbi eredetű táncok (allemande, courante, gigue) hajlamosak folyamatosabb alakot ölteni (a klasszikus szonátaformával járó gondolkodásmód első csírái elsősorban ezekben jelentkeznek), a periódus-szerű tagoltságra pedig (a sarabande mellett) az újabb divatúak hajlanak – jelesen épp a következő korszak által szinte egyedül megörökölt menüet! A ford.

mozgás folytatását követeli.¹⁴² E korszakban a korál sorokról való lemondás teljesen átalakítja a polifon formákat. A XV-XVI. század motettája és madrigálja frázisok sorára tagolódnak. Lényegében ezek is korál-sorok. Mindegyiküket imitációs fejlesztés bővíti ki, de csak bizonyos keretek közt maradva, a legközelebbi zárlatig, mely után a következő fejlesztés szakaszt találjuk. Az ilyen fugato-sorozat Bach korára kihal: az egységes folyamatot megvalósító fuga-forma szorítja ki.¹⁴³ Ugyanennek a korszaknak köszönhetjük a tisztán hangszeres zene létrejöttét, mely immár sem nem tánc-kíséret, sem nem a vokális polifónia hangszeres letéte, így nem kötik az emberi lélegzetvétel keretei. A vokális zene a XVII. századtól kezdve csaknem kötelezően kívánja a hangszeres kíséretet. Az *a cappella* kórus-polifónia ritkasággá válik. A zenekari kíséret állandósul a misében, megjelenik az opera és az oratórium.

A klasszikus stílust gyakran tagoltsága és a táncos zenéhez kötődő természete miatt állítják szembe mind a polifonikus korszakokkal, mind a romantikával. Ez a felfogás az antik és az újkori művészet közti szembeállításra emlékeztet és Wagner, mikor a klasszikus és a XIX. századi stílus különbségéről beszél, a Schiller által a két korszak költészetének jellemzésére bevezetett fogalmakat – „naiv” és „szentimentális” – használja. Ebben bizonyos mértékig természetesen igaza van. A klasszikusokat épp a művészetükben megmutakozó arányérzék, plaszticitás, világos áttekinthetőség miatt nevezik klasszikusoknak. Ez a kvantitatív mozzanatok térnyerésével, a metrum szerepének növekedésével is jár.¹⁴⁴ Minél világosabban jelentkezik azonban náluk a metrum, annál jobban

^{142*} A Bach-korálok sorközi koronái a legkevésbé sem írhatók a szerző zenei nyelvén gyökerező tagolási hajlam számlájára! Ezek teljesen műfaji-funkcionális jellegűek: a gyülekezeti ének sajátos körülményei kívánják a (verssorokkal egybeeső) sor-végződéseken való közös lélegzetvételt. Bach e téren egyszerűen egy annak idején már évszázados templomi gyakorlatot követ (ugyanígy tesznek a bécsi klasszikusokkal kortárs – igaz, nem jelentős – korál-harmonizálók is). Ráadásul a korál-dallamok zöme maga is a reformáció-kori (esetenként még régebbi) zenei hagyományból ered. Az orgona-feldolgozásokkal kapcsolatos megjegyzés épp azt támasztja alá, hogy mikor Bach e dallamokat a gyülekezeti énekléstől független, immár saját zenei gondolkodásmódjának megfelelő szituációkba helyezi, a sorokat határoló fermaták szerepét szakadatlanul szőtt zenei anyag veszi át: a dallam tagolódása így nem állítja meg a (más rétegben) tovább zajló zenei folyamatot. Különös, hogy ez a tény sem Westphal, sem e tanulmány részben szintén filológus-irodalmár szerzője (ld. 30. jegyzet) számára nem egyértelmű. A ford.

^{143*} A fuga-forma – a tételen végigvezetett azonos téma miatt – valóban határozottan egységesebb, mint szakaszonként külön témát imitáló előzményei. A reneszánsz motetta- (és madrigál-) forma azonban szintén nagymértékben folyamatos zenei anyag: a közbülső zárlatok többsége nem jár tényleges megállással, a különböző témájú imitációs szakaszok általában elíziós módon szövédnék egymásba. Nem csak a latin prózát, de a német, vagy francia nyelvű verses, tehát valóban sorokra tagolt korál- (zsoltár-) szöveget feldolgozó motettákra is ez az írásmód jellemző. A ford.

