

10.18132/LFZE.2022.7

LOCH GERGELY

SZŐKE PÉTER ÉS AZ ORNITOMUZIKOLÓGIA

PHD DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021

10.18132/LFZE.2022.7

10.18132/LFZE.2022.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

SZŐKE PÉTER ÉS AZ ORNITOMUZIKOLÓGIA:
TUDOMÁNY, TERMÉKENY FÉLREÉRTÉS ÉS REMINISZCENCIA

LOCH GERGELY

TÉMAVEZETŐ: SZIGETVÁRI ANDREA

PHD DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021

10.18132/LFZE.2022.7

Tartalomjegyzék

Bevezetés	1
I. rész: Az ornitomuzikológia mint tudomány.....	5
1. A Mihola-ügytől a Kodály-ügyig.....	7
a) Egy ember, aki nem szerette a kelkáposztafőzeléket.....	7
b) A <i>Hanza Szövetkezeti Újság</i> a zsidótörvények korszakában.....	10
c) A Mihola-ügy	17
d) Díszpolgárválasztás Galántán	31
e) Két ország és két korszak határán – átlépés <i>kontra</i> átívelés	35
f) 1956 nagy hatású eseményei.....	46
g) A Kodály-ügy.....	52
2. Hol vannak a népdalok, amikor a nép alszik?	71
a) Egy másféle zenetudomány	71
b) Szőke forrásai: Darwin és Kishonti.....	73
c) Szőke darwini öröksége a termelő ember marxista dogmájának szorításában	78
d) Szűrt szakmai recepció: Maróthy, Wallin, Mâche, és a többiek	84
e) Itt vannak a népdalok, amikor a nép alszik.....	91
II. rész: Az ornitomuzikológia mint termékeny félreértés.....	95
1. A termékeny félreértés fogalmáról	97
a) Az értelmező szótár perspektívája.....	97
b) Példák a humaniorákból	98
c) Termékeny hibák a reáliákban.....	99
d) Példák a művészetekből	101
e) Popper Leó félreértési elmélete	103
f) Kimutatható-e termékeny félreértés a zenetörténetben?	104
2. Az erdeipacsirta-dokumentumok filológiája.....	109
a) Bevezetés	109
b) A madár és „dallamai”	110
c) A hagyatékkutatásom által érintett része	111
d) Az első lejegyzés (<i>L</i> forráscsoport) és a hangfelvételek azonosítása	114
f) A második lejegyzés (<i>O</i> forrás)	119
g) Néhány újabb lejegyzés (<i>Q</i> forrás).....	122
h) A példák nyilvános szereplései; a források összefüggéseinek áttekintése	123
3. Lulu, avagy a projekció művészete.....	127
a) Előfeszítés és kategorikus percepció	127
b) Az erdei pacsirta Szőke laboratóriumában	132
c) A fejezetben közölt ábrák és kották értelmezéséhez	135
d) A három legtöbbet használt erdeipacsirta-példa.....	138
e) A visszatartott példák	145
f) <i>Protominimanek</i> és <i>jokodzucsik</i> : <i>pre-rendszer</i> és <i>posztmuzikális regresszió</i>	150
g) Mi a műalkotás a projekció művészetében?	156
4. A komponista Szőke Péter a magyar és egyetemes zenetörténetben	163
a) Helyén van-e a „rigó” az OSZK Zeneműtárában?.....	163
b) Egy elszigetelt művészet analógiái.....	164
c) A hallgatás öt fázisa.....	169
d) Magyar és egyetemes	183

III. rész: Az ornitomuzikológia mint reminiscencia	193
1. A sas hátán utazó kismadár	195
a) Bartók, Szőke, Csenki és a pettyes fülemülerigó	195
b) Egy másik nap az Algonquin Parkban	208
c) Öt további ornitomuzikológiai ihletésű zenemű	213
2. Püthagorasz a hurokvágánynál	222
3. Capinera nővérünk	232
a) A barátposzáta éneke Messiaen hangszerein és Szőke hangmikroszkópjában	232
b) „Istennek énekelnek?” – Hartshorne és Szőke párbeszéde	235
c) A barátposzáta Messiaenon és Szőkén túl	244
4. Lilliputi akusztika	246
a) Leeuwenhoek	246
b) Lilliput és Brobdingnag hangjai	247
c) Tündérezene	251
d) Az új Gulliver	252
e) A hangmikroszkópia	254
f) Szépirodalmi reflexiók	260
5. Madárcsipogás és boncaság	267
Függelék: Szőke ornitomuzikológiai elméletének magyar nyelvű reprezentációja, 1959–1993	273
Irodalom- és forrásjegyzék	277
1. Publikált dokumentumok	277
2. Kézírt dokumentumok	297
A hangmelléklet tartalma	304

Bevezetés

a)

Szőke Péter az 1950-es évek végén népdalokra emlékeztető képleteket vélt megfigyelni egyes madárhangok lassított felvételeiben, és megfigyeléseit a zene genezisével és fejlődési törvényeivel kapcsolatos elméletével kötötte össze. Ez a dolgozat az első olyan szakmunka, amely átfogóan tárgyalja Szőke tevékenységét, az általa ornitomuzikológiának elnevezett egyszemélyes diszciplínát, illetve annak történeti összefüggéseit.

Önmeghatározása értelmében Szőke tevékenysége a tudománytörténet illetékességi körébe tartozik. Csakhogy esetében a tudományos cél és az annak eléréséhez használt eszközök jelentős része összeférhetetlenek egymással, és emiatt az ornitomuzikológia mint tárgy kilóg a tudománytörténet keretei közül, tágasabb művelődéstörténeti keretek közé kívánczik. Dolgozatomban a tudománytörténet szempontjait ezért különböző társadalom-, technika-, irodalom- és zenetörténeti, valamint zenefilozófiai és befogadáesztétikai jellegű szempontokkal egészítettem ki. Ezeket a szempontokat három részbe csoportosítottam, s az így létrejött három szempontcsaládnak megfelelően beszélek az ornitomuzikológiáról „mint tudományról”, „mint termékeny félreértésről” és „mint reminiscenciáról”.

b)

Szőke a szakmán kívülről érkezett a magyar zenetudomány színpadára az 1950-es évek végén, és ott zavarkeltő figuraként hatott. Mivel működését a szakmán belül részben elutasítással, részben tanácstalanul fogadták, elmaradt a módszerével és téziseivel szembeni kritikus vélemények nyilvános, a laikus közönség számára is megfelelően exponált megfogalmazása. Szőke ezzel szemben meglehetősen hatékony kommunikációt folytatott a nagyközönséggel, több mint harminc éven át. Az ő kitartó aktivitása és a tudományos közösség passzivitása együtt vezetett oda, hogy a laikusok ma, negyed századdal a halála után is rendszerint kritikátlan lelkesedéssel idézik fel elméletét.

Szőke feltevései az általa alkalmazott módszerekkel nem igazolhatók, maguk a feltevések azonban rendelkeznek néhány figyelemreméltó értékkel, amelyek különösen a humán tudományokban az elmúlt néhány évtized során bekövetkezett „állati fordulat” [*animal turn*]¹ perspektívájából feltűnők. Amennyire elfogadhatatlan tehát a Szőkével kapcsolatos kritikátlan lelkesedés, éppen annyira elfogadhatatlan a kritikátlan elutasítás is, amely nagyrészt az elméletére torzítóan hivatkozó, szájhagyomány útján terjedő véleményeken alapul, és részben sok éve elhunyt emberek egykori személyes konfliktusára, illetve az annak háttérében álló történelmi traumákra vezethető vissza. A dolgozat egyik célja annak elősegítése, hogy laikusok és szakmabeliek egyaránt reálisabb és korszerűbb véleményt alakítsanak ki az ornitomuzikológiáról.

¹ Kari Weil: *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press, 2012. Ide különösen: 3–24.

c)

Munkámat azonban elsősorban mégsem az imént megfogalmazott cél motiválta, hanem az a körülmény, hogy a téma különösen sok alkalmat kínál határhelyzetekkel való foglalkozásra, amit a humaniőrák legérdekesebb és leghatékonyabb ismeretszerzési módjának tartok.

Dolgozatom főszereplőjének szinte egész életét határokkal kapcsolatos konfliktusok töltötték ki. A határok nem utolsósorban országhatárokat jelentenek: Szőke sorsában több ízben hoztak jelentős változást Magyarország területi módosulásai. Munkám szempontjából azonban fontosabbak a szellemi értelemben vett választóvonalak, a különféle társadalmi és fogalmi határok. Szőke élete minden állomásán ilyen határokat feszegetett, pályája során egymást érték a tudatos és öntudatlan határrevíziós és határkitűzési kísérletek, és olyan határátlépések, amelyek a környezete szemében gyakran határsértésnek tűntek.

Az összeütközések és félreértések, amelyeket mindez generált, Szőke és a környezetében élő emberek számára nem ritkán igen kellemetlenek voltak. Dokumentumaik azonban felbecsülhetetlenül értékesek a kultúra kutatója számára. A szellemi értelemben vett határok ugyanis akkor mutatkoznak meg a leglátványosabb módon, ha feszegetik őket. Ettől válnak jól kitapinthatóvá, jelentőségük ettől válik jól felmérhetővé.

A határ különbségeket tételez: azért húzzák meg, mert úgy tartják, hogy más van az egyik oldalán, mint a másikon. Hogy a társadalomban és a kultúrában mit és mi alapján tekintünk különbözőnek, annak mindig története van. A másságról alkotott elképzelések nem eleve adóttak, hanem kialakítják, konstruálják őket – a határ meghúzása maga is része ennek a folyamatnak. Mindez többnyire nem vagy nem egészen tudatosan és tervszerűen történik. A szellemi parcellák anatómiájára csak akkor eszmélünk rá, ha valaki figyelmen kívül hagyja vagy kétségbe vonja a felosztásukat. Ha belép a területre egy olyan zavarkeltő figura, mint Szőke Péter.

d)

Dolgozatomnak nem az az elsődleges célja, hogy megállapítsa, Szőke mennyiben tévedett és mennyiben volt igaza – ezek, mint látni fogjuk, részint nagyon egyszerűen megválaszolható kérdések, részint pedig eldönthetetlenek, legalábbis egyelőre. A dolgozat legfontosabb célja az, hogy levonja zavart keltő működésének tanulságait azokkal a szellemi határvonalakkal kapcsolatban, amelyek a 20. század középső és utolsó harmadában meghatározták – és részben ma is meghatározzák – a zenéről való gondolkodást. Ezt a célt szolgálja a Szőke tudományos pályáját tárgyaló első rész, valamint az ornitomuzikológia széles körű társadalmi recepcióját tárgyaló harmadik rész, amelyben azzal foglalkozom, hogyan befolyásolták Szőke fogadtatását a laikusok körében az európai és magyar kultúrtörténet közel- és régmúltjából származó toposzok.

Mikor módszerei Szőkét kivezették a tudományosság köréből, ugyanakkor önkéntelenül és észrevétlenül az alkotóművészet területére érkezett. Ez a központi tézise a második résznek, amelynek célja, hogy elszámoljon Szőke tevékenységének művészi produktivitásával. Egy olyan zeneszerzői

életművel, amelyre ilyen minőségében nemcsak Szőke és saját kora nem reflektált, de máig az utókor sem.

e)

Mivel dolgozatomban az első történeti szakmunka a tárgyban, arra kényszerültem, hogy megpróbáljam lefedni a téma minden aspektusát. Több olyan szemponttal kellett számolnom, amelyek közül egynek a kimerítő tárgyalása is kitöltött volna egy disszertációt. A részterületek körülkerítésére használt teoretikus háló ezért nem lehetett mindig olyan sűrű szövésű, mint amelyet ideálisnak tartok. A háló így nem tartja az érvelés minden pontját ugyanakkora biztonsággal, de ezt ebben az esetben nem is lehet elvárni tőle. A rendeltetése az, hogy egybefogjon olyan részterületeket, amelyek meglehetősen különböző jellegűek bár, egymás nélkül mégsem volnának megfelelően értékelhetők.

Kutatásom elsődleges forrásait Szőke publikációi és tevékenységének archivális dokumentumai jelentik. Az utóbbiak két helyen találhatók: a mintegy hétszáz tételből álló levelezést az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrzi a 448-as számú fondban, Szőke levelezéstől független szöveges kéziratok, saját kezű zenei lejegyzései, a hanggyűjteményét tartalmazó magnetofonszalagok és szakmai könyvtárának egyes – részben annotált – darabjai pedig az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában férhetők hozzá. Kutatásom idején mindkét lelőhely anyaga rendezetlen és katalogizálatlan volt, a zeneműtári anyagra csupán a „Szőke Péter hagyatéka” elnevezéssel tudtam hivatkozni.

Dolgozatomban egyik fontos forrása Szőke *A madárhang mint biológiai zene* című értekezése, amelynek végleges változata a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában található. A hivatkozásokat szándékomban állt a végleges változat alapján pontosítani, erre azonban a 2020 tavaszán kialakult helyzet miatt nem kerülhetett sor, az általam feltüntetett oldalszámok ez okból az OSZK Zeneműtárában őrzött hagyatékban található, kézi javításokat is tartalmazó gépiratra vonatkoznak.

f)

Ezúton is köszönetet mondok a velem megosztott emlékekért, dokumentumokért és ötletekért, a munkámban nyújtott sokféle segítségért, elsősorban a következő személyeknek:

Bácsvári Anna, Bácsvári Nelli, Bánki Berta, Bíró Viola, Bodor Tünde, †Bónis Ferenc, Bősze Ádám, Domokos Mária, Emily Doolittle, Földesi Ferenc, Gaál Eszter, Halász Péter, Hollós Máté, Horváth Bálint, Janca Ákos, Katkics Ilona, Kelemen Éva, Kim Katalin, Mikusi Balázs, Nagy Ákos, Németh István, Patachich Judit, Pávai István, Péteri Lóránt, Richter Pál, Rudolf Kinga, Solymosi Ákos, Sasvári Lajos, Schmidt Egon, Somfai László, Stachó László, Stettner Judit, Szabó Ferenc János, Szántó Tibor, Szentendrey Géza, Szénási Zsófia, Szerző Katalin, Szigetvári Andrea, Szilasi Alex, Szilasi Dávid, Szitha Tünde, Tallián Tibor, Török Miklós, Vajda Gergely, Varga Benedek, Vikárius László és az LFZE PhD doktorszemináriumának résztvevői

I. rész:

Az ornitomuzikológia mint tudomány

„Hogyan lehetséges az, hogy a hangmikroszkópiát s az ornitomuzikológiát egy szegény és technikailag nem éppen élenjáró országban fedezték fel, holott ez a módszer, ez a tudomány kétségtelenül a hangrögzítés-technika gyermeke?”

(Cseres Tibor 1966-os interjúkérdése)

1. A Mihola-ügytől a Kodály-ügyig

a) Egy ember, aki nem szerette a kelkáposztafőzeléket

Az ornitomuzikológia elnevezése a történeti kutatás szempontjából megtévesztő. Szőke Péter egyszemélyes diszciplínájának története ugyanis valójában jellemzőbb kapcsolatban áll a táplálkozás történetével, mint akár a madártan, akár a zenetudomány történetével. Aki meg akarja érteni az ornitomuzikológiát mint történeti jelenséget, legelőször is azt kell megértenie, miért hozta Szőke a nyilvánosság tudomására 1940 nyarán – tizenhat évvel azelőtt, hogy a madárének zeneiségének gondolata először felmerült volna benne –, hogy nem szereti a kelkáposztafőzeléket.

Szőke Péter Nyitrán született 1910. április 26-án, palóc származású családban.² Anyai nagyszülei zsellérek, vagyis saját földdel csak alig, vagy egyáltalán nem rendelkező parasztok voltak. Édesapja a Magyar Királyi Államvasutak mozdonyfűtőjeként dolgozott, édesanyja – vélhetően asszonykora előtt – cselédként. A szülők tíz gyermeke közül csak négyen érték meg a felnőttkort, Péter volt a tizedik gyerek.

Háromtól mintegy húszéves koráig családjával Nyitra erdőkkel-rétekkel érintkező peremén lakott, a természeti környezet közelsége meghatározó élménye volt. Gyerekként érdeklődni kezdett a csillagászat iránt, elemi iskolás korában saját kíváncsiságától vezetve megtanulta a csillagképek és egyes égi objektumok azonosítását. Amatőr csillagász megfigyeléseiről később beszámolókat küldött a prágai Cseh Csillagászati Társaságnak, amelynek tagja is volt.

Miután önképzéssel megtanult hegedülni, a csillagász pálya álmát a hegedűművészi pálya álma váltotta fel. A prágai konzervatóriumban szeretett volna tanulni, de erről az elképzeléséről megfelelő anyagi háttér híján le kellett mondania. A cseh oktatási nyelvű elemi és középiskola befejezése után csak a középfokú kereskedelmi felnőtt szakképzés egy négyéves formája, az úgynevezett kereskedelmi akadémia (*obchodná akademie*) volt elérhető a számára.³ Kényszerűségből ezt az érdeklődésétől idegen iskolát végezte el Nyitrán, tanulmányait a saját erejéből, nyelv- és zeneoktatással szerzett bevételeiből finanszírozva. Ez maradt legmagasabb iskolai végzettsége. Kereskedelmi területen soha nem dolgozott, a képzés egyetlen, későbbi tevékenysége szempontjából hasznos hozadékaként az idegen nyelvek (német, francia, angol, cseh és szlovák) elsajátítását tartotta számon. Nyitrai évei alatt magánúton összhangzattant és zeneszerzést is tanult.⁴

² A fejezetben olvasható, külön hivatkozással el nem látott életrajzi adatok forrásai: Szőke Péter gépírási önéletrajza az MTA számára, 1965 (incipit: „Szőke Péter életrajza (kandidátusi vita céljaira) / visszakérve”); Szőke Péter gépírási önéletrajza az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága számára, 1973 (incipit: „Dr. Szőke Péter életrajza (1973-ig) / [a biológiai] Doktori értekezéshez (TMB) (átírva 3. személyben)”), OSZK Zeneműtár, Szőke Péter Hagyatéka, „Sz. / Szőke Péter / Életrajzok / Tájékoztatók, Jelentések / Emlékeztetők stb. / Mindenféle” feliratú dosszié (az 1965-ös önéletrajz megtalálható itt is: OSZK Kézirattár, Fond 448.); Szántó R. Tibor – Zsolnai László: „Hogy szép és egészséges legyen a Természet, s benne az »emberi természet is« [interjú Szőke Péterrel]”. In: „Kétszemélyes egyetem”. *Tizenegy beszélgetés*. Budapest: Magvető, 1990. 99–123.

³ Az iskolatípusról lásd: Popély Gyula: „A magyar tanügy kálváriájának kezdetei Szlovákiában az impériumváltás után”, *Irodalmi Szemle* XLVII/4 (2004. április): 85–93. Ide: 88–89.

⁴ Az 1965-ös önéletrajz szerint „a nyitrai püspöki vár kórusmesterénél és egyházi zeneszerzőjénél, volt Respighi-tanítványnál”, akinek a személyét eddig nem sikerült azonosítanom.

1932-ben, a kereskedelmi akadémia elvégzését követően Galántára költözött.⁵ Itt töltötte be első állását 1933 és 1945 között:⁶ újságírói munkát végzett a helyi magyar falusi szövetkezeti mozgalom központjának kéthetilapja, a *Hanza Szövetkezeti Újság* szerkesztőségében, 1936. augusztusától 1941. február 24-ig a lap főszerkesztőjeként.⁷

A galántai Hanzát, azaz a város környékén működő fogyasztási szövetkezeteket⁸ összefogó központot 1923-ban hozták létre. Miután az 1938. november 2-án született első bécsi döntést követően Galánta újra Magyarország része lett, és az anyaország nem váltotta ki az addig jól működő csehszlovák terményértékesítési rendszert, 1939-ben a Hanza szervezte meg a termények felvásárlását. 1941-ben megalakult a Hanza Mezőgazdasági Szövetkezet, amelynek feladata a korábbiakkal szemben már nem csak a falusi lakosság áruval való ellátása volt, hanem a gabona, tojás, sertés és vágómarha tőlük való felvásárlása is.⁹ Az 1928-tól megjelenő *Hanza Szövetkezeti Újság* (a továbbiakban *HSZÚ*) célja a szövetkezeti mozgalom népszerűsítése és a falusi népművelés elősegítése volt.¹⁰

A periodikum 1933 és 1945 között megjelent számai több olyan Szőkétől származó írást tartalmaznak, amelyek valódi kulcsdokumentumoknak tekinthetők, egész pályája megértéséhez nélkülözhetetlenek. Ezek között is legjellemzőbb *A kelkáposzta* című, 1940 nyarán publikált tárcaszerű írása, amelyben a harminc éves újságíró a kelkáposztafőzelékkel kapcsolatos averziójáról tett vallomását egy keserűes gyerekkori emlékével állította szembe. Az írást teljes terjedelmében idézem:

A szegény ember nem válogatós. Az ő gyomra mindent bevesz, az ő nyé hozzászokott a szegények eledeleihez. Egy kis főzési hiba, avasság, mi más nem veszi el a gusztusát.

A jobbmódú már válogatósabb. Az egyik nem eszi a parajt, a másik a sóskát, a harmadik lefitymálja a rántott leveseket. Fokhagymásleves, vagy tésztaleves sem kerül az asztalára.

E sorok írója a kelkáposztával van bajban. Bár igaz, hogy ezt a kis fényűzést most már megengedhetem magamnak, mert hosszú szegénységünk után végre egy csöppet kiemelt a sors abból a mélységből, ahol a mi családunk volt. Igaz, éppen hogy csak a kelkáposzta fölé, amit már nem kell megennem. Különben szívből kívánok minden édes fajtámbelinek legalább ennyicske fölemelkedést.

A kelkáposztával azonban réges régen volt egy olyan találkozásom, aminek fájó keserűségét édesre mosta azóta az idő lassacska csurdogáló méze.

Talán tizenkét éves voltam, a világháború után. Anyánk messzi tájakra zsír, cukrot batyuzott a hátán hatodmagára. Úgy kofáskodott szegény asszony, pedig nem arra való volt. Amit hozott, először a szomszédokat kínálgatta végig vele, mert nem nézhette éhezésüket. A haszon persze előre elosztódott. Éppen csak annyink volt a sok határon bujkálásból, hogy amikor senkinek se volt, nekünk néha akkor is volt a magunk vékony pénzzel jól megfizetett egy-egy bödönlaj zsírunk.

⁵ Az odaköltözés dátumához: Szőke Péter: „[Így láttam Kodályt]”. In Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 327–335. Ide: 327.

⁶ Ld. az 1973-as önéletrajzot.

⁷ Pukkai László: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népszerűsítő, kulturális és irodalmi tevékenysége”, *Irodalmi Szemle* XXXI/5. (1988. május): 494–506. Az újság címlapján csak a felelős szerkesztő Nagy Ferenc nevét tüntették fel, ez a funkciója abból következett, hogy ő volt a Hanza főigazgatója.

⁸ A fogyasztási szövetkezet koncepciójának lényege, hogy a szövetkezeti tagok összefogásuk révén nagy tételben, egyenesen a termelőktől szerzik be az árucikkeket, kiiktatva a saját haszonra törekvő nagy- és kiskereskedelem közvetítését.

⁹ Szőke Péter: „Diszpolgárvatás Galántán”, *Forrás* VII/7–8 (1975. augusztus): 72–82. Ide: 74.

A terményfelvásárlás megszervezésének tervéről a *HSZÚ*-ban: [s. n.]: „Magyar testvérek! Szövetkezeti tagtársak!”, *HSZÚ* XII/10 (1939. május 15.): 1.

¹⁰ Pukkai: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népszerűsítő, kulturális és irodalmi tevékenysége”, 494–495.

De azért gyakran hallatszott a házunk táján olyasmi, amit megboldogult Mészáros bácsi keresztapám is mondott egyszer egy óvatlan pillanatban:

– Olyan éhes vagyok, mint a farkas!

– Hát abban igazad van, mert máma még én se ettem semmit – tette rá hamar Farkas bácsi, egy másik öreg vasutas. Ez aztán még nevetést is fakasztott.

Ilyen időket éltünk a cseh megszállás első éveiben.

Csak az anyánk csodálatos vállalkozókedvének köszönhetjük, hogy átvészeltük őket.

Gyula meg Józsi bátyám ekkor már erősen legénykedtek – persze állástalanul és felelőtlenül, hiszen fiatalok voltak, tótul nem tanultak, és mindig csak várták, hogy egyszer majd Ujvár és Verebély felől föltűnnek a magyar hadak.

Eladó Aranka néném csak várta a jó szerencsét, mely nem igen sűrűn mosolyog a szegény lányokra. Különböző órák úgy emlékszem, mintha nem is mi köztünk élt volna. Igaz, Csenedskének hívtuk őt a családban.

Én pedig a legfiatalabb voltam, a kicsiny gyerek, aki végigviseltem testvéreim minden levetett ruháját.

Egy este úgy fordult a dolog, hogy kenyér se volt a házban, lisztet meg nem lehetett szerezni. Csak egy tányér tegnapi kelkáposzta maradt, azt is a két bátyámnak tette félre az anyám, mert mit fog vacsorázni az a két nagy ember, ha hazajön... Apánk, anyánk tudja Isten miből élt. Én hetekig se emlékszem arra, hogy ettek volna valamit, mert ritkán láttam őket ilyesmivel. De lehet, hogy csak nem törődtem vele. Közös ebédelésre, vacsorálásra azonban szépen megterített asztalnál abból az időből nincs emlékezetem...

– Mama, aggyon valamit, – kunyeráltam sírósan naphosszat, de estefelé már nagyon követelődzve, mert azt a kis kávépótlékot már régen megittam. De csak „nincs fiam semmi” volt a válasz...

– Aggya nekem a kelt... csak egy kicsit megkóstolom...

– Kell a Józsinak meg a Gyulának. – De azért egy-két kanállal tett a tányéromra.

Félóra múlva már újra kezdtem, s anyám nem bírta a sírásomat. Csak adogatott a kelből, szinte észrevétlenül, az pedig fogyott, fogyott, s a két nagy legény mindjárt itthon lesz.

– Éhes vagyok... – bögtém tovább keservesen s levettem magamat a díványra, arcommal bele az öreg bútorba. A rossz rézrugók nagyot szólaltak a hasában, mintha az is korogna, s panaszosan bűgő sírásuktól még jobban megfolyt a könnyem a fakó plüszre.

– No ne sírj. Itt van... de én nem bánom, ha azok hazajönnek... Nincs semmink, Istenem.

Nekiestem a kelkáposztának. A könnyem is belefolyt, úgy ettem kiengesztelődvé a zsírtalan, hideg ételt kenyér nélkül. Jobbra, finomabbra azóta sem emlékszem, pedig már a harmincadik is itt van a fejemen.

Azóta, hej, de sok minden megváltozott.

Amikor anyánk még libákkal is seftelt s az állomásról gyakran 5-6 libát is kellett haza hajtani lábon a városon keresztül, én akkor tizenkét éves koromra már „kész úr” voltam s lehetőleg úgy ravaszkodtam, hogy szegény megboldogult beteg apám hajtsa a libákat. Én szégyeltem.

Elhajtanám a libát,

Komáromig mezítláb...

Hej, én nem ismertem akkor ezt a szépséges népdalt, de ma is mindig a szívembe markol ez a két kicsike sor.

Azt már azonban nem akarja a szájam tudni, hogy valamikor félnapot sírtam a kelért. De ezért talán megbocsát az a sok magyar testvérem, aki szívesen megenné ma is.

A harminc év súlya fejemen visszahajlította gerincemet a fölé a nép fölé, amelyiket már 10 éves koromban úrfiasan megtagadtam.

S ha ma a kelkáposztát nem szeretem is, de szeretem azt a múltat, amelyik engem oly sokra megtanított.¹¹

¹¹ Szőke Péter: „A kelkáposzta”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/12. (1940. június 15.): 2–3.

Szőke nyilvánvaló célja ezzel az írással – és néhány hasonló cikkével –¹² az volt, hogy tisztázza pozícióját az olvasóközönség nagy részét kitevő szegényparasztok előtt: közülük származik, személyes tapasztalatból ismeri minden problémájukat, és most, hogy minimális mértékben föléjük emelkedett a társadalmi ranglétrán – „éppen hogy csak a kelkáposzta fölé” –, nem felejtkezett el róluk, mint oly sokan mások hasonló esetben.¹³ Kedvezőbb helyzetét máris arra használja, hogy sorstársai problémáin segítsen, őket is fölemelje és a jobb élet felé vezesse.

Szőke újságírói programja nemcsak a lapot működtető szövetkezeti mozgalom céljaival állt összhangban, hanem egy, a szövetkezeti mozgalommal összefonódó magyarországi politikai-irodalmi irányzattal, a falukutatók és népi írók mozgalmával is. Az 1930-as évek Magyarországon a társadalmi diskurzus egyik legmeghatározóbb tényezője volt az erősen polarizált népi-urbánus ellentét. Ez az első csehszlovák időszak Galántájára még nem volt hatással: miután Szőke közvetlenül a határmódosulás után, az 1930-as és 1940-es évek fordulóján kapcsolatot teremtett a népi mozgalommal, új lehetett számára az a poláris erőter, amelybe újságíróként bekerült.

Az új helyzet meghatározónak bizonyult a távoli jövőre nézve is: az ekkor létrejött személyi kapcsolatok kedvezően befolyásolták élete 1947 utáni alakulását, és – mint majd látni fogjuk – az ornitomuzikológia létrejöttének legalapvetőbb külső feltételeit biztosították. Maga Szőke így írt erről 1973-as önéletrajzában, a felsorolt személyek rá nézve kedvező szerepét nem részletezve:

[A galántai *HSZÚ* szerkesztőjeként] cselekvőleg vettem részt – újságírói tevékenységgel is – az ottani szegényparaszt-mozgalmakban, és szoros kapcsolatba kerültem (1938 [az 1. bécsi döntés] után) az ún. népi írók (és falukutatók) mozgalmával s az abból kikerült későbbi [= 1945 utáni] vezető politikai személyiségekkel (Erdei Ferencel, Darvas Józseffel[!], Veres Péterrel stb.).¹⁴

b) A *Hanza Szövetkezeti Újság* a zsidótörvények korszakában

A (cseh)szlovákiai magyarság irodalmi folyóirata, az *Irodalmi Szemle* 1988-as évfolyama tanulmányt közölt a Mátyusföld helytörténetének specialistája, Pukkai László tollából *A „Hanza” Szövetkezeti*

¹² Ld. pl.: Szőke Péter: „Egy kedves vendég”, *HSZÚ* XI/7 (1938. április 1.): 2–3. Szőke ebben az írásban egy, a szövetkezeti újság iránt érdeklődő „kendős fejű parasztasszony” szerkesztőségi látogatását beszéli el. „Ritka élmény volt számomra az ő tiszta, őszinte beszédje, ízes, magyaros eszejárása. Pedig szerényen mondogatta: – Hát én, kérem, csak ilyen parasztasszony vagyok, aki még nem volt túl a falu határán.

Ezt azonban olyan értelmesen és annyi természetes jószággal mondta, hogy úgy éreztem, föléje emelkedett sok mindenféle, lim-lomlelkű városi embernek. Ez a világos önszemlélet s életlátás, ez az, ami többet ér minden társadalmi, műveltségi s tudományos nagyképűségénél. Mert a társadalom, a műveltség s a tudomány is fölfuvalkodottságában könnyen megüresedik belül.

Meg kell hát nyugtatnom jó nénikémet, hogy itt a szövetkezeti újság szerkesztőségében szeretik a gyökeretartó embereket, akik nem menekülnek a paraszt névtől. A paraszt is csak akkor kevesebb másoknál, ha szíve, esze műveletlenebb. De ilyen sok van a »tanultak« között is.

És üzenem még azt is, hogy akivel itt beszélt, az is paraszti család szülöttje: öregszülei még a paraszti rög napszámosai voltak.”

¹³ Ld. pl.: Paraszti Péter [Szőke Péter]: „Hol vannak a nép fiai?”, *HSZÚ* XI/13 (1938. július 1.): 1. „A főiskolát végzett parasztfijak legtöbbje elveszik az őt szülő népréteg számára. Ők, mielőtt tudatossá válna bennük küldetésük és népi gyökerük fontossága, a bőrükön érzik, hogy a *paraszt* szó még mindig valami *lealacsonyítófélét* jelent *középosztályunk* száján. Ezért menekülnek gyökerüktől: a parasztságtól. [...] Egy végleges hivatalnoki, tanári vagy más »úri« állás, házasság könnyen elszagattja gyökerüket. Ha nem volna így, tudatosabb volna a parasztságunk, mint pl. a cseh és a német parasztság. A nép fiai a leghivatottabbak a népi mozgalmak vezetésére, de csak akkor, ha nyíltan vallják osztályukkal egységüket.”

¹⁴ Az 1973-as önéletrajzból.

Újság népnevelő, kulturális és irodalmi tevékenysége címen.¹⁵ A kérdéses tevékenység kiterjedt voltáról – amely elsősorban Szőke Péternek volt köszönhető – magam is meggyőződtem, amikor végiglapoztam az újság OSZK-ban hozzáférhető, 1938 és 1944 közötti évfolyamait. A Pukkai által közvetített képet részben megerősíti, részben szervesen kiegészíti a következő alfejezetem, amelyben bemutatom a lap népművelő írásainak népzenei vonatkozású részét.

A *HSZÚ* tevékenységének azonban árnyoldala is volt, amelyből Pukkai tanulmánya semmit sem érzékeltethetett. Ennek bemutatása 1988-ban nem volt időszerű, nemcsak a politikai körülmények miatt, hanem amiatt sem, mert a tanulmány Szőke Péter személyes segítségével készült. Az így előállt egyoldalúságot hivatott ellensúlyozni alfejezetem, és csupán ezért él maga is egyoldalúsággal, mikor kizárólag az árnyoldalt mutatja be. A végcél a *HSZÚ*-ról alkotott kiegyensúlyozott, differenciált kép, amely nélkül a következő alfejezet zenei tárgyú dokumentumai nem értelmezhetők helyesen. A kép összetettségét legjobban a lap és a népi írók közötti szoros kapcsolaton keresztül lehet megragadni, így előljáróban az utóbbiak mozgalmának politikai helyzetét mutatom be nagy vonalakban.¹⁶

A népi írók mozgalmát egészében nem lehet egyszerűen elhelyezni sem a baloldali-jobboldali, sem pedig a filozemita-antiszemita skálán. Tagjai között bal- és jobboldaliak, zsidók és nemzsidók egyaránt voltak, és céljaiban is keveredtek a hagyományosan bal- és jobboldalinak tartott elemek. Baloldali elképzelésnek tekinthető, hogy a népiek a társadalom modernizációjának gondolatát nem a városi elittel, hanem a parasztsággal kötötték össze, céljuk az osztálykülönbségek megszüntetése volt a parasztság felemelése révén, amelynek legalapvetőbb feltételét a földreformban látták. Jobboldali elképzelésnek tekinthető, hogy a parasztságot nem csupán társadalmi helyzete miatt tartották fontosnak, hanem mint olyan csoportot is, amelyről úgy vélték, hogy a leginkább magyarnak tekinthető, hogy benne a magyar „faj” a legtisztábban megőrződött.¹⁷

A mozgalom messze nem volt egységes a kulcsfogalmak, köztük a „faj” fogalmának meghatározása tekintetében. Az értelmezés skálája a feltételezett közösségformáló ereje miatt hangsúlyozott kulturális jellemzőktől a vérségi jellemzőkig terjedt, és a különböző értelmezések át is csúszhattak egymásba. A diskurzusban nem a náci fajelméletre jellemző vérségi értelmezés uralkodott, a mozgalom szembe fordult a náci Németországgal, a népiek retorikája esetenként mégis felszíni és önkéntelen hasonlóságokat mutatott a náci fajelmélettel. Egyes tagok deklarálták, hogy nem antiszemiták, néhányan ki is álltak a zsidóságot érő diszkrimináció ellen, mások viszont az antiszemita szélsőjobboldallal tartottak kapcsolatot.

¹⁵ Pukkai: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népnevelő, kulturális és irodalmi tevékenysége”

¹⁶ A népiekre vonatkozó állítások a következő áttekintésekre támaszkodnak: Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 2005. 210., 260., 329., 333., 366.; N. Horváth Béla: „»Sznobok és parasztok«. A népi-urbánus vitáról”. In *Villanyспенот*, <https://irodalom.oszk.hu/villanyспенot/#/fejezetek/GOray6vGQdCazBdqIX94IQ> (Közzététel: 2009. március 15., hozzáférés: 2021. június 7.)

¹⁷ A gondolat megfogalmazása Szőke Péter tollából: „Mindenáron följobb kell [...] emelni a falu legalsóbb rétegét. A mi mozgalmunknak is egyik fontos célja ez. [E]z a falusi szegénynép fajilag a legtisztább, erős; kihasználatlan ősi tehetség lakozik benne. Minden vészes korokban ő volt a nemzeti folytatódás legbiztosabb záloga.” Paraszti Péter [Szőke Péter]: „Az élet cselédjei”, *HSZÚ* XI/17 (1938. szeptember 1.): 1.

Az 1948 utáni politika a népiek jelentős részét ellenségnek minősítette, más részüket azonban elfogadta „útítársnak”, illetve – a radikális baloldallal való korábbi kapcsolat esetén – szövetségesnek, így juthattak vezető politikai szerepekhez a Szóke felsorolásában említett személyek.

A *HSZÚ* az 1930-as és 40-es évek fordulóján lényegében a népi oldal sajtóorgánumává vált. Ami ennek a mozgalom szempontjából periférikus, de a témám szempontjából elsődleges fontosságú sajtóterméknek a politikai karakterét és különösen a politikai antiszemitizmushoz való viszonyát illeti, ennek megítélésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a lap egy fogyasztási szövetkezet érdekeit képviselte. A *zsidó* szó gyakran a szatócsüzletet vezető magánkereskedő szinonimájaként szerepelt a lapban, a szatócsüzlet pedig, értelemszerűen, a szövetkezeti bolt szabad versenyben legyőzendő konkurensként.

Azonban a lapban korántsem csupán a jogos érdekérvényesítés szempontja kapott hangot. A *HSZÚ* teljes mellszélességgel kiállt az 1938 és 1942 között hatálybalépő négy úgynevezett zsidótörvény mellett.¹⁸ Ezek a törvények a társadalmi diszkrimináció különböző, egyre súlyosabb formáit vezették be azokkal a magyar állampolgárokkal szemben, akik a mindenkori utolsó törvény definíciója értelmében „zsidónak” minősültek. A „zsidó” fogalmának meghatározása az első és a harmadik törvény között úgy változott, hogy a törvények hatálya a magyar állampolgárok mind tágasabb körére terjedt ki. A *HSZÚ* szerkesztőségében a jelek szerint senki nem reflektált arra, hogy amikor a lap a szóban forgó törvényeket vagy azok szellemét támogatandó veszi elő az érdekérvényesítés szövetkezeti jelszavait, valójában a vallásra, illetve származásra hivatkozó totális kirekesztést, emberek százezreinek fokozatos dehumanizálását próbálja legitimizálni.

Mint már utaltam rá, ez a szemlélet korántsem volt egyöntetűen jellemző a népiek között. 1938 tavaszán a *Pesti Napló*-ban tiltakozó nyilatkozat jelent meg az első zsidótörvény bevezetése ellen, harminckét nem zsidó származású művész és tudós nevével. Az aláírók között három népi író, Darvas József, Fėja Géza és Szabó Zoltán, valamint a népiek által szellemi apafigurának tekintett Móríc Zsigmond is szerepelt:

[...] Minket keresztény hitünk, hazafias meggyőződésünk, az ország európai hiteléhez és nemzeti függetlenségünkhöz való ragaszkodásunk késztet arra, hogy soha ne tágítsunk az állampolgári jogegyenlőség elvétől, amelyet történelmünk legszebb korszakában, az európai magyarság legnagyobb elméi vívtak ki. [...] Gondolja meg minden

¹⁸ A négy úgynevezett zsidótörvény sorrendben a következő:

1) 1938. évi XV. törvénycikk a társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról.
<https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93800015.TV>
 2) 1939. évi IV. törvénycikk a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról.
<https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93900004.TV>
 3) 1941. évi XV. törvénycikk a házassági jogról szóló 1894:XXXI. törvénycikk kiegészítéséről és módosításáról, valamint az ezzel kapcsolatban szükséges fajvédelmi rendelkezésekről.
<https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=94100015.TV&txtreferer=99200032.TV>
 4) 1942. évi XV. törvénycikk a zsidók mező- és erdőgazdasági ingatlanairól.
<https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=94200015.TV&txtreferer=99100025.TV> (Hozzáférés mind a négy link esetében: 2021. június 9.) Nyomtatott közreadásuk: Vértés Róbert (összeáll.): *Magyarországi zsidótörvények és rendeletek, 1938-1945.* Budapest: Polgár Kiadó, 1997.

kortárs, mekkora felelősség terheli, ha a lelkiismereti tiltakozás ellenére is megszületik egy törvény, melyre valamikor minden magyarnak szegyenkezve kell gondolnia!¹⁹

A *HSZÚ* szemlélete éles ellentétben állt az idézett nyilatkozatával. A Szőke által szerkesztett lap a második zsidótörvény 1938 decemberében benyújtott javaslatáról adott összefoglalóját a következő közléssel indította: „A javaslat megállapítja, hogy a zsidó nem olyan, mint a magyar, és nemzetünknek *terhe*.”²⁰ Az írás fogalmazásmódja itt és a folytatásban is azt üzeni az olvasóknak, hogy a javaslatban nyilvánvaló igazságokat mondtak ki.

1939 tavaszán egy olvasó arról panaszkodott, hiába bíztatják őt az újságban arra, hogy a szövetkezeti boltban vásároljon, ha egyszer nincsen pénze, és a szövetkezet nem ad semmit hitelbe, a zsidó kereskedővel ellentétben. Szőke Péter a válaszában olyan érveléssel élt, amelyben valós egyének helyett egy negatív zsidó sztereotípiát, az uzsorakamatra hitelt adó, rosszindulatú, ravaszkodó, dúsgazdag kereskedő típusfigurája szerepel:

Hogy a zsidó előzékeny? Ára van annak.

Hogy hitel miatt zsidó még sose ment tönkre? Hiszen abból él!

Vagy jobbszándékúnak tartja a levélíró a zsidó kereskedőket, mint a szövetkezeteket? [...]

És hogy írhatja ezt így [az olvasó]: „Ugyan miből élne a szegény ember, ha a zsidó nem adna neki?” – Hiszen amit a jobb kezével ad neki, azt kétszer veszi vissza a ballal. [...] Ugyanúgy én is kérdezhetném Öntől, mért tünteti föl levelében a zsidó magánkereskedőt úgy, mintha csöppet sem volna ludas a falu jövedelmének elszívásában!²¹

A lap következő száma március 15-én jelent meg. Ez volt húsz év óta az első alkalom, hogy Galántán és a többi visszatért településen a magyarok nyilvánosan ünnepelhetek ezen a napon. A nemzeti ünnep kapcsán Szőke a mérlegvonás szándékával áttekintette a magyar történelmet, panorámaképén kiemelt helyen szerepeltette a zsidóságot. Jellemző a *HSZÚ* ekkoriban még burkolt antiszemitizmusára, hogy Szőke egyetlen szóval sem minősíti az általa ismételt felemlített csoportot, jelentőségének hangsúlyozása és a kontextus alapján mégis egyértelmű, hogy a magyar társadalom egyik alapvető baját látja benne:

[A reformkorban a]z újítók magyar nagyiparról, kereskedelemről, nagytőkéségről álmodoznak. Ezért a zsidók is gyár- és bankalapító jogot kapnak. Megnyílnak Galícia kapui s ezzel megvalósul gazdasági életünkben a „mindent szabad” elve, bár Buda és Pest gazdasági élete valóban virágzásnak indul.

1844-ben elismerik hivatalosnak a magyar nyelvet, elismerik a nem nemesek tisztviselőképességét. Ezzel megéled a városokban is a magyar nyelv, s újra megkezdődik a zsidóknak 60 éve szünetelő névmagyarosítása.²²

¹⁹ [s.n.]: „Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz”, *Pesti Napló* LXXXIX/101 (1938. május 5.): 2.

²⁰ [s.n.]: „Mi van az új zsidótörvény-javaslatban?”, *HSZÚ* XII/1-2 (1939. január 15.): 6. Kiemelés az eredetiben.

²¹ Szőke Péter: „Válasz a Falu hangja c. rovatban közölt levélre”, *HSZÚ* XII/5 (1939. március 1.): 3–4. Egy, az itt idézett válasszal azonos értelmű olvasói levél, a szerkesztő egyetértő megjegyzésével: V. F. közgazd. egyetemi hallgató: „Üzenet a falumba”, *HSZÚ* XIII/21 (1940 november.1.): 2.

²² Szőke Péter: „Március Tizenötödike van! Tudjátok-e még?”, *HSZÚ* XII/6 (1939. március 15.): 1–2.

Az egy hónappal ezután megjelenő szám arra a „problémára” hívta fel a figyelmet, hogy bizonyos árucikkek, például egyfajta margarin, magyar és héber – vagyis héber betűs, vélhetően jiddis – feliratú csomagolásban is kaphatók, és van, aki inkább az utóbbit választja, mert úgy hiszi, hogy az jobb minőségű:

Szövetkezeti tagok! Ne kérjétek héber feliratú csomagolást, mert ugyanazt az árut magyar csomagolásban is megkaphatjátok.

A „Hanza” és tagszövetkezetei a jövőben zsidó (héber) feliratú árut nem hoznak forgalomba!

Ezt az eljárást mindenkinek magyar kötelessége támogatni!²³

1940 telén, miután a második zsidótörvény értelmében bevonták a zsidónak minősített személyek iparengedélyét, *A lépre ment madár* címmel az alábbi, jóízűen ironizáló történet jelent meg Szőke tollából az egyik érintett kereskedőről. A szövetkezeti eszme a jelek szerint bármit, de legalábbis nagyon sok mindent felülírt a szerkesztő szemében, minthogy a legcsekélyebb empátiát sem mutatta az ellehetetlenített magánkereskedők irányában. Nem ismert, hogy mennyi jutott tudomására a diszkriminatív törvények bevezetése utáni tragikus történetek sokaságából, de az nyilvánvaló, hogy a zsidóság reprezentációjában továbbra is kizárólag a negatív sztereotípiákra és az azok szűrőjén átjutó értesülésekre szorítkozott. A történet kipontozott nevű főszereplője is megfelel a fentebb említett sztereotípiának: nemcsak hogy ravaszkodik, de olyan jómódú, hogy még az üzlete elvétele után is képes nagyszösszegű kenőpénzt fizetni:

Hogyan szerzett a negyedi szövetkezet elnöke 200 pengőt az „Erdélyért” mozgalom javára?

Sebestyén Lajos, a negyedi törvénybíró és a szövetkezet elnöke a „Hanza” Mezőgazdasági Szövetkezet számára és megbízásából káposztát vásárolt az idén. Vásároltak a faluban mások is más számára. „Valakinek” útjában volt Sebestyén Lajos káposztavásárlása, hát gondolt egy merészet.

Egyszer csak hivatják a törvénybíró urat-hoz, hogy egy kicsit szeretne vele beszélni. Ez az úr, volt negyedi kereskedő, most a bíró úr szerint iparengedély nélkül „tétlenkedik”. Mit akarhat vele?

– Magamhoz vettem a kiskést, mert mit tudhatja az ember, hogy lépnek föl ellenem ezek a zsidók, s beállítottam hozzája. De volt ám kedves fogadtatás, az se tudták, hova ültessenek, – meséli a bíró úr.

Arra akarták rávenni, hogy ne vásároljon a Hanzának káposztát, ők majd megszolgálják valahogy. Adnak neki 500 pengőt és minden vagon után 50 fillért. Adtak a törvénybíróknak 200 forint előleget. Ezt eltette, majd: „a káposztát tovább vásárolom. Csak nem gondolja, hogy becsapom a szövetkezetet magáért?” A két százast befizette az „Erdélyért” segítőmozgalom Budapesti kasszájába. [...]

Még csak az szorul tisztázásra, mért akart áldozni ez a „kereskedő” 500 P-t, amikor ő, jól tudjuk, iparengedély hiányában „úgy sem vásárolt” zöldséget sem Negyeden, sem máshol...? – De hát ez nem tartozik miránk, úgy tudjuk, a bíró úr még akkor melegiben valami hivatalos jegyzőkönyvet is fölvetetett. Majd kibogozzák a hivatalos közegek...²⁴

Maga Szőke is érezhette, hogy írása közel áll az adoma műfajához, ugyanis szükségét érezte közölni: a saját szemével látta az Erdélyért mozgalom levelét, amelyben megköszönték a kétszáz pengő

²³ [s. n.]: „Zsidó feliratú árucikkek”, *HSZÚ* XII/8 (1939. április 15.): 1.

²⁴ Szőke Péter: „A lépre ment madár”, *HSZÚ* XIII/23 (1940. december 1.): 1.

támogatást. Figyelmen kívül hagyta, hogy a legégetőbb kérdés ebben az esetben nem az, van-e a történetnek valóságalapja, hanem az, hogy reprezentatív-e. A történet által megjelenített sztereotípiát a zsidó lakosság jelentős része, különösen a vidéki kiskereskedők esetében többnyire fényévekre állt a valóságtól.²⁵

Szőke az általa szerkesztett és a *HSZÚ*-ban lelkesen hirdetett²⁶ 1941-es szövetkezeti naptárba tanumányt írt a magyar parasztság történelméről, nem hallgatva el az egyház történelmi szerepét a parasztság elnyomásában.²⁷ A parasztok és a népi írók köszönetüket fejezték ki, Lengyelfalussy József galántai plébános ellenben a környék egyházi vezetőivel összefogva elérte, hogy Szőkét főszerkesztői állásából elmozdítsák. Bár a Hanzát igazgató Nagy Ferenc kiállításának köszönhetően Szőke továbbra is a lap munkatársa maradt, a főszerkesztői feladatokat tőle 1941. február 24-ével maga Lengyelfalussy vette át.²⁸ Dolgozatomnak nem célja eldönteni, mennyi összefüggés van a szerkesztőváltás és aközött, hogy a lap addig jórészt burkolt és viszonylag „puha” antiszemitizmusa 1941 után egyre nyíltabb és durvább antiszemitizmusba fordult.

Nagy Ferenc a harmadik zsidótörvény életbelépése után, az 1941. május 15-i szám vezércikkében így írt: „[A] magyar gazdasági élet főtőerein még mindig a zsidó szellem tartja a kezét és ez hatalmi szó nélkül sohasem fog alkalmazkodni az új magyar gondolathoz.” Teljhatalommal rendelkező kormánybiztosok kinevezését szorgalmazta a még zsidó tulajdonban vagy vezetés alatt álló vállalatokhoz, akik, „ha kell, hatalmi szóval gondoskodjanak arról, hogy ezek a vállalatok kivétel nélkül az igazi magyar nemzeti élet szolgálatába állíttassanak.”²⁹

A következő számban „B. J., egy szövetkezeti tag” egyetértőleg válaszolt Nagy Ferenc írására. Miután az igazgató bevezette a diskurzusba a „zsidó szellem” átfogó érvényű fogalmát, B. J. a nyíltan antiszemita szólásokat a mezőgazdaság, ipar és kereskedelem témájáról átvitte a kultúra témájára is: „Mi [falusiak] annak se vagyunk az okai, hogy a népi értékeinket csak most kezdik felfedezgetni, bányászni, amikor már a zsidó civilizáció kabaré-tankjai letiporták őket.”³⁰

Ezen az új csapáson haladt tovább az *(n)* szignóval megjelent, *Falun a tavasz nem lehet halálos...* című írás 1942 augusztusában. A cikkben Kabos Gyula neve először a *Lovagias ügy*, Hunyadi Sándor azonos című 1935-ös drámájának 1937-es filmváltozata kapcsán merül fel, amelyet ma a magyar filmtörténet egyik klasszikusaként tartunk számon, különös tekintettel a főszerepet játszó Kabos alakítására. Zilahy Lajos *Halálos tavasz* című 1922-es regényét 1939-ben alkalmazták filmre. Ebben a filmben debütált Karády Katalin, Kabos Gyula viszont a cikk által sugalltakkal ellentétben nem szerepelt

²⁵ Bolgár Dániel: „Mitoszok a zsidó jólétről – a Horthy-kori statisztikáktól a mai magyar történetírásig”, *Múltunk* LX/4. (2015/4): 112–163.

²⁶ [Szőke Péter]: „A Szövetkezeti Naptár 1941-re”, *HSZÚ* XIII/19 (1940. október 1.): 1.

²⁷ Szőke Péter: „A magyar nép zivataros századaiból. A magyar földműves nép rövid története”. In [uő szerk.]: *Szövetkezeti naptár az 1941. esztendőre*. Galánta: Hanza Központi Szövetkezete, 1940.

²⁸ Szőke: „Diszpolgáratatás Galántán”, 76.; Pukkai: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népszerű, kulturális és irodalmi tevékenysége”: 496. A plébánost eredetileg Letocha Józsefnek hívták, családnevét az első bécsi döntés névmagyarosítási hulláma során változtatta Lengyelfalussyra. Szőke id. m., 73. Lengyelfalussy egész pontosan nem is át-, hanem visszavette Szőkétől a szerkesztői feladatot, mert 1928 és 1933 között, vagyis Szőke érkezése előtt is ő töltötte be ezt a funkciót. Diós István – Viczián János (szerk): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014. VII. Online: <http://lexikon.katolikus.hu/L/Lengyelfalussy.html> (Hozzáférés: 2021. június 11.)

²⁹ Nagy Ferenc: „Kötelességünk elmondani”, *HSZÚ* XIV/10 (1941. május 15.): 1.

³⁰ B. J.: „[Cím nélkül]”, *HSZÚ* XIV/11 (1941. június 1.): 4.

benne. Bár a zeneszerző Polgár Tiboron kívül más zsidó származású közreműködőt nem találunk a stáb prominens tagjai között, a cikk szerzője mégis a Kabos névvel azonosított „zsidó szellemmel” kapcsolja össze a filmet, alighanem azért, mert az a házasságon kívüli nemi érintkezés és a szerelmi válság miatt elkövetett öngyilkosság témáját dolgozza fel:

[...] A falusi mozik egyre szaporodnak, de korántsem az a hivatásuk, hogy Kabos Gyula zsidó hadarását mutogassák a magyar falu népének! [...] Nem tűrheti el a magyar falu tisztaságáért való aggodalmunk, hogy ócska, kimustrált, idegen szellemű filmeket kölcsönözzenek a magyar falura olcsó pénzért. Olcsó húsnak híg a leve, de ennek a lénnek határtalan mérge is van. Meg kell találni a megoldást ezen a téren is: a falusi mozi valóban a magyar népnek lelkéhez méltó filmet kapjon. Elégetni Kabosékat s nem engedni, hogy ott bolyongjanak az akácvirágos öregutcákon, meg a muskátlis ablakok alatt, mert a magyar falun soha, de soha nem lehet halálos a tavasz!³¹

A cikk szerint a plébános és a jegyző lépéseket tett, hogy a mozi ne játssza a *Halálos tavaszt*. Mivel a települést nem nevezik meg, valószínűleg a galántai plébánosról, jegyzőről és moziról van szó. Az „elégetni Kabosékat” felszólításról megjegyzendő, hogy vélhetően csupán a filmtekercsek elégetésére buzdított, mégha a lap évfolyamait böngésző mai olvasóban egy fél évvel korábbi, 1942. februári vezércikk ismeretében másféle olvasat lehetősége is felmerül. A névtelen írás szerzője élelmiszerkereskedelmi visszaélések miatti mérgezéses esetekről számol be, és nem kételkedik benne, hogy a felelősök a „nemzeti többségen” kívül keresendők:

[...A]z emberi gonoszság, lelkiismeretlenség most már odáig ment, hogy a legkönyörtelenebbül, magyar életeteket kockáztatott. Itt megdöbben a jobbokban a lélek és az erkölcsi fölény birtokában kimondja a méltó ítéletet: Koncentrációs táborba azokkal, akik hiéna módjára prédának tekintik a gyanutlan, komoly nemzeti többséget! Ezekkel szemben nincs türelem, nincs kímélet! Ezeknek sem Istenük, sem emberük, sem nemzetük nincs. Kígyókat keblünkön nem nevelhetünk. Itt nem segít más, mint a legkeményebb hatósági ököl.³²

1942. szeptemberében jelent meg Kulcsár Ernő alább idézett cikke a negyedik zsidótörvény kapcsán, amely a harmadik törvény definíciója értelmében zsidónak minősülő személyeket megfosztotta mező- és erdőgazdasági ingatlanaiktól. A *HSZÚ* ekkor már négy éve képviselte következetesen azt a gondolatot, hogy léteznek másodrendű állampolgárok, akiket nem illet meg a törvény előtti egyenlőség joga:

Avval éppen nem sokan törődnek, hogy a zsidóktól elveszik a földet, de van egy másik gyenge pont is. Ez a másik a magántulajdon sérthetetlenségével való okoskodásban ugrik ki minduntalan. Evvel a jogászos bűvszóval viszont sokan nem áttalának még most se bölcsekedni, amikor csak a zsidókról van szó.³³

³¹ (n): „Falun a tavasz nem lehet halálos”, *HSZÚ* XV/14-15 (1942. augusztus 1.): 7–8.

³² [s. n.]: „Itéljen a nemzet!”, *HSZÚ* XV/4 (1942. február 15.): 1.

³³ K. E. [Kulcsár Ernő]: „Megint tart a föld-pör. A zsidó földbirtokok kisajátításáról”, *HSZÚ* XV/16-17 (1942. szeptember 1.): 4–5. Pukkai László a Móricz Zsigmond halálakor megjelent nekrológot (K. E.: „Meghalt Móricz Zsigmond”, *HSZÚ* XV/18 (1942. szeptember 15): 7.) tévesen tulajdonítja Szőke Péternek, valószínűleg Szőke „-ke” szignója alapján értelmezve félre a K. E. szignót, amely valójában Kulcsár Ernőhöz tartozik. Pukkai: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népszerű, kulturális és irodalmi tevékenysége”, 498.

1944. június 5-én ezerhét száz, a nemzet terhének minősített embert gyűjtöttek össze Galántán embertársaik deportálás céljából. Akik később beszéltek emlékeikről a mintegy háromszáz túlélő közül, arról számoltak be, hogy a műveletet nem a deportálást elrendelő náci német megszállók, hanem kizárólag magyar csendőrök és a nekik önként segédkező magyar közemberek végezték.³⁴ Az utóbbi mozzanatot lehetővé tevő szellemi állapotok fokozatos kialakításában a megelőző években a *Hanza Szövetkezeti Újság* is részt vett. A lap utolsó száma 1944. szeptember 15-én jelent meg, negyvenkilencezer példányban.

c) A Mihola-ügy

Az 1944-es népiértés tragédiája nem érvényteleníti azt a tényt, hogy Szőke Péter sokoldalú újságírói munkájában nagyfokú érzékenységet mutatott az osztálykülönbségekből eredő feszültségek iránt, s nemcsak hangsúlyozta a művelődés szerepét a társadalmi szakadékok megszüntetésében, de a maga eszközeivel elő is mozdította azt.³⁵ Igyekezett eloszlatni a szövetkezeti mozgalommal kapcsolatos alaptalan fenntartásokat,³⁶ 1939-től könyvjavánlókkal propagálta a népi írók műveit,³⁷ több más irodalmi mű mellett folytatásokban közölte Kodolányi János *Finn tanya* című útirajzát, majd olvasói figyelmébe ajánlotta az író *Suomi, a csend országa* című könyvét, különös tekintettel a mintaszerű finn szövetkezeti élet bemutatására.³⁸

1940 őszén a *paraszt* szó használatának – mai kifejezéssel szólva – politikai korrektségéről kezdeményezett vitát,³⁹ amelyet tizennyolc hozzászólás után tágasabb fórumra, a Móricz Zsigmond által szerkesztett *Kelet Népe*-be vitt át. Itt ismertette a szó német, francia, angol, szlovák és cseh megfelelőit, kiemelve esetükben a pejoratív értelmű használat hiányát, és szembeállítva azt a magyar *paraszt* szó használatával. A probléma megfogalmazására az újságírói munkája során kapott visszajelzések ösztönözték: „A[... paraszt szó használatát elfogadhatónak tartó] eddigi fölfogás alapján a legapróbb

³⁴ Pukkai László (szerk.): *Galánta 770*. Galánta: Galánta város, 2007. 102.

³⁵ Ld. pl.: [s.n.] [Szőke Péter]: „Ajton kívül, ajton kívül”, *HSZÚ* XI/14-16 (1938. július 15.): 1.

³⁶ Ld. pl.: Szőke Péter: „Különös vélemény”, *HSZÚ* XIII/4 (1940. február 15.): 1.

³⁷ S. P. [Szőke Péter]: „A magyar nép írói”, *HSZÚ* XIII/21 (1940. november 1.): 4–5.

„A magyar nép írói / A népi öntudat kialakításáért, a nép felemelkedéséért és az egységes magyarság megszületéséért küzdenek. / A népi írókat mi adtuk a magyarságnak. / Ismerjük meg őket! / Olvassuk könyveiket!” Az ajánlóban a következő könyvek szerepelnek egy-két mondatos, illetve a legutolsó cím esetében hosszabb ismertetéssel: Kodolányi János: *Suomi titka*; Erdélyi József: *Mutató*; Sinka István: *Az élők félnek*; Veres Péter: *Gyepsor*; Kádár Lajos: *Cigányok*; Muharay Elemér: *Magyar Játékszín*; Móricz Zsigmond: *Magvető*; Györfly István: *A néphagyomány és nemzeti művelődés*; Ambrus Béla: *Az önnevelés*; Gergely Pál: *Székelvilágjárók*; Szappanyos G.: *Ember a Szamos mentén*; Jöcsik Lajos: *Idegen igában*

Hasonló könyvajánló már 1939 tavaszán is megjelent, a könyveket az érthetőség nehézsége szerint három kategóriába rendezve. Ugyanazon az oldalon Szőke a Stefánia Szövetség *Magyar Anyák Naptára* című, gyermekgondozási és gyermeknevelési tanácsokat is tartalmazó naptára megvásárlására buzdított. [s. n., vélhetően Szőke Péter]: „Jó könyvet a faluba”, *HSZÚ* XII/7 (1939. április 1.): 6.; Szőke Péter: „Magyar anyák!”, *HSZÚ* XII/7 (1939. április 1.): 6.

³⁸ Kodolányi János: „Finn tanya”, *HSZÚ* XII/4, 5, 6, 7 (1939. február. 15., március 1., 15., április 1.): 2–4.; Szőke Péter: „Jó könyvek. Kodolányi János útirajza: Suomi, a csend országa”, *HSZÚ* XII/8 (1939. április. 15.): 7. A téma szakirodalma, a népiek történetének áttekintésével: Váradi Ildikó: *A parasztpolgárosodás „finn útja”*. Kodolányi János finnországi tevékenysége és finn útirajzai. Disszertáció. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 2010.

³⁹ Az olvasói levél közlése („várjuk olvasóink hozzászólását ehhez a cikkhez” megjegyzéssel), mely a vitát elindította: [s. n.]: „Faluhangja – szabad szó”, *HSZÚ* XIII/16-17 (1940. szeptember 1.): 7.

írással is minduntalan szembe kerültem annak a népnek a megingathatatlan ellenvéleményével, amelyért dolgozom s amelyből vagyok.”⁴⁰

A szegényparasztokkal való közösségvállalásnak az a demonstrálása, amellyel itt, valamint A *kelkáposztában* és a hozzá hasonló cikkekben találkozunk, nemcsak Szőke újságírásának nevelő célzatú elemeit voltak hivatottak hitelessé tenni olvasói előtt, de a parasztság érdekében vállalt szószerzői szerepét is. Az ismételt demonstrálás szükségessége ugyanakkor nem eltűnteti, hanem éppen kiemeli a Szőke és az olvasóközönsége közötti határvonalat, miközben maga a demonstrálás feltűnővé teszi azt a másik határvonalat is, amely a társadalmi elittől választja el őt. Mindkét határvonallal küzdenie kellett, az előbbivel ráadásul éppen annak folyamánként, hogy korábban a másik irányból egyszer már sikerrel leküzdötte, mikor kitört a családi körülmények szorításából, és a saját erejéből „tanult ember” lett.

Szőke pályájának szinte teljes egészét az „éppen hogy csak a kelkáposzta fölöttiség”, a parasztsághoz már nem, az elithez még nem tartozás sajátosan tragikus alaphelyzete határozta meg. A szövegalkotás és a rendszerező gondolkodás terén nyilvánvalóan igen tehetséges, a tudomány és művészet, valamint egyes társadalmi problémák iránt is fogékony Szőke gyerekkorától fogva kitartó önképzéssel ásta bele magát azokba a területekbe, amelyek felé érdeklődése vezette. A fejlődés útját azonban magányosan és a periférián kényszerült járni, azok nélkül a bizonyos szempontból akadályt, más szempontból viszont nélkülözhetetlen támaszt jelentő korlátok nélkül, amelyeket a megfelelő területeken végzett intézményes, formális képzés és a szakmai közösségekhez való tartozás kínál.

Tehetségének jórészt külső kontroll nélkül, saját szakállára végzett gondozása és a szellemi elit felől érkező impulzusok felnyitották a szemét a társadalom és a tudomány egyes hiányosságaira, diszfunkcióira. Észleletei rendszerint nem is voltak alaptalanok. Megoldási javaslataiban és a megoldás felé vezető úton tett konkrét lépéseiben azonban megmutatkozott szemléletének kiegyensúlyozatlansága, a kellően tág perspektíva hiánya. A megoldás iránt nagy személyes felelősséget érzett, cselekvőképességét azonban belső és külső okok egyaránt korlátozták. Valószínűleg az ebből adódó feszültséggel magyarázható prófétai-forradalmári hevülete, a végsőknél is tovább kitartó, görcsös akarata, valamint az, hogy a viták során nem mindig disztingvált a retorikai eszközök között. A fenti tényezők együttesen vezettek a mindenkor elittel való olyan összeütközésekhez, amelyekben a „csattanás” intenzitása többnyire nem állt arányban az adott körülmények között ténylegesen remélhető pozitív társadalmi vagy tudományos változások méretével.

Ilyen összeütközés volt az az eset is, amelynek dokumentumait Szőke a „Mihola-ügy” felirat alatt gyűjtötte össze.⁴¹ Az iratcsomó tetejére egy levelezőlapot tűzött, amelyet 1938. november 9-én, hét nappal az első bécsi döntés után kapott egy barátjától, a címodal nyomtatott szövege szerint „emlékül a Felvidék nagy napjairól”.⁴² A feladás helyét alkalmi postabélyegző is rögzíti: „Komárom visszatért”. Gál Jenő budapesti hangjegynyomdája a levelezőlap hátoldalára a komáromban élő „Mihola Gyuszi dr.”

⁴⁰ Szőke Péter: „Nem vagyunk parasztok”, *Kelet Népe* VI/20 (1940. november 1.): 1–4. A kérdéshez ezután számos népi író és Kassák Lajos is hozzászólt.

⁴¹ Szőke Péter levélhagyatéka, OSZK kézirattár, Fond 448.

⁴² Olvashatatlan nevű feladó levele Szőke Péternek, 1938. november 9.

Mindent vissza című „magyar palotását” nyomtatta. A Prágai Egyetemen jogi doktorátust szerzett, az 1930-as évek fordulóján öt füzetnyi hallgatót és csárdást publikált nótaszerző⁴³ Borka Géza szövegét zenésítette meg. Egy jellemző részlet a második versszakból: „Mindent vissza: magyar lisztből nem lesz knédli, magyar borból nem iszik cselák. / Mindent vissza! Köszörüsből nagy urakat a magyar föld többet sose lát!”

Szőke, aki 1938 decemberében szót emelt lapjában a szlovák telepeseikkel szemben agresszíven fellépő magyarok ellen,⁴⁴ és akire egykori cseh tanárainak egyike még 1968-ban is szeretettel emlékezett,⁴⁵ aligha rajongott az idézett részletért, amelynek első fele a cseheket, második fele a szlovákokat veszi célba. Azonban nem a szöveg, és nem is kizárólag a levelezőlapon szereplő dal készítette Szőkét a Mihola-ügyet elindító cikk megírására, amely a *HSZÚ* 1939. február 1-i számában jelent meg, *El a kezekkel a faluról!* címmel:

Különösen tanítók s kótaismerők figyelmébe!

Galántához közel eső nagy faluban járok. A kocsmából férfimulatozás hallatszik ki. Megállok hallgatni, mit énekelnek mostanság a legények. Hát ezt, kegyetlen „szomorúan”:

„...akkor is virág volt, virág és koporsó,
Virágok fák alatt utam az utolsó.
Nyitva volt szemem, hogy még egyszer lássalak,
Ne félj a szememtől, holtan is áldalak,
Szomorú vasárnap!”

[Seress Rezső (zene és szöveg): *Szomorú vasárnap* (1933)]

Sokáig kigyózik, vonaglik a legények ajkán ez az akaratbomlasztó „ének”, aztán „vigabb” váltja fel:

„Egy cili, két cili, hat cilinderes kocsin
Vikkendre viszem a babám.
Várhat a nagymama meg a kávé,
Mert a vasárnap csak a babámé,
Egy cili, két cili...” [”] (s így tovább.)

[Ábrahám Pál – Harmath Imre: *Négy cili, hat cili* (a *Mai lányok* c. 1937-es film betétdala)]

Majd valamelyik éltesebb mulatozó megindítja azt a nótát, amelyik apáink legénykorában oly sokszor hangzott el a szárazfán szép jegyzőkisasszonykák, tanítókisasszonykák ablaka alatt:

„Csak egy kislány van a világon,
Az is az én drága galambom...” stb.

[Szentirmay Elemér: *Csak egy szép lány* (1875)]

⁴³ Leszler József: *Nótakedvelőknek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 244.

⁴⁴ Péter [Szőke Péter]: „Ne bánts a tótot!”, *HSZÚ* XI/19 (1938. december 25.): 4.

⁴⁵ František Pokorný levele Szőke Péternek, 1968. november 26. OSZK Kézirattár, Fond 448.

Végigdanolják, de valamelyik süldő legénynek rögtön eszébe jut róla egy „szebb, vígabb” nóta. Hamarosan ömlik is a hang valamennyi száján:

„Kislány kezeket fel,
Egy kis szerelem kell,
Ne játszon a szívemmel!...”

[Szlatinay Sándor (z.) – Békeffy István – Nóti Károly (szöv.):

Kislány, kezeket fel (Az új rokon c. 1934-es film betétdala)]

*

Hallgatom, hallgatom ezeket a „slágerokat”, operett-számokat, itt-ott egy-egy beletévedt érzelgős hallgatót. És elszomorodom.

Sajnálom ezt a falut, az ifjúságát, mert a lelkét a városi nótákba bujt kufár, idegen szellem már behálózta.

Ezek a hazugul csillogó „városi dalok” megfertőzik a falu fiatalságának lelkét, elnémítják ajkán azokat az igazi népdalokat, amelyeket a várostól távolabb eső falvakban szerte még énekelnek, de városok tövében már csak az öregebb emberek kedvelnek.

Aki idegen nációjú slágerokat vagy Mihola Gyuszi-féle népieskedő csárdásokat dalol: az ennyivel is *rosszabb magyar*, az ennyivel is *gyökértelenebb ember*, ennyivel is *bizonytalanabb a kiállása a mai magyarság nagy igazságai mellett*.

*

Messziről még utánam hozza a szél a magyartalan lélekben fogant rémdal foszlányait:

„...könny csak az italom, kenyerem a bánat.
Szomorú vasárnap”,

de nyomában dacosan megszólal bennem a magyarságom s már halkán dúdoló is:
[Ettől kezdve az újságcikkekben kották is szerepelnek, a gyűjtések néhány adatával]:

Allegretto Nyitra-m. K.Z.

Gerencséri ucca, végig piros rózsa,

Szállj le kocsis az ülésről, szakíts egyet róla. [...] [kis h finalis]

Erről egy másik zaborvidéki, szűkebb hazámbeli dal villan az eszembe:

Moderato (♩=104) Nyitra m. K.Z.

A csitári hegyek alatt régen leesett a hó,

Azt hallottam, kisangyalom véled esett el a ló,

Kitörted a kezedet, mivel ölelsz engemet?

Igy hát kedves kisangyalom, nem lehetek a tied. [d’ finalis]

Aztán elkalandoznak gondolataim a szép Tisza tájára. Ott furulyázzák a juhászok ezt az ízig-vérig magyar dalt:

Rubato (♩=72)

Tolna m. B.B.

Tiszán innen, Dunán túl, túl a Tiszán van egy csikós nyájastul.
Kis pej lova ki van kötve szürkötéllal, pokróc nélkül, gazdástul.

Egészen megvigasztalódom ettől. Csak azért sem fog kipusztulni a magyar népdal. Eljön az idő, amikor újra az Ősi Magyar Lélek dalai fognak virágzani a legények ajkán, amint vasárnap este egymásbakarolva szépen végigsétálják a falut.

Abban a kocsmában is, ahol az imént jártam, ez a nóta fogja járni:

Tempo giusto *Tolna m. L.L.*
János bácsi hegedűje ej, tirájjrom, tirájjrom,
maradt volna az erdőbe, ej, tirájjrom riti-titi rititom, tirájjrom. [...]

*

Tanítók, színi rendezők, dalos legények és leányok, hallgassatok e sorok intelmére. Nem szégyellnivaló lim-lom a magyar népdal, hanem büszkeség. Ezt megnézheti egész Európa. Szégyen az a sok zagyva „tangoszerenád” meg népieskedő városi nóta, amelynek semmi köze sincs a magyar nemzet lelkéhez, de még a falúhoz sem.

Írók! Népi színműveiteket ne tüzdeltétek tele „városiféle nótaszerzők” dalaival!
Nótaszerzők! El a kezekkel a faluról!

[Függelék a cikk után:]

Igazi népdalkiadványok

Kerényi: 100 magyar gyermekdal.

Bárdos: 101 magyar népdal. Kodály Zoltán előszavával.

Kerényi: Madárka

Kerényi: Énekes Ábécé⁴⁶

A cikkekre elsőként Korenchy Rezső nyugalmazott kántortanító válaszolt Kürt faluból, 1939. február 6-án, Szőkének írt magánlevelében:⁴⁷

[...] A tanult, úri nótaszerzők nyakra-főre foglalkozásszerűleg gyártják a sok dalt, persze többnyire rosszakat. De a sok rossz között akad egy-egy jó is, egy-egy időálló is. A sok rossz feledésbe megy, a néhány jó megmarad. Évtizedek alatt ez a néhány jó dal dús csokorra szaporodik. Ne szidjuk tehát a nótaszerzőket, mivel rossz dalokat írnak, mert hiszen a szép dalokat is ők írták.

Az meg éppen nem jó tanács, hogy „nótaszerzők, el a kezekkel a faluról!”, mert azoknak, akik magyar nótaszerzéssel foglalkoznak, éppen azt kellene mondanunk, hogy „ha magyar nótát akartok írni, akkor jöjjetek ki a falura, ismerjétek meg a magyar nép szívét, lelkét, nótás kedélyvilágát s csak azután próbáljatok magyar nótát írni!”⁴⁸

⁴⁶ Szőke Péter: „El a kezekkel a faluról!”, *HSZÚ* XII/3 (1939. február 1.): 7. A *Társadalmunk–közművelődés* rovatban. A cikket záró felszólítás kiemelése eredeti.

⁴⁷ „Korenchy Rezső ny. k. tanító *1885. Kürt. Régi nemesi családból származik. A tanítóképzőt Esztergomban végezte el, majd 1905-ben Kürtre került mint k. tanító. 1936-ban nyugalomba vonult. A cseh megszállás alatt sok zaklatás érte.” Csátár István – Ölvédi János (szerk.): *A visszatért Felvidék adattára*. Budapest: Rákóczi, 1939. 132.; Pukkai szerint Korenchy tagja volt a *HSZÚ* Szőke által szervezett szerkesztőbizottságának, amely 1937. januárjában ülésezett először (Pukkai: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népművelő, kulturális és irodalmi tevékenysége”, 497), Szőke a neki írt levelében azonban sajnálatát fejezi ki, hogy személyesen nem, csak írásain keresztül ismeri.

⁴⁸ Korenchy Rezső levele Szőke Péternek, 1939. február 6. OSZK Kézirattár, Fond 448.

Szőke már másnap, február 7-én hosszú levélben válaszolt Korenchynek. A *HSZÚ*-ban megjelent írásaival ellentétben minden tekintetben kendőzetlenül fogalmazott, és részletesen kifejtette vélekedését:

[...] Muzsikás családból vagyok. Míg a szülői házban voltam, két bátyámmal és nénémrel együtt egész kis családi zenekar és énekkar voltunk. Gyerekkorom óta körülbelül 22-23 éves koromig őszinte rajongója voltam a cigányos magyarnótáknak. Otthon is ilyeneket muzsikáltunk, énekeltünk 4 hangon. Balázs Árpád, Fráter Lóránd, Dankó Pista, Pete Lajos, Dóczy József s újabb nótaszerzők dalain de sokat elábrándoztam. Bodán Margit, Cselényi Jóska, Szedő Miklós szépséges dalolásán szerelmes szívvel de sokat könnyeztem, vigadtam! Jómagam is szereztem vagy 100 zongorakiséretes magyarnótát. Ma is megvannak, s nem is rosszabbak azoknál, amelyek mostanság születnek.

De ma már a világért sem adnám ki őket, mert közben történt velem valami, ami ha nem történt volna meg, hát ma én is éppen olyan meleghangú pártolója volnék a magyarnótáknak, akárcsak Tanító Úr.

[...] *Véletlenül* a birtokomba került valamennyi eddig kinyomtatott valódi népdal-gyűjtemény s népzene tudományi könyv meg tanulmány. Elkezdtem őket tanulgatni, s ma sok száz, sőt ezernél is több tiszta népdalt ismerek.

Így megvilágosodott fejemben az a tagadhatatlan valóság, hogy *kétféle* dalt dalol ma a magyarság: magyarnótát és igazi népdalokat. A városok s a hatókörükben lévő falvak is főleg a *népies* magyarnótákat kedvelik, a nép többsége pedig ma is igazi *népdalokat* énekel. [...]

A *népdalok* egyik fő vonása, hogy mind *más*, mégis mind hasonló is egymásra, mint az egy anya szülte gyermekek. Ez a hasonlat találó is, mert valóban egy közös anya szülte a népdalt: *az ősi magyar nemzeti lélek*, amely minden aránylag tisztafajú magyarban él és tőle tovább öröklődik. Ezért van a népdaloknak *közös stílusuk*. [...] A szájhagyományozás az egész magyar lakta területen ősi idők óta szüntelenül *folyik*, s közben rányomja a magyar lélek ősi bélyegét minden népdalra.

[...] A népdal a magyarság egyetlen klasszikus muzsikája. A népdalok az ősi magyar szemlélet és lélek tükröi. Mennél több régi nemzeti vonás van a népdalban, annál magyarabb!

A *népies* (népieskedő) nótákból éppen ezek a hagyományos vonások hiányzanak: tehát a magyar lélek. Igaz, őket is magyar szerzők magyaros szándékkal szereztek (nem mindig), de akaratlanul is áldozatai az idegen szellemnek, amely főleg a múlt században fagyos szélként füttyülve járta át a magyar értelmi osztály lelkét. A magyar lelket idegen áramlatok *kettéhasították*: nagyobbik része a hulló falvak lelke, kisebbik része a hatalmaskodó városok lelke. Városaink lelke pedig idegen emléken fejlődött.

A nyugati Európában mászkáló főuraink, uraink, a Magyarországra tóduló idegen kereskedők, nagyiparosok, zsidók, németek, a velük jövő szabadelvű nagytőke és a királyok meg főpapok telepítette idegenek *idegen lelket* csempésztek hazánkba. A bevándorlók megtanulták nyelvünket, összeházasodtak velünk, anyanyelvük magyar lett, – de *idegenimádók* maradtak mindig, mint a zsidók. Nevüket megmagyarosították, szétterpeszkedtek a magyar életben, a „magyar” művelődésért is lobogtak sokat, de a bennük lopakodó idegen szellem nem tudott elolvadni a magyarban s művészetük eszményét Nyugaton keresték. Ezért hullott porba a népi zene, amelynek eszménye *keleti* műveltségéből való.

Budapest lakóinak ereiben átlag 40%-nyi behozott vér csurog. A parasztságában *csak 6%*!

Szégyenkezve elmondhatjuk: idegen fajok fiai kerültek nálunk hatalomra – és megromtották értelmi osztályunk nyelvét, zenéjét, szokásait és faji erejét. Már a falu is meg van kezdve! Megromlott a magyar szemlélet. Pedig Mátyás király udvarában és Tinódi Lantos Sebestyén lantján még ázsiai magyar népdalok és *keleti ízű műdalok* zengtek! Az első csárdás és hallgató pedig csak 1830 körül látott napvilágot! Nem magyar zene tehát ez a 100 éves műzene, amelyet nótaszerzőink művelnek. Dúr és moll hangrendszer is elárulja idegen származásukat.

A magyarnótáknak nincs közös stílusuk, mert nem sodródtak évszázadokon át a magyar nemzeti lélek folyamágában. Legföljebb a szerzőjük lelkéből mutogatnak valamit, de nem a nemzetéből. [...]

A népdal elnyomottsága összefügg a magyar társadalmi bajjal. Mert ugyanaz az idegen lélek hervasztotta el a magyar népi művészetet is, amelyik a gazdasági életből is, a földbirtoklásból is, a kereskedelemből és nagyiparból is kiszorította nemzetünk frait. Ha a társadalmi és gazdasági eltolódásokat nagy újításokkal ma jóvá akarjuk tenni, akkor a magyar nemzeti léleknek is vissza kell adnunk az elsőbbségi jogát ebben az országban.

Igaza van Tanító Úrnak, amikor azt mondja, hogy a nótaszerzők csak menjenek falura és ott tanulják meg, milyen a magyar lélek virága. Csakhogy nem mennek, épp ez a baj, sőt, harcolnak az igazi népi dalok ellen. Így pedig csak azt üzenhetjük nekik: el a kezekkel a faluról! [... K]eresztül-kasul magyarrá kell tennünk a magyarságot, hogyha már a közfölfogás is *nemzeti*, sőt, bizonyos fokig *faji* alapon nyugszik. [...] A magyar néprajzi és zenekutatás európai hírvéreményei az én fölfogásomat igazolják [...].⁴⁹

Nem kérdés, hogy „a társadalmi és gazdasági eltolódásokat” kiigazító aktuális „nagy újítások” alatt Szőke az 1938. május 29-én hatályba lépett első és a december 23-án tervezetként már benyújtott második zsidótörvényt érti.⁵⁰ A levél kontextusában egyértelmű, hogy az *El a kezekkel a faluról!* című újságcikkben „a városi nótákba bújt kufár, idegen szellem” és Seress (eredetileg Spitzer) Rezső „magyartalan lelke” kárhoztatása a *b)* alfejezetben közölt Szőke-szövegekre is jellemző kódolt antiszemitizmus.

Az a gondolat, hogy „a magyarnótáknak nincs közös stílusuk”, Bartók Bélától származik, és olyan elfogultságot tükröz, amely már a Szőke vélhető forrását jelentő Bartók-tanulmányban is némi önellentmondáshoz vezet.⁵¹ Szőke levele – néhány nem idézett részletével együtt – azt a felfogást tükrözi, hogy a népdal évszázadokkal ezelőtt minden társadalmi osztály közös zenéje volt Magyarországon, s hogy ez az állapot mintaértékű a jövő számára, a népdal a nemzet újraegyesítésének és szellemi felemelésének eszköze. Ezekben az elképzelésekben egyértelműen Kodály Zoltán hatására ismerünk, pontosabban szólva arra, hogy azokat Szőke az ő írásaiból vette át – ahogyan a népdal „egyetlen klasszikus magyar zeneként” való értékelését is.⁵²

Kodály egyike volt annak a harminckét embernek, aki 1938 tavaszán aláírta a *Pesti Napló* már említett tiltakozását az első zsidótörvény ellen, a zenei élet két másik jeles személyével, Bartók Bélával és Tóth Aladárral, illetve a népzenei kutatás számára is fontos etnográfussal, Vikár Bélával együtt.⁵³ 1944-ben igyekezett segíteni az üldözötteken, és az év őszén-telén maga is bújkálni kényszerült zsidó származású feleségével, Sándor Emmával.⁵⁴ Bár magánfeljegyzéseiből kiolvasható, hogy a zsidósággal

⁴⁹ Szőke Péter levele Korenchy Rezsőnek, 1939. február 7. OSZK Kézirattár, Fond 448. Kiemelések az eredetiben.

⁵⁰ Vértess: *Magyarországi zsidótörvények és rendeletek, 1938-1945*

⁵¹ *Cigányzene? Magyar zene?* című 1931-es tanulmányának főszövegében Bartók így ír: „[...] V]alamilyen egységes stílus kialakulása [...] az a tulajdonság, amely a magyar népies műzenéből hiányzik; ez a negatívum az, aminek segítségével a népies műzenét a parasztnétől megkülönböztetni lehetséges.” A mondathoz tartozó lábjegyzetben pedig így fogalmaz: „Ha a népies műzenében bizonyos stílusalkakulás nyomai talán fel is fedezhetők, ez a szétválasztást nemhogy megnehezítené, hanem még meg is könnyíti: annyira elűtő lesz ez a stílus minden paraszti stílustól.” A markánsan elűtő jelleg markáns stílust feltételez, ami ellentmond a főszöveg állításának. Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene?”. In Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai* 3. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999. 345–364. Ide: 355. Eredeti megjelenés: *Etnographia* XLII/2 (1931): 49–62.

⁵² Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. In Bónis Ferenc (szerk.) – Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 235–260. Ide: 259.

Eredeti megjelenés: Szekfű Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939. 379–418.

⁵³ „Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz”

⁵⁴ Eörsze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Budapest: Editio Musica Budapest, 2007. 211–212.

kapcsolatos gondolkodásában megjelentek bizonyos előítéletek és sztereotípiák, azoknak nyilvánosan soha nem adott hangot.⁵⁵

Hogyan válhattak az antiszemitizmussal semmiképp sem vádolható Kodály kulturális reformtörekvései Szőke antiszemita gondolkodásában a zsidótörvények szellemi rokonává? Miért vélheti Szőke azt, hogy Kodály „európai hírű eredményei” az ő „fölfogását igazolják”?

A magyarázat a német *Völkerpsychologie*, magyarul néplélektan nevű pszichológiai irányzat elágazó recepciótörténetében keresendő. Az irányzat – melynek központi fogalma a *Volksgeist*, a néplélek – elsősorban a kísérleti pszichológia atyjának tekintett Wilhelm Wundt nevéhez kötődik, bár mind a terminológiának, mind a szemléletnek a 18. század végéig visszanyúló előzményei vannak. Az 1832-es születésű Wundt felismerte az individuális pszichológiai kísérletek korlátait, s arra a megállapításra jutott, hogy „ahol a szándékos kísérletek véget érnek, ott a történelem kísérletezett a pszichológus számára.”⁵⁶ A történelem által folytatott kollektív „emberkísérletek” eredményei a nyelvek, a mítoszok és a szokások, amelyek adott csoportra jellemző összességét Wundt *néplélek*nek nevezi. A néplélek fejlődési törvényeit tárgyalja Wundt *Völkerpsychologie* című monumentális műve, melynek tíz kötete a szerző 1920-as halála előtti évtizedben jelent meg.⁵⁷

Wundt szerint a néplélek azért – és csakis azért – több, mint az egyéni pszichék pusztá összessége, mert az egyénközi interakciók összetett hálózatát, a közösségi tanulás folyamatát is magában foglalja. A néplélek nem létezhet egymással érintkező individuumok nélkül. Létrejöttében csupán az egyéni psziché és az interperszonális kapcsolatok egyetemes emberi törvényei érvényesülnek, a csoportok közötti különbségek tehát akcidenálisak.⁵⁸

Ha wundti kontextusából kiragadjuk azt a kijelentést, hogy a néplélek több, mint az egyéni pszichék összessége, megnyílik egy Wundtól idegen, esszencialista értelmezés lehetősége is. Eszerint a néplélek valamilyen titokzatos szubsztancia, amely mintegy a csoport fölött lebeg, vagy amely a vérségi kapcsolatokban, a közös génállományban rejlik. Az egyénektől teljesen függetlenül létező uniformizáló erő, amely a csoport tagjainak viselkedésében társas érintkezés és tanulás nélkül is érvényre jut, tiszta vagy romlott formában.

⁵⁵ Kodály 1958 után írta a következő feljegyzést, amelyet ebben a formában nem szánt kiadásra: „Autobiográfia / Zsidók / Leköp: Deutsch Miklós, Jemnitz, Diósy. De körülvevett félszázadig egy zsidó nő szerelme mint egy acél várfal, arról lepattant minden kisebb-nagyobb ködobás, köpés, aki mellett szunyogcsipésnek sem érzett a gyilkosnak szánt golyó.” (Kiemelés az eredetiben.) Mint a feljegyzésből látható, az egyénnel kapcsolatos tapasztalatait Kodály nem választotta el származásuk kérdésétől, ami által a tapasztalatok negatív része összeköttetésbe került bizonyos kollektív előítéletekkel. „Zsidók: mindenütt otthon, mégis mindenütt idegen”, reprodukált Kodály egy sztereotípiát egy 1963 utáni feljegyzésében, figyelmen kívül hagyva a magyarországi zsidóság erőteljes asszimilációs folyamatát, amelyet éppen a többségi társadalom által egyre erőszakosabban rá sütött „idegen” bélyeg lehetetlennített el a század első felében. A feljegyzések forrása: Vargyas Lajos (szerk.) – Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 222–223.; Végül egy jegyzetlap 1951-ből: „Mindig hittem, még a zsidóból is lehet eszmeileg magyar. Csak persze a legtöbb zsidó nem akar más lenni, mert különbnek[!] hiszi magát. Faji gögje ma csak a zsidónak van.” Közli: Tallián Tibor: „Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek”. In Dalos Anna – Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. 11–81., ide: 28. Halász Péternek köszönöm, hogy felhívta a figyelmem a Vargyas Lajos által szerkesztett kötetben megjelent szövegekre.

⁵⁶ „Wo das absichtliche Experiment aufhörte, da hat die Geschichte für den Psychologen experimentirt.“ Wilhelm Wundt: *Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele*. Leipzig: Voss, 1863. I/IX.

⁵⁷ Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Leipzig: Kroner, 1905–1920.

⁵⁸ Saulo de Freitas Araujo: *Wundt and the Philosophical Foundations of Psychology. A reappraisal*. Cham: Springer International Publishing, 2016. 167–208., Különösen 187–188.

Ez az értelmezés a wundti deskriptív szándékkal szemben preskriptív szándékot feltételez, mivel figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a kultúra egyes jelenségei nem ismernek nyelvi-etnikai-rasszbeli határokat, más jelenségei viszont e határokon belül sem mutatnak egységes képet. Az esszencialista felfogás szélsőséges megnyilvánulása a *differentielle Völkerpsychologie*, amely Richard Wagner posztumusz veje, a pszichológiával egyébként nem foglalkozó Houston Stewart Chamberlain ösztönzésére jött létre a századfordulón – neve is tőle származik –, és amely a náci ideológia fontos forrása lett.⁵⁹

A wundti *Völkerpsychologie* hatása Magyarországon elsősorban a Kodály által is nagyrabecsült Karácsony Sándor közvetítésével érvényesült, akinek Wundt tanítványa, Hermann Paul volt a tanára, s akinek „társas-lélektani” tárgyú könyvei az 1930-as évektől jelentek meg.⁶⁰ Nem lehet véletlen, hogy Karácsony ez utóbbi terminust választotta a *néplélektan* helyett, ugyanis a Horthy-korszak politikai közbeszédében a néplélek fogalmának esszencialista értelmezése dominált.

A *néplélek* szó központi helyet foglalt el Kodály retorikájában, a kifejezés különböző alakváltozataival – elsősorban a „magyar lélekkel” – 1945 előtti írásaiban lépten-nyomon találkozunk.⁶¹ Néplélek-értelmezése, összhangban humanista szellemiségével, nagyrészt a Wundt- és Karácsony-féle felfogás rokona. Ugyanakkor – paradox módon – esszencialista és preskriptív is. Ennek egyik lehetséges oka, hogy Kodály közművelődési koncepciója megvalósítása érdekében igyekezett retorikáját a mindenkori kultúrpolitikai környezethez igazítani.⁶²

A másik, ennél is problematikusabb ok az, hogy Kodály maga is hitt egyfajta nemzeti esszenciában, amely számára nem valamilyen titokzatos szubsztanciában vagy a génekben, hanem magukban a népdalokban rejtett. Érvéleiseiben az az elképzelés tükröződik, hogy ha közösségi interakciók formálták a népdalokat, ezek az interakciók mintegy beléjük kódolódtak, s ezáltal a folyamat fordítva is működik: a népdalok helyreállíthatják a szétesett közösséget. Csakhogy ezáltal wundti szempontból a lovak elé fogja be a kocsit, s ebből az a paradoxon származik, hogy humanista végcéljának teljesülését diszkriminatív feltételekhez köti:

Akik e dalokat nem ismerik, nem akarják ismerni, önként kizárják magukat a nemzet nagy közösségéből [...]. Mert ez az a közösség, ahol egy érzésben találkozhatnak az egyszerű pásztor a nemzet bármely nagyjával; ahol mind a kettő csak ember, és annyit ér, amennyire ember.⁶³

⁵⁹ Susanne Guski-Leinwand: „Becoming a Science: The Loss of the Scientific Approach of Völkerpsychologie”, *Zeitschrift für Psychologie* CCXVII/2 (2009. január): 79–84.

⁶⁰ Lázár Imre: *Neveléstudomány a kulturális antropológia találatán: Kodály Zoltán, Karácsony Sándor és Németh László pedagógiájának a kulturális antropológia nézőpontjából*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, Tanítóképző Főiskolai Kar, 2014: 221.

⁶¹ Tallián: „Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek”, 15–20.

⁶² Péteri Lóránt megfogalmazásában: „Ugy tűnik, Kodály kész volt arra, hogy [művelődéspolitikai] programja megvalósulásának reményében annak mindig azokat az oldalait hangsúlyozza, amelyek az adott kultúrpolitikai kontextusban leginkább piacképessé tették.” Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967)”. In Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007. 97–174. Ide: 99. Példákhoz lásd: 100–102.

⁶³ Kodály Zoltán: „Százegy magyar népdal. Előszó”. In Bónis Ferenc (közr.) – Kodály Zoltán: *Visszatekintés I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 46–47. Eredeti megjelenése: Bárdos Lajos (szerk.): *101 magyar népdal*. Budapest: Magyar Cserkészszövetség, 1929. 3–5. Részlet a gondolat egy hosszabb, 1939-es kifejtéséből: „A néphagyomány az állandó, változásaiban is változatlan gránitrég. [...] A magyarság sohasem alakulhat úgy át, hogy ez a réteg kihulljon lelkéből, akkor nem lenne többé magyar. [...]” U.itt: „Nem lehet magyar, aki nem iszik a magyar kultúra csodaforrásából.” Kodály: „Magyarság a zenében”, 247. (Kiemelések tőlem)

Ez a részlet az 1929-es *Százegy magyar népdal* című kiadványból származik, amelyet cikke függelékében Szőke is ajánl. S még egy hasonló példa, az *Énekes játékok* című 1937-es tanulmányból, amelyet Szőke is idéz egy hamarosan tárgyalandó levelében:

[A magyar népi énekes játékok] valóságos tárházai a tudat alatti magyarságnak. [...] Aki nem játszott a gyermekkorában e játékokat, annival is kevésbé magyar. [...] Másrészt nagy e játékok tisztán emberi értéke is: fokozzák a társas érzést, életörömet.⁶⁴

A pszichológiai realitás szerinti sorrend éppen a fenti fordítottja: Elsősorban is nagy e játékok emberi értéke, fokozzák a társas érzést, életörömet, és ezáltal segítenek abban is, hogy a gyerekek magyarrá váljanak – amennyiben magyar alatt egy Magyarországon élő és/vagy magyar nyelvű emberi közösség tagját értjük.

Kodály nem a pszichológiai realitás szellemében gondolkozott bár, a nemzeti esszencializmus fegyverén soha nem húzta meg a veszedelmes ravaszt: a néplelket soha nem kapcsolta össze a vérség elvével, még gondolatban sem.⁶⁵ Bizonyosan ismerte a kérdéses fegyver veszélyeit, de úgy vélte, hogy ő maga felelősen használja, és példája nyomán minden olvasója is képes lesz majd erre. Azonban gondolatai a *HSZÚ* galántai szerkesztőségében olyan közegbe kerültek, ahol nem látták át teljes egészében az eredeti szándékot, de meglátták a fegyvert, kézbe vették, és nem riadtak vissza a ravasz meghúzásától.⁶⁶

„Magyar palotásából” ítélve Mihola Gyula sem idegenkedett a vérségi elv ravaszától, de azt már nem szerette, ha a puska csöve őfelé fordul – érzékenységeiben szerepet játszhatott saját családnévének származással kapcsolatos implikációja is. Felháborodott levele három nappal a Korenchynnek írt válasz feladása után, 1939. február 10-én érkezett Szőke Péterhez. Amint a levélpapírról kiderül, Mihola a Magyar Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Szövetkezete II. számú, Komáromi körzetének vezetője volt, ami azt jelentette, hogy Pozsony, Nyitra, Komárom, Bars és Esztergom vármegyéék visszacsatolt részén felelt a szerzői érdekvédelemért. Ám ezúttal csupán saját érdekeit védte:

⁶⁴ Kodály Zoltán: „Énekes játékok”. In Bónis–Kodály: *Visszatekintés I.*, 62–63.

Eredeti megjelenése: *Énekszó* IV/6 (1937): 429.

⁶⁵ Miután Szabó Ferenc 1951-ben a pentatónia sajátosan magyar jellegéről alkotott kodályi elképzelést egy írásában „zenei fajelméletnek” minősítette, Kodály így reagált egy magánfeljegyzésében: „Fajilag egész mások vagyunk, mint a csuvasok. Hogy mégis megőriztük ezt a zenélést, mely a középkorszaki fennsíkhöz kapcsolódik, mutatja, hogy a magyarság nem faji képlet, több és magasabb rendű: eszmei képlet. Részei lehetnek másfajúak is.” A feljegyzés szövegének folytatását lásd 55. lábjegyzetem utolsó idézetében. Közli: Tallián: „Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek”, 28.

⁶⁶ Hogy Szőke hogyan értelmezte és milyen célból használta a néplelek fogalmát, annak legkompaktabb dokumentuma az alább idézett 1940-es *HSZÚ*-vezércikk. Megfigyelhető benne a vérségi-esszencialista és kulturális értelmezés összemosása, illetve az, hogy – mint az eredetiben ritkítással jelölt kiemelés is mutatja –, a fogalom használatának céljai között Szőkénél kiemelt helyen szerepelt az antiszemita törvények legitimálása. „*A fajtánk* [kiemelés tőlem], a hagyományaink, az eszünk járása, a dalaink, az erkölcsünk, a szokásaink, a viseletünk, művészetünk, a nyelvünk: ez mind a magyar nemzeti lélek jegye. [...] Végső fokon ez az értékmérője minden gazdasági és szociális intézkedésnek is. Ha él bennünk a közös magyar lélek *delejessége* [kiemelés tőlem], akkor átvészeli a csapásokat, ha kialszik ez a láng, iragnak se marad a magyarból. *Tehát a gazdasági életben is csak az a vállalkozás vagy mozgalom jogos a magyar földön, mely legalább nincsen útjában a magyar lélek virulásának!* [Kiemelés az eredetiben.] Tudjuk, a pénz, idegen érdekek anyagi ereje évszázadok óta szabadon pusztította azt, ami nekünk legdrágább. Például csak egyet mondok, a kufár szellem mennyire megrontotta édes anyanyelvünket, szinte már csak falun hallani tiszta csengésű magyar beszédet!” Szőke Péter: „Míg él a magyar lélek, addig él az ország!”, *HSZÚ* XIII/22 (1940. november 15.): 1.

A Hanza Szövetkezeti Újság [... legutóbbi] számában az Ön aláírásával „EL A KEZEKKEL A FALURÓL” c. cikkben rólam, magyar nótáimról és magyarságomról olyan sértő, lealacsonyító és hitelrontó kijelentések foglaltatnak, melyek felett kellő elégtétel nélkül napirendre nem térhetek.

Mielőtt bírósághoz fordulnék, felhívom Önt, hogy a rám vonatkozó fenti sértő közleményt a Hanza Szövetkezeti Újság legközelebb megjelenő számában ugyanazon a helyen, ugyanolyan nyomással közzétenni, helyreigazító nyilatkozatával visszavonni és kijelenteni szíveskedjék, hogy cikkével engemet sem becsületemben, sem magyarságomban megsérteni nem kívánt.

Amennyiben ezen helyreigazító nyilatkozat a legközelebbi számban közzétéve nem lenne, kénytelen lennék Ön ellen sajtó útján elkövetett becsületsértés vétsége miatt a bírósági eljárást haladéktalanul folyamatba tenni.⁶⁷

Szőke még aznap válaszolt. Csatolta a Korenchynnek küldött levele másolatát, és érvelését négy idézettel is kiegészítette, kettő Kodálytól – az egyik a fent említett *Énekes játékokból* –, egy a Kodállal rokon szemléletű, s vele épp ekkoriban munkakapcsolatba is került Fritz Jöde német zenepedagógustól,⁶⁸ egy pedig Schulek (későbbi nevén Sulyok) Imrétől származik. Az idézetek alá Szőke a következőt írta:

Ennyivel bizonyítom csak úgy kapásból, hogy kifogásolt cikkemet kellő felkészültséggel írtam. Ön is olyan zenét teremtett eddig, Ügyvéd úr, amit ma már csak az avatatlan városi közönség értékelt.

Ne haragudjon hát, ha egy javaslatom van az Ön számára.

Az Új Időkben nemrég láttam olyan két újszerű városi termésű műdalt (=nótát), amelyet a népzene szelleme szerint szerzett a szerzőjük.⁶⁹ Murgács Kálmán is írt nagy meglepetésemre egy ilyen népi-féle nótát (lehet, hogy többet is). Keresse ki ezeket s látni fogja, milyen legyen az új magyar nóta (könnyű zene). Ennek is nemesebbnek kell lennie már. Ez a terület még teljesen kihasználatlan is. Ha fölfedezné, Ügyvéd Úr, sok szép értékes magyarlelkű műdallal lephetné meg a magyar úri közönséget. Ezenkívül nagy nemzeti küldetést is végezne, mert úttörő lenne. Megalkotásra vár még a magyar operett is. Ilyen még nem létezik. Éppen Önök, nótaszerzők, végezhetnék el a magyar középosztály megmentését a magyar művészetnek.

Ha túl bírja magát tenni, Ügyvéd Úr, a köztünk lévő ellentéteken, szívesen beszélgetnék Önnel erről, ha Komáromban járok.⁷⁰

⁶⁷ Dr. Mihola Gyula levele Szőke Péternek, 1939. február 7. OSZK Kézirattár, Fond 448. A február 10-én megérkezett levél „Tekintetes Szőke Péter úrnak” megszólítással kezdődik.

⁶⁸ Matthias Funkhauser: „Fritz Jöde »Tonika-Do« szeminárium Budapest 1938-ban”, *Parlando* LVII/4. (2015): 4–5. <https://www.parlando.hu/2015/2015-4/FritzJode.pdf> (Hozzáférés: 2021. június 11.)

⁶⁹ Az *Új Idők* XLV. (1939-es) évfolyamában Szőke levelének postázásáig megjelent két zongorakíséretes dal félúton áll az újstílusú népdalimitáció és a magyarnóta között:

Kiss István – Bánki Ferenc: *Elakadt a cifra szűrőm. Csárdás* (1. szám, január 1.): 23.

Ákom Lajos – Gyökössy Endre: *Kispál Anna* (6. szám, február 5.): 211.

A *Új Idők* zenei profiljának jobb érzékeltetésére gyűjtöttem a megelőző, XLIV. (1938-as) évfolyam kottaközléseit is, mind az öt darab énekhangra és zongorára készült:

1) Hetényi-Heidlberg Albert – Anakreón – Emőd Tamás: *Ha én tükör lehetnék* (2. szám, január 9.): 54–55.

2) Domokos Pál Péter (gyűjt.) – Szabolcsi Bence (feld.): *Két vándor katona. Moldvai balladatöredék* (6. szám, február 6.): 207.

3) Lajtha László (gyűjt. és feld.): *Kossuth Lajos verbunkja* (11. szám, március 13.): 372.

4) Závodszy Zoltán – Tábori Piroška: *Fogd a kezem* (15. szám, Virágvasárnap [április 10.]): 523.

5) Zombai Ádám (szöv. és zene): *Száll a sólyom madár* (24. szám, június 12.): 873

Az öt darabból 2) és 3) népzenei gyűjtés feldolgozása, az 5) félúton áll az újstílusú népdalutánczat és a nóta között. 1)-re ráfogható, hogy ritmikája a kanásztáncritmusra, dallamfordulatai pedig népdalokra emlékeztetnek, mégha ez a benyomás inkább csak három-négy hang kapcsolatán alapszik is, semmint egész sorokon. A kromatikával teli 4)-nek semmi köze népzenehez.

⁷⁰ Szőke Péter levele Mihola Gyulának, 1939. február 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

Szőke tehát nemcsak a nemzeti esszencializmusban, hanem a voluntarizmusban is messze túltett Kodályon, amennyiben még a szórakoztató zenét is parasztzenei alapokra akarta helyezni.

Szőke ugyanekkor, február 10-én Kertész Gyula zeneszerző és tanár részére is postázott egy levelet.⁷¹ Feltételezhette, hogy Kertésznek, mint az Országos Magyar Cecília Egyesület titkárának, és az Egyesület kiadványvállalata, a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadó egyik alapítójának⁷² vannak jogilag képzett ismerősei, ugyanis arról érdeklődött nála, hogy Miholának volna-e esélye megnyerni egy esetleges pert. Aggodalma nem volt alaptalan, mert a komáromi ügyvédtől február 13. és 15. között újabb üzenet érkezett: „[Mivel] a rámvonatkozó sértés és szerzői hírnevem lealacsonyítása sajtó útján követtetett el[,] ezokból nem elégedhetem meg privát levélben foglalt kimagyarázkodásokkal.”⁷³ Ezúttal az első levél követeléseivel azonos értelmű helyreigazító nyilatkozatot is mellékel, s kérte ennek szó szerinti megjelentetését, ismét bírósággal fenyegetve.

Kertész Gyula válaszában továbbította a Magyar Cecília Egyesület ügyészenek véleményét: valószínűtlen, hogy Mihola bíróság elé viszi az ügyet, de ha sor is kerülne perre, Szőke legkésőbb fellebbezés után megnyerné. Biztos, hogy Szőke másokkal is konzultált, mert Kertész levele február 16-án kelt, Szőke pedig már 15-én a következőképpen válaszolt Miholának:

[...] Fölvívom a figyelmét [...], hogy nekem is van egy kis összeköttetésem jogász körökkel, akiktől véleményt is kértem az Ön fenyegető levele felől. E vélemények szerint sem kovácsolhat Ön az én általános állításomból becsületsértési alapot, annál inkább sem, mivel azokat mások mondották ki először, nem én, mégpedig sokkal élesebben. Megértem azt, ha ilyesmi nem kellemes dolog nótaszerzőknek. De egy színésznőnek sem kellemes, ha másnap tárgyilagosan megbírálják a lapok. Mégse lehet a bírálókat csak úgy beperelgetni.

Nézze, az Ön nótái *magyartalanok, nemzetietlenek* és a népdalnál sokkal *művészietlenebbek*. Ezt úgy tudom bizonyítani, ha egy árva szót sem szólok, csak kirakok a bíróság szakértője elé egy csomó könyvet s aláhúzom bennük a bizonyító sorokat. [...]⁷⁴

Közölte továbbá Miholával, hogy helyreigazító szövege későn érkezett, mert Szőke saját fogalmazású nyilatkozata február 15-én, a viszontválasz keltével egy napon már megjelent a *HSZÚ* soron következett számában, amelynek egy példányát a levélhez mellékelte is.

A nyilatkozatban Szőke annyit teljesített Mihola kéréséből, hogy megismételte a sérelmezett állítást („Aki [...] Mihola Gyuszi-féle [...] csárdásokat dalol: az ennyivel is *rosszabb magyar*” stb.) és kijelentette, nem az volt a célja, hogy a nótaszerzőt „becsületében és magyarságában” megsértse. Állítását azonban nem vonta vissza. Hozzátette, írása nem is csak Mihola ellen irányult, hanem

⁷¹ Szőke Péter levele „Igen tisztelt Tanár Úr!” fordulattal megszólított címzettnek, 1939. február 10. Ugyan a címzett neve a dokumentumon nem szerepel, a levél a benne foglaltak alapján egyértelműen párba állítható Kertész Gyula 1939. február 16-i válaszával.

⁷² Kertész Gyula tevékenységéről lásd: Bukáné Kaskó Marietta: *Musica Sacra Hungariae: A cecilianizmus magyarországi története. 1897-től 1950-ig*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020.

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/bukane_kaskoto_marietta/disszertacio.pdf

(Hozzáférés: 2021. június 16.)

⁷³ Mihola Gyula levele Szőke Péternek, 1939. február 13. A levél ezúttal már „nagyságos” megszólítással kezdődik.

⁷⁴ Szőke Péter levele Mihola Gyulának, 1939. február 15.

vonatkozott „például Dóczy József népies dalaira s valamennyi ilyen műdalra is, mert mind *effélék*: Mihola-félék.”⁷⁵

A február 15-i lapszám és levél a két utolsó dokumentum a Mihola-ügyben, mely tehát pontosan tizenöt nap alatt lezárult. A sértődött fél vagy kielégítőnek találta Szőke sajtóközleményét, vagy pedig maga is Szőke jogi tanácsadóinak következtetésére jutott, és lenyelte sértettségét.

De Szőke missziója ezzel nem ért véget: a következő négy évben minden tavasszal megjelent a *HSZÚ*-ban egy-egy magyar népzeneről szóló írása. Ezekben főképp az imént bemutatott gondolatokat ismételte: 1940-ben a *Magyar Népzene Tára* előkészületeiről adott beszámoló kapcsán,⁷⁶ 1941-ben Bartók hatvanadik születésnapja apropóján – emlékezve a modern magyar népzene kutatás 1905-ös megindulására, Kodály szerepét is hangsúlyozva –,⁷⁷ 1942-ben az idősek népdalismeretét dicsérve,⁷⁸ s megemlítve, hogy nyaranta maga is járja a falvakat, népdalokat gyűjtve, végül 1943. áprilisában a finn kalevala-kultuszt állítva példának.⁷⁹

Az 1941-es cikkben Szőke Bartók gondolatait is a fent megismert esszencialista felfogás szerint közvetítette, az „ősi tisztasággal” ezúttal nem az antiszemita politika, hanem a kultúrfőlény fogalmával operáló határrevíziós politika malomkerekét forgatva:

Bartók és Kodály megbizonyították, hogy a magyar nemzeti műveltség nem idegen uraságok levetett gúnyája, hanem őseink tiszta hagyatéka, melynek vonzó ereje minden korokban akkora volt, hogy rányomta bélyegét a délszlávok, szlovákok s oláhok műveltségére is. *Bartók igazolta a régi magyar szellem főlényét a Kárpátok medencéjében, igazolta keleti származásunkat, s honfoglaló elődeink magas műveltségét.*⁸⁰ [Kiemelés tőlem]

Csak hogy Bartóknak esze ágában sem volt igazolni „a régi magyar szellem főlényét a Kárpátok medencéjében”. Csupán annyit állított *Népzeneink és a szomszéd népek zenéje* című 1934-es dolgozatában, hogy az általa felállított típusrend A és B osztályába tartozó dallamokat – melyek a teljes népzenei repertoárnak csak egy részét teszik ki – a magyarok nem a régi Magyarország többi nemzetiségétől vették át, hanem a többi nemzetiség vette át tőlük.⁸¹ *Népdalkutatás és nacionalizmus* című 1937-es tanulmányában Bartók a népdalkutatás, illetve általában a tudomány halálaként jellemezte a Szőke által is képviselt gondolkodásmódot:

Ha [...] a kutatók kénytelenek a különféle népzeneekben jelentékenyebb kölcsönhatást, idegen hatást vagy idegen eredetet megállapítani, akkor bizony ezek a megállapítások a sok nép akárhányára nem lesznek valami kedvezők. Azt is meg kellene gondolni, hogy az ilyen „kedvezőtlen” megállapítások sem az alacsonyabbrendűség érzésére nem adnak okot, sem pedig arra nem alkalmasak, hogy politikailag kiaknázzák őket. – Mert: ahol még él és virágzik a népdal a szó valódi értelmében, [...] ott az átvett anyag többnyire mégiscsak megváltozik valamiképpen az új milieu

⁷⁵ Szőke Péter: „Nyilatkozat”, *HSZÚ* XII/4 (1939. február 15.): 7. Kiemelés az eredetiben.

⁷⁶ –e [Szőke Péter]: „15.000 szépséges falusi dal, mint az ősi magyar műveltség csodálatos bizonyítéka”, *HSZÚ* XIII/6 (1940. március 15.): 5.

⁷⁷ Sz. P. [Szőke Péter]: „1905: egy korszakalkotó év”, *HSZÚ* XI/10 (1941. május 15.): 4–5.

⁷⁸ –e [Szőke Péter]: „Az öregek dicsérete”, *HSZÚ* XV/5 (1942. március 1.): 7.

⁷⁹ Sz. P. [Szőke Péter]: „Egy dalban fogant nemzet”, *HSZÚ* XVI/4 (1943. április 15.): 5.

⁸⁰ Szőke: „1905: egy korszakalkotó év”

⁸¹ Bartók Béla: „Népzeneink és a szomszéd népek zenéje” In Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai* 3. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999. 210–274. Ide különösen: 273. Eredeti megjelenés: Budapest: Somló Béla kiadása, 1934.

következtében, mégiscsak kap valamilyen helyi „nemzeti” jelleget, bárhonnan származik is. Ami pedig a politikai kiaknázást illeti... igen, ahol a politika kezdődik, ott megszűnik a művészet és a tudomány, megszűnik a jog és a belátás. Ne is pazaroljunk tehát több szót olyan eshetőségek ecsetelésére, amelyek úgyis a népdalkutatás halálát jelentenék. [...]”⁸²

A kultúra egyik-másik elemének nacionalista kisajátításával és az eképp konstruált „miénk” féltésével kapcsolatban Bartók ugyanitt így írt, önkéntelenül rávilágítva a Szőke gondolatmenete mögött megbúvó tárgyi tévedésre is:

Szerencsére nem mindenütt találkozok az ember ezzel a betegesen elfajult érzékenységgel. Munkáimban például megállapítottam, hogy a szlovák népzenei anyagnak kb. 20%-án magyar hatás mutatkozik. Megállapítottam továbbá azt is, hogy a magyar anyagnak mintegy 40%-a idegen, nagyrészt északi (vagyis morva-szlovák) hatást mutat. Tudomásom szerint sem Csehszlovákiában sem Magyarországon senki sem háborodott fel. [...]

Korunk világnézeti feszültségei, sajnos, előmozdítják az ilyen beteges egyoldalúságok elburjánzását, ahelyett, hogy a tárgyilagos szemléletnek engednének teret. Ha azonban a fentebb vázolt elfogultság tudományos vitákban egyre jobban elterpeszkedik, akkor vége a tudománynak.⁸³

Ami „őseink tiszta hagyatékát” és ennek az állítólagos „tisztaságnak” tulajdonított értéket illeti, ezekkel az elgondolásokkal Bartók *Faji tisztaság a zenében* című 1942-es, kimondatlanul is antifasiszta és náciellenes tanulmánya állítható szembe:

Az idegen anyaggal való érintkezés [...] nemcsak a dallamok kicserélődését eredményezi, hanem – és ez még fontosabb – új stílusok kialakulását is elősegíti. Ugyanakkor azonban a régi és kevésbé régi stílusok is életben maradnak, amely megint csak a zene gazdagságát növeli.

Az idegen dallamok átalakítására való hajlam megakadályozza [az egymással élénk érintkezésben álló kelet-európai] népek zenéjének nemzetközivé válását. Ilyen módon minden nép népzeneje jellegzetesen egyénivé válik, bármilyen heterogén is eredetét tekintve.

A kelet-európai népzene jelenlegi helyzete a következőkben foglalható össze: az egyes népek népzenei között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dallamoknak és dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága jött létre. A végül elért „faji tisztátalanság” tehát határozottan jótékony hatású.⁸⁴

Szőke önként vállalta azt a szerepet, hogy Bartók és Kodály „előretolt helyőrsége” legyen a periférián, ám ezzel, mint láttuk, felemás szolgálatot tett a két népzene kutató-zeneszerzőnek, legalábbis ami újságírói tevékenységét illeti. Népzenei aktivizmusának többi része nem volt ilyen problematikus. Szinte a szó szoros értelmében Kodály nyomdokain járva gyűjtött népdalokat a Galánta környéki falvakban 1941/42-ben.⁸⁵ Gyűjteményét „Kodály Zoltán” jellegével beadta az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga 1942-es népdal pályázatára, és II. díjat nyert vele, az értékelésben Kodály tanácsát is kikérő Vargyas

⁸² Bartók Béla: „Népdalkutatás és nacionalizmus”. In Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 4.* Budapest: Editio Musica Budapest, 2016. 307–311. Ide: 308–309. Eredeti megjelenés: *Tükör* V/3 (1937. március): 166–168.

⁸³ U.ott.

⁸⁴ Bartók Béla: „Faji tisztaság a zenében”. In Lampert (közr.): *Bartók Béla írásai 4.* 270–274. Ide: 271. Első kiadás: “Race Purity in Music”, *Modern Music* XIX/3-4 (1942): 153–155.

⁸⁵ A dátum forrása: Szőke Zsófia levele a Néprajzi Múzeum Adattárának, 1955. szeptember 1. (az átvétel dátuma) OSZK Kézirattár, Fond 448. A szöveg tartalma és stílusa alapján egyértelmű, hogy a levelet Szőke Péter fogalmazta.

Lajos döntése alapján.⁸⁶ Szőke Bartók-Kodály-missziójába bevonta az általa alapított és vezényelt férfikart, a Hanza Dalárdát is, amely 1935 és 1945 között működött.⁸⁷ Szőke emlékei szerint Lengyelfalussy József plébános és Kuthy Géza, a leggazdagabb galántai ügyvéd, felsőházi tag, a Szövetkezeti Központ elnöke nem értette, hogy az énekkar „mit akar [...] mindig azzal a »Bartók-Kodály«-lyal”, és szívesebben hallottak volna tőlük magyarnótákat.⁸⁸

d) Díszpolgárválasztás Galántán

A zenei preferenciák különbségén is lemérhető társadalmi szakadék ellenére mégis éppen Lengyelfalussy és Kuthy kereste fel Kodály Zoltánt budapesti lakásán 1943 tavaszán, hogy meghívják Galántára, a tiszteletére rendezendő, díszpolgárválasztással egybekötött ünnepségre.⁸⁹ Az ötletet kiváltóképpen három tényező motiválta: Kodály az elemi iskola négy osztályát Galántán járta ki, 1905-ben ezen a környéken, a Mátyusföldön kezdte népdalgyűjtő munkáját, 1933-ban pedig olyan hangszeres darabokat dolgozott fel *Galántai táncok* című művében, amelyeket forrásukban, egy kora 19. századi gyűjteményben galántai eredetűként tüntettek fel.

Szőke a május 30-án megtartott Kodály-ünnepség előtt beharangozót írt a *HSZÚ*-ba,⁹⁰ Kodályt apostolnak nevezve, az eseménysorozat után pedig rövid riportot közölt, saját gyorsírással lejegyzése után idézve Kodály egyik beszédét.⁹¹ Egy jóval terjedelmesebb riportot is írt, ezt azonban akkoriban elutasították a lapok, csak 1975-ben adta ki a kecskeméti *Forrás* folyóirat. Ennek egy rövidített – és Szőke saját véleménye szerint „szelídített”⁹² – változata az *Így láttuk Kodályt* antológia 1982-es bővített kiadásában is megjelent.⁹³ Emlékeit most a *Forrás*ban publikáltak alapján foglalom össze.⁹⁴

Szőke egy rendkívüli megbeszélésen értesült Kodály meghívásának ötletéről, és arról, hogy a környékbeli falvak népiskoláinak tanulóiból álló ezerfős gyerekkarral akarják őt fogadni. Bár Szőke örült volna, ha Kodállal személyesen beszélheti meg „egyre izgatóbb népzene-tudományi problémáit”, mégis a javaslat ellen szavazott, mert úgy látta, hogy a tanítók nem elég képzetek ahhoz, hogy kellő színvonalú produkciót hozzanak létre. Szőkét ezután kizárták a láthatólag már előre eldöntött kérdés

⁸⁶ Az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga Felvidéki Osztálya munkatársa levele Szőke Péternek, 1942. június 27.; Sendlein János levele Szőke Péternek, 1942. június 29. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁷ A „nemrég megalakult” Hanza Dalárdáról ír 1935-ben a következő cikk: [s. n.]: „Száztagú rendezőség végzi Érsekújváron az országos magyar dalosünnep előkészületeit”, *Prágai Magyar Hírlap* XIV/103. (1935. április 4.): 7.; Zárecky László az 1931–1945 intervallumot közli, ez azonban minden bizonnyal téves, minthogy Szőke csak 1933-ban kezdett dolgozni a szövetkezeti központban. Zárecky László: „»Szébb, ha ketten összedalolnak...« A legelső Kodály Nap Galántán 1943-ban”, *Új Szó* XXVI/21 (1993. május 30.): 9.

⁸⁸ Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”, 73.; Nagy Ferenc, a Hanza főigazgatója így fogalmazott az egyik fellépés után: „Olyanok ezek a maguk szerint ősi magyar népdalok, mint az én somorjai festőművész barátomnak, Prohászka Pistának a festményein a »zöld farkú tehén«.” U.ott. A Nagy által említett Tallós Prohászka István (1896–1974) elismert festőművész volt.

⁸⁹ Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”, 75.

⁹⁰ Sz. P. [Szőke Péter]: „Kodály Zoltán Galántán. A Mátyusföldi Éneklő Ifjúság dalosünnep május 30-án”, *HSZÚ* XVI/5 (1943. május 15.): 5.

⁹¹ [s. n.] [Szőke Péter]: „Galánta nagy adóssága. Mit köszönhet Galánta Kodály Zoltánnak?”, *HSZÚ* XVI/6–7 (1943. július 15.): 9.

⁹² Szőke Péter levele Cseres Tibornak, 1972. október 19. A jelző forrása Szőke ceruzás megjegyzése a levélen, 1992. november 19. dátummal. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁹³ Szőke: „[Így láttam Kodályt]”

⁹⁴ Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”

megtárgyalásából és a program előkészítéséből.⁹⁵ A gyerekek betanításában csak akkor segített, amikor észrevette, hogy Lengyel Imre kántortanító a *Nyárkánon* próbáján felcseréli a beintést jelző arab számok és a leintést jelző római számok jelentését.⁹⁶

Ezt a 13. századi kompozíciót Lengyelfalussy plébános korábban le akarta venni a programról, mikor megtudta, hogy a zajló háborúban ellenséges oldalon álló Angliából származik. Végül kiegyezett azzal, hogy Fornsete nevét törlik a műsorlapról. De más aggályai is voltak. Szőkének szegezte a kérdést:

Mondja, maga tudta, hogy Kodály felesége zsidó? Mi lesz velünk, ha ott fog ülni Kodály mellett a díszhangversenyen, s tőlük jobbra meg balra a főszolgabíró és a magyar királyi megyei tanfelügyelő? Akkor, amikor Németország a szövetségesünk!⁹⁷

1943. május 30-án, a nagy napon Kodály a felesége nélkül érkezik. Háromnegyed kilenckor a galántai népiskola udvarán köszöntik. Három mezítlábas gyerek ad virágot neki, utalással a *Bicinia Hungarica* első füzetének ajánlására: „a galántai mezítlábas pajtásoknak”. „Látom, minden gyereknek van itt cipője, csak nektek hármótoknak nincs.” – szól a meghatott vendég. „Amikor még régen én is ebbe az iskolába jártam, akkor fordítva volt: hármunknak volt csak cipője, s a többi járt mezítláb.” Az iskola kórusa ezután Kodály-gyűjtötte mátyusföldi népdalokat énekel.

Tízkor szentmise következik a vendég tiszteletére és a „hősök”, vagyis a zajló háború harctérre kényszerített áldozatai emlékére – éppen ezen a napon fejeződik be a januárban a Don-kanyarban tömeges pusztulásba vezényelt 2. magyar hadsereg megmenekült tagjainak hazaszállítása.⁹⁸ Kuthy Géza felkérte Szőkét, hogy a Hanza Dalárdával működjön közre a misén. Szőke a háború miatt megcsönkult férfikórusával nem akarta vállalni a szereplést, csak azért állt rá, mert az 1941-es naptárbotrány óta hajszálon függött az állása. A felkészülésre így emlékezett: „Kodály három szólamú latin Ave Maria-ját szemeltük ki. A gyönyörű, kis formájával is megrendítő zene [be]tanítása elfeledtette egyéni bajaimat.”⁹⁹

Fél tizenkettőkor átvonulnak a községháza tanácstermébe. Kuthy Géza méltató beszédében a Kodály által gyűjtött „nem kevesebb mint kétszáz” népdalról beszél, a számnevet jól kihangsúlyozva, pedig a Szőkétől előző este, az utolsó pillanatban megrendelt sillabuszában a helyes adat, háromezer áll. Kodályt díszpolgárrá avatják. Köszönőbeszédében azt mondja, hogy a közművelődésben „kézzelfogható, maradandó intézkedésekre van szükség, nem díszpolgárválasztó szalmalángra.” Szavaitól enyhén megfagy a levegő, néhányan a fejüket csóválják.

A díszbéd százterítékes U alakú asztalánál Kodály ül az asztalfőn, mellette egyházi és községi vezetők, jelesebb galántai polgárok. Szőke és egy másik karnagy kijelölt helye Kodálytól legtávolabb, az U betű egyik szárának végében van. Váratlanul Nagy Ferenc, a Hanza főigazgatója fogja meg Szőkét

⁹⁵ Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”, 75.

⁹⁶ Id. m., 77.

⁹⁷ U.ott.

⁹⁸ Ravasz István: „A 2. magyar hadsereg (1942–1943)”. In Kollega Tarsoly István – Bekény István – Dányi Dezső (szerk.): *Magyarország a XX. században*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996–2000. I/348–358. Ide: 357.

<http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/63.html> (Hozzáférés 2021. június 12-én)

⁹⁹ Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”, 76.

vállát: Kodály azt tervezi, hogy meglátogatja a közeli Vága falut, s miután Nagy elárulta neki, hogy Szőke ott is gyűjtött népdalokat, most látni akarja gyűjteményét. Szőke elhárítja a kérést: az ünnepség hamarosan kezdődik, már nincs ideje hazamenni érte, és különben is ki hinné el, hogy nem ő maga hozakodott elő gyűjteményével a legalkalmatlanabb pillanatban.

Fél négykor a volt Esterházy-kastély parkjában megkezdődik a dalosünnepély, ezer gyerek részvételével. Ezalatt kerül sor Szőke és Kodály személyes találkozására. A jelenetet Szőke saját beszámolója és az I-1-1. ábra segítségével idézem fel:

Egyszercsak hátulról belémkarol valaki. Ismét Nagy Ferenc főigazgatóm.

– Jöjjön Péter, bemutatam Kodálynak.

[... A]mikor megpillantom Kodályt, [...] megdöbbenek. Ott van a kezében népdalgyűjteményem. Azt nézi.

Mi történt?

– Elküldtem a feleségéhez Zúzák bácsit azzal, hogy maga kéreti a gyűjteményt. Ne haragudjon Péter, de Kodály feltétlen látni akarta[,] mit gyűjtött maga itt, ahol elsőnek ő gyűjtött fiatal korában.

Zavartan adom meg magam. De mikor fogja ezt Kodály átnézni? Hiszen már kezdődne a műsor, ha a mester elfoglalná a helyét. De ő felém nyújtja a kezét, és kérdezi:

– Maga jegyezte le ezeket a dalokat? Milyen szép a kottázása! [...] Ez a Hajdú Lőrinc még nekem is énekelt Felsőszeliben [...].

Ekkor közbelpnek a házigazdák és odatessékelik Kodályt az első sorba. Lemaradok. A mester viszi magával a gyűjteményemet. Aztán észrevesz és rám parancsol:

– Üljön le! Ide mellém. – S mutatja, hogy hova.

– Elfoglalom az esperes úr[, vagyis Lengyelfalussy József] helyét... – szabadkozom. [...]

– Csak üljön ide nyugodtan! [...] A]z esperes úr majd eggyel odébb ül.

Újra kinyitja tömbömet, és folytatja lejegyzéseim [...] nézegetését. [...]

Az esperes kelletlenül odébbül, a többieket is odébb [...] szorítva egy-egy hellyel.

Az ezer iskolásfiú és -leány ott pompázik népviseletek tarka tengerében az emelvényen. Zalai Ernő megkezdí bevezető beszédét, de Kodály oda se figyel. [...]. Mit tett velem, és Kodállal az a Nagy Ferenc! Hiszen ezek az emberek, a tanítók, a gyermekek annyit fáradtak ezért a napért, s hogy láthassák Kodályt és Kodály is lássa és hallgassa őket!

Kodály oda-odahajol hozzám, s halkan magyarázatokat kell adnom neki lejegyzéseim, dalolóim és az őáltala is bejárt mátyusföldi községek felől. [...] ¹⁰⁰

Aztán Kodály ünnepi beszéde következik, melyben kizárólag galántai gyerekkora népdaléneklő cselédlányainak mond köszönetet, az úri közönség megrökönyödésére. A székére visszaülve folytatja Szőke kétszáznegyvenhat dallamot számláló gyűjteményének tanulmányozását.¹⁰¹ A műsor végén összecsukja ölében a tömböt, és kezét nyújtja Szőkének: „Sokat tanultam belőle. Látogasson meg Budapesten.”¹⁰²

Szőke jó tollal megírt beszámolója plasztikus képet ad Kodály fogadtatásának fonákságairól. Az eredetileg 1943-ban írt szövegnek csak az 1975-ben publikált változata ismert, ennek egyes pontjai

¹⁰⁰ Szőke: „Diszpolgárávatás Galántán”, 80.

¹⁰¹ A számadat forrása: Szőke Zsófia levele a Néprajzi Múzeum Adattárának, 1955. szeptember 1.

¹⁰² Szőke: „Diszpolgárávatás Galántán”, 81.

pedig az összevetés lehetősége nélkül is árulkodnak arról, hogy a kiadást átdolgozás előzte meg.¹⁰³ Vajon az eredeti fogalmazás, vagy pedig az átdolgozás eredménye az a nagy távolságtartás és keserű ironia, amellyel Szőke galántai környezetét jellemzi? Talán az eredetié, hiszen már az 1940-es években tudatosodhatott benne, hogy őt ebben a környezetben mennyi méltánytalanság érte. Talán az átdolgozása, mert a távolságtartással 1975-ben elkendőzhette azt a tényt, hogy ebbe a környezetbe bizonyos szempontból ő maga is belesimult.



I-1-1. ábra. Kodály Zoltán a mellette ülő Szőke Péter népdalgyűjteményét tanulmányozza Galántán, 1943. május 30-án, a Kodály tiszteletére rendezett dalosünnepély helyszínén¹⁰⁴

¹⁰³ A publikált szöveget nyitó rövid magyarázó kiegészítés azt sugallja, hogy Szőke lényegi módosításokat nem végzett az 1943-as beszámolón, ez azonban biztosan nem igaz, néhány részlet ugyanis egyértelműen az 1960-as vagy 70-es évek perspektíváját tükrözi, pl. a következő: „Emlékszem, amikor 1938-ban Hitler és Mussolini »jövőtárból« (és de sokan nem törődünk akkor ezzel!) újra magyarok lettünk Galántán is, egy teljes hétig aranyrojtos Petőfi-nyakkendőt viseltek a galántai magyarok, és sírtak örömeikben a Himnusz, a Szózat és a Boldogasszony Anyánk hangjainál.” Szőke: „Díszpolgárvatás Galántán”, 73.

További textológiai kérdéseket vet fel az a négy fordulóból álló, kölcsönös sértődéssel végződő levélváltás, amely Szőke és a kecskeméti *Forrás* folyóirat főszerkesztője, Hatvani Dániel között zajlott 1974. januárja után. Szőke a szerkesztői változtatásokkal nem volt elégedett, pl. több kihúzott részt vissza szeretett volna állítani, de későn kapta meg a korrektúralevonatot, és mire a kívánságait tartalmazó válasza eljutott Kecskemétre, a lap már a nyomdában volt. A kéziratot „dokumentációs célra” hivatkozva nem küldték vissza. (Szőke Péter levele Hatvani Dánielnek, 1974. január 14. OSZK Kézirattár, Fond 448. A levélváltás többi dokumentuma az első levélhez fűzve.)

¹⁰⁴ *Irodalmi Szemle*, XXV. évf. 10. sz. (1982. december): A borító versójának illusztrációja

e) Két ország és két korszak határán – átlépés *kontra* átívelés

Szőke életének nemcsak a társadalmi csoportok közötti határ, de az országhatár is jelentős tényezője volt. Tíz és negyven éves kora között lakhelye négyszer került az országhatár másik oldalára, mindannyiszor megrázó változások kíséretében.

1920-ban a többségi társadalom tagjából egy kiszolgáltatott kisebbség tagjává vált, anélkül, hogy elhagyta volna szülővárosát. 1938-ban lakhelye újra Magyarország része lett, ám az efölött érzett eufóriát hamarosan csalódottság váltotta fel. A vezető állásokat az anyaországból kinevezett tisztségviselők, helyi elnevezéssel „ejtőernyősök” vagy „anyások”, Szőke szóhasználatával „nyanyások” foglalták el. A helyiek, a gyárigazgatóktól az útkaparókig, csak akkor tudták megtartani munkájukat, ha igazolási eljárás során bizonyították a magyar nemzethez való lojalitásukat.¹⁰⁵

Csehszlovákia 1918 óta köztársaság volt: a területén élő magyarok közel két évtized alatt hozzászoktak a polgári demokratikus berendezkedéshez, például ahhoz, hogy eltörölték a nemesi rangokat és a megkülönböztető címek használatát. A Horthy-Magyarország posztfeudális viszonyai közé visszacsöppent magyaroknak most újra hozzá kellett szokniuk a *tekintetes–nagyságos–méltóságos–kegyelmes* skálához, az általa kifejezett *de facto* jogegyenlőtlenséghez, illetve az efölött örökdő brutális csendőri hatalomhoz.¹⁰⁶

1945-ben Galánta újra Csehszlovákia része lett, a magyar szövetkezeti mozgalmat felszámolták, Szőke a következő két évben a pozsonyi szlovák szövetkezeti központ állományában dolgozott.¹⁰⁷

1946. február 27-én aláírták a csehszlovák-magyar lakosságcsere-egyezményt. A megállapodásban a háborús győztesek közé számító Csehszlovákia és a háborús vesztesek egyikeként tárgyaló Magyarország nem egyenrangú félként vett részt. Míg a magyarországi szlovákok önként jelentkeztek a Csehszlovákiába történő áttelepülésre, addig a csehszlovákiai magyarok áttelepítéséről az ottani hatóságok az érintettek teljes kihagyásával rendelkeztek. 1945 őszén a csehszlovák hatóságok a magyar kisebbség tagjait csehországi kényszerszolgálatra kezdték hurcolni, ezzel zsarolták ki a magyar féltől az egyenlőtlen egyezmény aláírását.¹⁰⁸

Edvard Beneš csehszlovák elnök eredeti célja a lakosságcserevel a cseh, illetve szlovák területek teljes etnikai-nyelvi homogenizációja volt, ez később a magyar etnikum területének feldarabolására, a magyar államhatárig nyúló szlovák etnikai folyosók létrehozására módosult.¹⁰⁹ A megállapodás paritásos lakosságcsereéről szólt, amelyben a kitelepített magyarok oldalán csak a háborús bűnösnek minősített személyek száma jelenhetett meg többletként. A csehszlovák fél azonban a paritásos aránytól

¹⁰⁵ Szarka László – Sallai Gergely – Fedinec Csilla: „Revíziós sikerek és csapdák. Az első bécsi döntés diplomáciatörténeti olvasatai és forrásai”. In U.ók (összeáll.): *Az első bécsi döntés okmánytára. Diplomáciai iratok. 1938. augusztus – 1939. június*. Budapest: MTA BTK Történettudományi Intézet, 2017. 15–60. Ide: 41–42.; Szőke: „Díszpolgárválasztás Galántán”, 73–74.

¹⁰⁶ Szőke id. m., 73–74., konkrét esetek felsorolásával; A *HSZÚ*-ban a címekkel kapcsolatban megjelent vezércikkéből: „A főleges címadás darabolja a magyarságot, közös célú emberek közé nem való. Ne féljen senki, ha mégis találkozik címére kényes emberrel. Az már nem a mai magyarság embere.” [s. n., vlsz. Szőke Péter]: „Nem valók a címek szövetkezeti életünkbe”, *HSZÚ* XIII/14–15 (1940. augusztus 1.): 1.

¹⁰⁷ Az 1973-as önéletrajzból.

¹⁰⁸ Popély Árpád: „A csehszlovák–magyar lakosságcsere és az áttelepítésre kijelölt szlovákiai magyarok névjegyzékei”, *Fórum Társadalomtudományi Szemle* X/1 (2008): 125–144.; Ide: 125–126., 129.; Vadkerty Katalin: *A deportálások. A szlovákiai magyarok csehországi kényszerszolgálatának 1945–1948 közötti. Pozsony: Kalligram, 1996.*

¹⁰⁹ Popély: „A csehszlovák–magyar lakosságcsere...”, 126., 130–131.

mintegy tíz százalékkal eltért a magyar fél kárára, az utóbbi kitételt pedig úgy használta ki, hogy a „háborús bűnösök” számát hamis vádemelések segítségével huszontháromezer főre duzzasztotta.¹¹⁰

A kitelepítések összesen mintegy száznyolcvanötezer magyart érintettek.¹¹¹ Galántáról hatvanhárom magyar családot, összesen száznyolcvannégy személyt telepítettek át Magyarországra, helyükre negyvenhárom addig Magyarországon élt szlovák család, száznegyvenhárom fő érkezett.¹¹² A hatvanhárom család egyike Szőke Péteré volt. Ő maga 133-as sorszámmal szerepel a kitelepítendő magyarok listáján, három gyermeke, a tizenkilenc éves Gergely, a hat éves Zsófia és az öt éves Zsuzsa sorban utána következnek.¹¹³ A galántai kitelepítettek legelső vonata 1947. április 12-én indult útnak,¹¹⁴ a Szőke-család az édesanyával, Havel Erzsébettel együtt április 14-én lépett Magyarország területére.¹¹⁵

A család a fővárosban talált új lakóhelyet. Bár Kodály a galántai találkozásokkor biztatta rá, Szőke Budapesten nem látogatta meg őt, de 1948-ban Lőrincze Lajossal elküldte neki a galántai ünnepségről szóló riportját. Mint Lőrinczétől később megtudta, Kodály így reagált rá: „Megéreztem én akkor ebből miegymást. De Szőke jobban tette volna, ha inkább többet segít a tanítóknak.”¹¹⁶

Szőke tagja lett a Nemzeti Parasztpárt Szövetkezetpolitikai Bizottságának,¹¹⁷ ezzel kapcsolatos tevékenységéről 1948-ból találok sajtóanyagokat.¹¹⁸ A pártban vezető tisztségeket viselt az 1973-as önéletrajzban nevesített három népi író, Erdei Ferenc, Darvas József és Veres Péter, leveleik tanúsága szerint Szőke mindhármukkal tegezőviszonyban állt.¹¹⁹ Első magyarországi munkahelye az 1940-es évek vége és 1952 között a Szövetkezetek Országos Szövetsége volt, itt először a Sajtóosztály, majd a Nemzetközi és Tanulmányi Osztály vezetőjeként dolgozott. 1952-től 1957 májusáig a Földművelésügyi Minisztériumban vezette a Nemzetközi Kapcsolatok Osztályát.¹²⁰ A földművelésügyi miniszter, vagyis az intézményvezető tisztségét Szőke felvétele idején Erdei Ferenc töltötte be.¹²¹

Szőke hozzátetveleg hétszáz tételt számláló, gazdag levélhagyatékában tíz éves hézag tátong: az 1944 és 1954 közötti időszakot egyetlen dokumentum sem képviseli.¹²² A hézag utáni legelső irat korszakos mozzanatot fed fel. 1954 januárjában Serflek Gyula – az aktuális földművelésügyi miniszter,

¹¹⁰ Id. m. 138–139.

¹¹¹ Id. m. 136.

¹¹² Pukkai: *Galánta* 770, 220.

¹¹³ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, XIX-A-15-d-9 (80. doboz) *Magyar Áttelepítési Kormánybiztosság* [3. sz. melléklet. *Kitelepítendő magyarok községek szerinti névsora*] 2018. decemberében ehhez a levéltári anyagrészhez az 1037 Budapest, Lánglilium u. 4. alatti kutatóhelyen fértem hozzá.

