

Pécsi Tudományegyetem

Filozófia Doktori Iskola

Doktori Értekezés

Ertüngeralp Alpaslan

2021

Témavezető: András Ferenc, PhD

Doktori Iskola Vezetője: Boros János, PhD

A ZENE METAFIZIKÁJA

Filozófia Szonáta Analitikus Restrukturálásban

Az elmefilozófia alternatív megközelítése a zene új felfogásán
keresztül

I. Kötet

Bevezető és Expozíció

„A zenéről és a hangról”

Ertüngeralp Alpaslan

Órbottyán, 2021

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ AZ ELSŐ KÖTETHEZ	10
ELSŐ KÖNYV: Bevezető és Allegro	16
BEVEZETŐ (Andante).....	17
1. A felütésről és a kezdetről	18
2. E tanulmány kereteiről	25
a) Tiszta zenéről, abszolút zenéről.....	26
b) Zeneművekkel mint akusztikai jelenségekkel való találkozásról.....	35
c) Fogalmakról I.....	36
d) Bevezetés a kválék és az elmeteóriák zenei kapcsolataiba	39
e) Fogalmakról II.....	42
i. Csoportok és halmazok	42
ii. Taxonómiai problémák és definiálhatatlanság.....	43
iii. További fogalmak	43
iv. Zenei jelenségek rögzítése	44
f) Hangról, hangzásról, hangzatról.....	44
g) Definíciókról.....	45
h) Kizárások	51
3. Zene definíciója hiányában, az alapfogalmakról	52
EXPOZÍCIÓ (Allegro moderato).....	55
1. Első Fejezet: A zene fogalmát övező zűrzavar; az új zenefelfogás szükségessége..	56
a) Műsákról és hangokról	67
b) De-finíciók	70
i. Korai definíciós kísérletek	73
ii. Modern definíciós példák.....	73
iii. Zeneszerzők és filozófusok „zenedefiníciói”	79
iv. Clifton nyomán.....	84
v. Nattiez nyomán	87
vi. Xenakis.....	89
c) A Zene fogalma	90
d) Tautológia, analitika és alternatívák.....	94
i. Az első	97

ii.	A második	98
iii.	A harmadik	100
iv.	A negyedik	102
v.	Az ötödiknek	102
e)	A szemléleti formák lehetőségéről: Téren és időn kívül lehet-e más tiszta szemléleti forma?.....	105
f)	A zene paradoxona (egy zenei Möbius szalag).....	107
g)	Interlúdium	114
2.	Második Fejezet: a hang(zás)ról és a hangközről	126
a)	A hallásról és a hallgatásról	127
b)	Neuroplaszticitásról és az abszolút hallásról	130
c)	Hang, hangzás, hangolás (temperálás)	137
d)	Kérdések a hangról és a hangzásról.....	141
e)	Hangok kapcsolata	151
i.	Hangközök mint hangképletek	151
ii.	Hanglépésekről, mint horizontális <i>zenei minőség jelölőkről</i>	160
f)	Zaj és fehér zaj	170
g)	Gondolatok az elme és a tudat különbségéről – első lépések egy alternatív tudat elmélet felé	171
h)	Bevezetés a kauzalitás érvényességének és határainak vizsgálatába a zenei jelenségekben	190
	UTÓSZÓ AZ ELSŐ KÖTETHEZ	200
	Függelék A: A Zeneműről	204
	Függelék B: Kauzalitásról.....	209
	Függelék C: A zene taglalása	212
	Függelék D: A zenei minőségekről	217
	Függelék E: A hangrendszerekről	219
1.	Hangrendszerek ősei.....	219
2.	Hangolás rövid története	221
	Függelék F: A zene és hermeneutika kapcsolata (bevezetés).....	223
	IRODALOMJEGYZÉK.....	230
	ÖSSZEFOGLALÓ	244
	SUMMARY	248

*Az éretlenség az a képtelenség, hogy az ember értelmét egy másik útmutatása nélkül használja. Ez az éretlenség önmagából fakad, ha nem az értelem hiánya az oka, hanem az elhatározás és a bátorság hiánya, hogy valaki más útmutatása nélkül használhassa azt. Sapere aude! Légyen bátorságod **saját** értelmeket használni!*¹

Kant, Immanuel, 1784

*Minél inkább szorosan a tényleges nyelvre irányul vizsgálatunk, annál élesebb lesz az ellentét a nyelv és követelésünk között. (Hiszen a logika kristálytisztasága nem következmény volt számomra; hanem követelmény.) A szembenállás elviselhetetlen lesz; s ekkor attól kell félnünk, hogy a követelés valami üressé válik. – Csúszós, jeges útra tévedtünk, ahol nincsen súrlódás, a feltételek tehát bizonyos értelemben ideálisak – de éppen ezért nem is tudunk járni. Mi pedig menni akarunk; s ehhez szükségünk van a súrlódásra. Vissza a göröngyös talajra!*²

Wittgenstein, Ludwig, 1945/1953

(in memoriam Antonin Artaud)

*mit ér a szó, hogy kimondván
oly tudatra ébred,
hol beismerszik önnön végítélete,
s elvész tetteink sokaságában?*³

Ertüingealp, Alpaslan, 1994

¹ Kant, I.: Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines **eigenen** Verstandes zu bedienen! *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Berlinische Monatsschrift. Dezember-Heft 1784, 481-494. o. (ford. E. A.)

² Wittgenstein, L.: *Filozófiai Vizsgálódások*. 107. bekezdés. (ford.) Neumer, K., Atlantisz. Budapest. 1998.

³ Ezt a verset az elhangzó szavak elégtelenségéről és alkalmatlanságáról írtam, miután megismerkedtem Antonin Artaud francia költő, színész és teoretikus esszéivel (főleg *A színház és hasonmása*), és a *Kegyetlenség Színházának* a 20. századi avantgárd színházra gyakorolt hatásáról olvastam.

ELŐSZÓ AZ ELSŐ KÖTETHEZ

„Odakünn,” a fizikai téridőn túl van; az egyetemes és szükségszerű igazságok tiszta absztrakciója. Az értelmi létezésünk apriori jellege lehetővé teszi ennek az „odakünnnek” a megragadását, ha nem is teljes egészében, legalább a metaigazságnak részleges megismerését.⁴ Einstein az *Önéletrajzi Jegyzetekben*⁵ az objektív valóságot odakünnnek nevezi. „Odakünn van ez az óriási világ, amely tőlünk az emberektől függetlenül létezik és előttünk áll mint egy nagy, örök rejtvény, amely számunkra csak részben érhető el a vizsgálódásunkkal és a gondolkodásunkkal. E világról való elmélkedés magához hívott, mint egy felszabadulás.”⁶

Kis gyermekként csodálva figyeltem az eget. Hátamon fekvve felfele nézve képzeltem, hogy lefele látok a mélybe, s a világmindenség tetején vagyok. Így vártam perceket, órákat, mozdulatlanul, hogy belezuhanjak a mélykék, szinte fekete végtelenségbe a megszámlálhatatlan kis fény felé. Nem ijesztett, magához hívott, lefelé felfelé. Néha odanyújtottam a karom a fényes kis gömbök felé és a halvány, elmosódott csillagködökhöz⁷; a fekete foltokba oda képzeltem azt, amit a csupasz szemem nem tudott érzékelni. Csillagokon túl a galaxisokat, ködféléket, csillaghalmazokat kerestem.

Az emberi szem szerény természete nem volt képes rá, de a képzeletemben a színek sokaságát hozzá tettem a szinte fekete-fehér tájhoz. Csillagász akartam lenni, űrhajós. Így nőttem, miközben folyamatosan megismertem a hangok világát, anyaméhben kezdve. Alig jártam, már bakelit lemezekből lettek játékaim, jóbarátaim. „Írni és olvasni szükséges, hogy zenét tudjon tanulni a gyermek,” mondta az egyik ismerősünk s jóval a serdülőkor kezdete előtt elindult az a kaland, amely az életemet végig kísérni kényszerült; hiába akartam, sokadikra sem sikerült leráznom. Hú barát, sors és átok volt egyszerre. Amikor kiderült, hogy szemüvegem és fogtöméseim miatt nem lehetek pilóta és nem mehetek az űrbe, ott hevert előttem a csillagászat, egy határtalan, végtelen tenger. Idővel a gyerekkori emlékek és az ámulat cseppnyit sem

⁴ Goldstein, R.: *Incompleteness*. W. W. Norton & Company. 2006:46.

⁵ Albert Einstein az *Önéletrajzi Jegyzetekben* az objektív realitásra hivatkozik, amit határozottan az élete spirituális középpontjának nevezi. Einstein 70. születésnapja alkalmából P. A. Schlipp által a *Festschrift* folyóiratban megjelenő cikk Einstein önéletrajzi jegyzeteire támaszkodik. A. Einstein, „Autobiographical Notes,” in *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, P. A. Schlipp, (ed.). Open Court, Evanston, IL, 1949, Vol. 1, 3.o.

⁶ Ibid. Einstein, A.: [...] Out yonder there was this huge world, which exists independently of us human beings and which stands before us like a great, eternal riddle, at least partially accessible to our inspection and thinking. The contemplation of this world beckoned like a liberation. [...]

⁷ nebulae

változott. Fizikus leszek, mondtam. Az isztambuli német gimnáziumban osztályelső voltam a fizikában és a matematikában, így adva volt a lehetőség, hogy tovább haladjak ezen az úton.

Mindeközben, a sötét végtelen gyermekkori csoda alatt, valahol a bútorok, a szobák és az álmok között ott lebegett a zene, mint egy édes köd, ami mindent körülvelt. Nem hagyta a serdülő elmémet megnyugodni; egy fixa idea, egy állandó lüktetés az elme határain. Hallottam zenét, akkor is, ha nem szólt körülöttem semmi, nem volt az elmében egy gomb, hogy kikapcsolhassam. Egyjegyű számokkal számoltam az életem addigi éveit, mikor hangversenyre, balettre és operába vittek. A család javarészt könnyűzenét hallgatott, de mindenféle hanglemez található volt a családi repertoárban. Hétvégeken nagy izgalommal hallgattam az ötvenes hatvanas évek zenéit, nagy csalódás volt a Beatles, másra számítottam; nagy meglepetés volt Seals & Crofts⁸, imádtam; csoda volt a Kis Éji Zene⁹ és a Befejezetlen Szimfónia¹⁰, majd a Sors¹¹ és az Eroica¹². A serdülő fizikus jelölt hanglemezeket kért születésnapjára és külföldről rendelt hanglemezeket, nem postán, hanem ismerősöktől; s amikor egyik másik rokon Európába jutott, hanglemez katalógusokat hozott neki. Órákat, napokat töltött e lemezkatalógusok felett.

Miközben egy fizika vagy matematika dolgozatra készültem, Wagner *Trisztán és Izoldáját* hallgattam, vagy Brahms *Német Rekviemjét* vagy Mahler *2. Szimfóniáját*. Hogyan jutott ez a fiatal elme pár év alatt a *kis éji zenétől* a Wagner operához, miközben fizikusnak készült? Eljött a döntés napja, hogy *hogyan üldözzem tovább azt, ami eddig kísért*. Elfutott valami előlem? Üldöztem valamit? El kellett búcsúzni a német gimnáziumtól, az 19. századi leányiskolától, ami az oszmán korban épült és működött; és a barátaimtól, akikkel együtt szétszóródtunk a négy kontinensen, ahogyan a kis fények az éjszakai mennyekben.

Néztem a láthatárt a válaszüton: egyik oldalon egy végtelenség, a csillagok és az égitestek csodálatos sokasága, az ismeretlenek és több ezer kérdés tartománya, amely mind kizárólag (fény)hullámokon volt elérhető; a másik oldalon egy másik végtelenség, a hangok csodálatos sokasága, az ismeretlenek, a zeneművek és a határtalan lehetőségek tartománya, mind

⁸ Amerikai Soft Rock Duó; alakulása 1969.

⁹ Wolfgang Amadeus Mozart – Vonós szerenád, KV 525

¹⁰ Franz Schubert – 8. szimfónia

¹¹ Ludwig van Beethoven – 5. szimfónia

¹² Ludwig van Beethoven – 3. szimfónia

kizárólag (hang)hullámokon volt elérhető. Mindkettő vonzott, ahogyan Faust II utolsó soraiban az Örök-Asszonyi a halandókat: „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.”¹³

Mahler 8. szimfóniája egy meghatározó felfedezés volt számomra. A harmadik és a negyedik gimnáziumi éveimmel egybeesik; a válaszut időszakával. A szimfónia zárórésze – utolsó fél órájának zenei érzelmi narratívája és Goethe nyolc félsoros záró versszaka – a fiatal fizikus/muzsikus jelölt lelkiállapota tükrölte volt, amiben továbbra élt az álom, a valóság, a lehetetlen, a leírhatatlan, a felfoghatatlan, az elérhetetlen, a tökéletlen és a mulandó. Goethe a Faustot a szöveg használat (nyelv és irodalom) „felső határán” alkotja; egy öt tételes, szavakba foglalt szimfónia, amely a zene szellemében alkottatott.¹⁴

Annak ellenére, hogy a lenti két magyar fordítás közül egyik sem adja vissza a német szöveg mesteri egyszerűségét, és benne azt, *ami csak érzékelhető és nem megragadható*, talán közelebb juthatunk Mahler lelkiállapotához, hogy miért érezhette a készíttést a szöveg megzenésítésére. Az örök-asszonyi felfelé húz, hív, a költemény szerint „fel-vonz” bennünket, és nem csak Mater Gloriosa alakjában, hanem a bölcsességgel, Szóphiával azonosulva, az isteni örök-női alakban, legyen az Ízisz, Asztarté, Istár, Artemisz, Aphrodité vagy Vénusz, vagy bármelyik más kultúrában ezek megfelelői. Mahler elmondása alapján ott volt a zene, ami a szeme előtt lebegett, csak le kellett, hogy írja, mintha diktálnák neki.¹⁵

¹³ Mahler 8. Szimfóniájának a második, záró tétele Goethe Faustjának a második részének a záró jelenetére épül, ami egyúttal a teljes Faust záró jelenete. Ez a szimfónia a történelem első teljes *korálszimfóniája*, ahol nem kisebb tételek vagy egymáshoz fűzött részegységek alkotnak egy egészet, hanem a teljes mű egy megszakítatlan folyamat. Mahler a mű komponálása után Spechtnek írja (Richard Specht (1870-1932) osztrák író, szövegíró, drámaíró, zenetudós), hogy már kezdettől maga előtt látta az egész művet, már csak le kellett írnia, mintha lediktálták volna neki. „Es war wie eine blitzartige Vision – so ist das Ganze sofort vor meinen Augen gestanden und ich habe es nur aufzuschreiben gebraucht, so, als ob es mir diktiert worden wäre.” A következőben idézve. Specht, R.: *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse. Mit einer Einleitung, biographischen Daten und dem Porträt Mahlers*. Universal Edition, Leipzig/Wien, 1912. Ennek a műnek a második tétele, az életem első válaszutján, a döntésem érzelmi hátterét hangokkal ábrázolja.

¹⁴ Goethe életművében ismeretes a zenével való kapcsolata és a zene iránti vágyakozása. A témáról izgalmas olvasmány: *Goethes Faust musikalisch betrachtet*. Dieter Borchmeyer (2004). Első megjelenés: *Eine Art Symbolik fürs Ohr*. Johann Wolfgang von Goethe. Lyrik und Musik, hrsg. v. Hermann Jung (Frankfurt a.M. 2002), S. 87-100.

¹⁵ Mahler alkotói munkájában, ellentétben az összes művével, melyeket többször és többször átírta, ez a szimfónia egyedülálló, mert alig van vázlat a műről és hiányoznak a javítások a kéziratokból. A felesége elmondása szerint az első tételt (a himnuszt) még mielőtt (postai úton) megkapta volna a teljes szöveget megkomponálta és befejezte, majd a szöveget utólag illesztette bele a kész zenei szövetbe.

CHORUS MYSTICUS

Csak földi példakép
minden mulandó;
itt lesz a csonka ép
s megbámulandó;
mit nincs szó mondani,
itt végbe ment;
az Örök Asszonyi
vonz odafent.

CHORUS MYSTICUS

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

CHORUS MYSTICUS

Ami nem végtelen,
Mind puszta képzet,
Ami elégtelen,
Itt lesz bevégzett,
A le nem írható
Itt megvagyon,
Az örök női
Jó Magasba von.

CHORUS MYSTICUS

(minden mulandó)
(csak egy hasonlat/példázat)¹⁶
(az elégtelen)
(itt lesz esemény/valóság)¹⁷
(a leírhatatlan/kimondhatatlan)
(itt tettetik/végbemegy)¹⁸
(az örök-női)
(felfelé húz/felvonz)¹⁹

¹⁶ das Gleichnis: Goethe itt a szó mindkét értelmét beleépíti a versszakba. A „hasonlat” mellett a másik (gyakori) értelme: öszövétségben példázatok, példabeszédek.

¹⁷ Goethe hivatkozása a művére, Faustra; a szó és az irodalom elégtelensége a műben *valóssággá* válik.

¹⁸ Goethe szintén a művére, Faustra hivatkozik, hogy annak ellenére, hogy elégtelen és mulandó, benne a leírhatatlan „végbemegy.”

¹⁹ A két magyar fordítás alá helyeztem az eredet németet, a saját nyers magyar fordítással együtt. A versszak átfogóbb értelmezéséhez Hans Hinterkeuser (2012) írását javaslom. <https://hans-hinterkeuser.de/data/documents/Chorus-mysticus.pdf>

A 17 éves elme a fenti verssorok hatása alatt, nem csak Mahler zenéjét és a 8. szimfóniáját ismerve, hanem Goethe életművét és a Faustot is, érzékel valamit, ami szavakkal kimondhatatlan, mert azok mulandók; észreveszi, hogy körülötte minden tökéletlen, minden kérdésére a válasz elégtelen; a megérezése a világmindenség felé leírhatatlan.²⁰ A szimfónia végén minden, minden ami hasonlat, valós lesz, magához emel. 1906. augusztus 18-án Mahler így ír Willem Mengelberg holland karmesternek (1871-1951): „Most fejeztem be a nyolcadikomat — ez a legnagyobb dolog, amit eddig tettem, és annyira furcsa a formájában és a tartalmában, hogy lehetetlen róla írni.²¹ Képzelve el, hogy az univerzum már nem emberi hangokkal, hanem forgó bolygókkal és napokkal kezd csengeni és visszhangozni.”²²

A fiatal ember ebben a zenei-irodalmi mámorában azt a végtelenséget választja, aminek a láthatáráról azt érzékeli, hogy egyre szélesebb lesz. A kicsiből az egyre nagyobb irányába fog haladni. Azzal a látomással, hogy a távcső egyik végén, majd számítógép monitorok előtt fogja tölteni az életét, hol egy hegycsúcson, hol a dolgozó szobájában, hol egy tanteremben vagy előadóteremben, megőrzi a gyermekkori csodáját mint csodát, elindul a hangok határtalan tartományába.

Ez a gyermek az élete során sok kérdést tesz fel, legyen az az életről, a tudatról, a zenéről, a létről, a szabadságról, az igazságról, a hitről, a vallásról, amelyekre legtöbbször elhárító, legjobb esetben elégtelen válaszokat kap. Sok kérdés ehhez a tanulmányhoz vezetett; itt és továbbra is keresi a válaszokat. Bárki, bármikor felteheti ezeket a kérdéseket: Miért hallgatunk zenét? Miért zenélünk? Mikor és miért érezzük azt, hogy egy zenei fordulat feszülést vagy feloldást eredményez? Mikor kellemes, mikor kellemetlen egy hangzás és miért? Miért ébreszt vágyakozást, várakozást? Hogyan? Hogyan kelt boldogságot vagy vidámságot vagy szomorúságot, dühöt vagy mérget, gyász- vagy ünnepi hangulatot? Hogyan lehetnek igazak ezek az érzelmek, egyáltalán ha igazak? A zene mitől lehet ijesztő?

²⁰ Antonin Artaud írásai és munkássága betekintést adnak a szavak és a nyelv elégtelenségére.

²¹ A mű két nyelven két művet összekapcsol, létrejöttük között majdnem ezer év áll fenn: Hrabanus Maurus bencés szerzetes latin nyelvű gregorián énekét *Veni Creator Spiritus*-t és Goethe német nyelvű *Faust* tragédiáját. Ez a kapcsolat egy oratóriumban, egy operában vagy más zenei műfajban nem lett volna lehetséges.

²² Mahler, G.: Ich habe eben meine 8. vollendet. Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen. 1906. Augusztus. 18. *Gustav Mahler: Briefe 1879-1911*. Herausgegeben von Alma Maria Mahler. Paul Zsolnay Verlag. 1925; 2., nochmals revidierte Aufl. Edition. 16 Sept. 1996.

Akadnak további kérdéseim, amelyek e tanulmányt közelebbről érintik: Miért van egyetértés a zenei előadás minden pillanatában az előadó és a közönség között? Miért van azonosulás a zenei folyamattal és annak az érzelmi láncolatával, narratívájával? Miért érezzük sokszor kiteljesedést vagy kielégülést egy zenei előadás utolsó hangján? Olyankor miért közös az öröm, más érzelmekkel egyidőben? Miért követi az előadó kezéből, szájából a zenei hangzások sokaságát a hallgató? Miért nem ad fel akkor sem, amikor a zenei folyamat tartós feszültséget és szorongást eredményez, ami esetenként oly hosszú ideig tarthat, hogy az ember hasonló nem-zenei esetekben azokat rég elkerülte volna?

A zenei pályafutásom alatti megfigyeléseim és tapasztalataim alapján mondhatom, hogy ebben a kalandos folyamatban (hangversenyen) mindenki összetart a teremben. Közös a tapasztalás, legyen az érzelmi, legyen az akusztikai, az izgalom, hogy a tapasztalat megosztott; a hit, hogy az érzések és érzelmek közösek. A folyamat minden eleme, és nem csak érzelmi eleme, összeadódik, kulminálódik. Az előadó akarata, amely az előadás motorja, az előadás minden pillanatában hang(zás)okban manifesztálódik. Ez a felszabadulás és a felszabadítás akarata. Az utolsó hang elcsengéséig. Most teljes az egyetértés. Most van a felszabadulás.

Az előadás végén a zenemű meghal; az elme kimerül; a zenemű halála felszabadít. Az eredmény feltétlen. A felszabadító, a mű „igaza.” Innen származik a hitt a zeneműben; hitt az örök zeneműben. Örök a zenei élmény. Ez az a pont, ahol az elme időbelisége önnön időtlenségével érintkezik. Egyetértés, elégedettség, megnyugvás; mind *őszinte, hiteles, közvetlen*. Mind igaz, mind feltétlen. A zene az “igaz” manifesztálása.

ELSŐ KÖNYV: Bevezető és Allegro²³

²³ *Allegro* (olaszul *vidám, élénk*), mint zenei kifejezés **átlagosnál gyorsabb sebességet** jelez a zeneművekben. Korai használata a verbális jelentéséhez kapcsolódott, hogy az előadott műnek boldog/vidám jellege van. A 18. század közepétől csupán egy közepesen gyors tempó (sebesség) jelzésére használják. Zenei szerkezeti (formai) jelentése is van, ami szerint egy nagyobb szabású mű egyik részére vonatkozik, mint pl. a jelen esetben az expozícióra, vagy egy szonátában, illetve szimfóniában az egyik gyors tételre. Ezek példák nem meríti ki a lehetőségeket. Sok rétvű az alkalmazása.

BEVEZETŐ (Andante)²⁴

²⁴ Az *andante* kifejezés, mint zenei tempó jelzés, „sétáló” sebességként írható le. Ebben a tanulmányban a bevezetőnek járó/sétáló tempója kell legyen. Ha pontosak akarunk lenni, akkor a nyugalmi állapotban lévő szív dobogásának felel meg az *andante* löktetésének a sebessége.

1. A felütésről és a kezdetről

Egy lendületes mozdulat érkezik a karmester felől, még mielőtt bármi is megszólalna a teremben, ahol többen várják a zenei előadás legelső hangjait. Ez a mozdulat minden zenei jelenség – mint zenei narratíva – kezdete, minden zenei jelenség – mint előadás – első lépése, lélegzete. Minden hangszeres zenei előadónál ugyanúgy jelen van, mint minden énekesnél, aki a mozdulataival, illetve a levegővételével beállítja a teste minden részét, hogy az első hang úgy szóljon meg, ahogyan ő szeretne, és amilyen karaktert, hangulatot és színt adni kíván az első hangnak, és azzal kezdődő zenei jelenségnek – mint narratív folyamatnak. Ez a mozdulat a vég előfutára, és a jelenség állandóságának mint *jelenének* a kezdete. Előfordul, hogy nagyszabású zeneművekben ez az első hang a mű egyik részének, a bevezetőnek az első (bevezető) hangja, amely bevezető a műnek az ötletadó, gondolatébresztő része és kíváncsiságot keltő információkkal – hangokkal és azok jelenségképzeteivel – felkészíti a közönséget, a hallgatót mint befogadót a fő „zenei gondolatok” bemutatkozására—mint narratív szemantikus²⁵ egységek hangjelenségek formájában. A lendületes mozdulat már megtörtént: a disszertációm *Előszava* elindította a *Bevezetőt*, amely innen folytatódik.

Filozófia az ember legnagyobb innovációja, a nem-létezők megalkotása, a létezőn kívüli világok konkretizálása. Szinte minden gondolkodási rendszer és irányzat egy nem-előregyártott, nem-előre-tervezett elméleti struktúra, amely az ember kulturális evolúciójában és technológiai fejlődésében mutatkozik meg. Ezek a gondolati proto-gyűjtemények organikusan fejlődnek ki a kollektíva elmebeli cselekvéseiben és legtöbbször egy vagy több (korábbi) struktúrára reagálva utólagosan kapják a nevüket. A kutatásom során ráismertem a zenészek alkotó cselekvésének összetett elmebeli struktúráira, amely cselekvés legtöbb esetben ösztönös és nem tudatos, és eme cselekvés bennem is (a zenei alkotó tevékenységemben) hasonló módon zajlik. Boros János a *Filozófiaművészetben* írja, hogy „az író és a művész cselekvése ugyanakkor *indokoknak* sem rendelődik alá. Titokzatos, nyugtalanító, hátborzongató, félelmetes ez a spontán, okok és indokok nélküli teremtés, amit az ember végbevisz a művészetben.”²⁶ Itt (erről a tézisről) idő előtt mondhatom, hogy valamilyen empirista háttérrel el kell fogadni az elme és a világ viszonyában, amelyet később szembe állítok és összefonok az elme ideális apiori szintetikus feltételeivel. Ezt a javaslatot úgy lehet elfogadni, ahogyan John McDowell *Elme és világ* című művében teszi, ahol kijelenti, hogy „az

²⁵ A zenei narratíváról egy összefoglalóért lásd Függelék F: *A zene és hermeneutika (Bevezetés a zene és nyelv kapcsolatába)*.

²⁶ Boros, J.: *Filozófiaművészet*. MMA-MMKI. Budapest. 2020:55

általam kínált képhez jó megközelítés az, ha fontolóra vesszük a minimális empirizmus elfogadhatóságát.”²⁷ John McDowell itt említett művének bevezetője egy reveláció, ahol az elme és a világ viszonyára vonatkozó kezdeti kérdések „minimális empirizmust” előfeltételeznek. Megértésem szerint ez a feltételezés szükséges alap ahhoz, hogy a hiedelmek, az ítéletek, a gondolkodás, ítéletlogikai attitűdök (propositional attitudes) és a tapasztalat összefüggésbe kerüljön a fizikai világgal. A kettőnek viszonyát egy interfészre helyezem el, ami két oldalú, amit egy kanti fogalommal *szemléletnek* nevezhetem. McDowell szavaival „a gondolat empirikus világ felé irányultságának a gondolata csak akkor értelmezhető, ha az a tapasztalati törvényszék által felelősségre vonható, azzal a felfogással, hogy a világ hatást gyakorol az észlelő szubjektumokra.”²⁸ A minimális empirizmus szerint (saját értelmezésemmel) ennek az interfésznek (a szemléletnek, mint metaforikus felületnek) van egy empirikus oldala (kanti fogalommal, *reális* oldala), amely összekapcsol minket a sellars-i „természet logikai terével” (logical space of nature-ral), a másik pedig az *ideális* oldal, amelyet Sellars az „ész logikai terének” (logical space of reason-nak) nevez. McDowell a tapasztalatokról való érveléseink és a tapasztalatokra vonatkozó dedukcióink buktatójára utal: „Sellars a naturalista tévedések (téves következtetések) ellen figyelmeztet minket.”²⁹ McDowell a sellars-i és davidson-i Szabálytalan Monizmust³⁰ így támadja:

Az általam javasolt képben, bár a világ nem kívül esik a fogalmak terén, kívül esik a spontaneitás [azaz ítélet] gyakorlatán. Bár törölnünk kell azt a határt, amely a gondolat és a világ közötti szakadékot szimbolizálta, a képnek mégis van egy ki-be dimenziója. A beljebb lévő és a kijebb lévő kapcsolatai a racionális alapok elérhetőséget képviselik, és a világ – ami a lehető legkijebb van – az igazolás sorrendjében végső soron áll. Azt sürgetem Davidson és Sellars ellen, hogy ezen a ki-be dimenzió mentén meg kell találnunk a helyet a benyomásoknak, a befogadóképesség megszabadításainak. Az igazolás(uk) sorrendjében kell szerepelniük. Természetesen vannak más dimenziók is, amelyek mentén nyomon követhetünk mentális elemek és világ közötti kapcsolatokat, és értelmezhetünk olyan kifejezéseket, mint „a világ hatása az érzékszervekre,” hogy vonatkozzon azokra az elemekre [azaz kapcsolatokra] amelyek az elmék és a világ között csak ezen dimenziók közül egy másik mentén

²⁷ McDowell, J.: A good way into the picture I offer is to consider the plausibility of a minimal empiricism. *Mind and World*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1996: XI. (Itt és lentebb, ford. E. A.)

²⁸ Ibid.: The very idea of thought's directedness at the empirical world is intelligible only in terms of answerability to the tribunal of experience, conceived in terms of the world impressing itself on perceiving subjects. 1996:XVI.

²⁹ Ibid: Sellars's warning against naturalistic fallacy. 1996:XI-XV.

³⁰ Angolul: Anomalous Monism.

szerepelnek. De, Sellars és Davidsonnal együtt nem szabad feltételeznünk, hogy ez az egyetlenfajta jelentés, amit a befogadóképesség megszabadítása gondolatának (ötletének) adhatunk.³¹

Ennek Gaskin általi értelmezése McDowell-t abba a pozícióba helyezi, mintha McDowell önmaga által elutasított monizmust elfogadná:

Úgy tűnik, ez a rész azt mondja, hogy egy adott benyomást és egy adott világi eseményt vagy tényállást két egészen különböző típusú összefüggés köt össze: a racionális megalapozottság okok-tere összefüggései és a törvény-tartomány oksági összefüggései. A Sellarsra és Davidsonra való hivatkozás (valamint a „csak” szó beillesztése az utolsó előtti mondatba) biztosítja, hogy ezek a törvény-tartomány oksági viszonyai olyan kapcsolatok, amelyek *kizárólag* a törvény tartományában helyezkednek el. De nehéz belátni, hogyan lehetne két elemet összekapcsolni egy okok-tere összefüggéssel anélkül, hogy maguk az elemek az okok-terében lennének; és hasonlóképpen nehéz belátni, hogyan lehetne két elemet összekapcsolni egy törvény-tartomány összefüggéssel, anélkül, hogy maguk a törvény-tartományban szereplő elemek lennének. És ezzel a monista helyzetbe kerülünk, amelyet McDowell hivatalosan elutasít, mégpedig olyat, amely egyetlen elemet (egy benyomást) rögzít, amely mindkét logikai térben egyszerre tartózkodik.³²

³¹ Ibid.: In the picture I recommend, although the world is not external to the space of concepts, it is external to exercises of spontaneity [i.e., judgement]. Although we are to erase the boundary that symbolized a gulf between thought and the world, the picture still has an in-out dimension. Linkages between what is further in and what is further out stand for the availability of rational groundings, and the world—which is as far out as possible—is ultimate in the order of justification. What I have been urging, against Davidson and Sellars, is that we must find a place for impressions, the deliverances of receptivity, along this in-out dimension. They must figure in the order of justification. Of course there are other dimensions along which we can trace connections between mental items and the world, and we can interpret phrases such as ‘the impact of the world on the senses’ so as to apply to items [i.e., relations] that stand between minds and the world only along one of these other dimensions. But we must not suppose, with Sellars and Davidson, that that is the only sort of sense we can give to the idea of deliverances of receptivity. 1994:146.

³² Gaskin, R.: What this passage seems to say is that a given impression and a given worldly event or state of affairs are linked by two quite different kinds of relation: space-of-reasons relations of rational grounding, and realm-of-law causal relations. The reference to Sellars and Davidson (as well as the insertion of the word ‘only’ in the penultimate sentence) secures that these realm-of-law causal relations are relations which are *exclusively* located in the realm of law. But it is hard to see how two items could be linked by a space-of-reasons relation without themselves being items in the space of reasons; and similarly it is hard to see how two items could be linked by a realm-of-law relation without themselves being items in the realm of law. And that lands us in the monistic position which McDowell officially rejects, namely one which posits a single item (an impression) residing simultaneously in both logical spaces. *Experience and the World's Own Language: A Critique of John McDowell's Empiricism*. Clarendon Press. Oxford. 2011:26.

Gaskin művében egyik lábjegyzetben szerepel, hogy McDowell a (2002b:101-2)³³ megjegyzésével ezt a típusú monizmust határozottan elutasítja.³⁴

A következő alternatíva, hogy az elme és a világ kapcsolatát nem csak a zene észlelésének az empirikus természete mintájára közelítjük, hanem nem-empirikusan, és amennyiben a megközelítésünk eme kapcsolatra általánosan alkalmazható, McDowell művében Richard Gaskin által feltárt problémára és állításaira választ adhat és kizárhatja a Szabálytalan Monizmust elme világ kapcsolatában. A megközelítésünk következőképpen néz ki: a zene általunk ismert és használt felfogása minden szempontból a jelenség világra, az empirikusra irányul, abból merít; tapasztalatot, illetve aposteriori ismereteket vesz alapul; de a zenének van egy nem empirikus oldala, amelyet következőképpen tárunk fel: ebben a tézisben (az első kötetben) kezdetben az empirikus úton fogunk haladunk, empirikus fogalmi (analitikus) megközelítéssel, míg a harmadik kötet végére az empirizmust teljesen kizárjuk és a zenét egy alternatív eszme (vagy inkább felfogás) formájában, az apriori tiszta szemléleti formájában mutatjuk be. Ha nem csak a zenét, hanem további elme képességeket apriori szemléleti formákként kezelhetünk, akkor a monizmust ki tudjuk zárni az elme és a világ kapcsolatában. A törvények és az okság tere nem kintről befele, hanem bentről kifele a mentálisból a világ irányában lesz érvényes. A minimális empirizmus elfogadása azt a problémát igyekszik feloldani, hogy az emberi agy és annak a működése, röviden az ember természetének törvényeket adó entitás, fizikaiként elfogadható, míg szinte minden, ami az elméhez tartozik ezen logikailag szuperveniál, kivéve (Chalmers-szal egyetértésben) a tudat, és ahogy a későbbiekben érvelek, a tudattal összefüggésben a lét. Ebben a kötetben további apriori (tiszta) szemléleti formák lehetőségéről érvelek, ami a szemléletet nem monisztikusnak, hanem McDowell által ki-be dimenzióknak nevezett, általam metaforikusan *két oldalú felületnek*, vagy *szemléleti interfésznek* minősíti.

A disszertációm egy három kötetes tanulmányának a *bevezető és feltáró* része. Itt feltett kérdések és feltárt gondolatok a zene ontológiájához és megértéséhez bevezető jellegűek. Ez a kötet (Bevezető és Expozíció) a *Kidolgozás* (2. kötet) irányában fejlődik és a *Visszatérésben*

³³ McDowell, J: 'Gadamer and Davidson on Understanding and Relativism,' in J. Malpas et al. (ed.), *Gadamer's Century*. MIT Press. Cambridge, MA. 2002:173–93.

³⁴ Ibid. Gaskin: But a remark at 2002b, p. 178 (evincing an evident lack of sympathy for 'the thought that causal relations between mental activity and the extra-mental world require an ultimate anchorage in physical nature') implies the rejection of Anomalous Monism. [...] De egy megjegyzés a 2002b:178-ben (a következő gondolattal való szimpátia nyilvánvaló hiányát tanúsítva, „hogy az elme cselekvések és az elmén kívüli világ közötti okozati összefüggések egy végső rögzítést igényelnek a fizikai természetben”) a szabálytalan monizmus elutasítására utal. 2011:26 (lábjegyzet 22).

(3. kötetben) a *Coda* előtt bemutatok egy új gondolati struktúrát, a kutatásom *forráskódját*, amit *analitikus restrukturálásnak* nevezem, amely a zenész alkotó elmecelekvésének a szimultán analitikus-szintetikus működésére utal—ez egy utalás az egyidejű „elemzésre” és „restrukturálásra.” Analízis és szintézis egyszerre? A mondatban észlelt antinómia megszűnik, amikor a zenész elméjében a zeneművet ideális formájában elemezzük. A zenei műalkotás egy háromszögelés középpontjába kerül, a zeneszerző, az előadó és a közönség háromszögébe, amelyen keresztül válaszokat keresünk a zenemű ontológiájáról feltett kérdésekre.

Az analitikus folyamatot az alapoknál kezdjük, ahogyan sorra a zene fogalmát, a hang és a hangzás (a zenei hang) fogalmait, majd (a második kötetben) az összetettebb fogalmakat mint a zeneművet, a zeneszerzőt és a zenei előadót, a zenei előadást, a rögtönzést, illetve ezeknek az idővel való kapcsolatát elemezzük és mindezt egyidőben *restrukturáljuk*. Amikor a kalandokból hazatérünk (a harmadik kötetben, a *Visszatérésben*) új struktúrákkal, új „arcokkal” fogunk találkozni, amelyekben a régi struktúrák és „vonások” továbbra is felismerhetők maradnak. A kutató munkám három kötete egy *Szonáta* formát ad ki, amely az előbb említett fő részekből áll. A *bevezető* mint formai/szerkezeti egység több zenei alrész vagy zenei alegységnél is előfordulhat és nem kizárólagosan a zenemű legelejére tartozik. A bevezetőt a második és a harmadik kötetekben nem fogom önálló egységként alkalmazni, így ez a bevezető, mindhárom kötetre érvényes marad.

Az alapokról beszélve meg kell határozzuk a tanulmány kereteit az alábbiak szerint. Az analitika fogalma a fregei értelmezésével épül bele a tanulmányomba, amely a szintetizáló cselekvésekkel egyidőben lesz jelen a fogalmak értelmi analitikája formájában. A logikai (vagy fogalmi) elemzés Frege-nél elsősorban nem egy fogalmat, hanem annak a jelentését elemzi. Az analitikus fejtegetéseimben viszont nem egy redukcionista megközelítést alkalmazom. Ellenkezőleg ez egy szintetizáló, kicsiből nagyobb irányába megvalósuló, bottom-up megközelítés, miközben a jelentések és az értelmezés analitikája top-down megközelítés. Ez a két irányú megközelítés az *analitikus restrukturálás*, amely az előadóművészek a műalkotással való érintkezéseiben, annak megtanulásának, elsajátításának és előadásának folyamatában érvényesül.

A tanulmányomban a gondolkodásom folyamatát tükröző szöveg narratívájában több **metafora** szerepel. A zenei metaforákkal a harmadik kötetben a zene értelme és a zene megértéséről szóló fejezetekben foglalkozunk. Amikor a zenei jelenségekről beszélünk, sokszor dimenzionális, térhez és időhöz viszonyított álláspontot képviselünk. Ezek lesznek a

zenei alapmetaforák. Megvizsgálandó, hogy hozzárendelünk-e a zenei jelenségekhez más metaforikus jelleget, amely meta értelmet, vagy rejtett értelmet tartalmaz, és hogy van-e a zenei narratíva által (a zenei jelenségekkel való találkozásokban) keltett érzelmi hatások láncolatának metaforikus kapcsolata a nyelvi fogalmakkal. Az alapmetaforák az idő és a tér vonatkozásában kapcsolódnak a zenei jelenségekhez azok érzékelése, észlelése vagy elképzelése közben. Minden zenei jelenséghez kapcsolódhat egy térbeli meghatározás, és a térfüggetlen fogalmiságban is a tér metaforáját vesszük igénybe. Ugyanazt tesszük az idővel, amikor a zenei jelenségek mint folyamatok részéről vagy részegységeiről beszélünk, és ezek között viszonyokat fogalmazunk. Mark Johnson szerint:

A hangmozgásról a metaforikus fogalmaink a két metaforikus időmodellünkön alapulnak. Robert Morgan (1980) megjegyezte a zenei tér és a zenei idő elválaszthatatlanságát,³⁵ Philip Alperson pedig megjegyzi, hogy „a zenei mozgás élménye azon alapszik, hogy szokásunk az idő tulajdonságait a tér tulajdonságaival analógnak tekinteni” (Alperson 1980, 409).³⁶ Alperson Henri Bergson állítását idézi, miszerint „a tudatállapotainkat úgy állítjuk be egymás mellé, hogy egyszerre észleljük őket, bár nem egymásban, hanem egymás mellett; egy szóval az időt a térbe vetítjük, az időtartamot kiterjedtségben fejezzük ki, és az egymásutánosság egy folytonos vonal vagy lánc formáját ölti, amelynek részei egymásba hatolás nélkül érintkeznek (Bergson 1910, 100).”^{37,38}

A nézőpont kettősségében a szubjektumnak a tárgy irányában való mozgása, illetve a tárgynak a szubjektum irányában való mozgása, a metaforákat a mozgó és a statikus szubjektum perspektívájába helyezi. A *zenei tér* és a *zenei idő* olyan fogalmak, amelyekkel az ebben a

³⁵ Morgan, R.: Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry* 6:527–38. 1980, in Johnson, M.: *The Meaning of the Body*. University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007:292.

³⁶ Alperson, P.: “Musical Time” and Music as an “Art of Time.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38:407–17. 1980, in Johnson, M.: *The Meaning of the Body*. University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007:285.

³⁷ Bergson, H.: *Time and Free Will*. (Ford.) Pogson, F. L. Reprint. Whitefish, MT: Kessinger Publishing Co. 1909, in Johnson, M.: *The Meaning of the Body*. University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007:286.

³⁸ Johnson, M.: Our metaphorical concepts of tonal motion are based on our two metaphorical models of time. Robert Morgan (1980) has noted the inseparability of musical space and musical time, and Philip Alperson observes that our experience of musical motion depends upon “the familiar habit of regarding the properties of time as analogous to those of space” (Alperson 1980, 409). Alperson cites Henri Bergson’s claim that “we set our states of consciousness side by side in such a way as to perceive them simultaneously, no longer in one another, but alongside one another; in a word we project time into space, we express duration in terms of extensity, and succession thus takes the form of a continuous line or chain, the parts of which touch without penetrating one another (Bergson 1910, 100). *The Meaning of the Body*. University of Chicago Press. Chicago. Kindle edition. 2007:246.

kötetben nem foglalkozom. A térre és az időre vonatkozó elmélkedéseim és ezeknek a zenéhez való kapcsolatai a fentihez hasonló metaforákat tartalmaznak, bár új struktúrában.

A tanulmányomban idézetek, referenciák és saját gondolataim lexikális (v. enciklopédikus) zenei ismeretekkel fonódnak össze. Az enciklopédikus ismeretek a szöveg metafizikai és filozófiai részeinek alátámasztását segíthetik, de a célom nem egy zenetudományi és/vagy ismeretterjesztő szöveg alkotása, amiben metafizikai, zeneontológiai és ismeretelméleti kérdéseket érintem, hanem egy metafizikai narratívát formálni, amely közvetetten foglalkozik az elmével és annak a világgal való kapcsolatával. A lexikális ismeretek a – közvetve az elmével és annak a világhoz való viszonyával foglalkozó – szöveg szerves részeként és szükségszerűen szerepelnek, ezáltal kerülhető az oda-vissza lapozgatás függelékek esetében. Remélhetőleg, ez folytonosságot és egységet fog biztosítani a szövegnek.

Ennek a szövegnek az írásánál figyelembe kellett vegyek három fő olvasó csoportot. Az elsőbe tartoznak a filozófusok és azok, akik elégséges filozófiai háttérrel, illetve ismerettel rendelkeznek, amiért egyes hivatkozások esetében felesleges lenne a forrás idézése és annak a részletes leírása. Eerre példák lehetnek a zombik, a jégen-járó, a nyelvi játékok vagy Mary. A második olvasó csoportba tartoznak a zenészek, a zene tudósok, illetve zenetörténészek és azok, akik valamilyen módon zenével foglalkoznak vagy erősen a zenéhez kapcsolódnak, akik közül legtöbbször tudnak olvasni és feltételelesen legalább egy hang szeren játszanak. Ennek az olvasó csoportnak a fenti példákban említett hivatkozások részletes leírása és magyarázata szükséges lenne a szöveg teljeskörű megértéséhez. Ez viszont a tézisem fő témáihoz közvetetten kapcsolódó vagy a szövegemben érintett több filozófiai elméletnek részletes leírását szükségeltetne, amelyre ebben a tanulmányban nincs hely. Máskülönben a tanulmányom filozófiai elméleti ízelítőkből állna és az érintett témák összefoglalása irányába tett bármilyen kísérlet nem tudna igazságot tenni ezekkel az elméletekkel kapcsolatban, miközben az összefoglalóknak kielégítő és szakmailag is elfogadható kellene lenniük. A harmadik csoport azokból áll, akik filozófia és/vagy zene iránt érdeklődőnek, de ezekről a területeket átfogóan nem rendelkeznek sem szakmai színvonalú, sem részleges – de a szöveg megértését könnyítő – háttér ismerettel. Ezek lehetnek hobbi filozófusok, amatőr zenészek, fiatal tanulók, lelkes zenekedvelők, akár olyanok, akik most akarnak belevágni akár zenei akár filozófiai alapos tanulmányozásokba. Az első és a harmadik csoport számára-amikor konkrét zeneművek, zenei hivatkozások vagy a zenei gyakorlattal kapcsolatos konkrét példák felmerülnek-mindennemű konkrét, meghatározható zenei szakmai kifejezés vagy fogalom magyarázatra szorul. Ami a zenei szempontból a második csoport számára egyértelmű és nem

idegen, az az első és a harmadik csoportok számára legtöbb esetben idegen és ennélfogva vagy érthetetlen vagy felfoghatatlan lesz. Ugyanazt lehet mondani a filozófiai fogalmak és kifejezések készleteinek használatakor a második és a harmadik csoportok számára az általuk használt, gyakorolt, alkalmazott nyelv jellege miatt. A tanulmányom, amely a kutatásom első kötete, elsősorban egy filozófiai értekezés a filozófiai doktori tanulmányaim lezárásához. Ezért a tanulmány nyelvezete a fenti első olvasó csoportot célozza. Ha az első kötet publikálásra kerül, az olvasó, a közönség függvényében egyes részek átírása fognak kerülni és a lábjegyzetek át fognak alakulni.

Ebben a tanulmányban remélni merem és a szándékom az, hogy mialatt közösen gondolkodom az olvasóval, sikerül egy új megismerésben részesülni, amiben a művészt, az alkotó elmét és a művészetet találjuk. Ez, a néző, a hallgató, az olvasó és talán egy művész rokon részéről egy „újra találkozást” vagy „új ismeretséget” eredményezhet, amelyben a művészt új struktúrában és újra ismerhetjük.

2. E tanulmány kereteiről

Egy téma, tárgy vagy jelenség metafizikai, vagy általánosan filozófiai vagy bármilyen típusú elemző vizsgálata során, amely kutató jellegű, feltételezzük, hogy kérdések állnak fenn az író számára, aki válaszokkal rendelkezik, vagy válaszokat keres, vagy más gondolkodókkal folytatott további megbeszélések során szándékozik válaszokra lelni. Hasonlóan ahhoz a kérdéshez, hogy egyáltalán miért léteznek dolgok, a zenével kapcsolatban is az alapvető kérdés az, hogy miért létezik egyáltalán a zene. És amikor ezeket a kérdéseket feltesszük, meg kell határozzuk, hogy mit értünk zene alatt. Ha valaki szükségesnek találja a zenéhez szorosan kapcsolódó témák (művészet, akusztikai jelenségek, zenei műalkotások; tárgyak, alanyok (személyek), és az említettekhez kapcsolódó jelenségek) megvitatását és kidolgozását, akkor több egymástól eltérő természetű kérdést kell feltennie, amelyek csoportosíthatók és osztályozhatók. Az első csoportban ontológiai kérdéseket, a másodikban episztemikus logikai kérdéseket, a harmadikban elméleti kérdéseket vagy inkább elemző kérdéseket találhatunk. Ebben a tézisben nem találjuk meg és nem taglaljuk azt az alapvető kérdést, hogy miért létezik a zene, inkább elfogadjuk a zene létét (a jelentéseinek sokaságával együtt). A zenével kapcsolatos fogalmakról további kérdések fognak újra meg újra felszínre kerülni. A legtöbbjüket tárgyakra vagy jelenségekre vonatkozóan fogjuk csoportosítani, amelyeket

először ontológiai szempontból szigorú analitikai vizsgálatnak kell alávetni; majd, miután létrehoztuk e kérdések premisszáit, képesek leszünk további kérdéseket feltenni, amelyek empirikus háttérrel rendelkezhetnek. Ezek közül a legérdekesebb az, hogy mi a zenemű, és hogyan tudjuk meghatározni vagy leírni őt.

a) Tiszta zenéről, abszolút zenéről

A bevezetésben a zene fogalmát a „hagyományos,” „hétköznapi,” „megszokott” formájában használtam. A bevezetőt követően bemutatkoznak egyes fogalmak, majd a kalandos útvonalon indulnak.

Ebben az első szakaszban arra szeretnék rávilágítani, hogy mik azok a problémák, amelyeket szöveges, szöveg alapú (szöveg ihlette, de akár kép vagy festmény ihlette) vagy szöveget kísérő zenével kapcsolatos metafizikai írásokban találunk, és ezek miért problematikusak a filozófus számára; arra is rávilágítok, hogy miért hátrányos az abszolút zenét az ilyen jellegű *nem-tiszta* zenével együtt elemezni. Miért szükséges a zenével kapcsolatos elméleteinkben elsődlegesen az abszolút zenével foglalkozni és mik az előnyei? Először nézzünk néhány zene definíciót.

Merriam-Webster az abszolút zenét így definiálja: „Hangszeres zene, amely független egy cím, egy szöveg vagy egy program objektív javaslatától, és szubjektív felfogása szempontjából csak a struktúrájától függ.”³⁹ Ez a meghatározás (vagy a leírás) az *abszolút zene* kifejezés zenetörténeti használata szempontjából homályos és Hanslick féle formalista megközelítésre épül, amely a következő idézetben világossá válik.

A zene hangsorozatokból, hangformákból áll, ezeknek nincs más tartalmuk, mint önmaguk. Újra emlékeztetnek bennünket az építészetre és a táncra, amelyek számunkra gyönyörű viszonyokat hoznak szembe meghatározott tartalom nélkül. Most mindenki egy zenemű hatását egyéniségének megfelelően (fel/meg)becsülheti és megnevezheti,

³⁹ Merriam-Webster (online szótár, 2021.04.28): Instrumental music independent of the objective suggestion of title, text, or program and dependent on structure alone for its subjective comprehension.

annak tartalma akkor sem más, mint a hallott hangformák; mert a zene nem csak hangokon keresztül beszél, hanem csak is hangokat beszél.⁴⁰

A Dictionary.com definíciójában ugyanaz a formalista korlátozás olvasható, de egyértelműbb, mivel a képi ábrázolást felveszi az inspirációk vagy a referenciák listájába: „Hangszeres zene, mint (pl.) versenymű vagy vonósnégyes, amely nem merít ihletet, illetve nem utal szövegre, programra, képi ábrázolásra vagy címre, és kizárólag a zenei formáját, felépítését és elemeit tekintve létezik.”⁴¹

Matteo Ravasio az Internet Encyclopedia of Philosophy számára írt analitikus bevezetőjét alapul véve idézem, hogy a „zene filozófiája a zenei praktikumok természete és azok értékéről feltett kérdésekre keres válaszokat. A kortárs analitikus filozófia ezeket a vitapontokat rá jellemző, részletekre bontó megközelítésével ragadja meg, mialatt érdeklődést kelt a zeneművek ontológiája, a zenei kifejezőerő érzékelése, a zene értéke, és más szempontokból feltett újabb kérdések iránt.”⁴² Azonnal felteszem a kérdéseimet: A zenei praktikumok természete azonos a zenéével? Egyáltalán mit értünk a zenei praktikumok természete alatt? Hogyan kapcsolódnak össze a zeneművek a zene értékével és a zenei kifejezőerő érzékelésével? Milyen kontextusban kell érteni a zene értékét? Ha az analitikus filozófia a zeneművek ontológiájára irányul, mi irányul a zene ontológiájára?

Ha a zene értéke alatt az „esztétikai értéket” kell értsük, akkor Immanuel Kant *Az ítélőerő kritikája* művéhez fordulhatunk. Kant a *Kritikáiban* a zenét nem hasonló módon tárgyalja, mint a művészet többi formáját; a zene művészete átmeneti jellegű, maradandó anyag nélküli és tárgy nélküli esetleges művészetként jelenik meg; a rejtett matematikai felépítése miatt tartozik a művészetek közé.⁴³ Ezt nevezhetjük a zene nem-esztétikai értéke eredetének. Ezzel ellentétben a kritikában a zene művészete esztétikailag a költészet után a második helyen áll,

⁴⁰ Hanslick, E.: Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. Sie erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstücks jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen; denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne. *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1854/1922. epub. Project Gutenberg. 18.10.2008 [EBook #26949], 56. o.

⁴¹ Dictionary.com (online szótár, 2021.04.28): instrumental music, as a concerto or string quartet, that draws no inspiration from or makes no reference to a text, program, visual image, or title and that exists solely in terms of its musical form, structure, and elements.

⁴² Ravasio, M.: The philosophy of music attempts to answers questions concerning the nature and value of musical practices. Contemporary analytic philosophy has tackled these issues in its characteristically piecemeal approach and has revived interest in questions about the ontological nature of musical works, the experience of musical expressiveness, the value of music, and other considerations. *Internet Encyclopedia of Philosophy – Analytic Perspectives in the Philosophy of Music*, <https://iep.utm.edu/music-an/> (2021.04.28)

⁴³ Kant, I. (1790): *Kritik der Urteilskraft*, §52 B213-215 és §53 B215-222. Felix Meiner Verlag. Hamburg. 2009.

utalva az elmére gyakorolt varázsára és izgatására⁴⁴, de a művészetek között (általánosan) a kulturális⁴⁵ értékére hivatkozva az utolsó helyen áll.⁴⁶ Ez különösen ellentétes azzal a megjegyzésével, hogy egyes művészeti alkotások és legjobban a nem-szöveges zene „szabad szépségek.”⁴⁷ Hozzá teszi, hogy, a zene kényelmi szempontból feltehetően a legmagasabb helyen szerepel.⁴⁸ Azt állítom, hogy Kant a zenét nem a forrásból, a zeneszerző, az alkotó elméjéből indulva közelíti meg, valamint nem az előadó elméjén és cselekedetein keresztül. Ebben az értelemben a kényelem zenére nem alkalmazható.

Schopenhauer zene megítélése egy másik jelleget mutat: „a fenomenális világot, vagy a természetet, és a zenét ugyanazon dolog két különböző kifejezésének tekinthetjük, ami ezért önmagában az analógiájuknak az egyetlen médiuma, úgyhogy a hasonlat megértése érdekében annak [a zenének – E. A.] ismeretére van szükség. A zene tehát, ha a világ kifejeződésének tekintjük, a legmagasabb fokon egy univerzális nyelv, amely valóban összefügg a fogalmak egyetemességével, ugyanúgy, ahogyan a fogalmak a konkrét dolgokkal.”⁴⁹ Leibnizre reagálva, a zene matematikával való kapcsolatát (amire Kant is hivatkozik) az ember zenei jelenségekkel való találkozásában egy külső jelentőségnek, formának nevezi. Szerinte a külső megjelenés mögött neki egy komolyabb, mélyebb jelentőséget kell tulajdonítsunk, mert különben „az általa nyújtott elégedettség olyan lenne, mint az, amit akkor érzünk, amikor egy számtani összeg kijön, és ez nem lehet az az intenzív öröm, amellyel természetünk legmélyebb zugait látjuk megnyilatkozni.”⁵⁰ Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* első kötetének az §52-ban a zene és az ember, a zene és a világ, a zene és az akarat kapcsolataival foglalkozik. Az érveléseit

⁴⁴ Ibid. §53 B218: Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, [...] die Tonkunst setzen.

⁴⁵ A *kultúra* kifejezést a korszaknak megfelelően művelés, művelődés jelentésével kell fogadjunk. A jelentése az egyénre és a társadalomra vonatkozik, amelyhez az egyén tartozik. Ebből alakul ki a *Bildung* (Művelődés) szó, amit először Hegel alkalmaz.

⁴⁶ Ibid. §53 B220: Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, [...] so hat die Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil so bloß mit Empfindungen spielt.

⁴⁷ Ibid.: §16, B49: So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, [...] für sich nichts; [...] und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennet, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen.

⁴⁸ Ibid.: [...] (so wie unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, [...].

⁴⁹ Schopenhauer, A. (1818/1844): Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke der selben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie Beider ist, dessen Erkenntniß erfordert wird, um jene Analogie einzusehn. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Bd., §52, 187. o. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band 1-4, Zürich. 1977. (ford. E. A.)

⁵⁰ Ibid.: Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehn eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude seyn, mit der wir das tiefste innere unsers Wesens zur Sprache gebracht sehn. 183. o. (ford. E. A.)

a nyelvvel és fogalmakkal összekapcsolva a platóni „filozófia mint a legmagasabb zene”⁵¹ gondolatát megfordítva parafrázeálja: „[...] ha azt mondom, hogy feltéve a zene teljesen helyes (teljesen pontos), teljes és részletes magyarázatát lehetne megadni, tehát fogalmakban a részletes megismétlését annak, amit [a zene – E. A.] kifejez, ez egyúttal és azonnal a világ fogalmakban történő, kielégítő megismétlése és magyarázata, vagy vele teljesen azonos lenne; ez lenne az igazi filozófia.”⁵²

A fenti és lentebb további kérdéseim a zenefilozófiai írásokban a fogalmi tisztázatlanságokat igyekszik feltárni, amelyekre példákat fogok bemutatni. Ezekhez nem szándékozom alternatívákat javasolni, hanem egy teljesen új irányból való megközelítést.

Metafizikai fejtegetéseimben a tiszta (abszolút) zene általánosán élvez prioritást. Ez a fajta zene nincs társítva szöveghez, nem követ szöveges (vagy irodalmi) programot, és nem utal semmilyen nem-zenei forrásra, amely irodalmi, szöveges vagy vizuális (képi). Ravasio szerint „a legelgondolkodtatóbb zenefilozófiai kérdések erősen az abszolút zene kapcsán merülnek fel.”⁵³ Egy szöveg alapú zenemű hangulatát és tartalmát maga a szöveg egyedül is képes közvetíteni, amelyhez a zenei kíséret körítésként vagy díszítésként kínálható. Ezzel szemben egy nem szöveg alapú zeneműnél nehéz megmagyarázni, hogy az hogyan és miért közvetít, egyáltalán ha közvetít pl. szomorúságot vagy bármilyen érzelmet. Előző mondatom szándékosan tartalmaz egy gyakori hibát vagy félreértést, amelyet a legtöbb kortárs filozófiai, pszichológiai és zeneelméleti írás tartalmaz: azt a feltételezést, hogy „a zene érzelmeket közvetít.” A zene (akusztikai jelenség formájában) nem közvetít érzelmeket, hanem egy (és nem kizárólag) érzelmekből eredő, érzelmeket kiváltó vagy előidéző meta tartalmat⁵⁴, amelynek az ontológiája e három kötetes tanulmánynak egyik központi témája. Állítom, hogy zene (általánosan értve, mint művészet, és ahogy később felfedezzük, mint a szemléleti tiszta

⁵¹ Platón: Phaidon 61 a 3

⁵² Ibid. Schopenhauer (1818/1844) §52. Ansicht der Welt, welches wir, nach seiner deutlichsten Äußerung, unter dem Begriff Willen denken, ausspricht, in einem einartigen Stoff, nämlich bloßen Tönen, und mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit; wenn ferner, meiner Ansicht und Bestrebung nach, die Philosophie nichts Anderes ist, als eine vollständige und richtige Wiederholung und Aussprechung des Wesens der Welt, in sehr allgemeinen Begriffen, da nur in solchen eine überall ausreichende und anwendbare Übersicht jenes ganzen Wesens möglich ist; so wird wer mir gefolgt und in meine Denkkungsart eingegangen ist, es nicht so sehr paradox finden, wenn ich sage, daß gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde, [...]. (ford. E. A.)

⁵³ Ibid. Ravasio, M.: [...] because most of the puzzles in the philosophy of music arise with particular strength in the case of pure music. *Internet Encyclopedia of Philosophy – Analytic Perspectives in the Philosophy of Music*, <https://iep.utm.edu/music-an/> (2021.04.28)

⁵⁴ A meta-tartalom alapos tárgyalását a következő kötetek tartalmazzák. Ebben a tanulmányban megfogalmazott érveinkhez elfogadjuk, hogy a műalkotásokkal kapcsolatban ilyen tartalomról lehet beszélni.

formája) nem tartalmazhat, nem közvetíthet, nem ébreszthet, és nem fejezhet ki érzelmeket, erről érvelek a függelék C-ben, amely bővebb vitatása a harmadik kötet tárgya. A zenemű viszont igen! De csak és kizárólag a zenei jelenségekben, bizonyos feltételek mellett, attól függetlenül, hogy a zeneművét nem tudjuk ontológiailag megnevezni, sem definiálni. Egy zeneműhöz vonatkozó⁵⁵ kotta olvasása és ugyanannak a műnek a hallgatása (annak zenei jelenség formájában vele való találkozás) nem eredményezhet azonos mentális állapotokat. Az első eset vizuális érzetekhez viszonyított (ami nem általános és igen feltételes; a szubjektum képességeitől függő és azok által korlátozott) belső hallással alakuló képzeteket eredményez, míg az utóbbi elsődlegesen hallásból eredő érzetektől eredő empirikus képzetekkel induló komplex mentális folyamatot eredményez. Állítom, hogy az előbbire nem vonatkozhatnak minőségi benyomások (kválék), az utóbbira szükségszerűen vonatkoznak kválék. Ezekről lentebb olvashatunk.