^{144*} A klasszicizmus – a szó általános-esztétikai értelmében – természetesen az antik hagyományok föllevenítését jelentené. Az építészetben és a képzőművészetben ez jól is érvényesül. A költészetben az ókori és az újabb európai nyelvek korábban tárgyalt különbsége már gátakat szab ennek. Még inkább elmondható ez a zenéről, ahol az ókori hagyományok felújításához a XVIII. századi muzikusok annyi támponttal sem rendelkeztek, mint amennyi ma ismert (ez sem sok). Így a zenében valóban csak áttételesen, az általános esztétikai irányultság alapján beszélhetünk klasszikus stílusról. A ford.

érzékkelhetőek a stílusnak az antikvitástól eltérő alapjai. Csupán arról beszélhetünk, hogy az ütem-alapú zene korszakán belül a klasszikus stílus a többenél jobban hajlik a világos tagolásra. Az ütem-alapú rendszer bizonyos tulajdonságai azonban klasszikus egyértelműséggel jelentkeznek benne. Wagner szerint pl. a mozarti típusú „naiv” *Allegro* célja – elkápráztatni a hallgatóságot a folyamatos mozgással, ami természetesen az újkori zene jellemző vonása. A klasszikusok igen gyakran hidalják át a dallami cezúrákat,¹⁴⁵ kiaknázva a faktúra- és harmóniakezelésnek a homofon felrakásmódban rejlő lehetőségeit. Egyik leggyakoribb zenei szerkezetüket (melyet Catoire „2. típusú trocheus”-nak nevez) az erőteljes hatású „beékelődő” („benyomuló”) zárlatok jellemzik.¹⁴⁶ Karakteres példái ennek azok a haydni főtémák, melyekben a tutti a periódus utolsó ütemén lép be.¹⁴⁷ Mikor a klasszikus művekben a „csontváz” és a „takarószövet” szerinti tagolás ellentmond egymásnak, a dinamikai utasítások és a kötőjelek nem ritkán épp a csontvázhhoz igazodnak. Beethoven Coriolan nyitányában pl. az alábbi, mindössze két hangnyi motívum által uralt területeken a *piano* gyakran az erős ütemrésztől lép érvénybe, miközben annak felütése még *forte* (101–102., 117–118., 135–136., 143–144. ütemek).

¹⁴⁵* Dobszay L. i. m. külön alfejezetet szentel e kérdésnek (52–55. o.). De egy más, polifonikus felrakásmód körülményei között ugyanígy töltik ki a dallamok fermatáit az orgona-korárelőjátékok Bachnál és kortársainál-elődeinél (ld. a 142. jegyzetet és az általa kommentált szövegrészt). A ford.

¹⁴⁶* A „Catoire-féle periódust” (másutt „Catoire-féle 9-est”) J. Ny. Holopov ugyanebben a tanulmánykötetben úgy jellemzi, mint súlyosan induló, lényegében 5 + 4 ütemes képződményt. „A Catoire által fölfedezett <<második típusú trocheus>> egy különleges (ezért **ritka**) struktúra” – írja! (117. o., J. Ny. H. kiemelése!) A Holopov által adott jellemzés kitűnően ráillik pl. Beethoven Op. 10 Nr. 3-as D-dúr szonátájában a lassú tétel első periódusára. Az általa felhozott (Catoire-tól idézett) példa, a Pathétique-szonáta 1. tételének főtémája viszont jóval problematikusabb eset: itt a 9 ütem periódus-volta erősen kétséges.

