

Smuta Attila: A zenész pedagógus kaleidoszkópja

In: Falus, András (szerk.) Zene és egészség: Zene - egészség - nevelés - test - lélek
Budapest, Kossuth Kiadó (2016)

A zeneszerzői, az énekes és hangszeres zenészi megnyilvánulási formák, illetve azok közmegítélése a különböző civilizációk társadalmában és kultúrtörténeti korszakaiban egymástól jelentősen eltérők voltak. A 'jelen kor' embere, illetve átlagközönsége számára – amellet, hogy többféle típusú, egymástól jelentős különbözőségi szintű élvezeti -, illetve élményforrásnak tekintik a zenét – mégis úgy tűnik; e művészeti ág művelőit a közgondolkodás egyik része, éppen művészetük természete, akár például előadói mivoltuk szinte fel- és megfoghatatlan tökéletességének érzete miatt egyszerre magasztosítja a legfelsőbb szférákig, miközben a közvélekedés másik része egyszerűen kiemelkedő minőségű hangszerkezelési; technikai és hangkezelési kérdéssé szimplifikálja tevékenységüket.

Hogy mennyire nem csupán magáról a zenéről szól a zene, hogy mennyivel több, mint az idő folyamának akusztikai elemekkel való megtöltése, s mennyire komplex folyamatok irányítják a zenélést, ezen írás legfőként e gondolat bemutatásának szerény terjedelmű kísérlete, mégpedig az európai zenekultúra különböző kiragadott időszakainak kultúrafelfogásaiba történő mozaikszerű betekintéssel, néhol oksági összefüggéseinek keresésével, s elsődleges megközelítésként – a cím lentebb adott magyarázata szellemében – meglehetősen gyakorisággal a különböző társadalom- és természettudományokra való hivatkozással, mégpedig egy zenész pedagógus látószögéből, tapasztalásaival és talán elnézhető, személyes hangvételével.

Az akár csak néhány mondatnyi hosszúságú bevezető gondolatnak, quasi 'felvezető prologusnak' – mint a fenti is – háládatlan szerep jut. Az olvasó könnyen átugorja, pedig néha eléggé hasznos 'útmutatóként', irányjelzőként szolgálhatnak a későbbiekben, bizonyos dolgok megértésében és átélésében.

Bartók *A kékszakállú herceg vára* Balázs Béla által írt szövegének is leginkább ez a sorsa, noha azidő tájt, a mélylélektan születésének ha nem is feltétlenül a hajnalán, de bizonyosan korareggelén, erősen orientál e gyönyörű, metaforikus történet megértésében:

[...]

„Ti néztek, én nézlek.

Szemünk pillás függőnye fent:

Hol a színpad: kint-e vagy bent,

Urak, asszonyságok?”

Keserves és boldog

nevezetes dolgok,

az világ kint haddal tele,

de nem abba halunk bele,

urak, asszonyságok.

Nézzük egymást, nézzük,

regénket regéljük.

Ki tudhatja honnan hozzuk?”

[...]

Gyerekkorom kaleidoszkópja egyike volt kedvenc játékaimnak. Ámultam állandóan változó, de mindig tökéletes struktúrájának rajzolatát, a színek és a formák játékát, míg egyszer az üvege ragasztásnál szét nem esett, s kiderült a csoda, a titok: csupán üvegcserepek és tükrök voltak, semmi más. Csalódtam. De aztán nagyapámmal együtt megcsináltuk, megragasztottuk, s a varázslat – számomra immár új dimenziót és értelmet nyerve – ismét megszületett.

A különböző képszerkesztő programok – akár még a vizuális és verbális megnyilvánulások ötvözésével is – szép és tágas határú lehetőségeket adnak arra, hogy az ember ezen irányú vonzalmait szolgálják, hogy viszonyát önmagához és a világhoz látvány formájában is jobban megfogalmazhassa. Efféle törekvés vezérelt, amikor egy kis falusi ház rozoga, négykazettás faajtájának kitört üvege keretén átnyúlón, kezében egy pitypangot tartva, a másik, ép üvegen keresztül a pitypang szárnyas magvait fúvó kislány fotójához társítottam Einstein szavait: *„Csak kétféleképpen élheted az életed. Vagy abban hiszel, hogy a világon semmi sem varázslat, vagy pedig abban, hogy a világon minden varázslat.”*

A Balázs Béla által írt szöveg okán, két rövid utalásként érdemes már most visszatérni a mélylélektanhoz, noha erre még a későbbiekben is majd rákényszerülünk.

A legnagyobb zeneszerzőknek még az is megadatott, hogy a mélylélektan tudománya első nagy bejelentései, akár még Sigmund Freud első, ilyen tárgyú első publikációi (1895) előtt évekkel ráérezzenek arra, amire aztán később egy dinamikusan fejlődő, máig ható és viruló tudományág épült fel. Liszt Ferenc *Szürke felhők* ('Nuages gris',/'Trübe Wolken') című, 1881-ben született zongoradarabjának felhői ugyanis – ellentétben az impresszionista sugalmazású címmel – nem 'kint' vannak, hanem belül; a lélek belsejében, s a zene horizontális és vertikális struktúrájával kiválóan érzékeltetik a lélek és a gondolati lét különböző – sokszor egymással összefüggésben sem álló, skizoid – síkjait, a kényszeres zavarú fixa idea típusú ismételtetését éppúgy, mint egy személyiség szétesését. A beteg lélek kivetülése ábrázolásának e típusú kezdetét, a modern kori zenei expresszionizmus egyik gyökerét bizonyosan itt találhatjuk meg.

A másik, e témához tartozó visszaautaláshoz a mindenki által egyik legfontosabb hivatkozási alapként emlegetett ókori görög kultúrát, mint az európai civilizáció egyik legfontosabb gyökerét hívjuk segítségül. Platón *Az állam* című munkájában ekként vélekedik: *„[...] Azért a legfontosabb a zenei nevelés, mert a ritmus és összhang merül alá leginkább a lélek mélyébe, és a legerősebben ragadja meg azt, szépalakúságot támasztva benne, mely szépalakúvá teszi a lelket, feltéve, ha valaki helyes elvek szerint nevelődik, ám aki nem, azt éppen az ellenkezőjévé.”* E gondolatmenetből nem is feltétlenül annak pozitív üzenetű első része, hanem inkább az általában már nem is idézett utolsó mondata a leginkább figyelemre méltó, akár még a XX. század utolsó éveinek némely könnyűzeneinek mondott műfajának sajátosságai és rajongói táborának habitusa összefüggésének tükrében. Ami Platonnál kitűnik: a zene és a lélek kapcsolata számukra az individuumhoz tartozó megközelítésével is fontos volt, miközben az a tény, hogy *Az államban* foglalkozik ezzel, illetve magával a zenei neveléssel, egyúttal rávilágít e kérdéskör akkori társadalmi megítélésére, súlyára.