¹¹⁴ Pukkai: *Galánta* 770. 220–221.

¹¹⁵ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, XIX-A-15-d-7.d. (103. doboz) *Szlovák nyelvű nyilvántartó lapok* (6. sz. melléklet) A Szőke-család a jegyzékben 141-145. szám alatt szerepel.

¹¹⁶ Szőke: „Diszpolgáratás Galántán”, 72.;

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1964. május 7. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹¹⁷ Az 1973-as önéletrajzból.

¹¹⁸ „Áttelepítési kormánybiztossági pártnap – MOSZK [Magyar Országos Szövetkezeti Központ] (a Hangya épületében). Előadó: Szőke Péter” [s. n.]: „Pártélet. Nagy-Budapest / Pártnapok”, *Szabad Szó* L/29 (1948. február 5.): 2.; „Pártnapok [...] VII. ker. (Damjanich-u. 9.) Előadó: Szőke Péter” [s. n.]: „Pártélet. Nagy-Budapest / Pártnapok”, *Szabad Szó* L/75. (1948. április 1.): 4. A *Szabad Szó* a Nemzeti Parasztpárt napilapja volt.

¹¹⁹ Erdei Ferenc levele Szőke Péternek, 1959. február 28.; Darvas József levele Szőke Péternek, dátum nélkül, vélhetően 1941 előttről, Darvas Józsa aláírással; Veres Péter levele Szőke Péternek, 1962. január 19. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹²⁰ Az 1973-as önéletrajz alapján.

¹²¹ Erdei 1949 júniusa és 1953 júliusa között, majd 1954 októbere és 1955 novembere között töltötte be ezt a posztot. Gyuris György: *Erdei Ferenc munkássága. Bibliográfia és eseménytár*. Szeged: Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár, 2010. 190., 195–196.

¹²² Szőke 1993-ban azt írta, hogy levelezésének „válogatott eredeti darabjait” tervezi az OSZK-ra hagyni. Szőke Péter: *Nekrológom*. Gépirat, OSZK Kézirattár, Fond 448. 3.

Hegedüs András helyettese – a következő hivatalos határozatot küldte el a Nemzetközi Kapcsolatok Osztálya vezetőjének:

Ön részére a Munka Törvénykönyve 56. §-a, illetve annak végrehajtása tárgyában kiadott rendelet 106. §-a alapján f. évi január hó 20. napjától – március 20. napjáig bezárólag 2 havi illetményes alkotószabadságot engedélyeznek.

Felhívom, hogy a szabadság leteltével szolgálatra jelentkezék.¹²³

A törvény 56. paragrafusa a rendes szabadságon felül adható rendkívüli szabadságról szól. Kimondja, hogy ilyen csak a miniszter engedélyezhet, és a dolgozó csak akkor élhet vele, ha a rendes szabadságát már igénybe vette. Az utóbbi szabály alól a miniszter indokolt esetben kivételt tehet. A végrehajtásról szóló rendelet 106. paragrafusában pedig ez áll: „A miniszter rendkívüli szabadságot általában csak közérdekű szakmai képzés, társadalmi, illetőleg mozgalmi munka, továbbá sportversenyen és ezzel kapcsolatos edzőtáborban való részvétel céljára engedélyezhet.”¹²⁴

Hegedüs a fizetett alkotószabadságot annak leteltekor két héttel, 1954. április 5-éig meghosszabbította.¹²⁵ Az erről szóló értesítés hátoldalán Szőke ceruzás jegyzete olvasható, amely az alkotószabadság alatt folytatott tevékenységéről árulkodik:

A zenének nemcsak felszíne, hanem mélysége is van, a tudomány nem lehet tehát csak leíró, hanem történetinek kell lennie. A mélységdimenzióban ugyancsak vannak összefüggések, amelyek kulcsot adnak a felszín helyes értelmezéséhez.

A jegyzetre még visszatérek, egyelőre elég annyit megállapítani vele kapcsolatban, hogy az általa dokumentált tevékenység feszegeti a rendkívüli szabadság kiadásának törvényi kereteit, minthogy a felsorolt szokásos indokok egyikének sem felel meg. 1954 októberétől – az igazságügyminiszteri poszt betöltésének bő egy éves kitérőjét követően¹²⁶ – ismét Erdei Ferenc lett a földművelésügyi miniszter. Nem sokkal újbóli hivatalba lépése után ő is időt adott Szőkének az alkotásra – ezúttal munkaidőkedvezmény formájában –, méghozzá mindjárt első rendelkezésével háromszor annyi időt, mint Hegedüs. A rendelkezés ezúttal a kedvezmény célját is megnevezi:

A Zeneművészek Szövetségének megkeresésére zenetudományi kutatómunkájának elősegítése érdekében 1955. január 1-től 1955. december 31-ig, vagyis egy éven keresztül, félnapos fizetési munkaidőkedvezményben részesül.¹²⁷

Az év leteltével Erdei miniszter a munkaidőkedvezményt még egy évvel meghosszabbította, immár a tevékenység konkrét eredményét is megnevezve:

¹²³ Serflek Gyula levele Szőke Péternek, 1954. január 18. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹²⁴ [s. n.]: *A munka törvénykönyve és végrehajtási rendelete*. Budapest: Szakszervezetek Országos Tanácsa, [1953.] 55–56.

¹²⁵ Rosta Károly (a Földművelésügyi Minisztérium Titkárságának vezetője) levele Szőke Péternek, 1954. március 20. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹²⁶ Gyuris: *Erdei Ferenc munkássága*, 194–195.

¹²⁷ Erdei Ferenc hivatalos levele Szőke Péternek, 1954. december 28. OSZK Kézirattár, Fond 448.

A népzenei melódia fejlődésének belső története és a zene sokféleségének egysége c. tudományos munkája 3. kötetének megírása céljából félnapos alkotószabadságát 1956. december 31-ig engedélyezem.¹²⁸

Még tisztázandó, hogy pontosan mi volt a Magyar Zeneművészek Szövetsége, vagyis a teljes zeneélet pártállami irányítására 1949-ben létrehozott szervezet¹²⁹ szerepe Szőke „zenetudományi kutatómunkájának” történetében, amelyet bármifajta szakirányú végzettség nélkül, a zenetudománnyal a legcsekélyebb kapcsolatban sem álló munkakörben végzett, *de facto* a munkaidejében. Felmerül a lehetősége, hogy Szőke a Szövetség ekkori elnökétől, a magyar zenetudomány vezető személyiségétől, Szabolcsi Bencétől kért támogatást – mint később számos esetben –, habár Szőke egy 1956-os levelében arról írt, hogy Szabolcsi negatívan foglalt állást a kutatómunkájával kapcsolatban, annak ellenére, hogy írott eredményét még nem is látta.¹³⁰

Akárhogyan, Szőke sajátos tevékenységének engedélyezésében nem a Szövetség támogatása volt a legmeghatározóbb tényező, hanem Magyarország megelőző években lezajlott erőszakos szovjetizálása, amelynek fő társadalmi következményeit Romsics Ignác történész így foglalta össze a folyamatról adott áttekintésében: „totális elitváltás, túlzó egalitarianizmus és egyben az emberek teljes alávetettsége, a szellemi szférában pedig a marxista ideológia hegemoniájának a kivívása és minden elképzelhető eszközzel történő terjesztése”.¹³¹

Szőke a totális elitváltásnak köszönhetően foglalhatta el köztisztviselői állásait – olyan állásokat, amelyeket korábban jellemzően középosztálybeliek töltöttek be¹³² –, és élvezhette azoknak a régi ismerőseinek a támogatását, akik ugyanekkor a szűkebb értelemben vett új elit tagjaivá váltak. Mint egy későbbi, 1965-ben történt esete, és az arról adott 1993-as beszámolója mutatja, Szőke teljesen természetesnek vette, hogy személyes problémáinak megoldására mozgósítsa az új elit legmagasabb szintjével fennálló, az elitváltás előtről származó összeköttetéseit. Mikor 1965-ben a Madártani Intézet új igazgatója, ifj. Tildy Zoltán a munkáját és egzisztenciáját fenyegette, Szőke felkereste azt a Fehér Gyulát, akivel fiatal korában a falukutató mozgalomban kötött barátságot, és aki 1965-ben – csakúgy, mint korábban Szőke – a Földművelésügyi Minisztérium osztályvezetője volt. Fehér Gyula a „titkos »K« vonalon” felhívta a bátyját, Fehér Lajos miniszterelnök-helyettest, hogy beavatkozását kérje Szőke érdekében. Csakhogy elkésett: Tildy, aki a jelek szerint szintén természetesnek vette, hogy egyéni problémái megoldására mozgósítsa legmagasabb összeköttetéseit, már korábban felhívta Fehér Lajost, és meggyőzte őt a maga igazáról.¹³³

¹²⁸ Erdei Ferenc hivatalos levele Szőke Péternek, 1955. október 31. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹²⁹ Tallián Tibor: „Magyar Zeneművészek Szövetsége”, In Uő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014. 264–272.

¹³⁰ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1956. augusztus 20.

¹³¹ Romsics: *Magyarország története a XX. században*, 273.

¹³² Id. m. 318–319.

¹³³ Szőke: *Nekrológom*, 61.; „A hierarchia csúcsán álló legfeljebb néhány tucat személy hivatali asztalán „három-négy telefonkészülék állt [...]: egy a Moszkvával, illetve a baráti országok vezetőivel való kapcsolattartásra; egy a miniszterekkel és a legfelsőbb pártvezetőkkel való érintkezésre (»M« vonal); egy, amely a vidéki párt- és állami szervekkel, valamint a nagyobb üzemekkel biztosította az összeköttetést (»K« vonal); s végül a közönséges közvetlen városi vonal, amely persze abban az időben még szintén nagy kincsnek számított.” Romsics: *Magyarország története a XX. században*, 342.

Ez a fajta kapcsolati tőke, illetve a vele összefonódó érdekérvényesítési mechanizmus Szőke esetében az 1950-es években hatékonyan segítette a túlzott egalitarianizmus működését. Az az ember, aki gyerek- és fiatakorában méltatlan körülményei miatt nem bontakoztathatta ki tehetségét, most egyszerre minden észszerű keret felrúgásával kapott erre lehetőséget: például, mint látni fogjuk, valódi szakmai előélet nélkül, a szakmai közösséghez való fokozatos közeledés nélkül nyilvánulhatott meg a szakterület legmagasabb intézményes fórumain.

Szőke 1941/42-es népdalgyűjteményével 1955 végén II. díjat nyert a Néprajzi Múzeum által meghirdetett IV. Országos Néprajzi Gyűjtőpályázaton.¹³⁴ Az erről szóló értesítésben kérték, hogy a leadott anyagot egészítse ki a gyűjtési körülmények minél részletesebb leírásával.¹³⁵ Szőke válaszában két fele jól kirajzolja azt az irreális folyamatot, amely során az 1940-es évek elejének vasárnapi népzene gyűjtőjéből és -teoretikusából az 1950-es években többkötetes zenetudományi *magnum opus*ok szerzőjévé és a teljes magyar etnomuzikológia végtelen magabiztosságú, harcos kritikusává vált:

Örömmel vettem értesítését, hogy népdalgyűjtésem, melyet [Zsófia] kislányom küldött be a pályázatra, elnyert egy II. díjat. Az összeget [500 forintot] azóta megkaptuk (és egy kis csellóba fektettük kisebbik fiam számára).¹³⁶

[...] A beküldött dallamokat régebben gyűjtöttem, abban az időben, amikor Galántán laktam. Gyűjtésem indítéka nem volt kifejezetten tudományos, hanem inkább az a vágy, hogy magam is személyesen szert tegyek a gyűjtés, a nép dalolásával való találkozás tapasztalataira. Ezért a gyűjtött dallamanyag nem ad még viszonylag teljes képet sem a Kisalföld (Mátyusföld, Csallóköz) népzenejéről, még kevésbé ennek a tájnak valamelyik községének népzenejéről. Nekem ez a munka mégis felejthetetlen emlékem marad. Azóta nem gyűjtöttem. A beküldött anyag egy másolata birtokomban megvan. Vasárnaponként kerékpáron jártam ki egy megfelelő barátommal a Galánta környéki falvakba, egyszer vonattal voltunk Tardoskedden. Mindenütt vagy ismerős vagy rokon segített összehozni bennünket a dallamok előadóival. Mindig valamelyikük lakásán vagy udvarán énekeltünk, gyakran nagy nézőközönséggel körülvéve. Én hallás után ceruzával jegyeztem a dallamot, amelyet néhányszor elisméltettem, majd vissza-vissza-énekeltem. Holub Gyula barátom pedig ugyanakkor jegyezte a szöveget. A feljegyzések helyességét amennyire lehetett ellenőriztettük a jelenlévőkkel.

Gyűjtési terveim nincsenek, legalább is egyelőre, bár a múzeum valamelyik gyűjtőútján, mint csendes megfigyelő és segédkező, esetleg szívesen részt vennék.

Gyűjtéssel azért nem foglalkozom, mert más természetű népzene tudományi munka köti le az időmet. Jelenleg a földművelésügyi minisztérium[!] külföldi csoportjának vagyok az osztályvezetője, de tavaly előtt 3 teljes hónapot, tavaly egész éven át és az idén is december végéig félnapos alkotószabadságot kaptam az illetékesek közbenjárására népzene tudományi kutatómunka végzésére. Tavaly befejeztem „A mari és a csuvas, valamint a manyisi és a hanti népdal első fejlődése és tanulsága az összehasonlító népzene tudomány számára” c. háromkötetes

¹³⁴ Szőke Zsófia levele a Néprajzi Múzeum Adattárának, 1955. szeptember 1.

¹³⁵ Morvay Péter, a Néprajzi Múzeum adattárának vezetője levele Szőke Péternek, 1955. december 15. OSZK Kézirattár, Fond 448. Az értesítés szerint Szőke kétszáznegyvenhat dallamból álló gyűjteménye a Múzeum gyűjteményében az EA P.31/1955 leltári számot kapta. Szőke egy szűkebb válogatást gyűjtéséből már korábban elhelyezhetett a Múzeumban, ugyanis a *Magyar Népzene Tára* már 1953-as 2. kötetében közölt egy dallamot Szőke „40 mátyusföldi népdal” című kézirat forrásából, melyre az E. A. 1087 számmal hivatkozik. Az E. A. feloldása a rövidítésjegyzékben: „Ethnographiai [azelőtt Ethnológiai] Adattár. Orsz. M. Néprajzi Múzeum”. Ugyanebből a forrásból szintén egyetlen dallamot közölt az MNT 1955-ös 3/A kötete is. Kerényi György (közr.): *A Magyar Népzene Tára 2. Jeles napok*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1953. 773., 1233.; Kiss Lajos (közr.): *A Magyar Népzene Tára 3/A. Lakodalom*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1955. 1008., 1049.; További Szőke által gyűjtött dallamadat említése, a múzeumi leltári/raktári szám feltüntetése nélkül: Paksa Katalin (közr.): *A Magyar Népzene Tára 10. Népdaltípusok 5*. Budapest: Balassi kiadó, 1997. 1005. Nem tudom, hogy a „40 mátyusföldi népdal” összefüggésben áll-e azzal az anyaggal, amelyet Szőke 1942-ben adott le az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga Felvidéki Osztálya népdal pályázatán, akkor szintén II. díjat nyerve.

¹³⁶ A Szőke-családban az áttelepülés után még két gyermek született, Szőkének tehát összesen öt gyereke volt.

munkám I. és II. kötetét (ez utóbbival most végzek), a III. kötetet ugyancsak az idén tervezem befejezni. Ez a három kötet együtt I. része egy nagyjobb szabású műnek, melynek címe: „A népzenei dallamosság belső fejlődésének története, a zene sokféleségének egysége”. II. része „A szlovák, morvaszlovák és cseh népzene belső fejlődése és tanulása az európai népzene tudomány számára”, III. része pedig „A magyar népdal belső fejlődésének néhány főbb kérdése és a magyar népzene tudomány” c. munkáim lesznek (ezek anyaga nyersen ugyancsak együtt van).

Ezenkívül most készültem el egy kisebb tanulmánnyal, melynek címe: „A zene egységének forrásánál”. Terjedelme mintegy 40 gépelt oldal, sok szemelvénnel. Ezt vitacikknek szántam, mivel több dologban más és újabb eredményekre jutottam, mint eddigi népzene tudományunk. Gondolom, az Ethnographiának megfelelne.

Meggyőződésem – s ezt tényekkel igazolni is tudom –, hogy népzene tudományunk fejlődése az utóbbi tíz évben csaknem teljesen megállt, nincs aki Bartók és Kodály úttörő művét *önálló* kutatómunkával továbbfejlesztene, új eredményekkel gazdagítaná, nincs aki a magyar tudománynak ezt a fontos területét [innen egy sor fekete rostíróval olvashatatlaná téve, csak az elejét tudtam kiolvasni: „a filozófiai...”] megkísérelné [...] egyesíteni.

Munkáim ilyen irányú kísérletek, de mivel néhány alapvető kérdésben ütköznek a *megszokott* nézetekkel, így harcnak nézek elébe. E nélkül azonban nincs haladás. Az én véleményem az, hogy a magyar népzene tudomány és általában az összehasonlító népzene tudomány nemhogy fejlődésének tetőpontjain járna, hanem összes nagyszerű eredményei ellenére is még csak most tart ott, hogy megteheti az első *biztos* lépéseket az igazi tudománnyá válás útján. [...] ¹³⁷

Szőke magabiztossága abból is származott, hogy a felsorolt munkáit teljesen marxista alapokra építette, így maga mögött tudhatta a nevezett ideológia hegemoniájára törekvő hatalom támogatását. Romsics nem túlzott, mikor a marxizmus „minden elképzelhető eszközzel történő terjesztéséről” írt, hiszen az eszközök között, mint látható, még egy földművelésügyi hivatalnok zenei témájú dolgozata is elfért.

A fentiek alapján kézenfekvő volna Szőke marxista fordulatát tisztán oportunizmussal magyarázni, ez azonban nem felelne meg a valóságnak. A fordulat másik okának megismeréséhez a már idézett ceruzás feljegyzés vezet minket közelebb:

A zenének nemcsak felszíne, hanem mélysége is van, a tudomány nem lehet tehát csak leíró, hanem történetinek kell lennie. A mélységdimenzióban ugyancsak vannak összefüggések, amelyek kulcsot adnak a felszín helyes értelmezéséhez.

Ha a két mondatot Szőke egész írott életműve ismeretében olvassuk, egyértelmű, hogy itt zenekutatói gondolkodásának legátfogóbb keretét fogalmazta meg, talán afféle gondolati vezércsillag gyanánt. A zene „felszíni” megközelítését a történeti zenetudomány szemléletével, „mélységi” megközelítését pedig a szisztematikus zenetudomány szemléletével azonosíthatjuk. A történeti zenetudomány tehát a „leíró”, a szisztematikus zenetudomány pedig a „történeti” jellegű. Ez csak látszólagos ellentmondás, ugyanis Szőke az utóbbi esetben nem a történelemre, a társadalmi események történetiségére gondol – amely után a történeti zenetudomány kapta a nevét –, hanem a zene evolúciójának történetiségére, amelyet feltételezése szerint időtlen törvények határoznak meg. ¹³⁸ Az evolúció történetisége nem

¹³⁷ Szőke Péter Morvay Péternek, a Néprajzi Múzeum Adattára vezetőjének, 1956. január 12. OSZK Kézirattár, Fond 448. Kiemelések az eredetiben.

¹³⁸ Szőke Péter: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959. I/16–17.

kötődik ahhoz az egyetlen konkrét eseményfolyamhoz, amit történelemnek nevezünk: változatlan törvényei hasonló folyamatokat produkálnak a történelmi idő és a földrajzi tér egymástól távoli pontjain.

Úgy tűnik, Szőke ekkor nem ismerte a *történeti és szisztematikus zenetudomány* terminuspárt, de ha ismerte volna, akkor sem fogadta volna el az általa kifejezett diszciplináris hasadást. Jegyzetében a zenetudományt oszthatatlan egységként tételezi, és azt sugallja, hogy ez a tudomány csak akkor alkothat teljes képet a tárgyról, ha működésébe a történeti mellé bekapcsolja a szisztematikus szemléletet is – sőt, hogy elsősorban arra kell épülnie. Függetlenül attól, hogy mennyire ítéljük célravezetőnek Szőke javaslatát, kétségtelen, hogy az a viszonyok helyes észleléséből indult ki, tekintve, hogy a magyar zenetudományt a 20. században a történeti szemlélet uralta, ahogyan uralja ma is.

Szőke gondolkodására erős szisztematikus hajlam volt jellemző, és a marxizmus eszmerendszerében – annak is bizonyos elemeiben – e hajlama számára talált kibontakozási keretet, mely az ő szemében megfelelőnek, sőt, optimálisnak tűnt. Önkéntes marxizálódását tehát nem csak az opportunizmus, hanem a kutató szellem őszinte kíváncsisága is motiválta, olyan kíváncsiság, ami már jóval a magyar társadalom szovjetizálását megelőzően is munkált benne. „Tizenhat éves korom [1926] óta foglalkozom – akkor döntően Darwin és Bartók hatásától indítva – a népzenei dallamosság, majd általában a zenei fenomén keletkezésének és fejlődésének problémájával”, írta 1967-es önéletrajzában. Kérdés, hogy nem dátumozta-e vissza az evolúciós gondolat forradalmát elindító Darwin, vagy a népzenei természeti jelenségnek nevező Bartók hatását.¹³⁹ De szisztematikus érdeklődésének 1943 februárjából már kétségtelen bizonyítéka is van az alábbi, Domokos Pál Péternek írt levelében:

Összehasonlító népzenei tanulmányokkal foglalkozom. Nem hivatásszerűen, mert szövetkezeti tisztviselő vagyok, – hanem csak érdeklődésből. [...]

Nem tudom, mi lesz munkám eredménye, de röviden ennyiben tájékoztathatom róla: Az öt- és hétfokú skálák létrejöttének okait bogozgatom. Azt hiszem, sikerült valamit észrevennem. Ha az idevágó teljes magyar s idegen irodalmat ismerném, akkor, érzem, valami ilyen című könyvet kellene írnom: A tonalitás története... Node sajnos, ennyire egyelőre nem vagyok s bele kell törődnöm a dilettáns lehetőségeibe.

Elméletem az aeol, mixolid, dór, jón, fríg, dúr és moll hangnemek kialakulásának módjára már volna, melynek nagyjából való helyességében gyakorlati összehasonlítások alapján hiszek. De több bizonyítékot kell összehordanom, hogy minden kételyem eloszoljék. Az Ön csángóföldi gyűjtésében bizonyára találok sok fríg dallamot s e miatt fordulok éppen a Tanár Úrhoz.¹⁴⁰

Terveiről 1944 nyarán Ádám Jenőnek is beszámolt, külön említve „A magyar zenei hétfokúság”, illetve „A tonalitás története” című könyvtervét, az utóbbiról megjegyezve, hogy még csak álom, „mert ehhez évek tanulása, a külföldi irodalom és kiadványok megismerése szükséges.”¹⁴¹

Szőke egy 1956 nyarán írt levele tanúsága szerint maga is sejthette, hogy működése kapcsán felmerül az opportunizmus vádja, ezért érezhette úgy, hogy magyarázkodnia kell, különösen a hívó

¹³⁹ A Bartók-kapcsolatról dolgozatom III. részének 1. fejezetében írok részletesen.

¹⁴⁰ Szőke Péter levele Domokos Pál Péternek, 1943. február 18.

¹⁴¹ Szőke Péter levele Ádám Jenőnek, 1944. június 28.

katolikus Bárdos Lajos előtt, akit a szovjetizálás egyházzenei szférájában, kórusvezetőként, pedagógusként és zeneszerzőként egyaránt súlyosan érintett.¹⁴²

[M]eg vagyok róla győződve, Önt sem zavarja, hogy világszemléletben a dialektikus [a *dialektikus* szó kisatírozva] materializmus alapján állok, ahová nem holmi dogmák bemagolása által, hanem ifjú iskolás korom óta folyó belső fejlődés, önálló szemlélődés és gondolkodás útján jutottam el, a természettudományokból indulva ki, akárcsak Bartók, hála a viszonylag kedvező társadalomtörténeti körülményeknek is.¹⁴³

Noha a Szőke által másodlagos tényezőnek beállított „társadalomtörténeti körülmények” kedvező voltáról bizonyosan eltért kettejük véleménye, az idézet elején kinyilvánított meggyőződés teljes mértékben megalapozott volt. Szőke – mint a dolgozat előszavában bevallotta, számára is meglepő módon¹⁴⁴ – éppen Bárdos Lajosban talált a legfontosabb szakmai protektorára, illetve voltaképpen az egyetlen szakmai protektorára, a számos politikai protektor mellett. Úgy vélem, Bárdos érzéseiben a világnézeti ellentétet az írta felül, hogy – részben talán mérnök édesapja örökségeként¹⁴⁵ – ő is erős szisztematizáló hajlamot mutatott, és vonzódott a zenei jelenségeket átfogó érvénnyel magyarázó elméleti konstrukciókhoz,¹⁴⁶ Szőkében tehát mindenek dacára szellemi rokonát ismerhette fel.

Szőkével ellentétben Bárdos magas fokú zenei képzettséggel rendelkezett, ő sem volt azonban képzett zenetudós. Rendszerkereső-rendszeralkotó hajlamát nem kötötte a magyar zenetudomány diskurzusainak történeti irányultsága, hiszen zeneszerzői és előadóművészi munkájához kapcsolódóan, illetve különösen zenepedagógiai céllal kezdett teoretizálni.¹⁴⁷ Mint Ittész Mihály rámutatott, „a dallami, illetve harmóniai-hangnemi jelenségek vizsgálatában és magyarázatában állandó eszköz Bárdosnál a különböző hangviszonyok, -rokonságok – felhangsor, kvintoszlop, kvintkör, skálafokok, félhangviszonyok – mérőeszközként való alkalmazása.”¹⁴⁸ A felhangsor mint mérőeszköz Szőke 1950-es években kidolgozott zenei fejlődéstudományában is központi szerepet játszik – hogy pontosan mi a szerepe, azt hamarosan bemutatom.

Szőke dolgozata végül *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége* címet kapta, és két kötetben jelent meg 1959-ben. Az első kötet *A mari és a csuvas népzenei dallamosság belső fejlődése*, a második pedig *A manyisi-hanti népzenei dallamosság belső fejlődése* címet viseli. A kötetekben feltüntetett dátumok szerint az előszó lezárásának napja 1955. október 8.,¹⁴⁹ az első kötet törzsszövegéé 1955. október (nap nélkül), a második kötet törzsszövegéé pedig 1956.

¹⁴² Ittész Mihály: *Bárdos Lajos*. Budapest: Mágus, 2009. 16.

¹⁴³ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1956. augusztus 20.; Szőke azonos értelemben írt a népzenei dolgozat törzsszövegének zárásában is: „[... N]em érdektelen az alkalmazott módszer »hitelessége« szempontjából leszögezni, hogy a jelen munkám e két kötetében bemutatott vizsgálatok *alapjaiban* már akkor befejezett állapotban voltak, amikor a dialektika tudományát nemcsak hogy még nem tanulmányoztam, de még a hírét sem igen hallhattam.” Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, 343–344.

¹⁴⁴ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/37.

¹⁴⁵ Ittész Mihály: „Bárdos Lajos, a zenetudós”. In S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 28–32. Ide: 31.

¹⁴⁶ U.ott.

¹⁴⁷ Id. m., 28–29.

¹⁴⁸ Id. m., 31.

¹⁴⁹ Az előszó tartalmaz olyan kiegészítéseket is, amelyek tartalmuk szerint csak az 1958 július 1-ére datált madárzenei függelék beillesztése után kerülhettek bele.

március 21., „Bartók Béla 75. születési évfordulój[a]”.¹⁵⁰ Mindhárom szövegrész tartalmaz azonban olyan, általam később ismerttetendő elemeket, amelyek legkorábban 1956 augusztusa, illetve 1957 májusa után fogalmazódhattak meg, vagyis utólagos kiegészítések. Erre csupán a kérdéses elemek tartalmából tudtam következtetni, minthogy a dolgozathoz csak a publikált változatban fértem hozzá, más forrásáról jelenleg nincsen tudomásom.

Az elmélet, amelyet az alábbiakban főként az előszó¹⁵¹ alapján foglalkozok össze, univerzális jellegű, tehát semmiféle specifikus kapcsolatban nem áll a kötetcímekben megnevezett népek zenei folklórával, azok vokális repertoárját Szőke csupán demonstrációs dallamanyagként használta, a dalok szövegének teljes mellőzésével, a funkciójukra való legcsekélyebb utalás nélkül. Hogy mégis miért éppen ezeket a népeket választotta a világ összes népe közül, arra még visszatérek.

Az elmélet a dialektikus materializmus irodalmán, azon belül is elsősorban Friedrich Engels *A természet dialektikája* (*Dialektik der Natur*) című 1883-as művén alapul. Ezt azonban csak kikövetkeztetni lehet, Szőke ugyanis sem a könyvet, sem annak szerzőjét nem nevezi meg sehol, annak dacára, hogy egy mellékes gondolat kapcsán még idéz is a műből, az idézőjelek közötti szöveget „az emberiség egy nagy klasszikus gondolkodójának” tulajdonítva.¹⁵² Másutt egy tartalmilag lényegtelen Lenin-idézettel jár el hasonlóan, azt a forrás megnevezése nélkül Bartók „legnagyobb – nem zenész – kortársának” tulajdonítja.¹⁵³ A nevek elhallgatásával vélhetően egyszerre igyekezett elkerülni „holmi dogmák bemagolásának” benyomását, és cinkosan összekacsintani a marxizmus-leninizmus irodalmában járatos olvasóival.

A dialektikus materializmus a világ minden jelenségét az anyag „mozgásformájaként” értelmezi, a jelenségek minden sajátosságát az anyag és mozgás törvényszerűségeire vezeti vissza. Engels *A természet dialektikájában* vázolja a különböző anyagi mozgásformák „egymásba átcsapó” hierarchikus rendjét, az egyszerűbbtől az összetettebb felé haladva. Az anyag fizikai, kémiai és biológiai mozgásformáinak síkjait különbözteti meg, amelyek szerint ebben a sorrendben egymásra épülnek, a biológiai mozgásformákat tehát a kémiaiak, a kémiai mozgásformákat pedig a fizikaiak határozzák meg.¹⁵⁴

Szőke úgy véli, hogy a zene az uralkodó felfogással ellentétben nem specifikusan társadalmi jelenség – és ezért lényege szerint nem is esztétikai természetű –, mert a fizikai síkon is létezik, a harmonikus felhangrendszer hangközviszonyai formájában, különös tekintettel a dúr hármashangzat hangjainak megfelelő első hat részhangra. Ezek a viszonyok a kémiai síkon nem értelmezhetők, így Szőke eggyel magasabb szintű megjelenési formájukat a biológia síkján feltételezi. Úgy véli, hogy az idegrendszer hallásért felelős részének működésében olyan preferenciarendszer érvényesül, amely a fizikai síkra jellemző hangközviszonyok köré szerveződik, lévén a biológiai sík fizikai meghatározottságú. Ez a preferenciarendszer szerint feltételes reflexeken alapul, működéséről azonban

¹⁵⁰ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/42., I/407., II/344.

¹⁵¹ Id. m., I/6–47.

¹⁵² Id. m., I/33. A „Hogy az egyes jelenségeket megértjük” kezdetű idézet forrása: Friedrich Engels: *A természet dialektikája*. Ford. Gáspár Endre – Liszkai Zoltán. Budapest: Szikra, 1952. 241–242.

¹⁵³ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/6.

¹⁵⁴ Friedrich Engels: „Az anyag mozgásformái. A tudományok osztályozása”. In Uő: *A természet dialektikája*, 253–266.

nem állít semmi továbbit, minthogy ez „újszerű zenei-reflextani kísérletezést is kívánna, ami egyelőre nehezen valósítható meg”,¹⁵⁵ és egyébként is a pszichológusok feladata.¹⁵⁶ Hogy a fizikai sík hangközviszonyai hogyan jutnak át a biológiai síkra, s válnak ott feltételes reflexekké, arra a dolgozat eredeti, 1955/56-ban lezárt állapotában feltehetően még nem volt magyarázat, az erre vonatkozó teória minden jel szerint utólagos kiegészítés, és akkor fogok visszatérni rá, amikor a kronológiában a megfelelő pontra érek.

Bár Szőke ilyen módon az 1959-ben megjelent dolgozatban még nem mondja ki, gondolatmenete egyértelműen implikálja, hogy az engelsi elv továbbvihető: a biológiai sík fölött a társadalmi sík következik, a társadalom törvényei tehát biológiailag meghatározottak. Mikor az 1960-as években marxista filozófusok – szovjetorosz kollégái mellett például a magyar Rádi Péter – kísérletet tettek az engelsi elv rendszerszerű kiterjesztésére,¹⁵⁷ részben Szőke kimondatlan gondolatával azonos eredményre jutottak, az engelsi szinteket felül a társadalommal egészítve ki. Szőkét vélhetően ez bátorította arra, hogy felvállalja a fizikum, a biologikum és a társadalmiság egymásra épülő szintjeinek modelljét, és beszéljen ennek értelmében a zene „három világról”.¹⁵⁸ Az őt feltehetően ihlető filozófusokat és műveiket azonban továbbra sem nevesítette írásaiban, amelyek független hivatkozásokban egyébként sem bővelkednek.

A fizika és biológia törvényei határozzák meg a „mélységet”, vagyis a melódia „belső” fejlődését, míg a társadalom csupán a „felszínt”, vagyis a „külső” fejlődést. Mivel a fizika és az egészséges emberi idegrendszer törvényei a világon mindenhol azonosak, Szőke szerint a zene az egész Földön hasonló képletek irányában, és hasonló fázisok érintésével fejlődik. Az azonos fejlettségi szinten álló képleteket csupán a felszínen színezik egymástól különbözővé a tájanként-koronként eltérő társadalmi folyamatok hatásai. Ezt a felszíni elszíneződést is csak a „belső” fejlődés ismeretében lehet helyesen értékelni, „a különöst ugyanis csak az általánoshoz való viszonyában lehet meghatározni.”¹⁵⁹

Mindenféle evolúció az egyszerűbb képletektől az összetettebb képletek felé halad. Mivel Szőke szerint a zenében a legegyszerűbb szerkezeti összefüggések a harmonikus felhangsorban rejlenek, bármely dallam mellé elég odahelyezni a felhangsor mérőszalagját, hogy megállapítsuk, az evolúció milyen magas fokán áll. Minél több hangját fedésbe tudjuk hozni a mérőszalag fokbeosztásával, az adott dallam a zenei törzsfajlás annál korábbi stádiumát képviseli. Minél későbbi egy stádium, annál inkább jellemző benne a felhangsor hangközviszonyainak transzpozíciója, tehát annál inkább arra kényszerülünk, hogy a mérőszalagot ide-oda tologassuk, ha fokbeosztását a dallam hangjaival fedésbe akarjuk hozni.

¹⁵⁵ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/14.

¹⁵⁶ Id. m., I/47.

¹⁵⁷ Dr. Szilvási Lajos: „Az engelsi mozgásformák osztályozásának továbbfejlesztési kísérletei”, *Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* XVI (1982): 29–46.; Rádi Péter: „Kísérlet a mozgásformák korszerű leírására”, *Magyar Filozófiai Szemle* XI/3 (1967): 369–406.

¹⁵⁸ Először 1973-ban az International Bioacoustics Society (IBAC) értesítőjében: Szőke Péter: “General concept and the three specific stages of music on the level of (1) pure physical (prebiological) existence, (2) animal life, and (3) human society.” *BIOPHON*, III/1 (1974): 5–10. Másodszor egy 1978-as hosszabb folyóiratcikkben: Szőke Péter: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, *Magyar Filozófiai Szemle* XXII/6 (1978): 809–849.; Harmadszor monográfiaként: Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982. A háromosztatúság gondolata azonban már az első közleményben is felmerült: Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/397.

¹⁵⁹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/7.

Bár ezen a néven nem említi, Szőke nyilvánvalóan ismerte Ockham borotváját, dolgozatában ugyanis hátborzongató precizitással alkalmazta azt. A William Ockham 14. századi angol filozófusnak tulajdonított elv szerint ha egy adott jelenségre kétféle magyarázat is adható, akkor ezek közül az egyszerűbbet kell választani – a bonyolultabb fölösleget képez, tehát mintegy le kell borotválni okfejtésünkről. Az éles vágóeszköz használatát felvető jelenség Szőke esetében az a hasonlóság, melyet egyes magyar népdalok bizonyos ázsiai népek dallamaival mutatnak.

Bartók egy 1924-es észrevétele,¹⁶⁰ és Kodály, illetve Szabolcsi ezt követő kutatásai¹⁶¹ nyomán a magyar etnomuzikológiában az a nézet uralkodott, hogy a magyar népzene egyes stílusai az ázsiai ugor és török népekkel való együttélés korszakából származnak. Ezért írhatta Szőke az idézett 1939-es levelében, hogy a népi zene „eszménye keleti műveltségéből való”, és ezért írhatta a *HSZÚ* 1941-es évfolyamában, hogy Bartók „igazolta keleti származásunkat”, állítását a szűkebb pátriájából vett konkrét párhuzamok említésével is aláhúzva:

A Volga menti vogulok még ma is olyan dalokkal siratják halottaikat, mint a nyitraidéki palócok, Tatár-földön ma is élnek „csallóközi” dallamok, a távoli cseremiszt testvérnép pedig ma is énekel egy Farkasdon talált „magyar” népdalt.¹⁶²

A dallamok hasonlóságát tehát a csoportok történelmi kapcsolatával, társadalomtörténeti okokkal magyarázta, követve az uralkodó felfogást. Az 1950-es években azonban rá kellett jönnie, hogy a saját új elmélete értelmében nem ez a legegyszerűbb magyarázat, hiszen „külső” tényezőkre hivatkozik, pedig a dallamok hasonlóságát a náluk sokkal alapvetőbbnek tételezett „belső” tényezőkkel is meg lehet magyarázni.¹⁶³ A keleti kapcsolatot le kell metélni az okfejtésről, lévén az egyszerűbb magyarázat a következő: a zenei evolúció univerzális törvényei párhuzamosan hatottak a Volga mentén és a Kárpát-medencében, ezért lettek hasonlóak a dallamok. Mint a g) alfejezetben látni fogjuk, Ockham borotvájának pengéje ebben az esetben nem csupán egy okfejtést, hanem úgyszólván eleven húst is ért.

1944 és 1945 fordulójára a magyar társadalmi élet minden területén végighasító korszakhatárként szokás tekinteni. Péteri Lóránt egy tanulmányában ezt az értelmezést szembeállítja a *hosszú negyvenes évek* koncepciójával.¹⁶⁴ A tanulmány, amely Tallián Tibor és Ungváry Krisztián korszakolással összefüggő általános megállapításait Farkas Ferenc és Ligeti György korabeli pályájának konkrétumaival kapcsolja össze, a kései harmincas és korai ötvenes évek közötti időszak egyes jelenségeiben mutatkozó folytonosságra hívja fel a figyelmet. Úgy vélem, Szőke megnyilvánulásainak értékelésében mind az *1944/45, mint korszakhatár*, mind pedig a *hosszú negyvenes évek* koncepciója releváns.

¹⁶⁰ Bartók *A magyar népdal* c. monográfiája függelékében közölt három, a magyar népzene régi rétegével rokonítható cseremiszt dallamot. Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai 5*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1990. 171. Eredeti kiadása: Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1924.

¹⁶¹ Kutatástörténet és irodalomjegyzék: Szomjas-Schiffert György: *A finnugor zene vitája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976. I/16–19.

¹⁶² Szőke: „1905: egy korszakalkotó év”

¹⁶³ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/24.

¹⁶⁴ Péteri Lóránt: „»Több mint zord korszak«. Farkas Ferenc, Ligeti György és az 1940-es évek”, *Magyar Zene* LVIII/4 (2020. november): 430–447.

Szőke a kései harmincas és korai ötvenes évek között a kultúra végletesen nacionalista értelmezésétől annak végletesen internacionalista értelmezéséig jutott el, újabb kijelentései tartalmilag a legélesebb ellentmondásba kerültek korábbi kijelentéseivel. Mindez nyilvánvaló összefüggésben áll a korszakhatárral. Ami ugyanakkor mégis hihetővé teszi a szemléletének folytonosságáról szóló önvallomásait, az az esszencialista felfogás mindvégig érvényesülő, korszakhatáron átívelő jelenléte. A nacionalista esszencializmustól az internacionalista esszencializmusig nem is olyan hosszú az út, mint azt a végkövetkeztetések távolsága sugallja. A zene sajátosságai mindkét esetben egyenesen a faj sajátosságaiból következnek, a különbség csupán annyi, hogy a faj fogalmának etnicista definícióját annak taxonomikus definíciója váltja fel. A biológikum ráadásul már az előbbi definícióban is ott kísért Szőke esetében.

f) 1956 nagy hatású eseményei

A népzenei dolgozat 1956 tavaszán befejezett két kötetét Szőke tervei szerint további, a népzene azonos szempontok szerint elemző kötetek követték volna. A júniusban elkezdett harmadik kötet, *A mari (a csuvas) és a manyisi-hanti népdal belső fejlődésének összehasonlítása más népzene belső fejlődésével* azonban nem készült el teljesen, csak az első fejezet született meg bő száz oldalnyi gépirat formájában.¹⁶⁵ Ebben Szőke eltért a kötet címben megjelölt témától, méghozzá „bizonyos érdekes közbejött események” okán.¹⁶⁶

Az első és legmeghatározóbb érdekes esemény 1956. június 7-én történt Balatonföldváron, a Szőke-házaspár nyaralása közben. Felesége a délután folyamán arra hívta fel az üdülőépületben tartózkodó Szőke Péter figyelmét, hogy „valami vagy valaki [...] gyönyörűen és hangosan füttyöl a kisfenyvesben... feltűnő zenei dallamokat...”¹⁶⁷ A valaki egy feketeregő volt. Szőke ezen a délutánon nyolc, másnap hajnalban harminc, délelőtt pedig még további nyolc motívumát kottázta le.¹⁶⁸ Döbbenet állapította meg, hogy a madár motívumai kivétel nélkül a dūr hármashangzatra épülnek, itt-ott pentatonizáló vendéghangokkal. Mint 1982-ben írta, „[e]z volt az *igazi* – nem csak a költők módján értett – *madárzene* fölfedezése.”¹⁶⁹

A feketeregő a zenei evolúció ősprincípiumát hordozza a torkában – vélte Szőke –, és ezáltal kétségbevonhatatlanul bizonyítja egész elmélete fő tételét: a zene „belső” lényege biológiai és fizikai természetű. Az utóbbit azután állapíthatta meg, miután a keze ügyébe került ornitológiai szakmunkákból úgy értesült, hogy a madarak hangképzőszervének működése a harsonáéval állítható párhuzamba:

¹⁶⁵ Szőke Péter: *A mari (a csuvas) és a manyisi-hanti népdal belső fejlődésének összehasonlítása más népzene belső fejlődésével*. Gépirat, 1956. „Első – teljesen elhibázott – madárzenei tanulmányom (1956)” feliratú dosszié, OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

¹⁶⁶ Szőke: *A mari (a csuvas)*..., 3.

¹⁶⁷ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 10.

¹⁶⁸ Szőke: *A mari (a csuvas)*..., 4–6.

¹⁶⁹ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 10.

fizikai okokból benne rejlik a harmonikus felhangsor megszólaltatásának lehetősége, és bizonyos határok között az egész sor transzpozíciója is lehetséges.¹⁷⁰

Ezzel a felismeréssel egyszerre mind egy nyugtalanító kérdést is eltüntetett az elméletéből, tudniillik azt, hogyan kerülnek át a felhang-viszonyok a fizikai síkról a biológiai síkra. A kérdésre a madarak esetében maga a fizioológia válaszolt, az emberek esetében pedig az a feltételezés, hogy a madaraktól, illetve a maguknak készített természetes fúvóhangszerektől tanulták meg a harmonikus felhangokat, ez ültette el bennük a zenei evolúció magját, feltételes reflexek formájában. Feltételezem, hogy a fúvóhangszerek szerepének gondolata éppen a madárhangképzéssel kapcsolatos szakirodalmi hangszerhasználatok nyomán ötlött fel benne, ugyanis ezt a madárhangok mintaadó jelentőségének elméletével együtt, szintén újdonságként fogalmazta meg az 1956 júniusában elkezdett fejezetben.¹⁷¹

Az új gondolat azért is volt nagy nyereség Szőke számára, mert így teóriájába be tudta kapcsolni a marxista ismeretelmélet egyik központi fogalmát, a visszatükrözést: a megismerés az objektív anyagi valóság visszatükrözése az ember agyában, és az érzékszervek segítségével jön létre.¹⁷² Mikor az 1959-ben megjelent dolgozat törzsszövegében – az 1955-re datált első rész második fejezetében – visszatükrözésről, illetve a madaraktól vagy a természetes fúvóhangszerektől átvett hangközökről olvasunk,¹⁷³ minden bizonnyal 1956 júniusa utáni kiegészítéssel van dolgunk. Az utólagos betoldás tényét valószínűsíti az is, hogy noha a szóban forgó magyarázat az egész elmélet szempontjából alapvető jelentőségű, arra a szerző mégis csak futólag utal holmi pleisztocén-kori darvak, szarutülkök és csontfuvolák váratlan említésével,¹⁷⁴ a részletes kifejtést későbbre ígérve: „[...] hogy honnan, milyen természeti forrásokból jelentek meg a harmonikus hangközviszonyok az eszmélő ember külvilágában (tehát tudatában is), annak bizonyítását munkám egy későbbi [ti. később publikálandó] részében vezetem le.”¹⁷⁵

Szőke a Balatonról hazatérve június 11-én a Népligetbe, június 20-án pedig a Hűvösvölgybe ment madarakat hallgatni. Döbbenet állapította meg, hogy nemcsak a feketerigók, de minden más madár is dúrhármas-felbontásokat énekel: az énekesrigó, a fülemüle, a gerle, a kakukk, a sárgarigó, a barátk, valamint a számára ekkor még ismeretlen madarak is. Dúrhármas-felbontás hangzott ki még a verebek csiviteléséből is. És ami a legdöbbenetesebb: az egész park, illetve az egész erdő minden madara ugyanabban a hangnemben muzsikált.¹⁷⁶

Szőkében nem támasztott kételyeket, hogy bár erdő közelében nőtt fel, és gyerekkorától foglalkozott zenével, ez a roppant különös jelenség mégis csak negyvenhat éves korában tűnik fel neki

¹⁷⁰ Szőke: *A mari (a csuvas)...*, 38–39a. Szőke itt több, egymásnak részben ellentmondó magyarázatot említ a madarak hangképzésével kapcsolatban. Ezek közül most azt az egyet emeltem ki, amelyik a legerősebben és a leghosszabb távon meghatározónak bizonyult elmélete szempontjából.

¹⁷¹ Id. m., 39b–40.

¹⁷² [Otto Ville Kuusinen et al.]: *A marxizmus-leninizmus alapjai*. [Ford. Z. Vidor Emma et al.] Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1961. 114–120.

¹⁷³ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/61–63.

¹⁷⁴ Id. m., I/63.

¹⁷⁵ Id. m., I/62.; A megígért „későbbi rész” szerepét végül az 1958-ban beemelt, alább tárgyalandó függelék töltötte be, vonatkozó részét lásd itt: id. m., II/387–395.

¹⁷⁶ Id. m., 11–17.; A barátk egy hosszabb megszólalásának lejegyzése 33. A kizárólag hármashangzat-felbontásokból álló lejegyzés képtelenségéről bármely barátposzáta-felvétel meggyőzi az olvasót.

először. Korábban a dúr akkord hegemoniáját sem észlelte a madaraknál, a jelek szerint még akkor sem, amikor 1956 tavaszán Budapesten először próbált meg feketeterigókat kottázni.¹⁷⁷ Az erdő hangjai csak azután alakultak át a fülében egyetlen hatalmas dúr hármashangzattá és annak különféle figurációivá, miután a Balatonnál június 7-én felismerte az elmélete szempontjából ebben rejlő óriási stratégiai potenciált. Ez a működésmód egész hátralévő pályáján elkísérte: nem a jelenségekre keresett magyarázatot, hanem a magyarázathoz keresett bizonyítékokat, ami a jelenségek tendenciózus válogatásához, azok értelmezésében pedig vágyvezérelt torzításokhoz vezetett.

Az „érdekes közbejött események” által inspirált rendhagyó fejezet, *A népzenei dallamosság és a madárdal természeti egysége* kevesebb mint két hónap alatt elkészült, ugyanis 1956. augusztus 4-én Bárdos Lajostól már a véleményezett kézirat érkezett vissza Szőkéhez.¹⁷⁸ Szűk két hónap: ennyi idő kellett hozzá, hogy Szőke összekösse zenei evolúcióelméletének prekonceptióit a madárhangokkal, azaz hogy megszülessen az ornitomuzikológia tudománya – bár ekkor még nem nevezték így.¹⁷⁹

Bárdos, aki korábban elismeréssel fogadta a két népzenei kötet kéziratát, most is pozitívan reagált. A tőle kapott levélre Szőke ceruzával följegyezte Bárdos telefonon mondott kiegészítését: „Éppen olyan remek konstrukció, mint az előző kötetek.”¹⁸⁰ Szőke augusztus 20-án írt válaszában hosszan reagált Bárdos felmerült kérdéseire, megköszönte támogatását, és elpanaszolta, hogy szinte mindenki másnál közönyt tapasztalt munkájával szemben. Levelét a következőkkel zárta:

Jelenleg két fő kívánságom van. Egyrészt szeretném munkám eddigi részeit kiadni, másrészt minden időmet e kutatások folytatására szeretném fordítani. Talán lesz erre mód – elvben ígéret is van rá –, ha munkám hasznosnak találhatik. [...]

Nem tudom, mi áll módjában, de ha tud – és ha érdemesnek látja – akkor kérem, tisztelt Tanár Úr, segítsen.¹⁸¹

Bárdos mindkét kívánságot jogosnak találta. 1956. szeptember 13-án a következő levelet írta a miniszterelnök-helyettesnek, aki 1955 novembere óta Erdei Ferenc volt:

Szőke Péter zenekutató tudományos munkáit, melyek a népzenei dallamosság belső fejlődését tárgyalják, áttanulmányoztam, és megállapíthatom, hogy igen eredeti, mélyreható megállapításokban gazdag, – a népzene kutatásnak új és termékeny utakat mutató munkákról van szó.

Ezek a kötetek föltétlenül a nyilvánosság elé kíváncznak, hogy minél szélesebbkörű megvitatással és az eredmények közzétételével vigyék előbbre a neves magyar zenetudomány ügyét.

Ugyanakkor föltétlenül kíváncsún tartom, hogy Szőke Péter – aki eddig áldozatos, fáradtságos módon, egyéb hivatali munkája mellett érte el nevezetes eredményeit, – a munka folytatásához teljes idejével és munkakörével rendelkezessék.

¹⁷⁷ Id. m., 41.

¹⁷⁸ Bárdos Lajos levele Szőke Péternek, 1956. augusztus 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹⁷⁹ A gépirat végén az „1956. augusztus-szeptember” záródátum szerepel, vélhetően az utólagos javítások miatt. Szőke: *A mari (a csuvas)*..., 107.

¹⁸⁰ Bárdos Lajos levele Szőke Péternek, 1956. augusztus 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹⁸¹ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1956. augusztus 20.

Ezért kérem Miniszter Urat, hasson oda, hogy Szőke Péter mielőbb olyan tudományos státusba kerülhessen, amelyik lehetővé tenné neki a megkezdett nagyjelentőségű munka folytatását és befejezését.¹⁸²

Erdei Ferenc valószínűleg már a fenti kérés kézhezvétele előtt intézkedni kezdett. Bárdos levele keltével egy napon írta ugyanis a következőket a népművelési miniszternek, aki 1953 óta egy másik régi ismerős, Darvas József volt:

Szőke Péter elvtárs, aki egyébként az FM-ben dolgozik mint a Külföldi Kapcsolatok Csoportjának osztályvezetője – zenetudós, és rendkívül érdekesnek látszó nagy zenefejlődési tanulmányt írt.

Annakidején alkotószabadságot is engedélyeztem számára, hogy ezt a munkát befejezhesse. Többen, hozzáértők, olvasták és igen nagy jelentőségűnek tartják. Most azt kéri, hogy anyagi segítséget adnánk a tanulmány mintegy 20 példányban történő sokszorosításához és azután lehetővé tennénk, hogy legilletékesebb zenei szakértők megvitassák. Én az általános bevezető részt olvastam és az hallatlan érdekes éppen a fejlődés Marxista [Marxista szó áthúzva] szempontjából. Viszont sok tekintetben ellentétben áll a mi nagynevű folkloristáink fejtegetéseivel. A mű értékét csak zenei hozzáértéssel lehet elbírálni. Ezért figyelmedbe ajánlom a kérdést mind az anyagi segítség, mind a megvitatás lehetőségének megteremtése irányában.¹⁸³

Szőke a levélről másolatot kapott. A levél hátuljára jegyzeteket készített, vélhetően az ügyében intézkedő felsővezetőkkel folytatott két megbeszélés során, amelyek közül a másodikra 1956. október 15-én került sor. A sietősen felrótt kulcsszavakból az rekonstruálható, hogy a dolgozat ügyét Fasang Árpádra, a Népművelési Minisztérium Zenei Főosztályának vezetőjére bízta, az ő feladata lett elintézni, hogy a Zeneműkiadó 1957 tavaszán megjelentesse a munkát. Felmerült a szöveg német és orosz nyelvű fordításának gondolata is.

Felmerült továbbá a második kívánság teljesítése is, az, hogy Szőkének kutatói státust biztosítsanak, mégpedig a következő intézmények valamelyikében: „N[emzeti] M[úzeum], [Magyar Tudományos] Akadémia, Néprajzi Múzeum, Népműv[elési] Intézet, Egyetem néprajzi tanszéke”. És végül minden bizonnyal a kutatói működés feltételeként fogalmazódott meg: „Kandidátusi fokozat elérése *kell* (nincs főisk. végzettségem)” (kiemelés kettős aláhúzással az eredetiben).

A második megbeszélés után egy héttel kitört a forradalom, ám Fasang Árpád még az év vége előtt igyekezett felvenni az emiatt elejtett fonalat. December 20-ai levelében arról tájékoztatta Szőkét, hogy Bárdos támogatása és az Erdei által tett kedvező lépések hatására

[a] Magy. Zmúkiadó Váll. a munka [...] kiadását az 1957. évre elő is irányozta és azzal a kéréssel fordult az illetékes szervekhez, hogy biztosítsák a kiadási költségek terven felüli előlegezését, tekintve hogy a kéziratot a Kiadó már az 1957. évi kiadási terv jóváhagyása után kapta kézhez. Erre az intézkedésre azért volt szükség, nehogy a kiadással pénzügyi okokból egészen az 1958. évig kelljen várni.

Mégis most az a helyzet, hogy az időközben bekövetkezett megrázó politikai és fegyveres események, valamint az általuk okozott nagy nemzetgazdasági károk és dezorganizáltság miatt a Zeneműkiadó Vállalat jövő évi

¹⁸² Bárdos Lajos levele Erdei Ferencnek, a minisztertanács elnökhelyettesének, 1956. szeptember 13.

¹⁸³ Erdei Ferenc, a minisztertanács elnökhelyettese levele Darvas József népművelési miniszternek, 1956. szeptember 13. OSZK Kézirattár, Fond 448.

működése komoly nehézségekkel fog járni és előreláthatólag az Ön művének tervezett kiadása is bizonytalan időre elodázódik.¹⁸⁴

A Fasang által említett megrázó események Szőkét bizonyos mértékben a munkahelyén is érintették: a Belügyminisztérium III/II-es Csoportfőnökség, vagyis a kémelhárítás egy 1959. augusztus 28-án kelt jelentése szerint Szőke részt vett a Földművelésügyi Minisztérium Forradalmi Bizottságának ülésén.¹⁸⁵ A jelentés a bizottság huszonegy aktív tagját sorolja fel, közülük Szőke Péter és hét társa esetében nem javasolja a titkosrendőrségi nyilvántartásba vételt, „ellenséges tevékenységről” szóló tudomás híján. Szőke esetében ezt a javaslatot az a körülmény is indokolja – mint erre a jelentés külön kitér – hogy osztályvezetői tisztségéből az események óta alacsonyabb beosztásba helyezték.

Az alacsonyabb beosztás a Madártani Intézet tudományos munkatársi állását jelentette, amelybe Szőke 1957 júniusában intézményen belüli áthelyezéssel került, lévén a Madártani Intézet 1949 és 1965 között mint a Földművelésügyi Minisztérium Növényvédelmi Kutatóintézetének Madártani Osztálya működött.¹⁸⁶ A kinevezés értelmében Szőke feladata az „ornitomuzikológiai kutatás megalapozása” volt.¹⁸⁷

Bár korábban javarészt kulturális intézmények merültek fel lehetséges befogadójaként, Szőkét végül tehát természettudományos intézménybe helyezték át, ami az iskolai háttér szempontjából nem jelentett különbséget, hiszen ornitológiai képzettséggel éppen annyira nem rendelkezett, mint muzikológiaiával. A kérdést feltehetően az döntötte el a Madártani Intézet irányába – a Földművelésügyi Minisztérium organogramja által tálcán kínált lehetőség mellett –, hogy Szőke 1957 tavaszán újabb felfedezést tett a madarakkal kapcsolatban. Márciusban először vett fel magnetofonnal madárhangokat, és rájött, hogy a felvételek nagyfokú lassítása a madárhangok addig ismeretlen dimenziójába enged betekintést, olyan dimenzióba, amely számos énekesmadárfaj hangadásának rendkívüli esemény-sűrűsége és magas fekvése miatt az emberi észlelés számára máskülönben hozzáférhetetlen.¹⁸⁸ A nagyfokú lassítás úgy állt elő, hogy a magnetofonszalag fele sebességű visszajátszásról Szőke felvételt készített, majd azt ismét fele sebességgel játszotta vissza, és erről újabb felvételt készített. A művelet ciklikus ismétlésével a sebességet kettő hatványainak megfelelő osztókkal tudta csökkenteni, a hatványkitevő az ismétlési ciklusok számával volt egyenlő.¹⁸⁹ Erre a módszerre később a *hangmikroszkópia* elnevezéssel hivatkozott.

¹⁸⁴ Fasang Árpád levele Szőke Péternek, 1956. december 20.

¹⁸⁵ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 3.1.5. O-16537/199, 6.

¹⁸⁶ Az áthelyezés idején Dögei Imre volt a földművelésügyi miniszter. Az 1967-es önéletrajz szerint a tudományos munkatársi kinevezést az MSZMP Tudományos Osztálya, a Művelődésügyi Minisztérium Zenei Főosztálya, a Zeneművészek Szövetsége és a Magyar Tudományos Akadémia is támogatta.

¹⁸⁷ Szőke Péter kinevezése a Madártani Intézetbe, 1957. május 31. OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹⁸⁸ Szőke már 1956 nyarán próbálkozott lassítással, de ekkor még csak hanglezárási segítségével, ami nagyfokú kontrollált sebességcsökkentést nem tett lehetővé. Szőke másfelől ekkor még úgy vélekedett, hogy erre nincs is igazán szükség: „Nyilván az itt ismertetett madárzenei jelenségekről is kell majd készíteni magnetofon- és lemezfelvételeket, de úgy hiszem, a mari és a manysi-hanti népdal belső fejlődésének az ismeretében megállapításaim a madárdalról gépi felvételek nélkül is eléggé tárgyilagosak.” Szőke: *A mari (a csuvas)...*, 34–35.; Az 1957. márciusi kezdetek részletesebb ismertetésére a II. rész 2. fejezetében keríték sort.

¹⁸⁹ Szőke a módszert egyetlen közleményében sem magyarázta el ilyen részletesen, ám az a magnetofonok szokásos technikai adottságai alapján egyértelműen kikövetkeztethető. Ha a négyféle standard magnetofon-sebesség (9,5, 19, 38, illetve 76 cm/s) közül egy készüléken nem csak két szomszédos sebesség, hanem három vagy négy is elérhető volt, akkor egy-egy ciklusban

Szőke újabb „zenei” képletekre vélt bukkanni az új felfedezés révén, amely ugyanakkor bebizonyította a kilenc hónappal korábbi, technikai segédeszköz nélkül tett felfedezésről, hogy valójában nem volt felfedezés. A lassítás kimutatta, hogy az előző nyáron megfigyelt madárfajok énekének motívumai túlnyomórészt nagyon távol állnak a dūr hármashangzattól. Szőke a fent tárgyalt első madárzenei szövegét ezért később „teljesen elhibázottnak” minősítette,¹⁹⁰ ám a benne megfogalmazott alaptéziseken mégsem változtatott soha, hátralévő életében csak a bizonyítékok előállításához választott újabb stratégiákat. Az első madárzenei szöveg megítélésében történt fordulat volt az első és utolsó alkalom, hogy Szőke kritikusan reflektált saját módszerének mindvégig jellemző tendenciózus és vágyvezérelt jellegére, amelyet részletesen dolgozatom II. részében mutatok be.¹⁹¹

Szőke a visszatükrözésnek kezdettől, vagyis 1956 nyarától csupán a legelemibb hangközkapcsolatok kiépülésében tulajdonított szerepet az embernél,¹⁹² ám 1957 tavasza után a jelenséget kizárólag azokkal a lassú énekű, néhány hangközt ismétlő madarakkal kötötte össze, amelyek énekében a hangközök technikai segédeszköz nélkül is jól hallhatók az emberek számára.¹⁹³ Fontos hangsúlyozni ezt a mozzanatot, mert bár logikája magától értődik, Szőke mai értékelésekor mégis gyakran figyelmen kívül hagyják, ami a legdurvább félreértelmezésre ad módot, mint erre a következő fejezet e) alfejezetében rámutatok. Eddig és ezután is úgy gondolta, hogy a legelemibb hangközkapcsolatokból az idegfiziológia specifikusan biológiai törvényei szerint fejlődik tovább a zene, a magnetofonos felfedezés révén azonban e törvények univerzalitásának újfajta bizonyítékát vélte megtalálni: csakis az univerzalitás magyarázhatta azokat a párhuzamokat, amelyeket a rendkívül gyorsan, összetett mintázatokban éneklő madarak hangképletei és az emberi zene között felfedezni vélt. Hiszen a kérdéses hangképletek az ember észlelése számára régebben hozzáférhetetlenek voltak, az ember tehát nem tanulhatta azokat a madaraktól, a hasonlóságuk csak parallel fejlődéssel indokolható, ez pedig a fejlődési törvények egyetemességére utal.¹⁹⁴

Szőke 1957. április 3-án feljegyezte Fasang levelére : „E levél óta ügyemet Erdei Ferenc et. Kállai [Gyula művelődésügyi] miniszter et. elé terjesztette”. Érdemi előrelépés azonban még sokáig nem történt, a Fasang által megjósolt elodázódás végül több mint két évig tartott. Tardos Béla, a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója 1958 novemberében értesítette Szőkét, hogy a dolgozatot 1959. április 30-i határidővel kétszáz, a szerzői gépiratról sokszorosított példányban megjelentetik, és hogy az alacsony példányszámra való tekintettel sem tiszteletdíjat, sem szerkesztőt, sem korrektort nem tudnak

nem csak kétszeres, hanem négyszeres, illetve nyolcszoros sebességsökkentésre is lehetőség nyílhatott. Szőke négysebességes magnetofon használatára utal ezen a helyen: *A madárhang mint biológiai zene*, 24.

¹⁹⁰ Szőke: *A mari (a csuvas)...*, 1. Ide: a gépirat-oldal kézírásos kiegészítései.

¹⁹¹ Az 1956. június 7-i „felfedezést” Szőke a megítélésében utóbb beállt fordulat ellenére mérföldkőnek tekintette, ezért ennek felidézésével indította az 1982-es monográfiát. Maga is érzékelte azonban azt a problémát, hogy a „felfedezés” tartalma és módszere nem áll összhangban a későbbi kutatásokra épített könyv állításaival, és azzal a ténnyel, hogy a feketeregő, mint általa utóbb teljesen „zeneietlennek” talált madár, egyáltalán nem szerepel a könyv példái között. A problémát úgy oldotta meg, hogy mintegy életlenné tette az 1956. júniusi képet: ezúttal már nem nevezte meg a feketeregőt, hanem csak leírást adott róla: „öreg fekete madár ül mozdulatlanul egy fenyőág csomkján, és csak sárga csőre mozog.” Szőke: *A zene eredete és három világa*, 10.; A feketeregő „amuzikalitásához”: Szőke Péter levele Stephan Aumüllernek, 1980. december 22.

¹⁹² Szőke: *A mari (a csuvas)...*, 39b–39c.

¹⁹³ Id. m., II/392.

¹⁹⁴ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/393.

felajánlani.¹⁹⁵ A szerző által szétküldött tiszteletpéldányok július-augusztusi postára adási, illetve dedikációs dátumaiból az tűnik ki, hogy a mű csak nyáron jelent meg.¹⁹⁶

Az 1956-os forradalom által előidézett késelem ideje alatt két, a kiadvány tartalmát, illetve fogadtatását jelentősen befolyásoló folyamat bontakozott ki. Az első maga a Madártani Intézetben magnetofon segítségével végzett ornitomuzikológiai kutatás volt, amelynek első eredményeit a késelemnek köszönhetően Szőke a dolgozat második kötetének függelékékként meg tudta jelentetni, szövegét 1958. július 1-jén zárva le.¹⁹⁷ A másik folyamat a forradalom utáni politikai konszolidáció volt, amelynek témám szempontjából releváns hatásait a következő alfejezetben mutatom be.

g) A Kodály-ügy

Szőke Péter 1959. augusztus 29-én a következő levél kíséretében küldte el Kodály Zoltánnak frissen megjelent népzenei dolgozata két kötetét:

Mélyen tisztelt Professzor Úr!

Engedje meg, hogy tisztelem és hálám jelül átadjam Önnek a cseremis és a vogul-osztyák[!] népzenei dallamosság fejlődésének belső útjait-törvényeit boncolgató újszerű vizsgálódásaim első – kísérleti – összefoglalását. Örülnék, ha munkám fölkeltené Professzor úr érdeklődését.

[...] Bízom abban, hogy Kodály Zoltán népzene kutatásunknak ezt az új útját, amelyre nem a kor s benne Professzor Úr segítségével tévedtem rá, legalábbis a fő iránya tekintetében helyesnek fogja találni. Ha ebben nem csalódnék, nagy dolog lenne, mert Professzor Úr világnagy tekintélye nagyot lendíthetne a magyar népzene tudomány mai állapotán. Persze tudom, csalódhatok is, s lehet, hogy a magam hibájából.

Mégis most azt várom, hogy Professzor Úr alkalom adtán majd kifejezésre juttatja, [hogy] munkám nem volt hiábavaló és – rámutat egynéhány tévedésemre, amelyekről ma még nem tudok, miképpen magam is bátor voltam e kötetekben rámutatni népzene tudományunk néhány szükségszerű tévedésére.

Kérem Önt, fogadja e munkát – amelynek egyenes hangját talán a magáénak fogja érezni – szeretettel, és kérem, segítsen. Mély tisztelettel, az Ön régi híve

Szőke Péter

(az, aki Lőrincze Lajos útján régebben eljuttatott Önhöz egy keserű karcolatot Kodály Zoltán galántai megünnepléséről.)¹⁹⁸

¹⁹⁵ Tardos Béla levele Szőke Péternek, 1958. november 11., OSZK Kézirattár, Fond 448.

¹⁹⁶ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1959. július 20.; Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1959. augusztus 2.; Szőke Péter levele Kodály Zoltánnak, 1959. augusztus 29. OSZK Kézirattár, Fond 448. Szőke Péter dedikációja Vargyas Lajosnak, 1959. augusztus 26., a birtokomban lévő példány első kötetének címlapján. Bősze Ádámnak köszönöm, hogy felhívta a figyelmem erre a példányra, és fenntartotta a számomra antikváriumában.

¹⁹⁷ Szőke Péter – Dr. Pátkai Imre: „Függelék. A zene keletkezésének és fejlődéstörténetének problémájához. Jelentés ornitomuzikológiai kutatásaink első eredményeiről” In Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/345–401. „Pátkai csak névleg szerepelt e kutatásokkal kapcsolatban, a valóságban soha nem vett részt bennük”. Szőke Péter utólagos megjegyzése egy Szabolcsi Bencének írt levele másolatán, a levél kelte 1958. október 27. OSZK Kézirattár, Fond 448.; Az I. kötet előszavában Szőke a tervezett további kötetek között említi „A madárdallamosság zenei természete és belső fejlődése” című kötetet, amelyben a Madártani Intézetben folyó magnetofonos munka eredményeit kívánja közölni. Ez a betoldás az 1955. októberére datált előszóban nyilvánvalóan 1957. májusa utánról származik, ugyanakkor bizonyosan korábbi 1958. júliusánál, hiszen az ornitomuzikológiai függelék megjelentetésével Szőke gyakorlatilag lemondott arról, hogy a kérdéses eredményeket önálló kötetben jelentesse meg.

¹⁹⁸ Szőke Péter levele Kodály Zoltánnak, 1959. augusztus 29.

Nem tudjuk, Kodály hogyan reagált volna, ha Szőke már Galántán esélyt kap arra, hogy megossza vele „egyre izgatóbb népzene-tudományi problémáit”. Csak annyi bizonyos, hogy 1959-es küldeményével úgyszólván házhoz ment Kodályhoz a pofonért, amelynek erejében belső és külső tényezők összehatása érvényesült. Belső tényezőnek nevezem egyrészt a dolgozat fő tézisé, amely szöges ellentétben állt Kodály felfogásával, másrészt pedig azt a módot, ahogy Szőke ezt a tézist artikulálta. Mint előszavában leírja, azért választotta demonstrációs anyagként a mari (cseremisiz), csuvas, manyisi (vogul) és hanti (osztják) népzene, mert „mindenekelőtt az ő népzenejük vizsgálatának eddigi eredményein nyugszik összehasonlító népzene-tudományunk egyik legjelentősebbnek tartott megállapítása: a magyar népdal kettős – törökös és ugoros – gyökerezetének és általában *keleti eredetének* feltevése.”¹⁹⁹ Provokatívabb módon aligha lehet vitát kezdeményezni, mint hogy éppen ellenfelünk legfőbb bizonyítékait használjuk az övével ellenkező állítás igazolására.

Hogy ne legyen kétséges, pontosan ki is az ellenfél, Szőke a kötetek felépítésében felborította az általa logikusnak tartott sorrendet: leírta, hogy bár a zenei sajátosságok alapján észszerűbb lett volna a manyisi-hanti zene tárgyalását előre venni, ő mégis a mari zenével kezd, mert ennek kutatása „nagyobb súllyal esett latba összehasonlító népzene-tudományunkban”.²⁰⁰ Az első kötetben így a mari és a csuvas zene került egymás mellé, éppen abban a sorrendben, mint Kodály *A magyar népzene* című 1937-es tanulmányának *A népzene ősrétege* című fejezetében, amelyben a szerző elsősorban a két nép dallamainak magyar párhuzamai alapján először prezentálta bizonyított igazságként a keleti kapcsolat tézisé.²⁰¹ És éppen abban a sorrendben, amelyben Kodály beszámozta a két nép válogatott dalainak szentelt két füzetet az *Ötfokú zene* című pedagógiai sorozatában: a száz mari dallam a harmadik, a száznegyven csuvas dallam a negyedik füzetben jelent meg 1947/48-ban.²⁰²

A fentiekől nem függetlenül a dolgozat első részének szövege, az első bekezdés első mondata Kodály Zoltán nevével kezdődik. Kodály indításként idézett észrevétele szerint egyes mari dallamok kialakulásában „a természetadta dūr-akkord megérzése is közrejátszott”.²⁰³ Ezt a gondolatot Szőke magától értődő módon úgy használja ugródeszkeként, hogy arról elrugaszkodva a mari-magyar zenei rokonság kérdésében a Kodályéval ellentétes végkövetkeztetés felé vezető röppályára áll. Mikor Szőkének dallampéldákra volt szüksége ezen a röppályán, ahol csak lehetett, Kodály *Bicinia Hungarica* sorozatának javarészt cseremisiz dalokat tartalmazó IV. füzetére,²⁰⁴ a már említett *Ötfokú zene* sorozat

¹⁹⁹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/7.

²⁰⁰ U.ott

²⁰¹ Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: EMB, 1940. Ide: 17–38. Első megjelenése: Uő: „Zene”. In Czákó Elemér (szerk.): *A magyarság néprajza*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937. IV/5–67.; Előzménye: Kodály Zoltán: „Sajátos dallamszerkezet a cseremisiz népzeneben”. In Beke Ödön – Benedek Marcell – Turóczi-Trostler József (szerk.): *Emlékkönyv Balassa Józsefnek a Magyar Nyelvőr szerkesztőjének 70. születése napjára*. Budapest: Ranschburg, 1934. 181–193.

²⁰² Kodály Zoltán: *Ötfokú zene III*. Budapest: Magyar Kórus, 1948.; Uő: *Ötfokú zene IV*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.

²⁰³ Kodály Zoltán: „Sajátos dallamszerkezet a cseremisiz népzeneben”, 193. Idézi: Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/49.

²⁰⁴ Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica IV*. Budapest: Magyar Kórus, 1942. A füzet három finn dallamon kívül csupa cseremisiz dalt tartalmaz.

füzeteire, vagy pedig Kodály *Iskolai énekgyűjteményére*²⁰⁵ hivatkozott, a megfelelő tudományos közreadások helyett. Röviden: Szőke a dolgozatának akár az *Anti-Kodály* címet is adhatta volna.

Ami pedig a „pofon” méretét befolyásoló külső tényezőket illeti, ezek alatt Kodály működésének társadalmi körülményeit értem, amelyek változásai 1959-ben kedvezőtlen fordulatot vettek. Az 1948-ban kialakult kommunista diktatúra a nyilvánosság előtt igyekezett Kodályt legitimációs célokra felhasználni, belső használatú irataiban azonban „polgári” múltja és a Horthy-korszakban szerzett elismertsége miatt eleinte „ellenségként” hivatkozott rá, és megfosztotta őt befolyásos pozícióitól, többek között 1949-ben a Magyar Tudományos Akadémia elnöki tisztségétől, amelyet 1946 óta töltött be. A hatalom gyakorlói azonban felismerték: Kodály akkora tekintéllyel bír és személye olyan jelentős csomópont a magyar zenei élet kapcsolati hálózatában, hogy lehetetlen őt félreállítani, másrészt megnyilvánulásaival nemhogy nem törekszik a közbeszéd előírt rendjének megzavarására, hanem esetenként még gesztusokat is tesz a hatalom felé. „Ellenségből” 1950/51-ben „útítárrsá” minősítették át – ugyanez történt ekkor néhány népi íróval is –, és a megnyerését tűzték ki célul.²⁰⁶

Az ezt követő időszakban – különösen 1953-ig – a kultúrpolitika a szovjet ideológián kívül egyedül Kodály és követőinek esztétikai-közművelődési eszméit tűrte meg a zeneéletben. Ez a helyzet azonban 1956 után megváltozott: a kádári konszolidáció idején a totalitarianizmus a művelődéspolitikában is helyet adott egyfajta korlátozott pluralizmusnak, és a résnyire nyitott ajtón át besűrűdő fény is elég volt ahhoz, hogy a fiatalabb generáció szemében feltűnjék Kodály konzervativizmusa, és megkérdőjelezzék a magyar zeneéletben zeneszerzőként és közművelődési iránymutatóként betöltött vezető szerepe.²⁰⁷

Ugyanekkor közvetlenül fenyegetett helyzetbe került az MTA Kodály által vezetett Népzene Kutató Csoportja, amely a magyar népzenei gyűjtések kritikai összkiadása, a *Magyar Népzene Tára* filológiai előkészítésével, illetve a gyűjtések gyarapításával foglalkozott. Az összkiadás tervét Kodály először 1913-ban szövegezte meg, ehhez a nevét adta Bartók Béla is,²⁰⁸ aki 1934 és 1940 között a terv megvalósításában is nagy jelentőségű – bár a kiadás szempontjából utóbb használhatatlannak bizonyult – munkát végzett, az MTA által biztosított státuszban. A háború után a munkát a Vallás- és Közoktatási – később Népművelési – Minisztérium finanszírozta félig-meddig informális módon: a támogatást személyesen Kodálynak utalták, aki azt szétosztotta a keze alá dolgozó kutatócsoport tagjai között. Csak 1953-ra tudta kiharcolni, hogy az MTA ismét biztosítson intézményes kereteket a munkának, így alakult meg a Népzene Kutató Csoport, amely 1961-ig – a Bartók Archivum megalakulásáig – a magyar zenetudomány egyetlen akadémiai kutatóműhelye maradt.²⁰⁹

Hogy ez a Kodály vezetése alatt álló műhely kizárólag az ő személyes kutatási projektjével foglalkozik, az az 1950-es évek második felében egyre inkább szemet szúrt, nem utolsósorban annak

²⁰⁵ Kodály Zoltán: *Iskolai énekgyűjtemény I-II*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943/1944.

²⁰⁶ Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 97–103.; Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948-1956)”, *Magyar Zene* XLII/1 (2003. február): 3–48., Ide: 16–17.

²⁰⁷ Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 110., 114.

²⁰⁸ Bartók Béla – Kodály Zoltán: „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete”, *Ethnographia* XXIV (1913): 313–344.

²⁰⁹ Tallián Tibor: *Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2000.

következtében, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1951-ben megalakult Zenetudományi Tanszékén végzett hallgatók elhelyezkedése egyre nagyobb problémát jelentett.²¹⁰ Ez a szakmai feszültség is érzékelhető annak a jelentésnek a háttérében, amelyet 1959 áprilisában az MTA Zenetudományi Bizottságának tagjai, Sőtér István, Szabolcsi Bence, Szabó Ferenc és Maróthy János készítettek a Népzene kutató Csoport munkájáról.²¹¹ Kifogásolták, hogy „[...] a népzenei anyag szociológiai összefüggéseinek, történeti fejlődéstörvényeinek, esztétikai természetének, mindehhez pedig a nemzetközi és »műzenei« összefüggéseknek a tudományos elemzését” a Csoport nem tudja elvégezni egyoldalú gyűjtői és filológiai tevékenysége mellett.²¹² Javasolták, hogy a Csoportot szervezzék át olyan Zenetudományi Intézetté, amelyben zenetörténeti részleg is helyet kap. Ez a részleg 4-5 státusszal működne, amelyből 3-4 státuszt a Csoport jelenlegi 17 státuszából szakítanának ki.

A szakmai kifogások mellett politikai kifogások is megfogalmazódtak: a jelentés egyik aláírója, Maróthy János más akadémiai fórumokon többször felhánytorgatta a Népzene kutató Csoport ideológiai elmaradottságát, amelyet Sőtér István a jelentésben „tematikájában kevésbé igényes filozófiai oktatás”, vagyis némi marxista agymosás segítségével javasolt orvosolni.²¹³

A fentebb vázolt zene- és tudomány szociológiai feszültségeket, valamint politikai jelzéseket is felhasználva Barna Andrásné Dénes Erzsébet, a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Osztályának vezetője 1959. augusztus 10-én erélyes lépést tett abból a célból, hogy Kodály Zoltánt kiszorítsa a magyar zenei és zenetudományos élet centrumából. Az MSZMP KB Kulturális és Tudományos Osztályának címzett helyzetjelentésében külön kitért a Népzene kutató Csoportra, amelyet reakciónak, tudomány- és haladásellenesnek minősített, és az idézett bizottsági jelentésben foglaltak felhasználásával javaslatot tett a helyzet megoldására:

Az elvi harchoz nélkülözhetetlen a marxista esztétika kidolgozása. A Tudományos Akadémián dolgozó népzene kutató csoport létszámának csökkentésével meg kell vetni egy Zenetudományi Intézet alapját, (Szabolcsi vezetésével), ahol állami támogatással és irányítással folyják a marxista esztétika kidolgozása.²¹⁴

Ugyanebben az évben annak lehetősége is felmerült, hogy a Csoportot beolvasztják az MTA Néprajzi Intézetébe, amelyet Kodály hangos bírálója, Ortutay Gyula vezetett. Ez a gondolat még egyszer 1962-ben is megfogalmazódott, ám éppen erre az évre letettek Barnáné Kodály elleni tervének megvalósításától.²¹⁵ A Népzene kutató Csoportot csak 1974-ben olvasztották be a Zenetudományi Intézetbe, vagyis egyesítették az 1969-től az utóbbi néven működő, Szabolcsi Bence vezetésével álló Bartók Archívummal.²¹⁶

²¹⁰ Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 117.

²¹¹ Sőtér István – Szabolcsi Bence – Szabó Ferenc – Maróthy János: *Az MTA Népzene kutató Csoportja munkájának megvizsgálására kiküldött bizottság jelentése*. 1959. április 6. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára: M-KS-288-33/1959/13., idézi Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 116–117.

²¹² U.ott

²¹³ U.ott

²¹⁴ Barna Andrásné: *Általános helyzetkép a mai magyar zeneélet egyes területeiről*. Gépirat, 1959. augusztus 10. Közli: Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 144–147. Ide: 146., Háttér Péteri tanulmányában: 116–118.

²¹⁵ Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 118.

²¹⁶ Tallián: *MTA Zenetudományi Intézet*, 10–12.

A marxizálás és az intézményes autonómiavesztés réme tehát, noha Kodály életében végül nem csapott le, az 1959 és 1962 közötti időszakban fenyegette a leginkább a Népzene kutató Csoportot. Ez a körülmény minden bizonnyal erősen befolyásolta, hogy Kodály hogyan reagál egy olyan dolgozatra, amelynek szerzője nem egyszerűen polemizál vele, hanem a Csoport működéséből hiányolt tevékenységet, „a népzenei anyag [...] történeti fejlődéstörvényeinek” vizsgálatát marxista eszközökkel végzi, és mindjárt a címlap mögötti második lapon egy Mao-idézettel jelzi politikai hovatartozását.

A „pofon” kiosztására Szőke dolgozatának vitáján került sor, amelyet 1960. április 6-án, délután négy órai kezdettel tartottak a Magyar Tudományos Akadémia Roosevelt (ma Széchenyi István) téri épületének úgynevezett Képestermében. Ez a helyiség az intézmény Rendezvényszolgálatának mai tájékoztatása szerint húsz fő befogadására alkalmas,²¹⁷ Szőke „mintegy 50” jelenlétéről írt, akik közül harminc-negyven fő külsős érdeklődő volt.²¹⁸ Az összejövetelt az MTA Zenetudományi Bizottsága szervezte, a meghívót a bizottság elnökeként Kodály Zoltán írta alá,²¹⁹ a vita az ő tényleges elnöklésével zajlott, a szintén jelenlévő Szabolcsi Bence névleges elnöklete mellett.

Mielőtt rátérnék Kodály szereplésének bemutatására, a politikai környezet ismertetése után most a legszűkebb és a legtagabb tudománytörténeti környezet egy-egy részletét mutatom be, mint olyan viszonyítási pontokat, amelyek segítségével Kodály szereplése pontosabban értékelhető. Szőke dolgozatáról négy felkért bíráló írt a vita előtt véleményt, Járdányi Pál, Maróthy János, Ujfalussy József és Vikár László. Ezen a ponton csupán Járdányi 1960. március 22-én kelt bírálatát emelem ki, amely a szerzője portrévázlatával együtt válik kiváltképpen figyelemreméltóvá.

Járdányi Pál 1938 és 1942 között Kodály zeneszerzés-tanítványa volt.²²⁰ Zeneakadémiai tanulmányaival párhuzamosan a budapesti tudományegyetem bölcsészkarát is elvégezte – akárcsak bő három évtizeddel korábban Kodály –, 1943-ban népzene tudományi tárgyú disszertációjával néprajzi doktorátust szerzett. 1946-ban Kodály munkatársa lett, egyrészt a Zeneakadémián, ahol egykori tanára legfőbb helyettesének tekintették, másrészt pedig a *Magyar Népzene Tárát* előkészítő csoportban. Kodály 1958-ban őt bízta meg a kiadványsorozat folytatása alapjául szolgáló zenei rendszerező elv kidolgozásával, amelyet Szőke vitája előtt három hónappal mutatott be egy hasonló akadémiai összejövetel keretében.²²¹ Járdányi szemléletileg nagyon erősen kötődött mesteréhez, mintegy emulálva annak gondolkodását: kis túlzással azt mondhatjuk, hogy a zenekultúráról és közművelődésről alkotott nézeteit voltaképpen nem is ő, hanem Kodály alkotta.²²² Barna Andrásné korábban idézett 1959-es helyzetjelentésében nem alaptalanul nevezte őt Kodály „leghívebb emberének”.²²³

²¹⁷ „Magyar Tudományos Akadémia. Rendezvényszolgálat”, <https://mta.hu/rendezvenyszolgalat/kepesterem-105698> (Hozzáférés 2021. június 24-én)

²¹⁸ [Szőke Péter:] „Rövid jelentés a Zenetudományi Bizottság 1960. április 6-i üléséről”. Gépirat. „Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” felirátú dosszié, OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

²¹⁹ Meghívó „A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága 1960. április 6-án...” szövegkezdettel. „Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” felirátú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

²²⁰ Két év megszakítással (1940 őszétől 1942 tavaszáig Siklós Albert volt zeneszerzés-tanára)

²²¹ Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. Budapest: Mágus, 2004. 4–6.

²²² Péteri Lóránt: „Járdányi Pál az államszocializmusban és a forradalomban”. In Dalos Anna – Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. 115–134., Ide: 115–118.; Tallián: „Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek”, 11–26.;

²²³ Péteri: „Kodály az államszocializmusban”, 145.

Járdányi az 1956-os forradalom talán legtevékenyebb zenész résztvevője volt, szerepet vállalt a Magyar Zeneművészek Szövetsége Forradalmi Bizottmányában és a Zeneművészeti Főiskola Forradalmi Bizottságában. Ekkor kinyilvánított nézeteihez a forradalom leverése után is hű maradt, és azokat később is nyíltan vállalta, ezért 1959 júliusában a Művelődésügyi Minisztériumban tervbe vették, hogy elbocsátják a Zeneművészeti Főiskolán betöltött tanári állásából. A végleges döntés előtt beidézték néhány beszélgetésre a Minisztériumba, ahol Járdányi a bőre mentése helyett a legőszintébb módon kifejtette a pártállami diktatúra különböző intézkedéseivel szembeni kifogásait. 1959 augusztusában Kodály ismételt tiltakozása ellenére eltávolították a Zeneakadémiáról.²²⁴

A Kodályhoz való kötődés, illetve a személyes meggyőződés megalkuvást nem ismerő felvállalása az a két vonás Járdányi portréján, amely különösen tanulságossá teszi a Szőke dolgozatáról írottakat. A bírálat műfaji szempontból is kimagasló: a dolgozat rövid, de nagyon pontos tartalmi kivonatóval indít, amelyet mintaszerű *compliment sandwich* követ: a pontokba szedett kritikai észrevételeket pozitívumok említése keretezi. A bírálat tömörített bemutatását a dicsérő keret nyitó részével kezdem:

Szőke bizonyító eljárása során a dallamokat alaposan, sokszor újszerűen elemzi, mindig kihangsúlyozva a transzpozíció fontos dallamalkotó szerepét. E hangsúllyal egyetértek, s műve egyik nagy érdemének tartom. Még akkor is, ha ez a hangsúly erősebb a kelleténél. Nem hinném ugyanis, hogy minden transzpozícióval magyarázott jelenség mélyén valóban a transzponáló elv működjék. A *r* pl. aligha született a *d-s* ugrás kvinttel magasabb transzpozíciójából, tehát a *s-r* ugrásból[,] és a *t* sem a *s-m* ugrás analógiájára, *r-t* ugrásként jött létre.

Kiemelném néhány dallamtípus mélyreható tanulmányozását. A mari kvartváltó dallamok különböző altípusainak elemzésével pl. rendkívül komoly, eredményes munkát végzett a szerző.

De komolynak, nagyigényűnek kell tartanunk Szőke egész munkáját – akkor is, ha több alapvető kérdésben ellenkezik is véleményünk.

Ezután kezdődnek a tisztán kritikai észrevételek. Bár a fogalommal Járdányi sem él, bírálatából kiderül, hogy nem tartja adekvátnak Ockham borotvája használatát. Nem érti, hogy Szőke miért utasítja el kategorikusan a magyar népzeneudomány történeti eredményeit, amikor a „belső fejlődés” elmélete lényege szerint nem zárja ki a történeti kapcsolatok lehetőségét, köztük a magyar-mari zenei rokonság hipotézisét. Kifogásolja továbbá, hogy Szőke nem tesz különbséget tipikus és esetleges, ép és romlott dallamalakok között, még mielőtt alkalmazni kezdené rajtuk elemző apparátusát. Majd így folytatja:

Szőke Péter legnagyobbat ott téved szerintem, mikor azt hiszi, a közölt és gondosan elemzett dallamok *bizonyítják* elméletét. Nem. A dallamok a fejlődés menetéről nem bizonyítanak semmit, mert időbeli sorrendjük csak feltételezhető, de nem bizonyítható. A dallamok engedelmesek: ilyen, olyan, amolyan sorrendbe is rakhatom őket – dokumentálva ezt, azt, vagy amazt a fejlődési folyamatot. Történeti bizonyítéknak[!] a zene kezdetéről csak egy lehet: a primitív, tehát feltehetően ősi állapotot tükröző népek és a gyermekek zenéje. Csak mellelleg említem: e két zenei réteg aligha bizonyít a dúrhármas ősforrás[-volta] mellett. [...]

²²⁴ Péteri: „Járdányi Pál az államszocializmusban és a forradalomban”, 126–131.

Úgy gondolom, a hang fizikai természete, a felhangsor s így a hármashangzat valóban igen fontos, meghatározó erő a zene kialakulásában, fejlődésében. Fontos, de nem egyetlen. Ha megengedjük is, hogy a fülnek a hármashangzat hangjai a legtermészetesebbek, gondoljunk arra, hogy nemcsak fülünk, de torkunk is van s benne a hangsálaknak már korántsem az a legtermészetesebb, ha aránylag nagy hangközökben mozgó dúrhármas dallamokat szólaltatnak meg. A zene bölcsőjénél ott működött valószínűleg egy másik erő is: az ösztönös törekvés arra, hogy a dallam egymáshoz közelfekvő hangokon, kényelmes, sima utakon járjon.

Járdányi kifogásolja, hogy Szőke nem adott áttekintést a zene keletkezéséről, őstörténetéről szóló nemzetközi szakirodalomról, amit akkor is meg kellett volna tennie, ha esetleg egyetlen korábbi elméletet sem fogad el. Prózáját hosszadalmasnak, nehézkesnek, önisméltésekkel telinek, stílusát helyenként a tudományos beszédmódtól idegennek találja, „pedig – és ez nem ellentmondás – a szerző képességei az írás, a fogalmazás területén is figyelemreméltóak.” Ezután következik a dicsérő keret záró része:

Vád[-] és vitairatom befejezésekként jelzem, hogy füzetrevaló ellenvetést, bírálatot írtam össze Szőke Péter két kötetével kapcsolatban. Ez a terjedelmes bírálat egyben értékelés is: akárkinek akármilyen munkájára nem szakítottam volna ennyi időt. Szőke Péterben invenciózus és fáradhatatlan népzene kutatót ismertünk meg. [...] Szeretném, ha megszívlelné, megfontolná folklorista kollégái bírálatát és a jövőben velünk együttműködve folytatná munkásságát. Az együttműködés mindenképpen hasznos. Nemcsak Szőke Péternek, de nekünk is. Már néhány a közelmúltban lefolytatott beszélgetés során is kaptunk olyan ötletet tőle, amit talán gyümölcsöztetni tudunk kiadványainkban.

Az együttműködés hiánya sok tévedés, hiba forrása. Nem tudom, ki a felelős érte, de súlyos mulasztás történt Szőke két kötetének lektorálása körül. Hivatott lektor bizonyára meggyőzte volna a szerzőt egyről-másról és ez a munkája javára vált volna.²²⁵

Mint látható, Járdányi nem akadt fönt azon, hogy Szőke következtetései a keleti rokonsággal kapcsolatban ellenkeznek Kodály, és így az ő saját legszemélyesebb meggyőződésével, ugyanis a dolgozat egészének lelkiismeretes áttanulmányozásával rájött, hogy ezek a konklúziók valójában nem is következnek az elméletből, legalábbis nem következnek abból a jószándékú olvasatból, amelyből gondolatban eltávolítottuk a naiv egyoldalúságokat. Sem a kétes következtetések, sem Szőke dogmatizmusa és bálványdöntögető dühe, sem a dolgozat más hibái nem takarták el előle a szerző tehetségének manifesztumait. Véleménye a kifogásokkal együtt is alátámasztja Bárdos véleményét, amely szerint a dolgozat „a népzene kutatásnak új és termékeny utakat mutató” munka.

Járdányi a bírálat zárásában nagy érzékenységgel rátapintott a felsorolt hibák ősokára, Szőke működésének fő problémájára: az elszigeteltségre. Megnevezte az ellenszert is: az együttműködést. Ha már az iskolák részint akadályt, részint nélkülözhetetlen támaszt jelentő korlátaival Szőke nem találkozhatott, találja meg most azokat a kutatói közösségekben. Úgy gondolom, valóban ez lehetett volna a probléma megoldása, ehhez azonban az kellett volna, hogy a történet többi szereplője is akkora emberi integritással rendelkezzen, mint Járdányi Pál.

²²⁵ Járdányi Pál bírálat a „Szőke Péternek a mari-csuvas” szövegkezdettel. Gépirat. A „Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dossziében. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

Szőke Kodályra és csoportjára a dolgozatában többnyire az „összehasonlító népzene tudományunk” kódnévvel hivatkozik, ezzel a *totum pro parte* kifejezéssel igyekezve csillapítani legpolemikusabb állításai személyes életét. Az összehasonlító népzene tudomány különböző népcsoportok dalainak szerkezeti hasonlóságát a csoportok történelmi kapcsolatával hozza összefüggésbe – ezt a képet közvetíti róla Szőke az előszavában, a diszciplína egésze szempontjából bizonyos leegyszerűsítéssel, de alapvetően nem helytelenül.²²⁶ Az összehasonlító népzene tudomány elődje és mintája, az összehasonlító nyelvtudomány Szőke szerint még helyes úton járt, amikor a nyelvek közötti hasonlóságokat történeti kapcsolatokkal magyarázta, mert a nyelvnek szerinte nincsen olyan univerzális természeti alapja, mint amilyen a zene esetében a harmonikus összetett hang belső szerkezete, a felhangsor.²²⁷

Az uralkodó világpolitikai viszonyok között nem szerezhett tudomást arról a Noam Chomsky nevű fiatal amerikai nyelvészről, akinek működése – kezdve *Syntactic Structures* című 1957-es első könyvével – az 1960-as években hasonló szemlélet megjelenéséhez vezetett a nyelvtudományban, mint amelyet Szőke ugyanekkoriban a zenetudományban javasolt.²²⁸ Chomsky hatására tehát igenis felmerült a gondolat, hogy a különböző nyelvek szerkezetének egyetemes biológiai alapja van, amely történeti kapcsolat nélkül is hasonló képletek megjelenését eredményezheti, ezeket a képleteket nyelvi univerzáléknak hívják. A gondolat kritikusai szintén Ockham borotváját használják, de Szőkével éppen ellentétes irányban vágnak vele: arra figyelmeztetnek, hogy nem szabad univerzáléknak minősíteni azokat a hasonlóságokat, amelyekre a nyelvrokonság, vagyis a történeti kapcsolat is elegendő magyarázattal szolgál.²²⁹ Chomskyt, illetve az általa inspirált nyelvészeket ebből és más szempontból is kritizálták bár, az elméleteik által gerjesztett tudományos csaták egyik eredményeként megszületett egy új diszciplína, a kognitív nyelvészet.²³⁰

Chomsky megihletett egy jeles amerikai karmestert, zeneszerzőt és zenepedagógust, Leonard Bernsteint is, aki *A megválaszolatlan kérdés (The Unanswered Question)* című 1973-as előadássorozatóban megkísérelte a nyelvész univerzális grammatikáját a zenére alkalmazni.²³¹ Bernstein e kísérlet során ugyanonnan indult el, ahonnan Szőke Péter: az első előadáson a zene legalapvetőbb univerzáléját a harmonikus felhangsorban nevezte meg, amelyet, mint fogalmazott, a természet „ezüsttálcán nyújt” az emberiség számára.²³²

A Harvard Egyetemen tartott hat előadáson a közönség soraiban jelen volt Fred Lerdahl zeneteoretikus és Ray Jackendoff nyelvész, akik Bernstein hatalmas retorikai erejű, tudományos szempontból ugyanakkor számos kételyt felvető és helyenként naiv előadását nagyon inspirálónak

²²⁶ Az átfogó tudománytörténeti képet lásd itt: Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 7–19.

²²⁷ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/16–17.

²²⁸ Noam Chomsky: *Syntactic Structures*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002. Első kiadás: 1957.

²²⁹ Nicolas Evans – Stephen C. Levinson: “The myth of language universals: Language diversity and its importance for cognitive science”, *Behavioral and Brain Sciences* XXXII/5 (2009): 429–492.

²³⁰ David W. Lightfoot: “Introduction” [2002]. In Chomsky: *Syntactic Structures*; R. Allen Harris: “Chomsky’s other Revolution”. In Douglas A. Kibbee (ed.): *Chomskyan (R)evolutions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. 237–264.

²³¹ Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen. Charles Eliot Norton előadások, 1973.* Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

²³² Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés*, 31.

találták, és elhatározták, hogy felvetése nyomán valódi chomskyánus zenetudományi elméletet dolgoznak ki. Munkájukból 1983-ban *A Generative Theory of Tonal Music* címen könyv született, amely szintén nagy hatásúnak bizonyult, és elősegítette egy új diszciplína, a kognitív zenetudomány megszületését.²³³

Szőke Péter nagy retorikai erejű, tudományos szempontból számos kételyt felvető és helyenként naiv munkája nyomán Magyarországon nem született meg a kognitív zenetudomány. Az 1960. április 6-án rendezett vitaülés elején Kodály Zoltán közölte, hogy Szőke dolgozatát nem olvasta, és minden további megnyilvánulásával igyekezett kifejezni, hogy az erre nem is érdemes. Arra kérte Szőkét, hogy foglalja össze a munkáját, „de úgy, hogy a kocsisok is megértsék”. Mivel Járdányi elsőként felolvasandó bírálata tartalmazta a dolgozat tökéletesen érthető összefoglalását, Szőke nem számított erre a kérésre, s még kevésbé számított annak hangnemére. Rögtönzött rezüméjébe belecsúszott egy kevésbé szerencsés szófordulat, ami kapcsán – noha Szőke azonnal helyesbítette – Kodály irreleváns keresztkérdéseket tett fel, igyekezve Szőke szavait olyan megvilágításba helyezni, hogy teljes inkompetenciát sugalljanak. „Azt a tanártípust juttatja eszembe, akit nem szeretnek a diákjai, mert fontoskodó közbeszólásai és akadékoskodásai miatt nem lehet nála jól felelni”, írta Szőke az ülés közel négy órás magnetofonfelvételének első húsz percéhez fűzött kommentárjában.²³⁴

A Kodály által rendezett diszkreditációs rituálé húsz perce után megkezdődött a bírálatok felolvasása. A négy felkért szakértőn kívül véleményt írt Lükő Gábor és Szomjas-Schiffert György is, az ő megnyilatkozásukkal, illetve Szőke hatuknak adott, szintén előre megírt válaszainak másfél órás felolvasásával együtt az ülésnek ez a része majdnem három órán át tartott. Viszontválaszok nem hangzottak el. Kodály tudomást sem vett a „legjobb embere” által felolvasott bírálatban foglaltakról, sem a másik három felkért bírálóról, akik hasonló pozitívumokat említettek, mint Járdányi, hozzá hasonló arányban.²³⁵ Rögtönzött elnöki záróbeszédében következetesen folytatta Szőke diszkreditálását, a dolgozat alapkérdését így minősítve:

Már maga ez a kérdés – tudjuk, ugye, a nyelv eredetéről írt számtalan könyv és értekezés is mind haszontalannak bizonyult! – a nagy *ignorabimus*²³⁶ közé tartozik. Sohasem fogjuk tudni megfejteti! Éppenúgy nem fogjuk tudni megfejteti a zene eredetét se... De mi közünk a zene eredetéhez? Mi élünk a zenével, és élünk vele! Ez nem... ez nem egy tudományos probléma, ez egy sterilis probléma. Ami egy olyan tipikus magántudós szórakozására talán jó, de se a közéletre, se a társadalomra, se a társadalmi fejlődésre, se a zenei fejlődésre ösztönzőleg nem hathat ki!²³⁷

²³³ Fred Lerdahl – Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983. ix.

²³⁴ [Szőke Péter:] „Rövidített tájékoztatás az eredeti 4-órás magnetofonfelvétel alapján Kodály Zoltán elnöki szerepléséről” Gépirat. A „Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dossziében. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka; [Szőke:] „Rövid jelentés a Zenetudományi Bizottság 1960. április 6-i üléséről”; A magnetofonfelvételt nem találtam meg a hagyatékban, Kodály viselkedését és szavait Szőke kivonatai alapján jellemzem, illetve idézem. További kivonatok itt olvashatók: Szőke: *Nekrológom*, 51.

²³⁵ Csak Lükő és Szomjas-Schiffert fogalmazott meg teljesen negatív bírálatokat, mindketten erősen redukált szempontok szerint, meg sem közelítve a négy felkért bíráló véleményeinek differenciáltságát.

²³⁶ *Ignoramus et ignorabimus* = nem tudjuk és nem fogjuk tudni. Emil du Bois-Reymond német élettanász 1872-es mondása a megismerés hatáiról.

²³⁷ Idézi a hangfelvétel alapján Szőke Péter: „Juliánusz barát és összehasonlító népzene-kutatásunk”, *Magyar Zene* III/3 (1962. június): 218–233. Ide: 231. (11. lábj.)

A túlzott egalitarianizmus nem csak Szőke felemelkedését segítette, de a gáncsolhatóságát is növelte: olyan fórumra katapultálta őt, ahol könnyen rásüthető volt a „szórakozó magántudós” bélyege. Kodály viselkedése sokkolta Szőkét, ugyanakkor utólagos magyarázatot adott neki az összejövétel szervezésének néhány sajátos mozzanatával kapcsolatban, amelyek közül itt csak kettőt említek. Az ülést eredetileg a Népzene Kutató Csoport helyiségeinek előszobájában akarták megtartani, Szőke személyesen érte el az Akadémiánál, hogy normális helyszínt kapjon. A bírálatokat olyan későn juttatták el hozzá, hogy már nem lett volna ideje válaszokat írni, erre végül csak azáltal támadt lehetősége, hogy az eredetileg március végére kitűzött vitát egy héttel elhalasztották.²³⁸

Kodály viselkedése egyáltalán nem a Járdányi által javasolt együttműködés felé mutatott. És nem az együttműködés felé mutatott az sem, ahogyan Szőke erre a viselkedésre reagált. Az MTA Zenetudományi Bizottságának az ülés után eljuttatott „utólagos megjegyzéseiben” saját magát és Kodályt az osztályharc ellenséges táborában küzdő katonaként ábrázolta, üzenetét így kerekítve le: „[...] Itt egyáltalán nem csak a népzene kutatásról van szó, hanem ezen keresztül is a – »ki kit győz le« kérdéséről, aminek a mielőbbi megoldása ezen a területen is a zene széles társadalmi hatása következtében egyáltalán nem lebecsülendő harci feladat.”²³⁹

Szőke nyolcvankét éves korában, 1992-ben annyira kínosnak érezte ezt a dokumentumot, hogy a margón magyarázkodásba bocsátkozott, és ugyanekkor vagy korábban fekete rostirónnal olvashatatlaná tette a gépiratban az osztályharc retorikai bunkóit. Eredményes munkát végzett, a kisatírozott szavak közül csak két „polgárit” sikerült kiolvasnom – mindkettő a „polgári illúziók” szókapcsolatban szerepel –, és egy „osztálygyökereit”, méghozzá „népzene tudományunk mai stagnálásának osztálygyökereit”, amelyeket szerinte ki kell mutatni. A margón olvasható harminckét évvel későbbi megjegyzés így szól:

Ez a kritika (és általában zenetud. munkásságom) nemcsak a Kodály-iskola népzene tudományi konzervativizmusa, hanem a „marxista” zenetudomány áltudományos fölényessége ellen is irányul. De ezek ellen nem lehetett akkor nyíltan vállalni a harcot, s hogy támadásaik ellenére is (Maróthy, Zoltai, Ujfalussy) lábön maradhassak, érveléseimben itt-ott „marxista” jelzőket is be kellett építenem. Különben ők is, Kodály is, megsemmisítettek volna (amire történtek is kísérletek).²⁴⁰ [Kiemelés az eredetiben]

Ami Maróthy János marxista zenetörténész állítólagos „támadását”, vagyis az 1960. március 25-én kelt, és az áprilisi ülésen felolvasott bírálatát illeti, ezt valójában nem Kodály megsemmisítő fellépésével kell egy lapon említeni, hanem a legkevesbé sem marxista Járdányi építő szakmai észrevételeivel. Annyi ugyanis a kettő között a rím és az áthallás, ahogy egyébként sok az átfedés Vikár és Ujfalussy bírálatával

²³⁸ [Szőke:] „Rövid jelentés a Zenetudományi Bizottság 1960. április 6-i üléséről”, 4.

²³⁹ Szőke Péter: „Utólagos megjegyzések Kodály Zoltán észrevételeihez. (Az MTA Zenetudományi Bizottságának 1960. ápr. 6-i vitaüléséhez)”. Gépirat. A „Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dossziéban. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka. 8.

²⁴⁰ U.ott

is.²⁴¹ Rímél például, ahogyan Maróthy a záró összefoglalást elindítja: „Sz. P. bátor munkája úttörő jelentőségű és jelentős eredményeket produkált; olyan eredményeket, amelyeknek figyelmen kívül hagyása a további kutatásban megengedhetetlen.” Rímél továbbá, hogy Maróthy kifogásai között is kiemelt helyen szerepel az Ockham borotvájával való meggondolatlan vagdosás, sőt, szerinte ez a „legkomolyabb probléma”:

Ha a zene történéseinek, esztétáinak joggal vethető szemére, hogy a fizikai-fiziológiai oldal elhanyagolásával sok eredményük válik kétségessé [...], akkor megfordítva: a fizikusok, fiziológusok munkáját spekulatív-matematikai bezárkózás, a zene élő folyamataitól való elszakadás fenyegeti mindaddig, amíg a történeti-esztétikai összefüggésekről tudomást nem vesznek. Ez az egészségtelen differenciálódás persze annak a polgári tudománynak a terméke volt, amely egyébként éppen ennek a differenciálódásnak a révén addig elérhetetlen eredményekig jutott, de addig nem ismert korlátokig is. [...]

Sz. P. a társadalmi-történeti-esztétikai összefüggések vizsgálatának szükségét deklaratív módon ugyan elismeri, de mégis lehetségesnek tartja a kutatásnak egy olyan – nézetem szerint merev, antidialektikus – *sorrendjét*, amelyben először az élő népzene fejlődése fizikai-fiziológiai oldalának feltárása, és *csak utána, teljesen külön*, az esztétikai-társadalmi oldal vizsgálata következzen. Ráadásul a két oldalt nem is tartja egyenrangúnak: többször hangsúlyozott alapelve, hogy a népzeneben [a „belső fejlődés” az elsődleges, a „társadalomtörténeti hatások” járulékosak]. Sz. P.-nek, aki módszerét marxistának tartja, világosan látnia kell: hiába alkalmazza magát a[...] dialektikus módszert számos esetben kitűnően és termékenyen, [ha] *éppen maga ez az alap-koncepció nem marxista, hanem idealista jellegű*. Innen már alig egy lépés, és az idealista zeneesztétikák jólismert „immanens fejlődési” elméleteihez, a Hannsick-tól Gennrich-ig refrénszerűen ismételt „reine Formwille” koncepciójához jutunk el. [... Szöke materializmusa] látja a „természetit”, de nem látja a társadalmi; és éppen azon a ponton, ahol a természeti magyarázat már kevésnek bizonyul, a szót a spekulatív-„matematikai” gondolkodás veszi át.²⁴² [Kiemelések az eredetiben]

Mint azt magáról egy 1985-ös felterjesztésben leírta, Szöke „1956 után kitüntetéssel végezte el a marxizmus-leninizmus 3 éves esti egyetemét, s az ott szerzett filozófiai-elméleti ismeretek is ösztönözték eredeti kutatói hajlamainak a helyes irányba fejlődését”.²⁴³ Az indoktrináció egyetemnek csak névleg számító²⁴⁴ iskoláját kijárt Szöke ahhoz elég marxista volt, hogy Molnár János művelődésügyi miniszterhelyettes nem sokkal 1960 áprilisa után Vargyas Lajos politikai hőmérőzése céljából hozza föl a nevét egy beszélgetésben,²⁴⁵ ahhoz viszont nem volt elég marxista, hogy fenntartások nélkül támogassák őt a magasan kvalifikált marxisták, köztük Maróthy János, aki a marxistaságot részben személyesen Lukács Györgytől tanulta a budapesti tudományegyetem esztétika szakán. A Belügyminisztérium III/III-as Csoportfőnökségének, azaz az állambiztonság belső elhárításának horizontján Szöke Péter neve egyetlen alkalommal bukkant fel, jellemző módon éppen azért, mert a „Fényes” fedőnevű informátor „helytelen, antimarxista következtetéseket” detektált Szöke

²⁴¹ Vikár László: *Hozzászólás Szöke Péter: A mari és a csuvas népzenei dallamosság belső fejlődése (Zeneműkiadó 1959.) c. könyvéhez*. Gépirat; Ujfalussy József: [„A bizottság felkérésére az alábbiakban...” szövegkezdettel]. Gépirat. A „Szöke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dossziében. OSZK Zeneműtár, Szöke Péter hagyatéka

²⁴² Maróthy János: *Hozzászólás Szöke Péter dallamfejlődési munkáinak MTA vitáján*. Gépirat. A „Szöke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dossziében. OSZK Zeneműtár, Szöke Péter hagyatéka

²⁴³ [Szöke Péter]: *Javaslat SZOT-díjra*. 1985. Gépirat. 5. „Személyes anyag + kéziratok, jelentések” feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szöke Péter hagyatéka

²⁴⁴ Romsics: *Magyarország története a XX. században*, 464.

²⁴⁵ Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül. Emlékek életemből*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. 311. Domokos Máriának köszönöm, hogy felhívta a figyelmem erre a helyre.

1967-ben elkészült, egyébként ugyancsak marxista fogalmakkal kipárnázott kandidátusi disszertációjában, és a nyilvános botrány elkerülésére azt javasolta, hogy a közelgő védést zárt körben tartásák.²⁴⁶ Az informátor a Szőke által is felsorolt magasan kvalifikált marxisták egyike volt: a hétköznapi életben Zoltai Dénesnek hívták, az MTA Filozófiai Intézetében dolgozott, és elsősorban zeneesztétikával foglalkozott.²⁴⁷ Mint a következő fejezetben rámutatok, Szőke félelmei leginkább vele kapcsolatban voltak megalapozottak, nem is annyira a „szigorúan titkos”, mint inkább a nyilvános véleménye miatt, amely alapján megállapítható, hogy a marxizmus a maga teljességében nem csupán elméleti és politikai támaszt jelentett Szőke számára, hanem elméleti és politikai fenyegetést is.²⁴⁸

Szőkét bizonyosan keserűséggel töltötte el, hogy éppen azoktól nem kap feltétlen támogatást, akiktől a leginkább számíthatna rá. Mivel minden akadály mögött csoportérdeket szimatolt, egyik irányból a Kodály-féle Népzene Kutató Csoport tagjai – Járdányi és Vikár –, másik irányból a képzett marxisták – Maróthy és Ujfalussy – kifogásaival a csoportérdekek harapófogójában érezhette magát, pedig az 1960-as bírálatok tartalmának érdemi részét tekintve valójában csak egyetlen, meglehetősen egységes szakmai fronttal kellett volna számolnia – és békét kötnie.

Csakhogy eleve nem a békés együttműködés zászlaját lobogtatva érkezett, és miután erre Kodály riadót fújt a harci trombitán, Szőke csak az alkalmat várta, hogy támadásba lendülhessen. Az alkalomra két évet várnia kellett, így 1961-ben még nem Kodály elleni, hanem Bartók melletti állásfoglalásként fogalmazta meg elveit a *Bartók és a szlovák népzene. Népzene tudományunk néhány problémája* című, a *Magyar Zene* folyóiratban megjelent tanulmányában.²⁴⁹ Szőke itt már egészen másféle lencsén keresztül szemlélte Bartókot, mint az 1930-as években, ám az új lencse majdnem ugyanannyira torzított, mint a régi: rajta keresztül Bartók protomarxista figurának látszott. Szőke úgy vélekedett, hogy Bartóknál már megjelent a törekvés az elmozdulásra a külsőleges formai jegyekre összpontosító gondolkodás felől a „dialektikus”, vagyis az evolúció lépcsőit visszafejtő gondolkodás felé, amely nélkül a dallamok rendszerezése, illetve a népek zenéje közötti hasonlóságok és különbségek jelentőségének megítélése egyaránt tévútra kényszerül.²⁵⁰

A Kodállal szembeni nyílt visszavágásra 1962 júniusában került sor, szintén a *Magyar Zene* folyóiratban: noha a magyar nép és népzene ázsiai múltja nem eleve kizárt gondolat, az ázsiai eredet „felszíni dallamegyeztetésekre” hivatkozó hangoztatásának „önámítóan *nacionalista*” hatása van.²⁵¹ A

²⁴⁶ „Jelentés / Budapest, 1968. június 14.” Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 3.1.2. M-31709.

²⁴⁷ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2.2.2.–„Fényes” fn. informátor 6-os kartonja

²⁴⁸ Szőke és Zoltai viszonya az 1980-as évekbe megváltozott. Zoltai a Zeneművészeti Főiskola Esztétika Tanszékének vezetőjeként három alkalommal meghívta Szőkét vendéglőadóknak (az előadások jegyzékét lásd a Függelékben), és *A zene eredete és három világa* tiszteletpéldányára így válaszolt: „Zeneakadémiai hallgatóim az idén már másodízben kaphattak ízelítőt abból, amit én jósorsom kegyéből már másfél évtized óta – ha születésétől fogva nem is, de kísérleti megalapozású teorémává növekedésének folyamatában – megismerhettem, – teorémává, amely bizony alaposan feladta a leckét nekem is. Így külön meghatódottsággal olvasom saját nevemet is a „bábák” között – igazában inas voltam s vagyok e kutatásban, így kétszeresen is adósod.” Szőke megjegyzése a levélen: „Zoltai Dénes volt sokáig a legelszántabb »elméleti« (ideológiai) ellenlábasom (úgyis, mint volt kandidátusi opponensem).” Zoltai Dénes levele Szőke Péternek, 1982. december 22. OSZK Kéziratár, Fond 448.

²⁴⁹ Szőke Péter: „Bartók és a szlovák népzene. Népzene tudományunk néhány problémája”, *Magyar Zene* II/4–5 (1961. augusztus): 20–53.

²⁵⁰ Id. m., 23–27.

²⁵¹ Szőke Péter: „Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk”, *Magyar Zene* III/3 (1962. június): 218–233. Kiemelés az eredetiben.

tanulmány címe, *Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk* konkrét célzás a *Bicinia Hungarica* cseremiszi népdalokat feldolgozó, 1942-ben megjelent IV. füzetére. Ennek *Juliánusz nyomában* című előszavában Kodály a cseremiszi dalokat „a lélek ősránitjának” nevezte, mely nem hiányoztat „[a] jövő magyarja: a magyarabb magyar lelki fölépítéséből [...]”.²⁵²

Az 1956-os októberi események pártállami utóéletében fontos helyet kapott a burzsoáz nacionalizmus ellenforradalmi szerepének hangsúlyozása, és ezzel összefüggésben az addigi patriotista ideológia lecserélése internacionalista ideológiára. A *burzsoáz nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról* című 1959-es pártdokumentum²⁵³ gondolatai a zenei diskurzusba is eljutottak. 1962. február 7-én vitát tartottak a nacionalizmusról a zeneművészek szövetségében. Maróthy János *A nacionalizmus és a magyar zenetörténet* című vitaindító előadása, amely részben a pártdokumentum hatását tükrözte, még ebben a hónapban meg is jelent a *Magyar Zene* folyóiratban. Maróthy Kodály központi gondolatait – a magyar népzene régi rétegének keleti eredetével kapcsolatos tételt és az egységes zenei közművelődésben ennek a rétegnek szánt szerepet – úgy jellemezte, mint a 19. századi nacionalista illúziók 20. századi továbbélését.²⁵⁴

Szőke Maróthy előadása hatására látta elérkezettnek az időt, hogy elővegye *Juliánusz*-tanulmányát, amely már 1956 őszén elkészült, azonban, noha „megjárt néhány fórumot”, korábban nem vállalkoztak a közlésére. Mikor minderről őszintén beszámolt a megjelent tanulmány kiegészítő bevezetésében, Szőke kimondatlanul és a szándéka ellenére is elismerte, hogy hajóját Maróthy farvizén szeretné révbe juttatni, és ezzel a manőverrel egyszersmind a legfrissebb aktuálpolitikai szelet is igyekszik befogni a vitorlájába – az utóbbi igyekezettel magyarázható a *nacionalista* jelző kurziválása is a fenti idézetben. Szőke más vitatható eszközzel is élt: egy lábjegyzetében szerkesztés nélkül, szó szerint közölte a magnetofonfelvétel alapján Kodály rögtönzött elnöki záróbeszédének fentebb idézett részletét.²⁵⁵

A konfliktus most már menthetetlenül ott ragadt, ahol kezdődött: a politika és a személyeskedés síkján. Kodály a cikk miatti bosszúságát egy tréfásnak szánt levélben vezette le, amelyet Szabolcsi Bencének, a *Magyar Zene* főszerkesztőjének címzett 1962. július 7-én. A jelek szerint nem tudta, hogy a szerkesztőbizottság tagjai, Szabolcsi, Ujfalussy József és Maróthy János csak a lap távlati terveinek kidolgozásában vesznek részt, az egyes számok szerkesztésének napi munkájában nem működnek közre, tehát nem volt szerepük a Szőke-cikk megjelenésében, amiről valójában Lózsny János szerkesztő döntött.²⁵⁶ Kodály levelét teljes egészében idézem:

²⁵² Kodály Zoltán: „Juliánusz nyomában”. In Kodály–Bónis: *Visszatekintés I.*, 69–70. Eredeti megjelenése: Kodály: *Bicinia Hungarica IV.* A füzet három finn dallamon kívül csupa cseremiszi dalt tartalmaz.

²⁵³ [s. n.]: *A burzsoáz nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról. Tézisek.* [Kiadja az] MSZMP Központi Bizottság Agitációs és Propaganda Osztálya. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1959.

²⁵⁴ Maróthy János: „Nacionalizmus és a magyar zenetörténet”, *Magyar Zene* III/1 (1962. február): 28–34. Ide: 30.

²⁵⁵ Szőke: „Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk”, 231. (11. lábj.)

²⁵⁶ Péteri Lóránt: „A Magyar Zene évtizedei: adalékok a folyóirat első ötven évének történetéhez”, *Magyar Zene* XLIX/1 (2011. február): 99–115. Ide: 102.

Igen Nemtisztelt Tanár Elvtárs!

Nem tisztelhetem Önt, mert bár óvatosan közeledik egyedülüdvözítő vallásunkhoz, még mindig rabja a kispolgári csökevényeknek és a kodályi nacionalista agyrémeknek.

Minden Mar-kezdetű nagyság (Marx, Marr, Maróthy) megtaníthatná Önt, hogy nemzetek nem léteznek, csak Emberek, a társadalom- és természet-történet (Naturgeschichte) különböző fokán.

Ön nem veszi észre, hogy Csao Fung rosszul tudja a dalt. Rekonstruálni kell: első 9 szótagját a felső oktávába, s akkor teljesen azonos a magyarnak vélt, valójában általános emberi descendens dallamformával. Nem AABA hanem AABA₅, amelyben B rendszeren A₅. Nem cseremis-magyar, hanem skót-német-kínai: mind egy és ugyanaz.

Vessen már véget a nacionalista handabandának! Nem elég, hogy nem publikálta Maróthy előadásához tett hozzászólását. Tessék nyíltan színt vallani! Akkor esetleg visszavonom tiszteletlenségemet és leszek

tisztelő híve,

Szőke Péter²⁵⁷

Kodály maga tudta, hogyan kell az írógéppel írt Szőke-paródia kézzel hamisított aláírását „jól” érteni, és úgy gondolta, hogy Szabolcsi is tudni fogja ezt. Azt viszont nem tudta, hogy Szabolcsi korábban kapott már olyan levelet az igazi Szőke Pétertől, amelynek stílusa alulról súrolja a paródiáét, s hogy ezért nem lesz elég nagy a kontraszt ahhoz, hogy a levél paródia-volta nyilvánvalóvá váljék. Idézek abból az igazi Szőke-levélből, amelyben 1959 őszén Szabolcsi segítségét kérte a dolgozat majdani vitájának elfogulatlan lebonyolításához, az „elfogulatlanságot” többek között a marxista bírálók számának növelésével kívánva biztosítani:

*Kérem Önt [...], álljon az újért való tudományos harc élére minden tekintetben, még akkor is, ha jelenleg csak részben tud egyetérteni azzal, amit munkámban kifejték. Tudatában vagyok, hogy munkámban nem lehet minden helyes, de azt is tudom, hogy az Ön ellenvetései se maradnak mind sokáig helytállóak, mert az Ön tudata is kénytelen lesz engedni meggyomásnak, aminek ma még nem engedhet.*²⁵⁸ [Kiemelés az eredetiben]

Mivel az ál-Szőke-levél tréfa voltára a címzett nem jött rá, annak híre felháborodást keltett Szabolcsi környezetében. Ránki György zeneszerző tiltakozásképpen minden üzenet nélkül visszaküldte Szőkének a népzenei dolgozat neki dedikált két kötetét. Miután Szőke Maróthy János neheztelő telefonhívásából 1962 augusztusának vége felé értesült a küldeményről, azonnal közölte Szabolcsival, hogy nem ő volt a feladó.²⁵⁹ Kölcsönkérte tőle a levelet, fotomásolatot készített, s azt törvényszéki írásszakértőhöz küldte, a népzene kutatás berkeiből származó írásminták kíséretében. A szakértő arra az eredményre jutott, hogy a levelet Vikár László írta alá.²⁶⁰ 2017 márciusában hiteles forrásból értesültem

²⁵⁷ „Szőke Péter” [Kodály Zoltán] levele Szabolcsi Bencének, „Igen Nemtisztelt Tanár Elvtárs!” szövegkezdettel, 1962. július 7. Első fotomásolat, hátoldalán Szőke kézírásos megjegyzésével, „Ezt a levelet ingerült »válaszul«...” szövegkezdettel. Második fotomásolat, hátoldalán Szőke kézírásos megjegyzésével, „Ezt a levelet Kodály Zoltán írta...” szövegkezdettel, Horváth József írásszakértő bélyegzőjével: „Vizsgálva 1963 III[?] hó”. OSZK Kézirattár, Fond 448.

²⁵⁸ Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1959. október 20. OSZK Kézirattár, Fond 448.

²⁵⁹ Szőke: *Nekrológom*. 61.

²⁶⁰ „Szőke Péter” [Kodály Zoltán] levele Szabolcsi Bencének, „Igen Nemtisztelt Tanár Elvtárs!” szövegkezdettel, 1962. július 7. Második fotomásolat és a hozzá kapcsolt dokumentumok. OSZK Kézirattár, Fond 448.

a kézírás valódi tulajdonosának kilétéről: kiderült, hogy az írásszakértő tévedett, Vikár Lászlónak semmi köze sincsen a levélhez. Az adatolással ezen a ponton sajnos adós maradok, mert az a Kodálynak segédkező személy, aki a levelet aláírta, nem válaszolt a megkeresésekre, így nem kaptam tőle hozzájárulást ahhoz, hogy közöljem a nevét.

Szabolcsit nyugtalanította az ismeretlen feladótól származó levél. Gondját megosztotta Kodállal is, aki elárulta, hogy ő küldte a levelet, és magyarázatképpen hozzátette, hogy az Eötvös Collegiumban annak idején ilyen tréfák jártak.²⁶¹ Szabolcsi, aki vesztére nem volt Eötvös kollégista, Ujfalussy József és Maróthy János társaságában végül tisztázta Szőke előtt a helyzetet, és arra kérte őt, ne folytassa tovább Kodály bírálatát éppen a rokonnépi zenei kapcsolatok terén, ezen a „fájó” pontján, melyre „kényes és féltékeny”.²⁶² 1962 nyarán, a cikk megjelenésétől nem függetlenül, Szabolcsi és Ujfalussy kilátásba helyezte kilépését a *Magyar Zene* szerkesztőbizottságából.²⁶³

1962 októberében Szőkét az időközben elindított kandidátusi aspirantúrájával kapcsolatban hívatta Erdei Ferenc, ezúttal mint az MTA főtitkára. Erdei – Szabolcsi Bence személyes kérésére hivatkozva – azt kívánta Szőkétől, hogy *Összehasonlító népzene kutatásunk elméletének és gyakorlatának bírálat*a című tématerve helyett adjon le új, „madárzenei” tárgyú tervet. „Szabolcsival (Kodályékkal) szemben úgyse győzhetsz te soha, kár lenne reménytelen vitákba bonyolódni” – emlékezett Szőke Erdei szavaira.²⁶⁴

Szőke eleget tett a kérésnek. Az Erdeivel való találkozást követő témaváltása a szűk értelemben vett „Kodály-ügy” lezárása.²⁶⁵ 1964-ben ugyan még megjelent egy utolsó, a korábbiakkal azonos szellemű népzenei tárgyú tanulmánya *A meggondolkoztató szlovák népzene kutatás* címen, ami azután az 1962/63-ashoz nagyon hasonló válságot idézett elő a *Magyar Zene* szerkesztőségében,²⁶⁶ ez azonban már nem vetett akkora hullámokat. Vélhetően egyrészt azért, mert benne Szőke nem közvetlenül Kodályt, hanem csupán szellemi meghosszabbítását, Járdányi Pált bírálta, *Magyar népdaltípusok* című 1961-es könyve kapcsán.²⁶⁷ Másrészt azért, mert a tanulmányban beszámolt róla, hogy a témaváltás okán intenzívebbé vált ornitomuzikológiai munka egyre jobban elvonja őt a népzene kutatástól, ez a hír pedig megnyugtatóan hathatott Kodály kedélyére. A Szőke által itt említett félbehagyott munkát, a szlovák–morva–cseh népzene „belső fejlődését” bemutató dolgozatát soha többé nem volt alkalmá befejezni.²⁶⁸

Szőke *A madárhang mint biológiai zene* című zenetudományi kandidátusi disszertációjával 1967-ben, Kodály halála évében készült el, és 1968. június 11-én védte meg az MTA Kistermében –

²⁶¹ A Bónis Ferencsel 2017. február 24-én folytatott telefonbeszélgetésem alapján. Bónis a történetet Szabolcsi Bencétől hallotta.

²⁶² „Szőke Péter” [Kodály Zoltán] levele Szabolcsi Bencének, „Igen Nemtisztelt Tanár Elvtárs!” szövegkezdettel, 1962. július 7. Első fotomásolat. OSZK Kézirattár, Fond 448. A Szabolcsi-idézetek, illetve elhangzásuk körülményeinek leírása Szőke kézírásával a dokumentum hátoldalán.

²⁶³ Péteri Lóránt: „A Magyar Zene évtizedei”, 103. A szerkesztőségi válság Szőkét több ponton említő jegyzőkönyvi dokumentumát közli U.ő, id. m., 107–110.

²⁶⁴ Szőke: *Nekrológom*, 60.

²⁶⁵ Szőke Péter: „A meggondolkoztató szlovák népzene kutatás”, *Magyar Zene* V/1. (1964. február), 46–75.

²⁶⁶ Péteri Lóránt: „A Magyar Zene évtizedei”, 103. A második szerkesztőségi válság Szőkét ismét több ponton említő jegyzőkönyvi dokumentumát közli U.ő, id. m., 111–115.

²⁶⁷ Szőke: „A meggondolkoztató szlovák népzene kutatás”, 51.

²⁶⁸ Id. m., 53.

„Fényes” javaslatával ellentétben végül nyilvánosan.²⁶⁹ 1968. szeptember 25-én az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága Szőke Pétert a zenetudomány kandidátusává nyilvánította,²⁷⁰ és ezáltal a magyar tudomány hivatalosan is elismerte az *ornitomuzikológia* nevű diszciplína születését.

Mikor a világ egyetlen akadémiai jogosítvánnyal rendelkező ornitomuzikológusaként pillantott vissza a múltra, Szőke már szerencsés fordulatként értékelte, hogy 1962-ben témát váltott: „Hálistennek! Sokat nyertem vele én s a tudomány.”²⁷¹ Látszólag valóban sokat nyert vele, hiszen ettől fogva minden idejét a madárdalnak szentelhette, annak a jelenségnek, amely szerinte a legerősebben bizonyította elméletének központi tézisé, a biológikum és a fizikum elsőbbségét a zene fejlődését meghatározó tényezők között. Látszólag sokat nyert vele, hiszen egyszemélyes területén nem kellett többé olyan szakmai ellentétekre számítnia, mint a népzene kutatásban.²⁷² Elszigeteltségében nem találkozott többé a Járdányihoz hasonló figurákkal, akik köreit azzal zavarták volna meg, hogy emlékeztetik: egy tudós számára az elszigeteltség nagyon rossz dolog.

Ő maga csak annyit érzékelt az elszigeteltség negatívumaiból, hogy kutatásához képtelenség volt megfelelő intézményes háttérrel találkozni. Miután a Madártani Intézet 1965-ben átkerült a Földművelésügyi Minisztérium Növényvédelmi Kutatóintézete alól az Országos Természetvédelmi Hivatal alá, Szőkét elbocsátották. Az MTA-tól kért és kapott segítséget: 1965 és 1967 között a Genetikai Intézet, 1967 és 1969 között az Irodalom- és Nyelvtudományi Osztály Néprajzkutató Csoportja volt a munkahelye. 1970 és 1978 között az MTA Biológiai Osztálya adott neki fizetést, úgy, hogy státusza az ELTE Állatrendszertani és Ökológiai Tanszék Talajzoológiai[!] Kutatócsoportjában volt. 1978. december 31-én nyugdíjba vonult.²⁷³ Mint látható, kutatása a felsorolt intézmények egyikének tevékenységébe sem illeszkedett szervesen, ahogy ő maga fogalmazott, mindenhol mint „szívességből átvett, megtűrt »kültag«” volt jelen.²⁷⁴

Azonban az elszigeteltségnek ennél sokkal súlyosabb következménye is volt: konzerválta Szőke elméletét, a lényegét illetően abban az állapotban, amit az 1956 tavaszán befejezett dolgozat kapcsán megismertünk. Bizonyító erejűnek vélt illusztrációinak köre persze változott, értelemszerűen nagy mértékben kitágult a madárhangok irányába, és így életműve 1982-es monografikus összefoglalásának borítóképén látszólag a legnagyobb természetességgel jelentek meg a madarak. Ám a kép ezúttal nem ér fel ezer szóval, és az olvasó jobban teszi, ha nem a képnek hisz, hanem a cím szavainak, amelyek még csak nem is utalnak madarakra. *A zene eredete és három világa* annak a teóriának az 1982-es elnevezése, amellyel Szőke 1956-ban harcba indult Kodály Zoltán ellen, és amely lényegében

²⁶⁹ Meghívó *A madárhang mint biológiai zene* c. kandidátusi értekezés vitájára. OSZK Kézirattár, Fond 448.

²⁷⁰ Tétényi Pál levele (az MTA TMB képviselőjében) Szőke Péternek, 1968. október 2. OSZK Kézirattár, Fond 448.

²⁷¹ „Szőke Péter” [Kodály Zoltán] levele Szabolcsi Bencének, „Igen Nemtiszelt Tanár Elvtárs!” szövegkezdettel, 1962. július 7. Az első fotomásolat hátoldalán.

²⁷² Ezt maga Szőke is megfogalmazta, amikor 1985-ben saját magát terjesztette fel SZOT-díjra: „Szőke Péternek ez a gyakorlatilag »intézeteken kívüli«, bár hivatásos státusú helyzete azzal a nagy előnnyel járt, hogy senki se szólt bele »felülről«, korlátozóan, intézeti profilokhoz igazítva, az ő személyes kutatási elképzeléseibe, munkájába, akarataiba: szabadabb volt, mint bárki más. (Bár nem mindig és mindenhol.)” [Szőke]: *Javaslat SZOT-díjra*, 5.

²⁷³ Az 1967-es, illetve az 1973-as önéletrajz, [Szőke Péter:] *Emlékeztető 1978. dec. 31-i nyugállományba vonulásom alkalmából*. Gépírat. „Sz. / Szőke Péter / Életrajzok / Tájékoztatók, Jelentések / Emlékeztetők stb. / Mindenféle” feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

²⁷⁴ Szőke: *Nekrológom*, 59.; Ugyanerről szól a 266. lábjegyzetben idézett szöveg folytatása is. [Szőke Péter]: *Javaslat SZOT-díjra*, 5.

változatlan formában ott berreg az 1982-es könyv motorházteteje alatt is. Ezért emlékezik meg a szerző a könyv címdala mögött Kodály születésének századik évfordulójáról – Darwin halálának századik évfordulójával együtt.

Nem tartom célszerűnek, hogy szövegi párhuzamok felsorakoztatásával bizonyítsam az 1956-os, illetve az 1982-es szövegben kifejtett elmélet lényegi azonosságát. Ehelyett csupán egyetlen szimptomatikus mozzanatot emelek ki. Azt, ahogyan az 1982-es könyv a „Néhány záró gondolat és megjegyzés” című utolsó fejezetben²⁷⁵ az addig főként „madárzenei” példákkal illusztrált gondolatmenetet betereli az 1960-as évek elején folyt népzenei polémia képzetben újrateremtett színpadára – felidézve a szerző szerint „legemlékezetesebb” mozzanatot, a *Juliánusz barát és összehasonlító népzene tudományunk* című tanulmány megjelenését is²⁷⁶ –, majd ezen a színpadon győzedelmeskedik: „Nyilvánvaló tehát, hogy a[...] dallamhasznosságok [...] nem lehetnek népek őstörténeti kapcsolatainak [...] a bizonyítékai, hanem egyetemesebb tényekre [...] vezethetők vissza.”²⁷⁷

Hogy Szőke eddigre milyen mértékben eltávolodott a magyar népzene kutatás aktuális valóságától, azt jól mutatja, hogy ezen a ponton nem hivatkozott egykori bírálója, Vikár László Volga-vidéki gyűjtéseinek újabb eredményeire, pedig azokat akár fel is használhatta volna elmélete megtámogatásához. Vikár Kodály kezdeményezésére 1957-től kutatta Bereczky Gábor nyelvész társaságában a Volga-vidéki finnugor és török népek zenéjét. Kutatásának előrehaladtával egyre csökkent az a Juliánusz-élmény, amely Kodályt fűtötte, mikor őt a tajgára küldte: az 1970-es évekre arra a megállapításra jutott, hogy azok a pentaton kvintváltó dallamok, amelyekre a magyar népzene keleti rokonságának hipotézise épült, csak viszonylag szűk területen jellemzők a cseremis és csuvas nép érintkezési vonala mentén, és ott nem archaikusnak, hanem éppen újabb fejleménynek számítanak. Ez pedig ellentmondani látszik a magyar népzene hasonló stílusával mutatott genetikai kapcsolat elméletének.²⁷⁸

Szőke a „záró gondolatok” fejezetében a magyar etnomuzikológia fősodranak releváns eredményei helyett Ördög László ének-zene tanár 1975-ös perui gyűjtésére hivatkozott, ebből idézett egy magyar párhuzammal rendelkező kvintváltó népdalt.²⁷⁹ Azonban sem Vikár általam említett vélekedése, sem pedig a földrajzi távolság miatt perdöntőnek szánt perui párhuzam nem ad végső választ a Szőke-disputa nagy kérdésére: az előbbivel Vargyas Lajos – Kodály elkötelezett híve – vitába is szállt,²⁸⁰ az utóbbival kapcsolatban pedig elég csak arra gondolnunk, hogy az amerikai kontinens Ázsia felől népesült be,²⁸¹ és hogy a folklór egyes elemei akár évezredekig is használatban maradhatnak.

Mint az iménti bekezdésekből érzékelhető, a szűk értelemben vett „Kodály-ügy” 1962 őszén lezárult bár, a tág értelemben vett „Kodály-ügy” kitöltötte Szőke életének hátralévő negyedszázadát.

²⁷⁵ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 191–197.

²⁷⁶ Id. m., 194.

²⁷⁷ Id. m., 196.

²⁷⁸ Vikár László: *A Volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993. A könyv és a kutatástörténet rövid összefoglalása: Kárpáti János: „Rokon népek nyomában. Vikár László gyűjtése a volga-kámai finnugorok és törökök között”, *Muzsika* XXXVIII/4 (1995. április 1.): 3–5.

²⁷⁹ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 195.

²⁸⁰ Vargyas Lajos: „A magyar zene őstörténete I.”, *Ethnographia* XCI/1 (1980): 1–34. Ide: 27–30.; A tanulmány folytatása: „A magyar zene őstörténete II.”, *Ethnographia* XCI/2 (1980): 192–236.

²⁸¹ Richter Pálnak köszönöm, hogy felhívta a figyelmem erre a szempontra.

Mikor ugyancsak az 1982-es centenáriumra megjelent az *Így láttuk Kodályt* című antológia második, bővített kiadása, az újonnan felvett szövegek között szerepelt Szőke korábban futólag már említett írása is, amelyben az 1943-as galántai díszpolgáratatás emlékét idézte fel. Optikai allegóriája, illetve a benne leírt művelet szüksége jól érzékelteti, hogy Szőkében a konfliktus Kodály halála után is folytatódott: „Így láttam akkor Kodályt. Ennyi év alatt persze változik az ember látása: romlik is, élesedik is, ezért elkerülhetetlenül változik a »szemüvege« is. Én azonban most az akkori, régi szemüvegemet teszem fel, hogy elbeszélésem hűséges, hiteles legyen.”²⁸²

1990-ben a nyolcvan éves ornitomuzikológus a *Magyar Tudományban* megjelentette utolsó tanulmányát, amelyet „sűrített életművének”, afféle testamentumnak szánt és érzett.²⁸³ A *Megoldhatatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?* című írás Kodály egykori *ex cathedra* elutasítására kérdez rá a végső válasz birtokának tudatában, nemcsak címével, de újra idézve is a népzenei dolgozat pontosan három évtizeddel korábbi vitájának elnöki zárszavát, ezúttal már szerkesztett formában:²⁸⁴

Ez is a nagy „ignoramus et ignorabimus”-ok közé tartozik. Sohase fogjuk tudni megfejteti a zene eredetét. Mi éljünk a zenével, de mi közünk az eredetéhez?! Ez nem egy tudományos, hanem egy sterilis probléma. Magántudósi szórakozásra talán jó, de sem a közéletre, sem a társadalmi haladásra, sem a zene fejlődésére ösztönzőleg nem hathat.²⁸⁵

Szőke Kodály elutasításával szembeállította egykori protektora, Bárdos Lajos véleményét, idézve az 1982-es könyvre adott reakcióját: „Száz meg száz tudós törli a fejét ezeken a problémákon, száz meg száz év óta – és íme, itt a megfejtés!”²⁸⁶ Majd érezve, hogy olvasóját két autoritás közé állította, így folytatta: „Emberi tekintély, ha mégoly nagy is, nem oszthat igazságot. Ezt csak a »tények tekintélye«, maga a létező valóság teheti.”

A „tények tekintélye” Szőke szemében nemcsak hogy az ő oldalára állt, de már-már együttérző is volt vele, ugyanis kedvesen ironizált Kodállal. Az ornitomuzikológus 1993. május 14-én, egy évvel 1994. április 20-án bekövetkezett halála előtt megtartotta élete utolsó madárzenei előadását, a saját otthonában, a Magyar Televízió kamerája előtt.²⁸⁷ Az észak-amerikai pettyes fülemülerigó – vagy ahogy Szőke hívta, a remeterigó – egy dallamának lassítását így vezette fel: „A következőt akár kodályos dallamú dalnak is nevezhetnénk, mert pentaton hangsorú, és benne a hangok hosszúsági és rövidségi viszonyai szinte a magyar nyelv prozódiajának, verstani szabályainak felelnek meg.”²⁸⁸ Láthatóan

²⁸² Szőke: „[Így láttam Kodályt]”, 329.

²⁸³ Szőke Péter levele Nemcsik Pálnak, 1990. augusztus 27. OSZK Kézirattár, Fond 448.; Szőke: *Nekrológom*, 64.

²⁸⁴ Szőke Péter: „Megoldhatatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?” *Magyar Tudomány* XCVII/6 (1990. június): 659–688.

²⁸⁵ Id. m., 660.

²⁸⁶ Bárdos Lajos levele Szőke Péternek, 1982. december 24.; Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 688.

²⁸⁷ *Madár folklór*. Magyar Televízió 1. műsor, 1994. május 25., 14:45.; A felvétel 1993. szeptember 5. előtt készült. Szőke Péter levele az MTV szerkesztőségének, 1993. szeptember 5. A levél másolatát lásd: Szőke: *Nekrológom*, [103.]; A felvétel dátumának forrása: Id. m., 89.