A szerző, úgy látszik, azokat az eseteket rokonítaná a „Catoire-féle 9-essel”, melyekben a tagolódás 4 + 5 ütem, vagy ehhez hasonló, a bővített utótag záró üteme pedig elíziósan egybeesik a következő egység indításával, sőt, a bővítmény jól érezhetően ehhez kíván alkalmat teremteni. (Hogy ehhez Catoire mit szólna, ahhoz az ő, jelenleg sajnos hozzáférhetetlen munkáját kellene előszedni.) Ilyen esetek valóban akadnak:

Mozart: F-dúr vonósnégyes K. V. 590 2. t. (melléktéma, 25–33. ü., 4 + 5)
 Á-dúr szonáta K. V. 331 2. t. (a főtéma visszatérése, 31–41. ü., 4 + 7)
 C-dúr szimfónia K. V. 551 2. t. eleje (4 + 7)
 Á-dúr zongoraverseny K. V. 414 1. t. eleje (8 + 9)
 D-dúr zongoraverseny K. V. 537 1. t. eleje
 Beethoven: C-dúr szonáta Op. 2 Nr. 3 1. t. eleje (4 + 4 + 5)
 c-moll vonósnégyes Op. 18 Nr. 4 1. t. eleje (4 + 4 + 5)

Alaposabb vizsgálat valószínűleg több ilyen esetet is felszínre hozna. (A jelenség szorosan kapcsolódik a 133. jegyzet c részében fölvetett kérdéshez.) A ford.

¹⁴⁷* Ez Haydnál valóban gyakori – a 12 londoni szimfónia nyitótételei közül hétben is előfordul (négyben ugyanezek közül a fináléban is). Itt azonban nincs aszimmetriát okozó, a jelenséget mintegy elodázó bővítmény: a „beékelődő” („benyomuló”) tutti belépés mindig a tonikát hozó 8. ütemre érkezik. Mozartnál hasonló eset a K. V. 467-es C-dúr zongoraverseny 1. tételének indítása (az ütemszám itt 4 + 4 + 4, a 12. ütem tonikai akkordjára érkező tutti „betörést” az utótag variált ismétlése késlelteti ugyan, de ezúttal a négyütemes csoportok szaporításával, nem pedig egy ilyen csoport bővítésével). Az előbbi típusal való határeset a K. V. 543-as Esz-dúr szimfónia 1. tételének 54. üteme: a tonikai tutti-akkord ugyan a „haydni helyen” érkezik, ám a nagyperiódus első tagja csonka, csak 14 (normál írásmódban 7) ütem, így a második tagban a 16 (ill. 8) ütemes alak helyreállítása bővülésnek hat. A ford.



A XIX. században, mikor a metrikus váz szerepe leértékelődött, az ilyen „szakaszos”, „lokális” dinamika a frazeálás szerintinek adta át helyét. A korabeli kottakiadványok ennek megfelelően gyakran megváltoztatták a klasszikus szerzők eredeti utasításait. Különösen vonatkozik ez a zongoraművek *legato* íveire, ahol a közreadók új ötleteit időnként szabadkozó megjegyzések kísérik, mondván: Beethoven eredeti kötőívei nincsenek összhangban a zenei frázisokkal. E megjegyzések a maguk módján helyesek, de csupán azt mutatják, hogy Beethoven számára a „csontváz” időnként fontosabb, mint a „takarószövet”, vagyis a zenei frázis – épp azért, mert nem engedi szétesni a zenét egyes frázisokra, „verssorokra”.

Az ütem-rendszer kialakulásával a zenéből a többi, verseléshez kötődő egységgel együtt a **strófa** is eltűnik.¹⁴⁸ A strófát a poétikában gyakran a zenéhez fűződő kapcsolattal magyarázzák. A strófának a különböző szöveggel ismétlődő kerek dallami egység felel meg. Az a korábban tipikus megoldás (egykor a leggyakoribb zenei forma) azonban, hogy a dallam ilyenkor korlátlan alkalommal ismétlődhet, erősen visszaszorul. A strófikusságot még a dal műfajában is kiszorítják a végigkomponált formák (durchkomponiertes Lied).¹⁴⁹ A zene itt ily módon inkább a költői történést, mint a szöveg metrikus szerkezetét követi. A strófikus formákhoz a hangszeres műfajok közül a variációsorozat áll legközelebb. E forma esetén is megmutatkozik azonban a törekvés az egységes fejlődésvonalra. Némelyik variáció emellett kontrasztáló részé válik (lassú variáció, minore variáció a dúr műben és fordítva), a teljes ciklust pedig összefoglaló coda zárja.¹⁵⁰

¹⁴⁸* Ld. erről a 131. jegyzet b) részét! (A szerzőnek a mondathoz fűzött zárójeles kommentárja – a korálsorról és strófáról – úgy tűnik, csak az orosz terminológiai konvenciók közepette szükséges). A ford.