Az egyén tetteinek megítélésében, annak súlyában igen különös, de tipikus módon köszön vissza e téma fontossága:

A főteret és a 'politikai közteret' egyformán kifejező Agorán egy-egy, esetleges bűnösséggel vádoltat vizsgáló gyűlés kezdetekor két kérdéssel fordultak az illető személy felé: tud-e egy kitharát felhangolni, s tud-e úszni? Ha bármelyikre nemleges választ adott, bizonyosan enyhébb büntetésre számíthatott, hiszen így mindenki számára nyilvánvalóvá vált, hogy 'nem egészen beszámítható'.

A fenti leírás azt példázza, hogy az ókori görög ember világa a szellem (mint gondolkodás, tudományok), a test (mint sport) és lélek (mint művészet) koherens egészéből állt össze. Az ő ideális, komplex embereszményképük számára a kultúra (benne a zene) szerves és evidens része volt a mindennapoknak. Ez az attitűd aztán még egyszer visszaköszönt Európa kultúrtörténetében, mégpedig a reneszánsz humanizmus által vezérelt korszakában. S különösképpen mégis éppen a zene változása, fejlődése lett aztán az egyik gyökere annak a folyamatnak, ami miatt az úgynevezett 'elidegenedés' elkezdődött, s melyet igazán a XX. században kezdtünk érzékelni. Nem igazán meglepő eme jelenség, hiszen az egyik legtermészetesebb emberi reakciót jelenítheti meg ez akkor, ha bármilyen kirekesztődés miatt már nem tudunk részt venni addigi kedves és szeretett tevékenységeinkben, például az addig megszokott együtt zenélésben, együtt éneklésben. Monteverdi reneszánszból a barokkba vezető művészete tudniillik, kortársai által egyébként sokszor bírált stílusa ('stile concitato'), továbbá művei nehézségi foka miatt már nem tette lehetővé hogy bárkik, akár spontán összeállva is előadják zenéjét, mondjuk kórusmuzsikáját. A 'professzionális előadók' és az így 'zenélésen kívül rekedt' hallgatóság igazi szétválása itt kezdődött. (Ezért aztán különösen meg kell becsülnünk minden olyan zeneszerzői vagy előadói kezdeményezést, mely az eredeti 'együvé tartozást' szándékozik manapság helyreállítani. Egyúttal megjegyzendő, hogy ama bizonyos 'elidegenedési folyamat' némely más területen is hasonló okok, illetve a „*Már nincs beleszólási lehetőségem*” érzete miatt alakult ki.)

Monteverdi adott viszont valami egészen új megközelítést a világ dolgaihoz, s tette ezt a zenei kommunikáció addig nem használt eszközeivel.

Hogy van-e egyáltalán értelme, sőt üzenete a zenének, hogy kommunikáció-e, s ha igen, milyen jelek alapján lehet egyáltalán következtetni annak meglétére, továbbá annak ellentmondásos jegyeiről önálló tanulmányt lehetne írni. Mindenesetre érdemes két nagy tudású ember véleményét e témában idézni. Pernye András hívta fel a figyelmet arra, hogy az ösemberek hangokkal adott információátadásának, s az erre adott hasonló reakciójának, azaz, összességében: kommunikációjának – annak természetes tulajdonságaként – hanglejtése, azaz 'dallama' és időbeli tagolása, azaz 'ritmusa' is volt, s mindez ráadásul a tagolt beszéd előtti(!) korszakban történt, tehát ilyen aspektusból nézve, ez volt az emberi kommunikáció első érdemi megjelenési formája.

S hogy esetleges elfogadhatósága ellenére is miért oly' nehéz a zenei kommunikáció megértése, s inkább csak a meg- vagy beleézés lehet az ehhez szükséges működőképes vevőkészülék, arra Lukács György szemléletes példájának némileg módosított továbbvitele, illetve alkalmazása lehet az irodalom, a képzőművészet és a zene területének egybevetésével. A következő, primitíven egyszerű példában az irodalom például ezt mondaná: „A férfi megy.” Itt az alany és állítmány egyaránt világos, érthető. A képzőművészet ebből tökéletesen képes ábrázolni a férfit: korát, ruházatát, küllemét, azaz, a mondat alanyát, de a mozgást már nem: azt legfeljebb csak jóval erőtlenebbül érzékeltetni, jelezni képes.

A zene – például a ritmus segítségével – kiválóan képes ábrázolni a mozgást; hogy megy, sétál, fut, biceg, galoppozik, vagy rohan; azaz, a mondat állítmányát, de hogy ki vagy mi(!) mozog, azt már csak jelezni tudja, ha egyáltalán tudja. Ez azért van, mondja Lukács, mert a képzőművészetben a tárgyiasság a meghatározott és a folyamatszerűség meghatározatlan, a zenében pedig a folyamatszerűség a meghatározott és a tárgyiasság a meghatározatlan. Fontos pedagógiai megjegyzésként aztán éppen emiatt érdemes a zenepedagógusok figyelmébe ajánlani: ne akarják meghatározni, hogy egy-egy gyerek a zenehallgatás folyamatában mit gondoljon pl. a hangszeres /akár program-/ zene kapcsán is, hogy abban 'mi történhetett', mert a zenei mozgásfolyamat 'tárgyasítása' – például az egyénfüggőség több háttérkomponense által is meghatározottan – jó néhány lehetőséggel bírhat. Hozzá kell még ehhez tenni: a maga képzeletvilágát a növendékre akár jó szándékkal oktrojálni szándékozó efféle pedagógusi elvárás, ha egy másik platformon is, de tovább erősíti azt a fentebb már említett és nem kívánatos elidegenedési folyamatot, amelyet az ún. 'komolyzene' felé való viszonyulásban a mindennapjainkban tapasztalunk.

Érdekes tárgya lehet a vizsgálódásoknak a *zenei köznyelv* is, melynek bizonyos elemei – pl. a *zenei univerzálék* – kiemelt jelentőségűek. Különös fontossággal bírnak azok a zenei lehetőségek, jelenségek, melyek – 'felfedezésüktől' kezdve – a mai napig ugyanazt jelentik. Számos ilyen létezik, ekként pl. a *tremolo*, azaz egy vagy több hang reszketése, ill. remegtetésének alkalmazása, melyet először Monteverdi használt a *Tacred és Clorinda párviadala* komponálásakor, a drámaiság fokozott érzékeltetésére. A kor közönsége, túltéve magát az addighoz képest lehetetlenül nevetséges hangszerkezelés meghökkentő látványán, hamar 'ráérzett' annak üzenetére, s a zenei tremoló effektjét azóta is, mindenféle előzetes tanulás nélkül ekként detektálja a mozilátogató közönség egy thriller zenéje kapcsán éppúgy, mint egy kisgyermek egy mesefilm nézésekor: „Valami alattomos, gonosz dolog készül, s közeledik.”