Andrew Kania 2017-es stanfordi *A zene filozófiája* cikk bevezetőjében⁵⁶, a zeneontológiai kérdésekben a tiszta zene előnyeiről érvel. Annak ellenére, hogy egyetért az előnyökkel, nem érték egyet a következő állításaival: „Annak ellenére, hogy a kérdések nehezebbek, a válaszok (megoldások) könnyebben értékelhetők a tiszta zene esetében. [...] A zenei kifejezőképesség problémájának megoldása egyértelműen sikeresebb lehet, ha ez meg tudja magyarázni a tiszta zene kifejezőképességét. [...] A tiszta zene kifejezőképessége mindig szerepet fog játszani a nem tiszta zene kifejezőképességében.” Feltételezi, hogy „bár a szövege hozzájárulhat például egy dal kifejezőképességéhez, a dal zenei aspektusainak valamilyen szerepet kell játszaniuk;” és zárásul, „noha a kifejezőképességet példaként használtam, ugyanezek a pontok a zene megértéséről és a zenei értékről szóló vitákra is vonatkoznak. Érdekes kérdések merülhetnek fel a *nem tiszta* zene ontológiájával kapcsolatban is, de nem világos, hogy ugyanolyanok lesznek-e, mint amilyenek a zene kifejezőképességéről, a zene megértéséről és a zene értékéről feltett kérdések.”⁵⁷

⁵⁵ Mivel ontológiailag nem tudjuk meghatározni, hogy mi a zenemű, – és a második kötetben főleg erről értekezem – a [tartozik] kifejezés helyett a [vonatkozik] kifejezést használom, mert nincs lehetőségünk meghatározni (vagy eldönteni), hogy egy kotta hozzátartozhat-e egy zeneműhöz.

⁵⁶ Kania, Andrew, “The Philosophy of Music,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>>.

⁵⁷ Ibid. though the problems are more difficult, the solutions are likely to be more easily evaluated in the pure case. [...] the success of a solution to the problem of musical expressiveness may be clearer if it can explain the expressiveness of pure music. [...], it is certain that the expressiveness of pure music will play a role in the expressiveness of “impure” music. Though its text may contribute to the expressiveness of a song, for instance, the musical aspects of the song must play some role. [...] Though I have used expressiveness as an example here, these same points will apply to discussions of musical understanding and value. There may also be interesting questions about the ontology of “impure” music, but it is not clear they will be of the same kind as those about the expressiveness, understanding, and value of such music.

A tiszta zene fogalmi tartománya (amennyiben *a tiszta zenéről feltett metafizikai kérdések és válaszok tartományát* ennek nevezzük) a nehézségei ellenére az egyetlen lehetséges tartomány a zeneontológiai és zenei ismeretelméleti kérdések feltételére és a válaszok megkeresésére, amelyek általánosíthatók és az empirikus tartományban megtalálhatjuk azok normatív reflexióit. Azok a kérdések, amelyeket a zenei kifejezőképesség, a zenei értelem (vagy a zene megértése) és a zene értéke kapcsán feltehetünk, e tanulmány első kötetében másodlagosak.⁵⁸ Ezek Kania fogalmazásában homályosak fognak maradni, ami miatt egyértelmű válaszok megadása nem lehetséges. Lentebb többször fogok hivatkozni a fogalmak nem egyértelmű használatából eredő problémákra és ezeket esetenként részleteivel bemutatom. „A kétértelműség és a homályosság soha nem szüntethető meg teljesen. Ugyanakkor általában nincs is semmi probléma az érvelésekben megjelenő kétértelmű és homályos terminusokkal. A kétértelműség és a homályosság nem okoz mindig hibát. Hiba akkor merül fel, ha az érvelés különböző pontjain a kifejezés eltérő értelmezései jelennek meg, vagyis ha a kétértelmű kifejezést az egyes helyeken, ahol az szerepel, különböző értelmében kell értelmezni ahhoz, hogy az érvelés szerkezetét erősnek tekinthessük, illetve hogy a premisszákat igaznak vehessük. Hasonló a helyzet a homályos kifejezéssel kapcsolatban. A homályos kifejezés használata akkor hibás, ha az érvelés egyes pontjain különböző pontossággal kell értelmezni a kifejezést ahhoz, hogy az érvelésben a premisszák és a konklúzió között erősnek tekinthessük a logikai kapcsolatot, és/vagy ahhoz, hogy egyes állításokat igaznak tekinthessünk. Röviden: az érvelés plauzibilitása azon múlik, hogy a kérdéses kifejezést az egyes állításokkal összefüggésben hogyan értelmezzük,” mondja Margitay Tihamér⁵⁹ a 2014-es írásában, az érvelésekben a nyelvhasználatról szóló fejezetben.

A következő értelmezési problémákat emelem ki a fenti Kania idézetből, hogy láthassuk, miért lesz homályos a kérdések és a válaszok tartománya, ha a fogalmak nincsenek tisztázva. Első mondatban meg kell határozni, hogy a *tiszta zene* alatt mit értsünk. A tiszta zene leírása a cikkben a zenetörténet, a zenei gyakorlat vagy a zenetudomány szempontjából nem elégséges; kénytelenek vagyunk a névértékén elfogadni. Továbbá azt is tisztázni szükséges, hogy miért feltételezzük azt, hogy a tiszta zene esetében nehezebbek a kérdések, mint a nem tiszta zene esetében. Miből gondoljuk (és mi alapján feltételezzük) azt, hogy a válaszok elemzése egyszerűbb lesz a tiszta zene esetében? Mik a zenei kifejezőképesség problematikájának a

⁵⁸ A függelékben részben kaphatunk betekintést ezekre a kérdésekre, amelyeket a második és a harmadik kötetben részletesen tárgyalom.

⁵⁹ Margitay, T.: *Az érvelés mestersége*. 10.4. Typotex Kiadó. 2014.

megoldásai? Mi a zenei kifejezőképesség problematikája? A megoldások miért játszanak szerepet a nem tiszta zene kifejezőképességében? A kifejezőképesség mellett miért lényeges a *zene megértése*, vagy talán a *zenei megértés*? Kire gondoljunk mint értelmezőre és megértőre, ha a zenei megértésről beszélünk? A szerzőre, az előadóra vagy a hallgatóra? Egyáltalán szükséges mindenkinek megérteni a zenét? Ha igen, miért? Nem lehet élvezni, megtestesíteni⁶⁰ és kapcsolódni a zenéhez a zene megértése nélkül? Ha szükséges, hogyan értsünk zenét, mit értsünk ilyen típusú *megértés* alatt? Mi a [megértés] fogalom jelentése zenei viszonylatban? Végül, tudjuk mi a zene?

Ha nincs egy egyértelmű definíciója a zenének (és ezzel sokszor találkozunk az alábbiakban, az *Expozícióban*), milyen értékre gondoljunk, ha nem tudjuk pontosan miről beszélünk? Ha nem tudjuk azt, hogy Kania mit ért a zene alatt, a zeneontológiai kérdésekre válasz adás nélkül hogyan beszélhetünk a zene értékéről? Nem szükséges-e, hogy rendelkezünk (fenomenálisan értve) a tapasztalat „tárgyával,” hogy olyan ítéleteink legyenek, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy megkülönböztessük a tapasztalatban meghatározható *kétféle értéket*: a tárgy értékét, mint ami belőle ered, azaz objektív, és a tárgy tapasztalásának értékét, ami szubjektív? Azt is állíthatjuk, hogy az egyik nem létezhet a másik nélkül, csak akkor, ha elfogadjuk, hogy az érték a világ tapasztalásában részben objektív, és annak a párja szubjektív, és mindkettő a tapasztalat tulajdonsága. Hozzáteszem McDowell megjegyzéseit, amelyek segíthetnek az érték szubjektivitásának kidolgozásában: „A szubjektív tulajdonság – a rá vonatkozó értelemben – olyan, hogy nem áll rendelkezésre megfelelő felfogás arról, hogy milyen az, hogy egy dolog birtokolja azt, kivéve abban a tekintetben, hogy a dolog – megfelelő körülmények között – hogyan hatna egy szubjektumra, egy érző lényre. [...] Ami objektív a vonatkozó értelemben, az, ami nem szubjektív.”⁶¹ Megkérdőjelezem általánosan a zene fogalmi megértését. Rejtély, hogy a megértés, amely szükségessé teszi az értelem fogalmi kontextusokban való cselekvéseit, amelyek gondolatokra, ítéletekre, hiedelmekre, meggyőződésekre, következtetésekre és hasonlókra (általában véve elmeállapotokra) vonatkoznak, pusztán akusztikus jelenségekről tesz jelentést, amelyeknek nincs fogalmi tartalma, és ezekről alkotott észleléseink és felfogásunk nem kapcsolódik semmi máshoz, mint a hangokhoz mint kizárólag átmeneti fizikai entitásokhoz (más szavakkal zenei tulajdonságokkal rendelkező akusztikus jelenségekhez).

⁶⁰ A megtestesítést *embody* és *embodiment* kortárs filozófiában és pszichológiában használt értelmére vonatkoztatva értsük.

⁶¹ McDowell, J.: A subjective property, in the relevant sense, is one such that no adequate conception of what it is for a thing to possess it is available except in terms of how the thing would, in suitable circumstances, affect a subject—a sentient being. [...] What is objective, in the relevant sense, is what is not subjective. *Mind, Value, and Reality*. Harvard University Press. Cambridge: MA. 1998:113.

Meg kell különböztetni, hogy 1) ezek az entitások (önmagukban) milyenek és 2) ezek az entitások hogyan jelennek meg számunkra (vagyis hogyan érzékeljük őket). Így McDowell: „Általános nehézségek merülnek fel abban az elképzelésben, hogy határozottan le tudjuk választani a szubjektív tulajdonságokat a világ tárgyaitól, elkerülve minden igényt annak elképzelésére, hogy egy objektum valóban rendelkezik ilyen tulajdonsággal, miközben fenntartjuk azt a gondolatot, hogy az ilyen tulajdonságok „tapasztalatainkban jelennek meg,” hogy onnan a világra vetítettnek tekinthessük őket.”⁶²

Ebben a tézisben azt állítom, hogy nem tudjuk a zene mivoltát. Legfeljebb zenét ismerünk és zenéről tudunk. Egy ágostoni párhuzammal mondhatom, ha senki nem kérdezi tőlem, tudom, mi a zene. Ha meg akarom magyarázni annak, aki kérdezi, nem tudom. A zene [music, die Musik, la musique, müzik stb. ...] önmagában, ahogy látni fogjuk, egy problematikus fogalom és egyik élő nyelv sem mentes a problémáktól, amelyeket alább feltárok.

Láthattuk, hogy egy egyszerűnek és egyértelműnek tűnő pár zenefilozófiai írásorban milyen nagy lehet a homály, és mennyi újabb kérdésre vezet a fogalmak nem tisztázottsága, mielőtt tovább haladhatnánk a szövegrészben feltételezett kérdések területeire. Képzeltük ezt a homályt olyan írásokban, ahol a szöveges zene a beszéd, a nyelv és a kommunikáció típusaival együtt egyre nagyobb fogalmi zavarhoz vezet az ezekhez tartozó fogalmakkal és a zenei fogalmakkal együtt. Az írásunkat lekorlátozva az abszolút zenére, a kétértelműséget és a homályosságot minimalizálhatjuk.

A zene történelmi eredetéről olvasható elméletekben egy a közös, hogy a zene mindig a beszédet kísérte. Buzsáki György a 2019-es könyvben saját kutatásai mellett több agykutató munkájára hivatkozva feltételezi, hogy „[...] a nyelv és a zenei szintaxis gyökerei [...] a natív neurális szintaxisból fakadnak, mivel ugyanazok az agyi ritmusok, amelyek a beszéd és a zene generálását segítik, egyszerre azok szintaktikai tagolásukért és integrációjukért is felelősek.”⁶³

⁶² Ibid. there is a general difficulty about the idea that we can firmly detach subjective properties from objects in the world, eschewing all need for the idea of an object's really possessing such a property, while retaining the thought that such properties “figure in our experience,” so that we can regard them as projected on to the world from there. (113. o.)

⁶³ Buzsáki, G.: I speculate that the roots of language and musical syntax emanate from this native neural syntax since the same brain rhythms that assist in the generation of speech and music are also responsible for their syntactical segmentation and integration. Buzsáki itt Singh és Theunissen (2003); Buzsáki (2010); Pulvermüller (2010); Giraud és Poeppel (2012) kutatásaira hivatkozik. *The Brain from Inside Out*. Oxford University Press. New York. 2019. Kindle edition, a következők szerint: Singh, N. & Theunissen, F. (2003): Modulation spectra of natural sounds and ethological theories of auditory processing. *J. Acoust. Soc. Am.* 114:3394–3411. Buzsáki, G. (2010): Neural syntax: cell assemblies, synapsembles, and readers. *Neuron* 68:362–385. Pulvermüller, F. (2010): Brain embodiment of syntax and grammar: discrete combinatorial mechanisms spelt out in neuronal circuits. *Brain Lang* 112:167–179. Giraud, A. L. & Poeppel, D. (2012): Cortical oscillations and speech processing: emerging computational principles and operations. *Nat. Neurosci.* 15:511–517.

Ezzel a nyelv és a zene, illetve a beszéd és a zenélés párhuzamos fejlődését igyekszik igazolni az emberiség történetében.

A második fejezet elején a *hallásról* olvashatunk. A fenti idézetnél egyszerűbben fogalmazva bizonyos (és ritka) esetekben zene hallgatás vagy zenélés (vagyis zenei jelenségek passzív és aktív *restrukturálása*) közben az agyban nem csak a hallóközpont, hanem a beszédközpont is aktív. Az említett agyterületek működésének összeszővődöttsége a zenéről feltett ontológiai kérdéseink megválaszolásában nem kínál lehetőséget arra, hogy ezek a válaszok olyan jellegűek legyenek, amelyek a nyelv és a beszéd szemantikájától és azokhoz kapcsolódó kognitív tulajdonságoktól függetlenek legyenek. Van-e szükség ilyen jellegű függetlenségre vonatkozó válaszokra? Ha zenei jelenségek többsége szöveggel jelenik meg, miért ne elemezzük őket mindig szöveggel együtt? Miért ne helyezzük az abszolút zenét a perifériára, és folytassuk a vizsgálatainkat a szöveges zenével?

Analitikus nyelvi és beszéd elemzések metodikai áldozatok és kompromisszumok nélkül nem applikálhatók a zenei elemzésekre. A zenei elemzések módszerei (és itt zeneművek elemzéséről beszélünk) eltérnek a beszédet/nyelvet elemző módszerektől.⁶⁴ A két akusztikai jelenség típusnak hangokon kívül nincs közös anyaga. Anyagukat illetően a tulajdonságaikban és a minőségeikben⁶⁵ lehetnek párhuzamok mint pl. (nem teljes felsorolás) ritmikusság⁶⁶, dallamosság, kommunikáció, interpretáció, érzelem-keltés, és narratíva. Ezek egy értelmi (meta)tartományban találhatók, ahol a közösnek vélt tulajdonságokról alkotott fogalmaink jellegükben homályosak és nem könnyű őket a zene és a beszéd empirikus területeire osztani.

Minden történelmi korszakban a nem-szöveges zeneműveknél a „tisztá” zenei jelenség ontológiájának kereteit a kulturális környezeti sajátosságok határozzák meg: a társadalmi és korszakbéli sajátosságok (ízlés, divat, trend), az egyén szocializálódása (társadalmi hovatartozás, családi háttér, iskolázottság) és ezek keretei, vallási, pszichikai (szellemi és

⁶⁴ Egy új kísérlet Fred Lerdahl & Ray Jackendoff *A tonális zene generatív elmélete* című munkája, amely elsősorban Noam Chomsky munkásságán keresztül ismert *generatív nyelvelméleten* alapszik. Lerdahl, F. & Jackendoff, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press. Cambridge, MA. 1983.

⁶⁵ Mind a nyelv, mind a zene (akusztikai jelenség formájukban) egyik alapminősége a ritmika. **Hippói Szent Ágoston** a ritmusról a *De musica* című művében hosszasan ír. Ennek a munkának az utolsó (VI.) kötetéből megragadhatjuk a ritmika szentágostoni értelmezését. Ágoston ismeretelméleti, erkölcsi és vallási megközelítéséhez képest elmondhatjuk, hogy **Aristoxenus** az első filozófus, aki elméleti (teoretikus) formában írt a zenéről és annak elemeiről. Alperson szerint más görög filozófusok mellett őt is érdekelte a fül zenei megítélésben betöltött szerepe és annak a lehetősége, hogy a zene autonóm hangrendszernek tekinthető. (Alperson, 1987:5). Erről a témáról bővebben a következő kötetekben.

⁶⁶ Nem a *ritmus*, amely mind a zenei, mind a vokális (nyelvi) jelenségek eleme. A *ritmikusság* alternatívája lehet a *ritmika* mint minőség.

korbéli érettség, lelkiállapot) és társadalmi tényezők (pl. nyelvterület). Ezt a gondolatot Hanslick egyik javaslatával kapcsolom össze, ami szerint „ha bármilyen általános zenei definíciót szükséges megalkotni, amely a [zene] lényegét és a természetét karakterizálná, és meghatározná a határvonalait és célját, kénytelenek vagyunk magunkat az abszolút zene területére korlátozni. Amire a *hangszeres zene* nem képes, arra semmilyen *zene* nem lesz képes; mert csak ő a tiszta, abszolút *Hangművészet*.”⁶⁷ Alperson a *Zene mint filozófia* című esszében felveti annak lehetőségét és megvizsgálja, hogy van-e olyan védhető felfogás, amelyben a zene „filozófiai” tekinthető. A vizsgálat során az instrumentális zenére összpontosít, amelyről elmondható, hogy a filozófiai vizsgálathoz, nevezetesen a metafizikához a legnagyobb betekintést a tiszta zene biztosított.⁶⁸

Vizsgáljuk meg a „tiszta” kifejezést. Az abszolút (tiszta) zene alapú elmélkedés, gondolkodás és ezekből eredő következtetések tiszták lesznek. Nem a kanti „tiszta.” „apriori” értelmével, hanem tiszta, az egyértelműségükben és átláthatóságukban. Az ellenkező esetben, egy szöveg értelmezése, ahogy szükségessé válik a szubjektumban mint befogadóban, összekapcsolva a zenei jelenségekkel, amelyeket a befogadónak nem kell értelmeznie, a *nem-tiszta* zenei elemzések tartományát homályossá teszi. A fogadó félnek nincs szüksége a zenei jelenségek értelmezésére vagy megértésére. A „tiszta” vagy „a priori” kifejezés a zenére a kanti jelentésével is vonatkozhat, amely szerint a zene teljesen más (és új) struktúrában jelenhet meg, mint minden eddig ismert struktúrája. Ehhez el kell felejtetni a „zene” fogalmának minden jelentését, és előlről kell kezdeni a körülírását. Ez, az előző mondat összefoglalója alapján arra utal, hogy ebben a tanulmányban milyen irányban haladunk a zene megértésében, nem művészetként, nem zenei jelenségeként és nem zenei műalkotásokként.

b) Zeneművekkel mint akusztikai jelenségekkel való találkozásról

Megállapításaimban és ezeket alátámasztó empirikus példák bemutatásánál prioritást élveznek azok a tapasztalások, amikor a szubjektum egy zeneművel mint jelenséggel – más szóval egy

⁶⁷ Hanslick, E.: Wenn irgendeine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*. *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1854/1922. epub. Project Gutenberg. 2008.10.18. [EBook #26949], 15.o. (ford. E. A.)

⁶⁸ Alperson, P (ed.): 'Music as Philosophy' in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. The Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (Reprint 1994):195.

előadásán megszólaló zeneművel – először találkozik. Az első találkozás csak a hallgató részéről lehetséges. A legtöbb esetben egy adott zenemű leendő előadója annak korábbi közönségként találkozhatott először a zeneművel; de ezt követően minden egyes alkalommal, amikor előadja azt a művet, illetve felkészül annak az előadására, egy sajátos találkozási fázison megy keresztül, amely nem azonos a hallgató a zeneművel való ismételt találkozásával. Az első találkozás azért is fontos, mert az abszolút zene hatásáról szóló érveléseinknél meg kell különböztetni azokat a környezeti és tapasztalati összetevőket, amelyek a zenemű élő vagy felvételtől való hallgatását befolyásolhatják. Egy zenemű többszöri hallgatása az egyénben minden alkalommal más hatást érhet el; az első találkozás hatása soha nem lehet azonos az azt követő esetek hatásaival. Különbséget teszünk azok között a zenei jelenségek között, amelyekben egy zeneművet több alkalommal hallottunk, és azok között, amelyekben egy zeneművet először hallunk. Az előadót és a hallgatót összekötő zeneművek akusztikai megjelenésének elemzésénél ennek a megkülönböztetésnek jelentősége lesz.⁶⁹

c) Fogalmakról I

A szövegben általam használt zenével kapcsolatos fogalmakat az alábbi főcsoportokba osztom: jelenségek, tárgyak, helyszínek, személyek és egyéb fogalmak (amelyek a négy csoportba nem sorolhatók). Idézetekben és hivatkozásokban a fogalmakat az eredeti formájukban szerepeltetem.

Jelenség, kizárólag akusztikai (hangfizikai) jelenségként értendő. Ezek nem minden esetben *zenei* akusztikai jelenségek; minden, ami hang fogalma alá tartozik és érzetek formájában érinti az emberi elmét, a jelenségekhez tartozik. A zenei jelenség eltér a puszta akusztikai jelenségtől abban, hogy az előbbiben *zenei minőségek* észlelhetők, megismerhetők, vagy felismerhetők, míg a puszta akusztikai jelenségben részlegesen vagy egyáltalán nem. Ezen felül a zenei jelenség mindig egy folyamatra vonatkozik, amelyről a hangokról szóló fejezetben részletesen olvashatunk. Itt röviden: a zenei jelenség kizárólag egy zenei műalkotás elhangzásának az egésze vagy része lehet, de nem lehet egy természeti akusztikai jelenség, amely zenei jellegű, akkor sem, ha benne zenei minőségek közül egyik vagy másik felismerhető. Az ilyen jellegű jelenséget *zenei minőséggel rendelkező akusztikai jelenségnek* nevezzük, míg a zeneművészet alá tartozó műalkotásokkal való akusztikai találkozást *zenei jelenségnek*.

⁶⁹ A témával kapcsolatos gondolataim rövid összefoglalásáért, lásd Függelék A: *A zeneműről*.

A (zenei) **előadás**, élő zenei előadás, illetve felvételtől hallható zenei előadás lehet; az utóbbi nem feltétlenül hangverseny, hanem stúdiófelvétel is lehet. Ezeket a jelenségek alá is sorolhatjuk. A jelenség mindig temporális.

A **tárgy** átfogóan minden térbeli egységet jelent, de lehet nem-jelenség és lehet nem-temporális.⁷⁰ Egy tárgy jelenséggé válhat (egy zenekar, amely tárgyakkól és személyekből áll, az előadás közben egy jelenséget alkothat). Tárgy lehet hangszer vagy kotta, de zenemű nem. Fontos hangsúlyozni, hogy a [tárgy] kifejezés használata ebben a dolgozatban általában materiális jellegű. Nem támogatom az objektum Ernyő Nézetét⁷¹, miszerint az objektumot általános kategóriaként értelmezik, bár találkozni fogunk a kifejezéssel úgy is, amelyet egy olyan dologra használunk, amire egy másik dolog utal, pl. „a gondolat tárgya.” Amikor a zenei művek ontológiai jellegéről beszélünk, azokat nem-tárgyaknak is nevezhetünk, mint olyanoknak, amelyek azt jelzik, hogy ezek a tárgyaknak ellentétei vagy kiegészítői; a zeneművek kapcsán nem fogadhatjuk el a tárgy (objektum) mint általános kategória Ernyő Nézetének érvényességét.

A **helyszín** mindig a zenei jelenség helyszíne. Legtöbb esetben az előadóterem (hangversenyterem), de lehet a szabadtér, a templom vagy a stúdió is.

A **személy** a tárgy alá tartozhat; általánosan a zenével kapcsolatban, a zeneszerző és a zenei előadó a személy csoportba; de az általa megszólaltatott hangszerére vonatkozóan, a tárgy csoportba tartozhat.⁷² Ami összeköti a két csoportot, az a zenei jelenségekhez való viszonyuk. Emellett a hangszert mint tárgyat a személy alá rendelhetem a használata és a zenész cselekvése összefüggésében, mert a hangszerhasználat a zenésznek a zenei jelenséggel való egyirányú kapcsolata és nem fordítva.⁷³ A hangszer nem a zeneszerzőt és a zenei előadót „veszi igénybe” a zenei jelenséghez való kapcsolódásához, amihez hozzá kell tennem, hogy a hangszer közvetlenül hozza létre a hang(zást)⁷⁴, amiért a hangszert mint tárgyat a hanghoz (mint zenei szólamhoz) kapcsolhatjuk, a személyt viszont nem (kivéve az éneklést). Az ilyen jellegű

⁷⁰ Általánosan nem a kanti tárgyra gondolunk. A gondolatunk, az érzelmeink, vagy egy diszkurzus tárgyaként is használjuk a fogalmat.

⁷¹ Umbrella View of object.

⁷² A zenekari gyakorlatban nem személyi nevekkal, hanem hangszerek nevével szokás megszólítani a zenészeket, pl. 2. fuvola, 4. kürt, 1. klarinét, és hasonlóan. Minden hangszer neve és száma a kotta (a zenekari partitúra) által meghatározott szólamnak felel meg.

⁷³ A következő kijelentésekkel gyakran találkozunk: „Az oboa itt hamisan játszott.” „A hegedűk nem voltak együtt.” „A fagott nem tud halkán játszani.” Mindegyik esetben a megjegyzés a hangszereket megszólaltató és a megjegyzők számára ismeretlen zenészekre vonatkozik.

⁷⁴ Hang(zás) = a zenei hang, amelyről lentebb és az expozícióban olvashatunk.

összefonódásoktól függetlenül a személyt és a tárgyat egymás melletti csoportokba osztottam és nem alá-fölé rendeltségi viszonyba helyeztem.

Egyéb fogalmak a tanulmány egészében szétszóródnak, amelyek a fenti csoportokba nem sorolhatók.

E tanulmányban többször fogunk találkozni azzal az esettel, hogy egy adott fogalom, egymáshoz közel álló, de egymástól elhatárolható kontextusokban egyszerre több értelmet kaphat (vagy több felcserélhető értelmet ruházhatunk rá). Ezek közül maga az ernyőfogalom „zene” az, amely szinte minden csoport tagja lehet, amelyet zene alá rendelünk. Zene mint fogalom, mint művészet, mint jelenség, mint tárgy (kotta) szerepelhet; akár egy zeneszerző helyett, mikor egy előadott zenemű kapcsán a mű szerzőjére utalunk vagy fordítva. „Szeretem Vivaldit!” kijelentés nem a zeneszerző személyére irányuló érzelmünkről szól, sőt a kijelentésben nincs meghatározva, hogy melyik Vivaldira utal – bár valaki ezt már a történelem során ilyen formában azzal az opcióval is állíthatta, hogy az illetőt a keresztnévén tudta volna nevezni –, hanem a szerző (a példánkban feltételesen Antonio Vivaldi) alkotásainak (zeneműveinek) megszólaltatott formáinak (zenei előadásainak) a tapasztalása (hangversenyen vagy felvételtől való hallgatása) során keletkezett érzelmek alapján, a befogadó, szubjektum ezekhez a jelenségekhez való viszonyáról tanúskodik.

A szakmabeli és hétköznapi használatuk révén a következő alapfogalmak a fenti csoportokba úgy oszthatók, hogy egy-egy fogalom egyszerre több csoport tagja lehet. A főfogalmak közül néhányra példák: zene (lehet: művészet; jelenség; tárgy stb.), zeneszerző nevesítve (lehet: zenemű), zenemű (lehet: papíron; elmében; elhangoztatva/előadva mint jelenség), kotta (lehet: tárgy; kép; jel; írásforma; egyes metafizikai irányzatok szerint a zenemű *token*-je⁷⁵), zenei előadó (lehet: zenész; énekes; karmester; hangszeres), ének (lehet: jelenség; szólam), hangszer (lehet: hangszeres zene; a kottakép szerint előadó, szólam vagy művész), zenei előadóterem (lehet: tér; társadalmi találkozóhely; megnevesített épületek mint pl. MüPa⁷⁶; templom; stúdió), hallgató (lehet: közönség egy teremben vagy szabadtéren; egyén otthon, teremben vagy más térben; szemlélő; egy akusztikai jelenség aktív vagy passzív követője/szemlélője; az akusztikus jelenségek befogadója), hang (lehet: fogalom; jelenség; zaj; beszéd; valaminek vagy valakinek nevesített hangja), hangzás (lehet: hang; hangok együttléte). A másodlagos fogalmak esetében

⁷⁵ C. S. Peirce (1931-58, sec. 4.537) nyomán, Stephen Davies a zeneművek ontológiájára vonatkozóan a *type-token* különbségtételre hivatkozik, amelyben a zeneművek típusok (types), és azok minden példányosítása (instantiation) azok token-jei. Davies, S.: *Musical Works & Performances: a Philosophical Exploration*. Clarendon Press. Oxford. 2001.

⁷⁶ Művészetek Palotája, Budapest.

ritkán találkozunk a felcseréléssel: csend (ritkán lehet: hangok hiánya), zaj (lehet: hang; hangzás; zene), forma (lehet: szerkezet; alak; struktúra), és hasonlóan haladhatunk olyan fogalmakkal mint (zene) stílusok, (zenei) műfajok⁷⁷, hangköltemény stb.

A filozófiai és sok más típusú írásban gyakran használt problematikus fogalom a **kielégítő**. Ez tükrözhet feltételeket, vélelmeket és meggyőződéseket, vagy utalhat rájuk. Normatív módon használható, utalva a *józan észre* vagy az *ember természetére*. Használható konvenciókra korlátozva, vagy egy formális rendszer keretein belül. Hivatkozhat elvárásokra vagy igényekre (szükségletekre). Bár egy kielégítő nyilatkozat elfogadható vagy beleegyezhető lehet, hiányos maradhat minden elvárt feltétel teljesítése, amit tőle elvárunk. Ennek a kifejezésnek a használatát ebben a dolgozatban igyekszem kerülni. Valamit kielégítőnek nevezni és állítani, előfeltételek vagy elvárások, esetleg feltételezések és előfeltevések kidolgozását szükségelteti. Az alábbiakban a szó használatát idézőjelben láthatjuk. Ahol az írásomban megjelenik, normatív, közérzetes (józan eszből következtethető) jelentéssel kell, hogy bírjon.

d) Bevezetés a kválék és az elmeteóriák zenei kapcsolataiba

Ez a rész azért került bele a Bevezetőbe és ott a fogalmakkal kapcsolatos magyarázatokba, mert a disszertációm angol nyelvű változatában a „képzet” fogalmának megfelelőjeként egy mesterséges fogalom formulát használok, amely *(re)presentation*. A német kanti terminológia szerinti *Vorstellung* magyar megfelelője *képzet*. Az angol nyelvű filozófiai hagyományban ezt a szót *representation*-ként fordítják, amely problémát okoz, amikor a szót (*representation-t*) a mai értelmével és ezen felül az intencionalizmus keretein belül használjuk. Ezért a disszertációm angol verziójában, a kontextusnak megfelelően vagy *representation*, vagy *(re)presentation* formájában használom, mert az utóbbi közelebb áll a kanti fogalom jelentéséhez (*presentation-hoz*), és egyidőben megőrzi az angol nyelvű filozófiai hagyományt. Ezzel a bevezetővel áttérek a *quale* = *kválé* (többesszámban *qualia* = *kválék*) és a zenei hang tapasztalati kapcsolatára, illetve ennek a kapcsolatnak a kortárs elmefilozófiai elméletek felőli vizsgálatába.

⁷⁷ A zenei műfajok listáját a <https://www.musicgenreslist.com/> oldalon találjuk. A hossza miatt nem emelem be a disszertációmbe. A lista egyik hátulütője az, hogy nem szisztematikusan épül fel. A források legtöbb esetben zenészek és nem zenészek egyaránt. Ezért a honlapot nem használom és nem javaslom referenciaként. Mindazonáltal a honlap jól szemlélteti a zene fogalma és a zenéhez, itt különösen a *zenei műfajok*hoz kapcsolódó fogalmi zavart.

A következő két fejezetben használt eme két fogalom (vagy szó) nem korlátozódik a reprezentációs tudat elméletekhez⁷⁸, és elfogadja a tapasztalatok fenomenális tartalmának intencionális tartalmakra való részleges vagy korlátozott redukálhatóságát. De leginkább a fenomenális tartalom létezését helyezi előtérbe. A fenti mesterséges fogalmi forma a fenomenális tartalomnak nem minden esetben intencionális tartalmakra való redukálhatóságát tükrözi. A zenei tapasztalás és a (zenei) hangok, mint észleletek és tapasztalatok alapos megvitatása – amely hangtapasztalatok kválékkal összefüggésben állhatnak – a későbbi kötetekben található. Itt röviden, a hangközhöz vonatkozó kválé (a hangköz lentebb a második fejezetben kerül megmagyarázásra) mindig az egyedi tapasztalatra vonatkozik, amely kizárólag a tapasztaló szubjektumhoz tartozik, és nincs mód összehasonlítani a különböző szubjektumok kváléit, amelyek az egy és ugyanarra a hangközre vonatkoznak, ahogyan azt tapasztalják; de van módunk bemutatni annak lehetőségét, hogy a tapasztalatok hasonló vagy ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkezzenek, ahogyan tapasztaljuk, ha az e tapasztalatokon alapuló ítéleteket kvalitatív módon vizsgáljuk és összehasonlítjuk. Pontosabban, egy példával, az egy és ugyanazon hangköz (zenei hangköz) meghallása után összehasonlíthatjuk eme tapasztalatra vonatkozó ítéleteket (amelyek nem értendőek meggyőződésként vagy hitként): *kellemes* vagy *kellemetlen*. Ebben az esetben az ítéleteknek a tapasztalat mint tapasztalat minőségéből kell származniuk, és nem a hangközből, amely mentálisan bemutatkozik (képzet formájában megjelenik); ez utóbbi az intencionalizmus szempontjából úgy értelmezhető, mint önmagát reprezentáló hangköz, annak a tapasztalatának a minőségei nélkül, de csak és kizárólag a hangközt alkotó hangok tulajdonságaival.

Az ítélet a tapasztalat minőségét tükrözi, amely általánosítható (talán normatív módon kultúrákra és régiókra korlátozódva); így a hangköz kváléjának olyan belső jelleggel kell rendelkeznie, amelynek valamivel kapcsolatban kell állnia (vagy képviselnie kell valamit), ami a hangközhöz intrinzikusan tartozik. Ha elfogadjuk az előző javaslatot, az intencionális reprezentáció és a fenomenális reprezentáció között létrehozhatunk kapcsolatot. Megállapíthatjuk tehát, hogy a tapasztalatok ítéletei, például konszonáns vagy diszszonáns, fenomenális fogalmaknak nevezhetők. Fenomenális fogalmakként nem kapcsolódnak semmilyen fizikai entitáshoz, sem tárgyhoz, hanem csak egy tapasztalt jelenséghez. Ugyanakkor, miközben a tapasztalathoz mint tapasztalathoz tartoznak (mint például egy személy esetében, aki kijelenti, hogy a tapasztalat *ilyen* vagy *olyan*, illetve *olyan* vagy *amolyan*;

⁷⁸ The Representational Theory of Consciousness. A tudat és az elme különbségéről való érveléseimről lentebb az Expozíció/2. Fejezet/g részben olvashatunk.

jelen példában *kellemes* vagy *kellemetlen*), fenomenális fogalmakként nem tartoznak a jelenséghez intrinzikusan, a példánkban a hangközhez mint hallotthoz. De ha kutatási adatokhoz tartozó elméleti rendszerekben vagy empirikus kísérletekben a hangközöket ezekkel a fogalmakkal kategorizáljuk vagy definiáljuk, ezek (a fogalmak) a fizikai-matematikai meghatározásokból levezetve a hangközök természetéhez intrinzikusan tartoznak. Ennek eredményeként áthidalhatjuk a fenomenális és intencionális reprezentációkat ugyanazon fogalmak felhasználásával.

Soha nem állíthatjuk, hogy a hangok csak önmagukat képviselik. A fenti állításokkal szemben az állítható, hogy egy ember számára a hangköz akusztikus megtapasztalása a másik személyével ellentétes ítélethez vezethet. Megvédhetjük állításunkat azzal, hogy ez a zenei hangok és hangközök intrinzikus (fizikai) jellege és az emberi hallószervek (fiziológiai) jellege (és tág értelemben az emberi agyi struktúrák ugyanazon fajon belüli hasonlósága) miatt aligha lehetséges. Ezen a ponton állításaink úgy hangozhatnak, mint amelyek a hangjelenségek fizikalista megközelítéséhez tartoznának. Nem védem a fizikalizmust. Amint később egy konkrét példában olvashatjuk, a zenével kapcsolatos bármilyen elméleti ismeret nem vezet automatikusan ugyanazok tapasztalatainak ismeretéhez. Ezek az alábbi gondolatok kiegészítik Frank Jackson-nak Mary-ről, a szuper-tudósról szóló gondolati kísérletét.⁷⁹ Valójában az elméleti ismeretek összehasonlíthatók az empirikus ismeretekkel, de ennek megvannak a maga korlátai, és az összehasonlítás nem lehet feltétel nélküli. Amit ebben a kísérletben (Máriát illetően) és a filozófusok e kísérletre való reakcióiban problémásnak találok, az, hogy az érvek nem a piros szín tapasztalatát vonják be a vitába, hanem csak annak az ismeretét, amely az érvelésekben szakadékot eredményez a tapasztalati tények és az elméleti tények között. Ami a fizikalizmust illeti, azok, akik megtámadják a fizikalizmust, érveléseikben a kategória hibát követték el; mint ilyen, nem lehet a fizikalizmust cáfolni, vagy azt hamisnak nevezni azért, hogy a metafizikában következtetnek. Más szavakkal, a fizikait nem lehet cáfolni a metafizikaival. Ezek az összefüggések belül rejtőznek Chalmers zombijai. Nézzük most a zombikat mint felfoghatókat és felfoghatatlanokat. Ehhez a premisszákat egy általánosabb fogalom felől fogjuk megközelíteni: a nemlét felől.

Felfogható a nemlét? Ha a válasz igen, akkor ennek az ellenkezőjének (a lét felfoghatóságának) is igaznak kell lennie. Ha a válasz nem, hogyan indokolhatjuk és állíthatjuk, hogy a létet nemlét

⁷⁹ Jackson, F. (1982). Epiphenomenal Qualia. *The Philosophical Quarterly* (1950-), 32(127), 127-136. doi:10.2307/2960077 és Jackson, F. (1986). What Mary Didn't Know. *The Journal of Philosophy*, 83(5), 291-295. doi:10.2307/2026143.

nélkül is felfoghatjuk? Mint ilyen, el kell fogadnunk, hogy mindkét fogalom, a lét és a nemlét felfoghatatlan. Használjunk egy könnyebb példát: ha a hangról beszélünk, mint létezőről, és a nem-hangról mint létezőről, vezetne ez következtetéshez az érvelésünkben? A válaszuk egy egyszerű nem lenne. Megfordítva, ha Hang létezéséről (nagy H, egyes szám, névelő nélkül) és Hang nem-létezéséről beszélünk (ez utóbbi nem a nem-hang, hanem az összes hang nem létezése), akkor érvelhetünk-e úgy, hogy a kettő összeegyeztethetetlen egymással? A válasz ebben az esetben nem lehet egyszerű, sem egyértelmű. Gondolhatunk és beszélhetünk Hang nem létezéséről, és mint ilyen, metafizikailag azt állíthatjuk, hogy létezik, mert elme cselekvéseinkhez, mentális világunkhoz, általában az elménkhez stb. tartozik. De a hang nem-létezése (egészséges emberek számára) felfoghatatlan. Hang (nagy betűvel és névelő nélkül) itt valami nem-empirikus, inkább elméleti jelentéssel értendő, míg a hang empirikusan. Itt arra próbálok utalni, hogy valaminek a létezése és annak nem-létezése nem használható fel egymás cáfolására, ha az egyik vagy a másik felfoghatatlan. Hang állandóságáról (létezéséről) és Hang nem-létezésének a lehetetlenségéről az alábbiakban, a második fejezetben olvashatunk.

e) Fogalmakról II

i. Csoportok és halmazok

Halmazelmélet atyja Georg Cantor nyomán a *halmaz* fogalmának az értelme matematikai. A *csoport* fogalmát legtöbbször irodalmi, nem matematikai jelentésében értjük. A matematikában a csoport olyan bináris művelettel felszerelt halmaz, amely bármely két elem összekapcsolásával egy harmadik elemet alkot oly módon, hogy *csoport axiómáknak* nevezett feltételek teljesüljenek, nevezetesen az asszociativitás, az identitás és az invertibilitás. Bizonyos esetekben az alábbiakban a csoport fogalmát úgy használom, hogy a fogalomnak a jelentésekhez kapcsolódó további *funkcionális vagy feltételes* jelentése lesz, amely közel áll a csoport fogalmának matematikai megértéséhez. A zenei fogalmak irányában a metafizikai megközelítésünk inkább mereológiai,⁸⁰ mint logikai lesz. A nemteljesség, a bizonyíthatatlanság és a definiálhatatlanság, a matematika és a zene közötti párhuzamokban bemutatásra kerülhet. A fogalmi halmazok elemzésében mereológia előtérbe kerül. A matematikai halmazelmélet a zene ontológiájában segítségünkre lehet, hogy az analitikus

⁸⁰ A filozófiai kérdés egy tárgy mereológiai struktúrájára vonatkozik, ha a kérdés a tárgy és annak az alkotóelemei közötti viszonyra vonatkozik, amelyek ugyanabba az ontológiai kategóriába tartoznak, mint a tárgy.

filozófiai (zenemű központú) elemzésekre alternatívát mutassunk; látni fogjuk, hogy a zene fogalmát és a zene definícióját empirikus példák nélkül is meg lehet közelíteni.

ii. Taxonómiai problémák és definiálhatatlanság

A tanulmány írásának a kezdetén az elsődleges célom a zenei fogalmak csoportosítása volt. Az alapfogalmak és ezekhez tartozó fogalom halmazok kereteinek a meghatározása és a definíciók megfogalmazása után a folytatás ezek közötti összefüggések, illetve ellentétekről való elmélkedés lett volna. Egy ilyen katalogizáló munka nem kaphat helyet ennek a tanulmánynak a határain belül, ahol metafizikai kérdéseket teszek fel és azokra keresek válaszokat, javaslok alternatív véleményeket és ezeket összevetem más gondolatokkal, elméletekkel és kérdésekkel, ahol lehet, történelmi kontextusokban.

A probléma – a katalogizálás és a csoportosítás lexikális oldalát nézve – az, hogy akármennyire is sikeres és egyértelmű legyen az eredmény, nem fog tudni változtatni a nyelvi gyakorlatban megjelenő paradoxonokon, amelyeket a zenének, mint ernyőfogalomnak, az alá tartozó fogalmakkal való helyettesítése okoz. Ez a felcserélhetőség az ellentmondásmentes zenei definíció megfogalmazását ellehetetleníti, és a fogalom definiálhatatlanságához vezet.

Ezzel szemben a zenei fogalmak részben kategorizálása és osztályozása (legyen az ontológiai vagy ismeretelméleti) metafizikai értelemmel e munka keretein belül kaphat helyet. Azonban a zenével kapcsolatos többszörös fogalmi paradoxon a kategorizálás lehetetlenségére lesz bizonyíték.

iii. További fogalmak

A fentiekén kívül zenével kapcsolatban álló több fogalom (pl. zenetudós, zenetörténész, analízis (zenei elemzés), összhangzattan, szolfézs, dallam, ritmus, hangsorok (és hangnemek), hangszín, és hasonló) szükség szerint rövid bemutatásra kerülhet, amennyiben nincs a témára szánt önálló fejezet vagy rész.

Számos nem-zenei fogalmat az eredeti jelentésével használok, amelyek különböző filozófiai gondolkodási iskolákból származhatnak. A *tiszta* és *nem-tiszta* szavakat a zene és a zenei jelenségek kapcsán a fent leírtak szerint használom. A *tiszta* fogalma kanti jelentésével is érthető: hivatkozva valamire, ami az empirikus tartománytól el van választva. Kant első és harmadik kritikája, valamint a német transzcendentális idealizmus erősen befolyásolja a jelen tézist. Ezért az olyan fogalmakat, mint a *szemléletet*, a *képzetet*, az *ítéletet*, a *transzcendentálist*

és hasonlókat, eredeti jelentésükkel kell olvassuk, ha idézetben szerepelnek, vagy a következtetéseimben, amelyek főként az idealizmusra épülnek.

iv. Zenei jelenségek rögzítése

A zenei jelenségek (előadások) „élő” (előadóteremben, templomban vagy más akusztikai térben) vagy stúdióban elkészült rögzítése kapcsolatba hoz digitális, elektorakusztikai tárgyat és ezeket kezelő, fejlesztő személyzetet a zenével. Mikrofon, erősítő, kábel, és sok elektromos, elektronikus és elektroakusztikai készülék (és a számítógépek) nem kizárólag a zenei hangok rögzítésére alkalmazható.

A zenei hangrögzítésben felmerülő metafizikai dualizmus figyelemre méltó, amely egy másik tanulmány tárgya lehet. Több szinten kapcsolódik a szellemi tulajdon területéhez. A hangrögzítés utótermékei a felvétel és a hanghordozó. A zenei jelenségek rögzítésének folyamata több folyamat kombinációja, amely elsősorban a zenei előadók és a felvételi segédeszközök kezelőinek tevékenységeiből áll. A hangfelvétel önmagában a fenti alapszoptok egyikébe sem sorolható, mert annak mivolta nem meghatározható: amennyiben a felvétel visszajátszásra kerül, egy zenei akusztikai jelenséget eredményez; amennyiben a hanghordozók (tárgyak) nem fizikai tartalmát képezi, legyen az analóg vagy digitális, azt egy metatartalomnak kell nevezzük, amelynek a mivolta továbbra sem meghatározható.

f) Hangról, hangzásról, hangzatról

A legtöbb zenehallgató, sőt szakemberek is a hang szót általában hangzás helyett használják. A hangzás hang, de a hang nem mindig hangzás. Hang az ernyőfogalom. A zaj és a fehér zaj a hangzás, a szinusz hang és más típusú hangok mellett a hangok halmazába tartozik.

Hangzás (amit zenei hangnak is nevezünk) kizárólag az a fajta hang, amely egy hangszeren vagy emberi hangszálakkal megszólaltatva (röviden egy rezgő testből származóan) szinusz hullámokat tartalmaz, amelyek közül az alap frekvenciát alaphangként, és különféle frekvenciákat felhangokként észlelünk. Az emberi hallószervek a hang alap frekvenciáját az adott hangra jellemző hangmagasságként érzékelik, másképp mondva a frekvenciát hangmagasságként azonosítjuk. Ez a szinusz hang a hangzás alapja (zenei szakmában alaphangnak nevezik) és a rezgő test fizikai adottságaitól függően az alaphanggal együtt több (fel)hang szólal meg egyszerre. A felhangok amplitúdói az alaphanghoz viszonyítva adják a

hangnak a saját „színét.”⁸¹ Ezt nevezünk hangszínnek, amivel hangszereket és hangforrásokat tudunk megkülönböztetni. A fentebb említett nyelvi szokás és a hangról szóló tudományos definíciót összekapcsolva a továbbiakban egy ideig a „hang(zás)” szóalakot fogom használni, amikor a zenei hangról beszélek. A tanulmány későbbi szakaszaiban „hang(zás)” helyett a „zenei hang” kifejezéssel többször fogunk találkozni.

g) Definíciókról⁸²

Fentebb említettem, hogy egyes zenefilozófiai elemzések a zeneműveket a zeneontológiai kérdések középpontjába helyezik. Az az álláspontom, hogy a zeneművek nem lehetnek zeneontológiai kérdések tárgyai. A zeneművekről feltett kérdések és válaszok nem a zeneontológiájáról, hanem a zeneművek ontológiájáról szólhatnak. A javaslatom az, hogy a zenéről feltett kérdéseket más irányból közelítsük meg. A következő fejezetekben néhány alternatívát fogunk látni.

A lenti példákkal azt igyekszem bemutatni, hogy egyes elméleti megközelítések hogyan viszonyulnak a zene és a zeneművek, illetve a művészet és a műalkotások kapcsolatához (a felsorolás nem teljes)⁸³:

- 1) Immanuel Kant kritikáiban olvashatjuk, hogy a művészet az esztétikai ítéletek tágabb területe alá tartozik és az ő esztétikai ítélet elmélete (kritikája) egy rendkívüli terjedelmű elméleti struktúrában helyezkedik el, amelynek a célja a tudományos ismeretek, az erkölcs és a vallási hit összefüggéseinek a kidolgozása, amely középpontjában a szubjektum (elme) mint megismerő és annak a cselekvései elsősorban a megismerés áll. Kant az esztétikai elméletét architektonikus okokból

⁸¹ Zenében minden zenei hangnak annak a hangszernek függvényében, amelyen megszólal, sajátos színe van. Ez egy „szín” metafora, és a hangszínnek semmi köze nincs az emberi látószervekkel észlelhető/érzékeltető fénycsugárakat meghatározó nevekhez. Ennek ellenére, több zeneszerző kísérletezett a színek és hangok kapcsolatával. Kiemelendő Szkrjabin, orosz zeneszerző, akiről állítják, hogy *szinesztéta* volt; több kutató is cáfolja ezt az állítást. Lásd, Harrison, J. (2001); Galejev, B.M. & Vanechkina, I.L. (2001); Cytowic, Richard E & Eagleman, David M (2009). *Szinesztéziás* szubjektumoknál egyes érzékekhez tartozó érzetek más érzékeket is aktiválnak. Egyes elemzők állítása szerint Szkrjabin a hangokat a színekkel társította, másképp mondva, színekkel együtt hallott. Kvint hangközökkel alakított hangkörhöz egy színskálát társított, így minden hanghoz és arra a hangra épülő hangnemhez egy színt rendelt. Egy színorgonát is feltalált, amit a késői műveiben alkalmazott. Az előadás során minden billentyű megnyomásakor más színű fényforrást aktivál, amelyet a terembe vetítenek. A színek megfelelnek az kvintkör hangjainak.

⁸² Ennek a résznek megírásában Adajian *The Definition of Art* című cikkére támaszkodom. Adajian, T., „The Definition of Art,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>>.

⁸³ Ebben a szakaszban az összes fordítás tőlem származik.

nem a művészetre építi; de határozottan rátér „a szép művészetre,” amelyet a „génusz művészetének” nevez, ami „egy elképzelésmód, amely önmagában célszerű, bár céltalan, mégis előmozdítja a társasági közléshez szükséges elméleti erők művelődését.”⁸⁴ Erre hivatkozik Adajian a stanfordi bevezető cikkében azzal a saját kiegészítésével, hogy Kant *a tiszta esztétikai ítéletek levezetésében*⁸⁵ az ízlést és a szépet követően a génusz kreatív tevékenységére összpontosít, amely „egy természetes szellemi képesség (*ingenium*), amelyen keresztül a természet művészetnek ad szabályokat,”⁸⁶ és a művész eme tevékenysége által előállított műalkotásaira. A kritikákban a műalkotások, mint „produktumok” soha nem kapnak központi szerepet.

- 2) „Wittgenstein játékokkal kapcsolatos híres megjegyzései⁸⁷ alapján lehetséges az a következtetés, hogy a művészetekben a jelenségek sokfélesége nem teszi lehetővé a fogalmak definiálásához szükséges egyetértést, és annak ellenére, hogy a fogalmak használatában előforduló pontatlanságokat és homályt az elme sokszor észreveszi, mégis sokszor tisztában van a jelentésekkel,”⁸⁸ mondja Adajian. Amikor a játékokról beszélünk, nem találunk egy olyan közös jellemzőt, vagy tulajdonságot, de szabályt sem, amely minden játékra érvényes lenne. Játékok alatt érthetünk sport mérkőzéseket, gyermek játékokat, asztali vagy társas játékokat, de akár taktikai katonai edzéseket is. Miért csoportosítjuk őket a játék kifejezés alatt? Mi a közös bennük, ha egyáltalán van bennük valami közös? Ha nincs, miért nevezzük őket játékoknak? Wittgenstein, ezt a példát használja, amikor a nyelv játékokról beszél. A játékokhoz hasonlóan ugyanezt a fogalmi nyelvi gyakorlati megközelítést alkalmazzuk a zenére és a vele kapcsolatos fogalmakra. Morris Weitz a revideált művészet esztétikai írásában a témához kapcsolódik, hogy „minden nyílt fogalom meghatározhatatlan; és vannak esetek, amelyekben a művészeti kompetencia a művészet fogalmának kiterjesztéséről vagy bezárásáról dönt, azáltal,

⁸⁴ Kant, I. (1790): *Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert. Kritik der Urteilskraft*, §44 B179. Meiner. Hamburg. 2009. (ford. E. A.)

⁸⁵ *Ibid.*: §30-§54.

⁸⁶ *Ibid.*: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. §46 B181.

⁸⁷ Wittgenstein, L.: *Philosophische Untersuchungen*. Wiley-Balckwell. Croydon. 2009. (két nyelvű kiadás)

⁸⁸ *Ibid.* Adajian.

hogy vagy befogad egy új műalkotást vagy kizárja őt.”⁸⁹ Weitz javaslata az, hogy azokban a törekvésékben, amely definíció megfogalmazására irányul, amely definíciót inkább művészetelméletnek kell neveznünk, elégséges és szükséges kondíciók keresésének ellen kell állni. Ezáltal Weitznak sikerült az új művészetelméleteknek feltételt szabni, amely szerint mind nyílt definíciójúaknak kell lenniük. Ezért a művészet zárt fogalomként definiálhatatlan. Felteszem a kérdést: Ha a művészetek definiálhatatlanok, mert nyílt fogalmak, vagyis a definícióik nyíltak, akkor a véges (teljes, változatlan és zártnak tekinthető) alkotó elemei (a műalkotások) miben járulhatnak a lehetséges definíciós kísérletekhez?

- 3) Adajian másik tételezése az, hogy „a művészet definiálásával kapcsolatban nincs filozófiai konszenzus; mert nem létezik egy egységes művészet fogalma. A művészet fogalmának különböző értelmezéseit, mint a fogalmakét általában, azokra a célokra kell használni, amelyeket azok a legjobban szolgálnak.”⁹⁰ A fogalmak használatában a szelektív (talán normatív) megközelítés, amelyben célszerűség észlelhető, a következő érveléshez vezet: „A művészetet csak akkor lehetne definiálni, ha róla létezne egy egységes koncepciónk, amely a művészet mindennemű célját megmagyarázná, mint pl. történelmi, esztétikai, kommunikációs stb. Mivel jelenleg a művészet fogalmának nincs célfüggetlen használata, a művészetet nem szabad definiálni.”⁹¹
- 4) „Amennyiben szinte összes kortárs definíció előtérbe helyezi a *műalkotások* természetét, és nem az önálló *művészetekét*, amelyekhez (legtöbb? minden?) műalkotás tartozik, ezek filozófiailag eredménytelenek,”⁹² mondja Lopes. Ennek a következtetésnek az oka azon entitások művészeti státusza, amely szerint meghatározhatatlanok. Pl. a közönséges palackrekesz (Marcel Duchamp *Bottlerack*-je) és a csend⁹³ (John Cage *4'33"* című műve). A csend nem lehet helyes

⁸⁹ Weitz, M.: All open concepts are undefinable; and there are cases calling for a decision whether to extend or close the concept of art. ‘The Role of Theory in Aesthetics.’ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956.15: 27–35.

⁹⁰ Ibid.: There is no philosophical consensus about the definition of art as reason to hold that no unitary concept of art exists. Concepts of art, like all concepts, after all, should be used for the purpose(s) they best serve.

⁹¹ Art should be defined only if there is a unitary concept of art that serves all of art’s various purposes – historical, conventional, aesthetic, appreciative, communicative, and so on. So, since there is no purpose-independent use of the concept of art, art should not be defined. Uidhir, C. M. & Magnus, P. D.: Art Concept Pluralism. *Metaphilosophy* 42:183–97. 2011. és Meskin, A.: *From Defining Art to Defining the Individual Arts: The Role of Theory in the Philosophies of Arts*. Stock and Thomson-Jones (szerk.). 2008:125–150.

⁹² Lopes, D. M.: Insofar as almost all contemporary definitions foreground the nature of artworks, rather than the individual arts to which (most? all?) artworks belong, they are philosophically unproductive. *Beyond Art*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Oxford University Press. Oxford. 2014.

⁹³ A témáról a 2. fejezetben olvashatunk.

magyarázat Cage 4'33" című műve tartalmának természetére. Állítom, hogy a csend nem létezhet a fizikai világban (mert az egy ítélet, amely az észlelésre vonatkozik tartozik), és pszichológiai és fiziológiai értelemben nem érzékelhető, hanem csak elgondolható. (Az úgynevezett abszolút csend a speciálisan előkészített helyiségekben mesterségesen létrehozható, amelyet egy élőlény továbbra sem tud érzékelni. A csend nem-létét nem lehet nem-érezni. A zajszint mindig mérhető lesz. Az ember számára a természetes élőhelyén 0 (nulla) zajszint nem létezik.) „Ha ezeket a nehéz eseteket műalkotásoknak nevezzük, mitől azok, ha nyilvánvalóan hiányoznak belőlük a hagyományos értelemben a műalkotásokhoz tartozó tulajdonságok?”⁹⁴ Ez a kérdés a műalkotások tulajdonságainak meghatározhatóságát feltételezi, ami episztemikusan megközelítve segítségünkre lehet. E mellett azt is feltételezi, hogy ezek a tulajdonságok *hagyományosan* léteznek. Kérdezem: Amennyiben műalkotásoknak vannak közös tulajdonságai, milyen természetű tulajdonságokról beszélhetünk? Attribútumokról vagy akcidensekről, vagy valami másról? Mit kell érteni hagyományosság alatt? Mik a hagyományos tulajdonságok? Nem lehet, hogy inkább konvenciókra, mint tradíciókra gondol Adajian? „Másképp, ha ezek nem műalkotások, akkor szakértők generációi – művészettörténészek, kritikusok és gyűjtők – miért sorolták be őket műalkotásoknak?”⁹⁵ Az utóbbi kérdés feltételezi a művészetek kereteit. Kérdezem: Vannak a művészeteknek keretei? Ha igen, hogyan határozhatók meg?

A fentiekből és ezekhez hasonló érvelésekből következtetve a művészet definícióival kapcsolatban a nézeteltérések feloldhatatlanok lesznek, ha ezek a műalkotásokat helyezik előtérbe. A leggyakoribb hibát abban látom, amikor a filozófia a meglévő műalkotás halmazból indulva próbál művészetek definícióihoz jutni. Műalkotások a természetükből eredendően nem követnek előre meghatározott szabályrendszereket, nem hoznak létre matematikai *csoportokat*, (amelyek függvényekkel rendelkeznek) ⁹⁶; és annak ellenére, hogy egy adott művészeti korszakban a műalkotásokban több azonos vagy hasonló minőség illetve tulajdonság tapasztalható, ez mindig utólagosan derivált, empiria alapú ítéletekben jelenik meg és kizárja azt, hogy a műalkotások előre meghatározott szabályrendszerekben keletkeznének. A

⁹⁴ Ibid. Adajian: If these hard cases are artworks, what makes them so, given their apparent lack of any of the traditional properties of artworks?

⁹⁵ Ibid.: On the other hand, if they are not artworks, then why have generations of experts – art historians, critics, and collectors – classified them as such?

⁹⁶ A csoport matematikai definíciója tartalmazza a csoport tagjai között fennálló függvény relációt. Ha tagok között nincs ilyen reláció, akkor csupán a matematikai halmazról tudunk beszélni.

keletkezésük körülménye minden korszak elterjedt, elfogadott vagy elutasított információ halmaza. Az adott korszakot megelőző korokból, korábbi irányzatokból derivált szabályszerűségek és mesterséges szabályrendszerek, mint eszközök, mindig az alkotók rendelkezésére állnak. Kizárólag a meglévő, előre szabott rendszerek alapján való alkotás az alkotó elmének a szabadságát korlátozná, amely eredménye csupa közhely és szokás halmazává válhat. A szabadság és függetlenség érzete az alkotó elme alapfeltétele az alkotó cselekvésre. Ezt a művész belső készítés formájában éli át. E nélkül a szabadság és függetlenség érzete nélkül nem jöhet létre művészet. Ez a szabadság-érzet szükséges a művészi alkotás létrejöttéhez, miközben a szabadság nem teljes és nem határtalan. Hiszen az alkotó nem lehet független saját kognitív struktúráinak, érzelmeinek törvényeitől, melyek eleve adottak. A korlátlan és határtalan elme-cselekvés (amennyiben a gondolkodás önnön szabadságában és függetlenségében korlátlanul minősíthető és csak az elme természetéből és képességeiből fakadóan kapja a korlátait) minden korban képes határeseteket létrehozni, amelyek a művészet és művészetek meghatározását, illetve azok definiálását megnehezítik. Íme Davies and Stecker megjegyzései:

[...] tekintettel arra, hogy a matematikán kívüli osztályok többsége homályos, és hogy a határesetek megléte a homályos osztályokra jellemző, a definíciók, amelyek szerint a műalkotások osztálya határesetekkel rendelkezik, előnyösebbek, mint azok, amelyek nem rendelkeznek határesetekkel.⁹⁷

A művészet és a zene homályos fogalmi állapotából adódó problémák leküzdése érdekében egy alternatív definíciós stratégiára van szükség, amely a művészeteket helyezi előtérbe, nem pedig a műalkotásokat a határesetekkel együtt.

Molino⁹⁸ szerint, „a zene definícióját befolyásoló tényezők sokasága végtelen, ezért a definíciók és az alapfogalmak rendszerezése szükséges.” Ebben a tanulmányban a célt sem a fogalmak újra definiálása, sem zeneontológiai kérdések definitív megválaszolása, sem a zenei alapfogalmak rendszerezése. Tanulmányom részben komparatív történelmi és nem-szisztematikus elemző (analitikus), és érvelő (argumentatív); egy polifonikus megközelítés

⁹⁷ Ibid.: [...] given that most classes outside of mathematics are vague, and that the existence of borderline cases is characteristic of vague classes, definitions that take the class of artworks to have borderline cases are preferable to definitions that don't. Hivatkozás: Davies, S.: *Definitions of Art*. Cornell University Press. Ithaca. 1991; Davies, S.: *The Philosophy of Art*, Basil Blackwell. Oxford. 2006; Stecker, R.: *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Rowman and Littlefield. Lanham. 2005.