²⁸⁸ A példa elhangzása: 14’29” – 16’37”; A kérdéses dallam a 23-as számot viseli a dolgozat III. része 1. fejezetében tárgyalt remeterigó-példák között

szokása volt, hogy madárzenei bemutatóin ezzel a hasonlattal jellemezze a kérdéses dallamot, így tett ugyanis egy 1979-es TV-műsorban is: „A következő egy pentatonikus, szinte kodályos melódia.”²⁸⁹

„És mégis mozog.” Gondolhatott Kodály akármit – vélhette Szőke –, ha egyszer még a magyarként és zeneszerzőként egyaránt sajátjának hitt, a magyar nyelv ritmikájára emlékeztető pentaton dallamok is megszülettek az ő tudta és közreműködése nélkül, az ő születése előtt, a magyarság kialakulása előtt, már az ősember előtt, egyenesen a természeti törvényekből.

Kodály és Szőke párban bizonyították Bartók 1937-es szavainak időtlen igazságát: „ahol a politika kezdődik, ott megszűnik a művészet és a tudomány, megszűnik a jog és a belátás”. Az ornitomuzikológia a tudomány megszűnésének Bartók által megjelölt helyén, a tudomány megszűnése által jött létre, illetve vált önállóvá, ami esetében az izolációval volt egyenértékű. Nem csoda hát, ha harminc év alatt sem tudtak felnővekedni benne azok az értékes és újszerű gondolati csírák, amelyeket mind a négy bíráló kiemelt az 1956 tavaszán elkészült dolgozatban, és nem tudtak eltűnni a csírák körül nőtt gyomok sem, amelyekre ugyancsak mind a négyen felhívták a figyelmet. Mint Szőke az élete végén keserűen maga is megállapította, senki nem akart az örökébe lépni,²⁹⁰ s úgy vélem, ez elsősorban a fenti okokkal magyarázható.

Fejezetem címében megkülönböztettem „a Mihola-ügyet” és a „Kodály-ügyet”, eszmei háttérét tekintve ugyanakkor már az előbbi is „Kodály-ügynek” nevezhető. A „Mihola-ügyben” – Eric Berne kanadai pszichiáter terminusának szabad alkalmazásával²⁹¹ – a *sorskönyv*, vagyis a Kodály, mint szellemi szülő által programozott életterv érvényesül. Az 1945 utáni folytatásban ennek helyét átveszi a terv ellen fellázadó *ellentétes sorskönyv*, amely, mivel változatlan intenzitással kötődik a szellemi szülő hatásához, éppen olyan kevésbé kedvez az autonómiának, mint a *sorskönyv*. „Ki engem / hallgat már bölcsőjében és tovább: / szándéka ellen is szíinig telik / szándékommal, s nem ad okot haragra” – írta lírai Kodály-portréjában Weöres Sándor.²⁹² Szőke Péter a szándéka ellen is megtelt Kodály Zoltán különféle szándékaival, de nem színültig. Jutott még hely a saját, makacs elszántsággal párosuló kutatói tehetségének, és jutott hely a beteg társadalmi környezet különböző hatásainak is. Meglehet, hogy mindez együtt okot adott a haragra.

²⁸⁹ *Esti muzsika: Madárzene. Beszélgetés Dr. Szőke Péter ornitológussal.* Magyar Televízió, 2. műsor, 1979. június 16., 19:15. A példa elhangzása: 14'56" – 16'17"; A magyaros prozódiaát Szőke a következő publikációiban is említi: „Ember előtti zene”, *Művészet*. XIX/6 (1978): 18–21. Ide: 18.; „Madármuzsika”, *Muzsika* XXXIV/6 (1991. június): 11–13. Ide: 12.

²⁹⁰ Szőke: *Nekrológom*, 65–66.

²⁹¹ Eric Berne: *Sorskönyv*. Ford. Ehmann Bea. Budapest: Háttér, 2013.

²⁹² Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. Budapest: Magvető, 1975. II/413.

2. Hol vannak a népdalok, amikor a nép alszik?

a) Egy másféle zenetudomány

Charles Darwin angol természettudós 1859-ben megjelent főműve, *A fajok eredete* (*The Origin of Species*) az élővilág evolúciójában, azaz a fajok változásaiiban és differenciálódásában két meghatározó folyamatot különböztet meg: a természetes szelekciót és a nemi szelekciót. Ezek biztosítják, hogy a mindenkor új generációban létrejött esetleges módosulásokat csak abban az esetben örökölhessen a következő generáció, ha azok az egyed túlélése, illetve párosodása szempontjából kedvezők.

A nemi szelekcióval kapcsolatban Darwin már az 1859-es mű egyik elő-alakjában, a magyarul „első vázlat” néven ismert 1844-es kéziratban (*Essay of 1844*) megfogalmazta, hogy ez a hím- és nőnemű egyedeket megkülönböztető állatfajok esetében jellemző folyamat a hímek nőtényekért folytatott küzdelmei révén zajlik. „Ezeket a küzdelmeket általában a viadal törvényei döntenek el; ám a madarak esetében szemlátomást szerepet kap az énekük, a szépségük, vagy az udvarlásuk ereje is.”²⁹³ A madarak énekének szerepére vonatkozó megállapítás volt a csírája annak a zene eredetével kapcsolatos elméletnek, amelyet Darwin két későbbi művében, *Az ember származása* [*The Descent of Man*] című 1871-es, és *Az érzelmek kifejeződése az embernél és állatoknál* [*The Expression of the Emotions in Man and Animals*] című 1872-es írásában fejtett ki. Eszerint az ember zenéje, akárcsak a madárdal, a nemi szelekció miatt jött létre: azokból a feltételezett vokalizálásokról született, amelyekkel a hím előemberek a nőstény előembereknek udvaroltak.²⁹⁴

Darwin kimondatlanul ahhoz a zeneesztétikai hagyományhoz kapcsolódott, amely a zenének érzelmkeltő erőt tulajdonít, és különösen arra tartja képesnek, hogy „a gyengédség és szeretet finomabb érzéseit [ébressze], amelyek könnyen imádatba fordulnak.”²⁹⁵ A zene eredetének darwini elmélete nemcsak hogy jól összefért ezzel a Platónig visszavezethető feltételezéssel, de magyarázatot is kínált rá: „A zenének csodálatos képessége van arra, hogy halvány és meghatározatlan formában felidézze azokat az erős érzelmeket, amelyeket rég letűnt korokban őseink éreztek, amikor, amint ez feltehető, énekhangjuk segítségével udvaroltak egymásnak.”²⁹⁶

Darwin a zene világában a saját bevallása szerint nem volt járatos, és fejlődélméletében a zene genezisével kapcsolatos teóriának csak marginális szerepet adott.²⁹⁷ A zenével kapcsolatos állításai már a saját korában vitathatónak bizonyultak, és nevezetes disputához vezettek a zene születését időben a

²⁹³ “These struggles are generally decided by the law of battle; but in the case of birds, apparently, by the charms of their song, by their beauty or their power of courtship.” (Ford. LG) Charles Darwin: *The Foundations of the Origin of Species, a Sketch written in 1844*. Ed. by Francis Darwin. Cambridge: University Press, 1909. 92–93. Idézi: Peter Kivy: “Charles Darwin on Music”, *Journal of the American Musicological Society*, XII/1 (1959 Spring): 42–48. Ide: 43.

²⁹⁴ Charles Darwin: *The Descent of Man*. New York: Appleton, ²1897. 567., 573.; Uő: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York, Philosophical Library, ³1955.

²⁹⁵ “Music arouses in us various emotions, but not the more terrible ones of horror, fear, rage, &c. It awakens the gentler feelings of tenderness and love, which readily pass into devotion.” (Ford. LG) Darwin: *The Descent of Man*, 571. Idézi: Kivy: “Charles Darwin on Music”, 44.

²⁹⁶ “Music has a wonderful power, [...] of recalling in a vague and indefinite manner, those strong emotions which were felt during long-past ages, when, as is probable, our early progenitors courted each other by the aid of vocal tones.” (Ford. LG) Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 217. Idézi: Kivy: “Charles Darwin on Music”, 44.

²⁹⁷ Kivy: “Charles Darwin on Music”, 48.

nyelv születése elé helyező Darwin, és a nyelv elsőbbségét hangsúlyozó, a zenét a nyelvből származtató Herbert Spencer között.²⁹⁸ Darwin mégis óriási hatást gyakorolt a későbbi zenei genezis-elméletekre, nem is annyira konkrét állításaival, mint inkább az azok alapjául szolgáló elmélet egészével.

Ez az elmélet egyrészt felveti az adaptivitás szempontját, azt tehát, hogy a zene létrejötte valamilyen evolúciós előny megszerzésével járt, mégha ez az előny nem is feltétlenül az udvarlás terén jelentkezett. Másrészt, ami ennél fontosabb, a fajok közös eredetének, rokonságának kimondásával Darwin eltörölte, vagy legalábbis erősen kétségessé tette azt a szögesdrótkerítés-szerű választóvonalat, amelyet az európai kultúra évszázadok alatt saját maga és az állatvilág közé konstruált.²⁹⁹ Darwin után az állat és az ember már nem feltétlenül diszjunkt halmazok: az állat olyan kategóriaként is definiálható, amelybe az ember is beletartozik.³⁰⁰ Ez a definíció pedig lehetővé teszi, hogy kérdéseket tegyünk fel a korábban specifikusan emberinek tartott tevékenységek, közöttük a *zenélés* névvel illetett viselkedésformák állatvilágban fellelhető esetleges analógiáiról, valamint mindenféle emberi tevékenység élettani és evolúciós háttéréről, és a háttér alapján feltételezhető állat-ember rokonságokról.

A 19. századi eredetű kérdések máig tartó történetének alakulásához a 20. század folyamán az élettan, a genetika, a pszichológia és a szemiotika újdonságai is hozzájárultak. A 20. század utolsó negyedében a kérdések megfogalmazásának két rokon területe körvonalazódott és kapott saját nevet. A két terület jelentős átfedésben van, és inkább csak hangsúlykülönbségeik révén választható szét: a *biomuzikológia* az emberi zene idegéletteni és evolúciós háttérével foglalkozik, olyan tényezőkkel, amelyek tekintetében az ember az állatvilág teljes jogú tagjaként szemlélhető, a *zoomuzikológia* pedig az állatok hangadásának emberzenével kapcsolatba hozható jellegzetességeit kutatja. A két területet a szisztematikus zenetudományon belül szoros kapcsolat fűzi a zenepszichológiához és a kognitív zenetudományhoz is.

A bio- és zoomuzikológiai kutatások jelenlegi állását és szempontjait két, az elmúlt évtizedben megjelent tanulmány említésével érzékeltetem. David Rothenberg és társai 2014-es közleménye, az *Investigation of musicality in birdsong* [A madárének zeneiségének vizsgálata] a zeneiség legjobban megragadható jellemzőjének az anticipációval való játékot tartja: a hangsorozatok várakozást ébresztenek, amelyet a folytatás vagy betölt, feloldva a várakozás feszültségét, vagy pedig nem tölt be, meglepetést okozva.³⁰¹ E játék agyi hatásai funkcionális mágneses rezonanciavizsgálat (fMRI) segítségével követhetők, mind a saját fájának énekét hallgató nagy fülemüle (*Luscinia luscinia*), mind pedig a zenét hallgató ember esetében, rávilágítva a madár és ember között feltételezett párhuzamokra. Chakravarthi Kanduri és társai 2015-ös, *The effect of music performance on the transcriptome of professional musicians* [A zenei előadás hatása professzionális zenészek transzkriptómjára] című

²⁹⁸ A Darwin-Spencer vita összefoglalását lásd: Kivy: "Charles Darwin on Music", 44–48.; Rachel Mundy: *Animal Musicalities. Birds, Beasts, and Evolutionary Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018. 22–27.

²⁹⁹ Maxine Sheets-Johnstone: "Human Versus Nonhuman: Binary Opposition As an Ordering Principle of Western Human Thought", *Between the Species* XII/1 (1996): 57–63.
<https://digitalcommons.calpoly.edu/bts/vol12/iss1/13/> (Hozzáférés: 2021. július 7.)

³⁰⁰ George Levine: *Darwin Loves You: Natural Selection and the Re-enchantment of the World*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

³⁰¹ David Rothenberg – Tina C. Roeske – Henning U. Voss – Marc Naguib – Ofer Tchernichovski: "Investigation of musicality in birdsong", *Hearing Research* CCCVIII (2014. február): 71–83.

közleménye klasszikus zenekari zenészek koncert előtt és után vett vérmintáinak összehasonlításán alapul, amelyből következtetni lehet arra, hogy a zenélés milyen géneket aktivál.³⁰² A zenészekben aktivált gének egy része a kutatás szerint azonosságot, illetve funkcionális hasonlóságot mutat azokkal a génekkel, amelyek énekesmadarakban aktiválódnak éneklés közben.

Dolgozatomban nincs hely a két közlemény kapcsán felmerülő számos kérdés megfogalmazására, említésük csupán a történet mai végpontját hivatott hozzávetőlegesen kijelölni. Hogyan illeszkedik Szőke Péter ornitomuzikológiája ebbe az általam 19. századi kezdőpontja és 21. századi végpontjai segítségével felvázolt történetbe? A személyes interakciók és a szakirodalmi hivatkozások, azaz a történeti összefüggések tekintetében csak viszonylag lazán kapcsolódik hozzá, eszmeileg azonban mégis a történet fősodrába illeszthető, elsősorban annál a kérdésénél fogva, amelyet a fejezetem címébe helyeztem. Először a történeti kapcsolatokat, aztán az eszmei összefüggést mutatom be.

b) Szőke forrásai: Darwin és Kishonti

Már idézett 1967-es önéletrajzában Szőke Bartók neve elé helyezte Darwin nevét, mikor közölte, hogy tizenhat éves korában kettejük hatására kezdett foglalkozni a „népzenei dallamosság, majd általában a zenei fenomén keletkezésének és fejlődésének problémájával”. Mint láttuk, Darwin zenei geneziselméletét a madárdal inspirálta, teóriája az emberi zene ősválósága és a madárdal közötti funkcionális azonosság és az ebből származó hatásbeli rokonság gondolatán alapul. Bár nem funkcionális-hatásbeli, hanem szerkezeti tényezőkre hivatkozott, Szőke is az emberi zene és a madárdal rokonságáról, egységes alapjairól beszélt. Kézenfekvő volna hát a Szőke által említett Darwin-hatást ezzel a hasonlósággal összekapcsolni – kézenfekvő, mégis teljesen téves, mert semmiféle jel nem utal arra, hogy Szőke 1956 nyara előtt, vagyis az említett problémáról való gondolkodás első harminc évében bármilyen szerepet szánt volna a madaraknak a probléma megoldásában.

Az 1956 tavaszára formát öltött elmélet jellege alapján feltehető, hogy Darwin írásaiban egyáltalán nem a zenei geneziselmélet fogta meg Szőkét – még csak az sem biztos, hogy ekkor bármelyiket ismerte a teóriát tartalmazó két műve közül³⁰³ –, hanem általában az evolúció gondolata és mechanizmusai. A dolgozatban Szőke az evolúció törvényeit az élővilág folyamatairól megkísérelte átvinni a kultúra folyamataira: az élőlényeket dallamokkal helyettesítette, a szelekciós nyomást gyakorló környezetet pedig – anélkül, hogy ezt ebben a formában megfogalmazta volna – az emberi elmével azonosította, amelyeket a harmonikus felhangok viszonyai kondicionálnak. A törzsfejlődés elméletének ilyen értelmű adaptálásával megelőzte Richard Dawkins *Az önző gén* [*The Selfish Gene*] című 1976-os könyvét, amelynek *Méme* [*Memes*] című fejezetében az angol etológus az evolúcióbiológia és a

³⁰² Chakravarthi Kanduri – Tuire Kuusi – Minna Ahvenainen – Anju K. Philips – Harri Lähdesmäki – Irma Järvelä: “The effect of music performance on the transcriptome of professional musicians”, *Scientific Reports* V/9506 (2015. március 25.) <https://doi.org/10.1038/srep09506> (Hozzáférés: 2021. július 5.)

³⁰³ 1990-es utolsó tanulmányában Szőke Darwin nevével és a mű megjelenési évszámával, a cím feltüntetése nélkül hivatkozik *Az ember származására egy zenei geneziselméletet felsoroló bekezdésben*, ekkor tehát már biztosan ismerte. Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 659.

genetika szemüvegén át pillantott a kultúrára, annak entitásait *mémek*nek nevezve el, a név hangzásával is kifejezve a génekkel feltételezett analógiájukat.³⁰⁴

Csak egyetlen olyan írásműről van tudomásom, amely felveti a madárhangok és az emberi zene eredete közötti összefüggés gondolatát, és amelyről egyszersmind bizonyítható, hogy Szőke még 1956 nyara előtt olvasta, tehát azelőtt, hogy elmélete tollastul-bőrröstül bekebelezte volna a madarakat. A szerzője Kishonti Barna (1890–1969), a budai Állami Tanítóképző Intézet zenetanára, címe *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, füzet formában jelent meg a Magyar Kórus kiadónál 1939-ben.³⁰⁵ „[Ebből a füzetből] már régebből ismertem néhány madárdallam kottaképét, láttam, hogy dúrhármas és ötfokú motívumok is vannak közöttük. Azonban – őszintén szólva – egy kicsit úgy éreztem, jó volna ezeknek a madári hangközöknek az »emberi méreteiről« egyszer személyesen is meggyőződni, mert hátha ezeket Kishonti Barna csak úgy behallotta, belemagyarázta a madarak énekébe”,³⁰⁶ írta Szőke 1956 júniusában, az „érdekes közbejött eseményekről” adott beszámolója elején.

Arról taktikusan hallgatott, hogy Kishonti a füzetében a kilenc fajtól³⁰⁷ származó több mint negyven madárdallam mellett az öt kontinens legkülönbözőbb népeinek hagyományos zenéjéből származó közel ötven dallamot, illetve dallamtöredék-csoportot is közölt, és hogy a kottapéldák között a madár- és emberdallamok mindenféle hierarchikus megkülönböztetés nélkül keverednek egymással. A hangsúlyozottan internacionális és interspeciális példatár célja, hogy bizonyítsa a füzetben megfogalmazott elméletet, amely a madár- és emberzene közös, univerzális természeti alapjáról szól:

Új-Guinea pápuái, Dél-Afrika busmánjai, Ázsia tatárai, Dunántúl és Székelyföld öreg magyarjai, Amerika indiánjai nagyon sokszor azonos hangsorú dallamokat énekelnek. Az évezredek kínai himnuszoknak, a legrégebb görög lantok hangolásának, sok ősi keresztény dallamnak alapja ugyanaz a hangrendszer, mint amelyből mult évben a budai ligetek szabadtéri hangversenyein a rigók tilinkó-változatai is kivirágoztak.

Csak a természet mindenütt és mindenkor érvényes törvényei között kereshetjük annak okát, hogy tér és idő nagy távolságaiban azonos hangviszonyú dallamok születhetnek.³⁰⁸

A zene egyetemes természeti alapját Kishonti szerint egyfelől a harmonikus felhangsor első hat részhangja szolgáltatja, különös tekintettel a harmadiktól a hatodik részhangig terjedő kivágatra, másfelől pedig – és ez elméletének egészen különös sajátossága – a Bohr-féle atommodellben leírt elektronátmenetek egy csoportja.

Mikor egy elektron az atommagtól távolabbi héjak egyikéről egy közelebbi héjra ugrik át, elektromágneses sugárzás szabadul fel. A kiindulási és megérkezési héjak különböző párosításai szerint számos ilyen átmenet lehetséges, és mindegyikhez olyan sugárzás tartozik, amelynek frekvenciája csak az adott átmenetre jellemző. Kishonti önkényesen kiválasztotta az atommaghoz legközelebbi héjra

³⁰⁴ Richard Dawkins: *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976; magyarul: *Az önző gén*. Ford. Siklaci István. Budapest: Gondolat, 1986.

³⁰⁵ Kishonti Barna: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*. Budapest: Magyar Kórus, 1939. Bánki Bertának köszönöm, hogy digitalizálta és eljuttatta számomra Kishonti művét.

³⁰⁶ Szőke: *A mari (a csuvas)*..., 3.

³⁰⁷ Feketerigó, sárgarigó, kakukk, szécinke, énekesrigó, léprigó, kenderike, barátcinege és kanári.

³⁰⁸ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 12.

történő átmeneteket, azért, mert ezek sugárzási frekvenciáinak arányaiban a félhangnélküli, illetve félhangos ötfokúság kvart-keretbe zárt tercének és szekundjának arányait ismerte fel, és vélt magyarázatot találni az eredetükre.³⁰⁹ Szekund a felhangsor választott kivágatában nem található, a kisterc és nagyszekund anhemiton pentatóniára jellemző szomszédságára pedig csak a felhangsor magasabb régióiban van példa. Ezek a viszonyok a felhangsor-kivágat hangközei segítségével csak úgy volnának magyarázhatók, ha transzpozíciót alkalmazunk – mint például a kvintlánc esetében tesszük – ezt pedig Kishonti el akarja kerülni, mert túlzottan áttételes magyarázatnak találja.³¹⁰

Azt ellenben nem találja túlzottan áttételesnek, hogy hangrezgésekhez kötődő jelenségek magyarázatát a nagyfrekvenciájú elektromágneses rezgések birodalmában keresi. Abban az – egyébként csak végjegyzetben közölt – feltételezésben sem lát túlzottan áttételes magyarázatot, hogy ezek a sugarak a testbe jutva „megfelelő érzékszerv nélkül is hatással lehettek az idegpályákra”, és így juthattak el az ember és a madár akusztikus rendszeréig.³¹¹ Az empirikus szellemben iskolázott olvasó számára bizonyára komikusnak tűnő ellentmondás abból fakad, hogy Kishonti – mint erre a III. rész 2. fejezetében még visszatérek – az antik és középkori természetfilozófia szellemében teoretizált a zenéről, mégha a modern fizika eredményeit igyekezett is hasznosítani. E természetfilozófiában pedig sokkal fontosabb érv két jelenség kapcsolatának bizonyításában a számok analógiájában megnyilvánuló konceptuális szépség és egyszerűség, mint a kísérletileg igazolható ok-okozati összefüggések.

Egyértelmű, hogy Szőkére döntő hatást gyakorolt Kishonti füzete, és hogy ez volt saját elméletének egyik legfontosabb inspirációs forrása. Úgy tűnik, először csak a zene fizikai alapjaival kapcsolatos elemeket hasznosította belőle, a madárhangok és az emberi zene közösségére vonatkozó elemek hatása csak később, a saját 1956. júniusi feketerigó-élménye után aktiválódott benne. Ami a fizikai alapokat illeti, Szőke elméletének legalapvetőbb, tehát már az 1956. tavaszi állapotban is bizonyosan jelen lévő eleme, hogy a szerző a felhangsor első hat hangján belül is kitüntetett szerepet tulajdonít a harmadiktól a hatodik részhangig terjedő szakasznak, amit „vokális kivágásnak” nevez. Feltételezi, hogy ez, a dúrakkord kvartszext-megfordításával analóg készlet a zeneiség legegyszerűbb és legalapvetőbb csírája. Az oktávkeretet is tartalmazó, tehát négy hangot magában foglaló dúrakkord-megfordítások közül csak ez építhető fel egymással szomszédos részhangokból, a másik két megfordítás nem, Szőke valószínűleg ezért tekinti az utóbbiakat későbbi származéknak, amelyek az előbbi hangjainak „reflexes transzpozíciójával” jönnek létre.³¹²

Nem csak a négy hangnak tulajdonított kiemelt szerepben, de a „vokális kivágás” elnevezésben is felismerhető Kishonti hatása, aki a négy hangot így jellemzi:

³⁰⁹ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 5–6.

³¹⁰ Id. m., 12., I. végj.

³¹¹ Id. m., 13–14., VIII.; „[A] legkeményebb [értsd: legmagasabb rezgésszámú] sugarak befogadására nincs is külön érzékszervünk”, írja Kishonti a 6. odalon. Ez a megfogalmazás azt sejteti, hogy tudomása volt arról, hogy az elektronátmenetek során keletkező sugarak egy része a látható fény tartományába esik (ezt a jelenséget hasznosítják például a különböző színű neonfénycsővek). Kishonti magyarázata mindenesetre a látás jelentőségének feltételezésével sem lesz sokkal kevésbé áttételes.

³¹² Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/62., 64.

Ha [...] a részhangoknak *énekben* való szerepét vizsgáljuk, akkor még figyelembe kell vennünk a hangadó- s a hallószerv korlátait is. E korlátok miatt az ének dallamok csak ritkán lépik túl a nyolcadtávolságot, továbbá a részhangok egyre halkuló sorában a 6.-nál magasabbak már vajmi kevés hatással vannak reánk. Tehát *ének szempontjából* a részhangok sorának attól a csoportjától várhatunk a legtöbb szerepet, amely a nyolcadtávolságot, valamint a 6. részhangot nem lépi túl, továbbá a viszonylag kisebb – vagyis kényelmesebben *énekkelhető* – ugrásokat tartalmazza. Ez pedig a részhangok következő csoportja: [f'–b'–d'–f']³¹³ [Kiemelések tőlem]

Szőke ezen a ponton olyan szorosan követte Kishontit, hogy még a négy hang abszolút magasságát is átvette tőle a „vokális kivágást” szemléletű 25. példájában.³¹⁴ Nem követte viszont természetfilozófiai jellegű szemléletét: figyelmen kívül hagyta az elektromágneses sugarak szerepére vonatkozó, az akusztikus tapasztalattal összeegyeztethetetlen felvetést, és amikor végül ő is befogadta elméletébe a madarakat, ezt Kishontival ellentétben nem csupán azért tette, mert hangjaikban az univerzalitás bizonyítékát látta, hanem azért is, mert hangképzőszervük fizikai sajátosságai, illetve az emberek madárélményei ok-okozati kapcsolatok felfedezésének lehetőségét vetették fel, olyan kapcsolatokat, amelyek elődjét még láthatóan nem foglalkoztatták különösebben. Bármennyire prekoncepciózus volt is Szőke módszere, Kishonti lényege szerint premodern gondolkodásának elemeiből egy, a kísérleti bizonyítás szükségét is hangsúlyozó³¹⁵ modern tudomány szemléleti alapjait alakította ki, amelyben Darwin evolúciós gondolatát is hasznosította, 1957 tavasza után már nem csupán a dallamok evolúciójának elméleteként, hanem a madarak és az ember közötti filogenetikai kapcsolat szerepét is felvetve.³¹⁶ Ez a többféleképpen is megmutatkozó minőségi különbség teszi érthetővé, hogy Szőke csak erősen reduktív és szelektív módon hivatkozott Kishontira: vélhetően el akart határolódni a tudományfelfogásától, ezért hallgatta el azokat az elemeket, amelyek leleplezték volna, hogy más tekintetben milyen jelentős mértékben adósa elődjének.

Kishonti erős hatással volt Szőke kezdeti madárhang-megfigyeléseire is. Az 1939-es füzet egyik végjegyzete egyebek között arról szól, hogyan „hangolta át” szülővárosa, Losonc egyik templomának harangja a sárgarigók énekét.³¹⁷ Szőke nyilvánvalóan ennek nyomán vélte felfedezni 1956 nyarán, hogy az Úttörővasút mozdonyának kürtje a Hűvösvölgy összes madarát azonos hangnemre „hangolja be”,³¹⁸ és ezért hitte azt még az 1958-as madárzenei függelék írása idején is, hogy hangolósípjával képes befolyásolni a feketerigók fütyének hangnemét³¹⁹ – erről az illúzióról a II. rész 3. fejezetében írok részletesebben. A szóban forgó függelékben mégis csupán azért hivatkozott Kishontira, mert a magnetofonos lassítás nemcsak saját korábbi lejegyzéseiről, de elődje lejegyzéseiről is kimutatta, hogy önkényes belehallásokat rögzítettek.³²⁰ Kettejük korábbi eredményeinek egy kalap alá vétele egy kissé igazságtalan volt, és nem csak a függőségi viszony eltitkolásában: Kishonti szövege Szőke 1956-os

³¹³ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 5.

³¹⁴ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/62.

³¹⁵ Szőke az előző után beillesztett megjegyzéseiben írja, hogy az általa feltételezett reflexkapcsolatok megismerése pszichológiai kísérleteket kíván. Id. m., I/47.

³¹⁶ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/393–394.; Érettebb, és a Darwin-kapcsolatot egyértelműbben felfedő megfogalmazásban: Szőke: *A zene eredete és három világa*, 150.

³¹⁷ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 13., III. végj.

³¹⁸ Szőke: *A mari (a csuvas)...*, 12.

³¹⁹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/359.

³²⁰ Id. m., II/347.

madártanulmányával ellentétben nem hallgatja el, hogy a rigók füttyében sok csúszkáló, illetve „lejegyzésre alkalmatlan” zajos elem is található.³²¹

Az 1959-ben megjelent dolgozat törzsszövege sehol nem említi Kishonti nevét, az előszó egyik mondatában ugyanakkor az előd szerepének kollektív köszönetnyilvánításba csomagolt beismerését látom: „[...] Különösen a néhai³²² *Magyar Kórus* köré tömörült zenésznemzedék olyan jelentős, tettekre serkentő mozgalmat indított [...], mely nélkül messze vidéken én sem juthattam volna kapcsolatba a magyar zenei kultúra akkori s máig is égető tudományos problémáival.”³²³ A *Magyar Kórus* elsősorban katolikus egyházzenei lap volt, de írásaival és nagyszámú kottamellékletével a kórusmozgalmat, és ezáltal Szőke galántai Hanza Dalárdáját is támogatta. Szőke ezért írta a dolgozat 1959-es megjelenését követően Bárdos Lajosnak, a lap egykori szerkesztőjének: „Ön nem is tudhatja, hogy tevékenysége és fellépése nemcsak a közelmúlt években, hanem már 20-25 évvel ezelőtt is maradandó hatással volt az én vidéki korlátok között szorongó zenei fejlődésemre is.”³²⁴ Bárdos több más egykori Kodály-tanítvánnyal együtt az 1930-as évektől a zenei sajtóban is használni kezdte Kodály zenealapú társadalmi utópiájának megnevezését, az „énekesrend” szót,³²⁵ Szőke ezért írhatta egy 1943-as levelében, hogy „énekesrendi szellemben vezetett” énekkara van.³²⁶

Csak hogy Szőke az előszóban nem a kórusélet, hanem „égető tudományos problémák” kapcsán hozta szóba a lapot és körét. A *Magyar Kórus* folyóirat azonos nevű kiadványvállalata pedig csak egyetlen tudományosnak nevezhető kiadványt jelentetett meg: Kishonti Barna *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai* című füzetét.

A felhangsor kutatásának a 17. századig, illetve zeneelméleti alkalmazásának a 18. századig visszanyúló történetében³²⁷ jelentős előrelépést hozott a részhangokat műszeres kísérleti vizsgálatok tárgyává tevő Hermann von Helmholtz 1863-as, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [*A hangérzetekről, mint a zeneelmélet fiziológiai alapjáról*] című műve.³²⁸ Helmholtzra hivatkozik a magyar zenepedagógiai irodalom egyik klasszikusa, Keszler Lőrinc nemzeti zenedei tanár 1928-as *Összhangzattana*, amikor a felhangsorra vezeti vissza a hangok különböző rokonsági viszonyait és a fő harmóniai funkciókat.³²⁹ Helmholtz eredményeire épül Bodon Pál *Az intonálás iskolája* című 1953-as könyve, amely a felhangsort „a zene természeti alapjának” nevezi, és amelynek idézett mondatára Szőke is hivatkozik 1959-ben megjelent

³²¹ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 13., III. végj.

³²² A *Magyar Kórus* című lap 1950-ben szűnt meg, ugyanakkor kiadóját, a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadót államosították és minden más hasonló intézménnyel együtt beolvasztották a Zeneműkiadó Vállalatba.

³²³ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/41.

³²⁴ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1959. szeptember 30. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³²⁵ Kodály: *Közélet, vallomások, zeneélet*, 413–416.; Pethő Villó: *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei*. Doktori disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2011. 129–138.

³²⁶ Szőke Péter levele Domokos Pál Péternek, 1943. február 18. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³²⁷ Sigalia Dostrovsky: “Early Vibration Theory: Physics and Music in the Seventeenth Century”, *Archive for History of Exact Sciences* XIV/3 (1975): 169–218.; Glenn Chandler: “Jean Philippe-Rameau and the Corps Sonore”, *Athens Journal of Humanities & Arts* IV/1 (2017): 7–24.

³²⁸ Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877. Témához főképp: 299–324. (Első kiadása: 1863.)

³²⁹ Keszler Lőrinc: *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete*. Budapest: Rozsnyai, 1928. 1–3., 9., és különösen 25–26.

dolgozatában.³³⁰ Csakhogy Helmholtz, Keszler és Bodon az összhangzások szempontjából írnak a felhangok szerepéről: azzal hozzák összefüggésbe a különböző tökéletességű konszonanciák, illetve a tisztaság érzetét, hogy két vagy több egyszerre megszólaló hang összetevői közül melyek és mekkora pontossággal esnek azonos magasságba. Szőke ellenben az egyszólamú zene sajátosságait magyarázza a felhangsorról, és ebben valószínűleg nem Bodon Pál, hanem Kishonti Barna az előképe.³³¹

c) Szőke darwini öröksége a termelő ember marxista dogmájának szorításában

A dolgozat 1958-as függeléke 1962-ben német fordításban a *Studia Musicologica*-ban is megjelent.³³² Ezt az első madárzenei közleményt 1963-ban a *Magyar Tudomány*-ban követte a második, *Ornitomuzikológia* címmel.³³³ Először fordult elő, hogy Szőke publikációban használta a terminust, de annak nyilvános bevezetése nem járt együtt módszertani változással: a szerző folytatta az öt vonalas madárhang-lejegyzés 1956-ban, valamint a magnetofonos hanglassítás 1957-ben elkezdett gyakorlatát. Pernye András zenetörténész, aki lelkes egyetértéssel fogadta a Kodály népzene-tudományi iskoláját bíráló Szőke-írásokat, az *Ornitomuzikológia*-tanulmányra túlnyomórészt elutasító vitacikkkel reagált a *Magyar Tudomány* egyik következő számában.³³⁴ Kritikai észrevételei közül most azt állítom a középpontba, amelynek mai értékelése különösen kényes problémát vet fel, szoros összefüggésben Szőke reális értékelésének problémájával:

Szőke Péter elfelejti azt, hogy mi emberek egyszerűen képtelenek vagyunk úgy hallgatni az ő felvételeit, hogy közben minden általunk már megismert zene hatása alól és „asszociációs kísértésé”-től mentesek lennénk. Akár felvételeit, akár lejegyzéseit hallgatjuk vagy vizsgáljuk, nem teszünk mást, mert nem is tehetünk mást, mint hogy a már ismert zenéhez társítjuk akusztikai benyomásainkat, s ha az bennünk zenei élményt kelt, akkor az csakis és kizárólag ezen asszociáció terméke lehet.

Amikor Szőke Péter a hangrögzítésnek és lejegyzésnek ezt a területét „Ornitomuzikológiá”-nak nevezi, akkor pedig abban téved, hogy saját asszociációit sugározza bele a megvizsgált anyagba.³³⁵

³³⁰ Bodon Pál: *Az intonálás iskolája. Népzenei énekkari gyakorlata a fizika tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1953. 5.; Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/62.

³³¹ Kishontival Szőke személyesen is kapcsolatba került madárhang-kutatásai kezdetén. Bárdosnak írta 1956 augusztusában: „Kishontival való utolsó hosszabb beszélgetésem során megbizonyosodhattam róla, hogy a legtöbb kérdésben az én friss megállapításaimat Kishonti 30 éves tapasztalatai is igazolják. Egyetlen komoly ellentmondás van közöttünk: a dúrhármas-tritónia vagy nem dúrhármas-tritónia kérdése [ti. hogy a dúrhármas-tritónia önmagában szolgáltatja-e minden további zenei szerkezet alapját, vagy ki kell-e egészülnie mással, pl. a Kishonti által megfogalmazott »sugárhang«-elvel].” Ugyanott később: „Újabb látogatásom alkalmával sem sikerült elérnem, hogy Kishonti Barna [madárhanglejegyzés-]gyűjteményébe bepillantassak, jóllehet kijelentettem előtte, hogy egyetlen közöletlen madárdallamát sem kívánom felhasználni [...]” Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1956. augusztus 20.

³³² Szőke Péter: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* II/1–4 (1962): 33–85.

³³³ Szőke Péter: „Ornitomuzikológia”, *Magyar Tudomány*, LXX/9 (1963. szeptember): 592–607.

³³⁴ Pernye András: „Énekelnek-e a madarak? (Kritikai megjegyzések Szőke Péter »Ornitomuzikológia« című tanulmányához)” *Magyar Tudomány*, LXX/11 (1963. november): 767–772. A vitairatnak helyesebb lett volna a „Zenélnek-e a madarak?” címet adni, hiszen az *ének* terminus általánosan használatos a madarak egy bizonyos hangadás-típusának megnevezésére, a zenei minőség kérdésétől függetlenül. A Kodály-iskola bírálatával kapcsolatos pozitív észrevételek a vitacikk elején olvashatók, valamint Pernye Szőkének írt több levelében (ld. OSZK Kéziratár, Fond 448.)

³³⁵ Id. m., 769.

Ehhez hasonló észrevételt tett Zoltai Dénes is 1968-ban, Szőke *A madárhang mint biológiai zene* című kandidátusi értekezéséről írt opponensi véleményében, amely a következő évben meg is jelent a *Világosság* folyóiratban, valamint egy, a szerző zeneesztétikai tanulmányait összegyűjtő kötetben:

[... A] hangjegyzírásnak az a sajátos koordináta-rendszere, amelyet Szőke alapul vesz, [...] készen kapott, és nem az adott jelenségkomplexum belső rendjéből magából kinövesztett rendszer. Először is: a mi kottaképünk nem egy természeti jelenségnek a paramétereit méri, mint a természettudományokból ismert dezantropomorf mértékegységek és -rendszerek, hanem egy emberi művészeti fenomén sajátos meghatározottságait (magassági rendjét, ritmikáját és i. t.)! Nem lenne szabad továbbá megfedkeznie arról, hogy mai hangjegyzírásunk *nem az egyedül lehetséges*, akusztikailag vagy hallápszichológiailag egyedül „természetes” zenei írásmód, hanem a zeneművészet egy bizonyos történeti korszakának művészi gyakorlatához van kötve. Számomra például kétséges maradt, hogy valóban a kisszekund-e az ún. madárdallamosság legkisebb hangköze. Tényleg nincsenek harmad- vagy negyedhangok e hangkontinuumokban? Nem kellene-e esetleg finomítani, rugalmasabbá és ezáltal objektívebbé tenni a lejegyzés módszerét? Ki ne érezné, hogy e feltételeességek figyelmen kívül hagyása komoly hibaforrás lehet: felidézi az antropomorf és modernizáló jellegű *belehallás* veszélyét, amikor is az érett európai tonális zene hangközei, sőt funkciói szenzuális prekonceptiókká válnak, Prokrusztész-ágygá, amelyben tényleg eltorzul a magánvaló objektivitásában vizsgálándó madárének-szerkezet.³³⁶

Dolgozatom II. részében igazolom a „belesugárzással”, avagy „belehallással” kapcsolatos aggályok jogosságát: összehasonlítom egy madárfaj hangjainak szerkezetét a Szőke kottás reprezentációi által sugallt szerkezettel, kimutatva, hogy a Zoltai által említett Prokrusztész-ágy valóban torzulásokat okozott. Van azonban egy döntő különbség dolgozatom és az idézett szövegek között. Pernye és Zoltai nem az enyémhez hasonló összehasonlítások, vagy más tényszerű, gyakorlati észrevételek alapján vélik jogosnak az aggályaikat, hanem olyan dogmatikus elméleti megfontolás alapján, amely eleve kizártnak tartja azt, hogy Szőke zeneiségre vonatkozó megállapításainak bármilyen más forrása is lehessen, mint a „belesugárzás”. A dogmatikus alapot Pernye esetében a megfogalmazás is érzékelteti: a madarakkal kapcsolatos zenei élményünk „csakis és kizárólag” antropomorfizáló asszociációink terméke lehet.

A fenti idézetek értékelésének kényes pontja tehát a bennük foglalt konklúziók és a szövegkörnyezetükből kiolvasható premisszák relációja. Bár következő fejezetemben megerősítem Pernye és Zoltai következtetéseit, ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy egyszersem igazolnám az alapjukul szolgáló dogmát, amelyet súlyos tévedésnek tartok. Olyan tévedésnek, amely teljesen félrevezetheti Szőke munkásságának megítélését, és amelyhez hasonló gondolatok ma is felmerülnek, ezért fontos feladatommak látom, hogy külön kitérjek rá.³³⁷

Az ember és az állatvilág közé szögesdrótkerítést feszítő európai gondolat egy különösen potens formája élt a keleti blokk politikai rendszereiben, amelyek a voltaképpeni szögesdrótkerítésre is úgy

³³⁶ Zoltai Dénes: „Biológiai zene?”. In *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető, 1969. 530–556. Ide: 534–535.; Zoltai Dénes: „Biológiai zene?”, *Világosság* X/4 (1969. április): 241–247.

³³⁷ Az alfejezet első idézetét *A barátposzáta éneke. Szőke Péter „zeneietlen” madarának hangesztétikuma* című 2017-es tanulmányomban még úgy állítottam be, mintha Pernye kritikai észrevételei tökéletesen egybevárnának a saját kritikai észrevételeimmel. Akkor még nem voltam tisztában a premisszák és konklúziók viszonyának most megfogalmazott problémájával. Az itt közöltekkel helyesbíttem akkori értelmezésem. Loch Gergely: „A barátposzáta éneke. Szőke Péter »zeneietlen« madarának hangesztétikuma.” *Magyar Zene* LV/1 (2017. február): 88–116. Ide: 90.

tekintettek, mint a harmonikus társadalmi lét szükséges tartozékára. A gondolat Karl Marxtól és Friedrich Engelstől származott, akik így írtak egyetlen közös művükben, *A német ideológiában*: „[Az emberek] maguk akkor kezdik magukat az állatoktól megkülönböztetni, amikor termelni kezdik létfenntartási eszközeiket [...]. Azzal, hogy létfenntartási eszközeiket termelik, az emberek közvetve magát az anyagi életüket termelik. [...] Ahogyan az egyének életüket megnyilvánítják, olyanok ők maguk. Az tehát, hogy mik, egybevág termelésükkel, mind azzal, *amit* termelnek, mind pedig azzal, *ahogy* termelnek.”³³⁸ Amikor az idézett 19. századi német szerzők társadalmi reformelképzeléseit és azok ideológiai alapját a szovjet típusú berendezkedés kizárólagos igazsággá nevezte ki, az idézett gondolat is helyet kapott az indoktrináció eszközeiül szolgáló tankönyvekben, például a következőképpen:

A munkaeszközök alkalmazása megváltoztatta az ember és a természet viszonyát. Az állat passzívan alkalmazkodik a természethez: felhasználja azt, amit maga a természet nyújt neki. Ezzel szemben az ember a természethez aktívan alkalmazkodik: célszerűen megváltoztatja a természetet, megteremti magának azokat a létfeltételeket, amelyeket nem talál meg közvetlenül a természetben. Az ember munkatevékenységének döntő szerepe volt abban, hogy agya fejlődött és tökéletesedett. Bizonyos értelemben a munka teremtette meg az embert, az emberi agyat is a munka hozta létre.³³⁹

Az ember a tautológia csodája: azért vált emberré, mert dolgozni kezdett, és azért kezdett dolgozni, mert emberré vált. Saját hajánál fogva húzta ki magát az állatvilágból. Az állatot a természet vak törvényei alkották, az ember ellenben lát, és a saját belátása szerint alkotja önmagát, tudatosan, szabadon és célszerűen.³⁴⁰ Ez az a minőségi különbség állat és ember között, amely bináris szétválasztásukat indokolja, és amely miatt az állati közösségek és az emberi társadalom között átmászhatatlan kerítés húzódik. Minden, amit az ember tesz, szükségképpen lényegileg különbözik attól, amit az állatok tesznek, hiszen az ember egész lénye és minden cselekedete elválaszthatatlanul összefügg a termeléssel, illetve az attól ugyancsak elválaszthatatlan társadalmi léttel, két specifikusan emberi sajátossággal.

Ezek a gondolatok visszhangzanak Pernyénél, amikor Szőke madárzenével kapcsolatos „zene, de nem művészet” tételére reagál, válaszában a művészetet a valóság visszatükrözéseként definiáló marxista koncepcióra is hivatkozva:

A természet tudatos leképezése, utánzása és megismétlése minden ízében ki van szolgáltatva az ember társadalmi meghatározottságainak. A természet megváltoztatásának és megismétlésének mozzanata nem képzelhető el sem a madárvilágban, sem a jelenleg ismert állatfajtáknál. Enélkül művészet nem jöhet létre. Márpedig az a zene, amely nem művészet – nem is lehet zene, még akkor sem, ha bizonyos külső hasonlatosságokat mutat azzal.³⁴¹

³³⁸ Karl Marx – Friedrich Engels: *A német ideológia*. Szerk. Bence György, ford. Kislégyi Nagy Dénes. Budapest: Magyar Helikon, 1974. 23. Kiemelések az eredetiben.

³³⁹ *A marxizmus-leninizmus alapjai*, 38.

³⁴⁰ A Marx-Engels idézet hasonló értelmezését lásd: Lynley Tulloch: “Is Emile in the Garden of Eden? Western ideologies of nature”, *Policy Futures in Education* XIII/1 (2015): 20–41. Ide: 25.

³⁴¹ Pernye: „Énekelnek-e a madarak?”, 771.

És ugyanezek a gondolatok visszhangzanak Zoltainál is, még tisztább formában, a forrásukkal tartott eleven kapcsolatot érzékeltetve:

[... M]anapság még marxista oldalról is hallunk olyan figyelmeztetéseket, hogy természet és társadalom ontológiailag egységes, hiszen az ember maga nemcsak társadalmi, hanem természeti lény is, [...] s a materialista monizmus – úgymond – a természeti lét prioritásának elismerésére kötelez. Ezzel általánosságban még egyet is lehetne érteni. Kevésbé azonban azokkal a következtetésekkel, amelyek szerint természeti és társadalmi, mint az anyagiságában egységes világ két „oldala”, „vonatkozása”, olyan viszonyban áll egymással, amelyet [...] azonosságnak kell tekinteni. Ezen az alapon homályban marad ugyanis a perdöntő világnézeti probléma, az a nóvum, amely a szerszámkészítő állat, a munkája révén társadalmasult természeti lény, az ember történeti keletkezésével [...] áll elő az anyagi világ fejlődésében és szerkezetében.³⁴²

Az említett nóvum Zoltai szerint az embert speciális képességekkel ruházza fel. Ezek, ha Zoltainak igaza lenne, tényleg nagyon erősen megkülönböztetnék az embert az állatoktól, ugyanis ilyen képességekkel valójában csak a mitológia és a tudományos-fantasztikus műfajok alakváltó lényei rendelkeznek, amelyek környezetük bármely életformájának megjelenését és viselkedését szimulálni tudják. Ilyen alakváltónak festi le Zoltai az embert, azzal a különbséggel, hogy az ő humanoid alakváltója nem a környezetéből, hanem belső genetikai adatbankjából olvassa ki az általa utánozni szándékozott állati viselkedésmintákat, hogy azokat tudatosan és szabadon a saját, specifikusan humanoid céljaira használja:

Egy szimmetrikus ütemszerkezet, egy hangköz- vagy motívumismétlődésen alapuló periódus, egy hívás-válasz típusú szerkezeti képlet vagy éppen egy strofikus dallamstruktúra *az emberi zene szintjén persze sohasem természeti produktum*. De most már ornitomuzikológiai adatok birtokában elmondhatjuk: létrejöttükben, megalkotásuk és élvezésük képességének genezisében elengedhetetlen feltétel az állatvilág különböző fajainál felhalmozott különféle idegfiziológiai képességeknek egyfajta *elsajátítása*, szelektáló átvétele, integrációja és generalizációja. Csakis így válik az ember képessé arra, hogy „valamennyi species mértéke szerint alakítson”, vagyis mindenütt az „inherens mértéket” tudja alkalmazni, más szóval: hogy *saját emberi természetének, lényegi erőinek idegfiziológiai feltételeit magának kidolgozza*, s így képes legyen „a szépség törvényei szerinti” alkotásra.³⁴³ [Zoltai önidézetei; A kiemelések tőlem származnak]

Zoltai látszólag megengedőbb, kedvesebb ellenfél, mint Pernye. Ahogy a „belehallásról” sem mint tényről, hanem inkább csak mint veszélyről írt, úgy az utóbbi idézetben is elfogadni látszik, hogy Szőke madárhangokkal kapcsolatos megállapításaiban lehet valamiféle igazság, tehát hogy van valami köze a madárhang általa felsorolt szerkezeti képleteinek a zenéhez. Valójában azonban éppen Zoltai a veszedelmesebb. Pernye kategorikus elutasításában érvként szerepelnek olyan gondolatok is, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy halvány fogalma sem volt az énekesmadarak vokális tanulási

³⁴² Zoltai: „Biológiai zene?”, 546.

³⁴³ Id. m., 556.

képességének az emberét sok esetben felülmúló fejlettségéről³⁴⁴ vagy a konvergens evolúcióról,³⁴⁵ két olyan jelenségről, amelyek segítségével meggyőzően lehet érvelni a hangadás ember-madár párhuzamai mellett. Az ő keménynek látszó támadását tehát viszonylag könnyen „ki lehet pukkasztani”, amint ezt egy-egy válaszcikkben meg is tette Szőke barátja, Virágh László műfordító, az Ars Renata énekegyüttes vezetője, valamint Szőke veje, Schäfer (későbbi nevén Sasvári) Lajos etológus.³⁴⁶ Zoltai ellenben, miközben látszólag megbecsüléssel elfogadja és hasznosítja Szőke egyes kutatási eredményeit, valójában úgy forgatja ki őket, hogy a Szőkéével ellentétes következtetést támasszák alá: hogy ne lebontsák, hanem megerősítsék az ember és állat közötti kerítést.

Míg a madarak hangképletei, illetve a mögöttük rejlő idegi mechanizmusok ösztönszerűek, addig az ember e képletek és mechanizmusok közül mindig tudatosan válogat – véli Zoltai –, azokon tudatosan alakít, sajátosan emberi és sajátosan társadalmi meghatározottságú visszatükrözési vágyának kielégítésére. Ez a visszatükrözési szándék a zene specifikus jellemzője, az állatvilágban tehát nem létezhet zene. A madarak hangképleteinek, illetve az állati idegmechanizmusoknak ezért csak olyan módon van köze a zenéhez, hogy annak lehetséges alapanyagát szolgáltatják.

Az a gondolat, hogy az emberi zenének nem lehetnek ösztönszerű elemei, és nem létezhet tudatos alkotói szándék nélkül, védhetetlen dogmatikus prekonceptió. A védhetetlen védelmére Zoltai mozgósítja a tartalom és forma egységéről szóló esztétikai tételt is: eleve kizárt gondolat, hogy az emberi zene és a madárhangok világa közös formai alaprétgen osztozzon, hiszen a hangkeltés funkciója más az embereknél és a madaraknál, tehát más a hangok tartalma, márpedig forma és tartalom elválaszthatatlan, „minden tartalom megköveteli az adekvát, neki és csak neki megfelelő konkrét formát.”³⁴⁷

A tétel abszurdítására rávilágít Marcel Mauss francia szociológus és antropológus egy jelentős észrevétele. 1926-ban³⁴⁸ az Egyesült Államokban járt, és megbetegedvén egy new yorki kórházba került, ahol unalmában egyebek között a nővérek járását figyelte. Ismerősnek tűnt neki ez a járás, de egy kis időbe telt, amíg rájött, hogy honnan: amerikai filmekben látta. Hazatérve Párizsba észrevette, hogy korábbi szokásukkal ellentétben a francia nők is elkezdtek így járni, mert megtanulták a tengerentúli filmekből. Mauss felismerte, hogy a járás módja a világ különböző pontjain erős kulturális meghatározottságot mutat, különféle önkéntelen vagy szándékosan kódolt üzeneteket közvetít, a neveltetésről és attitűdökről árulkodik, egyszóval jelentéseket hordoz.³⁴⁹ Mégis nyilvánvaló képtelenség

³⁴⁴ „Arra vonatkozólag sem kapunk felvilágosítást, hogy miként bírható rá egy-egy madár arra, hogy ugyanazt – a szerző által »szigorú«-nak mondott – formát még egyszer elénekelje. Márpedig milyen »szigorú« forma az, amely csak egyetlen egyszer jöhet létre. Ez az egyik eset. A másik az, hogy egy-egy énekes-madár csupán egy vagy néhány »dallamot« képes intonálni és azonkívül egyáltalán semmit. Vajon zenének nevezhető-e ez egyáltalán?” Pernye: „Énekelnek-e a madarak?”, 770.

³⁴⁵ „[...] A] vizsgálatot természetesen ki kell terjesztenie a fejlettebb emlős-állatok hangkeltő apparátusának vizsgálatára is, mivel, ha a madaraknál marad, akkor az egész dolog egyszerűen elintézhető a »véletlen« szóval! Ezután fényt kell derítenie arra a tárgy szempontjából sarkalatosnak látszó problémára, hogy a fejlettebb állatfajok miért nem énekelnek – s végül az emberre, aki viszont szintűgy tud énekelni.” Id. m., 771–772.

³⁴⁶ Virágh László: „Zene és zeneművészet”, *Magyar Tudomány* LXXI/5 (1964. május): 320–324., Ide különösen: 323–324.; Schäfer Lajos: „Énekelnek-e a madarak?”, *Magyar Tudomány* LXXI/10 (1964. október): 646–649.; A Schäfer-Sasvári névváltoztatásról Schmidt Egontól értesültem telefonon 2017. IV. 27-én.

³⁴⁷ Zoltai: „Biológiai zene?”, 550–551.

³⁴⁸ Marcel Fournier: *Marcel Mauss. A biography*. Transl. by Jane Marie Todd. Princeton: Princeton University Press, 2006. 247.

³⁴⁹ Marcel Mauss: « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique* XXXII (1935): 271–293.

azt állítani, hogy a járásnak nem lehetnek olyan formai elemei, amelyek függetlenek volnának ezektől a jelentésektől.

Fennáll annak a veszélye, hogy emberi mozgásminták emlékei által meghatározott percepciónkkal antropomorf jelentéseket olvasunk bele például egy szaladó sündisznó mozgásába, és annak a veszélye is fennáll, hogy az eképp felmerülő jelentések eltorzítják reprezentációnkat, ha például animációt rajzolunk a sündisznóról. Ez mit sem változtat azonban azon a tényen, hogy az ember és a sündisznó helyváltoztató mozgásának közös strukturális alapja van, amely már a két faj közös ősére, a körülbelül kétszázmillió évvel ezelőtt élt cynodontára is jellemző volt, vagyis az ember és sündisznó mozgásában mutatkozó hasonlóság homológ vonásnak számít. Az antropomorfizálásunk ez esetben tehát csak részben önkényes „belelátás”: a rokonság, amit a sündisznó és az ember között felfedezni véltünk, bizonyos tekintetben valóban létezik, és a helyváltoztatás módjában látható módon is megnyilvánul.

Hasonló, a „jelentés” kérdésétől független strukturális kapcsolat lehetőségét a fentiek értelmében az emberek és madarak hangadása között sem lehet eleve kizártnak tartani. A sündisznóval fennálló kapcsolattal szemben az a különbség, hogy a madarak és emberek közös őse, egy körülbelül háromszázmillió évvel ezelőtt élt hüllőszerű korai magzatburkos állat a mai ismereteink szerint nem adott ki hangokat, a madarak és emberek fejlett hangadása tehát nem homológ, hanem analóg vonás, vagyis konvergens evolúció eredménye.³⁵⁰ Az evolúciós kapcsolat természetesen nem bizonyít automatikusan bármely, a hangok strukturális párhuzamára vonatkozó feltételezést, csupán annyit mondhatunk ki a kapcsolat tudatában, hogy az ilyen feltételezések nem nélkülöznek minden reális alapot.

Bármilyen naiv és torzító módon is antropomorfizált Szőke a vélt strukturális párhuzamok felmutatásakor, felvetései erre a reális alapra hívták fel a figyelmet, és ennyiben Darwin értékes örökségét képviselték az ember mivoltunkat reduktív és exkluzív módon meghatározó primitív marxista dogmákkal szemben. A Darwintól örökölt kapott gondolatot, amelyet már 1958-as függeléke implicált,³⁵¹ 1982-ben így fogalmazta meg, a homológ és analóg jelenségek distinkciója nélkül, az általa felfedezni vélt szerkezeti párhuzamok okát magyarázva:

Mind az ember, mind a madár ugyanahhoz az állati törzshöz, a gerincesek csoportjához tartozik. Rokona egymásnak. Ezért idegtevékenységük és szerveik (izmaik, hallóapparátusuk stb.) működése is *közös filogenetikai eredetű*. [...] Erre megy vissza, hogy a madarak és az ember idegrendszere több alapvető tekintetben *egyformán* működik.³⁵²

A Darwini örökség árral szembeni képviseléből persze nem lehet mindenre kiterjedő, marxista lepellet ravaszul álcázott antimarxizmusra, céltudatos „belülről bomlasztásra” következtetni. Az esztétikum terén Szőke is kategorikus határvonalat húzott ember és állat közé, kizárólag az ember tulajdonának

³⁵⁰ W. Tecumseh Fitch: “The biology and evolution of music: A comparative perspective”, *Cognition* C (2006): 173–215. Ide: 183.; Andreas R. Pfenning et al.: “Convergent transcriptional specializations in the brains of humans and song-learning birds”, *Science* CCCXLVI/6215 (2014. december 12): 1256846

³⁵¹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/393–394.

³⁵² Szőke: *A zene eredete és három világa*, 150. Kiemelések az eredetiben.

tartva a művészetet, ami nem másból következett, mint hogy azt egy marxista dogma, a visszatükrözés elve segítségével határozta meg.³⁵³

d) Szűrt szakmai recepció: Maróthy, Wallin, Mâche, és a többiek

Az a gondolat, hogy a zene semmi esetre sem lehet természeti tünemény, mert egyértelműen és kizárólag az emberi társadalom jelensége, még a kutatásomról folytatott beszélgetések során, azaz a 2010-es években is felmerült. Ez bizonyosan nem magyarázható az imént ismertetett marxista dogma hatásával, ahogyan Borsos Miklós alábbi mondata sem, amely Szőke 1978-as madárzenei cikkének³⁵⁴ különlenyomatára küldött válaszleveléből való, egy olyan mondat szomszédságából, amelyben a feladó az *angyal* fogalmát is ideológiai elfogultságok nélkül említette:

Olvasva tapasztalatait, megállapításait, fölvetődő gondolatait, arra kell gondolnom, mivel kottapéldákat is közöl, hogy az[,] amit zenének nevezünk[,] az tulajdonképpen azzal kezdődik[,] amit már az ember megfogalmazott.³⁵⁵

A magyar képzőművész leveléből vett idézet törés nélkül összeolvasható Nicholas Cook angol muzikológus zenéről írt *nagyon rövid bevezetésének* részletével: „Azt is mondhatnánk, hogy a zene egészen addig nem dolog, amíg a róla való gondolkodás és írás révén nem tesszük azzá.”³⁵⁶

Ahogy a fogalom koronként erősen változó tartalma és interkulturális megfeleltetések kisebb-nagyobb problémái mutatják, a zenében valóban meghatározó tényező a társadalmi diskurzus. Kétlem azonban, hogy nélküle egyáltalán ne létezne, legalábbis elemeiben, alkatrészeiben, amelyeket az egésztől jellemzően nehéz elkülöníteni. A diskurzus meghatározó szerepét a következő részben magam is szemléltetem, bemutatván, hogyan kondicionálta Szőke madárhang-olvasatait a társadalmi környezet. Ezzel azonban egyáltalán nem a társadalmi tényezők kizárólagosságát bizonyítom, csupán erejüket demonstrálom. Úgy vélem, hogy a kizárólagosság tétele – mely hol társadalmi, hol pedig természeti tényezők szerepére vonatkozik – maga is társadalmi konstrukció, ahogyan részben a zene fogalma is.

Ez a konstrukció túlélte a marxista dogma uralmának európai korszakát, noha sokkal idősebb nála: körülbelül az ükanyjának vagy a szépanyjának mondható, mivel a 17. században született. Bruno Latour francia filozófus és antropológus *Sohasem voltunk modernnek* című könyvében ezzel a konstrukcióval köti össze az európai modernitás fogalmát.³⁵⁷ A modernnek a világot kettészakították „dolgosokra” és „emberekre”, más szóval „természetre” és „társadalomra”, avagy „natúrara” és „kulturára”. Mindkét területnek sajátos, csak rá jellemző törvényeket tulajdonítottak, és ennek megfelelően tanulmányozásukhoz is teljesen más módszereket írtak elő.

³⁵³ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 177–178.

³⁵⁴ Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”

³⁵⁵ Borsos Miklós levele Szőke Péternek, 1980. január 6. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³⁵⁶ Nicholas Cook: *Zene. Nagyon rövid bevezetés*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi, 2014. 9. (Eredeti kiadása: *Music – A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.)

³⁵⁷ Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*. Ford. Gecser Ottó. Budapest: Osiris, 1999.

A modernnek íratlan „alkotmányának” egyik paragrafusa szerint valamely jelenséget a két terület egyikének részeként kell tételezned. Mindkét területet választhatod, de ha egyszer az egyik mellett döntöttél, ettől fogva csakis annak sajátos játékszabályai szerint szabad játszani. A teljes hitelvesztés terhe mellett soha, semmilyen körülmények között nem vonhatod be ítéletalkotásaidba a másik terület szabályait, és így értelemszerűen a másik területen elhelyezett jelenségekkel sem kapcsolhatod össze az általad tanulmányozott jelenséget, hiszen megismerésük módszerei az alkotmány szerint nem kompatibilisek egymással.

Az élet különböző területei a „premodern” világban, tehát az Európán kívüli kultúrákban és a 17. század előtti Európában még osztatlan egységet alkottak. Az antropológusok ezekről a területekről ezért minden probléma nélkül be tudnak számolni úgy, hogy például a mezőgazdasági technológia, a csillagászati ismeretek, a hatalmi struktúrák és a vallásos hiedelmek egyetlen elbeszélés szervesen illeszkedő, egymástól elválaszthatatlan részeit alkotják. A 17. század utáni Európáról azonban már nem lehet ilyen beszámolót adni, mivel az előbbi két, illetve utóbbi két praxis a „dolgok”, illetve az „emberek” hermetikusan elszigetelt felségterületére kerül – legalábbis ami a modernnek „hivatalos”, önmaguk előtt bevallott gyakorlatát illeti. Létezik ugyanis egy másik, nem hivatalos gyakorlat is: mivel a hétköznapi élet nem tűri el a világ kettészakítását, a felszín alatt a két elzárt terület elemei folyton keresik egymással a kapcsolatot, törvényen kívüli „házasságokat” kötnek egymással, Latour kifejezésével élve „hibrideket” alkotnak. Ennek a tudat alá szorított, letagadott gyakorlatnak a tudatosítása vezet el ahhoz a fel- és beismeréshez, hogy valójában „sohasem voltunk modernek”.

Pernye és Zoltai megnyilvánulásait tehát nem csupán a marxizmus, hanem egy azt meghatározó jóval átfogóbb történeti jelenség, a latouri értelemben vett modernitás is kondicionálja, amikor az immanensként felfogott társadalmi tényezők elsődlegességét és túlnyomóan erős szerepét hirdetik a zenével kapcsolatban. A modernitás áll Szőke megnyilvánulásai mögött is, amikor az immanensként felfogott természeti tényezők elsődlegességét és túlnyomóan erős szerepét hirdeti. A „modernnek alkotmánya” értelmében csak az egyik félnek lehet igaza: Szőke vitái részben emiatt polarizálódtak olyan erősen, részben emiatt hajlott mindkét fél a túlzásokra.

Latour rámutat, hogy a világ szemléleti kettészakítása árán elért módszertani specializálódás egyfelől soha nem látott progresszióhoz, másfelől viszont soha nem látott méretű katasztrófákhoz vezetett. Mint 1960-as bírálatában láttuk, Maróthy János is hasonló értelemben nyilatkozott, az ő „polgári tudománya” és Latour „modernitása” lényegében csereszabatosak: „[A]z egészségtelen differenciálódás [...] annak a polgári tudománynak a terméke volt, amely egyébként éppen ennek a differenciálódásnak a révén addig elérhetetlen eredményekig jutott, de addig nem ismert korlátokig is.”³⁵⁸ Az idézett bekezdésben Maróthy a zene „fizikai-fiziológiai” oldala és „történeti-esztétikai” oldala szerepének szimmetrikus, rangsorolás nélküli figyelembevételét tűzte ki célul, rá tehát nem volt jellemző Zoltai dogmatikus marxizmusának társadalmi elfogultsága, sem pedig Szőke – Zoltai szerint „vulgármarxista” jellegű³⁵⁹ – természeti elfogultsága. Azonban még két évtizednek el kellett telnie, hogy

³⁵⁸ Maróthy: *Hozzászólás Szőke Péter dallamfejlődési munkáinak MTA vitáján*

³⁵⁹ Zoltai: „Biológiai zene?”, 543.

Maróthy kutatói tevékenységében a „szocialista kultúra és marxista zeneszociológia”³⁶⁰ kulcsszavai által jelzett irány ténylegesen helyet adjon az 1960-as bírálóiban eszményített szimmetrikus szemlélet gyakorlati érvényesülésének. Erről a változásról ad hírt Szőkének küldött 1982-es levele, amelyben *A zene eredete és három világa* tiszteletpéldányát köszönte meg:

Az utóbbi években mindinkább rájövök a biokommunikáció emberen kívüli formáinak a fontosságára is a zene szemszögéből. Ez akár Lukácsnál is „fekete doboz”, noha az „aiszthésizs” igazi természetének a megértése nem képzelhető el az érzékek működésének a vizsgálata nélkül. Ez pedig egyetemes természettudományi kérdés is. Rávettem magam az etológiára (Tembrock, Lorenz stb.). Így tehát a Te könyved is egyenesen kapóra jött.³⁶¹

„De az én könyvem nem etológiai könyv” – írta Szőke megjegyzésként Maróthy utolsó mondata alá, érzékeltetve azt a kettőjük közötti szemléleti hasadékokat, amelynek méretéről és jellegéről a következők alapján alkothatunk képet. A „mindinkább rájövés” első eredményét Maróthy 1984 januárjában, egy Bartha Dénes hetvenötödik születésnapja tiszteletére rendezett ülésen mutatta be *Apeiron. A zenei végtelen természetéről* című előadásában, amely márciusban a *Magyar Zenében* meg is jelent.³⁶²

Előadása szerint Maróthy nemcsak hogy szimmetrikusan inkluzív tudományban akarja újraegyesíteni a latouri értelemben vett modernitás által egyfelől a reáliák, másfelől a társadalomtudományok és humaniorák elszigetelt illetékességi köreiből szétszórott jelenségek tanulmányozását, de még az esztétikum központi mozzanatát is részben a „dolgok” és „emberek” birodalmára hasított világ újraegyesítésében látja:

Az érzéki kapcsolatteremtés nyilván az esztétikum kulcsa, hiszen a művészi érzékelés azáltal dúsulhat föl a köznap tapasztaláshoz képest, hogy kapcsolatot teremt emberek és emberek, emberek és dolgok, dolgok és dolgok között; mindenekelőtt azzal, hogy létrehozza azt a varázsszerű erőteret, amelyben addig látszólag elszigetelt egyedi tapasztalások egymással vonatkozásba léphetnek [...].

A természeti oldalt alépitményként, a társadalmat pedig felépitményként tételező modell mellett haláláig kitartó Szőkétől nemcsak a két területet azonos szintre helyező modell különbözteti meg Maróthy, hanem a modelljével szorosan összefüggő zenekoncepció is, amelynek a lehető legtágabb értelemben vett *ritmus* a központi fogalma. Csak egyetlen példát említek a sok közül, hogy érzékeltessem a fogalomhasználat tágasságát, amelyre a szerző ezen a ponton idézőjelekkel is reflektál:

[T]alán nem hangzik túl merésznek az a tézis, amely szerint a zene igazi lényege nem magukban a „tisztá” zenei hangokban rejlik, hanem abban az átvilágító-szervező „ritmikus” szerepben, amelyet a tisztá zenei hangok a „nem tisztá” zenei hangok, sőt az eredetileg nem is zenei hangok vonatkozásában betöltenek. [Kiemelés tőlem]

³⁶⁰ A kulcsszavakat a Szőke által 1992-ben említett rettegett triász közös publikációjának címéből vettem: Maróthy János – Ujfalussy József – Zoltai Dénes: „Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia”, *Magyar Zene* XIV/2 (1973. június): 189–199.

³⁶¹ Maróthy János levele Szőké Péternek, 1982. december 21. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³⁶² Maróthy János: „Apeiron. A zenei végtelen természetéről”, *Magyar Zene* XXV/1 (1984. március): 70–72.; Az előadás elhangzásának alkalmáról: Breuer János: „Maróthy János – Batári Márta: A zenei végtelen [recenzió]”, *Muzsika* XXXI/5 (1988. május): 46–48.

Szőke zenemeghatározása is szoros összefüggésben áll saját természet-társadalom modelljével, és ebből következően szöges ellentétben Maróthy meghatározásával:

„A zene” [...] legáltalánosabb strukturális lényege ez: különböző zenei hangközök (illetve [recte: azaz] harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok) egymásutánjaként előrehaladó s időbeli tengelyén is tagolódó akusztikai folyamat.³⁶³

A zene lényege – tekintettel az alaphoz minősített fizikai síkra – Szőke szerint strukturális természetű, és éppen „magukban a »tisztá« zenei hangokban” rejlik, tehát azokban, amelyek frekvenciája stabil,³⁶⁴ és amelyek frekvenciaarányai a kis egész számok hányadosaival egyenlők, vagy azokat megközelítik. Maróthy nyilvánvalóan tudatában volt a kettejük szemlélete közötti feszültségnek – hiszen már 1960-ban észrevette³⁶⁵ –, de nyilvánosan nem reflektált rá, még akkor sem, amikor az előadásban kifejtett gondolatokat feleségével, Batári Mártával 1986-ra könyv formájába öntötte.³⁶⁶ *A zenei végtelen* című könyvben afirmatíván hivatkozott Szőke elméletére,³⁶⁷ noha huszonöt oldallal később így írt egy Vikár László által gyűjtött mordvin sirató erősen hullámzó frekvencia-grafikonja kapcsán, a saját zenefogalmának kulcsát jelentő „átvilágító-szervező »ritmikus« szereptől” nem függetlenül: „Valójában [...] az egy hang nem egy hang, hanem számos hang összessége és egyben sorozata. Mondjuk, egy »kétvonalas d« horizontálisan, időbeli magasságváltozásait illetően valóságos eseménytörténet.”³⁶⁸

A szűrt Szőke-recepció oka ez esetben az lehetett, hogy Maróthy Szőkében mindenek dacára az előfutárát ismerte fel, aki már akkor kísérletet tett a szisztematikus szemlélet újszerű alkalmazására, amikor ő maga még éppen csak felismerte annak elvi jelentőségét. A recepció hasonlóan szűrt volt a szisztematikus zenetudomány nemzetközi színpadán is, ám az információvesztés ezen a téren elsősorban a nyelvi korláttal magyarázható, mint az a következő példákból kiderül.

Nils Lennart Wallin (1924–2002) svéd zenetörténész és zeneteoretikus érdeklődése az 1980-as években fordult a zene neurofiziológiai, neuropszichológiai és evolúciós alapjai felé, 1991-es összefoglaló könyvének címével ő adott nevet a biomuzikológiának.³⁶⁹ A könyvében hét oldalt szentelt Szőke munkájának, a következő felvezetéssel:

A pragmatikus és szintaktikus egyezések és közös hajlamok, amelyeket a nem-emberi és emberi hangadás strukturális rendje mutat, többek pusztán analógiáknál. Valódi homológok, amelyek talán hasonló gének által vezérelt idegi szubsztrátumokban gyökereznek. [...] Ami a madárdalt illeti, hasonló elképzeléseket részletesen tárgyal Szőke Péter

³⁶³ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 189. A szerző értelmet nem befolyásoló kiemelését elhagytam.

³⁶⁴ Id. m., 18–19.

³⁶⁵ Maróthy János volt Szőke *A madárhang mint biológiai zene* című 1968-ban védett kandidátusi disszertációjának egyik opponense is, Zoltai Dénes, illetve Keve András ornitológus mellett. Ekkori opponensi bírálatához azonban egyelőre nem fértem hozzá, ezért nem tudok beszámolni Maróthy és Szőke viszonyának 1968-as állásáról. Az opponensek nevének forrása: Meghívó *A madárhang mint biológiai zene* c. kandidátusi értekezés vitájára. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³⁶⁶ Maróthy János – Batári Márta: *Apeiron musikon. A zenei végtelen*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

³⁶⁷ Maróthy – Batári: *A zenei végtelen*, 38.

³⁶⁸ Maróthy – Batári: *A zenei végtelen*, 63–64.

³⁶⁹ Nils L. Wallin: *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991.

magyar tudós, aki *A zene eredete és három világa* című könyvében a mélyszerkezet izomorfizmusait mutatta ki emberek és madarak énekformáiban, s ezeket filogenetikailag kondicionált homológokként definiálja.³⁷⁰

Az idézett részlethez tartozó hivatkozásban *A zene eredete és három világa* cím angol fordítása olvasható, azzal a megjegyzéssel, hogy a könyv csak magyar nyelven érhető el. A „homológ” kifejezés Szőke hivatkozott művében nem fordul elő. A bibliográfiában az angol kiadásban nem létező könyvön kívül Szőkétől csak egy olyan angol nyelvű publikáció szerepel, amely nem a madárzenei elmélettel, hanem a bioakusztika egy tisztán technikai aspektusával, a spektrográfiával foglalkozik.³⁷¹ Ha ezekhez a nyomokhoz hozzáolvassuk Wallin és Szőke levelezését is,³⁷² egyértelművé válik, hogy a svéd kutató nem ismerte magyar kollégája teljes gondolatmenetét, nem szembesülhetett kétséges pontjaival, és egyetlen számára érdekes állítását a saját szótára segítségével, a maga átfogóbb tudományos hipotézisének keretén belül fogalmazta újra.

Ebben a hipotézisben fontos helyet kapnak a Szőke által zeneinek tartott hasonlóságoknál jóval elvontabb strukturális párhuzamok is, például azok a statisztikai szabályszerűségek, amelyek nagy variabilitást mutató hangfolyamatok szakaszainak egymásra következésében mutathatók ki, és amelyeket a szintaxis fogalmával lehet összekötni. E kérdésben Wallinnál az emberi zenével való összehasonlítás alapja a gibbonok vokalizálása,³⁷³ amelyet Szőke, mivel nincsenek benne harmonikus hangközök, éppen a zeneietlen hangadás példaként hozott fel a Wallin által hivatkozott, ám számára olvashatatlan könyvben.³⁷⁴

François-Bernard Mâche (*1935) francia zeneszerző érdeklődése ugyancsak az 1980-as években fordult az állathangok zenei minőségének kérdése felé. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion* [*Zene, mítosz, természet, avagy Arión delfinjei*] című 1983-as könyvében ő írta le először a zoomuzikológia szót.³⁷⁵ Az évtized során megélné a témát és annak tágabb környezete körül: ennek jellemző mozzanata volt, ahogyan Szőke kapcsolatba került Mâche tevékenységével. 1986-ban a történeti zenetudománytól eltérő módszerek iránt érdeklődő fiatal zenetörténész, Grabócz Márta (*1952) az MTA Zenetudományi Intézetében Kísérleti Zenetudományi Stúdió létrehozását kezdeményezte, amelyet Maróthy János támogatásával, az általa elnyert OTKA-pályázati keretből valósítottak meg, és ahol számítógépes pszichoakusztikai kutatásokkal és interpretációelemzéssel

³⁷⁰ “The pragmatical and syntactical conformities and common trends in structural organization between non-human and human vocalization [...] are based on more than analogies. They are real homologues, probably with roots in nervous substrates controlled by similar genes [...]. As for the birdsong, similar ideas have [...] been argued at length by the Hungarian scholar and scientist Péter Szőke who, in his book *The Origin and the Three Realms of Music* pointed out the deep-structural isomorphisms between human and avian song forms, which he defines as phylogenetically conditioned homologues.” (Ford. LG) Wallin: *Biomusicology*, 453–454.

³⁷¹ Szőke Péter – Miroslav Filip: “The Study of Intonation Structure of Bird Vocalizations: An Inadequate Application of Sound Spectrography”, *Opuscula Zoologica* XIV/1–2 (1977): 127–151.

³⁷² Wallin könyvének birtokomban lévő példánya Szőke Péter tulajdona volt, számos jegyzete olvasható benne, szennylapján pedig a szerző neki szóló, 1992. április 20-án írt dedikációját találjuk (“Dear Dr. Szőke, finally the whole book. I send it to you, with much gratitude and sympathy[!]. Nils L. Wallin”). Ez a dedikáció – mint az OSZK Kézirattárának 448-as fondjában őrzött Szőke-levélhagyatékából kiderül – egyben az utolsó üzenet volt Wallin részéről az 1988 és 1992 között lefolytatott, ötfordulós levelezésük során.

³⁷³ Wallin: *Biomusicology*, 450–453. A gibbonok vokalizálásának önálló zenei szempontú tárgyalását lásd itt: Thomas Geissmann: “Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective”. In: Nils L. Wallin et al. (eds.): *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000. 103–123.

³⁷⁴ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 138–140.

³⁷⁵ François-Bernard Mâche: *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1983.

kezdték foglalkozni.³⁷⁶ Ugyancsak Grabócz Márta volt, aki 1990-ben Szőke figyelmébe ajánlotta a francia zeneszerző tevékenységét, elküldve számára Mâche könyve kéziratának fénymásolatát. Szőke ezután postázta Mâche-nak több publikációját, valamint 1987-ben megjelent oritomuzikológiai hanglemeze, *Az ismeretlen madárzene*³⁷⁷ kazettamásolatát, francia kommentárral.³⁷⁸

Szőke nehezményezte, hogy érdemi válasz helyett csak egy dedikált könyvet kapott, és azt is nehezményezte, ahogyan Mâche ezután a *Syntagmes et paradigmes en zoomusicologie* című tanulmányában felhasználta a tőle kapott hanganyagot.³⁷⁹ A felhasználás módját a maga szempontjából teljes joggal nevezte „inadekvátnak”: úgy tűnik, Mâche egyáltalán nem törődött a Szőke hanglemezen szereplő számos hanglassítással, sem azzal, hogy Szőke sajátos zenefogalma szerint mely madárhangok minősülnek zeneinek. A hanganyagból a mezei pacsirta (*Alauda arvensis*) lassítás nélkül közölt énekét használta fel, amelyet Szőke csupán azért szerepeltetett a lemez elején, hogy indításként felidézze a madárhang természetes élményét. Az ő fogalmai szerint ez a madár lassítva is inkább csupán gazdag ritmikája miatt volt figyelemreméltó, így mellékes szerepet kapott a zenei fejlettséget a hangmagasságok szerinti tagolódás összetettségével mérő elméletében.³⁸⁰ Hogy tetézzé „bűneit”, Mâche a pacsirta hangját az általa készített szélessávú spektrogram segítségével analizálta, jóllehet a spektrogramok ezen típusáról Szőke meggyőzően bizonyította, hogy messze nem elég részletesek, sok esetben teljesen elfedik a madárhang finomszerkezetét, és elnagyolt rajzolataikkal az azonosság hamis benyomását kelthetik a valóságban egymástól lényegesen különböző motívumok összevetésekor.³⁸¹

Mâche a tanulmányban a különböző motívumok egymásutániségának, ismétlődésének, összekapcsolódásának szabályszerűségeit keresi, mivel a szintaktikai jellemzőket tartja a zeneiség meghatározó tényezőjének. Éppen olyan távol áll tehát Szőke zenefelfogásától, mint a gibbonvokalizálás szintaxisát elemző Wallin. A fentiek ismeretében nem meglepő, hogy mikor 1993-ban Grabócz Mártától függetlenül Fónagy Iván Franciaországban élő nyelvész is fölvetette a Mâche-sal való kapcsolatfelvétel ötletét, Szőke így válaszolt: „[Ú]gyse lehet ebből a »tudós«ból kiugratni semmi

³⁷⁶ Halász Péter: „Utolérni Európát. Beszélgetés az MTA Zenetudományi Intézet Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának munkatársaival”, *Muzsika* XXXII/5 (1989. május): 8–12.; [s. n.]: „Az Országos Tudományos Kutatási Alapból támogatott pályázatok”, *Magyar Tudomány* XCIII/10 (1986. október): Melléklet, 74.;

A biomuzikológia és a zoomuzikológia híre egymás társaságában a magyar zenei sajtóban Maróthy János posztumusz publikált recenziója révén jelent meg, melyben egy Grabócz Márta által szerkesztett könyvet méltatott és foglalt össze. Maróthy János: „Kívülről megújuló zenetudomány”. *Muzsika*, XLIV/10 (2001. október): 43–45. A recenzeált kötet: Grabócz Márta (szerk.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires, 1999. A zoomuzikológia a recenzióban név szerint is szerepel, a biomuzikológia a megnevezése nélkül, csupán Nils L. Wallin említése révén jelenik meg az írásban.

Wallinnak és biomuzikológiájának Maróthy már egy 1999-es tanulmányában is fontos szerepet adott. Ez a tanulmánya ugyanakkor Szőke hármasságát is hasznosítani látszik, noha Szőke zeneiség-meghatározása helyett továbbra is jóval tágasabb zeneiség-fogalomban gondolkodik, ahogyan ezt a Wallintól átvett kifejezéssel kezdődő cím is érzékelteti: Maróthy János: „»Relatív szinkronizáció«: A zenei szerveződés kulcsa fizikai, biológiai és esztétikai nézőpontból”. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1999. 187–192.

³⁷⁷ Szőke Péter: *Az ismeretlen madárzene*. (LP) Budapest, Hungaroton, 1987. LPX 19347.

³⁷⁸ Szőke Péter levele Fónagy Ivánnak, 1993. március 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³⁷⁹ U.ebben a levélben. A tanulmányhoz csak angol nyelvű, néhány évvel Szőke halála után publikált változatában értem hozzá: François-Bernard Mâche: “Syntagms and paradigms in zoomusicology”, *Contemporary Music Review* XVI/3 (1997): 55–78. Ide: 73–75.

³⁸⁰ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 104.

³⁸¹ Szőke – Filip: “The Study of Intonation Structure of Bird Vocalizations: An Inadequate Application of Sound Spectrography”

érdemlegeset. [... Az olyanok, mint ő] kiadványaikban a »szakirodalom« fölényes ismeretével takargatják gondolkodásuk eredetiségének hiányát.”³⁸²

Szőke ornitomuzikológiai eredményei nemzetközi nyelven az 1958-as madárzenei függelék már említett 1962-es német nyelvű fordításán kívül csak egy, a pettyes fülemülerigó dallamaira fókuszáló, az elméletet a maga teljességében nem közvetítő 1969-es angol nyelvű tanulmányban³⁸³ voltak hozzáférhetők, mindkettő a *Studia Musicologica*-ban jelent meg. A zoomuzikológia ezredforduló utáni nemzetközi irodalmában leginkább az utóbbi szöveg ismerete tükröződik, a szerzők Szőkét csak röviden említik, mint az *ornitomuzikológia* szó megalkotóját, a nagyfokú lassítás módszerének úttörőjét és részletgazdag lejegyzések készítőjét – anélkül, hogy rákérdeznének a hangok és lejegyzések viszonyára, vagy Szőke zenefogalmának érvényességére.³⁸⁴

A nyelvi korláttal nem magyarázható, hogy Sebők Tamás – az Egyesült Államokban használatos néven Thomas A. Sebeok – nyelvész is szűrten közvetítette Szőke gondolatait. Sebők az állati viselkedés kommunikációelméleti szempontú kutatójaként a zooszemiotika megalapozója volt. Szőkét a művészet állati előzményeiről és biológiai gyökereiről szóló 1979-es tanulmányában együtt említette a madáréneke inherens esztétikai funkciójának lehetőségét felvető két kollégával, Joan Hall-Craggs angol ornitológussal és Charles Harthshorne amerikai filozófussal. Hármukat az ornitomuzikológia egy csónakban evező képviselőiként mutatta be,³⁸⁵ holott Szőke számtalanszor kifejtette, hogy a zeneiség a végső lényegét tekintve szerinte nem esztétikai természetű fogalom, és a Sebők által hivatkozott tanulmányában is hangsúlyozta, hogy a madárzene nem művészet.³⁸⁶ Ahogy Wallinéba, úgy Sebők gondolatmenetébe is jól beilleszthetők voltak a filogenetikus zenei rokonság Szőke által felkínált kottás „bizonyítékai”, így azokat Sebők is kétkedés nélkül elfogadta, és eredeti gondolati környezetük negligálásával hasznosította, pedig a „bizonyítékok” nem születhettek volna másból, mint ebből a gondolati környezetből: úgy formálódtak Szőke képzeletének szálaiból a filogenetikai kapcsolat tudományos ténye körül, ahogy a vattacukor formálódik légies cukorszálakból a hurkapálca kemény magja körül.

³⁸² Szőke Péter levele Fónagy Ivánnak, 1993. március 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

³⁸³ Szőke Péter – Miroslav Filip – William W. H. Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, *Studia Musicologica* XI/1 (1969): 423–438.

³⁸⁴ David Rothenberg: *Why Birds Sing. A journey into the mystery of bird song*. New York: Basic Books, 2005. 83–85.; Dario Martinelli: *Of Birds, Whales and other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton, London: University of Scranton Press, 2009. 5.; Emily Doolittle – Bruno Gingras: “Quick guide: Zoomusicology”, *Current Biology* XXIV/19 (2015. október 5.): R819–R820. Ide: R819.; Hollis Taylor: *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 5., 73., 190.

³⁸⁵ Thomas A. Sebeok: “Prefigurations of art”, *Semiotica* XXVII/1–3 (1979): 3–74. Ide: 19–20.; Sebeok a hivatkozott tanulmány megjelenése idején személyesen is megismerkedett Szőkével, 1963-as, ornitomuzikológiai hangbemutatóval összekötött találkozásuk után pozitív véleményt írt Szőke kutatási naplójába. Ld. Szőke: *Nekrológom*, 47., 79.

³⁸⁶ Szőke: „Ornitomuzikológia”, 596.

e) Itt vannak a népdalok, amikor a nép alszik

A zene fejlődéstörténetileg és lételméletileg meghatározó idegfiziológiai faktorának a valóságát [...] az emberi létnek egy nagyon „mindennapi” állapotformája is szinte triviális közvetlenséggel – de talán elgondolkoztatón – „bizonyítja”. Ez az emberi állapotforma – az alvás állapota. [...]

Ha szokatlan is, de felteszem – elméleti és egyszerű szemléltető okokból – a kérdést: hol „van” (teljes materiális konkrétságában érve) valamely népzene dallamkincse éjnek idején, amikor minden ember (a közösség, a falu, az egész nép) mélyen alszik? Alusznak a népdalok is? Mert az nyilvánvaló, hogy amikor fölébred a népesség, és elkezdődik az emberek nappali tevékenysége s benne a zenélési alkalmak is meg-megszóltatják a közösség dalait, akkor a zene – úgy mondjuk – a „társadalomban” van, a dallamok az ember társadalmi kapcsolataiban kelnek életre, hangosságukkal adva jelzést ottlétükről. De vajon a „társadalomban” van-e valamely emberi közösség dalkincse akkor is, amikor az „zenénül” az éjjeli álmát alussza?

A válasz: igen, ott van a társadalomban. Ám konkrétan meg kell határozni, hogy hogyan, mi által „létezik” benne. Hogy nem az ismert „hallott” (hangzó, hallható) formájában, az vitathatatlan.

Az a létező, nagyon összetett „valami”, amit beszédünkben és gondolkodásunkban elvontan „társadalomnak” nevezünk, nem valamiféle, az élő-eleven emberektől függetlenül, rajtuk „kívül” vagy „fölöttük” létező, talán őket „körülvevő” objektum, hanem az emberek objektíve (bár nem önmagukban) létező sajátos minőségű egymás közti viszonyait, viszonylatait, kapcsolatait, tevékenységét és kölcsönhatásait (s mindezek ún. „objektívációit”) jelenti. Az ilyen értelemben értett társadalom (tehát az emberek társadalmi természetű léte „mint olyan”) azonban csak felhasználni, befolyásolni, alakítani, tartalommal és funkciókkal ellátni (társadalmasítani) tudja a zenét, de közvetlenül önmaga által, önmagában, mintegy „tárgyi” tárolóban „tárolni” – se éjjel, se nappal – nem tudja. Illetve az így értett (jól értett) „tároló társadalom” [...] csakis olyan értelemben [...] tudja „tárolni”, „valahol tartani”, „életben tartani”, őrizni és megőrizni, sőt formálni-fejleszteni [...] a dallamkincsét, [...] ha a közösségben időnként „hangzó testet” öltő dallamok tanulás útján bevésődnek [...] az emberek szervezetében működő neurális „rendszerek rendszerébe”, mint memóriába. Nem lehet (nem tudok) mást feltenni – s a folyamatok konkrét feltárása a zenei élettan feladata –, hogy a „megtanult” dallamok zenei mintázata (alakja) itt valamilyen belső térbeli biokémiai mintázatok formájában van „beírva” (amikor a közösség alszik, vagy az ember nem énekel, akkor is) és ez a „beírás” hozzá pontosan illeszkedő, ugyancsak valamilyen belső térbeli biokémiai „letapogató” szerkezettel (reakciókkal) olvasódik le és szólal meg hangosan [...], amikor az ember énekel, énekelve-hallgatva „éli” társadalmának társadalmi [...] zenei életét.

Nehezen volna elképzelhető, hogy az emberi zenének ez a rejtett (néma) fiziológiai létállapota, [...] a zene e „második tényezője”, „biológiai méhe” ne gyakorolna a maga „bemenő”, „tároló” és „kimenő” (és egyéb kapcsolódó) mechanizmusainak az alakiságával és dinamizmusával formáló hatást a hangzó zene alakiságára [...], sőt ne befolyásolná (bővítené és korlátozná) ezzel saját hatókörén belül a zene [...] társadalmi fejlődésének is a formai-szerkezeti lehetőségeit.³⁸⁷

Szőke Péter az „alvó zene tudományának” érzékletes körvonalazásával a bio- és zoomuzikológia, a zenepszichológia és a kognitív zenetudomány alapkérdését fogalmazta meg, és működése ennyiben a felsorolt diszciplínák történetének fősodrába illeszthető. Úgy vélte, hogy a zene „biológiai méhe” működésének szabályaira elég jól tud következtetni csupán az abból születő „hangzó testek” alapján: amikor a folyamatok konkrétumainak feltárását a zenei élettanra hárította – és háríthatta volna a zenepszichológiára is –, egyúttal azt is kifejezte, hogy szerinte nem szorul rá a zenei élettan – vagy a

³⁸⁷ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 152–154. A szerző értelmet nem befolyásoló számos kiemelését elhagytam.

zenepszichológia – eredményeire. Nem gondolt rá, hogy ebben az összefüggésben is érvényesül a „felszín” és a „mélység” egykor általa megfogalmazott kettőssége, és hogy ő ebben az esetben csupán a felszín látja, ráadásul sajátos optikán keresztül. Akárhogyis: volt egy egészen eredeti tudományos kérdése a zenével kapcsolatban, amit egyedül érlelt meg magában, és amit Magyarországon ő tett fel először.³⁸⁸ Vajon hányan mondhatják el magukról ugyanezt?

Úgy gondolom, Szőke munkájának tudománytörténeti jelentősége a zene „biológiai méhének” működésére vonatkozó kérdés pusztán megfogalmazásában áll, jelentősége ennél nem több, ugyanakkor nem is kevesebb. Ezzel az értékeléssel szeretném felváltani a Szőke megítélésében dolgozatom írása idején uralkodó kétféle túlzást: a kritikátlan elismerést a laikusok részéről – ideszámítva ezúttal a zenésztársadalom történettel és teoretikával hivatásszerűen nem foglalkozó részét is –, és a passzív elutasítást a zenetudomány részéről.

Kritikátlanul affirmatív befogadói szerint Szőke Péter eredményei óta „a madárénekről, a madárzenéről pontosan ugyanúgy tudunk beszélni, mint az emberi zenéről: ugyanazokról a hangközökről van szó (szekund, terc, kvart, kvint, oktáv), van szólóének, van többszólamú ének, ezen belül antifonális és vertikális duettező forma; a skálarendszer lehet tetrakord, pentaton, hétfokú skálarendszer, megadható a dalok hangneme (dúr vagy moll), és a madárének ugyanúgy lekottázható, mint az emberi zene.” Farkas Ferenc, a Magyar Madártani és Természetvédelmi Egyesület lapjának szerzője itt idézett 2005-ös írásán kívül három, ehhez hasonló véleményt tükröző Szőke-hivatkozást gyűjtöttem a harmadik évezred első két évtizedéből.³⁸⁹ A kritikátlanul pozitív recepció vitalitásáról számos alkalommal meggyőződtem zenész ismerőseimmel és tanítványaimmal folytatott beszélgetések során is.

Ami a zenetudomány passzív elutasítását illeti, ebben Kodály megsemmisítő gesztusain kívül szerepe lehetett a tanár-tanítvány kapcsolatok által meghatározott zárt közösség gyanakvásának a kívülről érkezettekkel szemben, illetve a történeti szemlélet gyanakvásának is az önmagát autonómnak tekintő elméleti szférával szemben.³⁹⁰ Az elfogult ítéletalkotás jellemzően nem mérlegeli az értesülések hitelességét akkor, ha azok megerősítik a már kialakított egyoldalú képet, és ez a mechanizmus Szőke utóéletében egy nyilvánvaló téveszme rögzüléséhez vezetett. Három prominens kollégám egymástól függetlenül, teljesen jóhiszeműen érvelt Szőke naivitása mellett magánbeszélgetéseinkben azzal, hogy Szőke szerint az ősemberek olyan madaraktól tanulták a zenét, amelyek hangjából magnetofonos lassítás nélkül képtelenség kihallani a zenei hangokat – pedig Szőke valójában soha nem állított ilyesmit.³⁹¹

³⁸⁸ Hogy a Szőke kérdésével rokon szempontok még az ezredfordulón is milyen újszerűek voltak Magyarországon, azzal kapcsolatban ld.: Stachó László: „Bevezetés a kognitív zenetudományba”, *LélekJelenLét* 1/2–3 (2000): 13–23.

³⁸⁹ Farkas Ferenc: „Szőke Péter ornitomuzikológus”, *Madártávlat*, XII/2. (2005): 11.; Hargitai András: „Oiseaux exotiques. Az ismeretlen madárzene. Madárhangok lelassítva”, *Prae.hu* (2008. július 24.), <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=1280> (Hozzáférés: 2015. november 4.); Grandpierre Atilla: „A magyar népzene eredetéről”, *Kapu XXVIII/2* (2016. február): 54–58. Ide: 57–58.; Sztruhár Zsuzsa: *Mű-Hangszerek – Hangszer-Művek – Hang-Műszerek*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2019. 17–22.; 11.

³⁹⁰ Az utóbbival kapcsolatban ld.: Mannheim Károly: „Historizmus [1924]”. In U.ő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 125–182. A Mannheim által megfogalmazott ellentétet a Lendvai Ernő zenepedagógiai és zenetudományos megítélése közötti ellentét kapcsán említi: Dalos Anna: „Válasz Tusa Erzsébetnek”, *Magyar Zene* XLII/2 (2004. május): 219–223. Ide: 223. Lendvai Ernő munkájának fogadtatása több hasonlóságot mutat Szőke fogadtatásával, ehhez ld. még: Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 295–298.

³⁹¹ Ez a félreértés megtalálható Zoltainál is: „Biológiai zene?”, 555.

Szőke elméletével szembeni fenntartásait csupán Pernye András és Zoltai Dénes fogalmazta meg nyilvánosan, a korábban idézett két írásban, amelyek a fórumaik és formájuk jellegéből adódóan csak az olvasók viszonylag szűk köréhez juthattak el. Szőke ezzel szemben 1959 és 1993 között negyvenhét alkalommal mutatta be ornitomuzikológiai elméletét Magyarországon: hat tudományos publikációban, hat ismeretterjesztő folyóiratcikkben, öt napilap-cikkben, illetve interjúban, egy hanglemezen, egy ismeretterjesztő filmben, hat televíziós műsorban, öt rádióműsorban, valamint tizenhét élő előadásban.³⁹² (Ebben az összesítésben nem szerepelnek az ornitomuzikológia szépirodalmi és filmművészeti reprezentációi, amelyekről a III. részben lesz majd szó.)

Szőke összehasonlíthatatlanul intenzívebben és hatékonyabban kommunikált, mint azok a szakmabeliek, akikben az ornitomuzikológiával kapcsolatban – akár jogosan, akár indokolatlan előítéletek miatt – aggályok merültek fel. A túlnyomó többségük nem is fogalmazta meg a kifogásait nyilvánosan, benyomásaim szerint azért, mert nem tekintették Szőkét elég jelentős tényezőnek a magyar zenei és tudományos életben. Ugyanebből az okból fordulhatott elő, hogy a naivitás egyébként jogos vádját informális beszélgetésekben hiteles konkrétumok helyett többen is egy szájhagyomány útján terjedő vagy felületes benyomásokon alapuló téveszmével támasztották alá. A konkrétumok felőli tájékozódás erőfeszítést igényel, és úgy ítélték, hogy a szóban forgó figura erre az erőfeszítésre nem érdemes. Pedig hatása alapján jól látható, hogy Szőkét nem szabad alábecsülni: kommunikációs készsége segítségével a magyar zenei élet jelentős tényezőjévé növekedett, akinek következtetései máig visszhangzanak a laikus közbeszédben. Ezeket a visszhangokat pedig semmi nem ellensúlyozza, ha a zenetudomány megmarad a passzív elutasításnál.

Dolgozatom következő részében bemutatom, hogy Szőke bizonyítékai és következtetései milyen konkrétumok alapján tekinthetők naivaknak, és hogy miért nem állíthatjuk a tudományra hivatkozva, hogy őutána „a madárénekről, a madárzenéről pontosan ugyanúgy tudunk beszélni, mint az emberi zenéről”. Ugyanakkor azt is bemutatom, hogy Szőke megítélésében nem kizárólag a tudománytörténeti aspektus releváns, és amit nem állíthatunk tudományos igazságként, azt állíthatjuk a művészet igazságaként. Szőke után, ha akarunk, beszélhetünk a madárzenéről pontosan ugyanúgy, mint az emberi zenéről, de csak akkor, ha hajlandók vagyunk részt venni a művészet szabályai szerint folytatott játékban.

³⁹² Részletes felsorolásukat lásd a Függelékben.

II. rész:

Az ornitomuzikológia mint termékeny félreértés

„Nem a kakas: az ember mondja, hogy kukorikú.”

(Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg*, 71.)

1. A termékeny félreértés fogalmáról

a) Az értelmező szótár perspektívája

Dolgozatom három része közül ez az egyetlen, amelynek címében a „mint” után két szó is következik. A kétszavas kifejezésnek kétféle értelmezése lehetséges, attól függően, hogy milyen szerepet tulajdonítunk a melléknévnek és hogyan értékeljük a főnévhez való viszonyát. Ha a főnevet hangsúlyozzuk és a melléknevet ezáltal másodlagos szerepbe helyezzük, a kifejezés olyan területet jelöl, amely teljes egészében a *félreértés* tágabb fogalomkörén belül helyezkedik el. Ha azonban a melléknevet hangsúlyozzuk – ezáltal a főnévvel azonos rangra emelve azt –, és a kettőre szoros egységként tekintünk, olyan új fogalmat kapunk, mely egy lényeges vonásában különbözik a *félreértés* fogalmától: a veszteség mozzanatát a nyereség mozzanata váltja fel.

A dolgozat szempontjából a cím mindkét értelmezése releváns, mivel a II. résznek kettős rendeltetése van. A 2–3. fejezetben bemutatott dokumentumegyüttes és annak értékelése egyrészt az I. rész érveléséhez kapcsolódik, olyan állításokat támaszt alá, melyek az I. részben nem kaptak bizonyítást. A II. résznek ugyanakkor saját, az elsőétől független gondolatmenete is van, s a dokumentumok és a róluk írottak értelemszerűen ebbe is szervesen illeszkednek. Ha a címet az I. rész érvelése szempontjából olvassuk, a hangsúly a *félreértés* szóra kerül. Ha azonban a II. rész saját gondolatmenetével összhangban olvassuk, akkor a *termékeny* szó válik hangsúlyossá. A következőkben a melléknév-hangsúlyos, pozitív értelmű fogalmat világítom meg különböző irányokból.

Aki félreért valamit, az *A magyar nyelv értelmező szótára* szerint „valamit nem úgy fog fel, nem úgy ért, ahogyan kellene; helytelenül, tévesen ért(almaz).”³⁹³ Ahhoz, hogy megnyissuk az utat a *termékeny félreértés*, mint pozitív értelmű fogalom definíciója felé, először meg kell szabadulnunk a szótári meghatározás mögött rejtőző ítélkező attitűdtől.

Ha a „helyesség” vagy „helytelenség” kérdésén túlra tekintünk, megállapíthatjuk, hogy a megértés minden formája mentális modellt hoz létre valamely dolog viszonyrendszeréről. Arról, hogy a dolog hogyan helyezkedik el a jelentések és oksági kapcsolatok hálózatában. Félreértésről akkor beszélhetünk, ha a dolog saját viszonyrendszere és a dologról alkotott modell viszonyrendszere között eltérés mutatkozik, és ez az eltérés nem vagy nem csak a modell hiányosságát jelenti, hanem a modellen megjelenő új sajátosságot is. Olyan sajátosságot, amelynek valójában nem találjuk megfelelőjét a dolog saját viszonyrendszerében.

Az utóbbi *félreértés*-definíciónak nem a „helytelenség”, hanem az újdonság a kulcsszava. Ha valamit ilyen értelemben nevezünk félreértésnek, azzal önmagában még nem hozunk ítéletet a modellben felbukkant új sajátossággal kapcsolatban, a negatív és pozitív megítélés lehetőségét egyaránt nyitva hagyjuk, a kettő egyidejűségének lehetőségét úgyszintén.

³⁹³ „félreért”. In Bárczi Géza – Országh László – Balázs János (et al., szerk.): *A magyar nyelv értelmező szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, ³1978–1980.

Termékeny félreértésről mármost akkor beszélhetünk, ha az új sajátosság, illetve a felbukkanása által előidézett helyzet valamilyen szempontból pozitív megítélés alá – vagy az alá is – esik, hasznosnak, értékesnek, illetve kedvezőnek bizonyul. Ha a sajátosság vagy a helyzet az ismeretszerzést segíti elő, akkor a félreértés a tudomány szempontjából minősül termékenynek, ha pedig az esztétikai élményt segíti elő, akkor a művészet szempontjából.

b) Példák a humaniorákból

A termékeny félreértés fenti definíciójához nemcsak az imént bejárt (pszeudo-)filozofikus úton lehet eljutni, hanem pragmatikusan, a tudományos szakirodalom böngészésével is. Néhány példával bemutatom, mások eddig hogyan használták a *termékeny félreértés* kifejezést – pontosabban annak angol, német és francia megfelelőjét, a *productive, creative* vagy *fruitful misunderstanding*et, a *produktives Missverständnis*et és a *malentendu productif*et –, és hogy a tudomány, illetve a művészetek történetének miféle jelenségeire utaltak vele.

Janina Klassen *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* [*Musica poetica és zenei figuratan – egy termékeny félreértés*] című tanulmánya elsősorban Arnold Schering 1908-as, zenei figuratanról szóló munkáját jelöli meg a címben szereplő elméleti fogalmakkal kapcsolatos termékeny félreértés forrásaként.³⁹⁴ Schering a 16–18. század zenéje mögött néhány korabeli elméleti szöveg alapján a retorikai figurák minden kompozíciót átható, egységes rendszerét tételezte fel – félreértve ezáltal a kérdéses elméleti szövegek és a kompozíciós gyakorlat viszonyát. Ilyen rendszer ugyanis valójában nem létezett, ezt a tényt azonban éppen azért sikerült a későbbi kutatóknak megállapítania – s közben a kérdéses időszak zenekultúrájáról sok egyéb hiteles értesülést is szereznie –, mert Schering sokat ígérő gondolata által ösztönözve tűvé tették a repertoárt és a korszak további elméleti műveit. Ezáltal vált tehát Schering félreértése termékenyű.

Barnhard R. Appel *Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns „Kinderszenen“ op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs* [*Egy termékeny félreértés: Robert Schumann op. 15-ös Gyermekjelenetei Ludwig Rellstab kritikájában*] című tanulmányában a szerző Friedrich Schiller *naiv–szentimentális* ellentétpárjának segítségével foglalja össze, hogyan értette félre a kritikus a zeneszerző művét. Rellstab tévesen a zongorázni tanuló gyerekek előadására szánt *Kinderstück*-műfajt használta referenciális keretként Schumann *Kinderszenen*ének értékelésekor, ezért kérte számon a zeneszerzőn a szóban forgó műfajban megszokott naivitást, és vetette szemére gyermekjeleneteinek szentimentalitását. Rellstab félreértése a tanulmány szerzője szerint azért termékeny, mert jól érzékelteti a mai kutatóval, hogy a korban milyen szokatlanul újszerű volt a gyerek-tematika a felnőtt előadók és felnőtt közönség számára komponált zenében, s hogy tehát Schumann témaválasztása milyen meglepően eredeti volt.

Christian Papinot *Le « malentendu productif » – Réflexion sur la photographie comme support d'entretien* [*A „termékeny félreértés” – Gondolatok a fényképről mint az interjúkészítés*

³⁹⁴ Janina Klassen: „Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2001. 73–83.; Arnold Schering: „Die Lehre von den musikalischen Figuren“. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1908, 106–144.

segédeszközéről] című tanulmányában az antropológus szerző madagaszkári kutatásainak tapasztalataiból merített témája illusztrálásához.³⁹⁵ A kulturális antropológia bevett technikája, hogy a kutató a kulturális és nyelvi különbségek, illetve a személyes ismeretség hiányából adódó szakadék áthidalására, a beszélgetés beindítására interjúalanyainak fényképet mutat, olyan látvánnyal, amely az interjúalanyok környezetéből származik, tehát számukra vélhetően ismerős, és élénk asszociációkat ébreszt. Papinot célzatosan készített fényképeire a madagaszkáriak rendszerint egészen másképpen reagáltak, mint ahogy azt a kutató remélte a fotótéma kiválasztásakor. Félreértették szándékait – miután a kutató félreértette a témák jelentőségét a helyiek világában. Ugyan nem érte el azt a célt, amelyet az adott vizuális motívumokkal elérni remélt, a reakciók mégis értékes adatokkal szolgáltak a madagaszkáriak szemléletéről és szokásairól.

Az első példában egy kutató félreértése további kutatásokat ösztönözött, a második és harmadik példában a vizsgált személyek félreértései a kultúrájukkal kapcsolatban bizonyultak beszédesnek. A félreértések tehát mindhárom esetben az ismeretszerzést segítették elő, a tudomány szempontjából minősültek termékenynek. Mindhárom példa a humán tudományok területéről való, azonban az első, amely egy kutató termékeny félreértéséről szól, fölveti a kérdést: számontartanak-e termékeny félreértéseket a természettudományok történetében is?

c) Termékeny hibák a reáliákban

Bár a jelenség korántsem tűnik ismeretlennek, a termékeny félreértés kifejezés használatára eddig mégsem találtam példát a reáliák történetírásában. Úgy vélem, ennek egyik oka Wilhelm Dilthey német filozófus, pszichológus és történész nagy hatása, a 19. század utolsó harmadából származó tudományfelosztása, az I. részben tárgyalt latouri értelemben vett modernitás bináris szemléletének egyik megnyilvánulása. Dilthey úgy vélekedett, hogy az általa szellemtudományoknak [Geisteswissenschaften] nevezett humán tudományok feladata a megértés [Verstehen], míg a természettudományoké [Naturwissenschaften] a magyarázat [Erklären].³⁹⁶ A megértés folyamata során emberi szándékokra, ember által alkotott jelek jelentésére kérdezzük rá, míg a magyarázat folyamata során emberi szándékoktól független jelenségek oksági kapcsolataira. A természettudományokban ebben az értelemben a vizsgálat tárgyával kapcsolatban nem létezik félreértés, csak félremagyarázás. Félreértések csak a természettudományos teóriák ember alkotta szövegének értelmezésében lehetségesek³⁹⁷ – ezekkel kapcsolatban találtam is példát a *termékeny félreértés* kifejezés használatára.³⁹⁸

³⁹⁵ Christian Papinot: « Le « malentendu productif ». Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française* XXXVII/1 (2007): 79–86.

³⁹⁶ Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Berlin, 1883.

³⁹⁷ Példa a *misunderstanding* szó használatára ebben az összefüggésben: Carol Reeves: “‘I Knew There Was Something Wrong with That Paper’: Scientific Rhetorical Styles and Scientific Misunderstandings”, *Technical Communication Quarterly* XIV/3 (2005): 267–275.

³⁹⁸ “There are many examples of productive misunderstandings in science.” Soren Harnow Klausen: “Interdisciplinarity and Scientific Creativity” In Eric Shiu (ed.): *Creativity Research. An inter-disciplinary and multi-disciplinary research handbook*. London: Routledge, 2014. 31–50. Ide: 37.

Dilthey meghatározását azóta többen és többféleképpen vitatták, ahogyan a tudományterületek bináris kettéválasztását is.³⁹⁹ Ezért, és mert a témám jellege megengedi, hogy a szóhasználatban megelégedjek a népi tudományfilozófia szintjével, a *megértés* általam használt fogalma a diltheyi értelemben vett *megértést* és *magyarázatot* egyaránt magában foglalja, nálam a *félreértés* ebből következően *félremagyarázást* is jelenthet. Ezzel összhangban írtam följebb: „A megértés minden formája mentális modellt hoz létre valamely dolog viszonyrendszeréről. Arról, hogy a dolog hogyan helyezkedik el a *jelentések és oksági kapcsolatok* hálózatában.” [Hozzáadott kiemeléssel]

Dilthey öröksége azonban nem ad teljes magyarázatot a *termékeny félreértés* kifejezés használatának hiányára a reáliák tévesen levont következtetéseivel és hibás modelljeivel kapcsolatban, ugyanis ezen a területen a *termékeny félremagyarázás* szófordulatra sem találtam példát. Az alapvetőbb ok az lehet, hogy a természettudományokban a produktív tévedéseknek nincsen olyan hírértéke, mint a humán tudományokban, hiszen a gyakorlat mindennapos részének számítanak.

Ebben a gyakorlatban a humán tudományokéval ellentétben az jellemző, hogy a kutatók már valamely partikuláris kérdésben elért részeredmények alapján is megfogalmaznak és közlétesznek hipotéziseket, ezért a publikációk megjelenésének gyakorisága és avulásuk üteme egyaránt nagyobb. Az újabb és újabb, elvileg egyre teljesebb és a valóságnak egyre jobban megfelelő magyarázatok olyan láncolatban bontakoznak ki, amelynek minden következő láncszemét a megelőző láncszemek hézagai és tévedései „provokálják ki”, s ez a folyamat olyan magától értődően simul a természettudományos diskurzus gyakorlatába, hogy nem nevezik külön néven.⁴⁰⁰

A *termékeny félreértés* mindazonáltal ilyen esetekben is adekvát kifejezés. Ez egyértelművé válik, ha megfigyeljük az analógiát Arnold Schering figuratan-értelmezésének utóélete, illetve a természettudomány-történet egy klasszikus epizódja, Luigi Galvani és Alessandro Volta vitája között, mely a 18. század utolsó évtizedében bontakozott ki.

Galvani megfigyelte, hogy ha egy hajlított fémeszköz két végét egy béka preparált lábához érinti, az izomzatban rándulást idéz elő. Arra következtetett, hogy a rándulást állati elektromosság váltja ki, amely addig a láb egyik részében tárolódott, és amelyet a fémeszközzel egy másik részébe vezet. Volta először elismeréssel reagált Galvani kísérletére, ám miután megismételte azt, kollégájától eltérő következtetésre jutott: az elektromosság nem a béka lábából származik, hanem külső eredetű, azáltal jön létre, hogy az állati testnedv fémmel érintkezik.

Észrevette, hogy a rándulás erősebb, ha két különböző fém lép kapcsolatba egymással és a nedvvel. Fémkorongokat és sós vízzel átitatott papírkorongokat szendvicsszerűen egymásra rétegezett, létrehozva a technikátörténet első tartós áramforrását, és ezáltal bebizonyította, hogy Galvani kísérletében az elektromosság valóban külső eredetű volt. Úgy vélte, ez az eredmény alátámasztja azt a korábbi feltételezését is, hogy állati elektromosság nem létezik.

³⁹⁹ Ld. pl. a következőket: Karsten R. Stueber: “Understanding Versus Explanation? How to Think about the Distinction between the Human and the Natural Sciences”, *Inquiry* 55/1 (2012): 17–32.; Pléh Csaba: „A magyarázat és a megértés a szellemtudományos pszichológiában – egy évszázad elteltével”, *Magyar Filozófiai Szemle* LVII/2 (2013): 29–39.

⁴⁰⁰ Vö. pl. Stuart Firestein: *Ignorance. How it drives science*. Oxford: Oxford University Press, 2012. A szerző a bevezetésben a sötét szobában keresett fekete macska allegóriájával jellemzi a természettudományok működését.

Ebbe az utóbbi következtetésbe Galvani nem nyugodott bele. Egy további kísérletében elvágta egy béka idegszálát, és az így létrejött két szakasz végeit egymáshoz érintve ért el izomrándulást. Ezzel igazolta, hogy – jóllehet a korábbi kísérleteiben tényleg külső eredetű volt az elektromosság – az állati szervezetek valóban rendelkeznek saját elektromossággal, és az idegrendszer működése elektromos természetű. Ez a kísérlet a maga korában kevesebb figyelmet kapott, mint Volta eredményei, és emléke a modern köztudatba sem került be, amelyben az él, hogy a két tudós vitájában Voltának lett igaza. Pedig valójában részben mindketten tévedtek, részben mindkettejüknek igaza volt. Kísérleteivel és az azokból levont helyes következtetéseivel Galvani az elektrofiziológiát, Volta pedig az elektrotechnikát alapozta meg – ezekre a korszakos eredményekre mindkettejüket a másik tévedése sarkallta.⁴⁰¹

d) Példák a művészetekből

Miként alkalmazzák a *termékeny félreértés* kifejezést a művészetekkel kapcsolatban? A klasszikus régészettel foglalkozó holland Annie Nicolette Zadoks Josephus Jitta *A Creative Misunderstanding* című tanulmányában bemutatja, hogy a római császárok szoborportréinak 16. századi divata hogyan vezetett egy ismeretlen férfit ábrázoló római kori büszt tömeges reprodukálásához, miután azt kinevezték Vitellius császár arcmásának. Ennek a császárnak nem maradt fenn hiteles ókori ábrázolása, az önkényes azonosítás kizárólag a róla szóló irodalmi adatokon alapult, amelyekről úgy vélték, hogy összhangban állnak a büszt látványával. „Kis jóindulattal és képzelettel bele lehetett olvasni a vonásaiba mindazokat a vétkeket, melyeket a rosszmájú Suetonius – helyesen vagy tévesen – Vitelliusnak tulajdonított” – írja Zadoks.⁴⁰²

A tanulmány új szempontot is felvet a korábbi példákhoz képest: a félreértés mögötti esetleges motiváció kérdését. A mellszobrok 16. századi előállítói vagy kereskedői számára a félreértés előnyösebb volt, mint a tényeknek megfelelő értelmezés, hiszen az ő idejükben Suetonius irodalmi portréinak népszerűsége hatására nagy volt a kereslet a császárábrázolások iránt. Zadoks a félreértéshez a *kreatív* jelzőt kapcsolja, amely a *produktív* jelzővel ellentétben nemcsak az eredmény tekintetében jellemzi a főnevet, hanem az eredményt létrehozó gondolatok és cselekvések folyamatára is vonatkoztatható. Azt sugallja, hogy a félreértés nem valamilyen reflex-szerű, mechanikus reakció eredménye volt, hanem mozgósítani kellett hozzá a félreértők kreativitását – ez pedig aligha történt volna meg a megfelelő motiváció nélkül. Attól függően, hogy a motiváció és a félreértés ok-okozati kapcsolata valamely esetben tudatossá válik-e vagy sem, szándékos, illetve naiv motivált félreértésről beszélhetünk – hogy a büszt esetében Zadoks szerint melyikről inkább, az nem derül ki a tanulmányából.

⁴⁰¹ Marco Piccolino: “Animal electricity and the birth of electrophysiology: The legacy of Luigi Galvani” *Brain Research Bulletin* XLVI/5 (1998): 381–407.

⁴⁰² “With some good will and imagination all vices attributed – rightly or wrongly – to Vitellius by the malicious Suetonius could be read into its features.” (Ford. LG) Annie Nicolette Zadoks Josephus Jitta: “A Creative Misunderstanding” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* Vol. 23 (1972), 3–12. Zadoks a *kreatív félreértés* fogalmát Henri Albert Gomperts holland irodalomtudós irodalmi hatásokról szóló könyvéből eredezteti: Henri Albert Gomperts: *De schok der herkenning*. Amsterdam: Van Oorschot, 1959. 125, 169, 181.

A példa más distinkciót is szükségessé tesz, nevezetesen a félreértés termékeny voltának mennyiségi és minőségi aspektusa közötti megkülönböztetést. A mellszobor esetében a mennyiségi aspektus látszik elsődlegesnek, hiszen nagyszámú másolat született a félreértés hatására. Bár a minőségi aspektus ehhez képest másodlagosnak tűnik, mégsem elhanyagolható: a Vitellius-arcmásként kifaragott vagy öntött – és ennek megfelelően feliratozott – másolat arcvonásaiban a szemlélő más minőségeket appericiál, mint ha az eredeti férfiportrét szemlélne annak tudatában, hogy a modell kiléte nem ismeretes, jóllehet a két tárgy az alak tekintetében nem különbözik egymástól.

A soron következő példában a félreértés kizárólag minőségileg termékeny, és ez a tulajdonsága – ha feltesszük, hogy az elemzőnek igaza van – az érintett műtárgy megformálására is hatással volt, nem csupán felcímkezésére és befogadói értékelésére. *The Uses of Error [A hiba hasznai]* című esszéjében Frank Kermode angol irodalomtudós Georges de La Tour 17. századi francia festő egy művéről elmélkedik, amelyet *Jób és felesége* címen tartanak számon.⁴⁰³ Az ábrázolt jelenetre azután kerül sor a bibliai történetben, hogy Jób elvesztette mindenét és súlyosan megbetegedett. „Hamuba ült, s egy cserépdarabot vett a kezébe, hogy azzal vakargassa magát. A felesége meg így beszélt hozzá: »Még mindig kintarsz feddhetetlenségben? Átkozd az Istent és halj meg!«” (Jób 2:8–9)

A jelenet szinte minden más ábrázolásával ellentétben La Tour festménye Jób feleségét nem kegyetlennek, hanem jóakarátúnak mutatja. A festmény cím nélkül maradt fenn, voltaképpen tárgyát csak 1935-ben azonosította egy művészettörténész a férfi figura lábánál fekvő törött cserépedény alapján, mely a Jób-ábrázolások állandó eleme volt, utalásként az általam is idézett bibliai cserépdarabjára. A feleség ábrázolásának szokatlan voltára jellemző, hogy az 1935-ös azonosításig fel sem merült a Jób-történettel való kapcsolat lehetősége, mert a női alakot vagy angyalként, vagy pedig az irgalmasság allegóriájaként értelmezték.⁴⁰⁴

Ezek az értelmezések történetesen újabb példával szolgálnak a tudományosan termékeny félreértésre, lévén megvilágítják, hogy miben rejlik az ábrázolás szokatlansága. De most folytassuk a művészileg termékeny félreértés tárgyalását magával a szokatlansággal, mely Kermode szerint arra vezethető vissza, hogy La Tour félreértette a feleség felszólító mondatát a Vulgata latin szövegében, amely a művész feltételezhető forrása volt.

A héber eredeti ezen a helyen eufemizmussal él, az „átkoz” helyett az „áld” igét használja. Kermode úgy véli, hogy a latin fordítást készítő Szent Jeromos, mint kitűnő hebraista bizonyára tisztában volt azzal, hogy eufemizmusról van szó, de úgy döntött, hogy azt a fordításban is megtartja – ellentétben a legtöbb modern fordítással. La Tour, a Vulgata hermeneutikailag felkészületlen olvasója azonban nem ismerte fel az eufemizmust, és így az eredeti szándék szerinti jelentéssel ellentétes értelemben olvasta ezt a szakaszt. A félreértés a festő műhelyében termékenyvé vált, mivel lenyűgöző mestermű születéséhez vezetett, amely ezt a minőségét jelentős részben éppen a feleség ábrázolásmódjának, illetve az egész szituáció értelmezésének köszönheti.

⁴⁰³ Frank Kermode: “The Uses of Error”. In U.ő: *The Uses of Error*. London: Fontana Press, 1991. 425–432.

⁴⁰⁴ Id. m., 427.

Kermode a költészetből is említ néhány hasonló esetet, s végül erre a következtetésre jut, kiemelve a motiváció nem ritkán fontos szerepét:

Az értelmezés története [...] kiszámíthatatlan mértékben hibák története is. [...] A bibliaértelmezés története a gyümölcsöző félreértés sok példájával szolgál. Ennek vagy az az oka, hogy többet szeretnénk a történettől kapni, mint amennyit az eredetileg felkínált, vagy pedig az, hogy a történet mélyére akarunk nézni. Mindig is úgy éreztük, hogy a szó szerinti értelem nem elegendő, és mikor megpróbáljuk azt meghaladni, hibázhatunk – de néha nagyszerű eredménnyel.⁴⁰⁵

Elképzelhető, hogy Kermode tévedett La Tour indítékainak megfejtésében, és a történeti igazság szempontjából talán akkor is tévedett, mikor Jób feleségének alakjában – a festmény régi értelmezőihez hasonlóan – a megtestesült irgalmasságot vélte felismerni. Az esszé figyelmen kívül hagyja a feleség alakjának sajátos kézmozdulatát, melyben akár gúnyos értetlenkedés jelét is lehet látni. Az alkotói szándék ma már kideríthetetlen, a történeti igazság kérdése eldönthetetlen. Ám bármit is feltételezünk a történeti igazságról, mit sem változtat Kermode fent idézett megállapításának helyességén. Elképzelhető, hogy nem La Tour talált mást a bibliai történetben, mint amit az eredetileg felkínált, hanem Kermode akart többet kapni, mit amennyit La Tour felkínált. A végeredmény – Kermode megkapó esszéje, és a lencse, amelyet a kép szemléléséhez felkínál – így is nagyszerű.

e) Popper Leó félreértési elmélete

Általánosítva az iménti alfejezet utolsó bekezdésének következtetését: az értelmezések jogosultságát a művészetben végső soron nem történeti, hanem esztétikai szempontok igazolják, ezek pedig minden befogadó esetében különbözők. Ezért a művészet a termékeny félreértések legtermészetesebb közege. Mi több, a termékeny félreértés a művészet alapvető mechanizmusa, a befogadás és az új alkotás szempontjából egyaránt elkerülhetetlen, illetve nélkülözhetetlen. Az utóbbi gondolatot Popper Leó (1886–1911) művészeti író fogalmazta meg, egyebek között a *Félreértési elmélet* című kéziratos töredékében, amelyet teljes egészében idézek:

1. Theoréma:

A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.

Demonstráció:

A fejlődés a különböző emberek és korszakok egymásra hatásából (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé (mert lehetetlen az „utánajárás”), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt készítve. Tehát: a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.

Q. e. d.

⁴⁰⁵ “The history of interpretation [...] is to an incalculable extent a history of error. [...] The history of biblical interpretation will provide many instances of fruitful misunderstanding. It arises because we want to have more of the story than was originally offered, or we want to see into the depths of that story. We have always been pretty sure that the literal sense is not enough, and when we try to go beyond it we may err, but sometimes splendidly.” (Ford. LG) Id. m., 431.

2. *Theoréma:*

A fuszekli és a zsebkendő használata fordított arányban áll.⁴⁰⁶

A második teorema bizonyítására már nem került sor. Feltételezésem szerint szerepet játszott volna benne az a megfigyelés, hogy a láb melegen tartásának elmulasztása könnyen vezet meghűléses megbetegedésekhez. Az első teorema e különös toldaléka némi öniróniát sugall, ahogy Popper egyik kutatója, Hévízi Ottó filozófus szerint maga a *félreértési elmélet* elnevezés is. Mikor barátja, a fiatal Lukács György az elmélet publikálására bízta, Popper elhárította a javaslatot, mondván, hogy azt még maga sem érti eléggé.⁴⁰⁷

Popper 1911-ben, huszonnégy éves korában elhunyt tuberkulózisban. Az elméletet – helyesebben a kidolgozatlan elmélet gondolati csiráit – csupán rövid feljegyzéseiből, valamint publikált esszéinek és kritikáinak ide kapcsolható bekezdéseiből lehet összeállítani. Lukács György később kidolgozott egy félreértési elméletet fiatalon elhunyt barátja ötlete nyomán, azonban Hévízi Ottó és – a Popper-féle tévedés-fogalomra egy interjúban következetesen a *termékeny félreértés* kifejezéssel hivatkozó – Bonyhai Gábor is úgy véli, hogy Lukács változata elszakad Popper szellemétől.⁴⁰⁸

Lukács megkülönböztethetőnek tartja a műalkotások „immanens értékét” a „hatás-értéküktől”, s ezeknek megfelelően beszél a művek „adekvát hatásáról” mint az értés, illetve „inadekvát hatásáról”, mint a félreértés eredményéről.⁴⁰⁹ Ez a kettőszakító felosztás teljesen idegen Popper elgondolásától, aki éppen a mindenféle értésben szükségképpen benne rejlő félreértést nevezte a művészet meghatározó tényezőjének, és úgy tartotta, hogy még maga az alkotó is félreérti a saját alkotását, amikor belelátja a saját szándékait, és azt képzei, hogy a mű formai valósága hűen közvetíti azokat.

Dolgozatom II. részében fontos szerep jut Popper Leó félreértés-elméletének. Kidolgozottságának fokából következően nem szolgálhat teljeskörű elméleti háttérként, csupán a táj fölött lebegő vezércsillagként. Ez a csillag vezet a járatlan éjszakai úton, mikor a II. rész utolsó két fejezetében termékeny félreértésen alapuló zenei alkotóművészetként értelmezem Szőke Péter tevékenységét.

f) Kimutatható-e termékeny félreértés a zenetörténetben?

Célom ismeretében különösen feltűnő, hogy a *termékeny félreértés* fogalmának körüljárásában eddig még nem szerepelt zenei példa – ezt a hiányt pótolom most, az első fejezet lezárásaképpen. Popper Leó apja David Popper, a budapesti Zeneakadémia első gordonkatanára volt. Leó egy ideig maga is kapcsolatban állt az intézménnyel, mint a hegedű tanszak diákja, és rövid élete alatt néhány

⁴⁰⁶ Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. Timár Árpád. Budapest: Magvető, 1983. 116–117.

⁴⁰⁷ Hévízi Ottó: „Félreértés és tágasság (Popper Leóról)” *Nappali Ház* I/1 (1989. június): 58–64. Ide: 59.

⁴⁰⁸ Id. m., 63.; Bonyhai Gábor – Antal Gábor: „A termékeny félreértés stációi. Min dolgozik Bonyhai Gábor irodalomtörténész?” *Magyar Nemzet* XXXVI/193 (1980. augusztus 17.): 9.

⁴⁰⁹ Hévízi: „Félreértés és tágasság”, 63.

zeneesztétikai írása is született.⁴¹⁰ Ezek azonban nem hozhatók kapcsolatba a félreértési elmélettel, így máshol kell példa után néznem.

Liszt Ferenc *Années de pèlerinage* [Zarándokévek] című szólószongora-sorozata svájci élményekhez kapcsolódó első kötetének nyolcadik darabja a *Le mal du pays* [Honvágy] címet viseli. Liszt a darab első témájaként a *Cantilena Helvetica* vagy *Zwinger-Hofer'schen Kühreien* néven ismert alpesikürt-dallamot használta föl, amelyet egy svájci dallamokat tartalmazó kottás gyűjteményből vett át.

Mint az első kötet keletkezéstörténetét végigkövető monográfiájában Kroó György rámutat, a dallamot Liszt mindkét lehetséges forrása – egy 1798-as, illetve egy 1818-as kiadvány – hibásan tartalmazza egy nyilvánvaló kottamásolói tévedés miatt.⁴¹¹ A dallam legkorábbi, 1710-es forrásának lejegyzése úgynevezett francia violinkulcsot használ, amely az egyvonalas *g* hang helyét az első kottavonalon jelöli ki (II-1-1. kotta, felső sor). A fent említett két kiadványig elvezető forráslánc valamelyik kopistája a jelek szerint nem ismerte ezt a kulcsot. A violinkulcs elhelyezése hibának tűnt a számára, ezért „kijavította”: áthelyezte a „megfelelő” helyére, a második vonalra. Az ötvonalas notáció sajátosságaiból következően ez a változtatás nem csak transzponálta a dallamot kis terccel lefelé, hanem traszformálta is, dúrból mollba (II-1-1. kotta, alsó sor).



II-1-1. kotta: A *Cantilena Helvetica* kezdete az 1710-es forrásban (felső sor),
illetve az 1798-as és 1818-as forrásban (alsó sor)

Ez a véletlen móduszváltás döntő előfeltétele volt annak, hogy Liszt a dallamot svájci ciklusa kimondottan elégikus nyolcadik darabjában használja, amely Kroó elemzése értelmében közel sem csupán honvágyat fejez ki: a műben egy másik *mal*, a *mal du siècle*, azaz a 19. század romantikus életuntsága és elvágyódása is poétikus megfogalmazást nyer. Ez aligha volna elképzelhető egy olyan darabban, melyben az alpesikürt-dallam autentikus, dúr hangnemű változata szerepel.

A félreértés a kopista részéről nyilvánvalóan nem volt motivált olyan értelemben, ahogyan a Zadoks vagy a Kermode által leírt félreértések voltak. A változás nem azért állt elő, mert a kopista a dallam különböző kulcsok szerinti olvasatai közül a számára értelmesebbet, érdekesebbet vagy értékeesebbet választotta. Ha a dallam sajátosságaira odafigyelt volna, illetve azoknak jelentőséget tulajdonított volna, talán rá is jön a tévedésére, hiszen alpesi kürtön nem lehet mollban játszani. Nem

⁴¹⁰ Popper: *Esszék és kritikák*, 123.

⁴¹¹ Kroó György: *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 92–93., 126.

valamilyen zenei minőséget akart elérni, csupán egy vélt notációs hibát akart kijavítani – és persze az sem zárható ki, hogy akaratlanul hibázott.

A dallam deformációjához értelemszerűen Liszt szándéka sem járult hozzá, hiszen a *Cantilena Helveticá*t már hibás formájában ismerte meg, úgy, hogy a hiba tényéről nem lehetett tudomása. Az azonban egyértelműen Liszt szándékának köszönhető, hogy a félreértés termékennyé vált, miután a zeneszerző művészileg sikeres módon kiaknáztta azt a sajátos jelentéspotenciált, amely a téves olvasat révén előállt. Mint látható, a félreértést gyümölcsözővé tevő motiváció a művészileg termékeny félreértések történetének különböző szakaszaiban érvényesülhet. Vannak félreértések, amelyek azonnal gyümölcsöznek – részben azért, mert eleve a gyümölcs létrehozása céljából történnek meg –, és vannak mások, amelyek „termőre fordulásáig” évtizedek telnek el.

A svájci dallam példája nem adekvát Popper elméletével, mert nem a zene jelentését, hanem a zenei jelentés szempontjából semleges technikai elemet, a kulcsot értették félre. Amilyen egyértelmű a félreértés ténye és mibenléte e pontosan meghatározott jelentésű vizuális technikai jel esetében, annyira nehezen kimutatható a félreértés a zene voltaképpen formai valóságát alkotó akusztikai jelek értelmezéseiben. Mivel „ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar”, nehéz vagy lehetetlen utánajárni az eredeti szándékoknak és az egyéni értelmezések sokaságának, a félreértést márpedig csak a szándékok és az értelmezések összehasonlítása során talált különbségek alapján lehetne megállapítani. Popper elmélete nyomán feltételezhetjük, hogy a zenetörténet voltaképpen másból sem áll, mint termékeny félreértések példáiból, ám pontosan ugyanebből az elméletből következik az is, hogy szinte lehetetlen rájönni, a megannyi feltételezhető példának miben is rejlik a példaértéke, lehetetlen kimutatni, hol és miben is történt a félreértés.

A helyzetet súlyosbítja egy további megfontolás. Úgy vélem, a zene hatásmechanizmusában és történeti változásaiban a jelentésnek csak részleges szerepe van, ebből következően a szorosan popperi értelemben vett félreértésnek is. A toposz-kutatás, a narratológia és a zene szemiotikai megközelítésének más ágai egyfelől vitathatatlan érvekkel szolgálnak a zenei képletek jelfunkciójának léte és fontossága mellett, és megfigyeléseik gyakran összhangban állnak a zenével élő, de arról nem teoretizáló emberek tapasztalatával is. Másfelől azonban – úgy vélem – sem a zenei élmény, sem annak zenetörténetet alakító hatásai nem írhatók le teljesen a jelentés, a referencialitás nézőpontjából.⁴¹²

„A zene nem természeti tárgy, mégha a hang, amely hordozza, és a partitúra, amely meghatározza, természeti tárgyak is. De a zene *intencionális* tárgy” – írja Raymond Monelle a zenei szemiotika egyik jelentős monográfiájában, egy zenefilozófiával is foglalkozó filozófus, Roman Ingarden megfogalmazását idézve és tűzve zászlajára.⁴¹³ Monelle ennek értelmében feltételezi, hogy a zene befogadásának lényege az intenció megértése a zene elemei, mint jelek alapján.

⁴¹² A *jelentést* itt a fogalom szemiotikai értelmében használom. A pszichológia tágabb jelentésfogalommal él, amely magában foglalja azokat a közvetlen hatásokat is, amelyeket a szemiotikai jelentésfogalomból hiányolok. Ld. pl. a következő tanulmányok implikált jelentésfogalmát:) Stachó László: „A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában”, *Magyar Pszichológiai Szemle* LVI/3 (2001): 465–477.; Bővebben: Stachó László: “Mental virtuosity: A new theory of performers’ attentional processes and strategies”, *Musicae Scientiae* XXII/4 (2018. december): 539–557.

⁴¹³ “Music is not a natural object, though the sound that conveys it, and the score that defines it, are natural objects. But music is an *intentional* object.” (Kiemelés az eredetiben; Ford. LG) Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*.

Úgy gondolom, hogy ez a zene intencionális voltából még nem következik egyértelműen. A fájdalomcsillapítás is intencionális tárgy, mégha a tablettá, amely hordozza, természeti tárgy is. Ám a fájdalomcsillapító mégsem csak azáltal hat, hogy benne, mint jelben felismerjük az intenciót – a placebók így működnek, de a metamizol-nátrium nem. Monelle erre talán azt felelné, hogy a példában nem lehet az intencionális tárgyat a természeti tárgytól elkülönítve szemlélni. Ez igaz, ám szerintem a zenében sem lehet.

Meglehet, hogy a zene képleteiben a hallgató jeleket azonosít – tudatosan vagy tudattalanul –, ám közben a hang természeti jelensége közvetlenül is hat rá, mint természeti lényre. Az agy a zenével szemben persze nem olyan passzív, mint a fájdalomcsillapító tablettával szemben, alakzatokba rendez és anticipál, és ehhez többé-kevésbé ki kell ismernie magát egy-egy zenekultúra sajátos képletrendszerében. Ez tanulási folyamatot feltételez, ám ez a tanulás nem csak a képletek referencialitásával kapcsolatos. Zenélés vagy zenehallgatás közben az ember más tudatállapotba kerülhet⁴¹⁴ és intenzív testi reakciókat tapasztalhat⁴¹⁵ – anélkül azonban, hogy a primér észleletek szintje felől az absztrakció magasabb szintjei felé, a jelértelmezés felé szükséges volna elmozdulnia.

A zenével élés fontos motivációja, a zenekultúra változásainak fontos mozgatórugója a szemiotikailag nem értelmezhető jelenségek átélése iránti vágy is. A zenében testet öltő szándékok e jelenségek létrehozására is irányulhatnak, nem csupán jelentések közvetítésére. A zenének ez a kétféle minősége az élményben persze nem válik szét szükségképpen, a referencialitás sokféleképpen építhet a testi érzetekre és tudatállapotokra, és vissza is hathat rájuk, átszínezve őket. Az észlelést mindenesetre nem lehet az értés pusztá előfeltételének tartani, jelentősége nem merül ki ennyiben.

Mikor Monelle a zenét nem természeti, hanem intencionális tárgynak nevezi, ezzel azt állítja, hogy a *Naturwissenschaft*nak a zene nem lehet adekvát tárgya, és kizárólag a *Geisteswissenschaft* illetékességi körébe tartozik. Ez épp akkora tévedés, mintha ugyanennek az ellenkezőjét állítanánk, és a tudományok diltheyi kettéválasztásának diszfunkcionalitását tükrözi. Nem tudom, lehetséges-e a zenei hatás teljességének megismerése, de biztosan nem lehetséges akkor, ha akár a jelentés, akár az oksági viszonyok szempontját önkényesen elhagyjuk megfontolásainkból, és ezáltal kétségbe vonjuk egyfelől az értés, másfelől az észlelés jelentőségét.

Ha a zenének megállapításom értelmében nemcsak az értés, de az önmagában vett észlelés is lényegi része, Popper félreértés-fogalmát ki kell tágitani, úgy, hogy magába foglalja a *félreészlelés* jelenségét is. Félreészlelésről akkor beszélhetünk, ha a befogadó olyan alakzatok jelenlétét észleli egy hangfolyamatban, amelyek eltérnek a folyamat létrehozója által észlelt alakzatoktól. Alakzatok alatt továbbra is mentális struktúrákat értek, amelyek kialakulása és felépítése értelemszerűen függ a befogadók egyéni háttérétől, kondicionáltságától, tudatos vagy tudattalan emlékeitől. Ezzel újra a

Princeton: Princeton University Press, 2000. 5.; Roman Ingarden: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Ford. Adam Czerniawski. London: Macmillan, 1986. Ide: 120.

⁴¹⁴ Jörg Fachner: "Music and Altered States of Consciousness: An Overview". In David Aldridge – Jörg Fachner (eds.): *Music and Altered States*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006. 15–37.; Stachó: "Mental virtuosity"

⁴¹⁵ Luke Harrison – Psyche Loui: "Thrills, chills, frissons, and skin orgasms: toward an integrative model of transcendent psychophysiological experiences in music", *Frontiers in Psychology* V/790 (2014. július).
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00790> (Hozzáférés: 2021. augusztus 18.)

popperi problémához érkeztünk: „ember embert nem ismer belülről”, ezért a termékeny félreészlelések valószínűleg tömegesek ugyan, de lehetetlen őket azonosítani és megfigyelni.

A termékeny félreértés definíciója dolgozatomban immár a termékeny félreészlelést is magában foglalja, ám e jelentésbeli gazdagodás implikációinak ismeretében csak még kevesebb esélyét láthatjuk annak, hogy a jelenségre példát találjunk. Megfigyelésére csak két feltétel egyidejű teljesülése esetében volna mód: ha biztos értesüléseket szerezhethetnénk a hangfolyamat létrehozójának észleléséről, és ha a befogadó az észleleteit és a jelentéssel kapcsolatos vélekedéseit dokumentálná. Ez a két feltétel Szőke Péter ornitomuzikológiai munkája esetében teljesül.

Ugyan alfejezetemben tudományosan termékeny félreértésekről is írtam, Szőke neve csak a művészileg termékeny félreértések kontextusában került elő. Félreértése tudományosan csak akkor minősülne termékenynek, ha létezne olyan kutató, akiből védhető eredmények elérését provokálta ki a madárhangok zeneiségének tárgykörében, ilyenről azonban nincsen tudomásom. Mikor Szőke átlépett a termékeny félreértés ajtaján, elhagyta a tudomány területét, és a művészet területére érkezett. Az ajtó elnevezésében a tudomány szempontjából a *félreértés* szó a hangsúlyos, a művészet szempontjából viszont a *termékeny* szó. Fejezetem mindkét szempontot képviseli: egyszerre szól az elhagyásról és a megérkezésről.

Hogy pontosan miben áll Szőke félreértése, és miben rejlik annak művészi termékenysége, azt a II. rész utolsó két alfejezetében mutatom be, az erdei pacsirta énekének szőkei recepciója példáján.