Az úgynevezett 'síró motívumok' például; a két, illetve három hangból álló flexa és torculus, a maguk fel-, illetve fel- és visszalépő kis szekundnyi; testi vagy lelki fájdalmat kifejező motívumával Purcell: *Dido és Aeneas* című operájának *Dido búcsúja* áriájában és száz más 'komolyzenei' alkotásban (köztük /együttes hangzásként/ Bartók: *A kékszakállú herceg vára* című művében) éppen úgy jelen van, mind jó néhány populáris könnyűzenei alkotás zenei szövetében, főként dallamában.

Hosszan lehetne beszélni bizonyos ritmusképletek, más hangközök vagy éppen hangnemek 'üzenetéről', és éppen ez utóbbival kapcsolatban a leginkább kórusoknál alkalmazott transzponálás kérdőjeleiről, ami azonban ezen írás terjedelmi lehetőségeit meghaladnák. Ugyanakkor – egyetlen mondatnyi utalással – szólni kell a kommunikáció zenei (ritmikai, dallami és hangnemi) elemei együttes halmozásának üzeneti szépségéről, pl. Schubert *Die schöne Müllerin* dalciklusának *A hársfa* című dala 2. versszakában, s persze, mindezt Schubert személyes sorsának, továbbá a nem sokkal azelőtt még Európa sorsára biztató jövőt ígérő; a Francia Köztársaság „*Liberté, Égalité, Fraternité*” nemzeti mottójának a Metternich-i világban reménytelenül semmibé foszlásának tükrében.

A zenei köznyelvet tanulmányozva egy igen furcsa jelenségre lehet figyelni a halálábrázolás zenei formái esetén: a szomorúság miatti 'elvárt' moll típusának, továbbá „az istenek így rendelték” (pl. Purcell *Dido és Aeneas* c. művében), vagy „Isten akarata volt”

(Mozart: *Requiem*) gregorián zenéjének hitbéli viszonyulását visszaidéző 'üres kvintjének' evidens lehetőségei mellett az illogikus, 'lehetetlenül boldog' dúr záróakkord, vagy dúr hangnemű zenék megjelenésére. Wagner: *Trisztán és Izolda*, *Izolda szerelmi halála* vonatkozásában még szenvelgőséget, romantikus attitűdöt lehetne emlegetni. De a XX. század zenéjében, pl. Honegger: *Jeanne d' Arc a máglyán* utolsó nagy drámai részének teljes folyamában erre már nem lehet hivatkozni, miként pl. Monteverdi: *Lasciatemi morire* ('*Hagyjatok meghalni*') záró F-dúrjára is magyarázatot várunk. Meglehet, hiába. Ugyanakkor tény, hogy az orvostudomány – először állatkísérletekkel – 1975 környékén kezdte először felfedezgetni azokat az ún. 'endorfinokat' (endomorphinokat), melyek hatásukkal csökkentik a testi és lelki fájdalomérzetet, boldogságérzést okoznak, s melyek pl. az élet legutolsó fázisában is termelődnek, ekként téve könnyebbé, elviselhetőbbé a haldoklás folyamatát. Könnyen meglehet: ennek a felfedezésnek és a halál ilyen típusú zenei ábrázolásának semmi köze sincs egymáshoz. Ha azonban mégis, óhatatlanul felmerül a kérdés; hogyan érezhettek rá erre a zeneszerzők csaknem 400 évvel korábban? Erre pedig csak egy válasz létezhet: az igazi zsenik másként érzékelik a világot, mint itt mi, döntő többségünkben. Ők a jövőbe is látnak.

Kodály is, bizonyos vonatkozásban, efféle volt. A maga idejében, sőt, különösen halála után többen is vádolták utópisztikusnak ítélt gondolataiért, mondataiért, tevékenységéért. Mégis, különösen elgondolkodtató, ugyanakkor igaz, hogy Kodály az utópista szocialisták eszméihez közelálló gondolatok ténylegesen realizált formáival találkozhatott 1927-ben olyan keményen kapitalista társadalomban, mint Anglia. Bizonyos működő ideák társadalomfordító (vagy inkább: egyensúlyozó) erejére, a harmonikus közösségi lét belső törvények által vezérelt, művészetén keresztül, mindenki által örömmel történő alakítására ismert rá, amikor először szembesült az angol énekkarok világával. Széles látóköre, éleslátása azonnal magába fogadta, amit ott tapasztalt, és ideális eszközként ezért állította a magyar társadalom bajainak orvoslása szolgálatába. 1935-ben ezt írta:

„Bizonyos, hogy vannak a karszervezésnek társadalmi feltételei: elsősorban az, hogy legyen egy embercsoport, amelynek tagjai egymást megbecsülik, társadalmilag egyenlőnek tekintik, ahol senki sem akar a másiknál különb lenni. Ezért olyan nehéz szétszaggatott polgári társadalmunkban karokat szervezni. [...] Ha egyrészt igaz is, hogy fejlett karéneklés csak nagy mértékben szolidáris társadalomban lehetséges, másrészt kétségtelen, hogy a karéneklés fejleszti a társadalmi szolidaritást. Lebontja az osztályok közötti választófalakat. E tekintetben távoli, de nem elérhetetlen ideálunk lehet az angol falusi énekkar, amelyben a földesúr és családja mellett ott sorakoznak alkalmazottai s a földműves és iparos lakosság minden arravaló tagja.” (A magyar karének útja, Visszatekintés I/52)

Valóban, ez az utóbbi mondata már nem is egyszerűen utópia, hanem tényleg vagy maga a skandalum, vagy pedig a csoda. A legfőbb kérdés pedig ekként szól: *Miért* énekel együtt a földesúr a parasztjával, meg az iparosával?

Ha a Platon által már emlegetett 'lélekmegragadás', meg az alábbi rövid történet oldaláról vizsgálánánk e kérdést, meglehet, közelebb jutunk a válaszhoz. Évtizedekkel ezelőtt, még középiskolában tanítva, Mozart: *Varázsfuvola* c. operája *Éj királynője áriája* kapcsán, miután azt meghallgattuk, feltettem ugyanazt az áriát a kiváló Hamari Júlia előadásában is, de a *Mozart Rock* c. lemezéről, s megkértem a fiatalokat, beszéljék meg, szerintük melyik volt a

nekik jobban tetsző zenei élmény. Hátrahúzódva figyeltem szenvedélyes vitatkozásukat, mely végén azt mondták, a rockos változat ugyan nagyszerű volt, de az eredeti valamelyest jobban tetszett. Nem mondták ki, és talán nem is tudták, miről vitatkoztak igazán: a katarziszról és az extázisról, melyekben egyaránt mintegy 'kiszabadulva' magunkból, bizonyos értelemben 'magunk fölé'!/ lépünk. Mindenesetre, éppen az akkori korosztály számára sokkal nagyobb csábberőt képviselő, s a valóban kiváló rock-os verzióval szembeni, 'hagyományos' melletti szavazásuk figyelemre érdemes és biztató lehetősége lehet a pedagógiának a jövőre nézve is.