⁹⁸ Molino, J.: *Fait musical et sémiologie de la musique*. *Musique en Jeu*, 17: 37-62. 1975. (Angol ford.) Underwood, J. A. & Ayrey, C.: *Musical Fact and the Semiology of Music*. *Music Analysis*. Wiley. 1990. Július.

szonáta formában. A *polifonikus* kifejezés a zenében többszólamúságot jelent, és nem többhangúságot. Több szólam arra vonatkozik, hogy egyszerre több egymással összefüggésben álló, egymással nem azonos, esetenként egymással ellentétes funkciójú és megjelenésű, esetenként egymást kiegészítő, komplementer, és még sok más formában megjelenő és megszólaló (megszólaltatandó) zenei szólamra vonatkozik. Egy többszólamú műben (és a nyugati zenei hagyományban a zeneművek a gregorián utáni idősakkal kezdődően kizárólag ilyen jellegűek, kivéve egyes etnikai zenei típusokat) minden zenei szólam, ami a hozzá rendelt hangszerre vonatkozik eltér a többitől. Egyszerűbben mondva, pl. egy zenekarban minden hangszer minden pillanatban mást játszik, kivéve azokat a hangszer csoportokat, mint a hegedűk, csellók, bőgők, vagy brácsák, amelyek ugyan egy szólamként vannak megírva (lekottázva), de a leírtakat ugyanabból a hangszerből egyszerre többen szólaltatják meg. Ha a polifóniát egy filozófiai írásra áthelyezzük, egy olyan jellegű írást kapunk, amely egyszerre több gondolati pályán halad, és ezeket több helyen összefonja. Így nem egy lineáris gondolati felületet, hanem egy spektrális gondolati teret képezünk, amely a polifonikus szöveg egyik értelmi meta tartományává válik. A zene és általában a művészet definíciói és ezek felfogásai nem indulnak ki egy konszenzusos értelmi térből, és nem is érkeznek egy konszenzusos térbe. Úgy tűnik, hogy a spektrális (többdimenziós) struktúrák helyett néhány vita párhuzamos síkokon fut és marad, amelyek soha nem metszik egymást. Így Kendall Walton:

Egyáltalán nem világos, hogy ezek a szavak „Mi a művészet?” egy kérdést fejeznének ki, amelyre a filozófusok versengő válaszokat adnának, vagy hogy a válaszokat javasló filozófusok még ugyanabban a vitában vesznek-e részt [...]. A javasolt definíciók pusztán változatossága szünetet kell rendeljen ránk. Azon tűnődöm, vajon van-e olyan értelmezés, amelyben ezek a definíciók azonos kulturális gyakorlatok tisztázását kísérlik meg vagy egyáltalán ugyanazon kérdés megoldására irányulnak.⁹⁹

A művészetekkel kapcsolatosan egy definíció megfogalmazásának nehézségei, és a fentiekben feltárt körülmények és vélemények után, mondhatom, hogy a tanulmányomban nem törekszem alternatív definíciók hozatalára, hanem a zenével kapcsolatos fogalmak körülírására és eme fogalmak *restrukturálására*, beleértve a zenét. Az ösvény, amelyet megpróbálok kitaposni,

⁹⁹ Walton, K.: It is not at all clear that these words – ‘What is art?’ – express anything like a single question, to which competing answers are given, or whether philosophers proposing answers are even engaged in the same debate [...]. The sheer variety of proposed definitions should give us pause. One cannot help wondering whether there is any sense in which they are attempts to [...] clarify the same cultural practices or address the same issue. ‘Aesthetics – What?, Why?, and Wherefore?’ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2): 147–162. 2007.

egyengetheti az utat a zene ontológiájának alternatív alapjához. Így nem egy zenedefinícióhoz és más fogalmak definícióihoz fogunk jutni, hanem a fogalmak alternatív megértéséhez.

h) Kizárások

A tanulmányból nem tudjuk teljes egészében kizárni a kognitív tudományt, (és benne) a nyelvtudományt, a pszichológiát, a mesterséges intelligencia tanulmányozását, az idegtudományt és a biológiát. Ezeket szükség esetén zenével való kapcsolatukban érintem. Emberrel van dolgunk, az érző, gondolkodó elmével, a megismerő és alkotó elmével, és a sok elme kollektívájával; emberrel, mint társasági és társadalmi lényel.

Kizártunk minden olyan zenei típust, amiben szöveg szerepel, vagy amihez szöveg vagy szöveges (illetve képi vagy más nem-zenei) tartalom társul. Kivételt képez az, amikor egy idézettel vagy egy hivatkozással találkozunk, amire szöveges zenei példákkal reagálok. Az ilyen esetek szemléltető jellegűek, és nem tartoznak a tanulmány azon tartalmi részéhez, amely a metafizikai gondolataimat tárja fel. Olyan is előfordul, hogy nem a tartalma, hanem egyes sajátosságai miatt hivatkozom szöveges zenére, pl. szemantikai, illetve kommunikációs hasonlatok és párhuzamosságok esetén.

A népzene és a könnyűzene esetében nagyon ritkák a csupán hangszeres, abszolút zenei zeneművek, elenyésző a számuk. Mivel ezekben a zenetípusokban a zeneművek szinte mindig szöveget kísérik, kiesnek e tanulmány kereteiből. A szöveges zeneművek (opera, operett, zenésjáték, musical, oratorikus művek, dal és hasonlók) mellett minden olyan zenemű, amely szövegen alapszik, attól függetlenül, hogy abszolút jellegű, ha szöveg ihlette mű, ki van zárva ebből a tanulmányból. Pl. szimfonikus költemény, hangköltemény és programzene.

Társadalmi és társadalomtudományi kérdéseket nem teszünk fel.

Továbbá Soundart¹⁰⁰ és Muzak¹⁰¹ kimarad e tanulmányból. Soundart pár évtizedes történetű művészeti (de nem *zeneművészeti*) irányzat, amely tárgya hang és határozottan nem a zenei hang. Muzak a 20. század közepétől elterjedt franchise jellegű üzleti tartalom, amely tárgya (a tárgy közösségi tartalomként értve) az éttermekben, liftekben, munka helyiségekben, strandokon, röviden társadalmi találkozóhelyekben hallható háttérzene; ezeknek a

¹⁰⁰ Hangokat (nem zenei hangokat) felhasználó művészeti ágazat.

¹⁰¹ A háttérzene legismertebb szállítója Muzak Holdings cég nevéből eredő fogalom, amit ma a háttérzene szinonimájaként használnak.

helyiségeknek/tereknek funkciója soha nem a zenehallgatást helyezi előtérbe. Ilyenkor a zene *valami hallott* marad, ritkán hallgatott. Ezekben a hely(szín)eken a zenei (háttér)jelenség a környezeti zaj és a háttérzaj elfedését szolgálja és esetenként zajnak is minősíthető.

3. Zene definíciója hiányában, az alapfogalmakról

A következőkben, egyelőre félretéve a zenét mint fogalmat és egy precízebb értelmezésre törekedve, hogy elkerüljük a félreértéseket, a zene alá tartozó több elem közül a következő hármat emelem ki, amelyeket ezekben a formájukban használom: a zenei műalkotás, a zenei előadás, a zenei előadó. Ezekkel a fogalmakkal foglalkozva egy olyan létezési formát fogok bemutatni, ami szubjektum központú, és ez teszi lehetővé az idő több formában történő észlelését (nem érzékelését) és legalább egy esetben annak nem létezését. Azt is fogjuk látni, hogy eme létezési forma az emberiség teljes egészére vonatkozóan (általánosan) az *érzékiségünk lehetőségességének alapfeltételeihez* hozzá teszi a zeneiséget mint képességet, és az *elménk afficiálódhatóságának egyik apriori formájának* nevezi a zenét, majd ezt aposteriori példákkal visszacsatoljuk az apriori jellegéhez.¹⁰²

Kivéve a példákat és az idézeteket, nem fogom a kompozíció, zeneszám, darab vagy szerzemény szót használni. A *zenei műalkotás* helyett gyakran a *zenemű* szót használom. A *zenei előadóterem* esetenként lehet hangversenyterem, de ez a (*zenei*) *tér* értelmezésének a korlátozásához és szűk kontextusba helyezéséhez vezethet, ezért legtöbbször a zenei előadótermet mint általános fogalmat használom. A *zenei előadás* helyett nagyon ritkán fog koncert, hangverseny és más szó (pl. fellépés) szerepelni. A zenei előadót nem fogom specifikusan használni, nem nevezem meg az előadó hangszerét, pl. zongorista, zongoraművész, hegedűs, hegedűművész. Az énekes szükség esetén a zenésztől elkülönülten kerül használatra. Kivétel lesz a *karmester*, akit konkrétan megnevezek, mert a jelen tanulmány egyes részei szükségeltetik, hogy a zenével érintkező kreatív elme példájának a karmestert tegye a szubjektum helyére. Az elmélkedéseimben a karmester a zenei előadókhöz képest egy szereppel többet hordoz magában. Ennek az állításnak a kifejtése érdekében, a második kötetben, úgy érvelek, hogy a karmester (a karmesteri tevékenysége, vezénylése során) három különböző személy szerepét és funkcióját tölti be. Itt röviden: az **első** a cselekvő/vezető személy (szereplő), aki az előadás során a zenészek cselekedeteit irányítja a zenekarban

¹⁰² Bevezetőért lásd, Függelék C: *A zene taglalása*. Részletes leírás a harmadik kötetben található.

és/vagy a kórusban, illetve az együttesben. A **második** az a személy (szereplő), akinek elméjében az előadandó zenemű (amely éppen előadás alatt áll) egy időtlen (időfüggetlen) nem térbeli állapotban van, és (az első személytől függetlenül) útmutatásokat (guidelines) biztosít az előadásnak az éppen előadásban lévő mű jövőjéről, vagyis az első hang (vagy akkord stb.) megszólalását követően a jövőről, ami az utolsóval végződik (az előadás keretein belül). A **harmadik** személy (szereplő) a megfigyelő, aki az épp előadásban lévő mű hallgatása közben eme akusztikus jelenséget (ami a mű időbeli és térbeli keretek között példányosítása vagy megszólalása) összeveti a zeneművel (ami a második személy elméjében tér- és idő független állapotban létezik); következtelenségek esetén a harmadik személy meghatározza ezeket, megállapítja a problémát – annak okaival és következményeivel együtt – és alternatív megoldásokat kínál. A megoldás alternatíváit ezután az első személy bírálja el, aki a második személy általános útmutatásait követve ezeknek megfelelően változtatja meg cselekedeteit, és szinkronizálja az aktuális akusztikai jelenséget a mű elméleti verziójával (ami továbbra is a második személy elméjében van). Ez az akció arra szolgál, hogy az első személy azon a pályán maradjon, amelyet a második személy diktál. Karmesteren kívül egyik zenei előadó sem (sem énekes sem hangszeres) választja el a harmadik személyt az első kettőtől, mert az első és a második személy interakciója elegendő az előadás létrehozásához. Közvetlen hozzáféréssel és ellenőrző képességgel rendelkeznek a folyamatban lévő munkához (épp előadásban lévő zeneműhöz), ami közvetlen kapcsolatot biztosít a zeneműhöz és a zenei jelenséghez a hangszereken vagy hangjukon keresztül. Ezekben az esetekben az első és a harmadik személy azonos. Vezénylés közben viszont (a karmester elméjében) az első személynek nincs közvetlen kapcsolata egy hangszerhez így a zeneműhöz sem; annak ellenére, hogy az akusztikai jelenséggel közvetlen kapcsolata olyan, mint amilyen a megfigyelőé, a hallgatóé, a közönségé, csak közvetett hatása van rá. Ennek a közvetettségek ellenére neki kell kontrollálni azt és hatni rá, ami az előadás alatt történik, az előadók közvetlen ellenőrzése és irányításával. Ezért van szükség a három személyre és a szerepek elválasztására.

Fontos kiemelni azt, hogy mindegyik zenei kifejezést alkalmanként (és ritkán) a főnévből képzett [zenei-] melléknév nélkül is fogom használni, amennyiben az a gondolatmenetben a zenéhez társul. Az ellenkező eset dominál a szövegben. Így igyekszem elkerülni a fogalmak félreérthetőségét. A következő esetekben lehetnek félreértések: műalkotás (hivatkozva a mű zenei tartalmára, a szerzőre vagy a mű címére), előadás (hivatkozva egy műre vagy egy eseményre, vagy annak a tartalmára), előadó (hivatkozva egy fellépőre, társfellépőre, formációra, szerzőre stb.). Különös jelenség, hogy ezekben az esetekben feltűnhet az is, hogy

valamelyik fogalom egy másikra, vagy egy másikkal a tulajdonságaira, vagy ahhoz kapcsolódó és mégis zene ernoőfogalom alá sorolható fogalomhoz, személyhez, illetve jelenséghez tud hivatkozni. Ez egy folyamatos hivatkozási kört eredményezhet és megakadályozhat bennünket, hogy mint külső szemlélők kiszálljunk ebből a zenei fogalmi ördögi körből. Emiatt nagyon óvatos leszek a szóhasználatban, hogy az olvasót ne vezessem félre. Mielőtt feltárom a gondolataimat idézem Immanuel Kantot, amely hatására *moderato* címet kapott az expozíció.

Az olvasónak, mielőtt egyetlen lépést is tenne a tiszta ész tartományában, meg kell győződnie az ilyen transzcendentális dedukció elengedhetetlen szükségességéről; mert különben vakon fog botorkálni, és sok-sok tévelygés után végül is kénytelen lesz visszatérni a tudatlansághoz, ahonnan kiindult. De jó előre világos képet kell alkotnia az elkerülhetetlen nehézségekről is, hogy ne panaszkodjék homályra, ahol maga a dolog rejtezik vastag burok mögött, vagy hogy ne fáradjon bele túlságosan korán az akadályok elhárításába: mert vagy teljesen végig viszi e kritikai vizsgálódást, vagy egészen le kell mondania arról az ígényről, hogy bárminemű ismeretet merítsen a tiszta észből, tehát le kell mondania a filozófusok kedvenc területéről, a minden lehetséges tapasztalat határain túlvezető ismeretekről.¹⁰³

Ezeknek a soroknak a szellemében az írásom filozófusoknak, zenészeknek, szakembereknek, zenekedvelőknek és főképpen minden gondolkodónak szól. Ritkán hívok segítségül (zenei) szakmai példákat, kottaképet, felvételekre hivatkozásokat és minden igyekvésem ellenére, hogy meg tudjam őrizni az áttetsző nyelv használatát, lesznek olyan szövegrészek, melyek alapos vizsgálódás nélkül nem hidalhatók át, és e vizsgálódások hiánya a szöveggel való tovább haladást megakadályozhatja.

Ahogy fentebb mondtuk, a „bevezető” sok zenei műalkotásnak szerves része, és a prózához hasonló narratív funkciót tölt be a zeneműveknél, ahogyan itt a zenéről szóló írásomban. Íme, az első témánk: a **zene**.

¹⁰³ Kant, I.: So muss denn der Leser von der unumgänglichen Notwendigkeit einer solchen transzcendentalen Deduktion, ehe er einen einzigen Schritt im Felde der reinen Vernunft getan hat, überzeugt werden; weil er sonst blind verfährt, und, nachdem er mannigfaltig umhergeirrt hat, doch wieder zu der Unwissenheit zurückkehren muss, von der er ausgegangen war. Er muss aber auch die unvermeidliche Schwierigkeit zum voraus deutlich einsehen, damit er nicht über Dunkelheit klage, wo die Sache selbst tief eingehüllt ist, oder über die Wegräumung der Hindernisse zu früh verdrossen werden, weil es darauf ankommt, entweder alle Ansprüche zu Einsichten der reinen Vernunft, als das beliebteste Feld, nämlich dasjenige über die Grenzen aller möglichen Erfahrung hinaus, völlig aufzugeben, oder diese kritische Untersuchung zur Vollkommenheit zu bringen. *Kritik der reinen Vernunft*. Meiner. Hamburg. 2019.

EXPOZÍCIÓ (Allegro moderato)¹⁰⁴

¹⁰⁴ A *Moderato* egy zenei kifejezés (olasz eredetű), amely a következőket jelzi: a zenei szakasz vagy mozgás időzítése vagy járása moderálva van, azaz a zenei folyamat sebessége (tempója) szabályozva van. Ez a megfogalmazás félrevezető lehet abban, hogy nem minden zenei előadás „szabályozott.” Itteni szabályozott szó nagy hangsúlyt fektet az értelemnek a zenei előadásokba való erős bevonására; vagyis az értelem (az intellektus) az érzelmek és a kifejezőképesség felett az úr. Úgy is érthetjük, hogy alaposan kontrolláljuk a járást és semmi mást. Esetünkben a teljes szövegrész, az *Expozíció* szabályozott (*moderált*) járású lesz, hasonlóan Wittgenstein megjegyzéseéhez a jégen járóról.

1. Első Fejezet: A zene fogalmát övező zűrzavar; az új zenefelfogás szükségessége

Philip Alperson, „Mi a zene? – Bevezetés a zene filozófiájába” című művében számos kérdést sorol fel, amelyek szerinte „számtalan előfeltevéstől függenek, amelyekre ritkán szánunk időt komolyan megvizsgálni.” A zenével kapcsolatos közhelyeknek hosszú listája létezik, és ez nem igen kielégítő. mondja. A következő kérdések a fent említett kötet, a zene filozófiájáról szóló esszégyűjtemény Bevezetéséből származnak. Egyesekről elmondható, hogy közhely jellegű. „A zenemű előadás? Ha igen, melyik előadás? [A zenemű] kotta? De melyik kotta? És a kották nem csendesek? Talán a mű ötlet a zeneszerző fejében? De vajon a zene nem „előadóművészet”? Valóban megkérdéshetjük, hogy a zene művészet? Pontosan mi a közös a többi művészettel, például az építészettel, festéssel, szobrászattal vagy irodalommal? Mi lehet a közös az emberi törekvések más formáival?”¹⁰⁵ Ezek összetettebb természetű kérdésekhez vezetnek, amelyek közül néhányat a tanulmány Előszavában és a Bevezetésében olvastunk.

Itt a zene eszméjével, a zene gondolatával, annak koncepcióival és a zenével mint jelenséggel foglalkozom; szintetikus azokkal a fogalmakkal, amelyek a zene ernyőfogalom alá tartoznak. A zene művészetét érintem és a művészeteket általánosan. Későbbiekben ezek segítségével azzal a *tiszta szemléleti formával* is foglalkozom, amit *időnek* nevezünk. A zene viszonylatában bizonyos feltételek mellett vitatom a létezését és a nem létezését. Kant *A tiszta ész kritikájában*, az időt tiszta (apriori) szemléleti formának nevezi, és később magát az időt képzetnek, és a szubjektumon kívül semminek.

Az idő csupán az (emberi) szemléletünk szubjektív feltétele, [...] és önmagában a szubjektumon kívül, semmi.¹⁰⁶

A kontextusából kiemelve és a kanti *transzcendentális esztétika* egészére rálátás nélkül a fent idézett gondolat félreérthető lehet. A mondatban a *szubjektumon kívül*-t úgy kell értsük, hogy az idő a *szubjektumhoz való viszonyok nélkül* nem létezik a szubjektum számára. Kant az első kritikájában, a transzcendentális esztétikában a *szemléletünk tiszta formáiról*, nevezetesen a

¹⁰⁵ Alperson, P (ed.): *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. The Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (reprint 1994):3.

¹⁰⁶ Kant, I.: Die Zeit ist also lediglich eine subjektive Bedingung unserer (menschlichen) Anschauung, [...] und an sich, außer dem Subjekte, nichts. *Kritik der reinen Vernunft*, B54. Meiner. Hamburg. 2019. Az idő ilyen jellegű megértéséhez a transzcendentális esztétika második részét javaslom: B46-59.

térről és az időről, később pedig a transzcendentális dedukcióban az *értelemünk tiszta fogalmairól* ír. Miért rögtön Kantot idézem? És miért rögtön az időről beszélek mielőtt belevágnék a zenébe? Kant transzcendentális idealizmusában az esztétika és az ítélőerő összekapcsolása (amelyet a harmadik kritikában esztétikai ítéleteknek nevez), érthetővé (elfogadhatóvá) teszi azt, amit „a zene ontológiájában a *restrukturálás* és az *analitika* egyidejűségének” nevezem.

A „zene” szó a nyelvi használatban, egy mondat vagy hosszabb mondanó (gondolati fűzér) tömörítésére használt szóként is előfordul, ami kontextusokba helyezve mindig más értelmet kap, ahogyan ez más fogalmakkal is történhet; ezt egy általános nyelvi használati szokásnak nevezhetjük, hogy egyetlen szóban több, hozzá tartozó fogalom tartalmát foglaljuk össze. Egy fogalom szintetikus jellege – amiért ernyőfogalom – ilyenkor átveszi a maga alá tartozó fogalmak helyét. Erről szól az első fejezet, ami engem részben e tanulmány írására készített.

A tanulmányomban néhol a saját és zenész kollegáim alkotóművészi tapasztalataira és élményeire hivatkozom. Felteszek kérdéseket és metakérdéseket. Míg kérdések egy adott témakörön belül találhatóak, a metakérdések nem. Ezek inkább filozófiai kérdések kategóriájába tartoznak (pl. a zenei kérdések, összefüggésben lehetnek a zenei előadásokkal, a zeneművekkel vagy a zene elméletével; de a zenei meta-kérdések a zene filozófiájához tartoznak). Látványos és egyedülálló kivételt képeznek Kurt Gödel, matematikus/logikus tételei. Ezek a tételek egyszerre matematikaiak és meta-matematikaiak. Matematikai, tudományos vagy mondjuk jogi metakérdések leginkább nem a hozzájuk tartozó szakterületek tartományában találhatóak. Ezek első sorban a matematikafilozófiában, a tudományfilozófiában vagy a jogfilozófiában keresendők. Ellentétesnek tűnhet a „meta” az imént említett jellege azzal, amit zenéről fentebb állítottam. A zene esetében ezek a metakérdések, hasonlóan a gödéli tételekben említett tulajdonságokra, nem lépik túl a zene tartományát.¹⁰⁷ Ahhoz, hogy megtekinthessük a metazene tartományát, először meg kell határoznunk a zene kereteit. Addig, amíg nem tudjuk mi a zene, nincs lehetőségünk meghatározni annak a kereteit; így nem mondhatunk ítéleteket, nem vonhatunk le következtetéseket, és így tovább.

A zene episztemológiáját érintő kérdések lesznek ezek a metakérdések. Egyáltalán mit tudunk zenéről? Mi tudható? A törekvésem kísérleti jellegű, hogy a metakérdésekre, amelyeket a zenefilozófián keresztül teszek fel, a zene jelenlegi értelmezéseim túl keressek válaszokat,

¹⁰⁷ A görög *meta* szó valami után-t, vagy valamin túl-t jelent. Ez én értelmezésem az, hogy valamire az adott rendszeren kívülről nézünk rá. A *valami-utáni-ság* nem a szóbeli értelmével – sem temporális, sem térbeli –, hanem meta-fizikai értelemben *valamin túliként* szerepel a szövegemben.

amelyek részben zeneontológiai kérdésekre is adhatnak választ, miközben ellentmondásosnak hangzóan, kizárólag a zene tartományában maradok és a válaszok anyaga a zene tartományában¹⁰⁸ lesz található. Ezt nevezem zene fogalma körüli **első** paradoxonnak. Az ilyen jellegű paradoxonokkal a szövegben többször fogunk találkozni a zene (fogalma) kapcsán. Ezt a gondolatot úgy lehet felvázolni, hogy lenne egy olyan festmény, amely minden esztétikai alapkérdésre választ adna. A zene vagy a zenemű képes erre? Mint látni fogjuk, a zene nem az, aminek véljük; így ha elfogadjuk a javaslatom előfeltételeit, nem fogjuk tudni feltenni ezt a kérdést.¹⁰⁹ Egyelőre a zenét – úgy, ahogyan itt a kezdetekben – a jelen nyelvi gyakorlatban általánosan használt értelmeivel közelítjük meg.

Nagyon sok gondolkodó írásában a zene fogalmának nem egyértelmű használatában, egymástól lényegesen eltérő fogalom és jelenség helyett – pl. az elhangzó zenemű helyett, vagy élő vagy rögzített előadás helyett, vagy a lekottázott műalkotás helyett szerepel. Ezeknek fizikai és metafizikai tartalmuk zenéhez kapcsolódhat, (zenéhez, amiről nem tudunk sokat), miközben a zenéről vélt ismereteink több száz kötetben sem férne el. Az időről szóló híres ágostoni megjegyzést áthelyezve a zenére, mondtuk, hogy ha nem kérdezel mi a zene, tudom mi az, ha kérdezel, nem tudom. Nem ritka a „zene” szó használata a zenétől teljesen független esetekben sem. Ha valaki egy költemény zenéjéről beszél, vagy a hullámok zenéjéről, nem zenei jelenségekre gondol, és ezek az ítéletek sem a zeneművészet keretein belül található, nem is a zeneművészethez tartoznak. Számunkra nem lehet „természetes,” hogy a zenéről való ismereteinket kielégítőnek, vagy Adott-nak tekintsük, vagy A-val. Itt az *Adott Mítosza* (the Myth of the Given) kifejezésre hivatkozom, amelyet John McDowell a *Mind and World*-ben¹¹⁰ ebben a formájában idéz, az *adottat* nagy A betűvel. Az *Adott Mítosza* kifejezés és az *Adott* szó ebben a formában már Donald Davidsonnál megtalálható.¹¹¹ Ezekben a diszkurzusokban az *Adott-at empirikus tartalom*-ként lehet érteni.¹¹² Erről a témáról való részletes értekezés a

¹⁰⁸ Egyelőre nem definiáltuk és nem írtuk körül a zene tartományát. Egyszerűen mondva, állíthatjuk, hogy ennek a tanulmánynak áttekintése (zenéhez viszonyítva) ennek a tartománynak egy részét alkotja.

¹⁰⁹ Ennek az állításnak a taglalása és diszkussziója megtalálható *A zene analitikus restrukturálása* című dolgozatomban 3. fejezetében, amely a Pécsi Tudományegyetem filozófiai kiadványában, a *Kultúratudományi Szemle* 2021/II. számában megjelent. A letölthető dokumentum a következő címen található.

<https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/ksz6-b5-egyben-hv-modositva-07-29.pdf> A módosított és megújított összefoglalóért lásd, Függelék C: *A zene taglalása*.

¹¹⁰ McDowell, J.: *Mind and World*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1994.

¹¹¹ Az empirizmus cáfolatát és megsemmisülését lásd, Davidson, D.: 'On the Very Idea of Conceptual Scheme', in *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford, 1984:189. A davidsoni 'séma és tartalom dualizmus' kapcsán lásd, ibid. (Davidson 1984):187-189.

¹¹² Érvelésért lásd, McDowell, J.: *Mind and World*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1996:5-6

tanulmányom harmadik kötetében található, amely a kanti (már szinte híres közmondássá vált) gondolatra épül:

Ha érzékiségnek nevezzük az elménk receptivitását, amely abban áll, hogy amennyiben afficiáltatik, képzeteket tud magába fogadni, akkor az a képesség, hogy magunk alkossunk képzeteket, avagy a megismerés spontaneitása nem más mint értelem. Természetünkéből következik, hogy a szemlélet csakis érzéki lehet, azaz csakis azt a módot foglalja magában, ahogyan a tárgyak afficiálnak bennünket. Ezzel szemben az értelem az a képesség, hogy az érzéki szemlélet tárgyát elgondoljuk. Egyik képességet sem helyes a másik fölé helyeznünk. Érzékiség nélkül nem volnának adva nekünk a tárgyak, értelem nélkül nem gondolnánk el őket. Tartalom nélkül üres a gondolat, fogalom nélkül vak a szemlélet. [...] Az értelem semmit nem képes szemlélni, az érzékek semmit nem képesek elgondolni.¹¹³

Gondolataink összegzéséhez McDowell a *One Strand in the Private Language Argument* című esszéjéhez bevezető szavait fűzöm, miszerint „[a] tanulmány a fogalmi séma és a pre-fogalmi (fogalom előtti) dualizmus általános vizsgálatához tartozik: vagyis ahhoz a filozófiai kísértéshez, hogy feltételezzük, hogy a fogalmi struktúrák, amelyek (semleges módon fogalmazva) a tapasztalatunkban szerepelnek, a fogalmi forma olyasmire való ráerőltetésének az eredménye, amelyet pre-fogalmi (fogalom előtti) formában kapjuk, vagyis durván a kanti értelemben képzetek. A modern filozófiában ismerős felvetéssé válik, hogy ez a dualizmus hiba. Wilfrid Sellars régóta ellenezte az „Adott Mítoszát;” a dualizmust pedig újabban Donald Davidson és Richard Rorty támadta.”¹¹⁴ Meg fogjuk találni a sapientia és a sententia¹¹⁵ közötti különbségtétel érvényességét (és ezek egymást kiegészítő jellegét), ha a zene felől közelítünk az elme filozófiájához. Az alábbiakban és a későbbi kötetekben folytatott megbeszéléseink nagy része arra összpontosít, hogy az elme hogyan viszonyul a világhoz, és a világ hogyan kapcsolódhat az elméhez.

Az ember természete, hogy mindenről, önmagáról, és önmaga megismeréséről is kérdéseket tesz fel. Ezt tanúsítja a több mint 2500 éves gondolati füzér (amit kollektív elmetevékenység láncolatának nevezek). Az ember észrevette azt, ami körülveszi, fogalmakat kreált róluk,

¹¹³ Kant, I.: *A tiszta ész kritikája*. Atlantisz. Budapest. 2018:B75.

¹¹⁴ Ibid. (251. o.)

¹¹⁵ Sapience (értelem vagy okosság) és sentience (érzelem vagy érzékiség), ahogy Robert Brandom gyakran használja ezt a megkülönböztetést a filozófiájában.

kétkedni kezdett abban, amit lát és amit tud; befele (a szubjektumba, önmaga irányába) fordulva maga az elme megismerése irányában haladt.

Amíg az elme, mint egy kollektív tudatgyár és ismerettár létezik, addig elkerülhetetlen, hogy újabb és újabb kérdések tevődjenek fel. A mai szerteágazó, egymástól elkülönült gondolkodó táborok, és azokon belül egyes csoportok egymástól leválasztottsága, izoláltsága a tudományokhoz hasonlóan – és a 21. században ez már szinte minden szakterületre érvényes – megnehezíti, és inkább ellehetetleníti azt az egyesítő gondolkodási struktúra kialakulását, amely több ágazatot tudna összekapcsolni.

A szó kapcsán fentebb mondottakat néhány példával szeretném bemutatni:

„*Itt jön a visszatérés.*” „A vonósok most *lelassulnak.*” „*Itt gyorsabban halad a zene.*”

Ily módon írjuk le egy zenei esemény metaforikus mozgását, hogy felénk halad, majd elhalad mellettünk. Ez alapján az orientáció alapján, amely magában foglalja a MOZGÓ IDŐK metaforát (vagyis az IDŐK, MOZGÓ OBJEKTUMOKKÉNT metaforát), egy zenei esemény olyan objektumként fogalmazódik meg, amely előlről hátra halad a mozdulatlan hallgató mellett. Egy jövőbeli zenei esemény – valami, ami „érkezik” egy zeneműben, amelyet hallgatunk – a hallgató előtt álló zenei térben létezik, és a hallgató felé halad. Amikor az esemény eléri a statikus megfigyelőt, ő azt meghallja, mert most jelen pillanatban létezik. Miután a zenei esemény számunkra megtörtént, a múltban csak az emlékezetben, vagyis a megfigyelő mögötti metaforikus térben létezik.¹¹⁶

Ezekben a sorokban Szent Ágoston időről való gondolatai köszönnek vissza, amelyről lentebb olvashatunk. Az idézett elején szereplő három példa akármennyire is „érthető” a zenész számára, a nem zenész számára általános és egyértelmű megértésükhöz több dolgot kell pontosítani és helyesbíteni. Johnson a „zenei eseményről” beszél; nem tudjuk meghatározni, hogy milyen „eseményre” hivatkozik a jelen kontextusban. A zenei jelenség folyamatának

¹¹⁶ Johnson, M.: “*Here comes the recapitulation.*” “*The strings slow down now.*” “*The music goes faster here.*” In these ways, we describe the metaphorical motion of a musical event as moving toward and then past us. According to this orientation, which incorporates the MOVING TIMES metaphor (i.e., the metaphor of TIMES AS MOVING OBJECTS), a musical event is conceptualized as an object that moves past the stationary hearer from front to back. A future musical event— something that’s “coming” in a piece of music we’re listening to— exists in a musical space in front of the hearer and moves toward the hearer. When it reaches the stationary observer, it is experienced (heard), because it now exists in the present moment. Once the musical event has occurred for us, it exists only in memory in the past, that is, in the metaphorical space behind the observer. *The Meaning of the Body: aesthetics of human understanding.* University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007:247 (Nagybetűk az eredetiben, dőlt betűk E. A.)

egyik pillanatára, egyik elemére vagy egy nem-zenei meghatározásra? A zenei jelenség (egy folyamat, amit eseményként értek) egy hangon túl bármennyi hang egymásutániséga, illetve egymásutániségben az egyidejűsége lehet. Erről olvashatunk a következő fejezetben, amely hangról, hangzásról és hangzatról szól. Az „itt jön a visszatérés,” „itt gyorsabban halad a zene” vagy „a vonósok most lelassulnak” kijelentések között tartalmi és a hallgatótól (szemlélőtől) független helymeghatározási eltérések vannak, ezért ezekből általános következtetéseket nem lehet levonni. A „halló” lehet az előadó is, a közönség is.

Az első kijelentés (hogy, itt jön a visszatérés) egy olyan embertől származhat, aki hallgatja (vagy követi) a jelenséget, de aki létrehozza a jelenséget nem mondhat ilyet; és ez a kijelentés a jelenséggel egyidejű, de időben független lehet, azaz egy utólagos hivatkozás vagy magyarázat. Ugyanezt mondhatjuk a második kijelentésről, de a harmadik kijelentés csak egy élő hangverseny (vagy felvételről érkező akusztikai) jelenség folyamatában lehetséges, mert ez egy hangszercsoport és általa létrehozott hangzásról egy megállapítás, ami nem feltétlenül egy zeneműre vonatkozik, hanem inkább annak az előadásmódjára vagy interpretációjára, míg az előző két kijelentés kizárólag egy zenemű szerkezetére vonatkozhat.

Ezen a pontatlanságon kívül egy szóhasználati pontatlanság abban észlelhető, hogy a *zenei folyamat* helyett a *zene esemény* fogalmát használja az író, ami véleményem szerint hibás. Az, ami elhangzik, egy összefüggésekből álló jelenség halmaza. Ennek a halmaznak elmebeli rendszerezése az idő és tér fogalmai segítségével lehetséges. Hasonló szövegek részletesebb elemzése a következő problémákat veti fel: egy olyan halmaz, amely időben és térben strukturált viszonyokat tartalmaz, amelyek jelenségekre vagy egy jelenség (mint folyamat) részeire vonatkoznak, nem általánosítható nyílt fogalommal (ebben az esetben a zenével), amelyről továbbra sem tudjuk, hogy mi. Az olvasóra van bízva annak a meghatározása, illetve a döntés, hogy a zenének melyik értelmével találkozunk és mit ért alatta.

További problémák merülnek fel abban, amikor Johnson egy zenei eseményt egy zenemű részének nevez. Most egy gondolati, fogalom elemzési kísérletet teszünk. Saját szavaim és értelmezésem alapján mondom, hogy:

A zenemű megszólalva maga egy jelenség—attól függetlenül, hogy honnan közelítjük meg a fogalmat—de a zenei jelenséget ontológiailag nem lehet zeneműként definiálni. A zenei jelenség a zenemű egészben vagy részben elhangzása lehet (mint egy folyamat), és egy ilyen temporális egységen belül csak *a zenei jelenség részeiről* beszélhetünk.

Ha ugyanezt a johnson-i kifejezéssel mondjuk, akkor

A zenemű megszólalva egy esemény—attól függetlenül, hogy honnan közelítjük meg a fogalmat—de a zenei eseményt ontológiailag nem lehet zeneműként definiálni. A zenei esemény a zenemű egészben vagy részben elhangzása lehet (mint egy folyamat), és egy ilyen temporális egységben belül csak *a zenei esemény részeiről* beszélhetünk.

Abban a pillanatban, hogy a jelenség szót esemény szóval felcseréljük az elmondottaknak részben nem marad nyelvi-logikai értelme. A jelenségnek és az eseménynek ebben a kontextusban való jelentései olyan szinten térnek el egymástól, hogy az elmondottakat a megnyilatkozó és az értelmező felől nézve, két zenével kapcsolatos de jellegében különálló dologra gondolhatunk. Ettől függetlenül az idézetben használt fogalomtól eltérve a következő állításom nem csak eseményre, de jelenségre is általánosan vonatkozhat. (Folytatva a fenti érvelésemet):

Ilyen értelemmel *egy jövőbeli zenei jelenség (esemény)* meghatározhatatlan, amennyiben nem tudjuk, mire vonatkozik a zenei jelenség (esemény). Eme érvelések alapján lehet, hogy Johnson nem egy zenei folyamatra, hanem annak egyik pillanatára gondol. Az én értelmezésemmel *egy jövőbeli zenei esemény* egy feltételezett (tervezett) „hangverseny” (vagy rendezvény) lehet, és amennyiben hozzá szükséges feltételek megvalósulnak, a zenei jelenség (az eseményen belül!) létre jön. A gond az, hogy amíg a feltételezett (tervezett) esemény nem valósul meg, addig nem tudhatjuk, hogy létre jön-e a zenei jelenség vagy csak egy szándék marad. Az utóbbi esetben nem tudhatjuk, hogy azt minek nevezzük. Talán egy szándéknak, múlt időben!

A zenei zsargonban és a zenei gyakorlatban, akár mint előadó, akár mint hallgató, szenzomotorikus metaforákat alkalmazunk, amelyek különböző kontextusokba helyezve eltérő jelentéseket kaphatnak. Ez a szubjektumnak – aki a zenei jelenséggel találkozik – az elméjében és az emlékeiben való eligazodásában, és az elmestruktúráinak rendezésében segít. Mondhatjuk segít a mentális *restrukturálás* folyamataiban.

Amennyiben a kotta olvasására vonatkoztatjuk azt, amit Johnson mond, akkor a lapozás és a kotta olvasás figyelem által kísért folyamata, és ezzel párhuzamosan a kottakép feldolgozásából keletkező fogalmak és képzetek egymásutánisága, ilyen jellegű „mozgó” metaforákat használatához vezet, amelyek egy mozdulatlan megfigyelő számára térbeli aspektusokat mutathatnak a megértésben. Ez továbbra sem magyarázza azt, hogy egy előadó, aki zenélés közben mozog – igaz legtöbbször egyhelyben marad, de nincs nyugalmi állapota,

ami ellentétes egy statikus megfigyelőével – mozgásai közben mit érez, vagy észlel.¹¹⁷ Ő közelíti meg az adott zenei pontot, vagy a pont közeledik hozzá? Nem lehet egyértelműen következtetni, hogy egy zenei jelenség a megfigyelőhöz képest a „mozgó tárgy” metaforájával térben és időben mozog-e, vagy a zenész-e az, aki a térben és időben mint „tárgy” mozog a zenei jelenséghez képest. Helyesbíték: feltéve, hogy a zenei jelenség egy folyamat, a folyamat nem lehet tárgy. Ennek a folyamatnak a részei (pillanatai) „mozgó tárgy” metaforájával mozoghatnak – illetve a szubjektum mint „tárgy” mozoghat – a zenei jelenségben – egy véges és meghatározott folyamat keretei között. Újabb probléma keletkezik: Egy folyamatról csak akkor tudjuk, hogy az egy folyamat, ha az elejét és a végét meg tudjuk határozni. Egy ilyen meghatározáshoz nekünk a folyamat „külső” szemlélőjének kell lennünk. Ha a zenei folyamat (a zenei jelenség) statikus lenne, akkor benne a szubjektum mint „tárgy” mozoghatna. Ez ellentétes a folyamat természetével. A folyamat attól folyamat, hogy nem statikus és minden pillanata (részegysége) egymásutánisági viszonyban van a többivel. Ellenérv lehet egy mozgó objektumban utazó másik objektum, pl. a mozgó vonaton sétáló utas. A zenei jelenség esetében a különbség abban van, hogy az, aki generálja a folyamatot – a zenész, aki létrehozza a zenei jelenséget mint folyamatot – nem mozoghat ugyanannak a folyamatnak a belsejében; a folyamat a jelenéből figyelve mindig előtte lesz, vagyis az előadó statikus kell legyen a jelenséghez képest. Tehát, a szubjektum (hallgató vagy előadó) soha nem mozog a zenei jelenségben, ahogy az idő kapcsán sem mondjuk, hogy időben mozgunk. Az idő „mozog” a megfigyelő referenciapontjához képest, különben nem lenne múlt, jelen és jövőnek értelme. Az előző mondatban egy metaforát használtam, ami szerint idő mozog. Ezzel lentebb újból foglalkozunk.

A zenével kapcsolatos metafizikai írásokban nagyon fontos a szavak és fogalmak pontos használata, mert a konceptualizáció¹¹⁸ és a szenzomotoros metaforák összjátéka megtréfálhat bennünket, mivel ilyen jellegű meghatározások – a fogalmak tárgyakra és jelenségekre való vetítése¹¹⁹ – mindig szubjektív és relatív, ha figyelembe vesszük ezeknek a folyamatoknak szükségszerűen kontextusokban való megjelenését.

¹¹⁷ Ezek az esetek olyan zenei előadókra vonatkoznak, akik egy adott műfajú zenén belül hangszereken játszanak. Mivel kutatásainkat az abszolút zenére korlátoztuk, ki kell zárjuk azokat az előadóművészeket, akik énekelnek és/vagy táncolnak, miközben hangszereken játszanak; ebben az esetben többnyire instrumentális zenei előadókról beszélhetünk, akik többnyire nem változtatnak helyet az előadások során.

¹¹⁸ Conceptualization (fogalmiasítás).

¹¹⁹ Itt a *vetítés* szót nem azzal a jelentésével használom, ami gyakori a pszichológiában, hanem fenomenálisan. A szakdolgozatomban megpróbálom elkerülni ezt a fogalmat a pszichológiához való viszonya miatt. Ritkán használom a *reflexió* szót, mert legtöbb esetben nem reflexió (vagy tükrözés; a pszichológiában gyakran használt másik szó), hanem a vetítés a jobb ige az elme és az objektív világ bizonyos interakciói tekintetében.

Viszonylag érett hallgatókként egy zeneművet nem csak megtapasztalunk, majd megértünk és értelmezzük; inkább a megértésünk szövődik a tapasztalataink szövetébe. A megértésünk a tapasztalatainkban létünk és a tapasztalataink értelmezésének a módja. Így az, ahogyan egy zeneművet megtapasztalunk, attól függ, hogy a szenzomotoros képességeink, az érzelmi rendszereink és a kultúránkban megtanult fogalmi metaforák révén miként értjük meg azt.¹²⁰

Új problémákkal találkozunk, amikor Johnson fenti mondatához a következő hipotézist kell feltételeznünk, miszerint – bár az ő megértésében ezek összefonódnak – hallgatóként „megtapasztaljuk,” „megértjük” és „értelmezzük” a zeneművet. Szkeptikus vagyok a három feltételezés összefonódottságának az érvényessége kapcsán, és ha érvényességüket egymástól függetlenül külön-külön el kell fogadnunk, feltételeknek kell alávetjük őket. Ezen felül Johnson a zeneműről beszél és nem a zenei jelenségről. A zeneművet hogyan, milyen módon tapasztaljuk? Ez a zenemű ontológiájának egyik alap kérdéséhez vezet. Mi a zenemű?¹²¹ Véleményem az, hogy nem tapasztalhatunk egy zeneművet, inkább egy zenei jelenséget tapasztalunk, amely nem lehet azonos a zeneművel, amelyre a jelenség vonatkozik.

A zenemű megértése az előadó tanulási folyamatához tartozik és nem a hallgatónak a zeneműhöz való viszonyához. Nem kell egy Beatles vagy Queen számot¹²² *zeneileg megérteni*, hogy élvezzük. Ahogy a bevezetőben írtam, kizártam a nem tiszta zenét a gondolatmenetemből, nem szerencsés nem tiszta zenei példákkal előállni, mert pontosan olyan csapdákat szükséges kerülni, mint amelyet magamnak állítottam most; a szöveges zeneműveknél a szöveg az, amit meg lehet érteni, ami gyakran az esztétikai érték megállapításához szükséges lehet, de önmagában az esztétikai érték megállapításának nem lehet szükségszerű feltétele. Ezzel együtt mondhatom, hogy továbbra sem kell megérteni a zenét, hogy élvezzük és megbecsüljük, ha szöveget kísér, ha nem; végül továbbra sem tudjuk, hogy mi a zene, és azt sem, hogy mi a zenemű. Nem kell egy népdalt vagy Mahler nyolcadik szimfóniáját megérteni – amely egy lírai szimfónia, azaz szöveges és szövegalapú zene – hogy élvezni tudjuk. Több esetben nem

¹²⁰ Johnson, M.: As relatively mature listeners, we do not merely experience a musical work and then understand and interpret it. Rather, our understanding is woven into the fabric of our experience. Our understanding is our way of being in and making sense of our experience. Thus, the way we experience a piece of music will depend importantly on how we understand it, via our sensorimotor capacities, our emotional systems, and the conceptual metaphors we have learned within our culture. *The Meaning of the Body: aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007:256

¹²¹ A zenemű a második kötet fő témája. A témáról a függelék A-ban egy rövid bevezető található.

¹²² A tanulmány kereteitől eltérően itt szöveges, azaz nem abszolút zenei példákat használom, azzal a kitételrel, hogy ezekben a szövegtől leválasztva a zene megértésére hivatkozom. A példa minden zenekedvelő és nem kedvelő számára is egyszerűbb, mint pl. Anton Webern *Variációk* vagy Richard Strauss *Metamorfózisok* esetében lenne. A *szám* kifejezés használata szándékos.

beszéljük azoknak a zeneműveknek a nyelvét, amelyekben szöveg szerepel; így is kedveljük és hallgatjuk. A következő mondatom a zene és az értelem kapcsolatának egyik tétele.

Az értelem a zenei jelenségek esetében az abszolút zene hallgatásához nem elsődlegesen és szükségszerűen társul, de a szöveges zenéhez szükségszerűen és feltételesen igen.

Erre Mahler nyolcadik szimfóniája talán az egyik legjobb példa, mert benne (rajta keresztül) a zenei jelenség akkor is élvezhető, ha a második tételnek a német nyelvű szövegét (Goethe Faust 2. rész) nem értjük, vagy a latin himnuszt, amely a szimfónia első tételének a szövege, amelyeket a kórusok és az énekes szólisták zenekar mellett/felett énekelnek. Olyan zene, amelynek a szövegét nem értenék vagy olyan hangszeres zene, amelynek szöveg az ihlete, akkor is élvezhető, ha nem ismerjük az ihletadó szöveg tartalmát, vagy nem értjük az elénekelt szöveget. Ez esetben – a mahleri példában – a zene a szövegnek olyan kifejező minőséget és érzelmi töltetet biztosít, amelyet a szöveg önmagában nem tud hordozni, vagy kifejezni. Valami hozzáadódik a szöveghez a zenei jelenségen keresztül (és benne), amelyet zenei metatartalomnak nevezhetünk. Ennek a tartalomnak több jelentés rétege van, amely a zenei előadások során a szöveges jelentéshez adódik.¹²³

Nem kell sem könnyű-, sem komolyzenei, sem népzenei vagy jazz műveket értelmezni, akár szövegesek, akár nem. A félreértés alapja, hogy „a hallgatónak meg kell érteni a zenét,” célszerűséggel feloldható¹²⁴. Az ember nem azért hallgat zenét, mert érteni vagy értelmezni szeretné azt.

Itt zárójelet nyitok, hogy rávilágítsak a két típusú zenehallgatóra. Az egyik típusú hallgató szöveges zenében elsődlegesen szöveget követ, ahol a zenei kíséret számára mellékes, és inkább a szöveg megtanulhatóságát segíti; gyakori az adott nyelvet nem beszélő zenekedvelő, aki megtanulja a zeneszámot szövegével együtt – gondoljunk angol nyelvű pop zenére, vagy pop zenére egyáltalán; míg a másik típusú az a hallgató, aki a szöveges zenében inkább a hangszeres zenei kíséretre és a dallamra fókuszál, nem törődik a szöveggel, sem annak a megjegyzésével, kivéve gyakran ismétlődő szavakat vagy refréneket. Az ilyen típusú hallgató

¹²³ A jelentésrétegek itt a zenei és zenén kívüli tartalmakhoz kapcsolódnak, amelyek hozzáadódnak a tapasztalathoz, így különböző szubjektív, vagy normatív, belső, egyedi vagy általánosítható jelentésrétegeket eredményeznek.

¹²⁴ Itt célszerűség helyett az *intencionalitás* kifejezést nem használom, mert az arra vezethet, hogy a zenei jelenségeket kizárólag mentális jelenségekként értjük vagy pragmatikusan közelítjük. Bár lehet párhuzam vagy kapcsolat a kettő között (a zenei jelenségek és a megfelelőik, mint mentális jelenségek között), ennek a csábító gondolatnak az elemzését egy másik tanulmányra hagyom. A kortárs angolszász filozófiában intencionalitás jelentése célzottság, irányítottság.

nem jegyzi meg a zeneszám (!) szövegét, de a zeneművet mindig felismeri, sőt szöveg nélkül képes visszaénekelni. A klasszikus zene jó példái az olyan nyelvű operák, amelyeknek a nyelvét a hallgató nem beszéli. Jobb példák a liturgikus művek, amelyeket nyugaton főként latin nyelven éneklik.¹²⁵ Zárójel bezárva.

Az ember egy zeneművel csak a zenei jelenség (folyamat) alatt tud kapcsolatot teremteni, kivéve a mű tanulása, tanulmányozása esetén, amely szinte kizárólag a zenészek számára célszerű és szükségszerű. Természetesen egy nem zenész is kíváncsi lehet egy zenemű kottájára és tanulmányozhatja benne a zeneművet. A hallgató esetében Johnson által feltételezettek egyike sem szükségszerű, részben lehet célszerű.

Johnson szerint a megértés a tapasztalatainkban való létünk módja, és a megértés a tapasztalataink értelmezésén keresztül lehetséges. A két premissza a következő: (1) A megértésünk a tapasztalatunkban való létezésünk módja. (2) A megértésünk a tapasztalatunk értelmezésének módja. Ha a *tapasztalatban lét módja* egyenlő a megértéssel; és a *tapasztalat értelmezésének módja* egyenlő a megértéssel, ebből következik az, hogy a tapasztalatban lét módja egyenlő a tapasztalat értelmezésének a módjával. Kérdezem: a tapasztalataink értelmezése tapasztalatban létet eredményez? Feltéve, hogy minden tapasztalat értelmezést szükségeltet, minden tapasztalatot értelmezésnek kellene előznie. Mit kell értelmezni, hogy abból tapasztalat szülessen? A fenti érvelés szerint a tapasztalatot. Tehát, ha a megértés a tapasztalatban való lét, akkor az értelmezést a tapasztalatnak kell előznie, mert benne van a lét módja. Itt egy paradoxonnal találkozunk. Ha minden tapasztalat előtt értelmezés lenne, mikor lehetne olyan tapasztalat, amelyet nem kell megelőzőn értelmezés?

Ahogy a kérdéseim jelzik, a johnson-i mondat részben önmagára utal, részben ellentmondásos. Az állítás önreferenciális jellege egy tautológia; valami ehhez hasonló: Ha a megértés tapasztalat, a tapasztalat megértés. Ami a tautológiát illeti, logikailag érvényes lehet, de a szemantikai ellentmondással együtt egy paradoxonba botlunk. Ezen felül kérdéses, hogy egy ontológiai vagy ismeretelméleti állításnál lehet-e tautológiákra hagyatkozni.

¹²⁵ Érdekes kísérlet Sztravinszkij Oedipus Rex című oratorikus műve. A témája ókori görög. A műhöz használt szöveg az eredeti görög szöveg latin fordítása. Minden zenei szakasz (jelenet) előtt egy narrátor összefoglalja a következő eseményeket a közönség nyelvén. Leggyakrabban angolt, németet és franciát használnak, de az előadás helyszínétől függően egyre több nyelven lehet hallani a szöveget. Nagyon izgalmas és szokatlan élmény volt számomra a Seiji Osawa, japán karmester, által a Deutsche Grammophon számára felvett mű meghallgatása és megtekintése. Ezen a videófelvételen a narrátor egy tradicionális Nô-színész, aki japánul beszél. Ismerve a művet és a történetet, és azt olyan mértékben, hogy előadásra készültem vele, mégis borzongató élmény volt végig nézni és hallgatni a tradicionális japán színművészet nyelvét és mozgás kultúráját. Annak ellenére, hogy semmit sem értettem az elmondott (előadott) szövegből, önmagában a próza is meg tudott érinteni érzelmileg.

Nem csak Johnson könyvében, hanem a zenefilozófiáról szóló írásokban gyakran találkozunk a zene fogalmának és zenével kapcsolatos fogalmaknak pontatlan használatával. Addig, amíg a zenéről szóló írásokban nem lesz tiszta és egyértelmű szóhasználat, addig amíg nincs a zene terminológiájáról és annak a használatáról szóló konszenzus a filozófusok között, fennáll a veszély, hogy minden gondolat, ötlet, állítás, levezetés és következtetés, ami a tisztázatlan fogalmakon alapszik, ambivalens vagy homályos lesz.

Az analitikus gondolkodás elsődleges feladata a fogalmak tisztázása kell hogy legyen és ezt szintézis nélkül nem lehet elérni. A múlt száz évben tudósok és gondolkodók közül kevesen törekedtek az „atomizálódott” és mégis egymást helyenként átfedő tudáshalmazok gyakorlati összekapcsolására, és azok elméleti szintetizálására. Csak remélhetjük, hogy a gondolkodó világ újra ébred az egyesítés fontosságára, nem csak elméletben, de gyakorlatban is. A 21. század első felében el kell kezdődnie az egyesítés új törekvésének, amely kapcsolódik az antik kor gondolkodásához és életfelfogásához.

a) Múzsákról és hangokról¹²⁶

Mousikē¹²⁷ az ógörög kultúrában társadalmi és vallási kontextusban szerepel. A görög poliszokban mousikē a kultúra, az értékrend és az ideológiák középpontjában szerepelt; esetenként a kultúrával rokonértelmű volt. „A *mousikē* a legáltalánosabb formájában a hangszeres zene, a költői szó és az összehangolt fizikai mozgás egybefüggő komplexumát jelentette a görögök számára. Mint ilyen, előadások nagy választékát övezett, a magán házban zajló kis szabású szórakoztatástól bonyolult fesztiválokig, amin egy egész polisz részt vett.”¹²⁸

A fennmaradt történelmi írások alapján a gondolkodásról való elmélkedéssel először az ógörögöknél¹²⁹ találkozunk. A világ, a hit és az ember, az elme számára nem csak az, ami adott, de olyan is, amin lehet gondolkodni, amiről véleményt lehet alkotni. Az ógörögök többet akarnak, mint a hagyományok elsajátítását és továbbadását: gondolkodni akarnak és ezáltal a

¹²⁶ Ennek a résznek a megírásában nagyban támaszkodom Gunnar Hindrichs *Die Anatomie des Klangs* című munkájára. (Hindrichs, G.: *Die Anatomie des Klangs*. Suhrkamp. Sinzheim. 2014.)

¹²⁷ A görög μουσική (mousikē) fogalmának értelmezése: az, ami a múzsákhoz tartozik.

¹²⁸ Murray, P. & Wilson, P.: In its commonest form, *mousikē* represented for the Greeks a seamless complex of instrumental music, poetic word, and coordinated physical movement. As such it encompassed a vast array of performances, from small-scale entertainment in the private home to elaborate festivals in which an entire *polis* was involved. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford University Press. New York. 2004:2.

¹²⁹ Az ógörög filozófia és a zene kapcsolatáról részletes leírásért lásd, Hindrichs, G.: *Die Anatomie des Klangs*. Suhrkamp. Sinzheim. 2014:8-11.

látható világ mögé látni. Akkor ébred rá az ember, hogy gondolkodni tud, tudatossá válik a gondolkodás és a gondolkodásról való gondolkodás; felfedezi a gondolkodás erejét abban, hogy megismerheti a világot és önmagát.

Amikor Platón Szókratész szájába adva mondja, hogy „a filozófia a legnagyobb (legmagasabb) zene,” a múzák művészetére (technē mousikē-re)¹³⁰ hivatkozik mint egy egységre, amiben a dallamos-ritmikus költészet, a tánc és a csillagászat szintetizálódik (összekapcsolódik). A „zene” ilyen értelmével a mai embernek, a 18. századnak vagy akár annál korábbiak nem lehet ismeretes. Platón Phaidros-ban¹³¹ az ideák között a legszebbnek ítéli a filozófiát, így a szépség a múzák művészete és a filozófia közös nevezőjévé válik. A múzák művészete a költészetben vagy a mennyek mozgásában a szépet a legmagasabb szinten mutatja meg. Platón szerint a szép az ideák közül a legragyogóbb, amiért a lelket felhúzza az ideák megismerésének szintjére. Politeia-ban¹³² a filozófia ideákkal való foglalkozásként szerepel, ami a dialektikában valósul meg. Hindrichs szerint ez (az ideákkal való foglalkozás) kapcsolja össze a szépet a filozófiával, mert a filozófia a szép ideáját már megragadta; ezért a filozófia a legjobb ábrázolása a szépnek. A filozófia a szép ideáját megérteni képes. Ezzel az értelmezéssel a filozófia a legnagyobb zene (mousikē).

Szókratész mondata (Platón szavai) mögött egy másik ógörög gondolati halmaz rejlik. A püthagoraszi kozmosz egy számkombinációkra és arányokra épülő összhangban értendő. Neki és a követőinek minden „szám.” Minden létező „szám”; és számok alkotják a világ rendjét. Itt is a kor gondolkodásába kell beletekintsünk, hogy a számot ne a mai értelmével ragadjuk meg. Az ókori „szám” egy rendezett és nem feltűnő (diszkrét) sokaságokat jelent. Püthagoraszi számok magával a „megszámolttal” azonosak. Számok és azok jelképei – a szimbólumok – valaminek az esszenciáját fejezik ki, ami azonos a megszámmal. Erre a következtetésre azzal a betekintéssel jutottak, hogy a zenei hangzatokat (akkordokat) és azok arányait megvizsgálták. E szerint a hangzás (tonos)¹³³ akkor lesz hangzás, ha számszerűen meghatározható; így azonosíthatóvá válik a számok és a dolgok létezése. Ebből következik a világ harmóniák (összhang) és számviszonyokban való strukturálása. „Zene” lesz „a létező” rendjének az

¹³⁰ Platón, Phaidon 61 a 3 (τέχνη μουσική: múzák tudása/művészete)

¹³¹ Platón, Phaidros 250 d 7

¹³² Platón, Politeia 511 b 2

¹³³ Τόνος (tonos): feszültség; sztoikus fizikában az elv, amely vonzódást és taszítást eredményez; a lélekben az erény és az erkölcstelenség oka. Középkortól a húros hangszerek húrjai feszülésével kapcsolatban latinból németbe kerül és a mai német Ton szó alakját veszi fel, ami magyarul a hangzást jelent. Orvostudományban izomtónus: az izmok folyton tartó, állandó összehúzódása.

alapstruktúrája. Szókratész szavainak a háttérben e számalapú rend arra utal, hogy a zenei rend a létező rendjével azonos, mivel nem csak dallam és ritmika alapú vers és tánc, hanem a kozmosz rendjének is az ábrázolása; ezáltal a zenei rend a létezőről szóló elméletnek egy részévé válik. Ezek alapján a zene nem egy elmélet tárgya, hanem annak a végrehajtása.¹³⁴ Hindrichs *A hang anatómiájában* a fentiekhez egy harmadik megközelítést társít, ami szerint az elmélet ilyen jellegű végrehajtása az (ógörög) vallásos életforma alapja.¹³⁵ Vallással kapcsolatos életformák ógörögök számára a zene jegyében szerepelnek, amely a kultuszukat formálja. E három állítást összekapcsolva Szókratész mondata új értelmet kap: „a zene és a filozófia, a szépől származtatott elmélet létrehozói, amelybe való szenvedélyes belátás egy életformát képez. Ilyen jelleggel a zene és a filozófia egy egységes rendhez tartoznak, amelyet az elvek (a zene és a filozófia elvei) határoznak meg, ami megmozdítja az elmét „az igaz”¹³⁶ belátása irányába. Az elvek a következők: a *szép* minden idea közötti (fel)ragyogása; a kozmosz ábrázolása; az istenekhez való viszonyunk. Ezek által megalapozott gondolkodás rendje a múzsák művészeteinek a rendje; közülük a filozófia a legsikeredettebb.”¹³⁷

Mindez éles kontrasztot képez a mai zenefilozófiával. A mai gondolkodó ritkán halad az egyesítés irányában; zenefilozófiával kapcsolatban a múlt évtizedek több gondolkodója nagy részben nem tud túl jutni száraz elemzéseken. Ez itt nem az analitikus gondolkodás kritikája. Ebben a tanulmányban vizsgálók, analizálok, következtetek, de a törekvésem mindig a szintézis irányában van. Analízis és szintézis az elme cselekvései, kérdések feltétele előtt és azok után. Kant nyomán mondhatom, hogy a megismerés folyamata elején az analízist megelőzi a szintézis. A kortárs zenefilozófiában nem gyakran találkozunk szintetizáló következtetésekkel; a következtetések egyesítő jellege sokszor egy vágy marad. A tanulmányom ezt a hiányosságot igyekszik pótolni; az analitikával egyidejű, analitikát

¹³⁴ Sier, K.: 'Platon,' in Sorgner, S.L. & Schramm, M. (szerk.), *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2010:123–166.

¹³⁵ Hindrichs, *ibid.* 2014:10.

¹³⁶ Magyarban köznyelvi használatban ritkán használt kifejezés „az igaz” a főnévi alakban. Az angolban [the true] és a németben [das Wahre] formákban találkozunk vele. Az írásomban a továbbiakban legtöbbször ebben a formában fog szerepelni. Az értelmezés, ami legközelebb hozza az olvasót ahhoz, amit a szó ilyen használata alatt értek, az, hogy „az igaz” az igazságnak az emberi ítéleteket megelőzően valamiben létét jelenti. Ez a valami a műalkotásokkal való találkozásban egy önálló elmebeli struktúraként jelenik meg és a műalkotás fizikai manifestálásának az alapját képezi. Ez csak az azonnalosság/közvetlenség és őszinteség mint művészeti minőségek révén válik lehetségessé.