2. Az erdeipacsirta-dokumentumok filológiája

a) Bevezetés

Szöke Péter orsósmagnetefonszalag-hagyatékának feldolgozását 2017. március 17-én kezdtem el az OSZK Zeneműtárában. Elsőként egy olyan papír szalagtok került a kezembe, amelynek viharvertségben azután nem akadt párja, és amelyen ez a felirat állt: „Történelmi dokumentum. Első madárhang-felvétel. 1957. III. 17.” Miután felocsúdtam a véletlen egybeesés esetleges sorsszerűségével kapcsolatos elmélkedésből, a napra pontosan hatvan éves felvételtől azt is megtudtam, hogy Beck Pál lakásán készült, a II. kerületben, a Vörös Hadsereg útja – ma Hűvösvölgyi út – 46. szám alatti kertes házban.

Beck Pál (1911–1975) végzettségét tekintve lakatos, foglalkozására nézve szerszámkészítő volt.⁴¹⁶ A Madártani Intézettel az 1940-es évek végén került kapcsolatba, és kedvtelésből élete végéig részt vett az intézmény madárgyűrűző munkájában. 1951 és 1953 között megduplázódott a madárjelölő önkéntesek száma, a megnövekedett gyűrűigény kielégítésére a gyűrűkészítés gépesítése mellett döntöttek. A gép tervezését és kivitelezését kilenc műszaki képzettségű madárjelölő önkéntes vállalta társadalmi munkában, az esztorgályos feladatokat Beck Pál – ekkor a Hegesztőkészülékek Gyáranak alkalmazottja – és négy társa végezte. Beck a szakmai ismereteit különféle kalitkák készítésében is hasznosította, madarász körökben emiatt is számon tartották őt.

A gyűrűzés során befogandó madarakat egy kalitkában kihelyezett fajtársuk hangjával csalogatták közel, az állatok revírvédő ösztönét kihasználva. Az 1954-es madárvédelmi rendelet hatálya a legtöbb vadon élő madárra kiterjedt,⁴¹⁷ ezért a gyűrűzőknek hivatalos engedélyre volt szüksége mind a madarak befogásához, mind pedig a csalogatáskor alkalmazott egyedek fogva tartásához. Beck Pál gyűrűzői minőségében, a megfelelő engedély birtokában⁴¹⁸ tartott a lakásán több madarat, közöttük egy, az 1954-es rendelet szerint fokozottan védett faj, a kövirigó (*Monticola saxatilis*) kalitkában felnevelt egyedét, akit Misinek nevezett el.⁴¹⁹ Ez a kövirigó hallható Szöke Péter legelső madárhang-felvételén.

Szöke első gyűjtőszezonja során, 1957 tavaszán és nyarán felvételt készített Beck Pál két erdei pacsirtájáról (*Lullula arborea*) is, egy kalitkában nevelt fiatal, illetve egy vonulás közben vadon fogott idősebb hím egyedről. Az utóbbira Szöke több helyen a „híres öreg” vagy a „híres énekű öreg” megnevezéssel hivatkozott, ugyanis ez a madár különösen gazdag dallamkészlettel rendelkezett, ami az

⁴¹⁶ A Beck Pálra vonatkozó adatok forrásai: Dr. Keve András: „In memoriam. Beck Pál” *Aquila* LXXXIV (1977): 121.; Dr. Pátkai Imre: „A Magyar Madártani Intézet 1951–53. évi madárjelölései. XVII. jelentés” *Aquila* LIX–LXII (1952–1955): 253–273. Ide: 253.

⁴¹⁷ „A Magyar Népköztársaság Minisztertanácsának 59/1954. (IX. 9.) M. T. számú rendelete a madárvédelemről” Közlései: Dr. Vertse Albert: „Madárvédelmi beszámoló 1952–57-ről” *Aquila* LXV (1958): 39–49. Ide: 40.; Vertse Albert: *Madárvédelem*. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó, 1961. Függelék 209–210. Ide: 209.

⁴¹⁸ Beck Pál 1961-es madárbefogási és madártartási engedélyét lásd itt: [s. n.]: *Madárgyűrűzők Magyarországon 2*. [Budapest:] MME Madárgyűrűzési Központ, 2019.

https://www.mme.hu/sites/default/files/binary_uploads/6_termeszetvedelem/madargyuruzesi_kozpont/madargyuruzok_magyarorszagon_2_1951.pdf (Hozzáférés: 2020. augusztus 21.) Az engedély eredetije a Madárgyűrűzési Központ Irattárában található.

⁴¹⁹ A neveléssel és a névvel kapcsolatos adat forrása a legelső hangfelvétel későbbi másolata, melyet Szöke bevezető kommentárral látott el (74/z, 3'04"), illetve a hangfelvételek indexe („Kövirigó”, 118. lap). OSZK Zmútár, Szöke-hagyaték

elnevezésből ítélve ismert tény lehetett a madarászok körében. A faj hangjainak lassítása és más fajokkal való összehasonlítása után Szőke arra a megállapításra jutott, hogy Európa madarai közül zenei szempontból az erdei pacsirta éneke a legfejlettebb.⁴²⁰

Ebben a fejezetben a „híres öreg” egyes felvételeit, Szőke róluk készített lassításait, a lassítások alapján készült lejegyzéseit, illetve a felvételek és lejegyzések közül általa kiválogatott, előadásában és publikációiban felhasznált példákat ismertetem, áttekintésszerűen. Ezeket a dokumentumokat és filológiai összefüggéseiket azért szükséges most áttekinteni, mert a következő fejezetben összehasonlításuk, elemzésük révén fogom bemutatni Szőke termékeny félreértését.

b) A madár és „dallamai”

Az erdei pacsirta Európában Svédország közép vonalától délre mindenhol fészkel, Közép-Európában nyári vendég, Dél-Európában át is telel. Testhossza tizenöt centiméter, testtömege körülbelül harminc gramm. Testének felső része és szárnya rozsdabarna, hasi- és mellrésze fakó, mindkét részen fekete foltokkal. Fején alig észrevehető bóbita található. A hím és a tojó hasonló megjelenésű. Ülőhelyzetben mindkét ivar énekel, de a hím röptében is, sőt, jellemzően inkább röptében, száz-százötven méter magasan.⁴²¹ Énekét, amelyet nem ritkán a fülemüléhez hasonlóan az éjszaka sötétjében hallat, így jellemzi az európai madarak jelenleg legkorszerűbb kézikönyve, Lars Svensson madárrhatározója:

Éneke a madárvilág legszebbjei közé tartozik, ismételt hangok kellemesen csengő, „édesbús” futamából áll, mely tétovázva kezdődik, majd felgyorsul, hangmagassága gyakran ereszkedik, hangereje pedig növekszik, pl. „li li-li-lililülül... i-lü, i-lü i-lü i-lü-ilu-ilu... tüli, tüli, tüli vi vi **tüllüllüllüll...**” stb.⁴²² [A hangerőnövekedést jelző félkövér kiemelések az eredetiben]

Svensson három ponttal jelöli az általa „futamnak” [*löpa*] nevezett egység végét, példájában tehát három különböző ilyen egység látható. Ezek a madár énekében egyértelműen elkülönülnek egymástól, egyrészt mert többnyire hosszabb szünet választja el őket, másrészt mert amennyire különbözik az egyik egység összehatása a másiktól, belső kialakításuk annyira homogén: egy-egy egységen belül többé-kevésbé azonos, illetve hasonló motívumok ismétlődnek, ahogy ezt a hangutánzó szótágak jól érzékeltetik.

Dolgozatomban ezeket a Svensson által futamoknak hívott egységeket nevezem dallamoknak. Szóhasználatom oka, hogy Szőke maga is a *dallam* szóval jelöli őket. Ez a főnév és a belőle képzett melléknév hétköznapi nyelvhasználatunkban szorosan összekapcsolódik a zeneiség valamilyen szó szerinti vagy átvitt értelmű fogalmával, és Szőkénél használata valóban ilyen jellegű értelmezést implikál. Az én használatomban azonban nem hordoz efféle értelmet: nem jelent többet, mint az erdei

⁴²⁰ Szőke Péter: „Madárzene, emberzene” *Új Tükör*, XI/20 (1983. március 13): 20–21.

⁴²¹ Alfred Brehm: *Az állatok világa*. Budapest: Budapest: Kassák, ²1992–1998. (Az 1920-as években megjelent 2. kiadás reprintje) VIII/112–129.; Lars Svensson: *Fågelguiden. Europas och Medelhavsområdets fåglar i fält*. [Stockholm:] Bonnier Fakta, ²2009. 250.

⁴²² ”Sången hör till fågelvärldens vackraste, består av ljuvt klingande, ’älskligt vemodiga’ löpor av upprepade toner som börjar trevande, accelererar, ofta faller i tonhöjd och tilltar i styrka, t. ex. ’li li-li-lilililylu... i-ly, i-ly i-ly i-ly-ilu-ilu... tyli, tyli, tyli vi vi tyllilyllyll...’ osv.” (Ford. LG) Svensson: *Fågelguiden*, 250.

pacsirta énekének elkülönülő egységeit. Kissé talán zavaró lehet, hogy a szó a dolgozatban kétféle értelmi árnyalatot is hordoz, attól függően, hogy Szőke-idézetekben vagy a saját szövegemben szerepel, ez azonban még mindig nem annyira zavaró, mintha két különböző szó utalna egyazon jelenségre.

c) A hagyaték kutatásom által érintett része

A tárgyalt hangfelvételek és lejegyzések olyan hagyaték részét képezik, amely dolgozatom leadásakor még rendezetlen és katalogizálatlan, és amelyben a tájékozódást különféle belső tényezők is nehezítik. Ezek a körülmények különösen indokoltá teszik, hogy a dokumentumok bemutatását általános ismertetéssel vezessem be.

Az OSZK Zeneműtárban⁴²³ kilencvenegy számozott orsós magnószalag őrzi Szőke Péter magyarországi hanggyűjteményét. A gyűjtemény felvételeit részben maga Szőke, részben az általa megbízott segítők – Ország Mihály, Sasvári Lajos és mások – készítették a természetben és más helyszíneken, 1957 és 1978 között. A felvételeken túlnyomórészt madárhangok, kisebb részben egyéb állathangok, csecsemő- és kisgyerekhangok, valamint „fizikai hangok” hallhatók, természetes valóságukban, lassítás nélkül. Ezek között szórványosan néhány olyan hangdokumentum is előfordul, mely nem illeszkedik szorosan a gyűjtemény rendeltetéséhez, vagyis a zenei filogenezis kutatását támogató funkcióhoz.

Az orsókat egyforma szürke műanyag tokok védik. Sem az orsókon, sem a tokokon nem található más felirat, mint a szalagok sorszáma, arab számokkal egytől kilencvenegyig. Mindegyik orsón kétoldalas monó szalag van, az első oldal zöld (ritkán kék), a második oldal piros befutóval kezdődik. Egy-egy oldal lejátszási ideje általában körülbelül fél óra, a teljes anyag tehát mintegy kilencven órát tesz ki.

A Zeneműtárban csupán sztereó magnetofon áll rendelkezésre, amely a kétoldalas monó szalagot csak úgy képes lejátszani, hogy a két oldal hangjait egyszerre szólaltatja meg, a bal csatornán az egyik oldalt a helyes irányban, a jobb csatornán a másik oldalt visszafelé. Ahhoz, hogy a szalagok tartalmát valóban meg lehessen ismerni, a sztereó magnetofon kimenetét digitális felvevővel sztereó fájlba rögzítettem, majd a két csatornát számítógéppel szétválasztottam, és a visszafelé lejátszott oldalt a helyes irányba fordítottam. Így jártam el mind a kilencvenegy szalag esetében. Az eképp előállított fájlokat, melyek egy-egy szalagoldal hanganyagát tartalmazzák, eljuttattam az OSZK Zeneműtárának, így a Szőke-hanggyűjtemény utánam következő kutatóinak már nem kell elvégeznie a fenti műveletet. A zöld, illetve piros befutó oldalát a szalag száma után írt /z/, illetve /p jelekkel különböztettem meg.⁴²⁴

A rendelkezésemre állt zeneműtári magnetofonon 19 cm/s a legalacsonyabb sebességfokozat. Ez elenyésző számú kivétellel megfelelt a szalagok felvételi sebességének. A kivételeket Szőke ennél alacsonyabb, 9,5 vagy 4,75 cm/s sebességgel készítette, és mivel ezeket is 19 cm/s-mal tudtam csak

⁴²³ Ezen a helyen külön is megköszönöm Solymosi Ákosnak, Kelemen Évának és Mikusi Balázsnak, az OSZK Zeneműtára munkatársainak a kutatásomban nyújtott segítséget.

⁴²⁴ A fájlnevekben informatikai okból -z és -p alakban.

átmásolni, a másolatokat tartalmazó hangfájlok lejátszási sebességét ezek esetében értelemszerűen felére, illetve negyedére kell csökkenteni.

A tartalmi egységek, vagyis a hosszabb-rövidebb felvételek egymásutánján olyan sorszámozás vonul végig, amely teljesen független a felvételeket tartalmazó tárgyi egységek, vagyis a szalagok sorszámatól. Az egyes sorszámozások a felvételek esetében is egytagúak: egyetlen arab számból állnak, hierarchikus rendszer és az efféle rendszerekben alkalmazott tagolójelek nélkül. A gyűjtemény kétezer-ötvenegy számozott és néhány számozatlan felvételt tartalmaz, az utóbbiak többnyire nem illeszkednek szorosan a gyűjtemény koncepciójához.

Az egyes felvételek legelején Szőke többnyire mikrofonba mondta azok sorszámat, a három- és négyjegyű számok esetén gyakran egyszerűsített, rövidített formákban. A gyűjteményben valójában nem szereplő kétezer-hétszázötvenhárom számot például, szokását követve, valószínűleg a „huszonhét-ötvenhárom”, az „ötvenhárom”, vagy egyszerűen a „három” bemondással jelezte volna – az utolsó esetben a számot arra az egyetlen számjegyre redukálva, mely megváltozott az előző sorszámmal képest. Az ilyen fajta rövidítések természetesen csak a bemondás tágabb környezete ismeretében értelmezhetők.

A kilencvenegy szalag 1964 és 1978 között, a szalagok számsorrendjében telt meg. Az egyes sorszámozást viselő felvétel a nagykovácsi erdőben készült egy fülemüléről 1964. május 1-jén,⁴²⁵ a kétezer-ötvenegy felvétel pedig Garai Károly, illetve Szőke Péter lakásán egy tengelice-kanári hibridről 1978. december 28-án.⁴²⁶ Ezután jelenlegi tudomásom szerint Szőke már nem vett föl újabb hangokat.

Mi lett a sorsa az 1957 és 1964 közötti felvételeknek? Mint tartalmi egységek, ezek is megtalálhatók a gyűjteményben, annak dacára, hogy korabeli tárgyi emlékek közül csupán az alfejezet elején említett „történelmi dokumentum” és egy „Szőke Péter / Felvételi napló” feliratú füzet található meg a hagyatékban. A füzet a kérdéses időszakon belül is csupán az 1958 és 1959 közötti felvételek leírását tartalmazza, fajok szerinti bontásban, olyan hierarchikus számozási szisztémával, melyet Szőke később nem alkalmazott. Néhány 1957-es lejegyzés egy ennél is korábbi, ugyancsak felhagyott hierarchikus felvételszámozási rendszer nyomát őrzi.

Szőke feltehetőleg a korai naplózási és számozási rendszerek nehézkessége, illetve a szisztémaváltás miatt kialakuló áttekinthetatlenség miatt döntött úgy, hogy 1964-től bevezeti a fent leírt, véglegesnek bizonyult egyszerűsített rendszert, és egyúttal teljesen felszámolja a korábbiakat. 1964. május elsejével kezdve minden új felvételt az új rendszer szerint számozott be, a készítés időrendi sorrendjében. Ugyanakkor fokozatosan átmásolta, átszámozta, és ezáltal az új felvételfolyamba illesztette az 1957 és 1964 között készült régi felvételeket is, anélkül, hogy az eredeti időrendi sorrendjükre ügyelt volna. A sorszámozások emelkedő rendje tehát az új felvételek esetében tükrözi a készítés időrendjét, míg a régiek esetében csupán a másolás sorrendjét árulja el.

A hagyatékban öt olyan orsó is található, melyek nem tartoznak a kilencvenegy szalagból álló gyűjteményhez. (A digitális másolatok között ezeket a szalagokat az A, B, C, X és Y betűkkel jelöltem.)

⁴²⁵ 1/z, 31'58"

⁴²⁶ 91/z, 14'30". A felvétel jelentőségéről: Szőke: *A zene eredete és három világa*, 110. (és 35. végj.)

Négy műanyagtokos orsó a gyűjteménytől független anyagot tartalmaz, az ötödik pedig a papírtokos „történelmi dokumentum”, az egyetlen olyan szalag, amelyet Szőke megőrzött az 1964 előttié közül. Ettől függetlenül ennek fő hanganyagát, Misi kövirigó énekét is átmásolta és beosztotta a végleges gyűjteménybe.⁴²⁷

Az új számozási rendszer egyszerűségének kulcsa, hogy – az 1958–59-es napló szisztémájával ellentétben – nem törekszik a fajok és a felvételi időrend egyidejű figyelembe vételére. Mint láttuk, egészét tekintve az utóbbihoz sem alkalmazkodik, csupán a gyűjtemény végső rendjébe való beosztás időrendjét követi. Ahhoz, hogy egy ilyen módon számozott gyűjtemény használható legyen, két különböző katalógust kell róla vezetni párhuzamosan.

Az első katalógus a felvételi napló, amely a gyűjteménybe kerülés sorrendjében tartalmazza a felvételek adatait: a madárfaj nevét és esetenként a felvett egyed egyéb jellemzőit, a gyűjteménybe osztás – és, ha ettől eltér, a felvételkészítés – dátumát, a felvétel helyszínét és készítőjének nevét, a felvétel számát és a felvételt tartalmazó orsó számát, valamint azt, hogy a felvétel az adott szalag melyik oldalán és az oldal hányadik percében kezdődik.

A második katalógus az index, amelyben a fajok – és az elenyésző számú egyéb kategória, például a „fizikai hangok” – nevének ABC-rendje uralkodik. A könyv formátumú felvételi naplóval ellentétben az index dobozban tárolt cédulákból áll. Minden faj külön cédulát kapott, melyen látható az adott fajról készült felvételek száma, és hogy azok részletes leírása a felvételi napló hányadik oldalán található. Az index kivonatossan tartalmazza a felvételek legfontosabbnak ítélt adatait is, hol többet, hol kevesebbet.

A felvételi napló nem található meg a hagyatékban,⁴²⁸ létezésének tényére és az általam ímént leírt jellemzőire csupán az index jellege és a benne található adatok alapján lehet következtetni. Az indexből nem derül ki, hogy az egyes felvételek melyik szalagon, melyik szalagoldal hányadik percében találhatók, így bármelyik felvételt csak hosszas keresgélés árán lehet megtalálni. A probléma megoldását a felvételi napló rekonstrukciója jelentené, mely az index és a szalagok tartalma alapján feltehetőleg közel hiánytalanul megvalósítható lenne, rendkívüli időigényessége miatt azonban egyelőre nem vállalkozhattam rá.

Szőke a fentitől teljesen különálló gyűjteményben nagyszámú külföldi, túlnyomórészt Európán kívül készült madárhang-felvételt is őrzött, melyeket részben külföldi kollégáitól kapott, részben pedig kiadványokról másolt át. A külföldi gyűjtemény huszonkét tekercse nem található meg a hagyatékban, tartalmáról a hozzá tartozó két katalógus-füzet alapján alkothatunk csak képet.⁴²⁹ Ugyancsak hiányoznak a hagyatékból Szőke lépcsőzetes technikával előállított hanglassításai, csak elvétve akad néhány kísérleti vagy demonstrációs céllal készült lassított példa a hazai gyűjteményben, amely egyébként csak természetes sebességű felvételeket tartalmaz. A lassításokat azonban számítógéppel könnyen és teljesen

⁴²⁷ 1710-es számú felvétel, 74/z, 3'45"

⁴²⁸ Ez, a végleges rendszerhez tartozó felvételi napló nem tévesztendő össze a korábban említett, 1958 és 1959 között keletkezett felvételi naplóval, amely megtalálható a hagyatékban.

⁴²⁹ Szürke műanyag kötésű füzet, borítóján *Szőke Péter* névvel, első oldalán fent az *Észak-Amerika (Kanada)* felirattal; Piros műanyag kötésű füzet, borítóján *Szőke Péter* névvel, első oldalán a *Biomusical Bird-Sound World Archives of the Hungarian Academy of Sciences* felirattal.

autentikusan újra elő lehet állítani – kivéve persze a külföldi gyűjtemény hozzáférhetetlen tételei esetében.

d) Az első lejegyzés (*L* forráscsoport) és a hangfelvételek azonosítása

Mielőtt a „híres öregről” készült hangfelvételekkel foglalkoznék, bemutatom a kéziratos erdeipacsirta-lejegyzések legkorábbi csoportját, mert a legfontosabb hangfelvételt csak ennek ismeretében tudtam azonosítani. A II-2-1. táblázatban – és a további hasonló táblázatokban – nem a dosszié-beli rendszertelen elhelyezkedés, hanem a rekonstruált időrend szerint sorolom fel és látom el betűjellel a dokumentumokat:⁴³⁰

	Incipit, fizikai jellemzők ⁴³¹	Dátum, ismertetés
<i>K</i>	„1957 / Erdei pacsirta / Lullula arborea / Beck Pál, 1957. VIII. 2. / 16 × szorosára lassítva” 8 egymásba csúsztatott bifólió, 18 soros nyomdai vonalazás. Az erdeipacsirta-lejegyzés a bifóliók felső lapjainak <i>recto</i> oldalán található, 8 beírt és számozott oldalon (a legelső bifólióba csúsztatott további 2 bifólión más fajok lejegyzése van). Az első kottasorban D-dúr szerinti előjegyzés. A dallamok nincsenek sorszámozva.	1957. október 22. és november 6. között ⁴³² Piszkozat, tisztázata <i>L</i> alatt
<i>L</i>	„I / 1/1/2 sz.” 12 különálló lap, 12 soros kézi vonalazással (az első oldalon csak 8, az utolsón csak 6 sor) kék tintával, kottázás kék tintával a lapok <i>recto</i> oldalán, 12 számozott oldalon. Az első kottasorban D-dúr szerinti előjegyzés. 103 sorszámozott dallamot különböztet meg.	1957. november 6. után, valószínűleg 18–19-én. ⁴³³ <i>K</i> tisztázata
<i>M</i>	„I/a / 103 songs of the Wood Lark recorded by P. Sz. / Erdei pacsirta / 1/1/2 sz. tr. / (16-szoros lassítás transzpozíciója)” 3 egymásba csúsztatott bifólió, 12 soros kézi vonalazás (az első oldalon csak 8, az utolsón csak 6 sor) kék tintával, kottázás kék tintával, 12 beírt és számozott oldalon. Az első kottasorban B-dúr szerinti előjegyzés. 103 sorszámozott dallamot különböztet meg.	Vlsz. 1957. november 19. után Kísérleti lejegyzés, mely <i>L</i> minden dallamát transzponálja, úgy, hogy a B-dúr skála hangkészletébe illeszkedjenek (ez dallamonként különböző méretű transzpozíciókat igényel).
<i>N</i>	„Erdei pacsirta / (durva lejegyzés) / Mással is lejegyeztetni!” 2 különálló lap, 12 soros kézi vonalazás kék tintával és ceruzás kottázás csak a lapok egyik oldalán, 2 számozott oldal. Az első kottasorban D-dúr szerinti előjegyzés. 17 válogatott dallam sorszámmal, néhány áthúzva.	Vlsz. 1957. november 19. után Válogatás <i>L</i> anyagából, a dallamok közötti és azokon belüli analógiák kimutatása céljából („durva lejegyzés” felirata tehát nem lejegyzési piszkozatot takar)

II-2-1. táblázat: A *K*, *L*, *M* és *N* források ismeretése

⁴³⁰ Szőke Péter / 1.–2.–3. Madárhang-ábrázolások (+ fizikai hangok) / 4. Népzenei genealógiák feliratú téka, ezen belül a Régi (első) madárzene-lejegyzések (1957–1963) / 103 erdeipacsirta dallam lassítva feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

⁴³¹ Csak az azonosításhoz minimálisan szükséges jellemzőket tüntetem fel.

⁴³² Az 1. lap *versőjára* írt munkaidő-ráfordítási kimutatás alapján.

⁴³³ A *K* 1. lapja *versőja* alapján.

A csoport tagjai tehát mind ugyanahhoz az 1957-es lejegyzési művelethez tartoznak. Összefüggéseiket a fejezet végén látható II-2-3. ábra áttekintő stemmájának megfelelő része szemlélteti – az alfejezetben említett összes további dokumentum összefüggésével együtt. Az 1957-es lejegyzést *L* reprezentálja a legteljesebb és legjobban olvasható formában, és egyértelműen csak ez nevezi meg a lejegyzés alapjául szolgáló felvétel készítésének körülményeit: „Felvétel helye: kalitka (vadon fogott ♂) Beck Pál madara, Bp. II., Vörös Hadsereg útja 46. sz. Felvétel ideje: 1957. VIII. 2. (d. u.) / Felvette: Szőke Péter” (α tábla, II-2-1. ábra). *K* csupán Beck nevét és a dátumot, *N* csak a dátumot tünteti fel, magyarázat nélkül.

A meglévő adatok birtokában térjünk vissza a hangfelvételekhez. Alább az erdei pacsirta felvételeinek teljes jegyzékét közlöm a gyűjtemény vonatkozó index-céduláinak egyszerűsített átírásával, a felvételi naplóra utaló oldalszámok elhagyásával (II-2-2. táblázat).⁴³⁴ A monogramok a felvétel készítőjét jelentik, az OM Ország Mihályra utal. A /a kiegészítő jelet Szőke egy-egy felvétel azon részére alkalmazta, mely átlógott a második szalagoldalra, vagy a következő szalagra.

A felv. sorsz.	Szőke leírása az indexben			
124	Beck Pálnál	SzP	1964	
187	Borosjenő	SzP	1964	hívóhang
189	" széncinege után [A 187-tel azonos felvétel]			
192	Beck Pálnál	SzP	1965	
193	"	"	"	az előbbi folytatása
199	"	SzP	1960	
206	"	SzP	1957	„híres öreg”
781	Pilisvörösvár	OM	1969	calls
910	Zagyvaróna	SzP	1970	
1711–1714/a	Beck Pálnál	SzP	1957	
1726–1731/a	Egy öregén fogott erdei pacsirta teljes dallamkincse Beck Pálnál kalitkában SzP 1959			
1732–1733	Egy nevelt erdei pacsirta dallamkészlete SzP 1959			
1910		SzP	1958	(Beck)
1912–1915				
2044	Üröm	OM	1975	
2046				

II-2-2. táblázat: Az erdei pacsirta oldalai a hangfelvételek indexében

⁴³⁴ „Erdeipacsirta”. MTA állathanggyűjtemény. Fajok szerinti index. Hazai felvételek 1957–. 39–40. cédula.

Az itt felsoroltakon kívül erdei pacsirta hallható a „történelmi dokumentum”, vagyis a digitális másolataim között A betűvel jelölt szalag második (piros befutós) oldalának végén is. A kövirigó után Szőke 1957. március 29-én készült feketerigó-felvétele következik, majd az erdei pacsirta, egy perc terjedelemben, nagyon gyenge minőségben, a háttérben halk zenével, mely valószínűleg egy korábbi felvétel elégtelen törlése miatt maradt a szalagon.⁴³⁵ Ez az azonosítatlan felvétel a végleges gyűjteménybe nem került át, a lehetséges források között bizonyosan nem kell számításba vennünk, annyi azonban kiderül belőle, hogy a kövi- és a feketerigó mellett az erdei pacsirta is Szőke legkorábban felvett madárfajai közé tartozott.

A fentiek alapján *L* lehetséges hangzó forrásaként a 206-os felvétel, és az 1711-től 1714/a-ig terjedő felvételek merülnek fel, melyeket a 7. illetve a 74. szalagon találtam meg. Mit tudunk meg róluk a szalagokon hallható bemondásokból? (II-2-3. táblázat)

Sorszám	Szalag/oldal Kezdet–vég Időtartam ⁴³⁶	Adatok az indexben	Szőke bemondásai a felvétel elején ● és végén
206	7/z 5'44"–21'59" 16'16"	Beck SzP 1957 „ híres öreg ”	Húsz-hat ● –
1711	74/z 5'54"–6'37" 0'43"	Beck Pálnál SzP 1957	Tizenhét-tizenegy ● Kész
1712	74/z 6'37"–13'21" 6'56"	Beck Pálnál SzP 1957	Tizenhét-tizenkettő ● [A felvétel helyszínén:] Erdei pacsirta, vadon fogott , Beck Pálnál, 1957. május 13-án. [Utólagos kiegészítés:] Az előbbi hosszú felvétel. [Ld. 1713-at is]
1713	74/z 13'21"–18'24" 5'03"	Beck Pálnál SzP 1957	[A felvétel készítése idején:] Erdei pacsirta, felvéve 1957. augusztus 2-án , MOM készülékkel, 19-es sebességgel, Beck Pál madara. [Utólag:] Ez is az előbbi [= 1712] egyed, a híres énekű, vadon fogott öreg . Tizenhárom ● Vége
1714	74/z 18'24"–25'44" 7'08"	Beck Pálnál SzP 1957	[Utólag:] Következik Beck Pálnak egy fiatal nevelt erdei pacsirtája, mely éjjelkor lámpagyújtásra szólalt meg mindig, álmából felébredve. Tizennégy ● –
1714/a	74/p 0'00–5'47" 5'47"	Beck Pálnál SzP 1957 [1714 közvetlen folytatása]	Tizennégy-á ● [A helyszínén:] Nevelt harmadéves erdei pacsirta. Beck Pálnál, 1957. június 8-án, 0 óra 20 perckor. [Utólag:] Ez a megjegyzés az elhangzott felvételre vonatkozik.

II-2-3. táblázat. Az 1957-ben készült erdeipacsirta-felvételek adatai (vastag betűs kiemelések tőlem)

⁴³⁵ A/p, 13'25"

⁴³⁶ A bemondásokkal együtt

A rövid 1711-es felvétel madarát egyik adatforrás sem azonosítja, a 1714(/a) egyedéről pedig kiderül, hogy kalitkában nevelt madár.⁴³⁷ A vadon fogott „híres öreg” hangjáról 1957-ben tehát a következő három egyértelműen azonosítható felvétel készült (II-2-4. táblázat):

Sorszám	Dátum	Időtartam ⁴³⁸
206	1957 [vlsz. május 13. előtt]	16'13"
1712	1957. május 13.	6'31"
1713	1957. augusztus 2.	4'44"

II-2-4. táblázat:

A „híres öreg” egyértelműen azonosítható 1957-es felvételei

A 206-ost minden bizonnyal Beck Pál kertjében, vagy közvetlenül egy nyitott ablaka mellett vette fel, mert az erdei pacsirta énekéhez erős környezeti zajok – más madarak, gépjárművek és gyerekek hangjai – társulnak. Mivel a korai felvételek egymásutánján megfigyelhető, hogy Szőke technikája gyorsan fejlődött, és mivel a másik két felvétel sokkal jobb minőségű, feltehető, hogy a 206-os a legkorábbi a három közül.

Az 1712-es beltérben, csukott ablakok mögött készült, a környezeti zajok egészen tompák, a magnetofon sajátzaja azonban erős, a mikrofon, magnetofon és szalag által együttesen meghatározott frekvenciaátviteli tartomány pedig meglehetősen szűk. Az 1713-as szintén beltéri, de sokkal jobb eszközökkel készült.⁴³⁹ A frekvenciaátvitel jó, a sajátzaj gyenge, a környezeti zajok pedig elfogadható mértékűek, annak ellenére, hogy Beck lakásának egy vagy több távolabbi ablaka hallhatóan nyitva volt. A három felvétel közül egyértelműen az 1713-as a legjobb minőségű, Szőke minden bizonnyal ezért döntött úgy, hogy ez alapján készíti el első erdeipacsirta-lejegyzését, a *K* jelű forrást, illetve ennek származékait.

A munka javát 1957. október 22. és november 6. között végezte, a nyers változat hatvankét munkaórát, annak javítása harminchárom munkaórát vett igénybe. Az erről szóló feljegyzések alatt, november 18–19-i dátummal, magyarázat nélkül további tizennégy munkaórát is feltüntetett, ezzel valószínűleg a tisztázati elkészítésének napjait és időtartamát jelezte.⁴⁴⁰

A lejegyzés tizenhatszoros lassítás alapján készült. Szőke az *M* első oldalán harminckétszeres lassítást is feltüntetett az 1957-ben leírt dallamok mellett, az ilyen értelmű, jól láthatóan utólag elhelyezett feliratok azonban memóriazavar következményei lehetnek, mivel a *K*-dokumentumcsalád

⁴³⁷ Az 1957-ben készült felvételek közül Szőke 1982-ben az 1712-től az 1714/a-ig terjedőkről közölte azt, hogy a „vadon fogott és kalitkában tartott öreg egyedről származnak”. A 1714/a szereplése itt téves, hiszen, mint fent láttuk, ez már egy fiatal, nevelt egyed hangját őrzi. Szőke: *A zene eredete és három világa*, 60. (16. végj.)

⁴³⁸ Csak a madár énekének időtartama, a bemondások nélkül.

⁴³⁹ Ami a magnetofont illeti, Szőke bemondása szerint „MOM készülékkel”. A korábbiak valószínűleg azokkal az eszközökkel készültek, mint Szőke legelső felvétele, melyekről a 74/z szalagon ez derül ki, 3'27"-tól: „[...] Vörös Csillag [recte: Vörös Szikra] nevű [magnetofonnal készült, mely], függőlegesen forgó orsókkal működött. Eredetileg rossz minőségű, nagy sebességű Agfa C szalagra véve.” A Vörös Szikra volt az első magyar magnetofon, 1954-től gyártották.

⁴⁴⁰ *K*, 1. lap, *verso*. A piszkozatra vonatkozó adatokat a piszkozati íróeszközzel, ceruzával jegyezte fel, a magyarázat nélküli adatokat pedig a tisztázati íróeszközzel, kék tintával.

minden korabeli felirata és a dallamok 1959-es első közzétételének szövege is egyértelműen tizenhatszoros lassításra utal.⁴⁴¹

Szőke a lassított felvétel anyagát a maga teljességében rögzíteni kívánta a papíron, mindent lekottázott az elhangzás sorrendjében. Még az egyes megszólalások közötti, zenei léptékekkel mérve esetenként abnormálisan hosszú szüneteket is igyekezett valóságghűen jelölni: előfordul, hogy négy longa szünetjel követi egymást, ez a negyedkottában megadott mérővel számolva hatvannégy ütés hosszúságú szünetet jelent.

A lejegyzés százhárom dallamot különböztet meg. A kottából csupán az 1713-as felvétel utolsó tizenkilenc másodpercének anyaga, a madár utolsó három megszólalása hiányzik, ezek ismeretlen okból maradtak ki. Ugyancsak ismeretlen okból hiányok keletkeztek a felvételben is: a gyűjteményben ma fellelhető alakjából hiányzik tizennégy olyan dallam, amelyek a kottában megtalálhatók (17–26., 36., 80–81., 86.), tehát amelyek 1957-ben még a felvétel részét képezték. A hiányok a felvétel négy különböző pontján jelentkeznek, elhelyezkedésük nem mutat szabályosságot.

Az 1713 időtartama szűk öt perc, Szőkénél 1957-ben azonban nyolc percre tartott a természetes – helyesebben természetesnek vélt – sebességű lejátszása.⁴⁴² Az eredeti felvétel ugyan a lejegyzés szerint körülbelül tíz százalékkal hosszabb hanganyagot tartalmazott, de ez önmagában még nem magyarázza meg a játékidők ilyen nagy különbségét. A kottát és a felvételt összevetve kiderül, hogy az előbbi hangmagasságai átlagosan körülbelül kis terccel mélyebbek az utóbbiaknál. Az eltérést elvileg magyarázni lehetne a felvétel későbbi átjátszásai során fellépett esetleges hibákkal is, ám ezek kizárhatók. Mint a későbbiekben bizonyosságot nyer, Szőkének 1957-ben hibásan működött a magnetofonja.

Egy nyolc perces felvétel a tizenhatszoros lassítás hatására két óra nyolc perc hosszúságúra nyúlik. Ez részben megmagyarázza, hogy a lejegyzése miért került több mint kilencven munkaórába. A magyarázathoz tartozhat az is, hogy a hallottak hangjegyekre való átültetése feltehetőleg rendkívüli erőfeszítést kívánt, olyan erőfeszítést, amilyenre talán még a legkülönösebb egzotikus kultúrákkal foglalkozó népzene kutatók sem kényszerültek soha. E feltételezésem hátterét a következő fejezetben fogom bemutatni.

Az *L* forrás anyagának Szőke szűk negyedét közölte első megjelent tudományos célú közleményében, *A melódia belső fejlődésének dialektikájában*, 1959-ben. A madárzenei kutatás első eredményeit – és lényegüket tekintve Szőke élete végéig változatlan téziseit – közlő, 1958. július 1-jén lezárt függelékben tizenegy faj hangjának negyvenegy ábrázolása szerepel, a fajok túlnyomó többségét egy-egy példa reprezentálja. A kövirigó kissé kiemelkedik hét lejegyzésével, az erdei pacsirta pedig

⁴⁴¹ Szőke egymás után írt 8-as számjegyekkel jelölte magának a lassítás egyes fázisai során létrejövő októvasszüllyedéseket. A *K* 1. oldala bal felső sarkában látható, ahogyan követte a fázisokat: „[2×:]8 4×:88 8×:888 16×:8888 = 16×szorosára lassítva”. Ezzel összhangban áll az *L*-en és *M*-en 1957-ben feltüntetett lassítás-adat, valamint *N* jelzése („Mélyítés=8888”). Az utóbbiban az 1. oldal tetejének közepére írt „8×” felirat szintén megtévesztő: *N* kottáit Szőke egyértelműen *L*-ből másolta ki, nem alkalmazott eltérő lassítást *N* készítésekor. A tizenhatszoros lassításra utaló adat az első publikációban: Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/374.; *M* lejegyzését és főbb feliratait Szőke töltőtollal készítette, míg a harminckétszeres lassításra utaló feliratot golyóstollal írta, ez tehát utólagos kiegészítés.

⁴⁴² Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/373.

messze kimagaslik huszonnégy példájával. A függelék német fordítása azonos példákkal jelent meg a *Studia Musicologica* 1962-es évfolyamában.⁴⁴³

f) A második lejegyzés (O forrás)

A fordítás megjelenésének idejére a „híres öregről” Szőke már több új felvételt rögzített. Az 1958-ban készült, bő negyed órát kitevő erdeipacsirta-felvételek (1910, 1912–15) madarát ugyan sem az index, sem a szalag bemondásai nem nevezik meg, az 1958. nyarán lezárt függelék az egyed „eddig mintegy tíz” felvételéről beszél, ami pedig csak a szóban forgó új felvételek hozzáadásával jön ki.⁴⁴⁴

Ez az anyag azonban mennyiségileg eltörpül a következő évi, 1959-es felvételek mellett. Szőke erre a nyárra az egyed teljes repertoárjának rögzítését tűzte ki célul,⁴⁴⁵ és ennek érdekében két és fél órányi felvételt készített a madár énekéről (1726–1731/a). Ezekről írta egy lábjegyzetben, amelyet a kézirat lezárása után szűrt be az 1959-es publikációba: „E tanulmány megírása óta felvettük az itt bemutatott erdei pacsirta kb. 2000 (kétezer!) dallamát. Ezek lejegyzésével lehetővé válik egyetlen egyed teljes és hihetetlenül gazdag dallamkincsének tudományos feldolgozása.”⁴⁴⁶ Bárdos Lajost 1959 nyarán így tájékoztatta: „Jelenleg kétezer erdeipacsirta-dallam (egyetlen madaré!) publikációjának előkészítésén dolgozom, aminek lehetőségét Szabolcsi Bence kilátásba helyezte.”⁴⁴⁷ Szeptemberben Otto Väisänen finn népzene kutatónak írta a madárról: „Most dolgozom fel kiadásra kétezer különböző dallamát.”⁴⁴⁸

Nem találtam arra utaló jelet, hogy Szőke az eképp körvonalazott és beharangozott munkába egyáltalán belekezdett volna. Bizonyára rájött, hogy – ha a nyolc perces felvétel kottázására fordított időtartamból indulunk ki – a két és fél órás anyag feldolgozása a hat napos, negyvennyolc órás munkahéttel számolva negyvenkét hétig tartana. Bár a terv sohasem valósult meg, a gondolat évekig foglalkoztatta: 1963-ban mint az MTA által előirányzott kétnyelvű publikációról írt a nagy közreadásról,⁴⁴⁹ amelynek utolsó említését egy 1966-os levelében találjuk.⁴⁵⁰

⁴⁴³ Szőke: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, 33–85.

⁴⁴⁴ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/383.

⁴⁴⁵ U.ott.

⁴⁴⁶ U.ott.

⁴⁴⁷ Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1959. július 20.

⁴⁴⁸ Szőke Péter levele Otto Väisänennek, 1959. szeptember 15.

⁴⁴⁹ „Intézetünk egy öreg Lullula arborea egyed teljes dallamkészlete hang- felvételének biomuzikológiai (hangjegyzíró) publikációján dolgozik (32-szeres lassításban). Két nyelvű kiadását a Magyar Tudományos Akadémia előirányozta.” Szőke Péter: „A madárhangábrázolás egzakt módszere”, *Aquila* LXIX–LXX (1962–1963): 117.

⁴⁵⁰ „[...] Az archívum tartalmazza egyetlen erdeipacsirta-egyedtől kétezer dallamfelvételemet is (aminek mintegy a fele más-más dallam, a másik fele pedig variáns). Mivel ez a legfejlettebb hazai énekesmadarunk, meglepően emberies formájú melodikával, teljes dallamkészletének 32-szeres lassításban való kiadása angol nyelven (az Akadémia korábbi terve szerint) eddig ismeretlen terjedelmű és tartalmú biomuzikológiai monográfiát fog eredményezni a szakirodalomban.” Szőke Péter levele Fónagy Ivánnak, 1966. április 7., OSZK Kézirattár, Fond 448.

Noha sok új felvétel állt a rendelkezésére, és ezek közt válogathatott is, Szőke mégis inkább az 1713-ashoz tért vissza 1962 májusában, hogy elkészítse második erdeipacsirta-lejegyzését.⁴⁵¹ Ennek dokumentumai a következők (II-2-5. táblázat):⁴⁵²

	Incipit, fizikai jellemzők	Dátum, ismertetés
<i>O</i>	„1962/63 / Egy Lullula arborea 4½ perces éneklésének hangjegyzíró képe 32-szeres lassításban / (Piszkozat, első lejegyzés)” 6 különálló bifólió, 14 soros nyomdai vonalazás, ceruzás kottázás csak a <i>recto</i> oldalakon, 12 beírt és számozott oldalon. Az első kottasorban F-dúr előjegyzés. 108 dallamot különböztet meg, a sorszárok 1-től 109-ig terjednek, a 26-os szám kimaradt.	1962. május 29. és 1963. július 23. között Piszkozat, kézíratos tisztázata nem ismert
<i>P</i>	„»100« pacs ceruza-piszkozata alapján” 1 írógéplap mindkét oldalán kézírásos feljegyzésekkel, hátoldalán áthúzott, „A 7. dallamban” kezdetű gépirat-töredékkel. 1 kisméretű cédula kézírásos feljegyzésekkel A két lap a „100 erdeipacs” feliratú, 14 soros nyomdai vonalazású papírba, mint borítékba van becsúsztatva.	1963. július 23. után Az <i>O</i> 10 válogatott dallamának tempókalkulációi. Az írógéplap hátoldalának gépirata a <i>Zene vagy nem zene</i> c., tervezett erdeipacsirta-közreadás egyetlen ismert töredéke. ⁴⁵³

II-2-5. táblázat: Az *O* és *P* források ismertetése

Egyik dokumentum sem nevezi meg a feldolgozott hangfelvételt. Ha a lejegyzés egyetlen kottás kéziratára, az *O*-ra pillantunk (β tábla, II-2-2. ábra), első ránézésre nem evidens, hogy ez is az 1713-on alapul. Az *L*-lel ellentétben a sorszámozás itt nem százháromig, hanem százkilencig terjed, a kottázás a korábbi forráshoz képest kétszeres hosszúságú ritmusértékeket használ, számos dallam több hangjegyet tartalmaz, mint a régi lejegyzésben, és sok egyéb eltérés is mutatkozik. Nem D-dúr, hanem F-dúr szerinti a kezdő előjegyzés, a korrespondeáló hangjegyek többnyire ennek megfelelően kis terccel magasabban vannak *O*-ban, mint *L*-ben. Sok azonban a kivétel, még tiszta kvinttel magasabban lejegyzett dallam is előfordul, illetve a transzpozíció mértéke esetenként egy-egy dallamon belül is változik. Kérdés, hogy az utóbbiakat a technikai hiba esetleges ingadozó jellegével, vagy a hallottak szubjektív értelmezésének bizonytalanságával, változásaival lehet-e inkább magyarázni.

Az *O* minden lejegyzett egységének megtalálni a párját *L*-ben – és viszont –, tehát az 1713-as felvétel 1962/63-ban még ugyanannyi hanganyagot tartalmazott, mint 1957-ben. Hat esetben Szőke a madár két külön megszólalásaként számozta azt, amit *L*-ben még egynek tekintett, egy esetben egynek tekintette azt, amit *L*-ben még két külön dallamként számozott, a 26-os sorszámot pedig elfelejtette kiosztani, ezekből adódnak a dallamok sorszámozásának eltérései. Szőke tizenhatszoros helyett ezúttal harminckétszeres lassítást használt, ez a magyarázata a ritmusértékek léptékváltásának. A nagyobb lassítás révén nyert részletgazdagabb hangképpel függ össze a kottafejek szaporodása is.

⁴⁵¹ Szőke eddigre még egy felvételt készített Becknél 1960-ban (a 199-es számút), bár ennek madara azonosítatlan.

⁴⁵² Szőke Péter / 1.–2.–3. *Madárhang-ábrázolások (+ fizikai hangok)* / 4. *Népzenei genealógiák* feliratú téka, ezen belül a *Régi (első) madárzene-lejegyzések (1957-1963)* / 103 *erdeipacsirta dallam lassítva* feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

⁴⁵³ Azonosítása a töredék és a 456. lábjegyzetben hivatkozott levélrészlet egybevetésén alapul.

Az 1713-as felvétel hangmagasságaival nem *L*, hanem *O* kottafejei korrelálnak – pontos megegyezésről beszélni, mint a következő fejezetben látni fogjuk, a kottafejek elhelyezésétől függetlenül lehetetlen. De vajon mennyire valóságos magának a felvételnek a hangmagasságai? Szőke az 1713 készítése után két évvel, az 1959. évi felvételezéskor már használt A-sípot, így az 1726-os felvételtől tudható, hogy rögzítése és átjátszásai helyes sebességgel történtek. Ha összevetjük a „híres öreg” néhány, az 1713-as felvételen hallható jellegzetes motívumát a hitelesített magasságú későbbi felvétel megfelelő motívumaival, azok meglehetősen pontosan egybevágnak, ebből következően 1713 és a vele korreláló *O* lejegyzés is reális magasságokat tükröz, az *L* lejegyzés pedig hibás sebességű magnetofon használatával készült.⁴⁵⁴

Az *L* forrásból Szőke 1962 után nem közölt lejegyzést, bár az *L*-ben használt számozás segítségével még 1982-ben is hivatkozott egyes dallamokra.⁴⁵⁵ Az *O* leírásának idején, 1962. december 29-én Szőke levelet írt Szabolcsi Bencének, melyből kiderül, hogy mi volt az új lejegyzés közvetlen motivációja:

Szeretném, ha „Zene vagy nem zene?” c. készülő tanulmányom (100 erdeipacsirta-dallam 32-szeresére nagyított kottaképével) megjelenhetne angol nyelven a Studi[a Musicologic]ában (mivel az angol nyelvterületen nagy az érdeklődés e problémák és kutatásuk iránt), valamint magyarul is a Magyar Zenében, mivel alapvető elvi jelentőségű problémát vet fel egy új szaktudomány tényeinek fényében [...].⁴⁵⁶

Ahogy a kétezer tételes nagy dallamanyag, úgy a *Zene vagy nem zene?* című, százegynéhány dallamra szorítókozó erdeipacsirta-közreadás és tanulmány sem jelent meg soha. Szövegéből egyetlen töredék, a hetedik gépirat-oldal maradt fenn, miután azt Szőke jegyzetpapírként hasznosította újra: így született a fent *P* betűvel jelölt dokumentum.⁴⁵⁷

Szőke mindazonáltal több dallamot publikált *O* anyagából, 1963 és 1991 között (II-2-7. táblázat). A közzétett dallamok számbavételekor kizárólag a Magyarországon megjelent közleményeket – illetve Magyarországon adásba került műsorokat – vettem figyelembe, mert ezek Szőke tevékenységét mennyiségüknek, időbeli eloszlásuknak és tartalmuknak fogva is kiválóan reprezentálják. Az aránylag kis számú külföldi közlemény, illetve külföldi rádióműsor hozzáférési nehézségei nem állnak arányban a kép finomodásának várható mértékével.

A vizsgált publikációkban Szőke kilenc olyan erdeipacsirta-lejegyzést tett közzé, amelyek egyértelműen az *O* forráshoz köthetők, ezek közül négyet több ízben is megjelentetett. A legkorábbi

⁴⁵⁴ Mélyülési hiba elvileg a több lépcsős lassítási folyamat során is előállhat. Lassításkor elég ilyen fajta hibához az, ha a lejátszásra használt magnetofon a normálisnál szinte észrevehetően gyorsabban forog, mert az ezáltal keletkező kis mélyülés a lassítási művelet ciklikus ismétlődése miatt akkumulálódik. Csakhogy Szőke a természetes sebességű felvétel nyolc perces időtartamáról ír, ami jelentősen több, mint a felvétel mai természetes időtartama. Ebből arra következtethetünk, hogy a hiba nem a lassításkor, hanem egy feltételezett munkamódszer készítésekor jött létre, tehát nem fokozatosan, hanem egyetlen művelet során. Szőke erről a munkamódszerről készíthette lassításait.

⁴⁵⁵ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 60.: A „35.”, illetve „101. dallam”, egymás variánsaiként szerepelnek. Lásd ezeket azonos számon az első közlemény erdeipacsirta-dallamvariánsokról szóló részében is: Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/382.

⁴⁵⁶ Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1962. december 29. A *Zene vagy nem zene?* című tanulmányt még mint készülő munkát említi Szőke egyik 1963-as tanulmánya is: Szőke: „Ornitomuzikológia”, 596. (3. láb.)

⁴⁵⁷ A töredék szövege a függelékben olvasható.

kiadott dallamok kisebb-nagyobb eltéréseket mutatnak a piszkozatos forráshoz képest, egy-egy dallam különböző kiadásai pedig egymáshoz képest is. A különbségek az előbbi esetben a lappangó vagy elveszett tisztázatok – vagy részleges tisztázatok – elkészítésekor állhattak elő. Az utóbbi esetek egy kivétellel láthatóan csupán revíziókat, nem pedig az *O* forrásától független, új lejegyzési műveleteket tükröznek.⁴⁵⁸ Az eltéréseket a következő fejezet válogatott példái esetében részletesen bemutatom.

g) Néhány újabb lejegyzés (*Q* forrás)

Az *O* forrás néhány dallamát közlő két 1963-as publikáció⁴⁵⁹ megjelenését követően ismét bővült az erdeipacsirta-lejegyzések köre, ezúttal utoljára. Szőke az 1967-ben elkészült és 1968-ban megvédett, *A madárhang mint biológiai zene* című zenetudományi kandidátusi értekezésének példái közé bevett két, korábban le nem jegyzett dallamot. Ezek egyikét két változatban, két különböző mértékű lassítás alapján is lekottázta, és az egyik változatot már egy 1965-ös ismeretterjesztő cikkében megjelentette.⁴⁶⁰ Az új példák között szerepel továbbá egy olyan dallam, melyet már *L* és *O* is tartalmaz, Szőke azonban a disszertációhoz újabb lejegyzést készített róla.

E három teljesen új és egy megismételt lejegyzés legkorábbi forrása az általam *Q* betűvel jelölt papírcsomó, a kandidátusi disszertáció kottapéldáinak piszkozata, amelyben minden egyes lap egy példát készít elő, egyes esetekben csupán a korábbi publikációk kottáira utaló felirat, más esetekben pedig kottás piszkozat formájában. Az alábbi (II-2-6. számú) táblázatban a *Q* forrásból csak a szóban forgó új erdeipacsirta-lejegyzéseket tartalmazó négy piszkozat-oldalt tüntetem fel (minden dokumentum különálló A4-es írógéplap):⁴⁶¹

	A lapra írt sorszám	A példa sorszáma Szőke értekezésében	Incipit	Ismertetés
<i>Q</i>	72	88	„Lullula arborea (cseh) / kiragadott példa”	Teljesen új lejegyzés, nem azonosított hangfelvétel alapján
	75	91	„Erdei pacs. / Befejezve 1964. okt. 23. este (Ez az utolsó)”	1713 korábban már kottázott dallamának (<i>L</i> : 39; <i>O</i> : 43) új lejegyzése
	127	152	„Erd. pacs 8× / Így halljuk (kb.)”	Egyetlen dallam teljesen új lejegyzése két változatban, az 1712-es felvétel 1’31” és 1’36” közötti szakaszának kétféle lassítása alapján
	128	153	„recsegős, de roppant érdekes Erdeipacsirta / 32× (kiragadott részlet)”	

II-2-6. táblázat: A *Q* forrás négy lapjának ismertetése

⁴⁵⁸ A kivétel az *L* 39 jelű dallam, lásd alább.

⁴⁵⁹ Lásd a II-2-7. és II-2-8. táblázatot a fejezet végén.

⁴⁶⁰ Szőke Péter: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, *Élővilág* X/4 (1965. augusztus): 205–212. Ide: 210. Szőke itt a *Q* 128-as példát közölte.

⁴⁶¹ *Szőke Péter / 1.–2.–3. Madárhang-ábrázolások (+ fizikai hangok) / 4. Népzenei genealógiák feliratú téka*, ezen belül az *Újabb madárhang-ábrázolások, klisé-tusrajzok, eredeti piszkozatok feliratú dosszié*. A4-es lapokat tartalmazó papírcsomó, minden lapon piros tintás, négyzetbe foglalt sorszámmal, az első lap „Limosa limosa (cseh) / Ócsa” szövegkezdettel. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

A 72. számú lejegyzés háttéréről csupán annyi tudható biztosan, hogy nem az 1713-as felvétel alapján készült. A zárójelben szereplő *cseh* jelző nem a felvétel eredetére vonatkozik, mert ezt a szót megtaláljuk az 1. számú lap nagy goda (*Limosa limosa*) lejegyzése mellett is, melynek felirata azt is elárulja, hogy a madár hangját Ócsán vették fel 1964-ben. A hely és az idő egybevág a Szőke gyűjteményében fellelhető egyetlen nagy goda felvétel adataival.⁴⁶²

A jelző valószínűleg mindkét esetben arra utal, hogy a lejegyzés hangzó eredetijét Szőke példaként használta 1967 márciusi csehszlovákiai körútján, melynek során hat előadást tartott Pozsonyban, Brűnnben és Prágában.⁴⁶³ Szinte biztosra vehető, hogy a 72. számú lejegyzés alapjául szolgáló erdeipacsirta-felvétel is Szőke saját gyűjteményéből származik – tehát Magyarországon készült –, ugyanis a gyűjtő külön feltüntetése nélkül szerepel Szőke 1987-es hanglemezőn (B oldal, 3. sáv, *b* példa). A felvétel gyűjteménybeni azonosításáról azonban egyelőre letettem, mert a tűt nem is egy, de több hatalmas szénakazalban kellene keresni. Az összes többi lejegyzéssel ellentétben ennek esetében egyelőre még az sem biztos, hogy a „híres öreg” dallamáról van-e szó.

A másik teljesen újonnan lejegyzett, a *Q* forrás 127., illetve a 128. lapján nyolcszoros, illetve tizenhatszoros lassítás alapján kottázott dallam hangzó eredetijére véletlenül bukkantam rá az 1712-es felvételen (1'31"–1'36"). A hangfelvétel-részlet első ismert nyilvános megszólaltatására 1966. március 31-én került sor a Bartók Archívumban, Szőke *Zenei struktúrák a madarak hangadásában* című előadásán.⁴⁶⁴

Az 1712-es felvételen a kérdéses dallam a *Q* forrásban lejegyzettnél kis terccel magasabban hallható. Az eltérés hangköze tehát ugyanaz, mint az *L* forrás lejegyzéseinek többsége és az 1713-as felvétel hangmagassága (illetve az ezt tükröző, 1962-63-ban készült *O* forrás hangmagassága) között mutakozó hangköz. Ez alapján feltételezem, hogy Szőke az 1712-es felvétel megfelelő részletéből még 1962 előtt készített másolatot, az *L* lejegyzésekor is használt hibás magnetofonnal, és később ez alapján kottázta le a dallamot. A Bartók Archívumban tartott előadásában, illetve televíziós és rádiószerepléseikor rendre ezt, a *Q* 127/128-as lejegyzéssel korreláló, hibás sebességű hangfelvételt mutatta be példaként. A *hiba* szót itt csak technikai értelmében használom, mert az általa létrejött sebességkülönbségnek nincsen jelentősége Szőke állításainak megítélésekor.

h) A példák nyilvános szereplései; a források összefüggéseinek áttekintése

A II-2-7. táblázat felsorolja Szőke összes erdeipacsirta-példáját, és azok szinte minden magyarországi szereplését.⁴⁶⁵ Első huszonnyolc sorában az 1713-as felvételhez, utolsó két sorában (a vastag vonal alatt)

⁴⁶² Szőke hanggyűjteményének 141. felvétele, 4/p szalag. Az indexben a madár goda néven szerepel.

⁴⁶³ Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1967. március 31. A csehszlovákiai utazás részletes leírásával.

⁴⁶⁴ Az előadás adatainak forrása: Szabolcsi Bence levele az MTA Tudományos Minősítő Bizottságának, 1967. október 10. OSZK Kézirattár, Fond 448. Az előadás hangzó példáinak forrása: 33/z szalag. Az erdeipacsirta-példák 13'41"-nél kezdődnek, az első példa a *Q* 127/128 lejegyzés eredetije.

⁴⁶⁵ A táblázatból hiányzanak a rádióműsorok, miután a 2020 tavaszán kialakult helyzet miatt már nem tudtam visszatérni a Magyar Rádió archívumába, hogy kigyűjtsem az erdeipacsirta-példákat. Hiányzik továbbá Kollányi Ágoston *Musica prehumana* című 1985-ös, Szőke Péterről szóló ismeretterjesztő filmje, a hiány okát lásd a Függelékben.

pedig az 1712-es, illetve az azonosítatlan felvételhez köthető dallamok sorszámait láthatók, a lejegyzések három fő kéziratos forrásának (*L*, *O*, *Q*) számozási rendszere szerint. A negyedik oszloppal kezdve minden oszlop egy-egy olyan publikációra, TV-műsorra, illetve élő előadásra utal, amelyben előfordultak erdeipacsirta-példák. Ezeket a nyilvánosságra kerülés évszámaival jelöltem, további adataikat a II-2-8. táblázat tartalmazza.

A II-2-7. táblázat minden egyes sora egyszerre képviseli a lejegyzést és az alapjául szolgáló hangfelvétel-részletet is. Hogy egy adott nyilvános megjelenés esetében e kettő közül melyikről van szó, azt az oszlopok fejrovatának jelei teszik egyértelművé: a ♪ jel lejegyzést, a «■» jel pedig hangzó példát jelent. Egy cella szürkítése azt jelenti, hogy az adott sor dallama előfordult az adott oszlop által képviselt publikációban vagy előadásban. A szürkített cellából kiolvasható, hogy a példa milyen sorszámot vagy egyéb azonosítójelet kapott a kérdéses publikációban, illetve mikor szólal meg az adott műsorban vagy hangfelvételen.

A táblázatból nem derül ki, hogy egy-egy publikált lejegyzés melyik korábban közzétett lejegyzésváltozathoz vagy kéziratos forráshoz köthető, illetve hogy ezekhez képest milyen eltéréseket mutat. Az ilyen jellegű részleteket dolgozatomban csak a következő fejezet általam válogatott példái esetében ismertetem, amelyekre a szövegben minden esetben az első forrásuk betűjelével és az abban viselt sorszámmal, valamint a „dallam” megnevezéssel hivatkozom. Az „*L* 39 dallam” megjelölés az eredeti hangfelvétel-részletet és annak összes lejegyzését jelenti, ezzel szemben az „*L* 39 lejegyzés” csak az *L* forrás megfelelő kottáját.

Válogatásomba egyfelől a három „legnagyobb karriert befutott” dallam került be, tehát az a három, amelynek sorában a legtöbb szürke mező látható: az *L* 78-79 dallam tíz, a *Q* 127/128 nyolc, az *L* 39 pedig hét szerepléssel. Másfelől három olyan dallamot is kiválasztottam, amelyet Szőke sohasem használt példaként, és így a táblázatban nincs is nyoma: az *L* 15, az *L* 72, valamint az *L* 85 dallamot. A következő alfejezetben ennek az összesen hat dallamnak a lejegyzéseit hasonlítom össze a nekik megfelelő hangfelvétel-részletekkel és egymással, hogy bemutassam Szőke termékeny félreértését.

10.18132/LFZE.2022.7

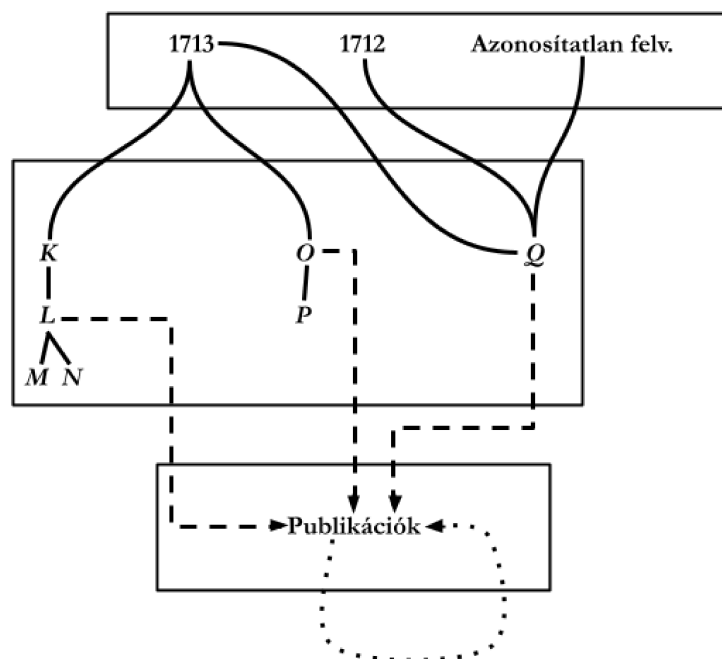
<i>L</i>	<i>O</i>	<i>Q</i>	1959, 1962	1963/1 ♪	1963/2 ♪	1965 ♪	1966 ⁴⁶⁶ ♩	1967 ♪	1978 ♪	1979 ♩	1982 ♪	1987 ♩	1990 ♪	1991 ♪	1994 ♩
1	1		15a.												
[1/a]	2														
3	4		15g.												
4	5		15t.												
7	8		17/1.		2.										
10	11		15sz.												
16	17		15d.												
26	28		15h.		5.			92.							
32	35		15j.		3.										
35	38		16/1.	18/3a.											
37	40		15i.												
[37/a]	41														
39	43	75	15u.	18/2.	6b.		14'44"	91.			25C.		17C.		
39/a	44		15c.												
40	45				6a.			90.			26.				
41	46		15f.												
46	51		15e.												
[46/a]	52														
48	54		15L.												
51	58		15k.												
59	66		15b.												
75	82		17/2.												
78	85		15p.	18/1.	1.		14'33"	89.	16B.		25B.	B5a	17B.	[6.]	
79			15r.												
87	93				4.										
89	95		15n.												
91	97		15o.												
96	102		15m.												
101	107		16/2.	18/3a.											
	127 128					20.	13'41"	152. 153.		11'24"		B5d	19.	[5.]	17'03"
	72							88.	16A.		25A.	B3b			

II-2-7. táblázat: Szőke Péter Magyarországon megjelent vagy adásba került, erdeipacsirta-példákat tartalmazó közleményei, illetve előadásai

⁴⁶⁶ Minden idő-adat a 33/z szalagoldatra vonatkozik, az előadáson bemutatott példák ezen találhatók. Ez azon kevés szalagoldalak egyike, amelyek felvételei 9,5 cm/s-os sebességgel készültek. Mivel ezeket is a rendelkezésemre álló

1959	<i>A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége</i> , II/374–378., 382.
1962	„Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, 60–63., 66.
1963/1	„A madárhangábrázolás egzakt módszere“, 118–119.
1963/2	„Ornitomuzikológia“, 593–595.
1965	„A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete“, <i>Élővilág</i> X/4 (1965. augusztus): 205–212.
1966	<i>Zenei struktúrák a madarak hangadásában</i> (élő előadás az MTA Bartók Archívumban, 1966. III. 31.)
1967	<i>A madárhang mint biológiai zene</i> (kandidátusi értekezés)
1978	„A zene három szférája – a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén“, 823.
1979	<i>Esti muzika: Madárzene</i> . 1979. június 16., 19:45, Magyar Televízió 2. műsor.
1982	<i>A zene eredete és három világa</i> , 58–59.
1987	<i>Az ismeretlen madárzene</i> (hanglemez)
1990	„Megoldhatatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?“, 675–676.
1991	„Madármuzsika“, 13.
1994	<i>Madárfolklór</i> . Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04.

II-2-8. táblázat: A II-2-7. táblázat évszámainak feloldása (a részletes adatokat lásd a Függelékben)



II-2-3. ábra: A Szőke-féle erdeipacsirta-lejegyzések forrásainak áttekintő stemmája.

A szaggatott vonalak azt fejezik ki, hogy a dallamok közlési formája eltérhet a közlés alapját jelentő forrásokban fellelhető formától. A pontozott vonal azokra a dallamközlésekre utal, amelyek egy-egy korábbi publikált formát vettek alapul, és ahhoz képest eltéréseket tartalmaznak.

legalacsonyabb, 19 cm/s-os fokozattal másoltam át, a hangfájl kétszeres sebességgel tartalmazza a hanganyagot, az idő-adatok a helyes sebességű visszajátszáshoz képest felére zsugorított időtartamokat tükröznek. A fájl értelemszerűen a sebesség megfeleztésével kell lejátszani.

3. Lulu, avagy a projekció művészete

a) Előfeszítés és kategorikus percepció

Mikor Szőke „történelmi dokumentumnak” nevezte az 1957. március 17-én készített első madárhang-felvételét, nyilvánvalóan azt akarta kifejezni, hogy a szalag a kutatásában alapvető fordulatot hozó mozzanatként, a magnetofon nagyfokú hanglassítást is lehetővé tevő bevonásának a tárgyi emléke. Ez a mozzanat tette lehetővé mindazt, amit Szőke később munkája voltaképpen eredményének tartott. A felirat azonban más értelemben is helytálló, olyan értelemben, amelyre Szőke nem gondolhatott. A hanganyagban tetten érhető Szőke módszerének legmeghatározóbb mechanizmusa, a projekció, és a szalag ezáltal fontos kulcsot ad az ornitomuzikológia mint történelmi jelenség megértéséhez.

A szalagon Misi kövirigó hármashangzat-felbontásra emlékeztető motívumai után Szőke hangját halljuk: „C-dúr alaphármas, melyet a madár emberi befolyástól mentesen választott.” A hangnemi értelmezést megerősíteni látszik az ezután megszólaltatott akkordsíp C-dúr akkordja. Az átsapónyelves – azaz a harmonikák és harmóniumok elvén működő – kis segédeszköz több más dúr akkord megszólaltatására is képes, Szőke ezeket váltogatja, hogy megkísérelje befolyásolni a madarat. Elsőként az E-dúrral tesz próbát, majd közli a tapasztalatát: „Az akkordsípon megfúvom az E-dúr szextmegfordítást, az E-dúrt a madár átveszi, de kvartszext-megfordításban.”

Ehhez hasonló kísérletet Szőke feketerigóval (*Turdus merula*) is végzett, az eredményről így számolt be a következő évben megfogalmazott első madárzenei közleményében:

A feketerigót [...] a dúrhármasnak vagy akárcsak a nagytercnek különböző hangnemekben való „előfűtüléssel” végig lehet hajtani az egész kvintkörön; a tőlünk átvett hangnemet sokáig képes tartani, sőt környezetének többi feketerigója is átveszi tőle. Ezt a kvintkörü kísérletet magnetofonra is fölveltük.⁴⁶⁷

Az 1958-ban végzett kvintkör-kísérlet felvételét Szőke hanggyűjteményében a 435-ös szám alatt találtam meg.⁴⁶⁸ A felvételtől kiválasztottam a feketerigó egy jellegzetes motívumát, és egymás után másoltam annak egyes elhangzásait, amelyeket a szalagon eredetileg Szőke különböző hangnemű akkordsípokon végzett „előfűtülései” választanak el egymástól. Ugyanilyen módon ellenőriztem a kövirigó állítólagos E-dúr „modulációját” is. Az eredmény mindkét madár esetében cáfolja Szőke állítását: a motívumok mindig pontosan azonos hangmagasságban szólalnak meg, belső szerkezetükben pedig csak olyan kis különbségek vannak, amelyeket nem lehet a mindenkori „előfűtült” hangnemmél kapcsolatba hozni. Szőke az akkordsípok fűjogtatásával valójában nem a feketerigót, hanem a saját percepcióját kergette körbe a kvintkörön.

A feketerigóéval ellentétben Szőke a kövirigó állítólagos E-dúr „áthangolásáról” nem írt az első közleményében, valószínűleg azért, mert eddigre kérdésessé vált a számára, hogy pontosan minek az áthangolásáról is beszélhetne egyáltalán. A dúrhármas-felbontásra emlékeztető motívumról ugyanis az

⁴⁶⁷ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/359.

⁴⁶⁸ 13/p szalag, 6'05"–23'17"

1958-ban írt szövegben már maga is megállapította, hogy valójában nem dúrhármas-felbontás, csak annak tűnt.⁴⁶⁹ A nyolcszoros magnetofonos lassítás megmutatta róla, hogy valójában két hangja is közel fél hanggal magasabban van a dúrhármas megfelelő hangjához képest. A szabad fül utáni értelmezés tévedéseit Szőke kizárólag a madárhangok gyors tempójának számlájára írta:

Az ének gyorsasága (a hangimpulzusok sűrűsége) miatt halló idegapparátusunknak nincs elég ideje ahhoz, hogy a frekvencia-változások tényleges tartalmát annak legkisebb részleteiig menően fölfogja. Ezért csak durva, meghamisító lenyomat keletkezhet fejünkben.⁴⁷⁰

Ezután részletesen elmagyarázta, hogy a kövirigó-motívum melyik hangját hogyan „igazítja ki” az emberi hallás, hogy azok egymásutánja az ember által preferált dúrhármas-felbontásnak tűnjék, majd így folytatta:

A szubjektív belehallásnak ezt a tényét ugyanezzel a madárhanggal képzett zenészeken is „sikerrel” próbáltam ki. (A magam hallásával is kísérleteztem a Hűvösvölgyben egy egész délutánon át: egy gyors veresű pinty énekének bizonyos hangmagasságváltását ismételtelen mindig olyan hangköznek – hol kistercnek, hol nagytercnek, hol tiszta kvartnak – hallottam, amilyenre előzetesen gondoltam [...].)⁴⁷¹

Szőke ugyanezzel a belátással érvénytelenítette az 1956 nyarán megírt legelső, soha nem publikált madárzenei tanulmányát, amely – mint az I. részből már kiderült – még a magnetofonos felvételek és lassítások korszaka előtt készült. 1979-ben ezt írta a gépirat címlapjára: „A benti madárhanglejegyzések [...] mind hamisak, a fül *képzelt* hangképei, amelyeknek a valósághoz nem sok közük van.”⁴⁷²

„Képzelt hangképek” és „szubjektív belehallás”, más szóval projekció. Szőke maga is megnevezte azt a mechanizmust, amit a következőkben egész módszere alapjaként fogok bemutatni. Ő maga erre természetesen nem így gondolt, úgy vélte, hogy a belehallás lehetősége megszűnik, ha a hangfolyamatot olyan mértékben lelassítjuk, hogy az emberi hallás annak minden mozzanatát el tudja különíteni. Ebben tévedett, de ahhoz, hogy erre meggyőzően rá tudjak mutatni, először meg kell értenünk, hogy a fent leírt esetekben, a felerészben Szőke által is leleplezett belehallások esetében pontosan mi is történt.

A pszichológiában *priming*nek, magyarul előfeszítésnek hívják azt a hatást, amit Szőke a sípokkal saját magára gyakorolt.⁴⁷³ Az előfeszítési kísérletek egy típusában a kísérleti alanyoknak szavakat mutatnak. Ha a szavak között szerepelt például a „repülőgép”, akkor az ezáltal előfeszített alanyok a kísérlet második fázisában az értelmetlen „r p g” betűcsoportba hajlamosabbak lesznek beleolvasni a „repülőgép” szót, mint például a „ropog” szót. Sőt, akkor is hajlamosabbak lesznek erre az olvasatra, ha az előfeszítés nem ezzel a szóval, hanem rokon fogalom nevével, például a „közlekedés”

⁴⁶⁹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/355.

⁴⁷⁰ Id. m., II/354–355. Szőke értelmet nem befolyásoló kiemeléseinek elhagyásával

⁴⁷¹ U.ott. Szőke értelmet nem befolyásoló kiemeléseinek elhagyásával

⁴⁷² Szőke Péter: *A mari (csuvas)...*, címlap. Kiemelés az eredetiben.

⁴⁷³ A *priming* fogalmához és az általam leírtakhoz hasonló példákhoz lásd a következőket: E. Tory Higgins: “Category accessibility”, ill. Kathleen B. McDermott: “Implicit memory”. In Alan E. Kazdin (ed.): *Encyclopedia of Psychology*. Washington: American Psychological Association, 2000. II/48–49., ill. IV/231–234.

szóval történik. Ha az alanyok azt a feladatot kapják, hogy javítsák ki a „nyomdahibás” és ezért értelmetlen „madyr” szót, valószínűleg a „magyar” szóra fogják javítani, ha az „ország”, és „madár” szóra fogják javítani, ha az „állat” szóval feszítették őket elő.

A kísérleti pszichológusok megállapították, hogy ez a mechanizmus nem tudatos, akkor is működik, ha az alanyok egyáltalán nem tudják felidézni az előfeszítésre használt szavakat, például azok nagy mennyisége, vagy a kísérlet két fázisa közé beiktatott figyelemelterelő ingerek miatt. A „nyomdahibás” szónak Szőke esetében a rigók emberi zenekultúráktól idegen frekvenciaviszonyokat tartalmazó, kivehetetlenül nagy eseményűrűségű éneke felel meg, amelynek közel azonos formában ismétlődő képleteit Szőke attól függően hallotta C-dúrban vagy E-dúrban, hogy előtte milyen hangnemű síppal feszítette magát elő.

Szőke hűvösvölgyi pintydal-percepció kísérletéből kiderül, hogy az előfeszítéshez nem is feltétlenül szükséges külső inger, elég a belső hallásban felidézni a saját zenekultúra tanult képleteit. Ez a felismerés elvezet egy olyan szemponthoz, amely az előfeszítés kérdésével rokon, de annál tágabb perspektívában láttatja a belehallás problémáját.

A kísérleti pszichológia egy másik alapvető megállapítása, hogy a beszédhangok és a zenei hangmagasságok felnőttkori percepciója kategorikus jellegű.⁴⁷⁴ A kisgyerekek a felnőtteknél többféle beszédhangot és zenei hangmagasságot tudnak megkülönböztetni. A környezetüktől eltérő nyelvek és zenekultúrák hangzó-, illetve hangkészletében a felnőtteknél sokkal érzékenyebben detektálják az egyes elemek különbözőségét egymástól és a saját környezetük hangelemeitől. A felnőttek jóval kisebb számú elemnek képesek felismerni a különbözőségét, viszont jóval hatékonyabbá, gyorsabbá válnak a megkülönböztetésükben: percepciójuk a saját környezetükben használatos hangok megkülönböztetésére optimalizálódik, egyszersmind redukálódik.

A hatékonyság alapja, hogy észlelésük már nem konkrét hangzás- emlékekre épül, mint a kisgyerekek esetében, hanem kategóriákra, azaz mentális sémákra – ez nemcsak a felnőttekre, hanem már a nagyobb gyerekekre is jellemző. Egy-egy kategóriát a hangzásminőségek paramétereinek viszonylag tág határai definiálnak, így a kisgyerekkorból kinőtt hallgató akkor is gyorsan és megbízhatóan képes azonosítani egy-egy beszédhangot vagy zenei hangot, ha az nem egy bizonyos ideális formában szólal meg, például mert valaki akcentussal beszél vagy hamisan hegedül. De nem kell ilyen szélsőséges példákhoz folyamodni a kategorizáló általánosítás jelentőségének megértéséhez. Kategorikus percepció nélkül nem értenénk a velünk azonos anyanyelvű emberek beszédét sem, hiszen mindenkinek más méretű és alakú a szájürege, ezért beszédhangjai kicsit más színezetűek a többiekénél. Kategorikus percepció nélkül képtelenek volnánk felismerni egy dallam azonosságát, ha az adott dallamot egyszer tiszta intonációval, másszor egyenletesen temperált zongorán halljuk.

A kategóriák számát és paraméterekben kifejezhető határait értelemszerűen az a nyelvi- és zenekultúra határozza meg, amelyben egy adott egyén nevelkedett. Észlelésünk kulturálisan

⁴⁷⁴ Jane A. Siegel – William Siegel: “Categorical perception of tonal intervals: Musicians can't tell sharp from flat”, *Perception & Psychophysics* XXI/5 (1977): 399–407.; Lauren Stewart – Vincent Walsh: “Infant Learning: Music and the Baby Brain”, *Current Biology* XV/21 (2005. december): 882–884.

kondicionált: a hallottakat tudattalanul, automatikusan kategóriákhoz kapcsoljuk, percepciónkban minden a saját kategóriarendszerünk egységesítő szűrőjén keresztül jelenik meg. Az általunk megtanult kategóriák észlelésünket bizonyos értelemben az állandó előfeszítettség állapotában tartják, ehhez az állapothoz tehát nemcsak külső inger, de a hűvösvölgyi kísérletben használt tudatos belső önelőfeszítés sem szükséges.

Szőke Péter tudott az emberi hangészlelés szóban forgó sajátosságáról, az alábbi idézetben szemléletesen be is mutatta azt, bár – részben marxista háttéréből, és a pszichológiai ismeretek akkori hiányából következően – más terminusokat használt, mint az imént én. Azonban az idézetből az is kiderül, hogy nem volt tisztában – és tudománytörténeti okokból még nem is lehetett volna tisztában – e sajátosság kulturális meghatározottságával, azt tisztán biológiai eredetűnek tartotta. Úgy vélte, hogy a percepció mechanizmus csak a természetes tempójú madárhangok esetében vezet téves értelmezésekre – csupán a hangok megfoghatatlan rövidsége, illetve összemosódása miatt –, míg a lassított, ember számára követhetővé tett hangok esetében már csalhatatlan segédeszközzé minősül át, amely nélkülözhetetlen a madárdalok „helyes” értelmezéséhez:

A hangjegyzíró lejegyzés problémáinak láttán hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy ha a madárénekek egyes magassági fokainak pontos rezgésszámaikat és e rezgésszámok változásait megfelelő műszerrel közvetlenül hanggömbvé [...] íránk át, akkor azt állapítanánk meg, amit a madár „valóban” énekel. Ez a „valóban” itt azonban viszonylagosságot takaró kifejezés.

Példából jobban megértjük. Ha ún. melódiaíró készülékkel rezgésszámmal pontossággal rögzítenénk pl. egy népdal többszöri előadását ugyanattól az énekestől, akkor valahány éneklés, annyi különböző hanggömböt kapnánk, jóllehet az énekes minden alkalommal ugyanazt a dallamot énekelte és mi is ugyanazt a dallamot hallottuk. A hanggömb (a dallam fizikai-akusztikai képe) valóban mindig más, az énekelt és hallott dallam valóban mindig ugyanaz. Hogy lehet ez a két „valóban” egyszerre valóság? Ebben az elnevezésben van a „valóban” szócska viszonylagossága. A jelenség magyarázata az, hogy belső hallóapparátusunk (központi idegrendszerünk) sávjában hall, az egymáshoz közel eső, de egymástól különböző rezgéskvantumokat generalizálja: egységesnek, azonosnak hallja egy bizonyos különbséghatáron belül. [...] Amit hallóapparátusunk felfog, az a dallam biológiai [...] valósága. Ez teszi egyáltalában lehetővé a zenélést az ember számára. Ha az énekhang legkisebb frekvenciaváltozásait is hallanánk, mint ahogy a melódiaíró készülék „hallja”, akkor az a népdal többé nem léteznék: legapróbb fizikai összetevő elemeire hullana szét [...]. A biológiai-fiziológiai valóság azonban több és magasabbrendű a pusztán fizikai valóságnál. [...] A műszer az alacsonyabb fizikai [...] mozgásformát rögzíti és önmagában nem adhat hű képet a vizsgálataink voltaképpen tárgyát képező biológiai mozgásformákról.

A madár éneke nem pusztán a madár légcsővében lezajló fizikai [...] folyamat, hanem egyúttal a madár fejében végbemenő [...] biológiai folyamat is. Akár az ember éneke. A madárnak is más jelent hangjának fiziológiai valósága és más annak pusztán fizikai valósága. Ez azért van, mert az érzetek [...] tartalma objektív, formája szubjektív. Persze ez a „szubjektív” nem valami abszolút, mindentől független szubjektív, hanem az objektív valóságnak törvényszerűen [...] megfelelő, arra híven utaló, azt viszonylag megbízhatóan jelző visszatükrözés. E visszatükrözés ténye [...] – valóság. A zene legközvetlenebb (mert fiziológiai) valósága az ember – és *ugyanígy* a madár – számára.

Ezt a valóságot az ember számára hangjegyzéssel – még a madárdallamosság esetében bizonyos segédjelekkel is – lehet a leghívebben ábrázolni, mert ebben a zene biológiai [...] lényege fejeződik ki [...].⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ A melódia belső... II/359-360. Az eredeti szöveg nagyszámú kiemelését elhagytam, mivel ezek az értelmet nem befolyásolják. Az idézet vége felé olvasható egyetlen kiemelés tőlem származik.

Szökének abban nyilvánvalóan igaza van, hogy a madárdal biológiai valóságát a példában szereplő műszer nem képes megjeleníteni, hiszen nem rendelkezik percepciók kategóriákkal. Ugyanakkor azt is állítja, hogy az emberi hallás képes felfogni ezt a valóságot, lévén szintén biológiai természetű, akárcsak a madár hallása. Ha fel is tesszük, hogy az ember és az állatok generalizáló, kategóriákban észlelő rendszerei pusztán biológiailag meghatározottak – ahogyan valójában nem azok –, még akkor is igen merésznek kell tartanunk Szökének azt az implikált állítását, hogy az emberek percepciók kategóriái megegyeznek a madarakéval, ugyanis ez azt feltételezné, hogy a madarak központi idegrendszere ugyanúgy működik, mint az emberé.

Ha ehhez hozzávesszük, hogy a kategorikus percepció valójában kulturálisan meghatározott, azaz – hogy az állatvilágot is lefedjem állításommal – tanuláson alapul, Szöke egész érvelése csak olyan madarak esetén állná meg a helyét, amelyeknek nemcsak hogy emberi agya van, de ráadásul Szöke Péterrel azonos zenekultúrában nevelkedtek, a 20. század első felének nyugati és magyar zenéjén nőttek fel. A gondolat abszurditása jól érzékelteti madarak és emberek észlelésének összemérhetetlenségét.⁴⁷⁶ Ennek az összemérhetetlenségnek Szöke csak egyetlen tényezőjét, az észlelési sebesség különbségét ismerte el, és ezt a különbséget is megszüntethetőnek tartotta a magnetofonos lassítás révén.

Szöke az elmélete következő, 1963-as átfogó kifejtésében, illetve az 1967-ben írt zenetudományi kandidátusi disszertációjában még a fenti idézetben foglaltakhoz hasonló módon érvelt a saját emberi percepciója bevonásának szükségessége és az ennek révén létrejövő lejegyzések hitelessége, sőt, mélyebb valósághűsége mellett, bár a sávokban hallás jelenségét ezekben a szövegekben már nem említette.⁴⁷⁷ Az érvelés maga ezután kikopott publikációiból, de Szöke lejegyzéseinek és lényegében élete végéig változatlan elméletének ezután is az 1958-ban kifejtett elgondolás jelentette az alapját. 1990-ben is ugyanebben az értelemben nyilatkozott egy Szántó R. Tibor és Zsolnai László által, tudományszociológiai kutatás keretében készített interjúban. Az első szkeptikus kérdésre válaszolva („Független-e tőlünk a »frekvencia«, a »harmónia«, az »ötvonalas hangjegyírás«?”) említette az emberi hallás generalizáló természetét,⁴⁷⁸ majd nem sokkal később így felelt a következő szkeptikus kérdésre:

[A kérdezők:] [A lassított madárhangok általunk megismert képletei] emberfül-dallamok, s nem madárfül-dallamok lesznek.

[Szöke:] A lassított dallam számunkra alakiségében *ugyanaz*, mint amit a madár hall természetes sebességével és magasságában. A madár is alaki struktúrája alapján, hallása útján tanulja meg a dallamot [...]. Megtanítottam egy

⁴⁷⁶ Ugyanezt Pernye András is megfogalmazta 1963-as kritikájában: „Szöke Péter vizsgálatának azon eredménye, amely szerint a lassított magnetofonból felhangzó madáréneket ugyanúgy halljuk, mint a madarak – nem egyéb merő képtelenségnél. (Annál is inkább, mivel nem vagyunk madarak!)” Pernye András: „Énekelnek-e a madarak?”, 771.; A tágabb kérdés egy nevezetes filozófiai feldolgozása a tudat problémája szempontjából: Thomas Nagel: “What Is It Like to Be a Bat?”, *The Philosophical Review* LXXXIII (1974/4): 435–450.

⁴⁷⁷ Szöke: „Ornitomuzikológia”, 603.; Szöke: *A madárhang mint biológiai zene*, 234–236.

⁴⁷⁸ Szántó–Zsolnai: „Kétszemélyes egyetem”, 114.

papagájt saját füttyszómmal a „Nincsen annyi tenger csillag az égen” népies dal dallamára. Megtanulván, a madár hibátlanul füttyült a dallam zenei alakját: ez hallásunk *azonosságának* bizonyítéka!⁴⁷⁹ [Kiemelések az eredetiben.]

Szőke eszköztárának a publikációiban is nyíltan vállalt részéből vélhetően azért tűnt el ez az elgondolás, mert az emberi szubjektivitás jelentőségének hangsúlyozása támadási felületet szolgáltatott a tudományos diskurzusban. Az életmű későbbi három nagy összefoglalása (1978, 1982, 1990) hangsúlyozottan objektív kritériumokat helyez az elmélet alapjába: a zeneiség lényegét a stabil frekvenciaértékek és a közöttük mutatkozó harmonikus vagy közel harmonikus arányok jelentik.⁴⁸⁰ Csakhogy a Szőke által zeneinek minősített madárhangoknak valójában csak kis része felel meg ezeknek a kritériumoknak.

A madárhangok túlnyomó részében az egyes hangok szüntelenül változó frekvenciaértékeket mutatnak, föl-le csúszkálnak, így frekvencia-arányaik megállapítása lehetetlen. A stabil rezgésszámú hangok megjelenése esetleges, és közel harmonikus arányok is csupán véletlenszerűen és lokálisan bukkannak fel, anélkül, hogy bármiféle következetes rendszert alkotnának.

b) Az erdei pacsirta Szőke laboratóriumában

Ezen a ponton azért nem kezdem mérlegelni a potenciális kivételek jelentőségét Szőke elméletének megítélése szempontjából, mert az általam imént leírt jellemzők maradéktalanul illenek az erdei pacsirtára, éppen arra a madárra, amelyet Szőke az európai madarak közül zeneileg a legfejlettebbnek tartott, és amelyet rendszerint a koronatanúk között szerepeltetett elmélete védelmében. A koronatanúk sorában az 1960-as évek közepétől a második helyre került, miután Szőke megismerkedett az észak-amerikai pettyes fülemülerigó – Szőke által használt nevén remeterigó – hangjával, ám amint az új helyezéséből is látható, mindvégig kiemelt szerepet kapott Szőke demonstrációiban.⁴⁸¹

A madárfaj tudományos nevében, a *Lullula arborea*-ban a *genust* jelölő első tagot a faj francia nevéből, a *luluból* vették át, amelyet Georges-Louis Leclerc de Buffon, a 18. századi francia természettudós az éneke után adott a madárnak.⁴⁸² Ez a fajta hangutánzás nagyon primitívnek tűnhet, ha a svéd Lars Svensson előző fejezetben közölt hangismertetésének differenciált szótagjai mellé helyezzük, de ugyanez az összehasonlítás azt is bizonyítja, hogy a *lulu* mégiscsak a legjobb megoldás akkor, ha két szótagba akarjuk tömöríteni benyomásunkat.

A madár hangjának ilyenféle utánzása Magyarországon is ismeretes, vagy a francia név hangzóinak megfelelő „lülülülü”, vagy pedig „lulululu” formában. Szőke Péter az utóbbi alakból származó magyar névről is tudott, ahogy a *P* jelű dokumentum, vagyis a *Zene vagy nem zene* című

⁴⁷⁹ Id. m., 116.

⁴⁸⁰ Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 809-810.; Szőke: *A zene eredete és három világa*, 19–20. és 189.; Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 664.

⁴⁸¹ Szőke a pettyes fülemülerigót 1963 és 1965 között ismerte meg: az előbbi évben megjelent madárzenei tanulmánya még nem említi a madarat, első említése az utóbbi évből származik. Szőke: „Ornitomuzikológia”, Szőke: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, 211.

⁴⁸² Donald Campbell: *The Encyclopedia of British Birds*. Bath: Paragon, 1999. 165.; [Georges-Louis Leclerc, Comte de] Buffon: *Œuvres complètes. Tome XII*. Bruxelles: Lejeune, 1828. 301.

erdeipacsirta-tanulmány fennmaradt töredéke tanúsítja: „[... A] népi madarászok, kihallván belőle a pergő hangközváltást, »lululu«-val jellemzik e madár énekének hangzását (a madarat pedig népiesen »lulu«-nak nevezték el).”⁴⁸³

A *lulu* névben Szőke módszerének tömör foglalatát ismerhetjük fel, ha reflektálunk a hangutánzás természetére. Weöres Sándor mottónak választott egysorosát parafrázálva: nem az erdei pacsirta, hanem az ember mondja, hogy *lulululú*. Az utánzó szótagok úgy keletkeztek, hogy a madár természetes énekének hangzás-elemeit az emberek az anyanyelvük egyes észlelési kategóriáival azonosították.⁴⁸⁴ Ehhez hasonlóan járt el Szőke az erdei pacsirta lassított felvételeivel is, mikor azok hangzás-elemeit azokkal a kategóriákkal azonosította, amelyek a saját zenekultúrájában előforduló hangsorozatok észleléséhez alakultak ki benne.

Mind Svensson szótagjai, mind Szőke lejegyzései félreészlelés dokumentumai: a hallottakat olyan percepció rendszeren szűrték át, amelyről kimondható, hogy nagy mértékben különbözik az erdei pacsirták percepció rendszerétől, még ha a különbözőség minden aspektusával egyelőre nem is vagyunk tisztában. Csakhogy Szőkével ellentétben Svensson soha nem állította, hogy a madár által „mondott” szótagok az állat hangjának immanens jellemzői, az emberi beszéd és a madárhang analógiájának bizonyítékai volnának.

Az ötvonalas kottában ábrázolható tizenkétféle hangmagasság-jelhez – illetve ezek oktáv-transzpozícióihoz – fix hangolású hangszerek esetén, az egyenletesen temperált hangrendszer és a normál hangolás elterjedése óta elvileg hozzárendelhetők konkrét frekvencia-értékek. Ám mint a hozzárendelés történeti változékonysága is mutatja, a tizenkétféle jel a lényege szerint nem tizenkétféle frekvenciához kötődik – szemben a Szőke későbbi tanulmányai által sugalltakkal –, hanem észlelési kategóriákhoz, ahogy ezt az 1958-as szövegben még maga is elismerte.

Az ötvonalas notáció nem értéksemleges koordináta-rendszer, mint amilyen például egy milliméterpapír, amelynek vonalai csupán orientációs támpontokat jelentenek a mennyiségi különbségek számszerűsítésekor. Az ötvonalas kottában egy adott vonal vagy vonalköz egy adott kulcs használata mellett percepció kategóriákat fejez ki. Többféle kategóriát is kifejezhet egy meghatározott körön belül, attól függően, hogy a kérdéses vonalra vagy vonalközbe írt hang környezetében milyen más hangok vannak jelen, a szóban forgó kategóriák ugyanis relációkhoz kötődnek. E relációk rendszere a tonalitás, ezért a továbbiakban a hangmagasság-észlelés tárgyalásakor tonális kategóriákról fogok beszélni. Hogy a kérdéses relációk pontosan milyen frekvenciák között mutatkoznak, az zenei szempontból másodlagos.

A fentiek igazak a zene időbeli aspektusára is: a kotta ritmusértékei sem fizikai értelemben vett időtartamokat, hanem relációkon alapuló időészlelési kategóriákat fejeznek ki.⁴⁸⁵

⁴⁸³ P dokumentum, lásd az előző alfejezet megfelelő jegyzetét.

⁴⁸⁴ Rózmán Ákos elektroakusztikus zeneszerző az általa különböző forrásokból gyűjtött hang-alapanyagokba hallott bele emberi beszédhangokat, és a hangok által „mondott szavak” befolyásolták, hogy Rózmán hogyan használta fel azokat kompozícióiban. Loch Gergely: „Madarak és emberek. Rózmán Ákos, Szőke Péter és Bengt Emil Johnson hármas portréja”. In: Gyarmati György, Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet. Előzmények, történetek, következmények*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára; Pécs: Kronosz, 2019. 287–303. Ide: 294.

⁴⁸⁵ Stewart–Walsh: “Infant Learning: Music and the Baby Brain”

Úgy tűnik, a kategóriák közel sem csak azért hasznosak, mert kivédik az emberi előadók esetén elkerülhetetlen idő- és hangmagasságbeli ingadozások zavaró hatását. Bizonyos fajta ingadozásokat a zenészek szándékosan alkalmaznak, mint az életteli, kifejező előadás nélkülözhetetlen elemeit.⁴⁸⁶ S mintha ezeket részben éppen az tenné az életteliség és kifejezőerő eszközeivé, hogy próbára teszik kategóriákon alapuló észlelésünket, feszegetik kategóriáink határait. Zenehallgató apparátusunk nemcsak hogy eltűri a hangfolyamatok bizonyos mértékű „rendetlenségét” és következtetlenségét, de egyenesen el is várja azt.

Az erdei pacsirta éneke folyamatosan és nagyon erősen feszegeti az észlelés kategóriáit egy olyan emberi lény esetében, akinek hallgató apparátusát a 20. század európai zenekultúrája kondicionálta. Szőke a hangmagasságok terén hűen igyekezett jelölni a kottázott magassághoz képest mutatott eltéréseket, azaz gyakorlatilag azt, hogy mikor milyen fajta feszültséget érez tonális percepciójában a kottafejvel kifejezett kategóriához képest.

A viszonylag stabil frekvenciák, tehát többé-kevésbé egyenes hangok esetében lényegében bármilyen hangmagasságot kötni tudott valamelyik tonális kategóriához: plusz vagy mínusz negyedhang eltérésig elég volt kitenni egy fölfelé, illetve lefelé mutató nyilat a kottafej fölé. Negyed hangnál nagyobb eltérés pedig nem létezhetett, hiszen ilyen esetben Szőke eleve fél hanggal mélyebbre vagy magasabbra írta a kottafejet, és ahhoz képest jelölte a feszültség irányát.

Más jellegű és nagyobb problémát vetettek fel a madárhangok többségében uralkodó csúszkálások. Általánosságban elmondható, hogy ezek esetében két tényező, a frekvenciaváltozás tempója és ambitusa egyszerre döntött az értelmezés mikéntje felől. Úgy látszik, mindkét tényező esetében volt egy pontosan meg nem határozható küszöbérték, amelyen túl Szőke kategorikus percepciója feladta a küzdelmet. A küszöb által diktált szubjektív ítélet szerint túlzottan nagy hangterjedelmű és/vagy túlzottan alacsony tempójú csúszkálások esetében a hangokat zeneietlennek minősítette, és csupán *glissando*-vonalakkal ábrázolta az ötvonalas rendszerben, kottafejek nélkül. A kérdéses ambitus-küszöb alatt, illetve tempó-küszöb fölött a hangokat zeneinek nevezte, és kottafejekkel jelölte, majd a fejekhez, illetve a fejektől húzott *glissando*-vonalakkal ábrázolta azt, amit egy adott hanghoz való megérkezésnek, illetve az attól való eltávolodásnak hitt.

Az ambitus esetében a fentén kívül kimutatható egy második, alacsonyabban fekvő küszöb is, amit az elsőhöz hasonlóan lehetetlen pontosan meghatározni. Ha a frekvencia-ingadozás hangterjedelme nem érte el ezt az alacsonyabb küszöböt, Szőke a *glissando*-vonalakat elhagyta a kottafejek mellől, és semmilyen más módon sem jelölte a csúszkálást. A tempó értelemszerűen függött a Szőke által alkalmazott lassítás mértékétől, Szőke percepciós küszöbei viszont mindenféle lassítás esetén azonosak maradtak, s ez, mint látni fogjuk, jelentős – és objektív szempontból teljesen esetleges – különbségeket eredményezett egy-egy dallam eltérő lejátszási sebesség mellett készült lejegyzései között.

Szőke erdeipacsirta-lejegyzései összességükben túlnyomórészt *glissando*-vonalakkal kiegészített kottafejeket használnak. Csakhogy – mint a hamarosan sorra kerülő példák szonogramjain

⁴⁸⁶ Ilyen például a *vibrato*; észleléséről lásd: John I. Shonle – Kathryn E. Horan: “The pitch of vibrato tones”, *The Journal of the Acoustical Society of America* LXVII/1 (1980. január): 246–252.

látható – az egyes hangok, melyek közé a *glissando*-vonalakat behúzta, valójában nincsenek sehol: a csúszkálások végtelenül sok átmeneti hangmagassága közül egyetlennek sincsen kitüntetett szerepe. A hangjegyekkel Szőke csupán a saját percepciójában aktiválódott tonális kategóriákat fejezte ki.

Szőke egy egyvonalas *a* hang mellé a „b’ a sípon!” javítást írta az *O* forrás egy 1962. júliusában papírra vetett dallamában, vélhetően az első lejegyzés ellenőrzése során.⁴⁸⁷ Valószínű, hogy hangolósípokat rendszeresen használt a lejegyzés folyamán, így nemcsak az implicit emlékezetben őrzött, kulturálisan kondicionált kategóriáknak, hanem a voltaképpeni akusztikus előfeszítésnek is meghatározó szerepe volt a folyamatban.

Az akkordsípok és hangolósípok az egyvonalas oktávban szólnak, az erdei pacsirta hangja ellenben az *O* forrás lejegyzéseinek készítésekor használt harminszétszeres lassítás esetén a cselló alsó oktávjának hangfekvésében. A mély fekvés és a madárhangok felhangszegénysége – amely miatt ebben a fekvésben tompa bűgásnak hatnak – fokozza a hangmagasság-észlelés, illetve a sípokkal való összehasonlítás bizonytalanságát. Szőke az előadásainak hangzó erdeipacsirta-példáiban csak nyolcszoros, illetve egy példa esetében csak négyszeres lassítást használt. Az így kapott hangfekvés elvileg megkönnyíti a sípokkal való összehasonlítást, ez esetben viszont a változások gyorsasága miatt válik bizonytalanná a hangmagasság-észlelés.

c) A fejezetben közölt ábrák és kották értelmezéséhez

A következő oldalakon látható Szőke-féle erdeipacsirta-lejegyzések és a nekik megfelelő hangfelvétel-részletekről általam készített szonogramok elsősorban a fent vázolt projekciós mechanizmus működését hivatottak szemléltetni, a fenti állításaimat hivatottak bizonyítani. Segítségükkel másrészt azt is bemutatom, hogy Szőke milyen szempontok szerint válogatta ki példáit a tanulmányaihoz és előadásaihoz.

Szőke lejegyzéseit kvázi-diplomatikus átírásban közlöm, amely a sortörések helyének megválasztásában többnyire nem követi a kéziratos vagy nyomtatott eredetét, de törekszik a Szőke általa használt jelek és elhelyezésük hű reprodukciójára. A kiskottás hangok ezért jelennek meg átírásaimban szinte mindig *acciaccatura*-formában, tehát keresztülhúzott szárral, akkor is, ha a főhang után következnek. Ez és a notáció több más sajátosága – például a *glissando*-vonal redundánsnak ható kiegészítése kötőívvel, valamint a kötőív *staccato*-, illetve *tenuto*-jellel való párosítása – értelmezési problémákat vet fel, ezek a problémák az érvelésem szempontjából azonban nem tűnnek kardinálisnak, megoldásukra ezért a dolgozatban nem törekszem. Az *L* 72 lejegyzés olyan nagy kottagrafikai nehézségeket támasztott, hogy az átírásától eltekintettem, és *facsimile*ként közlöm.

A kották jelei közül csupán egyetlen igényel feltétlenül külön magyarázatot, az, amelyet Szőke a lassítás, illetve transzpozíció jelölésére vezetett be. Ez a jel a violinkulcs fölé és alá írt nyolcas számjegyekből áll, amelyek tehát az oktávoló kulcsok kiegészítő számjegyeire hasonlítanak, és értelmük

⁴⁸⁷ *O*, 2. oldal, 23. dallam

is részben azokén alapul, ám nem magától értő módon. Szőke saját magyarázata szerint ahány nyolcas van a kulcs fölött, „a kottakép a madár természetes ének szintjénél [annyi] oktávval mélyebb (= a madárének [annyi] oktávval magasabb)”, és ahány nyolcas van a kulcs alatt, „a kottaképnél a lejegyzés alapjául szolgáló mélyített visszajátszás [annyi] oktávval mélyebb”.⁴⁸⁸ Ez a megfogalmazás azonban nagyon körülményes, és csak hosszas utánagondolással válik érthetővé.

Könnyebben felfogjuk a jel értelmét, ha azzal kezdjük, hogy összeadjuk a violinkulcs fölött és alatt látható nyolcasok darabszámát. Az összeg elárulja, hogy Szőke hány lassítási ciklust hajtott végre. Minden egyes ciklus megfelezte a sebességet, azaz egy oktávval csökkentette a hangmagasságot, és kétszeresére növelte a lejátszás időtartamát. Ahány nyolcast látunk összesen, annyi oktávval mélyült tehát a felvétel az eredetihez képest. Ha pedig a nyolcasok darabszámát kettő hatványkitevőjeként értelmezzük, megkapjuk a lassítás mértékét, ami értelemszerűen a felvétel időtartamnövekedésének mértékével is azonos (II-3-1. táblázat):

A nyolcasok darabszáma összesen	Mennyivel mélyebb a lejegyzéshez használt felvétel hangja az eredetihez képest?	Hányszoros a lassítás és az időtartamnövekedés?
1	1 oktávval	$2^1 = 2$ -szoros
2	2 oktávval	$2^2 = 4$ -szoros
3	3 oktávval	$2^3 = 8$ -szoros
4	4 oktávval	$2^4 = 16$ -szoros
5	5 oktávval	$2^5 = 32$ -szoros
6	6 oktávval	$2^6 = 64$ -szoros

II-3-1. táblázat: A violinkulcsot kiegészítő nyolcas számjegyek és a sebességmódosulás összefüggése

Gyakran előfordult, hogy a lassítással a madárhangok olyan mély fekvésbe kerültek, hogy abszolút magasságban célszerűtlen vagy lehetetlen lett volna azokat violinkulcsban lejegyezni. Szőke márpedig ragaszkodott a violinkulcs használatához, valószínűleg a vokális népzene lejegyzésének magyar hagyományai miatt, és talán mert komikusnak tűnt volna a madárcsicsergést Fafner és Sparafucile kulcsában ábrázolni. A szóban forgó esetekben ezért lemondott az abszolút magasságban való kottázásról, és a hallottnál néhány oktávval magasabban jegyezte le a lassított felvétel hangjait, úgy választva meg a transzpozíciót, hogy a violinkulcsos kottasorban kényelmesen, lehetőleg pótvonalak használata nélkül elférjenek. E transzpozíció mértékét fejezi ki oktávokban a kulcs alatt látható nyolcasok darabszáma.

Rövid magyarázatot kívánnak az általam készített szonogramok is. Vízszintes tengelyük számozott pontjai másodperceket jelölnek, a számozatlan pontok távolsága két tizedmásodpercrek felel meg. Frekvenciaábrázolásuk logaritmikus, tehát a gyakrabban használt lineáris szonogramokkal ellentétben a hangmagasságot kifejező függőleges tengely bármely szakaszán mért egységnyi távolság

⁴⁸⁸ Az L forrás első oldalán, a fejlécben olvasható.

nem valamely minden esetben azonos frekvencia-különbséget, hanem minden esetben azonos frekvencia-hányadost, más szóval azonos hangközt fejez ki. A hangerőt a rajzolatok árnyalata tükrözi, sötétebb tónus nagyobb hangerőt jelent.

A jobb és bal szélén látható szimbolikus klaviatúrák szürkített billentyűi *c* hangok, az alsó közülük az egyvonalas *c*. Mindegyik billentyű középvonala azt a frekvenciát jelöli, amely az adott hangnak az egyenletes lebegésű temperálás szerint megfelel, 440 Hertzes egyvonalas *a* mellett. A fekete billentyűk középvonala egybeesik a fehér billentyűk közötti választóvonallal. A fehér billentyűk középvonalának helyét szemmértékkel kell megállapítani. Ha az ábrázolt dallamok hangmagasságait a billentyűk által jelölt értékekhez akarjuk viszonyítani, egy átlátszó műanyagból készült egyenes vonalzót kell a lapra fektetni, úgy, hogy annak rovátkolt pereme az ábra mindkét oldalán a viszonyításhoz választott billentyű középvonalához illeszkedjen.

Az érvelésem feltételezi, hogy az olvasó veszi a fáradságot, és a lejegyzések minden kottafejéről megállapítja, hogy a szonogramok mely alakzatával lehet kapcsolatba hozni. Az erdeipacsirta-szonogramok, illetve -lejegyzések viszonyának értékelését segítő, először egy referencia-példát közlök a magyar vokális népzeneből. A dolgozatomhoz mellékelt II-3-1a hangpéldában egy kiváló moldvai énekes, a Moldvából az 1940-es években Baranyába áttelepült Demse Dávidné Antal Lucia (1897–1975) felvételének részlete hallható, a „Nehol kerekedik egy kerek dombecska” kezdetű ballada első strófája.⁴⁸⁹ Az erről készült szonogram (γ táblák: II-3-1. ábra) alján, az egyvonalas oktáv magasságában látható rajzolat jeleníti meg a mindenkor első részhang frekvenciáját, ennek a rajzolatnak felel meg az γ táblák II-3-1. kottája, Domokos Mária lejegyzése, amely a magyar etnomuzikológiai gyakorlatnak megfelelően a dallamot *g* záróhangra transzponálja.⁴⁹⁰ Az első részhang rajzolata fölött elhelyezkedő, annak vonalát követő rajzolatok további részhangoknak felelnek meg, amelyek a hangszínért felelősek, ezeket a dallamvonal vizsgálatakor tehát nem kell figyelembe venni.

A vokális zenében természetesek a hangmagasságok ingadozásai, eltérései a kotta által sugallt ideális magasságoktól. A moldvai példa esetében ezek különösen akkor válnak feltűnővé, ha a felvételt négyszeres tempócsökkentéssel is meghallgatjuk (hangmelléklet, II-3-1b példa. Ebben az esetben tehát nem a Szőke által alkalmazott, transzpozíciót is eredményező sebességcsökkentésről van szó, hanem olyan digitális eljárásról, amely a hangmagasságot változatlanul hagyja, csupán az időtartamot nyújtja meg.) A szonogramon ugyanakkor jól látható, hogy az ingadozások ellenére kirajzolódnak bizonyos „gravitációs zónák”, olyan képzeletbeli egyenes vonalak, amelyek körül az ingadozások történnek.

A legnagyobb eltérések ezektől a képzeletbeli vonalaktól meglepő módon nem olyankor mutatkoznak, amikor a legnagyobb a zenei események sűrűsége. A harmadik sort indító díszítés három skálahangja mindössze négy tizedmásodperc alatt szólal meg, mégis mindhárom hang parányi egyenes szakaszként rajzolódik ki, amely jól elkülönül a szakaszokat összekötő csúszásoktól, és mindhárom

⁴⁸⁹ A felvételt tartalmazó magnetofonszalag, illetve az arról készült kutatói hanglemez-másolat azonosítója: ZTI Mg 00784B98, illetve ZTI AP 04024a. A felvétel helye a hanghordozón: 7'39"–7'54". Forrás: Zenetudományi Intézet Hangarchívum, <https://zti.hungaricana.hu/hu/audio/4872/> (Hozzáférés: 2021. március 29.) A felvétel készítésének adatait ld. a II-3-1. kottában.

⁴⁹⁰ Domokos Mária lejegyzése eredeti *tonus finalisként* eszt tüntet fel, míg a felvétel általam megismert formájában a záróhang *deszhez* áll közel, ahogy ez a szonogramról is leolvasható.

nagyon jól közelíti a kottázott hangmagasságokat (lásd az ábrán a hetedik másodperc után; NB: a lejegyzés a felvételhez és a szonogramhoz képest felső tritonusz transzpozícióban van).

Az erdeipacsirta-példák szonogramjainak mindegyike a helyes magasságú hangfelvételeken alapul – ezt fontos szem előtt tartani a kottákkal való egybevetéskor, minthogy azok egy része, mint láttuk, hibás magasságú felvételekből indult ki. Mindegyik szonogram nyolcszoros lassítás alapján készült. Ez az a lassítás, amely mellett a dallamok eseménysűrűsége a legjobban közelít a vokális népzene eseménysűrűségéhez, és hangfekvésük is így hasonlít a leginkább egy magyar női népi énekes átlagos hangfekvésére, mégha a kétvonalas oktávban fölfelé kisebb-nagyobb mértékben meg is haladja azt. Ez az a lassítás tehát, amely a legjobban összevethetővé teszi a madárdallamokat a vokális referencia-példával – Szőke valószínűleg részben éppen azért preferálta hangzó bemutatói során, mert ezzel tudta legjobban illusztrálni az erdei pacsirta hangja és a vokális népzene között felfedezni vélt hasonlóságot.⁴⁹¹

d) A három legtöbbet használt erdeipacsirta-példa

Lássuk most az erdeipacsirta-példákat, kezdve a dobogós helyezettekkel, tehát azzal a három példával, amelyet Szőke a legtöbbször szerepeltetett publikációiban, előadásaiban. Ami az eseménysűrűségről mondottakat illeti, azt az első helyezett, az *L* 78-79-es dallam (II-3-2a hangpélda; *δ* táblák: 232/a–c ábra, 232/a–b kotta) éppenséggel megcáfolni látszik: körülbelül annyi hangot hallunk benne, mint a Demse Dávidné által énekelt balladában, mégis majdnem háromszor annyi ideig tart, és szonogramjának három oldalát nagyrészt szünetek töltik ki. Azonban az ennyire hosszú szünetekkel szaggatott megszólalás ritka kivételnek számít a madár énekében, amint azt az öt másik példa érzékelteti. Szőke az 1957-es első lejegyzéskor bizonyosan a magasabb és a mélyebb fekvésű szakasz közötti hosszú csend miatt gondolta úgy, hogy a madár két különálló dallamáról van szó – ezért visel az *L* forrásban két sorszámot –, de 1962 után korrigálta tévedését.

Nem vitás, hogy miért ez a példa került a dobogó legmagasabb fokára. Szőke félhang nélküli pentaton hangkészletet vélt azonosítani benne, és megfigyelte, hogy az utolsó négy motívum az első két motívum lejjebb transzponált, illetve a vélelmezett pentaton készlethez igazodóan transzformált változata⁴⁹² – publikációiban minden esetben fel is tüntette a magasabb és mélyebb fekvésű motívumok korrespondeáló hangjai közötti távolságot: kvint, kvart, terc. A pentaton hangkészletben, illetve a dallam közepén transzpozíciós töréssel ereszkedő szerkezetben – ahogy ő hívta, „tengelyváltó dalfomában”⁴⁹³ – a magyar népzene azon régi stílusú dallamainak párhuzamát vélte felismerni, amelyek eredetének kérdése a Kodály-ügy neuralgikus zónáját képezte.

A példa apró szépséghibája, hogy a „tengelyváltás” nem a dallam közepén történik, a két felső motívumra négy alsó motívum válaszol. Ezen a szépséghibán az 1967-es kandidátusi dolgozatban Szőke

⁴⁹¹ Az erdeipacsirta-dallamok „vokális” jellegét Szőke az „instrumentális” jellegű (nagy ambitusú és nagy ugrásokat tartalmazó) fülemüle-énekekkel való szembeállítás által hangsúlyozta. Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/373.

⁴⁹² Szőke: *A zene eredete és három világa*, 60.

⁴⁹³ Id. m., 59.

húzással segített. Az *O* forrásból, pontosabban az 1963-as publikációk *O* forráson alapuló kottapéldájából indult ki, és elhagyta az utolsó két motívumot, hogy az alsó motívumokból is csak kettő legyen. Megrövidítette a zavaróan hosszú szüneteket is, és ezután a dallamot már csak ezzel a fazonigazított kottapéldával közölte. Hasonló vágásokat eszközölt a hangzó példában is (hangmelléklet: II-3-2b példa):⁴⁹⁴ a szüneteket megrövidítette, az alsó motívumok sorozatából viszont csak a harmadikat vágta ki, azt, amely kissé eltér a másik háromtól (II-3-2/b ábra, 26–27. másodperc). A néma másodpercek kivágása tudományos szempontból még védhetőnek tűnik – hiszen a madár többnyire nem tart ekkora szüneteket a motívumai között –, a szerkezet szimmetrikussá, illetve motívikailag homogénné alakítása azonban már kevésbé.

Szőke vágással élt a *Q* 72-es lejegyzéshez, azaz a „cseh” példához tartozó hangfelvételen is, amelynek manipulálatlan eredetijét – mint az előző alfejezetben említettem – eddig nem sikerült azonosítani, de Szőke a vágott és lassított formát közzétette 1987-es hanglemezen.⁴⁹⁵ A vágás jól hallható a három magasabb és öt mélyebb fekvésű motívum között, de hogy Szőke mit hagyott el a felvételtől, arról egyelőre semmit sem tudunk, lévén *Q* 72 lejegyzése a már vágott állapotot tükrözi.

A vágások erőteljes beavatkozásnak tűnhetnek, azonban mégsem az olló volt az elsődleges eszköze annak a szőkei kreatitásnak, amely révén az ornitomuzikológia észrevétlenül csúszott át a tudomány területéről a művészi alkotás területére. Ha rápillantunk az *L* 78-79 vágatlan felvételének spektrogramjára, azt látjuk, hogy kizárólag a magasabb fekvésű motívum második és harmadik hangja mutat valamelyest egyenes rajzolatot – az a két hang, amelyet Szőke az *L*-ben a *fisz* és *a*, az *O* forrásban pedig az *a* és *c* hangjegyekkel kottázott le. A többi hang olyan csúszásokból áll, amelyek nem rendeződnek semmilyen „gravitációs zóna” köré, az általuk kirajzolt, durva közelítéssel nagy szekund vagy kis terc ambitusú görbéken belül egyetlen hangmagasság vagy hangmagasság-övezet sem nyer kiemelt szerepet.

Nézzük például a mélyebb fekvésű motívum első elhangzásának záróhangját, amely a szonogram tizenhetedik másodperce után három tizedmásodperccel kezdődik (*L*: *d* hang, *O*: *f* hang). A hanggörbe az egyvonalas *f* magassága környékén indul, felemelkedik a *fisz* környékéig, majd lesüllyed valahová az *f* és *e* magassága közé. A folyamatos magasságváltozás miatt egyetlen olyan tonális érzet sem stabilizálódhat, amelyet a most leírt hangnevek bármelyikével társíthatnánk bármiféle hangnemi kontextusban. Mintha a tejszerűen sűrű ködben látnánk egy objektumot, amely nem ad elegendő támpontot ahhoz, hogy megállapítsuk róla, a számunkra ismerős világ melyik elemével azonos, illetve hogy azonos-e egyáltalán bármivel a számunkra ismerős világ elemei közül, de ha akarjuk, gondolhatjuk azt róla, hogy elefánt. Csak az akaratumon múlik, hogy annak lássuk.

Szőke az általa hallott, zenei szempontból kivehetetlen objektumról, ami sok más egyéb között akár *f* hang is lehetett, elhitette magával, hogy tényleg *f* hang. Lekottázta az *f*-et, és a hozzá húzott *glissando*-vonallal érzékeltette a ködöt – azt a ködöt, amely valójában nem is tette volna lehetővé, hogy a hallható tájon bármit azonosítsunk a számára ismerős zenei világ elemeiből. Más esetekben a hangjegy

⁴⁹⁴ Szőke: *Az ismeretlen madárzene*, B oldal, 5. sáv, *a* példa

⁴⁹⁵ Szőke: *Az ismeretlen madárzene*, B oldal, 3. sáv, *b* példa

elé vagy mögé írt kis kottával, a hangjegy fölé rajzolt, fölfelé vagy lefelé mutató nyíllal, illetve a kerek kottafej helyére rajzolt x alakú kottafejjel adott számot a kód jelenlétéről.

A vonalakra és vonalközökbe írt hangjegyek jól definiálható tonális értékeket fejeznek ki. Ilyen tonális értékekre a szóban forgó hang-görbékkel nem lehet következtetni másképp, csak alkotó fantázia bevonásával. Az alkotó fantázia pedig változékony, és nem független az elme egyéb részlegeitől – ezzel magyarázhatók az eltérések Szőke különböző időpontokban készült lejegyzései között. Az 1957-es *L*-ben még *cisz* záróhanggal jegyezte le az utolsó két motívumot, olyan hanggal, mely záróhangként rendkívül furcsán, sőt, értelmetlenül hat, ha a dallamot – összes többi hangja alapján – a *h*-lá vagy *d*-dó pentaton rendszerben értelmezzük. Márpedig az 1967-es kandidátusi disszertáció szerint „hangrendszere a dúr-pentatónia”,⁴⁹⁶ és az 1982-es könyv is egyértelműen pentatonnak nevezi az egész dallamot.⁴⁹⁷ Szőke a jelek szerint az 1962-1963-as lejegyzéskor ismerte fel a Kodály-ügy szempontjából számára előnyös potenciált ebben az értelmezésben, ugyanis a *cisz* ekkor csúszott egy fél hanggal följebb, *d*-re – vagyis a kis terccel magasabb *O* forrásban ennek megfelelő *f*-re –, idomulván a pentaton rendszerhez.

A következő dallam, az *L 39* (II-3-3. hangpélda; ε táblák: II-3-3. ábra, II-3-3/a–b kotta) hétszer került elő Szőke általam áttekintett megnyilvánulásaiban. A kandidátusi dolgozat szerint ez is pentaton, és fő motívuma az ötfokú készlet hangjaiból hármat megszólaltató *szó-ré-mi* fordulat (ez az *L*-ben az első pontozott nyolcaddal, az *O*-ban pedig az első félkottával kezdődik), helyesebben az a fordulat, amely Szőke szerint voltaképpen *szó-ré-mi* lenne, ha nem torzítaná *szó-rí-mívé* az általa „fiziológiai elhangolódásnak” nevezett jelenség.⁴⁹⁸ Ez a jelenség, amelyről madárhangokkal foglalkozó más szakmunkákban eddig nem találtam említést, a jelek szerint csak azokat a fordulatokat támadta meg, amelyeket Szőke majdnem teljesen alkalmasnak talált arra, hogy az általa preferált hangrendszerek valamelyikét beléjük magyarázza, de amelyek esetében nem lett volna kellő meggyőző ereje az *L 78-79* dallam esetében alkalmazott, a *ciszt d*-vé alakítani képes kreatív hangmagasság-értelmezésnek.

Minden Szőke által kottázott erdeipacsirta-dallam közül az *L 39*-nek született a legtöbb különböző lejegyzése. Miután a két 1963-as publikációban közölte az *O* forrás helyes hangmagasságú felvétel alapján készült kottáját – illetve annak tisztázatát –, a kandidátusi dolgozathoz újra lejegyezte a dallamot a *Q* forrásban, ezúttal azonban jól láthatóan ismét az *L* forráshoz használt, hibás hangmagasságú felvételt véve alapul. Az *L 39*-es és a *Q 75*-ös lejegyzés összevetésekor tehát kivételesen a zavaró transzpozíciós eltérés nélkül figyelhető meg, hogy miben különbözik egymástól a tizenhatszoros, illetve a nála szűk évtizeddel később, harminszétszeres lassítás alapján készült kotta.

Mivel a papírra ezúttal is számos b-s hang került, Szőke a sok módosítójel elkerülése érdekében úgy döntött, hogy a disszertációban transzponálva közli a dallamot. A *Q*-ban látható megjegyzés szerint – „e-»mollba« transzponálni?” – először fél hanggal följebb akarta helyezni (ez a megoldás látható a dolgozatom címdalával szemben közölt fényképen), de a dolgozatban végül a fél hanggal lejjebbi

⁴⁹⁶ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 153. (a 89. ábra ismertetése)

⁴⁹⁷ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 60.

⁴⁹⁸ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 153–154. (a 91. ábra magyarázata és az azt megelőző szövegrész)

transzpozíció mellett döntött. A *Q*-ban a dallam kezdőhangját először *eszként*, a képzelt tonalitás alaphangjaként jegyezte le, de ezt áthúzta, és *f*-re javította. A transzponált, végleges változatban azonban visszatért az első értelmezéshez, amely a korábbi lejegyzésekre is jellemző, vagyis alaphangként tüntette fel ezt a lefelé csúszó kezdőhangot – jóllehet annak átlagos hangmagassága a képzelt alaphangnál fél hanggal magasabb (lásd a II-3-3. ábra negyedik tizedmásodpercét; a szonogramon és a neki megfelelő *O* forrásban a képzelt alaphang *g*).

Miért ragaszkodott a dallamhoz a „fiziológiai elhangolódás” fiktív szépséghibája ellenére is? Mi készítette rá, hogy harmadszor is nekilásson a szeszélyesen hullámzó hangok tonális értelmezésének? Kiderül a dallam 1967-es jellemzéséből:

[...V]alóban kéttagú dalformának kell tekintenünk, mert az első tag (a felső dallamsor) vége két rövid *a*⁴ záróhanggal mint főcezárával és megfelelő sorvégi szünettel ki van tüntetve, s így az áttérés a mélyebbik tengelyre, azaz a második dallamtagra nem folyamatos, hanem feltűnően megszakított, akárcsak a kétsoros népdal-strófákban.⁴⁹⁹

A főmotívumnak nevezett *szó-„ré”-mí* a dallam második felében *dó-„szó”-lá* formában látszik megismétlődni, a dallamban tehát nem csupán nagy általánosságban vett „tengelyváltást”, hanem konkrétan kvintváltást ismerhet fel az, aki kvintváltást szeretne felismerni benne. Mint az első fejezetből emlékszünk, a több nép zenéjében, köztük a magyar zenei folklórban is fellelhető ereszkedő kvintváltó dallamok a Kodály-ügy neuralgikus zónájának legérzékenyebb pontját jelentették, Szőke tehát valóságos csodafegyvert láthatott ebben a madárhang-képletben, amely ráadásul – mint az idézetből kitűnik – több más vonásában is népdalra emlékeztette.

Az 1713-as felvétel százegynéhány dallamának végighallgatásával bárki meggyőződhet róla, hogy az a fajta hangmagasság-viszony, amely miatt Szőke „főcezáráról” beszél, illetve az a fajta szünet, amelyet „megfelelő” hosszúságúnak tart, mennyiségileg nem emelkedik ki a nagy változatosságot mutató anyagból, sőt, még csak egyértelműen körvonalazható kategóriát sem képez. A népdalok második sorának végződésével mutatott hasonlóság tehát a véletlen műve.

A nyolcszor szerepeltetett *Q 127/128*-as dallam (II-3-4a. hangpélda; ζ táblák: II-3-4/a–c ábra, II-3-4/a–b kotta) azonosítójában azért használok „/” jelet a „-” jel helyett, mert az *L 78-79*-es dallammal ellentétben a két szám nem két féldallamra utal, hanem egy egészre, amelyről Szőke két különböző lejegyzést is készített, a *Q 127*-et nyolcszoros, a *Q 128*-at pedig harminckétszeres lassítás alapján.

Értékelésükhöz először lássunk két idézetet az 1967-es disszertációból. Az első *A hangmikroszkópia módszere* című fejezetből való:

Magas madárhangok esetében a 4-8-szoros lassítás hangzik az ember fülének legkellemesebben (és „legszebbnek”), ezért hangos bemutatók céljaira általában ez a legkedvezőbb lassítási fokozat [...]. A zenei strukturáltság e közepes lassításokban is érvényesül, s e fő cél elérése mellett nem elvi hiányosság, ha a madárzenei példák legparányibb

⁴⁹⁹ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 153.

(gyakran csak „díszítő”) elemei ilyen alkalmakkor rejtve maradnak. [...] A lejegyző munkában elvből mindenkor az elérhető legnagyobb fokú, de még nem torzító lassítást kell alkalmazni.⁵⁰⁰

A második idézet *A tudományos hangjegyzíró madárhangábrázolás módszere* című fejezetből származik, és a *Q 127/128*-as lejegyzésről, pontosabban ezeknek a dolgozatban 152. illetve 153. szám alatt kottapéldaként közölt tisztázatáról szól (lásd a II-3-4/a–b kotta 1967 jelű sorait):

Az első ábra egy erdei pacsirta „szép és emberies” formájú dallamát mutatja be 8-szoros nyújtásban. Ám egy sokkal későbbi 32-szeres nyújtása kimutatta, hogy mennyi finomabb belső struktúraelem maradt ki az első (8-szoros lassítású) lejegyzésből. A dallam teljes valóságos (hangzó) struktúráját csak a nagyfokú lassítás tárta fel.⁵⁰¹

Szőke hangbemutatóin a *Q 127/128* dallamot mindig négyszeres, tehát viszonylag kismértékű lassítással mutatta be. Az idézetek tükrében figyelemreméltó és sokat mondó az a tény, hogy a *128*-as lejegyzés 1965-ös⁵⁰² és 1967-es közlését követően a *Q 127/128* dallamot Szőke kizárólag a nyolcszoros lassítás alapján készült *Q 127*-es lejegyzésben publikálta, illetve annak sajátosan átalakított változatában, amire még hamarosan visszatérek. A dallamot 1967 után még hatszor is bemutatta, de a *Q 128*-as lejegyzés soha többé nem került a nyilvánosság elé. Megszegte saját szabályát, amely szerint a lejegyző munkában „az elérhető legnagyobb fokú” lassítást kell alkalmazni, és lemondott arról, hogy olvasóival megismertesse „a dallam teljes valóságos (hangzó) struktúráját”.

Az ellentmondásos döntés oka nyilvánvalónak tűnik. A „»szép és emberies« formájú” dallam leginkább négyszeres lassítás mellett emlékeztetett emberi zenére. Ezeket a négyszeres lassításban hallani vélt antropomorf hangalakzatokat pedig csak a Szőke által is hiányosnak tartott *Q 127*-es lejegyzés fejezte ki – a *Q 128* által megjelenített dadogó és csúszkáló figurák aligha emlékeztettek bárkit is emberi zenére. Szőke tehát önkényesen kiválasztotta a lehetséges lassítások közül azt a fokozatot, amely a leginkább zeneinek ható eredménnyel járt, és saját elvi megfontolásainak is ellentmondva nemcsak a hangpéldák, de a notációk köréből is száműzte azt a fokozatot, amely nem szolgált a zeneiség hasonlóan erős benyomásával. Nemcsak a hangmagasságok értelmezésekor hozott tehát alkotói döntéseket, de a lassítás mértékének megválasztásában is.

A kreativitás eszközei közül ebben a példában is szerepet kapott továbbá az olló, méghozzá kétféleképpen is. „Erdei pacsirta [...] hosszas éneklésének egy tiszta dūr hangnemű, első soraiban kizárólag és feltűnően a dūr hármashangzat hangjaiból (hangközeiből) építkező dalformaszerű részlete” – írta a 19. ábra kottája alá 1990-es, testamentális jellegű tanulmányában.⁵⁰³ Arról azonban sem itt, sem máshol nem írt, hogy a kottapélda nem a madár megszólalásának elejével kezdődik. A II-3-4/a ábra szonogramján csillaggal jelöltem azt a helyet, ahonnan kezdve Szőke lejegyezte a madár dallamát. Közvetlenül ez előtt hat olyan motívum hallható és látható, amelynek dallami kontúrjai nagyon hasonlítanak a kotta első három motívumára, azonban nemcsak a D-dūr hármashangzathoz, de a Szőke

⁵⁰⁰ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 42–43.

⁵⁰¹ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 249.

⁵⁰² Szőke: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, 210.

⁵⁰³ Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 676.

notációja által implikált hangolási rendszerhez sincsen semmi közük. Szőke ezeket egyszerűen elhagyta, mind a kottából, mind pedig a hangpélda 1966 után használt formájából.

A részletet Szőke a „hosszas énekléssel”, vagyis a később elhagyott előzményekkel együtt jelenlegi tudomásom szerint utoljára az 1966-os Bartók archívumi előadásában mutatta be. Természetes sebességgel és négyszeres lassítással szerepeltette a dallamot az előzményeivel együtt, nyolcszoros lassítással viszont már ekkor is csak a „»szép és emberies« formájú” részt játszotta le.⁵⁰⁴

Az idézett kottafeliratot mindenek dacára nem volna igazságos tudatos csúsztatásként értékelni. Szőke 1990-ben valószínűleg már nem emlékezett a vágásra, és arra sem, hogy a dallam „első sorai” valójában még a saját véleménye szerint sem kizárólag a dúr hármashangzat hangjaiból építkeznek, ahogy azt a *Q 128*-as lejegyzése tanúsítja. Idős kori feledékenységről árulkodik az a szomorú mozzanat, hogy az 1993. május 14-én filmre vett utolsó madárzenei bemutatójában a *Q 127/128*-as erdeipacsirta-dallam hangpéldáját és a hozzá tartozó kottát tévesen a remeterigó-példák közé illesztette, és mint remeterigó-éneket mutatta be.⁵⁰⁵

A vágás eszközével Szőke még egy ízben beavatkozott a hangpéldába, legkésőbb az 1979-es TV-műsor előkészítéskor. E második beavatkozás utáni állapot hallható dolgozatom mellékletének II-3-4b jelű hangpéldájában,⁵⁰⁶ és e beavatkozás eredményét tükrözik a kottapéldám „1979” jelzésű sorai is: a kotta így jelent meg a televízió képernyőjén, továbbá a dallam 1991-es és 1993-as közlésekor. Mint látható, ebben a változatban az utolsó négy motívum megismétlődik, pedig ilyesmi az 1712-es hangfelvétel megfelelő részletében nem történik, ahogy az erőteljes *diminuendónak* sem találjuk nyomát. Nem így a TV-műsorban bemutatott hangpéldában: ott hallható az ismétlés és a *diminuendo* is.

Szőkének ezt a jelenlegi tudomásom szerint legdurvább beavatkozását az eredeti és az átalakított hangpélda szonogramjának összevetése révén a következőképpen rekonstruáltam: Az eredetit ábrázoló szonogram harminchatodik másodpercének megfelelő helyen Szőke elvágta a szalagot, és a vágás előtti szakaszhoz hozzáragasztotta a huszonkilencediktől negyvenedik másodpercig terjedő rész másolatát. Emiatt – amint a II-3-4/c ábra szonogramja alatti ismétlőjelek is szemléltetik – a huszonkilencedik és harminchatodik másodpercek közötti szakasz kétszer hallható a felvételen. Az ismétlést Szőke a hangerőszabályozó segítségével fokozatosan elhalkította.

Nem úgy járt tehát el, ahogy a kottapéldára vetett első pillantás sugallná, vagyis nem a felvétel négy utolsó motívumát ismételte meg. Ennek oka könnyen kitalálható: az utolsó két motívum alatt az erdei pacsirta a szokásos „elhangolódását” produkálta, a dallam befejezése észrevehetően lefelé süllyed, és ennek a süllyedésnek a megismétlése nagyon feltűnővé tette volna a technikai beavatkozás tényét.

Miért döntött Szőke emellett a tudományos szempontból vállalhatatlan beavatkozás mellett? Az eredeti példában minden motívum megismétlődik, kivéve egyet: a *Q 127*-ben *g-d* ereszkedésként, a *Q 128*-ban *gisz-fisz-e-d* ereszkedésként kottázott motívumot. Mivel a motívumismétlés is a zenei fejlettség egyik fokmérője volt, ez a szingularitás zavarólag hathatott az érvelésben. A kevésbé specifikus

⁵⁰⁴ 33/z szalag, 13'41”

⁵⁰⁵ *Madárfolklor*. Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04., 17'03”; A felvétel dátumának forrása: Szőke: *Nekrológom*: 89.

⁵⁰⁶ Emlékeztetőül: míg a II-3-4a hangpélda nyolcszoros, addig a II-3-4b hangpélda négyszeres lassítást tükröz.

magyarázat talán Szőke formai egyensúlyérzékében keresendő: így csinosabbnak s ezért meggyőzőbbnek vélhette a dallamot.

A meggyőző erő fokozása azonban nem állt meg még ezen a ponton sem. Az 1979-es kottapéldából eltűntek a *Q 128* lejegyzés korábbi változataiban még meglévő, a hangmagasság pontatlanságaira utaló nyilak, és a dallamra ezután még egy olyan sminkréteg is felkerült, amely már inkább maszknak nevezendő: a retusált kottát elénekel tették Tóth János operaénekessel. A műsorban elhangzottak szerint ez nem Szőke, hanem a szerkesztő-műsorvezető Antal Imre ötlete volt:

- Nem tudom, mit tetszik szólni, kedves Tanár úr, ahhoz az ötletemhez, [hogya] szeretném ezt a madárdalt [...] kicsit emberibbé tenni. Arra gondoltam, hogy meghívtuk ide a stúdióba Tóth János barátomat, aki a Zeneművészeti Főiskola hallgatója, nagyon szép basszbariton hangja van, megkérjük őt, hogy énekelje el ezt a pacsirta-dallamot, és aztán majd gyorsítsuk vissza, hogyha bele tetszik ebbe egyezni, jó?
- Sőt, nagyon örülök neki, ebben a pillanatban a madárzenéből, amelyik nem művészet, művészet lesz, az ének által.

Ha valóban Antal Imre ötlete volt is, Szőke magáévá tette azt: 1987-es lemezén is szerepel a *Q 127/128* dallam négyszeres lassítását követően az a hangfelvétel, amit Tóth Jánossal a televízióműsor számára készítettek. A műsorban az énekes produkciója után következő kísérletet, az emberi hang felvételének fokozatos felgyorsítását és ezáltal a madár eredeti felvételéhez hasonlóvá tételét Szőke más alkalmakkor a saját hangjával is alkalmazta demonstrációiban.⁵⁰⁷

A visszagyorsítás kimondatlan üzenetét így fogalmazhatnánk meg: „lám, így az emberi hang is éppen olyan, mint a madárhang. Lám, a kettő problémamentesen egymásba alakítható. Tehát amit az énekes előadott, az zenei lényege szerint ugyanaz volt, mint amit a madár fütyült.” Csakhogy a Szőke steril zeneiség-fogalma szerinti „zenei lényeg” észlelését – vagyis bizonyos frekvenciaviszonyok észlelését – az átlaghallgató nem tudja elválasztani a megszokott, hétköznapi zeneiség-élményétől, amely a számára ismerős kulturális képletek esztétikai összehatásán alapul. Ezt maga Szőke is megfogalmazta 1990-es tanulmányában, mint az általa meghaladni kívánt történeti zenefogalom jellemzőjét:

- [... „A] zenét” többnyire (a legtöbben általában) „osztatlan”, „egyszintű”, „egymínőségű”, „egytömszerű” észleleti formájában fogták fel a mindennapi érzéki tapasztalatnak és az azon alapuló „egyszempontú” közfelfogásnak megfelelően. Közismert hangzó mivoltában persze a zene egésze – mint észlelet és élmény – *homogén* [...].⁵⁰⁸

Ezt a homogén zeneiséget pedig a *Q 127/128*-as dallam esetében nagyban fokozta, hogy az énekes előadása normalizálta a hallottakat, eltüntette a frekvenciaváltozások madárszerű zabolátlanságának utolsó nyomait is, és egy egészen másfajta zabolátlanság, az operaének szakon tanult *vibrato* bekapcsolásával, valamint a Szőke által kreált *diminuendo* érzékeny, gyöngéd karaktert közvetítő megvalósításával végképp az ismerős világ, az emberi kultúra körébe húzta át a hallottakat.

⁵⁰⁷ *Madárfolklor*, 20'44"

⁵⁰⁸ Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 687–688.

A madárdallamot tehát zeneibbnek találja a hallgató emberi előadásban – és Szőke mintha éppen erre, a hallgatók természetes, azaz esztétikai jellegű zenefelfogására apellálna, annak dacára, hogy az homlokegyenest ellenkezik az általa proklamált zeneiség-fogalommal. Mikor a visszagyorsítás révén kvázi egyenlőségjelet húz a madárhang és az emberi hang közé, kölcsönös egymásba-alakíthatóságukat hangsúlyozva, akkor gyakorlatilag ezt az esztétikai zeneiséget vetíti vissza a madárhangra, sejtetvén, hogy az emberi előadás élményének lényege csírájában már a madár énekében is megvolt. Nem reflektál arra, hogy ez a lényeg itt nem fizikai, hanem esztétikai természetű, és ezzel önkéntelenül leleplezi egész munkamódszerét: azt, hogy valójában mindig is az esztétikai érzék befolyásolta válogatását és értelmezési döntéseit – hogy a felvételek manipulációjáról ne is beszéljünk.

e) A visszatartott példák

Mint az előző fejezet végén közölt II-2-7. táblázatban megfigyelhető, az imént bemutatott három „dobogós helyezetről” nem csak az mondható el, hogy ezek szerepeltek legtöbbet az idők során, hanem az is, hogy az illusztrációk köre fokozatosan ezekre szűkült le: a helyezésüket mintha kieséses versenyben érték volna el. A szűkülésre részleges magyarázattal szolgál, hogy valamivel 1965 előtt megjelent és az élre tört a remeterigó, és az illusztrációk köre más fajokkal is bővült. De az erdeipacsirta-példák fogyatkozásának, úgy vélem, nemcsak ez volt az oka, hanem az is, hogy Szőke idővel egyre jobban érzékelhette problémás voltukat.

A problémák, melyek egy részére még a „túlélő” példák segítségével is rá tudtam világítani, nagyobb számban és feltűnőbben jelentkeznek a rostán idővel kihullott példák esetében, de a legnagyobb bőségben és a legnyilvánvalóbb módon abban a körülbelül hetven erdeipacsirta-lejegyzésben mutatkoznak meg, amelyeket Szőke soha nem publikált. Ezek közül a visszatartott lejegyzések közül következik most három példa.

A sort az *L 15* dallam (II-3-5. hangpélda; η táblák: II-3-5. ábra, II-3-5. kotta) nyitja, amelynek egészéhez aligha lehetne párhuzamot találni bármelyik zenekultúrából. Ha azonban külön-külön szemléljük első és második felét – azaz az első hat (illetve hét) darab és a maradék egy (illetve másfél) tucatnyi kottafejet –, és szabadjára engedjük a képzeletünk, eszünkbe juthat róluk az emberi zenekultúra egyik-másik területe.

Ha Szőke célja a *blues* fizikai-biológiai eredetmagyarázata lett volna, bizonyosan ez lett volna a legtöbbet publikált példája: a dallam kezdetén a *h* hang (*L* forrás), illetve a *d* hang (*O* forrás) kelti az alaphang illúzióját, ennek először mintha a nagy tercét hallanánk, két hanggal később pedig olyan hang következik, amely a *blue third*, vagyis a dúr környezetben megjelenő kis terc benyomását kelti.