Ami a kóruséneklésben evidencia, mégis, csodaként hathat ma éppúgy, miként annak idején Kodály számára is: férfiak és nők, fiatalok és idősök, a legkülönbözőbb végzettségű és kvalitású, testi adottságú, a világról a legkülönbözőbb világnézettel bíró emberek együtt formálják a zenét, a szó szoros értelmében még együtt is lélegezve. Érdemes ennek mindenféle, még 'spirituális' vetületébe is belegondolni: az iparosával és a parasztjával együtt lélegző földesúr, egymásra nagy figyelemmel, egymáshoz igazodva építik a 'csodát'.

A többszólamú zenei anyagban az egyes szólamok néha együtt mozognak, 'valami szép ügynek', képviselőjeként egyetlen dallamnak, s vele leginkább egyetlen szólamnak alárendelve magukat, szolgálva azt. Ezt hívjuk homofóniának. Máskor pedig külön-külön, mindegyik önállóan, de egyforma fontossággal élheti a maga szuverén világát, s mégis, harmóniában egyesülnek. (Ha ezt a legegyszerűbb vonatkozásában vizsgáljuk, akkor egyetlen hang: csupán magányos információ, két és több hang egybecsengésének lehetősége pedig már *viszonyulás*, miként az ember társas lény mivolta is az. Ez pedig különösen azért fontos, mert mindennapi életünk tapasztalása szerint egyedül, önmagunkban nem lehet 'megváltódni'.) Bizonyos vonatkozásban ez a polifónia igazi csodája: magunk megvalósítása, mégpedig úgy, hogy a velünk egyenrangúként kezelt 'másiknak', azaz, a többieknek is, meg 'együtt' is jó legyen. Politikában ezt pedig egy ideálisan működő demokráciának hívják.

Előadóként még a legegyszerűbb kétszólamú polifóniával is nehézségei támadnak a zenésznek, akár csak Bárdos: *Kicsinyek kórusa* igen rövid és egyszerű kétszólamú kompozícióit nézve is: egyszerre (tehát nem 'mozaikszerűen') kell figyelni rájuk, s érdemi módon kell irányítani a külön-külön; horizontálisan és vertikális együtt hangzásában is érvényes zenei szövetet, a két szólamot. E művek pedig annyira letisztult egyszerűségűek, hogy – hasonlatosan a minél kevesebb oldalra csiszolt drágakő, vagy kis faragott ékszerdoboz esetéhez – azonnal kiáltóvá válnak a legkisebb előadói hibák is. Egyszerűen nincs lehetőség tévedni, mert a minimális kiterjedés, illetve előadási időhossz miatt nincs lehetőség korrigálni. E daraboknak ez az egyik fő nehézségük. (Nem véletlen, hogy kihívásként akár a legnagyobb interpretátorok is felvállalják pl. Bach két- és háromszólamú invencióinak koncertszerű előadását, jóllehet ezek – amúgy, csupán – az alsó fokú zeneiskolai tananyag részét képezik.)

Még a fenti, igen egyszerű kétszólamú 'népdalrapszódíák' esetében is – éppen rövidebb-hosszabb szerkezetének időbeli kiterjedésű konzekvenciája okán – megkerülhetetlen követelménnyé lép elő – akár egy általános iskolai énektanár esetében is – a zene folyamában egyszerre részt vevő, de különböző horizontú 'idősíkok' együttes kezelése, sőt, irányítása. Ez rendkívül komplex és magasrendű gondolkodást igényel, mivel egyidejűleg kell, mondjuk, egy három részből álló, különböző tempójú népdalfeldolgozás kezdettől a végéig való kiterjedésére éppúgy tervező figyelemmel lenni, mint a sokkal rövidebb zenei frázisok /mondatok/, s a még rövidebb zenei motívumok alakításáról gondoskodni, ráadásul minden

zenei pillanat kérését – a szükséges reakcióidő elvárható beszámításával – az ominózus esemény (pl. egy sforzato jel, vagy subito jelzés stb.) előtt!/ optimális időzítéssel a kórusnak vagy zenekarnak jelezni, illetve mutatni.

Az idővel való bánásmód amúgy is érzékeny kérdés. Hogy ne mondjam: ennek az a legfőbb oka, hogy 'kétes barátsággal' viszonyul hozzánk. Van, amikor kifejezetten flexibilis; mikor viszonylag szabad kezét ad az előadónak, pl. egy-egy recitativo interpretálásakor, vagy éppen rubato előadású népdal éneklése esetén. Bár itt azért mindig őrt állít a prozódia, mely a zenélés időbeli szabadságának a beszédszerűség törvényei megtartása követelményével szab határt. Nem véletlenül a rubato előadásmód melletti parlando kiírás gyakori megjelenése.

Elvértve, különleges pontokon az idő 'megengedő': a zenész ennek a lehetőségével él egy-egy 'tempón kívüli' *agogika* esetén, amikor ilyen-olyan ok miatt; azért, hogy valamilyen zenei és/vagy szövegi részt kihangsúlyozhassanak. Ilyenkor a várt tempóhoz képest a zene kiszámítható folyamatát egy rövid ideig valamelyest 'visszafogják', s mintegy 'kizökkentik' az időt addigi menetéből. Ezzel élnek egyébként, igaz, főként hangszerük adta sajátosságuk miatt, részben pedig más zenei szituációkban a cembalo- és orgonajátékosok is. Hasonlóan különleges pontokon, más esetekben, pl. a *fermata* jelzésekor quasi 'megállíthatjuk' az idő tempó- és mozgásbeli megnyilvánulását, noha maga a zenélés folyamata közben folytonos marad: akkor is, ha a 'koronát' zenei hang, akkor is, ha zenei szünet esetében alkalmazzák!