¹³⁷ *Ibid.* Hindrichs: Musik und Philosophie vollziehen eine vom Schönen angezogene Theorie, deren leidenschaftliche Einsicht eine Lebensform bildet. Als solche Vollzüge gehören Musik und Philosophie einer einheitlichen Ordnung an, die durch die Prinzipien dessen bestimmt wird, was die Einsicht in das Wahre bewegt. Diese Prinzipien sind: das Schöne als das Hervorscheinende unter den Ideen, die Darstellung des Kosmos, der Bezug auf die Götter. Die durch sie begründete Ordnung des Denkens ist die Ordnung der Musenkünste; die Philosophie ist ihre gelungenste Form. 2014:11. (ford. A. E.)

szükségeltető restrukturálásra (szintetizálásra) törekszik. Ez a törekvésem nem a Bécsi körre visszatekintő, nosztalgikus, mindent átfogó és egyesítő elmélet illúziója; ellenkezőleg, egy tagolt megközelítéssel egyidejűleg megvalósuló egység létrehozatala, ami (az egyesített tudat tagolt struktúrájához hasonlóan) a tagokat elméleti egységekben elemzi, de elfogadja azok egyidejű létét a tapasztalásban. Ezzel a megközelítéssel tudjuk megalkotni a *filozófia szonátát*.

Az analitikus filozófia hátulütőjének látom azt, hogy mindent, amit elemez, *gyakran* kiemeli a környezetéből. Elsősorban természeti és nem másodlagosan történelmi környezetéből. A filozófia történetisége és kontextuális gondolkodás nélküli elemzés félrevezető lehet. Kontextuális gondolkodás mindenképpen történelmi viszonyokba helyezve alkalmazandó. Ez a megközelítés a gondolkodásnak két ellentétes jellegű eszközt kínál: a történetiséget és a fogalmak viszonyainak időbeliséget. Az előbbi, *új fogalmi struktúrák alkotásában*, az utóbbi, *a meglévők restrukturálásában* segíthet. Az összesítő-egyesítő gondolkodás ideális lesz és a történelmi viszonylatban reális (közvetetten empirikus) marad. Neil Levy írja, hogy „remélhetjük, hogy mindegyik erősségét egyesítjük: a kontinentális filozófia történelmi tudatosságával és az analitikus filozófia szigorával egy fajta filozófiát kovácsolhatunk.”¹³⁸

A következő részben a zene definíciók jelenlegi állapotát fogjuk megvizsgálni. A lenti példák angol nyelvű forrásokra hivatkoznak, amelyek nem problémamentesek. Nyugtalanító, hogy a további nyelvekben található definíciók sem problémamentesek, amelyeket vizsgáltam; mondhatom, hogy különböző nyelvekben és nyelvi területeken gyakori a közös hiba, illetve hiányosság. A „modern definíciós példák” című résznél a problémás példák szemléltetésére öt angol nyelvű forrást használtam. A német, magyar és török nyelvű forrásokból nem hozok példákat, hogy feleslegesen ne hosszabbítsam meg a jelenlegi szöveget.

b) De-finíciók

Tegyük fel, hogy nem tudjuk mi a zene, azon kívül, hogy egy művészeti ágazatot zenének nevezünk. Az alábbiakban megpróbálom bemutatni, hogy mit lehet tudni a zenéről, ahogyan azt a definíciók feltételezik.

¹³⁸ Levy, N. (2003:302): We could hope to combine the strengths of each: to forge a kind of philosophy with the historical awareness of continental philosophy and the rigor of analytic philosophy. *Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences*. Metaphilosophy, Vol. 34, No. 3, April 2003, pp. 284-304.

Véleményem az, hogy egy metafizikai írásban, amely a zenével és annak ontológiájával foglalkozik, semmilyen fogalmat nem szabad a zenével helyettesíteni, vagy zenét azzal felcserélni. Mondhatjuk, hogy a zenének több jelentése van, és a zene fogalma felcserélhető önmagával, ez a kifejezés pontatlanságához és az értelmezésben félreértésekhez – és ritka esetekben érthetlenséghez – vezetne, mert a zene (mint ernyő fogalom) egy jelenségre, tárgyra vagy más fogalom helyett használható¹³⁹. Példának mondhatjuk, hogy egy nem véges (nyílt) fogalom, amely zene mint művészet – ami definiálhatatlan –, nem lehet azonos értelmű a definiálható fogalmakkal és jelenségekkel, amelyek mind végesek, mint pl. a zenemű, a zenei előadás, vagy a zeneszerző. Egyszerre véges és nem véges fogalom a zene és egyszerre definiálható és definiálhatatlan? Ez a zene fogalmának a **második** paradoxona.

A következő szakasznak filológiai íze lehet. A szándékom a szóhasználati elemzésen és szavak értelmezésén túl egy definíció-szivárványt ábrázolni. Ez a metaforikus szivárvány egy hasonlat (látomás), amelyet csak egy adott szögből vagyunk képesek észlelni; ha odébb áll az elme és vizsgálni igyekszik, a szivárvány már nem létezik.

Az ellenőrző mechanizmusok elmozdíthatják az egyenrangú képzeteket, például a vizuális térről a fej-térre, a kéz-térre, vagy felismerhetik az objektumot ugyanolyannak, ha különböző irányokból nézzük. A fordítás és a tárgyi invariancia mechanizmusai az absztrakció neuronális alapját képezik, amely folyamatok figyelmen kívül hagyják azokat a tulajdonságokat, amelyek nem szükségesek az entitások felismeréséhez.¹⁴⁰

A szivárvány láthatósága sok különös fizikai és mentális kondíció egyidejű megvalósulásán múlik. Hasonlóan a szivárvány esetéhez – amely nem egy fizikai entitás, hanem illúzió, de ezt az illúziót valóságnak véljük, mert az elmében képzet formájában jelenik meg, amely a külvilághoz tartozik (azaz nem a belső szemlélethez) – ezt a zenére következőképpen lehet alkalmazni: ahogy megváltoznak az elemek (a zene alá tartozó és a zenét alkotó egységek összetétele) és a kondíciók (a jelentéseknek és az értelmezéseknek az elemekkel való viszonyai

¹³⁹ Pl. a zene fogalma egy megnyilatkozásban egy zenei forma helyett használható. Egy elhangzó zeneműről való ítélethozatalnál, mondjuk egy szimfónia hallatán, valaki a következőt mondhatja: „Nem szeretem ezt a zenét!” (jelentése: Nem szeretem ezt a művet!) Vagy műismeret hiányában a következőt mondhatja: „Nem szeretem ezt a zenét.” (jelentése: Nem szeretem ezt a szimfóniát!) Egy zeneszerző művei helyett is használható a zene fogalma: pl. Mozart zenéje. Kijelentés: „Nem szeretem ezt a zenét!” (jelentése: Nem szeretem Mozartot!) Vagy általánosan mondhat ítéletet, pl. a klasszikus korszak zenéjéről: „Nem szeretem ezt a zenét!” (jelentése: Nem szeretem a klasszikus kor zenéjét! Vagy még általánosabban: Nem szeretem a klasszikus zenét!)

¹⁴⁰ Buzsáki, *ibid.* 2019:300: Gain control mechanisms can shift coordinate representations, for example, from visual space to head space to hand space or recognize an object as the same when it is viewed from different directions. The mechanisms of translation and object invariance are the neuronal basis of abstraction, a process of ignoring features that are not essential to recognizing entities.

és azokat szintetizáló ítéletek), az elme számára zene mindig más és más értelmet fog kapni. A célom egy akusztikai jelenségektől független zene fogalom keresése.¹⁴¹ Ha a zene fogalmát önállóan és saját maga alá rendelhető más fogalmak nélkül és önmagának tulajdonított minőségek nélkül tudjuk definiálni, minden, ami akár ideálisan, akár empirikusan zenéhez társul, kikerül a zene jelenlegi fogalma megértésében keletkező paradoxonok alól. Levinson állítása az, hogy legtöbb teoretikus megjegyzi, hogy zene nem csak hangokból áll.¹⁴² Ennek a tanulmánynak záró fejezeteként tervezett részben—amelynek rövidített változatát a Függelék C-ben találhatjuk—részben megcáfolom, részben alátámasztom ezt az állítást egy alternatív elmélet bemutatásával. Ez lehet a *hangokra nem hivatkozó első zenei definíciós kísérlet*, Robert Ashley javaslata szerint.

Soha nem mondjuk azt, hogy a festőművész „festészetel” vagy „festészetet csinál”; ő fest, a cselekvése nem festészet, hanem festés. Azt sem mondjuk, hogy egy író „irodalmaz” vagy „irodalmat tesz,” hanem ír, és az alkotása nem irodalom, hanem egy írott (irodalmi) műalkotás. Miért használjuk a zene fogalmát homályosan, amikor azt mondjuk, hogy „a zenész zenél” vagy „a zeneszerző zenét ír,” amikor ugyanazt a szót (zenét) használjuk, ha „a zene művészetére” gondolunk? Más szóval, ha azt mondjuk, hogy „a zene, művészet,” akkor „a zenész zeneművészetet játszik” vagy „a zeneszerző zeneművészetet ír.” A zene művészet, de minden fogalomban és jelenségben, ami eme művészethez tartozik és annak elemeit alkotja, ugyanabban a szóalakban szerepel. Ezeknek a fogalmaknak és jelenségeknek értelmezéseiben *zene* sokszor egy olyan *zenei elemmé* válik, ami a *zene művészetéhez* tartozik.

Annak érdekében, hogy a „zene” szó értelmezéséről és annak a gyakorlati használatáról egy tiszta képet kapjunk, meg kell ismerni a zene régi, új és jelen (kortárs) definícióit. Ha több nyelven, különböző források alapján, különböző formátumokban e fogalom definíciójának utána nézünk, elénk tárul egy színes és ugyanolyan mértékben zavaros szöveghalmaz. Ezt nevezem a *zenei definíció-anarchiának*.¹⁴³ A lenti definíciók egyenkénti részletes elemzése

¹⁴¹ Robert Ashley amerikai zeneszerző gondolatára reflektálok, aki szerint a zene legradikálisabb definíciója az lenne, amely nem a hangokra vonatkozik.

¹⁴² Ez az állítás azon elméleteken alapul, hogy a zenei előadások (és a zeneművek) szüneteket tartalmaznak, amelyek nem tekinthetők zenei hangoknak. Ahogyan a tanulmány jelen kötetének további részeiben olvashatunk, a csend nem egy hang-úr vagy a hangok nem-létezése.

¹⁴³ Itt nem az összes, de jelentős forrásokat sorolom fel, amelyekben a definícióknak utána néztem. Angol nyelven: dictionary.com (online), Merriam-Webster, Lexico (online), Oxford, Collins, Groove és hasonló; német nyelven: Duden, Langenscheidt, dwds.de, Brockhaus-Riemann és hasonló; magyarul: A Magyar Nyelv Értelmező Szótára, Magyar Nagylexikon, Révai Nagy Lexikon, Britannica Hungarica és hasonló.

egy önálló filológiai kötetet eredményezne és nem sokban járulna hozzá ehhez a tanulmányhoz. A példák itt azért szükségesek, hogy illusztrálni tudjam a definíciós problémát. Az idézeteket eredeti (angol) szerkezetükkel magyarra fordítva mutatom be, dőlt betűvel. Minden definíciónak kiemelem a problematikus pontjait; ezeket a pontokat a tanulmányom további szakaszaiban (nem katalogizálva) *restrukturálom*.

i. Korai definíciós kísérletek

A zenei és filozófiai forrásokból három 18. századi definícióval kezdem a példák bemutatását. Jean-Jacques Rousseau a zenét úgy definiálja, hogy „a hangok olyan jellegű kombinálásának a művészete (mestersége), hogy ez a fül számára kellemes legyen.”¹⁴⁴ Johann Gottfried Walther, német zenetudós, orgonista és zeneszerző szerint zene „hangművészet, azaz a jól éneklés, jól játszás és jól komponálás tudománya.”¹⁴⁵ Johann Mattheson, zeneszerző és zenetudós, ahogyan Walther is, a zenét „művészetnek és tudománynak” nevezi, „amely ügyes és kellemes hangzások felállításával, azok helyesen egymás mellé helyezésével, és bájosan előállításával, ezek összhangzásából az Isten dicsőségét és minden erényét közvetíti.”¹⁴⁶ Figyelemre méltó a *befördern* (közvetítés) kifejezés, amelynek ebben a kontextusban erősen teológiai az értelme: a két világ közötti közvetítés. Ezekben a definíciókban érzelmi és nem érzelmi ítéleteket találunk vegyesen (kellemes, bájos, helyes, ügyes, jól), amelyek egy mai *akusztikai jelenség definícióba* nehezen helyezhetők. Az is feltűnő, hogy a zenét hol művészetnek hol tudománynak nevezik, amely—igaz, hogy a régebbi filozófiai hagyományokban szokás volt—sajnálatos módon ennek a szokásnak az eredetének a megértése vagy kifejtése nélkül beépült a mai szótárakba és lexikonokba.

ii. Modern definíciós példák

Az alábbiakban idézett definíciókat eredeti nyelvükön (angolul) nem jelenítem meg; így kerüljük az eleve zsúfolt és száraz definíciók dupla felsorolását. Ezek a definíciók interneten hozzáférhetők.

¹⁴⁴ Rousseau, J.-J.: La musique est l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille. *Dictionnaire de la musique*. Chez la Veuve Duchesne. Paris. 1768.

¹⁴⁵ Walther, J. G.: [...] die Ton-Kunst, d.i. die Wissenschaft wohl zu singen, zu spielen und zu komponiren. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Verl. Wolfgang Deer. Leipzig. 1732:430.

¹⁴⁶ Mattheson, J.: Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohl laut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden. *Der vollkommene Capellmeister*. Verl. Christian Herold. Hamburg. 1739:5/15.

dictionary.com több definíciót és szójelentést sorol fel.¹⁴⁷ Ezek, ahogyan a további forrásoknál is látni fogjuk, több csoportba oszthatók. A fő csoport mindig az akusztikai jelenségekre hivatkozik, a második csoport a zenei jelenségekkel kapcsolatos fogalmakra. Vannak a két csoportba nem tartozó és a zenei jelenségektől független és nem zenei minőségekkel rendelkező esetek is. Az első definíció szerint zene *(1) a hang időbeli művészete, amely ötleteket és érzelmeket meghatározott formában ritmus, dallam, harmónia és szín elemeivel fejezi ki.* Az első téves információ, amely legtöbb definíciót használhatatlanná teszi az, hogy *hangról* számol be, és nem *hangzsról* (zenei hang). A zene nem a hang, hanem a hangzás művészete lehet. Ahogy később látni fogjuk, a nem zenei hang és zaj is hang fogalma alá tartozik; a hang ernyőfogalom. Ebben a definícióban az *ötletek* szó használata félrevezető, mert a zene művészete nem ötletek gyűjteménye. A *szín* szó használata további zenei elemmel együtt szerepel (a harmónia, a ritmus és a dallam), ami téves, és nem világos, hogy mire vonatkozik, ezért félrevezető. Az említettek itt helyesen használva zenei elemek, nem zenei minőségek, kivéve a *színt*. A *szín* nem zenei elem, nem is minőség; *hangszín* a helyes kifejezés, ami továbbra sem zenei elem. Ezen felül, amennyiben egy definíció elemeket és minőségeket kell, hogy felsoroljon, akkor annak a felsorolásnak teljesnek kell lenni, amennyiben ez lehetséges. A jelen esetben a definíció hiányos.

A második definíció szerint a zene *(2) hangzások vagy hangok használata, amelyek egy vonalban (dallam) vagy több vonalban (harmónia) jelennek meg, és egy vagy több (emberi) hang, vagy hangszer, illetve mindkettő által megszólaltatásra kerülnek.* Itt a definíció nem a zene, hanem a zeneműnek és annak a megszólaltatásának részleges definíciója lehet, mert egy jelenségről szól. A dallam és a harmónia zenei elemekként szerepelnek, de a felsorolás az előző definícióhoz hasonlóan hiányos. Az a feltételezés, hogy hangok vonalakban jelennek meg, további magyarázatra szorul, különben rossz fogalmazásnak tekinthető. Ha elfogadjuk a vonalakat mint metaforát – és egy definícióban a metafora kerülendő – a több vonalban (szólamban) megjelenő hangok nem harmóniát, hanem több szólamot képeznek. A zenei harmóniák felépítése és jellege egy másik kérdés körhöz tartozik.

¹⁴⁷ Hivatkozva a disszertációm angol nyelvű változatára, ezen a ponton tisztázni kell, hogy a modern angol gyakorlatban bármilyen típusú kotta megfelelője a „sheet music;” helyette azonban a „music” szó is gyakran előfordul. Ez a zene és a zenéhez kapcsolódó fogalmak definícióit homályosítja. Véleményem szerint, ellentétben más nyelvi régiókkal, ahol a legtöbb esetben a kotta megfelelője egy másik szó, mint a zene, a „music” kifejezés használatának pontatlansága a zenével kapcsolatos angol nyelvű írásokban nagyobb félreértésekhez vezethet, mint más nyelveken.

Most a jelenségekről áttérünk a műalkotásokra: a zene (3) *zenei művek vagy kompozíciók; énekléshez vagy játszáshoz*. Itt találjuk a fentiekben említett fogalmi felcserélhetőség legjobb példáját. E definíció szerint zene a zeneművel azonos; továbbá érthetetlen az, hogy a definíció miért használ két szinonimát: zeneművészet kontextusában a zeneművek és a kompozíciók ugyanazt jelentik. A definíció kiegészítésre szorul azzal, hogy hiányzik belőle a visszajátszás lehetősége: pl. helyesebben „énekléshez, lejátszáshoz és visszajátszáshoz (felvételtől).”

Az előbbiből indulva a zene (4) *egy zenei kompozíció írott vagy nyomtatott kottája*. Itt megint egy fogalom a maga alá tartozó fogalommal azonosnak van feltüntetve. Zene itt (fizikai) tárgyként van definiálva, amely kétértelműséghez vezethet. A következő definíció szerint a zene (5) *az ilyen kották összessége*; továbbra is a tárgyaknál maradva, a definíció egy tárgy halmazzal, fizikai entitásokkal azonosná teszi zenét.

A zenével kapcsolatos fogalmakon és jelenségeken túl további definíció típusokkal találkozunk: zene (6) *bármilyen édes, kellemes, harmonikus hang vagy hangok: pl. hullámok zenéje*. Ez a definíció azért félrevezető, mert a természetben nincsenek harmóniák és egy természetes akusztikai jelenség fizikai értelemmel nem lehet harmonikus. Az *édes* szó egy szubjektív érzéki tapasztalásról tanúskodik, amely a zenei gyakorlatban egy előadási kifejezésre (*dolce*) vonatkozik, amely a barokk korban azt jelenti, hogy halk: *piano*, (vagy halkán játszás). A definícióhoz adott példa allegorikus. Allegóriával folytatva és egy költői példával zene (7) *zenei hangok vagy harmóniák megbecsülése vagy azokra való fogékonyság: pl. zene a lelkében volt*. Ebben a definícióban a zene a szubjektum elméjének egyik cselekvése, illetve az elme egyik képességével azonos jelentést kap. A megbecsülés olyan cselekedet, amelyet nem lehet azonosítani a zenével. A meghatározás újrafogalmazott változata így hangozna: A zene a zenei hangok megbecsülése. Ebben az esetben mik a zenei hangok? Mire utalnak? A megbecsülés aktusának hangjai a hangok? Újabb önreferáló nyilatkozat. A meghatározás második lehetősége szintén hibás, mert a zene nem képesség vagy elmeállapot; ez a meghatározás legfeljebb a zeneiség mint veleszületett képesség lehet. És végül egy extrém definíció amely, igaz, hogy akusztikai jelenségen alapszik, de csak meghatározott földrajzi területekre jellemző hagyományokhoz társítható: (8) *(rókavadászat) a kutyák ugatása*.

A következőkben a fentiekhez hasonló hibás vagy hiányos definíciókkal találkozunk. **Merriam-Webster** alapján zene (1a) *egy egységes és folyamatos kompozíció létrehozásához a hangok egymás után elhelyezésének, azok kombinálásának és időbeli viszonyokba helyezésének a tudománya vagy művészete*. Úgy, mint a korábbi példákban itt a tudomány

szónak nem lehet helye. A zene nem zenetudomány, a zeneművészet nem zenetudomány. A kompozíció szó nem egyértelmű. Amennyiben a kompozíció jelentése a zenemű (és angol nyelvi gyakorlatban így használják), hibás a szó használata, mert nem minden zenei jelenség, pl. dallam vagy ritmikai képlet, egy kompozíció. Pl. ősi törzsi vagy etnikai ütőhangszeres ritmikus zenére gondolva a kompozíció alapú állítás nem érvényes.

Zene (1b) vokális, hangszeres vagy mechanikus hangok, amelyeknek ritmusa, dallama vagy harmóniája van. Pl. korál zene, zongora zene, felvett zene. A hangoknak nincs ritmusa, dallama vagy harmóniája. A zenei jelenségeknek és a zeneműveknek az előadás során lesznek észlelhetők a zenei elemei, amelyek közé tartozik ritmus, dallam és harmónia. Ennek a feltétele a hangok és zenei hangok egymásutánisága és/vagy egyszerre észlelhetősége. A zenei és nem zenei hangok egyaránt alkothatnak ritmust, dallamot vagy harmóniát, Pl. meghatározatlan hangzású ütőhangszerek használata a tonális zenében.

Továbbra is az akusztikai jelenségek tartományában maradván a következő definíció szerint *zene (2a) egy elfogadható hang, EUFÓNIA. Pl. az ő hangja zene a fülemnek; a csalogány zenéje. Az elfogadhatóság mint kondíció nem helyezhető bele egy akusztikai jelenség modern definíciójába. Ebben visszhangzik a 18. századi felfogás és értelmezés.*

Ezután a zenei minőségek és jellegek nem-zenei fogalmakkal való kapcsolatával mutatkozik meg a zene, amely *(2b) zenei minőség: a költemény zenéje; Pl. a szeretettel orkesztrált (hangszerelt) szavak zenéje – Saturday Review. Ez a bevezetőben említett, és az első fejezetben feltárt hibák közül a második, amikor egy fogalmat, saját tulajdonságaival felcseréljük. A zene nem lehet azonos önmaga minőségével, ez tautológiához vezet. Itt egy nem-zenei fogalom, tárgy vagy jelenség attribútumaként van használva. A fenti példa szerint ez nem egy metonímia. Egy metonímia tudatos, ha az értelmezést nem homályossá teszi, hanem segít a mondottak értelmezésében.*

Egy másik hibás definíció, amely szerint a zene *(3) zenei kíséret: megzenésített színjáték. A zene nem határozható meg valamivel, ami zenéből származtatott pl. zeneművel vagy zenei írással, amely a zene egy részhalmazához tartozik, és ugyanakkor egy zenéhez társított, de nem zenei művészi műfajhoz tartozik. A korábbi hibákhoz hasonlóan zene (4) egy zenei kompozíció kottája, papírra vetve, amin keresztül zene lapozható. Itt ugyanazzal a problémával találkozunk, mint a Webster definícióban. Ezen felül a példa egy olyan cselekvést (a lapozást) épít a definícióba, amely csak részben társul zenéhez, de semmiképp sem a jelenséghez. A lapozhatóság kizárólag egy tárgyra vonatkozhat, amely ismereteim szerint nem használható*

mint hangszer, legalábbis eddig nem fordult elő a „kotta vagy a könyv (lapozása)” mint zenei utasítás egy zenei (akusztikai) szövegben. Ha a definíció azt állítja, hogy zene lapozható, az metaforikus. És végül egy újabb sikertelen kísérlet a definícióhoz, ami szerint zene (5) *egy meghatározott típusú vagy meghatározott kategóriájú zene: pl. mindenkinek való zene van – Eric Salzman*. Egy fogalom feletti halmaz nem alkalmazható az eme halmazba tartozó elemek definiálására; a példában a zenei kategóriák vagy típusok definiálják a zenét, amelyekbe zene tartozik, és amelyek a zene ernyőfogalma alá tartoznak.

Lexico a fenti példákhoz hasonlóan definiálja a zenét. A hibák és hiányosságok az előzőkkel azonosak. A különbség a fogalmazásban van. E szerint zene (1) *vokális és hangszeres hangok (vagy mindkettő), úgy összekombinálva, hogy a forma szépségét, harmóniát és az érzelmek kifejezését eredményezzék*. A fenti hibák itt is olvashatók. (1.1) *a zeneszerzés vagy zenei előadás művészete vagy tudománya*. A fenti hibák újból. (1.2) *egy kellemesen harmonikusnak ítélt hang*. A zenét nem lehet egy hanggal meghatározni; egy hang nem lehet kellemesen harmonikus. Valami harmonikus feltételezi, hogy valami kellemes és nem kellemetlen. A hangnak olyan lehet a jellege, hogy kellemes vagy harmonikus. Erről a következő fejezetben írok bővebben. A zene (2) *írott vagy nyomtatott jelek, amelyek vokális vagy hangszeres hangokat jelképeznek*. Jelek vagy jelrendszerek nem azonosak a zenével. A zene fogalom alá tartozhatnak, amennyiben zenei műalkotásokat reprezentálnak grafikai (jel)rendszerekben, lásd kotta. (2.1) *zenei kompozíció vagy kompozíciók kottája vagy kottái*. A fenti hibás definíció újra fogalmazva.

A Merriam-Webster, Lexico, dictionary.com definíciókban említett hibákhoz hasonló hibák és a zene meghatározásának 18. századi kulturális megközelítése mellett a **Cambridge** szótár definícióiban jó tulajdonságokat is találunk. Ennek alapján a zene (1A-EK) *hangszerek, (emberi) hangok vagy számítógépek által, vagy ezek kombinációival létrehozott hangképletek, azzal a szándékkal, hogy a hallgatónak élvezetet okozzanak*. Hiányos és homályos az „(emberi) hangok, hangszerek és számítógépek” halmaza, de a *számítógép* egy modern kori elemet vezet be a definícióba, bár tisztázásra szorul. Gyönyörű példa ez arra, hogy a „művészet” és a „zene” nyílt fogalmak, ezért definiálhatatlanok. Nagyon jó a *hangképletek* kifejezés, amely a hangokból indul ki, de innen a definíciót tovább kellene vezetni a teljes, az egész irányába. A szándék korlátozza a zeneművek keletkezésének célszerűségét, és az élvezet nem lehet csak a hallgatóé. A definícióhoz tartozó példák a definícióból nem következethetők. Íme az adott példák: *klasszikus/pop/tánc/rockzene; egy szép zene **darab**; Milyen zenét hallgat? Ezen a*

(rádió)csatornán jó zenét **játszanak**; Egyszerűen, szeretek zenélni¹⁴⁸ (= hangszeren játszani vagy énekelni); **Tegyek fel** valami zenét (= játszok egy felvételt)?

Ugyanitt a kettes definíció alapján a zene (2-EK) *zene művészete vagy zenei tanulmányok*. Itt egy újabb fogalmi felcserélés látható. E definíció alapján a zene a tanulás cselekvése és folyamata és a zeneművészet azonos a zenével. Újabb tautológia. A felhozott példákban olvasható a fogalmi kavalkád: *a főiskolán zenét tanultam; a zeneipar; zeneleckék (zeneórák)*.

Áttérünk a nem fizikai tárgyakra, amely szerint zene (3-EK) *zenei hangokat képviselő szimbólumok írott rendszere*. Pl. tud zenét **olvasni**? A zene a kotta fogalom helyett használt fogalom lett. A definícióban a szimbólumokra vagy azok rendszerére utal, a példa pedig egy fizikai tárgyra (objektumra), amely tartalmazza ezeket a szimbólumokat. Érdekes az eltérés az Egyesült Királyságban az első definíció és az Egyesült Államokban az első definíció közötti, amely szerint a zene (4-Egyesült Államok) *hangszerek vagy hangok által, vagy ezek bármilyen kombinációival létrehozott hangképletek vagy ezeket a hangokat ábrázoló írásos jelek*. A számítógép és a szándék (élvezet) ki van hagyva, amely nem árt a definíciónak, de be van építve a „hangokat ábrázoló írásos jelek.” Össze van vonva több definíció, mindegy milyen szándékból. Kifogásolható az írásjelek azonosítása a zenével. Ha ez az írásjelek rendszere vagy gyűjteményére vonatkozott volna, az már a kottáról szólna. De csak az írásjeleknél maradván ez a szemiotika területe, amely alá tartozik zene szemiotikája, és az a zene ernyőfogalom alá tartozik. A példák hasonlóak az első definíció példáihoz: *klasszikus/nép/country/rapzene; Zene harsog a jukebox-ból. 14 évesen kezdett zenét szerezni*. Az EA definícióhoz tartozó példában az EK verzióban szereplő *rock*-nak *rap*-pal való kicserélését a szótár szerkesztőinek szellemes gesztusának látom.

A következő definíciókban kevesebb a félreérthetőség és a pontatlanság. Továbbra is látunk felcserélt fogalmakat és a zene definíciójának paradoxonaihoz példákkal találkozunk. **Collins** alapján (1) *a zene, emberek éneklése vagy hangszeren játszásával előidézett hangképletek*. Ez egy átfogó definíció része lehetne. Sajnos a megadott példák nem a definíciót követik. Közülük szerepel jelenség, előadás, és személy: *klasszikus zene; George Gershwin zenéje; a gyermek színház, kabaré, tánc és zene keveréke; New York Times zenekritikusa*.

A második definícióban (2) *a zene, zene létrehozása vagy zene előadásának a művészete*. Ez egy átfogó definíció másik része lehetne, de a művészetről és az egyes művészeti ágakról

¹⁴⁸ Eredeti szöveg: **Making music**. Kiemelések eredetiben.

mondtuk, hogy definiálhatatlanok. Példák: *Zenét ment tanulni, klarinétban szakosodott; zeneóra.*

A következő definíciók a fentiekhez hasonlítanak és a hibák is azonosak. (3) *A zene a papírra írt szimbólumok, amelyek zenei hangokat jelképeznek. Pl. Sose tudott zenét olvasni.* Ma már kevesen írnak papírra zenét. Legtöbb zeneszerző számítógépet használ, egyre erősebben terjed a digitális kotta használata is. Az utolsó három definíció a szótárban következőképpen szerepel: (4) *Lásd, kotta.* (5) *Lásd, zene füleidnek.* (6) *Lásd, face the music.*¹⁴⁹ Nincs további leírás vagy magyarázat. A kottáról *A zene metafizikájának* a második kötetében értekezünk, ezért itt kihagyjuk a definícióját. Az 5. és 6. hivatkozások közmondások. Azok elemzésébe ebben a tézisben nem megyünk bele.

A fenti enciklopédikus/lexikális definíciókhoz az alábbiakban egyes zeneszerzők és gondolkodók (filozófusok) zenedefinícióként publikációkban és interneten hozzáférhető kiemelt írásait és megjegyzéseit csatolom. Ez nem egy teljes lista; csak bepillantást tesz lehetővé abba a fogalmi szituációba (mint a szivárvány esetében), amelyekkel a zenészek és a nem-zenészek napi rutinjaik közepette szemben találják magukat. Szándékom, úgy mint a fenti listán, csupán annyi, hogy sokrétűen ábrázoljam a zene fogalma körüli zavaros helyzetet, ezt a *színes fogalom-anarchiát.*

iii. Zeneszerzők és filozófusok „zenedefiníciói”

„A zene a hangok közötti tér. Valami, amit érezni kell. Annak ellenére, hogy nincs egy konkrét, precíz definíciója [...]. Mind tudjuk, hogy minden hang, ami a fülünket és szívünket éri és azt mondja, hogy ez valami csodálatos [...], az zene.” „Nem tudod, hogy zene egy álom, amelynek a fátylait levették? Már nem is egy érzelm kifejezése. Ő maga az érzelm.”¹⁵⁰ Mint impresszionista zeneszerző és zenei előadó Debussy a fenti mondatokban a pillanatnyi hangulatokat, szubjektivitást és a nietzschei *felfoghatatlant* igyekszik idézni a zenei jelenségek temporális jellegét figyelmen kívül hagyva.

¹⁴⁹Angol szófordulat. „Szembesülj a zenével.” (ford. E. A.) Jelentése: fogadd el a cselekvéseid (tetteid) következményeit vagy a büntetést.

¹⁵⁰ Claude Debussy, francia impresszionista zeneszerző, 1862-1918; idézetek különböző levelekből. (ford. E. A., angol, magyar és német nyelvű forrásokból.)

„A zene fenoménja azzal az egyetlen céllal van nekünk adva, hogy dolgok között rendet teremtsünk, beleértve és különösen az ember és az idő koordinációját.”¹⁵¹ Sztravinszkij Debussyvel ellentétben nem a hangulatot és a szubjektivitást, hanem az időt és a rendet hozza előtérbe, amely a munkásságára jellemző. A műveiben gyakran játszik a bonyolult ritmikai képletekkel, amelyek hallgatása ellentétesen az írásmódjukkal rendezettnek és egyszerűnek észlelhetők.¹⁵²

A zene „a hangok (helytől és korszaktól függően változó) szabályoknak megfelelő kombinációjának, egy időtartam hangelemekkel való rendezésének művészete; eme művészet (hangok vagy művek) előállítása.”¹⁵³ A definíció abból a szempontból érdekes és értékes, hogy a zenét annak keletkezési körülményei (mint művészet) és anyaga, határozzák meg, amelyek hangok. A definíció a zeneszerzésre és az előadásra egyaránt hivatkozik.

A következő példákban a zene definícióihoz társítható elemekre, körülményekre, illetve feltételekre utaló további elméleteket/véleményeket láthatunk: „A hang tanulmányozása fizika ügye. De a fül számára kellemes hangok kiválasztása a zenei esztétika ügye.”¹⁵⁴ A vélemény a fenti alkotási folyamat kontextusából leválasztva – zenével kapcsolatosan – hangokat egy kollektív-szubjektív ítélet alá rendeli, amely ítélet *kellemesség* formájában a zenei esztétika elemi kondíciójaként szerepel. Molino megjegyzései az *szubsztantív-szubjektív* felől a *kollektív-szubjektív* felé haladó ítéletek, melyek szerint „zene, gyakran művészet/szórakozás, egy totális társadalmi tény, amelynek definíciói korszakonként és kultúránként változnak”¹⁵⁵ és „a változók számának és a változók típusainak nincsenek korlátai, amelyek a „zenei”-nek a definíciójába beavatkozhatnak.”¹⁵⁶ Feltűnő, hogy ezen definícióhoz zeneség vagy zeneiség fogalma keveredik úgy, hogy a definíciókban ezek elkülönítése, azaz az attribútumok, akcidensek, kontextusok és szubsztanciák elkülönítése sikertelen, amely további homályhoz

¹⁵¹ Igor Stravinsky in DeLone et. al. (szerk.) (1975). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall. Igor Stravinsky' *Autobiography* (1962). New York: W.W. Norton & Co., Inc., 3. fejezet, 54.o.

¹⁵² Pl. a *Katona történetében* az ostinato.

¹⁵³ Art de combiner des sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques), d'organiser une durée avec des éléments sonores ; production de cet art (sons ou œuvres). Petit-Robert szótár. URL = <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/musique>>

¹⁵⁴ Bourgeois, 1946:1: The study of sound is a matter of physics. But choosing sounds that are pleasing to the ear is a matter of musical aesthetics. in Molino, J. (1975:37), *Fait musical et sémiologie de la musique*, Musique en Jeu, no. 17:37-62.

¹⁵⁵ Ibid.: Music, often an art/entertainment, is a total social fact whose definitions vary according to era and culture. Molino, 1975:37.

¹⁵⁶ Ibid.: There is no limit to the number or the genre of variables that might intervene in a definition of the musical. Molino, 1975:42.

vezet, bár Molino pont erre utal a fenti utolsó idézetben, hogy túl sok a változó nem csak számszerűen, hanem típus szerint is.

Erre a homályos állapotra egy jó példa a következő idézet, amelyben Wiora a zene tartományának határait igyekszik megvizsgálni.

A zene hangok, vagyis rögzített, világosan meghatározott mennyiségek játéka. Más hangok, glissandók, kiáltások, zajok betétként előfordulhatnak; ha sok van, az eredmény részben zenei; ha túlsúlyban vannak, akkor ez már nem zene a szó helyénvaló (helyes) értelmében. [...] az új hangművészet természetéről folytatott viták, (amely hangművészetek részben zeneiek és részben teljesen nem tonálisak), azáltal elmosódnak, hogy ezt a művészetet konkrét vagy elektronikus „zenének” hívják, annak ellenére, hogy ez valójában túllépte a zeneművészet határait.¹⁵⁷

Sajnos sikertelenül, mert a felsorolt zenei elemek nem fedik teljesen a hatvanas évek elektorakusztikai zenei kísérleteinek a terjedelmét. Ezért definíciónak nem minősíthető. Inkább egy zeneelméleti és zenetörténeti megközelítés, amely pont azzal szembesít bennünket, hogy zene mint művészet nyílt fogalom, ezért definiálhatatlan, mert semmilyen definíciónak nem lehetnek olyan keretei, amelyeket az „új-ra” feltétlenül tudjunk vonatkoztatni. Ezért minden definíció minden korban¹⁵⁸ módosítást és kiegészítést, illetve átírást szükségeltet. Ez ellen (magam ellen) érvelek máshol lentebb, de most nézzünk további definíciós kísérleteket.

Túl ritkán vagyunk kíváncsiak arra, hogy meghatározzuk, mi határozza meg a „zene” fogalmát a bennszülöttek szellemiségében. Nehéz lenne megmondanunk (bármilyen populációt vagy csoportot is választhatunk), hogy hol kezdődik számukra a zene, hol ér véget, milyen határok jelzik az átmenetet a beszéd és az ének között.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Wiora, W.: Music is a play of sounds, that is, fixed, clearly defined quantities. Other sounds, glissandos, shouts, noises may occur as an insert; if there are many, the result is partly musical; if they predominate, it is no longer music in the proper (correct) sense of the word. [...] The debates about the nature of new sound art, (which sound art is partly musical and partly not completely tonal), are blurred by calling this art concrete or electronic “music,” even though it has actually transcended the boundaries of musical art. *Les quatre Ages de la musique*. Paris: Payot. 1963:191-192. (ford.) M.D. Hector Norton. Norton. New York. 1965. (ford. E. A.)

¹⁵⁸ Kor itt minden adott idő pillanatként felfogható, de lehet hosszabb időtartam is (korszak), amely magában foglalja a jelzett időszak zeneműveit és azok tulajdonságait, amelyek meghatározható hasonlóságokat és közös vonásokat mutatnak.

¹⁵⁹ Rouget, G.: Too rarely are we curious to define what defines the concept of “music” in the spirituality of the natives. It would be difficult to say (whatever population or group we may choose) where music begins for them, where it ends, what boundaries mark the transition between speech and singing. *L'ethnomusicologie*. Ethnologie générale, p. 333-348. M. Poirier, ed. Gallimard. Paris. 1968:344.

Ez egy érdekes és fontos megközelítés, mert elhagyja a nyugati kultúrák zenéit. Attól eltekintve, hogy benne foglaltatik beszéd és ének, és ez nem tartozik tiszta zenéhez, tiszta zene és nyelv kapcsolatának szemantikai és szintaktikus kapcsolatának a későbbi elemzéséhez fontos, hogy itt szerepeljen. A fenti idézet a zenét mint társadalmi közeget szemléltet. Mondtuk, hogy szöveges zenével való foglalkozás zavarossá és összetettebbé teszi a zenei anyagot, ezért folytatom a tiszta zenével.

Zene mozgás időben.¹⁶⁰

Ebben az idézetben „a hallgató mint mozgó tárgy” metaforával találkozunk egy „statikus idő” viszonylatában. Mivel az idézet egy szemiotológiai könyvből van kiemelve, abban az értelmi környezetben érthető a mozgás, ahogyan a zenei jeleket időben mozgásként, azaz egymásutániségben észleljük és dolgozzuk fel.

Leibniz szerint „zene egy elme rejtett számtani (aritmetikai) gyakorlata, amely nincs tudatában annak, hogy számol.”¹⁶¹ Az aritmetikához való kapcsolódás a zenével foglalkozó elme esetében igaz, mert a zeneművek írásának és zeneművek előadásának sok matematikai jellege van, de a hallgató számára a zenei jelenségekkel való találkozásnál egy ilyen jellegű számtani művelet felmutatása lehetetlen. Leibniz hivatkozása a rejtett és nem-tudatos cselekvésre azzal cáfolható, hogy a tudat és öntudat hiányában zenei jelenségek fel- és megismerése és azok feldolgozása lehetetlen. A rejtettség (az okkult) a zenei jelenségekkel való találkozások során az előadó elméjében érvényes. Jobb kifejezés nem a „rejtett,” hanem a „nem-tudatos.” Ugyanabban a korban a *Természet és a kegyelem észszerűen megalapozott elvei* című művében írja, hogy „az érzékek ugyanazon örömei zavartan ismert intellektuális élvezetökké redukálódnak. A zene elbűvöl minket, bár szépsége csak a számok tulajdonában és abban a számban rejlik, amelyet nem veszünk észre, és amelyet a lélek nem mulaszt el, a hangzó testek ütemében vagy rezgésében, amelyek bizonyos időközönként találkoznak.”¹⁶²

Pont a nem-tudatos elme működéssel szembe száll Edgar Varèse francia zeneszerző megjegyzése, amely egy nagyon fontos zenei minőséget emel ki, a *rendezettséget*

¹⁶⁰ Salzer, F. (1965 I:30): Music is motion in time. in Nattiez, J.-J.: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Musicologie générale et sémiologie). 1987. Carolyn Abbate (ford.). 1990.

¹⁶¹ Gottfried Wilhelm von Leibniz levele Christian Goldbachhoz: Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. 1712.04.17.

¹⁶² Leibniz, G. W.: Les plaisirs mêmes des sens se réduisent à des plaisirs intellectuels confusément connus. La musique nous charme quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne laisse pas de faire, des battements ou vibrations des corps sonnans qui se rencontrent par certains intervalles. *Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison*. In *Monadologie*. 1714:xvii.

(*szervezethez*), ami a fő és szükségszerű minőség (azaz feltétel) a zenei jelenségek meg- és felismeréséhez, és megkülönböztetéséhez.

Bár ezt az új zenét fokozatosan elfogadják, még mindig vannak olyan emberek, akik mondjuk elismerik, hogy „érdekes,” miközben mondják „de vajon ez zene?” Ez egy olyan kérdés, amelyet csak túlságosan is ismerek. Egészen a közelmúltig olyan gyakran hallottam a saját műveim kapcsán, hogy még a húszas években úgy döntöttem, hogy zenémet „szervezett hangnak” hívom, és önmagamot nem zenésznek, hanem a „ritmusok, frekvenciák és intenzitások munkásának” hívom. A makacsul kondicionált fülűek a zenében minden zenei újítást mindig zajnak neveztek. De végül is mi a zene, ha nem szervezett zajok? A zeneszerző pedig, mint minden művész, eltérő elemek szervezője. Szubjektíven a zaj minden olyan hang, amelyet nem szeretünk.¹⁶³

Varèse-hez csak a kritikám minimális és annyi, hogy a hang fogalmának nem tisztázása jelentésbéli homályhoz vezet. A hang nem egyértelműen zenei hangra vonatkozik és bele tartozik a zaj is. Ismerve a szerző életművét és azt, hogy az idézet saját szerzeményeire vonatkozik, elmondhatom, hogy a műveiben a zenei hangok mellett a nem zenei hangok, vagyis a zaj szervezését is létrehozza. Láncokat, szirénákat, üllőket és hasonló tárgyakat használ hangszerként – valamint elektronikus szalagokat (felvételeket) –, így a zenekari művei többségének összhangza legtöbb hallgató számára a (szervezett!) zajra emlékeztet. A 20. század első felében nem volt ritka, hogy a zeneszerzők a hagyományos hangszerekkel együtt írógépeket, telefonokat, hajókürtöket és más nem zenei (fizikai) tárgyat használtak, amelyeknek nem-zenei hangjaik vannak, azaz részben vagy egyáltalán nem rendelkeznek zenei tulajdonságokkal.

Két definíciós kísérlet következik. Ezek zenefilozófiai és zenetudományi írásokból származnak, amelyekhez hozzáfűzöm a gondolataimat.

¹⁶³ Varèse, E.: Although this new music is being gradually accepted, there are still people who, while admitting that it is "interesting," say, "but is it music?" It is a question I am only too familiar with. Until quite recently I used to hear it so often in regard to my own works, that, as far back as the twenties, I decided to call my music "organized sound" and myself, not a musician, but "a worker in rhythms, frequencies, and intensities." Indeed, to stubbornly conditioned ears, anything new in music has always been called noise. But after all what is music but organized noises? And a composer, like all artists, is an organizer of disparate elements. Subjectively, noise is any sound one doesn't like. *The Liberation of Sound. Excerpts from lectures by Varese, compiled and edited with footnotes by Chou Wen-chung.* Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1, ősz-tél 1966:11-19.

iv. Clifton nyomán

Husserl, Merleau-Ponty és Ricœur fenomenológiai álláspontjából kiinduló, 1983-ban megjelent *Zene, ahogyan Halljuk* című könyvében Thomas Clifton a zenét „a hangok és csendek rendezett elrendezéseként” határozza meg, „amelynek jelentése inkább bemutató, mint megjelölő. Ez a definíció megkülönbözteti a zenét, mint öncélt, a kompozíciós technikától és a hangoktól, mint pusztán fizikai tárgyaktól.” Itt nem világos, hogy a tárgy milyen értelemben van használva. Hajlandó lennék a fizikai jelenségeknek számító hangokat metafizikai tárgyakként érteni, nem pedig fizikai tárgyakként. Ha a hangok a legkisebb entitások, amelyek zeneművek létrehozásához vezetnek, akkor – ha fizikai tárgyként fogadjuk el őket – mereológiaiailag azonosítók kell legyenek a zeneművekkel, mint fizikai tárgyakkal. Sajnos az előbbinek ontológiai jellege nincs összhangban az utóbbinak ontológiai jellegével. Az általunk kidolgozott ontológiai rendszerek összeegyeztethetetlenek egymással. Ebben az értelemben zsákutcába kerülünk. Ha a zene önmagában véve cél, és őt hangok alkotják, mindkettő ontológiai szempontból vagy fizikai vagy metafizikai kell legyen. Ugyanakkor egy fizikai entitásnak lehet egy metafizikai megfelelője. De ebben az esetben egyik entitás nem lehet a másiknak része, vagyis ontológiaiailag nem lehet köztük mereológiai kapcsolat. Hang metafizikai természetéről alább írok a második fejezetben, amely segíthet bemutatni a zene ontológiai kettős jellege korrelációjának lehetőségét. Clifton kifejti, hogy „a zene bármilyen hang lehetőségének megvalósítása, hogy az bármi emberi lény számára olyan jelentést mutasson be, amelyet testével, vagyis elméjével, érzéseivel, érzékeivel, akaratával és szervezetével megtapasztal.” Ezért „egy bizonyos viszonyos kapcsolat létesül egy személy, a viselkedése és egy hangzó tárgy között.”¹⁶⁴ Ha nem hangszerként értjük a hangzó tárgyat, amelyre Clifton hivatkozik (amikor megszólaltatják), akkor ez csak a zenei jelenség lehet, amellyel találkoztunk. Nevezhetjük-e a zenei előadás (mint akusztikus jelenséget) során hallottakat hangzó tárgynak? Ha igen, mire utal a tárgy? Az előadásra mint jelenségre, vagy az akusztikailag hallottakra, vagy valami másra, ami az akusztikus jelenségben azonosítható? E kérdések megválaszolása nélkül a következő helyzet áll előttünk: a zene és a zenemű után most itt van a zenei jelenség, amelyet „tárgynak” neveznek. Ez sajnos egy episztemikus

¹⁶⁴ Clifton, T.: [...] an ordered arrangement of sounds and silences whose meaning is presentative rather than denotative. [...] This definition distinguishes music, as an end in itself, from compositional technique, and from sounds as purely physical objects. [...] music is the actualization of the possibility of any sound whatever to present to some human being a meaning which he experiences with his body—that is to say, with his mind, his feelings, his senses, his will, and his metabolism [...] a certain reciprocal relation established between a person, his behavior, and a sounding object. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press. New Haven. 1983:1, 10.

megközelítésre tereli a figyelmünket, és azzal a dilemmával maradunk, hogy honnan közelítsük meg Clifton által vezetett érvelést.

Clifton a zenei jelenségekkel való találkozást a szubjektum viselkedéséhez köti és elhatárolja a definíciónak az empirikus jellegét és a zenei elemeket és cselekvéseket, ezáltal kizárja a zeneszerzőt és az előadót a definícióból. A nézőpont ebben az esetben nem az alkotóé, hanem a fogadóé, a következők szerint: „a zeneileg viselkedő ember az, akinek a lényét elnyeli a megtapasztalt hangok jelentősége.” Azonban „nem teljesen pontos azt mondani, hogy ez a személy hallgatja a hangokat. Először is, az ember többet tesz, mint hallgat: érzékel, értelmez, ítéel és érez. Másodszor, a „-t” rag hangsúlyt tesz a hangokra, mint olyanokra. Így a zeneileg viselkedő személy zenei jelentőséget a hangok révén vagy azokon keresztül tapasztal.”¹⁶⁵

Az eddigiek néhány problémát állítanak fel a kritikus olvasó számára. Az első probléma a következőkkel ellentétben merül fel: Állítom, hogy a zene értelmezése (vagy jobban mondva, a zenei jelenségek értelmezése mint tapasztaltak) nem szükséges, amikor a hallgató szemszögéből közelítjük a zenei jelenséget. Abban is nem a zenét, hanem pontosabban a zeneművet. Az idézetben említett *ítéletek* szerepe megkérdőjelezhető: a zenei jelenségekkel való találkozások esetén az ítéletek utólag keletkeznek, ők utótermékei eme találkozásoknak. A második probléma a *hang* kifejezés pontatlanságából ered. Hang (*sound*) nem mindig szükségszerűen zenei. Ha kontextusban maradunk és tudjuk, hogy Clifton zenéről beszél, akkor ettől a pontatlanságtól el lehet tekinteni. A harmadik probléma a *zenei jelentőség megtapasztalása* kifejezésből ered. Mi a zenei jelentőség? *Significance*, jelentőség, valamire utal, ami valamiben figyelemre méltó. Ha zenei jelenségekről beszélünk, eme találkozás eleve figyelmet igényel, ellenkező esetben ezeket zajnak vagy háttér zajnak kell minősítsük. Azt viszont el lehet vetni, hogy a hangok tapasztalása a zenei jelentőségnek, vagy zenei jelentőségének feltétele legyen, mert ez felfordítana a megismerés folyamatában, abban, hogy a hangok megismerése a zenei jelentőségét eredményezné, amelyben a jelentőséget mint zenei attribútum létét kell feltételezni; de a zenei jelenségek esetében a „jelentőség” akcicens, mert szubjektív és (a posteriori) ítélet alapú, amely nem rendelkezhet normatív struktúrával, így a zene vonatkozásában nem általánosítható. Clifton a szubjektivitással folytatja az érvelését,

¹⁶⁵ Ibid.: [...] a musically behaving person is one whose very being is absorbed in the significance of the sounds being experienced. [...] It is not altogether accurate to say that this person is listening to the sounds. First, the person is doing more than listening: he is perceiving, interpreting, judging, and feeling. Second, the preposition 'to' puts too much stress on the sounds as such. Thus, the musically behaving person experiences musical significance by means of, or through, the sounds. 1983:2.

amelynek a relativista hangulata ellentmondásos a tartalmával. A következőkből nem derül ki, hogy a zenei élmény szubjektív vagy nem: „A személyes részvétel koncepciója jelentőséget ad a zene definíciójában a *rendezett* szónak” és „pontosan a tapasztalat *szubjektív* aspektusa csábított sok író a [20.] század korábbi szakaszaiban a pusztá vélemény-kereskedelem útjára. Később ez a tendencia megújult az *objektív*, tudományos vagy egyéb nem introspektív zenei elemzés iránti érdeklődésben. De jó okunk van azt gondolni, hogy a zenei élmény nem pusztán személyes dolog, mint például a rózsaszín elefántok látása, és hogy egy ilyen jellegű élményről számolunk be, nem kell, hogy szubjektív legyen, abban az értelemben, hogy az pusztán vélemény kérdése.”¹⁶⁶

Hozzá kell fűznöm, hogy minden vélemény egy vagy több ítéletet tartalmaz, amelyek vagy szubjektívak, vagy relativista értelemben kizárólag társadalmi kontextusokban érvényesek. Clifton zene definíciójából nem derül ki, hogy ezeknek a megállapításoknak mi a közvetlen kapcsolatuk a zenei jelenségekkel – amelyek nem lehetnek maga a zene –, és ezekben a kapcsolatokban az ítéleteken kívül milyen szubjektív elemek vannak, és ezek hogyan viszonyulnak a zenei jelenségekhez, illetve ezek a megismerő/megtapasztaló szubjektumban hogyan fonódnak össze. Továbbá az esztétika és a zenei minőségek kerülése – és a zeneszerzők és zenészek kihagyása – a definíciós kísérletet egy társadalmi-pszichológiai területre korlátozza, ahol a szubjektum kizárólag a hallgató lehet. Pontosán ezt igazolja a következő (lent idézett) mondata, amelyben további félreértésekkel találkozhatunk, miszerint a kompozíció beszél hozzánk. Ellenkezőleg érvelek, hogy az előadó „beszél” hozzánk és a közvetített narratíva az elhangzó zeneműben van; a zenemű rendjét és szerkezetét a szerzője hozza létre és azt az előadó feldolgozva és interpretálva adja tovább: nem további interpretációra, hanem fogyasztásra (befogadásra). A zenemű nem tud önmagában felfedni saját jelentőséget; még egyszer, a jelentőség egy ítélet alapú és szubjektív meghatározás. A második feltétel nem világos, hogy mire utal: a zenei hangokra vagy a nem-zenei hangokra mint zenei anyagra? És talán ezek meghatározására az új zenei műalkotásokban?

¹⁶⁶ Ibid.: It is the notion of personal involvement which lends significance to the word ordered in this definition of music. [...] it is precisely the 'subjective' aspect of experience which lured many writers earlier in this century down the path of sheer opinion-mongering. Later on this trend was reversed by a renewed interest in 'objective,' scientific, or otherwise non-introspective musical analysis. But we have good reason to believe that a musical experience is not a purely private thing, like seeing pink elephants, and that reporting about such an experience need not be subjective in the sense of it being a mere matter of opinion. 1983:3-4, 8-9.

Harmadszor miért szükséges az értelmes leírást értelmesnek minősíteni? A leírás egy vélemény közlés, amely ítélet alapú, ami természetéből eredően egy értelmes cselekvés, az értelem egyik funkciója. Vajon mi készíteti egy írókat önmaga írása értelmességének az igazolására?

A zene nem tény vagy dolog a világon, hanem az emberek által alkotott jelentés. [...] Ahhoz, hogy egy ilyen tapasztalatról értelmesen beszélhessünk, több dologra van szükség. Először is hajlandóak kell lennünk arra, hogy hagyjuk, hogy a kompozíció beszéljen hozzánk, hagyjuk, hogy felfedje saját rendjét és jelentőségét. [...] Másodszor, hajlandóak kell legyünk megkérdőjelezni a zenei anyagok jellegével és szerepével kapcsolatos feltételezéseinket. [...] Végül, és ami talán a legfontosabb, készen kell állnunk arra, hogy beismerjük, hogy egy értelmes élmény leírása önmagában is értelmes.¹⁶⁷

v. Nattiez nyomán

Clifton elméletével ellentétben Jean-Jacques Nattiez, francia zenetudós a szubjektum zenei jelenségekkel való kapcsolataiban a zeneszerzőt és az előadót a hallgatóval együtt elemzi. „A zene és a zaj közötti határ mindig kulturálisan meghatározott – ami azt jelenti, hogy ez a határ még egyetlen társadalomban sem mindig ugyanazon a helyen halad át, röviden: ritkán van konszenzus. [...] Összességében nincs egyetlen és interkulturális univerzális koncepció, amely meghatározná, hogy mi lehet a zene.”¹⁶⁸

Nattiez a következő háromoldalú szemiotológiai séma szerint írja le a definíciókat:¹⁶⁹

Poiétikus ¹⁷⁰ folyamat			Esztétikus ¹⁷¹ Folyamat	
Zeneszerző (Létrehozó)	→	Hang (Nyom)	←	Hallgató (Fogadó)

¹⁶⁷ Ibid.: Music is not a fact or a thing in the world, but a meaning constituted by human beings. [...] To talk about such experience in a meaningful way demands several things. First, we have to be willing to let the composition speak to us, to let it reveal its own order and significance. [...] Second, we have to be willing to question our assumptions about the nature and role of musical materials. [...] Last, and perhaps most important, we have to be ready to admit that describing a meaningful experience is itself meaningful. 1983:5-6.

¹⁶⁸ Nattiez, J.-J.: The border between music and noise is always culturally defined—which implies that, even within a single society, this border does not always pass through the same place; in short, there is rarely a consensus. [...] By all accounts there is no single and intercultural universal concept defining what music might be. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate (ford.). Princeton University Press. Princeton. 1990:47-48, 55.

¹⁶⁹ Ibid.: 1990:17.

¹⁷⁰ Poiesis (ποίησις) az a tevékenység, amelyben az ember olyasmint hoz létre, ami korábban nem létezett.

¹⁷¹ Esthesis: érzéki és felismeréshez kötött. Az ógörög αἴσθησις (aísthēsis)-ből.

A definíciónak három szintje van: a poiétikus, a semleges és az esztézikus:

- „A *poiétikus* kifejezéssel a zeneszerző szándékai, alkotói eljárásai, mentális sémái és e stratégiagyűjteményének eredménye közötti kapcsolat leírását értem, vagyis azokat az elemeket, amelyek a mű anyagi megtestesülésébe kerülnek. Poiétikus leírás a hallás egy egészen speciális formájával foglalkozik (Varèse ezt „belső fülnek” nevezte), amit a zeneszerző hall, miközben elképzei a mű hangzatos eredményeit, vagy kísérletezik a zongoránál vagy a szalaggal.”
- „Az esztézikus kifejezéssel nem a zenetudós mesterségesen figyelmes hallgatását értem, hanem az érzékelő viselkedés leírását egy adott hallgató populációján belül; így ragadják meg a hangzatos valóság ilyen vagy olyan aspektusát az észlelési stratégiáikkal.”
- „A semleges szint a fizikai „nyom” (Saussure hangképe, egy hangzás, egy partitúra) szintje, amelyet az esztézikus szint (amely egy percepció definíciónak felel meg) és a poiétikai szint (amely egy kreatív, kompozíciós definíciónak felel meg) hoz létre és értelmez.”

Az alábbi táblázatban¹⁷² a definíció típusai olvashatók:

	Poiétikus szint (zeneszerző választása)	Semleges szint (fizikai definíció)	Esztézikus szint (észlelő ítélet)
zene	zenei hang	a harmonikus spektrum hangja	kellemes hang
nem-zene	zaj (nemzenei)	zaj (komplex hang)	kellemetlen hang

E definíciós tartomány sokfélesége és a fenti definíciós elemek hivatkozásai, amelyeket kihagytam az idézetből, arra utalnak, hogy a zenével foglalkozó tudományos ágazatok több, néhol egymást érintő, olykor ellentétes vagy semlegesen párhuzamos formákban zajlik. Pl. hang és rezgés tudománya; a zene kognitív tudománya; a zeneelmélet; a zenei előadás tanulmányozása; az etnomuzikológia; a zene recepciójának és történetének tanulmányozása. Ezeket összeségében zenetudománynak nevezzük.

¹⁷² Ibid.

Egy filozófiai és egy zenetudományi példa után zárásnak egy zeneszerző definíciós kísérletét mutatom be, akinek a zeneszerzői pályafutása mellett a zeneelméleti munkássága erősen érinti a zenetudomány és a zenefilozófia területeit.

vi. Xenakis

A görög zeneszerző Iannis Xenakis *A Metazene Irányában*¹⁷³ című könyvében a zenét az alábbiak szerint definiálja:

1. Egyfajta viselkedés, amely annak szükséges, aki gondolja és teszi.
2. Egyéni pléróma¹⁷⁴, felismerés.
3. Képzeltbeli virtualitások hangokban rögzítése (kozmológiai, filozófiai érvek).
4. Normatív, vagyis öntudatlan, a létezési vagy a szimpatikus ösztönnel való cselekvés modellje.
5. Katalitikus: pusztán jelenléte ugyanúgy lehetővé teszi a belső pszichés vagy mentális átalakulásokat, mint a hipnotizőr kristálygömbje.
6. Egy gyermek indokolatlan játéka.
7. Egy misztikus (de ateista) aszkézis. Következésképpen a szomorúság, az öröm, a szeretet és a drámai helyzetek kifejezései csak nagyon korlátozottan lehetnek sajátos példák.

„A mindennapi művészeti anyagnak ez a transzmutációja, amely a triviális termékeket meta-művészetté alakítja, titok. A „megszállottak” anélkül érik el, hogy ismernék a „mechanizmusait.” A többiek korszakuk ideológiai és technikai fő áramlatában küzdenek, amely a rothadó „klímát” és a stílusdivatot alkotja. Erre a legfelsőbb meta-művészeti célra figyelve meg kell próbálnunk szerényen meghatározni azokat az utakat, amelyek a kiindulási pontunktól elvezethetnek oda, amely a jelen zenében az ellentmondások magmája.”¹⁷⁵

¹⁷³ Xenakis, I. (1970:3): 1. A kind of behavior that is necessary for one who thinks and does. 2. An individual pleroma, a recognition. 3. Capturing imaginary virtualities in sounds (cosmological, philosophical arguments). 4. Normative, that is, an unconscious model of acting with existence or sympathetic instinct. 5. Catalytic: its mere presence allows for inner psychic or mental transformations in the same way as the hypnotist's crystal ball. 6. Unreasonable play by a child. 7. A mystical (but atheistic) asceticism. Consequently, the expressions of sadness, joy, love, and dramatic situations can only be very limited to specific examples. *Towards a Metamusic*. (Az eredeti francia nyelvről angolra fordítva) Tempo. Summer 1970, No. 93. 2-19. Cambridge University Press. 1970.