Valószínűleg akkor is ez lett volna Szőke kedvenc példája, ha gondolkodása Ferruccio Busoniéval lett volna rokon. Busoni *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*⁵⁰⁹ című 1907-es kiáltványában a zene lehetséges új útjairól gondolkodva egyebek között a kis szekundnál kisebb

⁵⁰⁹ Ferruccio Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Ford. Kenessey Sándor. Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1920.

hangközök, azaz mikrohangközök használatát szorgalmazta. Egy Busoni-szellemiségű Szőke bizonyára ennek a nyugati zenekultúrában újszerű ötletnek a legitimitása mellett érvelt volna a dallam mikrohangközöket tartalmazó második fele segítségével, mondván, hogy az elv a természetben gyökerezik, és valójában igen ősi, sok tízezer éves. Az újszerű ötletet Busoni egy fejlődés-narratíva célzónájában helyezi el, az elképzelt Busoni-Szőke ennek értelmében nem a félhang nélküli pentatóniában füttyülő remeterigót, hanem az erdeipacsirtát tartotta volna a madárzenei evolúció csúcának, az *L 15* dallam mikrohangközeire hivatkozva. Csakhogy az igazi Szőke zene-definíciójával nem fért össze Busoni zenefelfogása, így hát a dallam végének ismétlődő fordulataiban a hangközöket nem hibátlan mikrointervallumokként, hanem deformált tradicionális intervallumokként értelmezte, a kottafejekhez írt nyilakkal jelölve a „hangolási hiba” irányát. Az *O 16* utolsó négy darab egyvonalas *a*-nak kottázott hangja valójában körülbelül nagy szekund hangterjedelmet tölt ki különböző hangmagasságokkal, nagyjából egyenletesen.

Bár az *O* lejegyzésnél az *L* lejegyzés összességében sokkal kevésbé részletes, a dallam mikroakusztikus hangmagasság-különbségeit mégis az *L* tükrözi hűségesebben, nagyobb számú, fölfelé, illetve lefelé mutató, szimpla, illetve dupla nyilaival. A mikroakusztikus jelleg ilyen mértékű prevalenciája önmagában is megkérdőjelezi a hagyományos emberi zenekultúrákkal feltételezett párhuzam érvényességét, gyengítve Szőke argumentumát, ezért lehetséges, hogy az *O* forrás mikrointervallumokkal szembeni csökkent érzékenysége részben a vágyvezérelt gondolkodás egyre növekvő befolyásával magyarázható. Másrészt ugyanakkor pszichoakusztikai magyarázata is lehet: kisebb mértékű lassításnál nagyobb az eseményűrűség, és így a figyelem könnyebben átfogja a hallottakat, jobban tudja viszonyítani egymáshoz a hangmagasságokat, és ezáltal érzékenyebb azok kis különbségeire.

A példát mindenesetre a mikrohangközök vastag sminkkel való 1962/63-as eltakarása sem tette használhatóvá.⁵¹⁰ Szőke már csak azért sem vehette hasznát, mert a régi stílusú magyar népdalokkal ellentétben nem ereszkedő, hanem emelkedő dallamvonalat mutat. Szőke ugyanakkor ebben az esetben objektív érvet is felhozhatott volna a példa visszatartása mellett: azt, hogy az emelkedő mozgásirány viszonylag ritka kivételnek számít az erdei pacsirta dallamai között.

Annál tipikusabb a következő, *L 72*-es dallam (II-3-6. hangpélda; $\emptyset$ táblák: II-3-6. ábra, II-3-6. kotta), a *Q 127/128* dallam „megtagadott” kezdőszakaszával azonosnak tűnő képlet, amelynek ereszkedő jellegét látványosan szemlélteti az *L 72*-es lejegyzés rendkívül különös megoldása. A fokozatos csúszással süllyedő globális hangmagasság-változást Szőke az *L* forrás nem kevesebb mint hat lejegyzésében (22, 37/a, 40, 49, 72, 103) fejezte ki az itt látható módon, ferde kottavonalakat tartalmazó szakasszal. Ez a nyugati diasztematikus notáció ezer éves történetében tudomásom szerint egyedülálló eljárás – amelynek technikai részleteire hamarosan visszatérek – egy, az erdei pacsirták hangadásával kapcsolatos alapvető értelmezési problémára világít rá. Ezt a problémát Szőke ugyanazzal

⁵¹⁰ Szőke egyetlen alkalommal, a legelső madárzenei közleményében használta a dallam egy közeli variánsát, az *L 4*-et, ám csupán első öt hangja miatt, amelyet az *L 10* kezdetével állított párhuzamba. Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*. II/378. (1 példa)

a fajta önkénnyel és kreativitással oldotta meg, melyet a korábban érintett interpretációs kérdések eldöntésére is alkalmazott. A probléma ismertetését az 1967-es dolgozathoz vett idézettel kezdem:

Az erdei pacsirta énekében sokféle zenei transzpozíció-forma található (sajnos, egyes egyedek, olykor egész populációk zenélését ennek tisztasága szempontjából egy regresszív, csúszkáló, a hangfekvést fokozatosan süllyesztő tendencia rontja).⁵¹¹

Ha a madarak nem hozzák kellő pontossággal az elmélet szerint preconcipiált képleteket, nem az merül föl Szőkében, hogy az elmélet rossz, hanem az, hogy a madarak hibásan énekelnek. Ezeket a vélt hibákat a lejegyzőnek szerinte ki lehet, sőt, ki is kell javítania:

Egyes fajok énekében (néha csak egyes populációkban vagy egyedekben) a hangmagasság az éneklés során észrevehetően fokozatossággal (folyamatosan) süllyed, akár a gyenge dalárdáké. A kezdeti tonális hang a dallam befejezéséig leszáll végeredményben akár egy nagyszekundummal mélyebbre is. De ez a leszállás olyan fokozatosan oszlik meg a dallam sok lépése között, hogy az egyes hangok vagy dallamfordulatok szomszédságában semmit se venni észre belőle (nagyfokú lassításban). Így csak a dallamfolyamatból kiemelt kezdő és dallamzáró alaphang összehasonlításával lehet megállapítani a madárzenei produkciónak ezt [a] zeneietlen, de az éneklés folyamatában észrevehetően intonációs lejtését. A zenei struktúra, *mint lényegi tendencia* azonban itt is változatlanul ugyanaz (változatlan) maradt, mint ugyanennek a dallamnak a nem lejtő, hibátlan változataiban. Ilyen esetekben a faj énekében kialakult határozott zenei struktúrálódás, mint tendenciaszerű szabály, fiziológiailag előálló ingadozásával állunk szemben [...], de mivel a zenei *tendenciában* nem változott semmi, csak a pillanatnyi megvalósulásban, ezért zenei lejegyzésében sem szabad (és zenei eszközökkel nem is lehet) feltüntetni ezt az aberrációt. A kottaképbe nem szabad ezt a létező, de véletlenszerű, a madár zeneiségéhez nem tartozó kísérőjelenséget beleerőltetni [...].⁵¹²

Csak hogy az erdei pacsirta énekében a fokozatos süllyedés üteme igen nagy változatosságot mutat, az értékek széles skálát rajzolnak ki, a skálát sűrűn kitöltve, kontinuumot képezve. Ezen a skálán van egy nehezen lokalizálható szubjektív küszöbérték – melynek helye részint Szőke hallásától, részben az általa aktuálisan alkalmazott lassítási fokozattól függött –, mely fölött a madár éneke már nem gyenge dalárdára emlékeztet, hanem olyan gitarra, melynek játék közben elektromos csavarbehajtókkal egyszerre tekerik le az összes hangolókulcsát.

Semmit nem tudunk arról, hogy az erdei pacsirta számára is létezik-e a süllyedési sebességek skáláján olyan töréspont, mely a madár észlelésében sajátos minőség megjelenésével jár, olyan pont, mely elválasztja az akcidentális hangmagasság ingadozásokat az információelméleti szempontból értékes változástól. Csak annyit tudunk, hogy Szőke kutatói szubjektuma révén megjelent a skálán egy ilyen töréspont. Ha a süllyedés üteme a töréspont fölé esett, Szőke már nem érezte úgy, hogy el kell hagynia a lejegyzésből az aberrációt, sőt, az egyszerre már nem is minősült aberrációnak.

Igaz, a töréspont fölötti, de ahhoz közel eső süllyedési érték esetén még ekkor is érzékelte azt a sajátságát, amit az aberrációval kapcsolatban megfogalmazott: hogy a süllyedés ellenére „a zenei struktúra mint lényegi tendencia [...] változatlanul ugyanaz”. Különös jelenséget tapasztalt ekkor, amit

⁵¹¹ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 153.

⁵¹² Id. m., 250. Kiemelések az eredetiben

az emberi zene hagyományából nemigen ismerünk: mintha a játékos ugyanazt a figurát ismételné, miközben a hangszerét fokozatosan, de drasztikusan lehangolják. Az eljárás újító szellemű zeneszerzőkre vall, és Szőke olyan notációs megoldást választott, amit egy gitárra komponáló újító szellemű zeneszerző is választhatott volna. Egyfajta módon jelölte a figura változatlan ismétlődését, és egy másik fajta módon egy ettől független folyamatot, az elhangolódást. A kétféle mozzanat szétválasztása technikai szempontból is adekvát, az elképzelt újító szellemű zenemű esetében legalábbis biztosan: a gitáros egyre ugyanazt az ujjazatot ismétli ugyanabban a fekvésben és ugyanazokon a húrokon, miközben asszisztensei elcsavarják a hangolókulcsokat.

Ezt az értelmezést fejezte ki Szőke az *L* forrás hat kottájában, köztük az *L* 72-ben. Először megállapította, hogy az ismétlődő figura hány különböző hangmagasságból áll, majd mindegyik hangmagasság számára húzott egy-egy ereszkedő vonalat. Az így létrejövő szokatlan – példánkban csak három vonalból álló – kis vonalrendszeren érvényüket veszítették a vonalak és vonalközök ötvonalas rendszerben megszokott jelentései. Az ismétlődő figura korrespondáló hangjai mindig azonos vonalra kerültek, függetlenül a közöttük és a többi hang között pillanatnyilag mutatkozó hangköz méretétől. A rendhagyó szakasz értelme: a hagyományos ötvonalas rendszerben utoljára leírt figura fokozatos elhangolódással és torzulással ismétlődik, és ez az összetett átalakulási folyamat a szakasz végére azt a figurát eredményezi, amelyet Szőke már újra hagyományos rendszerben ábrázolt. A példában a dúr kvártszextakkord-felbontás terccel lejjebb csúszik, és moll kvártszextakkord-felbontássá transzformálódik.

Az ismétlődő figurák dallama, illetve az azokat elhangoló melodikus „burkológörbe” – e különös meta-dallam – kettőssége a népzeneben ismeretlen. Ez volt talán az oka, hogy Szőke mellőzte ezt a példát? A nemleges válasszal érvelésem egyik kulcsmozzanatához érkezem. 1962-1963-ban Szőke újra lejegyezte a dallamot, ezúttal nem tizenhatszoros, hanem harminckétszeres lassítási fokozattal. Ennek köszönhetően a hangsorozat süllyedésének üteme a fent említett szubjektív küszöbérték alá süllyedt. Szőke már nem érezte szükségét a rendhagyó notáció használatának, sem az *L* 72, sem a másik öt hasonló dallam esetében, mert már nem a hangolási rendszer fokozatos elmozdulásaként érzékelt a süllyedést, hanem egészen hagyományos transzpozícióként, mely tehát egyazon stabil hangolási rendszer különböző skálafokait használja.

Hogy az egykor unortodox notációs eszközt követelő, vagyis egykor exotikusként észlelt sajátosság Szőke számára semmilyen akadályát nem jelentette volna az *L* 72 dallam közreadásának, mi sem bizonyítja jobban, minthogy az *L* forrásban szokatlan módon lejegyzett hat dallam egyikét később többször is közreadta, természetesen az *O* forrásban problémamentessé tett változatában. Ez az *L* 40-es dallam, aminek az *O* 45-ös lejegyzésen alapuló közreadását Szőke 1982-ben így kommentálta:

A transzponáló ösztön intenzitására vall (ugyancsak az erdei pacirta dalkészletében) az ismételt zenei motívum többszöri (és variált) lejjebb transzponálása is, mintegy lassan „mívelt” lejtő dallamformát képezve. [...] Itt a „teraszosodás” az $A^5 \dots A^2 \dots A \dots$ képlet szerint kaszkádszerűen ment végbe egy dallamon belül.⁵¹³

⁵¹³ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 59.

Szőke a kottapéldában ezúttal is gondosan jelölte a „transzponált” részek közötti megfelelést, és a transzpozíció hangközeit: kvart, kvint, szekund. Más példákban, mint láttuk, a „teraszos művelés” nem több, egymáshoz közeli terasszal, hanem csupán két, egymástól nagyobb távolságra lévő terasszal dolgozik, mint a zenei szempontból nevezetes „kvintváltó” példa, az *L* 39-es dallam esetében.

A fentiekben eljutottunk az erdeipacsirta-hangadás egy Szőke által hibásnak, regresszívnek, zeneietlennek tartott jellegzetességétől egy általa zeneileg igen fejlettnak tartott jellegzetességig, a transzpozíció és a kvintváltás állítólagos képességéig. Tettük ezt úgy, hogy mindvégig ugyanarról a jelenségről, a hangmagasság süllyedéséről beszéltünk, melyet az általam korábban hivatkozott két természetrajzi munka szerzője, Brehm és Svensson egyaránt a faj énekének karakterisztikumaként említ. A süllyedés egyedenként és megszólalásonként különböző ütemben, különböző „meredekséggel” történhet, és e különbözőségek skáláján objektív szempontból valójában nem tudunk minőségileg eltérő zónákat elhatárolni egymástól.

Röviden: hogy Szőke egyazon mechanizmus különböző megnyilvánulásait mikor tekintette hibásnak és mikor épnek, mikor értékelte esetlegesnek és mikor törvényszerűnek, az kizárólag attól függött, hogy egy adott megnyilvánulás alátámasztani látszott-e az elméletét. Ha igen, törvényszerűnek minősült, ha nem, esetlegesnek.

Esetlegességnek minősíteni valamit messzemenő következményekkel jár az elméletalkotásban, mivel az esetlegességek definíciójuk szerint nem vonhatják kétségbe a törvényszerűségek érvényét. Nem ugyanolyan súlyal esnek latba, ezért nem is kell azokat reprezentálni a közleményekben. Szőke ezzel az elvvel visszaélve önkényesen szelektált, csak azokat a példákat publikálta, amelyek a legjobban megerősíteni látszottak állításait, és visszatartotta azokat, amelyek kételyeket támasztottak volna elmélete helyességével szemben.

Az *L* 85-ös dallamot (II-3-7. hangpélda; 1 táblák: II-3-7. ábra, II-3-7. kotta), a harmadik példát a közre nem adott lejegyzések sorából csupán a mérleg helyrebillentésére közlöm, anélkül, hogy a fent leírtakhoz képest új észrevételeket tehetnék vele kapcsolatban. Lehet, hogy nagy fantáziával ehhez a példához is lehet párhuzamot találni az emberi zenekultúrából, nekem azonban nem sikerült. Ebben az esetben is jól megfigyelhető, hogy Szőke két-három-négy kottafejet, azaz több különböző tonális értéket rendel olyan hangalakzatokhoz, amelyek valójában egyetlen folyamatos görbéből állnak. Hogy ezek a görbék milyen megoldhatatlan feladat elé állítják az ötvonalas kottához kötött zenei értelmezést, azt jól mutatják a két lejegyzés korrespondáló alakzatainak különbségei, melyek, lévén következtetlenség, nem vezethetők vissza a lassítási fokozatok következetes differenciájára, illetve a mélyülési hibára.

Az utolsó hanggörbe ugyanazzal a közömbösséggel érinti az *f*, az *e* és a *d* hang felségterületét – akár frekvenciaként, akár észlelési kategóriaként értelmezzük azt –, ahogy a Duna érinti Ausztriát, Magyarországot és Romániát. A folyót magát egyik szakaszán sem jellemzi, hogy az emberi világ miféle konvencióival találkozik. Az ilyen értelmű észleletek csak Szőke képzeletében és notációjában léteznek, és mindazok képzeletében, akik hajlandók belépni elvarázsolt kastélyába.

f) *Protominimanek és jokodzucsik: pre-rendszer és posztmuzikális regresszió*⁵¹⁴

Okamura Csónoszuoke japán amatőr paleontológus 1980-ban *Period of the Far Eastern Minicreatures* (A távol-keleti minilények korszaka) című, fényképekkel gazdagon illusztrált közleményében azt állította, hogy három-négy milliméter magas emberek fossziliáira bukkant egy, a földtörténet szilur korszakából származó, több mint négyszázmillió éves mészkőrétegben.⁵¹⁵ „Az emberi test nem változott a szilur kor óta – vélekedett Okamura –, leszámítva azt, hogy magassága három és fél milliméterről ezerhatszáz milliméterre nőtt.”⁵¹⁶ Az ekképp azonosítani vélt parányi őseinknek a kutató a *Homo sapiens miniorientalis*, röviden *miniman* nevet adta.

A modern tudományban általánosan elfogadott nézet szerint emlősállatok hozzávetőlegesen kétszázmillió, a *Homo* nemzetség tagjai kétmillió, a *Homo sapiens* faj tagjai pedig kétszázézer év óta élnek a Földön. Okamura elmélete tehát háromszázkilencvenmillió-nyolcszázézer évvel hosszabbítja meg fajunk történetét, ráadásul nemcsak biológiai, hanem kultúrtörténetét is: a mészkő egyes alakzatai alapján a kutató a *minimanek* vallásával, művészetével, haj- és ruhaviseletével, egyszóval kultúrájával kapcsolatban is tett megállapításokat. Az arcoknak vélt foltok formáiból az apró emberek érzelmeire is következtetett, egymás közelében talált egyedek esetében egész kis drámákat olvasva ki a látottakból.

A parányi emberek mellett Okamura az övékkel azonos mérettartományba eső állatokat is nagy számban azonosított: különféle madarakat és majmokat, kengurut, rókát, tevét, hangyászsünt és oroszlánfókát, összesen kilencvenkét fajt. Mindegyiknek gondosan feltüntette a latin nevét, a *miniorientalis* kiegészítéssel minden esetben jelezve, hogy nem a mai nagy méretű fajokról, hanem azok miniatűr elődjéről van szó, melyek azonban a méretet leszámítva minden tulajdonságukban megegyeznek kései leszármazottaikkal. Megfigyelései alapján két későbbi – 1983-as és 1987-es – közleményben is arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy az ember és minden más gerinces faj bölcsője a mai Japán területén volt.⁵¹⁷

A képtelen elmélet kiindulópontját a mészkő ásványi szemcsék és megkövült egysejtűek alkotta foltjai szolgáltatták. Okamura kiválogatta közülük azokat, amelyekbe emberek, általa ismert állatok vagy állatszerű mítikus lények alakját látta bele, míg a többit figyelmen kívül hagyta az elmélet megalkotásakor. Teóriájáért az *Annals of Improbable Research* című szatirikus tudományos folyóirat 1996-ban Ig Nobel díjjal „jutalmazta”, a *biodiverzitás* kategóriában.⁵¹⁸

Kézenfekvő Okamura Csónoszuoke összehasonlítása Szőke Péterrel, aki azt állította, hogy néhány századmásodperc időtartamú zenei motívumokra, a belőlük építkező zenei sorokra, illetve az ezek alkotta többsoros zenei formákra, pár másodperces népdalszerű képletekre bukkant egyes

⁵¹⁴ Kim Katalinnak köszönöm a témáról folytatott beszélgetést, ezt az alfejezetet neki ajánlom.

⁵¹⁵ Chōnosuke Okamura: „Period of the Far Eastern Minicreatures”, *Original Report of the Okamura Fossil Laboratory*, No. 14. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1980, 165–346.

⁵¹⁶ “There have been no changes in the bodies of mankind since the Silurian period... except for a growth in stature from 3.5 mm to 1.700 mm.” (Ford, LG) Id. m., 272.

⁵¹⁷ Chōnosuke Okamura: *The birth place of human beings and vertebrates: Japan*. Nagoya: Okamura Kaseki Kenkyusho, 1983. U.ő: *New facts: homo and all vertebrata were born simultaneously in the former paleozoic in Japan*. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1987.

⁵¹⁸ [s. n.]: „The 1996 Ig Nobel Prize Winners”, *Annals of Improbable Research*, III/1. (1997. január–február): <http://www.improbable.com/ig/ig-pastwinners.html#ig1996> (Hozzáférés: 2015. november 12.)

madárfajok énekében. „A madárhang zenei formái, zenei lényegüket tekintve, százmillió évvel régebbiek nemcsak az emberi zene kezdeteinél, hanem magánál az embernél is”⁵¹⁹ – vélekedett Szőke, aki az állítólagos zenei formákat egy angol nyelvű tanulmányában *micromusic*-nak nevezte.⁵²⁰ A következőkben a *miniman*- és a *micromusic*-elméletet abból a célból állítom párhuzamba, hogy a hasonlóságok kiemelése segítségével közelebb kerüljek az ornitomuzikológia, mint művészet jellemzőinek megfogalmazásához.

Előbb azonban a különbségekkel foglalkozom, kezdve a legszembeötlőbbel, amely Okamura és Szőke fogadtatásában mutatkozik. Okamura teóriája általános derűtséget keltett, melyhez még egy szatirikus lap is csatlakozott, anti-díjjal reagálva az öslénytan történetének bizarr anomáliájára. Szőkét ellenben végső soron elfogadta a magyar és nemzetközi tudományos élet, mégha mindvégig annak perifériáján maradt is. A periférikus lét sok nehézséget jelentett a számára, munkáját mindazonáltal négy olyan díjjal is elismerték, amelyek a legkevésbé sem voltak szatirikusak.⁵²¹

A fogadtatás eltérő voltára részben magyarázatot ad, hogy míg a négyszázmillió éves mészkő és az emberek közötti kapcsolat nyilvánvalóan erősen vitatható, addig Szőke leleteinek forrásai vitathatatlan evolúciós rokonságban állnak az emberekkel, mint azt az I. részben már kifejtettem, érzékeltetve a rokonság feltételezhető következményeit is, amelyek eshetőségével a tudománynak számolnia kell.

Az eltérő fogadtatás másik oka, hogy az ornitomuzikológia állításai és módszerei többféleképpen rezonáltak az európai és a magyar kultúra bevett gondolkodási sémáival. Ezeknek a rezonanciáknak vagy reminiscenciáknak szentelem dolgozatom III. részét, így egyelőre elég annyit közölnöm, hogy azok sok olyan félreértésre adtak okot, amelyek Szőkét esetenként bosszantották ugyan, megítélésére mégis kedvező hatással voltak. A tudományosság vélelme és a kulturális konformitás Szőke esetében burokként takarta el a projekció tényét, Okamurát ellenben semmilyen hasonló burok nem védte, ezért kinevették.

Igazságtalannak tűnik ez a különbség, ha arra gondolunk, hogy Okamura elmélete egy bizonyos szempontból tudományosabb, mint Szőkée – bármilyen furcsán hangozzék is ez. Hogy a vizsgálat tárgya *Homo sapiens*-e vagy sem, az a tárgy objektív tulajdonságai alapján egyértelműen eldönthető: a fogalom a tárgy immanens valóságára vonatkozik. Hogy a vizsgálat tárgya zene-e vagy sem, az a fogalom használatának általános újkori gyakorlatában mindenekelőtt attól függ, hogy egy adott kulturális közösség tagjai akként gondolnak-e rá: a fogalom arra vonatkozik, milyen módon viszonyulnak a megfigyelők a tárgyukhoz, s a viszonyulás módja nemcsak kultúránként és egyénenként, hanem még az egyén pillanatnyi helyzetétől függően is változhat. Szőke elméletben ugyan objektivizálta a fogalmat, a

⁵¹⁹ Szőke: „Megoldhatatlan-e...?”, 684.

⁵²⁰ Szőke–Filip–Gunn: „The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 431.

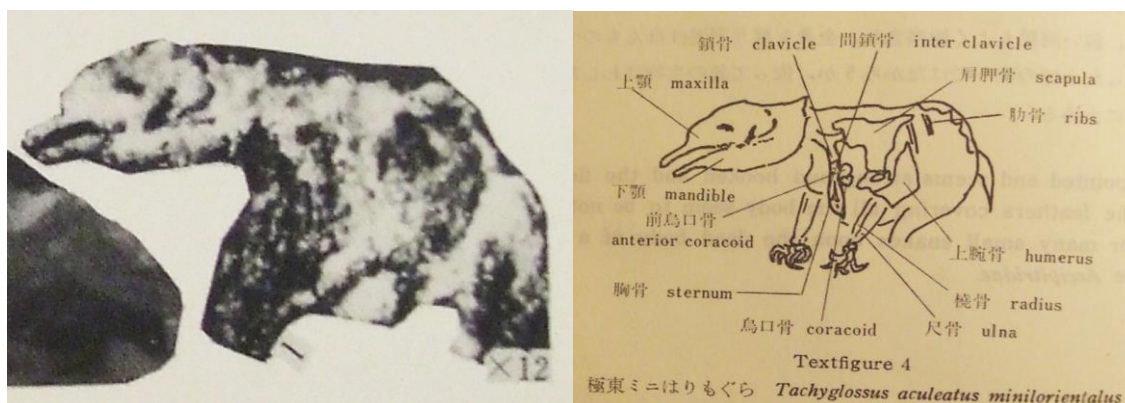
⁵²¹ Japan Prize 1971 (a Japán Rádió nemzetközi zsűrije adományozta *A madárhang felfedezése* című rádióműsoráért); a Magyar Biológiai Társaság Herman Ottó díja, 1980; Az év hanglemeze díj, 1987 (*Az ismeretlen madárzene* című hanglemezért); A Művészeti Alap díja, 1990. Források: Szőke Péter levele Simonyi Pálnénak, 1981. augusztus 1.; Törő Imre levele Szőke Péternek, 1980. december 18.; Bors Jenő levele Szőke Péternek, 1987. augusztus 26.; Strém Kálmán levele Szőke Péternek, 1990. november 19., OSZK Kézirattár, Fond 448.

bizonyítás gyakorlatában mégis a közhasználatú zenefogalomra jellemző szubjektív szempontok határozták meg értelmezéseit.

Okamura teóriája, mivel a feltételezett bizonyítékokkal kapcsolatos állításaiban egyértelműen objektív fogalmakat használ, tudományos elméletnek minősül – ezt a tényt nem befolyásolja, hogy történetesen nagyon könnyű megcáfolni. Szőke teóriája azonban, mivel a feltételezett bizonyítékokkal kapcsolatos állításai gyakorlatilag szubjektív-diszkurzív fogalomra épülnek, egészében véve nem értelmezhető tudományos elméletként – bizonyítása és cáfolata egyaránt lehetetlen. (Ez persze semmivel sem csökkenti Szőke alapkérdésének tudományos relevanciáját.)

Ami mármost a hasonlóságokat illeti, Okamura és Szőke módszere közt nem csak a projekció rendkívül kiterjedt alkalmazásában mutatkozik párhuzam. A II-3-8. ábra bal oldalán látható miniatűr „rövidcsőrű hangyászsün” (*Tachyglossus aculeatus minilientalis*) körülvágott ábrája illusztrálja a válogatás, a nagyítás mértékéről hozott döntés, valamint az izolálás mindkettejüknél fellelhető mozzanatát. A fotóanyagból Okamura elhagyta mindazt, amiről úgy gondolta, hogy elméletét nem támasztja alá. A hasznosíthatónak látszó alakzatokat olyan méretűre nagyította, hogy a legjobban felismerhető legyen benne a kívánt forma – a példa esetében ez tizenkétszeres nagyítást jelentett, de közleményének bőséges képanyagában találunk példát hétszeres, huszonkétszeres, ötvenötszörös, hatvanszoros és százöttszörös nagyításra is. Az alakzatot ezután az esetek többségében körülvágta, hogy az olvasó projektív hajlamait tovább terelje a kívánt irányba, kizárva a környezet „zavaró” alakzatainak befolyását, és kihangsúlyozva a „megfelelő” értelmezéshez tartozó körvonalakat. Szőkénél az utóbbi műveletre az 1712-es hangfelvétel részletének vágásaiban láttunk példát.

Az ábra jobb oldalán Okamura rajza látható a „hangyászsünről”, a csontozat tizenegy részének megnevezésével. A fénykép amorf részletei, amelyek többnyire el sem határolhatók egymástól, a rajzon világos körvonalakat nyertek, jól elkülönülnek, és így már meggyőző hasonlóságot mutatnak a megnevezett képletekkel. A rajz módszertani megfelelője Szőke műhelyében az ötvonalas kottázás, amely határozott tonális körvonalakkal ruházta fel az erdei pacsirta tonálisan amorf dallamait, és lehetővé teszi, hogy Szőke a népzene kutatás terminusai segítségével címkézze fel a dallamok egyes részeit.



II-3-8. ábra.⁵²² „Miniatűr rövidcsőrű hangyászsün fossziliája” fényképen és Okamura rajzán

⁵²² Okamura: “Period of the Far Eastern Minicreatures”, fotó: 32. tábla (Fig. 1), rajz: 244. oldal (4. ábra)

Szőke és Okamura esetében az elméletalkotásnak részben hasonló lehetett a lélektani háttere is. A Kodály-ügyhöz hasonló konfliktusról, amelyben az elmélet a védőpajzs és a győzelmes fegyver szerepét volt hivatott betölteni, a japán kutató esetében nincs tudomásom, azonban a jelek szerint ő is erőteljes elvárásokkal vette kézbe kutatásának tárgyát, a Honsú sziget északnyugati részén, Ivate prefektúrában fekvő Nagaiva hegyen gyűjtött mészkövet: „A Nagaiva hegy környékén lakó öregek egyike, Josida Sigeo úr sokszor mondta a szerzőnek, hogy előérzete azt súgja, abban a hegyben világrengető újdonságok rejtőzhetnek.”⁵²³ A kutatásuk egészének jelentőségét értékelő szövegrészekben mind Szőke, mind Okamura hasonló prófétai hevülettel fogalmaz, mindketten vallják, hogy mellettük áll a tények [facts] megdönthetetlen ereje, és hogy kutatásuk teljesen új utat nyit a tudomány számára.⁵²⁴

Az eddig említett párhuzamok inkább csak Szőke tevékenységének általános projekciós jellegét emelték ki. A következő párhuzam azonban már Szőke projekciós művészetének sajátos lényegét érinti, amelynek részletes bemutatására a következő fejezetben kerül majd sor. Okamura számtalan antropomorf foltban azonosította a *Homo sapiens minilorientalis* egyedeit, ám számos olyan foltot is talált, amelynek csak „fejrésze” mutatta a *miniman* fajra jellemző jegyeket, míg a „test” valamiféle farokszerű nyúlványnak látszott. A primitív test alapján arra a következtetésre jutott, hogy ezek az egyedek a fejlődésnek egy korábbi stádiumát képviselik, és *protominiman*eknek nevezte el őket (II-3-9. ábra). A *protominiman*-leletek egy része kevésbé, más része jobban hasonlított a teljesen antropomorf, kifejlett *miniman*-re, ezért Okamura a *protominiman*-törzsfajlás négy fokozatát különböztette meg.⁵²⁵



II-3-9. ábra. „*Protominiman*ek fossziliái”.⁵²⁶

A nagyobb foltokban több „*protominiman*” is megfigyelhető

⁵²³ “One of old inhabitants of the Nagaiwa mountain district, Mr. Shigeo Yoshida, told the author many times, that he had a foreboding, that some world shaking news may lay concealed within that mountain.” (Ford. LG), id. m., 174.

⁵²⁴ Szőkénél lásd különösen e két mű utolsó bekezdéseit: *A zene eredete és három világa*, 197.; „Megoldhatatlan-e...?”, 688. Egy jellemző bekezdés Okamurától: “So it is, that the author has been obliged to introduce by himself this new unparalleled discovery against all the biologically and geologically established theories. However, the facts presented here are the truth and to fight for truth must always be the duty of all students and scholars. For the author, not having anything to do with any imaginary high sounding conclusions and trudging along the way of actual proof, it all may help the fellow traveler in his own studies. According to the experience of the author, the reorganization of science is connected certainly with its simplification, providing facilities for the better understanding of younger men and women and contribute greatly to the development of future scientific studies in this field.” Okamura: “Period of the Far Eastern Minicreatures”, 175.

⁵²⁵ Okamura: “Period of the Far Eastern Minicreatures”, 305–310.

⁵²⁶ Id. m., 81. tábla

A *protominiman* párhuzama Szőke műhelyében a *pre-rendszer*. Az *L* és az *O* forrásban egyaránt törekedett arra, hogy a dallamokat egy-egy hangnem keretén belül értelmezze, ahogyan ezt az előjegyzések használata mutatja. Az előjegyzések az *L* forrásban gyakran változnak, az *O* forrásban viszont mindvégig azonos, F-dúr szerinti előjegyzést látunk. A hangnemi értelmezés azonban gyakran igen kevésbé meggyőző, ha csupán a leírt hangokat vesszük tekintetbe.

Nem lehetetlen, hogy Szőke egyes, tonikainak kinevezett hangok vagy akkordok rendszeres hangolósípos megszólaltatására támaszkodott a lejegyzéskor, hallása folyamatos előfeszítésével egyszersmind a választott hangnemi keret releváns és helyes volta felől is meggyőzve magát. A végeredmény gyengeségeit és ellentmondásait mindazonáltal ő is érzékelt, magyarázatot azonban nem a saját módszerében, hanem a madárhang evolúciójában keresett. Erről tanúskodik az *O* forrás egy lapalji jegyzete, amelyben Szőke a hangnemiség problémáját a hangrendszer átfogóbb problémáján belül, azzal összefüggésben érinti:

Egy hangrendszer megtartása hosszabb időn át feltételezi a rendszer hangjainak szilárd (refl[exes]) „tonális” kapcsolatát (a finális elv kialakulása előtt is!). E kapcsolat nélkül tartós rendszer nem lehetséges, de labilis – kis távon át megmaradó – „rendszer” (pre-rendszer) igen! = Erdei pacs. ing[adozó] „rendszerei”.⁵²⁷

Szőke tehát abból, hogy a vizsgált jelenség működése nem felel meg problémamentesen az értelmezési keretként választott rendszernek, arra következtet, hogy a jelenségben a kérdéses rendszer valamiféle elő-állapota érvényesül, más szóval, hogy a jelenség a rendszerrel összhangban álló működés felé halad az evolúció útján. Ennek a következtetésnek persze semmi alapja sincsen, hiszen ahhoz, hogy lássuk, merre tart az evolúció útján, a jelenséget legalább két, egymástól nagyon távoli időpontban kellene megfigyelnünk.

A *pre-rendszer*nek Szőke elméletében van egy, az evolúció idővonalán szimmetrikus párja: a *posztmuzikális regresszió*. Az 1967-es dolgozatban leírt fogalommal olyan madárhangokat jellemezett, amelyekben bizonyos hangok teljesen zeneinek tűntek a számára, ezek a hangok azonban zeneietlen csúszkálásba voltak ágyazva. A zenei hangok nem lehetnének olyan tökéletesek, vélekedett Szőke, ha az érintett madarak – például a fitiszfűzike – korábban nem érték volna már el a zenei evolúció igen magas fokát. Ezért arra a következtetésre jutott, hogy csúszkáló hangjaikat a csúcspont elérése utáni visszafejlődés eredményezte.⁵²⁸

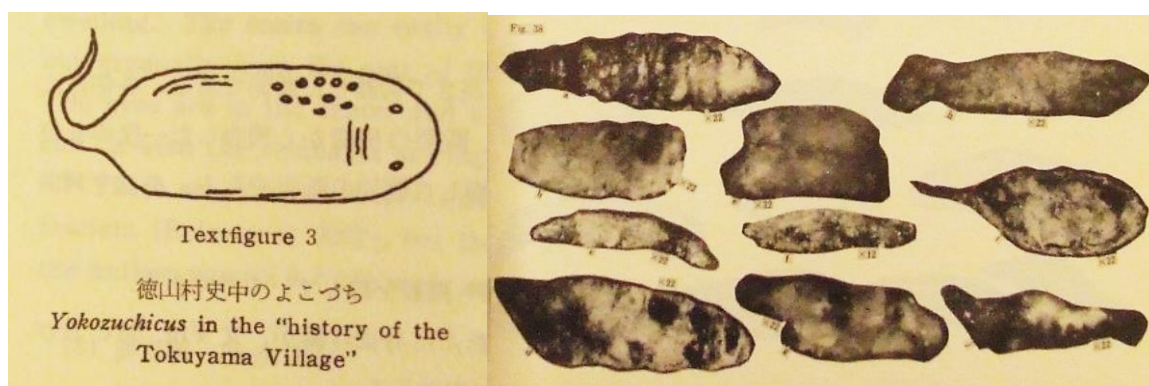
A *posztmuzikális regresszió*nak Okamura rendszerében nincsen szoros párhuzama, de van funkcionális megfelelője. Ha egy nehezen besorolható alakzatot nem tudott értelmezni a fejlődés proto-állapotaként, ő nem a poszt-állapotban keresett megoldást, hanem a kriptozoológiában. A II-3-10. ábra jobb oldalán látható foltok magyarázatában a lakóhelyéhez, Nagoja városához közel fekvő Gifu prefektúra folklórjához fordult segítségért. Az Ibi folyó mentén, félreeső helyen fekvő Tokujama falu lakói sok archaikus hagyományt, népszokást és mesét ismertek. A hagyományaik iránti kutatói

⁵²⁷ *O*, 9. Ugyanerre a problémára keres megoldást a 95. dallamhoz írt jegyzet a 10. oldalon: „Nem egyetlen hangrendszer ez = hangrendszer-szigetek”.

⁵²⁸ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 180–183.

érdeklődés különösen azután növekedett meg, hogy az 1950-es években duzzasztógátas vízierőmű építését vették tervbe, és tudni lehetett, hogy a felduzzasztott folyó a falu területét is el fogja önteni – ahogyan ez be is következett, mikor a gát az ezredforduló után elkészült.⁵²⁹

Okamura a falu körüli emlékműve munkáinak egyik motorjától, Maszujama Tazukótól hallott a helybeliek által *jokocucsinak*,⁵³⁰ vagyis fakalapácsnak nevezett lényről, amelynek rajza a II-3-10. ábra bal oldalán látható. Létezésére ugyan semmilyen empirikus bizonyíték nincsen, de Okamura még személyesen találkozott több olyan falubélivel, aki azt állította, hogy látta valahol az Ibi folyó mentén. A harminc-negyven centiméter hosszú, kígyószerűként jellemzett lény a rizsszalma megmunkálásához használt, hengeres bunkóban végződő kéziszerszámmal mutatott hasonlósága miatt kapta a fakalapács nevet. Több szemtanú napokig sokkos állapotban volt, miután látta az állítólag halálos mérgű, sötét helyeket kedvelő lényt.



II-3-10. ábra.⁵³¹ Balra: a *jokocucsi* rajza egy etnográfiai munka nyomán; jobbra: a *Yokozuchicus yokozuchicus minilorientalis* „fossziliái”

Miután ilyen hasznos értesülést szerzett, Okamura a II-3-10. ábra jobb oldalán látható foltokat miniatűr *jokocucsi* fossziliáiként azonosította, és a parányi fajnak a *Yokozuchicus yokozuchicus minilorientalis* tudományos nevet adta.⁵³²

Az utóbbi két párhuzam nem csupán arról tanúskodik, hogy Okamura és Szőke mennyi leleménnyel tudtak élni, ha a legitim(nek hitt) értelmezési mozgástér tágítása volt a cél. Arról is tanúskodik, hogy a kutatók az értelmezők szerint mozgásban van, és a mozgása során határokat lép át. Az ideális megvalósulás állapota az időben mindkét irányban nyitott: az anyag esetenként még csak úton van felé, máskor pedig már elhagyta azt. Mozgásban van maga az értelmezés is: esetenként el kell hagynia az ember által jól ismert jelenségek körét, ki kell lépnie az ismeretlenbe, az idegenszerűbe,

⁵²⁹ Masashi Kohara: “Before the End of Everything: Masuyama Tazuko and ‘Another Tokuyama Village’” (Transl. by Yoshiaki Kai) *TAP [Trans-Asia Photography Review]* VI/2 (2016. tavasz). <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0006.203> (Hozzáférés 2021. január 24-én)

⁵³⁰ 横槌, Hepburn-átírásban *yokotsuchi*, Okamura latin betűs írásmódja szerint *yokozuchi*

⁵³¹ Okamura: “Period of the Far Eastern Minicreatures”, rajz: 222. oldal, fényképek: 49. tábla. A rajz forrásaként pontatlan hivatkozással megjelölt kiadványt (“History of Tokuyama Village”, published May 27, 1973 by Mr. T. [Recte: Y.?] Neo”) nem sikerült azonosítanom, szerzője valószínűleg Neo Yahichi, ld. Kohara id. művének első lábjegyzetét.

⁵³² Okamura: “Period of the Far Eastern Minicreatures”, 220–228.

a *jokocucsik* kísérteties birodalmába. Ez a felismerés 4. fejezetem gondolatmenetének egyik sarokpontját jelenti majd.

g) Mi a műalkotás a projekció művészetében?

„[E]levenné, tudatossá és nálam nagyobb élesztem a holt dolgot is, ha megérint, és arról, amelyik »szól hozzám«, nem hihetem másképp, mint hogy maga is tudta, mit mond” – írta Popper Leó félreértéseméleti jegyzeteiben.⁵³³ Hogy a „holt dolog” létrejötte mögött volt-e emberi szándék, az mellékes – ahogy ezt maga a megnevezés is sugallja. Ha volt is, a tudatosság már nem a sajátja, az eleveniséget az alkotó nem tudta átvinni rá, azzal a befogadó ruházza fel. Úgy vélem, ez a felruházás, ez a befogadói teremtő aktus jelenti Popper rendszerében a művészet legspecifikusabb mozzanatát.

A művészet történetében a popperi koncepció értelmében szükségesnek mutatkozik egy olyan ősszállapot, amikor még egyáltalán nem léteznek emberi műalkotások, de már megtörténik ez a felruházás. Mi mást lehetne felruházni ekkor, mint a természet által felkínált tárgyakat. Ehhez kapcsolódik a következő popperi töredék: „Félreértési elmélet. A szubjektum[?] projekciójának megjelenése. A művészet a természet félreértése. A művészeti fejlődés a művészet félreértése.”⁵³⁴ Popper szerint tulajdonképpen minden művészet a projekció művészete, ám ez a minőség akkor különösen feltűnő, amikor az ősprjekció, azaz a természet félreértése történik. Ezáltal születik a művészet, hogy azután annak félreértése révén újabb művészet szülessék, vagyis kezdetét vegye a művészeti fejlődés.

Úgy gondolom, Popper elméletébe jól illeszkedik egy régészeti lelet,⁵³⁵ a Dél-Afrikai Köztársaság területén fekvő Makapan-völgyben talált jaspilit kavics. A körülbelül hat-nyolc centiméter átmérőjű kavicsot egy dolomitbarlangban, köztanilag teljesen idegen környezetben találták meg, olyan üledékrétegben, amely az emberfélék családjának *Australopithecus* neméhez tartozó élőlények ott-tartózkodásának idején rakódott le, legalább 2,4 millió, legfőljebb 2,9 millió évvel ezelőtt. Jaspilit a környéken nem található, felbukkanása a barlangban csak azzal magyarázható, hogy odavitték. Az élénk vörösesbarna színű kavicsra, amelyen mesterséges beavatkozás nyomát nem találták, két bemélyedés szemre, a harmadik pedig szájra emlékeztet, a kis objektum egészében a *Hominidae* családba tartozó fajokra jellemző fej benyomását kelti (II-3-11. ábra).

⁵³³ Hévizi Ottó – Tímár Árpád (szerk.): *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* [Budapest]: MTA Lukács Archívum, 1993. 179. Az idézetben eredetileg egyetlen vessző sem szerepel, pótoltam őket.

⁵³⁴ „Missv[erständnis] Th[eorie]. / Erscheinung d[er] Subjectioprojection. Kunst ist das Miss[verständnis] vor der Natur. Kunstentwickl[ung] das Missv[erständnis] vor der Ku[nst]“ Hévizi–Tímár: *Dialógus a művészetről*, 179.

⁵³⁵ Robert G. Bednarik: “Rock Art and Pareidolia”, *Rock Art Research* XXXIII/2 (2016):167–181. Ide: 175–176.



II-3-11. ábra. A makapan-völgyi jaspilit kavics⁵³⁶

Ha a régészek megállapításai helyesek, ezt a kavicsot több mint kétmillió évvel ezelőtt valaki „elevenné, tudatossá és saját magánál nagyobbá élesztette”, és megőrizte. A kavics tehát a művészetet popperi értelemben megteremtő pillantás emlékét őrzi. Csakhogy ez az öspillantás nem kötődik szükségképpen a történelmi régmúlt egy vagy néhány meghatározott időpontjához. Ahogy az élőlények ontogenezise ismétli a filogenezist, minden egyed életének kezdetekor a földi élet kezdetét játszva újra, hasonlóképpen ismételheti a művészet történetének bármely pillanata a művészet születésének pillanatát.

A képzőművészetben a talált tárgy (*objet trouvé*) koncepciójának megjelenését elsősorban Marcel Duchamp 1910-es évek beli tevékenységéhez, az általa *ready-made*-nek nevezett tárgyakhoz szokás kötni. Történelmi értékelése értelemszerűen a nyugati kultúra 20. század eleji művészeti életének kontextusára fókuszál, és azokat az újszerű vonásokat hangsúlyozza, amelyeket a koncepció ebben a szűk közegben mutat.⁵³⁷ A fentiek azonban arra figyelmeztetnek, hogy az értékelésben időben, térben és művészetelméletileg jóval tágabb érvényű megfontolások is relevánsak. Mikor az ornitomuzikológiát művészetként jellemzem, elsősorban ezekkel a tágabb megfontolásokkal élek, és érvelésemben csak mellékes szerepe van a 20. századi modernizmus egyes jelenségeivel mutatott párhuzamoknak.

Szőke minden közleményében hangsúlyozta, hogy az általa zeneinek ítélt madárhang zene ugyan, de nem művészet – azaz zenének csak a szó redukált, strukturális értelmében tekintendő, nem pedig az esztétikai értelmében. Az erdeipacsirta-lejegyzések példája azonban azt mutatja, hogy a gyakorlatban nem az általa hangsúlyozott objektív zenefogalom vezette ítéleteit. Az erdeipacsirta-felvételeken a zeneiség általa definiált strukturális jellemzői legfeljebb csak véletlenszerűen lelhetők fel, a lejegyzések úgy keletkeztek, hogy Szőke a hallottakat a saját zenekultúrája által kondicionált észlelési kategóriák torzító szűrőjén préselte át – azon a szűrőn, amelynek használata szorosan kötődik az általa „egyötömbyszerűnek” hívott zene-észleléshez, a „mindennapi érzéki tapasztalathoz”, a zene esztétikai

⁵³⁶ Közlése: id. m., 176.

⁵³⁷ Ld. pl. Caroline Cros: *Marcel Duchamp*. Transl. by Vivian Rehberg. London: Reaktion Books, 2006. Ide különösen: 52–68.

befogadásához, vagyis a zenéhez, mint művészethez. Még ha nem is hitt abban, hogy a madarak saját világában az énekük bármilyen értelemben művészet volna, a számára mindenesetre az volt.

Radikálisabban fogalmazva, Szőke valójában nem az erdei pacsirta énekét, hanem az ének által keltett szubjektív benyomásait kottázta le, valójában nem tudományos munkát, hanem alkotómunkát végzett, zeneszerző volt. Mivel ez a belátás dolgozatom II. részében fokozatosan kristályosodott ki, mindeddig erősen érvényesült megfogalmazásaimban az I. rész perspektívája, a tudománytörténet szempontja, annak dacára, hogy a „művészet” szó már a fejezet címében is szerepel. Ettől az alfejezettől kezdve azonban már valóban mellőzöm a tudománytörténet szempontjait. Mint korábban fogalmaztam, Szőke a termékeny félreértés ajtaján keresztül elhagyta a tudományt, és átlépett a művészet területére. Márpedig ami „tudományos szempontból elfogadhatatlan”, az a művészet szempontjából megengedett, sőt, esetenként kívánatos.

Különösnek tűnhet, hogy alkotóművészetként értelmezem egy olyan ember működését, akinek önmaga és a környezete szerint semmi köze nem volt a művész társadalmi szerepköréhez. A II. rész hátralévő része azonban, úgy gondolom, igazolja értelmezésemet. Elöljáróban csupán William Henry Perkin példáját említem, aki malária elleni gyógyszert akart kifejleszteni, és közben véletlenül feltalálta az anilinfestéket, ami azután rendkívül erős hatással volt a nyugati kultúra színvilágára.⁵³⁸ Egyértelmű, hogy ez az esemény nem csupán a gyógyászat történetének kudarcai között, de a festékek technikátörténetének sikerei és a színek kultúrtörténetének mérföldkövei között is említést érdemel.

Így lenne ez akkor is, ha maga Perkin soha nem ismerte volna fel találmányának valódi jelentőségét, és arra mindvégig csupán gyógyászati kudarként, vagy, ami még rosszabb, gyógyászati sikerként tekintett volna. Így lenne ez akkor is, ha a nők a Perkin-féle *mauveine*-nel festett, szemkápráztatóan bíbor ruháik viselését a malária elleni védekezéssel indokolták volna, nem tudatosítva, hogy a választásukat valójában a szín vonzereje határozza meg.

Perkin és a környezete tisztában volt azzal, hogy a *mauveine* nem maláriagyógyszer, hanem festék. Szőke és a környezetének nagyobb része nem volt tisztában azzal, hogy a madárzene nem tudományos siker, hanem a zenei kreativitás sajátos gyümölcse. A történésznek azonban fel kell ismernie a *mauveine* és a madárzene közötti analógiát, és figyelembe kell vennie azt az utóbbi megítélésekor. Nem veheti át kritika nélkül azokat a kereteket, amelyeket a múlt szereplői a figurájuk és tevékenységük értelmezéséhez maguk kínálnak fel. S ha kritikával él, esetenként arra a döntésre kell jutnia, hogy egyáltalán nem veszi át ezeket a kereteket.

Az ornitomuzikológia létrejöttében az esztétikai motiváció másodlagos, nem azért, mert Szőke maga tagadta azt, hanem azért, mert – mint az I. részben láttuk – az egyszemélyes diszciplína elsősorban ideológiai motivációnak köszönheti létrejöttét és fennmaradását. Ha azonban nem a történeti háttér összefüggéseinek felgöngyölítése, hanem a végeredmény értékelése a cél, ha azt mérlegeljük, hogy mi az, ami Szőke életművéből leginkább maradandó, illetve a legtöbb ember számára érvényes értéket jelent, előtérbe lép az esztétikai aspektus, a művészi kreativitás szempontja.

⁵³⁸ Simon Garfield: *Mauve: How One Man Invented a Color That Changed the World*. W. W. Norton & Company, 2002.

Az első részből kiderült, hogy az ornitomuzikológia létrejöttében meghatározó szerepet játszott egy súlyos személyes konfliktus, amely a szemléleti különbségek káros polarizálódásához vezetett, és hogy e konfliktus háttérében végső soron a magyarság társadalmi problémái és történelmi traumái álltak. Az előző alfejezetből kiderült, hogy Szőke extrém mértékű önkénnyel kezelte anyagát, és esetenként manipulálta azt, ami tudományetikai szempontból kifogásolható. Vajon nem vet-e mindez árnyékot a Szőke-féle madárzene esztétikai értékére?

Úgy vélem, az említett negatívumok olyan szerepet töltenek be Szőke életművében, mint a szennyeződés a gyöngykagylóban, amire a gyöngyházanyag rakódik a kagylógyöngy keletkezésekor. A hasonlatot Barry Millingtontól kölcsönzöm, aki a szennyeződést Richard Wagner antiszemitizmusával, a gyöngyházanyagot pedig művészetével azonosította. A hasonlat segítségével foglalta képbe azt az általa sokoldalúan alátámasztott állítást, hogy többek téves elképzelésével szemben az antiszemitizmus Wagner esetében nem a művekről nyomtalanul lehámozható külső burok, hanem a drámaíró-zeneszerző esztétikájának szerves része, ami nélkül művei más formát öltöttek volna.⁵³⁹ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy életművének egészét ez alapján lehetne megítélni, minthogy alkotói világának sok minden más is szerves részét képezte. Ítéletet csak a végeredmény, azaz a művek egészének figyelembevételével alkothatunk – a kagylógyöngy képe ezt is kifejezi.

Az alfejezetemben mostanáig folyamatosan egyre feszítőbbé vált a kérdés: Mi a műalkotás Szőke művészetében? Mi tekinthető a makapan-völgyi kavics megfelelőjének az ornitomuzikológiában?

Az eddigiekben különböző műveleteket jellemeztem Szőke kreativitásának megnyilvánulási formáiként: a lassítást, válogatást, vágást, kottázást, illetve a kották általa legitimált vokális és hangszeres reprodukcióját – amelyek felsorolása itt a megvalósulás időrendjét követi, és nem a fontossági sorrendet. Ahogy azt maga a szó és annak nyelvtörténete is tükrözi, a művészet [*ars*] fogalmának hagyományosan fontos része a fizikai eredménnyel járó alkotás és az ahhoz szükséges mesterségbeli tudás. Ezért kézenfekvőnek tűnhet, hogy műalkotásnak a fent leírt kreatív műveletlánc végeredményét tekintjük: a kottát, illetve annak emberi reprodukcióját.

Csak hogy Popper félreértés-elméletének bevonásával épp ezen a művészet-szemléleten léptem túl. Dolgozatomban a művészet definitív mozzanatává a „holt dolog” befogadói felélesztése vált. Ha a holt dolog életre kelthető volt, akkor műalkotás. A szakképzett mestert, aki az alkotás fizikai formáját létrehozta, felváltja az a személy, aki a holt dolgot felélesztette képzelete csodálatos mesterségével. Eddigi szóhasználatomban maga a *kreativitás* szó is részben ilyen értelmet hordozott, tehát nem csupán a fizikai tevékenységet jelentette.

A műalkotást már csak azért sem azonosíthatjuk a kottával és annak ember általi hangzó interpretációjával, mert Szőke, ha tehette, mindig elsősorban a madárhangok lassított felvételeit mutatta be. A művet tehát a hangfelvételek között kell keresnünk. A következő kérdés az, hogy az erősen válogatott, és esetenként retusált hangpéldák jelentik-e a művet, vagy pedig az eredeti és teljes

⁵³⁹ Barry Millington: *Richard Wagner, Bayreuth varázslója*. Ford. Garai Attila. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013. 183–191.

felvételek. Erre a kérdésre ugyan nem tudok egészen megnyugtató és végleges választ adni, de gondolatmenetem folytatása számára az utóbbi mellett döntök. Ezt a következőképp indoklom:

Dolgozatomban dekonstruálok egy hibás tudományos gyakorlatot, és azt értékes művészi gyakorlatként rekonstruálok. Ahogy a kagyló-allegória rávilágított, a dekonstrukció nem jelentheti azt, hogy a tudományos gyakorlat minden mozzanatát érvénytelenítem, hiszen részben ezek jelentették azt a „szennyeződést”, amely körül a „gyöngy” kialakult. Úgy gondolom azonban, hogy Szőke esetében a szennyeződésből a gyöngy felszínére is jutott, és ezt el lehet, sőt, el is kell távolítani abban az esetben, ha nem a szennyeződésre, hanem a gyöngyre vagyunk kíváncsiak.

Mikor Szőke az erdei pacsirta lassított felvételét a tudományos prekonceptió által motiváltan lejegyezte, sokrétű esztétikai élményben lehetett része, melynek összetettségéről a következő fejezetben írok. Ennek az élménynek a komplexitását azután – ismét a prekonceptió szellemében – erősen redukálta a válogatással és a retusálással. Ha a gyöngyre vagyunk kíváncsiak, a dekonstrukció során az esztétikum maximuma elérésének mozzanatáig kell visszabontanunk a praxis felépítményét, ez a mozzanat pedig akkor következhetett be, mikor Szőke meghallgatta az eredeti és teljes felvétel lassítását.

A makapan-völgyi kavics megfelelője tehát az ornitomuzikológiában, úgy vélem, egész egyszerűen az, ami tárgyi mivoltában a legközelebb áll a makapan-völgyi kavicshoz: maga a talált tárgy, azaz a hangfelvétel abban a formájában, ahogy először kiváltotta Szőke Péter ámulatát. Az erdei pacsirta esetében ez minden valószínűség szerint a közepes mértékű, négyszeres vagy nyolcszoros lassítást jelenti. A következő fejezetben olvasható elemzéshez a nyolcszoros lassítást választottam, mert a legtöbb erdeipacsirta-dallam esetében ezzel közelíthető meg a legjobban az emberi zene átlagos esemény-sűrűsége, és Szőke gyakran beszélt a lassított madárhangok „emberiességéről”, mikor zeneiségük mellett érvelt.

A mű fogalmának egyik fontos eleme, hogy szerkezetileg zárt és változatlan. Ezeket a jellemzőket az ornitomuzikológia esetén elvileg biztosítja az egyes hangfelvételek szerkezeti zártsága és változatlansága. A hangfelvétel tartalmának belső tagolódása azonban kérdést vet fel azzal kapcsolatban, hogy valóban jogos-e egy-egy művet egy-egy hangfelvétel egészével azonosítani. Az alábbiakban arra a következtetésre jutok, hogy jogos.

Szőke az Otto Väisänennek írt 1959-es levelében úgy vélekedik, hogy az „erdei pacsirta [...] zenevilága felér egy elég fejlett emberi népzenevel”.⁵⁴⁰ Ebben a megvilágításban úgy tűnik, mintha Szőke szemében a madár egyes dallamai úgy követték volna egymást a szalagon, mint egy népi adatközlő különböző dallamai a népzene-kutató szalagján: sorrendjük esetleges, a folyamatukat nem lehet zenei egységként értelmezni. Szőke ugyan 1957-ben még egyetlen összefüggő folyamatként jegyezte le a szalag tartalmát, igyekezve pontosan jelölni az egyes dallamokat elválasztó szüneteket is, ezt a gyakorlatot később elhagyta, számot pedig kezdettől külön-külön adott a dallamoknak. Az I. rész 2. fejezetében említett Nils Wallinnal és François-Bernard Mâche-sal, valamint a III. rész 3. fejezetében

⁵⁴⁰ Szőke Péter levele Otto Väisänennek, 1959. szeptember 15.

tárgyalt Charles Hartshorne-nal ellentétben Szőke a dallamok váltakozásának, ismétlődésének, permutációinak rendjét soha nem kapcsolta össze a zeneiség fogalmával.⁵⁴¹

Persze lehet érvelni amellett, hogy az erdei pacsirta éneke valójában nem olyan, mint a népi énekes dallamfolyama, amelyet csak azért és olyankor vezet elő, mert és amikor a gyűjtő ezt kívánta tőle. Hiszen a madár természetes hajlamait követve mindig hosszú dallamfüzéreket énekel, és számára, illetve a fajtársai számára minden bizonnyal van valamilyen jelentősége a permutációs rendnek is. De nem elsősorban etológiai megfontolásból tartom fontosnak, hogy egy-egy felvételre egységként tekintsünk, hanem azért, mert Szőke így ismerte meg őket, és esztétikailag így nyújtják a legtöbbet. Ugyanakkor helyet akarok engedni Szőke saját szemléletének is, amely szerint a dallamokat önálló entitásként kell kezelni.

A két, ellentétes irányba mutató szemléletet úgy egyeztettem össze, hogy a több darabot laza egységbe kapcsoló műkonceptiókat, a 19. század előtti tizenkettes vagy hatos opusz-konceptiót, illetve a 19. századtól jellemző albumszerű műkonceptiót tekintem modellnek, például Liszt Ferenc Zarándokévek-sorozatának vagy Edvard Grieg lírikus darabjainak egyes köteteit. Bár a darabok sorrendje egy-egy ilyen gyűjteményen belül többnyire nem implikál előadásbeli sorrendet – tehát a szó legszorosabb értelmében nem része a szerkezet zártságának –, mégsem csak az individuális darabok tekintendők műnek, hanem a gyűjtemény egésze is.

A mű hangfelvétellel való azonossága egy második kérdést is felvet. A zenei hangfelvételek zártságából és változatlanságából önmagában többnyire még nem következik, hogy művek volnának, hiszen leggyakrabban valamely mű egy-egy előadását tartalmazzák csupán, nem magát a művet. Felvethető tehát, hogy az erdei pacsirta a hangfelvételen csupán előad egy, a felvételtől függetlenül létező művet – ez azonban képtelen felvetés, hiszen ebben az esetben egészen addig a pillanatig semmiféle zenemű nem létezett, míg Szőke le nem lassította a felvételt, és bele nem vetítette a saját asszociációit.

Kulcsfontosságúak ennek a pillanatnak a dokumentumai. Bár nem azonosak a műalkotással, a kották és a hozzájuk kapcsolható, Szőke tollából származó szövegek nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy a hangfelvételekre műalkotásokként tekinthessünk. Jelentőségük ahhoz hasonló, amit a címadás, a posztamens, a szignatúra és a kiállítótermi elhelyezés szándéka jelentett Marcel Duchamp *Fountain* című 1917-es műve esetében.⁵⁴² Ahogyan ezek nélkül a *Fountain* csupán piszoárnak készült porcelánedény lett volna, és nem képzőművészeti alkotás, úgy a kották nélkül az erdeipacsirta-felvételek csupán lassított madárhangok volnának, és nem zeneművek. A makapan-völgyi kavics esetében hasonló szerepet hordoznak a barlangba kerülése körülményeire vonatkozó ismereteink.

Az említett kísérőelemek mindhárom esetben sajátos erőteret hoznak létre a tárgy körül, amely meghatározza a tárgy értékelését. Duchamp paratextuális, helyesebben „paraobjektuális” elemei csak gyenge erőteret alkotnak – az ő esetében elég volt a műalkotásként való tematizálás pusztá ténye is

⁵⁴¹ Bár magával a renddel foglalkozott, ld. pl. a remeterigó kötött dallamciklusainak és az erdei pacsirta Szőke feltételezése szerint teljesen szabad dallamsorrendjének összehasonlítását itt: Szőke: *A zene eredete és három világa*, 80–81.

⁵⁴² A tárgyat az első, 1917-es new yorki kiállítási kísérlet alkalmával azonnal kiutasították a kiállítóteremből. Cros: *Marcel Duchamp*, 59.

ahhoz, hogy elérje elsődleges célját, a provokációt.⁵⁴³ Szőke erőtere ellenben nagyon erős, és a finom részletekig menően meghatározza a befogadást. Ez a szövegek mennyiségének, a bennük leírt gondolatok rendszerszerű kifejtettségének, és legfőképpen a kottákban rögzített, minden másodpercre kiterjedő specifikus értelmezésnek köszönhető. Az utóbbi nem csupán a popperi értelemben vett „felélesztés” lehetőségét vagy szükségességét sugallja a befogadó számára, hanem pontos mintát ad annak mikéntjére is.

A *Fountain* cím által sugallt értelmezés és a Duchamp által kiállított objektum viszonya az összhang és az összeférhetetlenség különös kettősségét mutatja. Noha Duchamp-mal ellentétben Szőkét nem provokatív szándék vezette, hasonló viszonyban állnak a hangzó tárggyal az ő kottás értelmezései is. A „felélesztés” mikéntjére vonatkozó Szőke-féle mintát a befogadó egyszerre találhatja kézenfekvőnek és képtelenségnek. E kettősség esztétikai jelentőségére még visszatérek a következő fejezetben, melynek célja, hogy helyet keressen az ornitomuzikológiának a magyar és egyetemes zenetörténetben az 1713-as számú erdeipacsirta-felvétel alapján.

⁵⁴³ Id. m., 59–60.

4. A komponista Szőke Péter a magyar és egyetemes zenetörténetben

a) Helyén van-e a „rigó” az OSZK Zeneműtárában?

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának munkatársai 1995. október 18-án befejezték Szőke Péter ornitomuzikológiai hagyatékának átszállítását a Tompa utcai lakásból a Könyvtár raktárába. A Könyvtár a hagyatékért hatvankétezer forintot kínált fel, de az örökös, Szőke Péterné lemondott az összegről, levélben kérte, hogy a dokumentumokat tekintsék ajándéknak. Válaszlevelében a közgyűjtemény akkori igazgatója, Poprády Géza köszönetét fejezte ki a „páratlan értékű” és „nemzetközileg is igen izgalmas” anyagért, és ígéretet tett rá, hogy annak fizikai egységét nem fogják megbontani, a különböző típusú dokumentumokat egy helyen fogják raktározni.⁵⁴⁴

A könyvtár lapja, az *OSZK Híradó* által közölt fenti levélváltás azonban csak a történet egyik feléről tájékoztat. A másik feléről Szerző Katalintól, az OSZK Zeneműtárának akkori vezetőjétől értesültem:

Ez a Szőke Péter-hagyaték csoda érdekes anyag. Harcolni kellett érte, mert a Gyarapítási Osztály nem tartotta gyűjtőkörileg hozzánk valónak. „Magyar az a rigó?” kérdezte az illetékes. Nem mindig magyar, mondtam, de magyar kutató gyűjtötte. „Innen kezdve leveszem a kezem rólatok, mert veletek mostantól bármi megtörténhet!”, mondta Szinai Zsuzsa [Szinai Tivadarné, a Gyarapítási Osztály akkori vezetője], merthogy ő volt a döntnök.⁵⁴⁵

Szőke Péter tehát még a hagyatékával is feszegette a határokat, ezúttal egy könyvtárban. Noha persze a nemzeti könyvtár gyűjtőkörének egyik kulcsfogalmával, a személyi hungarikummal kapcsolatban valójában fel sem merül, hogy állatokra is alkalmazható volna, Szinai Tivadarné kérdése mégis valós dilemmára világít rá. Szőke Péter nyomtatásban megjelent írásművei a szerző nemzetisége miatt személyi hungarikumnak számítanak, és ezért nem is vitás, hogy helyük van az OSZK-ban. Egyedi hangfelvételek esetén viszont a készítőjük magyar nemzetisége önmagában nem elég ahhoz, hogy a nemzeti könyvtárba kerüljenek – ahogyan valakinek a levelezése vagy más, egyedi kéziratokból álló anyaga sem lesz automatikusan méltó a kéziratári elhelyezésre csupán azért, mert magyar az illető.

Szőke Péter levelezése a Kézirattárba került, azt élete utolsó évében még ő maga adományozta a gyűjtemény számára.⁵⁴⁶ Magától értődően befogadták, ami az anyag tudomány- és társadalomtörténeti jelentőségével magyarázható. Ugyanez a jelentőség elvileg a szalaggyűjteményt is a Kézirattár, és nem a Zeneműtár gyűjtőkörébe utalta volna. Igaz, ebben az esetben a médium jelentett volna problémát – hangfelvételeket itt csak rendkívüli esetben őriznek, csak akkor, ha azok egy kézírathagyaték

⁵⁴⁴ [s. n.]: „A Szőke Péter-hagyatékáról” *OSZK Híradó*, XXXIX/1–2. (1996): 3.

⁵⁴⁵ Szerző Katalin levele Loch Gergelynek, 2020. augusztus 4.

⁵⁴⁶ Karsay Orsolya (az OSZK Kézirattárának akkori vezetője) levele Szőke Péternek, 1993. november 2. Reprodukcióját lásd itt: Szőke: *Nekrológom*, 4.

elválaszthatatlan részét képezik. Erre máig csak egyetlen példa van, a röntgenlemezeket tartalmazó Török–Babits-hagyaték.⁵⁴⁷

A zeneműtári elhelyezés szándéka azt a feltételezést implicálja, hogy a szalagokon zene hallható. Mivel a könyvtár elsősorban hungarikumokat gyűjt, azonnal felmerül a kérdés, hogy milyen nemzetiség zenéjéről van szó. A Gyarapítási Osztály vezetője erre volt kíváncsi, mikor azt kérdezte, magyar-e a rigó. A válasz az utóbbi kérdésre – a barkochba háromelemű szótárára támaszkodva – nyilvánvalóan az, hogy *nem jellemző*, függetlenül attól, hogy „rigó” alatt egy magyarországi énekes rigót vagy egy észak-amerikai pettyes fülemüligót értünk-e. Ez a *nem jellemző* pedig gyarapítási szempontból egyenértékű a *nemmel*.

Csakhogy Szinai Tivadarné kérdésének megfogalmazása Szőke azon következtetéséből indult ki, hogy a „rigó” saját zenéjéről van szó, márpedig erről a következtetésről korábban kimutattam, hogy módszertanilag hibás. Valójában nem derült ki Szőke kutatásából, hogy van-e a „rigónak” saját zenéje, és ha igen, milyen értelemben. Szőke volt az, aki a szalagok hangjainak egy részét az értelmezése által zenévé változtatta, más részüket pedig zeneietlenné alakította. A kérdést tehát nem úgy kell feltenni, hogy magyar-e a rigó, hanem úgy, hogy magyar-e a projekciós művész – azaz fel sem kell tenni a kérdést, hiszen jól tudjuk, hogy magyar.

Szőke madárzenéjét magyar zenének nevezni éppen olyan jogos, mint a makapan-völgyi kavicsot az *Australopithecus*ok képzőművészetének nevezni. Mikor Szerző Katalin megnyerte a harcot a Gyarapítási Osztállyal szemben, valójában egy magyar zeneszerző műveit szerezte meg az intézmény számára, amelyek tehát zeneműként a Zeneműtár, személyi hungarikumként pedig az egész Könyvtár gyűjtőkörébe beleillenek.

b) Egy elszigetelt művészet analógiái

Amikor a közönség tagjai a felfedezés örömeivel olvasták-hallgatták Szőke publikációit vagy előadásait, lelkesedésüket valójában nem tudományos érvek meggyőző ereje – mint oly sokan hitték –, hanem sajátos módon készült zeneművek esztétikai hatása váltotta ki. Csakhogy a közönség nem találkozhatott a művek általam tételezett eredeti formájával, vagyis a teljes hangfelvételekkel, így az ornitomuzikológiának mint zeneművészetnek csak félig-meddig létezik kortárs recepciótörténete.

Az 1713-as felvétel dolgozatom hangmellékletében – a II-4-1. számú hangpéldaként – válik hozzáférhetővé a nyilvánosság számára, huszonhét évvel Szőke halála után. Ez pedig a maga teljességében egészen más minőségeket hordoz, mint a válogatott példák. Amilyen könnyen és jól beágyazható Szőke tevékenységének publikus része a magyar zenetörténetbe – ahogy ezt a III. rész 1. fejezetében majd bemutatom –, annyira elszigetelt az 1713-as felvétel alapján általam rekonstruált zeneművészete, ez a rejtett és eltagadott művészet.

⁵⁴⁷ Földesi Ferenc (az OSZK Kézirattárának munkatársa) levele Loch Gergelynek, 2021. február 1.; Az itt felmerülő probléma annak a jóval tágabb problémakörnek a része, melyet a hangzó hungarikumok gyűjtése és elhelyezése Magyarországon egy évszázada jelent. Lásd: Szabó Ferenc János: „A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések (1908–2000). I-II. rész.”, *Magyar Zene* LVI/4 (2018. november): 452–471.; LVII/1 (2019. február): 56–67.

Szőke helyzete ebből a szempontból némileg hasonlít Hilma af Klint (1862–1944) svéd festőművészehez, aki az életműve legjavát nem tárta kortársai elé, és végrendeletében meghagyta, hogy a festmények nyilvános bemutatására először halála után húsz évvel kerülhet sor. Az első kiállítást követően – amelyre végül 1986-ig várni kellett – akadt kritikus, aki kétségbe vonta, hogy képzőművészetről van-e szó egyáltalán, mivel a festmények jelentős részét Klint a saját állítása szerint mediálisan készítette, tevékenységét egy földöntúli dimenzió intelligens lényei irányították, teljes kontrollt gyakorolva fölötté. Mások a nonfiguratív elemek által uralt képek miatt az absztrakt festészet úttörőjének nevezték őt, noha művei – melyek közül néhány időben Vaszilij Kandinszkij, Piet Mondrian és Kazimir Malevics első absztrakt képeit is megelőzte – a sok évtizedes elzártáguk miatt valójában senki előtt nem törtek utat.⁵⁴⁸

Szőke esetében is hasonló reakciókat eredményezhet a recepció diszkróniája és az alkotó individuumának sajátos pozíciója, mint Klint esetében. Egyfelől kétségbe vonhatják a felvételek zeneművészet-voltát, másfelől megpróbálhatják olyan történeti folyamatokba beleerőltetni, amelyeknek valójában nem volt része. Hogy mindkét végletnek elejét vegyem, a következőkben olyan zenetörténeti jelenségekkel állítom párhuzamba az ornitomuzikológiát, amelyek egyfelől nyilvánvaló analógiában állnak vele, másfelől viszont a vele tartott történeti kapcsolat nyilvánvaló hiányát mutatják.

Az ornitomuzikológia technikailag a *musique concrète* rokona. Az 1940-es évek végén született irányzat megalapozója és névadója Pierre Schaeffer, a Francia Rádió hangmérnöke volt. A *musique concrète* neve az absztrakt-konkrét ellentétpárra épít, a Schaeffer által absztraktként jellemzett hagyományos komponálással való szembenállást hangsúlyozva. Ez utóbbi azért absztrakt, mert a papírra írt elvont jelekkel kezdi az alkotást, melyek csak a folyamat legvégén lépnek át a konkrét, vagyis hangzó valóságba – egy, a kompozíciótól függetlennek tekintett mozzanat, az interpretáció révén. Schaeffer komponálásmódja ezzel szemben a hangzó valóságból indul ki, és mindvégig annak legközvetlenebb és kézzelfoghatóbb tárgyi lenyomatával, a hangfelvétellel dolgozik, azt manipulálva hozza létre alkotásait, amelyek tehát értelemszerűen egy-egy hangfelvétellel azonosak. A manipuláció egyik elemi technikája a lejátszási sebesség módosítása: a *musique concrète* egyik alapvető háttérélménye, hogy milyen erősen megváltoztatja a sebességmódosítás a hangok pszichoakusztikai tulajdonságait.⁵⁴⁹

További hasonlóság Schaeffer és Szőke között az, hogy alkotótevékenységük nagyon erős teoretizáló, rendszeralkotó hajlammal kapcsolódott össze, az elméleti rendszer ölelésében – vagy szorításában – bontakozott ki. Schaeffer a kompozíció elemi hang-alkatrészeit, a hangtárgyakat [*objets sonores*] aszerint osztályozta, hogy egy háromdimenziós tér különböző síkjain, a dinamikai, melodikai és hangszín-síkon milyen pszichoakusztikai tulajdonságokat mutatnak.⁵⁵⁰ Ennek párhuzama Szőke esetében az, ahogyan felvételeiben megkülönböztette a zenei és a zeneietlen elemeket, illetve a zeneiség

⁵⁴⁸ Az életrajzi adatokhoz: Lollo Fogelström et al.: *Hilma af Klint: Målningarna till templet*. Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 2000. A kiállítások és az értékelő irodalom áttekintése: Birgit Stattin Norinder: *Hilma af Klint. Den abstrakta konstens pionjär*. Szakdolgozat. Uppsala: Uppsala Universitet, Konstvetenskapliga institutionen, 2018/2019. <https://www.uppsats.se/uppsats/e92ef534fe/> (Hozzáférés: 2021. március 31.)

⁵⁴⁹ Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music. Third Edition*. New York: Routledge, 2008. 45–56.

⁵⁵⁰ Id. m., 46.

és zeneietlenség különböző fokozatait, amelyek részben a zeneiség képzelt evolúciójának lépcsőfokait rajzolták ki. A megkülönböztetésben gyakorlatilag őt is pszichoakusztikai szempontrendszer vezette.

Schaeffer elégedetlen volt alkotómunkája eredményével, még azzal kapcsolatban is kételkedett, hogy egyáltalán zenének minősül-e az, amit létrehozott.⁵⁵¹ Az Egyesült Államok elektroakusztikus zenéjének két úttörő figurája, Otto Luening és Vladimir Ussachevsky 1952-es párizsi tanulmányútjuk után Schaeffer zeneszerzői elveit „egy mérnök esztétikájaként” jellemezték, egyértelműen pejoratívan.⁵⁵² Schaeffer darabjai önmagukban száraznak, élettelennek tűnhetnek, pedig valójában igen kifinomult és szép munkák, de ahhoz, hogy ezt felismerjük, elméleti erőfeszítéseivel összefüggésben, azok keretében kell őket hallgatnunk. Hasonló igaz Szőke műveire is, amelyek, mint rámutattam, az elméleti erőfeszítések kerete nélkül még csak műveknek sem minősülnének.

Szőke elméleti rendszere a maga sajátosan szűk szempontjaival erősen különbözik Schaeffer rendszerétől, aki a teljes hangzó valóság minden elemét a zenei alkotás egyaránt legitim alapanyagának tekintette, szempontrendszerében tehát nem volt helye a „zeneit” és „zeneietlent” megkülönböztető bináris felosztásnak. Az ornitomuzikológia és a *musique concrète* technikai párhuzamai sem terjednek a lassításon túl, lévén a francia irányzatra a hanganyag nagymértékű, sokféle technikával végzett átalakítása jellemző.

Az alkotáshoz való viszony szempontjából az ornitomuzikológia a naiv zeneművészet vagy *outsider music* [a kívülálló zenéje] rokona. Az utóbbi fogalom használatát bevezető Irwin Cushid utal annak képzőművészet-történeti előzményére és mintájára, az *art brut* vagy *art naïf* [csiszolatlan, ill. naiv művészet] fogalmára, amelyet elsősorban mentálisan sérült emberek alkotásaira kezdtek használni a 20. század első felében.⁵⁵³ A kategóriába soroláshoz önmagában sem a formális képzettség hiánya, sem a kívülállás nem elegendő: Cushid az *outsider music*-ot elhatárolja egyfelől a zenei folklór világtól, amely zenei iskolázottságot jellemzően nem feltételez, másfelől az avantgárdtól, amely nem ritkán programmá teszi az intézményes kultúrán való kívülállást vagy az aktív szubverziót.

Megkülönböztető sajátásként Cushid az öntudatosság hiányát, a zenei tevékenységgel kapcsolatos önreflexió elmaradását jelöli meg. Az *outsider music* figurái megszegik a művészet szabályait, de nem azért, mert bátran felvállalták ezt a célt, hanem azért, mert nem tudják, hogy léteznek szabályok.⁵⁵⁴ Mikor Cushid kiemeli a szabályok szerepét, ezáltal tulajdonképpen megmagyarázza a folklórtól való elhatárolást is: olyan zenei tevékenységekről van szó, melyeket hagyományosan a zenélés iskolai képzettséget igénylő, a technikai elemekre való tudatos reflexiót feltételező formáival, azaz a klasszikus zenével, illetve a szórakoztató zene szofisztikáltabb válfajaival társítunk.

Cushid maga nem egészen következetes a fenti kritérium alkalmazásában. John Cage (1912–1992) életművét egyértelműen nem tartja *outsider music*-nak, annak tartja viszont Harry Partch (1901–1974) műveit.⁵⁵⁵ Pedig Cage-hez hasonlóan Partch is folytatott formális zenei tanulmányokat, és újító

⁵⁵¹ Id. m., 55–56.

⁵⁵² Id. m., 92.

⁵⁵³ Irwin Cushid: *Songs in the Key of Z. The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: A Capella Books, 2000. xi–xii.

⁵⁵⁴ Id. m., xiv.

⁵⁵⁵ Id. m., 79–92.

zenei rendszerében az ő esetében is magas szintű tudatosság nyilvánul meg. A fő különbség kettejük között az, hogy Partchot jóval kevésbé fogadta el az intézményes zenekultúra – az ő megítélésében tehát Cushid eredeti alapszempontját a recepció szempontja látszik felváltani, nehezen védhető módon.

Ha az öntudatosság hiányának kritériumát vesszük figyelembe, az ornitomuzikológia kétségtelenül *outsider music*nek minősül, mégha különösen mutat is a Cushid könyvében felvonultatott társaságban, amelynek egyik jellemző tagja Florence Foster Jenkins amerikai „szoprán” – hogy csak a nemzetközileg legismertebb példát említsem. Különösen mutat, mert a többiek, ha másnak nem is, legalább a zene létrehozására irányuló szándékuknak tudatában voltak, míg Szökére ez sem jellemző, mivel nem is volt ilyen szándéka.

Az értelmezését szándékok vezették ugyan, de ezek a szándékok nem a mű létrehozását célozták, a mű magától, a szerző számára észrevétlenül jelent meg az általa teremtett értelmezési keretben. Ami pedig a mű fizikai valóságát illeti, azzal kapcsolatban eleve föl sem merül az emberi szándék kérdése, lévén minden paraméterét egy erdei pacsirta, illetve a lassítás műveletét végrehajtó elektromechanikus rendszer határozta meg. Ebből a szempontból Szöke az emberi intenció kiküszöbölésére törekvő zeneszerzőkkel is rokonítható.

Zenetörténeti közhely, hogy az 1950-es évek európai avantgárdjának szélsőséges determinizmusa és a korabeli amerikai experimentális zene szélsőséges indeterminizmusa zeneileg milyen hasonló eredménnyel járt. Pierre Boulez *Structures I* című, totális szerializmusra épülő kétfélszongorás műve (1951–52) és John Cage véletlenműveletekre épülő *Music of Changes* című szólószongoraműve (1951) a hatásuk tekintetében közeli rokonságot mutatnak.⁵⁵⁶ Ez nem olyan meglepő, mint amilyennek a módszerek diametrálisan ellentétes viszonya alapján vélnénk, ha arra gondolunk, hogy ebben az időben mindkét szerzőt a személyes intencióktól való eltávolodás szándéka vezette – Boulez a *Structures I* komponálásának idején még,⁵⁵⁷ Cage-et a későbbiekben is. Cage el is ismerte az európai avantgárd szigorúan determinisztikus darabjainak értékét a saját esztétikája szempontjából, mégha kifogásolta is, hogy azok mindenek dacára „egyfajta harmonikussággal, drámaisággal, vagy költőiséggel élnek, s így inkább a zeneszerzőre utalva, mint a hallgatókat megcélozva, elmozdulnak az amerikaiak [ti. az amerikai experimentalisták] által nem követett irányokban.”⁵⁵⁸

Cage tehát nem egyszerűen az emberi intenciót szerette volna kivenni a képletből, hanem a zeneszerzői individuumot, amely az európai művekben szerinte mintegy a hangok elé tolakszik, elzárván az utat a hangok és a hallgatók között, és elszigetelven a művet az élettől.⁵⁵⁹ Manifestumai tanúsága szerint úgy vélte, hogy ez a saját műveiben sikerült is neki. Önértelmezése szerint az

⁵⁵⁶ A példák forrása: Charles Boone: “Has modernist music lost power?” In: Ingeborg Hoesterey (ed.): *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 207–215. Ide: 209.

Az európai avantgárd és az amerikai experimentális zene között egy további párhuzamot is megfogalmaz Morton Feldman, ld.: Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 1–2. (lábj.)

⁵⁵⁷ Paul Griffiths: *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 44–45.

⁵⁵⁸ John Cage: „A zenemű mint folyamat”. In John Cage: *A csend*. Vál. Wilhelm András, ford. Weber Kata. Pécs: Jelenkor, 1994. 41–64. Ide: 61–62.; angolul: “Composition as Process”. In John Cage: *Silence. 50th anniversary edition*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 18–56. Ide: 53.

⁵⁵⁹ John Cage: „Előadás a valamiről”. In Cage: *A csend*, 81–95. Ide: 82–83.; angolul: “Lecture on Something”. In Cage: *Silence*, 128–145. Ide: 130.

individuális zene eszméje a művei határán kívül rekedt. A határokat azonban Cage esetében is feszegetni kell ahhoz, hogy valódi elhelyezkedésük megmutatkozzék, ahogy azt a következő bekezdésben demonstrálom.

Cage *Europas 1&2* című műve hatvannégy különböző klasszikus opera töredékeiből áll, amelyek sorrendjét a zeneszerző számítógépes véletlen-műveletekkel határozta meg, anélkül, hogy a végeredményben akár cselekménybeli, akár zenei összefüggéseket szándékozott volna teremteni. A Zürichi Operaház 1991-es produkciójának egy előadásán a rézfúvós szekció megelégtelt a darab előadásának sajátos megpróbáltatásait, és tiltakozásképpen egy indulót kezdett játszani. Cage nyílt levélben fejezte ki felháborodását, amiért intenciómentes művébe intenciót vittek. Levelében a nagy általánosságban vett intenciót a jelen társadalmainak tragikus diszfunkcionalitásával, az intenciómentességet pedig egy békés és igazságos társadalom utópiájával kapcsolta össze, mondván, a lázadó zenészek ennek a csodálatos utópiának a szellemét árulták el.⁵⁶⁰

Ha a szituáció értékelésekor is megmaradunk a zeneszerző által bevont társadalmi párhuzamoknál, Cage itt voltaképpen egy diktátorra hasonlít, aki rémtetteit társadalomjavító eszmékre hivatkozva, azokat kiforgatva hajtja végre. Mert valójában nem az intenció áll itt szemben az intenciómentességgel, hanem a zenészek intenciója Cage szerzői intenciójával. Hiába iktatta ki a szerzői szándékot a mű belső viszonyainak kialakítása során: amikor a véletlen leosztás megszületett, Cage egyszerre a legszemélyesebb intenciója összes súlyát ráhelyezte a műre. Olyannak akarta, amilyen ebben a pillanatban lett, és nem másmilyenek. Hiába próbált takarózni a kollektívummal, a világbéke egyetemes zászlajával: ettől csak még feltűnőbbé vált, hogy levele egy sértett individuum megnyilvánulása.

Cage nem tudott kilépni a nyugati zeneszerző legalább kétszáz éves szereptípusából, az individuális alkotó figurájából, amelyet hagyományosan Beethovenig szokás visszavezetni. Megszabadulhatott különböző intencióktól, de nem tudott megszabadulni az eredendő intenciótól, amely az alkotójához kötött mű létrehozására irányul. Minél inkább próbálta eltüntetni a kis Beethoven-klónt a darabok előteréből, az a háttérben annál kitartóbban élt tovább, és a jelek szerint annál zsarnokibb hajlamok fejlődtek ki benne. Cage részben keleti ihletésű zeneesztétikája gyönyörű – még vissza is térek rá –, de ő maga túlságosan is a saját nyugati kultúrája foglya volt ahhoz, hogy a gyakorlatban is meg tudja valósítani a benne foglaltakat.

A fentiek megfogalmazása után értesültem róla, hogy Cage honfitársa, kollégája és barátja, Morton Feldman is hasonló értelemben nyilatkozott Cage intenciómentesnek mondott koncepciójáról, annak megítélésére a kettejük közötti egyetlen vitás pontként hivatkozva: „Amennyire döntést implikál a precíz és szelektív művészet, pontosan ugyanannyira döntést implikál az is, ha mindent művészetnek

⁵⁶⁰ Susanne Ronner Larsson: "Postmodernism and identity. John Cage's *Europas 1&2* in Zurich 1991 – when a staged anarchy creates anarchy among the participants". In Petter Dyndahl (ed.): *Intersection and interplay. Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society*. Malmö: Malmö Academy of Music, 2013. 85–105.

nyilvánítunk. Van egy zen rejtvény, ami meg is válaszolja a saját kérdését: »Van-e a kutyának buddha-természete?«, szól a kérdés. »Akárhogy is válaszolsz, elveszíted saját buddha-természetedet.«⁵⁶¹

Cage a saját belátása szerint válaszolt a kutya buddha-természetével kapcsolatos kérdésre, vagyis ítélkezett, és ezzel elveszítette a saját buddha-természetét, azaz az áhított mentességet az egyéni szándékok, önös vágyak béklyóitól. Szőke ezzel szemben nem válaszolt a kérdésre, mert azt sem tudta, hogy van kérdés. Ami minden erőfeszítése dacára sem sikerült Cage-nek – helyesebben éppen amiatt nem sikerült –, az minden erőfeszítés nélkül sikerült magyar generációtársának, Szőke Péternek. Ő azért volt eredményes a szerzői intenció kiküszöbölésében, mert maga a kiküszöbölés sem volt intencionális.

Szőke esetében a zeneszerzői individuum meg sem jelent a képletben, hiszen soha fel sem merült benne az a gondolat, hogy ő zeneszerző volna. Nem tudott róla, hogy művei vannak, ezért nem is érezte úgy, hogy bárkivel szemben meg kell védenie integritásukat. Így aztán saját magával szemben sem védte meg: a művek integritása a nyilvános bemutatásukat megelőzően nagyrészt áldozatul is esett a tudományosnak hitt céloknak, amelyek Szőkét a példák válogatására és vágására ösztönözték. Tudósi szerepében persze nagyon is határozott szándékai voltak, konkrét döntéseket hozott, precíz és szelektív volt. Ám éppen ez tette lehetővé, hogy művészete minden szándéktól mentes legyen. Az összes döntését a tudomány területén állva hozta meg: a művészet területére semmi nem jutott.

c) A hallgatás öt fázisa

Ahhoz, hogy további analógiákat találjunk, át kell térnünk egy konkrét mű, az 1713-as hangfelvétel jellemzésére, mely dolgozatomban hangmellékletében II-4-1-es szám alatt hallható, nyolcszoros lassításban. Introspekció útján arra a megállapításra jutottam, hogy a mű hallgatása közben öt különböző fázist lehet megkülönböztetni, amelyek mindegyikéhez egy-egy sajátos értelmezési stratégia tartozik. A fázisokra a Kariny-, a Feldman-, a Schwitters-, a fűttnyelv-, illetve a zen-fázis névvel hivatkozom. Hogy a hallgató éppen melyik stratégiát alkalmazza, azaz éppen melyik fázisban tartózkodik, az a hallgatás során folyamatosan változhat. Hogy a fázisváltások bekövetkezése összefügg-e a hallgatás közben eltelt idővel, a felvétel egyes mozzanataival, vagy azzal, hogy a hallgató gondolatai éppen merre járnak, annak vizsgálatára nem vállalkozom.

Az alfejezetben az egyes fázisokra jellemző értelmezési stratégiákat mutatom be, illetve azt, hogy az egyes stratégiák által eredményezett olvasat milyen analógiák lehetőségét veti fel. Véleményem szerint a fázisok közötti váltások akkor a legzökkenőmentesebbek, ha az alábbi ismertetésük sorrendjében történnek. Mivel azonban egy-egy fázis a hallgatás során többször is bekövetkezhet, a sorrendjük értelemszerűen nem követheti mindig az ismertetésben leírt sorrendet, és kapcsolódásuk logikája sem felelhet meg minden esetben az alábbiaknak.

⁵⁶¹ “Just as there is an implied decision in a precise and selective art, there is an equally implied decision in allowing everything to be art. There is a Zen riddle that replies its own question: ‘Does a dog have the Buddha nature?’ the riddle asks. ‘Answer either way and you lose your own Buddha nature.’” (Ford. LG) Morton Feldman: “The Anxiety of Art”. In Bernard Harper Friedman (ed.): *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge, Mass.: Exact Change, 2000. 21–32. Ide: 29–30.

A választásom azért esett az 1713-as felvételre, mert minden erdeipacsirta-felvétel között ehhez társul a kísérőelemek leggazdagabb együttese: a kottaanyag még gazdagabb is a kelleténél, minthogy tizennégy olyan dallam található benne, amely ma már nem szerepel a felvételen. Mi történik, ha a felvételt behelyezzük a lejegyzés által keltett erőterbe? Másszóval, ha úgy hallgatjuk, hogy szem előtt tartjuk a kottában kifejezett zenei értelmezést?

Akár az *L*, akár az *O* forráshoz fordulunk, az értelmezés minden hangeseményhez meghatározott tonális értékeket és ritmusértékeket rendel – mégha azok száma és minősége nagy különbségeket mutat is. A hallgatónak tehát arra kell törekednie, hogy mindenben, amit hall, ilyen értékeket fedezzen fel. Azt nem kell tudnia, hogy melyik hangeseményben hány darab és milyen értéket keressen, ennek elvárása alól felmentik őt a két fő forrás ellentmondásai. Az egyetlen elvárás a tonális és ritmikus értelmezés mindenre kiterjedő szándéka.

Ez az elvárás gyakorlatilag nem is jelent külön feladatot a hallgató számára, inkább csak legitimálja természetes hajlamait. Relációkban, összefüggésekben gondolkodó hallásunk azonban nem áll meg a tonális-ritmikus olvasatra irányuló törekvésnél. A hangok rövidebb-hosszabb láncolataiban ismerős dallamokat is keresünk, és ha konkrét dallamot csak ritkán vélünk is felismerni, önkéntelenül kísérletet teszünk legalább a rokonsági kör, a stílus azonosítására. Az 1713-as felvételt hallgatva a lejátszás harmincnyolc perce alatt kétszer is határozottan eszembe jut Csajkovszkij zenéje – hogy csak egyetlen példát említsek a tucatnyiból –, noha nem tudok olyan művére rámutatni, amely a kérdéses erdeipacsirta-dallamokkal szoros párhuzamot mutatna.

Ahogy az az előző fejezetben bemutatott példák alapján kikövetkeztethető, a felvétel lejátszása során folyamatosan változik, hogy a hallgatónak mekkora erőfeszítést kell tennie a tonális-ritmikus értelmezéshez, és hogy az erőfeszítése mekkora sikerrel jár. Ugyanez igaz a dallamok stiláris értelmezésével kapcsolatban is. Ebből a szempontból olyanok ezek a dallamok, mint a Karinthy Frigyes által leírt kávéházi halandzsza-ember szövegei: „– Bocsánatot kérek – mondja szerényen –, önnek is ide a pincérhez kiszera méra nin, hozzám?”⁵⁶² Karinthy történetének elbeszélőjét az összefüggőnek tűnő szövegrészek arról győzik meg, hogy a másik ember értelmesen beszél hozzá, azt a tényt pedig, hogy egészében mégis képtelen felfogni a hallottakat, a saját hirtelen támadt elmebajával magyarázza. Épp ezt a hatást akarja elérni a halandzsza-ember, aki áldozatától végül öt koronát csal ki, kihasználva annak kétségbeesését.

Az erdei pacsirta nem kér tőlünk öt koronát. Mit akar hát tőlünk, és mit ér el nálunk? Ha a saját elménk épségével kapcsolatos kétségeinket eloszlattuk, a második feltételezésünk az lehet, hogy a dallamok valamilyen okból nem olyanok, amilyeneknek lenniük kellene. Míg Szőke tevékenységének nyilvános részéről a közönség egyes tagjainak a kozmikus tökéletesség eszméje jutott eszébe – ahogy erről a III. rész 2. fejezetében írok –, addig a mű nem nyilvános valósága egészében éppen a tökéletlenség vagy meghatározatlanság benyomását kelti. Ezzel a benyomással jutunk a Karinthy-fázisból a befogadás második fázisába, a Feldman-fázisba.

⁵⁶² Karinthy Frigyes: „Halandzsza”. In U.ő: *Cirkusz*. Szerk. Vajda Miklós – Kolozsvári Grandpierre Emil. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956. 1/250–252.

A tökéletlenség magyarázatára maga Szőke adott mintákat, egyfelől a „pre-rendszer”, másfelől a „posztmuzikális regresszió” fogalmával. Az utóbbit ugyan az erdei pacsirtával kapcsolatban nem használta, mert amikor „romlást” feltételezett a madár énekében, azt esetlegességgként, nem pedig evolúciós állapotként értékelte. Azonban ahogyan a „posztmuzikális regresszió”, úgy az esetleges „romlás” is az ideális szerkezet megvalósulása utáni állapotot tételez. Ahogyan egyes síkbeli fényárnyék hatások alapján egyaránt következtethetünk kiemelkedő és besüllyedő térbeli alakzatokra is, éppen úgy az erdei pacsirta dallamainak „deformitását” is egyaránt magyarázhatjuk a „még nem” és a „már nem” állapotaként.

Az erdei pacsirta dallamainak tonális-ritmikus tökéletlenségében tehát egyszerre látszik lappangani valami teljesebbnek az ígérete, illetve emléke. Mintha egyazon kompozíció egyazon pillanatában hallhatnánk Mahler Első szimfóniájának *creatio ex nihilo* kezdetét és Kilencedik szimfóniájának *regressio ad nihilum* befejezését. Vagy, ha úgy jobban tetszik, a zene egyszerre van *in statu nascendi* és *in statu moriendi*. Persze ahogyan a kétértelmű kétdimenziós ábrázolást sem vagyunk képesek egyszerre kidomborodó és besüllyedő alakzatnak látni, ez esetben is választanunk kell a kétféle értelmezés között. De bármelyiket választhatjuk, és bármikor meggondolhatjuk magunkat: aszerint, hogy pillanatnyilag mire gondolunk, fognak a hangok vagy vágyakozva törekedni a tökéletesség felé, vagy pedig nosztalgikusan visszaemlékezni rá.

Tonális, ritmikus és stiláris szempontból az alakzatok nem körvonaltalanok, de körvonalaik nincsenek egyértelműen meghatározva. Ez a sajátság Szőke erdeipacsirta-műveit Morton Feldman kompozícióival rokonítja, ezért neveztem el ezt a fázist róla. A hangmagasságban és ritmusban mutató részleges meghatározatlanság alapján a Feldman-életmű első felének grafikus kottával lejegyzett darabjai tűnnek relevánsnak, amelyekben a zeneszerző a két paramétert csak nagyon lazán rögzítette. Ezekben a körülbelül 1950 és 1970 között keletkezett darabokban azonban a hangok atomizáltak, egymástól mintegy elszigetelve követik egymást, ami az erdei pacsirta összefüggő motívumokra épülő dallamaira nem jellemző.⁵⁶³

A madár dallamai inkább a Feldman-életmű második felével, az 1970 után keletkezett darabokkal állnak rokonságban, és nem csupán azért, mert az erdei pacsirta dallamaihoz hasonlóan ezek a művek is motívumok hosszas ismételtetésére épülnek. A zeneszerző ezek többségében áttért a ritmus és hangmagasság tekintetében is egzakt kottázásra, visszatérve a hagyományos ötvonalas notációhoz. Ami azonban a dallamok karakterbeli sajátosságait, gesztikusságát, vagy esetleges zenei intertextualitását illeti, ezekre a művekre is jellemzők a tudatosan elmosott – helyesebben soha nem is tisztázott – körvonalak. Egy jellemző példa Feldman utolsó zongoraműve, az 1986-ban keletkezett *Palais de Mari*. Az ókori mezopotámiai város, Mária palotájának romjait a zeneszerző a párizsi Louvre kiállításán, fényképen látta, ezért kapott a mű francia címet.⁵⁶⁴ A szóban forgó körvonalak e műben

⁵⁶³ Steven Johnson: “Feldman, Morton”. In *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09435> (Hozzáférés: 2020. február 9.)

⁵⁶⁴ Siegfried Mauser: „[A kísérfűzet szövege]”. In Morton Feldman: *Palais de Mari; Three Dances; Nature Pieces; Intermissions I-VI*. Siegfried Mauser (zg.). (CD) [Németország:] Kairos, 2003. 0012362KAI 8.

olyanok, mint a palota falmaradványaiéi, amelyek hol jobban, hol kevésbé bukkannak elő a szíriai sivatag homokja alól.

Feldman kései műveinek ezt a sajátosságát, amelyet itt a romok képzetével kapcsolt össze, a zeneszerző más összefüggésben a töredék fogalma segítségével jellemezte. Egy 1982-es interjúban mondta az alábbiakat:

Volt Giacomettinek⁵⁶⁵ egy gondolata: azt mondta, olyan szobrot akar készíteni, amelynek a legapróbb töredéke is önmagában teljes, olyannyira, hogy ha megtalálnák ezt a töredéket, az alapján majdnem rekonstruálni lehetne az egészet. Abban a darabban, amit most komponálok, anyagtöredékekkel foglalkozom. Magát az anyagot semmi nem implikálja. De ez más lapra tartozik. Nem érdekel a befejezés aspektusa, vagy hogy kielégítsem az igényt az iránt a valami iránt, amit óriási, egységes zeneműnek tartunk. Egyetértek Kafkával: Már mindent tudunk. Úgyhogy nem érzem szükségét annak, hogy befejezzem a darabot bárki várakozásainak megfelelően, beleértve a sajátomat is.⁵⁶⁶

Az interjú idején komponált darab a Második vonósnégyes, amely formai értelemben, tehát Schubert h-moll szimfóniájának értelmében biztosan nem mondható befejezetlennek, leginkább azért, mert a formai befejezettség kérdése gyakorlatilag értelmezhetetlen ezzel a négy és fél óra hosszú, apró mozaikokból építkező művel kapcsolatban. Úgy vélem, a töredékesség a formailag önmagukban teljes, de zenei értelmüket tekintve homályos mozaikokra vonatkozik, amelyek egymás közötti vagy más zeneművekkel mutatott összefüggései nem egyértelműek.

A „már mindent tudunk” gondolata azt sugallja, hogy a darab feltételezi a zenei múlt széles körű ismeretét, és azt, hogy segítségével mindenki magának tisztázza a homályos összefüggéseket, mindenki saját maga egészíti ki a töredékeket. Ez az attitűd Kurtág Györgyére emlékeztet, akinél a töredékesség – mások szerint inkább végletes aforisztikus jelleg⁵⁶⁷ – a múlthoz való hasonló viszonytal kapcsolódik össze: „Nekem az a jó, ha körülöttem vannak a referencia-lehetőségek, mint anyag. És akkor írhatnám [...] még húsz helyre [ti. művek elé, vagy a művek szakaszaihoz], hogy hommage ennek, annak, amannak.”⁵⁶⁸ A töredékek vagy aforizmak a hivatkozott zeneművek és stílusok ismeretében válnak érthetővé.

Az erdeipacsirta-művek komponistájának is az a jó, hogy körülötte vannak a referencia-lehetőségek, például az általam már említett Csajkovszkij, a minden sarkon ott kísértő Beethoven, az 1920-as vagy az 1960-as évek magyarországi tánczenéje, az észak- vagy a dél-indiai klasszikus zene, az inuit nők vokális játéka, a zuluk zenélő íja, az *umakhweyana* muzsikája, és a vele kísért ének, vagy mindazok a népi zenekultúrák, amelyekben felbukkan a Szőke által oly fontosnak tartott kvintváltás. Az 1713-as felvétel lejegyzései alá is húsz helyre oda lehetne írni, hogy „hommage ennek, annak,

⁵⁶⁵ Alberto Giacometti (1901–1966), svájci szobrász

⁵⁶⁶ “There’s a remark of Giacometti: He said he wants to make his sculpture so that if the tiniest fragment was found, it would be complete in itself in such a way that one almost might be able to reconstruct it. The piece that I’m writing now is a piece that is involved with fragments of material; just the presentation of fragments of material. There’s no implication of the material. But that’s another story. I’m not interested in the aspect of completing, or satisfying a need to make what we think is that terrific, integrated piece of music. I agree with Kafka: We already know everything. So there’s no need for me to finish the piece in terms of anyone’s expectations, which include my own.” (Ford. LG) Cole Gagne – Tracy Caras: *Soundpieces: Interviews with American Composers*. Metuchen: The Scarecrow Press: 1982. 164–177.

⁵⁶⁷ Halász Péter: “Kurtág-töredékek”, *Holmi* VII/2 (1995. február): 154–183. Ide: 160.

⁵⁶⁸ Varga Bálint András (összeáll.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009. 101.

amannak.” Csakhogy Kurtággal ellentétben Szőke soha nem tudta magáról, hogy mennyire jó neki, mint zeneszerzőnek, a zenetörténeti múlt – ahhoz előbb azt kellett volna tudnia, hogy zeneszerző. A „jó” csupán műveinek mindenkor megítélésében érvényesülhet, éppen ezért nem használtam múlt időt a bekezdés elején.

Voltaképpen ugyanez igaz Feldman esetében is, amennyiben hihetünk az általa mondottaknak. Olvasunk ugyanis nála egy paradox mondatot, amit Kurtág nem írhatott volna le: „Magát az anyagot semmi nem implikálja.” Tehát töredékek vannak, de a szerző maga nem tudja megmondani, hogy minek a töredékei. Mindenki nyugodtan kiegészítheti őket, azzá, amivé csak szeretné, s az erre való hajlandóságra, úgy tűnik, Feldman számít is – ez különbözteti meg Cage-től, aki az értelmezési hajlamtól való teljes megszabadulást szerette volna elősegíteni. De a voltaképpeni megfejtésre mégsem jöhet rá senki, pusztán azért, mert nincs voltaképpeni megfejtés. Kurtággal ellentétben Feldman nem írhatná oda minden ütemhez, hogy „hommage” – ez a feladat éppúgy a hallgatóra marad, mint Szőke művei esetében. Giacometti elképzelt töredékeivel ellentétben az ő töredékeiből nem lehet egyértelműen rekonstruálni az egészet – ahány hallgató, annyi rekonstrukció, és mindegyik helyes, mert egyik sem helyes.

Ehhez a felismeréshez kapcsolható egy másik Feldman-szöveg, amelyet a *Triadic Memories* című 1981-es zongoradarabjáról írt:

Akkordok ismétlődését hallani minden felismerhető mintázat nélkül. Ebben a szabályosságban [ti. az ismétlődés szabályosságában] (amelyet csak a tempó enyhe fokozati eltérései színeznék) valami azt sugallja, hogy amit hallunk, az funkcióval és irányultsággal bír, hamarosan rájövünk azonban, hogy ez illúzió.⁵⁶⁹

Ennyivel tágasabb Feldman és Szőke hallgatójának mozgástere Kurtág hallgatójának mozgásterénél. Úgy tágasabb, ahogy egy rét tágasabb egy szobánál. Mikor Kurtág hallgatója megőrül, mert asszociációi támadtak, joggal feltételezheti, hogy a zeneszerzőnek szintén voltak asszociációi, mégha nem is pontosan ugyanolyanok: a zenehallgatásban létrejön valamiféle emberi találkozás, mintha a hallgatót vendégül látná a zeneszerző egy kényelmesen bútorozott szobában. Feldman és Szőke hallgatója ugyanannyira megőrül, amikor asszociációi támadnak – ám szükségképpen rá kell jönnie, hogy ezek a képzettársítások illúziók. Mintha egy rét látná őt vendégül, napsütötte ülőhelyet kínálva, ami még kellemesebb is, mint egy kényelmes fotel, csakhogy a réten elkerülhetetlenül jön az éjszaka, az ülőhely hideggé és nedvessé válik.

Feldman önértelmezését persze nem kell feltétlenül névértéken vennünk: amit leírt, valószínűleg többet árul el arról, milyennek szerette volna a művét, mint arról, hogy az milyen valójában. Nyomokban az ő zenéje is magában hordozza a szerző és hallgató közötti asszociáció-hidak

⁵⁶⁹ “Chords are heard repeated without any discernible pattern. In this regularity (though there are slight gradations of tempo) there is a suggestion that what we hear is functional and directional, but we soon realize that this is an illusion.” (Ford. LG) Morton Feldman: “Crippled Symmetry”. In Friedman: *Give My Regards to Eighth Street*, 134–149. Idézi: Griffiths: *Modern music and after*, 281.

lehetőségét. Feldman elképzelése csak Szőke műveiben valósult meg bizonyíthatóan maradéktalanul – anélkül, hogy Szőke erre törekedett volna.

A zenehallgató az 1713-as felvétel hangjaiban lépten-nyomon a saját zenei otthonának elemeire ismer, amelyek éppen kiemelkedőben vannak valamiféle zenei őskáoszból, vagy éppen eltűnőfélben vannak benne. Ám rá kell döbbsennie, hogy valójában a zenei otthonából hozott, saját magában hordozott emlékek tükröződését látja csupán.⁵⁷⁰ Ez a felismerés vezeti őt át a hallgatás harmadik fázisába, a Schwitters-fázisba.

A harmadik fázisban Szőke kottája funkciót vált. Eddig az volt a szerepe, hogy legitimálja a hallgató hitét az illúziókban. Miután az illúziók lelepleződtek, a kotta a bűnbakhoz hasonló szerepet vesz föl: azt lehet okolni saját érzécsalódásainkért. A hallgató azt eltaszítva, azzal szembehelyezkedve tudja kialakítani a harmadik fázisra jellemző új értelmezést.

Ebben a fázisban egyszerre felmentést kapunk a tonális és ritmikus értelmezés minden kényszere alól. Immár nem mérjük inadekvát észlelési kategóriákkal a hallottakat, ezért egy csapásra eltűnik a dallamok deformáltságának érzése is. A dallamokról végre feltehetjük, hogy pontosan olyanok, amilyeneknek lenniük kell – még ha nem is értjük, hogy miért olyanok. Azt az attitűdöt alkalmazzuk, amit Szőke az általa zeneietlennek nevezett madarakkal szemben vett fel: ha kottáznunk kellene, most már nem használnánk kottafejeket, csupán szabadon kanyargó vonalakat. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy esztétikai érzékünk ne volna éppolyan fogékony a hallottak iránt, mint a második fázisban. Jól tudta ezt maga Szőke Péter is, ahogy többek között egy Földes Imrének írt 1983-as levele tanúsítja:

[... H]atalmas, az én fogalmaink szerint „nem-zenei” struktúrájú és igen összetett formájú madárhanggyűjtemény is rendelkezésemre áll, mely hangadásoknak a lassított hangzása kísértetiesen (és izgalmas módon) a mai kortárszenei „amelodikus” melodikát és hangzásokat idézi. Már évek óta tervezem – csak eddig az idő nem engedte –, hogy ebből a madár-kortárszenei anyagból összeállítok egy lassított hangbankot, mely roppant gazdag hangzásainak a felhasználásával (zeneszerzői alkotó kombinációival) utat nyithatna egy, még az „új” zenén belül is „új” kortárszenei irányzatnak. (Ugyanis ezek a lassított „nem-zenei” madárhangelakzatok és -hangzásszinek hihetetlenül emberies érzelmi asszociációkat keltenek bennünk, még zeneszerzői feldolgozásuk nélkül is.)⁵⁷¹

Az új zenén belül is új irányzat, végső soron akár zeneszerzői közreműködés nélkül is – így fogalmazhatnánk újra az utolsó mondatot, kibontva annak Szőke által ki nem mondott implikációját. Szőke Pétert ebben a levelében csak egy csecsemőhajsza választotta el attól, hogy belássa és megnevezze saját tevékenységének voltaképpeni motorját, a zenei kreativitást. Örülhetünk, hogy ez nem következett be, hiszen Szőke csak így, ezzel a parsifali tudatlansággal volt képes megőrizni azt a tökéletes szándéknélküliséget, amire Amfortas, azaz John Cage egész pályáján át vágyott, de amit neki nem sikerült elérnie.

A madárhangelakzatok tonális és ritmikus értékek azonosítása nélkül is „hihetetlenül emberies érzelmi asszociációkat keltenek bennünk”. A hangalakzatok és az emberi asszociációk összefüggéseivel

⁵⁷⁰ A jelenség komplex szépirodalmi allegóriája: Stanisław Lem: *Solaris*. ford. Murányi Beatrix. Budapest: Európa, 1968. (A lengyel eredeti 1961-ben jelent meg.)

⁵⁷¹ Szőke Péter levele Földes Imrének, 1983. március 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

kapcsolatban a tonális zene évszázados elméleti-esztétikai irodalma rengeteg fogódzót kínál – még ha sok minden ezek ismeretében is titok marad a kérdező számára. De hogyan közelíthetjük meg analitikusan azt a zenét, ami még atonálisnak sem mondható, hiszen az eképp jellemzett tizenkétfokú zenével ellentétben nem csak hangnemekhez, de hangolási rendszerekhez sem kötődik?

Úgy vélem, hogyha az erdei pacsirta egyszólamú, csúszásokkal teli hangjával kapcsolatban szeretnénk megismerni a hangalakzatok és az emberi asszociációk összefüggésének törvényeit, úgy, hogy nem akarunk többé függeni a tonális szempontjaitól, legcélszerűbb először a nyelvtudományhoz fordulnunk. Általános hétköznapi tapasztalatunk, hogy a csukott szájjal kiadott „hm” hang a dallamvonalától függően sokféle érzelmet és attitűdöt kifejezhet: elégedettséget, elégedetlenséget, kíváncsiságot, értetlenséget, csodálkozást, meghatottságot, távolságtartást, közvetlenséget és még sok minden mást. Ennek a jelenségnek a magyarázatával a nyelvtudományon belül az intonáció fonetikája foglalkozik.

Az intonáció bizonyos elemei a mondatok grammatikai jellemzőit módosítják, tehát morféimáknak, a nyelv strukturális elemeinek minősülnek. A fent említett jelentések közvetítésekor használt intonációs jelek azonban – függetlenül attól, hogy azokat a „hm” hang vagy értelmes szavak kiejtésénél használjuk-e – nem ilyenek, ezért azokat a nyelvészek a beszédet kísérő paralingvisztikus elemek közé sorolják, a kézmozdulatokkal és arckifejezésekkel együtt.⁵⁷²

Carlos Gussenhoven holland nyelvész elmélete szerint az emberek háromféle kód, a hangmagasság-kód [*frequency code*], az igyekezet-kód [*effort code*] és a lezajlás-kód [*production code*] segítségével értelmezik az intonáció paralingvisztikus elemeit. Mivel mindhárom közvetlenül visszavezethető bizonyos biológiai adottságokra, az elemek értelmezése többé-kevésbé univerzális, tehát az emberek a lakott világ nagyobb részén hasonlóan értik azokat, csak néhány nyelvben módosítják vagy írják fölül értelmüket kulturálisan kondicionált tényezők.⁵⁷³

A hangmagasság-kód azon alapul, hogy a magasabb hangokhoz kisebb, a mélyebbekhez nagyobb testméretű egyéneket társít a képzeletünk, a testméret képzelete pedig az autoritás mértékéről alkotott képzetekkel korrelál. Az igyekezet-kód a hangmagasság-ingadozások ambitusán alapul: minél nagyobb ez az ambitus, annál nagyobb igyekezetet tulajdonítunk a beszélőnek, ez az igyekezet pedig többnyire a közlendő újdonságértékével vagy a beszélő segítőkészségével áll összefüggésben.

A lezajlás-kód a beszéd légzéshez kötöttségén és a légzés működésének sajátságain alapul. A legnagyobb erővel a kilégzés kezdetén tudjuk kifűjni a levegőt. A kifejthető erő a kilégzés során folyamatosan csökken, és vele csökken az erőfeszítés nélkül létrehozható hangmagasság is. Ennek értelmében a magasabb hangok a megszólalás elejét, míg a mélyebb hangok a megszólalás végét jelzik. Ha engedünk ennek a természetes tendenciának, és hangunk süllyed, az a megnyugtató befejezés, lezártság, egyértelműség érzetét kelti, míg ha ellene dolgozunk ennek a tendenciának, és hangunk emelkedik, az a folytatás szükségére, a folyamat nyitottságára, a helyzet bizonytalanságára utal.

⁵⁷² Carlos Gussenhoven: *The Phonology of Tone and Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press: 2004. 24.

⁵⁷³ Id. m., 71–96.

A II-4-1. táblázatot Gussenhoventől vettem át. Mivel a paralingvisztikai jelentésekre fókuszálok, elhagytam a kódok lingvisztikai értelmezésére vonatkozó negyedik oszlopot. A holland nyelvész megkülönbözteti az intonációs kódok affektív jelentését, vagyis azt, amelyik a társas érintkezés emberi viszonyaival kapcsolatos, és az informatív jelentését, amely a kérdéses viszonyoktól függetlenül tájékoztat a mondottak vagy a körülmények valamilyen aspektusáról.

Fiziológiai háttér	Biológiai kód	Univerzális értelmezés
Méret	Hangmagasság-kód kicsi~nagy→ magas~mély	Affektív: <i>szubmisszív~autoritatív</i> <i>sebezhető~védelmező</i> <i>barátságos~barátságtalan</i> Informatív: <i>bizonytalan~biztos</i>
Energiaráfördítés	Igyekezet-kód kevesebb erőfeszítés ~ több erőfeszítés→ kisebb ambitus ~ nagyobb ambitus	Affektív: <i>kevésbé meglepett ~ jobban meglepett</i> <i>inkább segítőkész ~ kevésbé segítőkész</i> Informatív: <i>kevésbé sürgős ~ sürgősebb</i>
Fokozatos energiavesztés	Lezajlás-kód kezdet~befejezés→ magas~mély	Informatív: A megszólalás elején: <i>új téma ~ az előző téma folytatása</i> A megszólalás végén: <i>folytatás ~ befejezettség</i>

II-4-1. táblázat. Intonációs kódok Gussenhoven nyomán⁵⁷⁴

A kódok egymással többféleképpen kombinálhatók, és ha ehhez hozzávesszük az egyes hangok megszólaltatásának hosszát és hangerejét is, a különféle nonverbális jelentések széles választékát, illetve a rokon jelentések közötti árnyalatok gazdag palettáját kapjuk.

A harmadik fázisban tehát az erdei pacsirta hangja olyan emberi beszédhez hasonlít, amelyben nincsenek értelmes szavak, mégis kifejező, és a kifejezésnek sajátosan lüktető időbelisége van a motívumismétléseknek és motívumváltásoknak köszönhetően. Ebből a szempontból a madárhang Kurt Schwitters *Ursonate* [*Ősszonáta*] című költeményével vagy zeneművével rokonítható, ezért nevezem ezt a fázist Schwitters-fázisnak.

Az *Ursonate*, a fonikus konkrét költészet e klasszikusa nem született volna meg a berlini dadaista, Raoul Hausmann hatása nélkül. A dadaizmus világháborús traumát tükröző anti-esztétikája mintegy nyugtázta, hogy az európai kultúrában minden összetörött, és nem tett egyebet – mert a dadaisták úgy látták, hogy nem is tehetnek egyebet –, mint felmutatta a törmelékeket.⁵⁷⁵ Ebben a szellemben születtek Raoul Hausmann 1918-as plakátversei [*Plakatgedichte*], melyek úgy keletkeztek, hogy Hausmann csukott szemmel kivett néhány betűt és írásjelet a nyomdai szedőszekrényből, és a

⁵⁷⁴ Id. m., 95.

⁵⁷⁵ Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Budapest: Magvető: 1972. 117–137.

kiemelés sorrendjében egymás mellé helyezte őket. A verseket Hausmann nemcsak plakátként, de hangzó formában is érvényesnek tartotta. A költő saját előadását hangfelvétel is megőrizte: nagyon gazdag és kifejező intonációval deklamál, egyértelművé téve a hallgató számára, hogy versolvasásról van szó.⁵⁷⁶

A plakátverseket Hausmann az 1920-as években megmutatta hannoveri kollégájának, Kurt Schwittersnek.⁵⁷⁷ Ő a dadaizmussal bizonyos értelemben rokon, attól mégis eltérő saját irányzatot talált ki, amelyet *Merz*nek nevezett. A *Dada* és a *Merz* különbsége a törmelékekhez való viszonyban ragadható meg a legkönnyebben. Schwitters így jellemezte irányzatát a világháború utáni állapotokkal összefüggésben: „Mindennek úgyis vége volt, és a törmelékekből kellett újat építeni. Ez a Merz.”⁵⁷⁸

Schwittersnél a törmelékek tehát az új építés reményével, a dadaizmusra egyáltalán nem jellemző konstruktív hajlammal találkoztak. Így történt, hogy amint a hannoveri művész közös turnéikon improvizálni kezdett berlini kollégája „fmsbwtözäu / pggiv-..?mü” plakátversére, annak véletlenszerű hangjai – a rögtönzésekbe bevont más, verbális értelem nélküli szavakkal együtt – Beethovenre emlékeztető tematikus munka alapanyagává váltak. Schwitters elemeire bontotta, ismételte, variálva fejlesztette a hangsorozatokot. A rögtönzött formák fokozatosan egyre jobban megszilárdultak, ugyanakkor bővültek is, és az előadás végül négytétéles, a klasszikus szonátákra vagy szimfóniákra emlékeztető formát öltött. Így alakult ki 1932-re az *Ursonate* ma ismert alakja.⁵⁷⁹

A költészet romjaiból zene született. S hogy ezt a zenét mennyire kézenfekvő madárhangokhoz hasonlítani, azt Wolfgang Müller német művész felvetése illusztrálja.⁵⁸⁰ Schwitters az 1930-as években több nyarat töltött Norvégiában, a Molde városa közelében fekvő kis szigeten, Hjertøyán. A szigeten ma is áll Schwitters kunyhója, amelynek közelében Müller 1997-ben seregélyek énekéről készített hangfelvételt, miután a madarak hangadásában az *Ursonate* motívumait vélte felfedezni. A seregélyek kiváló hangutánzók, és utánzatokban gazdag motívumaik tanulás által generációról generációra öröklődnek. Semmit nem tudunk azonban arról, hogy Schwitters recitálta-e hangkölteményét a sziget madarai közelében, és hogy azok elégszer hallhatták-e ahhoz, hogy megtanuljanak belőle valamit. Müller asszociációja mindenesetre létező hasonlóságra hívja fel a figyelmet, amelynek belátásához a seregélyek esetén lassítás sem szükséges, énekük természetes sebességgel is elég jól követhető az ember számára.

A seregély énekével szemben az erdei pacsirtáé nem tartalmaz kattogó, ropogó, sustorgó zajokat, Schwitters mássalhangzóinak madárfonetikai megfelelőit. Az erdei pacsirta éneke felhangszegény, ezért a magánhangzók megfelelőit sem igen találjuk benne, mivel azok karakterisztikus színezetét az határozza meg, hogy hol helyezkednek el a felhanggazdag emberi hang spektrumában a

⁵⁷⁶ Hans Arp – Kurt Schwitters – Raoul Hausmann: *Dada / Antidada / Merz*. (CD) [Belgium:] Sub Rosa, 2005. SR 195

⁵⁷⁷ Raoul Hausmann: „Kurt Schwitters wird Merz.“. In U.ö.: *Am Anfang war Dada*. Giessen: Anabas, 1972. 63–71. Ide: 65.

⁵⁷⁸ „Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz.“ (Ford. LG) Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*. Hrsg.: Friedhelm Lach. Köln: Dumont, 1973–1981. V/335. Idézi: Ralph Homayr: *Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk von Kurt Schwitters*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991. 112.

⁵⁷⁹ Szövegét lásd: Schwitters: *Das literarische Werk*, II/214–242.

⁵⁸⁰ Wolfgang Müller: *Hausmusik. Stare aus Hjertøya singen Kurt Schwitters*. (CD) Berlin: Wolfgang Müller, Galerie Katze 5, 2000.; Irodalom: Susanne Heiter: „Hjertøjas Stare, Schwitters’ Erben. Ein Rezeptionsdilemma“. In Jessica Ullrich (Hrsg.): *Tierstudien 1: Animalität und Ästhetik*. Berlin: Neofelis, 2012. 139–151.

kiemelkedő hangerejű frekvenciatartományok, vagyis a formánsok. Az erdei pacsirta lassított éneke ezekből az okokból nem is annyira a beszélt, mint inkább a füttyült emberi nyelvekre emlékeztet. Paradox módon ugyanakkor éppen ez a felismerés teszi szükségessé a hangzók hiányával kapcsolatos iménti, illetve a paralingvisztikus intonációs jelek kizárólagosságával kapcsolatos korábbi megállapítások felülvizsgálatát. Erre kerül sor a hallgatás negyedik fázisában, a füttynyelv-fázisban.

A beszélt nyelvek füttyült változatai a Föld olyan vidékein alakulnak ki, ahol meredek hegyek, vagy sűrű erdő, esetleg mindkettő nehezíti a kapcsolattartást.⁵⁸¹ Nem-tonális beszélt nyelvek esetén – vagyis azok esetén, amelyekben a hangmagasságváltozásoknak nincsen lexikális jelentést meghatározó szerepe –, a nyelvek füttyváltozata jellemzően formánskövetésen alapul. Ez azt jelenti, hogy a fütty nem a beszélt nyelvi szavak dallamát utánozza, hanem a magánhangzók színét legerősebben meghatározó első formáns magasságát. Ugyanezzel a módszerrel, illetve a hangerő módosításával még mássalhangzókra is tudnak utalni, mégha nem is képesek minden mássalhangzót megkülönböztetni: a fütty egy-egy mássalhangzó-értékű fordulata rendszerint több, a kiejtésben egymáshoz közel álló beszélt nyelvi mássalhangzót is helyettesít.⁵⁸²

A nem-tonális füttynyelvek szempontjából tehát elvileg igenis észlelhetők magán- és mássalhangzók az erdei pacsirta énekében, szurrogátum formájában. Ennek belátásáig voltaképpen nem is kell a füttynyelvekig elmenni: a madárbarátok különböző szótagokat alkalmazó madárhang-utánzatainak hangzói, amelyeket az erdei pacsirta *lululu*jával kapcsolatban már érintettem, részben ugyanezen a fajta megfelelésen alapulnak. Éppen csak a megfeleltetés iránya fordított: nem a formánsokat követi a fütty dallama, hanem a madárfütty dallamát követik a formánsok.

Az efféle madárhang-utánzatokból még szótárra emlékeztető határozó is készült,⁵⁸³ noha a madártani irodalomban szubjektív jellegük miatt szinte kötelező kételyeket megfogalmazni az azokra támaszkodó fajmeghatározás eredményességét illetően.⁵⁸⁴ Létezik ugyanakkor olyan szerző is, aki objektív fonetikai megfontolások alapján kísérletet tesz az utánzatok rendszerének pontosabbá és egyértelműbbé tételére, a rendszer használhatóságának növelésére.⁵⁸⁵

Az esztétikai beállítottságú hallgatásnak azonban nem az egyértelmű megfeleltetés a célja, hanem az, hogy a hallottakból a jelentés maximumát hozza ki. A nyelvi értelmezés ezért szabadon elmozdulhat a másik véglet irányába, vagyis a madarak hangját értelmes mondatokra fordító népi gyakorlat felé, amelynek során persze olyan hangzók is megjelennek, amelyeknek nincsen megfelelője az észlelt madárhangban. A nyelvi belehallás gyakorlatának hosszú történetét és globális elterjedtségét példázza most a sárgarigó hangjának ógörög utánzata, valamint a számos magyar utánzat egyike: *φλυαπέω ιώ* [phlyäreó ió = tréfálkozom, hej!] és *kell-e dió, fiú?*⁵⁸⁶ A magas és mély magánhangzók

⁵⁸¹ Julien Meyer: *Whistled Languages. A Worldwide Inquiry on Human Whistled Speech*. Heidelberg: Springer, 2015. 29–49.

⁵⁸² Id. m., 114–115.

⁵⁸³ John Bevis: *Aaaaw to Zzzzzd. The Words of Birds: North America, Britain, and Northern Europe*. Cambridge: MIT Press, 2010.

⁵⁸⁴ Nathan Pieplow: "Describing bird sounds in words", *Birding* XXXIX/4. (2007. július-augusztus): 48–54. Ide: 48.

⁵⁸⁵ Klas Hermansson: *Kvittar det hur man kvittrar? Ett förslag till metod för översättning av läten till skrift*. Szakdolgozat. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011. <http://hdl.handle.net/2077/29265> (Hozzáférés: 2021. február 14.)

⁵⁸⁶ Rác Endre: „A belehallás jelenségéről. IV. A madarak éneke”, *Magyar Nyelvőr* CXV/3 (1991. július-szeptember): 172–189. Ide: 173.

gyors váltakozása mindkét utánzatra jellemző, mássalhangzóik között viszont semmilyen megfelelés nincsen: értelemszerűen csupán az előbbiek állnak kapcsolatban a sárgarigó-ének pszichoakusztikai képével, míg az utóbbiak a verbális értelmet szolgáló önkényes kiegészítések.

A füttynyelvek világában a fentitől eltérő a helyzet a tonális nyelvek esetében, amelyek füttyült változataiban nem az első formánst, hanem a beszélt nyelvben használt tónusokat követi a fütty dallamvonala. A magánhangzók színét ilyenformán egyáltalán nem érzékeltetik, a mássalhangzók közül pedig csupán néhányat jeleznek a hang megszakításával.⁵⁸⁷ Akárhogyis: az erdei pacsirta dallamaiba minden bizonnyal egyik vagy másik tonális füttynyelv szempontjából is belehallhatók értelmes szavak, mondattöredékek, mondatok.

Ahogy a Schwitters-fázis kulcsművét, az *Ursonatét*, úgy a füttynyelv-fázis kulcsjelenségét, vagyis magát a füttynyelvet is kézenfekvő a madárhangokkal kapcsolatba hozni. Az északkelet-törökországi Kuşköy falu völgyét a helyiek által használt füttynyelv hangzása miatt a madarak völgyeként emlegetik. A Kanári-szigetek harmadik legkisebb tagján, La Gomarán használatos füttynyelv motívumai közül néhányat megtanultak a sziget feketerigói.⁵⁸⁸ Az uralkodó hangmagasság és az egyes hangok egymásra következésének sűrűsége a füttynyelvek és a madárhangok világában is szorosan összefügg az élőhely geográfiai adottságaival, a domborzat és növénytakaró sajátosságaival, és az összefüggések hasonló szabályszerűségeket mutatnak a füttynyelvek esetében, mint a madárhangok esetében.⁵⁸⁹

A füttynyelvek francia szakértője, Julien Meyer felhívja a figyelmet arra a potenciálra, amelyet a füttynyelvek hordoznak a zenét és a nyelvet közös gyökerre visszavezető elméletek, más szóval monogenezis-elméletek szempontjából. Ezeknek az elméleteknek az egyik hagyományos problémája a beszéd és a zene között tátongó alaktani hézag. Ezt a hézagot azonban több kultúrában, különösen a tonális nyelveket használó kultúrákban tökéletesen áthidalja a füttynyelv, pontosabban annak énekelt vagy hangszeres – például levélsípon vagy furulyán megszólaltatott – változata. Az ilyen változatok a tisztán kommunikációs célt szolgáló füttyült változattal szemben többé-kevésbé autonóm esztétikai funkciót töltenek be, zeneként működnek. Esetükben a nyelvi jelentéssel bíró dallamok megszólaltatásának több aspektusa formalizálttá válik, például a füttyben még csúszkáló hangmagasságok skálákhoz, tonalitáshoz idomulnak. Ennek nemcsak esztétikai, de gyakorlati oka is lehet, például a meghatározott számú lyukkal ellátott furulya használata. A dallamok nyelvi jelentése a közösség tagjai számára azonban ilyen előadásban is egyértelmű.⁵⁹⁰

A fentiekhez kapcsolhatók a monogenezis-elméleteket támogató további megfontolások is. Mivel füttyülni az orangutánok is meg tudnak tanulni, az sem lehetetlen, hogy az emberek előbb tudtak füttyülni, mint beszélni.⁵⁹¹ Ám ha ilyen messzire nem is akarunk menni, az valószínű, hogy a

⁵⁸⁷ Meyer: *Whistled Languages*, 122–123.

⁵⁸⁸ Id. m., 160.

⁵⁸⁹ Id. m., 158.

⁵⁹⁰ Id. m., 171–172. Hasonló beszédsszurogátum-rendszerek füttynyelvektől függetlenül is léteznek, ilyen például az elefántcsontparti senufo népcsoport instrumentális „beszéde”, amelyhez a balafon nevű, a félhang nélküli pentatónia fokaira hangolt falapokból álló hangszert használják. A beszédsszurogátum és a zene közötti átjárás közvetlenségét ebben az esetben is a kultúra tonális nyelve biztosítja. Hugo Zemp – Sikaman Soro: “Talking balafons”, *African Music* VIII/4 (2010): 6–23.

⁵⁹¹ Meyer: *Whistled Languages*, 164.

füttnyelvek az emberiség őstörténetében, a vadászó-gyűjtögető korszakban még jóval elterjedtebbek voltak, mint ma, és a beszélt nyelvváltozatokkal azonos értékük volt a kommunikációban.⁵⁹² Sok emberi közösségben létezhetett tehát a fent leírt szoros kapcsolat – vagy inkább átfedés – nyelv és zene között.

Az erdeipacsirta-hallgatás füttynyelv-fázisa az imént leírt okokból nemcsak a verbális olvasatok lehetőségét veti fel, de módot kínál a visszatérésre a Feldman-fázisba is. A dallamok Feldman-fázisban mutatott deformáltsága a visszatérés által új megvilágításba kerül: a zene nem az őskáoszból bukkan elő, hanem a nyelv fluidumából kristályosodik ki, vagy abban oldódik fel újra, és a hallgató ennek a folyamatnak észleli különböző stációt.

A Feldman-fázissal mutatott kapcsolatnak van egy másik következménye is: könnyen és gyorsan átvihetjük a füttynyelv-fázisra – és annak specifikus részére, a nyelvi olvasatokra – a Feldman-fázisban korábban szerzett felismerésünket, amely szerint minden olvasatunk illúzió csupán. Ez természetesen visszamenőleg belátható a Schwitters-fázis olvasatairól is. Ez a felismerés lendít át bennünket a füttynyelv-fázisból az ötödik hallgatói állapotba, a zen-fázisba.

A zen-fázis jellemzéséhez hosszabb részletet idézek John Cage egy 1952-es előadásából, amelyet a new yorki Juilliard Schoolban tartott:

Tavalý télen a zenbuddhizmusról tartott előadásán Suzuki [Daisetsu Teitaro] ezt mondta: „Mielőtt az ember a zent tanulmányozza, az emberek emberek, a hegyek meg hegyek. A zen tanulásakor a dolgok összekuszálódnak: az ember azt sem tudja, hogy mi micsoda és mi melyik. A zen tanulmányozása után az emberek emberek, a hegyek meg hegyek.” Az előadás után ezt kérdezték tőle: „Dr. Suzuki, mi a különbség, ha a zen tanulmányozása előtt az emberek emberek, a hegyek meg hegyek, s hogy a zen tanulmányozása után is az emberek emberek, a hegyek meg hegyek?” Suzuki így felelt: „Nincs semmi különbség azt kivéve, hogy utána az ember mintha már nem kötődne úgy a földhöz.”

Mármint, zenetanulás előtt az emberek emberek, a hangok hangok. Zenetanuláskor a dolgok nem világosak. Zenetanulás után az emberek emberek, a hangok hangok. Azaz: eleinte egy hangot hallván az ember azonnal képes megmondani, hogy az nem egy emberi lény vagy valami látnivaló; hogy magas vagy mély – meghatározott hangszíne és hangereje van, egy bizonyos ideig tart és hogy hallható. Azonnal el lehet dönteni, hogy tetszik-e az embernek vagy sem, majd fokról-fokra kifejleszti tetszéseit és nemtetszéseit.

Zenetanuláskor a dolgok kissé összekuszálódnak. A hangok már nem csak hangok, hanem betűk: A, B, C, D, E, F, G. Fölemelt és leszállított hangok. Mindebből a két, négy, sőt öt oktavnyira lévőket is ugyanaz a betű jelöli. Ha pedig egy hang annyira szerencsétlen, hogy nem jelöli betű, vagy ha netán túlságosan összetett, akkor kiesik ebből a rendszerből azon az alapon, hogy zaj, vagy hogy nem zenei hang. A megmaradt kiváltságos hangok hangnemekbe vagy skálákba, manapság sorokba rendeződnek, és egy absztrakt folyamat kezdődik, amit komponálásnak neveznek. Vagyis a zeneszerző a hangot egy gondolat vagy egy érzés kifejezésére használja, esetleg ezek ötvözésére.

Egyesek szerint egy zenei gondolat esetében a hangoknak már nincsen jelentőségük; a kapcsolatuk „számít”. Ám mégis ezek a kapcsolatok általában meglehetősen egyszerűek: a kánon olyan, mint amikor a gyerekek „utolsó pár előre fuss”-t játszanak. A fűga már egy jóval bonyolultabb játék, de egyetlen hang képes tönkretenni, mondjuk egy tűzoltóautó vagy egy épp arra járó hajó kürtje. A zenei gondolat mibenlététől függetlenül a legtöbb, amit el lehet érni, az nem más, mint a zeneszerző intelligenciájának megcsillogtatása; a zenei gondolat mibenlétét pedig úgy lehet kideríteni, ha az ember jól összezavarodik, s azt gondolja, hogy a hang nem hallani, hanem látni való.

A zenei érzés esetében is lényegtelenek a hangok, hisz csak a kifejezés számít. A legtöbb, amit az érzés zenei kifejezésével el lehet érni, az nem más, mint a zeneszerző érzelmi gazdagságának a felmutatása. Aki meg akarja

⁵⁹² Id. m., 168.

tapasztalni a zeneszerző emocionális gazdagságát, annak ugyanúgy össze kell zavarodnia, mint ahogy a zeneszerző zavarodott, azt kell képzelnie, hogy a hangok nem hangok, hanem maga Beethoven, és hogy az emberek nem emberek, hanem hangok.

Még egy gyerek is tudja, hogy nem erről van szó. Az ember ember, a hang meg hang. Ahhoz, hogy erre ráébredjünk, abba kell hagyni a zenetanulást. Azaz véget kell vetni minden olyan gondolatársításnak, mely a zenét elkülöníti az élettől. Minden idő rendelkezésre áll a zenében, míg az életre oly kevés idő van. Az életé minden egyes pillanat, s ez a pillanat folyton változik. Akkor cselekszik az ember a legbölcsebben, ha nyitva tartja a fülét, s nyomban meghallja a hangot, elejét véve annak, hogy a gondolkodás valami logikai, absztrakt vagy szimbolikus dologgá alakítsa át. A hangok hangok, és az emberek emberek. Csakhogy most már nem kötődünk annyira a földhöz.⁵⁹³

Jellemző, hogy az „összekuszálódás” stádiumának ismertetésében Cage egyre „a zeneszerzőt” emlegeti: mintha jelentéseket hordozó, kifejezésteli zene nem létezne és nem is létezhetne máshol, csak az alkotói individuum bűvöletében élő nyugati elit zenekultúrában. Cage ennek a zenekultúrának a foglya, innen próbál a legradikálisabb eszközökkel kiszabadulni, nem véve észre, hogy a börtönt valójában saját magában hordozza.

Szőke hallgatója az ötödik fázisban valóban megérkezik oda, ahová Cage vágyott. Miután az első négy fázisban átélte az összekuszálódást, a madár hangjaiból különböző stratégiákkal „logikai, absztrakt vagy szimbolikus dolgokat”, emberi jelentéseket olvasva ki, végre elveszti minden illúzióját, és arra a belátásra jut, hogy a hangok hangok, és az emberek emberek. És ekkor már kevésbé kötődik a földhöz, mint az első négy fázis átélése előtt.

A zenbuddhizmus japán tudósa, Suzuki Daisetsu Teitaro által bemutatott folyamat, illetve annak Cage-féle auditív változata egyaránt azt tételezi, hogy a megvilágosodás csupán visszatérés valamilyen eredendő harmonikus állapothoz. A megjelenő többletminőség – „már nem kötődünk annyira a földhöz” – pedig éppen a visszatérés mozzanatának eredménye. Keresztény párhuzamát lásd a tékozló fiú példabeszédében (Lk 15:11–32): hogy a hazatérés ünnepe bekövetkezhessen, a fiúnak előbb el kell szakadnia a szülői ház harmóniájától.

Cage „intenciómentes” életművével csak a visszatérés mozzanatát igyekezett elősegíteni: ha a saját ötelemű rendszeremre vonatkoztatjuk elképzelését, azt szerette volna, hogy a hallgató mindjárt az ötödik fázisba kerüljön. De visszatérés nincsen elszakadás nélkül. A Cage-féle cél elérésében sokkal eredményesebb Szőke erdeipacsirta-darabja, éppen mert az elszakadással kezdődik, és azután lépésről lépésre vezet végig a visszatérés útján. Szőke keretrendszere az első két fázisban kifejezetten bátorítja, legitimálja, elvárja az illúziókkal való azonosulást, és ezáltal afféle homeopátiás orvossággént működik: mélyen elmerítve a hallgatót az illúziók világában, segít neki, hogy felismerje a káprázatok fonákságát. A Schwitters-fázisban pedig olyan módon segíti a káprázatoktól való elfordulást, hogy tárgyiasítja azok forrását, a lejegyzés képében láthatóvá, tapinthatóvá téve az egyébként láthatatlan és megfoghatatlan kísértést. A füttynyelv-fázisban már csupán vissza kell emlékezni a korábban szerzett felismerésekre ahhoz, hogy teljesen felébredjünk a káprázatokból. A felébredéshez szükség van álomra is: szükség van

⁵⁹³ John Cage: „Juilliard előadás”. In Cage: *A csend*, 96–110. Ide: 96–98.

a Szőke-okozta összekuszálódásra ahhoz, hogy kigabalyodván a jelentésekből, kevésbé kötődjünk a földhöz, mint a beljük gabalyodás előtt.

Szőke műve továbbá azért is olyan hatékony a Cage-féle cél elérésében, mert az összekuszálódás szakasza még annál is kuszább, mint amit Cage leírt. Hiszen nemcsak hangok és „emberek” keverednek össze benne, de a hangok jelentésöltésének, azaz „emberré való átváltozásának” különböző módusai is: a tonális-ritmikus módusz (Feldman-fázis), a gesztikus módusz (Schwitters-fázis) és a nyelvi módusz (füttynyelv-fázis). Az így kialakuló jelentések inkoherenciája, ellentmondásossága jelentős tényező. A neoavantgárd filmrendező, író, költő, képzőművész és művészetteoretikus Erdély Miklós (1928–1986) ezt a fajta ellentmondásosságot, illetve annak folyományát, amelyet jelentéskioltásnak nevezett, egyenesen a műalkotás definitív sajátosságának tekintette, saját kollázsai ennek elérését célozták:

A műalkotás [...] olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon.