Van, ahol az idő – mellyel legtöbbször a tempójelzések által, áttételes módon találkozunk – az előadó felé meglehetősen 'megengedő'. Ennek egyik átgondolandó aspektusát jelenti, amikor egy teljes mű előadásakor az egyes tételekhez választott tempók nem feltétlenül egyeznek meg azokkal, mint amikor belőlük csak egyik vagy másik tételt, vagy pl. egy sonata da chiesa esetén egy lassú-gyors tételpárt játszanak. Ugyanígy látszólag megengedőbb az idővel, illetve a tempóval való bánás lehetősége, amikor akusztikai oknál fogva a hangversenytermi előadás tempójához képest lassabban, ugyanakkor ennek következtében más 'belső tartással' kell játszani, ill. énekelni egy-egy, akár az addig megszokottakhoz képest jelentős másodpercekkel hosszabb kicsengésű templomi környezetben. Hozzá kell tenni: ez esetben nagyon is a szólam- és akkord-összemosódás zagyvaságának akusztikai Szküllája és a zenei folyamat szétesési veszélyének Kharüdisze között kell egyensúlyoznia az előadóknak.

(Látszólagos zárójelben, de igazán fontos, egyetlen rövid megjegyzésért érdemes itt megállni: Például a fenti esetekben is kiviláglik a zenész lét, illetve foglalkozás egy eddig nem említett aspektusa, sőt, követelménye. Bizony, a test speciális karbantartása igen fontos a hangszeres zenészeknek és énekeseknek éppúgy. A fenti, tipikusnak mondható helyzet a fúvósoknak, és különösen az énekes előadóknak jelent nagy kihívást: hogyan győzik tüdőkapacitással és rekeszizom támasztással a megszokottól eltérő akusztikai környezetben a hosszabb ideig tartó zenei frázisok ívének törésmentes interpretációját. Ekként az ebben érintetteknek a zenei hangadásban résztvevő szerveiket, bizony, célirányos gyakorlatokkal állandóan edzésben kell tartaniuk.)

A tempó és a fentebb említett, több jelentésű és értelmű 'belső tartás', vagy éppen annak hiánya néha igen látványosan találkozhatnak. Ennek egyik fő területe pl. akár a negyed, akár a fél értékekben komponált hármasszövegű egyházzene, vagy azok bizonyos részei, tételei. Ezeket – ottani helyükön és szerepükben – '*tempus perfectum*ának', tökéletes lüktetésének szánták a zeneszerzők, és döntően szöveges zene társul hozzájuk. Nem véletlenül. E lüktetésforma ugyanis a 'zenei teológia' világában a Szentháromság tökéletességére utal, s valamilyen aspektusban a zene szövege ilyenkor mindig az 'égi szférában' játszódik. Azok az előadók pedig, akik ezt nem érzik meg, vagy e világ nem igazán hat rájuk, nem érinti meg őket, könnyen választhatnak olyan (általában túl gyors) tempót, melyet akár a zenész/énekes és az akusztika ugyan még 'elbír', de a szellemi háttérüzenet 'belső tartása' már elvész.

Az idő kezelésének, a vele és az előadói énnel való bánásmódnak egyik sarkalatos vetülete az időzítés kérdése. A fizikai, szellemi és lelki bioritmus hullámokról, azok konstellációs vonatkozásairól szélsőségesen megoszlanak a vélemények. A PLoS Genetics című folyóiratban publikált tanulmányra hivatkozva a National Geographicban 2009 áprilisában jelent meg egy bioritmus genetikai hátterével foglalkozó cikk, mely a Pennsylvanai Egyetem kutatóinak eredményéről számolt be. Kutatásuk alapján arra következtettek, hogy pl. miért koradélután van teljesítőképességünk egyik mélypontja, az nem véletlen. Ennek okát abban találták, hogy a szervezet génjeinek egy része huszonnégy, másik része tizenkét, harmadik része nyolc órás ciklust követ, mely nem feltétlenül követi az ember világosság – sötétség ciklikusságához kötött tevékenységét. Azt ugyanakkor mindenki érezte már, és pontosan érzi is, hogy mikor van úgy mond 'jó passzban'. Ez az előadók számára nagyon fontos, megnyugtató alapérzést jelent egy-egy fellépés előtt. Miután pedig a koncertek, esetleg éppen egy koradélutáni matiné időpontját nem ők határozzák meg, fontos, hogy bármi áron is, de a színpadra lépve teljesítőképességük maximumát tudják nyújtani. Ha szólistáról van szó, elegendő, ha – sokszor évek alatt kikísérletezett rítusokkal – önmagát időzíti a megfelelő pillanatra. Ha például egy iskolai kórus vezetőjéről, jóval bonyolultabb és nagyobb figyelmet igénylő rákészülési, pozícionálási folyamat megtervezéséről kell beszélni. Egy középiskolásnak tudniillik más módon kell használnia iskolai, 7-8 tanórányi napjában az energiáit. Ha tanítás után, koradélután hazamegy, a karnagynak éppen elegendőnyi időt kell neki hagyni a pihenésre, megtervezve a koncertet előkészítő beéneklés idejét, annak elemeinek mindenféle vonatkozású energia- és időszükségletét, fokozatosan egyre feljebb és feljebb szinten mozgósítva energiaszintjüket, hogy majd a színpadra lépve a kórustagok is és a karvezető is a bennük potenciálisan meglévő össz-lehetőségük teljességét tudják nyújtani.

Einstein és az időt már emlegetve óhatatlanul felmerül a 'relativitás' kifejezés, azaz, annak 'abszolúttal' való konfliktusa kérdése és kezelése. Az idő folyamának tempóbeli meghatározhatósága fontos volt, és ma is az; zeneszerzőknek és előadóknak egyaránt. A leginkább Mälzel nevéhez fűzhető, 1816-ban feltalált (illetve tökéletesített) metronóm, illetve annak számértékeihez társított tempójelzések (pl. Allegro /Gyorsan/) jó szolgálatot tettek és tesznek a zenészeknek. Korrektül meghatározhatják és ellenőrizhetik a zeneszerző szándékának megfelelő utasítást, illetve utalást. Ám felvetődik a kérdés: az interpretátorok valóban tényleg jól értelmezik-e e tempójelzéseket?

Angliában 1825-ben adták át a forgalomnak a világ első közforgalmú, menetrendszerű vasútvonalát. Utazási sebessége 10 km/óra volt. Az első vonatok előtt még lovas futár vágatott, hogy figyelmeztesse az embereket a gyorsan közeledő veszélyre. Jellemző, hogy az 1930-tól kezdődő modern vasútvonalas közlekedéshez előzetesen kiírt 'mozdonytender' elvárt gyorsaságra vonatkozó előírt követelménye 16 km/óra volt. Többen aggódtak is, hogy az irdatlan sebességtől az utazók – légszomj miatt – megfulladhatnak. Ez már jóval a metronóm feltalálása után történt. A kérdés tehát nem feltétlenül az, hogy akár a zeneszerző által meghatározott tempót, a metronóm számjelzését az előadó korrektül betartja-e, hanem, hogy az akkori(!) kor tempójelzésben kifejezett *sebességérzetét* vissza tudja-e adni a mai közönség számára? Ez a korhűség vs. korszerűség egyik olyan kérdésköre, amely bár nagyon fontos, mégsem kerül a zenei közgondolkodás homlokterébe.