¹⁷⁴ A pléróma görög eredetű szó (πλήρωμα), amely jelentése *teljesség*. (ford. E. A.)

¹⁷⁵ Xenakis, I. (1992:1): This transmutation of everyday artistic material, which transforms trivial products into meta-art, is a secret. The “obsessed” are reached without knowing its “mechanisms.” The others are struggling in

Xenakis értelmezése részben költői részben misztifikáló. A zeneszerző szemszögéből figyelve nem tud tisztában lenni a zene ontológiájával: Ő a „megszállott,” neki adatott meg a képesség, amelynek a mechanizmusát nem kell, hogy ismerje a saját kreatív cselekvéseihez. A definíció sokban nem segít nekünk a göröngyös utunkon, amit zenének nevezhetünk, de ugyanolyan mértékben teszi színessé a zene fogalma és definíciói köré épülő világot.

c) A Zene fogalma¹⁷⁶

A beszélt és írott (diszkurzív) használatban több a zenével kapcsolatos vagy érintett fogalommal, illetve jelenséggel felcserélődik. Ennek az oka az lehet, hogy magát a zenét az emberiség általam feltárásra kerülő metafizikai értelmezésével, vagyis a transzcendentális jellegével még nem ismeri.¹⁷⁷ Zene fogalma valójában olyan mint a téré és az időé, amelyeket ritkán használunk transzcendentális értelmükkel. Zene kapcsán feltűnő kettősség abban van, hogy „zene” az ógörög filozófia és az ógörög (főleg athéni) kultúra kontextusában szemlélve, közelebb áll ehhez a transzcendentális értelméhez, és távol esik ettől az értelmétől a mai (és a múlt közel ezer év alatti) használatában, mely történelmi periódusban az ógörög gondolkodást és kultúrát felülírta az európai keresztény kultúra és gondolkodás, illetve, az arab világban az iszlám korszakának előrehaladtával a gondolkodás ideológiai-vallási függősége. Ezen igyekezett a reneszánsz változtatni a gondolkodásban a hermeneutika, a platonizmus és az arisztotelianizmus újjáélesztésével és a szépművészetekben alternatív gondolkodási struktúrákkal (pl. a festészetben a három dimenziós geometriát előidéző perspektívával), majd a 18. század második felétől gyümölcsöző, részben a teológiától független, de a hittől kevésbé függetleníthető gondolati kísérletekkel. A reneszánsz filozófiájában jelennek meg először az elme proto-fogalmi és az empirikus megfigyelés szükségessége, majd a realizmus csirái. A korai modern korban a descartes-i megismerés és a test és elme (lélek) elhatárolása a felvilágosodás önkiteljesedéséig tart, ami a „metafizika korában” beleolvad az idealizmusba,

the mainstream of ideology and technology of their era, which makes up the rotting “climate” and style fashion. Looking at this supreme meta-artistic goal, we must try to modestly define the paths that can lead from our starting point to the magma of contradictions in present music. *Formalized Music: thoughts and mathematics in composition*. New expanded edition. Pendragon Press. 1992. A könyv I-VIII fejezetei eredetileg franciául jelentek meg. Részei a *Gravesaner Blätter*, nos. 1, 6, 9, 11/12, 18-22 és 29 (1955-65)-ben jelentek meg. Az I-VI fejezetek eredetileg a *Musiques Formelles*. Editions Richard-Masse. Paris. 1963-ban jelentek meg.

¹⁷⁶ A „disszertációm” befejezése után ráéreztem, hogy egy zenetörténeti háttérnek (a filozófiatörténet szempontjából) helyet kell kapnia a zenéről és a metafizikáról szóló háromkötetes munkámban. Ez az alfejezet nem biztos, hogy kielégítő; így egy bővebb történelmi háttér bekerült a további kötetekbe.

¹⁷⁷ Lásd: Függelék C.

miután Leibniz és Spinoza egymást kiegészítő és egymással ellentétes filozófiája már foglalkozott a szubsztanciával.

Ez alatt a zene „művészete” továbbra sem jut túl egy szakmán, egy mesterségen, egy kiemelkedő kézművességen és a zenész egy alkalmazotton, egy kézművesen. Ez a társadalmi szerep Haydn élete során – aki ennek az átmenetnek a kezdetét és *művészként* a legjobb mintáját képezi –, és Mozart, Beethoven és a kortársaikkal együtt kezd átalakulni, ami egybe esik az empirizmus az idealizmus általi ledöntésével. A társadalmi struktúra merevsége az önállósodni és *művészként* érvényesülni igyekvő alkotó elmék esetében (pl. az említett szerzők esetében) ellenállást eredményez, amely e szerzők életrajzokból és a kor szemtanú-beszámolóiból ismert társadalmi konfliktusainak és viselkedési zavarainak hátterét biztosítja, ami kizárja eme élettörténetek személyi jellegű problémaforrásának a személyiségi sajátosságokra való korlátozását. A zsenialitásuk felfedezett és elfogadott; a társadalommal folyamatos ütközetben, illetve súrlódásban kell, hogy éljenek. Mondhatom, hogy a változás folyamata nem csak a művészek igyekvésének és a harcának az eredménye. Ehhez erősen hozzájárul az európai társadalmak gondolkodás rendszereiben a változás, illetve a társadalmi szokásaik változása is, amire legerősebben az ipari forradalom és a francia forradalom hat. **Mondhatom, hogy a felvilágosodás valójában a rá vonatkozó korszak társadalmi és történelmi változásainak *metafizikai megértése*.**

A társadalmi rituálék és a társadalmi realitás a géniusz társadalmi viszonyokban való konfliktusaihoz vezet. A szolgaság szabad akarattól ered, amikor a géniusz szabadon aláveti magát az eltartóinak, ami nem azonos azzal a szolgasággal, amikor maga a géniusz alkotó cselekvése szolgálja az eltartóját, hanem amikor csak a termékét veti alá, ami az alkotó elme cselekvéseinek az eredménye. Reflektálva Mahler 8. szimfóniájával kapcsolatos fiatalkori tapasztalataimra, szükségesnek tartom, hogy idézzek egy „idézetet” Beethovenről:

A zene magasabb szintű kinyilatkoztatás, mint minden bölcsesség és filozófia. [...] A zene az, amely magában foglalja a felsőbb tudásvilágba való belépést, amely megérti az emberiséget, de amelyet az emberiség nem képes megérteni.¹⁷⁸

¹⁷⁸ J.W.N. Sullivan *Beethoven: Leiki fejlődése* című könyvében idézve, Elisabeth Brentano jelentése alapján. Sullivan érdekes betekintéssel és részletezéssel fejt ki a levél hátterét, rálátással Beethovenre és idejére a zene, mint művészet funkciójával kapcsolatban: [...] a kérdés az, hogy Beethoven mondott-e egyáltalán ezek közül bármit. Sajnálatos tény, hogy a lenyűgöző Elisabeth nem volt teljesen megbízható ember. Még a támogatója, Thayer is elismeri, hogy nem állt vissza a dokumentumok vagy dokumentum részek hamisításától. És ebben a levélben Beethovennek tulajdonított megjegyzések stílusukban minden bizonnyal eltérnek az írásaitól. Schindler,

A „tudományok”¹⁷⁹ Beethovenre való hatását csak feltételezni lehet a saját korában. Talán eme kor legbefolyásosabb filozófusa Immanuel Kant.¹⁸⁰ A 19. század szellemi és tudományos

Beethoven utolsó éveiben állandó munkatársa kijelentette, hogy még soha nem hallotta a „mestert” így beszélni. Másrészt Beethoven ekkor még csak negyvenéves volt; még nem lépett be utolsó éveinek csendjébe. Elizabeth pedig vitathatatlanul sokkal intelligensebb és érzékenyebb volt, mint Schindler. Ezenfelül a jelentéssel kapcsolatban vannak bizonyos pontok, amelyeket megvizsgálva jellegzetesnek tekinthetők, és ilyeneket nehéz lenne kitalálni. Az ésszerű hipotézis az a feltételezés, hogy Beethoven bizonyosan állított zenéjével kapcsolatban, és hogy Elizabeth, nagyon romantikus és kissé gátlástalan, hatékony prezentációt adott nekik. A lényeg azért fontos, mert ez a jelentés szinte az egyetlen bizonyíték, amellyel Beethoven a zene funkciójáról alkotott elképzelését tekinthetjük meg. Olyan felfogásról van szó, amely nem volt összhangban saját korának intellektuális szemléletével, és amely valóban összeegyeztethetetlen az elmúlt három évszázad általános szellemi légkörével. Feltételezhetjük, mint Elizabeth fantáziáinak visszavonhatatlan minimális alapját, hogy Beethoven a művészetet a valóságról szóló ismeretek közlésének egyik módjának tekintette. Beethoven határozott híve volt annak, amit I. A. Richards úr a művészet „kinyilatkoztatási elméletének” nevez. Ez egy elmélet, amely, ha igaz, azt jelenti, hogy a művészetnek sokkal fontosabb jelentősége van, mint amit általában neki tulajdonítanak. A művészetet ugyanott kell rangsorolni, ahol a tudományt és a filozófiát, mint a valóságról szóló ismeretek közlésének egyik módját. [...] the question is whether Beethoven said any of it at all. It is an unfortunate fact that the fascinating Elizabeth was not a perfectly truthful person. Even her champion, Thayer, admits that she was not above forging documents, or parts of documents. And the remarks attributed to Beethoven in this letter certainly differ in style from anything to be found in his writings. Schindler, the constant associate of Beethoven in his last years, stated that he had never heard “the master” talk like it. On the other hand, Beethoven was at this time only forty years of age; he had not yet entered into the silence of his last years. And Elizabeth was indisputably far more intelligent and responsive than Schindler. Moreover, there are certain points about the report which, when examined, are seen to be characteristic and such as would be difficult to invent. The reasonable hypothesis is to suppose that Beethoven did make certain claims for his music and that Elizabeth, very romantic and somewhat unscrupulous, gave them what she thought was an effective presentation. The point is important because this report is almost the only evidence we have as to Beethoven's conception of the function of music. It is a conception that was not consonant with the intellectual outlook of his own time, and which is, indeed, incompatible with the general intellectual climate of the last three centuries. We may assume, as the irreducible minimum basis of Elizabeth's fantasies, that Beethoven regarded art as a way of communicating knowledge about reality. Beethoven was a firm believer in what Mr. I. A. Richards calls the “revelation theory” of art. This is a theory which, if true, means that art has a significance very much more important than that usually attributed to it. Art must rank with science and philosophy as a way of communicating knowledge about reality.) *Beethoven: His Spiritual Development*. J.W.N. Sullivan (1927). Alfred A. Knopf. New York. 1936:3.

¹⁷⁹ A filozófia és a tudomány(ok) a (18.-19.) századfordulón kezdték megteremteni önálló útjukat. A legtöbb 18. századi és 19. századi filozófus a „tudomány” kifejezést használja a filozófiai írásaihoz, és ugyanezt a kifejezést megtaláljuk a művészetekről szóló írásokban a művészetekre vonatkozóan.

¹⁸⁰ Hans-Joachim Hinrichsen *Ludwig van Beethoven: Musik für eine neue Zeit* című könyvében (Bärenreiter/Metzler. Kassel. 2020:42), amelyet a Beethoven-centenáriumra írt, szerepel egy kétséges állítás, hogy Kant kritikái és általában a filozófiája folyamatos befolyást gyakorolt Beethovenre és az alkotóművészi tevékenységére az egész életén át. Ezt az állítást egyetlen fennmaradt dokumentáció sem támasztja alá. Véleményemmel összhangban Dorothea Hußlein, újságíró, Südwestrundfunk (Délnyugati Rádió, Németország), a könyvről szóló recenziójában kijelenti, hogy „Hans-Joachim Hinrichsen emeritus zenetudós tizenkét fejezetben lépésről lépésre követi Beethoven önéletrajzi történetét, mélyebb zeneszerzői és intellektuális fejlődését. Alapvetőnek tartja Kant és Schiller Beethoven munkásságára gyakorolt hatásait.” (Hans-Joachim Hinrichsen, emeritiertes Musikwissenschaftler, zeichnet in zwölf Kapiteln die lebensgeschichtlichen Stationen Beethovens, seine tiefere kompositorische und gedankliche Entwicklung nach. Für grundlegend hält er die Einflüsse von Kant und Schiller auf Beethovens Schaffen.) Folytatja: „[Ez az állítás] spekulációkban marad, mert nincs bizonyíték arra, hogy ez a hatás valójában mennyire volt konkrét. Nagyon érdekes a zeneszerző portréját Kant gondolatvilágához kapcsolni, de Hinrichsen megismétli az ismerteket és túl általánosan érvel. Az, hogy e kortársak, Beethoven és Kant, forradalmasították a zenét és a filozófiát, nem új keletű. Hinrichsennek azonban nem sikerül eléggé teljesítenie azt az állítását, hogy Beethoven Kant-értelmezéssel értelmezze. Mert a königsbergi filozófushoz és Beethoven zenei világához fűzött megjegyzései nincsenek meggyőzően összekapcsolva. Csak követik egymást, vagy párhuzamosan vannak beállítva.” (Es bleibt bei der Spekulation, denn darüber, wie konkret dieser Einfluss wirklich war, gibt es keine Belege. Das Komponistenporträt mit Kants Gedankenwelt in Beziehung zu setzen ist durchaus interessant, doch wiederholt Hinrichsen teils Bekanntes und

akadémiájára való hatása kettős volt. Gadamer szerint az *Ítéloerő kritikájának* (amelyben Kant az esztétikának transzcendentális filozófiai alapot ad) jelentős következményei voltak és fordulópontot jelentett.

Nos Kant transzcendentális analízise lehetetlenné tette a hagyományőrző anyagok igazságigényének elismerését, amelynek művelésére és tanulmányozására [a humán tudományok] szentelték magukat. De ez azt jelentette, hogy a humán tudományok módszertani páratlansága elvesztette legitimitását. [...] Az esztétikai ítéloerő kritikájában Kant az esztétikai ízlés szubjektív egyetemességét igyekezte legitimálni és meg is tette, amelyben már nincsenek ismeretek a tárgyról, és a „képzőművészet” területén pedig a géniusz fölénye minden szabályokon alapuló esztétikával szemben. Így a romantikus hermeneutika és a történelem csak a zseni fogalmában talált érintkezési pontot önmegértésük szempontjából, amelyet Kant esztétikája igazolt. Ez volt Kant hatásának másik oldala. Az esztétikai ítéloerő transzcendentális igazolása volt az esztétikai tudat(osság) autonómiájának alapja.¹⁸¹

A zene fogalma Kant figyelmét ugyanúgy elkerüli¹⁸² mint a kor többi gondolkodójáét, hisz egyikük sem foglalkozik határozottan a zene ontológiájával. Nem meglepő, mert zene mint független, önérvényesülő művészeti ág a romantikus kor előtt nem tudott megjelenni, és a klasszikus korszak végi vajúdasok – a *Sturm und Drang*, az amerikai *Függetlenségi Nyilatkozat*, az *Aufklärung*/Felvilágosodás és a Francia Forradalom – után csak a 19. században kapta a független művészeti jellegét.

argumentiert zu allgemein. Dass die Zeitgenossen Beethoven und Kant die Musik und die Philosophie jeweils revolutioniert haben, ist nichts Neues. Hinrichsen gelingt aber zu wenig die Einlösung seines Anspruchs, Beethoven auf Kant hin auszudeuten. Denn die seine Ausführungen zum Königsberger Philosophen und zu Beethovens Musikwelt werden nicht schlüssig miteinander verbunden. Sie folgen lediglich hintereinander oder sind parallel gesetzt.). Az átirat a rádió adásból, 2020.02.01, csütörtök, 10:05, SWR2 Treffpunkt Klassik, SWR2. <https://www.swr.de/swr2/literatur/av-o1186234-100.html>

¹⁸¹ Gadamer, H.-G.: Now Kant's transcendental analysis made it impossible to acknowledge the truth claim of traditionary materials, to the cultivation and study of which they devoted themselves. But this meant that the methodological uniqueness of the human sciences lost its legitimacy. [...] In his critique of aesthetic judgement what Kant sought to and did legitimate was the subjective universality of aesthetic taste in which there is no longer any knowledge of the object, and in the area of "fine arts" the superiority of genius to any aesthetics based on rules. Thus, romantic hermeneutics and history found a point of contact for their self-understanding only in the concept of genius, validated by Kant's aesthetics. This was the other side of Kant's influence. The transcendental justification of aesthetic judgment was the basis of the autonomy of aesthetic consciousness *Wahrheit und Methode. (Truth and Method)*. Weinsheimer, J. & Marshall, D. G. (ford.). Bloomsbury Academic. Great Britain. 2013 (harmadik reprint 2020):38. (ford. E. A.)

¹⁸² Metaforikusan mondva, a zene mint fogalom az *átmeneti* jellege miatt megfoghatatlan lehet; így – költőien szólva – „elkerülheti,” hogy a gondolatok ragadják meg, mint inkább az érzelmek.

d) Tautológia, analitika és alternatívák

Az eddigi kutatásaim alapján sok problematikus zenei definícióval találkoztam és egy definíció sem volt mentes attól, hogy benne a zene önmagára vagy önmaga tulajdonságaira hivatkozzon, ahogy ezt a fentiekben bemutattam. A fenti problémákat tartalmazó és további kérdéseket felvető állításom lehet a következő:

Minden dolog, ami zene, és csakis zene a zeneség alá tartozik, és zeneség alá tartozás az, ami zenének lenni.

Ez egy tautológia: egy igaz állítás, ami nem mond „semmit” és axiomatikus, olyan tekintetben, hogy nem segít nekünk a további metafizikai elemzésekben. Ez a zene fogalmának az alap problémája; ilyen a normatív használata. Távol kell maradni az ilyen jellegű normatív használatától, ami szószaporítássá válhat. Hogy egy kortárs példát mondjak, Roger Scruton idézem:

A zene a hang művészete, és sok minden, ami a zenében furcsának tűnik, magának a hangvilágnak a furcsaságára vezethető vissza. Mindazonáltal, a zene maga egy különleges hangfajta, és nem minden hangművészet zene. ...Tehát mi különbözteti meg a zene hangját? Az egyszerű válasz: „szervezettség.”¹⁸³

A fogalmi hiba, amelyet itt érzékelhetünk, az, hogy ha – az első állítás szerint – a zenét különleges hangfajtanak nevezzük, akkor a kérdés következőképpen szól: „Tehát mi különbözteti meg egy különleges hangfajta hangját?” Ehhez hasonló, a zene fogalmának többértelmű használatával való érvelések, végzetes hibákhoz vezethetnek, ha további érvelések és következtetések ilyen jellegű kijelentéseken és állításokon alapulnak. Ezt a fogalmak (kifejezések) szószaporító normatív használatának nevezzük. Megkérdezhetjük: ha a zene fogalmát évszázadok óta így használták – anélkül, hogy ez sok nyelvi bajba vezetett volna, és a legtöbb esetben a filozófusokat az ebből fakadó végzetes hibákra nem figyelmeztette –, akkor szükséges-e, és ha igen, hogyan léphetünk ki ebből a mentális mókuserékből?

A kérdésre a választ először az analitikában fogjuk keresni. A 21. században több módszer áll a gondolkodó rendelkezésére, miszerint bármilyen fogalmat, a jelen esetben a zenét, meg tud

¹⁸³ Scruton, R.: Music is an art of sound, and much that seems strange in music can be traced to the strangeness of the sound world itself. Nevertheless, music is itself a special kind of sound, and not any art of sound is music. [...] So what distinguishes the sound of music? The simple answer is ‘organization’. *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press. 1999:16. Oxford Scholarship Online: November 2003. doi: 10.1093/019816727X.001.0001

közelíteni. A továbbiakban néhány lehetőséget mutatok. De mielőtt tovább haladnánk, szükségesnek tartok egy rövid összefoglalót arról a filozófiai ellenpárról, az analitikus és kontinentális filozófiáról, amely kettősség a jelen kori gondolkodást jellemzi. A feltárással rátekintést fogunk kapni arra, hogy miért törekszem egy analitikus és egyszerre szintetizáló metafizikai módszerre, az előadó elméjének a zenélés alatti működése mintájára. A zenei előadó elméje a zeneművek tanulása, majd azok előadása során egy olyan jellegű összetett működési formát ölt, amiben a szintézis és analízis egyszerre történik, amely cselekvések szükségszerűen párhuzamosak és összefonódnak. Egyik nem létezhet a másik nélkül. Ha az előadóművészetekben az elme eme duálisan szinkronizált tulajdonsága a zenei előadások megvalósíthatóságához szükséges, és ez az elmében nem okoz dichotómiát, metafizikában is érvényes kell legyen. Miért? Mert az elme mindig ugyanaz az elme. Az elme ilyen vagy olyan típusú működéséből képesek vagyunk deriválni egy metódust. A metodika kiválasztása egy döntés eredménye lesz. Ez lehet az egyik lehetőség annak bemutatására, hogy a zene – ahogyan azt Alperson a *Mi a zene?* című kötetben¹⁸⁴ javasolja – filozófiai lehet, vagy annak korlátozott értelemben szerepet játszhat a filozófiai elméletek megalkotásában.

A Kontinentális Filozófia és az Analitikus Filozófia kifejezések használata első sorban félrevezető lehet. Az egyiket földrajzi helye szerint, a másikat a metodológiája szerint különböztetjük meg. Bernard Williams példájával ez olyan, mint ha az autókat 4-kerék meghajtású és japán gyártásúként csoportosítanánk.¹⁸⁵ A különbségtétel abban sem pontos, ha figyelembe vesszük azt, hogy az analitikus filozófia atyái európaiak, míg a kontinentális filozófia élenjáró központjai amerikai egyetemeken vannak. A filozófusok e két táborba szakadása 1962-ben intézményesül, amikor a kontinentális filozófia amerikai támogatói az amerikai analitikus gondolkodókkal szemben, akik nem kizárólag de többségben tagjai American Philosophical Association-nak (APA), a Society for Phenomenology and Existential Philosophy-t (SPEP) alapítják.

Az analitikus filozófia egyik fővédője Kevin Mulligan szerint a kontinentális filozófia „velejáróan homályos és homályosító, gyakran közelebb áll az irodalom műfajához, mint a filozófiához; belőle hiányoznak érvek, megkülönböztetések, példák és elemzések;

¹⁸⁴ Alperson, P.: 'Music as Philosophy' in Alperson, P. (szerk.), *What is Music? Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (Reprint 1994):204-206.

¹⁸⁵ Egy érdekes kutatási témája a következő lenne: Az analitikus filozófia és a kontinentális filozófia fogalmak megvitatása a kategória-hiba Ryle-i értelmezésével.

*problémamentes.*¹⁸⁶ Ezzel az állításával szemben az analitikus filozófiáról kritikusan megjegyzi, hogy a filozófia analitikus történetére jellemző a gondolatok kidolgozásában az összefüggések megértésének a mulasztása: „a kontinentális filozófiának van egy történelmi dimenziója az elméről, a társadalomról és az etikáról, amely dimenzióknak még mindig nincs ellenpárja az analitikus filozófiában. Csak az analitikus tudományfilozófiában volt egy valódi történelmi fordulat (szemben az ilyen fordulat szükségességének felismerésével). Érdekes, hogy a természettudomány kontinentális filozófiája egy nagyon ritka lény.”¹⁸⁷

Egy másik vélemény¹⁸⁸ szerint a szakadék oka a kontinentális írások megértésének a nehézségében van. A kontinentális filozófiától az elvárás a világosabb fogalmazás és a könnyebb érthetőség irányában van, míg az analitikus filozófiától a történelmi filozófiai kontextusok figyelembevétele.

Egyetértésben a kortárs gondolkodók egy részével, a helyzetet nem látom ennyire kiélezettnek. Az utóbbi ötven év filozófiai fejleményei alapján az átfedések egyre gyakoribbak. Brian Leiter szerint nem létezik a *kontinentális filozófia hagyománya*: „[A] filozófia a kontinentális Európában a 19. és a 20. Században leginkább a hagyományok összekapcsolt szövéseként értendő, amelyek némelyike átfedésben van, de egyik sem uralja a többi.”¹⁸⁹ A metafizikai filozófiát még a 70-es években is feleslegesnek, értelmetlennek ítéző analitikus filozófusok ma egyes hagyományos filozófiai álláspontokat, pl. az Isten létét, az elme-test¹⁹⁰ dualizmusát, és az objektív etikai normákat, saját módszertanaikkal elemzik.

A feltáró-összefoglaló után nem fontossági sorrendben de példák megadása céljából (és nem egy definitív felsorolásként) bemutatok néhány módszertani kísérletet:

¹⁸⁶ Levy, N. (2003:299): [...] it is inherently obscure and obscurantist, often closer to the genre of literature than to that of philosophy; it is devoid of arguments, distinctions, examples and analysis; it is *problemarm*. (kiemelés eredeti). *Analytic and continental philosophy: explaining the differences*. Metaphilosophy, Vol. 34, No. 3 (Április 2003):284-304.

¹⁸⁷ Mulligan, K.: There is a historical dimension to much Continental Philosophical reflection on mind, society and ethics – a dimension which still has no counterpart in Analytic Philosophy. Only in Analytical Philosophy of Science has there been a genuine historical turn (as opposed to the recognition of the need for such a turn). Interestingly, continental Philosophy of the Natural Sciences is a very rare creature. *Introduction: on the history of continental philosophy*. Topoi, Volume 10, No. 2, 1991:115-120.

¹⁸⁸ Parafrazeálva a következő cikkből. Gutting, G.: *Bridging the Analytic-Continental Divide*. The New York Times. 2012.02.19.

¹⁸⁹ Leiter, B.: Continental Philosophy is more aptly characterized as a series of partly overlapping traditions in philosophy, some of whose figures have almost nothing in common with other[s]. *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*. Leiter, B. & Rosen, M. (eds.). Oxford University Press. Oxford. February 9, 2008: bevezető, és Leiter: *The Continental Traditions in Philosophy* vs. „Party Line Continentalists” blog, 2009.11.9 <http://brianleiternietzsche.blogspot.com/2009/11/continental-philosophy-vs-party-line.html>

¹⁹⁰ embodied mind

i. Az első

metódusunk a partikulárisok és a zene viszonyának a tesztelése. Korábbi tautológiánk alapján azt mondhatjuk, hogy a zene „vékony partikuláris,” amely „vastag partikulárisként” esik a zene alá. Noha ez az állítás paradoxonnak hangzik, a zene fogalmának mindkét esetben (vastag és vékony partikulárisként) történő használata egyértelműbbé válhat, ha a zene fogalmának definícióját előzetesen bemutatjuk. Az állítást következőképpen fordíthatjuk meg: a zene „vastag partikuláris,” amely „vékony partikulárisként” esik a zene alá. Mindkét állítás megköveteli a „zene” fogalmának két eltérő megértését, és mindkét esetben a zene identitásbeli különbségeinek – vastag és vékony partikulárisok formájában – megértését is.

Stephen Davies a vastag és a vékony kifejezéseket zenei alkotásokra használja, amikor zenei kérdéseire választ keres, aki szerint a (zene)művek, a szerző adott konvenciók (szokások) alatti munkájának előírásai alapján, ontológiailag „vastagok” vagy „vékonyak” lehetnek. Egy zenemű minél több tulajdonságot ír elő egy autentikus előadáshoz, annál vastagabb lesz. Davies szerint, ha a zenemű időben távolabb van (a múltban) és egyes hangszereket nem lehet többé előállítani és/vagy a kottakép nem értelmezhető, akkor részben lesz autentikus.¹⁹¹ Hozzá teszi, hogy egyes művek esetében (tipikusan a korai nyugati zene történetében) a hangszerelés rugalmas, míg más esetek (pl. romantikus szimfóniák) meghatározott hangszerelést szükségeltetnek egy teljesen autentikus előadáshoz.¹⁹² Davies féle autentikusságot „hűség az eredetéhez” formájában érthetjük.

Az, viszont, hogy eme autentikusság egy zenemű előadásához szükséges fizikai paraméterekre van lekorlátozva, nem általánosítható a zenemű egészére, sem annak az előadásmódjára, mert a davies-i *autentikusság* nem egy minőség, hanem egy elemi tulajdonság. Abban az esetben (Davies példáját figyelembe véve), ha ez (a romantikus kornak megfelelő, és itt különbséget kell tenni, hogy annak kornak melyik részére vonatkozik a megállapítás) a zenekar nem mindig olyan előadókból tevődik össze (mert az előadásról beszélünk), akik professzionálisak vagy képzett zenészek, hanem feltételesen amatőrök, zenekedvelők vagy akár gyerekek, a hangszerelésre korlátozott autentikussági elmélet elveszíti az érvényességét, mert az ilyen esetekben gyakran az előadók hangszerhasználati fejlettsége és képessége nem elégséges a

¹⁹¹ Davies, S.: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. I. Rész, 1. és 2. Fejezetek. Oxford University Press. New York. 2001.

¹⁹² Ibid. és Davies, S.: The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances, *Noûs*, 25(1): 21–41. 1991. doi:10.2307/2216091

zenei szövet az eredetéhez hű (a szerző által elképzelt, előírt és elvárt össz-hangzásnak¹⁹³ megfelelő) megszólaltatáshoz. Kvantitatív autentikusság kontra kvalitatív autentikusság. Ha az autentikusság egy tulajdonság, akkor az nem lehet függvénye az előadó képességnek, hanem közvetlenül a zeneműből eredne, mert a zeneműhöz kell, hogy tartozzon.

A zeneművekkel (mint partikulárisokkal) szemben a *zeneség* univerzálénak tekinthető. Minden elmélettel ellenszegül és egyszerre azokat felülírja a zenei előadások kommunikációs jellege mint partikuláris vagy univerzálé (az állásponttól függően hogy az illető realista, nominalista vagy a trópus elmélet támogatója). Ha egy előadás során az előadó valamit közvetít a jelenségen keresztül és ha ez meggyőző – amely a hallgató szubjektív ítélete egy jelenség okozataként –, nem fog számítani, hogy melyik hangszere (korhú vagy modern), melyik hangszín használatával (a hangszerek természetétől függően) és hogyan adják elő a zeneművet.

ii. A második

lehetőségként, a zene analitikus filozófiájánál maradván, az elemzéseinket a következő kereteiben tesztelhetjük: a realisták közül az idealisták, a nominalisták, a platonisták és a komplex platonisták, majd az antirealisták közül az eliminativisták és a funkcionalisták. A tanulmányom nem követi az egyes analitikus filozófiai irányzatokat, és nem ragaszkodik egyes kontinentális filozófiai tradíciókhoz sem. Azt az álláspontot képviselem, hogy ilyen jellegű megkülönböztetések – ahol lehetségesek – a zene esetében hátrányosak. Ha valaki elfogadja a különbségtételt, akkor mondhatom, hogy mindkettő javából merítek, és ebben a tanulmányban egy új elméleti megközelítést kísérek bemutatni. Ebben az első (bevezető és feltáró) kötetben a kortárs zenefilozófiai elméleteket nem elemzem közvetlenül. Több helyen utalok egyes elméletekre mint pl. Davies által alkalmazott peirce-i type-token elméletre, vagy a hanslick-i formalizmusra.¹⁹⁴ Stephen Davies az *Analitikus Filozófia és a Zene*¹⁹⁵ című cikkében az

¹⁹³ Azért hoztam létre az *össz-hangzás* mesterséges kifejezést, hogy vele kifejezzem egy adott zenemű összes zenei hangjának összességének érzékelését egy komplex akusztikai jelenségben.

¹⁹⁴ James O. Youngnak az antiformalizmusoz és az ellenfelei formalizmusához való hozzáállását homályosnak tartom, mert mindkét tábor – az általa védelmeszt és a támadott – vitájának premisszái nincsenek jól körülhatárolva. Ezért a következő felülvizsgálatot javaslom. A premisszák nem általánosan a zenére, hanem határozottan a zeneművekre kell, hogy vonatkoznak, és ezen belül is pontosan azok megszólaltatására. Ezzel a módosítással a vitákat érdemes lesz folytatni és gyümölcsöző lesz. Ellenkező esetben mindaz, amit eddig erről a témáról elmondtak, túlságosan tág perspektívában marad, amire Peter Kivy szavaival reflektálva mondható, hogy „a zenéről több ostobaságot beszélnek és írnak, mint szinte bármi másról, amit el tudok képzelni.” Nem szándékozom lejáratni vagy lenézni a kortárs analitikus filozófiai kutatás nagyon értékes felismeréseit és gondolatait. De meg kell ismételnem magam: ki tudja megmondani, mi a zene? Ki tudja, mi a zene? Filozófiai vizsgálódásainkat nem a *józan észre* és nem a fogalmak *normatív megértéseire* kell alapozni.

¹⁹⁵ Itt és lentebb (ebben a részben) az összes idézet a következő forrásból származik. Davies, S.: *Analytic Philosophy of Music*. Oxford Bibliographies Online Datasets. <https://doi.org/10.1093/OBO/9780195396577-0067>

analitikus és a kontinentális filozófiai megközelítéseket a következőképpen írja le: „Az „analitikus” filozófia kifejezés a sok huszadik század eleji angol nyelvű filozófia stílusára, módszerére és tárgyára utal, különösen eredetileg Bertrand Russell és G. E. Moore gyakorlata szerint.” Ezzel nem lehet teljesen egyetérteni, hiszen nem csak angol nyelvű, de több német nyelvű filozófust lehet említeni az analitikus filozófia úttörőjeként és forrásaként. „Ezzel ellentétben áll a kontinentális filozófia, amely gyakran szubjektíven összpontosító, és magában foglalja a mindent átfogó, kidolgozott metafizikai rendszerek létrehozását, vagy pedig a hagyomány „nagy embereinek” elméletei tisztázását és összehasonlítását. Az analitikus filozófia feltehetően különbözik az objektív, világos érvek és az interperszonális, empirikusan orientált megközelítés iránti elkötelezettségével, és elkerüli a nagy elméleteket annak érdekében, hogy bizonyos filozófiai kérdéseket és problémákat részenként vagy halmozottan kezeljen.”

A „feltételezett” táborok problémáit részletesen tárgyalom a következő kötetekben. Kritikámban a zene 1980-tól való analitikus filozófiájára koncentrálok. A vitákat több párhuzamos vonalon fogom vezetni: 1) az érzelmek és a zene (zenei jelenségek) viszonya, amelyekről ebben a dolgozatban írok; 2) a tapasztalat, és a tudat a zenei jelenségekhez való viszonya – ezt is kifejtem itt röviden; 3) a zenei megértés és a zenei jelentés, amelyeket ebben az értekezésben részletezek, és a későbbi kötetekben a nyelv és a hermeneutika vonatkozásában tovább folytatok; 4) a zene értéke – az „érték” kifejezés használatával kapcsolatos kétségeimről itt és a további kötetekben olvashatunk. A zeneművek azonosságának és autonómiájának problémája, amely a zeneművek ontológiájával kapcsolatos kérdésekhez vezet, itt bevezető jelleggel szerepel; a zenemű a második kötet központi témája. A zeneszerző, az előadó és a hallgató háromszögében maradva, a kreativitás és a zenei előadások a karmesternek mint zenésznek az elme állapotaival és elme cselekvéseivel, valamint ezeknek a transzcendentális szintjeivel együtt kerülnek kidolgozásra. Davies az összefoglalójában a zene szélesebb körének új filozófiai irányzataira hivatkozva¹⁹⁶ kijelenti, hogy „az analitikus filozófia gazdagodik, ha ezek a tendenciák folytatódnak.” Az állításai a következő módosítást igénylik: „A zenefilozófia gazdagodik, ha az ilyen tendenciák folytatódnak.”

A gondolkodási trendekről (a művészetek kapcsán és nem kifejezetten zenéről) bővebb leírás a Stanford Encyclopedia of Philosophy honlapon Definition of Art cikkben található.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Rock, jazz, etnomuzikológia és hasonló; azaz, nem csak zene mint előadóművészet, hanem elmélet.

¹⁹⁷ Adajian, Thomas, “The Definition of Art,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>>.

iii. A harmadik

lehetőségként magasabb szintű ontológiai kérdéseket tehetünk fel, amelyek zenéhez társíthatók. A fő kérdés a hitelességről szól, eltérően a davies-i értelmezéstől (autentikusságtól).¹⁹⁸ A hitelesség egy áthidaló és összekapcsoló minőség nem csak a zene művészetében, hanem a művészetekben általánosan. A lenti példa bevezet minket a hitelesség egyik zenei értelmezésébe.

A napjainkban hitelesség az, ami a legvitatottabb kérdés a zenei előadások kapcsán. A hitelesség minden előadáshoz társul. Az analitikus zenefilozófiában az előadást nagyjából „a mű megmutatkozásának” nevezik, amiben a hitelesség egy másik, *elemi* értelmet kap, amely az előadásmódra, a hangszerek választására, és a szerző intencióira vonatkozik, amiről nem lehet közvetlen ismeretünk, inkább egy homályos megértésünk, még a kotta tanulmányozása után is. Ezt a zenei körökben *autentikus előadásmódnak* nevezik, amely fogalom ma már *historikus előadásmódra* kezd átalakulni. Ezáltal különböztetni tudjuk az autentikusságnak (a hitelességnek vagy eredetiségnek) a nem zenei (hanem tartalmi) és a zenei (tárgyi/stilisztikai) értelme között.

A Szonicisták¹⁹⁹, a timbral sonicists²⁰⁰ (hangszín alapú szonicisták) és instrumentalisták²⁰¹ között arról folyik a vita, hogy az autentikusságnak mik a követelményei. A diszkurzus a hangolás, a hangszínek nem hangszer alapú és a hangszínek hangszeralapú megkülönböztetése köré épül, amely ezekkel együtt az alap esztétikai vagy művészeti tulajdonságokat vitatja. Ebből indulva a vita szélesebb körökre hatóan, legyen az esztétika, zene vagy más, a formalisták és a kontextualisták vitájává válik. Ezek a viták a zenemű előadását, vagyis a zenemű a megmutatkozását (instantiation) veszik alapul, s kizárólag erre vonatkoznak.²⁰² Ezáltal messze kerülnek a zene művészetében az ontológiai kérdéstől, hogy mi a hitelesség zenében (a zene művészetében). Episztemikusan, mi az, ami hiteles zenében (mint zeneművészetben).

¹⁹⁸ Davies, S.: *Themes in the Philosophy of Music*. II. Rész, 5. Fejezet: Authenticity in Musical Performance. Oxford University Press. New York. 2003:81-93.

¹⁹⁹ Kivy, P.: ‘Orchestrating Platonism’ in Anderberg, T., Nilstun, T., & Persson, I. (szerk.). *Aesthetic Distinction*. 1988:42–55. Reprint: Kivy 1993:75–94.

²⁰⁰ Dodd, J. (2007): Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist, *British Journal of Aesthetics*, 50(1): 33–52. 2010. doi:10.1093/aesthj/ayp044

²⁰¹ Levinson, J.: ‘Authentic Performance and Performance Means’ in Levinson, J.: *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press. New York. 1990:393–408.

²⁰² Részletes írásért lásd, Davies, S.: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press. New York. 2001.

Itt összefoglalom azt, hogy mit értek autentikusság alatt.²⁰³

Az őszinteségről mondtuk, hogy általános. Az őszinteség szükségszerűen tartozik az előadáshoz. Szükségszerű azért, mert a hitelesség²⁰⁴, mint általános érvényű zenei minőség²⁰⁵ a szerző őszinteségéhez kapcsolódva, érvényben maradjon. A *szerzői őszinteség* állapotból minőséggé alakulva a zeneműhöz tartozik és közvetve az előadáshoz. A másik őszinteség az előadóhoz tartozik. Egy előadás során az *előadói őszinteség* hiányában (ami nem önmaga iránt, hanem a zenemű irányában szükségszerű) az eredmény ismeretelméletileg kérdésessé válhat; lehet hazug vagy hamis (nem akusztikai értelemben, hanem nyelvi értelemben hamis), vagy mindkettő. Ilyenkor az előadás nem lehet hiteles. Ezt a fogalmat a zene művészetében ilyen értelmezéssel kell hogy használjuk, amikor „autentikus” előadásokról beszélünk, és nem az előadómódra vonatkozó értelmével, amely egy történelmi zenei praxisra utal. Abban, ami nem hiteles, ami nem hihető, elvesződnek az *igaz* és az *igazság* fogalmi. Az előadóművészetekben az előadás akkor hiteles, ha az előadó elméje az *eredeti mű*²⁰⁶ és annak a restrukturálása közötti viszonyt észlelni képes. Az eredeti mű és a restrukturálásai közötti viszony nélkül nincs lehetőség az előadói kreativitás kibontakozásához. Ha bármilyen típusú kreativitás e viszony nélkül bontakozik ki, az eredmény egy variánst kell hogy létrehozson, egy hamisítást, *lusus naturae*-t, nem a mű restrukturálását, és ezzel egyidejűleg meg kell hogy őrizze az eredetit, a kettőt egymástól elkülönítve. Mivel az előadóművészetben a zenemű közvetítő nélkül nem kerülhet a hallgató elé, egy hamisítottan előadott (elhangzó) mű mellett az eredeti mű rejtve marad a hallgató előtt. De az előadó előtt is.

Ezekben az esetekben az eredmény egy idegen struktúra lesz, amely eltávolodik a forrástól. Elidegenül. Elveszti az identitását. Ezt a hallgató úgy tapasztalja, hogy bár a műhöz tartozó hangok empirikus, „felszíni” megjelenése azonos jelleget mutat további előadásokkal (ami *kvantitatív azonosságra* utalhat), a hallgató elméjében a restrukturálás nem a mű restrukturálása, hanem valami másnak a restrukturálása, ami az előadás hamisságát igazolja. Röviden: a tehetségtelen (vagy amatőr, vagy dilettáns) előadótól hallott zenei előadás a hallgató számára unalmas lesz. A mű identitásának megőrzése és benne (eme cselekvésben) a hitelesség

²⁰³ Részlet az *Őszinteség, hitelesség és közvetlenség – három zenei minőség metafizikájából*, amelyet a Magyar Doktorjelöltek Szövetsége és a Miskolci Egyetem szervezésében rendezett 14. Tavasz Szél konferencián mutattam be 2021. május 28–29.-én. A tanulmány előreláthatóan 2021-ban nyomtatott formában meg fog jelenni.

²⁰⁴ A hitelest úgy értem, hogy az három további fogalom nexusa: a hihető, az igaz és a megbízható.

²⁰⁵ Olyan zenei előadás, amelyben hitelesség nincs, nem minősíthető zeneinek, csak hamisítványnak, utáztatnak.

²⁰⁶ Az „eredeti mű” kifejezés kidolgozása az *Őszinteség, hitelesség és közvetlenség – három zenei minőség metafizikája* teljes szövegében található.

szükségszerű, hogy a mű *igaza*²⁰⁷ és *valósága* az általános jellegét ne veszítse. Ha a mű igaza és valósága, a saját identitásának szükségszerű bizonyítéka, ennek feltétele az előadó hitelessége.

iv. A negyedik

lehetőségnek a zene kategóriákhoz kategóriaként besorolása merülhet fel. Egy ilyen kísérletet azzal lehet megfékezni, hogy a kategóriákat közvetlenül az értelemhez társítjuk, mint annak apriori (tiszt) fogalmait.²⁰⁸ Értelemhez fogalmak tartoznak²⁰⁹, mint cselekvésének produktumai; ezért mondhatjuk, hogy az értelem cselekvése fogalmak nélkül lehetetlen. A zene nem fogalmi és a zene befogadása, megismerése és felismeréséhez nem szükségesek a fogalmak, sőt a zenei jelenségekkel való találkozásokban a befogadott sokaság közvetlenül az érzelmekre hat (vagy inkább közvetlenül kivált és kiold érzelmeket), majd az értelem aposteriori társul eme elme cselekvésekhez. A zene fogalmiságának hiánya és az értelemmel való közvetett (kizárólag hallgatás közbeni) kapcsolata miatt a zene nem lehet kategória.²¹⁰ Véleményem és a lenti gondolati kísérletem egy alternatívát mutat be, amely közel áll a *kategóriákhoz és apriori elme feltételekhez*.

v. Az ötödiknek

egy új lehetőséget kínálok, amit *analitikus restrukturálásnak* nevezem. Kant szerint lehetetlenek az aposteriori analitikus ítéletek. Javaslatom az, hogy a zene egy a priori szemléleti forma, amely lehetővé teszi a kognitív folyamatokat (és egyben azoknak feltétele), amikor olyan zenei jelenségekkel találkozunk, amelyekben a (kanti értelemben vett) megismerés folyamata megfordul.²¹¹ Az elme zenei hangjelenségekkel való érintkezésében feltételezni szükséges egy mögöttes matematikai rendszer rejtett létét (annak nem-tudatos tapasztalását), amely nem a gondolkodás révén – mint az értelem cselekvése –, hanem ösztönszerűen a (zenei) hangok közötti korrelációk és arányok alapján olyan ítéletekhez (mint okozatokhoz) vezet,

²⁰⁷ Nem igazság!

²⁰⁸ A kategóriákat Kant első kritikájában a *transzcendentális logika* szerint értem. Kant, I.: *A tiszta ész kritikája*, B124-169 és A95-130. Példák: Die wirkliche Erfahrung, [...] enthält [...] Begriffe, welche die formale Einheit der Erfahrung, und mit ihr alle objektive Gültigkeit (Wahrheit) der empirischen Erkenntnis möglich machen. Diese Gründe der Rekognition des Mannigfaltigen, [...], sind nun jene *Kategorien*, A125. In der *metaphysischen* Deduktion wurde der Ursprung der Kategorien a priori überhaupt durch ihre völlige Zusammentreffung mit den allgemeinen logischen Funktion des Denkens dargetan, [...]. B159.

²⁰⁹ Ibid.: [...] durch den Verstand aber werden sie [die Gegenstände] **gedacht**, und von ihm entspringen *Begriffe*. B33. (összes kiemelés eredeti)

²¹⁰ Arisztotelészről Kanton át Husserlig terjedő örökségre utalok.

²¹¹ Részletes taglalásért lásd: Függelék C.

amelyeknek az okát a fizika és a matematika törvényeiből lehet aposteriori következtetni. Ebben az állításban célszerűséget feltételezhetünk, amely szerint az ilyen jellegű tapasztalás elemzésében elért eredményeinknek egy apriori szemléleti forma alapot kell biztosítson, ami nem a tiszta idő és nem a tiszta tér szemlélete. Ezen a ponton feltételesen mondom, hogy az idő mint tiszta szemléleti forma *a zenéhez mint tiszta szemléleti formához* kapcsolódik. Ebből a feltételezésből az következik, hogy a zenei jelenségekkel való találkozásunk során felmerülő elmeállapotok (érzelmek) kezdetben kihagyják az értelmet. Az értelem, mint az elme matematikailag kiszámító kivitele – más kivitelekkel együtt – csak akkor indítja el a zenei jelenség értelmi/fogalmi feldolgozását (és ezt csak szükség esetén), ha az érzelmek már felmerültek a szubjektumban. Szükséges abban az értelemben, hogy nem az egész zenei jelenség teljes megértéséhez, hanem a jelenség elemeinek és benne való összefüggéseinek elemzéséhez. Más szavakkal, csak a zenei jelenség elméleti, elemző megközelítéséhez. A zenei jelenséget (és benne a zeneművet, mint előadottat, és ahogyan az előadásra kerül) ugyanúgy lehet elemezni, mint a zeneművet (nem hangjelenségekkel) a kottakép alapján. Erre jó példák a zenei vizsgák és a zenei versenyek. Ezekben nem csak az előadás interpretációs és az előadó zenei tehetségéből származó önkifejező képességét, illetve annak az alkalmazásának a módjait, hanem a zenemű strukturális, tematikus, harmonikus és további elemei összefüggéseinek a tálalását, „értelmezését” is figyelembe veszik. Itt az utóbbi (az értelem és a megértés) *szűk értelemmel* nem a zeneművészethez tartozik, mert rajtuk keresztül az ítéletek nem a jelenség érzelmi és esztétikai minőségeire vonatkoznak (sem rájuk vonatkozó tükrözéseinkre, tehát a gondolatainkra vagy az elmélkedéseinkre), hanem egy elméleti tudományos kategóriába, amelyet zenetudománynak nevezünk. Mindezzel együtt azt nem tudjuk kizárni, hogy az értelemnek *tágabb értelemmel* a zenei jelenségekkel való találkozása során mégis legyen egy meghatározható cselekvése, mégpedig az érzelmek keletkezése előtt; ez az a cselekvés, amely (jelenségekben viszonyokra és arányokra vonatkozóan) egy matematika alapú rendszerezést eredményez, amely alapján a tökéletes és nem tökéletes hangközöket és hanglépéseket (és egyéb tudományosan meghatározható zenei elemeket és tulajdonságokat) saját csoportjaiba helyezi. Mint ilyen, az intelligencia (értelem) mindig lehetővé teszi ezek felismerését általános (normatív) identitásuk alapján.

A „lehetetlen” aposteriori analitikus ítéletek a megismerésben úgy valósulnak meg, ahogyan a zenész zenei jelenségekkel érintkezve az elméjében egyszerre egyesít (szintetizál) struktúrákat, miközben folyamatosan analizál. Hogy világosabb legyen: Egyszerre van egy elemző (analitikus) cselekvés, amelynek nem az eredménye, sem a produktuma mint egy

következtetés, hanem a folyamata biztosít egy egységet (létrehoz egy egységet), amely a mű megismeréséhez vezet. Ennek a folyamatnak nincs időben meghatározható iránya, nem mondhatjuk, hogy ez a két cselekvés milyen egymásutániságokba helyezhető, mert az elemzés, amely eltávolít bennünket a zenemű egységétől, egyszerre ad lehetőséget annak új struktúrájának létrehozásához, ami az örök egyesítés, az egység felé vezet. Ugyanakkor a zeneművet alkotó elemek és azokat alkotó egységek (a hangokból és a jelekből indulva, azaz belső hallásban megjelenő hangképzetek és a látással keletkező szimbólum alapú képi képzetek) egyesítésének a folyamata, ami a művel való megismerkedés kezdeti állapotának két formája közül az egyik (a másik állapot a mű egységként való megjelenése), a teljesség, az egység felé halad. Ez alatt ez egység folyamatos részeire való bontás nem szűnik meg. Ez olyan mintha egy tárgyat két féle módon észlelnénk és ismernénk meg a tapasztalásban: egyik oldalon a legkisebb részecskéit, és mindegyiket külön (önállóan), a másik oldalon mint egy egységet, egy entitást, amely helyet találna a tapasztalásunkban, amelyben az egység tulajdonságai (attribútumai) és minőségei nem a posteriori (mint ítéletek) hanem az észlelés korábbi (atomi, nem egység) formájával együtt jelennének meg.

Az előadó így ismeri meg a művet mint egységet egy elméleti struktúrában, amely mindig változik, amikor azt a művész az elméjében előidéz. Ez egy minden időben ismétlődő megismerés, amelynek egyik oka abban található, hogy az elméleti struktúrákhoz a mű korábbi előadásából származó emlékek (és azokból eredő tapasztalatok) társulnak, amelyek a meglévő struktúrába beépülve empiriából eredő szubjektív ítéletek formájában őrződnek meg, mely ítéletek az előadó saját vagy más előadóktól származó ismerethalmazából eredhetnek. Francis Sparshott a *Zene Esztétikájában* (benne a II. részben)²¹² arra reflektál, hogy a zene „egyfajta emberi gyakorlat, amely végül is olyan álláspont, amelytől nem lehet eltekinteni, feltételeznünk kell, hogy minden érdeklődés, amely ebben a tevékenységben kifejezhető lehet, valóban ott talál kifejezést.” Ennek az álláspontnak az elutasítása esetén „inkább a zene a priori meghatározására lenne szükség, mintsem a zenei gyakorlatok által mint olyanok által.” Sparshott a zene természetéhez mint emberi praxishoz való megközelítése, klasszikus értelemmel viszonyul a zenére mint a technēre. Tanulmányom a zene fogalma és a zene gyakorlata megértésének a zene művészetének égisze alatt történő ötvözésére tett kísérlet,

²¹² Sparshott, F.: [...] a kind of human praxis, which after all is a standpoint we cannot dispense with, we have to suppose that every interest that could find expression in that activity will actually find it there. [...] would require defining music a priori rather than by musical praxis as such. *Aesthetics of Music: Limits and Grounds*, in Alpers, P (ed.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. The Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (Reprint 1994):53.

amelyet az észlelés két szélsőségéből vezetek le, a zenéből mint a szemlélet tiszta (a priori) formájából, és zenéből mint hangjelenségekből.

- e) A szemléleti formák lehetőségéről: Téren és időn kívül lehet-e más tiszta szemléleti forma?

Tudunk olyan dolgról beszélni, aminek a hiányában megszűnne vagy lehetetlenné válna a világgal való kapcsolatunk? Feltéve, hogy elménk van és elfogadjuk a létezését, a világ megismeréséhez a kanti tér és idő mint szemléletünk tiszta formái mellett más feltételek is kellenek. Bizonyos képességek, ahogyan ő mondja: spontaneitás, kreativitás, ítélőőró, érzékiség stb. Ezek képességeknek vannak nevezve ugyan, de eme képességek minden emberben szükségszerűen léteznek és ezek működési elvei, mechanizmusai, struktúrái, röviden ezek jellege szükségszerűen általános. Idő mint a belső szemlélet formája, ami az elméhez tartozik, minek az eredménye? Nem egy önálló elme független létező, nem egy elméleti entitás, nincs anyaga, sem formája. Kant szerint forma. Semmilyen formában sem határozható meg, nem osztható, nem szubsztancia, nem sokszorozható és nem bizonyítható a létezése. Ugyanakkor, ha feltételezzük, sőt elgondoljuk a nem létezését, akkor nem fogadhatjuk el általánosan szükségszerűnek a szemléletünk formájaként. Ezzel az állítással részben cáfolom és feltételekhez kötöm Kant elméletét. Érzékek a külvilággal való kapcsolódásunkat lehetővé tevő lehetőségek, amelyek érzeteknek csatornáit. A szemlélet egy felület (interface), amelyen keresztül az elme kapcsolatot teremthet a külvilággal és részben önmagával.

Minden olyan képzet típus mögött egy szemléleti sajátosságnak lennie kell, ami az adott típusú képzetnek a lehetőség feltétele. Ezek a sajátosságok (tér és idő esetén formák) az elméhez tartoznak. Ha tér és idő mint szemléleti sajátosságok a szemlélet(ek) formái és ezek tudományai Kant szerint geometria és aritmetika, akkor további sajátosságokat is formáknak lehet nevezni? Pl. ha hang (nem mint akusztikai jelenség, entitás vagy létező, azaz nem empirikusan, de) ideálisan az elméhez tartozó szemléleti forma lenne, az akusztikai jelenségnek megfelelő hangok képzeteinek és ahhoz tartozó kváléknak a feltétele lehetne. Filozófiai terminusként hangot (névelő nélkül) szemléleti formának nevezni olyan problematikus mint az időt és a teret. Alternatívák vagy új fogalmak hiányában szükséges a használt fogalmakat tisztázni, hogy hogyan értsük azokat a jelen kontextusban. Idő és tér mint tiszta szemléleti formák, Kant terminológiáját nem ismerő és legalább a transzcendentális esztétikáját nem értő számára értelmezhetetlenek. Új fogalmak hiányában a színt, a hangot, a zenét (ezeket inkább névelő

nélkül: színt, hangot, zenét, és ahogyan Sellars használja, nagybetűvel: Színt, Hangot és Zenét) szemléleti formáknak lehet nevezni, amelyek a színek, a hangok és a zenei jelenségek meg és felismerését teszik lehetővé. *Hangról* való érvelésemet máshol részben cáfolom, *Zenéről* valót viszont alátámasztom. Egy ugyanazon szövegen belül (attól függetlenül, hogy ez több alegységre van bontva) a saját állításaim és érveléseim cáfolatát azzal lehet magyarázni, hogy a disszertáció és annak folytatásaként a zene metafizikájának a második és a harmadik kötetei egy narratív egységet alkotnak, és egy lélegzetként értendők. Egy narratív jellegű, elbeszélő és mesélő/érvelő folyamatban az író a narratíva korábbi szakaszaiban lévő állításának a narratíva későbbi szakaszaiban saját maga általi cáfolása elfogadható, mert ez a három kötet szerkezetének egységességét biztosítja, úgy, hogy az első feltáró kötetben bemutatott (feltárt) anyag, a második kötetben kidolgozva a harmadik kötet visszatérő anyagban más formában mutatkozhat be, vagyis restrukturálódik. A részben cáfolás, vagyis a nem teljes cáfolat, az állításnak feltételekhez való kötését jelezheti, ami a restrukturálás egyik fundamentális jellegét mutatja be: a meglévő (korábbi) struktúrák a restrukturálási folyamatokban mindig felismerhetők maradnak. A teljes cáfolat egy új állítást eredményezne a régivel szemben, amit egy állítás konstruktálásának nevezhetünk.

A disszertáció ezen pontján mondhatjuk, hogy még nem tudjuk mi a zene, annak ellenére, hogy nap mint nap beszélünk róla, naponta érintkezünk vele, esetenként részt veszünk benne, illetve—a zenészek esetében—azt napi szinten gyakoroljuk. Nem elhanyagolható a sok gondolkodó által rögzített elmélet és vélemény sem, amelyekkel az emberi elme az akusztikai jelenségek egyik fajtáját igyekszik megismerni és megérteni, amelyre különös módon reagál. Ahogyan a bevezetőben próbáltam bemutatni, egy szintetizáló de nem véges fogalmat mint a művészetét definiálni feleslegesnek vélt cselekvés.

A következő részben a logikai elméleteken keresztül tesztelem zene fentebb említett ontológiai problémáját. A zene fogalmának a nyelvi gyakorlatban tautológiákhoz vezető jellege a következő elemzésben válhat világossá.

f) A zene paradoxona (egy zenei Möbius szalag²¹³)²¹⁴

Whitehead és Russell Principia Mathematicájában²¹⁵ felmerülő logikai problémához hasonlít az az állapot, amelyben zene a definícióiban önmaga alá tartozó fogalmakkal és az önmagára való hivatkozásokkal tárul elénk. Ezek esetenként olyan jellegű paradoxonokat eredményeznek, amelyek a PM-mel kapcsolatban Kurt Gödel tételeihez²¹⁶ vezettek, amelyek keletkezése a Fregevel kezdődő gondolati/logikai folyamatot történelmileg lezárja. Frege az analitikus gondolkodás atyjának nevezhető. Általa a nem-formális axiomatikus-deduktív tárgyalásmódot – amely határozatlan, elérhetetlen metafizikai tárgyokról beszél – felváltja a formális, nyelvi szerkezetek vizsgálatával foglalkozó módszertan. Az úgynevezett formális-deduktív tárgyalásmódban a logikai vizsgálódás tárgyát nyelvi objektumok képezik.²¹⁷

Az imént említett fregei történelmi folyamat végéhez kapcsolódik egy másik szereplő, aki véget vet a logikai/matematikai paradoxonnak a hiányosság (nem-teljesség) elméletével: ez Kurt Gödel. Gödelt, Martin Heidegger (1889-1976) és Friedrich Nietzschevel (1844-1900) együtt a racionalitásunk és objektivitásunk illúziójának a megsemmisítőjének nevezhetjük.²¹⁸ William Barrett, *Az Irracionális Ember: Tanulmány az Egzisztencialista Filozófiáról* című könyvében (még Gödel élete során) a következőket írja:

Gödel felfedezéseinek sokkal messzemenőbb következménye van, mint a Heisenberg féle bizonytalansági relációnak és a Bohr féle komplementaritásnak, ha figyelembe vesszük azt, hogy a nyugati hagyományokban – a Püthagoreusok és Platónnal kezdődően – az érthetőség modelljeként a matematika alkotja a racionalizmus központi bástyáját. Most viszont kiderült, hogy az ember a legprecízebb tudományában sem tud a maga végességétől megmenekülni; ez az a tartomány, ahol az emberi értelem

²¹³ A Möbius-szalag egy kétdimenziós szalag, aminek különlegessége, hogy csak egyetlen felülete és egyetlen éle van. Felfedezője **August Ferdinand Möbius** német matematikus és csillagász.

²¹⁴ Rebecca Goldstein *Incompleteness* című könyve az írásomban Gödelre és a nem-teljességi tételére vonatkozóan irányadó volt. Douglas Hofstadter *Gödel Escher Bach: Egy örök aranyfonat* című könyve egy másik könyv, amely szintén nagy inspiráció volt, amikor gimnázium 10. osztályába jártam. Akkor a művet németül olvastam, és 35 évvel később eredeti angol nyelven. Gödel *Principia Mathematica és a kapcsolódó rendszerekben formálisan eldönthetetlen proposíciókról* című eredeti írása kiegészíti ezt a triót. E három könyv ennek és a következő résznek az alapját képezi.

²¹⁵ Principia Mathematica (1903) három kötetes metafizikai írás, amellyel Hans Hahn 1924-25-os akadémiai évben a „bécsi kört” egy szeminárium keretében megismertette. A PM az első olyan metafizikai kísérlet, amelyben Bertrand Russel és Alfred Norton Whitehead egy olyan rendszert igyekeztek létrehozni, amelyben minden aritmetikai igazság kifejezhető volt.

²¹⁶ 1930 október 7-én Gödel a königsbergi konferencián mutatta be a világnak a PM-ben rejlő legnagyobb problémát a saját bizonyítékaival; a gödeli tételek örökre megváltoztatták a matematika és logika alapjait.

²¹⁷ Molnár, Z. G.: Bizonyításelmélet és Gödel-tételkör. 2019:5 alapján parafrázálva.

²¹⁸ Goldstein, R.: *Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Gödel*. W. W. Norton & Co. New York. 2006:38-39, hivatk. Barrett, W.: *Irrational Man: A Study in Existentialist Philosophy*. Anchor Books. 1962.

omnipotensnek tűnt, de minden matematikai rendszer, amit felállít, *hiányosságra*²¹⁹ lett ítélve. Gödel megmutatta, hogy a matematikában megoldhatatlan problémák vannak, és ezért semmilyen teljes rendszer nem formálható. [...] Matematikusok innentől kezdve tudják, hogy sose érhetnek le a dolog legmélyebb szintjére (a tövébe); valójában nincs a legmélyebb szint, mivel a matematikának nincs önlétező valósága, amely független lenne attól az emberi cselekvéstől, amelyet a matematikusok folytatnak.²²⁰

Érdekes lehet itt idézni Gödelt a platonizmus iránti hajlamáról. Az érzékektől független – mondhatni, érzetmentes és nem empirikus – matematikai intuíció mint mentális tapasztalati valóság továbbra is a világhoz tartozik.

[A] transzfinit halmazelmélet tárgyai [...] nyilvánvalóan nem tartoznak a fizikai világhoz, sőt a fizikai tapasztalattal való közvetett kapcsolatuk is nagyon laza [...].