Az ilyen jel megkülönböztetendő az algebrai x -től, amely tetszőleges jelentést vehet föl, mert a műalkotás semmilyen jelentést nem vehet fel, csak félreértés által.⁵⁹⁴

Müllner András irodalomtörténész felhívja a figyelmet arra, hogy Erdély Miklós a műalkotásra jelentésteli jelként tekintő hagyományos koncepció fenti kritikáját részben Roland Barthes *L'Empire des signes* című könyve hatására fogalmazta meg.⁵⁹⁵ A francia filozófus és irodalomtudós Japán-élménye után született könyvben fontos szerepet kap a zenbuddhizmus kulcsmozzanata, a *szatori*, melyet a szerző *jelentésvesztésként* [perte de sens] magyaráz.⁵⁹⁶ Ez a magyarul általában megvilágosodásnak nevezett esemény, a dolgok valódi természete felismerésének mozzanata áll Cage fent idézett gondolatmenetének háttérében is, ez az, ami után a hegyek újra hegyekké, a hangok hangokká, az emberek pedig emberekké válnak. Cage a fogalommal azután találkozott, hogy 1947-ben látogatni kezdte az idézett Juilliard-előadás elején említett Suzuki Daisetsu Teitaro zenbuddhizmusról szóló előadásait. Ezt a hatást később nélkülözhetetlennek ítélte pályája alakulása szempontjából.⁵⁹⁷

Az ötödik, vagyis zen-fázisba való megérkezésben harmadrészt, de nem utolsósorban segítette a hallgatót az is, hogy mindvégig tudatában volt, vagy legalábbis bármikor tudatára ébredhetett: a hallottak mögött valójában nincsen semmilyen emberi szándék. A hangsorozatok száz százalékban mentesek az emberi akarattól, ilyen fokú tisztaságról Cage csak álmodhatott.

A hallgató megvilágosodását végső soron tehát a madár madár-volta szavatolja. Ezen a ponton újra fölmerül a Feldman által idézett kérdés, de ezúttal nem a kutyaival kapcsolatban: „Van-e a madárnak buddha-természete?” Akárhogy válaszolunk is erre a kérdésre, kiesünk az ötödik fázisból, és újra valamelyik megelőző fázisban találjuk magunkat. Nem kell tehát válaszolnunk, de azt meg kell

⁵⁹⁴ Erdély Miklós: „Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához”. In Uő: *Idő-möbiusz (második kötet)*. Párizs – Bécs – Budapest: Magyar Műhely, 1991. 84. Idézi: Müllner András: „A neoavantgárd és az interpretáció kérdése. Erdély Miklós művészetelmélete”, *Literatura* XXVI/3 (2000): 285–299. Ide: 289.

⁵⁹⁵ Müllner: „A neoavantgárd és az interpretáció kérdése”, 290.

⁵⁹⁶ Roland Barthes: *L'empire des signes*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1970. 5., 10.

⁵⁹⁷ Nyman: *Experimental Music*, 51.

állapítanunk, hogy a madár számára a hangok nem csak hangok. A madár számára a hangok jelentést hordoznak, az egyed jelenlétéről és tulajdonságairól adnak hírt a fajtársaknak. A madár számára a hangok madarak, vagy legalábbis madarak is. Szükségszerű ellentmondásban áll-e ez a buddha-természettel, a megvilágosodott tudattal? Ismétlem: nem kell válaszolnunk.

d) Magyar és egyetemes

Harminc bekezdéssel ezelőtt Cage-et Amfortashoz, Szőkét pedig Parsifalhoz hasonlítottam. Gurnemanz szerepét egy pillanatig Maróthy János játszotta, amikor egy tréfás megjegyzéssel felhívta Szőke-Parsifal figyelmét a grál-lovagok szertartásaira, vagyis a kortárszenei fesztiválokra. Voltaképpen nem is annyira Maróthy, mint inkább Fónagy Iván nyelvész volt Gurnemanz, mivel ő számolt be a megjegyzésről Szőke Péternek telefonon az 1966-os Bartók archívumi előadás másnapján:

A mellettem ülő Maróthy János, az Archívum tudományos főmunkatársa egyik hosszabb – azt hiszem, új- zélandi – madárhang- lassításodra odasúgta nekem, hogy ha valamelyik modern-zenei fesztiválon saját szerzeményedként mutatnád be, első díjat nyernél vele.⁵⁹⁸

A dolgozatomban elbeszélte megváltástörténet a magyar szereplők életében csupán a Wagner-opera első felvonásának végéig jutott el. A voltaképpeni Parsifal nem értette, amit Gurnemanz mutatott neki, Szőke pedig minden bizonnyal mosolyogva hallgatta Maróthy felvetését, és esze ágában sem volt lassításait „modern-zenei fesztiválon” bemutatni. Gurnemanz ezután lemondott Parsifalról, mint potenciális grál-lovagról, Maróthy pedig bizonyosan eleve nem is vette komolyabban fontolóra azt a lehetőséget, hogy Szőke zeneszerző volna, nem gondolván rá, hogy minden tréfában van valami igazság. Parsifal ezen a ponton még nem, Szőke pedig egész életében nem ébredt rá saját voltaképpeni szerepére.

Cage és Szőke története azonban nem ért véget az 1992-ben, illetve 1994-ben bekövetkezett halálukkal. A történet a műveikben folytatódott, és így jutott el a Wagner-opera harmadik felvonásának reprodukálásáig: ahogy Amfortast megváltja Parsifal, úgy nyernek megváltást Cage művei Szőke műveiben. Az előbbieket kitűzött célját az utóbbiak érik el, célkitűzés nélkül, mindenféle művészi ambíció nélkül.

Ez a meglepő művészi eredmény szoros összefüggésben áll azzal a ténnyel, hogy az ornitomuzikológia, mint zeneművészet egyáltalán nem volt jelen korának magyarországi zenei életében, teljesen elszigetelten, a tudományosság leple alatt létezett, ami azért szolgáltatathatott tökéletes álcát, mert maga Szőke sem ébredt rá, hogy álca. A cage-i értelemben vett experimentális zene, amelyhez az ornitomuzikológiát mint zeneművészetet egészében a leginkább hasonlítani tudjuk, Szőke tevékenységének első évtizedében a legkevésbé sem remélhetett olyan hivatalos legitimációt és

⁵⁹⁸ Fónagy Iván és Szőke Péter telefonbeszélgetése, 1966. április 1. A beszélgetés alapján Szőke gépiratos jegyzetét készítette, az idézet ebből származik. OSZK Kézirattára, Fond 448.

intézményes háttérrel Magyarországon, amelyet az ornitomuzikológia, mint tudomány megkaphatott. Az, hogy Szőke, mint zeneszerző nem volt jelen a zenei életben, paradox módon a művészi kibontakozása legalapvetőbb zálogát jelentette.

Az előző két alfejezetben a Cage esztétikájával mutatott kapcsolat bizonyult a legfontosabbnak. Ez alapján feltételezhető lenne, hogy az ornitomuzikológia visszhangra talált a Cage iránt legnagyobb fogékonyságot mutató magyar zeneszerzők, az 1970 és 1990 között működő Új Zenei Stúdió tagjainak a körében. Ez azonban nincsen így, semmiféle kapcsolatnak nem találtam nyomát sem Szőke levelezésében, sem a madárzenei laboratóriumának látogatóiról vezetett naplóban.⁵⁹⁹ Az Új Zenei Stúdió történetét disszertációban⁶⁰⁰ összefoglaló Szitha Tünde a Stúdió dokumentumaiban, illetve a tagokkal folytatott interjúk során sem találkozott soha Szőke Péter említésével.⁶⁰¹

Hasonlóképpen hiányzik a kapcsolat Dr. Végh László (*1931) körével is, amelynek tagjait a röntgenorvos-zeneszerző már az 1960-as években megismertette Cage-művekkel, noha ő maga nem rokonszenvezett az amerikai komponista esztétikájával.⁶⁰² A kapcsolat hiánya különösen azért feltűnő, mert nem általánosan jellemző: az alábbi Szőke-idézet szerint igenis léteztek az „új zenét kedvelő” és ugyanakkor az ornitomuzikológia iránt is érdeklődő „zeneszerzők, esztétikusok, képzőművészek”:

Közepes fokú lassításban [...] a nem zenei felépítésű, szövevényes szerkezetű és színes hangzású madárénekek olyan lenyűgözően hangzanak az ember számára, hogy korunk ún. „új zenéjének” („kortárs zenéjének”, én úgy mondanám inkább, „amuzikális muzsikájának” a kedvelői – zeneszerzők, esztétikusok, képzőművészek – elsősorban a gyűjteményekben található lassított nem zenei madárhangzások iránt tanúsítanak érdeklődést.⁶⁰³

Kérdéses, hogy Szőke számára az „új zene” közelebbről mit jelentett. A madárhangok és az 1950 utáni zene között csak egyszer vont konkrét párhuzamot: az 1966-os Bartók archívumi előadás hangzó példái közé bekerült egy részlet Pierre Boulez *Le marteau sans maître* című, 1953/54-ben komponált művének 3. tételéből, közvetlenül egy nagy ugrásokkal teli madárdallam után, nyilvánvalóan analógiaként.⁶⁰⁴ Ez a példa azonban egyértelműen nem „amuzikális” Szőke fogalmai szerint, mégha „modern” is,⁶⁰⁵ hiszen Boulez ötvonalas kottában, hagyományos kottafejekkel rögzítette a hangokat. Hogy az ilyen módon le nem jegyezhető zenére utalva Szőke vajon a lengyel avantgárd szonorizmusára, a Magyar Rádió 1974 óta működő elektroakusztikus zenei stúdiójában született művekre, a budapesti Új Zenei Stúdió 1970-es évek beli tevékenységére vagy valami másra gondolt-e, azt nem tudjuk.

Csak annyit tudunk, hogy az említett „zeneszerzők, esztétikusok, képzőművészek” nem a korábban említett két progresszív társasághoz, a Végh-körhöz vagy az UZS-hez tartoztak. A neoavantgárd és az experimentalizmus iránt érdeklődő körökkel való kapcsolat hiánya nem csak azzal

⁵⁹⁹ Szőke: *Nekrológom*, 78–81.

⁶⁰⁰ Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

⁶⁰¹ Köszönöm Szitha Tündének, hogy válaszolt az erre vonatkozó kérdésemre 2021. február 16-i levelében.

⁶⁰² Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. Doktori Disszertáció. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2015. 127.

⁶⁰³ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 96–97.

⁶⁰⁴ 33/z, 24'10" – 24'34"

⁶⁰⁵ Egy hasonlóan nagy ugrásokat tartalmazó madárdallamot, a dél-amerikai fuvalázó ökörszem dallamát könyvében a „korunk ízlése szerint »modern«” jelzővel illette. Szőke: *A zene eredete és három világa*, 67.

magyarázható, hogy az ornitomuzikológia soha nem fogalmazta meg magát művészetként, és hogy csak erősen megnyírbálva tárta műveit a közönség elé, amelynek tagjai tehát aligha élhették át a hallgatás általam bemutatott öt fázisát, és aligha érkezhettek meg az ötödik fázisban Cage akusztikus nirvánájába. Azzal is magyarázható, hogy Szőke zenefogalma ultrakonzervatív zeneesztétikát látszott sugallni, jóllehet a fogalom Szőke szerint valójában nem is esztétikai jellegű. Az „amuzikális muzsika” megjelölés egyebek között az experimentalizmust is száműzni látszik a zene birodalmából, s ez nem tehette vonzóvá az ornitomuzikológiát Cage híveinek szemében. A neoavantgárd iránti érdeklődés Magyarországon összekapcsolódott a Kádár-rezsimmel való szembenállással,⁶⁰⁶ és ez Szőke marxizmus-morzsákkal teleszórt írásait nem arra predesztinálta, hogy a progresszív körök kedvenc olvasmányai legyenek.

Történetileg tehát Szőke művészete oda illeszthető be a legkevésbé, ahol végső lényege és téridő-koordinátái szerint a leginkább helye lenne. A II. részt záró alábbi megfontolások szerint azonban Szőke nemcsak itt, hanem sehol máshol sem helyezhető el a huszadik századi magyar zene történetének színpadán, éspedig azért nem, mert ő maga a megszemélyesült színpad. Ahogyan a Föld bolygó helyét nem lehet kijelölni a Földön, úgy nem lehet Szőke helyét sem kijelölni korának és hazájának zenetörténetében.

A „végső lényeg”, azaz a zen-fázis nem lehetséges az azt megelőző illúziók nélkül, azok tehát voltaképpen nem kevésbé lényegesek. Ha engedünk a nagy elbeszélések csábításának, megállapíthatjuk, hogy a huszadik századi magyar zenetörténet 1905-ben kezdődött, amikor Kodály és Bartók beleszeretett egy, a művelt zene számára addig ismeretlen primitív zenekultúrába, amelynek primitivitása alatt Bartók „valami salaktól mentes, ősi, ideális egyszerűséget” értett.⁶⁰⁷ Minden illúziók közül történetileg a legelső az volt, hogy Szőke ugyanezt a zenei primitivitást vélte felismerni a madárhangokban.

A huszadik századi magyar zenetörténet másik végén Szőke laboratóriumának egyes látogatói a lassított madárhangokban a szabályos ritmika és hangolási rendszerek által nem kötött „új zenét” vélték felismerni: történetileg ez az utolsó illúzió. És végül a 2021-es zárómozzanat: az illúziók elvesztésének fázisában dolgozatom a Cage esztétikájában foglaltak teljesülését azonosítja. Az első és az utolsó illúzió közé olyan további illúziók helyezhetők el, amelyek együtt lefedik a század teljes magyar zenetörténetét. Ha másképpen válogatjuk az illúziókat, lefedhetjük persze a teljes egyetemes zenetörténetet is. Ráadásul minden egyes hallgató saját zenetörténetét, hiszen a hallgatók úgy sétálnak Szőke madárdarabjaiban, mint varázstükrökkel kicsimpézett épületekben. Szőke ebből a szempontból nem Parsifalra, hanem éppen Klingsorra hasonlít, akinek varázskastélyában mindenki a saját tudattalan vágyainak beteljesülését véli megtalálni.

Helyes-e akár a színpad, akár a tükör metaforája, ha arra gondolunk, hogy Szőke kategorikusan szétválasztotta a „zeneit” és „zeneietlent”? Hiszen sem a színpad, sem a tükör nem ítélkezik, bármit

⁶⁰⁶ Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió*, 5.

⁶⁰⁷ Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 138–147. Ide: 139. Eredeti megjelenés: *Új Idők* XXXVII/20 (1931. május 10.): 626–627.

megtart a deszkáin, illetve bármit visszatükröz – igaz ez a varázstükrökre is, amelyek nem az optikai valóságot, hanem a tudatalatti valóságát mutatják. Ezzel szemben a „zeneietlen” jelző, vagy az „amuzikális muzsika” megnevezés számúzni látszik egyes irányzatokat a zenekultúrából. Csakhogy ez valójában egyáltalán nincsen így. Ismét emlékeztetnem kell arra, hogy Szőke zeneiség-meghatározása nem implikál esztétikai értékítéletet. Az „amuzikális muzsika” valójában Edgard Varèse *son organisé*, avagy *organized sound* [rendezett hang] fogalmára emlékeztet, amelyet a francia zeneszerző a saját avantgárd zenéjének megnevezésére vezetett be a *zene* szó helyett, hogy elkerülje a hagyományos zenefogalommal társított jellemzők számonkérését.⁶⁰⁸ Természetesen nem azt akarta sugallni ezzel, hogy a tevékenysége ne volna a zenekultúra legitim része.

Az „amuzikális muzsika” alaktanilag is hasonló megfelelője Szentjóby Tamás „nem-művészet művészet” kifejezése, amelyet a saját akcióművészeti tevékenységére használ.⁶⁰⁹ A kifejezésben foglalt tagadás csupán egyfajta, uralkodóként azonosított művészettelfogással, és nem a művészettel mint olyannal való szembenállást fejezi ki. Szentjóbynál ugyanakkor ennél többről is szó van, minthogy az oximoron esetenként egy saját farkába harapó tagadás-lánc részeként is megjelenik: „nem művészet – nem művészet mint művészet – nem művészet mint művészet mint nem művészet – művészet”.⁶¹⁰ Tábor Ádám költő és kritikus szerint az 1960-as évek Magyarországon Szentjóby vette legkomolyabban Marcel Duchamp örökségét.⁶¹¹ Szűcs Károly művészettörténész a fenti láncolatot ezzel összhangban „a duchamp-i gondolkodáshoz közelálló önellentmondó »fricská[nak]«” nevezi, amely „lehetővé [teszi], hogy minden alkotás tetszése szerint válassza ki, vagy ne válassza ki a neki megfelelő értelmező koordinátákat.”⁶¹²

Ezzel a gondolattal újra Szőke Duchamp-párhuzamainál lyukadtunk ki, valamint az erdeipacsirta-felvétel hallgatásának öt fázisánál, a több, teljesen különböző koordinátarendszer közötti szabad választásnál. Ez viszont már az én interpretációm Szőke erdeipacsirta-művéről, vagyis egy általa zeneinek nevezett madarének felvételéről, és semmi köze ahhoz, ahogy Szőke maga a „zeneietlenség” fogalmát értelmezte. Térjünk tehát most vissza ez utóbbi kérdéséhez. A Szőke-féle „zeneietlenség” esztétikai értéksemlegességének legfontosabb bizonyítékát Földes Imre és Szőke Péter 1983-as levélváltásában találtam meg. Földes így írt, a fogalomhasználatról tévesen azt feltételezve, hogy esztétikailag értéktelített:

A hangok „nem zenei” és „zenei” csoportba sorolása alighanem elavult, ma már csak a hangtan számára mond valamit, jellegzetesen múltbéli terminusok. Az emberi zene mindig élt zörejekkel, glissandókkal, mindig a „nem zenei” és a „zenei” között táncolt. Lásd az afrikai dobzenéket, az ütőhangszerekkel kísért trubadur-dallamokat, vagy mondjuk a Dervis-kórust az Athén romjaiból. Hová soroljuk? Beethoven nem írta elő az ütőhangszerek típusait, de kéri, hogy mindenféle zörgő-csörgő ütőhangszerrel kísérik az ő „zenei” hangokkal megkomponált partitúráját. Ma,

⁶⁰⁸ Paul Griffiths: „Varèse, Edgard”. In *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042> (Hozzáférés 2021. február 8-án)

⁶⁰⁹ Hegyi Dóra – László Zsuzsa: „A kiállítások láthatatlan története – párhuzamos kronológiák”, *Korunk* III/9 (2009. szeptember): 48–57. Ide: 55.

⁶¹⁰ Szűcs Károly: „Viszontlátásra/Duchamp”, *Balkon* IV/12 (1996. december): 25–26.

⁶¹¹ Klaniczay Júlia (közr.): *Marcel Duchamp Szimpozion. Ötperces előadások Marcel Duchamp szellemében*. Budapest: Artpool, 2007. 35. Idézi: Havasréti József: „Duchamp-változatok”, *Holmi* XXIII/7 (2011. július): 915–923. Ide: 916.

⁶¹² Szűcs: „Viszontlátásra/Duchamp”

vannak szerzők, iskolák, akik a „nem zenei” eszközök felé húznak. Új hangzásbirodalmak bekapcsolása a zeneművek világába nem bűn. (Persze önmagában nem is erény!) A zeneműnek nem kritériuma, hogy ötvenalas rendszerben ábrázolható legyen. Remekmű lehet az is, amit csak grafikonon, esetleg más eszközökkel[, vagy] sehogysé tudunk papírra vetni. Könyved elején kéred az olvasót, hogy előítéleteit tegye szegre. Apró, elmarasztaló kiszólásaid a más zene felé nem előítéletekből fakadnak?

Egy szó, mint száz: a nádi tücsökmadár (46. ábra) példájával magad is bizonyítod, hogy „nem zenei” és „zenei” elválaszthatatlanul szövetségre lépnek. Mindebből az is következhet, hogy egy remeterigó[nál] vagy erdei pacsirtánál megrendítőbb *zenei* élmény lehet, mondjuk az őszapó (48. ábra) [Szöke által zeneietlennek minősített] „örömkialtozása”. Talán érted, hogy mire gondolok? Elképzelhető, hogy 50 év múlva a madárzenei fejlődés csúcását nem a remeterigó énekében látják majd, hanem egy elvontabb, absztraktabb „nem zenei”-nek nevezett madárfütttyben. A szemléleted nem túlságosan a hagyományos zenei ideálhoz kötődik?⁶¹³

Szöke a válaszában eloszlatja azt a feltételezést, hogy könyve elmarasztaló kiszólásokat tartalmazna:

Megállapításaim nem értékelések (fő- vagy alábecsülések), hanem pusztán tényismertetések, függetlenül attól, hogy a zenei jelenségek egyes fajtái mai (egyáltalában nem csálthatatlan) „társadalmi” értékrendünkben hol, annak melyik fokán állnak. (A könyvemben mondottakkal összhangban, de attól függetlenül is jómagam is nagy tudományos és művészeti érdeklődéssel és elvárásokkal teli híve és befogadója vagyok az „új” hangművészetnek, melyet „kortárs zenének” nevezünk, beleszámítva az elektronikus „zenét” is s minden újfajta kísérletezést emberi érdekű-értékű hangkompozíciók – tehát egy újfajta zeneművészeti szint – létrehozására.) [...]

Igaz, én a zene (a „zenék”) – későn meghonosodott kifejezéssel „klasszikusnak” is nevezhető – harmonikus hangközrendszerekre vagy ilyenekre visszavezethető módon épült világával (ennek eredetével és lételméletével stb.) foglalkoztam könyvemben, hiszen ennek a zenei világnak – a zene „három” világának együttesen – a teljes léttörténete nem csak sokszázezer, hanem több millió éves sokágu folyamat, amelyen belül az emberi zenélésnek is már sok százezer éves a története. Ehhez képest az un. „kortárs zene” – tehát az elszakadás a „klasszikus” elvű zenei rendezettségétől (még ha olykor meg-megőrizve is belőle valamit) – száz éves sincs. Könyvem tárgyából következett, hogy ezt csak egy-egy mondattal érintettem, azt is csak a kétféle akusztikus struktúra fogalmi megkülönböztetése céljából. De talán érdekelni fog, hogy hatalmas, az én fogalmaink szerint „nem-zenei” struktúrájú és igen összetett formájú madárhanggyűjtemény is rendelkezésemre áll, [...]⁶¹⁴

Az idézet végén azért hagytam csonkán a mondatot, mert folytatását már ismeri az olvasó az előző alfejezetből. Szöke tervezi, hogy a „nem-zenei” struktúrájú madárhangok gyűjteményéből hangbankot állít össze zeneszerzők számára, jóllehet ezek még emberi beavatkozás nélkül is „hihetetlenül emberies érzelmi asszociációkat keltenek”.

Mikor a Dél-Amerikában élő közönséges álmosmadár (*Nyctibius griseus*) felvételét mutatta be, Szöke az 1979-es TV-műsorban felhívta a figyelmet a madárhang háttérében hallható „kísérteties békakialtozásokra”, és azt mind az 1979-es, mind pedig az 1993-as TV-műsorban „elkárhozott lelkek jajgatásához” hasonlította.⁶¹⁵ Az utóbbi műsorban az ökörszem (*Troglodytes troglodytes*) zeneietlennek minősített énekének lassítását így kommentálta: „Számunkra ez is szép, bizonyos értelemben

⁶¹³ Földes Imre levele Szöke Péternek, érk. 1983. január 25. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁶¹⁴ Szöke Péter levele Földes Imrének, 1983. március 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁶¹⁵ *Esti muzsika: Madárzene, 8'32"; Madárfolklór, 8'35"*

érzelmeiket, emberi gondolatokat is belemagyarázhatunk, amelyek persze a madárnak az énekében nincsenek benne.”⁶¹⁶

Az efféle belemagyarázás legalaposabban kifejtett példája az 1967-es kandidátusi disszertációban olvasható, az „ausztráliai”, helyesen új-zélandi tui (*Prothemadera novaeseelandiae*), régebben használatos magyar nevén prédikálmadár énekéről, amely négyszeres lassításban...

[...] szavakban leírhatatlan sokszínű és strukturális zenei tűzijáték. Mintha nem is egyetlen madár, hanem egész sajátos zenekar muzsikálna. De ez a „modern” muzsika hol hangszeres, hol énekelt, hol elektronikus és zörejhangoktól átjárt összetett hangzó zenei szövet. Harmóniák és disszonanciák, magasan csilingelő és mélyen bűgő tónusok, mondhatnánk úgy is, hogy „szférák ezüstös furulyahangjai” és pokoli „fogak csattogása” vegyülnek benne, határtalan hangszín- és hangerőskálán mozogva. A sokféle, sokszínű és „jelentésű” hang hol egymást követi, hol egyszerre hömpölyög, hol át-átszövegeti egymást, olykor váratlanul bedobbanó feszült csendektől szakítva meg. Számunkra kész „sokk-zene” ez, tele drámai feszültségekkel és várakozásokkal. Mintha harci tusa, különös „embervadászat” rémisztő hangjait figyelnénk a vak éjszakában valahol egy félelmetes őserdő mélyén. De „művészi” feldolgozásban (benyomásaink szerint). Hallani véljük ebben az állati zenélésben gépfegyverek dermesztő, halálthozó kattogását, sebesültek sikolyait és csendes sírdogálását, fémek fényes pengését, nehéz fegyverek zakatolását, poroszkáló hadijárművek fojtott dudálásainak tiszta hangközeit, golyók éles füttyülését és becsapódásait, fájdalmas kiáltásoktól és hirtelen elhallgatásoktól követve, magasságok és mélységek elnyújtott, egy és többszólamú énekét az emberről, az emberről, aki harcol, és nem tudja, miért, aki meghal és nem tudja miért...⁶¹⁷

A „harmóniákat” és „folytató dudálásokat” leszámítva a tui „zeneietlen” módon énekel. Egy további „zeneietlen” madár, a *nevető, kacagó vagy röhögő jancsi* néven is ismert ausztráliai óriás halcion (*Dacelo novaeguineae*) hangját Szőke az 1993-as TV-műsorban így vezette be: „ha én meglássítom, ez a hang még nevetőbb lesz”.⁶¹⁸ A felvétel lejátszása közben úgy mosolyodott el, mint aki ellenállhatatlan erő hatása alá került, pedig bizonyosan századszorra hallotta a madarak „hahotázását”. Megjegyezte, hogy a madarak persze valójában nem hahotáznak, „csak az ember fogja fel ezt nevetésnek, mert mi ilyen hangformákban nevetünk.”

Az utolsó mondat, *mutatis mutandis*, a zeneinek nevezett madárhangokról is elmondható lenne: csak az ember fogja fel őket zenének, mert mi ilyen hangformákban zenélünk. Szőket nemcsak a „hahotázó”, hanem a „zenélő” madarakat hallva is ellenállhatatlan erő kerítette hatalmába, de az utóbbi esetben talált olyan objektív – vagy annak vélt – sajátságokat, amelyek miatt leválaszthatónak ítélte a zeneiséget attól, ami a saját pszichikumában végbement, másképpen fogalmazva elkülöníthetőnek tartotta a fajok életében betöltött funkciótól. Ha érdekében állt volna, bizonyosan a nevetés esetében is talált volna ilyen objektív sajátságot, és ugyanazt állította volna róla, mint a zeneiségről. A nevetés,

⁶¹⁶ *Madárfolklor*, 28’08”

⁶¹⁷ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 175–176.; Zoltai Dénes opponensi bírálatában azonosítani is véli a leírt jelenetek valóságos megfelelőjét, és további példákat is gyűjt hasonló képzetársításokra: „[A] szerző, mint írja, éppenséggel a mai gyarmatosítók dél-vietnami vérengzéseinek zenei képét hallja bele ebbe a szerkezetbe. [De ez az élmény] esztétikai szempontból, mint ezt Szőke is kimondja,] egyes-egyedül nekünkvalóan létezik! Ugyanígy kell értelmeznünk azokat a megjegyzéseket, melyek szerint a fülesbagoly-fióka félhangnyi lejtésű glisszandói »sírnak«, az új-zélandi fehér hátú fuvalázósarka hangtömege »rettenetet kelt«, az ausztráliai szürkerigó hangja maga az »emberi kacagás«, az ausztráliai bőrfő a »férfias fagotthumor hangján szól«, a mi feketerigónk egyik glisszandós éneke lassítva – egyébként ki hitte volna? – »ördögien kaján«.” Zoltai: „Biológiai zene?”, 541–542.

⁶¹⁸ *Madárfolklor*, 28’27”

objektív lényegét tekintve, a rezgések forrásának egyfajta ritmikus megfeszülési és elernyedési mintázata, és mint ilyen, a csillagok fizikájában is ismert. A csillagok és a halcionok nevetése tehát éppolyan valóságos nevetés, mint az emberé, jóllehet a mintázat teljesen más funkciót tölt be az egyiknél, mint a másiknál.

Látható a „zenei” és „zeneietlen” madárhangok jelleg-öltésének szimmetriája: valójában mindkét megjelölést esztétikai élmények motiválták, de ezt ideológiai okokból Szőke csak az utóbbi esetben vallotta be, az előbbinél objektív tényezőkre való hivatkozással palástolta. Ugyanez elvileg történhetett volna fordítva is, abban az esetben, ha Szőke nem a zene, hanem az emberi hangadás valamely más módusának eredetét és lehetséges párhuzamait kutatja.

Ám ő a zene eredetét kutatta, és ez zenetörténeti szempontból rendkívül jelentős következménnyel járt. Mikor Szőke, a tudós megtalálni vélte a zene eredetét, és lényegében kudarcot vallott, ugyanakkor Szőke, a zeneszerző valóban megtalálta a zene eredetét: ő maga volt a zene eredete, a zene teremője. Nem egyes műveket, hanem a zene egész világát teremtette meg: létrehozta nemcsak a magyar, hanem az egyetemes zenekultúra teljes színpadát, a múltét, a jelenét és a jövőét is.

A zenekultúra persze létezett már Szőke előtt is, így felmerül a kérdés, hogy nem inkább csak a zenekultúra modelljét teremtette-e meg. Az időrendiség problémáját kétségtelenül ezzel a megfejtéssel lehet a legkönnyebben feloldani. Azonban ha Nicholas Cook dolgozatom I. részében már idézett mondatára gondolunk, amely szerint „a zene egészen addig nem dolog, amíg a róla való gondolkodás és írás révén nem tesszük azzá”,⁶¹⁹ azt látjuk, hogy Szőkénél ugyanaz az időtlen teremő aktus zajlott le, ami minden korban a zene mint természeti-társadalmi totalitás létfeltétele volt. Nem az aktus modellje, hanem maga az aktus. Csakhogy Szőkénél minden létező és lehetséges zenét és más, az emberek számára esztétikai értékkel bíró hangot magába foglaló módon történt ez a teremő, ráadásul úgy, hogy az egésznek hallható korrelátuma is van, a madárhanggyűjtemény kilencvenegy szalagjának formájában. A zenekultúra létezett bár korábban is, soha nem lehetett így, egyben rámutatni és kézbevenni.

A Szőke-féle teremőstörténet hasonlít a Mózes első könyvében elbeszélt történetre, kiváltképpen az első napra. „Isten szólt: »Legyen világosság«, és lett világosság. Isten látta, hogy a világosság jó. Isten elválasztotta a világosságot a sötétségtől. A világosságot nappalnak nevezte Isten, a sötétséget pedig éjszakának.”⁶²⁰ (1Móz 1:3–5)

A Mózes első könyvének történetével és exegézisével foglalkozó amerikai tudós, John H. Walton rámutat a teremőstörténet modern nyugati értelmezésében uralkodó alapvető tévedésre. A felvilágosodásra visszavezethető értelmezés a teremő mozzanatait az anyagi világ elemeinek létrehozásaként magyarázza, például a fény teremőstét úgy, mintha az a fény mint fizikai tulajdonságokkal rendelkező jelenség megalkotása volna. Walton szerint ez a felfogás teljesen idegen az ókori közel-keleti népek szemléletétől, akik a dolgok lényegének nem azok anyagi valóságát, hanem

⁶¹⁹ Cook: *Zene. Nagyon rövid bevezetés*, 9.

⁶²⁰ *Biblia. Ószövetségi és újszövetségi Szentírás*. Ford. Gál Ferenc, Gál József, Gyürki László, Kosztolányi István, Rosta Ferenc, Szénási Sándor, Tarjányi Béla. Budapest: Szent István Társulat, 2009.

azok funkcióját tartották. Isten a világot nem azáltal teremti, hogy a semmiből tapintható, látható vagy mérhető valamiket hoz létre, hanem hogy az értelmetlen dolgoknak értelmes rendeltetést ad.⁶²¹

Ami a teremtés első napját illeti, a fentiek értelmében tehát nem a „fizikusok fényének” létrehozásáról van szó: a fény és a sötétség elválasztása a világos és sötét periódusok váltakozását, vagyis az idő múlását jelenti. Az első napon Isten az időt teremtette meg, amely minden funkció legelemibb feltételét, minden értelemmel bíró dolog legalapvetőbb keretét jelenti: a dolgok csak az időben, vagyis folyamatok során képesek betölteni céljukat, rendeltetésüket.⁶²²

A teremtés hét napjának leírásában ötször szerepel olyan szó, amely a héber ב־ד־ל [b-d-l] gyökre, az elválasztás vagy megkülönböztetés gyökére épül. Az első napon Isten elválasztotta [v*ajabdel*] a fényt a sötétől. A második napon boltozatot teremtett, hogy az válassza el [m*abdil*] a vizeket egymástól. A létrejövő boltozat, vagyis az égbolt elválasztotta [v*ajabdel*] az alsó vizeket a felső vizektől. A harmadik napon nem szerepel ez a gyök, noha itt is történik duális megkülönböztetés: a víz és a szárazföld kettősségének létrehozása. A negyedik napon égiteket teremt, hogy válasszák el [l*ehabdil*] a nappalt az éjszakától, és válasszák el [u*lahabdil*] a világosságot és a sötétséget, tehát tegyék láthatóvá az első napon teremtett időt, ugyanakkor hozzák létre az idő magasabb szintű struktúráit, kijelölve a hónapokat és az éveket.

Az elválasztás mint teremtő aktus Szőke esetében a hangok világának kettéválasztását jelenti „zenei” és „zeneietlen” részre, tehát ugyanakkor a névadás teremtő aktusa is. Ez az első nap a zenekultúra genezisében. A „zenei”, illetve a „zeneietlen” sajátos esztétikuma az egymással való szembeállítás révén válik megismerhetővé. A hangok világa, amely Szőke nélkül „tohu vabohu”, azaz üres és formátlan (1Móz 1:2), tehát értelem nélkül való, a megnevezés és kettéválasztás által nyer értelmet az ember számára. Ez az értelmessé tett világ Szőke madárhanggyűjteményében manifesztálódik. A gyűjtemény indexének dobozára, amely szimbolikus formában az összes hangfelvételt tartalmazza, Szőke felírta a teremtő megnevezés és szétválasztás mágikus jeleit: a „zenei” hangokra utaló kottafejes notációt balfelől, a „zeneietlen” hangokat jelképező görbe vonalas notációt jobbfelől (κ tábla, II-4-1. ábra).

A zeneszerző teremtő munkája ezen a ponton lényegében befejezettnek tekinthető. A tudós viszont tovább gondolkodik, és nem érti, amit a zeneszerző tett. A tudós problémájára már Földes Imre idézett levele is felhívta a figyelmet: „a nádi tücsökmadár (46. ábra) példájával magad is bizonyítod, hogy »nem zenei« és »zenei« elválaszthatatlanul szövetségre lépnek.” „Elválaszthatatlanul”, írja Földes, azaz kétségbe vonja a b-d-l gyök által kifejezett művelet legitimitását, még hozzá magára Szőkére hivatkozva. A könyv 46. ábráján a madár „hosszas felzaklatott éneklésének egy részlete és egyidejű zenétlen formájú agresszív kiáltásai” láthatók.⁶²³ Az ábra *A madárhangfejlődés nem zenei útja* című fejezetet illusztrálja, melyben Szőke megállapítja:

⁶²¹ John H. Walton: „Creation”. In T. Desmond Alexander – David W. Baker (eds.): *Dictionary of the Old Testament Pentateuch. A compendium of contemporary biblical scholarship*. Downers Grove: Intervarsity Press, 2003. 155–168.

⁶²² Id. m.

⁶²³ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 85.

Funkcionális szempontból a nem zenei és a zenei formájú hangadások a madarak számára, úgy tűnik, egyenértékűek: ezek is, azok is megfelelnek a madárélet biológiai funkcióinak [...]. A madárélet valóságában (bár formailag különböznek), el se lehet választani őket egymástól, mert egyazon faj, sőt egyed hangadáskincsében is gyakran összefonódnak, áthatják egymást, vagy egymás mellett léteznek. Döntően zenei szerkezetű hangadásokban előfordulhatnak nem zenei formai elemek is s viszont: döntően nem zeneiekben zeneiek is. (Bár a két véglet *viszonylag* tisztán is megtalálható [...]).⁶²⁴ [A *viszonylag* szó kiemelése tőlem]

Ugyanez a probléma nemcsak egyes egyedek énekében, hanem a madárrendszertan különböző szintű kategóriáin belül is jelentkezik. Súlyos probléma, mert minél szűkebb egy rendszertani kategória, annál közelebb álló fajok találhatók benne a törzsfajlódás családfáján. Tehát minél szűkebbek a kategóriák, a fajok hangjának a zeneiség szempontjából mutatott különbözősége annál erősebben ellentmond Szőke zene-evolúciós elméletének. Szőke így ír erről a kandidátusi disszertációban, őszintébben érzékeltetve a gondjait, mint a tizenöt évvel későbbi könyvében:

[M]agam mutatok rá arra az ellentmondásos tényre, hogy ma még nem tudjuk megmagyarázni (s az említett kétféle [ti. zenei és zeneietlen] hangevolúciós út hipotézise sem elegendő hozzá), mi az oka, hogy az énekesek (Passeres) széles rendjén belül nemcsak egész családok különíthetők ki amuzikális hangadásformájukkal a többi család közül [...], hanem egyes családok is vannak egymás mellett, amelyeknek egyes nemei zenei hangon, más nemei teljesen amuzikális hangon énekelnek. [...] Sőt az ének zenei vagy nem-zenei jellege szerinti megoszlás a madárrendszer szűkebb kategóriáiban is folytatódik, és ez még problematikusabb. [...]

Olyan jelenségek ezek, amelyeknek hatása alatt könnyen hajlanánk arra, hogy a madárhangban általában ne is keressünk semmiféle evolúciót, hanem annak minden formáját, a legegyszerűbbtől a legösszetettebbig, kizárólag különböző ökológiai-cönológiai [környezettani-társulástani] hatásokra vezessük vissza, a véletlen tényezők eltúlzott szerepével. Ezt a könnyű fejlődésellenes magyarázatot azonban mégsem fogadhatjuk el.⁶²⁵

A zeneszerző Szőke választóvonalat húzott a tohuvabohuba, de a tudós Szőke továbbra is a tohuvabohut látta, és egyáltalán nem értette, hogy mit keres ott az a vonal. A tudós hajlott volna arra, hogy belássa félreértését, de ez a választóvonal eltörlését követelte volna meg, amit a zeneszerző nem fogadhatott el. A két, egymásnak feszülő fél évtizedes küzdelmének kompromisszumos eredménye: a nyilvánosság előtt tendenciózus válogatással eltorzított életmű. A torzítás ez esetben nem egyértelműen negatív jelenség, hiszen az életmű egyáltalán nem jöhetett volna létre a tudós által készített álca nélkül, amely mögött a zeneszerző viszonylag nyugodtan dolgozhatott. A tudós és a zeneszerző tehát klasszikus furcsa párost alkotott Szőke személyiségén belül: a két karakter nehezen fért meg egymással, mégsem tudtak létezni egymás nélkül.

Az erdeipacsirta-felvétel tárgyalásával csak kis ízelítőt adhattam az életmű gazdagságából. Szőke gyűjteményében számos más, az erdei pacsirtától „zenei” vagy „zeneietlen” esztétikumának jellegében erősen különböző hangot találunk. Ám ha az egésztől akarunk átfogó képet alkotni, akkor mégsem a gyűjtemény különböző madárhangjainak lassított hallgatása a legcélravezetőbb, hanem az index dobozfedelének duális szimbóluma fölötti kontempláció. Szőke zeneszerzői életműve filológiai

⁶²⁴ Id. m., 83.

⁶²⁵ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 181. Az értelmet nem befolyásoló kiemeléseket elhagytam.

szempontból számos konkrét műből áll, esztétikai szempontból viszont végső soron egyetlen hatalmas műből, amelyet a dobozfedél által kifejezett teremtmő mozzanat definiál.

Ebből a szempontból még egy fontos párhuzam mutatkozik Szőke és Cage között. Az amerikai zeneszerző 1934/35-ben a Los Angelesben tartózkodó Arnold Schönberg tanítványa volt, abban az időben tehát, amikor Schönberget már Schoenbergnek hívták. Tanár és diák viszonya korántsem volt feszültségmentes, a tanulmányokat egyikük sem tartotta igazán eredményesnek, és mikor Schönberg később számbavette a zeneszerzői pályára lépett tanítványait, Cage-et nem említette közöttük. Peter Yates amerikai zenei írótól azonban Cage olyan értesülést szerzett – hogy pontosan mikor és hogyan, arról ellentmondásos beszámolókat adott –, amely jelentősen átszínezte a kapcsolat emlékét. Eszerint Schönberg úgy nyilatkozott Cage-ről, hogy nem zeneszerző ugyan, de „zseniális feltaláló” [*an inventor of genius*]. Cage a Schönberg-től kapott oklevelének nevezte az általa találónak érzett kifejezést.⁶²⁶

Mikor ennek kapcsán Daniel Charles francia zenetörténész 1982-ben megkérdezte Cage-et, hogy pontosan mit is talált fel, ő így válaszolt: „A zenét, (nem a zeneszerzést). [*Music, (not composition).*]”⁶²⁷ Szőke hasonló értelemben nevezhető teremtmőnek, mint Cage feltalálónak: nem elsősorban műveket teremtett, és még csak nem is kompozíciós módszert. Magát a zenét teremtette meg.

A voltaképpen Teremtővel szemben Szőke nem a saját hatalmából teremtett. Ereje abból származott, hogy teljes mértékben átengedte magát egy nála nagyobb erőnek, annak az „ősrégi áldásnak vagy átoknak”, amelyet Popper Leó a művészet legelemibb mozgatójának tartott. „Nem tehetünk másként: saját utunkat és annak kényszerét – minden gondolati súlyával – oda kell látnunk az idegen cél mögé (ez egy ősrégi áldás vagy átok); és minden jobb tudásunk ellenére, leküzdhetetlen erővel és mindig újra érezzük minden dologról: amit ez nekem mond, az benne is van. [...] Mert az érzékek nem az értelemről, hanem a látszatról kérdeznak, hogy azután a látszatnak saját értelmüket ajándékozzák.”⁶²⁸

⁶²⁶ Michael Hicks: “John Cage's Studies with Schoenberg”, *American Music* VIII/2 (1990, Summer): 125–140. Ide: 134.

⁶²⁷ John Cage – Daniel Charles: *For the Birds*. Boston: Marion Boyars, 1981. 15. Idézi: Hicks: “John Cage's Studies with Schoenberg”, 135.

⁶²⁸ Popper: *Esszék és kritikák*, 108–109. Tímár Árpád fordítása.

III. rész:

Az ornitomuzikológia mint reminiscencia

„[... M]indennél fontosabb volt, amit akkor érzésemén keresztül megértettem: hogy mindez, amit most szememmel láttam, bennem élt eddig is, bennem és minden emberben, évezredek át, hogy ez a kézzelfogható és egyszerű világ volt az, amit kifejezhetetlennek és Földöntúlinak és Emberfölöttinek nevezünk, holott bennünk volt és körülöttünk, csak érzékeink, a tompa és tökéletlen műszerek nem adtak képet róla a mi elménknek.”

(Karinthy Frigyes: *Utazás Faramidóba: Gulliver ötödik útja*. VIII.)

1. A sas hátán utazó kismadár

a) Bartók, Szőke, Csenki és a pettyes fülemülerigó

Szőke naivan bizonyított elméletét közönségének nagyobb része elismeréssel fogadta. Dolgozatom utolsó részében amellett érvelek, hogy a meglepően affirmatív recepció egyik meghatározó oka az általam reminiscenciának nevezett jelenség volt: az, hogy Szőke állításai és módszerei illeszkedtek, vagy illeszkedni látszottak az európai és magyar kultúra egyes gondolkodási sémáihoz, a befogadókban ismerős és elfogadott toposzok emlékét idézték fel. A gondolkodási sémák jellemzően anélkül hatnak, hogy működésük tudatossá válna, és ez esetenként önkéntelen, az érintett személyek által észre sem vett párhuzamok létrejöttéhez vezetett, amelyek egy része műalkotásokban öltött formát – ahogy az mindjárt az első fejezetben bemutatott első példából is kiderül.

A feketerigó nevű eurázsiai madarat mindenki ismeri, aki el tudja olvasni ezt a dolgozatot. Ebben a fejezetben egy valamivel kisebb termetű észak-amerikai rokonával, a pettyes fülemülerigóval (*Catharus guttatus*) foglalkozom, amely olyan távolságban van a feketerigótól a filogenetikus családfán, mint az unokatestvérek a genealogikus családfákon.⁶²⁹ A pettyes fülemülerigó a *Catharus* nem többi fájához hasonlóan erdőben él és rejtőzködő természetű, angolul ezért kapta a *hermit thrush*, azaz remeterigó nevet. A hímek más madarakéval össze nem téveszthető énekét így jellemzi egy 1960-as amerikai madárhatározó: „Gyönyörű, felváltva emelkedő és ereszkedő füttyült frázisok, amelyek mindegyikét tartott hang vezeti be.”⁶³⁰ (II-1-1. hangpélda.) Észak-Amerika kultúráiban a pettyes fülemülerigó reprezentációját ez a két tulajdonsága, rejtőzködő életmódja és sajátos hangja határozza meg.

A két motívum összekapcsolódik a madárral kapcsolatos legkorábbi ismert történetben, egy irokéz mesében.⁶³¹ Volt idő, amikor még egyetlen madárnak sem volt hangja. A Nagy Szellem felajánlotta nekik az éneklés képességét, mondván, az kapja a legszebb éneket, aki a legmagasabbra repül. A pettyes fülemülerigó tudta, hogy kicsi, és hogy a saját erejéből nem tud magasra szállni, ezért a versengés napjának reggelén elbújt a sas tollai között. A sas nem vette észre a kis potyautast, és amikor úgy látta, hogy már mindenki másnál magasabbra ért, elégedetten ereszkedni kezdett. Ekkor röppent elő rejtékhelyéből a kismadár. A sas meglátta őt, és rájött, hogy mi történt, de már nem volt elég ereje, hogy utánarepüljön, a versenyt így a pettyes fülemülerigó nyerte meg. De nem sokáig örülhetett a győzelmének: mire visszaért a földre, a sas már mindenkinek elmesélte, hogy csalt. Szégyenében elbújt az erdőbe, és azóta sem bújt elő.

⁶²⁹ Rigófélék családja (*Turdidae*) → *Turdus* nem (rigók) → *Turdus merula* (eurázsiai feketerigó); Rigófélék családja (*Turdidae*) → *Catharus* nem (fülemülerigók) → *Catharus guttatus* (pettyes fülemülerigó). A genealógiai hasonlat a klasszikus taxonómia fő kategóriáin alapul. Ha azonban a kládokat, illetve a kládokon alapuló filogenetikus családfát is figyelembe vesszük, ennél valamivel bonyolultabb a helyzet. John Klicka – Gary Voelker – Garth M. Spellman: “A molecular systematic revision of the true thrushes (*Turdinae*)”, *Molecular Phylogenetics and Evolution* XXXIV (2005. április): 486–500. Ide: 492–494.

⁶³⁰ “Voice: beautiful whistled phrases, rising and falling, each phrase introduced by a sustained note.” (Ford. LG) Allan D. Cruickshank: *A Pocket Guide to Birds*. New York: Washington Square Press, 1960. 166. (Az első kiadás 1953-ban jelent meg.)

⁶³¹ A történet egy teljes változatát lásd itt: Allan A. Macfarlan (ed.): *Native American Tales and Legends*. Mineola – New York: Dover Publications, 2001. 82–84.

A történet különböző változatokban Európában is ismert. Nem dönthető el, hogy az észak-amerikai őslakosok körében élő változatok párhuzamosan, vagy pedig a gyarmatosítók hatására alakultak-e ki. Európában értelemszerűen eurázsiai madár a történet főszereplője, a szintén nehezen megfigyelhető ökörszem.⁶³² A két kontinens énekesmadár-faunája olyan mértékben különbözik egymástól, hogy az egyik földrészről érkező utazó tanulás nélkül egyáltalán nem tud kiigazodni a másik földrész madárhangjai között.⁶³³

Ezt tapasztalta Bartók Béla is, aki 1944 tavaszán így írt az Észak-Karolina állam beléi Asheville-ből Péter fiának, az ismeretlen madarak nevét a hangjuk utánzásával helyettesítve:

A tavasz most már tagadhatatlanul megérkezett. Olyan »kutya-fa« (dog-wood) virágzás van, mint nálunk akácvirítás. A madarak teljesen megrészegekedtek a tavasztól, és olyan hangversenyeket rendeznek, amelyet még sose hallottam. Kezdve a puty-puty-puty % -on, és végezve különféle újabb hangú (nyilván újabb ideérkezett) madarakon.



Az itt kottázott madármotívum fontos szerepet játszik Bartók Harmadik zongoraversenyének madárepizódjában, a második tétel középrészében. 1994-ben Maria Anna Harley lengyel származású amerikai zenetörténész a levélben kottázott motívumban, amely a műben a nyolcvanadik ütemtől szólal meg, a tarka avarsármány (*Eastern towhee; Pipilo erythrophthalmus*) hangját ismerte fel. Az ötvennyolcadik ütem után a zongora és a fuvola szólamában az erdei fülemülerigó (*Wood thrush; Hylocichla mustelina*), a klarinét szólamában pedig a pettyes fülemülerigó hangjának utánzatait azonosította (III-1-1. kotta):⁶³⁵

⁶³² Elisabeth Atwood Lawrence: *Hunting The Wren. Transformation of Bird to Symbol*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1997. 26–30. Az összefüggést említi: Emily Doolittle: “‘Scarce inferior to the nightingale’: hermit thrush song and American cultural identity”. Köszönöm a szerzőnek, hogy 2000. október 9-én elküldte a számomra tanulmányának *preprint*jét.

⁶³³ Noha az énekesmadár-alakúak rendjében a palearktikus és a nearktikus avifauna csekély átfedést mutat, a ritka kivételek egyikének történetesen éppen az ökörszem tekinthető. David P. L. Toews – Darren E. Irwin: “Cryptic speciation in a Holarctic passerine revealed by genetic and bioacoustic analyses”, *Molecular Ecology* XVII (2008): 2691–2705.

⁶³⁴ Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: EMB, 2004. 278.

⁶³⁵ Maria Anna Harley [Maja Trochimczyk]: “Birds in concert: North American birdsong in Bartók’s Piano Concerto No. 3”, *Tempo* XLVIII/189 (1994. június): 8–16.; Az oboa szólamának motívumai az ötvennyolcadik ütemmel kezdődő szakaszban kevésbé jellegzetesek, ezeket Harley nem tudta azonosítani, ahogyan a levélrészlet puttyogó madarát sem.

III-1-1. kotta. Bartók Béla: Harmadik zongoraverseny, 2. tétel, 58–67. ütem. A vonós szolamok elhagyásával.⁶³⁶

Mindhárom megfejtés meggyőző. Ami a pettyes fülemüligót illeti, a klarinét szolamában megfigyelhető a madár énekére is jellemző, felváltva emelkedő és ereszkedő mozgás, amely tükröződik Amy Beach (1867–1944) amerikai zeneszerző 1921-es *Hermit Thrush* című zongora-diptychonjának pettyes fülemüligó utánzataiban is (III-1-2. kotta):

III-1-2. kotta. Amy Beach: *Hermit Thrush at Eve*. Op. 92, No. 1.⁶³⁷ Autográf facsimiléje. 28–29. ütem.

A pettyes fülemüligó egyetlen motívumának utánzata a 29. ütem második felében, a jobb kézben.

⁶³⁶ Béla Bartók: *Concerto No. 3. For Piano and Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1947. 34.

⁶³⁷ Amy Beach: *Hermit Thrush at Eve*. Op. 92, No. 1. Autográf. Library of Congress, Music Division, Arthur P. Schmidt Company Archives. [https://imslp.org/wiki/Hermit_Thrush%2C_Op.92_\(Beach%2C_Amy_Marcy\)](https://imslp.org/wiki/Hermit_Thrush%2C_Op.92_(Beach%2C_Amy_Marcy)) (Hozzáférés: 2021. augusztus 20.)

A Bartók által használt hangkészlet – a félhang nélküli ötfokúság négyhangú kivágata – szintén rokonítható más megfigyelők pettyes fülemüligig észleleteivel. Bár a rendkívül magas fekvés és gyors tempó miatt a hangsorozatok részletei nehezen kivehetők, a madár énekében több amerikai szerző vélte felfedezni az anhemiton pentatónia, illetve több különböző félhangos ötfokú készlet jelenlétét⁶³⁸ – mint látni fogjuk, nem is alaptalanul.

Az asheville-i madárhang-megfigyelésnek fontos előzményei voltak a zeneszerző életében. Közismert, hogy Bartók fiatal korától aktívan foglalkozott természetbúvárkodással, növények, kagylók és különösen rovarok gyűjtésével.⁶³⁹ Természettani érdeklődése többféleképpen kapcsolatba hozható zenei tevékenységeivel. A rovargyűjtés a népdalgyűjtéssel analóg: a preparálás megfelelője a hangfelvétel-készítés és lejegyzés, a következő művelet pedig mindkét területen az azonosítás és rendszerezés. Az analógiára maga Bartók is reflektált, amikor azt mondta Péter fiának, hogy amint a rovarokat, úgy a népdalokat is még életükben, azaz preparálásuk, illetve rögzítésük előtt meg kell figyelni, mert bizonyos tulajdonságaikról csak így lehet tudomást szerezni.⁶⁴⁰

E szoros, de felszíni párhuzam háttérben Bartók esetében általánosabb és mélyebb szemléleti kapcsolat áll. „A szűkebb értelemben vett parasztzene [...] természeti jelenségnek tekinthető. [...] Éppolyan természeti tünemény, mint pl. a természet (a növény- és állatvilág) alakzatai” – írta Bartók a *The Sackbut* című angol zenei folyóiratnak 1921-ben.⁶⁴¹ És tíz évvel később, a magyar néprajzi folyóirat, az *Ethnographia* számára: „Mi magunkat tulajdonképpen természettudósoknak valljuk, akik tanulmányozásuk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a parasztszenét választottuk.”⁶⁴² A népzene kutató Bartók és a természetbúvár Bartók hallásélményei ezeknek az idézeteknek a szellemében találkoznak a zeneszerző Bartók életművében: természetzenéjének 1926-os mintadarabjában, *Az éjszaka zenéjében* a természeti hangok utánzata és a népzene utánzata harmonikusan illeszkedik, összesimul.⁶⁴³

⁶³⁸ Anne Hinshaw Wing: “Notes on the song series of a hermit thrush”, *The Auk* LXVIII/2 (1951. április): 189–193. Idézik: Harley: “Birds in concert”, 11–12. (több más szerzőre is utal, akik pentatóniát említenek); Emily L. Doolittle: “Hearken to the Hermit-Thrush: A Case Study in Interdisciplinary Listening”, *Frontiers in Psychology* XI (2020. december). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.613510> (Hozzáférés: 2021. augusztus 20.): 7.

⁶³⁹ Hugh D. Loxdale – Adalbert Balog: “Béla Bartók – Musician, Musicologist, Composer... and Entomologist!”, *Antenna. Bulletin of the Royal Entomological Society of London* XXXIII/4 (2009): 176–182.

⁶⁴⁰ Bartók Péter: *My Father*. Homosassa: Bartók Records, 2002. 215. Idézi Loxdale–Balog: “Béla Bartók – Musician, Musicologist, Composer... and Entomologist!”, 177.

⁶⁴¹ Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében [1921]” (Tallián Tibor fordítása Bartók német nyelvű fogalmazványából). In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 106–115. Ide: 107.; Bartók hasonlóan fogalmazott *A magyar népdal* című könyve előszavában is. A vonatkozó idézet megtalálható fejezetem folytatásában, Szőke Péter Szabolcsi Bencének írt levele részletében. Bartók Béla: „A magyar népdal [1924]”. In Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai 5*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1990: 7–245. Ide: 11.

⁶⁴² Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon) [1931]”, In: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 3*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999. 345–364. Ide: 354.; Bár dolgozatomnak nem célja, hogy felfejtse Bartók szemléletének művelődéstörténeti előzményeit, mindenképpen említést kíván, hogy a II. részt záró idézet Popper Leó egy olyan 1911-es írásából való, amelyben a népművészetet szintén a természet jelenségeihez hasonlította. Popper: *Esszék és kritikák*, 107.

⁶⁴³ Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről. I. A természet-neszezés szerkesztése. (Az éjszaka-zenéje, 1–17. ütem)”. In Uő: *Tizenhét Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 153–157.; Maria Anna Harley [Maja Trochimczyk]: “Natura naturans, natura naturata and Bartók’s Nature Music Idiom”, *Studia Musicologica* XXXVI/3–4 (1995): 329–349.; David E. Schneider: “Tradition Transformed. »The Night’s Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style”. In Uő: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007. 81–118.

Mivel Szőke a zenét lényege szerint természeti jelenségnek tartotta, Bartók figuráját magától értő módon helyezte a patrónus és az előfutár szerepébe.⁶⁴⁴ 1959-ben megjelent első tudományos közleménye, *A melódia belső fejlődésének dialektikája* mindjárt a címlap mögötti ajánlásban azt hirdeti magáról, hogy „Bartók Béla világnézetének gyökereiből sarjadt”.⁶⁴⁵ Két kis Bartók-szövegrészletből, egy Geyer Stefinek 1907-ben, a szerelmes huszonéves exhibicionizmusával írt, végletes tételekben fogalmazó levélből, valamint *A magyar népdal* című 1924-es monográfia egy töredékéből Szőke az előszóban levezeti, hogy Bartók voltaképpen az anyag és a mozgás elsődlegességében gondolkozott, vagyis dialektikus materialista volt, és eképp Szőke elvtestvére.⁶⁴⁶

Bartók szövegeinek ilyen súlyos és feltűnő abúzusával másutt nem találkozunk Szőke írásaiban, de olvasatai később is problémásak. Az 1959-es közlemény Bartóktól származó mottója az 1982-es összefoglaló könyvben, *A zene eredete és három világában* is szerepel, bár ezúttal már csak végjegyzetben.⁶⁴⁷ „Az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzeneje [...] alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősförmára, őstípusra, ős stílus-fajra.”⁶⁴⁸ Az idézet önmagában látszólag rokonítható Szőke elméletével, ám eredeti szövegkörnyezetéből kiderül, hogy Bartók nem az egyetemes fizikai-biológiai meghatározottság később Szőke által propagált gondolata miatt, hanem a népcsoportok közötti történeti kapcsolatok miatt vélekedett így.

Feltűnő, hogy Szőke a publikációiban soha nem idézte azokat a szövegeket, amelyekben Bartók a népzenei természeti jelenségnek minősítette, noha tudott legalább egy ilyen szöveghelyről. A mellőzés oka kiderül egy Szabolcsi Bencének írt 1966-os leveléből:

Ismeretesek Bartók Béla ilyen, korábban teljesen tévesnek minősített nézetei[,] mint pl. ez: „A szűkebb értelemben vett parasztzene öntudatlanul működő *természeti erő* átalakító munkájának következménye... ép olyan *természeti tünemény*, mint pl. az *állat- vagy növényvilág* különféle megnyilvánuló formái.”⁶⁴⁹ Távol áll tőlem, hogy ezeket a gondolatokat *így* fogadjam el, mintegy tagadva a társadalom, a történelem bázisát és hatásait a népzeneifejlődésben. De e társadalmi tényező abszolutizálása nem kisebb hiba, mint a természeti tényezők semmibe vevése a zene valódi mibenlétének kutatásában. Azt kell mondanom, Bartók ilyen tartalmú nézetei [...] még se becsülhetők le annyira, miként sokáig tettük, és el kell ismernünk – bizonyos egyoldalúságaik ellenére is –, hogy Bartók e tekintetben is zseniális megsejtő volt.⁶⁵⁰

Szőke szerint a természeti tényezők elsődlegesek bár, de nem kizárólagosak. Úgy tűnik, a Bartók-idézetet azért nem használta nyilvánosan, mert szerinte Bartók itt még a szókei felfogáshoz képest is

⁶⁴⁴ Szőke Péter Zsuzsa lányának férje, Sasvári Lajos etológus megfogalmazása szerint Szőke „a nagy támogatót remélte volna” Bartókban, és nagyon sajnálta, hogy érdemi találkozásra nem kerülhetett sor kettejük között. Sasvári Lajosnak köszönöm, hogy válaszolt a 2017. június 16-án telefonon feltett kérdéseimre.

⁶⁴⁵ Bartók neve az eredetiben csupa nagybetűvel. Az előszó az egyetlen személyes találkozás leírásával kezdődik: Szőke 1927-ben hallotta Bartókot az Első zongoraverseny szólistájaként Prágában, a koncert után autogramot kért, és másnap csendes áhítattal, észrevétlenül figyelte őt utazás közben, miután véletlenül ugyanabba a vonatfülkébe szült a jegyük. Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/5–6.

⁶⁴⁶ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, I/13.

⁶⁴⁷ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 206. (49. végj.)

⁶⁴⁸ Bartók Béla: „Népdalkutatás és nacionalizmus [1937]” In: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 4.* Budapest: Editio Musica Budapest, 2016: 307–311. Ide: 309.

⁶⁴⁹ Bartók: „A magyar népdal”, 11.

⁶⁵⁰ Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1966. április 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

túlértékelte a természeti tényezők jelentőségét, azokat a társadalmi-történeti tényezők rovására abszolutizálta. Csakhogy ez nem igaz, mint az kiderül az őstípusokat említő Bartók-idézet eredeti kontextusából is, de még inkább az általam korábban idézett 1931-es Bartók-szöveg folytatásából:

[... Tanulmányozásunk] tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a paraszzenét választottuk. [...] Természeti produktumnak tekinthetők [a parasztosztály kultúrtermékei], mert [...] a pregnánsan egységes stílusok kialakulása [...] *csakis lelki közösségben élő nagy tömegek egyféle irányban működő ösztönszerű variáló készségével magyarázható.* Ez a variáló készség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő.⁶⁵¹ [Kiemelés tőlem]

„Nagy tömegek”, vagyis a társadalom, amelynek történelme van, amelyet népek és társadalmi rétegek közötti kölcsönhatások is alakítanak. Szökével ellentétben Bartókra nem volt jellemző természet és társadalom hermetikus elkülönítése és hierarchikus, alépitmény-felépítvány szerű elrendezése. Szemében a társadalom bizonyos öntudatlan jelenségei egyúttal természeti jelenségek is. Bartók „lelki közössége” Wilhelm Wundt az I. részben már ismertetett néplelek-fogalmára emlékeztet, az egyénközi kapcsolatok olyan összetett hálózatára, amelyben biológikum és történelem nem választható ketté.

Ha Szőke helyesen értelmezte volna az idézetet, akkor sem felelt volna meg a számára, hiszen a madárzenei felfedezés végleg megerősítette őt a fizikai-idegéletani tényezők elsődlegességéről vallott nézetében. A téves értelmezés mindenesetre jobban összefért a Bartókról, mint patrónusról kialakított képzetéhez. Mikor a madárzenei felfedezésről először adott hírt az 1959-ben megjelent dolgozat függelékében, azt ezzel az ajánlással látta el: „A madárhanggyűjtő Bartók emlékének tiszteletére, aki III. zongoraversenyében maga megfigyelte madárhangokat emel emberi magasságokba.”⁶⁵²

Hogy Bartók pontosan micsodát emelt a nevezett magasságokba, arról Szőkének fogalma sem lehetett: ekkor még nem ismert észak-amerikai madarakat. Pettyes fülemülerigók hangjáról készült felvételeket csak valamikor 1963 és 1965 között juttatott el hozzá William W. H. Gunn (1913–1984) kanadai ornitológus.⁶⁵³ Ezek a küldemények nem lelhetők fel a hagyatékban, datálásuk alapja, hogy Szőke 1963-as közleményeiben még nem említette a pettyes fülemülerigó énekét,⁶⁵⁴ 1965-ös madárzenei publikációjában viszont már „a biomuzikális evolúció csúcsaként” jellemezte, közölve néhány saját lejegyzését.⁶⁵⁵ A madárra mindig az angol név magyar tükörfordításával, remeterigóként hivatkozott.

Semmi nem utal arra, hogy Szőke ezután felismerte volna a Harmadik zongoraverseny klarinétszólamában a pettyes fülemülerigó utánzatát. A kifejezetten ennek a madárnak szentelt 1969-es tanulmányában nagy általánosságban megemlítette Bartók és a madárhangok kapcsolatát, de azt nem

⁶⁵¹ Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene?”, 354.; Ebben az összefüggésben releváns a másik korábbi idézetem egyik szöveghagyásának pótlása is (kiemelése tőlem): „A szűkebb értelemben vett parasztszene [...] természeti jelenségnek tekinthető. *Mai alakját minden tanultság nélküli embertömeg ösztönös alakító erejének köszönheti.* Éppolyan természeti tünetény, mint pl. a természet (a növény- és állatvilág) alakzatai.” Bartók: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”, 107.

⁶⁵² Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/345.

⁶⁵³ A felvételek forrásáról: Szőke Péter: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, *Élővilág* X/4 (1965. augusztus): 205–212. Ide: 211. (2. lábj.); Szőke Péter – Miroslav Filip – William W. H. Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, *Studia Musicologica* XI/1 (1969): 423–438. Ide: 431–432.

⁶⁵⁴ Szőke: „Ornitomuzikológia”; Szőke Péter: „A madárhang ismeretlen világa”, *Búvár* VIII/4 (1963): 199–203.

⁶⁵⁵ Szőke: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, 211.

kötötte össze a tanulmány főszereplőjével.⁶⁵⁶ Miután a lassítás nélkül készült lejegyzéseket nagyrészt hiteltelennek tartotta, valószínűleg fel sem merült benne a gondolat, hogy Bartók pusztá füllel szerzett benyomásainak lenyomatát megpróbálja összefüggésbe hozni a madárének természetes valóságával.

Ha a kottát ilyen célból nem tanulmányozta, vélhetően föl sem figyelt a klarinétra, mint madár-individuumra, mert a pettyes fülemülerigó nemcsak az erdőben, de a Bartók-mű hangképében is rejtőzködik, *piano* dinamikájával megbújik a háttérben, a zongora erdei fülemülerigójának *fortéja* mögött – még ha *g*-lápentaton hangkészletével el is válik az uralkodó *e*-lápentaton, illetve *E*-dúr hangnemtől.

Szőke öt hím pettyes fülemülerigó hangját tanulmányozta a Gunn-féle felvételeken.⁶⁵⁷ Az ő tudomása szerint minden hím egyed tíz-tizenöt különböző dallamot tud,⁶⁵⁸ az újabb irodalom hét-tizenkét dallamot említ,⁶⁵⁹ tehát feltehető, hogy Szőke mintegy ötven dallamot ismert meg. Ezek közül 1965-ben egyetlen egyedről négy, a madárnak szentelt 1969-es tanulmányban pedig huszonkét dallam lejegyzését publikálta, az utóbbi esetben minden egyedről legalább hármat, legfeljebb hatot. Hogy ezeket milyen elvek szerint válogatta ki, az pontosan nem tudható, mert az eredeti, teljes felvételek nem lelhetők fel.

A III-1-1. táblázatban feltüntettem, hogy az első két közlemény anyagából Szőke mely példákat használta a későbbiekben.⁶⁶⁰ Az 1965-ös négy dallamból egy darab, az 1969-es huszonkettőből pedig hat darab azonnal kihullt a rostán, soha többet nem publikálta őket. Másfelől volt három különösen sikeres példa, az 1969-es sorszámkok szerint és a dobogó fokait föntről lefelé követő sorrendben a 10-es, a 31-es és a 30-as: az első helyezett tízszer, a második helyezett nyolcszor, a harmadik helyezett pedig hétszer szerepelt.

⁶⁵⁶ Szőke–Filip–Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 424.

⁶⁵⁷ Id. m., 431.

⁶⁵⁸ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 79.

⁶⁵⁹ Doolittle: “Hearken to the Hermit-Thrush”, 4.

⁶⁶⁰ A táblázatból és a hozzá kapcsolódó tárgyalásból a kutatást 2020 tavaszától akadályozó körülmények miatt kimaradtak az 1967-es kandidátusi disszertáció pettyesfülemülerigó-példái.

Madár	1965	1969	1978/1	1978/2	1979	1982	1987	1990	1991	1993	Hangk.	Peri.	Antr.
1.	21/B										[≈d]		
	21/A	10	22	7	16'18"-	32	B7a:2; B7c	16	2	12'49"-	p	s	
		11		2		33					p	i	
	21/D	12		3		34					p		
		13		8		35					p	s	
		14											
2.	21/C	15		9		36	B7a:1(?)				d	s	
		16		1							p	i	
		17										[i]	
		18										[i]	
3.		19	20	6		37	B7a:3				p	s	
		20		13		41					d	s	
		21		12		40					d	s	+
		22									[≈d]		
		23		4	14'58"-		B7a:6		1	14'30"-	p	i	+
4.		24	19	11		42	B7a:5		3		p	s	
		25	21	5		39	B7a:7			14'01"-	p	i	
		26									[≈d]		
		27									[≈p]		
5.		28				38					d		
		29				44					d	i	
		30	18	10	17'43"-	43	B7b			19'00"-	p	s	
		31	23	14		45	B7a:4	20	4	32'03"-	p	s	+

III-1-1. táblázat. A pettyesfülemülerigő-példák előfordulása

Szőke különböző publikációiban és két televíziós szereplésében

1965 = „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”; 1969 = “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”; 1978/1 = „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”; 1978/2 = „Ember előtti zene”; 1979 = *Esti Muzsika: Madárzene*. Magyar Televízió, 2. műsor, 1979. június 16., 19:45; 1982 = *A zene eredete és három világa*; 1987 = *Az ismeretlen madárzene*; 1990 = „Megoldhatatlan-e...?”; 1991 = „Madármuzsika”; 1993 = *Madárfolklór*. Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04. Az oszlopfej évszámait alatta azok a sorszámok láthatók, amelyeket Szőke a pettyesfülemülerigő-kottapéldákhoz az adott közleményben hozzárendelt, televízióműsorok esetén a példa elhangzásának perc:másodperc adatai szerepelnek.

Hangk[észlet] oszlop: **p** = félhangnélküli pentatónia, **d** = diatónia-kivágat

Peri[odicitás] oszlop: **s** = strófászerkezet, **i** = periodizáló-strofizáló tendencia

Antr[opomorfizálás] oszlop: **+** = az emberi zenekultúrával mutatott párhuzam hangsúlyozása

[≈...] = Tőlem származó kiegészítés olyan minősítésről, amely csak fenntartásokkal alkalmazható

Hogyan függ össze a példák felhasználási statisztikája a Szőke által leírt zenei jellemzőkkel? A hangkészletet harminckétszeres lassítás alapján hol félhangnélküli pentatóniaként (*p*), hol a diatonikus készlet valamilyen kivágataként azonosította (*d*) a táblázatban felsorolt közlemények szövegében. Ami pedig a szerkezet periodicitását illeti, megkülönböztette a periodizálódó-strofizálódó tendenciát (*i*), illetve a határozott strófászerkezetet (*s*). Három esetben külön hangsúlyozta az emberi zenekultúrával, különösen a népzenevel mutatott párhuzamot (+). A rostán kihullott példák esetében nem tett megállapítást a hangkészletről és a szerkezet periodicitásáról, és ezekre az imént említett tulajdonságok vagy nem is jellemzők, vagy csak részben, fenntartásokkal alkalmazhatók ([≈...]).⁶⁶¹

A három legtöbbet szerepelt példa mind döntően félhangnélküli pentaton hangkészletű, és határozott strófászerkezetet mutat. Objektív szempontok ezt a preferenciát nem indokolják, ahogyan azt

⁶⁶¹ Szőke–Filip–Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 431–432.; Szőke: „Ember előtti zene”, 18.; Szőke: *A zene eredete és három világa*, 72–81.

sem, hogy Szőke a pettyes fülemüligő énekét nevezte „az állatzenei evolúció eddig ismert legmagasabb csúcsának”,⁶⁶² és nem valamely más komplex énekű madár hangképleteit. Az ok aligha lehet más, minthogy a kérdéses dallamok hasonlítanak a leginkább a magyar népzene régi stílusára, olyan dallamokra, amelyek Bartók szerint nemcsak hogy természeti produktumok, hanem mert természeti produktumok, „ezért [...] a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői” is.⁶⁶³

Mint az előző részekben láttuk, Szőke a zeneiség fogalmát teljesen elváltatta az esztétikumtól, és következetesen tagadta, hogy ítéleteit esztétikai szempontok vezették volna. A pettyes fülemüligő értékelése azonban megintcsak e szempontok meghatározó jelentőségét bizonyítja. Szőke elmélete részben valóban „Bartók világnézetének gyökereiből sarjadt”, ám elsősorban nem Bartók tudományos elveit, hanem esztétikáját tükrözi.

Szőke szövegeiben a nevesített Bartók-hivatkozások 1959 után jelentősen megcsappantak, lábjegyzetekbe húzódtak, és többnyire csupán Bartók lejegyzési technikáját említették, mint Szőke lejegyzéseinek módszertani alapját.⁶⁶⁴ Ezeknek az említéseknek azonban a technikai szempontokon túlmutató olvasata is van. „Szőke verziója [értsd: saját felfogását tükröző pettyesfülemüligő-lejegyzése] hosszú deklamációjával és remek díszítő hajlításaival Bartók Béla magyar népzenei gyűjtésének valamely lendületes pásztordallamára emlékeztet” – vélekedik David Rothenberg amerikai állatzene-kutató,⁶⁶⁵ amivel önkéntelenül arra hívja fel a figyelmet, hogy a szóban forgó módszertani választás ugyanúgy nem értéksemleges, mint az ötvonalas notáció melletti döntés: az egzaktak és objektívnek szánt reprezentációs szisztéma használatával egy sajátos repertoárral összekapcsolódó sajátos értékfogalom jut kifejezésre.

Szőke madárzenei elméletét olyan mélyen áthatja Bartók, hogy olvasói a Bartók-hivatkozások megfogalmazása és rejtőzködése ellenére is rendre összekötötték kettejüket. Tóth Éva esszéista és költő, az *Új Tükör* című hetilap világirodalmi szerkesztője a lap 1988-as évfolyamába írt, Bartókról szóló tárcájában így fogalmazott:

[Bartók] azt írja, hogy a népdal természeti képződmény, megelőzve ezzel Szőke Péter felfedezését, miszerint, ha bizonyos madárfajok énekét lassítva lejátszunk, kerek, hibátlan zenei formákat kapunk.⁶⁶⁶

A témával kapcsolatos történeti kutatás híján Tóth Éva aligha jöhetett volna rá, hogy a népdal természeti képződményként való bartóki értelmezésének helyességét a madárzenei felfedezés azért látszik olyan

⁶⁶² Szőke: *A zene eredete és három világa*, 72.

⁶⁶³ Bartók Béla: „Mi a népzene?”, *Magyar Minerva* II/1 (1931. január 15.): 193–195. Ide: 194.; Közreadása: Szöllőssy András (szerk.): *Bartók összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 672–684. Közel azonos megfogalmazásban egy másik szövegben: Bartók: „A magyar népdal”, 11.

⁶⁶⁴ Szőke Péter: „A madárhangbrázolás egzakt módszere”, 110.; Szőke–Filip–Gunn: „The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 431. (8. lábj.); Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 822. (7. lábj.); Szőke: *A zene eredete és három világa*, 201–202. (10. végj.). Az utolsó három helyen Szőke a Bartók szerbhorvát népzenei közreadásában lefektetett elveket említi irányadóként (Béla Bartók – Albert Bates Lord: *Serbo-Croatian Folksongs*. New York: Columbia University Press, 1951.)

⁶⁶⁵ “Szőke’s version, with its long declamation and cool ornamental bends, resembles a shepherd’s lilting tune from one of Bela Bartok’s collections of Hungarian folk music.” (Ford. LG) Rothenberg: *Why Birds Sing*, 83–84.

⁶⁶⁶ Tóth Éva: „Munkák és napok”, *Új Tükör* XXV/46. (1988. november 13.): 5.

szépen igazolni, mert Szőke pontosan ennek a bartóki koncepciónak a szellemében válogatta a madárhangokat, és rangsorolta azok „fejlettségét”.

Fasang Árpád, aki egykor a Népművelési Minisztérium Zenei Főosztályának vezetőjeként Szőke népzenei dolgozatának kiadása fölött bábáskodott, mint nyugalmazott karvezető és zenepedagógus írta 1991-ben Szőkének az alábbi levelet. Fasang Bartók-asszociációjának megfogalmazásában Lendvai Ernő hatása érezhető, aki nemcsak Bartók deskriptív természetzenéjében, hanem más jellegű műveinek absztrakt szerkezeti elemeiben is a természet tükröződését vélte felfedezni, az utóbbiakban bizonyos természetes – vagy annak hitt – szimmetriák és arányok formájában:⁶⁶⁷

Szívből kívánom, hogy legyen erőd – és időd – [a madárzene kapcsán leírt természeti] törvényszerűségek gyakorlati érvényesülésének vizsgálatára. Az arányok, formák kialakulásának törvényszerűsége – valószínűleg – ilyen természeti törvények érvényesülése. Bartók zenéjének formavilága is ezt sejteti. Bartók nem közvetlenül az aranymetszet képletének engedelmesskedett, hanem a formaalkotást a természettől tanulta. Az nem véletlen, hogy milyen izgalommal vizsgálta a lepkék, rovarok csodálatos világát. Így első kézből kapott „utasítást” arra, hogyan kell „szervesen” építkezni.⁶⁶⁸

Szőke munkája nem csupán szöveges reflexiókban kapcsolódott össze Bartók emlékével, hanem zeneművekben is, például Csenki Imre (1912–1998) egy kompozíciójában. Csenki Imre ének-zenetanár, kiváló kórusvezető – többek között a Magyar Állami Népi Együttes Énekkarának alapítója –, karmester és zeneszerző, a cigány népzene kutatója és Szőke baráti jóismerőse volt. Zeneszerzőként elsősorban az általa vezetett együttesek számára alkotott, főként feldolgozásokat, cigány, magyar, román, észt, cseremisz, vogul, tatár népdalok felhasználásával.⁶⁶⁹ Szőkének 1991 nyarán így írt: „Én igen-igen nagyrabecsülöm munkásságodat és mint muzsikus nem győzők gyönyörködni a csodálatosan szép-remek dallamokban.”⁶⁷⁰

Bartók az eredetileg zongoristának készülő Csenki játékát 1933-ban, huszonegy éves korában meghallgatta a Csalán utcai házban. Tehetségesnek találta, de már nem állt módjában tanítani őt, mert a következő évben nem foglalkozott elsősökkel, azután pedig felhagyta zongoratanári állását a későbbi *Magyar Népzene Tára* előkészítő munkálatai kedvéért. Csenki 1979-ben így zárta a találkozás emlékét felidéző írását: „Ha nem lehettem is növendéke, az ő szellemében igyekeztem dolgozni mint tanár, népdalgyűjtő és karmester. Szinte valamennyi vokális művét vezényeltem itthon és külföldön – az egynemű férfikaroktól a *Cantata Profana*ig – a debreceni Református Kollégium kórusával, a Magyar Állami Népi Együttes kórusával vagy a Rádió Énekkarával.”⁶⁷¹

Csenki Imre indította el a zongoraművészi pálya felé unokáját, Szilasi Alexet (*1968), aki tizennégy éves korában – már zeneművészeti szakközépiskolásként – arra kérte nagyapját, hogy

⁶⁶⁷ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. Ide különösen: 142–165.

⁶⁶⁸ Fasang Árpád levele Szőke Péternek, 1991. november 7. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁶⁶⁹ Ittész Mihály (szerk.): *Csenki Imre emlékkönyv*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2004.

⁶⁷⁰ Csenki Imre levele Szőke Péternek, 1991. július 5. A levél említi az általam alább tárgyalandó madárdallam felhasználását is, csakúgy, mint Csenki 1990. szeptember 4-i levele Szőke Péternek. Mindkettő lelőhelye: OSZK Kézirattár, Fond 448.; Csenki Imre és családja hanglassításos madárzenei bemutaton járt Szőke lakásán 1982. november 24-én. Szőke: *Nekrológom*, 86.

⁶⁷¹ Csenki Imre: „Így láttam Bartókot” *Budapest* XVII/3 (1979. március): 20–21.

komponáljon a számára zongoraversenyt. Csenki olyan zongora-zenekari művel teljesítette ezt a kívánságot – a kézirat datálása szerint 1986-ban –, amelyben egy Bartók számára többféleképpen is fontos műfajt, román kolindákat használt fel.⁶⁷² Szilasi emlékei szerint a kolindák egy romániai kiadványból származnak, amelynek azonosítására még nem volt módom.⁶⁷³ A dallamok Bartók kolindagyűjteményében nem találhatók meg,⁶⁷⁴ és eddigi értesüléseim szerint a műfajban kevésbé tipikusak.⁶⁷⁵

Az anyagválasztás formai problémát vont maga után: mivel a dallamok önmagukban zárt egészek, ezért egymásutánjukat Csenki túlságosan felsorolásszerűnek érezte. Élete utolsó évtizedében Szilasi Alexszel közösen gondolkodott a problémán, és annak végső megoldását unokájára bízta. A kéziratot partitúra ennek következtében több különálló egységből áll, amelyeknek ma sincsen még végleges sorrendje, ahogyan nincsen a műnek végleges címe sem: a kéziratban a „Rapszodia szimfonikus z. karra és zongorára. Román népzenei témákra”, a „Variációk / Colindák szimfonikus z.karra” , a „Szimfonikus variációk transilvaniai népzenei témákra”, és a „Kelet európai zongoraverseny” címváltozatok bukkannak fel.

Előfordult, hogy nagypapa és unokája együtt hallgatták a madarak énekét. Csenkinek ilyenkor eszébe jutottak Szőke Péter lassított madárdallamai, amelyeket fejből tudott idézni. Ezek egyikét végül beillesztette a zongora-zenekari műbe, a kolindák közé. Bartók szellemi közelségének érzete tovább erősödik, ha beleolvasunk Csenki Szőkének címzett, 1991 nyarán írt levelébe: „Mennyivel tisztább zenei világ a madaraké! Oda kell menekülni, az – a legtisztább forrás.”⁶⁷⁶ Szilasi Alex a *Cantata profana* zárószakaszára alludáló levélrészlet ismerete nélkül fogalmazta meg azt a vélekedését, hogy a népzene és a madárzene egyaránt „nagyon tiszta”, és Csenki szemében ez a közös minőség biztosított helyet nekik egymás szomszédságában. De a kapcsolat ennél is szorosabb: Szilasi emlékei szerint nagypapa olyan madárdallamot választott, amelyben az egyik kolinda zenei rokonát vélte felismerni.⁶⁷⁷

A választott madárdallam az 1969-es számozás szerinti 24-es példa, a pettyes fülemülerigó egyik olyan dallama, amelyet Szőke maga is előszeretettel használt példaként: a hat szereplésével közvetlenül a dobogós helyezettek után következik, és a „nyerő” zenei kritériumok mindegyikét teljesíti. Az 1987-es lemezen közreadott hangfelvételen az eredeti, másfél másodperces motívum után tizenhatszoros lassítás következik (III-1-2. hangpélda). A lejegyzés harminckétszeres lassítás alapján készült. A háromvonalas *c*-t Szőke későbbi közreadásaiban kijavította *h*-ra (III-1-3a. kotta). Szőke ritmusjelei erősen antropomorfizálják a hangképletet, és ezt a tendenciát Csenki partitúrájában még tovább erősíti a klarinétszólamhoz írt előadási utasítás: *Molto espressivo. Poco rubato e capriccioso* (III-1-3b. kotta).

⁶⁷² Csenki Imre: „Szimfonikus variációk transilvaniai népzenei témákra / Kelet európai zongoraverseny” [a borítólappal címfelirata]. Autográf partitúra. Szilasi Alex tulajdona

⁶⁷³ Szilasi Alexnek köszönöm, hogy megosztotta velem a Csenki Imrével kapcsolatos emlékeit, valamint rendelkezésemre bocsátotta a zongora-zenekari mű kéziratot partitúráját. Az adatok a 2020. augusztus 27-én folytatott telefonbeszélgetésünkből, illetve szeptember 2-ai személyes találkozásunkból származnak. Szilasi Dávidnak köszönöm, hogy gépkocsival segített nekem a közlekedésben.

⁶⁷⁴ Béla Bartók: *Rumanian Folk Music. Vol 4. Carols and Christmas Songs (Colinde)*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

⁶⁷⁵ Bíró Viola és Pávai István segítségét köszönöm a stílári értékelésben.

⁶⁷⁶ Csenki Imre levele Szőke Péternek, 1991. július 5. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁶⁷⁷ Szembeszökő hasonlóságot a madárdallam a műben fellelhető népzenei dallamok egyikével sem mutat.

24 D ≈ 1,44 sec.
102,8 ♩/sec.
D₃₂ ≈ 47 sec.
32 48 M.M.

III-1-3a. kotta. Szőke Péter 1969:24 számú pettyesfülemüli-éjégyése.⁶⁷⁸

Andante Rubato, Grave cc 1=48 -31-

Gravi isaproviz. Poco capriccioso

III-1-3b. kotta. Csenki Imre zongora-zenei művének madárepizódja.

Autográf facsimiléje, a néma szólamok elhagyásával (folytatása a következő oldalon).⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Szőke-Filip-Gunn: "The Musical Microcosm of the Hermit Thrush", 436.

⁶⁷⁹ Csenki: „Szimfonikus variációk transilvaniai népzenei témákra / Kelet európai zongoraverseny”, 13. papírkötet, „31.” és „32.” oldal; Török Miklósnak köszönöm, hogy javított a kéziratról készült fényképek minőségén.

III-1-3b. kotta. Csenki Imre zongora-zenei művének madárepizódja (folytatás az előző oldalról).

Szőke madárdallam-lejegyzésének ötödik ütemét Csenki a saját változatából kihagyta, talán véletlenül. A madárepizód általam készített szintetikus megvalósítása a III-1-3. hangpéldában hallható.

Ahogy Szőke, úgy bizonyosan Csenki sem ismerte fel a dallamot szolgáltató pettyes fülemülegóban Bartók Harmadik zongoraversenye klarinétszólamának madarát, különösen nem a harminckétszeres lassítás lejegyzése alapján. Épp ezért meglepő, hogy Csenki is klarinétre hangszerelte a dallamot, és hogy négy prominens hangjának írott magassága egybevág Bartók négyhangos készletével (ld. ismét a III-1-1. kottát), bár a hangzó magasság nem, lévén Bartók A-klarinétra írt, míg Csenki B-klarinétra. Az egybeesés bizonyára véletlen: Csenki a dallam fekvésében és transzpozíciójában egyszerűen Szőke lejegyzését követte.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Közelebből valamelyik 1982 előtt publikált formát, mert az 1982-es könyvvel kezdődően a dallam nem c-re, hanem eszre transzponálva szerepel, apró dallami módosulással.

A kíséretet a dallam hangkészletéből összeállított hangfürtök alkotják. A hegedű-, illetve a csellószólam majdnem végig a dallam legelejéről származó *c*-t játssza legfelső hangként, illetve basszushangként, ezáltal a kíséret nem a dallam folytatásában uralkodó pentaton jelleget emeli ki, hanem diatonikus jelleget kölcsönöz a szakasznak. A hangkészlet megegyezik a Bartók Negyedik vonósnégyese középső tételét indító, az első percben folyamatos háttérként hallható hangfürtével, az egyes szólamok hasonló időeltolódással lépnek be, mint ennek a Bartók éjszakai természet- és magányzenéi közé sorolt tételnek az elején (III-1-4. kotta).



III-1-4. kotta. Bartók Béla: Negyedik vonósnégyes, harmadik tétel, 1–6. ütem.⁶⁸¹

Szókét Bartók szellemi erőtere befolyásolta, amikor a földjait a pettyes fülemüлерigónak adta az általa rendezett zenei versenyben. A madár hangjának Szőke-féle reprezentációját ezért a legnagyobb természetességgel fogadta be egy olyan zeneszerző műve, akinek a gondolkodását szintén Bartók szellemi erőtere befolyásolta. A ravasz kismadár tehát nem csak az égbolt közelébe, hanem a magyar zenekultúrába is egy „sas” hátán jutott el, egészen a huszonegyedik századig észrevétlenül folytatva potyautazását.

b) Egy másik nap az Algonquin Parkban

A Szőke által használt pettyesfülemüлерigó-felvételeket készítő William W. H. Gunn 1955-ben *“A Day in Algonquin Park”* címmel fél órás játékidejű hanglemezt adott ki,⁶⁸² amelynek 1959-ben javított második kiadása is megjelent. Az általa felvett madár- és rovarhangok, illetve környezeti zörejek egymás mellé vágásával és egymásra rétegzésével Gunn olyan hangkompozíciót készített, amely a címben megnevezett emblemikus kanadai nemzeti park természetes életének egy napját jeleníti meg, virradattól sötétedésig. A reggelé és a délutáné az első, az estéé pedig a második lemezoldal, a képzeletbeli látogatás napja júniusra vagy júliusra esik.

Ami az élővilág reprezentációját illeti, Gunn a hangkompozíciójában alapvetően realizmusra törekedett: bár több mint húsz forrásfelvételének egyike-másika földrajzilag és a naptár szempontjából is kilóg a kiadványon feltüntetett keretek közül, mindet készíthette volna az Algonquin Parkban is, a

⁶⁸¹ Béla Bartók: *Streichquartett 4*. Wien: Universal Edition, 1929. 31.

⁶⁸² William W. H. Gunn: *“A Day in Algonquin Park”*. Sounds of Nature Vol. 2. (LP) [Kanada]: Federation Of Ontario Naturalists, 1955. T 46001

megadott két nyári hónap során. A részletek fel- és lekeverésekor, az előtér és háttér hangjainak kombinálásakor érezhetően arra törekedett, hogy minden egyes komponált napszak egyetlen, manipuláció nélküli *take* benyomását keltse. A hangtáj egészének megjelenítésében ugyanakkor már kevésbé volt realista. Kivágta a motorizált járművek zaját, a zavaró emberi jelenlét retusálása révén az érintetlen vadon fantáziaképét festve. Ugyanakkor mégis az emberi társadalom által sajátosan belakott tájat teremtett: a lemez a fehértorkú verébsármány (white throated sparrow, *Zonotrichia albicollis*) énekével kezdődik, amelyet a „Sweet, sweet Canada, Canada, Canada” szavakkal szokás utánozni, és kanada nemzeti madara,⁶⁸³ a jegesbúvár (common loon, *Gavia immer*) hangjával zárul. A második lemezodal közepén még egy kanadai nemzeti jelképpel találkozunk: a lemez egyetlen ember keltette hangjaként a kenu evezőjének csobbanásait hallani.⁶⁸⁴

Nem ismert, hogy Szőke Péternek volt-e példánya kanadai madárhang-beszállító kollégájának hanglemezből, vagy volt-e egyáltalán tudomása róla, az 1980-as évek első felében mindenesetre olyan tervet kezdett forgatni a fejében, amely részben hasonlított az 1955-ös kanadai kiadványra. Olyan hanglemezt koncipiált „Remeterigó-zene”, „A remeterigó csodája”, illetve „A csodálatos remeterigó” munkacímekkel, amelynek első oldalán huszonöt perc terjedelemben a pettyes fülemülerigó hangja szerepel természetes és lassított formában, „A remeterigó zenei mikrokozmosza” címmel, második oldalán pedig egy huszonöt perces, a madár dallamait feldolgozó kompozíció énekhangokra és zenekarra, „Dalok szöveg nélkül” címmel. Szőke a zenemű elkészítésének feladatát Patachich Ivánra (1922–1993) bízta, a következő tételrendet javasolva neki a koncepciót ismertető jegyzetlapon:⁶⁸⁵

- I. ciklus: Hajnal az Algonquin Parkban (remeterigók ébredése)
- II. ciklus: Szerelmi álmok ([vagy] Szerelmi hívogató)
- III. ciklus: Az én fészke az én várom (fészkekörző dallamok)
- IV. [ciklus]: Este az Al[gonquin Parkban]

A helyszín és az időkeret tehát megegyezik az „*A Day in Algonquin Park*” című lemezével, az első rész zárójeles alcíme pedig Olivier Messiaen *Madarak ébredése* (*Réveil des oiseaux*) című 1953-as, szólózongorára és zenekarra komponált művére emlékeztet. A pettyes fülemülerigó Gunn lemezén is hallható, de más fajok társaságában, és értelemszerűen természetes formában, Szőke zenei koncepciójában viszont kizárólagos szerepet kap lassított dallamainak emberi reprodukciója. Szőke az elképzeléséről további részleteket is megosztott Patachichcsal:

- a) zenei kiválmak: a madárdallamok *kiemelkedő* bemutatása a zkari faktúrában (hangszeresen, tenor, basszus és szoprán hangokon – esetleg alkalmi kórossal is)

⁶⁸³ Kulturális státuszára jellemző, hogy 1987 óta ez a madár látható a kanadai egydolláros érmén.

⁶⁸⁴ Az első két bekezdéshez: Laura Cameron – Matt Rogalsky: „A Day in Algonquin Park: William W. H. Gunn and the circadian audio portrait”, *Organised Sound* XXII/2 (2017): 206–216.

⁶⁸⁵ „A remeterigó csodája / A csodálatos remeterigó / Patachich”. Jegyzetlap Szőke kézírásával. „Szőke Péter / Csotolandó Szőke Péter hagyatékához / Szőke Péter munkásságából – illetve arról – maradt szövegek” feliratú dosszié, OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyaték

- b) a zenekari összhangzati koncepció ne legyen modernkedő, hanem korszerű, de széles tömegek által egy hallásra élvezhető harmóniavilág és hangszerelés
- c) szöveg helyett csak színes „szótagolás”

A szöveget helyettesítő „színes »szótagolás«” megírásának feladatával Szőke a jegyzetlap szerint Mezei Andrást, Romhányi Józsefet, vagy saját magát akarta megbízni. Felmerült egy „madárhang-ABC” ötlete is, amelynek mibenlétéről a jegyzetlap nem tájékoztat, de feltehető, hogy kapcsolatban áll azzal a mesterséges nyelvvel, amelyet Patachich Iván a Szőke felkérésre 1984-ben⁶⁸⁶ elkészített művéhez, *A remeterigó csodájához* kidolgozott.

A „kantate vegyeskarra és számítógéppel vezérelt hangszalagra, valamint kis zenekarra” az elkészült változatban hét tételből áll, időtartama az apparátus szalagon rögzített részének köszönhetően pontosan megadható: 24'40". A mű huszonnégy partitúraoldalt számláló kéziratának birtokomba került fénymásolatában a négy kóruszólam alatt a zenekari anyag olvasható háromsoros particella formájában, a hangszerelésre utaló megjegyzések nélkül,⁶⁸⁷ ez alatt pedig a magnetofonszalag kottasora kapott helyet.⁶⁸⁸

A kompozíció elektroakusztikus rétege lappang vagy elveszett,⁶⁸⁹ csak annyit tudunk róla, hogy „hangszalagról lejátszott[,] számítógép által szintetizált zenei szövet” alkotja.⁶⁹⁰ Az elektroakusztikus szólam sorában olvasható hagyományos és *x* fejű hangjegyek tehát minden bizonnyal a szalagra előre felvett hangokat jelölik. A partitúrához mellékelt hat oldalnyi gépiratos szövegben Patachich az elektroakusztikus rétegről nem adott bővebb felvilágosítást, részletesen ismertette azonban a mesterséges nyelvet, a mű különös figyelemre méltó elemét:

Mivel a madárdallamoknak nincsen szövegük és ezeket emberi hangon akarjuk megszólaltatni, szükséges egy minimális szókincsű, mesterséges madárnyelv szerkesztése.

Egy olyan minimális nyelvet szerkesztettem, amelyben a fogalmi egységek száma nem haladja meg a magyar ABC betűinek számát. Így minden fogalomnak, egy hangzásnyelvi kód felelhet meg.

A madá[r]nyelv fogalmai két halmazba foglalhatók.

- a) objektumok és
- b) a relációk halmazára.[!]

Mondattani értelemben a madárnyelv struktúrája általában a következő:

objektum – reláció – objektum, ahol az első objektum az alany, a második a tárgy szerepét tölti be.

⁶⁸⁶ A dátum forrása: Illés Lajos: „A remeterigó csodája. [Interjú Patachich Ivánnal]”. In U.ő: *Szereti Ön az állatokat? Beszélgetések művészekkel és tudósokkal*. Budapest: Gondolat, 1989. 193–196. Ide: 193.; A BMC adatbázisában a darab *A pettyes fülemle csodája* címen szerepel, 1987-es dátummal. A magyar címet itt feltehetőleg az angol cím alapján kreálták (minthogy sem Szőke, sem Patachich nem használta a madárral kapcsolatban ezt a nevet), a dátum pedig minden bizonnyal téves. <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112894666> (Hozzáférés: 2021. július 21.)

⁶⁸⁷ A zenekar összetételéről a partitúrához mellékelt gépirat tájékoztat: 2 fuvola (piccolo is), 2 klarinét (B), 2 kürt (F), hárfa, 3 ütőhangszerjátékos (claves, vibrafon, fadob, 2 temple blocks, triangulum, 2 tom-tom, 2 bongo, kisdob, 2 függesztett cintányér, harangjáték, 2 üstdob, 2 kolomp, marimba), vonósok (vl I, vl II, vla, vlc, cb). Ld. a köv. lábjegyzetet.

⁶⁸⁸ Patachich Iván: *The Miracle of the Hermit Thruth[!]. Cantata. Riduzione per pianoforte[,] coro – e nastro*. Kézirat fénymásolata; Patachich Iván: *A remete rigó[!] csodája*. Gépiratos ismertető szöveg, 6 oldal, 2 fénymásolt kottás oldallal Szőke egy tanulmányából („Ember előtti zene”, *Művészet*. XIX/6 [1978]: 18–21.) Köszönöm a zeneszerző lányának, Patachich Juditnak, hogy nekem ajándékozta ezeket a dokumentumokat.

⁶⁸⁹ Patachich Judit nem ismeri az elektroakusztikus réteg lelőhelyét. Mivel feltehetően a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdiójában készült, a műhely digitalizált archívumának legteljesebb változatát őrző Hollós Máténál érdeklődtem, ő azonban semmilyen dokumentumot nem talált a megadott címmel. Köszönöm neki, hogy utánanézett.

⁶⁹⁰ A „számítógéppel vezérelt hangszalag” megjelölés itt nem implikál valós idejű számítógépes vezérlést, az elektroakusztikus réteg előadása csupán egy „technikust” igényel „a hangszalag kezelésére”.

10.18132/LFZE.2022.7

A relációknak általában állítmány értelme van. A hosszú hangzókat jel alatti vonallal jelölöm.

Az objektumok és a megfelelő hangzók:

I = én

Ö = a párom

Q̇ = a fiókám

U = az idegen

E = táplálék

A = vadászterület

A = fészek

U = minden egyéb terület

O = éhség

É = jóllakottság

É = biztonság

Q = bizonytalanság

Á = nap

Á = az ég

Ü = az éj

Ű = a föld

A relációk és megfelelő kódjaik:

J = szeretet, vágy, birtoklás

R = utálat, düh, agresszió

K = félelem

C = boldogság, béke

S = távolodni

H = közeledni

V = egyenlő, azonos, van, jelenvan

B = hallani

D = látni

F = ételt szerezni

SZ = nagy, hatalmas

G = kicsi, apró

M = jó

T = rossz

TY = távol, távolság

ZS = közel

N = meleg

Z = hideg

GY = lágy, puha

DZ = kemény

P = hallható

DZS = hangos

A mássalhangzók halmozódásának elkerülésére az eddig nem használt

[rövid] „E” magánhangzót kell beállítani.

Ezekből az elemekből Patachich a darabban például a következő szómondatokat alkotja: „ija = ez az én fészke”, „afi = a vadászterület élelmet szerez nekem”, „obu = bizonytalan vagyok, ha hallom az

idegent”, „cáné = a békés nap melegít, jóllakott vagyok”. Úgy vélem, a nyelvalkotással szoros egységben kell értelmezni azt, amit a zeneszerző a madárdallam-alapanyagról mondott, előbb ezért ezt idézem Illés Lajos irodalmár 1989-ben megjelent interjúkötetéből, amelyben mintegy ötven művészt és tudóst kérdezett az állatokról, és amelyben Patachich Iván megnyilatkozásának apropóját éppen *A remeterigó csodája* adta:

Dr. Szőke Péter ornitológus-zenetudóstól megkaptam a remeterigó különböző dalait rögzítő felvételeit. Ez az Amerikában honos madár valóságos mesterdalnok a madarak között. Érdekes törvényszerűségeket és jelenségeket fedeztem fel nála hangképzésben, zenei szerkezeteiben és alakzataiban, ritmusaiban, olyan dolgokat, melyek az emberiség ősi dallamvilágára emlékeztettek... A remeterigó különböző helyzetekben más és más módon énekel, hiszen dalának funkciója van. (Jelzi a territóriumát, hívja a párját stb.) Lejegyeztem úgy, mintha népzene vagy népdal lenne, a remeterigó énekeit. Tisztáztam funkcióikat, felhangzásuk helyzeteit és azt is, hogy mi lehet mondandójuk s szerepük... Így alakultak ki a kompozícióm tételai.⁶⁹¹

- 1.) *Introduzione* (Hajnal – ébredés, a körlet körülfütyülése)
- 2.) *Caccia* (Vadászat, élelemszerzés)
- 3.) *Scherzo* (A fiókák etetése)
- 4.) *Intreccio* [bonyodalom] (Az idegen, harc)
- 5.) *Intermezzo* (Pihenő)
- 6.) *Tempesta* (A vihar)
- 7.) *Epilogo* (Az alkony)⁶⁹²

Patachich a hét tétel mindegyikében két-két dallamot dolgozott fel, pontosan azt a tizennégyet, amelyet Szőke a *Művészet* folyóiratban 1978-ban megjelent cikkének kottapéldáiban közölt.⁶⁹³ A folyóirat megfelelő oldalának fénymásolatát a zeneszerző csatolta is a gépiratos ismertetéshez, amelyből az is kiderül, hogy mely dallamok mely tételekben szerepelnek (lásd a következő alfejezetbe illesztett III-1-4. táblázat negyedik oszlopát).

A madár énekének a territórium kijelölésében és a párválasztásban van szerepe, a Patachich által zenében ábrázolni kívánt egyik-másik szituációban a madár valójában nem is énekel, hanem egyszerű kapcsolattartó és riasztó jelzőhangokat szolgáltató meg. Az ének dallamainak jellegéből nem lehet a felhangzásuk helyzeteire következtetni, az ilyen módon végzett „funkciótisztázás” tehát a művészi fantázián alapul. Bár a partitúrában a madárdallamok egy-egy tétel folyamán többféle transzpozícióban és gyakran töredékesen jelennek meg, alakjuk mégis meglehetősen szorosan kötődik Szőke notációjához, ezért a Patachich saját lejegyzésére utaló megjegyzés nehezen értelmezhető. Ennél azonban fontosabb az az értesülés, hogy a zeneszerzőnek hangzó élménye is volt a madárdallamokról, illetve hogy azok „az emberiség ősi dallamvilágára” emlékeztették, és úgy viszonyult hozzájuk, „mintha népdalok lennének”.

⁶⁹¹ Illés: „A remeterigó csodája. [Interjú Patachich Ivánnal]”, 194–195.

⁶⁹² A tételcímet nem az interjú, hanem a partitúrához mellélt gépiratos ismertető alapján közlöm, mivel ebben a forrásban részletesebbek és pontosabbak. Patachich Iván: *A remete rigó[!] csodája*. Gépirat.

⁶⁹³ Szőke: „Ember előtti zene”, 19.

A kantátában ezeket az „ősi népdalokat” kizárólag énekhangok szólaltatják meg, méghozzá egy olyan mesterséges nyelv szavait artikulálva, amely a poliszintetikus nyelvek családjába sorolható, éppen úgy, ahogy az észak-amerikai őslakos nyelvek jelentős része, közöttük az algonkin nyelv is.⁶⁹⁴ Annak a népcsoportnak a nyelve, amely a madárhangok feltételezhető gyűjtőhelyén, a Szőke tervében megnevezett nemzeti park környékén élt, és amelyről a parkot elnevezték.

Azt nem állítom, hogy Patachich tudatosan hozta létre ezt az összefüggést, csupán azt, hogy annak megvilágító ereje van. Az antropomorf asszociációt a zeneszerző kiterjesztette: a „népdalok” mögé elképzelt „népnek” tapintható körvonalakat adott a csoportos emberi ének és a nyelvhasználat által. A helyszín, az „ősi népzene”, a nyelv és az általa tükrözött madárszerű, azaz természeti életmód, valamint az emberi hangok állat-identitásának totemisztikus asszociációja együttesen önkéntelenül is afelé a képzett indiánság felé mutatnak, amelyet Magyarországon Baktay Ervin festő-író-orientalista honosított meg az 1930-as években.⁶⁹⁵ De függetlenül attól, hogy a darabban emberi hangon és nyelven éneklő pettyes fülemülerigókat madár-álöltözetbe bújít „indiánoknak” tartjuk-e, *A remeterigó csodáját* könnyen elhelyezhetjük a képzett indiánság körüli tágabb összefüggérendszerben, az elvesztett édenkert iránti nosztalgia kultúrtörténetében.

Rachel Mundy amerikai hangtörténész a legújabb kori európai akusztikus kultúra három olyan objektumát mutatja be, amelyben ez a nosztalgia madarakkal benépesített, idealizált hangtájak formájában nyilvánul meg.⁶⁹⁶ Az egyik Olivier Messiaen franciaországi hangtájakat megjelenítő 1956-58-as szólószongora-ciklusa, a *Catalogue d’oiseaux* [*Madárkatalógus*], a másik Steven Feld *Rainforest Soundwalks* [*Esőerdei hang séták*] című, pápua új-guineai felvételeken alapuló 2001-es hangtáj-kompozíciója, amelyben a madarak mellett őslakosok is megjelennek, a harmadik pedig Miyoko Chu *Birdscapes* [*Madártájak*] című 2008-as könyve, amelynek hét darab kihajtható térbeli tájképkollázsához hét darab fél perces madárhang-kollázs tartozik, az utóbbiak a borítóba rejtett hangszórókon keresztül szólalnak meg. E három édenkert-utópia közül az első kettő programja a napszakok egymásutánját követi, Patachich Iván hajnaltól napszállatig ívelő műve ebből a szempontból is jól beilleszthető közéjük, csakúgy, mint elődje és lehetséges mintája, az *“A Day in Algonquin Park”*.

c) Öt további ornitomuzikológiai ihletésű zenemű

Szőke pettyesfülemülerigó-lemezterve nem valósult meg. *Az ismeretlen madárzene* című 1987-ben kiadott hanglemezén számos más madárfaj hangja is szerepel, hangszeres feldolgozások nélkül.⁶⁹⁷ A

⁶⁹⁴ David H. Pentland: “Algonquian and Ritwan Languages”. In Keith Brown (ed.): *Encyclopedia of Languages and Linguistics*. Amsterdam: Elsevier, 2006. 161–166.

⁶⁹⁵ Főzy Vilma – Kelényi Béla (szerk.): *Indiánok a Duna partján. Baktay Ervin indián könyve*. Budapest: Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2019.

⁶⁹⁶ Mundy: *Animal Musicalities*. 146–167.

⁶⁹⁷ Az 1980-as évek elején megfogalmazott eredeti tervet feltehetőleg Mezei András író-újságíró felvetése motiválta, aki 1980-ban egy népszerű madárhangos lemez kiadásának gondolatával kereste fel Szőkét, felajánlva segítségét. Lehet, hogy az eredeti terv megvalósítása Mezei miatt akadt el, mert Szőke ezt a megjegyzést írta a levélre: „végül nem Mezei »álsegítségével« valósult meg a lemez”. Mezei András levele Szőke Péternek, 1980. január 2. OSZK Kézirattár, Fond 448.

pettyes fülemüligó mindenestre így is kitüntetett figyelmet kapott: ez a madár látható a borítón reprodukált festményen, és nyolc dallama zárja a lemez B oldalát.

Patachich Iván a kantáta két tételét kidolgozta *a capella* vegyeskarra is, így született a *Cantus Avis* [*A madár éneke*, vagy *Madárdal*] című öt és fél perces műve, valószínűleg szintén 1984-ben.⁶⁹⁸ A *Verso* (*Uro*, *Uko*) című első tétel a kantáta negyedik, *Intreccio* részével, a *Scherzo* (*Öci*, *csip-csip*) feliratú második tétel pedig a kantáta eredetileg is *Scherzónak* nevezett harmadik részével áll kapcsolatban. A szerző mindkét tételt teljesen újrakomponálta, de megtartotta a megfelelő két-két madárdallamot, a szöveget, a *Scherzo* esetében pedig az ötnyelvű főrész és a háromnegyedes trió koncepcióját is.⁶⁹⁹ A Csenki Imre által felhasznált dallam Patachich két darabjában a revírben megjelenő idegen madárral való összeütközés tételében, az *Intreccióban*, illetve *Versóban* szerepel, mint a tétel uralkodó témája.

Szőke Péter 1978-as *A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén* című tanulmányában felhasználta Stephan Aumüller Törökországban készült szirtifogoly- és nagykovács-hangfelvételének lejegyzését.⁷⁰⁰ Szőke a tanulmány különlenyomatából ezután tiszteletpéldányt küldött a magyarul is tudó burgenlandi ornitológusnak, akit egy levelében „Pista barátomnak” szólított.⁷⁰¹ Nem sokkal ezután, 1981 nyarán kapta a következő üzenetet Aumüller földijétől, Takács Jenő (1902–2005) zeneszerzőtől, aki világjáró pályája végén 1970-ben visszatért szülővárosába, a burgenlandi Cinfalvára (Siegendorfba):

Aumüller úr kölcsönadta érdekes füzetét (*A zene három szférája* etc.). Engem mint zeneszerzőt főleg a lejegyzések érdekelnek. Fuvola-szóló darabban szeretnék madármuzsikát felhasználni – érdekelne, hogy nincsenek-e hosszabb lejegyzései? és hogyan juthatnék hozzá? Aumüller egyetmást eljátszott lelassítva, de nem lejegyezve amit csak megfelelő géppel lehet jól megrögzíteni (lejegyezni). –

Nagyon örültem hallani, hogy ezekkel a dolgokkal tudományos és zenei szempontból foglalkozik. Ugyanis Messiaen kollégánál az a gyanúm, hogy ő szabadon jegyeztetett. Meg fogom kérdezni alkalomadtán. A fentemlített füzetét szíves utólagos engedelmevel lexeroxoltattam.⁷⁰²

Messiaen túlnyomórészt valóban lassítás nélkül kottázta a madárhangokat, a magnetofonon kívül más „megfelelő gépet” azonban Szőke sem használt lejegyzéseihez.⁷⁰³ A lefénymásolt füzet dallamait Takács még ebben az évben hasznosította *Dialoge nach Vogelstimmen* című szólófuvola-darabjában, amelyből később négykezes zongoraváltozat is született.⁷⁰⁴

⁶⁹⁸ A BMC adatbázisában a mű 1987-es dátummal szerepel, szövegíróként ismeretlen okból és tévesen Christian Morgensternt tüntették fel. <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112894806> (Hozzáférés 2021. július 22-én)

⁶⁹⁹ Patachich Iván: *Cantus Avis. Per coro pleno*. Kézírtas partitúra fénymásolata. Köszönöm Patachich Juditnak, hogy ezt a dokumentumot is a rendelkezésemre bocsátotta.

⁷⁰⁰ Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 832.

⁷⁰¹ Szőke Péter levele Stephan Aumüllernek, 1980. december 22.

⁷⁰² Takács Jenő levele Szőke Péternek, 1981. július 24.

⁷⁰³ Miroslav Filip alaphang-frekvenciaíró berendezését csupán egyes lejegyzései utólagos igazolására használta, azokban az esetekben, amelyekben az erre használható volt. Szőke–Filip–Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 428–430.

⁷⁰⁴ Takács Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen*. 1981. Wien: Doblinger, 1991.; A zongoraváltozat említése: Radics Éva: *Cinfalvától Cinfalváig. Takács Jenő zeneszerző élete és munkássága*. Budapest: Masszi, 2002. 128.; A zongoraváltozat adatai: Takács Jenő: “Musica biologica. Dialoge nach Vogelstimmen”. In Peter Roggenkamp (Hrsg.): *Vogelstimmen in der*

A lassított felvételeket lejegyeztem a fuvola hangterjedelmében, nagyjából középfekvésben, s úgy rendeztem az anyagot, hogy a kettőtől tíz hangig terjedő hangcsoportokat – s ezek sorrendjét, hangerejét, tempóját – a játékos tetszés szerint alakíthassa. [...] Szívből remélem, hogy tollas barátaim nem fognak bepörölni plágium vétsége miatt.⁷⁰⁵

Takács valójában az égvilágon semmit nem jegyzett le, egyszerűen kimásolt ötöt a különlenyomatban talált hat pettyes fülemülerigó kottapélda közül – amelyek hangmagassága történetesen eleve a fuvola alsó- és középfekvésébe esik –, a másolataiban csak minimális módosításokat eszközölve. A jelentős eltérések, amelyek Szőke azonos pettyesfülemülerigó-dallamból különböző időpontokban készült saját lejegyzései között mutatkoznak, jól érzékeltetik a hangsorozatok ritmikai-hangmagasságbeli értelmezésének bizonytalanságait, amelyek kizárják, hogy a komponista Szőkétől függetlenül ennyire hasonló eredményre juthatott volna. Takács így járt el öt további madárfaj hangjának Szőke-féle lejegyzésével is, csak itt-ott élt némi transzpozícióval és egyszerűsítéssel.

A zeneszerző 1988-ban „utólagos engedélyt” kért a dallamok felhasználásához a Doblingernek ekkor ezek szerint már kiadásra átadott darabban, egyúttal megköszönte a Szőkétől kapott madárzenei kazettát: „ilyenre vágytam már régen.”⁷⁰⁶ Az 1991-ben megjelent kottában Takács feltüntette Szőke nevét és a forrásművet, bár az utóbbit olyan pontatlanul, hogy csak a teljes Szőke-életmű ismeretében tudtam azonosítani.⁷⁰⁷ Szőkének tetszett az eredmény, amelyet valószínűleg csak hangzó formában ismert: „Nagy élvezettel hallgattam meg (és másoknak is megmutattam) fuvolára írt »Dialogusodat«, melyben örömmel ismertem fel (szép feldolgozásban), a remek remeterigó »dalművészetéről« készült lassított felvételeimet (melyeket azóta kazettáról is meghallgathattál).”⁷⁰⁸

A darabot egy bifólió két szemközti oldalára nyomtatták, a bal oldalra négy „kérdés”-dallamot, a jobb oldalra nyolc „válasz”-dallamot. A játékosnak az instrukció szerint minden „kérdés” után egy vagy több „választ” kell játszania, tetszése szerint válogatva a két oldal dallamai között. „Feldolgozásnak” a darab voltaképpen csak erre a módszerre való tekintettel nevezhető, ha nem számítjuk a második „kérdés”-dallam kivételes átkomponálását, illetve a „válasz”-oldal két rendkívül egyszerű, egy-két hangot ismétlő figuráját, amely a jelek szerint Takács saját leleménye. A darab szerkezete és általam azonosított forrásai a III-1-2. táblázatban láthatók.

Klaviermusik des 17.–20. Jahrhunderts. Wien: Universal Edition, 1998. A *musica biologica* kifejezés Szőke terminológiájának hatását tükrözi.

⁷⁰⁵ Írott forrás megjelölése nélkül idézi: Radics: *Cinfalvától Cinfalváig*, 128.

⁷⁰⁶ Takács Jenő levele Szőke Péternek, 1988. december 20.

⁷⁰⁷ A magyar nyelvű tanulmánynak csupán angolra fordított címét közölte, és 1978 helyett 1979-et adott meg évszámként. Takács Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen*, 4.

⁷⁰⁸ Szőke Péter levele Takács Jenőnek, 1989. december 5.

<i>Frage-Stimmen</i>	<i>Antwort-Stimmen</i>
1) Pettyes fülemülerigó 826. oldal, 21. ábra (1969:25)	1) Erdei pacsirta (<i>Lullula arborea</i>) 823. oldal, 16/A. ábra
2) Szürke álmosmadár (<i>Nyctibus griseus</i>) 835. oldal, 29. ábra <i>Erősen átkomponálva!</i>	2) Pettyes fülemülerigó 826. oldal, 22. ábra (1969:10)
3) Pettyes fülemülerigó 826. oldal, 19. ábra (1969:19)	3) Fehér daru (<i>Grus leucogeranus</i>) 835. oldal, 28. ábra
4) Pettyes fülemülerigó 827. oldal, 23. ábra (1969:31)	4) Szürkés rigó (<i>Hylocichla fuscescens</i>) 824. oldal, 17. ábra
	5) Takács saját kéthangú repetált figurája
	6) Takács saját hangismétlő figurája
	7) Balkáni gerle (<i>Streptopelia decaocto</i>) 817. oldal, 10. ábra
	8) Pettyes fülemülerigó 825. oldal, 18. ábra (1969:30)

III-1-2. táblázat. Takács Jenő *Dialoge nach Vogelstimmen* című művének forrásai.

Az ábra- és oldalszámok „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén” című tanulmányra utalnak. A pettyes fülemülerigók esetén az 1969-es évszám mellett feltüntettem a “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush” című tanulmány megfelelő példáinak számát is.

A második „kérdés”-dallam eredetije, a dél-amerikai szürke álmosmadár (*Nyctibius griseus*) lassítás nélkül is jól kivehető motívuma mindössze egy ereszkedő dó-pentaton skálamenet (III-1-5. kotta):



III-1-5. kotta. A dél-amerikai szürke álmosmadár (*Nyctibius griseus*) egy motívuma Szőke lejegyzésében.⁷⁰⁹

Ezt Takács Jenő a következőképpen bővítette ki, az indítással láthatóan a pettyes fülemüligók hosszú hanggal induló dallamainak sorába igyekezve belesimítani parányi kompozícióját (III-1-6. kotta):



III-1-6. kotta. A második „kérdés”-dallam Takács Jenő *Dialoge nach Vogelstimmen* című művében.⁷¹⁰

A különlenyomat hat pettyesfülemüligó-példája közül Takács éppen azt az egyet nem használta fel, amelyet Csenki Imre beemelt a saját kompozíciójába (825. oldal, 19. ábra; 1969:24). Mivel Csenki műve semmilyen formában nem került a nyilvánosság elé, és nincs tudomásom arról, hogy a két zeneszerző között személyes kapcsolat lett volna, a komplementer dallamhasználat bizonyosan véletlen.

Ornitomuzikológiai zenemű-gyűjteményem következő darabja is csupán kismértékű emberi beavatkozásnak köszönheti autonómiáját. Takács darabjával szemben a kismértékű beavatkozást nem a hangszerelés és elrendezés, hanem a megszövegezés jelenti: Szőke barátja, a Pernye-vita kapcsán az I. részben már említett Virágh László az 1969:31-es pettyesfülemüligó-dallamhoz írt szöveget, „Aj, fekete égbolt borul reám” kezdettel. Keletkezésének legkésőbbi dátuma 1993. május 14., a Szőke otthonában filmre vett utolsó madárzenei bemutató napja: ennek zárásaképpen Szőke a Virágh által megszövegezett és elénekelt dallamot játszotta le a magnetofonról.⁷¹¹ A legkorábbi dátum 1982: a dallam a felvételen hallható, kiigazított alakjában *A zene eredete és három világában* jelent meg először.⁷¹² A III-1-7. kottában a dallam 1991-es közlését egészítettem ki Virágh szövegével.

⁷⁰⁹ Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 835.

⁷¹⁰ Takács Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen*, 2.

⁷¹¹ *Madárfolklór*, 32'00"–34'25" A felvétel készítésének időpontjához: Szőke: *Nekrológom*: 89.

⁷¹² Szőke: *A zene eredete és három világa*, 79. (45. ábra)

32 ♩ = 48
3↑ D=1,78s

Aj, fe-ke-te ég- bolt bo-rul re-ám,
Fe-ke-te é- gen fe-ke-te fel- hő.
Fe-ke-te fel- hő: bá- na-tom száll,
Szél hajt-ja már, *morendo* el- fúj-ja már.

III-1-7. kotta. Virágh László szövege az 1969:31-es pettyesfülemülerigó-dallamhoz⁷¹³

A paródiatechnikát vagy *ad notam* jelzést alkalmazó szövegírókat rendszeren nem szokás zeneszerzőknek tekinteni, itt azonban a dallamot a megszövegezés, illetve a szöveges előadás emeli át végképp a humán zenekultúrába – folytatva a Szőke által megkezdett folyamatot –, olyan hangsúlyos gesztussal, amely miatt Virágh László a madárdallam vonatkozásában éppen annyira zeneszerzőnek tekintendő, mint a dallamok elhangzási sorrendjét szabályozó, illetve azok előadását fuvolán elképzelő Takács Jenő.

1992 tavaszán hunyt el minden idők legerősebben madár-orientált komponistája, Olivier Messiaen. Az ő emlékére komponálta Vajda Gergely (*1963) zeneszerző, klarinétos és karmester 1993-ban *Le tombeau de Messiaen (Prélude)* című öt perces darabját, amelyet Szőke-féle lassított madárdallamokkal töltött meg.⁷¹⁴ A Forrás Kamarazenei Műhely számára, fuvolára, klarinétra, hárfára és vonósötösre komponált darab hat madárdallamot exponál egymás után különböző hangszereken, négy dallam pettyes fülemülerigótól, kettő pedig erdei pacsirtától származik (III-1-3. táblázat). A mű bemutatója 1993 őszén volt a Magyar Televízió *Kis esti zene* című műsorában. A műsor elején folytatott beszélgetésben Vajda Gergely Szőke Péter hanglemezeire hivatkozik forrásként. A felhasznált dallamok Szőke kiadványai közül valóban csak a hanglemezen találhatók meg egymás társaságában.⁷¹⁵

⁷¹³ A kotta forrása: Szőke Péter: „Madármuzsika”, *Muzsika* XXXIV/6 (1991. június): 11–13.

⁷¹⁴ Vajda Gergelynek köszönöm, hogy előkereste a számomra a darab VHS-felvételét.

⁷¹⁵ *Kis esti zene*, XXXI. adás. 1993. [ősz] (a beszélgetésben az 1994/95-ös koncertszezonnra *következő* szezonként hivatkoznak.) Újra adásban: Magyar Televízió, 2. csatorna, 2009. június 14., 04:05[!]. A művet a Forrás Kamarazenei Műhely adja elő a szerző vezényletével.

1 brácsa	2 prím	3 fuvola	4 klarinét	5 fuvola	6 szekund	közjáték	7 többen	8 többen
p. f. B7a:2 B7c (1969:10)	p. f. B7a:4 (1969:31)	p. f. B7a:5 (1969:24)	e. p. B5d (127/128)	p. f. B7a:6 (1969:23)	e. p. B5a (78–79)		e. p. B5a (78–79)	p. f. B7a:5 (1969:24)

III-1-3. táblázat. Szőke-féle madárhangok Vajda Gergely *Le tombeau de Messiaen (Prélude)* című művében.

p. f. = pettyes fülemüligő; **e. p.** = erdei pacsirta. A B-számok az 1987-es hanglemez B oldalára, a zárójeles számok a két madár Szőke-féle példáit azonosító két alapszámozásra utalnak. A táblázat oszlopai balról jobbra haladva a megszólalás időrendjét tükrözik. Az azonosítás a filmfelvételen alapul

Az első élő előadásra a Merlin színházban került sor a Forrás Kamarazenei Műhely és az Amadinda Együttes hangversenyén, 1997. október 8-án, a műsorban ezúttal a magyar cím feltüntetésével: *Messiaen sírja*.⁷¹⁶ A hangversenytermi bemutató idején a mű valójában már nem csupán Messiaen-tombeau, hanem Szőke-élméldarab is volt: Szőke Péter 1994. április 20-án hunyt el, hat nappal Messiaen halálának második évfordulója, és öt nappal saját nyolcvannegyedik születésnapja előtt.

A mű rokonszenves vonása, hogy egyáltalán nem próbál Messiaen stílusára reflektálni, megelégszik a madárhangok által biztosított, önmagában is jelentős gondolati kapcsolattal. Vajda mintha kifejezetten érzékeltetni akarta volna a zenei „gyásztávirat” feladási helyét: „Arra emlékszem, hogy szándékom szerint mindenképpen magyar madárdalokkal akartam Messiaen-hommage-t komponálni, így akadtam rá Szőke könyvére [recte: hanglemezére] is” – írta 2020-ban, kérdésem nyomán felidézve közel harminc éves darabja emlékét.⁷¹⁷ Ugyan a két madárfaj közül csak az erdei pacsirta „magyar”, vagyis európai, Szőke szemléletéből és működéséből adódóan az észak-amerikai pettyes fülemüligő éneke mégis valóban sajátosan „magyar madárdallá” vált, mint erre az *a*) alfejezetben rámutattam.

A darab zenei karakterét erősen meghatározzák Szőke lassított pettyes fülemüligői, ezek zeneisége pedig igen távol áll Messiaen lassítás nélkül kottázott pettyes fülemüligőjének zeneiségétől. Összehasonlítási alapul Messiaen „amerikai darabja”, *A kanyonoktól a csillagokig (Des canyons aux étoiles, 1974)* tizedik tétele, *Az erdei fülemüligő [La Grive des bois]* szolgál, amelyben a címszereplőn kívül három másik észak-amerikai madár, köztük a pettyes fülemüligő [*Grive ermite*] is szerepel.⁷¹⁸ Ez a tétel mellelleg kitűnő lehetőséget biztosít arra is, hogy összevegyük Messiaen utánpótlásait az említett kétféle fülemüligő Bartók-féle utánpótlásaival.⁷¹⁹

A III-1-4. táblázatban látható, hogy az 1. fejezetben tárgyalt művekben „a sas hátán utazó kismadár” mely dallamai szerepelnek. Legtöbbször az 1969:31-es dallamot használták fel (ld. ismét a

⁷¹⁶ Beszámoló a koncertről: Hollós Máté: „Intrada. Pályakezdő zeneszerzők arcképe: Vajda Gergely”, *Kritika* XXVII/1 (1998. január): 44–45.; Farkas Zoltán: „A napszemüveges esernyő. Budapesti Őszi Fesztivál – Korunk Zenéje ’97”, *Muzsika* XLI/1 (1998. január): 39–42. Ide: 41–42.

⁷¹⁷ Vajda Gergely levele Loch Gergelynek, 2020. augusztus 23.

⁷¹⁸ Olivier Messiaen: *Des canyons aux étoiles...* Paris: Alphonse Leduc, 1978.

⁷¹⁹ A Harmadik zongoraverseny 2. tételének 58. üteme után kezdődő szakaszban.

III-1-7. kottát), a második legtöbbet szereplő dallam pedig a Csenki által is kiválasztott 1969:24-es volt (ld. ismét a III-1-3a kottát).

1969	Sz. P. pld	P. I. 1984/1	P. I. 1984/2	Cs. I. 1986	T. J. 1981	V. L. -1993	V. G. 1993
10	xxxxxxxxxx	VI			A 2		1.
11	xxx	VI					
12	xxxx	VII					
13	xxx	VII					
14	x						
15	xxxxx	II					
16	xx	I					
17	x						
18	x						
19	xxxxx	I			F 3		
20	xxx	VI					
21	xxx	III	II				
22	x						
23	xxxxxx	II					5.
24	xxxxxx	IV	I	31-32. o.			3., 8.
25	xxxxxx	V			F 1		
26	x						
27	x						
28	xx						
29	xx						
30	xxxxxxx	III	II		A 8		
31	xxxxxxx	IV	I		F 4	Aj, fekete...	2.

III-1-4. táblázat. Szőke pettyesfüleműlerigő-dallamai magyar zeneszerzők műveiben.

A dallamokat az 1969-es közlemény számozásával azonosítom. A második oszlopban szereplő ×-ek száma azt mutatja, Szőke hányszor használta az adott példát illusztrációként (ld. a III-1-1. táblázatot). P. I. 1984/1 = Patachich Iván: *A remeterigő csodája* (a tételszámok feltüntetésével); P. I. 1984/2 = Patachich Iván = *Cantus Avis* (a tételszámok feltüntetésével); Cs. I. 1986 = Csenki Imre: „Rapszodia szimfonikus z. karra és zongorára. Román népzenei témákra” (a kézirat oldalszámával); T. J. 1981 = Takács Jenő: *Dialogen nach Vogelstimme* (a Frage- és Antwort-dallamok számával); V. L. -1993 = Virágh László: „Aj, fekete égbolt borul réám”; V. G. 1993 = Vajda Gergely: *Le tombeau de Messiaen (Prélude)* (az elhangzási sorrendre utaló számozással)

A táblázatban feltüntetett műveken kívül tudomásom van egy hetedik, részben ornitomuzikológiai ihletésű darabról, Nagy Ákos (*1982) *Panaszos – In lacrimarum valle* című 2009-es, két perces szólóhegedű-kompozíciójáról, amelyet a szerző Zerkula János (1927–2008) gyimesi primás emlékének ajánlott.⁷²⁰ A mű egyszersmind egy többtétéles vonósnegyes első tétele, és azonos című szólószongoraváltozatban is létezik, a *Miniatűrök* ciklus részeként. A szerző kérdéseimre így ismertette a koncepciót:

Különféle erdélyi népzeneire emlékeztető dallamtöredékek, figurációk és cifrázatok adják a melódiát. [...] Az apró figurációk és a dallam folyondárszerű körül-körül járása mind-mind a Szőke gyűjtötte madár dallamokból valók. [...] Kibogozhatatlan[, hogy ...] melyik Szőke gyűjtés s melyik általam kreált erdélyi népzenei fordulat.⁷²¹

⁷²⁰ Nagy Ákosnak köszönöm, hogy elküldte nekem a darab kottáját és válaszolt a kérdéseimre.

⁷²¹ Nagy Ákos levele Loch Gergelynek, 2020. szeptember 10.

Ezzel a koncepcióval visszaértünk a fejezet kiindulópontját jelentő elgondoláshoz: a népzene és a madárzene, lévén mindkettő természeti jelenség, tökéletesen illenek egymáshoz. Rokonságuk olyan szoros, hogy ha apró alkatrészeik egyszer összekeverednek, többé nem is lehet különválogatni őket. Ez a feltételezés részben új távlatokat nyit a művészi gondolkodás előtt – ha jellegében nem is teljesen újakat, mélységében mindenesetre előzmény nélkülieket. Ez magyarázhatja Nagy Ákos szavait: „Nekem Szőke legalább annyira fontos, mint Bach, Beethoven, Bartók vagy Ligeti.”⁷²² *A remeterigó csodája* és a Messiaen-élméldarab mellett a Zerkula-élméldarab is felveti azt a gondolatot, hogy az emberi világba transzponált madárhang voltaképpen a madárvilágba transzponált embert jelenti, ahol a „madárvilág” a civilizált társadalmon és személyen túli létezés, az édenkert vagy a túlvilág metaforája is lehet. Akárcsak a szarvas-lét a *Cantata Profanában*.

⁷²² Nagy Ákos levele Loch Gergelynek, 2017. október 28.

2. Püthagorasz a hurokvágánynál

A II. rész végén Mózes első könyvének első fejezetét a zene eszmei teremtésének analógiájaként említettem. A zene születéséről szóló voltaképpeni elbeszélést a könyv negyedik fejezetében találjuk:

[Ádám és Éva dédunokájának a dédunokája,] Lámech két feleséget vett. Az egyiknek Ada volt a neve, a másiké Cilla. Ada a világra hozta Jubalt; ő lett az ösatya azoknak, akik sátrakban laknak nyájaikkal. Testvérét Jubalnak hívták, ő lett az ösatya azoknak, akik gitáron és fuvolán játszanak. Cilla Tubalkainak adott életet; ő az őse a bronz- és vaskovácsoknak. (1Móz 4:19–22)⁷²³

Az európai kultúra kétgyökerűsége, a zsidó-keresztény hagyomány és a görög antikvitás öröksége együttes jelenléte folytán Jubal mellett hagyományosan még valaki pályázik arra, hogy betöltse a zene nulla kilométerkövének szerepét. Az időszámításunk előtti 6. században élt görög gondolkodó és vallásalapító, a szamoszi Püthagorasz a közismert legenda szerint egy kovácsműhely mellett elhaladva felfigyelt arra, hogy bizonyos kalapácsok hangja harmonikusan összecseng, míg másoké nem. Arra a megállapításra jutott, hogy azoknak a kalapácsoknak a hangja illik egymáshoz, amelyeknek a súlyarányai az első négy egész számból alkotható törtszámok valamelyikével egyenlők.⁷²⁴

Jubal és Püthagorasz versenyeztetése végigkíséri a zenéről való gondolkodás európai történetét. Az elsőséggel kapcsolatos dilemma okát jól érzékelteti a spanyolországi Zamorában működő 13. századi ferences szerzetes, Johannes Aegidius esete. *Ars musica* című elméleti művében a kronológiai elsőbbség okán Jubalnak adja a nulla kilométerkő szerepét, ugyanakkor nem tud ellenállni annak a kísértésnek, amit a Teremtés könyvében a kovács Tubalkain jelenléte okoz, és Jubalnak ajándékozta Püthagorasz történetét: Jubal a féltestvére műhelyében meghallván az üllőhöz verődő kalapácsok csengését, ráébredt a harmónia és a számok közötti összefüggésre. A hangszereket, véli Johannes Aegidius, nem Jubal, hanem a leszármazottai találták fel: ahhoz, hogy értelme legyen hangszereket készíteni, először a zene elméleti alapját kellett felfedezni, és ez volt az, ami a kalapácsok által megihletett Jubalnak sikerült.⁷²⁵

A számarányok, amelyeket Püthagorasz a legenda szerint a kovácsműhelyben azonosított, a nevéhez kötődő felfogás szerint nem csupán a modern fogalmaink szerinti zene, hanem az egész világmindenség alapját jelentik. Számok nyilvánulnak meg minden látható és láthatatlan, mérhető és mérhetetlen, élő és élettelen, földi és égi dologban, azok egymás közötti viszonyaiban, a világ minden jelenségében. A kalapácsok hangjának megfigyelésén és súlyának megmérésén alapuló felismerés empirikus jellegű bár⁷²⁶ – mégha a szerszámok méret-adatai nélkül nem is verifikálható –, a püthagorasz felfogás nem az empiriában, hanem a természetfilozófiában és a misztikus élményben gyökerezik. A

⁷²³ Biblia. Ószövetségi és újszövetségi Szentírás

⁷²⁴ André Barbera: "Pythagoras". In *Grove Music Online*. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22603> (Hozzáférés: 2021. július 25.);

Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, ⁵2011. 61–66.

⁷²⁵ James W. McKinnon: "Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?", *The Musical Quarterly* LXIV/1 (1978. január): 1–28. Ide: 3–4.

⁷²⁶ Egyes források úgy tartják, hogy Püthagorasz a kovácsműhely-élmény után különböző hűrkísérleteket is végzett. Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. 65–71.

számok nem csupán a megszámlálható és mérhető dolgok absztrakt tulajdonságai, hanem önálló metafizikai létük és rendeltetésük van.⁷²⁷

A püthagoraszai hagyományon alapuló ókori és középkori nézet szerint a zene nem más, mint a világmindenség harmóniája, amelyet a mindent átható számok biztosítanak. Ez a zene azonban csupán a hangszerek és az ének esetében ölt hallható formát, minden egyéb esetben néma, vagy csak rendkívüli körülmények között, kivételes képességek birtokában hallható. A földi halandók számára néma az égitestek sebességében, illetve pályáik távolságában feltételezett számarányok zenéje, azaz a szférák zenéje is. A középkori felfogás szerint a világmindenség harmóniája, a *musica universalis* három, egymással analóg területre osztható: az égitestek mozgásában, az őselemek viszonyában, az évszakok és napszakok váltakozásában megnyilvánuló *musica mundanára*, az emberi organizmus működésében megjelenő *musica humanára*, és a hangzó zenére, a *musica instrumentalisra*.⁷²⁸

A harmonikus kozmosz ó- és középkori eszméjének kései összefoglalása, Johannes Kepler 1619-es *Harmonice mundi*-ja egyben az első nagy repedés a számarányok jelentőségéről szóló tételen. Az immár a kopernikuszi heliocentrikus világmép szerint gondolkodó Kepler valóságként bizonyult Naprendszer-modellje a korábbi modellek kör alakú bolygópályái helyett elliptikus pályákat feltételez, amelyek esetében sem a távolságok, sem a sebességek nem állandók, és így viszonyaik nem fejezhetők ki egész számokkal. Bár Kepler ragaszkodott a hagyományhoz – vagy nem tudott szabadulni öleléséből –, és ezért az egyes bolygók ingadozó sebességeinek szélső értékei között továbbra is harmonikus arányokat feltételezett, az általa leírt „szférák zenéje” valójában nem az instrumentális és vokális zenében – például a Kepler által vizionált hatszólamú motettában⁷²⁹ –, hanem a mentőautók szirénázásában találja meg hallható földi hasonmását.⁷³⁰ Az egész számok arányaival kapcsolatos tétel jelenti a *musica universalis* koncepció egyetlen méréssel ellenőrizhető, az empirikus tudományok számára értelmezhető elemét, s mivel ez a tétel cáfolható, illetve csak speciális esetekben jellemző,⁷³¹ az elképzelésnek ma csak a természettudományon kívüli világmodellekben van létjogosultsága.

Ilyen világmodellre találunk például Michael Ende *Momo* című 1973-as meseregényében. A címszereplő kislányt a cselekmény egy pontján titokzatos mentora, Hora mester elviszi arra a helyre, „ahonnan az idő jön”. A Momo által itt észlelt tünetek sorát egy hangjelenség zárja:

⁷²⁷ Barbera: „Pythagoras”; Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, u.ott.; Carl Huffman: „Pythagoreanism”. In Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2019.

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/pythagoreanism/> (Hozzáférés: 2021. július 27.)

⁷²⁸ James Haar: „Music of the Spheres”. In *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19447> (Hozzáférés: 2021. július 25.);

A hármas felosztás egy nevezetes megfogalmazása Anicius Manlius Severinus Boethius *De institutione musica* című művében olvasható, a vonatkozó részlet közreadását ld.: Vikárius László: „Boethius a háromféle muzsikáról”, *Muzsika* XLVIII/2 (2005. február): 15–16.

⁷²⁹ Voigt Vilmos: „A szférák zenéje a világ harmóniája”, *2000* IX/2 (1997. február): 53–59. Ide: 57.

⁷³⁰ A Kepler-féle „szférák zenéje” elektroakusztikus megvalósítása: Laurie Spiegel: *Harmonices Mundi* [1977]. (LP) [Egyesült Államok]: Table Of The Elements, 2003. Pm 61, 144.9127

⁷³¹ A modern csillagászat szerint egész számokkal kifejezhető periódusidő-arányok csak a pályarezonanciának nevezett jelenség esetén állnak fenn, amely azonban nem általános, csupán bizonyos adottságokkal rendelkező égitestek esetén alakul ki. Frank H. Shu: *The Physical Universe. An Introduction to Astronomy*. Sausalito, CA: University Science Books, 1982. 467–474.

Eleinte olyan volt, mint a szélzúgás, ha közeledve a fák koronáját beszélteti. De aztán nőtt, nőtt a hang, egyszerre csak a vízéséshez vált hasonlóvá vagy a tenger dörgéséhez [...].

Momo egyre jobban ki tudta venni, hogy ez a dübörgés számtalan hangból áll, a hangok kavargva [...] más és más harmóniában olvadnak össze. Zene volt, s egyben valami egészen más. Momo hirtelen rádöbrent: azt a zenét hallja, amit olykor halkan s nagyon messziről hallott, ha a villódzó csillagvilág alatt a csendre fülelt. [...]

Minél tovább hallgatta ezt a zenét, annál inkább meg tudta különböztetni az egyes hangokat.

Ezek azonban nem emberi hangok voltak, inkább úgy zengett, mintha arany, ezüst s a világ valamennyi érce dalolna. Aztán e hangokon túl egészen más hangok merültek föl, elképzelhetetlen messzeségből s megfoghatatlanul hatalmas hangok. Egyre tisztábban szóltak, Momo egyszerre csak szavakat hallott, olyan nyelv szavait, amelyet eddig soha nem hallott, mégis megértette őket. A nap szólt meg a hold, a planéták s valamennyi csillag, valódi nevüket nyilatkoztatták ki. S ezekben a nevekben [...] benne foglaltatott, mit cselekedjenek, összhangban hogyan működjenek, hogy [az idő virágai] keletkezzenek s [...] elmúljanak.

Momo egyszeriben megértette, mindezek a szavak *hozza* szólnak. Az egész világ, a legtávolibb csillagokig, úgy fordult feléje, akár egy elgondolhatatlan nagy orca, reá tekint, s beszél hozzá. [...]

– Hora mester – suttogetta Momo –, sose tudtam, hogy az emberek ideje ilyen... – kereste a megfelelő szót, de nem találta – ...ilyen nagy [...].

– Amit láttál és hallottál, Momo – válaszolt Hora mester –, nem minden ember ideje. Ez csak a te időd volt. Minden emberben benne van az a hely, ahol te épp jártál. Eljutni ide azonban csak az tud, aki hagyja, hogy én vigyem. [...]