A fizikáról, s benne a hanghullámokról, mint a zenészek számára fontos aspektusú 'élő', 'dús' hang egyik titkának hordozójáról nem csak az ének- és kórusművészet kapcsán kell szólni, hanem számos hangszerre is érvényesen. A hang két különböző irányú illetve kiterjedésű, rendkívül tudatos és irányított befolyásolását kell ilyenkor a hangszeres zenésznek, az énekesnek megoldania. Az egyik: egy-egy korszak és/vagy műfaj lehetséges stiláris keretei között, quasi 'függőleges kiterjesztésében' kell állandóan módosítani a hangfrekvenciát, mely igazából folyamatos hangmagasságbeli kitérést, a frekvencia gyors fel- és lefelé változtatását jelenti az eredeti hanghoz képest, s mely effektet *vibrátónak* hívják. A másik; sokszor az elsővel együtt megjelenő, de lassabb mozgású, mintegy ki- és befelé történő intenzitásnövelő *Schweller* hullámai előidézésével pedig mintegy mesterséges dagály-apály ciklikussággal lehet duzzasztani és apasztani a hang testét, szintén a lehetséges stiláris keretek között.

Hogy ez az 'éneklő' hang, s ennek igénye mennyire nem csak az énekeseké, méltán példázzák világhírességek; Yehudi Menuhin éppúgy, mint Arturo Toscanini. Előbbi mindig elénekelte a szólamát, mielőtt egyáltalán a kezébe vette a hegedűt, utóbbi pedig – eufemisztikusan szólva is igen gyenge minőségű énekhangja ellenére – zenei kéréseit mindig elénekelte a zenekarának, akik ezt mindig pontosan meg is értették.

A fizika kapcsán ugyanígy szólni lehetne és kellene a rezonáns üregek szerepéről; különböző hangszerekben ugyanúgy, mint az énekes teste rezonánsainak tudatos és irányított felhasználása vonatkozásában egyaránt.

Érdeemes ugyanakkor odafigyelni a fizika más típusú, 'lopakodó csodáira' is:

A gyerekhangok női-, illetve férfihanggá válása (amikor – a mutálás miatt – egy oktávval lejjebb változva tűnik elő) a legősibb időktől, az ember megjelenéséig visszavezethető. Aztán, számunkra fontos, az európai többszólamú komponált zene kezdetén, először az ún. kétszólamú *organum* technikában a tiszta kvintek együttes mozgásában, majd három szólam esetén e kvint, plusz egy tiszta kvartban szóltak szívesen a középkorban a gregorián énekek. Ezt az 'égbe tekintő' világot aztán döntően megváltoztatta a reneszánsz a maga humanizmusával, melynek zenei megnyilvánulása immár az emberi örömet és bánatot, annak minden színezetét kifejezni képes terc megjelenésével, s az így aztán dúsan virágzó hármashangzatokkal. A társadalomban zajló új változások később aztán a művészetek drámai változását hozták, a zenében például a szeptimhang megjelenésével, mellyel a négyeshangzatok a barokk korszak ábrázolási igényeit jobban ki tudták elégíteni.

Az ezt követő felvilágosodás eszméje vezette nagy korszak pedig, melyet a zenében – egyébként meglehetősen ’féloldalasan’ – leginkább bécsi klasszicizmusbeli megjelenésként könyvelnek el, meghozta a nónakkordok alkalmazását is. Ami a kifejezetten érdekes: e fenti változások; a lényegi kulcsot adó új és új hangok egészen pontosan követik a felhangrendszer hangjait, s készítenek bennünket töprengésre: véletlen volt-e ez a folyamat, vagy a háttérben ott volt-e más is, például a fizika rendezőelve?

Az ’elidegenedés’ kifejezés egyszer már előkerült a fentebb tárgyaltak között. A ’világ dolgai’ menetében már akkor tapasztalható, s neki nem feltétlenül tetsző folyamatok hatására Bartók a fizika, annak is hangtani törvényi rendje szerinti, s ekként a természethez legközelebb álló hangsort felhasználva nyilatkozik meg a *Cantata profana* csodás kolindatörténetének metaforikus és mára emblematikussá vált „*Csak tiszta forrásból*” utolsó szövegsorú dallamában, hitet téve ezzel az ember, ill. társadalom versus természet kérdésében. Úgynevezett *’Bartók-skálában’/akusztikus skálában* írt tenorszólója hangsora (az egyszerűség kedvéért: mintegy ’dó-sor’ ’fi’ és ’ta’ hangokkal), illetve hangkészlete ugyanis éppen azokat a hangokat használja, melyek a fizika által megszabott felhangsört idézik, ekként téve világossá Bartók akkori szellemi álláspontját és lelki hozzáállását e kérdéskörben.

A matematika, illetve a geometria is néha fontos háttérszereplővé válhat, főként a kis- és nagy formák, vagy éppen bizonyos dallamstruktúrák kérdésekor. Persze, sem a hallgatót, sem az előadót nem e tudományágak izgatják, mégis, néhol, a háttérben megbújva nem megkerülhető a szerepük. Az *’A csitári...’* kezdetű népdalnak a lényegi dallami s egyben érzelmi csúcspontját, a nagy kitörését: „*Mivel ölelsz engemet*” ráadásul egy óriási sóhajú levegővétel előzi meg. S ez nemcsak hogy nem egyedi jelenség, de az ún. ’osztott 3. sorú’, (s éppen e helyen még negyed szünettel levegővételt is sugalló tagolású) új stílusú népdalok egyik sajátossága fő mondandójuknak erre a pontra való helyezése, időzítése. Ha matematikai megközelítéssel vizsgáljuk e helyeket, bizony, a sokszor emlegetett Fibonacci-sor okán az aranymetszés körülbelüli számát, illetve arányait fogjuk megtalálni. Ez, a fent említett népdaltípusoknál; a tipikusnak mondható négy soros, tetrapódikus szerkezetnél 0,6 ill. 0,625 részarányokat fog mutatni, átlagukban pedig 0,6125-öt kapunk. Hozzá kell tenni: Ha kisebb számokkal (ez esetben a népdal ütemszámaival) vizsgáljuk az aranymetszést, nem egészen tökéletes számszerűségében kapjuk meg a 0,618 értéket. Az először csak a 34 és 55 hányadosaként, illetve a további, nagyobb számok között jelenik meg.