De annak ellenére, hogy az érzékszervi tapasztalattól távol állnak, van valami hasonlóságuk a halmazelmélet tárgyainak észleléséhez is, ami abból is látszik, hogy az axiómák igaznak kényszerítik magukat ránk. Nem látok okot arra, hogy miért kellene kevésbé bízunk az effajta észlelésben, azaz a matematikai intuícióban, mint az érzékelésben, ami arra készlet minket, hogy felépítsük a fizikai elméleteket, és számítsunk arra, hogy a jövőbeni érzékelés meg fog egyezni velük, és ráadásul, ha azt hisszük, hogy egy eldönthetetlen kérdésnek van értelme, és a jövőben eldönthetjük, a halmazelméleti paradoxonok a matematikusok számára aligha okoznak nagyobb gondot, mint az érzékek megtévesztései a fizika számára. Meg kell jegyezni, hogy a matematikai intuíciót nem kell olyan képességként elképzelni, amely *azonnali* ismereteket ad az érintett tárgyakról. Inkább úgy tűnik, hogy – akárcsak a fizikai tapasztalat esetében – ezekről a tárgyakról is valami más alapján *formáljuk* az elképzeléseinket, amely azonnal *adott*. Csak ez a valami itt *nem*, vagy nem elsősorban az érzetek. Az, hogy az érzeteken kívül valami valóban azonnal megadódik (a

²¹⁹ Gödel tételeiben használt fogalmat [Unvollständigkeiteit]-ot a magyarban Gödel-elvként fordítják. A szó értelme nem-teljesség, illetve hiányosság.

²²⁰ Ibid. (Barrett 1962): Gödel's findings seem to have more far-reaching consequences [than Heisenberg's Uncertainty and Bohr's Complementarity], when one considers that in the Western tradition, from the Pythagoreans and Plato onward, mathematics as the very model of intelligibility has been the central citadel of rationalism. Now it turns out that even in his most precise science – in the province where his reason had seemed omnipotent – man cannot escape his essential finitude; system of mathematics that he constructs is doomed to *incompleteness*. Gödel has shown that mathematics has insoluble problems, and hence can never be formalized in any complete system. [...] Mathematicians now know they can never reach rock bottom; in fact, there is no rock bottom, since mathematics has no self-subsistent reality independent of human activity that mathematicians carry on. (ford. E. A.)

matematikától függetlenül) abból a tényből következik, hogy még a fizikai tárgyakra vonatkozó elképzeléseink is tartalmaznak olyan elemeket, amelyek minőségileg különböznek az érzetektől vagy pusztán érzetkombinációktól, például magától a tárgy eszméjétől, míg másrészt gondolkodásunkkal nem hozhatunk létre minőségileg új elemeket, csak reprodukálhatjuk és kombinálhatjuk azokat, amelyek adottak. Nyilván az „adott” mögöttes matematika szorosan kapcsolódik az empirikus elképzeléseinkben tartalmazott absztrakt elemekhez.²²¹

Ennek a következtetésnek a lábjegyzetében jelzi, hogy Kant transzcendentális filozófiája az érvelésének alapját képezi:

Megjegyezzük, hogy szoros kapcsolat áll fenn a halmaz 14. lábjegyzetben kifejtett fogalma és a kanti értelemben vett tiszta értelem kategóriái között. Nevezetesen, mindkettő funkciója a „szintézis,” vagyis az egységek létrehozása a sokaságból (például Kantnál egy objektum gondolatáról annak különböző aspektusaiból).²²²

Rebecca Goldstein (Gödel matematikai filozófiájában) a *matematikai valóság és az intuíciók kiküszöbölhetőségének* kapcsolatát következőképpen magyarázza:

²²¹ Gödel, K.: [T]he objects of transfinite set theory [...] clearly do not belong to the physical world and even their indirect connection with physical experience is very loose [...]. But despite their remoteness from sense experience, we do have something like a perception also of the objects of set theory, as is seen from the fact that axioms force themselves upon us as being true. I don't see any reason why we should have less confidence in this kind of perception, i.e., in mathematical intuition, than in sense perception, which induces us to build up physical theories and to expect that future sense perceptions will agree with them and, moreover, to believe that a question not decidable now has meaning and may be decided in the future. The set-theoretical paradoxes are hardly any more troublesome for mathematics than deceptions of senses are for physics. It should be noted that mathematical intuition need not be conceived of as a faculty giving an *immediate* knowledge of the objects concerned. Rather it seems that, as in the case of physical experience, we *form* our ideas also of those objects on the basis of something else which *is* immediately given. Only this something else here is *not*, or not primarily, the sensations. That something besides the sensations actually is immediately given follows (independently of mathematics) from the fact that even our ideas referring to physical objects contain constituents qualitatively different from sensations or mere combinations of sensations, e.g., the idea of object itself, whereas, on the other hand, by our thinking we cannot create any qualitatively new elements, but only reproduce and combine those that are given. Evidently the “given” underlying mathematics is closely related to the abstract elements contained in our empirical ideas. ‘What is Cantor’s Continuum Problem?’ in *Philosophy of Mathematics*. Putnam, H. & Benacerraf, P. (szerk.). Prentice-Hall. 1964. Reprint, Cambridge University Press. 1984:483. (ford. E. A.: *Az idea szót elképzelésként fordítottam le. A jelen kontextusban gondolat is lehet; biztos, hogy nem ötlet.*)

²²² Ibid.: Note that there is a close relationship between the concept of set explained in footnote 14 and the categories of pure understanding in Kant's sense. Namely, the function of both is “synthesis,” i.e., the generating of unities out of manifolds (e.g., in Kant, of the idea of *one* object out of its various aspects). 484. o.

Ha be lehetne mutatni, hogy logikailag ellentmondásmentes formális rendszerek a matematika minden igazságának bizonyítására alkalmasak, akkor sikeresen számúztük volna az intuíciókat a matematikából. [...]

Az intuíciók megértésének legegyszerűbb módja az, hogy az intuíciók a dolgok természete által vannak adva nekünk; az intuíció az érzékelés észlelésének apriori analógiaként jelenik meg, az aprehenzió közvetlen formájaként.²²³ Tehát Gödel következtetésének, azáltal, hogy a matematikából az intuíciókra való összes folyamodás megszüntetésének kivitelezhetőségéről (vagy hiányáról) mond valamit, a matematikai objektumok, például a számok és a halmazok tényleges létezéséről is lehet némi mondanivalója. Más szavakkal, a formális rendszerek alkalmassága – ellentmondásmentességük és teljességük – összekapcsolódik az intuíciók végső kiküszöbölhetőségének kérdésével, amely összekapcsolódik a matematikai valóság végső megszüntethetőségének kérdésével, amely a matematikai realizmus, vagy a platonizmus meghatározó kérdése.²²⁴

Ennek a gondolatnak felhasználása egy lépés a zene természetének a priori alapokon való megértése felé. A zene matematikai igazságokra alapozható, amelyek a hangok és azok természetére vonatkozó fizikai törvények alapját képezik. Ezeknek közvetlen/azonnali intuitív (transzcendentális, a priori tiszta) formájuk lehet, amely megmagyarázhatja a hallgató mentális/érzelmi reakcióinak *közvetlenségét/azonnaliságát*. A zenei jelenségekre adott reakcióink intuitív jellege (nem az apriori formája; más jelentéssel, az ösztönökhöz kapcsolódóan) bizonyos feltételek mellett ezek „zene-ség” jellegének felismeréséhez vezet.

A fentiek tükrében mondhatom, hogy jelenleg a zene kapcsán a helyzet legmélyén vagyunk, rajta ülünk a *zenei halmazon*. Kezünkben tartjuk a zenét és innen felfelé kell haladjunk ahhoz,

²²³ Ez az aprehenzió kanti megértésén alapul. Itt az intuíciók tiszták, nem empirikusak.

²²⁴ Ibid. Goldstein (2006): If it could be shown that logically consistent formal systems are adequate for proving all the truths of mathematics, then we would have successfully banished intuitions from mathematics. [...] The most straightforward way of understanding intuitions is that they are given to us by the nature of things; again intuition is seen as the a priori analogue to sense perception, a direct form of apprehension. So Gödel's conclusion, in having something to say about the feasibility (or lack thereof) of eliminating all appeals to intuitions from mathematics might also have a thing or two to say about the actual existence of mathematical objects, like numbers and sets. In other words, the adequacy of formal systems—their consistency and completeness—is linked with the question of the ultimate eliminability of intuitions, which is linked with the question of the ultimate eliminability of a mathematical reality, which is the defining question of mathematical realism, or Platonism. 2006:134-135. (ford. E. A.)

hogy a zene fogalmát definiálni vagy körülírni tudjuk. *Zene fölé*, az úgynevezett *metazene* irányában kell haladnunk.

Ha a zenei halmazban szereplő fogalmakat felváltja a zene fogalmának halmaza, amelyhez ez a zenei halmaz tartozik, és a zene olyan halmaz, amely nem tartozik önmagához (hasonlóan a művészetekhez), a zene olyan fogalomhalmaz tagjává válik, amely olyan halmazokat tartalmaz, amelyek nem tartoznak magukhoz, így a zenei halmaz önmagára utaló halmazzá válhat. Ez a zene **harmadik** paradoxona. A zene jelen állapotában önmagában alkot egy halmazt, amelynek zene kell legyen az egyetlen tagja. Az összes fogalmat, amely a zenei halmazhoz tartozik le kell választani a zenétől úgy, hogy zenét ne tudjuk felcserélni ennek a halmaznak a tagjaival. Így kerülhetjük el a zenei fogalmi paradoxont. Erre következőképpen teszek javaslatot: **zene önmaga metazenéje, ami által nem több, mint egy szemléleti forma, ami egyidőben a létezésünk egyik alapja.** A zenét (ezzel az új értelmével) a szubjektumba költöztetve először a *zeneiséget*, feltételesen mint állapotot, és *zeneiséget* mint veleszületett képességet kell, hogy taglaljuk. A következő fejezetekben a zeneiséget nem tehetségként, hanem veleszületett képességként értjük.

A zenei tehetség – a zeneiséggel (mint a zenei tehetség alapjával) együtt – magában foglalja a zenei intelligenciát, a zenei nyelv iránti fogékonyságot, a különböző típusú zenei érzékenység egységét (pl. hangmagasságra, ritmusra, tempóra való érzékenységet), valamint a zene létrehozásához vagy zenéléshez szükséges egyéb készségeket. Ezek minden emberben különböző mértékben és különböző kombinációkban léteznek. Ez adja a zenei tehetségek sokféleségét és azok egyediségét. A zeneiséggel mint veleszületett képességgel szemben, amely kognitív szemszögből nézve általános és szükségszerű, a zenei tehetség nem lehet általános, sem szükségszerű, ha az ember természetéből indulunk, amely továbbra is ezeknek a különböző képességeknek (vagyis összességében a zenei tehetségnek) szab keretet és határt. Oliver Sacks a *Musicophilia (Zenebolondok)* című könyvében következőképpen világít a zeneiségre és a zenei tehetségre:

Mindazonáltal vannak természet szabta korlátok. Az abszolút hallás például nagyban függ a korai zenei képzéstől, bár önmagában a képzés nem garantálja az abszolút hallást. Cordelia példájából láthatjuk, hogy az abszolút hallás nem biztosítéka más, magasabb rendű zenei tehetségnek. Cordelia planum temporaléja kétségkívül jól fejlett, de talán ítélőképesség tekintetében a prefrontális kéreg hagy némi kívánnivalót maga után. Másfelől viszont George hiába van bőven megáldva a zenére adott érzelmi

reakciókkal kapcsolatos agyi területeken, más területei gyengébbek. George és Cordelia példája bevezetik a következő klinikai esettörténetek által visszhangzott és feltárt témát: egyfelől, hogy a muzikalitás a készségek és fogékonyságok fajtáinak nagyon széles skáláját foglalja magában, a hangmagasság és tempó elemi észlelésétől kezdve a zenei intelligencia és érzékenység legmagasabb aspektusáig, másfelől pedig, hogy elvben mindezek elválaszthatatlanok egymástól. Valójában a muzikalitás valamely tekintetében mindannyian erősebbek, míg másokban gyengébbek vagyunk, így Cordeliával és George-dzsal is rokonlelkek lehetünk.²²⁵

A zeneiség intencionálisan lehet egy elme állapot, de általánosan minden emberben létező képesség. Ennek bizonyítására a tudósok és kutatók azt a módszert alkalmazták, hogy megvizsgálják azokat az egyéneket, akiknél a zeneiség vagy részben megállapítható (korlátozottan), vagy egyáltalán nem. A nem-zeneiségről az utóbbi két évtizedben folytatott kutatások alapján mondhatjuk, hogy az egy rendellenesség.²²⁶ A kutatások szerint *amúziának* nevezett rendellenesség az emberiség 5%-át²²⁷ érinti, aminek két típusa van: az utólagosan

²²⁵ Sacks, O.: Nevertheless, there are limits imposed by nature. Having absolute pitch, for example, is highly dependent on early musical training, but such training cannot, by itself, guarantee absolute pitch. Nor, as Cordelia shows, can the presence of absolute pitch guarantee that there will be other, higher musical gifts. Cordelia's planum temporale was no doubt well developed, but perhaps she was a bit lacking in prefrontal cortex in judgement. George, on the other hand, while doubles well endowed in those areas of the brain involved in emotional reaction to music, may have been lacking in other areas. The examples of George and Cordelia introduce a theme that will be echoed and explored in many of the clinical case histories that follow: that what one calls musicality comprises a great range of skills and receptivities, from the most elementary perceptions of pitch and tempo to the highest aspects of musical intelligence and sensibility, and that, in principle, all of these are dissociable one from another. All of us, indeed, are stronger in some aspects of musicality, weaker in others, and so have some kinship to both Cordelia and George. *Musicophilia. 7-Sense and Sensibility: A Range of Musicality*. Picador. London. 2007. *Zenebolondok*. Lukács, Á. (ford.). Akadémiai Kiadó. Budapest. 2010:100.

²²⁶ Hou, E. C. szerint „az instrumentális amúzia a hangszeren való játék elvesztése. A definíció kulcsa a dyspraxia hiánya más motoros készségek szempontjából. Botez és Wertheim beszámolt egy 26 éves férfiről, aki 9 éves kora óta játszik harmonikán. Az oligodendroglioma a jobb homloklebenyből eltávolítását követően nem tudott pontosan előállítani hangokat vagy dalokat a harmonikán, de nem mutatott semmilyen motor apraxiák. Verbális-kifejező amúziát is demonstrálva, nehezen tudott tisztán énekelni vagy füttyülni, de a zene észlelése nem változott.” (ford. E. A.). (Instrumental amusia is the loss of the ability to play a musical instrument. Key to this definition is the absence of dyspraxia for other motor skills. Botez and Wertheim reported on a 26-year-old man who had been playing the accordion since age 9. Following removal of an oligodendroglioma in the right frontal lobe, he could not accurately produce notes or songs on the accordion but did not show any motor apraxias. Also demonstrating oral-expressive amusia, he had difficulty singing or whistling in tune, but his perception of music was unaffected.) *Encyclopedia of the Neurological Sciences*. Aminoff, M. J. & Daroff R. B. (szerk.). Academic Press. San Diego. 2003:122-124.

²²⁷ N. García-Casaresa, M.L. Berthier Torresa, S. Froudish Walsh, P. González-Santosa (2011) alapján: „A veleszületett amúzia születéskor jelentkezik, és 'zenei hang sükettségnek' is nevezik, mivel ezeknek a betegeknek szinte mindegyikénél jelentkezik a hangmagasság feldolgozásának hiánya. Egyes tanulmányok szerint a veleszületett amúzia a lakosság 5%-nál fordul elő.” (ford. E. A.). (Congenital amusia appears at birth and it is also known as 'tone deafness' since almost all of these patients present pitch processing deficits. According to some studies, congenital amusia seems to be present in 5% of the population.) M.S. Barquero-Jiménez, M.A. Payno-Vargas. (2000) alapján: „Ikrekkel és veleszületett amúziában szenvedő betegek közvetlen rokonaival végzett

keletkezett és genetikai eredetű amúzia.²²⁸ Amúziás egyén bizonyos hangközöknél kisebbeket nem képes észlelni, de ez kiterjedhet a zenei memória vesztésére és további kognitív problémák irányába is; a legszélsőségesebb formájában az egyén nem tud mit kezdeni a zenei jelenségekkel, amibe bele tartozik a hangszer használat képtelensége is.²²⁹ Mondhatjuk, hogy az emberiség és az emberi elme létezésével egyidejűleg zene, bármilyenek is minősítjük, akárhogy is értelmezzük, akármit is értünk alatta, akárhogy is érzékeljük vagy megragadjuk, olyasmik kell, hogy legyen, ami időtlen, és az ember számára állandó.

vizsgálatok szintén hiányosságokat mutattak ki a hangmagasság feldolgozásában, ami arra utal, hogy ez a rendellenesség örökletes, és a frontális és temporális lebeny szerkezeti variációival kapcsolatos.” (ford. E. A.). (Studies with twins and direct relatives of patients with congenital amusia have also shown deficits in pitch processing, suggesting that this disorder is hereditary and associated with structural variations in the frontal and temporal lobes.)

²²⁸ Victoria J. Williamson, Lauren Stewart, Handbook of Clinical Neurology, 2013 szerint: „A veleszületett amúzia egy idegfejlődési rendellenesség, amely egész életen át tartó nehézségekhez vezet a zenei hangok észlelésében és előállításában.” (ford. E. A.). (Congenital amusia is a neurodevelopmental disorder that leads to lifelong difficulties with perception and production of musical sounds.) Gastone G. Celesia, Handbook of Clinical Neurophysiology, 2013 szerint: „A szerzett amúzia a zene-hallás feldolgozásának hiányosságai egy olyan alanyban, amely korábban képes volt a zene normális feldolgozására.” (ford. E. A.). (Acquired amusia is the occurrence of deficits in the auditory processing of music in a subject previously able to process music normally.)

²²⁹ T.E. Cope, T.D. Griffiths, Brain Mapping, 2015 alapján: „Az amúziát nem mindig társítják agyi sérüléssel, és a veleszületett formákat jól ismerik mind a klinikai gyakorlatban, mind a „hangsüketség” népszerű fogalmában. Ezeket klinikailag meg lehet állapítani a Montreal Battery of Evaluation of Amusia-val (Peretz, Champod és Hyde, 2003) és leggyakrabban az új dallamok megkülönböztetésének károsodásaként nyilvánul meg (Ayotte, Peretz és Hyde, 2002). Noha a pszichofizikai deficitiek leggyakrabban a hangmagasság tartományában vannak, a dallam kontextusában a ritmikus képességek károsodhatnak (Foxton, Nandy és Griffiths, 2006), ami talán azt tükrözi, hogy elvesztik az időbeli pontosság további kivonását a metrikus szerkezetben (Grube & Griffiths, 2009). A hangmagasság deficittel kapcsolatos legújabb munka azt sugallja, hogy a hangmagasság észlelésének egyes implicit aspektusai érintetlenek maradnak (Omigie & Stewart, 2011), míg az agyi képződés (Hyde és mtsai., 2007) egy hálózat hiányosságaira utal, amely korábban a hangmagasság memóriájához kapcsolódott (Zatorre, Evans és Meyer, 1994). Bár az agy felépítése egyéni szinten nem rendellenes, a csoportos vizsgálatok kimutatták a szürkeállomány vastagságának növekedését a jobb oldali felső temporális és az alsó frontális kéreg területeken (Hyde és mtsai., 2007), a fehéranyag sűrűségének csökkenésével együtt a jobb alsó frontális gyrusban (Hyde, Zatorre, Griffiths, Lerch és Peretz, 2006), ami e régiók normális fejlődésének zavarára utal. Más csoportok munkája egy hasonló frontotemporális hálózatot vet fel a bal agyféltekében (Mandell, Schulze és Schlaug, 2007).” (ford. E. A.). (Amusia is not always associated with a brain insult, and congenital forms are well recognized both in clinical practice and in the popular concept of ‘tone deafness.’ These can be assessed clinically with the Montreal Battery of Evaluation of Amusia (Peretz, Champod, & Hyde, 2003) and most commonly manifest as an impairment in the discrimination of novel melodies (Ayotte, Peretz, & Hyde, 2002). Although psychophysical deficits are most commonly in the pitch domain, there can be an impairment of rhythmic abilities in the context of a melody (Foxton, Nandy, & Griffiths, 2006), perhaps reflecting a loss of the ability to extract additional temporal precision from a metrical structure (Grube & Griffiths, 2009). Recent work on the pitch deficit suggests that some implicit aspects of pitch perception remain intact (Omigie & Stewart, 2011) while brain imaging (Hyde et al., 2007) suggests deficits in a network previously implicated in working memory for pitch (Zatorre, Evans, & Meyer, 1994). Although brain structure is not abnormal on an individual level, group studies have demonstrated an increase in gray matter thickness in areas of the right-sided superior temporal and inferior frontal cortices (Hyde et al., 2007), along with a reduction in white matter density in the right inferior frontal gyrus (Hyde, Zatorre, Griffiths, Lerch, & Peretz, 2006), indicating disruption of the normal development of these regions. Work by other groups has implicated a similar frontotemporal network in the left hemisphere (Mandell, Schulze, & Schlaug, 2007).)

g) Interlúdium²³⁰

A valódi matematikában²³¹ nem korlátozhatjuk indokolatlanul a problémamegoldási módszereinket, mert azzal együtt az emberi kreativitást is korlátoznánk. A nem-formális tárgyalás mód egyáltalán nem elvetendő matematikai megismerési stratégia. Magát a halmazelméletet is Georg Cantor nem-formális elméletének köszönhetjük. Természetesen szükséges óvatosan hozzáfogni az új módszerek alkalmazásához, mert nemvárt kellemetlen következmények bukkanhatnak fel, mint az iménti elméletben a híres Russell-paradoxon.²³²

Képzeljük azt az esetet, hogy *zene* (névelő nélkül) nem ernyőfogalom, hanem egy mindentől független, önálló fogalom, olyan, amely nem szintetikus. E mellé egy csoportba helyezük azokat a fogalmakat, amelyek eddig zenével kapcsolatban és *zene* „alatt” szerepeltek. Ezekkel együtt szerepeljenek azok a jelenségek is, amelyeket eddig szintén zenéhez társítottunk és/vagy *zene* alá rendeltünk. E *zenei jelenség és fogalom halmaz*, nevezzük ezt a „zenei halmaznak,” eddig *a zene* ernyőfogalom alá tartozott, és a nyelvi használatban e halmaz tagjait gyakran helyettesítettük a *zenével*. E zenei halmaz egy olyan egységet alkot, amely emberközpontú (amelyben az emberhez társíthatóság a halmaz tagjainak a közös tulajdonsága), és kizárólag az emberre jellemző cselekvések és az emberre ható jelenségekből áll, továbbá az ember elméjének a „termékeiből.” Így alakul ez a zárt rendszer, a zenei halmaz. Ahhoz, hogy definiálni tudjuk ezeket a fogalmakat, e zárt rendszer „fölé” kell menjünk, oda, ahol *zene* önállóan szerepel. De korábban (feltételesen) azt mondtuk, hogy *zene* önálló fogalom és független a zenei halmaztól. A kettő között nincs alá-fölé rendeltségi viszony. Ebben az esetben milyen irányban indulhatunk?

Zenével kapcsolatos fogalmi problémák, az ezt tartalmazó érvelésekben egy fajta axiomatikus felépítést mutatnak, ami szerint (1) a *zene* egy definiálatlan alapfogalom és (2) *zene* mint művészet definiálhatatlan. Ebből indulva több megnyilatkozás, amely a (zenei) alapfogalmak közötti összefüggéseket igyekszik igazolni, axiomatikussá válik, mert nem bizonyítanak semmit, csak állítanak. Így a matematikai/logikai *bizonyítatlan* és *bizonyíthatóság* fogalmaival párhuzamokat vehetünk észre, ha axiomatikusan közelítjük meg a *zene* fogalmát.

²³⁰ Közjáték

²³¹ Ez Gödel kifejezése a matematikai gyakorlatban a kutatók keze alá kerülő elméletekre.

²³² Ibid. Molnár (2016)

A modernkori filozófiában az arisztotelészi *igazság* fogalmára visszaköszönő modellelmélet azt az axiomatikus módszert alkalmazza, amely dedukció alapú. Az *igaz* fogalmával először Arisztotelésznél találkozunk, jobban mondva, az ismereteink szerint ő foglalkozik először az igaz fogalmával, ami szerint „téves, ha a létezőről azt mondjuk, hogy nem létezik, és a nem létezőről, hogy létezik. Igaz viszont, ha a létezőt létezőnek és a nem létezőt nem létezőnek mondjuk.”²³³ A középkor ezt a gondolatot tovább fejleszti, hogy igaz egy kijelentés akkor, ha a kijelentésben elgondolt és kimondott megegyezik azzal a dologgal, amire a kijelentés vonatkozik. A 18 és 19. századok gondolkodói nagy részben intuitív módon közelítik meg az igazságot, amely a matematikai és logikai tanok alapját képezi, de nem korlátozódnak e területekre. Minden fogalomban és magában a fogalmiságban a *definiálhatóság* és vele összefüggésben álló igazság, kérdésekhez vezet. A bizonyíthatóság maga válik kérdésessé a 20. század elején a fentebb említett gödeli matematikai tételekkel, melyekhez a nyelvi analitikában az axiomatikus-dedukciós módszerek társulnak Wittgenstein és a bécsi kör nyomán. Ezeket a fejlődéseket egy másik tanulmányban a logikai/matematikai bizonyíthatatlanságról a szemantikai definiálhatatlanságra igyekszem áthidalni. Az alábbiakban bemutatom Ruzsa Imre érvelését, amelyben a *nem-teljesség* és a *definiálhatatlanság* közötti párhuzam látható²³⁴:

„...Tarski²³⁵ a modellelméletet nyelvi formában igyekszik megőrizni, mely szerint *egy halmaz elemi kijelentései igazak, ha a metanyelvi jelentésük megegyezik a kijelentésük T-séma béli alakjával.*

Tarski nemdefiniálhatósági tétele:

- Ha a tárgynyelv tartalmazza a természetes számok végtelen struktúráját, akkor levezethető a T-séma egy esetének negációja, azaz létezik olyan S tárgynyelvi mondat, melyre a következő kijelentés metanyelvi tétel:

Az (S) mondat akkor és csak akkor *igaz*, ha *nem P*²³⁶

²³³ Arisztotelész: *Metafizika*, 1011b 25.

²³⁴ Ibid. Ruzsa (1990)

²³⁵ A filozófiai logikában a Tarski-féle T-séma egy alapvető következménye a formális nyelvi (szimbolikus logikai) mondatok Tarski-féle igazságdefiníciójának. Az igaz mondat definícióját Tarski *Az igazság fogalma a formális nyelvekben* (1933) című tanulmányában közölte és ennek a cikknek a megjelenése tekinthető a modern modellelméleti szemantika megszületésének.

²³⁶ P, propozíció

- Ha eközben a metaelmélet ellentmondásmentes, akkor az *igazság* definíciója nem szerkeszthető meg.

Figyeljük meg, hogy az első esetben megjelenő paradoxon jelentésű tétel nem más, mint a hazug paradoxona a formális nyelvben.

Tarski definiálhatósági tétele:

- Ha a tárgynyelv nem tartalmazza a természetes számok végtelen struktúráját, akkor a T-séma minden esete levezethető, és az *igazság fogalma* ellentmondásmentes metaelmélet esetén is megszerkeszthető.

Ez pedig a hazug paradoxonának feloldása a legegyszerűbb tárgyelmeletek esetén.

Messzemenő párhuzamot vélhetünk felfedezni Gödel első nemteljességi tétele és a fenti nemdefiniálhatósági tétel között. A negatív eredményt mindkét esetben a hazug paradoxonának ellentmondásként fellépése okozza.”²³⁷

Igaz, hogy Gödel Frege munkáját, amely befejezetlen maradt, az 1931-es königsbergi konferencián felborította, mégis Frege és Russell analitikus módszerét követve érkezett a 20. századi matematikát és logikát gyökerestől változtató tételeihez. Frege írta, hogy „ha a filozófia feladata az, hogy megtörje a szó uralmát az emberi elme felett azáltal, hogy feltárja azokat a megtévesztéseket, amelyek gyakran elkerülhetetlenül felmerülnek a fogalmak kapcsolatairól szóló nyelvhasználat révén, felszabadítva a gondolatot attól, amelyért őt kizárólag a nyelvi kifejezőeszközök minősége teszi felelőssé, a fogalomírásom, amelyet ezekre a célokra tovább fejlesztettem, hasznos eszközzé válhat a filozófusok számára. Ennek a fogalomírásnak a feltalálása máris előmozdította logikát.”²³⁸ Ezen az úton haladva Gödel tételeit a zene ontológiájára és episztemológiájára alkalmazva a zenéről való fogalmi elmélkedésem egyik vonalán – azaz a zenével kapcsolatos fogalmak kutatása során – nem a *nemteljességgel/bizonyíthatatlansággal* (a teljesség/bizonyíthatóság ellenpárjával), hanem a

²³⁷ Ruzsa, I.: *Alfred Tarski: Bizonyítás és igazság – válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó. Budapest. 1990.

²³⁸ Frege, G.: Wenn es eine Aufgabe der Philosophie ist, die Herrschaft des Wortes über den menschlichen Geist zu brechen, indem sie die Täuschungen aufdeckt, die durch den Sprachgebrauch über die Beziehungen der Begriffe oft fast unvermeidlich entstehen, indem sie den Gedanken von demjenigen befreit, womit ihn allein die Beschaffenheit des sprachlichen Ausdrucksmittel behaftet, so wird meine Begriffsschrift, für diese Zwecke weiter ausgebildet, den Philosophen ein brauchbares Werkzeug werden können. [...] Schon das Erfinden dieser Begriffsschrift hat die Logik, wie mir scheint, gefördert. *Begriffsschrift: eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*. Verlag von Louis Nebert. Halle. 1879:vi-vii. (ford. E. A.)

definiálhatatlansággal/determinálhatatlansággal (a definiálhatóság/determinálhatóság ellenpárjával) foglalkozom. A definiálhatatlansági tétel azt mutatja, hogy a Gödel-kódolás nem alkalmazható olyan szemantikai fogalmakra, mint pl. az igazság. Mint ilyen, egyetlen (értelmezhető) természetes nyelv sem képviselheti saját szemantikáját. Ehhez szükség van egy olyan metanyelvre, amely képes kifejezni a célnyelv szemantikáját. Továbbá a modalitás sem zárható ki a zenei hangzatok és képletek használatából, amely a zenei funkciók és (a nyugati hagyományban) a harmóniai összefüggések létrejöttének ad lehetőséget.

Tegyük fel, hogy a zenének nincs szemantikai jellege – amely érvelés alapja lehet az, hogy a zene nem fogalmi –, így kijelenthetjük, hogy pusztán szintaktikus formális rendszerről van szó. Ez összhangban lenne Hanslick formalizmusával²³⁹ és a „tiszta” zenével kapcsolatos elképzeléseivel. Ezzel ellentétben azt állítom, hogy a zene szintaktikai szintje – a hangok fonémaként való érzékelése (ahogyan ez a beszélt/természetes nyelvek esetében van) – a zene szemantikai szintjére vezet, amely csak a zenei jelenségeken belül észlelhető, azaz az empirikus tartományban a metanyelvi szinten; ennek az állításnak az a feltétele, hogy el kell fogadnunk a zene nyelvi (vagy inkább quasi-nyelvi) jellegét.²⁴⁰ Ez a tartomány a zene szemantikai értékeinek többrétű kifejezhetőségét biztosítja. Magasabb meta szinteken ez teszi lehetővé számunkra, hogy kifejezéseinkben és állításainkban fogalmiságot használhassunk. Ugyanakkor a zenei jelenségek szavakba foglalása mellett – vagyis a zene leírása és a hang jelenségeken túl a zenéről való írás mellett – az igazság kérdése feltehető minden zenei fogalomról és annak definíciójáról a zenei jelenségek, valamint ezeken alapuló javaslatok (fogalmak és definíciók) kapcsolatában.

Ugyanakkor a zenei jelenségek szavakba öntése, azaz zene leírása és a zenéről való írás esetén a jelenségeken túl zenével kapcsolatos minden fogalomról és annak definíciójáról feltehető az *igazság* kérdése is. Zene és az „igaz” kapcsolatáról itt egy rövid gondolati felütést²⁴¹ adok, amelyhez az Én-tudat, a művészet és több más fogalom társul:

Minden zeneműben egy az „igaz,” amit az előadónak meg kell keresnie és el kell érnie.

Az előadóművész-zenész életében ez a fő törekvés, a meghajtó erő, ami nem tudatos,

²³⁹ Hanslick szépséget a zenében kifejezetten zenei szépségfajtaként határozza meg: a szépség, amely a nem-zenei tartalomtól független, kizárólag hangokból és azok művészi kombinációjából áll. Hanslick a zene tartalmát maga a zene formájának tekinti. A zenei tartalmat „hangozva mozgatott formáknak” nevezi. „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.“ OMB, 29., 101–102. o., OML, 84. o., és lásd OMB 27–28. o., OML, 81–83. o.

²⁴⁰ A zene és a nyelv kapcsolatának bevezető összefoglalójáért, lásd Függelék F.

²⁴¹ A *felütés*, *upbeat*, *aviso*, *Auftakt*, *levare* olyan szavak, amelyeket a karmester olyan típusú mozdulatára használnak, amely az összes zenei és zenén kívüli információt előlegezi és közvetíti, amely az előadás során egy zenemű vagy egy zenei rész indításhoz szükséges.

mégis a zenész munkásságának (a zenei-alkotói tevékenységének) a fő motivációja, a nem-tudatos készítése.

Nem utalok a zenei állítások (a zenei jelenségekben és a jelenségek alatt tapasztalt zenei elemek, ötletek, témák stb.) igazságértékére, sem azok feltételeire. A zenében általában nem törekszünk igazságértékek elérésére (bár néhány artikulációs, szemantikai, részben konvencionális elvárás kísérheti a zenei elemek igazságértékét, pl. a *kadencia* esete). Az „igaz” lehet a törekvés tárgya, a zenei javaslatok jelenségekben való elfogadásának alapja és bizonyítéka.

Egy másik problematikus fogalmi terület, ami a zene kapcsán felmerül, az érték kérdése (nem a szemantikai érték, amint azt fentebb jeleztük). „A zenének mi az értéke?” kérdés vonalán nem haladok, mert túl sok változó és ismeretlen áll a feltételezés mögött, miszerint a zene bármilyen értékkel bír vagy kell bírjon. Még akkor is, ha az előző kérdés alapjául szolgáló határokat nyelvi és szemantikai értékekre korlátoznánk, szembe kell néznünk azzal a problémával, hogy a *zene jelentése* továbbra is homályos és a zene fogalma definiálatlan. Amennyiben sikerül egy „kielégítő” és átfogó definícióhoz jutni, tovább haladhatunk zene értéke irányában. Egy új probléma merül fel ezzel a kérdéssel kapcsolatban, amikor a kérdező fél nincs meghatározva. Kinek a szemszögéből nézve tegyük fel a kérdést; az alkotóé, az újra alkotóé vagy a „fogyasztóé”?

Az alkotó, aki írja a zeneműveket és az újra alkotó, aki előadja a zeneműveket egymástól eltérő nézőpontból lát rá a kérdésre. Az első esetben, véleményem szerint fel sem lehet tenni a kérdést, mert az egyenértékű lenne azzal, hogy van-e értéke annak, amit tesz. Ezt a kérdést bárkinek a cselekvéséről feltenni felesleges, amennyiben az illető meg van győződve arról, hogy meg kell tennie azt, amit tesz, mindegy milyen kényszerből, belső vagy külső készítésből, hit vagy döntés/elhatározás alapján. A második esetben a kérdésre ugyanúgy lát rá az előadó-alkotó művész, mint a szerző-alkotó, de az előadó cselekvésének két típusú az *oka*²⁴²: az egyik típusban, amely az előadásra vonatkozik, ott van a belső kényszer/készítés, hasonlóan a szerző-alkotóra; a másikban, amely az előadásra való felkészülésre (a napi gyakorlásra) vonatkozik, nem csak szellemi, de fizikai szenvedés és fájdalom is csatlakozik a korábbi tapasztalatokhoz, amelyek az előadást követően, ciklikusan, több részben pozitív értékűvé válnak, mint pl. dicséret, kiteljesedés, megvalósulás, öröm, gyönyör, élvezet stb. Ezeket a

²⁴² Nem a szándék vagy szándékosság szót használom. A „cselekvés oka” kapcsán itt használható jobb kifejezés a *diszkurzív intencionalitás* lehet, amely megértésem szerint *teleológiát* foglal magába.

példákat követve a zene értékéről feltett kérdéseket, kizárólag a szemlélő/hallgató szemszögéből érdemes elemezni. A válaszokat így erre a területre lehet korlátozni, ami alapján nem egyének szintjén, hanem kulturális szinten lehet foglalkozni a művészet értékével.

A definíciós elméletek, vélemények a zeneművészet kapcsán ellentmondásosak, de ha zenét nem művészetként értjük, zenéről ilyen kérdést nem lehet feltenni, így ellentétben a zenével, a kérdés a zeneművek kapcsán mindig feltehető lesz. Az eddigiek alapján mondhatjuk, hogy

a zene maga a metazene, ami minden olyan fogalomnak a definícióját teszi lehetővé, (i) melyhez bármikor zenei minőségek hozzárendelhetők, vagy (ii) amely zenei tulajdonságokról tanúskodhat, vagy (iii) amelyhez zenei tulajdonságokat társíthatunk.

Ezzel az értelmezéssel, zene egy önmaga fölé helyezett rendszer, amely lehetővé teszi az első (alsó) fogalomhalmaz (a zenei halmaz) definiálhatóságát. Mondhatjuk, alapot biztosít a halmaz tagjainak a definiálhatóságát. Azt is mutattuk, hogy bár logikailag nem, de nyelvi szemantikai tulajdonságaival zene (konceptiója) a maga alá tartozó fogalmakkal felcserélhető, így nem lefelé, hanem felfelé indulva zene önmaga meta fogalma lehet. Hivatkozva a gödéli bizonyíthatósági tételekhez, kénytelenek vagyunk a metazene fölé helyezni egy metametzenét, amely a metazene definiálhatóságát tenné lehetővé. Ez továbbra a zene definiálhatóságát teszi lehetővé, mert mondtuk, hogy zene önmaga metazeneje. **Zene önmaga metafogalmi állapotában, végtelen; zene egy meta állapot ad infinitum.**

Gödéli értelmezéssel szemben, amely zárt rendszerekre vonatkozik, zene nem egy zárt rendszer a meta állapotában. Csak a zenei halmaz végesnek és zártnak ítélnélhető egy adott pillanatban. Ezt azzal az érveléssel lehet cáfolni, hogy a jövő olyan – jelenleg általunk ismeretlen – elemeket mutathat be, amelyek a zenei fogalmak közé sorolhatók lehetnek, ami továbbra is nyílttá teszi a halmazt; erre a válaszom az, hogy akkor is minden adott pillanatban az a jövőbeli (zenei) halmaz, amely a hozzá tartozó pillanatban érvényes, egy zárt halmazt fog alkotni. A zene (mint művészet és mint metafogalom) végtelen vagy határtalan (nyílt) fogalmi állapota olyan metafizikai lehetőséget kínál annak az értelmezésében, hogy pl. a zenét apriorinak nevezhessük. Mitől apriori valami, ha nyílt fogalom? Nem fogalom, hanem egy fogalmi állapot, amely meghatározhatatlan. Intuitív módon a belső érzék meta állapota (észlelésből ered, előérzet jellegű), még nem jutott fogalmisághoz; még csak egy proto-fogalom, egy fogalmi embrió. Ezért végtelen, így időtlen. Időbeliségét ezzel lehet cáfolni, a térbeliségét a határtalanságával. Ebből következhet az apriori jellegének a lehetősége.

Ez a fogalmi végtelenség a gyakorlatban nem alkalmazható. Ezért a zene meta szintű fogalmi szemantikai megközelítése. A zenei gyakorlatban szinte soha nem foglalkozunk zenével metafizikai szinten, mivel a gyakorlat legtöbb esetben egy jelenség vagy egy cselekményre vonatkoztatva jelenik meg az életünkben – és szinte mindig a fizikai tárgyak vonatkozásában – és különböző formákban, pl. elemzés, minősítés, rögzítés. A szemantikai jellegének igazolása viszont a metafizikai megközelítésünkkel válik lehetségessé, így a zene nyelvi jellegének, a zene szemantikájának mint létezőnek és valósnak elfogadása, a zenei nyelv elsajátításának és eme képességnek és tudáshalmaznak a fejlesztésének, kifinomításának a lehetőségét biztosítja, amely szerint a zene nyelvén (vagy a nyelviségén keresztül) kommunikálni tudjunk. Elméletben végtelen és határtalan, de gyakorlatban véges és meghatározható legyen zene? Ez nem egy Möbius szalag?

Erre egy nyelvi logikai példát mutatok be. A lenti részlet Molnár Zoltán Gábor *Bizonyításelmélet és Gödel-tételkör* című összeállításából van. Idézem; (a kiegészítéseim és megjegyzéseim zárójelben monogramommal):

„...A Waverley szerzőségének problémája. Ez egy Frege által felvetett és Russell által átfogalmazott probléma, amely következőképpen tárul fel.

IV. György király szeretné tudni, hogy vajon Scott-e a Waverley szerzője.

Mivel tudjuk, hogy Sir Walter Scott a Waverley szerzője, ezért az azonosság miatt és a Leibniz-törvény miatt a fenti mondat ugyanaz mint:

IV. György király szeretné tudni, hogy vajon Scott-e Scott.

Látható, hogy a két mondat nem ugyanazt jelenti. A probléma feloldása Russell szerint az, hogy „a Waverley szerzője” nem helyettesíthető Scott-tal, mert az előbbi nem valódi név (hanem deskriptív frázis; E. A.). Valójában a szóban forgó mondat így szól:

IV. György király szeretné tudni, hogy vajon létezik-e olyan ember (pontosabban valami; E. A.), aki azzal a tulajdonsággal rendelkezik, hogy szerzője a Waverleynek, egyetlen szerzője a Waverleynek és Scottal azonos.

Strawson kritikája szerint a nem létező dolgokra utaló deskripciót tartalmazó mondat (inkább mondatrész, pontosabban frázis; E. A.) se nem igaz, se nem hamis. Viszont a nem egyértelműen utaló (inkomplett) deskripció

az asztalt könyvek borítják,

(amikor több asztal is van) igaz lehet, ha a beszélő egy konkrét asztalra gondol közben, vagy a szövegkörnyezet ezt egyértelműsíti, (mert a látszólagos név, hasonlóan a fenti russeli deskriptív frázisra, nem-teljes szimbólumként kontextusban van parafrázálva; E. A.)

Donnellan kritikája szerint a deskripciót tartalmazó mondatoknak lehet attributív és referenciális olvasata.

Smith gyilkosa örült.

mondat mást jelent, ha a felügyelő a brutálisan meggyilkolt Smith holttestére nézve mondja, és mást jelent, ha a hamisan Smith meggyilkolásával megvádolt Jones-t magában motyogni látó riporter mondja. Az előbbi (Smith gyilkosa; E. A.) attributív (és nem deskriptív; E. A.) és ugyanaz az értelme mint Russellé (Russell példájában a Waverley szerzője; E. A.); az utóbbi referenciális és Jonesra vonatkozik.

Az azonosság problémája:

Frege eredeti problémája a következő volt.

A Hajnalcsillag (Phoszporosz) a Nap által megvilágított égitest.

Az Alkonycsillag (Heszperosz) a Nap által megvilágított égitest.

Mivel mindkettő név a Vénusz bolygóra vonatkozik, azért ezek egyenlők. Mégis, ha valaki nincs tisztában ezzel, azt gondolhatja, hogy az első igaz, a második nem. Vagyis a két név jelölete ugyan azonos, de jelentése nem. Miközben a

Hajnalcsillag azonos a Hajnalcsillaggal.

mondat analitikusan igaz. A fenti problémára egy válasz a *nevek Frege-Russell-féle jelentésemélete* vagy *leíráselmélet*. Eszerint a nevek valójában individuum leírások rövidítései (pl. a Hajnalcsillag az égen utoljára látható csillag, az Alkonycsillag az égen először feltűnő csillag). Ennek megfelelően az $a = a$ mondat analitikus (matematikai szóhasználatnál triviális) igazságot fejez ki, míg a „Heszperosz azonos Phoszporossal” igazságát csak empirikus kutatással lehet megállapítani, és a kanti osztályozás szerint egy aposteriori állítás nem lehet analitikus. Az elmélet szerint a

nevek jelentése a deniáló²⁴³ fogalmuk, ami miatt valóban van különbség a fenti két kijelentés között.”²⁴⁴

A téma további feldolgozása meghozná a *kétdimenziós szemantikai elméleteket*, és abból a perspektívából elemezné a fenti és lenti példákat – a használt szavak *elsődleges* és *másodlagos intenzióival*; a mi esetünkben a „zene” intenzióival. Egy ilyen elemzés a disszertáció hosszú kiterjesztését tenné szükségessé. Ezért a feladatot a jövőbeli elemzésekre hagyom.

A fentieket a zene fogalmára applikálva, és megfordítva, több kijelentéssel találkozunk, amelyekben a jelentés a fogadó fél értelmezésén múlik. Ahogy ezt a későbbiekben olvashatjuk, zenei (akusztikus) jelenségekre ez nem lesz érvényes, és a fordítottja vonatkozik eme folyamatokra. A zene fogalmával kapcsolatban találunk $a = a$ állításokat $a = b$ jelentésekkel; fordítva $a \neq a$. Nézzünk meg néhány példát:

1. Figyeljük meg, hogy a következő állítások és kérdések megértésének különbségei homályt mutatnak a *zene* jelentése(i)ben, annak akusztikus természetén túl: „Zenét hallunk,” „Ami szól, zene,” „Zenét hallok,” és „Hallom a zenét” és „Hallottad a zenét?” „Szól a zene?”
2. A következő állítások és kérdések „Szeretem Vivaldit,” „Szeretem Vivaldi zenéjét,” „Szereted Vivaldit?” „Szereted Vivaldi zenéjét?” szemantikai viszonya a fentiekhez hasonló problémákat vet fel; ezekhez hozzáadva, a „Vivaldi a szerelmem” kijelentés elhomályosítja az előző kérdések értelmezését; a „szeret” kifejezés vonatkozhat egy zeneszerzőre, egy zeneműre vagy általánosan egy zenemű halmazra; még az utolsó példában sem egyértelmű, hogy a nyilatkozó személy valójában Vivaldi szeretője vagy rajongója-e.
3. A „Beethoven forradalmi,” „Beethoven zenéje forradalmi,” „Beethoven forradalmasította a szimfonikus komponálást” és „Beethoven forradalmasította a szimfónia szerkezetét” kijelentésekben a Beethoven, a szimfónia és a zene viszonya a „forradalmi lét” kontextusában kétértelműséget mutat.

²⁴³ Eredeti szövegben így szerepel; értelemezésem: tagadó.

²⁴⁴ Molnár, Z. G. (2019): Bizonyításelmélet és Gödel-tételkör.

4. A következő állítások összefüggésében észlelhető a zene jelentésének kétértelmősége: „A zene csúnya,” „Ez a zene csúnya,” „Ez a zene csúnyán szól ezen a hangszeren,” „A zene csúnyán szól ezen a hangszeren” és „Ennek a hangszernek a zenéje csúnyán szól.”
5. A zene kétértelmű jelentése a kijelentésekben: „A biológiának vége, most zenére megyek,” „Nyolcéves koromban kezdtem el zenét tanulni,” és „Matematikából négyest, zenéből ötöst kaptam.”
6. A jelentések kétértelmősége: „Zenélek,” „Zenét hallok,” „Zenét hallgatok,” „Zenét olvasok,” „Zenét tanulok,” „Zenét tanítok,” „Zenét tanulmányozom,” „Memorizálok a zenét.”

Most, hogy ennek a fejezetnek végéhez értünk, megkérdezhajük, hogy megválaszoltunk-e kérdéseket. Ahogy megfigyelhető volt, inkább újabb kérdések merültek fel.

Ennek a résznek végére érkezve, és a közjáték (Interlúdium)²⁴⁵ címre utalva összefoglaljuk az eddigi fő gondolatokat.

1. A korunk zene felfogása erősen eltér az ókori mousikē felfogásától. Egy szintézisre és egyesítésére törekvő filozófiai megközelítést javaslom, amely tükrözné az ókori “zene” felfogását, egy művészeti ágon túl, annak társadalmi, viselkedési, interkulturális és művelő vonzataival együtt, úgy, hogy ezt a felfogást gyakorlatban is lehessen elfogadni, alkalmazni, miközben a fogalom jelentésének és értelmének egyértelműségét biztosítunk.
2. A zene fogalma a diszkurzív gyakorlatban problémás. A szóhasználata gyakran egymástól eltérő és részben egymással összefüggő, de esetenként egymással való kapcsolat nélküli jelentéseket tár elénk. Ezért kérdésessé válik az is, hogy a zene fogalma egy valamire vonatkozik-e, vagy több fogalomnak jelölője. Ezért mondtuk, hogy ernyő fogalom.
3. A zene fogalmának ilyen jellegű használatát szótári definíciókban, zeneszerzők és zenekutatók, illetve filozófusok szavai és véleményei alapján megvizsgálva megállapítható, hogy a fogalom egyértelműsítése nélkül és a használatban egy adott

²⁴⁵ Közjáték (Interlúdium): Egy hosszabb előadás részei közé elhelyezett rövid műsor (zene vagy tánc stb.), vagy egy dráma vagy opera felvonásai közötti előadásra komponált rövid hangszeres darab. A dolgozatomban töltött szerepe hasonlít a zenei közjátékéhoz. Az első és a második fejezet közé helyezve olyan tartalommal rendelkezik, amely nem kapcsolódik közvetlenül az abban tárgyalt témákhoz, mint például a matematika, a logika és hasonló. Jellegeből adódóan az első fejezet összefoglalása is belekerülhetett, ami a szövegtörzsben (a dolgozatban) megszakította volna a narratívát. Így a közjáték teret biztosított a két fejezet között az elbeszéléstől idegen, de a fejezetek tartalmához kapcsolódó összefoglalónak, amely funkciója hasonló az előszóhoz vagy az utószóhoz.

diszciplínán belüli konszenzus mellett egy interdiszciplináris konszenzus nélkül az írott szövegekben a fogalom többértelműsége elkerülhetetlen marad. Ezért a leírtak legtöbb esetben – mint legtöbb írott szöveg esetében – kétszintű értelmezésre szorulnak. Ez a dupla szintű értelmezés a leírtak egyértelmű megértését nem teszi lehetővé, ami véleményem szerint a legtöbb író szándékával ellentétes kell legyen, kivéve az olyan ritka eseteket, ahol a szerző szándéka pont a kifejezés és a megértés homályossága.

4. Analitikus és nem analitikus eszközökkel, elméletekkel és módszerekkel megközelíthető a zene fogalma és általánosan a zene (azaz, nem csak nyelvi fogalmi állapotában). A javaslatunk az *analitikus restrukturálás* mint elmélet és módszer, amely nem csak fogalom-elemző megközelítést kínál, hanem magába foglalja a jelenségvilághoz való viszonyunkat, az elme és a világ kapcsolatát, a hermeneutikus párbeszédet és az akusztikus folyamatok meg- és felismerését; tehát elméletet és gyakorlatot együtt is külön is képes kezelni.
5. *A zene mint tiszta szemléleti forma* egy javaslat, amely a fenti (4.) premisszára és fentebb említett felfogás szintetizáló jellegére épül. Ennek a javaslatnak kibővített vitatása azt szükségelteti, hogy ne maradjunk Kant kritikai filozófiájának keretein belül. Ezt a megközelítést a *kanti kritikai filozófia* kiterjesztésének és a korunk elmefilozófiai elméleteinek alkalmazásával való újabb értelmezésének tekinthetjük.
6. A zene aprioriként vélt felfogásának alátámasztására matematika és logika kínálhat segítséget. Kurt Gödel platóni megközelítése szerint intuíció (nem a kanti képzet) a világ megértéséből és a világ megismeréséből nem zárható ki. A zene formális rendszernek felfogható, de a szemantikai természete nem hasonlít a formális rendszerekéhez. Ez az eltérés abból adódik, hogy a zene önmaga meta-zenéje.
7. A matematikai bizonyíthatatlanság a definiálhatatlansággal párhuzamba hozható, ha a zenét formális rendszerként fogadjuk el. A zene meta-zenei állapota és természete viszont a zenével kapcsolatos fogalmak definícióját teszi lehetővé. Ezáltal minőségek, tulajdonságok a zenei fogalmakhoz hozzárendelhetővé válnak. Így leszünk képesek zenéről beszélni, ami nem a zenei megértést teszi lehetővé, hanem a zenéről való diszkurzusban a megértést. A zene megértése a zenei jelenségek tapasztalásában azok megismerésének, azok élvezésének, velük való azonosulásnak nem a feltétele.

További kérdések várnak megválaszolásra. Pl. Mi a különbség a hallás és a hallgatás között? Léteznek különböző típusú zenei hallások? Mi a zenei hangok természete? Miért és hogyan választottuk ezeket a hangokat? A hang lehet örök? Mikor érzékelünk zenei minőségeket hangok hallatán? Feltételezhetünk-e oksági összefüggést a zenei hangok között egy zenemű

hallgatásakor? Mi a zenemű? Mikor és hol találkozhatunk vele? Ezekre és további kérdésekre keresünk választ a következő fejezetben, és a további kötetekben.

2. Második Fejezet: a hang(zás)ról és a hangközről

Az akusztikai jelenségekhez tartozó hangképzetek mint mentális képzetek az elmében szükségszerűen kaphatnak értelmet. Azok a képzetek, amelyekhez a hangképzetek mint akusztikai jelenségképzetek tartoznak, nem értelmezhetők célszerűség nélkül. Ez az értelmezés nem tartozik egy tudatos tapasztaláshoz, de tudat nélkül nem lehetséges. Más szavakkal mondva, az intellektus (értelem) cselekvése, ami ezeknek az értelmezése, a hangok esetében nem tudatos, de ez a cselekvés (az értelmezés, vagy interpretáció) aktív tudat nélkül nem lehetséges. Az, amely az elme szabad cselekvésének eredménye, az a belső képzet, amellyel a tárgyak, a jelenségek, illetve a külvilág megismerése lehetséges. Ezt a belső képzetet tudatosságnak lehet nevezni. A tudatosság ezen felfogásának részletezését a befejező fejezetekben fogom közölni. Egy kis csavarral a transzcendentális idealizmusra utaló szavaim után a hangokat mint akusztikai jelenségegységeket minden zenével kapcsolatos jelenség kiindulópontjának nevezzük, amely alapot biztosít a hangok reális és ideális kapcsolatainak megfejtéséhez.

Az előszóban feltett kérdéseimre akkor kaphatunk választ, ha két hang közötti (feltételezett) kapcsolatot és annak a szubjektumra való hatását vizsgáljuk. Meg kell állapítani, hogy hol van az a pont, amikor egy akusztikai jelenséget *zenének* nevezünk. Egy akusztikai jelenség mikor zene? A hang(zás)ok (zenei hangok) a zenei jelenségekben (zenei folyamatokban) egyszerre megszólalása, és hang(zás)ok egymás utáni megszólalása az elmében egymáshoz hasonló és esetenként azonos hatást eredményezhet. Szintén az elmében, ezek a hatások – egymás közti hasonlóságuk révén – egymáshoz hasonló elme állapotokat idézhetnek elő. Így ezekről egymáshoz hasonló és esetenként egymással azonos ítéleteket tudunk mondani. Az ilyen jellegű, több hang(zás)ból álló akusztikai formációknak van egy szakmai terminológiája és ezek közül a terminusok közül néhányat a hétköznapiakban is használunk. Az egyszerre megszólaló, vagy megszólaltatott hang(zás)okat hangzatnak (hangköznek²⁴⁶, illetve akkordnak), az egymást követő hang(zás)okat hanglépéseknek, és amennyiben egy több változó hanglépésből álló hangsornak meghatározható az eleje és a vége, azt dallamnak nevezhetjük. Nem minden hang(zás) sor (vagy kontúr) képez dallamot.

²⁴⁶ Kétféle hangközt kell megkülönböztetnünk. Először, két egyszerre megszólaló hangzásra használható; a másik, amikor két hangzás egymás után szólal meg; a kettő közötti „távolság” mindkét esetben azonos. A távolságot frekvenciában kell érteni, nem időben sem térben.

A hang definíciója egy akusztikai jelenségre kell, hogy utaljon, amelynek van forrása, közvetítő közege (amelyben tovább terjednek a hanghullámok) és fogadója. Az emberi fül, miután „fogja-fogadja” a hanghullámokat – mindegy milyen forrásból erednek –, sajátos (és itt a tanulmányban nem leírt) biológiai, kémiai folyamatokon keresztül jeleket küld az agynak, amely ezeket feldolgozva a jelenséget felismeri, megnevezi és minősíti. A mentális feldolgozás ebben a folyamatban nem interpretálás és nem értelmezés. Fontos meghatározni a *feldolgozás*nak ebben a kontextusban a jelentését. Ez egy organikus, biológiai feldolgozás, vagyis empirikus eredetű (bevitelű), amelyet egy ideális feldolgozás követhet. Ezt az első lépést *mentális strukturálás*nak nevezhetünk. Ez az elméleti strukturálás a későbbiekben elősegíti a zeneművek restrukturálását és lehetővé teszi azok előadhatóságát, majd a hallgató általi fel- és megismerését. Ebben a folyamatban az ítéletalkotás nem mindig tudatos, sokszor ösztönös, amely a szubjektum múltbeli empirikus halmazától nem lehet független. Az empirikus halmaz kialakulásához szükséges mechanizmust és e mechanizmusban rejlő folyamatokat meg kell vizsgálnunk. A zeneszerző, az előadó és a hallgató kapcsolatáról és ebben a háromoldalú szubjektivitásban a zenemű ontológiájáról a függelék A-ban olvashatunk. A szubjektumból indulva – ahogy minden megismerés a szubjektumban történik, és kizárólag annak az elméjéhez tartozik –, először a hallást (és hallgatást), majd a hangot, és innen kifelé haladva a hangforrásokat vizsgáljuk. A hang fogalma alá tartozó természetes és nem természetes eredetű akusztikai jelenségeket a későbbiekben elemezzük.

a) A hallásról és a hallgatásról

Mielőtt a hangok kapcsolatát megvizsgálánánk, és a hangokat és azok kapcsolatait „egymással összekapcsolnánk,” zárójelet nyitunk, hogy megértsük az empirikus szubjektum (*Homo sapiens sapiens*)²⁴⁷ fizikai anatómiai kapcsolatát a hangokhoz, amit *hallás*nak nevezünk. A hallásnak két, egymástól elkülöníthető és minden jellegében egymástól független típusa van. Ezeket a köznyelv és sokszor a szakma is külső és belső hallásnak nevezi. Az alábbiakban a külső hallásról olvashatunk.

Amitől a hangokat metafizikai megvizsgálásra méltónak minősíthetjük, az, hogy ezek nemcsak az érzékelés és észlelés fontos elemei, hanem ontológiailag olyan sajátosságokkal rendelkeznek, amelyek metafizika tartományához tartoznak. A hangok érzékelésének az

²⁴⁷ *Homo sapiens*: a *homo sapiens* alfaja és kizárólag a hominid faj ma élő tagjaiból (a modern emberből) áll.

időhöz és a térhez való viszonya metafizikai és ismeretelméleti kérdésekre vezet. A hangok elsősorban olyannak tűnnek, mint ha nem vezetnék be a gondolkodásba olyan elemeket, amelyekkel általános ítéleteket megkérdőjelezhetnénk, mint pl. a színek esetében. Ennek az ellenkezőjét igyekszik bemutatni a tanulmány, hogy a hangokból, mint akusztikai jelenségekből indulva, a (harmadik kötetben) szabadságig és az igazságig terjedő metafizikai kérdésekkel fogunk foglalkozni a zenei jelenségek keretein belül maradván.

Mindezeknek az alapfeltétele a hallás mint érzék, és a zeneiség mint veleszületett képesség léte. A zeneiségről az első fejezetben olvashattunk, hogy az minden emberben adott. Tudományokban a hangfrekvenciák emberi fül által érzékelhetőségének a megvizsgálásához és ennek a méréséhez egy mértékegységet határoztuk meg. Ez a *cent*²⁴⁸, amely a temperált hangrendszerekben 1/100 félhangnak²⁴⁹ felel meg.

Nehéz megállapítani, hogy az emberek minimum hány centes különbséget érzékelhetnek; ez személyenként változik és sok külső tényező is befolyásolhatja. Egyik kutatás szerint az emberek meg tudják különböztetni az 5–6 centes hangmagasság-különbséget is. Az érzékelhető küszöbérték (technikailag ezt az *éppen észrevehető különbségnek*²⁵⁰ nevezik,) a frekvencia, az amplitúdó és a hangszín függvényében változik. Megállapítást nyert az is, hogy a megnövekedett hangzásbeli kontextus lehetővé teszi a hallgatók számára, hogy pontosabban megítéljék a hangmagasságot. Összefoglalva, dallamkörnyezetben (hang-egymásutániségben) a néhány centnél kisebb intervallumok nem érzékelhetők az emberi fül számára, viszont hangzatokban (egyszerre megszólaló hangok esetében) nagyon kicsi eltérések érezhetők a hallottak lüktető/pulzáló és „érdes” sajátosságai miatt. Az előző esetben (dallam esetében) a vízszintes hangviszonyokban, amelyekről a 8. fejezetben (második kötetben) olvashatunk, kis hangmagasság eltéréseket a laikus „hamiskásnak” *nevezné*, az utóbbi esetben (hangzatokban) ezeket határozottan „hamisnak” *minősítheti*, mert az egyszerre megszólaló hangok (amelyek hangzatokat alkotnak) felhangrendszereikben az ütköző, nem tökéletesen egy frekvenciára beállított hangok és hangviszonyok miatt, a „nem kívánatos” ítélethez vezetnek.²⁵¹

²⁴⁸ A *cent* az exponenciális tulajdonságú frekvenciaviszonyok illetve zenei intervallumok logaritmus skálában való lineáris kezelését lehetővé tevő **mértékegység**, melyet elsősorban a különféle temperálások és a bennük megalkotható hangközök összevetésére használnak. Az oktáv 1200 centből áll, a kiegyenlített hangolásban pedig 100 cent ad ki egy temperált félhangot (innen származik a mértékegység neve).