– De hát hol voltam?

– A saját szívedben – mondta Hora mester [...].⁷³²

Mint az idézet tanúsítja, a *musica universalis* antik gyökerű középkori koncepciója, az asztronomikus makrokozmosz és az emberi mikrokozmosz egylényegűségéről szóló tétel a 20. század második felében is őrizte vonzerejét, mégha megfogalmazása változott is a századok során.⁷³³

Az univerzális analógiákat tételező elméletek vonzereje alighanem abban rejlik, hogy az értelmes rend és együvértartozás gondolatát látszanak kifejezni és megerősíteni. Leonard Bernstein az Ende-regény megjelenésének évében tartotta a Harvard Egyetemen a dolgozatom I. részében már említett Norton-előadásait. Ezek bevezetőjében a saját zenei geneziselmélete alapjául is szolgáló Chomsky-féle univerzális grammatika kapcsán így vélekedett: „Ha az egyetemesség elve bizonyítható, úgy az emberi testvériség időszerű és szívesen látott megszilárdítójává válhat.”⁷³⁴ Mint emlékszünk, Bernstein zenei monogenezis-elméletének legalapvetőbb univerzáléját a harmonikus felhangsorban nevezte meg, amelyet a természet nyújt „ezüstitálcán” az emberiség számára. Bevezetőjében tehát voltaképpen azt ígérte, hogy elméletével a bolygópályák bevonása nélkül is képes lesz felmutatni az emberek szoros összetartozását egymással és a makrokozmosszal.

A világot otthonossá tevő egyetemes összefüggések iránti igény és az ebből származó ókor-nosztalgia Maróthy János korábban szintén említett 1986-os könyvében, *A zenei végtelenben* is kifejezést nyert, és nem csak a borítón olvasható ógörög címfordítás – *Απειρον μουσικον* – révén: „A modern természettudomány [...] szinte hidat ível a polgári kor beszűkült és széttagolt racionalizmusa

⁷³² Michael Ende: *Momo*. Ford. Kalász Márton. Budapest, Móra: 1986. 156–158.

⁷³³ Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*. Frankfurt: Peter Lang, 2011. 113, 143.

⁷³⁴ Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés*, 17.

fölött, közvetlen kapcsolatot teremtve az egyetemes összefüggések ókori és modern fölismerése közt – azzal a különbséggel, hogy ösztönös megérzések, mitikus hiedelmek helyett most már tudományosan tárja föl [...] az összefüggéseket.”⁷³⁵

Ende tudománytól és vallástól függetlenül hitt a világ egységében, míg Bernstein és Maróthy a – közgondolkodás által részben új vallássá vulgarizált – modern tudománytól remélték az egység bebizonyítását és felmutatását. A püthagoreus felfogás számarányokkal kapcsolatos tétele az egység gondolatától függetlenül is hatott, és különböző formákat öltve a legújabb korig meghatározta a zenéről való gondolkodást Európában⁷³⁶ – ezzel magyarázható zeneelméleti gondolkodásunk hangmagasság-centrikussága is –, s ahogy Carl Dahlhaus rámutatott, a műelemzések értékfogalmában legalább a 20. század közepéig érvényesült, mint „esztétikailag megalapozhatatlan hajlam”.⁷³⁷

A fentiekben jellemzett szellemi közeg meghatározónak bizonyult, amikor Szőke Péter a nyilvánosság elé tárta a saját zenei monogenezis-elméletét, amely történetesen szintén univerzálisnak tekintett harmonikus arányokon alapul, és amely a zenét történetesen szintén három világra osztja. Ezzel a közeggel magyarázható, hogy noha Szőke nem írt sem bolygókról, sem egyetemes összetartozásról, mégis akadt, aki őt olvasva bolygókra és egyetemes összetartozásra gondolt. Erről a fajta reminiszcenciáról szól 2. fejezetem.

Bár Szőke feltehetőleg legkésőbb az 1950-es évek elejétől a fizika, a biológia és a társadalom egymásra épülő szintjeivel kötötte össze zenei geneziselméletét, nem foglalkozott mindig mindegyikkel azonos intenzitással. A szinteket fordított sorrendben „művelte meg”: először az emberi társadalom zenéjével foglalkozott, majd 1956 nyarán, a madarak bekapcsolódásával előtérbe került munkájában a biológiai sík, és csak 1966-ban kezdte kutatni a fizikai sík zenéjét. Hangtárában a „fizikai hangok” kategória legelső felvétele 1966. október 11-én készült,⁷³⁸ „fizikai zenéről” először 1967-es kandidátusi értekezésében írt.⁷³⁹

A vasmegmunkálás mestersége valamilyen formában mind a héber, mind az ógörög hagyomány szerint jelen van a zenetörténet nulla kilométerkövének környezetében. Különös módon még ennek a motívumnak is van megfelelője Szőke esetében: első „fizikaihang”-felvételén vasból öntött kerekkel vasból öntött sínekkel találkoznak. 1966. október 11-én Szőke kanyarodó villamosok csikorgását rögzítette magnetofonjával. A Móricz Zsigmond körtéren kezdte, majd tizenhárom szerelvény felvétele után átment a Szent Gellért térre. A Szabadság híd vágányairól a budai hídfőnél ekkor még észak felé is le lehetett kanyarodni az észak-déli irányú vágányokra, Szőke a bemondott járatszámok alapján az északi és a déli kanyaron áthaladó villamosok hangját egyaránt begyűjtötte (63, illetve 42, 47, 49), itt összesen kilenc felvételt készített.⁷⁴⁰

⁷³⁵ Maróthy: *A zenei végtelen*, 101.

⁷³⁶ A kérdés összefoglalásához lásd a következőt: Claude V. Palisca: “Music and science”. In Philip P. Wiener (szerk.): *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1973. III/260–264.

⁷³⁷ Carl Dahlhaus: „A zene fogalma és az európai hagyomány”. In Carl Dahlhaus – Hans-Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Budapest, Osiris, 2004. 33–40.

⁷³⁸ MTA állathanggyűjtemény. *Fajok szerinti index. Hazai felvételek 1957–*. „Fizikai hangok”, három cédulán; Az első „fizikaihang”-felvétel az 1967-es számú (73/z szalagoldal, 0’00”–6’54”). OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

⁷³⁹ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 299–306.

⁷⁴⁰ A Móricz Zsigmond körtéren és a Szent Gellért téren rögzített hangok: 1967. számú felvétel, 73/z szalagoldal, 0’00”–6’54”

Talán még aznap, de mindenképpen még 1966 folyamán⁷⁴¹ ellátogatott az ekkoriban a Nagyváradi tér és a János kórház között közlekedő 63-as villamos északi végállomásához is. A János kórház előtti hurokvágányon a villamoskerekek különösen változatos hangképleteket produkáltak, esetenként hét különböző magasságú hangot is megszólaltatva (III-2-1a-b. hangpélda). Szőke itt hat felvételt készített.⁷⁴² A villamoskerék-csikorgásokból négyszeres lassítás alapján készült lejegyzései közül hármat az 1967-es disszertációban, egyet pedig a *Filozófiai Szemlében* 1978-ban megjelent tanulmányában közölt.⁷⁴³ A későbbiekben ezek helyett a „fizikai zene” más példáit, különösen egy budaörsi lovasszekér 1969-ben felvett tengelynyikorgását preferálta.⁷⁴⁴

Ha a villamoskerékre hangszerként tekintünk, a Hornbostel-Sachs féle osztályozási rendszerben a 133-as kategóriában a helye, ahová az üvegharmonika is tartozik (1: idiofonok; 13: dörzsölt idiofonok; 133: edény alakú dörzsölt idiofonok). A kanyarodó sín szerepe ugyanaz a kerék vonatkozásában, mint a benedvesített emberi ujjaké az üvegedény vonatkozásában: mindkettő tapadást okoz. A tapadásból a mozgó test csúszással kiszabadul, majd újra letapad és újra kiszabadul: a kétféle állapot ismétlődő, gyors váltakozása miatt a test rezgésbe jön, a méretei és tömege által meghatározott rezgési móduszoknak megfelelően, amely móduszok mindegyikéhez egy bizonyos frekvencia tartozik. Az üvegharmonika rendeltetésszerű használata esetén a megérintett üvegedényeknek csupán az első, legmélyebb módusza érvényesül – a többi is megszólal, de az első a legerősebb és a legfeltűnőbb⁷⁴⁵ –, a vasúti kerekek esetében azonban több módusz is kiemelkedhet, akár egyszerre is, ezek frekvenciája általában 250 Hz és 5000 Hz közé esik, tehát mindegyik jól hallható emberi füllel.⁷⁴⁶

Miért volt fontos a villamoskerék, ez a különös, kontrollálhatatlan hangszer Szőke számára? A testek fizikai paraméterei által törvényszerűen meghatározott rezgési móduszokban, pontosabban azok egy-egy testre jellemző viszonyrendszerében látta a zeneiséget, vagyis azt a sajátyságot, ami a zenét zenévé teszi: ez a törvényszerűség „minden valódi zene egyetlen és legmélyebben fekvő természetstörténeti [...] formai forrása, mindenfajta zene »zene«-jellegének, »zeneformájúságának« fizikai végoka, legspecifikusabb és sérthetetlen zenei formafeltétele, mely nem vezethető le elsődlegesen semmilyen biológiai, társadalmi vagy pszichikai törvényszerűségből, hanem végsőfokon csak és csak a fizikából.”⁷⁴⁷ Az anyagrezgések törvényei egyidősek a világegyetemmel, azaz a jelenlegi számítások szerint mintegy tizennégymilliárd évesek, ennyi időt tehát a zeneiség is – bár Szőke csak a zene földi történetére koncentrált, és ezért „csupán” három-négymilliárd évről beszélt.⁷⁴⁸ „A földtörténet

⁷⁴¹ Ezen a felvételen a bemondás nem közli a dátumot, az időpontot az indexcédula évszáma és a felvételek sorrendje alapján jelölöm meg.

⁷⁴² A János kórház hurokvágányánál rögzített hangok: 1704. számú felvétel, 73/z szalagoldal, 13'04"–15'43"

⁷⁴³ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 299. (154A–C ábra); Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 811. (6. ábra)

⁷⁴⁴ A felvétel adatainak forrása az indexcédula. A példa előfordulásai: Szőke: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, 812.; Szőke: *A zene eredete és három világa*, 25.; Szőke: „Megoldhatatlan-e a zene eredetének...”, 663.

⁷⁴⁵ Koichi Uchida – Kenshi Kishi: “Vibrational analysis of glass harp and its tone control”, *Acoustical Science and Technology* XXVIII/6 (2007): 424–430.

⁷⁴⁶ A vasúti kerekekhez: David Thompson: “Curve Squeal Noise”. In U.ő: *Railway Noise and Vibration. Mechanisms, Modeling and Means of Control*. Oxford: Elsevier, 2009. 315–342.

⁷⁴⁷ Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 303.

⁷⁴⁸ Id. m., 304.

nagyon hosszú prebiologikus, »alvó« korszakának is megvolt a maga *néma*, de latens állapotában is posszibilis »zenei formájú« zenéje, a fizikai lét kibontatlan, még holt, de már életre váró méhében.”⁷⁴⁹

Ez a „néma” és „holt” zeneiség szólal meg és kel életre, azaz válik zenévé a villamoskerekek többhangú csikorgásában, amely ugyanazért fontos Szőke számára, amiért Püthagorasz számára a különböző kalapácsok csengése: megmutatja, hogy az egyes hangok között uralkodó rend nem kötődik feltétlenül emberi szándékhoz és funkcióhoz. A szamoszi kovácsműhely és a budapesti hurokvágány egyaránt azt bizonyítja, hogy a zeneiség nem az ember, de még csak nem is az élőlények, hanem a világegyetem tulajdonsága.

A zeneiség a világ egyetemes törvényeiben rejlik, tehát mindenhol megtalálható, és némán is létezik: ez a gondolat feltűnő párhuzam Szőke, illetve az általa soha nem említett Püthagorasz zene-konceptiója között. Csakhogy míg Püthagorasznál a világ törvényei magukban a számokban rejlenek, amelyek legkülönbözőbb anyagi és anyagtalan manifesztációiktól függetlenül is léteznek a metafizikai síkon, Szőkénél a számok csupán az anyag viselkedésének megfigyeléséből származó absztrakciók. Ebből adódik az a további különbség, hogy míg Püthagorasznál a koncepció leglényegesebb pontját jelenti, hogy egész számok arányai, vagyis harmonikus viszonyok szerepelnek benne, Szőke megelégszik közel-harmonikus viszonyokkal is, sőt, tulajdonképpen az inharmonikus viszonyok is megférnek elméletével, mivel számára nem ez vagy az a konkrét szám, hanem az anyagrezgés adott testre jellemző frekvenciarendszerének rögzített tagoltsága az elsődleges:

[... E]gyes tárgyak (pl. hosszú, vékony rúd- vagy csőszerű képződmények) „zenei” felhangspektruma csak hozzávetőleg harmonikus, „elhangolt” frekvenciaviszonyokból tevődik össze (sőt gyakran nem harmonikus szerkezetű). Az ember hallása és zenélési gyakorlata azonban az eléggé megközelítő „kváziharmonikus” hangközviszonyokat is (bizonyos korlátok között) gyakorlatilag teljes értékű zeneiségnek fogadja el [...]. Ezek a körülmények tehát a „zeneiség” itt kifejtett fogalmának helyességét nem teszik kérdésessé.⁷⁵⁰

Szőke gondolatmenete implikálja, hogy az emberi zenében azért uralkodnak a harmonikus vagy ahhoz közelítő frekvenciaviszonyok, mert az ember a madaraktól és a természetes fúvóhangszerektől történetesen ezeket tanulta el. Nem csak a „rúd- vagy csőszerű képződmények”, de a villamoskerekek rezgésében is inharmonikus viszonyok uralkodnak. Ha egy zenekultúra a János kórház hurokvágányán belül alakulna ki, a zenélési gyakorlat ezek szerint minden bizonnyal inharmonikus viszonyokra épülne. Hogy a harmonikus viszonyok által kondicionált ember milyen tág korlátok között képes „teljes értékű [értsd: harmonikus] zeneiségnek” elfogadni a hallottakat, azt bizonyítják Szőke villamoskerécsikorgás-lejegyzései, amelyek hangjegyei mellett semmilyen kiegészítő jel nem sejteti, hogy inharmonikus frekvenciaviszonyokról van szó.

A közönség egyes tagjainak nem csak az univerzális és némán is létező zene ókori eredetű koncepciója, hanem a zene hármass felosztásáról szóló középkori elképzelés is eszébe jutott, amikor

⁷⁴⁹ U.ott.

⁷⁵⁰ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 22.

Szőke bemutatta a „zene többszintű létének [...] újfajta teóriáját”.⁷⁵¹ Rajeczky Benjámin így írt erről a teóriáról egy 1983-as levelében:

A nyugati szakzenész-olvasók sajnos azt fogják mondani, hogy egyáltalán nem újfajta, sőt egyenesen régifajta: az antik és középkori, az utóbbiban „musica mundana, humana, instrumentalis”-nak mondott felosztásra emlékeztető teória, amikor az emberi zenén kívüli akusztikus világ szabályos periódikus rezgésű hangjait musica-nak nevezi.⁷⁵²

Az asszociáció valóban nagyon csábító, noha lényege szerint nem adekvát. A *musica universalis* mikro- és makrokozmoszt, hallhatót és hallhatatlant, tapasztalati és metafizikai valóságot átfogó természetfilozófiai koncepció. Szőke három zenei világa ezzel szemben mind a hallható mikrokozmoszban található. Elmélete a középkori kategóriák szempontjából legfőljebb azok tapasztalati síkon képzett vetületeként, empirista-materialista redukciójaként volna értelmezhető – bár ez az értelmezés nem felel meg a keletkezéstörténetének.

Rajeczky jóslata mindenesetre beteljesült, ha nem is a részleteit, de a reakciók lényegét tekintve. Helene Auzinger német ornitológusnak Szőke elméletéről Joachim-Ernst Berendt zenei író *Urtöne* című 1986-os hangkazettás kiadványa jutott eszébe.⁷⁵³ Berendt a Föld forgásának frekvenciáját huszonnégyszerrel magasabbra transzponálta, az így kapott, körülbelül kis *g* hangnak megfelelő 194,71 Hz-et hangszeren megszólaltatta, és az eredményt elnevezte „a Föld hangjának”. Hasonlóképpen járt el a Holddal és a Nappal, s később a Naprendszer minden bolygójával, mindegyikhez félórás hangfelvételeket társítva, meditáció céljára.

Szőke Auzingernek írt válasz-fogalmazványában cáfolja, hogy a szférák zenéje Berendt-féle új értelmezése összekapcsolható volna az ő szemléletével, s ezáltal kimondatlanul a Püthagorasz-féle misztikus természetfilozófiától is elhatárolja magát:

Földünk napi (sem az évi) forgásának nincs a zenéhez, sem általában a hanghoz semmi köze. [...] Berendt [...] objektíve nem létező, kitalált folyamatokat „materializál”: földi hangszerek [...] hangjairól hiteli el, hogy azok a Világmindenség hangjai, a Világmindenség „zenéje”, amelyhez hívő s hiszékeny lélekkel „meditálni” is lehet és kell, s hogy aki ezt megteszi, az szerencsés lehet, vagy boldog, vagy gazdag, és a Sorstól a meditálás által kiérdemelt „ajándékokban” részesül. [...] Aki [...] ismeri a fizikai és a zenei akusztika törvényszerűségeit, valamint jó általános tájékozottsággal rendelkezik azokon az egyéb, korszerű tudományterületeken is, amelyekre állításainak tudományos látszata érdekében Berendt is hivatkozik, az nem gondolhat mást, mint hogy [a kiadvány] visszaélés nemcsak a tudománnyal, de annak leple alatt, becsületes emberek tízezreinek a misztikumra ösztönöző vágyakozó érzelmeivel és hitével is.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 14.

⁷⁵² Rajeczky Benjámin levele Szőke Péternek, 1983. október 10.

⁷⁵³ Berendt, Joachim-Ernst: *Urtöne*. (1: *Die Töne der Erde, der Sonne, des Mondes; der Shiva-Shakti-Klang*. 2: *Die Töne des Mars, der Venus, des Jupiter; der Karuna-Klang*. 3: *Die Töne von Saturn, Merkur, Uranus, Neptun, Pluto und der kosmische Zusammenhang sämtlicher Himmelskörper unseres Planetensystems*.) Freiburg: Bauer, 1986; 1989; 1990. Mindhárom kiadvány 2-2 kompaktkazettát tartalmaz. A kiadványok szemléleti háttéréhez: Joachim-Ernst Berendt: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985.

⁷⁵⁴ Gépiratos levélfogalmazvány kézzel írt javításokkal, „Kedves Helene! / Kezdem in medias res” kezdettel, „Budapest, 1987. január 15.” keltezéssel. „Személyes anyag + kéziratok, jelentések” dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka.

Szőkének a fogalmazványban Berendtről eszébe jut Rudolf Haase, a bécsi Hans-Kayser-Institut vezetője *Der messbare Einklang. Grundzüge einer empirischen Weltharmonik* című könyve. Egy példányát egy madárzenei bemutatója elismeréséül kapta ajándékba egy név szerint nem azonosított hannoveri zenetanárnőtől – aki tehát Szőkét hallva szintén nem tudott ellenállni a harmonikus kozmosz képzettársításának.⁷⁵⁵ A bécsi intézet névadója, Hans Kayser a püthagoraszi zene- és világszemlélet legelkötelezettebb modern kori újrafogalmazója volt.⁷⁵⁶ Szőke ugyan elismeri a Haase-könyv filozófiai kidolgozottságának színvonalát, véleménye végső soron ez esetben is elutasító.

Szőke elmélete nem amiatt mutat felszíni párhuzamokat az antik-középkori hagyománnyal, mert közvetlenül ebből a hagyományból táplálkozott volna. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy formálódása ettől a hagyománytól teljesen elszigetelten zajlott. Az I. részben tárgyaltam Szőke egyik legfőbb forrását, Kishonti Barna zenei geneziselméletét, és említettem annak természetfilozófiai jellegét. Úgy vélem, ez a jelleg az antik-középkori zenefelfogás öröksége. Feltételezem, hogy Kishonti a régiek szellemében a zene egyetemes immanenciájának elvi szükségszerűségéből indult ki, ez menthette őt fel az alól az elvárás alól, hogy az ok-okozati összefüggésekre vonatkozó állításai empirikusan bizonyíthatók vagy akár csak valószínűsíthetők legyenek. Ugyanez a gondolat diktálhatta, hogy a zeneiség szubsztrátumát az atom működésében mutassa fel, minthogy valószínűleg ez volt az általa ismert világ legáltalánosabb, speciális feltétekhez legkevésbé kötődő jelensége: még hangrezgéseket továbbítani képes közeget sem igényelt. Ennek a gondolatnak a szellemét vélem kiérezni fogalmazásmódjából is:

A zenei hanganyag kialakulása nem vak véletlen műve, nem is emberi számítások eredménye, hanem abban természeti törvények érvényesülését kell látnunk. A hangsorok kikristályosodási folyamata nemcsak a fülünkbe jutó hangok és részhangjaik rezgéstörvénye szerint alakul, hanem szerepe van abban a Világegyetem minden parányában végbemenő sugárzás rezgéstörvényének is; annak a törvénynek, mely ugyanúgy érvényesül a távoli világok ködeiben, mint Földünk minden porszemében, harmatcseppjében, élő sejtjében s az idegrendszernek abban a hallóközpontjában is, ahol dallamok születnek, elsírják vagy eltáncolják röpke életüket, alámerülnek, hogy másoknak helyet adjanak, majd újra meg újra életre kelnek.⁷⁵⁷

Függetlenül attól, hogy kimondottan hivatkoztak-e a premodern Európa zenefilozófiai koncepciójára, többen is láthatóan azért fogadták pozitívan Szőke munkáit, mert azok bennük ennek a koncepciónak az emlékével rezonáltak. Geszler György (1913–1998) zeneszerző szemében Szőke Péter ebben a tekintetben Victor Vasarely rokonaként tűnt fel, akinek geometrikus absztrakt képzőművészeti alkotásai nyomán Geszler az 1970-es évektől több kamaraművet komponált (pl. *Öt Vasarely-kép*, 1972; *Musica Optica, Hommage à Vasarely*, 1982). Geszler így reagált *A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén* című tanulmányra:

⁷⁵⁵ Rudolf Haase: *Der messbare Einklang. Grundzüge einer empirischen Weltharmonik*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976.

⁷⁵⁶ Haar: "Music of the Spheres"

⁷⁵⁷ Kishonti: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*, 12.

A diatonikus skála létjogosultsága szinte ordít minden sorodból: mindhárom vizsgált szinteden. Sokakkal beszéltem, akik elpanaszolták nekem, hogy a Schönberg-i dodekafónia idegessé teszi őket és ezt az averziót nem tudják megmagyarázni. Ha valami, akkor ez az a szisztéma, ami nem gyökerezik a természetben és így talán ez az oka az ellenszenvnek, meg nem értésnek. Így vagy úgy magyarázható az idegenkedés: egy biztos, hogy sehol sem található meg eredete, ősforrása, sem a Kozmoszban, Univerzumban, az All-ban, a nagy Mindenségben.

Talán ez a gyökértelenség vezetett engem is Vasarely művészetének zenei megfogalmazásához. Képeiben minden őselem megtalálható, melyek egyértelműek itt és ott, földünkön és azon kívül. [...] Hangok és felhangok, rezgések és azok matematikai rendje, geometriai képábrája az én audio-vizuális természetemben ösztönös rezonanciát váltott ki. És most a Te őselemekig visszanyúló tanulmányod, tudományos munkád nagy visszhangot keltett bennem. Ezer köszönet érte!⁷⁵⁸

A kozmikus rendet és a geometrikus szabályosságot összekapcsoló gondolatban is a püthagoreus örökség búvópatakja szivárog a felszínre. Ez azért is feltűnő, mert a gondolat egyáltalán nem szükségszerű, amint azt az osztrák képzőművész, Friedrich Hundertwasser kiáltványának híres mondata is példázta: „Az egyenes vonal istentelen és erkölcstelen.”⁷⁵⁹ Noha Szőke a Geszler által olvasott tanulmányában is hangsúlyozza, hogy „a nagy Mindenségből” – ami nála valójában csupán az univerzum anyagkészletét jelenti – olyan zenét származtat, amely esztétikummal önmagában még nem rendelkezik, mégsem emelt kifogást akkor, amikor Geszler messzemenő esztétikai következtetéseket vont le, sőt, még alá is húzta a diatonikus skála létjogosultságával kapcsolatos mondatát, olvasója elismerő szavaival együtt. Szőkének bizonyosan az ellen sem volt kifogása, hogy Vasarelyvel említi egy lapon, mert négy évvel később így írt a Franciaországban működő magyar képzőművésznek: „[A] könyvemet [...] fogadja tőlem, mint művészetének csodálójától, tisztelem jeléül. Előadásán a Szépművészeti Múzeumban ott voltam, s nagy érdeklődéssel hallgattam gondolatait. A kiállítás nagyon lenyűgözően hatott ránk (feleségemmel együtt).”⁷⁶⁰

A free jazz magyarországi képviselője, Szabados György *A zene eredete és három világról* írt 1985-ös recenziójának tanúsága szerint szintén beleolvasta Szőke könyvébe a kozmosz egyetemes harmóniájának premodern gondolatát, majd megállapította, hogy a gondolat furcsa módon ütközik a könyv alapvetésével:

Kérdéses [...] a tények, tünetek együttesének, az összefüggések evolúcionális időbeniségének, és az egyes minőség-kategóriákon átnyúló e filogenetikus mechanizmusnak magyarázata, a fejlődés leírása, az olykor szinte tautologikus magyarázat (pl. a „fizikai” behatol a „biológiaiba”(!), rákényszeríti a maga zenei mintázottságát, ugyanakkor a biológiai mozgási-tagolódási törvényszerűségei mintázzák rá a fizikaira időbeli lezajlási folyamataikat stb.). Ez ugyanis az áttekinthetőség és az objektivitás igénye mentén –, minő paradoxon! – végül is egy teremtett világot láttat és feltételez, s nem egy evolúcionárisat, pedig Szőke kiindulása és érvelése épp az ellenkező. Állításait szó szerint véve, és szukcesszive végiggondolva azonban, már meglévő külön kész dolgok permanenciái hatnak egymásra új immanenciákat hozva létre, ahol az ok-okozati összefüggés (tehát a fejlődés logikája) meglévők birkózása csak, s nem véletlenül. Hiszen egy logikus, tehát alárendelő gondolkodásmódban, egy bizonyos minőség csupán véle azonos, vagy nála magasabb kategorikus immanencia fialma lehet.

⁷⁵⁸ Geszler György levele Szőke Péternek, 1979. szeptember 25. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁷⁵⁹ „Die gerade Linie ist gottlos und unmoralisch.“ (Ford. LG) Friedrich Hundertwasser: *Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. Mainz: Kaufmann, 1958.

⁷⁶⁰ Szőke Péter levele Victor Vasarelynek, 1983. március 30. OSZK Kézirattár, Fond 448.

Az evolúció és a teremtettség kettős jelenlétének érzete, a könyv gondolatmenete mélyéből oly erősen tolakszik fel egy-egy eszmefuttatás olvasatának összegeződésekor, hogy felrémlik: valójában nem egy integrális fenomenológiai magyarázattal van-e dolgunk? Melyben – a koncepcióból eredően, amit a madárának sugall – az a priori evolúciós kategóriák „konfrontációs” határai, mint a Genézis tényei mentén mutatkozik meg a nagyszabású gondolat.⁷⁶¹

A Szabados által detektálni vélt tautológiának valójában nyoma sincs a könyvben: a fizikai sík Szőkénél nem onnan nyeri zeneiségét, hogy a biológiai sík zeneiséget mintázza rá. Az általa a szövegbe magyarázott körkörös érvelés azért szükséges, hogy segítségével Szabados ki tudja mutatni a könyvben a zeneiség kozmikus immanenciájának gondolatát. A zenei kozmoszról az idézet második bekezdésében aztán még az is „felrémlik”, hogy esetleg csupán Szőke Péter fejében létezik – e „felrémlés” relevanciájáról lásd dolgozatom II. részét –, máskülönben Szabados a szövegbe beleolvasott teremtetést objektív realitásként kezeli. Csakhogy a zeneiség immanenciája Szőkénél nem a klasszikus értelemben vett kozmosz, azaz a teremtetett, szellemi, teleologikus értelemmel és metafizikai ősképekkel áthatott világmindenség jellemzője, hanem csupán a holt és értelemnélküli anyag sajátossága. Szabados és Geszler neopüthagoreus jellegű félreértését közös emberi vágy motiválja, amelynek mibenléte kiderül a recenzió zárásából: „[Az olvasót az] elpiszkolódó emberi zeneiség alattról csodálatos és tiszta hangig világ melege érinti meg, *széteső világunk egységének újabb vigasztalásával*. Ennek fölfedezése, elemzése és méltóságába állítása Szőke Péter halhatatlan érdeme.”⁷⁶² [Kiemelés tőlem]

A fejezet zárásaként a tárgyalt reminiscencia minden értelemben legékezzőbb példáját idézem, Szentágothai János anatómus levelét, amelyben *Az ismeretlen madárzene* című hanglemezt köszönte meg. A levél sajátos értéke, hogy Szentágothai az áltudományok ellen küzdő, 1992-ben alakult Tényeket Tisztelők Társasága első elnöke volt,⁷⁶³ így Szőke áltudományos bizonyítékait elismeréssel fogadó reakciója különösen éles fénnel világítja meg az ókori hagyomány befolyásoló erejét:

A természet és az egész lét csodálatos harmóniájának tudata, hite és az általuk okozott gyönyörűség és elragadtatás eleve arra késztet, hogy az emberi zene és a madárdal közötti mély rokonság gondolata számomra ne legyen idegen. Annál is inkább, mert – amint ezt már a régi görögök is tudták – az emberi zene általunk érzékelhető szabályosságai mögött objektív, matematikailag (geometriailag) is megfogalmazható arányossági törvények rejtőznek. Ezért ezek feltehetően általános érvényűek.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Szabados György: „A zene eredete”, *Új Írás* XXV/6 (1985 június): 89–92. Ide: 90.; Újraközlései: *Új Symposion* XXVII/306–307 (1992. június): 18–19.; *Iskolakultúra* II/16 (1992): 51–53.

⁷⁶² Id. m., 92.

⁷⁶³ Meskó Attila: „Mit tegyen a Tényeket Tisztelők Társasága a jövőben?”, *Természet Világa* CXXXIV/1 (2003. január): 12–13.

⁷⁶⁴ Szentágothai János levele Szőke Péternek, 1987. október 12. A levél folytatásában Szentágothai megfogalmaz ugyan bizonyos – véleményem szerint alaptalan – módszertani kételyeket a hanglassítással kapcsolatban, de ez nem változtat levelének alapvetően affirmatív üzenetén.

3. Capinera nővérünk

a) A barátposzáta éneke Messiaen hangszerein és Szőke hangmikroszkópjában

A szférák zenéjének ókori görög koncepciójával a zsidó hagyományban egyrészt a Teremtő dicséretét zengő kozmosz képzete állítható párhuzamba – amely feltehetőleg ugyanúgy a babilóniai világrépre vezethető vissza, mint a szférák zenéje –, másrészt pedig az angyalok zenéjével kapcsolatos elképzelés,⁷⁶⁵ amely az európai kultúrában esetenként össze is olvadt a szférák zenéjének képzetével.⁷⁶⁶ Olivier Messiaen szerint az angyalok zenéje egyszersmind az angyalok nyelve is, a madarak éneke pedig ennek az igen magasrendű kommunikációs módnak a földi hasonmása. A zeneszerző ezt a gondolatot Assisi Szent Ferencről szóló operájában fogalmazta meg, a főszereplő legendás madárprédikációjának általa kitalált szövegében: „[Az Úr m]egengedte nektek, hogy énekeljete, olyan csodálatosan, hogy szavak nélkül tudtok beszélni, ahogyan az angyalok beszélnek, csupán zene által.”⁷⁶⁷ Sokat mondó összefüggés, hogy a madárprédikáció közvetlenül a Ferenc számára muzsikáló angyal jelenete után következik, aki földöntúli hangszere segítségével a mennyországot „beszéli el” a főszereplőnek.

Ferenc megszólalásait Messiaen „ferences jeleneteiben” végigkísérik a barátposzáta énekének hangszeres utánzatai, az imént idézett szöveget is ezek keretezik, illetve szakítják meg három ízben is. Messiaen ezúttal nem csak a kottába írt feliratokkal segít a madárhang-utánzatok azonosításában: a madárprédikációt színre állító hatodik jelenet valóságos ornitológiai kiselőadással kezdődik, amelynek első felében négy itáliában is honos madár, a vadgerle (*Streptopelia turtur*), az ökörszem (*Troglodytes troglodytes*), a vörösbegy (*Erithacus rubecula*), valamint a barátposzáta (*Sylvia atricapilla*) jellemének és hangjának költői ismertetését halljuk, Masseo testvér és a címszereplő párbeszédében, a mindenkori szóban forgó madár hangjainak zenekari megszólaltatásával.

A jelenetben a madarak olasz és francia neve is elhangzik. Messiaen az opera szövegkönyvébe teljes egészében beépített *Naphimnusz* mintáját követve a madarakat is az olasz nevük nemének megfelelően helyezi el a nagy kozmikus testvériség családfáján, így lesz a barátposzátaból „Capinera nővérünk”.⁷⁶⁸ A madár minden tulajdonsága a Teremtőnek köszönhető: a vele tartott rokonságunk éppúgy, mint csodálatos szépségű [*merveilleuse*] éneke. Ez az ének Messiaen számára egyrészt azért volt zene, mert csodálatosan szépnek találta, másrészt azért is – s ezt szépségfogalmától nehéz volna különválasztani –, mert, ahogy minden más madárhangot, úgy ezt is hitelesen utánozhatónak tartotta az emberi zene hangszerein, az európai tizenkétfokú hangkészlet használatával.⁷⁶⁹ A madárhangokba ennek a készletnek az elemeit hallotta bele, a barátposzáta esetén gyakran A központú tonalitásban, mint erről

⁷⁶⁵ James Haar: “Music of the Spheres”

⁷⁶⁶ Voigt: „A szférák zenéje a világ harmóniája”, 54.

⁷⁶⁷ « Il vous a permis de chanter si merveilleusement que vous parlez sans mots, comme la locution des anges, par la seule musique. » (Ford. LG) Olivier Messiaen: *Saint François d'Assise. Scènes Franciscaines. Opéra en 3 actes et 8 tableaux. Acte 2. 6e tableau: Le prêche aux oiseaux*. Paris: Leduc, 1989.

⁷⁶⁸ « Notre sœur Capinera, la fauvette à tête noire. » Messiaen: *Saint François d'Assise. Acte 2. 6e tableau*.

⁷⁶⁹ Robert Fallon: “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style”. In Christopher Dingle – Nigel Simeone (eds.) *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2007. 115–136. Ide: 115.

posztumusz kiadott lejegyzései és az azokról szóló elemzései,⁷⁷⁰ valamint a zeneműveiben hallható barátposzáta-harmonizálások tanúskodnak.

Messiaen az 1950-es években fejlesztette ki a fajspecifikus madárhang-lejegyzés gyakorlatát. Ebből a gyakorlatból született a zeneszerző muzikális barátposztátája, amely a *Madárkatalógus* darabjaiban és *A kerti posztátában* szólózongorán, *A meditációk a Szentháromság misztériuma fölött* című ciklusban orgonán, az operában pedig különböző zenekari hangszerek kombinációján hallható. Szőke Péter ugyanebben az évtizedben fejlesztette ki a madárhangok hanglassításos megfigyelésének gyakorlatát, vagy ahogy gyakran nevezte, a „hangmikroszkópiát”. Ebből olyan barátposzáta-reprezentáció született, amely látszólag totális ellentmondásban áll Messiaenéval: az amuzikális barátposzáta, amely *Az ismeretlen madárzene* című hanglemez lassított felvételén hallható.

Az ellentmondás azért csupán látszólagos, mert két össze nem mérhető zenefogalom találkozásából ered: az egyik Messiaen esztétikai zenefogalma, amely a sok évszázados európai madárzene-kultusz örököse, a másik Szőke hangsúlyozottan strukturális, nem-esztétikai meghatározása. A barátposzáta Szőkénél nem azért amuzikális, mert éneke csúnya, hanem mert olyan csúszkálásokból áll, amelyekbe a hanglassításos megfigyelés során Szőke képtelen volt „harmonikus vagy közel harmonikus” frekvenciaviszonyokat belehallani. Ami az ének esztétikai minőségét illeti – amellyel szerinte kizárólag az emberi észlelés ruhazza fel –, az attól függ, hogy természetes vagy lassított sebességgel hallgatjuk-e. Szőke 1983-ban az *Új Tükör* újságírójával, Horváth Tamással beszélgetett:

[H. T.]: – Idehaza melyik madár énekel a legszebben?

[Sz. P.]: – Nagyon homocentrikus kérdés. Természetes hangzásában az emberi fül számára a legélvezetesebb a budai hegyek barátposztátája, egy szép kis szürke madár, fekete csáköval a fején. De ha meglassítjuk az énekét, akkor az már a kutyaugatáshoz hasonlít.

Szőke tehát éppen a barátposztátának adta az első díjat a madárhangok természetes szépségversenyében, megjegyezve, hogy a magnetofon egészen másféle szépségverseny lehetőségét is megnyitja, és érzékeltetve, hogy a zeneiség általa használt nem-homocentrikus, vagyis objektív fogalmának történetesen semelyik szépségversenyhez nincsen semmi köze.

Az esztétikai természetű európai madárzene-kultusz, illetve Szőke strukturális madárzene-értelmezése között a barátposzáta megítélésében mutatkozó ellentmondás látszólagos volt bár, Szőke környezetében mégis valóságosnak tűnt. Ennek oka részben az ornitomuzikológus egy félreérthető megfogalmazása volt. A barátposzáta *Az ismeretlen madárzene* című hanglemezen az ökörszem, a geze és az Észak-Amerikában honos kardináispinty társaságában jelent meg a B oldal hatodik sávjában, amelyhez a kísérfüzetben a következő felirat tartozik: „Fejlett, de zenei hangközök nélküli (ún. »nem-zenei«) éneklésformák természetes hangzásukban és lassítva (kortársi »újzenénkre« emlékeztetve)”. A négy „nem-zenei” madár felvételei közül csak a barátposztátáé kapott külön ismertetést: „egyik leghíresebb, csengő hangú európai »mesterdálnokunk« természetes éneke, melyben *valójában*

⁷⁷⁰ Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tom V, 1^{er} volume: Chants d'oiseaux d'Europe*. Paris: Leduc, 1999. 314–369.

rendezetlen és rút, zeneietlen hangmintázat rejlik, miként egy részletének lassítása mutatja.”⁷⁷¹
(Kiemelés tőlem.)

Az utóbbi mondat kétféleképpen is félrevezető. Megtévesztő egyrészt a *zenei* Szőke által objektivizált és a *rút* szubjektív kategóriájának összemosása, másrészt a *valójában* szó használata. A *valójában* mesterséges törésvonalat teremt, amely elválasztja egymástól a hallgatás két lehetséges módját, a természetes sebességűt és a lassítottat, és az utóbbit úgy állítja be, mintha kizárólag az vezetne el a hangok reális megtapasztalásához. A „rút” jelző bevonása miatt úgy tűnik, hogy reális megtapasztalás alatt nem csak a finomszerkezetre vonatkozó analitikus megállapításokat kell érteni, hanem az esztétikai természetű benyomásokat is. A mondat olyasmit sugall, amit Szőke *valójában* nem akart állítani: hogy a csengő hangú „mesterdálnok” híre téves észlelés által szerzett esztétikai élményeken alapul, s hogy ezek az élmények ezért érvénytelenek.

A mondat által okozott félreértés legbeszédesebb dokumentuma Bertha Bulcsu író-publicista lemezismertetője, amely éppen a barátposzáta hangesztétikumának kérdésével kezdődik. Bertha játékos fogalmazásmódjából úgy tűnhet, hogy ironizál a Szőke mondata által festett abszurd barátposzáta-portrén, ám a recenzió többi részének lelkes egyetértése és egyenes beszédmódja arra utal, hogy *valójában* elfogadta azt, és nem gyanakodott arra, hogy kommunikációs problémáról van szó:

Csalódtam a barátposztákban. Főleg persze a mi barátposztánkban, aki feleségével két éve jelent meg először balatoni kertünkben, s délutánoként a diófa legtetejéről szokott hangversenyt adni. Merész skálázásait időnként már többre becsültük, mint a rigófüttyöt, a pacsirták és fülemülék énekét, de átejtett bennünket. Ez derül ki dr. Szőke Péter Az ismeretlen madárzene című hanglemezéről, amit a napokban a Hungaroton adott közre. [...]

Nagy csalódást okozott nekem a dankasirály, akinek a vizek felett szálló jellegzetes hangja lelassítva és felbontva rekedt káromkodássá változik. De legkellemetlenebbül kertjeink mesterdálnokában, a barátposztájában kell csalódnunk, akinek modernkedő, látszólag más madárhangokat is átvevő és felhasználó hangfutamairól a mikroszkóp alatt kiderül, hogy trilláiban zeneietlen, rendezetlen hangmintázat rejlik, *valójában* egy kócos höbörgésről, madárhalandzsáról van szó. Ejnye, ejnye, kedves Sylvia atricapilla...⁷⁷²

A félreértés oka ebben az esetben egy szerencsétlenül sikerült mondat volt, amelynek problémás fogalmazásához – mint a következő fejezetben rámutatok – egyfajta technológiai elfogultság is hozzájárult. Ám amint az alábbiakból kiderül, hasonló félreértés megtörténhetett akkor is, ha Szőke pontosan kifejezte a gondolatait. A zeneiség fogalmát – és kiváltképpen a madárhangok zeneiségét – a hangok szépségéhez kötő régi hagyomány olyan erősen meghatározta az ornitomuzikológia fogadtatását, hogy noha Szőke a zeneiséget nem a szépség és rútság mérlegével mérte, mégis akadt, aki őt olvasva szépségre és rútságra gondolt. Elsősorban erről a fajta reminiscenciáról szól 3. fejezetem.

⁷⁷¹ Szőke: *Az ismeretlen madárzene*

⁷⁷² Bertha Bulcsu: „A remeterigó éneke”. In U.ő: *Egy író állatkertje*. Budapest: Schenk Verlag Kft., 1992. 153–155.

b) „Istennek énekelnek?” – Hartshorne és Szőke párbeszéde

„Ismeri Olivier Messiaen madárutánzó zeneműveit? És mit tart felőlük?” – kérdezte Doráti Antal karmester egy Szőkének írott levelében.⁷⁷³ Ezekre a kérdésekre eddig sehol nem találtam választ a hagyatékban. Nem tudom, Szőke hogyan vélekedett Messiaen istenhitbe ágyazott zenei madárkultuszáról, de azt igen, hogy mit gondolt a neves amerikai filozófus, Charles Hartshorne szintén istenhitbe ágyazott madárzene-esztétikájáról. Ebben az alfejezetben Szőke Hartshorne-nal folytatott párbeszédével foglalkozom, amely viszonylag gazdag dokumentumanyagának köszönhetően minden más párbeszédénél jobban szemlélteti, hogyan befolyásolta Szőke értékelését a hagyományos madárzene-koncepció, illetve az ennek hatására keletkezett félreértések. Az eszmecsere másrészt azért is figyelemreméltó, mert Szőkéhez hasonlóan Hartshorne-nak is részletesen kidolgozott elmélete volt a madarak zeneiségéről, amelyet 1973-ban a *Born to Sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song* című könyvében foglalt össze.⁷⁷⁴ Ez a mű a hagyományos, vagyis esztétikai jellegű madárzene-koncepció merészen továbbfejlesztett változata, Szőkéétől tehát alapjaiban eltérő szemléletet tükröz, ugyanakkor Szőke könyvével mégis jól összemérhető, mert mindkét szerző gondolatmenete hosszas spekulatív prózában bontakozik ki, és egyaránt arra a megállapításra jut, hogy a zene fogalma releváns a madarak énekének tudományos értékelésében, mert a zeneiség számos esetben a madárdal immanens minőségének tekintendő. Rokonság és különbözőség együttállásának köszönhető, hogy elméleteiket egymás megvilágításába helyezve különösen jól kirajzolódnak azok jellegzetességei, sajátos erényei és hibái.

Charles Hartshorne 1897-ben született a Pennsylvania állam beli Kittanningben, édesapja anglikán lelkész volt. A Haverford College-on egy kvéker misztikustól, Rufus Jonestól tanult filozófiát. Önkéntes egészségügyi katonaként Franciaországban részt vett az első világháborúban, majd a Harvardon, ahol Alfred North Whitehead asszisztenseként működött, filozófiai doktorátust szerzett. Az 1920-as évek elején ösztöndíjasként Németországban Edmund Husserl és Martin Heidegger óráit látogatta. Az 1930-as évek elején Paul Weiss-szal közösen rendezte sajtó alá Charles Sanders Peirce összegyűjtött műveinek első hat kötetét. 1928 és 1955 között a Chicagói Egyetem, 1955 és 1962 között az Emory Egyetem (Atlanta, Georgia), 1962-től 2000-ig, százhárom éves korában bekövetkezett haláláig pedig az austini Texas Egyetem filozófiatanára volt. Több mint húsz könyve és mintegy ötszáz közleménye jelent meg a filozófia tárgykörében.⁷⁷⁵

Hartshorne madármegfigyelései filozófiai tanulmányainál korábban, egy tizenhat évesen vásárolt madárhatározó zsebkönyv és távcső segítségével kezdődtek. Madarakkal kapcsolatos érdeklődésének később távoli tájakon is teret engedhetett, főként filozófiai konferenciák és vendégelőadások helyszíneire tett utazásai révén: megismerkedett Ausztrália és Új-Zéland, Japán,

⁷⁷³ Doráti Antal levele Szőke Péternek, 1983. február 25.

⁷⁷⁴ Charles Hartshorne: *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1973.

⁷⁷⁵ Donald Wayne Viney – George W. Shields: “Charles Hartshorne: Biography and Psychology of Sensation”. In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://www.iep.utm.edu/hart-sen/> (Hozzáférés: 2018. április 28.); Daniel Dombrowski: “Charles Hartshorne”. In Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/hartshorne/> (Hozzáférés: 2018. április 28.)

Délkelet-Ázsia, India, Európa, Közép- és Dél-Amerika valamint két afrikai ország, Uganda és Kenya madárvilágával.⁷⁷⁶ Úgy tudta magáról, hogy az első filozófus Arisztotelész óta, aki a metafizikában és a madártanban egyaránt járatos.⁷⁷⁷ A madárhangokról szóló munkái miatt hivatásos madárszakértők is számontartották: egy jellemző anekdota szerint egy ausztráliai filozófiai konferenciára érkezvén a repülőtéren ornitológusok egy csoportjával találkozott, akik annyira megörültek neki, hogy elvitték a saját konferenciájukra, s a rá várakozó filozófus kollégáknak nem kis vesződésébe került, hogy a nyomára bukkanjanak.⁷⁷⁸

A fellelhető dokumentumok szerint Charles Hartshorne és Szőke Péter 1969 és 1982 között folytattak levelezést. Hartshorne Szőkének címzett hat postai küldeményét az OSZK kéziratára, Szőke Péter leveleit pedig a Hartshorne hagyatékát gondozó, California állam beli Claremont School of Theology könyvtára őrzi, a részben feldolgozatlan levélgűjteményből eddig csupán egyetlen Szőke-levelet tudtak számomra másolatban megküldeni.⁷⁷⁹ A két madárzene-kutató Budapesten 1974 nyarán személyesen is találkozott, Hartshorne négy napot töltött el kollégája madárhang-archívumában, Szőke IX. kerületi, Tompa utcai lakásán (λ tábla, III-3-1. ábra).⁷⁸⁰

A leveleken kívül a párbeszéd fontos dokumentuma Hartshorne *Born to Sing* című könyve, illetve a mű Szőkének dedikált példánya (III-3-1. ábra), amelyet az 1973-as megjelenés után postán küldött el. A könyv már legelső mondatában és később több ponton is elismeréssel említi Szőkét, Szőke viszont csak egyetlen végjegyzetében hivatkozott Hartshorne-ra, és akkor is csupán azért, hogy elhatárolja magát tőle⁷⁸¹ – az aszimmetria oka hamarosan kiderül. A *Born to Sing* Szőkének ajánlott példánya bőségesen tartalmaz margináliákat, melyek alapján Szőke véleménye pontosan rekonstruálható.⁷⁸²

A két kutató kapcsolatának első dokumentuma Hartshorne Szőkének címzett, 1969. december 8-án postára adott levele, és egy ezzel közel egy időben feladott különlenyomat, Hartshorne *The Aesthetics of Birdsong* című tanulmánya.⁷⁸³ Mindkét küldemény Szőke – vélhetően legelső, párbeszédindító – levelére reagál, illetve az ezzel együtt érkezett új Szőke-tanulmányra, amely a pettyes fülemüli hangjának lassításakor feltáruuló akusztikus mikrovilágról szól.⁷⁸⁴ Ám Hartshorne levelének szövege nemcsak erre reflektál, hanem az 1958-as madárzenei függelék 1962-es német fordítására is,⁷⁸⁵ amelyben Szőke elsőként közölte nemzetközi nyelven az erdei pacsirta hangjának

⁷⁷⁶ Hartshorne: *Born to Sing*, xiii-xiv.

⁷⁷⁷ Dombrowski: "Charles Hartshorne"; Hartshorne egy Szőkének írott levele szerint még egy skolasztikus íróról is tudni vélt, aki a filozófiában és az ornitológiában is járatos volt. Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1982. augusztus 31.

⁷⁷⁸ Yujin Nagasawa: *The Existence of God. A Philosophical Introduction*. New York: Routledge, 2010. 35.

⁷⁷⁹ Szőke Péter levele Charles Hartshorne-nak, 1977. június 20. Claremont School of Theology, Special Collections Library, Hartshorne Archive.

⁷⁸⁰ Hartshorne 1974. május 20-i levelében június 29-ára tervezett érkezésről és július 6-ára tervezett távozásról írt. Szőke a madárhang-gűjteményének látogatóit összegyűjtő listán az 1974. június. 30. és július 3. közötti időszakot jelölte meg Hartshorne neve mellett. [Szőke Péter]: *Hazai és külföldi személyiségek, akik felkeresték Dr. Szőke Péter budapesti laboratóriumát kutatásainak megismerése, lassított hangelemzéseinek meghallgatása céljából*. Gépirat. „Személyes anyag + kéziratok, jelentések” feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka.

⁷⁸¹ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/402. (1. végj.)

⁷⁸² Charles Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

⁷⁸³ Charles Hartshorne: "The Aesthetics of Birdsong", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXVI/3 (1968. Spring): 311–315.

⁷⁸⁴ Szőke–Filip–Gunn: "The Musical Microcosm of the Hermit Thrush"

⁷⁸⁵ Szőke: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“

mikroszkopikus megfigyeléséből származó eredményeit. Hartshorne megnyilvánulása a két, hangmikroszkóp alatt szőkei értelemben zeneinek bizonyult madárral kapcsolatban nyilvánvalóvá teszi, hogy félreértette Szőket:

Greenewalt⁷⁸⁶ önnél is messzebb megy annak hangoztatásában, hogy az emberi fül képtelen az énekek értelmes összehasonlítására. Úgy gondolom, túl messzire megy. Például már azelőtt, hogy ön az erdei pacsirtát (*Lullula arborea*) olyan gazdagnak találta zenei mintázatokban, többen vélekedtünk úgy, hogy talán ez a legjobb az európai madárdalok között. És ami az amerikai madárdalokat illeti, ugyanez még hangsúlyosabban elmondható a pettyes fülemüligigóval kapcsolatos hagyományos nézet esetében.⁷⁸⁷

Négy évvel később megjelent könyvében Hartshorne Szőke megfelelő tanulmányaira hivatkozva mindkét madárral kapcsolatban újfogalmazta a levelében írottakat.⁷⁸⁸ Az erdei pacsirtával kapcsolatos szóhasználata itt még pontosabban rávilágít a félreértésre:

„[Szőke hanglassító módszerével arra a következtetésre jutott], hogy zenei szempontból az erdei pacsirta a legügyesebb az európai énekesek közül; de többen közülünk (pl. Koch) mindig is ezt mondták, és úgy tűnik, senki sem gondolt másként e fajra, mint legalábbis nagyon jó énekesre.”⁷⁸⁹

Hartshorne szótárában tehát a „zenei” madár nem jelent mást, mint „nagyon jól és ügyesen”, azaz esztétikailag vonzóan éneklő madarat. Mikor az erdei pacsirtát Szőke a saját új eredményei alapján szintén „zeneinek” nevezte, Hartshorne úgy vélte, kollégája nyitott ajtón dörömböl, s a régi képet legföljebb csak árnyalja. Pedig Szőke új állításai valójában nem férhetnek össze az erdei pacsirta hagyományos értékelésével, nemcsak mert Szőke tisztán objektív tényezőkkel igyekezett definiálni a „zeneiség” fogalmát, hanem azért is, mert a „zenei” minősítést a madár énekének addig teljesen ismeretlen dimenziójában szerzett tapasztalatokra alapozta.

Mikor a Hartshorne által öngazolásként említett Ludwig Koch, helyesebben Koch szerzőtársa, Edward Max Nicholson az erdei pacsirta természetes énekének gyönyörűségéről írt, megjegyezte, hogy a madár repertoárja korlátozott, csupán három-négyféle mondatot énekel, és ezek belső szerkezete sem mutat nagy változatosságot.⁷⁹⁰ Szőke ezzel szemben, mint dolgozatomban II. részében láttuk, egyetlen erdei pacsirta egyed nyolc perces énekében tizenhatszoros lassítás mellett több mint száz, egymástól nagyrészt különböző dallamot azonosított, és megállapította, hogy az egyed teljes repertoárja összesen mintegy

⁷⁸⁶ Crawford H. Greenewalt: *Bird Song. Acoustics and Physiology*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1968.

⁷⁸⁷ “Green[e]walt carries even farther than you do the contention that the human ear is unable to make significant comparisons between songs. I think he goes too far. For instance, before you found the Woodlark (*Lullula arborea*) so rich in musical patterns, several of us had thought it was perhaps the best of European songs. And the same can be said, even more strongly, about the traditional view of the Hermit Thrush among American songs.” (Ford. LG) Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1969. december 8. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁷⁸⁸ Hartshorne: *Born to Sing*, 95–96. ill. 107.

⁷⁸⁹ “The main objection is probably the inferior temporal resolving power of the human ear. Spectrograms and slow playing of recordings can help us here. In this way Szőke (1962) reached the conclusion that from a musical point of view the Woodlark is the most skillful of European singers; but a number of us (e.g., Koch) have said this all along, and no one seems ever to have thought of his species as less than a very good singer.” (Ford. LG) Charles Hartshorne: *Born to Sing*, 107.

⁷⁹⁰ Ludwig Koch neve Hartshorne könyvének irodalomjegyzékében csupán a következő mű mellett szerepel: Edward Max Nicholson – Ludwig Koch: *Songs of Wild Birds*. London: Witherby, 1936. A könyv szövegét túlnyomórészt Edward Max Nicholson írta, így az erdei pacsirta énekének részletes méltatását is a 97–98. oldalon.

kétezer különböző dallamból áll.⁷⁹¹ Egy madár, két párhuzamos valóság: ezt a paradoxont Hartshorne-nak nem sikerült feldolgoznia, kitartott a régről ismert valóság elsődlegessége mellett, s az újonnan felkínált másodikról elhitette magával, hogy az első függeléke csupán.

Hartshorne szemléletét nemcsak a hagyomány – illetve annak, mint látni fogjuk, általa radikálisan továbbfejlesztett változata – határozta meg, hanem az a körülmény is, hogy zeneileg képzetlen volt, kottát írni-olvasni nem tudott. Ezt sajnálkozva vallotta be Szőkének írt több levelében és a könyvében is.⁷⁹² Így könnyen érthető, miért hiányzik írásaiból a hangjelenségek tonális-ritmikus olvasataival kapcsolatos disztinkciós képesség, és a finomszerkezetről tett megállapítások pontossága.

Ezt a problémát jól példázza a pettyes fülemülerigó énekéről adott ismertetése.⁷⁹³ Ebben először Simeon Pease Cheney 1891-es madárzenei könyvének költői remeterigó-jellemzését idézi, és azt a kottát, amelyet Cheney a madár természetes énekének szubjektív hallásélményéről készített, egy-egy két másodperces motívumát tizenöt kottafejvel jelenítve meg. Ezután Szőkét említi, aki a madár egy-egy motívumát harminszkészes lassítás alapján ötven-száz hangjeggyel ábrázolta. Hartshorne ebből arra következtet, hogy „Cheney költészetének volt köze a természet tényeihez”.⁷⁹⁴ Úgy tűnik, mindkét idézett szerzőnél csak a kotta pusztája jelenlétéről volt képes tudomást venni, s így azt hitte, hogy Szőke mikroszkopikus szerkezeti megfigyelése, mivel kottázható, igazolja Cheney zenei élményét, csupán azért, mert az szintén kottázható volt.

Szőke érthető felindulással írta a könyv margójára Cheney kottái mellé: „abszolút hamis ábrázolás! (önkényes belehallás!) / „dilettáns lejegyzések, melyeket nem méltatni, hanem leleplezni kell ma! / Miért nem mutatja be [Hartshorne] legalább egy [kotta]példánkat, ha már ennyi más, naív és dilettáns lejegyzést közöl?!”.⁷⁹⁵ Vélekedése háttérben olyan megfigyelések állnak, amelyek részletességükben Hartshorne észleléseivel összemérhetetlenek. Hartshorne pusztá füllel, illetve kismértékű – kétszeres-négyszeres – lassítás rendszertelen alkalmazásával a finomszerkezet másféle jellemzőiről sem alkotott reális képet.⁷⁹⁶ A fülemüle énekéről szólva például zenei fogatékossággént említi a hangok zajosságát, melyről Szőke a lapszálon megjegyzi, hogy a hangmikroszkóp szerint azt nem voltaképpen zajok, hanem rendkívül gyors *glissandók* okozzák.⁷⁹⁷

A személyes találkozás után részleges fordulat állt be Hartshorne szóhasználatában. Szőke magnetofonos bemutatója és az élő eszmecsere a jelek szerint ráébresztette őt arra, hogy Szőke más értelemben használja a *zene* szót a madárhangokkal kapcsolatban, mint ő. A budapesti látogatást követő két levelében megjelenik a „szőkei értelemben vett zeneiség” kifejezés, melyet Hartshorne, Szőkét helyesen értelmezve, strukturális jellemzőkre szorítkozó értelemben használ.⁷⁹⁸ Szemlélete alapvetően

⁷⁹¹ Szőke: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, 60. A teljes repertoárról lásd: Szőke: *A zene eredete és három világa*, 60.

⁷⁹² Charles Hartshorne két levele Szőke Péternek, 1969. december 8., illetve 1974. május 20. OSZK Kézirattár, Fond 448.; Hartshorne: *Born to Sing*, xi.

⁷⁹³ Hartshorne: *Born to Sing*, 95–96.

⁷⁹⁴ “Thus Cheney’s poetry was not unrelated to the facts of nature.” (Ford. LG) U.ott.

⁷⁹⁵ Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival. 96–97.

⁷⁹⁶ A kétszeres és négyszeres lassítás alkalmazásáról: Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1969. december 8. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁷⁹⁷ Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival. 85–88.

⁷⁹⁸ “musical in your sense”, “musician in the full Szőke sense”, Charles Hartshorne két levele Szőke Péternek, 1974. július 13., illetve 1975. február 15. OSZK Kézirattár, Fond 448.

mégis mozdíthatatlan maradt, és ennek a konstellációnak éppen úgy a szegény kis barátposzáta látta kárát, mint később a félreérthető hanglemezkísérő szöveg által befolyásolt Bertha Bulcsu esetében. Hartshorne-t idézem:

Átnéztem az általad leghatározottabban zeneinek talált fajok listáját. Mindegyiküket szembeötlően zeneinek találtam már mielőtt lassított lejátszásukat hallottam volna. [...] A barátposzáta kevésbé tűnt nekem zeneinek, mint az általad zeneileg kiválónak tartottak bármelyike.⁷⁹⁹

A barátposzáta enyhén lekicsinylő említése Szőke lassított hangbemutatójának és zenefogalmának szelektív abszorpciójáról tanúskodik. A látogatás előtt megjelent könyvében Hartshorne a barátposztát még kiváló énekesként említi, az erdei pacsirtával és a pettyes fülemüligóval együtt állítja szembe a zajosságáért kritizált fülemülével,⁸⁰⁰ és a függelékben közölt globális rangsorban is a „nagyon jó énekesek” sorában említi.⁸⁰¹ Szőke – aki a barátposzáta előbbi említésénél a margóra írta: „ez aztán nem zenei!” – bizonyára bemutatta kollégájának lassított felvételét, melyen a természetből ismert kedves barátposzáta-dallamok kiismerhetetlen csúszkálássá és „kutyaugatássá” változnak. Hartshorne ezután nyilatkozott úgy, hogy a madár éneke annyira voltaképpen soha nem is tetszett neki. Hiába ébredt rá Szőke zeneiség-fogalmának strukturalista jellegére, azt Hartshorne továbbra is a saját zenefogalmának keretei közt, esztétikai minőségként értelmezte újra, azaz félre. A barátposzáta utólagos leminősítésének ez az alapja, közvetlen célja pedig az idézett levélrészletben az, hogy Hartshorne megvédje a „puszta füllel” alkotott esztétikai ítéletek helyességével kapcsolatos meggyőződését.⁸⁰²

Lényeges változás tehát a találkozás után sem történt első levélváltásukhoz képest. Hartshorne akkor így felelt Szőke kijelentésére, miszerint a madarak zenéje „művészetten és esztétikumon kívül létezik”:⁸⁰³ „[...] Gondolom, ezt Ön úgy érti, hogy [a madaraknak] nincsenek esztétikai elméleteik és nincsen *fogalmuk* az éneklésről, mint olyanról, vagy a zenei relációkról, hanem legfőljebb *érzik* ezeket a relációkat[, azaz az esztétikai minőséget].”⁸⁰⁴ Hartshorne kitartott emellett az olvasat mellett, annak dacára, hogy arra legkésőbb találkozásukkor helytelenítő választ kapott – feltéve, hogy Szőke szóban is közölte a *Born to Sing* margójára írt polemikus megjegyzéseit: a szépség „nem zenei fogalom”,⁸⁰⁵ „a zene sajátos jellege (strukt.) független a szépség fogalmától. Lehet csunya hangzású zenei hangokat

⁷⁹⁹ “I’ve been going over the list of species which you have found to be most distinctly musical. Every one of them struck me as musical before I heard them slow played. [...] The Black Cap seemed to me less musical than any of the ones you take as outstanding[ly] musically.” (Ford. LG) Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1974. július 13. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁰⁰ Hartshorne: *Born to Sing*, 85–88.

⁸⁰¹ Hartshorne: *Born to Sing*, 234.

⁸⁰² Amint ez levele folytatásából kiderül. Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1974. július 13. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁰³ “exists [...] outside art and aesthetics”, Szőke–Filip–Gunn: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 493.

⁸⁰⁴ “In saying that birds make music outside of art and aesthetics, I take you to mean that they have no aesthetic theories and that they have no *concept* of singing as such, or of musical relations, but at most a *feeling* of these relations?” (Ford. LG) Kiemelések az eredetiben, az értelmező kiegészítések tőlem származnak. Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1969. december 8. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁰⁵ Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival. 5.

produkálni, és szép hangzású zeneietlen hangokat is”,⁸⁰⁶ „az esztétikai érték (és érzék) nem abszolút, hanem történelmileg adott és változó. Hartshorne abszolútnak tekinti.”⁸⁰⁷

Valóban, Hartshorne az esztétikumot nem társadalmilag meghatározott minőségnek, hanem abszolútnak tekinti. A szépségcentrikus madárzene-hagyományból indul ki,⁸⁰⁸ de merészen továbblép: amellet érvel, hogy az ember által esztétikusnak tartott jegyek a madarak saját valóságában is esztétikai minőséget hordoznak, és elsősorban ez az, ami miatt valóban zenének tarthatjuk éneküket.⁸⁰⁹ Tisztában van az antropomorfizálás vádjának fenyegetésével a kortárs természettudomány részéről, mégis úgy véli, hogy „a régi szentimentalizmus bizonyos tekintetben közelebb állt a valósághoz, mint az új cinizmus, és mindkettőt bizonyos fenntartással kell kezelni”.⁸¹⁰

Vélekedése háttérben olyan gondolati rendszer áll, amely komplexitásában, megfontolásainak mélységében Szökeével összemérhetetlen: a huszadik század egyik jelentős filozófusának iskolái állnak szemben a Marxizmus-Leninizmus Esti Egyetemmel. S ami az összehasonlítást különösen érdekessé teszi: Hartshorne teista filozófus, aki az ontológiai istenérv feltámasztásával keltett figyelmet, hangsúlyozva, hogy az érv hasztalan az istenség fogalmának újragondolása nélkül.⁸¹¹

Az újragondolásban fontos szerepet játszott a hozzá közel álló két teista filozófus, Charles Sanders Peirce és Alfred North Whitehead hatása. Whitehead az anyag-tér-idő felosztás hagyományával szemben a *folyamatot és eseményt* [*process; event*] helyezte szemlélete középpontjába, az univerzumot felépítő elemi eseményeknek spontán, kreatív és perceptív jelleget tulajdonított;⁸¹² Peirce a valóság *fizikai és pszichikai* aspektusát megkülönböztetve az utóbbit ítélte elsődlegesnek. A nyomukban Hartshorne is úgy vélekedik, hogy tapasztalás nemcsak az állat- és növényvilágban, de az „élettelen anyagban” is létezik.⁸¹³ Ehhez a pánexperencialista felfogáshoz szervesen kapcsolódik esztétikája, etikája és teológiája is.

Esztétikai értéknek Hartshorne a belső, közvetlenül átélt értéket nevezte, mely sehol máshol nem létezhet, csak a pillanatnyi tapasztalásban.⁸¹⁴ Minden létező végső célja, hogy esztétikai értékkel telített, azaz harmonikus, örömteli tapasztalásai legyenek, függően az adott létformára jellemző tapasztalatszerzési módoktól. A jóakarat olyan akarat, amely ilyen élmények elősegítésére irányul, tehát az etikának is esztétikai alapjai vannak.⁸¹⁵ Isten teremtő folyamata is esztétikai lényegű: a teremtmények

⁸⁰⁶ Id. m., 6.

⁸⁰⁷ Id. m., 7.

⁸⁰⁸ Charles Hartshorne: “The Relation of Bird Song to Music”, *Ibis* C/3 (1958): 421–445.

⁸⁰⁹ Hartshorne: “The Aesthetics of Birdsong”; Hartshorne: *Born to Sing*

⁸¹⁰ “I believe that the older sentimentalism in some respects was closer to reality than the new cynicism, and that both should be taken with several grains of salt.” (Ford. LG) Hartshorne: “The Aesthetics of Birdsong”, 315.

⁸¹¹ Viney – Shields: “Charles Hartshorne”

⁸¹² Philip Goff – William Seager – Sean Allen-Hermanson: “Panpsychism”. In Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/panpsychism/> (Hozzáférés: 2018. április 22.)

⁸¹³ Charles Hartshorne: “Physics and Psychics: The Place of Mind in Nature”. In John B. Cobb – David Ray Griffin (eds.): *Mind in Nature*. Washington D. C.: University Press of America, 1977. 90–122.

⁸¹⁴ Charles Hartshorne: “The Aesthetic Dimensions of Religious Experience”. In James Franklin Harris (ed.): *Logic, God and Metaphysics*. Dordrecht, Springer Netherlands, 1992. 9–18. Ide: 9.; Az esztétikum szót Hartshorne a tizenkilencedik századig uralkodó tágabb értelmében használta, mely még nem korlátozódott a művészetekre, általában kötődött az érzékelés és érzés fogalmához. Daniel Dombrowsky: *Divine Beauty: The Aesthetics of Charles Hartshorne*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. 2.

⁸¹⁵ Dombrowsky: *Divine Beauty*, 47–48.

mulandónak látszó öröme az isteni tapasztalás kozmikus örömében egyesül, és nyer – Whiteheadtól kölcsönzött kifejezéssel – „objektív örökkévalóságot”.⁸¹⁶ A *Born to Sing*ben mindennek kifejtésére természetesen nem volt mód, világnézetéről Hartshorne csak röviden adott számot, például a következő bekezdésben:

A természetre vallásos szemmel tekintek, de úgy gondolom, hogy e szemlélet felkínálásának egyik legrosszabb módja, ha a neodarwinizmus támadásában nyilvánul meg [...]. Hogy kozmikus rend [*cosmic order*] egyáltalán létezhet (s hogy létezik valamiféle rend, ezt a fizika és a biológia is elfogadja, de meg nem magyarázza), úgy hiszem, legjobban vallásos keretek közt lehet megérteni.⁸¹⁷

„A »cosmic order« véletlenekből fejlődött ki” – válaszolt a lap szélén az ateista Szőke, aki nemcsak hogy valamely mindent átható pszichikumban nem hitt, de úgy tartotta, hogy még az embernek sincsen lelke, vagyis hogy pszichikumának nincsen sajátos, az anyagvilágtól független léte.⁸¹⁸ Szőke ellenkezését láthatóan nem csökkentette, hogy Hartshorne vallásossága nem jelenti a kreacionizmussal való azonosulást, és – mint másutt kiderül – azt sem, hogy szemléletében bármelyik történelmi vallás kizárólagos hatása érvényesülne.⁸¹⁹ Hartshorne kijelentését, hogy „a régi közhely, miszerint a madarak Isten dicséretét éneklék [...], a jelek szerint nincs híján minden igazságnak”, Szőke ironikusan kérdésbe fordította a margón: „Istennek énekelnek?”⁸²⁰

⁸¹⁶ Hartshorne: “The Aesthetic Dimensions of Religious Experience”, 14–15.

⁸¹⁷ “I hold a religious view of nature, but I think that one of the poorest ways to try to recommend this view is to attack neo-Darwinism [...]. That there can be any cosmic order at all (and that there is some order is assumed but in no way explained by either physics or biology) I believe can best be understood in religious terms.” (Ford. LG) Hartshorne: *Born to sing*, xiv.

⁸¹⁸ Szőke felfogásának idevágó részleteit legjobban abból a tizenhárom oldalas gépiratból ismerhetjük meg, amelyet az ornitomuzikológus Szántó R. Tibor és Zsolnai László számára írt 1985 áprilisában, miután a két tudományszociológus interjút készített vele, és ő a szóban elmondottakkal nem volt megelégedve. Az első két idézet a „Hogyan jellemezné természetfelfogását?” kérdésre adott válaszai közül való, a harmadik pedig a „Hogyan viszonyul a természettudomány a filozófiához, teológiához, valláshoz, művészethez?” kérdésre adott válaszai közül:

„[1.] Lélek mint olyan (mint önmagában való nem anyagi »létező«) nincsen. Így a természetnek, amelyben minden anyagi, nem lehet »lelke«. A pszichikusként jelölt jelenségek is objektíve végbemenő és létező összetett szintstruktúrájú jelenségek.

[2.] A természet nem teleologikus. Részei »elviselik« egymást; élő egységei pedig környezetük változásaihoz és állandósulásához alkalmazkodnak. Az élő szervezetekben véletlenül keletkező mutációk és a természeti kiválasztódás idézi elő megfelelő alkalmazkodottságukat, látszólagos »célszerűségüket«. [...]

Az anorganikus természetben nem jellemezhetjük »tökéletesként« sem az elemi részecskék, atomok, molekulák [...], sem az égitestek, galaxisok, sem az egész belátható Univerzum struktúráját, méreteit, törvényeit, tulajdonságait, kölcsönhatásait stb., még ha mi lelkesedő emberek, sokan (természetimádók, teológusok, megbűvölt fizikusok, költők, filozófusok, istenhívők stb.) olykor gyarló porszemként alázkodunk is meg (hitünkben, szavakban, irodalmunkban) a Világmindenség (»az Úr«) »tökéletessége« előtt.

[3.] A teológia és a vallás nem tudományos értékű és tartalmú ideológiák. Velük a tudomány legfeljebb vitatkozhat (s ez a tudomány érdeke is). Ám a vallások kialakulása és létezése (a teológiáké is) fontos és letagadhatatlan társadalmi-emberi szerepet betöltő történelmi jelenség (volt és ma is az), s ma sem a megszüntetésüket kell erőltetni (ami a történelemben sokszor brutális módon lépett színre), hanem bölcs és társadalomtudományilag is indokolt türelemmel és megértéssel a »felhasználásukra«, [...] az általuk is mozgósítható emberi-erkölcsi-magatartási közérdekű erőforrások kiaknázására kell intézményesen törekedni (elvi megalkuvások nélkül természetesen).” [Szőke Péter:] *Improvizált válaszaim Zsolnai László szociológus írott kérdéseire*. Gépirat. 1–2., 6. Szántó Tibornak köszönöm, hogy digitalizálta és elküldte a számomra ezt az értékes dokumentumot, valamint hogy 2019. szeptember 24-i levelében tájékoztatott a keletkezése körülményeiről. Az interjú publikált változatába Szántó beemelte a gépirat néhány részletét, de a fentiek ebben a formában nem olvashatók benne. Szántó R. Tibor – Zsolnai László: „Hogy szép és egészséges legyen a Természet, s benne az »emberi természet is« [interjú Szőke Péterrel]”. In „*Kétszemélyes egyetem*”. Tizenegy beszélgetés. Budapest: Magvető, 1990. 99–123.

⁸¹⁹ “I feel confident that religious truth is somewhere in the joint neighborhood of the Bodhisattva ideal of universal compassion and the more activist Christian doctrine of love as both human and more than human.” Hartshorne: *Born to Sing*, 228.

⁸²⁰ “So the old cliché, birds sing praise to the Lord, [...] has not been shown entirely devoid of truth or relevance.” (Ford. LG) Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival. 54.

Míg Szőke a madarak éneklését kizárólag a territoriális és reprodukív viselkedéssel magyarázza, Hartshorne amellet érvel, hogy az éneklés nem mindig merül ki e szűk élettani funkciók betöltésében, illetve hogy praktikus funkcionalitás és esztétikai tapasztalat nem zárják ki egymást, ahogy az embernél, úgy az állatvilágban sem.⁸²¹

A legharmonikusabb esztétikai minőség, vagyis a szépség Hartshorne szerint a teljes kiismerhetetlenség és a teljes kiismerhetőség, a káosz és a monotonía szélsőségei között félúton jelenik meg. Az ábra, amelyet ennek szemléltetésére használ, a madárdalok esztétikumáról és a vallásos tapasztalat esztétikai dimenziójáról szóló tanulmányában egyaránt szerepel.⁸²² Ahogy a madarak és az emberek, úgy Isten is rendelkezik monotoníaküszöbvel [*monotony threshold*], azzal a határértékkel, amelynél nagyobb monotoníát az univerzális esztétikai elv nem enged meg.⁸²³

Hartshorne a *Born to Sing* teljes hetedik fejezetét a monotoníaküszöbnek szentelte. Jellemzőnek látszik, hogy a könyvnek eddig szinte minden oldalát telejegyzetelő Szőke bejegyzései ennél a fejezetnél majdnem teljesen eltűnnek. Hartshorne itt statisztikai eszközökkel él annak alátámasztására, hogy a madarak éneklésében esztétikai érzék érvényesül, így elméletének ez a legnehezebben támadható pontja. Felvetésének létjogosultságát megerősíti a magyar-amerikai pszichológus, Csíkszentmihályi Mihály *flow*-elmélete: az optimális élmény a túl magas, illetve a túl alacsony komplexitást mutató – másszóval kaotikusnak, illetve monotonnak érzett – tevékenységek közötti átmeneti zónában jön létre, melynek elhelyezkedése az egyed képességeitől függ.⁸²⁴ Csíkszentmihályi a saját kutyáján végzett megfigyelései nyomán elméletét állatokra is kiterjeszthetőnek tartja.⁸²⁵

Ebből a szempontból részben megbocsátható Hartshorne nagyvonalúsága a finomszerkezet sajátosságainak tárgyalásakor, mert a komplexitás a struktúra minden szintjén mérhető, és Hartshorne a magasabb szintekkel is foglalkozik, ahol elvileg kevesebb az észlelési probléma. Szőke egy magyar névvel nem rendelkező délkelet-ázsiai madár, a *mountain tailorbird* (*Phyllergates cuculatus*) motívumainak Hartshorne-féle lejegyzését „hamis, értéktelen ábrának” nevezi, mert minden vonatkoztatási rendszer nélküli, a semmiben lebegő vonalkákkal ábrázolja a madár hat motívumát. Pedig Hartshorne az ábrához kapcsolódóan nem a finomszerkezetről, hanem a hat motívum permutációinak nagy változatosságáról ír – okfejtése ezen a ponton Wallin és Mâche szintaktikai elemzéseivel rokonítható (ld. az I. rész 2. fejezetében). A permutációs rend megállapításához csak az egyes motívumok azonosítására van szükség, mikrostruktúrájuk részletes feltérképezésére nincs.⁸²⁶ A motívumok megkülönböztetése és a permutáció követése pedig ebben az esetben pusztá füllel, primitív rajzok segítségével is elvégezhető – legalábbis Hartshorne így véli.

⁸²¹ Hartshorne: *Born to Sing*, 46–49., 53–57.

⁸²² Hartshorne: *Born to Sing*, 7.; Hartshorne: “The Aesthetic Dimensions of Religious Experience”, 11.

⁸²³ Dombrovsky: *Divine Beauty*, 72.

⁸²⁴ Mihály Csíkszentmihályi: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990. 71–93. Az elmélet első megfogalmazása könyv alakban: Mihály Csíkszentmihályi: *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

⁸²⁵ Csíkszentmihályi: *Flow*. 52–53., 228.

⁸²⁶ Hartshorne: *Born to Sing*. Szőke Péter margináliáival, 100.

Hartshorne könyvében majdnem mindig affirmatíván hivatkozott Szőkére, akit leveleiben kutatási területe „világszinten vetélytárs nélkül álló mestereként” említett.⁸²⁷ Komolyabb kételyt Szőke módszerével kapcsolatban csupán egy helyen fogalmazott meg, a *Born to Sing* ötödik fejezetében, amely a madárhangok jellemzésének és lejegyzésének problémáiról szól. Szőke nyolc-, tizenhat-, harminckét- és hatvannégyszeres lassításai kapcsán így ír:

A lassítás oka vélhetőleg az emberi észlelés lassúsága a madarakéhoz képest. De vajon tényleg tizenhatszor jobb-e a madarak időfelbontó képessége az emberénél? És vajon nem áll-e fönn a torzítás eshetősége a zenei notációba való átültetés során? Megkapó zenei mintázatok bukkannak elő, de vajon semmit sem köszönhetnek a hallgató embernek, és annak, hogy milyen zenei szimbólumokat választ? Ez valószínűtlennek tűnik.⁸²⁸

„Nem tűnik el semmi! (Mikroszkópia)” – tiltakozott Szőke a margón a torzítás vádjával szemben. Pedig, mint dolgozatomban II. részében láttuk, valójában nem annyira a veszteség, mint inkább a megjelenő többlet az, ami tudományos szempontból problémás Szőke lejegyzéseiben. Hartshorne kottázással szembeni fenntartása tehát rátapint Szőke elméletének kritikus pontjára. Hogy ugyanakkor Szőke madárzenei teóriájának egészével szemben mégis kifogása, az megintcsak a félreértés tünete, hiszen a kottázhatóság kérdése az egész teória alapját jelenti. Hartshorne félreértése pedig a hagyomány erejét bizonyítja.

Míg Szőke arra a megállapításra jut, hogy a madarak világában az általa zeneinek és zeneietlennek nevezett elemek egymással gyakran keverednek, anélkül, hogy bármiféle funkcionális különbség megállapítható volna közöttük,⁸²⁹ addig Hartshorne létmódbeli különbséget mutat ki az általa zeneinek és zeneietlennek mondott madárhangok között. Úgy tűnik számára, hogy a zeneibbek hajlamosabbak az esztétikai öncél eszközévé válni, míg a kevésbé zeneieknél – hogy a néma madarokról ne is beszéljünk – az esztétikum másféle tevékenységekhez kötődik.⁸³⁰

Szőke és Hartshorne madárzenei kutatásai mögött az a közös meggyőződés rejlik, hogy a zene nem tisztán diszkurzív fogalom, azaz nem csupán társadalmi konvenciók határozzák meg, hogy mit nevezhetünk zenének. Példájuk mutatja, hogy ha így vélekedünk, akkor a zenéről beszélgetve pillanatokon belül Isten létének kérdéskörében találhatjuk magunkat, s ezzel egyúttal legszemélyesebb meggyőződéseink szférájában. Bár e meggyőzések homlokegyenest ellenkeztek, kommunikációjuk a dokumentumok szerint mindvégig nyitott és barátságos maradt, találkozásukkor „összetegeződtek”, vagyis a keresztneveikön kezdték szólítani egymást, s Hartshorne évekkel később is hálásan idézte fel leveleiben a Szőkénél tett budapesti látogatás emlékét. Türelmesek voltak egymással, ami

⁸²⁷ “You [are] the unchallenged master in all the world in the subject of the musical qualities in bird song. Who else could rival you in that?” (Ford. LG) Charles Hartshorne levele Szőke Péternek, 1982. augusztus 31. Azonos értelemben nyilatkozott egy Szőkének írt korábbi, 1975. február 15. levelében is. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸²⁸ “The reason for the slowing down is presumably the slowness of human perception compared to that of birds. But do birds have even 16 times the temporal resolving power of human beings? Also is there no chance of distortion in the translation into musical notation? Impressive musical patterns emerge, but do they owe nothing to the human listener and his choice of musical symbols? This seems unlikely.” (Ford. LG) Hartshorne: *Born to Sing*, 79.

⁸²⁹ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 83.

⁸³⁰ Hartshorne: *Born to Sing*, 136.

elengedhetetlen, ha az ember a madarakról vagy a zenéről szólva egyszersmind a lét végső kérdéseiről is párbeszédet folytat.

c) A barátposzáta Messiaenon és Szőkéen túl

Hartshorne készséggel elismerte volna Capineráról, hogy a spirituális értelemben vett nővérünk – függetlenül attól, hogy a faj a hím éneke miatt híres –, Szőke szerint azonban csupán százmilliomodrendű unokatestvérségről lehetett volna szó, kizárólag filogenetikai értelemben. Ami a madár természetes hangjának szépségét illeti, ebben egészen addig egy véleményen voltak, amíg Hartshorne nem kezdte a hagyomány keretei között értelmezni Szőke zeneiséggel kapcsolatos megállapításait, amelyek a hagyománytól teljesen idegen észlelési módra és fogalmakra épültek. Mint láttuk, nem Hartshorne volt az egyetlen, aki ilyen módon és következménnyel értette félre az ornitomuzikológiát. Szőke, noha egy kevésbé exponált nyilatkozatában elismerte a madár természetes énekének szépségét, a tudományos elméletéhez tartozó sajátos reprezentációval a szándékán kívül kedvezőtlenül befolyásolta a barátposzáta esztétikai értékelését.

Messiaennak nem voltak félreérthető megnyilvánulásai a madarakkal kapcsolatban, minden nyilatkozata összhangban állt a hagyományos madárzene-felfogás szellemével. Úgy vélem azonban, hogy a zeneszerzői gyakorlatához tartozó sajátos reprezentációs mód az ő esetében sem segítette hozzá a közönséget a madár hangjának méltó esztétikai értékeléséhez. Szőke lassításának minden tonalitás és hangolási rendszer nélküli csúszkálásokat éneklő barátposzátaja, illetve Messiaen kivasalt hangokat éneklő, éles tonális profilú barátposzátaja a reprezentáció két ellentétes pólusát képviselik bár, mégis úgy vélem, hogy egyformán megfosztják a madár hangját attól a sajátságától, ami miatt évszázadok óta olyannyira tetszett az embereknek, közöttük Szőkének és Messiaennak is.

Dolgozatomban nincs hely arra, hogy áttekintsem a barátposzáta hangjának változó tényezők által befolyásolt, több kanyar által tagolt európai kultúrtörténetét, amelyet kutatásom jelenlegi állása szerint a 17. század elejéig lehet visszavezetni. Csupán az uralkodó vélekedés közvetítésére szorítkozom, amely szerint a madár fütyét gyerekes vidámság és édes zabolátlanság jellemzi. A barátposzáta énekének hangmagasságai heves és kiszámíthatatlan fluktuációt mutatnak, természetes sebesség mellett ugyanakkor mégis lehetővé teszik, hogy az ember tonális értékeket vetítsen beléjük, amelyek a fluktuáció mértékétől függően hol jobban, hol kevésbé körvonalazódnak.⁸³¹

Messiaen és Szőke reprezentációi tehát úgy tévednek, hogy ugyanakkor mindkettőnek egyaránt „igaza van”, jóllehet egymással össze sem egyeztethetők. Úgy vélem, éppen a madár énekének ez a paradox kétarcúsága, a dallamtalanság peremén táncoló dallamosság az, amire a recepciótörténet uralkodó benyomásai, a gyerekes vidámság és édes zabolátlanság képzele visszavezethető. Bár Messiaen és Szőke reprezentációi önmagukban esztétikai értelemben meghamisítják a barátposzáta énekét, a kettő együtt mindennél élesebben rávilágít a madár hangesztétikumának meghatározó

⁸³¹ Loch Gergely: „Between Szőke’s Sound Microscope and Messiaen’s Organ: The Cultural Realities of Blackcap Song.” *Organised Sound* XXIII/2 (2018. augusztus), 144–155., Kevésbé kiérlelt formában: Loch Gergely: „A barátposzáta éneke. Szőke Péter »zeneietlen« madarának hangesztétikuma.” *Magyar Zene* LV/1 (2017. február): 88–116.

sajátságára, éppen ellentmondásuk révén. Ez a Messiaen-Szőke páros önkéntelen közös eredménye, „halhatatlan érdeme”.

4. Lilliputi akusztika

a) Leeuwenhoek

A III. rész első három fejezetében szereplőim az ornitomuzikológiában különböző régtől fogva ismerős gondolatokat véltek felismerni. Részben ezt teszik ebben a fejezetben is, részben viszont – félig vagy egészen a tudtukon kívül – a régmúltban lezajlott mozzanatokot játszanak újra. A régtől fogva ismerős gondolatok és a megismétlődő régi események ezúttal elsősorban a mikroszkópiával, másodsorban a hangrögzítéssel állnak kapcsolatban.

A mikroszkóp születését Zacharias Janssen holland lencsecsiszoló 1590-es években készített összetett, vagyis két lencsés nagyítókészülékéhez szokás kötni. A mikroszkópiában, azaz a tizedmilliméternél kisebb objektumok vizsgálatának gyakorlatában azonban nem ezzel a készülékkel tették a legjelentősebb korai felfedezéseket. A mikroszkópia legfontosabb úttörőjeként számon tartott, szintén holland nemzetiségű Antonie van Leeuwenhoek (1632–1723) a saját maga által készített egylencsés mikroszkópok segítségével végezte megfigyeléseit. Ezekkel, bár működési elvüket tekintve nem különböznek a ma is használatos nagyítóüvegektől, tökéletesebb képet lehetett alkotni, mint az egykorú összetett mikroszkópokkal.⁸³²

Leeuwenhoek semmilyen tudományos képzettséggel nem rendelkezett, idegen nyelven nem értett, foglalkozását tekintve szövetkereskedő volt, ám amatőr eszközkészítése és megfigyelései révén olyan felfedezéseket tett, amelyek kulcsfontosságúnak bizonyultak a biológia különböző ágai, valamint az orvostudomány és a kémia számára. Reiner de Graaf holland anatómus 1673-ban hívta fel a világ első modern értelemben vett tudományos intézménye, a londoni Royal Society titkárának, Robert Hooke-nak a figyelmét műkedvelő honfitársa tevékenységére. Az angol tudósok számára Graaf fordította és küldte el Leeuwenhoek tanulmányát a méh és a tetű szerveiről, amelyet a következő ötven évben több mint százhatvan hasonló beszámoló követett.

Robert Hooke képzett természettudós volt, számos tudományterületen tevékenykedett, és maga is foglalkozott mikroszkópiával, megfigyeléseinek eredményeit már 1665-ben széles körben bemutatta *Micrographia* című könyvében, azelőtt, hogy Leeuwenhoek eredményeire a tudomány felfigyelt volna. Elismerte azonban, hogy az általa használt összetett mikroszkóp nem éri el Leeuwenhoek készülékeinek tökéletességét. A holland műkedvelő nemcsak műszere felbontóképességében múlta felül az angol hivatásost, hanem az alkalmazás módjában is: Hooke a saját mikroszkópját kevésbé a kutatás, mint inkább a pusztá megfigyelés eszközeként használta, könyvében csupán közvetítette – leírások és megkapó metszetek formájában – az addig ismeretlen mikrovilág látványát, Leeuwenhoek ezzel szemben összefüggésekre kérdezett rá, és messzemenő elméleteket fogalmazott meg újszerű megfigyelései kapcsán.⁸³³

⁸³² Lovas Béla: *Mikroszkóp – mikrokozmosz*. Budapest: Gondolat, 1984. 15–17.; William J. Croft: *Under the Microscope. A brief history of microscopy*. Hackensack, NJ: World Scientific Publishing, 2006. 5–14.

⁸³³ Hartmut Böhme: "The Metaphysics of Phenomena: Telescope and Microscope in the Works of Goethe, Leeuwenhoek and Hooke". In Helmar Schramm – Ludger Schwarte – Jan Lazardzig (eds.): *Collection–Laboratory–Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005. 368–369.

A fentiek ugyanakkor nem jelentik azt, hogy Leeuwenhoek módszerei tudományos szempontból makulátlanok lettek volna. A mikroszkópia megjelenése miatt a tizenhetedik századtól általános meggyőződésé vált az európai gondolkodásban, hogy a „puszta” érzékszervek hamis képet alkotnak a világról.⁸³⁴ Már Antonie van Leeuwenhoek is úgy tekintett a mikroszkópra, mint a „voltaképpen igazság” megállapításának eszközére. Mint Hartmut Böhme német művelődéstörténész rámutat, „emiatt az »instrumentális« elfogultság miatt [Leeuwenhoek] hajlamos volt eszközét nem csak arra használni, hogy lásson vele, hanem arra is, hogy kivetítse saját fantáziáját, amit aztán publikáltak, tanúsítottak és igazoltak.”⁸³⁵ Böhme részletes leírást ad Leeuwenhoek jóhiszeműen működtetett tudományos „színházának” minden eleméről: a projekcióról, a vizsgált anyag célzatos válogatásáról, preparálásáról és bevilágításáról, a tendenciózus képi és szöveges reprezentációról, a közönség ámulatának felébresztéséről, az empíriára való hivatkozásról, mint legitimációs retorikai eszközről, és a megállapítások „hiteles” tanúk általi igazolásáról. Böhme egyik példája az angolnaembriók Leeuwenhoek-féle leírása, amelyben a holland kutató az imént bemutatott eszköztár néhány elemének mozgósításával a később tévesnek bizonyult preformációs elmélet mellett érvel, vagyis amellett, hogy a kifejlett élőlény formái miniatűr változatban már a hímivarsejtben jelen vannak.⁸³⁶ Mikroszkópja segítségével olyasmint „látott”, ami valójában nem létezett.

b) Lilliput és Brobdingnag hangjai

A mikroszkópia kulturális hatásainak egyik jeles példája Jonathan Swift (1667–1745) írországi angol író 1726-os satirikus regénye, a *Gulliver's Travels*. A négy részes regény első részében a címszereplő a miniatűr emberekkel benépesített Lilliputba, második részében pedig az óriások lakta Brobdingnagba vetődik el, az előbbi esetben a mikroszkopista, az utóbbi esetben pedig egyfajta két lábon járó mikroszkóp szerepébe kényszerülve.⁸³⁷ A mikroszkóp kulturális recepciótörténetében értelemszerűen a vizualitással, illetve a dolgok térbeli-tárgyi-testi aspektusával kapcsolatos gondolatok dominálnak. Mivel azonban Swift lekicsinyített és felnagyított világát egyaránt emberi, vagyis hangokkal élő lények lakják, a regény és annak különböző feldolgozásai lehetővé teszik, hogy értesüléseket szerezzünk a mikro- és megavilágok elképzelt hangjairól, és reprezentációjuk koronkénti változásairól.

Mielőtt rátérnék a más mérettartományokba tartozó világok hangjaira, néhány szót kell ejtenem a kicsinyítés és nagyítás általános elvi problémáiról. Modellvasutak menetrend szerinti működtetésekor olyan órát szokás használni, amely a normál óránál gyorsabban jár.⁸³⁸ Az idő eképpen zsugorítása nem áll összefüggésben a méretek kicsinyítésével, ugyanis a modellek készítői a sebesség tekintetében is

⁸³⁴ Id. m., 363

⁸³⁵ “Due to this ‘instrumental’ bias, [Leeuwenhoek] is susceptible to using the microscope not only as an instrument for seeing. It is also [used] as an instrument for projecting his own imagination, which is then published, attested and proven.” (Ford. LG) Id. m., 374.

⁸³⁶ Id. m., 374–384., az angolnákhöz: 383–384.

⁸³⁷ Deborah Needleman Armintor: “The Sexual Politics of Microscopy in Brobdingnag”, *Studies in English Literature, 1500-1900* XLVII/3 (2007. nyár): 619–640.

⁸³⁸ Tony Koester: *Realistic Model Railroad Operation: How to Run Your Trains Like the Real Thing*. Waukesha, WI: Kalmbach, 2004. 17.

arányosságra törekszenek, 1:100 méretarány esetén például az igazi vonat 100 km/h sebességének a modellvonat 1 km/h sebessége felel meg. Ilyen sebességekkel tíz kilométert, illetve az ennek megfelelő száz métert a nagy vonat, illetve a kis vonat egyaránt hat perc alatt tesz meg, idejük tehát 1:1 arányban áll, a terepasztal ideje a normál idővel azonos gyorsasággal telik.

Mi hát az időzsugorítás oka? Az igazi vasúton két szomszédos állomás átlagos távolsága a járművek és épületek méretéhez képest nagyon nagy, ezért az állomásközi távolságok életszerű modellezése a kis méretarányok ellenére futballpálya nagyságú terepasztalokat igényelne. Ebből az okból még a legnagyobb terasztalok állomásai is jóval sűrűbben helyezkednek el a valóságosnál, így az állomásközi menetidők az életben szokásosnál jóval rövidebbek. A gyorsított órákkal ezt a modellezési kompromisszumot ellensúlyozzák, annak érdekében, hogy a modellvasúti forgalmat az igaziakhoz hasonló időbeosztású menetrendek szerint lehessen bonyolítani.

Ahogy a méretek arányosságában, úgy ez utóbbi törekvésben is a valószerűség iránti igény mutatkozik meg. Kérdés azonban, hogy milyen értelemben vett valóság az, amelynek illúzióját a modell felébreszteni szándékozik. A madártávlat illúziója-e, más szóval az életnagyságú világ perspektivikus rövidülés által zsugorított képéé, vagy pedig egy olyan miniatűr világ illúziója, amelyben minden ténylegesen akkora, mint a modellen?

Ha a modellezők életszerűség iránti igényét tartjuk szem előtt, a helyes válasz kizárólag az előbbi lehet. Olyan miniatűr világ ugyanis, amely a valós méretű világ arányait tükrözi, a fizika és a biológia törvényei szerint elméletileg sem létezhet. A skálázás, azaz az aránytartó átméretezés alapvető akadálya, hogy a szóban forgó törvények nem módosulnak a méretváltozással – nem változik például az elemi részecskék távolsága vagy a gravitáció mértéke. A skálázás során tehát a test és a természeti tényezők közötti viszonyrendszer eltorzul, amiből az következik, hogy a skálázott használati tárgyak használatra alkalmatlanok, a skálázott élőlények pedig életképtelenek volnának.⁸³⁹ Az elméletileg életképes miniatűr emberek nem a mi skálázott hasonmásaink volnának, vagyis nem a mi arányaink jellemeznék őket: csontjaik hossz-vastagság aránya a miénknél jóval nagyobb volna, emiatt egész testalkatuk a miénknél karcsúbb, rovarszerű. Az állatvilág különböző mérettartományba tartozó fajainak összehasonlításából arra következtethetünk, hogy a miniatűr emberek gyorsabban élnének: gyorsabb volna a metabolizmusuk és a beszédük,⁸⁴⁰ és ha kevesebb agysejtjük ellenére képesek volnának is vasutat építeni, annak kialakítása kinetikai okokból erősen különbözne a miénktől, a vonatok térányos sebessége például nagyobb lenne.⁸⁴¹

⁸³⁹ Változatlan marad például az élő szöveteket alkotó anyagok sűrűsége, így tízszeres méretarány-változás esetén nemcsak ezerszeres térfogatváltozással, de ezerszeres tömegváltozással is számolni kell. Ám a tömeget hordó csontok keresztmetszete csupán százszorososan változik, teherbíró képessége ezért nem megfelelő. A számítást alátámasztják Galileo Galilei 1638-ban közzétett megfigyelései különböző méretű emlőállatok testfelépítéséről. Hasonló problémákat vet fel skálázás esetén a térfogat és a felület arányának torzulása is. Galileo Galilei: *Matematikai érvelések és bizonyítások két új tudományág, a mechanika és a mozgások köréből*. Ford. Dávid Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.; George Barnes: "Physics and Size in Biological Systems" *Physics Teacher* XXVII/4 (1989. április): 234–253.

⁸⁴⁰ Kevin Healy – Luke McNally – Andrew L. Jackson: "Metabolic rate and body size are linked with perception of temporal information", *Animal Behaviour* LXXXVI (2013): 685–696.

⁸⁴¹ Az általam leírt gondolat kísérlethez köthető problémák a vasútmodellezés köréből: Halmai Attila – Halmai Géza: *Modellvasutak elektronikus vezérlése*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1972. 146–179. ("A kinematikai és a dinamikai modell")

Galileo Galilei 1683-ban közölte megfigyeléseit a skálázás alapproblémáiról,⁸⁴² azok tehát elvileg ismertek lehettek a száz évvel később alkotó Jonathan Swift számára is. Ő azonban nem vett róluk tudomást Lilliput és Brobdingnag megalkotásakor: törpéinek és óriásainak egyaránt emberi arányokat adott. A szerzőn értelmetlen volna ezt számonkérni: szatirikus regényében nem a természettani, hanem a társadalmi viszonyok bemutatása terén törekedett életszerűsége.⁸⁴³ Eképp az sem eshet kifogás alá, hogy az általa megadott méretekkel számolva a törpék hangja olyan magas, az óriásoké pedig olyan mély volna, hogy Gulliver valójában nem lenne képes kommunikálni velük, mivel nem hallaná a beszédüket⁸⁴⁴ – s ha hallaná is, akkor sem lenne képes követni extrém gyors, illetve extrém lassú beszédtempójukat.

Lilliput és Brobdingnag hangjairól Swift műve nem ad részletes leírást. A törpék hangja „éles, de tiszta”⁸⁴⁵ [“shrill but distinct”],⁸⁴⁶ az óriásoké pedig „oly durva és sértő, mint valami [vízi]malomnak a dübörgése” [“the sound of his voice pierced my ears like that of a water-mill”].⁸⁴⁷ Úgy tűnik, az előbbi jellemzés inkább hangmagasságra és hangszínre, az utóbbi pedig inkább hangerőre utal – ez az aszimmetria azt sejteti, hogy Swift nem dolgozta ki módszeresen képzelt világainak természettani jellemzőit. Brobdingnag királya nagy zenekarát, s udvari zenekarának játéka alapján Gulliver úgy ítéli, hogy az óriásoknak „igen csinos zenéjük van” [“I found their music not disagreeable”],⁸⁴⁸ ám azt a nagy hangerő miatt csak csukott ajtó mögül tudja élvezni. Az óriások egy spinétre emlékeztető hangszerén maga Gulliver is megpróbál játszani: a klaviatúra elé helyezett pallón szaladgálva, a billentyűket két pálcával ütögetve egy *jiget* ad elő. A zenélés a hős számára „kemény tornát” jelent [“the most violent exercise I ever underwent”].⁸⁴⁹

A szöveg a tempó kérdéséről nem szól, s így azt sejteti, hogy az óriások zenéjének tempótartománya az emberek zenéjével azonos – ahogy a jelek szerint Swift törpéinek és óriásainak beszédtempója sem különbözik az emberitől. Ennek az értesülésnek gyakorlati jelentősége is lehet a hegedűsök számára, ha Georg Philipp Telemann *Intrada, nebst burlesquer Suite* [Intrada és bórleszk szvit] feliratú – röviden csak *Gulliver-szvit*ként emlegetett –, két hegedűre komponált darabjának előadására készülnek.

Az öt tételes D-dúr mű folytatásokban jelent meg Telemann *Der getreue Music-Meister* [A hűséges zenemester] című zenei periodikumában, a nyolcadiktól a tizenegyedikig terjedő füzetben.⁸⁵⁰ Az 1728/29-ben kéthetes gyakorisággal publikált, huszonöt számot megért gyűjtemény hangszeres szóló- és kamaraműveket, valamint vokális zenét tartalmaz különböző szerzőktől. Célja kimondottan az

⁸⁴² Galilei: *Matematikai érvelések és bizonyítások...*

⁸⁴³ Colin Kiernan szerint Swift tudatában volt a szóban forgó elveknek, és negligálásukkal a természettudomány által kínált emberképpel való szembefordulását fejezte ki. Colin Kiernan: “Swift and Science”, *The Historical Journal* XIV/4 (1971. december): 709–722. Ide: 721.

⁸⁴⁴ Florence Moog: “Gulliver was a Bad Biologist”, *Scientific American* CLXXIX/5 (1948): 52–55. Ide: 54.

⁸⁴⁵ Az idézeteket Karinthy Frigyes fordította. Jonathan Swift: *Gulliver utazásai*. Ford. Karinthy Frigyes. Budapest: Révai, 1914. Digitalizálva: <https://mek.oszk.hu/08300/08351/08351.htm> (Hozzáférés: 2021. augusztus 1.)

⁸⁴⁶ Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*. London: George Bell, 1905. (Első kiadás: 1726.) 20.

⁸⁴⁷ Id. m., 91.

⁸⁴⁸ Id. m., 129.

⁸⁴⁹ Id. m., 130.

⁸⁵⁰ Georg Philipp Telemann: *Intrada, nebst burlesquer Suite*. In U.ö (szerk.): *Der Getreue Music-Meister*. Hamburg, 1728. 29., 32., 36., 40., 44. A cikluscím csak az egyesített tartalomjegyzék 2. oldalán olvasható.

amatőr házizenélés kiszolgálása, ennek megfelelően „majdnem minden használatos hangszer” [„fast alle gebräuchliche Instrumente“] számára kínál játszanivalót, egyes darabok ez okból háromféle transzpozícióban is szerepelnek benne – három alternatív kulcs és előjegyzés feltüntetésével –, és még lanttabulatúrát is találunk lapjain.

A *Gulliver-szvit*ben egyaránt érvényesül a periodikum aktualitása és a vállalkozás szórakoztató célja: az *Intradát* követő négy tétel szellemes reflexió Swift két évvel korábban megjelent regényének négy részére. Lilliput lakóit egy háromharminckettedes metrumú, hatvannegyed- és százhuszonnyolcadkottákkal lejegyzett rövidke *chaconne* képviseli (*Lilliputsche Chaconne*; a kottába hibásan kétszázötvenhatodok is kerültek, feltehetőleg a kottametsző túlbuzgóságából). A méltóságteljes *chaconne*-t háromkettedben szokás lejegyezni, az alapegység itt tehát négy zenei nagyságrenddel kisebb a műfajban megszokotthoz képest. Nemcsak a hangjegyek ritmusértéke, de a grafikája is szokatlanul apró.

Brobdingnag óriásai egy huszonnégy-egészkettes metrumú, régiesen rombusz alakú *semibrevis*ekkel, illetve *brevise*ekkel lejegyzett *gigue*-gel szerepelnek (*Brobdingnagische Gigue*). A *gigue* fürgé táncműfajához leggyakrabban hatnyolcados ütem tartozik, az alapegység itt tehát három zenei nagyságrenddel nagyobb a megszokotthoz képest, az ütemek pedig négyszer több alapegységet számlálnak.

A regény harmadik részében meglátogatott öt ország közül Telemann Laputát választotta: a szellem világában elmerült laputaiakat időnként a rögválóság ideges harminckettedei riasztják fel nyújtott ritmusú álmodozásukból (*Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern*). A negyedik rész civilizált lovait, a nyihahákat egy nemes *loure* ábrázolja az első hegedűszólamban, primitív emberformájú háziállataikat, a jahukat pedig ezzel egy időben egy dühös tirádákkal teli *furie* a második hegedűben (*Loure der gesitteten Houyhnhnms / Furie der unartigen Yahoos*).

A szvit előadónak fejtörést okozhat a lilliputi és brobdingnagi tételek tempóválasztása. Előadási utasítása egyik tételnek sincs, és nem segítenek a ritmusértékek sem, mert azok az újkori európai kottairásban hagyományosan nem azonosíthatók egy abszolút időtartam-skála értékeivel. A ritmusértékek hosszúsága viszonylagos, időtartamukat az aktuális alaplüktetéshez hozzárendelt ritmusértékhez képest veszik fel, a hozzárendelést pedig nem a lüktetés frekvenciája, hanem egyes zenei stílusok és műfajok notációs konvenciói határozzák meg – így fordulhat elő például, hogy egy zenemű nyolcadkottája az előadásban tovább tart, mint egy másik zenemű negyedkottája. A kis ritmusértékek dominanciája a kottaképben általában lassú, a nagyoké pedig gyors alaplüktetést sugall – itt azonban nem alkalmazható ez az elv, mert a két tétel ritmusértékeit elkerülhetetlenül a két érintett táncműfajhoz tartozó szabványhoz képest értékeljük, nem pedig saját jogukon.

A tempók dilemmájának megoldását legjobban maga Swift segíti, amikor azt sugallja, hogy a törpék és óriások időérzéke az emberétől nem különbözik. Ez azonban, mint látni fogjuk, még nem jelenti egyértelműen azt, hogy Telemann darabjait a *chaconne* és a *gigue* műfajában megszokott tempókban kell játszani, hanem csupán azt, hogy a tempó kérdése önmagában nem releváns. Nem kell eljutnunk addig a kérdésig, hogy a különös kották vajon a törpék és óriások, vagy pedig az emberek

szubjektív időérzete, illetve kottázási konvenciói szerint közvetítik-e az akusztikai valóságot, mivel sokkal valószínűbb, hogy ebben a vonatkozásban egyáltalán nem közvetítenek semmit. Feltehető, hogy Telemann a médium, vagyis ez esetben a kottairás zárt logikájú, s ilyen értelemben önmagában is teljesnek tekinthető világán belül képezte le a „kicsiség” és „nagyság” fogalmát, anélkül, hogy a médium grafikus elemeinek hangokat reprezentáló funkciójával számolni kívánt volna. Ötlete tehát *Augenmusik*, a szemnek szóló zene.

Ebből a megállapításból az következik, hogy a mindenkori tempóválasztásnak a médium és a befogadó aktuális kapcsolatából kell kiindulnia. Ha ez a kapcsolat megfelel a zenészerző-közreadó által elképzelt házizenei szituációnak, tehát a hallgatók előadók is egyben, akik kottából játszanak, akkor szokványos tempók választhatók: a zenészek így is megtapasztalják a méretarányváltozásokat. Ha azonban a hallgatók nem látják a kottát, megszokott tempók esetén teljesen elsikkad számukra a lilliputi és brobdingnagi darab alapötlete, és a két tétel így érthetetlenül elűt a két következő tételtől, melyek jól hallhatóan jellemzik a címükben megnevezett lényeket. Ebben az esetben tanácsosnak látszik a tempókat felcserélni: a *chaconne* eredetileg méltóságteljes tempóját a fürge *gigue*-ére módosítani, és viszont. A címben feltüntetett *burlesque* jelleg ebben az esetben nem a műfajtól elvárt kottakép és az aktuális kottakép közötti feszültség révén jön létre, hanem az elvárt és aktuális tempók feszültsége révén. Látható, hogy ez a tempómódosítás nem Swift elképzeléseire alapul, és alapvetően nem is az eltérő időérzékelésekkel kapcsolatos biológiai hipotézis indokolja azt – mégha egybe is vág vele –, hanem a médium szintjén megvalósított ötletet ülteti át az eredetitől eltérő befogadói közegbe. Ami a törpék és óriások hangmagasságával kapcsolatos hipotézist illeti, az az előírt két hegedű korlátozott hangterjedelme miatt nem jöhet számításba az átültetéskor.

Swift regényének Gulliverje szintén *jiget* játszik az óriás-spinéten. Telemannt azonban feltehetően nem kizárólag az irodalmi modell követésének szándéka vezette, amikor ugyanazt a műfajt választotta, mint Swift. A regényben a mozgékony tánc a hangszerjátékhoz szükséges mozdulatok nagyságát teszi jól elképzelhetővé – hiszen kiváltképpen problematikus, a hősnek „kemény tornát” jelent –, a zeneműben viszont a megszokott és az alkalmazott ritmusértékek kontrasztját teszi különösen feltűnővé, éppúgy, mint a lilliputi *chaconne* esetében.

c) Tündérezene

A mikroszkópia hatása nem csupán irodalmi közvetítéssel jutott el a zenébe, hanem a 19. században közvetlenül is, ahogy erre Francesca Brittan amerikai hang- és zenetörténész Mendelssohn és Berlioz tündérezenei kapcsán rámutatott.⁸⁵¹ A felvilágosodás évszázada után újra megélénkült az érdeklődés a fantasztikum és a természetfölötti iránt, ez az érdeklődés azonban nem a racionalista tudománytól való elfordulásban nyilvánult meg, hanem eredményeinek sajátos szemléletű újrahasznosításában. A

⁸⁵¹ Francesca Brittan: “On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the Scherzo fantastique”, *Journal of the American Musicological Society* LXIV/3 (2011. ősz): 527–600. Péteri Lórántnak köszönöm, hogy felhívta a figyelmem erre a tanulmányra.

mikroszkóp, az empiria új eszköze megnyitotta egy olyan világ, egy olyan párhuzamos valóság kapuját, amely közvetlenül a látható világ felszíne alatt mindig is jelen volt, de az ember korábban nem tudott hozzáférni. Ezt az élményt pedig könnyen és termékeny módon össze lehetett kapcsolni azokkal az elképzelésekkel, amelyeket a természetfölöttiről, egy mindig is jelenlévő, de az ember számára normális körülmények között hozzáférhetetlen valóságról alkottak. A mikroszkóp által fölnagyított apró rovarok képe így kapcsolódhatott össze a tündérekkel a korai 19. század kulturális tudatában. Ez a kapcsolódás kiemelte a tündérek hagyományosan is rovarszerűnek képzelt tulajdonságait, amelyek ezután zenei kifejezést is nyertek, először Mendelssohn 1826-os *Szentivánéji álom* nyitányának zenekarában, a szordinált vonósok kontrapunktikus hemzsegésében, később Berlioz 1839-es *Rómeó és Júlia* című drámai szimfóniájának *Mab királynő Scherzójában*.⁸⁵²

A mikroszkopikus világ fantasztikus újraértelmezésének előfeltétele volt az is, hogy a mikroszkóp a 18. század folyamán egyre szélesebb körben elterjedt, és megnövekedett a kedvtelésben és szórakoztatásban betöltött szerepe. Az utóbbi fontos eszköze volt a napmikroszkóp, amely lehetővé tette a nagyított képek képernyőre vetítését, közönség előtti bemutatását. A késő 18. és kora 19. század szenzációra törekvő napmikroszkópos bemutatói erősen építettek a valóság és a képzelet közötti határvonal elmosására: a rovarok valós nagyított képei egyes esetekben a *laterna magica* hagyományában bevett, képzelt lényeket és kísérteteket ábrázoló képekkel keveredtek.⁸⁵³

d) Az új Gulliver

Thomas Edison 1878 júniusában New Yorkban tartott demonstrációs előadásokat az általa bő fél évvel korábban feltalált fonográfáról. Az egyik előadáson segédkező kornettjátékos fonográfra vett zenei produkcióját Edison különböző sebességekkel játszotta vissza. A *Scientific American* korabeli beszámolója szerint a gyorsított visszajátszás különösen az ember által reprodukálhatatlan hangmagasságaival és szédítően gyors tempójával keltett figyelmet.⁸⁵⁴ A sebességmódosítás lehetősége és hatása tehát a hangrögzítés születésétől fogva ismert volt, és bár a jelek szerint nem kapcsolódott össze azonnal különféle mérettartományok képzetével, megjelenése mégis új korszakot nyitott a mikro- és megavilágok akusztikájáról alkotott elképzelések történetében.⁸⁵⁵

Az ilyen értelmű képzettársítás általam ismert első példája Александр Птушко szovjet animációs filmrendező *Новый Гулливер* [Az új Gulliver] című, 1935-ben bemutatott hangosfilmjében található. A történet hőse Петя, az úttörő, aki álmában Gulliverként a kapitalista Lilliputban jár, és ott győzelemre segíti a kommunista forradalmat. A mű a mozgókép és a hangsáv médiumspecifikus lehetőségeit egyaránt kiaknázza: a lilliputi világ több ezer figurát alkalmazó tárgymozgatásos animáció

⁸⁵² Id. m., ide főképp: 532–535.

⁸⁵³ Id. m., 559–563.

⁸⁵⁴ [s. n.]: "The Phonograph Wins a Victory", *Scientific American* XXXVIII/25 (1878. június 22): 384. Idézi: Roland Gelatt: *The Fabulous Phonograph. 1877–1977*. New York: Collier Books, ²1977. 27–28.

⁸⁵⁵ Az időbeli jelenségeket rögzíteni és manipulálni képes médiumok megjelenésének általános szemléleti hatásairól Id.: Friedrich Kittler: "Real Time Analysis, Time Axis Manipulation", ford. Geoffrey Winthrop-Young, *Cultural Politics* XIII/1 (2017): 1–18.

révén kel életre, a lilliputiak beszédhangja és zenéje pedig az emberi és instrumentális hangok sebességmanipulációs transzpozíciójával áll elő. A hangok a természetesnél körülbelül kvinttel magasabban szólalnak meg, amit az eredeti hangfelvételek körülbelül másfélszeres sebességű lejátszásával értek el.⁸⁵⁶

A Telemann-példa tárgyalásakor a tempóról-ritmusról, hangmagasságról és hangszínről mint három különböző dimenzióról írtam – ez a felosztás olyan felfogást tükröz, amely a tizennyolcadik században éppúgy jellemző volt, mint napjainkban. Amíg azonban a tizennyolcadik században még kizárólagos volt ez a pszichoakusztikai alapú – azaz a hangok érzékelt valóságán nyugvó – felfogás, a huszadikban a hangrögzítés feltalálása révén megjelent mellette egy másik, fizikai alapú is. A fonográf-henger barázdáinak rajzolata láthatóan is megmutatta, hogy a hangok fizikai valóságában az időhöz csak egyetlen másik dimenzió kapcsolódik, s ez a légnyomásszinteké. Az összes érzékelt dimenzióknak ez a kettő a közös objektív alapja, ezért az érzékelt dimenziók tulajdonságai a felvételek sebességmódosításakor mind elválaszthatatlanul egyszerre módosulnak: gyorsításkor együtt emelkedik a tempó és a hangmagasság, a hangszín pedig úgy változik, hogy az eredetinel kisebb méretű rezonáns testek és terek illúzióját kelti.

Irányát tekintve mindhárom változás összhangban áll a miniatűr emberekről szóló fizikai-biológiai hipotézis vonatkozó részeivel, azonban Прышко számára – apró énekesek illúzióját létrehozó későbbi kollégáihoz hasonlóan – csak a hangmagasság és a hangszín változása volt kívánatos. A tempó megnövekedése káros mellékhatásnak minősült, mert veszélyeztette a szöveg érthetőségét. Mivel a tempó és hangmagasság elválaszthatatlanságának törvényét kijátszó magnetofon- és jelfeldolgozás-technikai megoldások – a forgatható hengerbe épített magnetofon-lejátszófejek, illetve a vocoder – csak a század közepétől álltak rendelkezésre,⁸⁵⁷ a szovjet Gulliver-film hangfelvételeinek készítésekor erősen visszafogott tempóban beszéltek és zenéltek, hogy gyorsításkor az ember számára természetes tempókat nyerjenek.

Az udvari ceremóniamester dala, a *Моя лиллпуточка* [Lilliputi lánykám] – Лев Шварц kompozíciója Самуил Болотин szövegére – a cári Oroszország dekadensnek bélyegzett románcait parodizálta, ám a dal ironikus módon a szovjet közönség szeretett klasszikusává vált.⁸⁵⁸ A siker titka – itt nem tárgyalandó történelmi-kulturális tényezők mellett – alighanem az előadás mesterségesen előállított hangkarakterének sajátos bájában és komikumában rejlik. Minden bizonnyal ezekre a tulajdonságokra építettek az effektus alkalmazásának későbbi populáris zenei példái is: az Egyesült Államokban készített *Alvin and the Chipmunks* hanglemezek („mókusok” énekével; 1959-től napjainkig), a BBC *Pinky and Perky* lemezei („malacok” énekével; 1958–1975) és a magyar *Hupikék*

⁸⁵⁶ A gyorsítás mértékét az alapján becsültem meg, hogy mennyire kellett lelassítanom a felvételt ahhoz, hogy természetes hangzású emberi és hangszerhangokat halljak.

⁸⁵⁷ Hugh Davies: “Vocoder”. In *Grove Music Online*. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47646> (Hozzáférés: 2021. augusztus 2.)

A forgófejes magnetofonokhoz: Curtis Roads: *Microsound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004. 61.

⁸⁵⁸ Greg Dolgoplov: “New Gulliver”. In Birgit Beumers (ed.): *Directory of World Cinema. Russia*. Bristol: Intellect, 2011. 250–252. Ide: 252.

törpikék lemezek (1996–2004).⁸⁵⁹ Mindhárom lemezsorozat a mindenkori popzenei slágerek feltranszponált hangú feldolgozásait tartalmazza, nagy népszerűségüket tehát – ha a *Hupikék törpikék* szellemesnek szánt paródiaszövegeit nem vesszük számításba – elsősorban a hangkarakternek köszönhetik.

A *Новый Гулливер* zenéiben az instrumentális és vokális hangokat együtt transzponálták – lévén a film világának hangszeresei is lilliputiak –, a másik három példa mikroénekesei viszont természetes hangmagasságú hangszerek kíséretével énekelnek. Ezt kezdetben úgy valósították meg, hogy a normális tempóval rögzített kíséretet felére lassították, erre vették fel az énekszólamokat, majd az eredményt kétszeres sebességre gyorsították. A kíséret így visszakerült az eredeti magasságába, az énekszólamok egy oktávval magasabbra emelkedtek, és az egész felvétel normális tempót vett fel, épp, mint a szovjet példa esetében. A forgófejes magnetofon és a vocoder segítségével a folyamat egyszerűsödik, az énekesek a normális tempóban énekelhetnek a felvétel során, ám az eredmény veszít illúziót keltő hatásából, mert a vibratók és a hangfolyamat egyéb apró változásai nem gyorsulnak fel – ahogy ezt a vocoderrel készült *Hupikék törpikék* lemezek példázzák.

Míg Telemann kiaknázza az adott médium saját törvényszerűségeit, a *Новый Гулливер* alkotóinak részben éppen ellensúlyozniuk kellett azokat. Bár okkal feltételezhetjük, hogy a képzelt mikrolények életének gyorsabb a ritmusa, viselkedésük tempóját mégis az ember időérzékeléséhez kell igazítani az emberek számára készült alkotásokban. Ha az érthetőség mégsem szempont, a mikroemberek tökéletesebb illúzióját tudjuk ébreszteni, ha a sebességnöveléskor nem ellensúlyozzuk a tempónövekedést, ha tehát hagyjuk érvényesülni a médium saját törvényszerűségeit. Fontos hangsúlyozni azonban, hogy ebben az esetben is csak illúzióról van szó, amely a tempó és hangmagasság tekintetében hasonlóságot mutat ugyan a mikroemberek hipotetikus valóságával, azonban semmiképpen sem tekinthető e valóság hiteles modellezésének, a skálázás kapcsán említett összetett problémák miatt.

e) A hangmikroszkópia

Szőke Péternek nem „a zenetudományok kandidátusa” volt az egyetlen tudományos fokozata: 1976 májusában az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága a biológiai tudományok doktorává nyilvánította, *A hangmikroszkópia mint az akusztikus állati jelzőrendszerek megismerésének alapvető módszere* című értekezése alapján.⁸⁶⁰

A *hangmikroszkóp* szót a jelenlegi tudomásom szerint először Kodály Zoltán írta le 1950-ben, „a folklorista Bartókra” emlékezve:

Lejegyzései a végső határt jelentik, ameddig emberi fül műszerek nélkül eljuthat. Ezentúl már csak a hangfényképezés következik.

⁸⁵⁹ „Bogdán Csaba hivatalos honlapja. Diszkográfia. Hupikék törpikék”, <http://www.bogdancsaba.hu/hupikektorpikék.php> (Hozzáférés: 2016. március 31.)

⁸⁶⁰ Szőke Péter: *A hangmikroszkópia mint az akusztikus állati jelzőrendszerek megismerésének alapvető módszere*. Doktori értekezés, 1975. MTA Könyvtár, Kézirattár, 06668; Meghívó az értekezés vitájára (1976. május 18., MTA Kisterem), illetve az MTA TMB határozata a doktorrá nyilvánításról (másolat), OSZK Kézirattár, Fond 448.

Hangméréssel, cent számítással nem foglalkozott. A következő korszak dolga lesz a füllel elért eredmények műszeri felülvizsgálata. Elvállik majd, van-e olyan eleme az élő zenének, mely a hangforrástól a fülig terjedő útján elsikkad, vagy eljut a fülbe, de tudat alatt marad. Kétségtelen: a hangmikroszkóp műszerei új fényt vetnek még sok tüneményre. De nem valószínű, hogy a fülre tett benyomás alapvonásait lényegesen elváltoztatják.⁸⁶¹

Kodály tehát hangmikroszkópia alatt a hangok tulajdonságainak számszerűsítését, illetve vizuális ábrázolását értette, különös tekintettel a hallás segítségével nem analizálható finom részletekre. A szót Kodályra hivatkozva, vele lényegében azonos értelemben használta az MTA Zenetudományi Intézete I. részben említett Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának munkatársa, Pintér István is, aki az 1990-es években számítógépet kezdett használni a hangok számszerűsítésére, vizualizációjára és analizálására.⁸⁶² A „hangmikroszkópia” történetét áttekintő tanulmányában Pintér említi, hogy Szőke Péter a saját eljárását, a „többszörös lassítású madárhang felvételeinek kottába írását” szintén hangmikroszkópia név alatt publikálta.⁸⁶³ A vizualizációra koncentráló Pintér itt enyhén félreértelmezi Szőke hangmikroszkópia-fogalmát, az ugyanis a kottázást nem, csupán a többszörös lassítást foglalja magában.

Szőke szóhasználata nem Kodály írására, hanem Ránki György szóbeli megjegyzésére vezethető vissza, aki Szőke magnetofonos hanglassításos technikáját a Madártani Intézetben tett egyik 1958-as látogatása során „akusztikus mikroszkópnak” nevezte.⁸⁶⁴ A „hangmikroszkópia” kifejezést Szőke először az új diszciplínája nevét is proklamáló 1963-as tanulmányában írta le, amelyben nemcsak a technikai analógiára, de a tudománytörténeti párhuzamra is felhívta olvasói figyelmét: a madarak énekét „csakis a hanglassító technika tárhatja fel számunkra, melyet joggal nevezhetünk el hangmikroszkópiának, ha meggondoljuk, hogy hatása a madárhangkutatóban Leeuwenhoek[!] első mikroszkópjának hatásával vetekszik.”⁸⁶⁵

A tudománytörténeti párhuzam mélyebb érvényű, mint azt Szőke sejtette. A valóság addig nem ismert részleteit feltáró technikára Leeuwenhoekhoz hasonlóan ő is úgy tekintett, mint a „voltaképpen igazság” megállapításának eszközére. Ez az a technológiai elfogultság, ami miatt Henry David Thoreau amerikai író és gondolkodó 1859-ben így fakadt ki a naplójában: „A tudomány embertelen. A dolgok

⁸⁶¹ Kodály Zoltán: „A folklórlista Bartók” *Új Zenei Szemle* I/4 (1950. szeptember): 33–38. Ide: 38.

⁸⁶² Pintér István: „Számítógépes hangmikroszkópia. I. rész. A zenei hang spektrumának és észlelt tulajdonságainak számítógépes vizsgálata”. In Felföldi László – Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, [1991.] 273–309. Ide: 273–274.; Uő: „Számítógépes hangmikroszkópia. II. rész. Példa a hangmikroszkópia gyakorlati alkalmazására: a fül utáni lejegyzés és a hangmikroszkópiái elemzés összehasonlítása Füleki László prímás anyagában”. In Felföldi László – Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1992–1994*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, [1994.] 243–258.

⁸⁶³ Pintér István: „A hangmikroszkópia története a 20. században”. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999. 194–208. Ide: 199.; A szót egészen más értelemben, az ultrahang segítségével történő képalkotás technikájára is használták. Greguss Ferenc: „Hangmikroszkóp. Ultrahangokból TV-kép”, *Delta* V/12 (1971. december): 36–37.

⁸⁶⁴ Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/378., 403. (18. végj.); Ránki György 1958. június 23-án és augusztus 28-án is látogatást tett Szőke akkori munkahelyén, és az utóbbi alkalommal úgy nyilatkozott, hogy maga is szívesen vállalkozna lassított madárhangok zenei lejegyzésére. Szőke: *Nekrológom*, 55–56. Szőke elméletével kapcsolatban később tartozkodó véleményt fogalmazott meg: „Tanulmányának sok újszerű és jelentős megállapítása van, de a levonható végkonklúzióval nem mindenben érthetők egyet: a zene ilyen, mondhatnám »materialistának« is tűnő felfogását nem tudom elfogadni, bár a tanulmány kitűnő.” Idézi Szőke az 1979. október 9-i zeneakadémiai koncert szünetében folytatott beszélgetésük nyomán. Szőke: *Nekrológom*, 27.

⁸⁶⁵ Szőke: „Ornitomuzikológia”, 593.; A párhuzam bővebb kifejtése: Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 24–25.

mikroszkópon keresztül szemlélve értelmüket veszítik.”⁸⁶⁶ Ez az a technológiai elfogultság, amely miatt a hanglassítós észlelés eredménye – mint a barátposzáta esetében láttuk – még a hangok esztétikai megítélésére is kisugárzott, noha Szőke egyébként azt hangoztatta, hogy az ilyen fajta megítélésnek semmi jelentősége az elmélete szempontjából. És ez az a technológiai elfogultság, amely miatt Szőke sem csak a megismerésre használta eszközét, hanem arra is, hogy saját fantáziaképeit legitimálja vele. Leeuwenhoek bizonyítási eljárásának minden elemét megtaláljuk Szőke működésében is. A projekciót, a tendenciózus válogatást, preparálást és reprezentációt a II. részben már kimerítően tárgyaltam, nem esett azonban még szó a közönség ámulatának felébresztéséről, és a megállapítások „hiteles” tanúk általi igazolásáról. Ezeket igen szemléletesen illusztrálja a következő eset, amelyről Szőke így számolt be 1978-ban:

A Londonban székelő Nemzetközi Népzenei Tanács (International Folk Music Council) 1964 augusztusában Budapesten tartotta kongresszusát Kodály elnökletével, a Magyar Tudományos Akadémia rendezésében. Zenefolkloristák, zenetudósok és -esztéták vettek rajta részt az egész világból. Egy kis csoportjuk⁸⁶⁷ felkereste akkori intézetemet is, azzal a kívánsággal, hogy mutassam be nekik lassított „madárzenei” hangfelvételeimet, amelyeknek hallották a hírét, de most a saját fülükkel szeretnének meggyőződni róla, igaz-e, hogy állatok (madarak) zenét produkálnak a szó tudományos értelmében; ez ugyanis ellentmondana a zenéről alkotott eddigi fogalmaknak és nézeteknek.

A jogos és megtisztelő kívánságnak eleget tettem, s annál is inkább, mert – némi fortélyal – egyúttal észrevétlen „kísérletet” végezhettem a kíváncsi zenei szakemberekkel, próbára téve elméleti-szemléleti rugalmasságukat és bátorságukat.

Lejátszásra állítottam magnetofonon az itt Bartók módszerével hangjegyzírban közölt – 16-szorosára nyújtott (a valóságban mindössze 1–1,5 mp időtartamú) és a mi emberi hallásunknak legmegfelelőbb hangfekvésbe transzponált – remeterigó-dallamokat (*Hylocichla guttata*). Ám elhallgattam, hogy madárzenei produkció következik, s azt javasoltam, előbb – „összehasonlításul” – hallgassunk meg néhány fejlett formájú „népzenei”, tehát emberi dallamot, amelyeket egy „fekete-afrikai törzs sámánja” ad elő ismeretlen, flótázó hangú hangszeren, meglepően tisztán intonálva. S ha majd ezt követően hallgatjuk meg a madarak lassított énekeit – mondtam –, sokkal meggyőzőbb lesz hallgatóim számára annak felismerése, hogy a bemutatott madárfaj, a remeterigó zenei világa – hangrendszerei, dallamformái, dinamikája, előadásmódja, tehát egész alaki-kifejezésbeli „rendezettsége” tekintetében – mennyire „azonos” az előrebocsátott „emberi” dallamok zenei világával.

E szavak után elhangzott magnetofonszalagomról 16-szorosára lassított formában (tehát az egyes „mikroszkopikus” dallamokat másfél mp-ről 20-25 mp-re nyújtva) a remeterigó 14 dallama (lásd az 1–14. ábrákon), anélkül, hogy a népzene- és zenetudomány-értő hallgatóság gyanította volna: nem népzene, hanem megtévesztően emberzenei szabású állati „dalok” esztétikai élvezetében van része.

Rögtönzött kísérletem téje éppen az volt: felismeri-e „ennyi zenetudós egy rakáson”, hogy amit hall, az nem ember alkotta zene, s hogy egyáltalában zene-e.

Figyelmesen hallgatták végig a dallamokat, bár némi zavarral. De csak azért, mert – jóllehet szépnek és ismerősnek is találták őket – egyikük se tudta (persze nem is tudhatta) meghatározni, mely nép dalait hallják. Pedig nemzetközi hírnevű zenefolkloristák is voltak köztük. Csak annyit állapítottak meg: kérdéses, hogy fekete-afrikai

⁸⁶⁶ “Science is inhuman. Things seen with a microscope begin to be insignificant.” Jeffrey S. Cramer (ed.): *I to Myself: An Annotated Selection from the Journal of Henry D. Thoreau*. New Haven: Yale University Press, 2007. 396.

⁸⁶⁷ Szőke névsora a végjegyzetben: W. Wiora (NSZK), W. Suppan (NSZK), D. és E. Stockmann (NDK), M. Bird (USA), L. Bieławski (Lengyelország), J. Martinov (SZU), S. Aronowsky (Dél-Afrika), K. Vetterl (ČSSR), L. Leng (ČSSR), M. Filip (ČSSR), J. Marki (ČSSR), A. Sychra (ČSSR), A. Mocev (Bulgária), T. V. Dzsizdzse (Bulgária). Szőke: „Ember előtti zene”, 20. (1. végj.)

törzsi népzene volt-e, amit bemutattam nekik, mert szerintük (s én szerintem is) ilyen többsoros, strofikus szerkezetű valódi dalformák mindenképpen csak fejlettebb és újabb társadalmi szintekre jellemzőek s a törzsi társadalmak kezdetlegesebb (általában csak motívumismételő lánc-énekformákat ismerő) zenei világában nem képzelhetők el.

Magyarázatomat várták. De egyelőre kitértem előle, és ahogy eredetileg megbeszéltük, bejelentettem: a remeterigó következik.

Visszaforgattam az előbb lejátszott szalagot az elejére, s elkezdtem azt (ugyanazt) újból lejátszani.

Rögtön észrevették, hogy ugyanaz szól, mint előbb, s megállítottak, úgy véelve, hogy tévedek.

Most már bevallhattam, hogy nem tévedek, s hogy amit az előbb népzeneként mutattam be, az a 14 dallam, nem fekete-afrikai népzene, hanem maga a remeterigó állati zenéje, fajon belüli kommunikációjának zenei eszköze. Elnézésüket kértem – a tudományos kísérletezés szabadsága szent nevében – s megköszöntem, hogy akaratlanul is elfogadták – minden elméleti előítéllettől és szubjektívizmustól mentesen – és éppen ezzel be is bizonyították, hogy igaz: a remeterigó, tehát egy állat, zenét produkál, még a fekete-afrikai törzsek énekelt dallamainál is „fejlettebb” (összetettebb, rendezettebb) formai szinten.⁸⁶⁸

Szőke szerint vendégei „minden elméleti előítéllettől és szubjektívizmustól mentesen” hallgatták a felvételeket, noha néhány mondattal korábban ő maga számolt be arról, hogy milyen erősen befolyásolta a képzeletüket, illetve hogy vendégeinek minden bizonnyal „esztétikai élvezetben” volt része. A madár lelassított éneke a bemutatott összefüggésben kétségtelenül zene, csak hogy nem a szőkei értelemben: éppen azáltal vált zenévé, hogy a kísérleti alanyokból esztétikai természetű észlelési attitűdöt és asszociációkat hívott elő a meghallgatásakor. Ezzel a kísérlettel Szőke valójában csak azt bizonyította, hogy figyelemreméltó munkája nem a tudomány, hanem a zeneművészet kategóriájába tartozik. Ilyen értelmű fenntartásokkal azonban, úgy tűnik, csak a változatlanul szkeptikus Pernye András élt: „Igen szórakoztató volt az elbeszélés arról, hogyan csaptad be a nagyhírű folkloristákat a világ minden részéről. Ők elbeszélése szerint igen rugalmasak voltak ebben a kérdésben. Meg kell mondanom: én jóval kevésbé vagyok rugalmas.”⁸⁶⁹

Szőke bizonyítékainak elfogadásában szerepet játszott az ámulat, a bemutatott technika varázslatos, a valószínű jelenségek világán túlmutatni látszó jellege is, ahogy ezt több reakció szóhasználata tanúsítja. László Gyula régész és történész így írt Szőke egy bemutatója után: „Feledhetetlen volt számomra a madárhangok »mikroszkópja« s a te általad leénekelte lassú madárszólam felgyorsítása, amely a végén tökéletesen madárdallá változott. Nagy bűvészmester vagy Te Péter!”⁸⁷⁰ Grastyán Endre idegfiziológus a következőképpen reagált Szőke hanglemezére: „Ritka nagy örömet és kivételes esztétikai élményt okozott. [...] Mindenkit csak az őszinte elragadtatás hangján hallottam beszélni róla. Döbbenetes élményt nyújt bepillantani e varázslatos világba.”⁸⁷¹

László Gyula és Grastyán szóhasználatát Szőke beépítette a saját retorikájába. 1993-as utolsó bemutatóján így vezetett be egy fokozatos, négy lépcsős hanglassítást, amelyet a leglassabb szint általa énekelte reprodukciójának ugyancsak fokozatos visszagyorsítása követett: „Grastyán Endre, a Pécsi Egyetem idegfiziológus professzora, aki lelkes egyetértője volt ennek a madárzenei kutatásnak, ezeket

⁸⁶⁸ Szőke: „Ember előtti zene”, 18.

⁸⁶⁹ Pernye András levele Szőke Péternek, 1978. október 5. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁷⁰ László Gyula levele Szőke Péternek, 1974. december 22. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁷¹ Grastyán Endre levele Szőke Péternek, 1987. október 5. OSZK Kézirattár, Fond 448.

a lassításokat varázslatnak nevezte. Most a következő példában varázslóként lépek föl, hogy a nézők [...] is végigkövethessék, hogy szinte a semmiből hogyan bontakozik ki egy emberies, számunkra szép dallam [...].”⁸⁷²

A varázslatot ellensúlyozni kellett a tudományos gyakorlat külsőségeinek hangsúlyozásával: Szőke a hangarchívumának látogatóit és saját magát fehér laborköpenyekbe bújtatta, ahogy erről az 1960-as és 70-es években készült fényképek tanúskodnak.⁸⁷³ Ahogyan a napmikroszkóp 19. századi mutatóanyagokai tündérekként leplezték le a rovarokat, úgy leplezte le Szőke másvilági éneklő-furulyáló lényekként a madarakat. Hanglaboratóriumában semmi nem volt, ami beszennyezhetne volna a látogatók ruháit: a tudomány védőfelszerelése azt volt hivatott megakadályozni, hogy a racionális elmék zavarba essenek a fantasztikum általi saját lenyűgözöttségüktől.

Szőke az elődeivel mutatott viszony tekintetében is párhuzamban áll az első jelentős mikroszkopistával, Leeuwenhoekkal. Szőke maga a következőket tudta és gondolta erről, burgenlandi ornitológus barátjának, Stephan Aumüllernek írt levele tanúsága szerint:

Sajnos el kell oszlatnom azt a hiedelmet is, hogy mi ketten fedeztük fel a hanglassítást. Borror (USA) hanglemezt is csatol egy tanulmányához (1959) 4-szeresére lassított madárhangokkal.⁸⁷⁴ Ansley (USA) pedig talán 1960-ban kifejezetten hanglassítós madárhanglemezt ad ki egészen 16-szoros lassításokkal.⁸⁷⁵ Thorpe is említi ezt a lehetőséget 1961-ben kiadott Bird-Song könyvében (Cambridge).⁸⁷⁶ Igaz, ők nem tudtak akkor mirőlünk, mi nem tudtunk akkor óróluk, tehát *magunknak* mi fedeztük fel, s önállóan, a hanglassítás lehetőségét. Én meg is előzőm mind, mert legelső hanglassításom (a kövirigó hangjáé) 1957. március 17-én történt meg. Ám ez se számít. Illetve nem ez számít, nem a lassítás technikai lehetőségének a felfedezése volt a döntő, mert erre bárki rájöhetett. [...]). Senki se tette ezt a módszert kutatásainak egy életre szóló (és másokra is kötelező) elvileg is indokolt eljárásává, éppen ezért nincs olyan kutató, aki hanglassítással megvizsgálta volna madárfajok százainak (sőt ezreinek) a hangját és ezzel új madárhangismeretet hozott volna létre (hiszen a lassításhoz a lassított hangok precíz, tudományosan hiteles vizuális ábrázolása is hozzátartozik, ami csak a Bartók-féle etnomuzikológiai iskola bonyolult technikájának és gyakorlatának birtokában lehetséges).⁸⁷⁷ [Kemelés az eredetiben]

Szőke valójában nem előzte meg minden hanglassítással foglalkozó kollégáját. Nem tudott róla, hogy a New York állam beli Cornell Egyetemen Peter Paul Kellogg (1899–1975) ornitológus már 1951-ben kísérletezett ezzel a technikával. Kellogg legfőljebb nyolcszoros lassítást alkalmazó felvételeit a *CBS Radio* zenei szerkesztője, James H. Fassett (1904–1986) népszerűsítette a *Music and Bird Songs* című rádióműsorban, tíz madárfaj hangja mellett röviden hat békafaj hangjait is bemutatva.

⁸⁷² *Madárfolklór*. Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04. 18'37"; A szóhasználat már az 1979-es televízióműsorban is megjelent: „Varázsoljunk elő egy [...] szép dallamot” *Esti Muzsika: Madárzene*. Szőke Péterrel Antal Imre beszélget a *Zene, zene, zene* című műsor különkiadásában. Magyar Televízió, 2. műsor, 1979. június 16., 19:45, 17'44"; *Az ismeretlen madárzene* c. hanglemez kísérfüzete ugyancsak az „elővarázsolás” és a „visszavarázsolás” szavakkal él a fokozatos lassítás és az emberi reprodukció fokozatos visszagyorsítása kapcsán.

⁸⁷³ Diapozitívok Szőke Péter hagyatékában. OSZK Zeneműtár. Ld. pl. a Charles Hartshorne vendégeskedésekor készült fényképet: 1. tábla, III-3-1. ábra

⁸⁷⁴ A szerző Donald J. Borror, a kérdéses tanulmányt egyelőre nem sikerült azonosítanom.

⁸⁷⁵ Hudson Ansley – Sandra Ansley: *The Birds' World: Listening through a Sound Microscope to Birds around a Maryland Farmhouse*. (LP) New York: Folkways Records, 1961. FX 6115

⁸⁷⁶ William Homan Thorpe: *Bird-Song. The biology of vocal communication and expression in birds*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

⁸⁷⁷ Szőke Péter levele Stephan Aumüllernek, 1980. december 22. OSZK Kézirattár, Fond 448.

A műsort először 1952. május 25-én, a New Yorki Filharmonikusok szokásos vasárnap délutáni koncertje közvetítésének szünetében adták le, majd közkívánatra november 30-án megismételték, és a nagy érdeklődésre való tekintettel 1953-ban még hanglemezen is kiadták.⁸⁷⁸ Ahogyan Szőke harmincnégy évvel későbbi lemezét, úgy ezt a lemezt is a pettyes fülemülerigó éneke zárja – igaz, csak fele sebességre lassítva.