A jó formaarány nép általi ösztönös megtalálása mellett, persze, akár ugyanilyen típusú komponált zenékben is megtaláljuk az aranymetszést. Ennek szép példája Bartók *’Kánon’* című kétszólamú gyermek- és/vagy női hangokra írt műve, ahol a szerelmi dal népi szövege éppen a betoldott *’Hej’* indulatszóval ér az aranymetszéshez:

„*Meghalok Csurgóért,
De nem a váráért,
De nem a váráért,
Csak egyik uccáért;
De nem az uccáért,
Csak egyik házáért,
hej, hej,
Benne növekedett
Barna karcsú galambomért.*”

E mű 'hej' indulatszava a 34 ütemes mű éppen 21-dik ütemében található, így realizálódik a tökéletes aranymetszés. Igen figyelemreméltó, hogy ugyanakkor az első rész, önmagában, 8+13 ütemszámaival az ún. 'negatív aranymetszést' (0,382) valósítja meg.

A matematikai struktúrák leginkább talán ott a vonzóak, ahol fel sem tűnnek, mert nem a struktúra matematikája a lényeg, hanem a zeneművek 'üzenete', primer érzelmi hatása, mely egyszerűen láthatatlanná teszi az ehhez képest másodlagos kifejezési eszközeit.

Lisztnek lehet e témakörben sokat köszönni: az 1852/53-ban zongorára írt *h-moll szonátában* 1:2-es matematikai skálamodell szerepel, míg az 1854-es *Faust szimfónia* I. tétele bevezetőjében a 'hiábavalóság' érzetével töprengő Faust 'lemondó motívuma' 1:3-as skálamodellben íródott.

A csoda pedig ezen esetekben sem a matematikáról szól, hanem éppen arról, hogy a „*Csak tiszta forrásból*” zenével történő lélekábrázolási képessége még a matematika világát is fel tudja használni végső céljához: fölemelni bennünket lehetséges jobbik énünkhöz.

A mélylélektanra itt, s éppen e műnél még egyszer vissza kell térni. A '*tempus perfectum*' kapcsán már esett szó róla, hogy azon előadók, kikre annak világa nem igazán hat, nem érinti meg őket, könnyen választhatnak például olyan tempót, melyben a zene szellemi háttérüzenete – a szükséges, speciális 'belső lélektartás' hiánya miatt – már elvész. A fent említett *Faust szimfónia* tipikus megjelenési területe e problémakörnek. Függetlenül attól ugyanis, hogy kinek milyen a világhoz való viszonyulása; hogy istenhívó-e, vagy a humanizmusban hisz stb., e mű három tétele hiteles ábrázolásához a szünetek közötti néhány másodperc alatt átváltva kell hol az élet értelméről, annak 'megfizethetőségéről' tépelődő Faust doktor, aztán az ártatlanságot, a tiszta női ideál fiatal lányalakját képviselő Margit, majd a luciferi alkatú; a tagadást és gúnyt képviselő Mefisztó szellemét és lelkét megeleveníteni, s végül, a mű végén a kórus és tenorszóló égieket idéző üzenetét kell megjeleníteni, mégpedig mindezeket a zenészek és a közönség számára egyaránt hitelesen.

Ez másként nem működik, mint hogy az előadó lelkének legmélyebb, akár még saját maga elől is eltitkolni vágyott bugyraiból is elő kell keresni azokat a 'lélekszíneket', melyek híján az interpretáció bukásra van ítélve. Ezek megléte nélkül, bármelyik hiányában tudniillik az előadás – a zenei paraméterek feltételezett tökéletessége ellenére is – egyszerűen nem lehet hiteles. E tekintetben tehát igen fontos a zenész önismerete, szükség esetén lelke belső felfedező útjainak 'tréningezése', hogy az efféle problematikájú művekhez szükséges ráhangolódási készségét tökéletesítse.

Hogy végül válaszolni is tudjunk arra a régebben feltett kérdésünkre, hogy végtére is *miért* is énekelt együtt a földesúr a parasztjával, meg az iparosával, s hogy egyáltalán, miért énekelünk, zenélünk, nos ehhez azt a valószínűleg sokunk által átélt gyerekkori élményt kell előhívunk magunkból, amikor – akár magunkban, vagy éppen társakkal – kisebb vagy nagyobb kör alakú medencében járó vagy futni igyekvő mozgásunkkal mi magunk gerjesztettünk egyre erősödő 'végtelen körhullámot', s ugyanakkor, vele egyidejűleg élveztük, hogy ennek 'jutalmául' annak ereje sodort bennünket körbe-körbe. Magunkat hullámokkal utaztatni ugyanis mindig élvezetes mulatság. Ehhez a példához pedig teljes mértékben illeszkedő, s tovább már nem megkerülhető az a – Csíkszentmihályi Mihály által először 1975-ben tudományos pontossággal is leírt (s aztán 1990-ben az erről szóló könyvben

részletesen kifejtett) – *'flow'*-élmény (azaz *'áramlat'*-élmény) gondolat, amely a boldogság megvalósíthatóságának egy lehetséges módozatát írta le, s mely lényege éppen a fentebb leírtak; azaz, az aktív tevékenység általi teljes bevonódás érzete, pl. művészeti alkotó folyamatba történő bekapcsolódás által, amelyben a teljes elmélyülést a jutalom nélküli, önmagáért a cselekvésért, illetve a benne kapott élményéért és öröméért, a felszabaduló boldogság erejéért, a teljesebbé válás érzetéért végezzük.

S mert az ember *'társas lény'* (lásd: Elliot Aronson: *A társas lény*), ezen flow élmény hatványozottan jelentkezik olyan közös tevékenységi formákban, mint például a kóruséneklés, vagy éppen a hangszeres együttlémmuzsikálás bármely fajtája.

Néha, tengerparton baktatva, cipőnkkel véletlenül kirúgunk a kavicsok közül egy-egy csillogó fényű tárgyat, alkalomadtán üvegcserepeket, amelyekért vagy lehajolunk, vagy nem. Ha igen, néha érdekes és értékes dolgokat találhatunk.