¹⁴⁹* A szerző némileg túloz: e tendencia kétségkívül fennáll ugyan, következetesen azonban a romantikus mesterek sem viszik végig (erről csak a XX. század zenéjében beszélhetünk úgy-ahogy). A ford.

¹⁵⁰* A hangszeres variációs ciklusokon belüli (nagyjából a faktúra sűrűsödése irányába mutató) átgondolt dramaturgia a műfajt a XVI. századi kezdetektől fogva jellemzi. Frescobaldinál és osztrák-délnémet követőinél pedig a korai barokk óta előfordulnak a karaktervariációk – a szerző által leírt lassú és minore (maggiore) mellett eltérő metrumú és néha kromatikus variációt is találunk. Vizsgálandó, hogy a bécsi klasszikusok jellegzetes megoldása (legalább 6 variáció esetén a ciklus 3 karaktervariációt tartalmaz) mögött kimutatható-e folyamatosság a helyi barokk hagyománnyal. A ford.

Az újkor zenéjében a metrum elveszti meghatározó kompozíciós szerepét. Ez mutatkozik meg egyebek közt a fejlesztő-kifejtő periódus megjelenésében, mely a barokk kortól kezdve háttérbe szorítja a dal-, ill. tánc-alapú periódusokat (utóbbiak szerkezete az újkorban sokkal egyszerűbb, szimmetrikusabb az antik és középkori dal-, ill. táncmuzsika strófaformáinál). A fejlesztő-kifejtő periódus kezdő, fejlesztő és záró tagból áll, melyeket csak a zenei-tartalmi jellemzők határoznak meg, függetlenül e területek méretarányaitól.¹⁵¹ Az ilyen periódusok közeli költői analógiáját írja le B. V. Tomasevszkij: „Jellemző a lírai költemények háromszakaszos felépítése, amelynél az első szakaszban megjelenő téma a másodikban mellék-motívumok hozzáadásával fejlődik tovább, vagy kontrasztáló elemekkel ütközik, míg a harmadik összegező szentenciával, vagy hasonlattal („pointe”) teremti meg az emocionális záradékot.”¹⁵² A Tomasevszkij által felhozott példák világossá teszik, hogy ezek a szakaszok nem függenek a sorokra és strófákra való metrikus felosztástól, tetszőleges számú versorból állhatnak, határaik pedig eltérhetnek a verselésből adódóktól.

A periódus „metrikai” felfogását Riemannál és követőinél (köztük Catoirenál, a zárlatok elhelyezkedését a ritmushoz tartozónak tekintő Proutnál viszont nem) nagymértékben Westphal befolyása alapozta meg. Westphal, aki igazából nem tett különbséget metrum és ritmus között, összemosta az értelmi formálást a metrikus tagolódással (a költészetben éppúgy, mint a zenében). A zenei formák egész elméletét az antik verselés terminológiájával igyekezett megfogalmazni. A szonátaformát pl. az antik kardalok hármasszerkezetéhez hasonlította: expozíció – strófa, ismétlése – antistrófa, kidolgozás és visszatérés – epódosz. Lehetséges, hogy a trubadúr és minnesänger-költészet hasonló elvű, de kevésbé fejlett strófája – 2 pedes + volta, vagy Stollen + Gegenstollen (együtt Aufgesang) + Abgesang – valóban a szonátaforma fejlődésének kiindulópontja volt, később azonban a hasonlóságok e struktúrával (a BAR-formával)