²⁴⁹ Félhang = fél hang távolság (intervallum). Az intervallumokról az alábbiakban olvashatunk részletesen.

²⁵⁰ Just Noticeable Difference, JND.

²⁵¹ Ez az egymással ütköző frekvenciák és azok összefüggései miatt történik. Akkor fordulhat elő, ha a hangszereket nem tökéletesen hangolják össze, vagy ha több hangszeren játszott alaphangok nem azonos frekvenciájúak.

Amikor a hangmagasságok *vibratóval* (egy hang adott frekvencia tartományának az oszcillálásával, hullámoztatásával) hallhatók, az ember a középfrekvenciát (az oszcillálás közepét) a hangmagasság középpontjának érzékeli. Egyik tanulmány szerint Franz Schubert *Ave Mariájának* a modern előadásaiban a vibrató feszítávolság általában ± 34 cent és ± 123 cent között mozog, átlagosan ± 71 cent, de nagyobb eltérést lehet észlelni Verdi opera áriáiban. Ahogy a bevezetőben írtam, nem szándékozom konkrét zenei példákra hagyatkozni, főleg szövegesekre nem. Annak ellenére, hogy az éneklés, mivel szöveg alapú, e tanulmány keretein kívülre esik, a vibrató nem csak éneklésre, hanem annak a hangszeren való utánzására is vonatkozik. Billentyűs és ütőhangszerek kivételével (ott is vannak kivételek, pl. vibrafon, így az elnevezése), minden vonós és fúvós hangszeren *vibrató* határtalan árnyalatival való használata a mai zenei gyakorlat elemi része. Az egészséges felnőttek könnyen képesek felismerni a 25 centes hangmagasság különbségeket. Az amúziában szenvedő felnőttek azonban nehezen ismerik fel a 100 centnél kisebb különbségeket, és vannak olyan esetek, amelyekben ezek vagy nagyobb intervallumok felismerése is nehézséget okoz. Ez azt jelenti, hogy amúziás egyének számára egymást követő zenei hangok megkülönböztetése egyes esetekben lehetetlen.

Az emberi hallás jellegének az általánosíthatóságát megcáfolja az a dualizmus, amelyet a (külső) hallásnak két alap típusa eredményez. Az emberi faj nagy százalékában található a relatív (viszony alapú) hallás, míg kis százalékában az abszolút hallás. Az utóbbi az agyban nem csak a hallás központot, hanem erősen a beszéd központot is alkalmaz. A hallgatással és a meghallással, illetve a meghallgatással²⁵² kapcsolatos gondolatokról a második kötetben olvashatunk. Az alábbiakban a h) szakaszban röviden érintjük a hallás és a hallgatás különbségeit.

²⁵² A disszertációm angol nyelvű változatában a *listening to* és a *listening for* közötti különbséggel vizsgáljuk meg a zene hallgatást, amelyben – a halláson felül – a *listening to* az általános hallgatásra, a *listening for* a meghallásra és maghallgatásra vonatkozik. Míg az előbbi pontos magyar fordítása lehetséges, az utóbbi pontos fordítása nem, de a körülírása lehetséges. Ezekben az érvelésekben elsődlegesen Francis Sparshott írását veszem alapul. Sparshott, F.: *Aesthetics of Music: Limits and Grounds*, in Alpers, P. (ed.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. The Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (reprint 1994).

b) Neuroplaszticitásról²⁵³ és az abszolút hallásról²⁵⁴

Ennek a fejezetnek az eleje a természettudomány eredményeire és a zenetudományra támaszkodik. Fontosnak tartom, hogy ez az információ itt kapjon helyet, mert a későbbi fejezetekben a hallással kapcsolatos alapismeretként fontossá válik, amire a metafizikai elméleteket tudjuk építeni. A továbbiakban a *hangzás* (zenei hang) szó helyett a *hang* szót használom. Az alábbi idézet az új OPERA hipotézist foglalja össze, amely az agyi funkciók vonatkozásában a zene tanulás, a zenélés és a beszéd (nyelv) egymásra való hatásait neuroplaszticitás szemszögéből igyekszik feltárni. „Az eredeti OPERA hipotézis ezzel a kérdéssel foglalkozott, a fokozott halló szenzoros feldolgozásra összpontosítva. A hipotézis, amelyet először Patel (2011, 2012)²⁵⁵ ismertetett, az, hogy a zenei edzés az adaptív plaszticitást ösztönzi a beszédfeldolgozó hálózatokban, ha öt feltétel teljesül. Ezek a következők: (1) Átfedés (Overlap): anatómiai átfedés van az agyi hálózatokban, amelyek feldolgozzák a zenében és a beszédben egyaránt használt akusztikai jellemzőket (pl. hullámforma periodicitás, amplitúdó burok), (2) Pontosság (Precision): a zene magasabb követelményeket támaszt ezeknek a megosztott hálózatoknak mint a beszéd a feldolgozás pontossága szempontjából, (3) Érzelem (Emotion): az ezt a hálózatot bekapcsoló zenei tevékenységek erős pozitív érzelmeket váltanak ki, (4) Ismétlés (Repetition): az e hálózatot bekapcsoló zenei tevékenységeket gyakran megismétlik, és (5) Figyelem (Attention): az e hálózatot bevonó zenei tevékenységek összpontosított figyelemhez kapcsolódnak. Az OPERA hipotézis szerint, ha ezek a feltételek teljesülnek, a neurális plaszticitás a kérdéses hálózatokat a pontosabb működésre készíti, mint ami az általános beszédkommunikációhoz szükséges. Mivel a beszéd megosztja ezeket a hálózatokat a zenével, a beszédfeldolgozás előnyben részesül. A neurokémia szempontjából

²⁵³ A *neuroplaszticitás* az agy idegsejtjeinek és ideghálózatainak azon képessége, hogy megváltoztassák kapcsolataikat és viselkedésüket új információkra, érzékszervi ingerlésre, fejlődésre, károsodásra vagy diszfunkcióra reagálva. Noha egyes idegi funkciók az agy specifikus, lokalizált régióiban rögzítettnek tűnnek, bizonyos ideghálózatok modularitást mutatnak, és specifikus funkciókat látnak el, miközben a szokásos funkcióiktól való eltérés és önmaguk átszervezésének képességét is megőrzik. Ennélfogva a neuroplaszticitást általában az agy összetett, sokrétű, alapvető tulajdonságának tekintik. (Britannica)

²⁵⁴ Az abszolút hallásról részletes tudományos írásért lásd: URL =

<<https://www.jneurosci.org/content/39/15/2930>> és URL =

<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2776913/>>

²⁵⁵ Patel, A.D.: Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis. *Front. Psychol.* 2, 142. 2011. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00142>. és Patel, A.D.: The OPERA hypothesis: assumptions and clarifications. *Ann. N. Y. Acad. Sci.* 1252, 124-128. 2012.

érzelem, ismétlés és figyelem társul a neuromodulátorok, pl. a dopamin, az acetilkolin és a noradrenalin kibocsátásához a kéregben, amelyek mind megkönnyítik az idegi plaszticitást.”²⁵⁶

„A kibővített OPERA hipotézis állítja, hogy a zenei tréning képes az adaptív plaszticitást előidézni a beszédfeldolgozó hálózatokban, ha: 1) A beszéd és a zene által egyaránt használt szenzoros vagy kognitív folyamatot (például a hullámforma periodicitásának kódolását; hallási munkamemóriát) az átfedő agyhálózatok közvetítik. 2) A zene ennél a folyamatnál magasabb követelményeket támaszt, mint a beszéd. 3) A zene érzelmekkel, ismétlésekkel és figyelemmel vonja be ezt a folyamatot. A kibővített OPERA hipotézis az eredeti OPERA hipotézist igyekszik egységesíteni Strait és Kraus (2011), valamint Besson et al (2011) elképzeléseivel. Ezek a szerzők azt javasolták, hogy a zenei tréning fokozza a hallási munkamemóriát és a hallási figyelmet, és ez hatással van a beszédfeldolgozásra, mivel a beszéd és a zene ezekben a folyamatokban egymást átfedő agyi hálózatokkal rendelkeznek. Összefoglalva, a kibővített OPERA hipotézis azt javasolja, hogy a zene által a beszéddel megosztott bizonyos érzékszervi és kognitív folyamatok iránti magasabb követelmények teremtik meg a beszédfeldolgozás idegi erősítésének/fejlődésének a színterét. Amikor ezeket az igényeket érzelmi jutalommal, kiterjedt ismétléssel és összpontosított figyelemmel kombinálják, akkor a tapasztalat-függő idegi plaszticitás mechanizmusain keresztül javulások/fejlődések történnek.”²⁵⁷

²⁵⁶ Patel, A D.: The original OPERA hypothesis addressed this question, focusing on enhanced auditory sensory processing. The hypothesis (first presented in Patel, 2011, 2012) is that musical training drives adaptive plasticity in speech processing networks when 5 conditions are met. These are: (1) Overlap: there is anatomical overlap in the brain networks that process an acoustic feature used in both music and speech (e.g., waveform periodicity, amplitude envelope), (2) Precision: music places higher demands on these shared networks than does speech, in terms of the precision of processing, (3) Emotion: the musical activities that engage this network elicit strong positive emotion, (4) Repetition: the musical activities that engage this network are frequently repeated, and (5) Attention: the musical activities that engage this network are associated with focused attention. According to the OPERA hypothesis, when these conditions are met neural plasticity drives the networks in question to function with higher precision than needed for ordinary speech communication. Yet since speech shares these networks with music, speech processing benefits. In terms of neurochemistry, emotion, repetition, and attention have been associated with release of neuromodulators such as dopamine, acetylcholine, and norepinephrine in the cortex, all of which facilitate neural plasticity. ‘Can non linguistic musical training change the way the brain processes speech?’ *The expanded OPERA hypothesis*. Hearing Research, 2014 Feb; 308:98-108 (102. o.) doi: 10.1016/j.heares.2013.08.011. Epub 2013 Sep 20. PMID: 24055761.

²⁵⁷ Ibid.: The expanded OPERA hypothesis claims that music training can drive adaptive plasticity in speech processing networks if 1) A sensory or cognitive process used by both speech and music (e.g., encoding of waveform periodicity; auditory working memory) is mediated by overlapping brain networks. 2) Music places higher demands on that process than speech. 3) Music engages that process with emotion, repetition, and attention. The expanded OPERA hypothesis seeks to unify the original OPERA hypothesis with the ideas of Strait and Kraus (2011) and Besson et al. (2011). These authors proposed that music training enhances auditory working memory and auditory attention and that this impacts speech processing because speech and music have overlapping brain networks involved in these processes. To summarize, the expanded OPERA hypothesis proposes that it is the higher demands that music places on certain sensory and cognitive processes shared with speech that set the stage

Meg kell jegyezni, hogy a fenti szövegben a „zene” fogalmának a használata a tézisem első fejezete után némi kívánnivalót hagy maga után. *A beszéd és a zene együttese* akármilyen jól is hangzik, nem világos, hogy a kutatók a beszédet hogyan hozzák párhuzamba a zenével, ha csak az agyi funkciókat vesszük figyelembe. Hogyan lehetséges a kettő összehasonlítása és kombinálása materialista (fizikai) reduktív megközelítéssel? Az OPERA hipotézis alapján az agy beszéd hálózata mellett (azt átfedően) létezik a zene hálózata. Másutt feltételezem, hogy több agyi hálózat átfedi egymást és ezek egy egészséges agyban együttesen képesek működni. Ha a zene fogalmának a fenti használatából eredő ambivalenciát és homályt félre tesszük, és a zenét más szemszögből közelítjük, akkor zene mint a szemlélet tiszta formája, párhuzamba helyezhető beszéddel mint a szemlélet tiszta formájával. Továbbra is azon az állásponton vagyok, hogy minden agyi kapacitás (mentális képesség) egy tiszta szemléleti forma lehet, ha a kanti terminust szeretnénk alkalmazni. Amennyiben nem, akkor ezek agyi hálózatok, jobban mondva Pinker (és Fodor) féle mentális modulok. Itt összekapcsolom a két elméletet.

A hangokról mint a zenei jelenségek alap elemeiről beszélve folytatom a zenei hangok megkülönböztetésének (vagy inkább észlelésének és azonosításának) a ritka képességével. Az abszolút hallás az a képesség, amely által a hangmagasságok osztályait észlelhetjük és mentálisan a hangokat az észlelt hangmagasság osztály szerint kategorizálhatjuk. A kutatók több mint egy évszázada próbálják laboratóriumi körülmények között az abszolút hangmagasság képességét tanítani.²⁵⁸ A két feladatot, az azonosítást (a hangmagasság felismerése és megnevezését) és a megkülönböztetést (a rezgési sebesség változásainak vagy különbségeinek észlelését) különböző agyi mechanizmusok hajtják végre.²⁵⁹ Jelenleg két elmélet van ennek a „képességnek” a megmagyarázására.

A kutatók szerint az abszolút hallásnak egyik lehetséges elmélete az, hogy az ilyen képességű emberek a hangfeldolgozás korai szakaszában kategorizálják a hangokat. Ez azt jelenti, hogy ugyanúgy dolgozzák fel a hangokat, mint a beszédet. A hangokat meghatározott kategóriákhoz rendelik – ezt a folyamatot a hangok kategorikus észlelésének nevezik. Ez az első elmélet azt

for neural enhancements in speech processing. When these demands are combined with emotional rewards, extensive repetition, and focused attention, then enhancements occur via mechanisms of experience-dependent neural plasticity. 103. o.

²⁵⁸ Meyer, M.: Is the memory of absolute pitch capable of development by training? *Psychological Review*. 6 (5): 514–516. 1899. doi:10.1037/h0069034.

²⁵⁹ Tervaniemi, M.; Alho, K.; Paavilainen, P.; Sams, M. & Näätänen, R. (1993): Absolute pitch and event-related brain potentials. *Music Perception* (1993) 10 (3): 305–316. <https://doi.org/10.2307/40285572>.

feltételezi, hogy az abszolút hallással rendelkező emberek esetében a hangok az agy elsődleges és másodlagos hallókérgében vannak feldolgozva.

A lakosságra vetítve 10.000 közül kb. 1 egyén képes referencia pont (hang) nélkül felismerni vagy izoláltan reprodukálni a hangmagasságokat. Egy 2019-es nemzetközi tanulmány áttekintése azonban legalább 4%-os elterjedést jelez a zenetanulók körében.²⁶⁰ Kutatások azt is mutatják, hogy az abszolút hallás nem csak az emberre vonatkozik.²⁶¹

Az abszolút hallás gyakori a tonális nyelveket beszélők között. Például a legtöbb kínai vagy vietnami dialektusban gyakran a hangmagasság variációjától függenek az egyébként ugyanúgy hangzó szavak megkülönböztetése, pl. mandarin négy lehetséges hangváltozattal, a kantoni hat, a déli min hét vagy nyolc (nyelvjárástól függően), a vietnami pedig hat. A kínai-tibeti nyelveket beszélőkről beszámoltak, hogy egy szót hét különböző napjain különböző abszolút hangmagasságban (negyedhangon, 50 centen belül) mondanak; ezért felvetődött, hogy a csecsemők abszolút hallást szerezhetnek, amikor megtanulnak tonális nyelvet beszélni.²⁶²

A tonális nyelvű beszélők agya az abszolút hallásúakkal szemben nem dolgozza fel a zenei hangot nyelvként.²⁶³ Ez meglepő és nem várt eredmény. Egyes kutatók megállapították, hogy az európai nyelveket beszélők tudat alatt abszolút hallású memóriát használnak beszédük közben.²⁶⁴

A kutatók már régóta gyanítják, hogy az erősen specializálódott mentális funkciók elsősorban vagy a bal vagy a jobb agyféltekében fordulnak elő, mondja Dr. Gottfried Schlaug.²⁶⁵ Elmondása szerint a legújabb tanulmányok azt mutatják, hogy a zenehallgatás folyamata elsősorban az agy jobb oldalán zajlik. Hozzá teszi, hogy a verbális és zenei készségeket

²⁶⁰ Carden, J.; Cline, T.: *Absolute pitch: Myths, evidence and relevance to music education and performance*. July 9, 2019. <https://doi.org/10.1177/0305735619856098>

²⁶¹ Weisman, R., Njegovan, M., Sturdy, C., Phillmore, L., Coyle, J., & Mewhort, D. (1998). Frequency-range discriminations: Special and general abilities in zebra finches (*Taeniopygia guttata*) and humans (*Homo sapiens*). *Journal of Comparative Psychology*, 112(3), 244–258. <https://doi.org/10.1037/0735-7036.112.3.244>

²⁶² Deutsch, D., Henthorn, T., & Dolson, M. (2004). Absolute Pitch, Speech, and Tone Language: Some Experiments and a Proposed Framework. *Music Perception*, 21(3), 339–356. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.21.3.339>

²⁶³ Gandour, J., Wong, D., & Hutchins, G. (1998). Pitch processing in the human brain is influenced by language experience. *Neuroreport: An International Journal for the Rapid Communication of Research in Neuroscience*, 9(9), 2115–2119. <https://doi.org/10.1097/00001756-199806220-00038>.

²⁶⁴ Braun, M.: Speech mirrors norm-tones: Absolute pitch as a normal but precognitive trait. *Acoustics Research Letters Online* 2, 85 (2001); <https://doi.org/10.1121/1.1376728>

²⁶⁵ Gottfried Schlaug, University of Massachusetts Medical School, Department of Neurology, MD PhD.; Director, Music and Neuroimaging Laboratory, Stroke Recovery Laboratory, and Division Chief, Cerebrovascular Diseases.

egyaránt igénylő abszolút hallás szorosan összefügg az agy bal oldalán található *analitikai nyelvterületekkel*.

Schlaug és Steinmetz et al. kísérleteikben azt találták, hogy az abszolút hallású zenészek agya kevésbé szimmetrikus, mint a zenei végzettséggel nem rendelkező embereké. Abszolút hallással rendelkezők esetén a bal agyfél azon része, amelyről ismert, hogy feldolgozza a nyelvet és a nem-verbális hangokat, viszonylag nagyobb, mint a jobb agyfél azonos területe. A tanulmány a *Science* folyóiratban jelent meg.²⁶⁶

Az említett tanulmány szerint az abszolút hallású zenészekben a bal planum temporale régiója kétszer akkora volt, mint a nem zenészeknél. Az abszolút hallás nélküli zenészek planum temporale mérete közelebb volt a nem zenészekéhez. A planum temporale az agy mindkét oldalán található szerkezet, és részt vesz a hallás feldolgozásában. Az embereknél a bal planum temporale általában nagyobb, mint a jobb, és szorosan összefügg a nyelvtudással. A jobbkezeseknél nagyobb a bal planum temporale. A balkezesekek esetén szimmetrikusabbak. A zene átfogó kontúr- és dallamfunkciói előfordulhatnak az agy jobb oldalán, de a hangok elnevezésének és hangmagasságuk azonosításának feladata a hatékonyság érdekében balra korlátozható. Úgy tűnik, hogy a méret differenciálódása a terhesség 29. és 31. hete között jelentkezik, mondja Schlaug. „Az abszolút hallás a családokban fut, és általában a testvérek fele öröklí. Az intenzív erőfeszítések ellenére az embereket nem lehet megtanítani ennek a képességnek a megszerzésére, ami arra utal, hogy speciális áramkörökről van szó. De még azok is, akik örökölik ezt a tulajdonságot, nem biztos, hogy teljesen kifejlesztik, hacsak életük elején nem teszik ki őket a zenének.”²⁶⁷

Egyre több jelentés számol be arról, hogy az abszolút hallású embereknek szokatlanul nagy a temporális lebenyük, pontosabban az átlagosnál nagyobb planum temporaléjuk. Az érv az, hogy az ilyen szokatlan anatómiai agyi jellemzőkkel rendelkező emberek azért rendelkeznek abszolút hallással, mert az agyi hallásközpontjuk nagyobb a normálnál. Mindazonáltal felvetődik a kérdés, hogy először az egyénnek volt-e abszolút hallása, és ezért a planum

²⁶⁶ Schlaug, G.; Jancke, H.; Huang, Y.; Steinmetz, H.: In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science*. 1995 Feb 3;267(5198):699-701. doi: 10.1126/science.7839149

²⁶⁷ Baharloo, S., Johnston, P. A., Service, S. K., Gitschier, J., & Freimer, N. B. (1998). Absolute pitch runs in families and is usually inherited by half of the siblings. Despite intense efforts, people cannot be taught to acquire this ability, suggesting that these are special circuits. But even those who inherit this trait may not fully develop it unless they are exposed to music early in their lives. 'Absolute pitch: An approach for identification of genetic and nongenetic components.' *American Journal of Human Genetics*, **62**, 224–231. és Zatorre, R.: 'Absolute pitch: a model for understanding the influence of genes and development on neural and cognitive function.' *Nat Neurosci* **6**, 692–695 (2003). <https://doi.org/10.1038/nn1085>

temporale hangsúlyosabbá vált; vagy a planum temporale volt kiemelkedő, ösztönözve ezzel az abszolút hallás kialakulását? „A neuroplaszticitás itt működhet, akárcsak a csirkék és a tojások. Talán azokon az embereken belül, akik „elsődleges” kognitív képességgel rendelkeznek az abszolút halláshoz, talán a planum temporaléjuk hangsúlyosabbá vált az abszolút hallásból származó előnyökre reagálva?”²⁶⁸

Más szavakkal: talán azért élvezik a hangszeren való játékot, mert az 440 Hz-es A-hangot „elkaphatják” a levegőből, és mivel megvolt a zenei kognitív képességük, a planum temporaléjuk nőtt zenei tanulmányaikra és képességeikre reagálva? Talán az abszolút hallás lényege kognitív? Levitin és Rogers (2005)²⁶⁹ arról számol be, hogy a zenei hang külső referencia nélkül meghatározása (vagyis az abszolút hallással rendelkezés) az élet korai szakaszában kell, hogy induljon, és specializált agyi mechanizmusokat igényel.

Sacks²⁷⁰ jelentései szerint 1995-ben végzett harvardi MRI-vizsgálatok egyértelmű bizonyítékot mutatnak arra, hogy a corpus callosum (a két agyféltekét összekötő anatómiai szerkezet) nagyobb volt a zenészeknél, mint a nem zenészeknél, pontosabban a planum temporale „aszimmetrikusan” nagyobb volt az abszolút hallású zenészeknél. A neuroplaszticitás és a fizikailag felismerhető agyi jellemzők miatt Sacks azt állítja, hogy a modern anatómusok könnyen felismerik a zenészek agyát.

Mindannyian hallottunk már olyan beszámolókat, amelyek szerint a vak emberek fejlett hallási képességekkel rendelkeznek. Talán ez is kapcsolódik a neuroplasztikussághoz. A BBC arról számol be, hogy a látással született emberek, akik fiatalon elveszítik látásukat, jobbak a hallási diszkriminatív feladatokban, mint az egészségesen látók. Továbbá, régebbi (1980-as évekből származó) tanulmányok azt mutatják, hogy a vakok magasabb százaléka abszolút hallású, mint a látó emberek. Ez feltehetően azért van, mert azok, akik fiatalon elvesztették látásukat, az agy vizuális központjait nem használják úgy, mint a látó emberek, és ezeket a területeket neuroplaszticitás útján rendelhették át. Talán a hallási funkciókat áttolták a korábban látáshoz rendelt területekre.

²⁶⁸ Beck, D. L.: Neuroplasticity may be at work here, as might chickens and eggs. Perhaps within those people with a “primary” cognitive ability for/of perfect pitch, perhaps their planum temporale became more prominent in response to the benefits received from having perfect pitch? ‘*Absolute Pitch, Perfect Pitch, Relative Pitch, and other Musical Notes.*’ Opinion Editorial. American Academy of Audiology. November 17, 2008.

²⁶⁹ Levitin DJ, Rogers SE. Absolute pitch: perception, coding, and controversies. *Trends Cogn Sci.* 2005 Jan;9(1):26-33. doi: 10.1016/j.tics.2004.11.007. Erratum in: *Trends Cogn Sci.* 2005 Feb;9(2):45. PMID: 15639438.

²⁷⁰ Sacks, O.: *Musicophilia: Tales of Music and the Brain.* Vintage Books, 2008:100.

Gaab, Schulze, Özdemir és Schlaug (2006)²⁷¹ vak és látó zenészekkel egy hangmagasság-memória feladatot teszteltek. Minden alanynak abszolút hallása volt. A cél az volt, hogy kiderítsék, hogy mindegyikük ugyanazokat a neurális összefüggéseket használják-e a zenei feladatok végrehajtása során. Arról számoltak be, hogy a vak zenész az agyának több részét (kétféltékei vizuális asszociációs területeket, valamint parietális és frontális területeket) használta, mint a látó zenészek. A látó zenészek többet használtak a jobb elsődleges hallókéregből és a kisagyból, mint a vak zenészek. A kutatók arra a következtetésre jutottak, hogy a vak és látó zenészek valóban különböző ideghálózatokat használnak zenei feladatok ellátása során.

Miért számolok be hosszan a hallásról és annak a ritka esetéről, az abszolút hallásról? Nincsenek egyértelmű válaszok a tudományok területén a hallás sokféleségének a megmagyarázására. Léteznek részben általánosítható, az emberiség egészére vonatkozó biológiai alapfeltételek és szerkezetek. A következő lépésnél, amikor az egyénre vonatkozóan kvalitatív szinten elemezzük a hallást, a tudomány csak abduktív módon működik, és itt térünk át logika és metafizika tartományába.

A hallás az emberiségre vonatkozó általános érzék, miközben a szubjektumban nem mindig általánosítható a működése, annak szerkezete és a funkcionalitása. Ezért a hallást nem egy általános csatornának szabad tekinteni a zenei jelenségek befogadásában. Minden egyénnek eltérőek a fizikai és hallószervi biológiai sajátosságai a zenei jelenségek befogadásánál. Ehhez társulnak az egyén személyiségének és elmebeli képességeinek tulajdonságai; továbbá, az egyén kulturális és nyelvi szocializálódása és fejlődése, illetve fejlettsége egyedivé teszi a zenei jelenségekkel való találkozásokot a szubjektum számára. Ezért a hallást nem képességnek, hanem csak egy eszköznek és egy lehetőségnek szabad tekinteni a zenei jelenségek megragadásához, és velük való találkozásokban az elme strukturáló és restrukturáló (kreatív) cselekvéseihez.

Ahhoz, hogy meg tudjuk érteni a zenei hanggal kapcsolatos fizikai struktúrákat, először meg kell ismerni a hangot mint fizikai jelenséget. A hang fizikai (tudományos) ismerete révén meg fogjuk érteni a hangzás különlegességét, ami a zenei jelenségek nélkülözhetetlen része, és azok alapanyaga. A zenei hangok megszólaltatásának előkészületében, vagyis egy hangszeren való

²⁷¹ Gaab, Nadine; Schulze, Katrin; Özdemir, Elif; Schlaug, Gottfried. Neural correlates of absolute pitch differ between blind and sighted musicians, *NeuroReport*: December 18, 2006 - Volume 17 - Issue 18 - p 1853-1857 doi: 10.1097/WNR.0b013e3280107bee

játszás előtt, a hangzások előállításánál (és ezt úgy értsük, hogy mielőtt bármilyen zenei rendszerben zeneműveket teremtenénk meg, majd megszólaltatnánk őket) figyelembe kell venni azt, hogy megtörtént-e egy válogatás. Ki kell válogatni olyan hang(zás)okat, amelyek egymásután, illetve egyszerre megszólaltatva kívánatos, kellemes, elfogadható jelleget mutatnak a szubjektum számára. Furcsának tűnhet, hogy itt három szubjektív, érzelmi és ízléshez társítható ítéletet említek. Feltételezem, hogy az ítéletekből eredően alakultak ki egyes hangrendszerek (hangsorok), amelyeket alkalmazó kultúrák azokat saját korszakaikban preferáltak. Nem kizárható az sem, hogy a kezdetektől, a barlanglakóktól napjainkig meghatározó szerepe lehetett annak, hogy mennyire voltak hozzáférhetőek ezek a hangok, más szóval mennyire voltak megszólaltathatók; konkrétan mondva, meghatározó szerepet játszhatott, hogy milyen földrészen, mi volt található a „hangszerek” alapanyagát képező állatok és növények közül – majd sokkal később fémek közül, amely egyes hangszerek készítésének a korlátait megszabja, és azoknak a hang(zás)oknak meghatározását is, melyek egyáltalán ezeken a hangszereken megszólaltathatók voltak. Így a korok során szinte véletlenszerűen előkerülő anyagokból, tudatosan kreált és válogatott, vagy preferált hangzások (a zenei hangok) a hangrendszerekhez vezettek, amelyek történetének ismerete lehetőséget kínál számunkra, hogy megértsük és felismerjük a nyugati zenében a zenei elemeket és a zenei minőségeket, és ezek által *megismerhessük*²⁷² a zeneműveket. A következő részben ezeket foglalom össze.

c) Hang, hangzás, hangolás (temperálás)

A magyar nyelv sajátossága, hogy a hang szóból több, vele rokonságban álló fogalmat tudunk származtatni (képezni), amelyek tövében továbbra is szerepel a „hang.” Hang, hangzás, hangzat, hangerő, hangszín, hangos, hangol, hangzik és hasonlók. Ezek megfelelőit keresve a latin (vagy indogermán) eredetű nyelvekben egymástól eltérő szavakkal, esetenként további nyelvekből átvett szavakkal találkozunk: (német példák) *der Laut, der Ton, die Stimme, die Sound, der Schall, das Akkord, der Klang* és ezekből származtatott igék és összetett szavak; (angol példák) *sound, tone, volume, loudness, sonority, chord, timbre, tune, ring* és hasonlók.

Magyarul **hang** a fizikai jelenségre vonatkoztatva egy ernyőfogalom, ami alá tartozik minden olyan fogalom, amely reprezentálja a következőket: olyan rezgések, amelyek rugalmas közegben mechanikailag terjednek és a hallószervünkön keresztül egy sajátos érzetet, a

²⁷² A *megismerő* és a *megismerés* a kanti transzcendentális filozófia szerint.

hangérzetét keltik. **Hangzás (1)** általános értelmezése, a hangnak a hanghullámok segítségével való érzékelése és ennek (elméleti) hatása. Ezzel ellentétben a zenetudományi szakkifejezésként a **hangzás (2)** egy összetett akusztikai jelenségnek adott név, amellyel a zenei hangot meg tudjuk határozni.

A zenei jelenségek alap szintjén van a hang, amely lehet zaj és nem-zaj, mely fogalmak minősítéseket (ítéleteket) tartalmaznak. Hang alá tartozik a szinuszhang, ami a természetben önállóan nem szerepel, és csak mesterségesen létrehozható. Ebben a formájában még nem nevezhető hangzásnak. Amennyiben egy hangot egy hangszeren vagy emberi hangképző szerveken keresztül hozunk létre, ez hangzásnak nevezhető. Az ilyen hang már egy összetett fizikai jelenség, azaz hangzás. A hangzás alap eleme a szinuszhullámú hang, amellyel egyidőben az emberi fül által önmagában (külön külön) nem vagy nehezen érzékelhető hang egyszerre jelenik meg. Ezek az úgynevezett felhangok az alaphang rezgésének egész számú többszöröseiből adódnak össze a rezgő test fizikai sajátosságai alapján. A hangzásban az alaphang (a szinuszhang) a magas amplitúdójával (hangerejével) a legjobban érzékelhető hang, miközben a többi hang (felhang) a hangforrás fizikai adottságaitól függően más és más kombinációkban és változó hangerőkkel adódik össze. Az azonos források esetében ez a kombináció (a hangok összetevődése) mindig egyféle lesz. Ennek révén beszélhetünk a *hangszínről*.

Egy adott zenei hang különféle hangszereken megszólaltatva különböző „karaktereket” kap, ami a fent említett kombináció (felhangok összetételének) eredménye. Ezáltal megnevezhetővé és azonosíthatóvá válnak különböző hangszerek és az egyes emberi hangok is. Ezáltal vagyunk képesek egy tömegeből kihallani az „ismerős” emberi hangot, és egy zajos környezetben is élvezhető lesz a zenei hang. Hétköznapi és szakmai kifejezésként ritkán beszélünk a hangzásról. Ezt a szót mindig a „hang” szóval helyettesítjük. E tanulmány folytatásában nem teszünk különbséget a hang és a hangzás között, mert a tanulmányom a zene köré épül, és a hang *szinte mindig* a „zenei hang,” avagy a hangzás lesz. Amennyiben zajról vagy a nem-zenei hangról beszélek, azt kiemelem.

A zenei jelenségek és a zenei minőségek esetén minden fogalom és meghatározás ítélet alapú, amely arra utal, hogy ezek felismerése egy apriori képességnek a létét szükségelteti, ami a *zeneiség*. Ennek a veleszületett képességnek a fontosságáról a továbbiakban és a függelékben olvashatunk. A zenei hangok kapcsolatairól is később fogunk beszélni, ahol két fogalommal fogunk találkozni. Konsonáns és diszsonáns: kellemes és nem kellemes. Ez a különbségtétel

az egyes hangok esetében elsőre nem tűnhet jelentősnek, de amikor a zenei hang fizikai struktúráját vizsgáljuk, pont a felhangok frekvenciáinak az alaphang frekvenciájához való arányai fognak magyarázatot adni a két fogalom zenei kontextusban való megértéséhez.

A zeneelmélet az absztrakt algebrával és benne a matematikai alapok átfogalmazásával elemzi a zeneműveket. A felhangok zenei hangok ontológiájában való szerepét a természet törvényei és az ember fizikumának viszonyában találjuk. A zenei hangokkal kapcsolatban a következő csoportosítás lehetséges:

- tiszta hangok (a szinusz hang)
- összetett hangok (a zenei hang)
- részleges hangok (az alaphang és a felhang)

Ezek az elnevezések tudományos (fizika és matematika) alapú megközelítésekre utalnak, de a *tiszta* jelző használata már egy ítéletre vonatkozik. Mitől nevezzünk egy hangot tisztának? Milyen értelemben? A csoportosításban a szinusz hang az összes részleges hangnak a természetére vonatkozik. Az alaphang is, a felhangok is szinusz hangok. Tehát, minden összetett hang tiszta hangokból áll, amelyek mind az összetett hang részeit képezik.

A felhangok közül az alaphang oktávjai, vagyis az alaprezgés frekvenciájának a többszörösei, (pl. az 'A' hang esetében 220 Hz, 440 Hz, 880 Hz, 1760 Hz, ...) legtöbbször népesítik a hangzást (egy adott zenei hangot) a többi felhanghoz képest, ezért halljuk az alaphangot legerősebben, amely révén meg tudjuk nevezni a hangot. A második leggyakoribb felhang a temperált dúr hangsor²⁷³ 5. hangja (a kvint). Azért gyakori, mert ennek a frekvenciája többszöröseivel együtt a hallható tartományban van, akár csak az alaphangé. Ezután jön a harmadik leggyakoribb felhang a temperált dúr hangsor 3. hangja (a terc). Eddig az említett két felhang és a többszöröse az alaphang és a többszöröseivel együtt (egy adott zenei hangban) hat frekvencián rezegnek, a legalacsonyabb frekvenciával kezdve. A hetedik rezgés (a zenei hangban) egy a temperált dúr hangsorhoz képest idegennek minősíthető hanghoz tartozik. Pontosabban, ez a hang nem tartozik a temperált dúr hangsorhoz. Ezt a „furcsa” felhangot, amely a temperált sor 7. „szűkített” hangja²⁷⁴, az alaphang egyik újabb többszöröse követi, majd ezután szorosan

²⁷³ A nyugati zenében a dúr és a moll skála a leggyakoribb. A temperált rendszerről lásd a következő fejezetet.

²⁷⁴ A hetedik szűkített hang, a dúr skála hetedik hangjáról fél hanggal lejjebb helyezkedő hang, a hatodik és hetedik hangok között szerepel. A szűkített jelentése az, hogy egy adott (leírt vagy megszólaló) hangnál fél hanggal lefelé csúsztatott hang. Ezt a kifejezést helyesebb hangközök esetében használni. Ott is egy adott hangköz egyik

jönnek egymáshoz közel álló frekvenciájú felhangok. Ahogyan lépcsőről lépésre (műszerekkel) követjük az alaphang és a felhangok frekvenciáit, az ezek közötti rések vagy lépések (távolságok) fokozatosan kisebbek lesznek. A 9. vagy 10. hang utáni magasabb tartományt sok ember nem hangokként „hallja,” sőt a legkifinomultabb (és jól edzett) hallású emberek számára is zavaros ez a tartomány; belőle nem hallhatók ki önállóan ezek a felhangok. Minél magasabb frekvenciájúak a felhangok, annál közelebb jutunk a zajhoz. Ha egy zenei hangból mesterségesen (digitális műszerek segítségével) kivonnánk az alaphangot és vele együtt az első pár (erősebb 5-6) felhangot, ami marad, azt egy sístergő hangnak hallanánk. Mondhatjuk, hogy minden zenei hang olyan hangok kombinációját tartalmazza, amit zajnak minősíthetünk.

Az ógörög „tudósok” úgy vélték, hogy a konszonancia összefügg a húrok hosszának arányával, amelyeken a hangokat szólaltatták meg, inspirálva az arányokon alapuló esztétikai elméleteket, amelyek a zenétől az építészetig terjednek. A konszonanciáról szóló kortárs gondolkodás azonban az akusztikában (hangtudományban) gyökerezik, kezdve azzal a ténnyel, hogy a hangszer és az emberi hang hangzásai több diszkrét frekvenciából (felhangokból) állnak. Ezeket a frekvenciákat „harmonikusoknak” nevezzük, mivel tipikusan a hang alaphangfrekvenciájának egész értékének a többszörösei. A *harmonikus* kifejezést az ógörög filozófusoktól örököltük. „A felhangok egyetlen hullámalakban egyesülnek, amikor a levegőben haladnak, de a fül belsejében a csiga (cochlea) szétválasztja őket, mert a különböző hallóidegrostok különböző frekvenciákra reagálnak.”²⁷⁵ Az emberi fül anatómiája a környezetéhez alkalmazkodott. Nem szükségszerűen, de célszerűség által vezérelve az ember válogatott a hangzásokból és azokat tovább variálva és alakítva, majd rendszerekbe helyezve és ezeket tovább fejlesztve elérkezett a napjaink zenei rendszereihez.²⁷⁶ Miért foglalkoztatta az emberiséget a hang annyira, hogy kényszert érezzen arra, hogy a saját hangapparátusával elégedetlenkedve kifejlesszen hangszereket majd komplex apparátusokat, és kifejező eszköz és csatornaként használja őket a beszédkommunikáción túl?

hangjának fél hanggal le- vagy felcsúsztatásával (az alsó hang felfelé, vagy a felső hang lefelé csúsztatásával) elért újabb hangközre használják, amelyet alkotó két hang közötti távolság az eredeti hangköz hangjainak a távolsághoz képest kisebb, így szűkített.

²⁷⁵ Plomp, R.: The overtones merge into a single waveform as they travel through the air, but are separated by the cochlea inside the ear because different auditory nerve fibers respond to different frequencies. *The Ear as a Frequency Analyzer. The Journal of the Acoustical Society of America* **36**, 1628 (1964); <https://doi.org/10.1121/1.1919256>

²⁷⁶ A hangrendszerekről és azok történetéről a Függelék E-ben olvashatunk.

d) Kérdések a hangról és a hangzásról

Szent Anzelm mondja, hogy „mert lehet, hogy létezik valami, amiről nem lehet azt gondolni, hogy nem létezik; és ez a dolog nagyobb, mint amiről azt lehet gondolni, hogy nem létezik. Ezért, ha azt gondolhatnánk, hogy nem létezik nagyobb, mint amiről nagyobb nem lehet, akkor az, amelyiknél nagyobb nem gondolható, nem az, amelyiknél nagyobb nem gondolható – [a következmény] ellentmondásos. Ennélfogva valami, amelyiknél nagyobb nem gondolható, hogy létezik, valóban létezik, hogy azt sem lehet gondolni, hogy nem létezik.”²⁷⁷ Tehát, leegyszerűsítve, aminek nem létezését nem tudjuk gondolni, annak mindig léteznie kell. Ha a hangról nem tudjuk elgondolni annak nem-létezését, mindig léteznie kell. Ebből következtethető a hang állandó jellege.

A hanggal kapcsolatos rendszerek, amelyek a zenei típusok alapját képezik, úgy mint egy építményhez válogatott alapanyagok, empiria alapú, tapasztalati halmazok következményei. Most átlépünk a hang metafizikai tartományába, ahol megvitatjuk a hangok kapcsolatát, az okságot, és a hangok kapcsolataiból eredő zenei minőségeket. Egy apriori jelleg feltételezésével felmerülnek az alábbi kérdések, amelyeket a hangról és később a hangzásról feltesszük.

A hang időbeli-e. Bár a kérdés abszurditásnak hangzik, vizsgáljuk meg először a következőket, mielőtt következtetésekhez ugranánk. A hang temporális jellegének megvitatása előtt tisztázni kell az időbeliség fogalmát. Az időbeliséget a zenei jelenségek esetében – a hangok egyidejűségével szemben – kizárólag a hangok egymásutánosságával magyarázhatjuk meg. A nem-zenei hangokat időbelinek nevezzük, ahogyan a szubjektum azokat időbeli képzetek formájában ragadja meg. Ha egy hang egy időbeli jelenség, amelynek meghatározható a *hossza* (itt egy térbeli metaforát használunk egy időbeli leíráshoz), ameddig létezik, mondhatjuk, hogy az magában tartalmazza (feltételesen) az időbeliséget. Ezt a feltételezést a tanulmányom későbbi szakaszában cáfolom.

²⁷⁷ Szent Anzelm: For there can be thought to exist something which cannot be thought not to exist; and this thing is greater than that which can be thought not to exist. Therefore, if that than which a greater cannot be thought could be thought not to exist, then that than which a greater cannot be thought would not be that than which a greater cannot be thought— [a consequence] which is contradictory. Hence, something than which a greater cannot be thought exists so truly that it cannot even be thought not to exist. *Proslogion*, Chapter 3. Hopkins, J. & Richardson, H., (ford.). The Arthur J. Banning Press. Minneapolis. 2000. (Eredeti latin szöveg: Quod utique sic vere est, ut nec cogitari possit non esse. Nam potest cogitari esse aliquid, quod non possit cogitari non esse; quod maius est quam quod non esse cogitari potest. Quare si id quo maius nequit cogitari, potest cogitari non esse: id ipsum quo maius cogitari nequit, non est id quo maius cogitari nequit; quod convenire non potest. Sic ergo vere est aliquid quo maius cogitari non potest, ut nec cogitari possit non esse.)

A hang, más szóval az akusztikai jelenség, empirikusnak és temporálisnak mondható. Az emberi hallástartományon túli hangokat infrahangoknak, illetve ultrahangoknak nevezünk. Ezek az ember által nem érzékelhető hangok egyik oldalon madarak, denevérek, tengeri emlősök által és a spektrum másik oldalán más tengeri emlősök és elefántok által érzékelhetők (a felsorolás nem teljes). A hang terjedéséhez rugalmas közeg szükséges és világűrben (feltételesen) nem terjedhetnek a hangok. Azért feltételesen, mert ezt az állítást megcáfolja az a tudományos felfedezés, hogy léteznek olyan hanghullámok, amelyek űrben tovább tudnak terjedni, igaz ott is valamilyen rugalmas közegben, az anyag negyedik halmazállapotában, a plazmában. Ezek a plazma-hangok.

Az időbeliség meghatározásához változás észlelése szükséges, amely képzetek egymásutániságából ered. Ezeknek az úgynevezett plazma hangoknak a változásai nagy (mért) időszeltekben történnek, ezért ezeknek a változásoknak az észleléséhez (feltéve, hogy az ember által hallható) az elmében nagy időtávlatok egybefoglalása szükséges, amire az emberi elme nem képes. Bolygók és csillagok körül létező plazma, víz vagy levegőhöz hasonlóan olyan energiákat közvetít, amelyeket csillagközi hangoknak is neveznek. Az elmúlt ötven évben űrbe küldött szondák által készített hangfelvételeken a naprendszerünk különböző bolygói és holdjai közötti tartományból származó plazmahangok kutatási célokra rendelkezésünkre állnak. Ezen felül a Voyager 1 űrszonda (már átkeresztelve: *csillagközi szonda*), amelyet a naprendszer külső részeinek a megvizsgálására 1977-ben útjára indítottak, 2012-ben érte el a naprendszer külső peremét, a heliopauzát és a csillagközi tartományba lépett, míg a testvére, Voyager 2, a naprendszer másik végén érte el a heliopauzát 2018-ban. Ma már nem csak a naprendszeren belülről, hanem a csillagközi térből is vannak hangfelvételeink. Annak érdekében, hogy ezeken a felvételeken a frekvenciák változásai könnyebben követhetők legyenek az emberi elme számára (észlelés és felismerés szempontjából), ezeket felgyorsítják, hogy mondjuk egy 16 perces felvétel 28.5 másodpercre legyen zsugorítva és ebben a viszonylag kis időszeltekben ezek a lassú frekvencia változások követhetőbbé váljanak.²⁷⁸ Ugyanakkor egyes hanghullámokat, amelyek kívül esnek a halló tartományunkon, digitálisan az emberi hallástartományba is emelhetik.²⁷⁹ Azzal lehet cáfolni az állítást, hogy ezek az

²⁷⁸ Az említett példa konkrétan egy a Cassini űrszonda által készített felvételre hivatkozik, amely a Szaturnusz bolygó közeléből származik.

²⁷⁹ A helioszféra egy hatalmas mágneses buborék, amely a napot és a naprendszer bolygóit (a Kuiper övet és az Oort felhőt is, amelyek a Naprendszerhez tartoznak) körülveszi. Lényegében ez a nap mágneses tere, amelyet a napszél óriási mértékre növeli. A helioszférában van az „otthonunk.” Ezen kívül fekszik a csillagközi tér, a csillagok birodalma. A kutatók évtizedek óta várták a Voyager szondák a naprendszerből való távozását. Ironikus

űrbeli hangok nem mind (vagy egyáltalán nem) az emberi fül által érzékelhető hullámok. Amíg ezzel egyetértek, amellet érvelek, hogy mivel ezeknek a hullámoknak a frekvenciái az emberi hallástartományban helyezkedhetnek, segédeszközökkel „hallhatóvá” tehetők. Ha ezt összehasonlítom a halláskárosultak vagy nehezen hallók (halló-) segédeszközeivel, akkor ezek hallható hanghullámoknak nevezhetők.

Úrben maradva, a csillagközi hangok mellett felmerül a csend kérdése, hogy az létezik-e. Hang ellenpárja legfeljebb nem-hang lehet, de biztos nem a csend; a hang hiánya *leírja* a csendet, de nem eredményezi. És itt bele botlunk abba a kérdésbe, hogy mi a csend. Csendről a későbbiekben olvashatunk. Visszatérve az űrbe, kérdezem, hang nélkül létezik csend? És mi a helyzet az abszolút csennel? A fentiek nyomán mondhatjuk, hogy akár az űrben is terjedhetnek hangok, csak nem mindig az emberi hallástartományba tartozó hullámokkal, ahogyan ez a földön élők számára egyaránt érvényes. Az infra- és ultrahangokat továbbra is hangoknak nevezünk és nem valami másnak. Az abszolút csend egy ideális fogalom, amely a megismertből következtetve a nem ismert felé irányul. Az abszolút csendet laboratóriumokban tudományos kísérleti célokra lehet létrehozni. E mellett olyan véleményt is hallani, hogy digitálisan létezik; ennek alapján valami, ami nem létezik, létezik. Nagy vonalakban és nem technikailag leírva a folyamatot, egy felvételhez tartozó „csendet” a digitális felvételeken a hangsáv kezdőpontját megelőzően vagy annak a végpontját követő hozzák létre. Lehetőség van arra is, hogy adatokat „töröljünk” a felvétel egy műsorszámán belül, hogy csendet teremtsünk a rögzített anyagon belül; ezt akkor alkalmazzák, ha hang szüneteket (csendes pillanatok) akarnak elérni olyan akusztikai adatok helyett, amelyek nem tartoznak a felvett akusztikai anyaghoz vagy a zenei folyamathoz, például köhögés vagy más nem-zenei hangok, amelyek zajnak minősíthetők a felvett zenei akusztikus anyaghoz képest. Ezekben a pillanatokban a felvétel digitális adatai alapján (vagy azok híján) *abszolút csend* van, de a hallgató környezetében lévő hangok miatt ennek az abszolút (de mesterséges) csennnek az érzékelése

módon csaknem egy évbe telt, mire a NASA rájött az áttörésre. Ennek oka a távoli űrhajóból érkező adások lassúsága volt. A régi magnókra felvett adatokat három-hat hónapos időközönként játszották le. Majd ezek feldolgozása további időt vett igénybe. Valójában ezeken az űrszondákon lévő plazmahullám eszköz nem érzékel hangokat. Ehelyett az ionizált gázban vagy a „plazmában” az elektronok okozta hullámokat érzékeli, amelyen a Voyager keresztülhalad. Egyetlen emberi fül sem képes ezeket a plazmarezgéseket „hallani,” de mivel az emberi hallástartományon belül fordulnak elő (40 és 20.000 Hertz között), „hangszórón keresztül játszhatjuk le az adatokat, és hallgathatjuk” mondja Gurnett. „A hangmagasság és a frekvencia változás az űrhajót körülvevő gáz sűrűségéről ad információt.” Donald A. Gurnett, amerikai fizikus (1940-). Szakterülete kísérleti űrplazma fizika. Közel 40 éve folytatódó kísérletek eredményeképpen 2015-ben az asztrofizikusoknak sikerült a LIGO detektorokkal észlelni Poincaré által javasolt és nem sokkal később Einstein által jósolt gravitációs hullámokat. 2017-ben Rainer Weiss, Kip Thorne és Barry Barish ezen területen elért sikereikért fizikai Nobel-díjjal lettek kitüntetve. Ezeket a hullámokat műszerek segítségével az emberi hallótartományban hallhatóvá lehet tenni. A kutatások az ösrobbanás gravitációs hullámainak megkeresésére és annak a hangjának meghallására irányulnak.

továbbra is lehetetlen lesz. Így kérdésessé válik a mesterségesen előállított és abszolút csendnek nevezet nem-létező létezése. Itt egy fontos kérdés merül fel, hogy ennek a tapasztalásnak (a nem-megtapasztalás tapasztalatának, vagyis a digitális csend tapasztalatának, amelyet nem lehet érzéki módon megtapasztalni, jobban szólva a nem-érezéki tapasztalásnak) van-e neki megfelelő kváléja. Talán a tapasztalás által kiváltott vagy előidézett érzelmeknek (fenomenális ítéleteknek), és talán a nem-érezéki tapasztalat jelenségének „ézéséhez” vonatkozó kválék vannak, és valószínűleg nincs olyan kválé, amely közvetlenül a „csendhez” vonatkozik. A kifinomult, vagy „éles” hallású szubjektumok elmondása szerint, ez az abszolút csend, ami a digitális kor előtti felvételeken nem létezhetett, esetenként (főleg jó minőségű fülhallgatókon keresztül, amely a környezeti zajt nagyban tompítja és feltéve, hogy nagyon csendes a környezet) egy fajta zavaró érzetet és tapasztalást idéz elő; tehát, létezhet kválé, amelyről mondható, hogy közvetetten vonatkozik a csendhez és közvetlenül a csend által előidézett ézéshez.²⁸⁰ A hallgatók többsége nem lesz tudatában ennek a csendnek, mivel az nem része, sem tulajdonsága az ember természetes élőhelyének. A csend a legtöbbször számára magában foglalja a hallgató helyéből vagy környékéből származó véletlenszerű zajt.

Az abszolút csend a fenti esetekben mesterségesen valósul meg, és az adott példák szerint nem fordul elő természetesen. Eddig, mondhatjuk, hogy az emberiség nem találkozott abszolút csenddel. Abduktív következtetésem az, hogy abszolút csend ember számára nem létezik, mert a természetes élőhelyén, az ember élőkönyezetében ilyen fenomén (pontosabban nem-fenomén) nincs. Mivel nem természetes, ez lehet egyik magyarázata annak, hogy digitálisan előállított – és itt abszolútnak nevezett – csend miért minősíthető „kellemetlennek,” illetve a szubjektumban előidézett hatása miatt kedvezőtlen.

Abszolút csendet el lehet gondolni és le lehet írni fogalmi definícióval, de lehetséges a fizika világában (empirikusan) a hang nem-létezése? Dolgozzuk fel ezt a gondolatmenetet egy metafizikai kísérlettel. Először képzeljük el a hang nem-létének a létét a fizikai világban. A felfoghatatlanságát félretéve, mondhatjuk, hogy elgondolni mindent lehet, ez az elme szabad cselekvéséhez tartozik, de az ilyen jellegű gondolatból eredő belső képzet csak ideális lehet. Empirikusan egy ilyen képzet lehetetlen. Ha a hangról mondhatjuk, hogy annak nem létezését csak gondolni lehet (amely önmagában egy tapasztalás), de empirikusan nem lehet tapasztalni,

²⁸⁰ Ez az információ a saját zenészi tapasztalataimból származik, amikor az analóg felvételek korából átléptünk a digitális felvételek korába a 90-es évek elején. Akkor keletkeztek hibrid felvételek, amelyek a régebbi analóg felvételek (hallás alapján) „zajos”-nak vagy elvárások alapján ideálisan „csendes”-nek gondolt részeit, digitálisan kitörölték. Az ismeretem különböző országokból, több hangmérnök és zenei rendezőtől, illetve különböző zenészek zenehallgatási tapasztalataiból származik.

akkor feltehetjük a következő kérdést az ellenkező végletben: A hang állandó? Itt az állandóság nem egy hang(zás) megszólalására (empirikus érzékelhetőségére), hanem általánosan (a névelő nélküli) *Hangra* utal; ugyanakkor valaminek felel, ami körülöttünk állandó, és minden akusztikai jelenséget beszámolhatóvá²⁸¹ tesz. Chalmers szerint a beszámolhatóság az információk introspektív elérhetőségének is nevezhető, ami pszichológiai tulajdonság. „A tudatosság számos pszichológiai jellemzőre is utalhat, mint például a beszámolhatóság vagy az információk introspektív hozzáférhetősége.” Később azonban azt írja, hogy a beszámolhatóság „az a képességünk, hogy bejelentsük mentális állapotaink tartalmát.” (Chalmers 1996: 26). Ezt a képességet általánosságban és szükségszerűen a nyelvi képességhez köti, ami az előbbi képesség előfeltétele.

A legcsendesebb pillanatainkban is vagy a lélegzésünket, vagy a szívdobogásunkat halljuk. A süketteremben²⁸² (abszolút csendhez közeli környezetben) tett kísérletekben, amikor a kísérleti alanyok nem hallhattak semmit, egy idő után a testük hangjait kezdték hallani, amelyek idővel „felerősödtek.” A gyomor és bélműködés hangjai, a légzés hangja és ezek szünetel(tet)ése esetében a szívdobogás a testen belülről érkező abszolút csend érzékelését (vagy észlelését) nem tették lehetővé, vagyis a hangnélküliséget nem lehetett tapasztalni. Felesleges feltételeznem, hogy célszerű lett volna a szívdobogást is és a légzést is leállítani kísérlet gyanánt, hogy az egyén megtapasztalhatta az abszolút csendet. A humort félretéve az alanyok egy részében átmeneti pszichés problémák, illetve annak legenyhébb állapotában kellemetlenség érzete keletkezett.²⁸³ Ahogy fentebb olvashattuk, a hang nem létezése nem természetes az ember számára. Az ember természete szükségszerűen az életben maradásának feltételi közé kényszeríti a hallást és azon keresztül *Hangot* mint állandóságot. Ilyen értelmezéssel a hang mint jelenség egy állandóság lehet, amíg a szubjektum halló szervei működnek és az elméje aktív, azaz a tudat jelenléte szükségszerű. Ez nem egy fekete-fehér, igen-nem típusú meghatározás; nincsenek éles elválasztó vonalak, sem fokozatok az elme aktív

²⁸¹ A beszámolhatóságot az intencionalizmusban használt reportability angol kifejezés megfelelőjeként használom. De a tanúsíthatóság is megfelel a *reportable* kifejezésnek.

²⁸² A speciálisan kialakított kamra a 87-es épület mélyén van elrejtve a Microsoft washingtoni redmondi központjában, a Microsoft mérnökei a szobát visszhang nélküli kamraként építették. A belső zajszintet a fület megerősítő -20,6 decibellel mértük. Ennek összefüggésében az emberi suttogás körülbelül 30 decibel, míg a lélegzés hangja általában csak 10 decibel. Közel kerül ahhoz a határhoz, amelyet vákuum létrehozása nélkül lehet elérni, a szobahőmérsékleten egymással ütköző légmolekulák által előállított zaj körülbelül -24 decibelre becsülhető. Úgy gondolják, hogy az emberi hallás határa 0 decibel körül mozog, bár csak azért, mert fülünk nem tudja felvenni, ez nem azt jelenti, hogy nincs hang, ezért negatív értéket lehet kapni. *Inside the quietest place on Earth*. Richard Gray. BBC. Future. 2017.05.29.

²⁸³ Daniel, Christina et al.: Psychotic-like experiences and their cognitive appraisal under short-term sensory deprivation. *Frontiers in psychiatry* vol. 5 106. 2014.08.15, doi:10.3389/fpsy.2014.00106

és inaktív állapotai között. Az aktív jelleget tág értelmével kell értsük, azaz nem egy agysérült, vagy kómában levőhöz tartozóként. Alvás, ájulás vagy mesterséges altatás alatti elmeállapotról is mondhatjuk, hogy annak a tágabb értelmében nagyban inaktív. Így megközelítve, az elme aktív állapotát tudatnak lehet nevezni, és ezzel a tudatnak és annak önmaga számára való jelenlétének – a tudatosságának; a tudat megtapasztalásának – biztosíthatunk egy körülírást. Öntudatosság vagy Én-tudat kizárólag Te-tudattal válik lehetségessé²⁸⁴. Chalmers szerint „bárhon ahol fenomenális tudat van, úgy látszik, hogy ott van tudatosság. Azt a tényt, hogy minden tudatos tapasztalatot tudatosság kíséri, az világossá tesz, hogy a tudatos tapasztalat bejelenthető (beszámolható, E. A.).”²⁸⁵ Ha az emberiségnek egy kollektív hallást és egy kollektív elmét tulajdonítunk – ami egy folytonos, megszakadatlan tudatossági állapotot eredményez –, akkor *Hang* az emberiség létezésével egyidőben és annak megszűnéséig állandó. Ez, *Hang mint állandóság* értendő. Egy nem-tudatos állapotban is maradhat az elmének kapcsolata fenomenális *Hang*gal (mint állandósággal), amely emelkedhet a tudatos szintre. Hasonlóan az öntudathoz, amely önmaga számára állandó, a hang is csak vele együtt (tudattal együtt) tud megszűnni létezni.

A következő, ellentmondáshoz vezető kérdés a hang állandóságából ered, ami így szól: feltéve, hogy *Hang* állandóság, hogyan állapítsunk minőségeket egy állandóságról azon kívül, hogy eme jelenség állandó? Nézzük meg először, mi marad, ha *Hang*tól elveszük az állandóságot. A következőkben két egymástól eltérő értelmezést találunk *Hang*ról, de a kettő egyidőben, egyszerre érvényes marad. Állandóság hiányában sok hanggal találkozunk, amelyeknek mind saját forrása van; ezek egyszerre és egymásután szólhatnak meg, sőt szinte mindig átfedik egymást. Az általános hangról beszélünk és nem a zenei hangról, de itt fontos tisztázni, hogy ezek a hangok (többes számban) már akusztikai jelenségek képzetei a szubjektumban, míg *Hang* (névelő nélkül) az állandóságával együtt egy tudatállapotra utal. Talán *Hang* fenomenális fogalomnak nevezhető; mondhatjuk, hogy ideális. Tehát, *Hang* ideális és állandó, míg hang(ok) empirikus(ak) és temporális(ak). Intencionálisan közelítve, merem állítani, ez utóbbinak megfelelő kválé lehetséges. Felmerülhet bennünk a kérdés, hogy *Hang*nak, mint állandóságnak megfelelő kválé lehet-e vagy van-e. Fel kell tenni a következő kérdést, hogy egy

²⁸⁴ Az Én-tudatnak szentelt fejezet a harmadik kötetben található. A tudatról további érvelésekért lásd lentebb a g) részt.

²⁸⁵ Chalmers, D. J.: Wherever there is phenomenal consciousness, there seems to be awareness. The fact that any conscious experience is accompanied by awareness is made clear by the fact that a conscious experience is reportable. (kiemelés eredetiben). *The Conscious Mind*. Oxford University Press. NY. 1996:28. Chalmers (1996) különbséget tesz a fenomenális tudat és a pszichológiai tudat között. Eszerint a tudatosság az utóbbihoz tartozik (inkább szinonimaként értendő), ezzel szemben a tudattal kapcsolatos elméletei az előbbit érintik.

hangnak, amennyiben a zenei jelenségben szerepel, a zenei minőségeken kívül lehetnek-e más minőségei vagy tulajdonságai, amelyek szubjektív ítéletekkel és nem fizikai definíciókkal írhatók le. (Bár azt állítottuk és fogjuk állítani, hogy egy hang önmagában nem rendelkezhet zenei minőségekkel, a kérdést mégis fel kell tenni.) Az előző kérdésre adott lehetséges válaszok jellegétől függetlenül felmerül egy harmadik kérdés. Ha feltételezzük, hogy egy hangnak vannak nem-zenei minőségei, ezek általánosíthatók? Az előző kérdés csak akkor tehető fel, ha ezek a minőségek – bár szubjektív ítéletekre támaszkodnak – szükségszerűen általánosíthatók. Az ítélet alapú attribútumok általánosíthatók kell legyenek, hogy azokat egy hang minőségeinek, vagy hangminőségeknak nevezhessük. Ezek közül kettőt már kimondtuk, hogy *ideális és állandó*.

A hangok minőségei közül a zenei minőségek, legtöbb esetben, a szubjektum számára a környezeti és a lelki állapot (pszichikai) paraméterek, társadalmilag viszont a kulturális-művelődési²⁸⁶ paraméterek függvénye. Az előzőhöz vonatkoznak a szubjektív ítéletek, az utóbbihoz a normatív ítéletek. A zenei minőségek között az egyetlen, amit minden kultúrában minden ember felismer, a ritmikusság. Ha ritmikusságot észlelünk, akkor ez hangok kapcsolatában egy minőségként általánosítható, ahogy beszédben is; akkor is, ha a hang természeti és nem zenei. Az imént említett felismerés nem egy tudatos felismerés, de tudatossá válhat következtetések révén, azért az észlelés az, ami megelőzi a felismerést. A zenei minőségek nem csak zenei jelenségekhez társíthatók. Ezek a minőségek természetes vagy természetbéli hangokra vonatkozóan is észlelhetők, de önmagukban nem elégségesek, hogy ezeket a hangokat zenei hangoknak (hang(zás)oknak) nevezhessünk, vagy ezeket a zenei jelenségekhez tartozónak ítéljük.