Ilyen volt például az a történet, melybe néhány éve belecsöppentem. Egy speciális iskolába járó 16 éves lány, születésekor – vélhetően oxigénhiányos állapotnak betudhatóan – sérült, s ez a legfelfutóbban agyának az a területe, amely a matematikáért, s egyáltalán; a logikáért felelős. A későbbi találkozásaink alkalmával ez be is bizonyosodott: gyakorlatilag bármilyen, akár egyjegyű szám összeadásakor is, bármikor bármennyit tudott tévedni. A lány édesanyjától később megtudtam azt is, hogy a vizsgálatok tanúsága szerint agya egy részének helyén egy 6x2x1,5 cm-es *liquor cysta* található, és hogy ez az agyterület-hiány okozza a problémák döntő részét. Tekintettel lelkesedésére, még igencsak korlátozott zenei készségei ellenére is vállaltam, hogy néhány, nagyjából tucatnyi alkalommal foglalkozzak vele. Motiválhatósági pontjait (zene és irodalom) megtalálva, s mint bázisról kiindulva, *'szellemi csillagtúrás kirándulásokkal'* haladtunk egy-egy zenemű (elsőként a *„Summáját írom Eger várának”* historikus éneke) kapcsán a matematika, irodalom, történelem, vallás, építészet, földrajz területén. Ez alatt az idő alatt pedig ez a lány fantasztikus eredményeket ért el. Egyszerűbb törtek összeadására éppúgy képessé vált, mint mondjuk Magyarország vaktérképére a legfontosabb városok, folyók és tavak berajzolására, metaforák alkotására és használatára stb. Fényesen bebizonyosodott, hogy a zene segítségével, illetve egyedi módszerekkel jelentősen lehet segíteni mindazokat a fiatalokat, akiket a pszichológia és a pedagógia értelmileg akadályozottként, tanulásban korlátozottként határoz meg.

Egy csaknem ugyanilyen; rendkívül pozitív kicsengésű, s ezért említést érdemlő másik történetben egy akut agyi érkatasztrófát szenvedett, kómába esett, kétszer is műtött, s aztán igen hosszú ideig mélyaltatásban, azaz, a köznyelv szerint *'mesterséges kómában'* tartott fiatalember, kedves kollégánk számára készítettem CD-t, mégpedig különös tekintettel összevissza ugráló, nagyon magas várnymására; afféle *'nyugató zenéssel'*. Figyelemmel arra, hogy a *'komolyzenét'* nem szereti, nem Mozart vagy Vivaldi, hanem ritmikai, dallami, harmóniabeli és hangszerelés vonatkozásában egyaránt harmóniát sugárzó *'könnyűzenék'* kerültek a válogatásba. A CD-t a kórházban egy hozzá látogató kollégánk betette egy lemezjátszóba, s elmondása szerint a fiatalember arca azonnal kisimult, továbbá az addig össze-vissza ugráló magas várnymása néhány másodperc alatt normalizálódott.

A fentiek miatt kívánczik ide az alábbi gondolatsor is. 1975-ben mutatták be a mozikban a „*Félelem a város felett*” című filmet, mely negatív főszereplője pszichopataként öldöste az embereket, s a városra rátelepedett a bizonytalanság érzete, annak szaporább szívdobogású, feszültebb érzésével: „*Ki lesz majd a következő?*”

A zeneszerző Ennio Morricone volt. Mint magam, s lehetséges módon többen a nézők is, úgy voltak e filmmel, hogy önmagában a zene szinte hányingeres rosszullétet váltott ki. Felületes megközelítéssel természetesen azt lehet mondani, hogy ez így egyáltalán nem történhetett, hogy ez egy romantikus felfokozott érzelmi megnyilvánulás volt csupán, s nyilván a történetbe való 'beleélés' okozta mindezt. Ugyanakkor, talán a 2013-as év egyik híreként szerepelt, hogy kutatók immár teljes körűen megfejtették a tengeri- és légi betegségek okát; azt, hogy egymásnak ellentmondó inputok érkeznek a szervezetbe, s ekként is detektáljuk őket, illetve hogy ezek egymásnak való ellentmondását nem tudja az agy feldolgozni. Ez okozza a rosszullétet, annak minden következményével.

Erre gondolva, s visszakeresve az évtizedekkel azelőtt hallott filmzenét, vált világossá annak hatásmechanizmusa. A szívdobogás ábrázolásában döntő szerepet játszó dob ugyanis már önmagában ellentmondással nyilvánul meg: az amúgy kétfázisú szívpumpa-funkciót tudniillik egy (ráadásul felütésként is elképzelhető) háromnegyedes ütembeosztással jelenítette meg, melyhez egy teljesen aszinkron-érzetű zenekar társul, továbbá egy megint más ütemérzetű/ütembeosztású, lassan és alattomosan kúszó füttyszólam teríti be a zenei szövetet, egyúttal mintegy megfoghatatlan, baljós ködréteggé válva rátelepedve a városra, no meg a hallgatók fülére és lelkére egyaránt.

Úgy tűnik, ez esetben nagy valószínűséggel a különböző ütembeosztások egymásnak ellentmondásra épülő, rendkívül tudatosan megkomponált input-információi okozták azt a bizonyos feldolgozhatatlanság-érzetet, melyről fentebb – az orvostudomány vonatkozásában – szó esett.

A metaforikus értelmű üvegcserepek sorát még bőséggel lehetne tovább folytatni. De ezek a 'mikrovillanások', akár még az önkényesen kiragadott példákkal együtt is, talán megfelelően érzékeltették a zene és a zenélés nem csupán zenei értelmű és vonatkozású kiterjedéseit, hogy valóban; mennyivel többről van szó, mint az idő folyamának akusztikai elemekkel való megtöltése, s hogy mennyire komplex folyamatok irányítják azt. Természetesen rendkívül túlzónak tetszhetne, ha azt mondanánk; mindezzel kapcsolatban kitekintettünk az antropológia, a nyelvészet, a kommunikáció, a társadalomtudomány, a pszichológia, a biokémia, a neurológia és egyéb területek felé, s hogy közben bár döntően a földön jártunk, ugyanakkor néha megérintettük a transzcendens világot is. Ugyanakkor – a 'félig-meddig belső játéka' szintjén – mindezen állítások igaznak is mondhatók.

Az olvasó, s a művészetek – köztük a zene – felé vonzalommal közeledők felé való más kívánsága nem lehet az embernek, mint arra bízgatni őket, hogy a sajátoméhoz hasonlóan minél több efféle színes üvegcserepeket keressenek és találjanak, hogy aztán teremthő képzelőerejükkel, tehetségükkel, tudásukkal új struktúrákat, új művészi munkákat, új csodákat varázsolhassanak: olyan kaleidoszkópot, hogy bárki; ők maguk, környezetük, közönségük egyaránt gyönyörködhessejenek majd a látványában.

Bartókot megidézve, a Prológgal való kezdés után talán így is illő befejezni e rövid és szerény utazást, tudva; egy jóval hosszabb és szebb várhat mindenkire, aki azt felvállalja. Leginkább talán a gyönyörű struktúrájú ABCBA bartóki hídformával lehet üzenni s kívánni, és mert a tudomány és a művészet igazságainak megtalálásához sokszor a tévedéseken keresztül visz az út, ezért stílusosan, a *Tévedések vígjátékából* idézve:

[...]

*„A prológ dolga ennyi,
más kívánságom nincsen,
míg megtelik a semmi,
míg megérint a minden.
Hát kezdődjék a játék,
szép és nemes a szándék,
Jó utazást!”*