Peter Paul Kellogg és Szőke Péter viszonya Robert Hook és Antonie van Leeuwenhoek viszonyára emlékeztet, ha eltekintünk attól, hogy Szőke és amerikai elődje nem tudtak egymásról. A professzionalista Hook és Kellogg nagyítóeszközei valamivel gyengébbek voltak a műkedvelő Leeuwenhoek és Szőke eszközeinél, de ami fontosabb: míg az utóbbi kutatók elméleti kérdésekre kerestek választ mikroszkopikus megfigyeléseikkel, az előbbiek csupán bemutatták megfigyeléseik eredményét – Kellogg Fassett közvetítésével –, hagyva, hogy nagyításaik szépsége és furcsasága magáért beszéljen.

A Fassett műsorában bemutatott „furcsa és elbűvölő hangok” [*strange and enchanting sounds*],⁸⁷⁹ illetve azok sikere folytatásra ösztönözték a rádiós szerkesztőt. 1955-ben *Strange To Your Ears* című lemezén különféle hangokat adott közre azok többféleképpen lassított és gyorsított, valamint fordítva lejátszott változataival, részben egyszerű pszichoakusztikai összefüggéseket demonstrálva,⁸⁸⁰ 1960-ban pedig *Symphony of the Birds* címen lassított madárhangok összevágásával és egymásra rétegzésével készült, három tételes kompozíciót jelentetett meg hanglemezen (*Andante e Lirico – Buffo – Misterioso*).⁸⁸¹ A Fassett 1955-ös kiadványán bemutatott jelenségeket a következő években a magnetofon és a többsebességes lemezjátszó elterjedésével egyre többen kezdték ismerni a saját tapasztalatukból. Kalmár László matematikus 1966-ban írta Szőkének:

Remélem, nem haragszol meg, ha elmondok valamit, ami rádióelőadásod alatt jutott eszembe. Gyerekeim egyszer régebben azzal szórakoztak, hogy egy normál-hanglemezt (úgy emlékszem, valamilyen orosz dal volt Moszkváról, a Lenin-hegyekről) 33 1/3-os fordulatszámra tettek fel. Tisztára oroszánbőgésnek hatott. Arra gondoltam rádió-előadásod alatt, hátha a vadállatok az ilyesmiben is melódiát hallanak, talán érdemes volna a hangjukat ebből a szempontból gyorsított lejátszással megvizsgálni.⁸⁸²

Az ornitomuzikológiáról folytatott párbeszédekben felmerültek a 20. század új médiumairól szerzett egyéb értesülések is. László Ferenc kolozsvári zenei író kérdezte 1983-as levelében:

Olvastam, hogy egyes elfajzott nyugati államokban a filmkockák között is vetítenek reklámokat. Az ember meg sem látja őket tudatosan, de a tudata alatt hatnak rá és arra készítetik, hogy megvegye azt az emígyen reklámozott árut. Ez jutott nemrég eszembe és a kérdés: ki van-e zárva, hogy per analogiam mi is meghalljuk a madarak hirtelen-hadart

⁸⁷⁸ James H. Fassett – Peter Paul Kellogg: *Music and Bird Songs*. (LP) Cornell University Records, 1953. CH 973.

⁸⁷⁹ Fassett – Kellogg: *Music and Bird Songs*. A oldal, 2. perc

⁸⁸⁰ Jim Fassett: *Strange To Your Ears. The Fabulous World Of Sound*. (LP) Columbia Masterworks, 1955. ML 4938

⁸⁸¹ Jim Fassett: *Symphony of the Birds*. (LP) Ficker Records, 1960. C1002

⁸⁸² Kalmár László levele Szőke Péternek, 1966. április 25. OSZK Kézirattár, Fond 448.; A technológiai tapasztalattal kapcsolatban ld. a 907. lábjegyzetet is.

fütyentéseit – ha nem is tudatosan? Más szóval: elképzelhetetlen, hogy bizonyos madárfajok emberszabású énekében eddig is ráismertünk a magunkéra, csak épp hogy nem tudatosan, hanem mélyebben?⁸⁸³

Ugyanez a kérdés hét évvel később Helene Auzingernek is eszébe jutott. Szőke válasza nem ismert, a német ornitológus levelében olvasható különböző felvetéseket csak kollektíven minősítette: „hibás kérdések, tájékozatlanság szüleményei”.⁸⁸⁴

f) Szépirodalmi reflexiók

A mozgóképes eszméletörténetének toposzai a fenténél nagyobb felületen, ugyanakkor rejtettebb módon is érintkeztek Szőke recepciótörténetével. A hangmikroszkópiával kapcsolatos szépirodalmi reflexiók részben olyan gondolatokat vetettek fel, amelyek a filmmel kapcsolatban már negyven évvel korábban megfogalmazódtak Walter Benjamin német filozófus *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] című 1936-os, nagyhatású tanulmányában:

A film azáltal, hogy nagyotál-készleteit használja, hogy kiemeli a számunkra szokványos kellékek rejtett részleteit, az objektív zseniális irányításával banális miliókben kutakodik, egyrészt nagyobb bepillantást enged a létezésünket kormányzó kényszerűségek világába, másrészt óriási, eddig nem is sejtett játéktérrel biztosít számunkra. Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, gyáraink és pályaudvaraink látszólag reménytelenül zártak körbe bennünket. S ekkor jött a film, és a tizedmásodpercek dinamitjával szétrobbantotta ezt a börtönvilágot. Így a szétszórta romok közt most már bizvást vállalkozhatunk kalandos utazásokra. A nagyotál kitágítja a teret, a lassítás pedig az időt. S ahogy a nagyításnál korántsem az „amúgy is” pontatlanul látható dolgok pusztá magyarázásáról van szó, hanem sokkal inkább az anyag teljesen új szerkezeti képződményei kerülnek előtérbe, úgy a lassítás sem csupán ismert mozgásmotívumokat láttat, hanem a már ismertben valami teljesen ismeretlent tár fel, „ami egyáltalában nem gyors mozgások lelassulásaként hat, hanem sajátosan suhanó, lebegő, földöntúli mozgásként.”⁸⁸⁵ Egyértelmű tehát, hogy más természet tárul fel a kamera illetve a szem előtt. Főként azáltal más, hogy az ember révén tudattal átszőtt tér helyébe egy öntudatlanul átszőtt tér lép. Ha már megszokottá vált, hogy valaki számot tud adni róla – akár csak nagyjából is –, milyen az emberek járása, ettől még fogalma sincs, milyen testtartást vesznek fel a másodperc törtresze alatt, a kilépéskor. Ha nagyjából szokványos is a mozdulat, amivel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, ettől még szinte semmit nem tudunk a kezünk és a fém közt valójában lejátszódó történésről, nem is szólva arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során. Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izolálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a kicsinyítéssel és nagyítással. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk ismereteket, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével.⁸⁸⁶

⁸⁸³ László Ferenc levele Szőke Péternek, 1983. november 24. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁸⁴ Helene Auzinger levele Szőke Péternek, 1990. április 3. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁸⁵ Lábjegyzet a forrásszövegben: „Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin, 1932. 138.”

⁸⁸⁶ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea, átd. Mélyi József. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band I.2. Abhandlungen*. Hrsg. von Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 471–508. Az írás korábbi magyar fordítása kötetben: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. Ford. Barlay László. In Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. 301–334. „Az újrafordítást egyebek mellett az azóta eltelt idő is indokolta.” http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Hozzáférés: 2021. augusztus 4.)

A történetek „pszichoanalízisének” gondolatát a legtudatosabban Tandori Dezső író-költő-műfordító kapcsolta össze a hangmikroszkópiával. Ő több értelemben is jogot formálhatott volna arra, hogy Capinerát a nővérének nevezze: 1981-ben árva barátposzáta-fiókat fogadott be, akinek a Poszi nevet adta, és akivel hasonlóan bensőséges viszonyt alakított ki, mint más befogadott madaraival. A barátposzáta „a vak Pipi Nénit” – Tandori egy verebét – „énekével vidító társ lett”,⁸⁸⁷ mégha éneke, lévén Poszi tojó, tudhatóan halkabb és egyszerűbb is volt a hímek híres énekénél.⁸⁸⁸ Szőke Péter a következő év nyarán Tompa utcai „házi laborjában” madárzenei bemutatót tartott az írónak és feleségének,⁸⁸⁹ decemberben pedig tiszteletpéldányt küldött nekik *A zene eredete és három világából*. Tandori válasza: „Kedves Péter, tisztelt jó Barátom! / Hálás köszönetünket fogadd [...] genialis és mélyen emberközeli könyved elküldéséért. Itt van! Fel-felujjongva olvassuk; remek mű!! És igazi remekmű is, velejéig. Rezonálunk rá madaraink ismeretével, a kapcsolatokkal.”⁸⁹⁰ Részlet egy későbbi, 1987-es üzenetből: „[...] R]övid a levél, de teljes az érzés, nagy szeretettel gondolunk kedves Tompa Utcai Fellegvárunkra [...]!!!”⁸⁹¹

Az árva madarak befogadásának korszaka 1977 nyarán kezdődött.⁸⁹² Ugyanez év decemberében jelent meg Tandori első regénye, a *Miért élnél örökké?*.⁸⁹³ A befogadott madarak élménye ebben még nem tükröződhetett, mert annál korábban készült, tükröződött ellenben a Szőke-féle madárhang-mikroszkópia élménye. Alább három szemelvényt idézek, amelyek a regényben nem az itteni sorrendben követik egymást:

[1.] [A]z ablakba tett Toshikával madárhangokat és autózajt vettem fel, előszedtem a nemrég készített felvételt, melyet nem is hallottam még, mert meglepetés, valóban az, madárhangok vannak rajta, de nem az én munkám, ez igazi komoly dolog, és bele is hallgattunk – egy rádióadás felvétele, hogy jól értsd! –, arról volt szó, hogy a hangmikroszkóppal, mely lassítja a hangokat, kiderül: a madarak például egyetlen másodperc alatt ötven, esetleg kétszáz külön kis hangot rezgettetett – nem tudom, jól fordítom-e magyarra? – jelentésárnyaló hangot adnak, melyekkel *szemben* tehetetlen a fülünk, csak valami csicsérgésfélét érzékelünk, összerosódva; igen, ez a nyelv jó kétértelműsége, *mi* vagyunk összerosódva, [...] külön-külön, mi, központi fokozatú emberi lények, hogy ne nevessek, és így, egy-egy központi maszatpacni, így érzékelünk, okoskodunk, ítélünk, fejlődünk[.] [...]”⁸⁹⁴

[2.] Lehallgattam a madárhangokat. ([...] ez nem a rigó volt, hanem az a műsor, ahol hangmikroszkóppal bontották fel a madarak énekét, és nagyon jó dolgok jöttek ki; a Minyu [ez a szerző egyik neve] azt kifogásolta, hogy nem *oda lyukadnak ki*: Íme, az ember nem a világ központja. Éppen azért, mert hangmikroszkópokat talál fel, és mindenfélét, amivel erre rájöhet: rá is jön! minek akkor ez az öndicséret! hallgatólagosan; hogy nem mondjuk ki magunkról... ami... pedig akkor is ugyanaz lenne! [Ti. hogy az ember nem a világ központja.] [...]”⁸⁹⁵

⁸⁸⁷ Tandori Dezső: „A barátposzáta esztendeje”. *Tiszatáj*, 47/10 (1993. október). 11–18. Ide: 13.

⁸⁸⁸ A barátposzáta tojók énekéről lásd: Hadoram Shirihai – Gabriel Gargallo – Andreas J. Helbig: *Sylvia warblers. Identification, taxonomy and phylogeny of the genus Sylvia*. London: Helm, 2001. 50.

⁸⁸⁹ 1982. július 26-án. Szőke: *Nekrológom*, 85.

⁸⁹⁰ Tandori Dezső levele Szőke Péternek, 1982. december 20. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁹¹ Tandori Dezső levele Szőke Péternek, 1987. június 14. OSZK Kézirattár, Fond 448.

⁸⁹² Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*. Budapest: Balassi, 1996. 76–77.

⁸⁹³ [s. n.]: „A hét könyvei”, *Magyar Nemzet* XXXIII/295 (1977. december 16.): 6.

⁸⁹⁴ Tandori Dezső: *Miért élnél örökké?* Budapest: Magvető, 1977. 167.

⁸⁹⁵ I. m., 289.

[3.] Hangmikroszkóp! Lassítva mindent! Nemcsak a vasárnap reggelt, kibontva a máskor elsietett részlet-elemeket. Nemcsak! Felbontva, emberi igazságérzet, igazságkeresés, igazságkötelesség és önvédelmi ösztön számára/miatt nem hallható hangokra a csicsörgő szituációt. [...] ⁸⁹⁶

Az első két részlet szerint a hangmikroszkópia, mivel a madárészlelés embert fölülmúló tökéletességéről ad hírt, az emberközpontú világkép tarthatatlanságának bizonyítékával szolgál. A harmadik részlet – az első kettőtől nem függetlenül – kíváncsnak tartja a hangmikroszkópia elvét kiterjeszteni az ember teljes valóság-észlelésére. A szituációk észlelésének egyik lehetséges módja azok írói rögzítése: erre utal a vasárnap reggel említése, amelynek „lassított” és „kibontott” leírása a regényben közvetlenül megelőzi az idézett részt. Úgy tűnik tehát, hogy a hangmikroszkópban – amelyet az áhított kiterjesztésre való tekintettel inkább időmikroszkópnak ⁸⁹⁷ kéne neveznünk – Tandori ezen a ponton saját elbeszélői módszerének metaforáját látja meg.

A módszer egyik eredménye maga a *Miért élnél örökké?* című regény. A metaforával élve úgy fogalmazhatunk, hogy ez a könyv különböző fokozatú lassításokkal mutatja be a saját keletkezéstörténetét. A keletkezés legprózaibb részleteiről – az alapanyagot rögzítő naplójegyzetek készítéséről és visszaolvasásáról, vagy a gépelés műveletéről – szóló beszámolók jelentik a természetes lejátszási sebességet, az írás „csicsörgő szituációját”. Az időmikroszkóp lassításai pedig nem mások, mint az egymásból kibomló közbevetések, amelyek megmutatják az aktuális szituáció mélyén munkáló háttértényezőket: az önéletrajz közelmúltjának és régmúltjának epizódjait, valamint az egyéni életen túli világot. De a metafora a feje tetejére állítva is érvényes, úgy is érthető, hogy a visszajátszás akkor a leglassabb, amikor a szerző elmerül az írásfolyamat pillanatnyi részleteinek tárgyalásában, és akkor a leggyorsabb, amikor egy-egy bekezdés a múlt egész korszakait idézi fel. Az olvasó élményét talán ez a megfordított metafora tükrözi jobban. ⁸⁹⁸

A regény hangmikroszkópiát említő része a szerző közlése szerint 1976. június 17. és 27. között készült. ⁸⁹⁹ A magnóról visszahallgatott rádióműsor ezért nem lehet más, mint Mezei András *Madárénekek éneke* című ismeretterjesztő hangjátéka, amely szűk negyven percben mutatja be Szőke Péter ornitomuzikológiai kutatását. A műsort a Petőfi Rádió 1976. május 20-án, 20:33-as kezdettel sugározta először, a 3. műsor – a későbbi Bartók Rádió – pedig június 6-án, 18 órai kezdéssel megismételte, ⁹⁰⁰ Tandori tehát e két elhangzás valamelyikét rögzítette a magnószalagjára.

Mezei András író-költő-publicista az *Élet és Irodalomban Megkérdeztük* címmel az 1970-es években rendszeresen közölt interjúkat, melyeket elsősorban a kulturális élet szereplőivel készített.

⁸⁹⁶ Id. m., 187.

⁸⁹⁷ Mint fejezetem lezárása után megtudtam, ezt a szót Karinthy Frigyes is használta a filmmel kapcsolatban, egy olyan írásában, amelyben Walter Benjamin idézett szövegéhez hasonló gondolati utat jár be. Hárs György Péter: „Karinthy és a pszichoanalízis”, *Imágó Budapest* III/3-4 (2013): 79–94. Ide: 86–87.; Karinthy Frigyes: „Időmikroszkóp”. In Karinthy Frigyes: *Följelenem az emberiséget*. Szerk. Domokos Mátyás. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. II/362–364.

⁸⁹⁸ Az időbeli folyamatokat rögzítő médium, mint metafora kétféle értelmezési lehetőségére Szőkénél is találunk példát. *Nekrológom* című 1993-as gépirata kétszázkilencven idézetet tartalmaz az ornitomuzikológia három évtizedének recepciós dokumentumaiból, túlnyomórészt pozitív véleményeket. Szőke így jellemezte az idézeteket: „Egy-egy megállított időpont, kimerevített (legalább is lassított) filmkocka mindegyik.” E megállított filmkockák vagy lassított felvételek egymásutánjának megtekintésével ugyanakkor olyan gyorsan végig lehet nézni három évtized történetét, hogy az nem is tűnik hosszú időnek. Szőke: *Nekrológom*, 68.

⁸⁹⁹ Tandori: *Miért élnél örökké?*, 15.

⁹⁰⁰ Ld. a Függelékét.

Ugyanebben a hetilapban *Ilyen gazdagok vagyunk?* cím alatt 1978-ban magyar ipari-technikai találmányok, újítások utóéletéről indított eszmecsere.⁹⁰¹ Közírói ambíciója motiválhatta arra is, hogy 1976-ban bemutassa Szőke Péter kultúrához és technikához egyszerre kapcsolódó tevékenységét. A természetes és lassított madárhang-felvételekkel illusztrált rádiójáték a harmadik nekifutásra nyerte el stúdióba bocsájtott alakját: Szőke hagyatékában a véglegestől erősen eltérő két korábbi változat kézírata is fellelhető.

A töredékesen fennmaradt második változat *A zenélő Anyag himnusza* címet viseli, a Szőke materialista zenefelfogására utaló szókapcsolat önkéntelen vallásos felhangjai a 2. fejezetem gondolköréhez kapcsolódnak. A cím alatt a *konkrét „sci”-hangjáték* műfajmegjelölés olvasható, a magányos szótag nyilvánvalóan a *sci-fi* első fele.⁹⁰² Hogy a szerző ilyen módon utal a tudományos-fantasztikus műfajra, annak vélhetően az az üzenete, hogy bár a téma feldolgozása teret enged a fantasztikumnak, végcélja mégis a komoly tudományos ismeretterjesztés. A címdalton említett tizenhét jelenetből kettő szövege férhető hozzá, ebből a második, a *„konzultáció” jelenet* csupán vázlat.

A *„konzultáció” jelenet*ben egy Hilda nevű ifjú menyasszony a vőlegényét kezelő fülészorvos kíséretében felkeresi Barna professzort – vagyis Szőke Pétert – a laboratóriumában, hogy segítséget kérjenek tőle. Abban a pillanatban, amikor Hilda a házasságkötő teremben kimondta az *igent*, valami rejtélyes dolog történt a vőlegénye hallásával. A fiú a menyasszonya *igenjét* – és ettől a pillanattól fogva minden emberi szót – érthetetlen, csúnya, mély és elnyújtott bőgésként hall.

Barna professzor lassított madárhang-felvételei hallatán Hilda elmondja, hogy választottja az eset óta éppen ilyennek írja le a madárhangokat, majd közli: „Félek tőle... Madárhallású lett a vőlegényem!” Barna professzor válaszol: „Az énekesmadarak csak sokkal részletesebben hallanak, mint az ember, de se nem lassabban, se nem mélyebben [...]. Az Ön vőlegénye pedig, ha igaz, elnyújtva is, mélyebben is hallja a hangokat, tehát úgy, mint ahogyan mi halljuk a lassított magnóhangokat...”

Mikor Barna a hangmikroszkóp által feltárt madár-dallamok egyikét a saját énekhangján reprodukálja, magnóra veszi, majd felgyorsítja a madárfelvétel eredeti sebességére, az emberi hangot csicsergéssé változtatva, a fülészorvosnak támad egy ötlete:

És ha most Hilda „igenjét” kellően felgyorsítanánk, s magnóról a vőlegényének lejátszanánk, nem lassítaná-e le azt az ő füle? S akkor meg is értené... [...]

Barna professzor: Gyöjjön Hilda, mondja be a magnómba az *igent*!

Hilda: (örömben sokszor hangosan bemondja az *igent*): Igen, igen, igen igen igen, hallo! édesem, igen, a feleséged leszek...!

⁹⁰¹ Kötetben: Mezei András: *Megkérdeztük...* [1.] Budapest: Gondolat, 1976.; Uő: *Megkérdeztük...* [2.] Budapest: Gondolat, 1982. Uő: *Ilyen gazdagok vagyunk? Cikkgyűjtemény.* Budapest: Magvető, 1981.

⁹⁰² Mezei András: *A zenélő Anyag himnusza.* Gépirat. „A Szőke Péter hagyatékhoz csatolandó Vegyes dokumentumanyag: Szőke Péter doktori disszertációjának tézisei [...] / Szépirodalmi visszhangok” feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka

Miután az igeneket Barna annyira felgyorsította, hogy vendégei számára már nem érthető, a vázlat szerint „új jelenet kezdődhetne [...] az orvostanár rendelőjében”. Az orvos még szólítja is a furcsa betegségben szenvedő vőlegényt, ám ezen a ponton a gépirat megszakad.

Mezei fantáziáját a jelek szerint erősen megragadta az a gondolat, hogy a szubjektív időnek több síkja is lehet, és e párhuzamos univerzumok elszigeteltségét úgy próbálta érzékletesebbé tenni, hogy azt bizarr gondolat kíséretében az emberi kapcsolatok világába ültette át. Az ötlet nem került be a hangjáték végleges változatába, amely fiktív elemeket egyáltalán nem tartalmaz. Mindenesetre a végleges változat címe, a *Madárénekek éneke* is az idő többsíkúságára, illetve a madárdal titkos fraktál-jellegére hívja fel a figyelmet: arra, hogy az éneken belül egy másik ének rejtőzik. A szerző láthatóan ezt tartotta az ornitomuzikológia legérdekesebb elemének, ezért tarthatott ki e mellett a cím mellett, jóllehet az igen zavaros, mert az *Énekek éneke* címet parafrázálja, amelyben a birtokviszony egészen mást fejez ki, mint a madárénekek esetében.

Mezei az észlelhetőn túli világ csábításának hatalmába került, amelyet Susan Stewart amerikai irodalomtudós így ír le a *miniatűr* kulturális és művészeti jelentőségéről szóló könyvében:

A *miniatűr* örök ábrándot kínál. Ábrándot arról, hogy a dolgok világa képes megnyílni, titkos életet tárva fel – vagyis történekek olyan körét, és ezáltal olyan elbeszéléseket és történelmet, amelyek kívül esnek az észlelés által meghatározott területen. Ez a mikroszkóp ábrándja: az életben belüli élet ábrándja, a jelentésben belül végtelenül megsokszorozott jelentése.⁹⁰³

Hogy a vőlegény miért éppen a házasságkötése pillanatában lépett át az életben belül rejtőzködő élet síkjára, elszigetelve magától addigi életének síkját, nyitott kérdés marad, miután a nem csekély pszichoanalitikus potenciállal rendelkező csíra nem növekedett befejezett rádiódramává. Kifejlődött ellenben egy másik, részben ornitomuzikológiai ihletésű dráma-ötlet Cseres Tibor (1915–1993) író műhelyében. Mezeihez hasonlóan Cseres is első kézből tájékozódott a madárzene magyar tudománya felől: 1966-ban lakás-laboratóriumában kereste fel Szőkét, hogy interjút készítsen vele.⁹⁰⁴ Értesüléseit és a Szőkétől kapott lassított madárhangokat *Barbár változatok* című kétfelvonásos színművében hasznosította, amelyet 1970 májusában mutattak be a Pécsi Nemzeti Színházban.⁹⁰⁵

Dombi, a darab húsz év körüli férfi főszereplője pszichiátriai megfigyelés alatt áll. Az után került ebbe a helyzetbe, hogy az utcán bántalmazás tanúja volt, az áldozat védelmére sietett, és beavatkozásával a szándékán kívül megölte az erőszakoskodót. Börtönbüntetését a pszichés állapotára való tekintettel felfüggesztették, a vele rokonszenvező és őt támogató Árvay főorvos szerint a diagnózis

⁹⁰³ “That the world of things can open itself to reveal a secret life – indeed, to reveal a set of actions and hence a narrativity and history outside the given field of perception – is a constant daydream that the miniature presents. This is the daydream of the microscope: the daydream of life inside life, of significance multiplied infinitely within significance.” (Ford. LG) Susan Stewart: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press, 1993. 54.

⁹⁰⁴ Cseres Tibor: „A madárzene nyomában [Interjú Szőke Péterrel, 1966]”. In U.ő: *Hol a kódex?* Budapest: Magvető, 1971. 453–463.

⁹⁰⁵ Cseres Tibor: „Barbár változatok. Dráma 2 részben. I. rész”, *Jelenkor* XIII/7–8. (1970. július-augusztus): 665–681.; U.ő: „[...] II. rész”, *Jelenkor* XIII/9 (1970. szeptember): 793–812.; Kötetben: Kardos György (szerk.): *Rivalda 69-70. Kilenc színmű*. Budapest: Magvető, 1971. 5–88. A darab szövegére utaló lábjegyzeteimben a folyóirat oldalszámai szerepelnek.

„ön- és közveszélyes tiltakozás a lélek mélyén, a mindennapos világ erőszakos állapota miatt.”⁹⁰⁶ Az önzéssel és kegyetlenséggel teli világ „barbár változatai” a közvetlen környezetében is utoléri Dombit, és hatásukra a darab végén ismét emberölést követ el: a kórház erkélyéről lelöki nevelőapját, miután megtudja tőle, hogy a barátnőjén esett erőszaknak ő volt az elkövetője.

Ennek a szennyes emberi világnak jelenti az alternatíváját a madarak világa, amely egyszersmind az egyetemi tanulmányok lehetőségét is ígéri a kórházban madárhanglassításos megfigyeléseket folytató Dombi számára.⁹⁰⁷ Árvay főorvos az „ornitomuzikológia bajnokának” nevezi őt,⁹⁰⁸ Nagy Kázmér egyetemi tanár pedig – akiről Dombi később megtudja, hogy az édesapja – eljuttatja a madárhangokról írt dolgozatát a színdarabban valódi nevén emlegetett „Szőke professzorhoz”, illetve továbbítja „Szőke professzor” kedvező véleményét.⁹⁰⁹

Az első felvonás jeleneteit az előadáson Szőke lassított madárhangjainak bejátszása vezette be, amit Thierry Árpád, a Népszava kritikus a „érdekesnek” és „kifejezőnek” talált.⁹¹⁰ A dráma tehát több részletében kötődött Szőke tevékenységéhez, de még inkább kötődött a madarak általános lélek-,⁹¹¹ béke- és szabadság-szimbolikájához, illetve a tökéletes „angyalnyelv” 3. fejezetében tárgyalt eszményéhez. Dombi szerint a madarak éneke „minden együtt. Ösztön-érzés-gondolat. Lehet, hogy valamikor az emberiség is eljuthat ehhez a beszédhez. [...] Ha rigó volnék, 64-szeres lassításban belefűtyülném a világba, hogy minden-minden jóra fordulhat itt, emberek! A világban előbb-utóbb célba ér a jóindulat. És az ember jó, inkább jó...”⁹¹² Szőke munkája tehát arra ihlette Cserest, hogy a drámájában uralkodó disztópiát egy elérhetetlenségét végül megőrizni látszó utópiával állítsa szembe, amelyben összekapcsolta a madarak szimbolikus értékét „a mikroszkóp ábrándjával”.

Regényben, hangjátékban és színműben kevesen írták meg az élményüket, levélben többek is. Fejezetem zárásaképpen egy levelet idézek, amelyet Szőke 1968 őszén kapott, miután a Csehszlovák Rádió négy szombaton leadta cseh nyelven tartott előadássorozatot a madárhang-mikroszkópiáról. A levelet Josef Tapica nyugdíjas írta az Olmütz melletti Křelovból:

Tekintetes Professzor Úr! Nemigen lesz semmiféle haszna e levelemből, legfeljebb egy darabka öröme talán. Mégis meg akarom köszönni a magam és a feleségem nevében az Ön előadásait a madármuzsikáról, melyeket a Csehszlovák Rádió Meteor nevű műsorában tartott. Mind a ketten már nagyon régóta nem vagyunk fiatalok, mert még a „császár

⁹⁰⁶ Cseres: „Barbár változatok”, 674.

⁹⁰⁷ A főszereplő így meséli el kutatásának előzményeit:

„**Dombi:** [...] A kiindulási pontom, az első megfigyelésem az ember volt, az emberi hang.

Nagy: Az emberi hang?

Dombi: Igen. Megfigyeltem, hogy az emberi hang, az emberi beszéd, összesűrítve, tehát többszörösen felgyorsítva – csicsergő. Tehát madárszerű.

Nagy: Madárszerű! Hm. Erre hogy jutottál?

Dombi: Ezt még a moziban figyeltem meg, vígjátékoknál és magnózó fiúknál gimnazista koromban, amikor hangosan előrepörgették a szalagot. Még a mélybeszédű férfiatól is magas madárhangot nyerhetünk ilyen módon.

Nagy: Na és mivel foglalkoznak a kísérleteid?

Dombi: Úgy gondoltam, ha a besűrített emberi hang, vagyis a beszéd madárhangot eredményez, akkor a lelassított, én úgy mondom, kinagyított madárének emberi hangot kell adjon. A kísérleteim ezzel foglalkoznak.” Id. m., 668–669.

⁹⁰⁸ Id. m., 801.

⁹⁰⁹ Id. m., 802–803.

⁹¹⁰ Thierry Árpád: „Új magyar dráma bemutatója Pécsen. Cseres Tibor: Barbár változatok”, *Népszava* XCVIII/120 (1970. május 24.): 9.

⁹¹¹ Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. [Budapest]: Helikon, 1990. 147.

⁹¹² Cseres: „Barbár változatok”, 805.

úr őfelsége” alatt jártunk iskolába, de az Ön madárzenéjére úgy vártunk szombatonként, mint a gyerekek. És nagyon jól kibírtunk volna még néhány óra koncertet és beszélgetést a „mennyei és udvari” madársággal. Nekünk ugyanis tyúkocskáink vannak, s azok aztán elsőrendű beszélgetők. Csakhogy mi sokkal tökéletlenebbül értekezünk velük. Ön azonban megtalálta és felébresztette álmából a világmesék elvarázsolt várát.⁹¹³

⁹¹³ Josef Tapica levele Szőke Péternek, 1968. (A hónap és nap hiányzik). Három 1968-as cseh nyelvű levél Szőke Péter által készített magyar fordítása, gépirat. OSZK Kézirattár, Fond 448.

5. Madárcsipogás és boncaság

Dolgozatom rövid zárófejezete olyan műalkotásról szól, amelyben összekapcsolódnak a megelőző három fejezet témái: az egyetemes harmónia eszméje, a madárdal kultusza és a mikroszkópia. Joachim-Ernst Berendt a 2. fejezetben említett *Urtöne*-kazetták készítésekor „a Nap hangjának” 136,1 Hz-es rezgésszámát úgy állapította meg, hogy felfelé transzponálta a Föld éves Nap körüli keringésének frekvenciáját.⁹¹⁴ „A Nap hangjánál” azonban jóval egyszerűbben megtapasztalható a Nap fénye. Varga Katalin (1928–2011) író – többek között a Gógös Gúnár Gedeon és a Mosó Masa mosodája című klasszikus olvasókönyvek szerzője – a napfényt mutatja be az egyetemes összetartozás alapjaként *Barátom, Bonca* című 1974-es gyerekregejényében.⁹¹⁵

Az alig tíz éves főhős, Bence a parkban új baráttra talál, ám úgy tűnik, rögtön el is veszti vele a kapcsolatot: az újonnan megismert kisfiú, Andris a következő napokban nem mutatkozik. Mivel Bence nem tudja a nevét, magában Boncának nevezi el, és keresésére indul a város Bonca családnevű lakói között. Persze kiderül, hogy a boncaság nem név kérdése: Bálint, a parkban dolgozó festőművész például nevében nem, jellemében azonban teljes mértékben bonca.

Bálint az, aki beavatja Bencét a napfény titkába. A világon minden „napfényfaló”: egyrészt az anyagok különböző típusú „falánkságának” köszönhető a különféle színek léte, másrészt közvetve minden élőlény a napsugárzásból meríti energiáját, így Bálint és Bence is. Bálint gondolatvilágában ehhez a tényhez és a róla való közös tudáshoz szorosan kapcsolódik a barátság fogalma – az emberek egymással és a világgal ápolt barátságáé.⁹¹⁶ Az ismeretszerzés és az alkotómunka is e barátság keretein belül nyeri el igazi értelmét, az előbbit a barátság teszi rácsodálkozássá, az utóbbit a barátság teszi művészetté. Az író a festő szavain keresztül a könyv kulcsfogalmának mélyebb jelentését is megvilágítja: a boncaság végső soron nem más, mint képesség a fenti értelemben vett barátság megtapasztalására.

Mikor Varga Katalin a könyvet a megjelenése évében filmforgatókönyvvé dolgozta át, jelentősen kiegészítette a történetet: a fényelméletet hangokkal kapcsolatos elmélettel párosította, az utóbbit az előbbivel azonos funkcióban szerepeltetve.⁹¹⁷ Mivel a fényelméleti reveláció Bálinthoz, a színek világában élő festőhöz kapcsolódik, kézenfekvő lehetett az ötlet, hogy a hangelméleti reveláció a világtalan Bonca Antalhoz kötődjék. A hangok és a tapintás világában élő idős úr, aki nevében és jellemében egyaránt bonca, Bálint mellett a másik olyan felnőtt, akihez Bence igazán közel kerül, és akivel összetegződik. A Bálinttal és Antallal való találkozás a film jeleneteinek majdnem teljesen szimmetrikus rendjében egymás megfelelője (a 4. és a 12. számú, ld. a III-5-1. ábrát), a két jelenethez Tamássy Zdenkó filmzenéjének azonos tétele társul, s a két felnőtt férfiszereplő szellemi-lelki közössége

⁹¹⁴ Berendt: *Urtöne*

⁹¹⁵ Varga Katalin: *Barátom, Bonca*. Budapest: Móra, 1974.; Varga Katalin – Katkics Ilona: *Barátom, Bonca*, 1975.

⁹¹⁶ Id. m.; [Varga Katalin]: *Barátom Bonca*. Irodalmi forgatókönyv, gépirat. MTVA 74/2492. 8. Gaál Eszternek és Bodor Tündének köszönöm, hogy lehetővé tették számomra a kutatást az MTVA archívumában. Varga – Katkics: *Barátom, Bonca*, 11'05"–15'53"

⁹¹⁷ Varga Benedekkel egymástól függetlenül jutottunk arra a következtetésre, hogy szimmetrikus kiegészítésről van szó.

abban is megnyilvánul, hogy Bálint végül, Bence ötletére és közvetítésével, albérlőként Antal házába költözik.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1'45"	4'46"	7'33"	9'21"	15'54"	19'57"	21'56"	24'38"	27'55"	36'27"	40'34"	42'06"	48'35"	51'31"	54'27"	58'13"
Bence és Andris	Bence és Galagonya		Bence és BÁLINT	Bence és Márton		Bence és a néni		Bence és Péter	Bence és az idomár		Bence és ANTAL		Andris és Galagonya	Andris és Bálint	Bence és Andris

III-5-1. ábra. A *Barátom, Bonca* című tévéfilm jeleneteinek szimmetrikus rendje. A vastag keretes cellák a rokonszenv, a fekete háttérű cellák pedig az ellenszenv által uralt találkozásokat jelölik. A két szürke háttérű cellához olyan találkozások tartoznak, amelyekre a szimpátia jellemző bár, valamilyen okból mégis ambivalens módon érnek véget. A felirattal ki nem töltött öt cella a mindenkor megelőző jelenetre adott reflexiókat jelenti (Bence a 3. jelenetben az édesanyjával, a 6., 8., 11. és 13. jelenetben pedig Bálinttal beszél meg a történeteket).

Az 1975-ben elkészült filmben Bencét Kovács Krisztián, Bonca Antalt pedig Páger Antal alakítja. Közös jelenetük, a hangokkal kapcsolatos revelációt magában foglaló 12. jelenet (III-5-1. filmpélda; μ táblák, III-5-2a. ábra) szövegét az alábbiakban a film irodalmi forgatókönyvének gépirata alapján idézem, amelyet az MTVA archívuma őriz. Antal egy Braille-írással írt kötetet ad Bence kezébe:

Bence: Mi van benne?

Antal: Ebbe Petőfi versei. Persze más könyveket is lehet kivenni a könyvtárból. Ez a sajátom. Szeretem a verseket. Muzsikájuk van.

Bence: Nem madárcsipogás.

Antal: Ó, a madárcsipogás is muzsika. Ott a lugasban megtalálod a magnómat a kisasztalon. Meg van?

Bence: Igen.

Antal: Kapcsold be.

Gyönyörű dallam hangzik.

.... A csalogány éneke. Lassított felvétel. A muzsika a legszebb dolog a világon. Akár a csalogány énekl, akár az ember játsza[!] hegedűn.⁹¹⁸

Az irodalmi forgatókönyv szinte kizárólag a dialógusok szövegét tartalmazza, az egész dokumentumban csupán egyetlen leíró mondat olvasható: az imént idézett „Gyönyörű dallam hangzik”.

Az író fia, Varga Benedek – akiről édesanyja a regénybeli Bence alakját mintázta,⁹¹⁹ és aki 2016 és 2021 között a Nemzeti Múzeum igazgatója volt – megerősítette azt a feltevésemet, hogy a

⁹¹⁸ [Varga]: *Barátom Bonca*. Irodalmi forgatókönyv. 33–34. A filmben a párbeszéd idézett része a 46. percben kezdődik.

⁹¹⁹ Szémann Béla: „Barátom Bonca sikerei [interjú Katkics Ilonával]”, *Népszava* CIV/137 (1976. június 11.): 5.

„muzsikaként” bemutatott lassított madárhang-felvétel Szőke Péter madárzenei elméletének hatására került a filmbe. Levelemre adott válaszában így írt édesanyjáról:

Arra tisztán emlékszem, hogy mennyire határozottan állította, hogy a lassított madárhang [Szőke-féle] elmélete igaz. Az elméletet már hónapokkal (vagy talán évekkel) korábban, a regény megírása [vlsz. 1970 vagy 1971 nyara] előtt emlegette, annyira fellelkesült tőle. Azt hiszem, a regény szimbolikája miatt fontos volt, hogy a színelmélet mellett valamilyen hangelméletet is felvonultasson, talán ezért élhetett vele. [...F]urcsa, mivel anyám gyerekkorában nagyon sokat zongorázott és orgonált (az Angolkisasszonyoknál, ahol nevelkedett, rendszeresen ő orgonált a miséken). Zeneileg elég művelt volt ahhoz, [hogy] éppenséggel valamilyen szokványosabb elméletet válasszon, mégis ezt akarta.⁹²⁰

Nem a *Barátom, Bonca* volt az első magyar játékfilm, amelyben Szőke hatása megjelent. A *Két emelet boldogság* című 1960-as szocialista vígjáték Dr. Birkás Lajos nevű szereplőjét az író-rendező Herskó János részben Szőke Péterről mintázta. Herskó az egyenjogúsított férj szerepét betölteni képtelen férfi karakterét a szórakozott professzor típusfigurájába oltotta, e figura attribútumai, kutatásának tárgyai a filmben a lassított madárhangok, amelyeket Szőke maga választott ki gyűjteményéből a vele konzultáló Herskó számára (μ táblák, III-5-2b. ábra).⁹²¹ A film zenéjét a táncdalairól ismert Bágya András szerezte, aki egy rövid tételben maga is felhasználta Szőke erdeipacsirta-motívumait, egy fuvolára, klarinéra és billentyűsökre hangszerelt kis háromrészes formában, amelyben a visszatérő dallam – feltételezésem szerint az *L 78–79* és az *L 48* hibridje – a *Q 127/128*-at fogja közre. A tétel a könyvtárvilamoson dolgozó Birkásné egyik jelenetét kíséri, összekötve annak szomszédait, az otthonában magnetofonjáról voltaképpen erdeipacsirta-dallamokat lejátszó Birkást mutató két képsort.⁹²²

Míg Herskónál az ornitomuzikológiai motívum a cselekmény szempontjából közömbös kellék csupán, Varga Katalin forgatókönyvében a film gondolatvilágával szervesen összekapcsolódik. Több jel is arra utal, hogy Varga – Herskóval ellentétben – nem konzultált Szőke Péterrel, akinek az elméletéről Varga Benedek feltételezése szerint ismeretterjesztő folyóiratokból vagy szerkesztőségi beszélgetésekből értesülhetett.⁹²³ Mikor csalogányt írt a forgatókönyvbe, a madárzene esztétikai lényegű hagyományos fogalmát, illetve költői toposzát követte: a fülemüle ezek emblematikus madara.⁹²⁴ Szőke zeneiség-definíciója szerint azonban éppen a kevésbé zenei madarak közé tartozik, az ornitomuzikológus soha nem közölt hangjáról lejegyzést.

⁹²⁰ Köszönöm Varga Benedeknek, hogy 2017. március 24-i levelében válaszolt a kérdéseimre. Arról is tájékoztatt, hogy édesanyja irathagyatéka a végrendeletében rögzített kívánságának megfelelően nem adható át közgyűjteménynek, és nem kutatható.

⁹²¹ [Szőke Péter]: [Gépirat „Dr. Szőke Péter egyéb tudományos (és ezzel kapcsolatos kulturális) munkásságának ismertetése” szövegkezdettel]. „Szőke Péter / Életrajzok, Tájékoztatók, Jelentések, Emlékeztetők stb. / Mindenféle” feliratú dosszié. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka; A filmben Dr. Birkás magnetofonjáról Szőke feketerigója, erdei pacsirtája, illetve erdei pintye hallható. Herskó János: *Két emelet boldogság*. 1960. 45’54”, 164’28”, 1624’00”

⁹²² Herskó: *Két emelet boldogság*, 164’28” – 166’53”

⁹²³ Varga Katalin 1953 és 1988 között a Szépirodalmi Könyvkiadó munkatársa volt. Az ismeretterjesztő folyóiratokhoz ld. a függelék kronológiailag megfelelő részét.

⁹²⁴ Bethan Roberts: *Nightingale*. London: Reaktion Books, 2021.

A *Barátom, Bonca* rendezőjétől, Katkics Ilonától tudtam meg, hogy a stáb egyik berendezője a Madártani Intézettől kért lassított madárhang-felvételt.⁹²⁵ Szőke 1975-ben, a film készítése idején már tíz éve nem volt az Intézet munkatársa. Nem tudjuk, hogyan folyt le a berendező és az ismeretlen ornitológus párbeszéde, csupán annyi bizonyos, hogy ha a jelenetet tízszeresére gyorsítjuk, a hüvelykmatyivá zsugorodó Páger Antal cérnahangú hadarása mellett nem a fülemüle csattogására, hanem az erdei pinty (*Fringila coelebs*) *dulcír* nevű motívumára ismerünk (III-5-2. hangpélda. Összehasonlításkepp egy *dulcír* Szőke gyűjtéséből: III-5-3. hangpélda).⁹²⁶

Egy másik erdeipinty-motívum – a *pergő tífere* – a *Két emelet boldogságban* is szerepel.⁹²⁷ Az 1960-as vígjátékkal közel egyidőben megjelent első madárzenei közleményében Szőke az erdei pinty *feincirroll* motívumát kottafejekkel ábrázolta, tehát a madarat zeneinek tartotta.⁹²⁸ A lejegyzést 1963-ban is publikálta, 1969-ben pedig helyhiányra hivatkozva eltekintett ugyan a közlésétől, de utalt a korábbi megjelenésére.⁹²⁹ Későbbi munkáiban az erdei pinty eltűnt a „zenei” madarakat szemléltető példák közül, mégha ugyanakkor nem is került át a kimondottan „zeneietlenek” közé. Szőke talán maga is felismerhette, hogy kottafejes lejegyzésével nagyon önkényesen értelmezte a madár énekét, amelyben a legnagyobb lassítással sem találni stabil frekvenciájú hangokat. Erdeipinty-lejegyzés csak 1982-es összefoglaló könyvében jelenik meg újra, ám itt már kottafejek helyett görbe vonalak vannak benne.⁹³⁰ A példával illusztrált fejezet nem a zeneiség kérdéséről, hanem a madarak tanulási képességéről szól. Szőke a tanulás pontosságának érzékeltetése miatt tartja szükségesnek, hogy minden hangzó görbülettel elszámoljon, ám ezáltal önkéntelenül is elismeri, hogy az erdei pinty motívumai nem ábrázolhatók hűségesen kottafejekkel, tehát nem felelnek meg saját zeneiség-fogalmának.

A film felvételein jelen lévő Varga Benedek így idézte fel a madárzenei jelenettel kapcsolatos saját gyerekkori gondolatait és reakcióját: „Emlékszem, hogy a forgatáson izgatottan vártam ezt a részt, hogy [a madárhang lelassítva] tényleg [...] hegedűhang lesz-e [...], és hogy a lassított [madár]fütty milyen szokatlanul és szürreálisan hangzott.”⁹³¹ Jól érezhető a feszültség az édesanya által befolyásolt elvárások és a hangélmény között. A forgatókönyv „gyönyörű muzsikát” említő megfogalmazása és Varga Benedek emléke alapján arra következtethetünk, hogy Varga Katalin nem hallott Szőke-féle lassított madárhangokat, ezért elvárásai kizárólag a zene megszokott gyakorlatáról szerzett tapasztalatokon alapultak, amelyben meghatározó szerepe van a hangszíneknek is.

A *Barátom, Bonca* madárzene-jelenetében a harmonikus kozmosz koncepciója nyer új megfogalmazást, az az elképzelés, hogy a muzsika minden létező dolog közös sajátossága – Varga

⁹²⁵ Katkics Ilonával három alkalommal beszélgettem telefonon (2013. december 4., 2017. március 16., 2018. március 8.), köszönöm neki, hogy megosztotta velem emlékeit. Berendezőt a film stáblistája nem tüntet fel, a forgatókönyvhöz mellékelte dokumentumok szerint a két berendező Fazekas Zoltán és Molnár Miklós volt. [Varga Katalin]: *Barátom Bonca*. Irodalmi forgatókönyv.

⁹²⁶ A két film erdeipinty-motívumait Szőke erdeipinty-motívumtáblázata segítségével azonosítottam. Szőke: *A zene eredete és három világa*, 117. A Szőke által felvett erdeipinty-motívum forrása: 6/p szalagoldal, 25'55"

⁹²⁷ Herskó: *Két emelet boldogság*, 1624'00"

⁹²⁸ Szőke: *A melódia első fejlődésének dialektikája*, II/371.; Szőke: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, 58. Szőke itt az erdei pinty *feincirroll* nevű motívumát kottázta

⁹²⁹ Szőke: „Ornitomuzikológia”, 599.; Szőke – Filip – Gunn: „The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, 427.; Az erdei pintyet „zeneinek” nevezi az 1967-es kandidátusi disszertáció is: Szőke: *A madárhang mint biológiai zene*, 181.

⁹³⁰ Szőke: *A zene eredete és három világa*, 120.

⁹³¹ Varga Benedek levele Loch Gergelynek, 2017. március 24.

Katalin ezért tekintette a napfény mellett ezt is a boncaság szubsztrátumának és jelképének. Minden bizonnyal azért fogadta el a Madártani Intézet által küldött szürreális hanganyagot, mert úgy gondolt rá, mint Szőke elméletének hiteles illusztrációjára, hiszen azt a hangmikroszkóp, a „voltaképpen igazság” eszköze hozta létre. Az elméletről pedig úgy gondolta, hogy az a modern tudomány módszereivel bizonyítja az ő *musica universalis* szerű zenefogalmának érvényességét. Olyan zenefogalomét, melyben még Petőfi verseinek mássalhangzó-zörejei és magánhangzó-glisszandói is elférnek, sőt, talán még azok a rezgések is, amelyeket a költészet az emberi lélekben kelt.⁹³²

Pedig Szőke ilyesmit soha nem akart bizonyítani. És, mint korábban láttuk, voltaképpen azt sem bizonyította, amit bizonyítani akart – az utókorra csupán inspiráló kérdőjeleket hagyott a hangadás és hangfeldolgozás élettani hátterével, evolúciójával kapcsolatban.

Összefoglalva a fenti megállapításokat, a végeredménytől, mint felszíntől a történeti háttér mind mélyebb rétegei felé haladva: 1) A filmben lejátszott hang nem az, aminek mondják: nem fülemülétől, hanem erdei pintytől származik. 2) Nem a fülemüle és nem is az erdei pinta éneke a legszerencsésebb illusztrációja Szőke madárzenei elméletének, amelyre pedig a film kimondatlanul hivatkozik. 3) Szőke elméletének nem volt célja a harmonikus kozmosz koncepciójának alátámasztása. 4) A madárzene-gondolat írói felkarolásakor döntő lehetett Szőke eredményeinek „tudományos” státusza, amely azonban erősen vitatható.

A jelenet keletkezéstörténetében tehát egymást érik a tévedések. A néző azonban nem a keletkezéstörténetet éli át. Egy színdarabban vagy játékfilmben minden az, aminek tűnik, vagyis aminek a néző elhiszi. Márpedig Bonca Antal kertjében elhisszük, hogy a szürreális hangok a muzsika egyetemességét bizonyítják, az utóbbiról pedig elhisszük, hogy a boncasággal, az emberek és a kozmosz összetartozásával áll szoros kapcsolatban – én legalábbis elhiszem, ma ugyanúgy, mint tízéves koromban, amikor először láttam a filmet. Mitől válik átélhetővé és hitelessé az, ami csupa félreértésen alapul? Katkics Ilona rendező mintha erre a kérdésre is választ adott volna, amikor a következőt mondta a filmről első beszélgetésünk végén: „Szeretettel csináltuk”.

Dolgozatommal olyan fajta zenetörténet-írás példáját törekszem nyújtani, amelynek témaválasztásait végső soron a fentihez hasonló mozzanatok igazolják. Szőke egész pályáját konfliktusok és tévedések uralták, amelyeket részben a 20. századi magyar történelem tragikus epizódjai kondicionáltak, részben pedig ezektől nem függetleníthető egyéni tényezők. Olyan konfliktusok és tévedések, amelyek alapján szakmai szempontból könnyű volna Szőke biográfiájára rásütni a „kudarcos élet” bélyeget. Csakhogy az emberi élet felosztása szakmai és egyéb rekeszekre fikció: mindenkinek egyetlen élete van, amelynek eredményességét a felfogásom szerint döntően az méri, hogy milyen mértékben tudott kapcsolódni a szeretet és szépség aktusaihoz, akár az egyén tudtán kívül is. Ezeket a fogalmakat történettudományilag nyilvánvalóan nehéz megragadni, és végső lényegük szerint talán túl is vannak az emberi megismerés illetékességi körén, ám nézetem szerint a történettudomány akkor válik méltóvá tárgyhóhoz, az emberi lényhez, ha mégis megpróbál számolni jelentőségükkel.

⁹³² Hogy Varga Katalin világképe milyen távol állt Szőke materialista felfogásától, azt bizonyítja az is, hogy a film egy mozzanata az érzékszerven kívüli észlelés jelenségét mutatja be. Varga – Katkics: *Barátom, Bonca*, 47'50"

Feladatomban minden szempontból sokkal egyszerűbb lett volna, ha a diskurzus által „szakmainak”, a tudományban vagy a zeneművészetben „körön belülnek” elismert személy pályáját választom doktori munkám tárgyául. Ettől a választástól azonban éppen az tartott távol, hogy függetleníteni akartam magam a „sikerek” mércéjétől, amely alapján ezeket a pályákat a diskurzus elismeri. Ez a mérce a kánonépítő és kultikus szemlélet kedvelt és jellemző eszköze, a kultúrához való normatív viszonyulás kelléke. Mikor disszertációmra olyan személyről írtam, akivel e mérce szerint tulajdonképpen nem is érdemes foglalkozni, részben az a remény vezetett, hogy ez által is gyarapítom és erősítem a zene- és tudománytörténet-írás kánonokban és kultuszokban gondolkodó válfajainak alternatíváit.

Függelék:**Szőke Péter ornitomuzikológiai elméletének magyar nyelvű reprezentációja, 1959–1993⁹³³****a) Tudományos közlemények, értekezés és monográfia**

Szőke Péter – Dr. Pátkai Imre: „Függelék. A zene keletkezésének és fejlődéstörténetének problémájához. Jelentés ornitomuzikológiai kutatásaink első eredményeiről” In Szőke Péter: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959. II/345–401.

„Ornitomuzikológia”, *Magyar Tudomány*, LXX/9 (1963. szeptember): 592–607.

A madárhang mint biológiai zene. Kandidátusi értekezés. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1967.

„A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, *Magyar Filozófiai Szemle* XXII/6 (1978): 809–849.

A zene eredete és három világa. Budapest: Magvető, 1982.

„Megoldhatatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?”, *Magyar Tudomány* XCVII/6 (1990. június): 659–688.

b) Írások ismeretterjesztő folyóiratokban

„A madárhang ismeretlen világa”, *Búvár* VIII/4 (1963): 199–203.

„A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, *Élővilág* XI/4 (1965. augusztus): 205–212.

„Madarének hangmikroszkóp alatt”, *Természet világa* CI/8 (1970. augusztus): 375–376.

„Ember előtti zene”, *Művészet*. XIX/6 (1978): 18–21.

„Madárzene, emberzene”, *Új Tükör*, XI/20 (1983. március 13): 20–21.

„Madármuzsika”, *Muzsika* XXXIV/6 (1991. június): 11–13.

c) Napilap-cikkek; interjúk

Cseres Tibor: „A madárzene nyomában [Interjú Szőke Péterrel, 1966]”. In U.ő: *Hol a kódex?* Budapest: Magvető, 1971. 453–463.

Pető Gábor Pál: „A kocsikeréktengely muzsikája, a madárdal és az emberi zene. Érdekes elméletet alkotott egy magyar kutató”, *Népszabadság* XXXVII/223 (1979. szeptember 23.): 15.

Szőke Péter: „Létezett-e zene az élet kialakulása előtt?”, *Népszava* CVII/270 (1979. november 18.): 6.; Újraközlése: U.ő: „Zörej, csicsérgés, ének. Létezett-e zene az élet kialakulása előtt? Mit dalol a madár? A muzsika három szférája”, *Magyar szó* XXXVII/94 (1980. április 5.): 12.

Szántó R. Tibor – Zsolnai László: „Hogy szép és egészséges legyen a Természet, s benne az »emberi természet is« [interjú Szőke Péterrel]”. In U.ők: „Kétszemélyes egyetem”. *Tizenegy beszélgetés*. Budapest: Magvető, 1990. 99–123.

⁹³³ Ahol szerzői név külön nincs feltüntetve, ott Szőke Péter a szerző.

d) Hanglemez

Az ismeretlen madárzene. Budapest, Hungaroton, 1987. LPX 19347.

e) Ismeretterjesztő film

Kollányi Ágoston: *Musica prehumana*, 1985.⁹³⁴ A film felvételei 1974 tavaszán készültek.⁹³⁵

f) Televízióműsorok⁹³⁶

Zenei Figyelő. A meglassított madárének zenei csodája. Magyar Televízió, 1967. április 12, 21:35⁹³⁷

Amit a madárscicsérgés eltakar. Magyar Televízió, 1970. november 7.⁹³⁸

Madárzenei bemutató Balázs Árpád zeneszerző *Hangoskodó* című ifjúsági zenei műsorában. Magyar Televízió, 1978. április 25.⁹³⁹

Esti Muzsika: Madárzene. Szőke Péterrel Antal Imre beszélget a *Zene, zene, zene* című műsor különkiadásában. Magyar Televízió, 2. műsor, 1979. június 16., 19:45⁹⁴⁰

Szádváry Gabriella beszélget Szőke Péterrel kutatásairól a *Kalendárium 1991* című műsorban. Magyar Televízió, 1. műsor, 1991. augusztus 28., 17:30⁹⁴¹

Madárfolklor. Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04. Szőke Péter utolsó madárzenei előadása, felvétele otthonában készült. Saját jegyzékében *A madárvilág rejtett zenei mikrokozmosza* címen szerepel.⁹⁴²

⁹³⁴ Ismertetése: Daniss Győző: [cím nélkül], *Élet és Tudomány* XLI/10 (1986. március 7.): 313.; A Magyar Nemzeti Filmlap Zrt. Filmarchívumától két év tizenegy levélváltása árán sem sikerült a filmről másolatot szerezni.

⁹³⁵ [Szőke Péter]: [Gépirat „Dr. Szőke Péter egyéb tudományos (és ezzel kapcsolatos kulturális) munkásságának ismertetése” szövegkezdettel]. OSZK Zeneműtár, Szőke Péter hagyatéka, „Szőke Péter / Életrajzok, Tájékoztatók, Jelentések, Emlékeztetők stb. / Mindenféle” feliratú dosszié

⁹³⁶ Gaál Eszter segítségét köszönöm a műsorok előkeresésében, és a két fennmaradt műsor másolatának elkészítésében.

⁹³⁷ Szőke április 11-i dátumot adott meg, de a *Zenei Figyelő* című műsort nem ezen a napon adta a televízió, a megadott dátumhoz legközelebbi adás 1967. április 12-én, szerdán volt, az általam fent feltüntetett időpontban. Az MTVA archívumának munkatársai nem találtak felvételt vagy más dokumentumot a műsorról. Szőke: *Nekrológom*, 81.; [s. n.]: „A televízió műsora”, *Népszabadság* XXV/81 (1967. április 7.): 10.

⁹³⁸ Szőke: *Nekrológom*, 82. A műsor elhangzásának dátumát a Magyar Televízió megfelelő heti programjában megadott címek alapján nem sikerült ellenőriznem. Az MTVA archívumának munkatársai nem találtak felvételt vagy más dokumentumot a műsorról. [s. n.]: „A televízió műsora”, *Népszabadság* XXVIII/255 (1970. október 30.): 10.

⁹³⁹ Szőke: *Nekrológom*, 84. A műsor elhangzásának dátumát a Magyar Televízió megfelelő heti programjában megadott címek alapján nem sikerült ellenőriznem. Az MTVA archívumának munkatársai nem találtak felvételt vagy más dokumentumot a műsorról. [s. n.]: „A televízió műsora”, *Népszabadság* XXXVI/93 (1978. április 21.): 10.

⁹⁴⁰ Szőke: *Nekrológom*, 84. A pontosított cím, a csatorna és az adás *óra:perc* adatának forrása: [s. n.]: „A televízió műsora”, *Népszabadság* XXXVII/132 (1979. június 8.): 10.; A műsor felvétele hozzáférhető az MTVA archívumában.

⁹⁴¹ Szőke: *Nekrológom*, 89. Szőkénél augusztus 27-i dátum szerepel, de ezen a napon *Kalendárium* című műsort nem sugárzott a televízió, a legközelebbi adásnap augusztus 28., a csatornát és az *óra:perc* adatot e nap műsora alapján tüntettem fel. [s. n.]: „Rádió- és tévéműsor”, *Népszabadság* XLIX/201 (1991. augusztus 28.): 11.

⁹⁴² Szőke: *Nekrológom*, 89. Az adás részletes adatainak forrása: [s. n.]: „Rádió- és televízióműsor”, *A Hét* XXXIX/21 (1994. május 20): 29. A műsor felvétele hozzáférhető az MTVA archívumában.

g) Rádióműsorok⁹⁴³

Madárhang – madárzene. A Magyar Rádió URH adója, 1969. június 12.⁹⁴⁴

A madárhang felfedezése. Magyar Rádió, Petőfi adó, 1971. október 14., 21:45⁹⁴⁵

Mezei András – Szőke Péter: *Madárénekek éneke.*

Magyar Rádió, Petőfi adó, 1976. május 20., 20:33

3. műsor [a későbbi Bartók rádió], 1976. június 6., 17:18

Kossuth adó, 1976. október 2., 22:20

Petőfi adó, 2000. február 18., 02:21⁹⁴⁶

Madárzenei hangbemutató és kisriport a „fizikai” zenéről, Magyar Rádió, Kossuth adó, 1979. október 7.⁹⁴⁷

Madárzenei példák bemutatása Lukin László *Madárház* című ifjúsági zenei műsorában, Magyar Rádió, Petőfi adó, 1984. január 20., 13:14⁹⁴⁸

h) Élő előadások⁹⁴⁹

Zenei jellegű struktúrák a madárhangadásban. MTA Bartók Archívuma, 1966. március 31.

A madárzene mikrokozmosza. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1966. december 15.

Madarak zenéjéről mint biológiai jelenségről. A Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem KISZ Kultúrosztálya, 1966. október 10.

Biológiai mikrozene madarak hangadásában. A Magyar Fonetikai, Foniátriai és Logopédiai Társaság meghívására a Fül-, Orr- és Gége-klinikán, 1967. december 5.

Hangbemutató Szőke *Madárhang mint biológiai zene* című kandidátusi értekezésének védésén. A Tudományos Minősítő Bizottság szervezésében, az MTA Roosevelt téri épületének kistermében, 1968. június 11.⁹⁵⁰

A madárhang felfedezése című rádióműsor hanganyagának bemutatása. Központi Múzeumi Igazgatóság Természetbarát Klubja, ismeretlen helyszín, 1973. május 7.

A biológiai madárzene humán-zenei formavilága. Magyar Zeneművészek Szövetsége, Fiatal Zeneszerzők Csoportja, ismeretlen helyszín, 1978. május 5.

Biológiai akusztika és ornitomuzikológia. Magyar Biológiai Társaság, Elméleti Biológiai Szakosztály, ismeretlen helyszín, 1978. december 14.

⁹⁴³ Stettner Juditnak és Szénási Zsófiának köszönöm, hogy segítették munkámat a Magyar Rádió archívumában.

⁹⁴⁴ Szőke: *Nekrológom*, 82. A műsor elhangzásának dátumát a Magyar Rádió megfelelő heti programjában megadott címek alapján nem sikerült ellenőriznem. [s. n.]: „Budapest hullámhosszán”, *Népszabadság* XXVII/129 (1969. június 6.): 10.; A Magyar Rádió archívumában megtalálható a műsor felvétele (D-2510/1. tekercs), az adásba kerülési dátumot nem tüntették fel mellette, de a felvételi dátumot igen: 1968. június 10. A felvétel évszáma miatt felmerült bennem, hogy Szőke esetleg tévesen adta meg az adásbakerülési évét, de az 1968. júniusi rádióműsorban sem sikerült a műsort azonosítanom. [s. n.]: „Budapest hullámhosszán”, *Népszabadság* XXVI/132 (1968. június 7.): 10.

⁹⁴⁵ Szőke tévesen „*A madárzene felfedezése*” címet adta meg (*Nekrológom*, 83.), az általam közölt adatok a Magyar Rádió archívumából származnak, ahol a műsor hangfelvétele is fellelhető.

⁹⁴⁶ Szőke: *Nekrológom*, 84. A négy adás adatainak forrása a Magyar Rádió archívuma, ahol a műsor hangfelvétele is fellelhető.

⁹⁴⁷ Szőke: *Nekrológom*, 84. A Magyar Rádió archívumában erről a műsorról felvétel vagy más dokumentum nem található. A műsort a Magyar Rádió megfelelő heti programjában az ott megadott címek alapján nem sikerült azonosítanom. [s. n.]: „Budapest hullámhosszán”, *Népszabadság* XXXVII/227 (1979. szeptember 28.): 10.

⁹⁴⁸ Szőke: *Nekrológom*, 86. Az adás részletes adatainak forrása a Magyar Rádió archívuma, ahol a műsor hangfelvétele is fellelhető.

⁹⁴⁹ Szőke: *Nekrológom*, 78–89. Csak azokat az előadásokat tüntettem fel, amelyek címük alapján egyértelműen ornitomuzikológiai témájúak voltak, és amelyeket rendezvényként meghirdettek, szemben a Szőke laboratóriumában tett egyéni vagy kiscsoportos látogatásokkal.

⁹⁵⁰ A helyszínhez: Meghívó *A madárhang mint biológiai zene* c. kandidátusi értekezés vitájára. OSZK Kézirattár, Fond 448.

Bemutató *A zene három szférája* címmel Brűnnben megtartott előadás hanganyagával. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Esztétika Tanszék, 1981. november 10.

Biológiai zene – zenei biológia. A Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Biológiai Társaság ünnepi rendezvénye Darwin centenáriumán, ismeretlen helyszín, 1982. április 20.

A madarak eddig ismeretlen biológiai zenéjének bemutatása. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Esztétika Tanszék, 1982. december 29.

A zene eredete és három világa. Újpesti Derkovits Ifjúsági Klub, 1983. május 25.

Újabb hangbemutató előadás a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Esztétika Tanszékén, 1984. március 29.

Hangbemutató előadás a madárzenei kutatásokról a Magyar Biológiai Társaság Pedagógiai Szakosztályában, 1986. november 20.

Madárzenei hangbemutató Földes Imre a zene keletkezéséről szóló előadásának végén, Kossuth Klub, 1987. október 21.

Madárzenei és általános elméleti zenei témájú előadás a Magyar Tudományos Akadémia Nőcsoportjának, ismeretlen helyszín, 1990. december 3.

A zeneiség története a fizikától a madárzenéig s azon túl az emberig. Magyar Biológiai Társaság, Elméleti Biológiai Szakosztály, 1993. március 5.

Irodalom- és forrásjegyzék

1. Publikált dokumentumok

a) Szöveges publikációk

[s. n.]: *A burzsoá nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról. Tézisek.* [Kiadja az] MSZMP Központi Bizottság Agitációs és Propaganda Osztály. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1959.

[s. n.]: „A hét könyvei”, *Magyar Nemzet* XXXIII/295 (1977. december 16.): 6.

[s. n.]: *A munka törvénykönyve és végrehajtási rendelete.* Budapest: Szakszervezetek Országos Tanácsa, [1953.]

[s. n.]: „A Szőke Péter-hagyatékáról” *OSZK Híradó*, XXXIX/1–2. (1996): 3.

[s. n.]: „Az Országos Tudományos Kutatási Alapból támogatott pályázatok”, *Magyar Tudomány* XCIII/10 (1986. október): Melléklet, 74.

Atwood Lawrence, Elisabeth: *Hunting The Wren. Transformation of Bird to Symbol.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1997.

B. J.: „[Cím nélkül]”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIV/11. (1941. június 1.): 4.

Barbera, André: “Pythagoras”. In *Grove Music Online*. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22603> (Hozzáférés: 2021. július 25.)

Bárczi Géza – Országh László – Balázs János (et al., szerk.): *A magyar nyelv értelmező szótára.* Budapest: Akadémiai Kiadó, ³1978–1980.

Barnes, George: “Physics and Size in Biological Systems” *Physics Teacher* XXVII/4 (1989. április): 234–253.

Barthes, Roland: *L’empire des signes.* Genève: Editions d’Art Albert Skira, 1970.

Bartók Béla: „A magyar népdal [1924]”. In Révész: *Bartók Béla írásai* 5. 7–245.

Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In Tallián: *Bartók Béla írásai* 1. 138–147.

Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében [1921]” (Tallián Tibor fordítása Bartók német nyelvű fogalmazványából). In Tallián: *Bartók Béla írásai* 1. 106–115.

Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)”. In Lampert: *Bartók Béla írásai* 3., 345–364.

Bartók, Béla: *Concerto No. 3. For Piano and Orchestra.* London: Boosey & Hawkes, 1947.

Bartók Béla: „Faji tisztaság a zenében”. In Lampert: *Bartók Béla írásai* 4. 270–274.

Bartók Béla: „Mi a népzene?”, *Magyar Minerva* II/1 (1931. január 15.): 193–195. Közreadása: Szöllőssy András (szerk.): *Bartók összegyűjtött írásai* I. Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 672–684.

Bartók Béla: „Népdalkutatás és nacionalizmus”. In Lampert: *Bartók Béla írásai* 4. 307–311.

Bartók Béla: „Népzenénk és a szomszéd népek zenéje” In Lampert: *Bartók Béla írásai* 3. 210–274.

Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music. Vol 4. Carols and Christmas Songs (Colinde).* Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

- Bartók, Béla: *Streichquartett 4*. Wien: Universal Edition, 1929. 31.
- Bartók, Béla – Bates Lord, Albert: *Serbo-Croatian Folksongs*. New York: Columbia University Press, 1951.
- Bartók Béla – Kodály Zoltán: „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete”, *Ethnographia* XXIV (1913): 313–344.
- Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: EMB, 2004.
- Bartók Péter: *My Father*. Homosassa: Bartók Records, 2002.
- Bednarik, Robert G.: “Rock Art and Pareidolia”, *Rock Art Research* XXXIII/2 (2016):167–181.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea, átd. Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Hozzáférés: 2021. augusztus 4.)
- Berendt, Joachim-Ernst: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985.
- Berne, Eric: *Sorskönyv*. Ford. Ehmann Bea. Budapest: Háttér, 2013.
- Bernstein, Leonard: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen. Charles Eliot Norton előadások, 1973*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Bertha Bulcsu: „A remeterigó éneke”. In U.ő: *Egy író állatkertje*. Budapest: Schenk Verlag Kft., 1992. 153–155.
- Bevis, John: *Aaaaw to Zzzzzd. The Words of Birds: North America, Britain, and Northern Europe*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Biblia. Ószövetségi és újszövetségi Szentírás*. Ford. Gál Ferenc, Gál József, Gyürki László, Kosztolányi István, Rosta Ferenc, Szénási Sándor, Tarjányi Béla. Budapest: Szent István Társulat, 2009.
- Bodon Pál: *Az intonálás iskolája. Népzene énekkari gyakorlata a fizika tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1953.
- „Bogdán Csaba hivatalos honlapja. Diszkográfia. Hupikék törpikék”, <http://www.bogdancsaba.hu/hupikektorpikék.php> (Hozzáférés: 2016. március 31.)
- Bolgár Dániel: „Mítoszok a zsidó jólétről – a Horthy-kori statisztikáktól a mai magyar történetírásig”, *Múltunk* LX/4. (2015/4): 112–163.
- Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Bónis Ferenc (közr.) – Kodály Zoltán: *Visszatekintés I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Bónis Ferenc (szerk.) – Kodály Zoltán: *Visszatekintés II*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Bonyhai Gábor – Antal Gábor: „A termékeny félreértés stációi. Min dolgozik Bonyhai Gábor irodalomtörténész?” *Magyar Nemzet* XXXVI/193 (1980. augusztus 17.): 9.
- Boone, Charles: “Has modernist music lost power?” In: Ingeborg Hoesterey (ed.): *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 207–215.
- Böhme, Hartmut: “The Metaphysics of Phenomena: Telescope and Microscope in the Works of Goethe, Leeuwenhoek and Hooke”. In Helmar Schramm – Ludger Schwarte – Jan Lazardzig (eds.): *Collection–Laboratory–Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005. 368–369.
- Brehm, Alfred: *Az állatok világa*. Budapest: Kassák, ²1992–1998. (Az 1920-as években megjelent 2. kiadás reprintje)
- Breuer János: „Maróthy János – Batári Márta: A zenei végtelen [recenzió]”, *Muzsika* XXXI/5 (1988. május): 46–48.

Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

Brittan, Francesca: “On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the Scherzo fantastique”, *Journal of the American Musicological Society* LXIV/3 (2011. ősz): 527–600.

Buffon, [Georges-Louis Leclerc, Comte de]: *Œuvres complètes. Tome XII*. Bruxelles: Lejeune, 1828.

Bukáné Kaskötő Marietta: *Musica Sacra Hungariae: A cecilianizmus magyarországi története. 1897-től 1950-ig*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020.

Busoni, Ferruccio: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Ford. Kenessey Sándor. Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1920.

Cage, John: *A csend*. Vál. Wilhelm András, ford. Weber Kata. Pécs: Jelenkor, 1994.

Cage, John: „A zenemű mint folyamat”. In Cage: *A csend*, 41–64.

Cage, John: „Előadás a valamiről”. In Cage: *A csend*, 81–95.

Cage, John: „Juilliard előadás”. In Cage: *A csend*, 96–110.

Cage, John: *Silence. 50th anniversary edition*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

Cage, John – Charles, Daniel: *For the Birds*. Boston: Marion Boyars, 1981.

Cameron, Laura – Rogalsky, Matt: “A Day in Algonquin Park: William W. H. Gunn and the circadian audio portrait”, *Organised Sound* XXII/2 (2017): 206–216.

Campbell, Donald: *The Encyclopedia of British Birds*. Bath: Paragon, 1999.

Chandler, Glenn: “Jean Philippe-Rameau and the Corps Sonore”, *Athens Journal of Humanities & Arts* IV/1 (2017): 7–24.

Chomsky, Noam: *Syntactic Structures*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002.

Cramer, Jeffrey S. (ed.): *I to Myself: An Annotated Selection from the Journal of Henry D. Thoreau*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Croft, William J.: *Under the Microscope. A brief history of microscopy*. Hackensack, NJ: World Scientific Publishing, 2006.

Cruickshank, Allan D.: *A Pocket Guide to Birds*. New York: Washington Square Press, 1960.

Csatár István – Ölvedi János (szerk.): *A visszatért Felvidék adattára*. Budapest: Rákóczi, 1939.

Csenki Imre: „Így láttam Bartókot” *Budapest* XVII/3 (1979. március): 20–21.

Cseres Tibor: „A madárzene nyomában [Interjú Szőke Péterrel, 1966]”. In Uő: *Hol a kódex?* Budapest: Magvető, 1971. 453–463.

Cseres Tibor: „Barbár változatok. Dráma 2 részben. I. rész”, *Jelenkor* XIII/7–8. (1970. július-augusztus): 665–681.; Uő: „Barbár változatok. Dráma 2 részben. II. rész”, *Jelenkor* XIII/9 (1970. szeptember): 793–812.; Kötetben: Kardos György (szerk.): *Rivalda 69-70. Kilenc színmű*. Budapest: Magvető, 1971. 5–88.

Csikszentmihályi, Mihály: *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

Csikszentmihályi, Mihály: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990.

Cook, Nicholas: *Zene. Nagyon rövid bevezetés*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi, 2014.

- Cros, Caroline: *Marcel Duchamp*. Transl. by Vivian Rehberg. London: Reaktion Books, 2006.
- Cushid, Irwin: *Songs in the Key of Z. The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: A Capella Books, 2000.
- Dahlhaus, Carl: „A zene fogalma és az európai hagyomány”. In Carl Dahlhaus – Hans-Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Budapest, Osiris, 2004. 33–40.
- Dalos Anna: „Válasz Tusa Erzsébetnek”, *Magyar Zene* XLII/2 (2004. május): 219–223.
- Darwin, Charles: *The Descent of Man*. New York: Appleton, ²1897.
- Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York, Philosophical Library, ³1955.
- Darwin, Charles: *The Foundations of the Origin of Species, a Sketch written in 1844*. Ed. by Francis Darwin. Cambridge: University Press, 1909.
- Davies, Hugh: “Vocoder”. In *Grove Music Online*. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47646> (Hozzáférés: 2021. augusztus 2.)
- Dawkins, Richard: *Az önző gén*. Ford. Síklaki István. Budapest: Gondolat, 1986.
- Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Berlin, 1883.
- Diós István – Viczián János (szerk): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014.
- Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 7–19.
- Dolgoplov, Greg: “New Gulliver”. In Birgit Beumers (ed.): *Directory of World Cinema. Russia*. Bristol: Intellect, 2011. 250–252.
- Dombrowski, Daniel: “Charles Hartshorne”. In Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/hartshorne/> (Hozzáférés: 2018. április 28.)
- Dombrowsky, Daniel: *Divine Beauty: The Aesthetics of Charles Hartshorne*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Doolittle, Emily L.: “‘Hearken to the Hermit-Thrush’: A Case Study in Interdisciplinary Listening”, *Frontiers in Psychology* XI (2020. december). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.613510> (Hozzáférés: 2021. augusztus 20.)
- Doolittle, Emily: “‘Scarce inferior to the nightingale’: hermit thrush song and American cultural identity”. Preprint, 2020.
- Doolittle, Emily – Gingras, Bruno: “Quick guide: Zoomusicology”, *Current Biology* XXIV/19 (2015. október 5.): R819–R820.
- Dostrovsky, Sigalia: “Early Vibration Theory: Physics and Music in the Seventeenth Century”, *Archive for History of Exact Sciences* XIV/3 (1975): 169–218.
- Ende, Michael: *Momo*. Ford. Kalász Márton. Budapest, Móra: 1986.
- Engels, Friedrich: *A természet dialektikája*. Ford. Gáspár Endre – Liszkai Zoltán. Budapest: Szikra, 1952.
- Eöszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Editio Musica Budapest, ²2007.
- Erdély Miklós: „Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához”. In U.ő: *Idő-möbiusz (második kötet)*. Párizs – Bécs – Budapest: Magyar Műhely, 1991. 84.
- Evans, Nicolas – Levinson, Stephen C.: “The myth of language universals: Language diversity and its importance for cognitive science”, *Behavioral and Brain Sciences* XXXII/5 (2009): 429–492.

- Fachner, Jörg: "Music and Altered States of Consciousness: An Overview". In David Aldridge – Jörg Fachner (eds.): *Music and Altered States*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006. 15–37.
- Fallon, Robert: "The Record of Realism in Messiaen's Bird Style". In Christopher Dingle – Nigel Simeone (eds.) *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2007. 115–136.
- [s. n.]: „Falu hangja – szabad szó”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/16-17 (1940. szeptember 1.): 7.
- Farkas Ferenc: „Szöke Péter ornitomuzikológus”, *Madártávlat*, XII/2. (2005): 11.
- Farkas Zoltán: „A napszemüveges esernyő. Budapesti Őszi Fesztivál – Korunk Zenéje '97”, *Muzsika* XLI/1 (1998. január): 39–42.
- Feldman, Morton: "The Anxiety of Art". In Friedman: *Give My Regards to Eighth Street*, 21–32.
- Feldman, Morton: "Crippled Symmetry". In Friedman: *Give My Regards to Eighth Street*, 134–149.
- Firestein, Stuart: *Ignorance. How it drives science*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Fitch, W. Tecumseh: "The biology and evolution of music: A comparative perspective", *Cognition* C (2006): 173–215.
- Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*. Budapest: Balassi, 1996.
- Fogelström, Lollo et al.: *Hilma af Klint: Målningarna till templet*. Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 2000.
- Fournier, Marcel: *Marcel Mauss. A biography*. Transl. by Jane Marie Todd. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Főzy Vilma – Kelényi Béla (szerk.): *Indiánok a Duna partján. Baktay Ervin indián könyve*. Budapest: Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2019.
- Freitas Araujo, Saulo de: *Wundt and the Philosophical Foundations of Psychology. A reappraisal*. Cham: Springer International Publishing, 2016. 167–208.
- Friedman, Bernard Harper (ed.): *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge, Mass.: Exact Change, 2000.
- Funkhauser, Matthias: „Fritz Jöde »Tonika-Do« szemináriuma Budapesten 1938-ban”, *Parlando* LVII/4. (2015): 4–5. <https://www.parlando.hu/2015/2015-4/FritzJode.pdf> (Hozzáférés: 2021. június 11.)
- Gagne, Cole – Caras, Tracy: *Soundpieces: Interviews with American Composers*. Metuchen: The Scarecrow Press: 1982.
- Galilei, Galileo: *Matematikai érvelések és bizonyítások két új tudományág, a mechanika és a mozgások köréből*. Ford. Dávid Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- Garfield, Simon: *Mauve: How One Man Invented a Color That Changed the World*. W. W. Norton & Company, 2002.
- Geissmann, Thomas: "Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective". In: Nils L. Wallin et al. (eds.): *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000. 103–123.
- Gelatt, Roland: *The Fabulous Phonograph. 1877–1977*. New York: Collier Books, ²1977.
- Goff, Philip – Seager, William – Allen-Hermanson, Sean: "Panpsychism". In *Edward N. Zalta* (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/panpsychism/> (Hozzáférés: 2018. április 22.)
- Grabócz Márta (szerk.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires, 1999.

- Grandpierre Atila: „A magyar népzene eredetéről”, *Kapu* XXVIII/2 (2016. február): 54–58.
- Greenewalt, Crawford H.: *Bird Song. Acoustics and Physiology*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1968.
- Greguss Ferenc: „Hangmikroszkóp. Ultrahangokból TV-kép”, *Delta* V/12 (1971. december): 36–37.
- Griffiths, Paul: *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Griffiths, Paul: “Varèse, Edgard”. In *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042> (Hozzáférés 2021. február 8-án)
- Guski-Leinwand, Susanne: “Becoming a Science: The Loss of the Scientific Approach of Völkerpsychologie”, *Zeitschrift für Psychologie* CCXVII/2 (2009. január): 79–84.
- Gussenhoven, Carlos: *The Phonology of Tone and Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press: 2004.
- Gyuris György: *Erdei Ferenc munkássága. Bibliográfia és eseménytár*. Szeged: Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár, 2010.
- Haar, James: “Music of the Spheres”. In *Grove Music Online*. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19447> (Hozzáférés: 2021. július 25.)
- Haase, Rudolf: *Der messbare Einklang. Grundzüge einer empirischen Weltharmonik*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976.
- Halász Péter: “Kurtág-töredékek”, *Holmi* VII/2 (1995. február): 154–183.
- Halász Péter: „Utolérni Európát. Beszélgetés az MTA Zenetudományi Intézet Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának munkatársaival”, *Muzsika* XXXII/5 (1989. május): 8–12.
- Halmi Attila – Halmi Géza: *Modellvasutak elektronikus vezérlése*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1972.
- Hargitai András: „Oiseaux exotiques. Az ismeretlen madárzene. Madárhangok lelassítva”, *Prae.hu* (2008. július 24.), <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=1280> (Hozzáférés: 2015. november 4.)
- Harley, Maria Anna [Trochimczyk, Maja]: “Birds in concert: North American birdsong in Bartók’s Piano Concerto No. 3”, *Tempo* XLVIII/189 (1994. június): 8–16.
- Harley, Maria Anna [Trochimczyk, Maja]: “Natura naturans, natura naturata and Bartók’s Nature Music Idiom”, *Studia Musicologica* XXXVI/3–4 (1995): 329–349.
- Harnow Klausen, Soren: “Interdisciplinarity and Scientific Creativity” In Eric Shiu (ed.): *Creativity Research. An inter-disciplinary and multi-disciplinary research handbook*. London: Routledge, 2014. 31–50.
- Harris, R. Allen: “Chomsky’s other Revolution”. In Douglas A. Kibbee (ed.): *Chomskyan (R)evolutions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. 237–264.
- Harrison, Luke – Loui, Psyche: “Thrills, chills, frissons, and skin orgasms: toward an integrative model of transcendent psychophysiological experiences in music”, *Frontiers in Psychology* V/790 (2014. július).
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00790> (Hozzáférés: 2021. augusztus 18.)
- Hárs György Péter: „Karinthy és a pszichoanalízis”, *Imágó Budapest* III/3-4 (2013): 79–94.
- Hartshorne, Charles: *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1973.
- Hartshorne, Charles: “Physics and Psychics: The Place of Mind in Nature”. In John B. Cobb – David Ray Griffin (eds.): *Mind in Nature*. Washington D. C.: University Press of America, 1977. 90–122.
- Hartshorne, Charles: “The Aesthetic Dimensions of Religious Experience”. In James Franklin Harris (ed.): *Logic, God and Metaphysics*. Dordrecht, Springer Netherlands, 1992. 9–18.

- Hartshorne, Charles: "The Aesthetics of Birdsong", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXVI/3 (1968. Spring): 311–315.
- Hartshorne, Charles: "The Relation of Bird Song to Music", *Ibis* C/3 (1958): 421–445.
- Hausmann, Raoul: „Kurt Schwitters wird Merz.“. In U.ö.: *Am Anfang war Dada*. Giessen: Anabas, 1972. 63–71.
- Havasréti József: „Duchamp-változatok“, *Holmi* XXIII/7 (2011. július): 915–923.
- Healy, Kevin – McNally, Luke – Jackson, Andrew L.: "Metabolic rate and body size are linked with perception of temporal information", *Animal Behaviour* LXXXVI (2013): 685–696.
- Hegyí Dóra – László Zsuzsa: „A kiállítások láthatatlan története – párhuzamos kronológiák“, *Korunk* III/9 (2009. szeptember): 48–57.
- Heiter, Susanne: „Hjertøjas Stare, Schwitters' Erben. Ein Rezeptionsdilemma“. In Jessica Ullrich (Hrsg.): *Tierstudien 1: Animalität und Ästhetik*. Berlin: Neofelis, 2012. 139–151.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877.
- Hermansson, Klas: *Kvittar det hur man kvittrar? Ett förslag till metod för översättning av läten till skrift*. Szakdolgozat. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011. <http://hdl.handle.net/2077/29265> (Hozzáférés: 2021. február 14.)
- Hévizi Ottó: „Félreértés és tágasság (Popper Leóról)“ *Nappali Ház* I/1 (1989. június): 58–64.
- Hévizi Ottó – Tímár Árpád (szerk.): *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. [Budapest]: MTA Lukács Archivum, 1993.
- Hicks, Michael: "John Cage's Studies with Schoenberg", *American Music* VIII/2 (1990. Summer): 125–140.
- Higgins, E. Tory: "Category accessibility". In Alan E. Kazdin (ed.): *Encyclopedia of Psychology*. II/48–49.
- Hinshaw Wing, Anne: "Notes on the song series of a hermit thrush", *The Auk* LXVIII/2 (1951. április): 189–193.
- Hollós Máté: „Intrada. Pályakezdő zeneszerzők arcképe: Vajda Gergely“, *Kritika* XXVII/1 (1998. január): 44–45.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music. Third Edition*. New York: Routledge, 2008. 45–56.
- Homayr, Ralph: *Montage als Kunstform. Zum literarischen werk von Kurt Schwitters*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.
- Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. [Budapest]: Helikon, 1990.
- Hundertwasser, Friedrich: *Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. Mainz: Kaufmann, 1958.
- Huffman, Carl: "Pythagoreanism". In Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/pythagoreanism/> (Hozzáférés: 2021. július 27.)
- Illés Lajos: „A remeterigó csodája. [Interjú Patachich Ivánnal]“. In U.ö.: *Szereti Ön az állatokat? Beszélgetések művészekkel és tudósokkal*. Budapest: Gondolat, 1989. 193–196.
- Irodalmi Szemle*, XXV. évf. 10. sz. (1982. december): A borító versójának illusztrációja
- [s. n.]: „Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz“, *Pesti Napló* LXXXIX/101 (1938. május 5.): 2.
- [s. n.]: „Ítéljen a nemzet!“, *Hanza Szövetkezeti Újság* XV/4 (1942. február 15.): 1.

Ittész Mihály: *Bárdos Lajos*. Budapest: Mágus, 2009.

Ittész Mihály: „Bárdos Lajos, a zenetudós”. In S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 28–32.

Ittész Mihály (szerk.): *Csenki Imre emlékkönyv*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2004.

Johnson, Steven: “Feldman, Morton”. In *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09435> (Hozzáférés: 2020. február 9.)

Kanduri, Chakravarthi – Kuusi, Tuire – Ahvenainen, Minna – Philips, Anju K. – Lähdesmäki, Harri – Järvelä, Irma: “The effect of music performance on the transcriptome of professional musicians”, *Scientific Reports* V/9506 (2015. március 25.) <https://doi.org/10.1038/srep09506> (Hozzáférés: 2021. július 5.)

Karinthy Frigyes: „Halandzsa”. In Uő: *Cirkusz*. Szerk. Vajda Miklós – Kolozsvári Grandpierre Emil. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956. I/250–252.

Karinthy Frigyes: „Időmikroszkóp”. In Karinthy Frigyes: *Följelentem az emberiséget*. Szerk. Domokos Mátyás. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. II/362–364.

Kárpáti János: „Rokon népek nyomában. Vikár László gyűjtése a volga-kámai finnugorok és törökök között”, *Muzsika* XXXVIII/4 (1995. április 1.): 3–5.

Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Budapest: Magvető: 1972.

Kazdin, Alan E. (ed.): *Encyclopedia of Psychology*. Washington: American Psychological Association, 2000.

Kerényi György (közr.): *A Magyar Népzene Tára 2. Jeles napok*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1953.

Kermode, Frank: “The Uses of Error”. In Uő: *The Uses of Error*. London: Fontana Press, 1991. 425–432.

Kesztlér Lőrinc: *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete*. Budapest: Rozsnyai, 1928.

Dr. Keve András: „In memoriam. Beck Pál” *Aquila* LXXXIV (1977): 121.

Kiernan, Colin: “Swift and Science”, *The Historical Journal* XIV/4 (1971. december): 709–722.

Kishonti Barna: *A zenei ötfokúság természettudományi alapjai*. Budapest: Magyar Kórus, 1939.

Kiss Lajos (közr.): *A Magyar Népzene Tára 3/A. Lakodalom*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1955.

Kittler, Friedrich: “Real Time Analysis, Time Axis Manipulation”, ford. Geoffrey Winthrop-Young, *Cultural Politics* XIII/1 (2017): 1–18.

Kivy, Peter: “Charles Darwin on Music”, *Journal of the American Musicological Society*, XII/1 (1959 Spring): 42–48.

Klaniczay Júlia (közr.): *Marcel Duchamp Szimpozion. Ötperces előadások Marcel Duchamp szellemében*. Budapest: Artpool, 2007.

Klassen, Janina: „Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2001. 73–83.

Klicka, John – Voelker, Gary – Spellman, Garth M.: “A molecular systematic revision of the true thrushes (Turdinae)”, *Molecular Phylogenetics and Evolution* XXXIV (2005. április): 486–500.

Koester, Tony: *Realistic Model Railroad Operation: How to Run Your Trains Like the Real Thing*. Waukesha, WI: Kalmbach, 2004.

Kohara, Masashi: “Before the End of Everything: Masuyama Tazuko and ‘Another Tokuyama Village’” (Transl. by Yoshiaki Kai) *TAP [Trans-Asia Photography Review]* VI/2 (2016. tavasz).
<http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0006.203> (Hozzáférés 2021. január 24-én)

Kroó György: *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

K. E. [Kulcsár Ernő]: „Megint tart a föld-pör. A zsidó földbirtokok kisajátításáról”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XV/16-17. (1942. szeptember 1.): 4–5.

Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók” *Új Zenei Szemle* I/4 (1950. szeptember): 33–38.

Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* Budapest: EMB, 142000.

Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica IV.* Budapest: Magyar Kórus, 1942.

Kodály Zoltán: „Énekes játékok”. In Bónis–Kodály: *Visszatekintés I.*, 62–63.

Kodály Zoltán: *Iskolai énekgyűjtemény I-II.* Budapest: Országos Köznevelési Tanács, 1943/1944.

Kodály Zoltán: „Juliánusz nyomában”. In Kodály–Bónis: *Visszatekintés I.*, 69–70.

Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. In Bónis–Kodály: *Visszatekintés II.*, 235–260.

Kodály Zoltán: *Ötfokú zene III.* Budapest: Magyar Kórus, 1948.

Kodály Zoltán: *Ötfokú zene IV.* Budapest: Magyar Kórus, 1947.

Kodály Zoltán: „Sajátos dallamszerkezet a cseremiszt népzeneben”. In Beke Ödön – Benedek Marcell – Turóczi-Trostler József (szerk.): *Emlékkönyv Balassa Józsefnek a Magyar Nyelvőr szerkesztőjének 70. születése napjára.* Budapest: Ranschburg, 1934. 181–193.

Kodály Zoltán: „Százegy magyar népdal. Előszó”. In Bónis–Kodály: *Visszatekintés I.* 46–47.

Kodolányi János: „Finn tanya”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/4, 5, 6, 7 (1939. február. 15., március 1., 15., április 1.): 2–4.

[Kuusinen, Otto Ville et al.]: *A marxizmus-leninizmus alapjai.* [Ford. Z. Vidor Emma et al.] Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1961.

Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre.* Doktori Disszertáció. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2015.

Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 3.* Budapest: Editio Musica Budapest, 1999.

Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 4.* Budapest: Editio Musica Budapest, 2016.

Latour, Bruno: *Sohasem voltunk modernek.* Ford. Gecser Ottó. Budapest: Osiris, 1999.

Lázár Imre: *Neveléstudomány a kulturális antropológia talapzatán: Kodály Zoltán, Karácsony Sándor és Németh László pedagógiájának a kulturális antropológia nézőpontjából.* Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, Tanítóképző Főiskolai Kar, 2014

Lehrdal, Fred – Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.

Lem, Stanisław: *Solaris.* ford. Murányi Beatrix. Budapest: Európa, 1968.

Lendvai Ernő: *Bartók költői világa.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

Leszler József: *Nótakedvelőknek.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

Levine, George: *Darwin Loves You: Natural Selection and the Re-enchantment of the World.* Princeton: Princeton University Press, 2006.

Loch Gergely: „A barátposzáta éneke. Szőke Péter »zeneietlen« madarának hangesztétikuma.” *Magyar Zene* LV/1 (2017. február): 88–116.

Loch, Gergely: "Between Szőke's Sound Microscope and Messiaen's Organ: The Cultural Realities of Blackcap Song." *Organised Sound* XXIII/2 (2018. augusztus), 144–155.

Loch Gergely: „Madarak és emberek. Rózmán Ákos, Szőke Péter és Bengt Emil Johnson hármas portréja”. In: Gyarmati György, Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet. Előzmények, történetek, következmények*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára; Pécs: Kronosz, 2019. 287–303.

Lovas Béla: *Mikroszkóp – mikrokozmosz*. Budapest: Gondolat, 1984.

Loxdale, Hugh D. – Balog, Adalbert: "Béla Bartók – Musician, Musicologist, Composer . . . and Entomologist!", *Antenna. Bulletin of the Royal Entomological Society of London* XXXIII/4 (2009): 176–182.

Macfarlan, Allan A. (ed.): *Native American Tales and Legends*. Mineola – New York: Dover Publications, 2001.

Mâche, François-Bernard: *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1983.

Mâche, François-Bernard: "Syntagms and paradigms in zoomusicology", *Contemporary Music Review* XVI/3 (1997): 55–78.

[s. n.]: *Madárgyűrűzők Magyarországon 2*. [Budapest:] MME Madárgyűrűzési Központ, 2019.
https://www.mme.hu/sites/default/files/binary_uploads/6_termeszetvedelem/madargyuruzesi_kozpont/madargyuruzok_magyarorszagon_2_1951_.pdf (Hozzáférés: 2020. augusztus 21.)

[s. n.]: „Magyar testvérek! Szövetkezeti tagtársak!”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/10 (1939. május 15.): 1.

[s. n.]: „Magyar Tudományos Akadémia. Rendezvényszolgálat”, <https://mta.hu/rendezvenyszolgalat/kepesterem-105698> (Hozzáférés 2021. június 24-én)

Mannheim Károly: „Historizmus [1924]”. In Uő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 125–182.

Maróthy János: „Apeiron. A zenei végtelen természetéről”, *Magyar Zene* XXV/1 (1984. március): 70–72.

Maróthy János: „Kívülről megújuló zenetudomány”. *Muzsika*, XLIV/10 (2001. október): 43–45.

Maróthy János: „Nacionalizmus és a magyar zenetörténet”, *Magyar Zene* III/1 (1962. február): 28–34.

Maróthy János: „»Relatív szinkronizáció«: A zenei szerveződés kulcsa fizikai, biológiai és esztétikai nézőpontból”. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1999. 187–192.

Maróthy János – Batári Márta: *Apeiron musikon. A zenei végtelen*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

Maróthy János – Ujfalussy József – Zoltai Dénes: „Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia”, *Magyar Zene* XIV/2 (1973. június): 189–199.

Martinelli, Dario: *Of Birds, Whales and other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton, London: University of Scranton Press, 2009.

Marx, Karl – Engels, Friedrich: *A német ideológia*. Szerk. Bence György, ford. Kislégyi Nagy Dénes. Budapest: Magyar Helikon, 1974.

Mauser, Siegfried: „[A kísérfüzet szövege]”. In Morton Feldman: *Palais de Mari; Three Dances; Nature Pieces; Intermissions I–VI*. Siegfried Mauser (zg.). [Németország:] Kairos, 2003. 0012362KAI 8.

Mauss, Marcel: « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normal et pathologique* XXXII (1935): 271–293.

McKinnon, James W.: „Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?”, *The Musical Quarterly* LXIV/1 (1978. január): 1–28.

McDermott, Kathleen B.: "Implicit memory". In Alan E. Kazdin (ed.): *Encyclopedia of Psychology*. IV/231–234.

Meskó Attila: „Mit tegyen a Tényeket Tisztelők Társasága a jövőben?”, *Természet Világa* CXXXIV/1 (2003. január): 12–13.

Meyer, Julien: *Whistled Languages. A Worldwide Inquiry on Human Whistled Speech*. Heidelberg: Springer, 2015.

Messiaen, Olivier: *Saint François d'Assise. Scènes Franciscaines. Opéra en 3 actes et 8 tableaux. Acte 2. 6e tableau: Le prêche aux oiseaux*. Paris: Leduc, 1989.

Messiaen, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tom V, 1^{er} volume: Chants d'oiseaux d'Europe*. Paris: Leduc, 1999.

Mezei András: *Ilyen gazdagok vagyunk? Cikkgyűjtemény*. Budapest: Magvető, 1981.

Mezei András: *Megkérdeztük... [1.]* Budapest: Gondolat, 1976.

Mezei András: *Megkérdeztük... [2.]* Budapest: Gondolat, 1982.

[s.n.]: „Mi van az új zsidótörvény-javaslatban?”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/1-2 (1939. január 15.): 6.

Millington, Barry: *Richard Wagner, Bayreuth varázslója*. Ford. Garai Attila. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013.

Monelle, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Moog, Florence: "Gulliver was a Bad Biologist", *Scientific American* CLXXIX/5 (1948): 52–55.

Mundy, Rachel: *Animal Musicalities. Birds, Beasts, and Evolutionary Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018.

Müllner András: „A neoavantgárd és az interpretáció kérdése. Erdély Miklós művészetelmélete”, *Literatura* XXVI/3 (2000): 285–299.

(n): „Falun a tavasz nem lehet halálos”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XV/14-15 (1942. augusztus 1.): 7–8.

N. Horváth Béla: „»Sznobok és parasztok«. A népi-urbánus vitáról”. In *Villanyспенот*, <https://irodalom.oszk.hu/villanyспенот/#!/fejezetek/GOroy6vGQdCazBdqIX94IQ> (Közzététel: 2009. március 15. Hozzáférés: 2021. június 7.)

Nagasawa, Yujin: *The Existence of God. A Philosophical Introduction*. New York: Routledge, 2010.

Nagel, Thomas: "What Is It Like to Be a Bat?", *The Philosophical Review* LXXXIII (1974/4): 435–450.

Nagy Ferenc: „Kötelességünk elmondani”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIV/10 (1941. május 15.): 1.

Needleman Armintor, Deborah: "The Sexual Politics of Microscopy in Brobdingnag", *Studies in English Literature, 1500-1900* XLVII/3 (2007. nyár): 619–640.

Nicholson, Edward Max – Koch, Ludwig: *Songs of Wild Birds*. London: Witherby, 1936.

Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, ²1999.

Okamura, Chōnosuke: *New facts: homo and all vertebrata were born simultaneously in the former paleozoic in Japan*. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1987.

Okamura, Chōnosuke: „Period of the Far Eastern Minicreatures”, *Original Report of the Okamura Fossil Laboratory*, No. 14. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1980, 165–346.

Okamura, Chōnosuke: *The birth place of human beings and vertebrates: Japan*. Nagoya: Okamura Kaseki Kenkyusho, 1983.

Paksa Katalin (közr.): *A Magyar Népzene Tára 10. Népdaltípusok 5*. Budapest: Balassi kiadó, 1997.

Palisca, Claude V.: "Music and science". In Philip P. Wiener (szerk.): *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973. III/260–264.

Papinot, Christian: « Le « malentendu productif ». Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française* XXXVII/1 (2007): 79–86.

„Patachich Iván: A pettyes fülemüle csodája”, [A BMC zenemű-adatbázisa]
<https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112894666> (Hozzáférés: 2021. július 21.)

„Patachich Iván: Cantus Avis”, [A BMC zenemű-adatbázisa]
<https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112894806> (Hozzáférés 2021. július 22-én)

Dr. Pátkai Imre: „A Magyar Madártani Intézet 1951–53. évi madárjelölései. XVII. jelentés” *Aquila* LIX–LXII (1952–1955): 253–273.

[s. n.]: „Pártélet. Nagy-Budapest / Pártnapok”, *Szabad Szó* L/29 (1948. február 5.): 2.

[s. n.]: „Pártélet. Nagy-Budapest / Pártnapok”, *Szabad Szó* L/75. (1948. április 1.): 4.

Pentland, David H.: "Algonquian and Ritwan Languages". In Keith Brown (ed.): *Encyclopedia of Languages and Linguistics*. Amsterdam: Elsevier, 2006. 161–166.

Pernye András: „Énekelnek-e a madarak? (Kritikai megjegyzések Szőke Péter »Ornitomuzikológia« című tanulmányához)” *Magyar Tudomány*, LXX/11 (1963. november): 767–772.

Péteri Lóránt: „A Magyar Zene évtizedei: adalékok a folyóirat első ötven évének történetéhez”, *Magyar Zene* XLIX/1 (2011. február): 99–115.

Péteri Lóránt: „Járdányi Pál az államszocializmusban és a forradalomban”. In Dalos Anna – Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. 115–134.

Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967)”. In Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007. 97–174.

Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 3–48.

Pethő Villó: *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei*. Doktori disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2011.

Pfennig, Andreas R. et al.: "Convergent transcriptional specializations in the brains of humans and song-learning birds", *Science* CCCXLVI/6215 (2014. december 12): 1256846

Piccolino, Marco: "Animal electricity and the birth of electrophysiology: The legacy of Luigi Galvani” *Brain Research Bulletin* XLVI/5 (1998): 381–407.

Pieplow, Nathan: "Describing bird sounds in words”, *Birding* XXXIX/4. (2007. július-augusztus): 48–54.

Pintér István: „A hangmikroszkópia története a 20. században”. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999. 194–208.

Pintér István: „Számítógépes hangmikroszkópia. I. rész. A zenei hang spektrumának és észlelt tulajdonságainak számítógépes vizsgálata”. In Felföldi László – Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, [1991.] 273–309.

- Pintér István: „Számítógépes hangmikroszkópia. II. rész. Példa a hangmikroszkópia gyakorlati alkalmazására: a fül utáni lejegyzés és a hangmikroszkópiái elemzés összehasonlítása Füleki László prímás anyagában”. In Felföldi László – Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1992–1994*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, [1994.] 243–258.
- Pléh Csaba: „A magyarázat és a megértés a szellemtudományos pszichológiában – egy évszázad elteltével”, *Magyar Filozófiai Szemle* LVII/2 (2013): 29–39.
- Popély Árpád: „A csehszlovák–magyar lakosságcsere és az áttelepítésre kijelölt szlovákiai magyarok névjegyzékei”, *Fórum Társadalomtudományi Szemle* X/1 (2008): 125–144.
- Popély Gyula: „A magyar tanügy kálváriájának kezdetei Szlovákiában az impériumváltás után”, *Irodalmi Szemle* XLVII/4 (2004. április): 85–93.
- Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest: Magvető, 1983.
- Pukkai László: „A »Hanza« Szövetkezeti Újság népevelő, kulturális és irodalmi tevékenysége”, *Irodalmi Szemle* XXXI/5. (1988. május): 494–506.
- Pukkai László (szerk.): *Galánta 770*. Galánta: Galánta város, 2007.
- Rácz Endre: „A belehallás jelenségéről. IV. A madarak éneke”, *Magyar Nyelvőr* CXV/3 (1991. július-szeptember): 172–189.
- Rádi Péter: „Kísérlet a mozgásformák korszerű leírására”, *Magyar Filozófiai Szemle* XI/3 (1967): 369–406.
- Radics Éva: *Cinfalvától Cinfalváig. Takács Jenő zeneszerző élete és munkássága*. Budapest: Masszi, 2002.
- Ravasz István: „A 2. magyar hadsereg (1942–1943)”. In Kollega Tarsoly István – Bekény István – Dányi Dezső (szerk.): *Magyarország a XX. században*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996–2000. I/348–358.
- Reeves, Carol: “‘I Knew There Was Something Wrong with That Paper’: Scientific Rhetorical Styles and Scientific Misunderstandings”, *Technical Communication Quarterly* XIV/3 (2005): 267–275.
- Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai* 5. Budapest: Editio Musica Budapest, 1990.
- Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Roads, Curtis: *Microsound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
- Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 2005.
- Ronner Larsson, Susanne: “Postmodernism and identity. John Cage’s Europeras 1&2 in Zurich 1991 – when a staged anarchy creates anarchy among the participants”. In Petter Dyndahl (ed.): *Intersection and interplay. Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society*. Malmö: Malmö Academy of Music, 2013.
- Rothenberg, David: *Why Birds Sing. A journey into the mystery of bird song*. New York: Basic Books, 2005. 83–85.
- Rothenberg, David – Roeske, Tina C. – Voss, Henning U. – Naguib, Marc – Tchernichovski, Ofer: “Investigation of musicality in birdsong”, *Hearing Research* CCCVIII (2014. február): 71–83.
- Schäfer Lajos: „Énekelnek-e a madarak?”, *Magyar Tudomány* LXXI/10 (1964. október): 646–649.
- Schering, Arnold: „Die Lehre von den musikalischen Figuren“. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1908, 106–144.
- Schneider, David E.: “Tradition Transformed. »The Night’s Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style”. In Uő: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007. 81–118.

- Schwitters, Kurt: *Das literarische Werk*. Hrsg.: Friedhelm Lach. Köln: Dumont, 1973–1981.
- Sebeok, Thomas A.: “Prefigurations of art”, *Semiotica* XXVII/1–3 (1979): 3–74.
- Sheets-Johnstone, Maxine: “Human Versus Nonhuman: Binary Opposition As an Ordering Principle of Western Human Thought”, *Between the Species* XII/1 (1996): 57–63.
- Shirihai, Hadoram – Gargallo, Gabriel – Helbig, Andreas J.: *Sylvia warblers. Identification, taxonomy and phylogeny of the genus Sylvia*. London: Helm, 2001.
- Shonle, John I. – Horan, Kathryn E.: “The pitch of vibrato tones”, *The Journal of the Acoustical Society of America* LXVII/1 (1980. január): 246–252.
- Shu, Frank H.: *The Physical Universe. An Introduction to Astronomy*. Sausalito, CA: University Science Books, 1982.
- Siegel, Jane A. – Siegel, William: “Categorical perception of tonal intervals: Musicians can't tell sharp from flat”, *Perception & Psychophysics* XXI/5 (1977): 399–407.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, ⁵2011.
- Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről. I. A természet-neszezés szerkesztése. (Az éjszaka-zenéje, 1–17. ütem)”. In U.ő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 153–157.
- Stachó László: „Bevezetés a kognitív zenetudományba”, *LélekJelenLét* I/2–3 (2000): 13–23.
- Stachó László: „A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában”, *Magyar Pszichológiai Szemle* LVI/3 (2001): 465–477.
- Stachó László: “Mental virtuosity: A new theory of performers’ attentional processes and strategies”, *Musicae Scientiae* XXII/4 (2018. december): 539–557.
- Stattin Norinder, Birgit: *Hilma af Klint. Den abstrakta konstens pionjär*. Szakdolgozat. Uppsala: Uppsala Universitet, Konstvetenskapliga institutionen, 2018/2019. <https://www.uppsats.se/uppsats/e92ef534fe/> (Hozzáférés: 2021. március 31.)
- Stewart, Lauren – Walsh, Vincent: “Infant Learning: Music and the Baby Brain”, *Current Biology* XV/21 (2005. december): 882–884.
- Stewart, Susan: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press. 1993.
- Stoyan, Hajna: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*. Frankfurt: Peter Lang, 2011.
- Stueber, Karsten R.: “Understanding Versus Explanation? How to Think about the Distinction between the Human and the Natural Sciences”, *Inquiry* 55/1 (2012): 17–32.
- Svensson, Lars: *Fågelguiden. Europas och Medelhavsområdets fåglar i fält*. [Stockholm:] Bonnier Fakta, ²2009.
- Swift, Jonathan: *Gulliver utazásai*. Ford. Karinthy Frigyes. Budapest: Révai, 1914.
- Swift, Jonathan: *Gulliver’s Travels*. London: George Bell, 1905.
- Szabados György: „A zene eredete”, *Új Írás* XXV/6 (1985 június): 89–92. Újraközlései: *Új Symposium* XXVII/306–307 (1992. június): 18–19.; *Iskolakultúra* II/16 (1992): 51–53.
- Szabó Ferenc János: „A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések (1908–2000). I-II. rész.”, *Magyar Zene* LVII/4 (2018. november): 452–471.; LVII/1 (2019. február): 56–67.
- Szántó R. Tibor – Zsolnai László: „Kétszemélyes egyetem”. *Tizenegy beszélgetés*. Budapest: Magvető, 1990.

Szarka László – Sallai Gergely – Fedinec Csilla: „Revíziós sikerek és csapdák. Az első bécsi döntés diplomáciatörténeti olvasatai és forrásai”. In U.ők (összeáll.): *Az első bécsi döntés okmánytára. Diplomáciai iratok. 1938. augusztus – 1939. június*. Budapest: MTA BTK Történettudományi Intézet, 2017. 15–60.

[s. n.]: „Száztagú rendezőség végzi Érsekújváron az országos magyar dalosünnep előkészületeit”, *Prágai Magyar Hírlap* XIV/103. (1935. április 4.): 7.

Szémann Béla: „Barátom Bonca sikerei [interjú Katkics Ilonával]”, *Népszava* CIV/137 (1976. június 11.): 5.

Dr. Szilvási Lajos: „Az engelsi mozgásformák osztályozásának továbbfejlesztési kísérletei”, *Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* XVI (1982): 29–46.

Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

Szomjas-Schiffert György: *A finnugor zene vitája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.

–e [Szőke Péter]: „15.000 szépséges falusi dal, mint az ősi magyar műveltség csodálatos bizonyítéka”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/6 (1940. március 15.): 5.

Sz. P. [Szőke Péter]: „1905: egy korszakalkotó év”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XI/10 (1941. május 15.): 4–5.

Szőke Péter: „A kelkáposzta”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/12. (1940. június 15.): 2–3.

Szőke Péter: „A lépre ment madár”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/23. (1940. december 1.): 1.

Szőke Péter: „A madárhang ismeretlen világa”, *Búvár* VIII/4 (1963): 199–203.

Szőke Péter: „A madárhang mikrovilága és biomuzikális természete”, *Élővilág* XI/4 (1965. augusztus): 205–212.

Szőke Péter: „A madárhangábrázolás egzakt módszere”, *Aquila* LXIX–LXX (1962–1963): 117.

[Szőke Péter]: „A magyar nép írói”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/21 (1940. november 1.): 4–5.

Szőke Péter: „A meggondolkozató szlovák népzene kutatás”, *Magyar Zene* V/1. (1964. február), 46–75.

Szőke Péter: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959.

[Szőke Péter]: „A Szövetkezeti Naptár 1941-re”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/19. (1940. október 1.): 1.

Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982.

Szőke Péter: „A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén”, *Magyar Filozófiai Szemle* XXII/6 (1978): 809–849.

–e [Szőke Péter]: „Az öregek dicsérete”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XV/5 (1942. március 1.): 7.

[Szőke Péter]: „Ajtón belül, ajtón kívül”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XI/14–16. (1938. július 15.): 1.

Szőke Péter: „Bartók és a szlovák népzene. Népzene tudományunk néhány problémája”, *Magyar Zene*, II/4–5 (1961. augusztus): 20–53.

Szőke Péter: „Díszpolgárvatás Galántán”, *Forrás* VII/7–8 (1975. augusztus): 72–82.

Sz. P. [Szőke Péter]: „Egy dalban fogant nemzet”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XVI/4 (1943. április 15.): 5.

Szőke Péter: „Egy kedves vendég”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XI/7. (1938. április 1.): 2–3.

Szőke Péter: „El a kezekkel a faluról!”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/3. (1939. február 1.): 7.

Szőke Péter: „Ember előtti zene”, *Művészet*. XIX/6 (1978): 18–21.

[s. n.] [Szőke Péter]: „Galánta nagy adóssága. Mit köszönhet Galánta Kodály Zoltánnak?”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XVI/6–7 (1943. július 15.): 9.

Szőke Péter: “General concept and the three specific stages of music on the level of (1) pure physical (prebiological) existence, (2) animal life, and (3) human society.” *BIOPHON*, III/1 (1974): 5–10.

Szőke Péter: „[Így láttam Kodályt]”. In Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 327–335.

Szőke Péter: „Jó könyvek. Kodolányi János útirajza: Suomi, a csend országa”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/8. (1939. április. 15.): 7.

[Szőke Péter]: „Jó könyvet a faluba”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/7. (1939. április 1.): 6.

Szőke Péter: „Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk”, *Magyar Zene* III/3 (1962. június): 218–233.

Sz. P. [Szőke Péter]: „Kodály Zoltán Galántán. A Mátyusföldi Éneklő Ifjúság dalosünnep május 30-án”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XVI/5 (1943. május 15.): 5.

Szőke Péter: „Különös vélemény”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/4. (1940. február 15.): 1.

Szőke Péter: „Madármuzsika”, *Muzsika* XXXIV/6 (1991. június): 11–13.

Szőke Péter: „Madárzene, emberzene” *Új Tükör*, XI/20 (1983. március 13): 20–21.

Szőke Péter: „Magyar anyák!”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/7. (1939. április 1.): 6.

Szőke Péter: „Március Tizenötödike van! Tudjátok-e még?”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/6. (1939. március 15.): 1–2.

Szőke Péter: „Megoldhatatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?” *Magyar Tudomány* XCVII/6 (1990. június): 659–688.

Szőke Péter: „Míg él a magyar lélek, addig él az ország!”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/22 (1940. november 15.): 1.

[Szőke] Péter: „Ne bánts d a tótot!”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XI/19 (1938. december 25.): 4.

Szőke Péter: „Nem vagyunk parasztok”, *Kelet Népe* VI/20 (1940. november 1.): 1–4.

[s. n., vlsz. Szőke Péter]: „Nem valók a címek szövetkezeti életünkbe”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/14–15 (1940. augusztus 1.): 1.

Szőke Péter: „Nyilatkozat”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/4. (1939. február 15.): 7.

Szőke Péter: „Ornitomuzikológia”, *Magyar Tudomány*, LXX/9 (1963. szeptember): 592–607.

[Szőke Péter (szerk.)]: *Szövetkezeti naptár az 1941. esztendőre*. Galánta: Hanza Központi Szövetkezete, 1940.

Szőke Péter: „Válasz a Falu hangja c. rovatban közölt levélre”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/5 (1939. március 1.): 3–4.

Szőke Péter: „Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* II/1–4 (1962): 33–85.

Szőke Péter – Filip, Miroslav: “The Study of Intonation Structure of Bird Vocalizations: An Inadequate Application of Sound Spectrography”, *Opuscula Zoologica* XIV/1–2 (1977): 127–151.

- Szőke, Péter – Filip, Miroslav – Gunn, William W. H.: “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, *Studia Musicologica* XI/1 (1969): 423–438.
- Szőke Péter – Dr. Pátkai Imre: „Függelék. A zene keletkezésének és fejlődéstörténetének problémájához. Jelentés ornitomuzikológiai kutatásaink első eredményeiről” In Szőke: *A melódia belső fejlődésének dialektikája*, II/345–401.
- Szőllőssy András (szerk.): *Bartók összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Sztruhár Zsuzsa: *Mű-Hangszerek – Hangszer-Művek – Hang-Műszerek*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2019.
- Szücs Károly: „Viszontlátásra/Duchamp”, *Balkon* IV/12 (1996. december): 25–26.
- Takács Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen. 1981*. Wien: Doblinger, 1991.
- Takács Jenő: “Musica biologica. Dialoge nach Vogelstimmen”. In Peter Roggenkamp (Hrsg.): *Vogelstimmen in der Klaviermusik des 17.–20. Jahrhunderts*. Wien: Universal Edition, 1998.
- Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Tallián Tibor: „Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek”. In Dalos Anna – Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora*. Budapest: Rózsavölgyi, 2020. 11–81.
- Tallián Tibor: *Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2000.
- Tallián Tibor: „Magyar Zeneművészek Szövetsége”, In U.ő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014. 264–272.
- Tandori Dezső: „A barátposzáta esztendeje”. *Tiszatáj*, 47/10 (1993. október). 11–18.
- Tandori Dezső: *Miért élnél örökké?* Budapest: Magvető, 1977.
- Taylor, Hollis: *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Telemann, Georg Philipp: *Intrada, nebst burlesquer Suite*. In U.ő (szerk.): *Der Getreue Music-Meister*. Hamburg, 1728.
- [s. n.]: „The 1996 Ig Nobel Prize Winners”, *Annals of Improbable Research*, III/1. (1997. január–február): <http://www.improbable.com/ig/ig-pastwinners.html#ig1996> (Hozzáférés: 2015. november 12.)
- [s. n.]: “The Phonograph Wins a Victory”, *Scientific American* XXXVIII/25 (1878. június 22): 384.
- Thiery Árpád: “Új magyar dráma bemutatója Pécssett. Cseres Tibor: Barbár változatok”, *Népszava* XCVIII/120 (1970. május 24.): 9.
- Thompson, David: “Curve Squeal Noise”. In U.ő: *Railway Noise and Vibration. Mechanisms, Modeling and Means of Control*. Oxford: Elsevier, 2009. 315–342.
- Thorpe, William Homan: *Bird-Song. The biology of vocal communication and expression in birds*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
- Toews, David P. L. – Irwin, Darren E.: “Cryptic speciation in a Holarctic passerine revealed by genetic and bioacoustic analyses”, *Molecular Ecology* XVII (2008): 2691–2705.
- Tóth Éva: „Munkák és napok”, *Új Tükör* XXV/46. (1988. november 13.): 5.
- Tulloch, Lynley: “Is Emile in the Garden of Eden? Western ideologies of nature”, *Policy Futures in Education* XIII/1 (2015): 20–41.

Uchida, Koichi – Kishi, Kenshi: “Vibrational analysis of glass harp and its tone control”, *Acoustical Science and Technology* XXVIII/6 (2007): 424–430.

V. F.: „Üzenet a falumba”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XIII/21 (1940 november.1.): 2.

Vadkerty Katalin: *A deportálások. A szlovákiai magyarok csehországi kényszerközmunkája 1945-1948 között*. Pozsony: Kalligram, 1996.

Váradi Ildikó: *A parasztpolgárosodás „finn útja”. Kodolányi János finnországi tevékenysége és finn útirajzai*. Disszertáció. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 2010.

Varga Bálint András (összeáll.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009.

Varga Katalin: *Barátom, Bonca*. Budapest: Móra, 1974.

Vargyas Lajos: „A magyar zene őstörténete I.”, *Ethnographia* XCI/1 (1980): 1–34.

Vargyas Lajos: „A magyar zene őstörténete II.”, *Ethnographia* XCI/2 (1980): 192–236.

Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül. Emlékek életemből*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993.

Vargyas Lajos (szerk.) – Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.

Vértés Róbert (összeáll.): *Magyarországi zsidótörvények és rendeletek, 1938-1945*. Budapest: Polgár Kiadó, 1997.

Dr. Vertse Albert: „Madárvédelmi beszámoló 1952–57-ről” *Aquila* LXV (1958): 39–49.

Vertse Abert: *Madárvédelem*. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó, ²1961.

Vikár László: *A Volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993.

Vikárius László: „Boethius a háromféle muzsikáról”, *Muzsika* XLVIII/2 (2005. február): 15–16.

Viney, Donald Wayne – Shields, George W.: “Charles Hartshorne: Biography and Psychology of Sensation”. In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://www.iep.utm.edu/hart-sen/> (Hozzáférés: 2018. április 28.)

Virágh László: „Zene és zeneművészet”, *Magyar Tudomány* LXXI/5 (1964. május): 320–324.

Voigt Vilmos: „A szférák zenéje a világ harmóniája”, *2000* IX/2 (1997. február): 53–59.

Wallin, Nils L.: *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991.

Walton, John H.: “Creation”. In T. Desmond Alexander – David W. Baker (eds.): *Dictionary of the Old Testament Pentateuch. A compendium of contemporary biblical scholarship*. Downers Grove: Intervarsity Press, 2003. 155–168.

Weil, Kari: *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press, 2012.

Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. Budapest: Magvető, 1975.

Wundt, Wilhelm: *Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele*. Leipzig: Voss, 1863.

Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Leipzig: Kroner, 1905–1920.

Zadoks Josephus Jitta, Annie Nicolette: “A Creative Misunderstanding” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* XXIII (1972), 3–12.

Záreczky László: „»Szebb, ha ketten összedalolnak...« A legelső Kodály Nap Galántán 1943-ban”, *Új Szó* XXVI/21 (1993. május 30.): 9.

Zemp, Hugo – Soro, Sikaman: “Talking balafons”, *African Music* VIII/4 (2010): 6–23.

Zoltai Dénes: „Biológiai zene?”. In *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető, 1969. 530–556.

Zoltai Dénes: „Biológiai zene?”, *Világosság* X/4 (1969. április): 241–247.

[s. n.]: „Zsidó feliratú árucikkek”, *Hanza Szövetkezeti Újság* XII/8 (1939. április 15.): 1.

b) Hanghordozók

Ansley, Hudson – Ansley, Sandra: *The Birds' World: Listening through a Sound Microscope to Birds around a Maryland Farmhouse*. (LP) New York: Folkways Records, 1961. FX 6115

Arp, Hans – Schwitters, Kurt – Hausmann, Raoul: *Dada / Antidada / Merz*. (CD) [Belgium:] Sub Rosa, 2005. SR 195

Berendt, Joachim-Ernst: *Urtöne*. (1: *Die Töne der Erde, der Sonne, des Mondes; der Shiva-Shakti-Klang*. 2: *Die Töne des Mars, der Venus, des Jupiter; der Karuna-Klang*. 3: *Die Töne von Saturn, Merkur, Uranus, Neptun, Pluto und der kosmische Zusammenhang sämtlicher Himmelskörper unseres Planetensystems*.) (2-2 MC) Freiburg: Bauer, 1986; 1989; 1990.

Fassett, James H. – Kellogg, Peter Paul: *Music and Bird Songs*. (LP) Cornell University Records, 1953. CH 973.

Fassett, Jim: *Strange To Your Ears. The Fabulous World Of Sound*. (LP) Columbia Masterworks, 1955. ML 4938

Fassett, Jim: *Symphony of the Birds*. (LP) Ficker Records, 1960. C1002

Feldman, Morton: *Palais de Mari; Three Dances; Nature Pieces; Intermissions I-VI*. Siegfried Mauser (zg.). (CD) [Németország:] Kairos, 2003. 0012362KAI 8.

Gunn, William W. H.: “*A Day in Algonquin Park*”. *Sounds of Nature Vol. 2*. (LP) [Kanada:] Federation Of Ontario Naturalists, 1955. T 46001

Müller, Wolfgang: *Hausmusik. Stare aus Hjertøya singen Kurt Schwitters*. (CD) Berlin: Wolfgang Müller, Galerie Katze 5, 2000.

Spiegel, Laurie: *Harmonices Mundi* [1977]. (LP) [Egyesült Államok:] Table Of The Elements, 2003. Pm 61, 144.9127

Szőke Péter: *Az ismeretlen madárzene*. (LP) Budapest, Hungaroton, 1987. LPX 19347.

c) Televízióműsorok és filmek

Esti Muzsika: Madárzene. Szőke Péterrel Antal Imre beszélget a *Zene, zene, zene* című műsor különkiadásában. Magyar Televízió, 2. műsor, 1979. június 16., 19:45

Herskó János: *Két emelet boldogság.* 1960.

Kis esti zene, XXXI. adás. 1993. [ősz]. Újra adásban: Magyar Televízió, 2. csatorna, 2009. június 14., 04:05

Madárfolklór. Magyar Televízió, 1. csatorna, 1994. május 25., 15:04.

Varga Katalin – Katkics Ilona: *Barátom, Bonca.* 1975.

2. Kézírtos dokumentumok

a) OSZK Zeneműtár, Szőke Péter Hagyatéka

„A Szőke Péter hagyatékhoz csatolandó Vegyes dokumentumanyag: Szőke Péter doktori disszertációjának tézisei [...] / Szépirodalmi visszhangok” feliratú dosszié:

Mezei András: *A zenélő Anyag himnusza*. Gépirat.

„Csatolandó Szőke Péter hagyatékához / Szőke Péter munkásságából – illetve arról – maradt szövegek” feliratú dosszié:

„A remeterigó csodája / A csodálatos remeterigó / Patáchich”. Jegyzetlap Szőke kézírásával.

„Első – teljesen elhibázott – madárzenei tanulmányom (1956)” feliratú dosszié:

Szőke Péter: *A mari (a csuvas) és a manysi-hanti népdal belső fejlődésének összehasonlítása más népzene belső fejlődésével*. Gépirat, 1956.

„Sz. / Szőke Péter / Életrajzok / Tájékoztatók, Jelentések / Emlékeztetők stb. / Mindenféle” feliratú dosszié:

„Búcsú a Madártani Intézettől”. Kézírtos lap fénymásolata.

Szőke Péter gépirásos önéletrajza az MTA számára, 1965 (incipit: „Szőke Péter életrajza (kandidátusi vita céljaira) / visszakérve”), (megtalálható itt is: OSZK Kézírtatár, Fond 448.)

Szőke Péter gépirásos önéletrajza az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága számára, 1973 (incipit: „Dr. Szőke Péter életrajza (1973-ig) / [a biológiai] Doktori értekezéshez (TMB) (átírva 3. személyben)”)

[Szőke Péter]: [Gépirat „Dr. Szőke Péter egyéb tudományos (és ezzel kapcsolatos kulturális) munkásságának ismertetése” szövegkezdettel].

[Szőke Péter:] *Emlékeztető 1978. dec. 31-i nyugállományba vonulásom alkalmából*. Gépirat.

„Személyes anyag + kézírások, jelentések” feliratú dosszié:

Gépiratos levélfogalmazvány kézzel írt javításokkal, „Kedves Helene! / Kezdem in medias res” kezdettel, „Budapest, 1987. január 15.” keltezéssel.

[Szőke Péter]: *Hazai és külföldi személyiségek, akik felkeresték Dr. Szőke Péter budapesti laboratóriumát kutatásainak megismerése, lassított hangelemzéseinek meghallgatása céljából*. Gépirat.

[Szőke Péter]: *Javaslat SZOT-díjra*. 1985. Gépirat.

„Szőke Péter / Népzenei vita 1960-ból” feliratú dosszié:

Járdányi Pál bírálata „Szőke Péternek a mari-csuvas” szövegkezdettel. Gépirat.

Maróthy János: *Hozzászólás Szőke Péter dallamfejlődési munkáinak MTA vitáján*. Gépirat.

Meghívó „A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága 1960. április 6-án...” szövegkezdettel.

Szőke Péter: „Utólagos megjegyzések Kodály Zoltán észrevételeihez. (Az MTA Zenetudományi Bizottságának 1960. ápr. 6-i vitaüléséhez)”. Gépirat.

[Szőke Péter:] „Rövid jelentés a Zenetudományi Bizottság 1960. április 6-i üléséről”. Gépirat.

[Szőke Péter:] „Rövidített tájékoztatás az eredeti 4-órás magnetofonfelvétel alapján Kodály Zoltán elnöki szerepléséről” Gépirat.

Vikár László: *Hozzászólás Szőke Péter: A mari és a csuvas népzenei dallamosság belső fejlődése (Zeneműkiadó 1959.) c. könyvéhez*. Gépirat; Ujfalussy József: [„A bizottság felkérésére az alábbiakban...” szövegkezdettel]. Gépirat.

Szőke Péter / 1.–2.–3. Madárhang-ábrázolások (+ fizikai hangok) / 4. Népzenei genealógiák feliratú téka; *Régi (első) madárzene-lejegyzések (1957-1963) / 103 erdeipacsirta dallam lassítva* feliratú dosszié:

Kéziratos kotta „1957 / Erdei pacsirta / Lullula arborea / Beck Pál, 1957. VIII. 2. / 16 × szorosára lassítva” felirattal [**K**]

Kéziratos kotta „I / 1/1/2 sz.” felirattal [**L**]

Kéziratos kotta „I/a / 103 songs of the Wood Lark recorded by P. Sz. / Erdei pacsirta / 1/1/2 sz. tr. / (16-szoros lassítás transzpozíciója)” felirattal [**M**]

Kéziratos kotta „Erdei pacsirta / (durva lejegyzés) / Mással is lejegyeztetni!” felirattal [**N**]

Kéziratos kotta „1962/63 / Egy Lullula arborea 4½ perces éneklésének hangjegyzíró képe 32-szeres lassításban / (Piszkozat, első lejegyzés)” felirattal [**O**]

Jegyzetlap „»100« pacs ceruza-piszkozata alapján” felirattal [**P**]

Szőke Péter / 1.–2.–3. Madárhang-ábrázolások (+ fizikai hangok) / 4. Népzenei genealógiák feliratú téka; *Újabb madárhang-ábrázolások, klisé-tusrajzok, eredeti piszkozatok* feliratú dosszié:

A4-es lapokat tartalmazó papírcsomó, minden lapon piros tintás, négyzetbe foglalt sorszámmal, az első lap „Limosa limosa (cseh) / Ócsa” szövegkezdettel. [**Q**]

Hartshorne, Charles: *Born to Sing. : An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1973. Szőke Péter margináliáival.

MTA állathanggyűjtemény. Fajok szerinti index. Hazai felvételek 1957–. Különálló index-cédulák

Szőke Péter: *A madárhang mint biológiai zene*. Kandidátusi értekezés, 1967. Gépirat.

Szőke Péter: *Nekrológom*. Gépirat

b) OSZK Kézirattár, Fond 448.

Auzinger, Helene levele Szőke Péternek, 1990. április 3.

Bárdos Lajos levele Erdei Ferencnek, 1956. szeptember 13.

Bárdos Lajos levele Szőke Péternek, 1956. augusztus 4.

Bárdos Lajos levele Szőke Péternek, 1982. december 24.

Bors Jenő levele Szőke Péternek, 1987. augusztus 26.

Borsos Miklós levele Szőke Péternek, 1980. január 6.

Csenki Imre levele Szőke Péternek, 1990. szeptember 4.

Csenki Imre levele Szőke Péternek, 1991. július 5.

Darvas József levele Szőke Péternek, dátum nélkül, vélhetően 1941 előttről

Doráti Antal levele Szőke Péternek, 1983. február 25.

Az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga Felvidéki Osztálya munkatársa levele Szőke Péternek, 1942. június 27.

Erdi Ferenc levele Darvas Józsefnek, 1956. szeptember 13.

Erdi Ferenc levele Szőke Péternek, 1954. december 28.

Erdi Ferenc levele Szőke Péternek, 1955. október 31.

Erdi Ferenc levele Szőke Péternek, 1959. február 28.

Fasang Árpád levele Szőke Péternek, 1956. december 20.

Fasang Árpád levele Szőke Péternek, 1991. november 7.

Földes Imre levele Szőke Péternek, érk. 1983. január 25.

Geszler György levele Szőke Péternek, 1979. szeptember 25.

Grastyán Endre levele Szőke Péternek, 1987. október 5.

Hartshorne, Charles levele Szőke Péternek, 1969. december 8.

Hartshorne, Charles levele Szőke Péternek, 1974. május 20.

Hartshorne, Charles levele Szőke Péternek, 1974. július 13.

Hartshorne, Charles levele Szőke Péternek, 1975. február 15.

Hartshorne, Charles levele Szőke Péternek, 1982. augusztus 31.

Kalmár László levele Szőke Péternek, 1966. április 25.

„Szőke Péter” [Kodály Zoltán] levele Szabolcsi Bencének, 1962. július 7. Két fotomásolat

Korenych Rezső levele Szőke Péternek, 1939. február 6.

László Ferenc levele Szőke Péternek, 1983. november 24.

László Gyula levele Szőke Péternek, 1974. december 22.

Maróthy János levele Szőke Péternek, 1982. december 21.

Meghívó *A madárhang mint biológiai zene* c. kandidátusi értekezés vitájára

Mezei András levele Szőke Péternek, 1980. január 2.

Mihola Gyula levele Szőke Péternek, 1939. február 7.

Mihola Gyula levele Szőke Péternek, 1939. február 13.

Morvay Péter levele Szőke Péternek, 1955. december 15.

Pernye András levele Szőke Péternek, 1978. október 5.

Pokorný, František levele Szőke Péternek, 1968. november 26.

Rajeczky Benjámin levele Szőke Péternek, 1983. október 10.

Rosta Károly levele Szőke Péternek, 1954. március 20.

Sendlein János levele Szőke Péternek, 1942. június 29.

Serflek Gyula levele Szőke Péternek, 1954. január 18.

Strém Kálmán levele Szőke Péternek, 1990. november 19.

Szabolcsi Bence levele az MTA Tudományos Minősítő Bizottságának, 1967. október 10.

Szentágothai János levele Szőke Péternek, 1987. október 12.

Szőke Péter levele Ádám Jenőnek, 1944. június 28.

Szőke Péter levele Stephan Aumüllernek, 1980. december 22.

Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1956. augusztus 20.

Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1959. július 20.

Szőke Péter levele Bárdos Lajosnak, 1959. szeptember 30.

Szőke Péter levele Cseres Tibornak, 1972. október 19.

Szőke Péter levele Domokos Pál Péternek, 1943. február 18.

Szőke Péter gépiratos jegyzete a Fónagy Ivánnal 1966. április 1-jén folytatott telefonbeszélgetése alapján

Szőke Péter levele Fónagy Ivánnak, 1966. április 7.

Szőke Péter levele Fónagy Ivánnak, 1993. március 10.

Szőke Péter levele Földes Imrének, 1983. március 4.

Szőke Péter levele Hatvani Dánielnek, 1974. január 14.

Szőke Péter levele „Igen tisztelt Tanár Úr!” fordulattal megszólított címzettnek [Kertész Gyulának], 1939. február 10.

Szőke Péter levele Kodály Zoltánnak, 1959. augusztus 29.

Szőke Péter levele Korenchy Rezsőnek, 1939. február 7.

Szőke Péter levele Mihola Gyulának, 1939. február 10.

Szőke Péter levele Mihola Gyulának, 1939. február 15.

Szőke Péter Morvay Péternek, 1956. január 12.

Szőke Péter levele Nemcsik Pálnak, 1990. augusztus 27.

Szőke Péter levele Simonyi Pálnénak, 1981. augusztus 1.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1958. október 27.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1959. augusztus 2.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1959. október 20.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1962. december 29.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1964. május 7.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1966. április 10.

Szőke Péter levele Szabolcsi Bencének, 1967. március 31.

Szőke Péter levele Takács Jenőnek, 1989. december 5.

Szőke Péter levele Otto Väisänennek, 1959. szeptember 15.

Szőke Péter levele Victor Vasarelynek, 1983. március 30.

Szőke Zsófia levele a Néprajzi Múzeum Adattárának, 1955. szeptember 1.

Takács Jenő levele Szőke Péternek, 1981. július 24.

Takács Jenő levele Szőke Péternek, 1988. december 20.

Tandori Dezső levele Szőke Péternek, 1982. december 20.

Tandori Dezső levele Szőke Péternek, 1987. június 14.

Tapica, Josef levele Szőke Péternek, 1968. (A hónap és nap hiányzik). Három 1968-as cseh nyelvű levél Szőke Péter által készített magyar fordítása, gépirat.

Tardos Béla levele Szőke Péternek, 1958. november 11.

Tétényi Pál levele Szőke Péternek, 1968. október 2.

Törő Imre levele Szőke Péternek, 1980. december 18.

Veres Péter levele Szőke Péternek, 1962. január 19.

Zoltai Dénes levele Szőke Péternek, 1982. december 22.

Olvashatatlan nevű feladó levele Szőke Péternek, 1938. november 9. Levelezőlap nyomtatott „emlékül a Felvidék nagy napjairól” felirattal

c) A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára

XIX-A-15-d-9 (80. doboz) *Magyar Áttelepítési Kormánybiztosság* [3. sz. melléklet. *Kitelepítendő magyarok közösségei szerinti névsora*]

XIX-A-15-d-7.d. (103. doboz) *Szlovák nyelvű nyilvántartó lapok* (6. sz. melléklet)

d) Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára

„Jelentés / Budapest, 1959. augusztus 28.”, 3.1.5. O-16537/199, 6.

„Jelentés / Budapest, 1968. június 14.”, 3.1.2. M-31709.

2.2.2–„Fényes” fn. informátor 6-os kartonja

e) A Zenetudományi Intézet Hangarchívuma

„Nehol kerekedik egy kerek dombecska”. Ea. Demse Dávidné Antal Luca (Egyházaskozár, Baranya), gy. Domokos Pál Péter, 1958. (Magnetofonszalag) ZTI Mg 00784B98, illetve ZTI AP 04024a. A felvétel helye a hanghordozón: 7°39'–7°54'. <https://zti.hungaricana.hu/hu/audio/4872/> (Hozzáférés: 2021. március 29.)

e) MTVA Archívum

[Varga Katalin]: *Barátom Bonca*. Irodalmi forgatókönyv. Gépirat. MTVA 74/2492.

f) MTA Könyvtár, Kézirattár

Szőke Péter: *A hangmikroszkópia mint az akusztikus állati jelzőrendszerek megismerésének alapvető módszere*. Doktori értekezés, 1975. MTA Könyvtár, Kézirattár, 06668

Szőke Péter: *A madárhang mint biológiai zene*. Kandidátusi értekezés, 1967. MTA Könyvtár, Kézirattár, 03578

g) Claremont School of Theology, Special Collections Library, Hartshorne Archive

Szőke Péter levele Charles Hartshorne-nak, 1977. június 20.

h) Magántulajdonban, ill. internetes forrásból

Amy Beach: *Hermit Thrush at Eve. Op. 92, No. 1*. Autográf. Library of Congress, Music Division, Arthur P. Schmidt Company Archives. [https://imslp.org/wiki/Hermit_Thrush%2C_Op.92_\(Beach%2C_Amy_Marcy\)](https://imslp.org/wiki/Hermit_Thrush%2C_Op.92_(Beach%2C_Amy_Marcy)) (Hozzáférés: 2021. augusztus 20.)

Csenki Imre: „Szimfonikus variációk transilvaniai népzenei témákra / Kelet európai zongoraverseny” [a borítólap címfelirata]. Autográf partitúra. Szilasi Alex tulajdona

Patachich Iván: *The Miracle of the Hermit Thrush[!]. Cantata. Riduzione per pianoforte[,] coro – e nastro*. Kézirat fénymásolata. Loch Gergely tulajdona

Patachich Iván: *A remete rigó[!] csodája*. Gépiratos ismertető szöveg, 6 oldal, 2 fénymásolt kottás oldallal Szőke egy tanulmányából („Ember előtti zene”, *Művészet*. XIX/6 [1978]: 18–21.) A *The Miracle of the Hermit Thruth[!]* címfeliratú kézirat melléklete. Loch Gergely tulajdona

Patachich Iván: *Cantus Avis. Per coro pleno*. Kéziratos partitúra fénymásolata. Loch Gergely tulajdona

[Szőke Péter:] *Improvizált válaszaim Zsolnai László szociológus írott kérdéseire*. Gépirat, 1985. 1–2., 6. Szántó Tibor tulajdona

A hangmelléklet tartalma

II-3-1a	„Nehol kerekedik egy kerek dombecska” Ea. Demse Dávidné Antal Lucia, gy. Domokos Pál Péter, 1958.
II-3-1b	Az előző felvétel négyszeres tempócsökkentéssel
II-3-2a	Az L 78-79 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-3-2b	Az előző felvétel Szőke által rövidített változata (Az ismeretlen madárzene, B5a)
II-3-3	Az L 39 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-3-4a	A Q 127/128 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-3-4b	Az előző felvétel Szőke által manipulált változata, négyszeres lassítással (Az ismeretlen madárzene, B5d)
II-3-5	Az L 15 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-3-6	Az L 72 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-3-7	Az L 85 jelű erdeipacsirta-dallam nyolcszoros lassítása
II-4-1	Szőke hanggyűjteményének 1713. számú felvétele, nyolcszoros lassítással
II-4-1-függelék	Az előző felvétel természetes sebességgel
III-1-1	Pettyes fülemülerigó éneke természetes sebességgel (Gy. Christopher McPherson, USA, New Hampshire állam, 2020. augusztus 9.) https://www.xeno-canto.org/601486 (Hozzáférés: 2021. augusztus 24.)
III-1-2	Az 1969:24 jelű pettyesfülemülerigó-dallam természetes sebességgel és tizenhatszoros lassítással (Az ismeretlen madárzene, B7a:5)
III-1-3	Csenki Imre zongora-zenekari művének madárepizódja (a dolgozat szerzője által készített szintetikus megszólaltatás)
III-2-1a	Villamoskerék-csikorgás természetes sebességű felvétele (1704. sz. hangfelvétel, 73/z szalagoldal, 13'04"–15'43"), 5. villamos (14'45" – 15'12")
III-2-1b	Az előző felvétel négyszeres lassítása
III-5-1	Varga Katalin – Katkics Ilona: <i>Barátom, Bonca</i> , 1975. A film madárzenei jelenete (46'11" – 47'06")
III-5-2	Az előző filmrészlet hangsávjának tízszeres gyorsítása
III-5-3	Erdei pinty „dúcír” motívuma Szőke Péter hanggyűjteményéből, természetes sebességgel (200. sz. hangfelvétel, 6/p szalagoldal, 25'55"; a felvétel Beck Pálnál készült 1960-ban)