¹⁵¹* A szerző nem hoz konkrét zenei példákat, így csak találgatni lehet, mire gondol. A kezdő és fejlesztő tag (az eredetiben itt предложение, azaz mondat áll) még csak azonosítható a korábban említett $a a^{(v)} b$ struktúrával (Bartha Dénes „strófái”, ld. a 131. jegyzet b részében), ahol a b többnyire valóban fejlesztő jellegű, az ajánlott elnevezés pedig szerencsésen állítaná szembe ezt az egész típust a kiegyensúlyozottabb, statikusabb másikkal (melyben az $a a^{(v)}$ teljes $4 + 4$ ütemre terjed ki). A „záró tag” és a kötetlen méretarányok láttán azonban nem gondolhatunk erre, sem más olyasmire, ami a Magyarországon elfogadott terminológiák bármelyike szerint periódusnak nevezhető. (A „záró tag” esetleg a Dobszay L. által „kadenciális indításnak” nevezett jelenséget fedné? Ld. i. m. 115–118. ü. Aligha – hiszen az a kötött 8 ütemesség esetén is föllép). Az ugyancsak a 131. jegyzet b részében említett, a villanellával, mint költői strófa-képlettel kapcsolatba hozott jelenségre már inkább ráillenek a szerző szavai. Olyan képződményekre is gondolhatunk, ahol az $a a^{(v)}$ indítás szabadon fejlesztő folytatása határozott, ám ismétlődéssel nem járó záradékba torkollik (pl. Mozart: C-dúr szonáta K. V. 309 1. t. melléktema) – periódusnak ez sem nevezhető. A folytatásban említett irodalmi párhuzamok ugyan szintén nincsenek konkretizálva, azt azonban sejteni lehet, hogy a zenei periódus költészeti analógiáinál nagyobb léptékű jelenségekről lehet szó. A ford.

¹⁵² [27] Томашевский, Б. *Теория литературы (Поэтика)*. Ленинград, 1925, 185. о.

elenyésznek: többnyire eltűnik az expozíció ismétlése, elmosódnak a formarészeket elválasztó határok, a témák szembeállítására és fejlesztése válik a fő szervezőelvvé.¹⁵³ A leglényegesebb, hogy a szonáta-tételt a szerző egyszeri elhangzásra szánja, nem pedig meghatározatlan számú ismétlésre, mint a strófához (vagy a kar-triádához) tartozó dallamot.¹⁵⁴ Ha a szonátaforma megfelelőjét a költészetben keressük, arra nem a strófaszerkezetek közt, hanem a cselekményszövegnek mind a verses, mind a prózai műfajokra érvényes alapelveiben fogunk rátalálni. Az újkori költészetben és zenében a „dramaturgia” túlsúlyba kerül az „architektonikához” képest. A zenei formák alapelveivé a fejlesztés válik, háttérbe szorítva a korábbi korszakokban uralkodó ismétlést és szembeállítást.¹⁵⁵

Foglaljuk össze az elmondottakat. Az ütem, szemben az elterjedt nézetekkel, nem a zene általános velejárója. Nem következik automatikusan a súlyviszonyok létéből. Csupán a zene egy meghatározott fejlődési fokán jön létre, akkor, mikor a sem szöveghez, sem tánchoz nem kapcsolódó hangszeres muzsika önálló művészetté válik.

Külön ki kell emelnünk, hogy az ütem, a közvélekedéssel ellentétben, a táncmuzsikában sincs okvetlenül jelen. Az ütemnek kevés köze van a pontosan kimért idejű mozdulatokhoz és egyáltalán az időnek az antik verslábakra jellemző pontos felosztásához, amivel általában kapcsolatba hozzák. Nem véletlen, hogy a tánchoz ezer szállal kötődő ógörög zene igen fejlett jelrendszerében nem szerepelt az ütemvonal.¹⁵⁶ Jól megvolt nélküle a középkori

¹⁵³* Az egész gondolat alapvetően hibás és ellentmond a szonátaforma jól követhető fejlődéstörténetének. A kérdés minden részlete itt nem fejthető ki. Elég annyi, hogy a kidolgozás és visszatérés a fejlődés korai stádiumában (a barokk korban) ugyan valóban nem válik szét önálló formarészekké, ez az egész terület azonban **éppúgy ismétlődik**, mint az expozíció! A formarészeket elválasztó határok pedig egy ideig nem egy elmosódnának, inkább határozottabbá válnak (a szerző utolsó állításai inkább a romantika bomlófélfében levő szonátaformájára vonatkozhatnak). A BAR-formával rokonítható képződmények a későbbi zenében egészen más (döntően alacsonyabb) formai szinteken jelentkeznek. A klasszikus szonátaformákkal összevethető méretű teljes tételként való megjelenésük ritka kivétel (pl. Mozart. Don Giovanni Nr.7, Duettino). Ami pedig a szonátaforma fő szervezőelvét illeti – az inkább a tonális, mint a tematikus szembeállítás. Utóbbi inkább a forma romantikus változataiban válik elsődlegessé. Ld. erről: Charles Rosen. *A klasszikus stílus*. Zeneműkiadó Budapest, 1977, elsősorban a 35–54. o.

¹⁵⁴* Ez az állítás természetesen igaz. Ám a zenei műfajok egy részének a strófikus természetű ismételtetőségtől való függetlenedése sokkal korábbra tehető. Már a reneszánsz (sőt, alighanem a késő-középkor) nagyobb lélegzetű kompozíciójánál sem merül föl a strófikus ismételtetőség. A hangszeres zene első, nem táncos jellegű önálló műfajainál (prelúdium-félék, polifon fantáziák), melyek legalább másfél évszázaddal megelőzik a szonáta-szerű forma jelentkezését, ilyesmi már szóba sem jöhet. A ford.

¹⁵⁵* Ez ebben a végletes formában leginkább a romantika bizonyos irányzataira (pl. Wagner) igaz. Az ismétlés és szembeállítás, ill. a fejlesztés az újkori zeneirodalom nagy részében hasonló jelentőséggel bír. Az arányok ezen belül az egymás mellett élő műfajok-formatípusok sajátosságai szerint térnek el (ld. a 128. jegyzetet, valamint a 131. jegyzet a részét). A ford.

¹⁵⁶* Jegyezték-e le egyáltalán a régi görögök zenét szöveg nélkül? Ha nem, az aláírt, világosan tagolódó szöveg tette fölöslegessé az ütemvonalat. A ford.

táncmuzsika is, melyről a XIII. századig visszanyúlóan maradtak fenn lejegyzések. A gyakran zenei prózának nevezett recitativót ezzel szemben általában ütemvonalakkal jegyezték le. A fő szólamot a kísérettől jellegzetesen megkülönböztető recitativóban különös élességgel mutatkoznak meg az újfajta zenei gondolkodás vonásai: az egyénített intonáció és a vertikális-akkordikus együtthangzás logikája.¹⁵⁷

Térjünk át most az ütem **művészi** jelentőségére. Itt – ismét ellentmondva a közvélekedésnek – el kell ismernünk, hogy az ütem célja nem a zenei anyag tagolása és elrendezése. Ellenkezőleg: az a rendeltetése, hogy szakadatlan áramlást hozzon létre, nem engedve a zenét motívumokra, frázisokra szétesni, egyben biztosítsa a dinamizmust és az árnyalt többrétűséget. Az ütemrendszer lényegében benne rejlenek azok a vonások, melyeknek teljes kibontakozása a szimfonikus gondolkodásmódban valósul meg.

Az elmondottakból következően az ütemvonal megjelenését nem tekinthetjük pusztán egy lépésnek a zenei lejegyzésmód tökéletesedésében. Az ütemvonal, mely az akkordjátéokra alkalmas hangszerek (orgona, lant) számára írott kottákban szórványosan már a XIV. század óta előfordul, a XVI–XVII. század fordulóján vált a kottakép elmaradhatatlan részévé – épp a legnagyobb zenetörténeti változásokat hozó korszakban. Ekkor tűnik el csaknem teljesen a tisztán vokális zene, ekkor szilárdulnak meg a kifejezetten hangszeres műfajok. Ekkor jelenik meg a kíséretes monódia és recitativo, vagyis a homofon írásmód. Ekkor lép fel az egyéni arculatú témaképzés igénye. Ekkorra szorítja ki a régi modális hangsorokat a dúr- moll harmonikus gondolkodás.¹⁵⁸ Az ütemvonal bevezetésének ilyen körülmények között (előbb a hangszeres, majd, elsősorban a *basso continuo* megjelenésével, a vokális zenében is) magával kellett hoznia az egész ritmikai rendszer átalakulását. Az sem véletlen, hogy a szótagszámláló verselés az országok egész sorában ekkoriban adja át helyét a hangsúlyosnak. Oroszországban, érthető történeti okokból, mind az ütem-alapú rendszer, mind a hangsúlyos verselés később, ám szintén egyidejűleg jelent meg. Erre a ritmikai forradalomra úgy kell tekintenünk, mint a sokáig szinkretikus egységben levő

¹⁵⁷* Hogy mióta használnak ütemvonalat? A reneszánsz polifon kóruszenéje nagyrészt olyan (kézíratos, vagy nyomtatott) szólamkottákban maradt ránk, melyekben van ütemmutató, ütemvonal azonban nincs. Cipriano de Rore és Palestrina műveinek 1613-ban, Bolognában kiadott partitúráiban már ott találjuk az ütemvonalakat (Orselli C. *A madrigál és a velencei iskola*. Zeneműkiadó Budapest 1986, 22, 30. o. Ugyanitt a 63. oldalon Monteverdi *Combattimento*jának egy részlete is látható korabeli kiadásban, szintén ütemvonalakkal – ez részben recitativo). Jóval korábról, 1537-ből is ismerünk ütemvonalakkal lejegyzett partitúrát (ld. az 1990-es egykötetes szovjet zenei lexikon 411. oldalán, a *Partitúra* címszónál szereplő ábrát; a szerző Philippe de Verdelot). A billentyűs muzsikában, amennyiben nem tabulatúrával jegyezték le, már a XVI. század közepétől (pl. Claudio Merulo) általános volt az ütemvonal használata, évtizedekkel a kíséretes recitativo megjelenése előtt! Ezt a szerző által később írottak is alátámasztják. A ford.

¹⁵⁸* E majd két évszázados folyamat valójában az 1650–60-as évekre megy végbe teljesen. A ford.

zene és költészet szétválási folyamatának végére, mely egyfelől az **irodalmi** verselés, másfelől a sajátosan **zenei** ritmika rendszerének kialakulásához vezetett.

* * *

A tanulmány a Проблемы музыкального ритма (A zenei ritmus problémái) c. gyűjteményben jelent meg – Moszkva, 1978, 7–47. o. Fordította és kommentálta Győrffy István, a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskola tanára 2013-ban (befejezte XII. 28-án, Bonyhádon).

A szerzőtől származó lábjegyzeteknél szögletes zárójelben látható az eredeti számozás. Ahol a hivatkozott forrásnak van magyar nyelven kiadott megfelelője, a szerző által megadott orosz nyelvű kiadványt csak akkor tüntettem föl, ha a fordítások egyezése felől kétség támadhat.

A szöveg – számos hibája és vitatható pontja ellenére – figyelemreméltóan eredeti látásmódról tesz tanúbizonyságot. Miron Grigorjevics Harlap (1913–1994) egyszerre volt zongoraművész (1935–1973 között a Moszkvai Konzervatórium karmesterképző tanszékének korrepetitora) és képzett irodalomkutató-filológus. Számos publikációja nagyjából az utóbbi területtel kapcsolatos, de írt tanulmányt pl. Beethoven ritmikájáról is¹⁵⁹. A téma tárgyalása során olyan, a muzikusok által mellőzött (olykor talán szándékosan kerülgetett!) részletekbe bocsátkozik, melyek végiggondolása elengedhetetlen egy helytálló zenei forma-elmélet megalkotásához.

(Fordította: *Győrffy István*)

¹⁵⁹Az adatok forrása a Wikipédia orosz nyelvű változata.