Megfordítva mondhatjuk, hogy a hangok közötti kapcsolatból indulva – amely kapcsolat egy ideális és feltételezett elmebeli kapcsolat – az akusztikus jelenségekről (és azokban a viszonyokról) olyan ítéleteket tudunk mondani, amelyek a hangokra vonatkozó minőségekhez vezetnek, de önálló hangoknak továbbra sem lehetnek zenei minőségeik. A ritmikussággal ellentétben a ritmus ideális képzet időbeli modulációkkal és a ritmikusságra alapuló empirikus képlettel; nem lehet egy jelenség minősége. A használt fogalom intencionális és nem fenomenális. Nem képvisel mást, mint az akusztikus jelenségek (vagyis bármilyen típusú hang) időbeli viszonyait és variációit, ugyanakkor jelenthető is.

²⁸⁶ Németül: Bildung. Boldog lennék, ha használhatnám a *művelőkulturális* kifejezést. Oktatási és Kulturális Formáció.

Különbséget kell tenni a ritmus és a ritmikusság között. Míg az egyik egy zenei (és beszéd) elem (és a ritmika ezeknek az elemeknek az általános, átfogó fogalma), ami tartalmazza az emberi cselekvést a ritmika forrásaként (vagy okaként) és ez a zeneművekhez tartozik; a ritmikusság mint tulajdonság minden zenei (és beszéd) jelenségre vonatkozik és mint minőség az emberi tudatos cselekvésekkel kapcsolatos minden akusztikus eseményre vonatkozóan általánosítható. Hogy világosabb legyen, amit mondok, a madárénekek lehetnek zenei minőségei (a hangok mint észleletek természete és azok kapcsolatai alapján), vagy a parthoz verődő tengeri hullámoknak lehet zenei lüktetése (variálódása), a mosogatógépnek lehet ritmikus a zaja (zaj mint hang egyik típusa). Ezek továbbra sem zenei jelenségek; csak akusztikai jelenségek zenei minőségekkel, és ezekben nincsenek ritmusok. Ahhoz, hogy eme jelenségeket zenei jelenségeknek minősítsünk, további minőségekkel kell rendelkezniük.²⁸⁷ A fentiek felül a kontextus (a környezeti adottságok), amiben a hangot érzékeljük, a minősítésben segít vagy esetenként ellehetetleníti azt. A kontextuális tapasztalathoz a figyelem révén jutunk el; vagyis annak egy tudatos tapasztalatnak kell lennie, amely a zenei jelenségek észlelésének és felismerésének szükségszerű feltétele. Egy hétköznapi példával szemléltetve, egy zenei jelenség (élő vagy felvételtől szóló zeneszám) háttérben maradva zavaróvá válhat, ha a szubjektum tevékenysége egy nem-zenei cselekvésben összpontosítást és egy más szintű vagy típusú mentális állapotban igényel figyelmet. Amint eléri a tudatosság szintjét, a háttér hangjelenség elvonhatja a szubjektum figyelmét, és kellemetlenné válhat. Gondoljunk a szomszéd szobából jövő dobos zeneszámra, miközben Immanuel Kant *Harmadik kritikáját* próbáljuk megérteni, vagy Kant panasza, hogy a szomszéd kocsmából érkező „zene” zavarja őt a munkájában. Ilyenkor a zenei jelenség zajnak minősülhet, ami nem egy általános minősítés, hanem szubjektív és kontextusbeli, azaz egy szubjektív ítélet. Ugyanez érvényes egy étteremben, amikor a zenei háttér olyan hangos, hogy már előtérre válik és nem tudunk beszéd alapú társalgást folytatni. Egy harmadik példa, ami nem környezeti kontextus függő, hanem a jelenség tartalma és a fogadó fél közötti kapcsolattól függ, az ízlések tartománya, amikor egy adott típusú zenei faj (mondjuk heavy metal) egyik halló(befogadó) által zenének, egy másik által zajnak minősíthető; és ha a háttérben marad, akkor a hallónak (és nem a hallgatónak) lehet, hogy nem lesz készítése vagy igénye, sőt lehetősége semmiféle ítéletre. Talán egy nem-tudatos tapasztalat marad.

²⁸⁷ Lásd Függelék D.

Feltettük a kérdést a zenéről és most, lehet hogy abszurdnak fog hangzani, feltesszük ugyanezt a kérdést *Hang*ról. *Hang* lehet szemlélet²⁸⁸? Erre egyértelműnek tűnhet a válasz, de ha a kérdésre kérdéssel reagálok, a válasz tartománya homályossá válik. A hang mint akusztikai jelenség egy képzet, ami empirikus, de ezen túlmenően *Hang* a fenti magyarázatok alapján az állandóságával együtt lehet szemlélet? Lehet egy ilyen jellegű szemlélet állandó? Az a priori (kanti tiszta) szemléleti formák állandó jellegűek, mivel csupán formák és nem tartalmak; de, ha *Hang* egy elmeállapokra vonatkozóan értendő, így felmerülhet a kérdés, hogy *Hang*nak lehet-e egy állandó jellegű a priori szemléletre való vonatkozása idő és tér mellett. Ha *Hang* nem egy apriori szemléleti forma, akkor nem lehet állandó jellegű szemlélet, sőt a szemléleti mivolta is megkérdőjelezhető. Ha lenne olyan érzék, amely állandóan aktív tudna lenni, és folyamatosan külvilági jeleket „közvetítene” az agynak, amelyek egy állandó jellegű összetett mentális képzetet alkotnának, így azt egy állandó jellegű belső szemléletnek lehetne nevezni, mert az állandósága a szemléleti formái jellegét előfeltételezne, amiben a hangképzetek módosulásokon mehetnének át, és amelynek feltételeként egy apriori, tiszta szemléletnek is léteznie kellene. Így értve *Zene mint apriori szemléleti forma* lehet *Hang*nak a feltétele. De hogyan magyarázzuk meg az állandó, egyidejű és egymást átfedő jelek (hang érzetek) sokaságát és azokból eredő egyetlen összetett képzet kapcsolatát, ha az utóbbi nem egy (szemléleti) interfészen keresztül szintetizálódik, amelyre még mindig keressük a nevet?

Sok jelből szintetizálva alakulhat egy egység mint egy újabb képzet, amely akkor is egy szintetikus egység, ami mint egység nem lehet végtelen. Ha egy ilyen képzetet a tudathoz kapcsolnánk, akkor sem lehet állandó, mert a tudatról nem tudjuk, hogy állandó-e. Melyik nézőpont szerint? Belső vagy külső? Intencionális, fenomenális vagy valamilyen más formában? Az öntudathoz viszonyítva szintén kérdéses, mert nem tudható, hogy az elme a saját maga tudatában mikor van; pl. nem tudjuk, milyennek nevezzük az alvás alatti elme állapotot. Tudatos, tudatlan, vagy nem tudatos, vagy tudat-alatti, vagy valami más? Ennek alapján *Hang* nem lehet szemlélet, és mint képzet az állandóságában feltételhez kötött, hogy azt mindig az Én-tudatnak kísérenie kell. Ebben az esetben az állandósága az öntudattal együtt lehet érvényes.

Ha a fenti, a hangról feltett kérdéseket a hangzásról teszem fel, a különbség a következőkben tárul elénk:

²⁸⁸ Ahogy a korábbi példákban, itt is a *szemléletet* úgy kell érteni, ahogyan Kant a transzcendentális filozófiájában használja. Egy modern párhuzammal, és modern hétköznapi szavakkal, a szemlélet az az interfész, amelyen keresztül az elme és külvilág érintkezik.

A hangzás nem állandó, annak határozott minőségei vannak, mint végesség, szintetizálhatóság, ami szemléleti sokaságként lehetővé teszi az elme számára a feldolgozást, fogalmak, ítéletek alkotását; a hangzás nem a természetből ered és a tulajdonságai kizárólag meghatározott akusztikus jelenségekre vonatkoznak, amelyek nem általánosíthatók minden akusztikus jelenségre kiterjedően. Kant szerint zenének két alap jellege van. Az egyik a *matematikai* háttere, amely által felminősítésre kerül és általa helyet kaphat a szépművészetek felsorolásában; a *kényelmisége* alapján értékelve (és az elmét *ingerlő* és *izgató* jellege miatt) a szépművészetek közül a legmagasabb helyen szerepel (az utóbbi esetében a költészet után a második helyen); a másik jellege az *átmenetisége*, amely összekapcsolva azzal, hogy „csupán érzésekkel játszik,” és a fogalmiságának hiánya miatt a művelődés felől nézve leminősítésre kerül; így értékelve a felsorolásban legutolsóként kap helyet.²⁸⁹ Schopenhauer zenei megértése ellentétes Kantéval. Schopenhauer idealizmusa szerint a zene a legmagasabb helyet foglalja el a művészetek között.²⁹⁰ Kant szerint a zene tárgya nem meghatározható, és időbeli, és múlandó, így a hangzás gondolata nem esztétikai hanem empirikus problémát jelent.²⁹¹ Nem világos, hogy Kant esztétikájában a hang fogalma hova helyezhető, amely nem egy meghatározott hangra vonatkozik, hanem általános jelenségként értendő. Kant szerint a zenében megjelenő *indulat* (Affekt) az, ami zene két jellegét, az átmenetiségét és a matematikaiságát igyekszik összekötni/áthidalni. A hangzás minőségei nem általánosíthatók. Ami azonos a hangéval az, hogy hangzás is érzet alapú, azaz képzet. Fizikai tulajdonságai alapján viszont a fogalom több nem zenei fogalomhoz vezet, amelyek továbbra is a hangzáshoz mint attribútumok tartoznak. Pl. meg tudjuk nevezni őket, nevet tudunk adni a hangzásoknak (c, d, fisz, gesz stb.), érzelmekre és nem zenei érzetekre vonatkozó tulajdonságokat tudunk nekik tulajdonítani (édes, kemény, vad, lágy), hangszereknek és embereknek egyediséget tudnak biztosítani, úgy mint az állatok hangjainak.

Egy csecsemő születése pillanatában még nem vesz levegőt. Anyja méhében nem lélegzik. Az ember számára a méhen kívüli élet feltétele a légzés. A tüdő a születés pillanatában zárt. Ahhoz, hogy az újszülött levegőt vegyen, a tüdőnek nyílnia kell. A szülész (orvos) ezt azzal éri el, hogy enyhe fájdalmat idéz az újszülött testén. Az első néhány lélegzetvétel a magzatvíz kiürítésére szolgál a tüdőből, csökkenti a tüdőben lévő erek nyomását, és arra szolgál, hogy összeszorítsa a placentát a magzattal összekötő ereket. Erre az újszülött reakciója a sírás. Ahhoz, hogy sírjon,

²⁸⁹ Kant, I.: Kritik der Urteilkraft. B218, 220-221. Meiner. Hamburg, 2009.

²⁹⁰ Lásd fentebb: *Bevezető/2. E tanulmány kereteiről.*

²⁹¹ Ibid. Kant

levegőt kell vennie, így nyílik a tüdő. Miért ez a reakció? Miért sír, miért nem másképp jelzi a szülész orvos által okozott kellemetlen inger nem tetszését? Pl. egy mozdulattal, összekunkorodva vagy másképp. Miért használ hangot? Honnan tudja, hogy hangot kell képeznie? Haladjunk tovább az időben: miért sír, ha éhes, miért sír, ha fájdalmai vannak, miért sír, ha tele van a pelenkája? Ezekből az ismétlődő tapasztalatokból kialakul a szükségszerű sírás célszerűsége, majd a korai kommunikációban eszközzé válik. Menjünk még tovább az időben: miért mozgunk zenére? Honnan ered a zenei entrainment?²⁹² Zenére ösztönösen mozog az ujjunk, kezünk, lábunk. Miért „táncol” a baba, miért hintázik bármilyen lüktetésű zenei jelenségre? Miért fordul a forrás irányába, amerről a zenei jelenség érzékelhető? Miért kelti fel az érdeklődését a zenei jelenség, honnan ered a készítés, hogy rá fókuszáljon? Ezekre a kérdésekre a további fejezetekben keressünk választ – a kis gyermektől elvonatkoztatva. Egyet előre mondhatok, hogy a válaszok nem csak az empirikus tartományban találhatók.

e) Hangok kapcsolata

i. Hangközök mint hangképletek

Mondtuk, hogy a hangoknak önmagukban nem lehetnek zenei minőségeik. A zenei minőségeket nem szabad összetéveszteni a zenei hangok tulajdonságával. Ezért van a különbségtétel a minőség szó és a tulajdonság szó használata között. Azt is mondtuk, hogy a zenei hangoknak mások a fizikai tulajdonságai, mint a többi hangnak általánosan. Az észlelt hangok viszonyainak a vizsgálatához szükséges első lépéseinknél azt feltételezzük, hogy a zenei minőségek, két hanggal kezdődően keletkezhetnek. Ezek egyszerre vagy egymásután megszólalhatnak. Itt az ideje, hogy a két *hang*²⁹³ közötti kapcsolatot vizsgáljuk.

Az egyszerre megszólaló két hangnál az első dolog, amit vizsgálnunk kell, azok egymástól való fizikai távolsága, ami egyrészt a frekvenciabéli különbségből (vagy rációból), más részből az időbeli különbségből adódhat. A hangok távolságának kérdése széles körben vitatott. A hangok forrásaik szerint különböző helyeken fordulhatnak elő. A távolság feltételezi, hogy két entitás nem ugyanazt a helyet foglalja el a térben, és egymáshoz viszonyított helyzetük érzékelhető és mérhető. Két vagy több egyszerre előforduló hang esetén, ha azonosítani tudjuk a forrásukat, akkor is meg kell különböztetnünk e hangok frekvenciakülönbségeit. Ha egy zenei hangot

²⁹² Entrainment (angol): Magával húzás, magával ragadás. Ösztönös testmozgás zene hallatán.

²⁹³ Ebben a részben hang mint zenei hang értendő.

vizsgálunk (ami egy több frekvenciából álló komplex hang), akkor nem különítjük el és nem különböztetjük meg a részhangok frekvenciáit a zenei hangon belül, hanem az alapfrekvencia (a leghangosabb frekvencia) szerint nevezzük el azt. Erről korábban olvastunk. Így egy összetett hang (zenei hang) esetében nem térbeli metaforákat használunk, hanem a hangot egynek nevezzük/azonosítjuk. Vizsgáljuk meg két összetett hang (zenei hang) esetét együtt. Bár fizikailag ezek hullámok, és nem zavarják egymást, és nem hoznak létre egy új hullámot – amely különben másképp szólna, mint az eredeti két hanghullám –, észlelésünkben egyesített hullámmá szintetizáljuk őket, és bevesszük (és megnevezzük), mint egy akusztikus jelenséget (zenei minőségekkel). Hogyan lehet megkülönböztetni a kettőt, és nyelviileg kifejezni magunkat a két hang közötti különbség tekintetében? Nincs olyan érzékünk, amely képes lenne mérni a hangok frekvenciáit, és a fényhullámok (azaz a színek vagy bármely más hullámalakú sugárzás) frekvenciájának mérésére sincs érzékünk. Mégis képesek vagyunk megkülönböztetni a hangokat egymáshoz képest, még akkor is, ha egyszerre fordulnak elő. Ha elfogadjuk a megtestesült elmeelméleteket, akkor azt mondhatjuk, hogy mi (emberek) főleg térbeli metaforákon keresztül viszonyulunk a környezetünkhöz; így a hangokat egymáshoz képest „elhelyezzük” a térben. Irányított metaforákkal különböztetünk meg két hangot, amelyek közül az egyik alacsonyabb vagy magasabb, mint a másik. Alacsony és magas térbeli metaforák ezen leíró nyelvi formái segédletekben. Később olvashatunk a térbeli metaforákról az idő és a zenei jelenségek kapcsán. A fizikában magas és alacsony frekvenciákról beszélünk. Ez a praktikum minden hullámjelenségre érvényes. Amikor különbséget akarunk tenni a hallható alacsony frekvenciák és az annál alacsonyabb frekvenciák között, amelyek nem hallhatók az ember számára, akkor az *infra* előtagot használjuk; ugyanez érvényes a magas és nagyon magas frekvenciákra, ahol a használt előtag *ultra*. Ennek oka az lehet, hogy a hanghullámok, azaz a hangok hullámalakjának a felfedezése előtt a hangok frekvenciáit térbeli metaforákkal úgy határozták meg, hogy alacsonyak vagy magasak. De az ellenkezője is elfogadható, hogy ezeket a metaforákat a természetben a megfigyeléseink szerint használjuk a zenében. Például a madarak hangja a levegőben és a fákon, a magasban, a nagyobb állatok hangja a föld felszínén, és a tenger hangja, a föld zöreje olyan hangforrások, amelyek általában alacsonyabban helyezkednek, mint a madarak. Lehet még egy anatómiai/viselkedési magyarázat, hogy amikor magas hangú hangot akarunk képezni, megszorítjuk a torkunkat (és kinyújtjuk a hangszalagokat), és arccal félig fel fele fordítjuk a fejünket; amikor alacsony hangú hangokat akarunk kialakítani, meg kell lazítanunk a hangszalagokat, ezért kissé előre nézve (és hátra nyújtva) hajlítjuk a fejünket. Az ókori görög tudósok felfedezték a felhúzott húr hangjában a matematikai arányokat és a frekvenciák kapcsolatát, és a felhangokat. Ugyanez érvényes a

számokra is. Térbeli metaforák segítségével különbséget teszünk a számok értéke között, vagy hasonlóan, ha a monetáris értékről beszélünk. A magas és az alacsony alapvetően mindenütt jelen van, ha számokról, értékekről, hőmérsékletről vagy bármi másról beszélhetünk, ami összefüggésben állhat a számokkal. A praktikum érdekében a vitát további kutatások számára nyitva hagyom, és elfogadom, hogy a hangok esetében a nagyobb számozott frekvenciák magasabbak a kisebb számozott frekvenciákhoz képest.

Egyelőre fizikai térbeli különbségeket nem érintünk. A gondolati kísérletünket azzal kezdjük, hogy a hangforrás mindkét hang esetében azonos. Az első típus a két hang egyidejű (vertikális) megjelenése, míg az utóbbi azok egymásutáni (horizontális) megjelenése. Tudatosan használtam térbeli metaforákat a zárójelekben: függőleges, vízszintes. Itt a *vertikális* és *horizontális* utólagos attribútumok, amelyek a hagyományos kottairás grafikai tulajdonságaiból származnak. Egyszerre megszólaló két hang közötti frekvenciális különbséget *intervallumnak* nevezik. Magyar zenei szakkifejezéssel *hangköz*. A hangközök konzonánsként és disszonánsként két fő csoportba oszthatók. Ezek a kifejezések a hangközök mint okok (az akusztikai jelenségekben) a szubjektumban kiváltott érzelmi hatásain mint okozatokon alapuló ítéletekre vonatkoznak.

E gondolat mentén haladjunk egy hétköznapi példával: érdekes lehet megfigyelni azt, hogy a babákat miért tartjuk aranyosnak. Ha az arcuk arányait, a szemük méretét és formáját, a homlokuk domborúságát, a koponyájuk méretét és formáját és ezek egymáshoz való viszonyait/arányait nézzük, ha a testméretek és végtagok hosszát és azok egymás közötti viszonyát és arányát megfigyeljük, semmi sem egyezik a felnőtt emberével. A felnőttek, és már a serdülőkortól a fiatalok egymást vonzónak, szépnek, esetenként szexisnek tartják. A babákról viszont azt gondoljuk, hogy aranyosak. Azok az arányok, amelyek objektívak, de nem egyeznek egy felnőtt emberével, egy fajta érzést/érzelmet idéznek az elmében, amely arra készítet bennünket, hogy ölbe kapjuk őket és szeressük, ápoljuk és gondjukat viseljük. A baba megjelenését aranyosnak nevezünk, amit rávetítünk általánosan a babákra és azt állítjuk, hogy ez a tulajdonságuk az, amely pozitív érzelmeket előidéz, miközben valójában az egész folyamat fordítva van és csupán egy reflexió. A fogalomban keressük a célszerűséget, de a fogalom keletkezése célszerűségben rejlik.

Visszatérve a zenei hangokról a gondolatmenetünkhöz, mondhatjuk, hogy ugyanez történik a hangok kapcsolatában, mint a babák és szülők esetében, amikor „sok közös felhanggal rendelkező” két hang egyszerre vagy egymásután megjelenését kellemesnek és a kevés közös

felhang esetét kellemetlennek minősítjük. A *sok* kifejezés nem határozza meg a közös felhangok gyakoriságának értékét, és csak viszonylag használható; pontosan ezért van az, hogy ez a kifejezés – bár homályos – tökéletesen illeszkedik a két hang (intervallum) esetéhez, mert az előfordulásuk kontextusától függően legtöbb intervallum (kivéve az uniszónót és az oktávot) mindkét ítéletet eredményezheti. Mint ilyen, az intervallum konszonanciája vagy diszszonanciája önmagában normatív lehet – hangköz mint jelenség, a fizikai paraméterei miatt –, de a zenei kontextusban a hangközt előző vagy követő hangtól, hangköztől vagy hangoktól függően a jelenség ellentétes megítélését eredményezheti. Vagyis, egy konszonáns hangköz diszszonáns hatást, egy diszszonáns hangköz konszonáns hatást eredményezhet. Itt normatív (vezetetlen és irányítatlan) ítéletekről beszélhetünk, amelyek általánosan és szükségszerűen a természet fizikai szabályain alapulnak, és szubjektív (vezetett és irányított) ítéletekről, amelyek a zeneszerző (vagy improvizációk esetében az előadó) által létrehozott kontextusokon alapulnak.

Az egymás utáni két hang fizikai struktúráit mentálisan összehasonlítva (amely nem egy tudatos cselekvés; ezt jelen esetben olyan elme cselekvésnek értem, amelyet nem előz érvelés, gondolkodás, következtetés, sem döntés vagy elhatározás), a kettő kapcsolatáról szóló ítéletek hozatalára vezet, amelyekre fogalmakat kreálunk, és ezek alapján a fogalmak alapján két alap típusú kapcsolatot különböztetünk meg. Gilbert Ryle *Az elme fogalma* című művében azt az állítást védi, hogy a mentális cselekvéseket nem előzi meg azok előkészítése, sem megtervezése: „Nem tervezik meg érveiket, mielőtt azokat összeállítják. Valóban, ha meg kellene tervezniük, mit gondoljanak, mielőtt gondolkodnának, soha nem gondolnának; mert ez a tervezés maga nem lenne megtervezve.”²⁹⁴ A feltételezett tervezés és végrehajtás köre végtelen regresszióhoz vezetne, és senkinek nem lenne lehetősége betörni a körbe.²⁹⁵ Annak megmagyarázására, hogy az azonos típusú ítéletek hogyan vezethetnek különböző és időnként ellentétes típusú tapasztalásokhoz, az intervallumok két csoportját megvizsgáljuk közelebbről.

A hangközök két alapcsoportjába több – egymástól eltérő érzelmeket idéző – hangköz tartozik, amelyek a kellemes és a kellemetlen osztályozáson felül összetettebb ítéletekhez vezetnek, és ezek az ítéletek összetettebb és érzelmekre vonatkozó fogalmakat *vetítenek* eme

²⁹⁴ Ryle, G. (1949): They do not plan their arguments before constructing them. Indeed, if they had to plan what to think before thinking it they would never think at all; for this planning would itself be unplanned. *The Concept of Mind*. Penguin Classics. Great Britain. 2000:31.

²⁹⁵ Ibid.

hangkapcsolatokra. A két hang viszonyára vonatkozó ítéletekben, valamint ezekből eredő második és harmadik fokú ítéletekben (ítélet szintekben) is teleológiát találunk.

A fentebb említett felhangkapcsolatok kizárólag a nyugati temperált hangrendszerekre érvényesek, amelyeken minden típusú nyugati zenei tradíció alapszik: klasszikus, pop, rock, jazz, legtöbb európai népzene, s így tovább. A világ több részén ma is alkalmazott nem temperált hangrendszereknek, amelyek népzéneknek sajátosságot adnak, továbbra is vannak egyedi és fizika alapú magyarázatai.²⁹⁶ Mivel a tanulmányunk középpontjában a tiszta (abszolút) zene szerepel, amely legtöbb mintája (és példája) a nyugati zenei típusokban található, ezeket az (etnikai) zenei típusokat nem elemezzük. A nyugati hangrendszerek kialakulásának részletes történelmi olvasata helyett egy összefoglaló következik.

A jól temperált rendszer kialakulásának eredete egy szükségből adódik, amikor a barokk korban alkalmazott hangolási technikák és rendszerek alapján nem lehetett a lehető összes hangnemben „tiszta” hangolással játszani. Voltak egyes hangközök és hangnemek, amelyek nem szóltak „jól.” A „jól temperált” kifejezés a 17. századból származik, ami azt jelentette, hogy egy oktávot alkotó tizenkét hang oly módon volt hangolva, hogy minden dúr és moll hangnem „elfogadhatóan” szólt (azaz nem volt zavaróan elhangolódva), s így mindegyik hangnemben lehetett zenélni.²⁹⁷ A német kifejezés Wohltemperirt (modern német nyelvben Wohltemperiert) volt az első, amelyet a zenei szakmában ennek a jól temperáltságnak megnevezésére alkalmaztak.²⁹⁸ A barokk kor zenei előadói gyakorlatában az improvizáció (rögtönzés) a zenész alapképességeihez tartozott. Ezen a területen való fejlettség az előadó zenei és hangszerhasználati képességei fejlettségének volt tanúsítványa. E képesség köré építettek vetélkedőket. A rögtönzésre az előadó (rögtönző) különböző hangnemeken keresztül „vándorlása” és „kalandozása” is jellemző volt. Nem jól hangolt (nem jól temperált) hangszereken ez nem volt lehetséges. Vonós és fúvós hangszereken a hangszer rögzített hangolása ellenére finomabb alkalmi hangolás (intonáció) az ujjak, a száj, az ajkak, a légnyomás segítségével lehetséges, míg a billentyűs hangszereken, mint az orgona és a

²⁹⁶ Hangrendszerek alakulásáról és történetéről, illetve a hangolásról lásd Függelék E.

²⁹⁷ Duffin, R. W.: *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. W.W. Norton & Company. New York. 2007.

²⁹⁸ Johann Sebastian Bach Wohltemperiertes Klavier I és II című kötetei azt a célt szolgálják, hogy mind a 12 dúr és 12 moll hangnemben elő lehessen adni zeneműveket úgy, hogy mindegyiknek sajátos hangzása és hangulata legyen. Bár az is, de nem az összes hangnemben játszhatóság volt az egyetlen cél. Ez egy vitatott téma.

csembaló, ez nem lehetséges.²⁹⁹ Ennek a hátránynak a kiküszöbölésére Werckmeister az Orgelprobe című művében említi ennek a hangolásnak a lehetőségét. Ez a szó az első történelmi használata.³⁰⁰

A nyugati zeneelmélet nyolc alap hangközöt definiál, amelyek távolsági reláció alapúak (fél hangköz = 100 cent, egész hangköz = 200 cent):

- Prím (1:1 arányú hangköz, azaz ugyanaz a hang magával együtt, tökéletesen konszonáns)
- Szekund (kis szekund: fél hangköz; nagy szekund: egész hangköz)
- Terc (kis és nagy: három illetve négy félhangból áll)
- (Tiszta) Kvart (öt félhangból áll)
- (Tiszta) Kvint (hét félhangból áll és a harmadik legkonszonánsabb hangköz)
- Szext (kis és nagy; nyolc illetve kilenc félhangból áll)
- Szeptim (kis és nagy: tíz illetve tizenegy félhangból áll)
- Oktáv (1:2 arányú hangköz, amely a második legkonszonánsabb hangköz; benne a két hang felhangjainak (harmonikusoknak) a fele megegyezik; tizenkét félhangból áll)

Kihagytuk a hat félhang intervallumot, ami több korszakban „tiltott” intervallum volt. A „kibővített” kvart vagy „szűkített” kvint, más szóval a tritonus (három egészhang intervallum, az ördög hangközének is nevezték) hosszú ideig nem volt használva a nyugati zenében.

A zenei hangokban az alaphangok és a felhangok viszonyai matematikai rendszerekkel és számításokkal magyarázhatók. Az egymást követő vagy egyidejű hangok közötti viszonyokat a zenei hangok felhangrendszer alapján tudunk kellemesnek vagy kellemetlennek minősíteni. A lenti kutatási eredmények, igaz, hangzatokra vonatkoznak, a hangzatok és a hangközök minősítése között nincs lényegi különbség mert a felhangrendszer fizikai törvényei és

²⁹⁹ A legtöbb 1700 előtt használt hangolási rendszerben a tizenkét hangú billentyűzet egyik másik intervalluma olyan messze volt minden tiszta intervallumtól, hogy harmóniákban (akkordokban) használhatatlanok voltak, és „farkas intervallumnak” nevezték őket. Körülbelül 1650-ig a leggyakoribb billentyűzet-hangolás a negyed kómmával ellátott középhasz volt, amely alapján a kvint olyannyira szűkült, hogy épp használható lett, és ezáltal jól hangolt terceket produkáltak. Egy másik példa erre a kiegyenlített hangolás, amely valójában tizenegyedik kómma középhasz (szintonikus kómma) vagy tizenkettedik kómma középhasz (pythagoreus kómma), ha azt abból a perspektívából nézzük, hogy miként osszuk el a kvintet a kómmákkal.

³⁰⁰ Werckmeister, A.: Unterricht, Wie durch Anweiß und Hülffe des Monochordi ein Clavier wohl zu temperiren und zu stimmen sei, damit man nach heutiger Manier alle modos fictos in einer erträglichen und angenehmen harmoni vernehme. Orgel-Probe. Frankfurt & Leipzig. 1681.

matematikai szabályai a zenei hangokra általánosan érvényesek, attól függetlenül, hogy hány zenei hang szólal meg egyszerre, más szóval hány zenei hangból áll egy hangzat (akkord).

Ellentétes ítéletek egymásutániságát eredményező, feszülés oldás érzetéhez vezető disszonáns és konszonáns akkordok (hangzatok) zenei jelenségekben való váltakozása (és a kortárs zenében ezeknek az összefonódottsága), a zeneműveknek egyik kulcsfontosságú összetevőjét képezi, amelyben a disszonáns hangzatokkal olyan feszültség érzete kelthető, amelyek az ezeket követő konszonáns hangzatokba oldhatók. Bár észlelésük bizonyos esetekben kontextus függő,³⁰¹ a konszonancia és a disszonancia közötti különbségek még elszigetelt hangzatokban is egyértelműsíthetők.³⁰² Úgy tűnik, hogy a csecsemőknél a konszonancia preferált.³⁰³ Azonban fennáll annak a lehetősége is, hogy a konszonáns preferenciákat megtanulják – ezek a preferenciák összefüggésben vannak a nyugati hallgatók zenei tapasztalataival,³⁰⁴ és létezésük a nem nyugati kultúrákban ellentmondásos.³⁰⁵ A konszonancia az antik kor óta lenyűgözi a tudósokat, részben azért, mert a konszonáns és disszonáns hangzatok atomi esztétikai elemeknek tekinthetők, amelyek vizsgálata belépési pontot nyújt a biológia és a kultúra zeneészlelésben betöltött szerepének megértéséhez.³⁰⁶

A múlt évszázad elejétől a kutatók több kísérlettel arra törekcsenek, hogy megértsük a hangközök érzelmi hatását az emberekben. A következő példák rávilágítanak a kutatások természetére és az eddig elért eredményekre:

Malmberg a konszonancia és a disszonancia tíz történelmi vizsgálatát tekintette át, amelyek a 13. századtól a 20. század elejéig terjedtek. A tíz kutatás mindegyikéből a hangközöket

³⁰¹ Phil N. Johnson-Laird, et al. On Musical Dissonance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 30, no. 1, 2012, pp. 19–35. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2012.30.1.19

³⁰² Plomp, R., Levelt, W.J. Tonal consonance and critical bandwidth. *The Journal of the Acoustical Society of America* **38**, 548 (1965); <https://doi.org/10.1121/1.1909741> és McDermott, Josh H et al. Individual differences reveal the basis of consonance. *Current biology: CB* vol. 20,11 (2010): 1035–41. doi:10.1016/j.cub.2010.04.019.

³⁰³ Trainor, L. J., Tsang, C. D., & Cheung, V. H. W. (2002). Preference for sensory consonance in 2- and 4-month-old infants. *Music Perception*, 20(2), 187–194. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.20.2.187> és Zentner, M., Kagan, J. Perception of music by infants. *Nature* **383**, 29 (1996). <https://doi.org/10.1038/383029a0>.

³⁰⁴ Ibid. McDermott, et al. (2010).

³⁰⁵ Maher TF. Need for Resolution. Ratings for Harmonic Musical Intervals: A Comparison between Indians and Canadians. *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 1976;7(3):259-276. doi:[10.1177/002202217673001](https://doi.org/10.1177/002202217673001) és Butler, J. W., & Daston, P. G. (1968). Musical consonance as musical preference: A cross-cultural study. *Journal of General Psychology*, 79(1), 129–142. <https://doi.org/10.1080/00221309.1968.9710460> és Fritz T, Jentschke S, Gosselin N, Sammler D, Peretz I, Turner R, Friederici AD, Koelsch S. Universal recognition of three basic emotions in music. *Curr Biol*. 2009 Apr 14;19(7):573-6. doi: 10.1016/j.cub.2009.02.058. Epub 2009 Mar 19. PMID: 19303300.

³⁰⁶ Cousineau, M., McDermott, H. J., Peretz, I. The basis of musical consonance as revealed by congenital amusia. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Nov 2012, 109 (48) 19858–19863; DOI: 10.1073/pnas.1207989109

legkonzonánsabbtól a legkevésbé konzonánsig sorolta fel.³⁰⁷ Egy másik kutatása során a tizenkét hangköz összes lehetséges párját (zongora vagy hangvilla segítségével) lejátszotta a zeneileg képzett hallgatóknak, akiket arra kérte, hogy ítéljék meg, melyik intervallum simább, tiszta és jól keveredett. Az egyes intervallumokról szóló három ítéletből kiszámított két összetett eredményt (mindegyik hangközre egyet), annak alapján, hogy hányszor választották azt a többi tizenegy intervallummal szemben. Annak érdekében, hogy megállapítsa, hogy Malmberg (1918) megfigyelései függetlenek-e a zenei képzettségtől, Guernsey hasonló kísérletet végzett zeneileg képzett, közepesen képzett vagy képzetlen hallgatókkal.³⁰⁸ Tiszta tónusú rezonátorokkal mutatta be a Malmberg által használt tizenkét intervallumot a hallgatók három csoportjának. Az egyik kísérlet során a hallgatók megítélték a simaságot; egy másikban kellemességi ítéleteket adtak. Butler és Daston³⁰⁹ megvizsgálták Malmberg (1918) eredményeinek kultúrák közötti általános jellegét az Egyesült Államokból és Japánból érkező egyetemisták tesztelésével. A japán diákokat két csoportra osztották: azokra, akik inkább a nyugati zenét, és azokra, akik inkább a hagyományos japán zenét preferáltak. Minden hallgató páronként preferencia-megítéléseket adott a tizenkét intervallumról, amelyeket orgonán mutattak be (amelynek a természetéből adódóan ezek az intervallumok összetett zenei hangokból álltak). A rangsor összefüggések figyelemre méltó egyezést mutatnak az intervallumítéletek és a frekvenciaarányok relatív egyszerűsége között a különféle vizsgálatok és alancsoportok között. Erős asszociációk uralkodtak azok között a csoportok között, ahol a kulturális hátterek, a zenei tapasztalatok, a megítélési kritériumok (preferencia vagy simaság) és hangok (tiszta vagy összetett) különböztek. Az arány egyszerűsége kevésbé volt sikeres a kellemesség ítéletének előrejelzésében³¹⁰, különösen a több zenei gyakorlattal rendelkező hallgatók esetében. Az adatok összhangban állnak Terhardt³¹¹ azon állításával is, miszerint születésünktől fogva a természetben előforduló hangoknak (különösen a beszédnek) való kitettség miatt ismerjük meg a hallható (alacsonyabb) harmonikusok közötti hangközöket, amelyek az egyszerű arányokat példázzák (2:1, 3:2, 4:3 stb.). Ahhoz azonban, hogy ez a

³⁰⁷ Malmberg, C. F. (1918). The perception of consonance and dissonance. *Psychological Monographs*, 25(2), 93–133. <https://doi.org/10.1037/h0093119>

³⁰⁸ Guernsey, Martha. The Rôle of Consonance and Dissonance in Music. *The American Journal of Psychology*, vol. 40, no. 2, 1928, pp. 173–204. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1414484.

³⁰⁹ Butler, J. W., & Daston, P. G. (1968). Musical consonance as musical preference: A cross-cultural study. *Journal of General Psychology*, 79(1), 129–142. <https://doi.org/10.1080/00221309.1968.9710460>

³¹⁰ Ibid. Guernsey (1928)

³¹¹ Terhardt, E. (1974). Pitch, consonance, and harmony. *Journal of the Acoustical Society of America*, 55(5), 1061–1069. <https://doi.org/10.1121/1.1914648> és Terhardt, E. Psychoacoustic evaluation of musical sounds. *Perception & Psychophysics* 23, 483–492 (1978). <https://doi.org/10.3758/BF03199523> és Terhardt, Ernst. The Concept of Musical Consonance: A Link between Music and Psychoacoustics. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 1, no. 3, 1984, pp. 276–295. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40285261

megközelítés alkalmazható legyen a csecsemők diszkriminációs adataira, a szükséges tanuláshoz az élet első hónapjaiban kell megtörténnie. Bizonyítékok vannak az anya hangjának korai felismerésére³¹², valamint a nyelv észlelési hatásaira hat hónapos korig³¹³. Az ilyen tapasztalati hatások a veleszületetten irányított tanulás példájának tekinthetők³¹⁴, ezt a folyamatot a kezdeti szelektivitás és a gyors tanulás jellemzi.³¹⁵ Az említett kutatási eredmények részben adhatnak magyarázatot a fenti kérdéseimre a babák és a hallás kapcsán.

A zenei harmonikusságra adott esztétikai reakcióink eredetét még nem sikerült a tudományoknak meghatározni (harmonikusság mint funkciók és akkordok előrehaladása egy hangrendszeren belül, általánosan a tonalitáson belül). Elképzelhető, hogy az emberek a harmonikusság preferenciájával születnek, vagy ez a természetes hangoknak való kitettségéből származik, mivel „az emlősök hangadásában (vokalizációjában) elterjedtek a harmonikus spektrumok”³¹⁶ vagy „ezek a zene hatásából erednek”³¹⁷. Az eredmények nyitva hagyják a lehetőségeket mindegyikét, de jelzik, hogy a konszonanciát körülvevő természet/gondozás vita a lüktetés/éresség³¹⁸ helyett a harmonikusságra kell, hogy irányuljon.³¹⁹

A fent idézett kutatások eredménye azt sugallja, hogy az emberi elme különböző életkorokban egy általánosítható, de nem egységes sajátságot mutat a hangközök megítélésben. A nyugati zenei hagyományok keretein belül maradva mondhatjuk, hogy ezekről a hatásokról a zenei jelenségeknek fizikai és matematikai struktúrái alapján általánosak lehetnek az ítéleteink.

³¹² DeCasper, A. J., & Fifer, W. P. (1980). Of human bonding: Newborns prefer their mothers' voices. *Science*, 208(4448), 1174–1176. <https://doi.org/10.1126/science.7375928> és Mehler J, Bertoncini J, Barriere M, Jassik-Gerschenfeld D. Infant Recognition of Mother's Voice. *Perception*. 1978;7(5):491-497. doi:[10.1068/p070491](https://doi.org/10.1068/p070491)

³¹³ Kuhl PK, Williams KA, Lacerda F, Stevens KN, Lindblom B. Linguistic experience alters phonetic perception in infants by 6 months of age. *Science*. 1992 Jan 31;255(5044):606-8. doi: 10.1126/science.1736364. PMID: 1736364 és Polka, L., & Werker, J. F. (1994). Developmental changes in perception of nonnative vowel contrasts. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 20(2), 421–435. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.20.2.421>

³¹⁴ Gould, J. L., & Marler, P. (1987). Learning by instinct. *Scientific American*, 256(1), 74–85. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0187-74>

³¹⁵ Schellenberg, E. G., & Trehub, S. E. (1994). Frequency ratios and the perception of tone patterns. *Psychonomic Bulletin & Review*, 1(2), 191–201. <https://doi.org/10.3758/BF03200773>

³¹⁶ Schwartz DA, Howe CQ, Purves D. The statistical structure of human speech sounds predicts musical universals. *J Neurosci*. 2003 Aug 6;23(18):7160-8. doi: 10.1523/JNEUROSCI.23-18-07160.2003. PMID: 12904476; PMCID: PMC6740660.

³¹⁷ Ibid. McDermott, JH., Lehr, AJ., Oxenham, AJ. (2010)

³¹⁸ Ezekkel a kifejezésekkel jelzik az intonációs (hangolási) problémákat, illetve a diszszonanciát.

³¹⁹ Ibid. Cousineau, M., McDermott, H. J., Peretz, I. (2012)

ii. Hanglépésekről, mint horizontális *zenei minőség jelölő*kről

Kantra hivatkozva a zenei ízlést párhuzamba hozom az általános ízlés mechanizmusával, amelyben a zenei minőségek mint *szintetikus ítéletek* a megismerőképességben³²⁰ megjelenő ítéleteknek felelnek meg. A *gyönyör*³²¹ a preferált zenei típussal való találkozáshoz vezet, amelyben a célszerűség³²² úgy valósul meg, hogy a szubjektum a zenei minőségek közül kiválaszt olyanokat (s ez a megismerés és a célszerűség összjátéka), amelyek az adott zenei jelenséget (folyamatot) mint (összetett) képzetet formálisan a szubjektumhoz kapcsolják.

Egy képzetnél, amelyen keresztül egy tárgy megadatik, a pusztán formális célszerűség tudata a szubjektum megismerő erőivel összjátékban maga a vágy (gyönyör) lesz, mert ez a tudat a szubjektum cselekvésének egy meghatározási alapját képezi annak (a szubjektumnak) megismerő erő a megélniük vizsgálataival, vagyis egy belső okságot a megismerés megvizsgálásában egyáltalán, (ami célszerű), de nem egy meghatározott megismerésre korlátozott, amely egy ítéletben egy képzet szubjektív célszerűségének a pusztán formáját tartalmazza.³²³

Fogalom nélkül, meghatározás nélkül, mégis a *megismerőerők* összjátékát szubjektívan és célszerűen igénybe véve érzük el a zenei ízlést, amely egy szubjektív általánosságot feltételez, ami irratlan, meghatározhatatlan szabályrendszerekre utalhat. Ez a szabályrendszer közösségi érzésekben egy normatív jelleget feltételez, amelyben a *gyönyör* meghatározható, de nem támasztható alá fogalmisággal. A zenei kontextusban a kanti gyönyört az arisztotelészi gyönyörhöz hasonlóan tudjuk elképzelni, ami nem csak a cselekvésekben való *akadálytalanságra*³²⁴ vonatkozik, hanem már a tapasztalásban is jelen van. Arisztotelésznél használt fogalmat, ἡξις (hekszisz), elmeképességekként lehet fordítani. A javaslatom ennek a fogalomnak átértelmezése, úgy, hogy Arisztotelész ezen kifejezését a kortárs elmefilozófiában

³²⁰ Németül Erkenntnisvermögen

³²¹ Németül Lust

³²² Németül Zweckmäßigkeit

³²³ Kant, I.: Das Bewusstsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst, weil es ein Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mithin eine bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit einer Vorstellung in einem Urteile enthält. *Kritik der Urteilskraft*, B37 12§ (ford. E. A.).

³²⁴ Arisztotelész: [...] Ezért nem is helyes, ha azt mondjuk, hogy a gyönyör érzékeinkkel felfogható létrejövési folyamat; inkább azt kell mondanunk, hogy a természetszerű lelki alkatnak megfelelő tevékenység; az érzékeinkkel felfogható kifejezés helyett pedig helyesebb az akadálytalan. *Nikomakhoszi etika*. 1153a. Szabó Miklós. (ford.). Európa Könyvkiadó. Budapest. 1987.

használt *elmeállapot* kifejezéssel tudjuk párhuzamba hozni, sőt akként értelmezni, ami teljesen át tudja fedni a kant *megismerőerők* kifejezést.³²⁵

A fenti sorokra a hangok között észlelt (feltételezett) kapcsolatok által előidézett érzelmek megvizsgálásával világíthatunk rá. Ebben a gondolatmenetben olyan fogalmakkal dolgozunk, amelyek a tudatban átugorják az értelmet, majd visszahatnak rá. Azt is mondtuk, hogy a két hang összekapcsolásának az általános neve a hangköz vagy hanglépés. Az alábbiakban a hanglépéseket vizsgáljuk, mert csak két hang egymásutániségével kezdődően és nem korábban lehetnek felfedezhetők a zenei minőségek, amely *kapcsolás* által a legkisebb zenei képlet jön létre.

Kant *A tiszta ész kritikájának* egyik lábjegyzetében³²⁶ leírja az összekapcsolás [Verknüpfung – nexus] és az összekötés [Verbindung – conjunctio] jelentéseinek különbségeit mentális és érzéki (empirikus) vonatkozásban. Mindkettő megfelelhet kapcsolattípusoknak, és a *kapcsolat* fogalma is sokféleképpen érthető; ezért szükségesnek tartom röviden részletezni a különbségeket – zárójelként. A német [Verknüpfung] szó magyar megfelelőjének az *összekapcsolás* helyesebb, mint az összekötés, mert az elme maga kapcsolja össze a hangokat (inkább azok képzetét), amely hiányában azok kapcsolata megszűnne. Az elme az oka és feltétele ennek a kapcsolatnak, amely ideális, és így egy mentális állapotra is utalhat. Ezzel szemben az *összekötés* [Verbindung] az elme olyan cselekvésére utal, hogy ha a kötés³²⁷ megtörtént, ez a kapcsolat az elme jelenléte nélkül is fennmaradna, és egy reális kapcsolatot eredményezne, amely a hangok esetében lehetetlen.

³²⁵ Arisztotelész által használt ἕξις (héxis) fogalmát több féle módon lehet érteni és leírni: egy bizonyos állapotban lét; egy állandó állapotban, amit a gyakorlat állít elő; ennek a variációi 1. Hippokratésznál és Xenophónnál: a test állapota vagy szokása, különösen a jó szokás; 2. Platónnál és Arisztotelésznél: elmeállapot vagy szokás; 3. uo.: készség a gyakorlás eredményeként, a tapasztalat.

³²⁶ Kant, I. (1784): Alle *Verbindung* (conjunctio) ist entweder *Zusammensetzung* (compositio) oder *Verknüpfung* (nexus). Die erstere ist die Synthesis des Mannigfaltigen, was *nicht notwendig zu einander* gehört [...]. Die zweite Verbindung (nexus) ist die Synthesis des Mannigfaltigen, so fern es *notwendig zu einander* gehört, [...] mithin auch *als ungleichartig* doch a priori verbunden vorgestellt wird, welche Verbindung, [...], ich darum *dynamisch* nenne, weil sie die Verbindung des *Daseins* des Mannigfaltigen betrifft [...]. *Kritik der Reinen Vernunft*, B201-202 (lábjegyzet). Meiner. Hamburg. 2019. „Minden egyesítés (*conjunctio*) vagy *összegzés* (*compositio*), vagy *összekapcsolás* (*nexus*). Az előbbi *nem szükségszerűen összetartozó* sokféleség szintézise [...]. Az egyesítés második neve (*a nexus*) a *szükségszerűen összetartozó* sokféleség szintézise, [...] melynek részei tehát nem egyműiek ugyan, a róluk alkotott képzetben mégis *a priori* módon egyesülnek. Ezt az egyesítést [...] *dinamikainak* nevezem, mert különműiek *létezésének* egyesítésére vonatkozik.” (ford. E. A.)

³²⁷ Inkább kötés, mint összekötés. Összekötés alatt gondoljunk a kémiai kötésekre vagy fizikai kötésekre. Pl. Két műanyag összeolvasztásával létrejövő kötésre, vagy amikor nagy nyomás alatt két fémot felhevítve összekötik. Ez nem hegesztés, sem forrasztás, amely egy közbelső anyag segítségével történik.

Ha a mentális kapcsolatok típusait entitásokhoz (a tárgyak vagy a jelenségek képzeteihez) akarjuk viszonyítani, akkor azt mondhatjuk, hogy: míg a [Verbindung] összekötés (*conjunctio*) egy általános cselekvésre utal, a [Verknüpfung] az összekapcsolás (*nexus*) [Verbindung] összekötés egyik típusa, amely a *különneműek* összekapcsolása sémájának nevezhető. Bár a zenei hangok (a hanghullámok fizikai törvényei és a felhangok matematikai alapjai szerint) egyneműnek tűnnek, a zenei jelenségben található (észlelhető) minden (zenei vagy nem-zenei) hangnak véletlenszerű tulajdonságai (akcidensei) vannak, így mondhatni: a mentális összekötés [Verbindung] vonzatában a zenei hangok különmemű természetűek.

A hanglépés *metaforikusan két irányban* történhet: felfelé vagy lefelé (kivéve az uniszónó esetében, amikor nem történik lépés és a „mozgás” egy szinten marad³²⁸); a fel-le irányok magyarázata az, hogy az időbeli felsorolásban (egymásutániségben) a második hang az első hangnál magasabb (nagyobb számértékű) frekvenciájú vagy alacsonyabb (kisebb) frekvenciájú lehet.³²⁹ A nyugati zenében, amely eredete a gregoriánig (6.-7. századig) visszavezethető, és már az ógörög kortól használ püthagoraszi hangolást, majd a barokk kortól jól temperált hangrendszert, a hanglépések mindkét irányban – az egyszerre megszólaló hangokhoz hasonlóan – kizárólag a temperált hangrendszer hangjai között lehetségesek (kivételt képeznek a mikrohangok és elektronikus hangok, amelyekkel a 20. században és napjainkban kísérleteznek). A világ több részében különböző kultúrák hangrendszereivel ellentétben, ahol a hangközök kisebbek lehetnek, mint a nyugati kultúrákban, a 17. századtól az európai, majd annak a hatására világ több részén a hangközök fél-hang lépések többszöröseiként meghatározottak. A hanglépés abban tér el a hangköztől, hogy benne egy irány és mozgás feltételezhető. Az ilyen jellegű zenei mozgás inkább metafora, mint valós mozgás, mert a hangok nem mozognak (megjelennek és eltűnnek); két egymásután hallható hang csak idő viszonylatában talál helyet magának és egy idő irány gondolatán belül ott marad ahol megszólalt, azaz azonnal elveszíti a „jelen” jellegét, mert a hanglépést akkor tudjuk megítélni, ha az már megtörtént, lezárult. Megtörtént mert nem egy grafikai vagy képi jelenségről hanem egy akusztikus jelenség soráról beszélünk. A lépés szó egy antropomorf metafora arra, hogy a két hang meg van szólaltatva és a megszólaltató egyik hangról a másikra lép és nem a hangok lépkednek. Az előadó mozog, cselekszik és minden egyes mozdulata egy hangot (vagy

³²⁸ Azt lehet mondani, hogy a feltételezett lépés mégis történik az uniszónó esetében, de ugyanazon a *szinten*. Itt a szint egy tér-metafora. A gyakorlatban a hanglépéseknél nem használjuk az uniszónó kifejezést, hanem azt mondjuk, hogy a hang megismétlődik.

³²⁹ A zenével kapcsolatos tér metaforákról a bevezetőben olvashattunk. A tanulmány során az idő vonatkozásában is tér-metaforákkal fogunk találkozni.

hangzatot) eredményez, így elméleti lépésekről beszélhetünk a mozdulatok között; minden egyes hang egy specifikus mozdulatnak mint oknak az okozata. A budapesti Zeneakadémián a 80-as vége felé, amikor zongora BA hallgató voltam, az egyik tanárom azzal kezdte velem való legelső órát, hogy „képzeld két hang között egy kövér utat.”³³⁰ Azt hittem egy Zen gyakorlatra tévedtem be.

A hosszú magyarázat azért szükséges, hogy közelebb kerüljünk a szubjektumhoz, ami megszólaltat hangokat (előadó), illetve aki csak hallja őket (hallgató). (Az előadó is hall hangokat, a mechanizmus más, mint a közönség.) A kottában található jelek egymáshoz viszonyított elhelyezése eredményezi a hanglépések képi illusztrációit. A (vertikális) hangközökről fentebb írtak itt is érvényesek, mert a hanglépések a hangközök hangjainak egymástól időbeli eltolásával jönnek létre. Másképp mondva, a hangközöt alkotó két hang nem egyszerre, hanem egymásután szólal meg. Lent a hanglépések észlelésére és felismerésére tett kísérletekből néhányat mutatok be. Fontos emlékeztetnem, hogy a *félhang* a nyugati zene legkisebb hanglépése.

A dallamokban a hanglépés érzékelése a zeneészlelés szempontjából nagyon fontos, ezért elsősorban ezt tanulmányozták normál hallású alanyoknál, különböző hallgatási feladatokon keresztül. Például a nyugati zeneművekben használt hanglépések észlelése kategorikusnak bizonyult, és a zenészek esetében a zenei kontextus kevésbé volt befolyásoló, mint a nem-zenészeknél.³³¹ Egyes tanulmányokban a zenészeket arra kérték, hogy játsszanak/énekeljenek adott hanglépéseket egy variálható hang beállításával, az azt előző rögzített hanghoz képest.³³² A zenészek oktáv (vagy 12 félhang) előállítási eredményeinek átlagos szórása 10 cent volt (egy

³³⁰ Rados Ferenc, zongoraművész, volt a kamarazene tanárom a budapesti zeneakadémián 1987-től 1992-ig. A legelső órán, amikor még nem kamara zenélni, hanem egy zongora szóló darabot akartam megmutatni – a darab F. Chopin 3. Balladája volt –, a mű legelső hat hangjánál elakadtunk, és másfél órán keresztül a hat hang kapcsolatán dolgoztunk. Akkor mondta, hogy két hang között *egy kövér út* van. Az óráról úgy jöttem el, mintha zen-buddhista gyakorlaton vettem volna részt. Évekig tartott, mire megértettem, mi lehet a kövér út a két hang között. Addigra már az MA diplomámat szereztem a zongora szakon, majd a karmester szakon és már karmesterként zenéltem. A disszertáciomban erre a gondolatra, a *hangok közötti kövér út* gondolatára is rávilágítok.

³³¹ Siegel, J.A., Siegel, W. Categorical perception of tonal intervals: Musicians can't tell *sharp* from *flat*. *Perception & Psychophysics* **21**, 399–407 (1977). <https://doi.org/10.3758/BF03199493> és Mary Zarate, Jean et al. “Pitch-interval discrimination and musical expertise: is the semitone a perceptual boundary?” *The Journal of the Acoustical Society of America* vol. 132,2 (2012): 984-93. doi:10.1121/1.4733535 és Zatorre, R. J., & Halpern, A. R. (1979). Identification, discrimination, and selective adaptation of simultaneous musical intervals. *Perception & Psychophysics*, 26(5), 384–395. <https://doi.org/10.3758/BF03204164>

³³² Ward, W. D. (1954). Subjective musical pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, 26, 369–380. <https://doi.org/10.1121/1.1907344> és Rakowski A. Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Contexts. *Psychology of Music*. 1990;18(1):60-72. doi:[10.1177/0305735690181005](https://doi.org/10.1177/0305735690181005)

cent a félhang 1/100 része).³³³ 10 cent alig felette van az emberi fül hangköz észlelésének a határán, amely 5-6 cent.

Egy másik tanulmányban (a vertikális hangközök esetén) a nem-zenész alanyok alapvető hangmagassági küszöbértékei 1 félhang alatt voltak, míg a dallamintervallum küszöbértékeik átlagosan 1 félhang felett voltak. Az eredmények összhangban voltak a korábbi, hasonló adaptív eljárásokkal kapott vizsgálatokkal.³³⁴ McDermott et al. azt javasolták, hogy a nem-zenész hallgatók a túltanult zenei hangmagasság-struktúrákat (például ismerős dallamokat és skálákat) használják a látszólag nem megfelelő intervallum rangsorolási küszöbök (vagyis az 1 félhang felettiek) túllépésére a zene érzékeléséhez. Zatorre et al. (2012) azzal érveltek, hogy még a zenészek számára is 1 félhang lehet a zenei képzés által kiváltott intervallum-érzékelés hangközi határa.³³⁵

A temperált hangrendszer alap hangsora félhang intervallumokból áll össze. Az ilyen hangsort szakkifejezéssel *kromatikusnak*³³⁶ nevezik. Ez összesen 12 hangból áll (valójában 11 hangból, mert a 12. hang az 1. hang többszöröse és az emberi fül a kettőt ugyanannak a hangnak hallja, csak magasabban.) Nagyon érdekes és elgondolkodtató, hogy amikor különböző hangfrekvenciákat észlelünk, amelyek egymással kapcsolatban állnak, mert ezek egymás többszörösei, az eredményt ugyanannak a hangnak halljuk. „Ugyanannak” szót nem azonossági, hanem elnevezési jelleggel kell értsük. Ennek oka az lehet, hogy ezek a hangérzetek nagyon hasonló vagy azonos típusú kválékra vezetnek, mint a hangtapasztalatok minőségei. Nincs olyan szervünk vagy testi (vagy mentális) struktúránk, amely a frekvenciákat önállóan *mérené* és definiálná. A legtöbb ember számára a differenciálás a hangérzetek

³³³ Ibid. Ward (1954)

³³⁴ Az alap hangmagasság rangsorolásához lásd: Craig C. Wier, Walt Jesteadt, and David M. Green. Frequency discrimination as a function of frequency and sensation level, *The Journal of the Acoustical Society of America* 61, 178-184 (1977) <https://doi.org/10.1121/1.381251> és Murray F. Spiegel and Charles S. Watson. Performance on frequency-discrimination tasks by musicians and nonmusicians, *The Journal of the Acoustical Society of America* 76, 1690-1695 (1984) <https://doi.org/10.1121/1.391605> és Micheyl C, Delhommeau K, Perrot X, Oxenham AJ. Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination. *Hear Res.* 2006 Sep;219(1-2):36-47. doi: 10.1016/j.heares.2006.05.004. Epub 2006 Jul 12. PMID: 16839723. A dallam béli hanglépések rangsorolásához lásd: Burns EM, Ward WD. Categorical perception--phenomenon or epiphenomenon: evidence from experiments in the perception of melodic musical intervals. *J Acoust Soc Am.* 1978 Feb;63(2):456-68. doi: 10.1121/1.381737. PMID: 670543. és Edward M. Burns and Shari L. Campbell. Frequency and frequency-ratio resolution by possessors of absolute and relative pitch: Examples of categorical perception? *The Journal of the Acoustical Society of America* 96, 2704-2719 (1994) <https://doi.org/10.1121/1.411447> és (ibid.) McDermott et al. 2010.

³³⁵ Luo X, Masterson ME, Wu CC. Contour identification with pitch and loudness cues using cochlear implants. *J Acoust Soc Am.* 2014 Jan;135(1):EL8-14. doi: 10.1121/1.4832915. PMID: 24437857; PMCID: PMC3874060.

³³⁶ Kromatikus: A görög *χρῶμα* (*chrōma*) szín szóból és annak a melléknévi alakjából *χρωματικός* (*chrōmatikós*) színes szóból.

relativizálásával történik. *Azonos*-ság mint azonosító nem alkalmazható a frekvenciaészlelésen keresztül; nem irányulhat a frekvenciákra mint fizikai jelenségekre; ellenben akár közvetlenül (abszolút halláson keresztül), akár közvetve (relativizáció révén) *azonos*-ság a hangra és annak tapasztalataira vonatkozóan valami implicitként „érezhető.” Ezt a *valamit* még nem nevezem minőségnek vagy tulajdonságnak. Ha el akarjuk különíteni a hangot és annak tapasztalását, és önállóan keressük az *azonos*-ság implicit minőségét, nagy nehézségekkel kell szembenéznünk. Tehát itt van egy dilemmánk: a hang érzékszervi, és bár kognitív szerepe és fenomenális minősége lehet, nem érthető kizárólag fenomenológiai fogalomként; a dilemma másik oldalán van a „megtapasztalt hang,” amelyet nem lehet kizárólag pszichológiaiainak nevezni, mert tapasztalatként *relációs* aspektusa is van; az *azonos*-ság meghatározásához vezet. A dilemma két oldalának koherenciája áthidalható, ha mindkét végét kválékkal kötjük össze; esetünkben *azonos*-ság a kválék természete, amely a tapasztalt hangokra vonatkozik. De van egy másik probléma az *azonos*-sággal. Halljuk, hogy az egyik hang magasabb, vékonyabb, a másik alacsonyabb, vastagabb – az oktáv hangjait bármilyen alkalmasnak vélt melléknévvel szabadon megkülönböztethetjük. Ezt összehasonlíthatjuk egy szín árnyalataival. Megvan az *azonos*-ság kaváléja, ugyanarról a színről beszélünk, és ugyanakkor különböző kaváléink vannak, amelyek mindegyike megegyezik ugyanannak a színnek árnyalataival. Lehetséges állítani, hogy a kváléknak több rétege létezik? Itt a kérdést nyitva hagyom további vitára.

A nyugati világ zenéje az utóbbi több mint 600 évben ezt a tizenegy hangot használva alkotott megszámlálhatatlan zeneművet és ez folytatódik a napjainkban. A 11 zenei hang önmagában számtanilag kevésnek tűnhet, de ha az emberi hallástartományban található minden temperált hangot (az alap 11 hang többszöröseit) összeszámolunk, akkor meghaladjuk a 100-at, így ezek a zeneművekbe helyezésének kombinatorikus lehetőségei (a permutáció, a kombináció és a variációval) végtelenségig érnek. Csak két hang összekapcsolásánál 80 hang (egy zongora billentyűinek a körülbelüli száma) több mint 6000 kombinációs lehetőséget kínál, ami azt jelenti, hogy átlagosan több mint 6000 hangközzel rendelkezik a zeneszerző, ha temperált akusztikai hangokat (zenei hangokat) használ. És ez egyetlen egy hanglépésnek a lehetőségei. Minél több hanglépés sorakozik egymás mellé (hogy alkossanak egy témát vagy dallamot), annál nagyobb a szerző palettája egy hangszeren egy szólamban (egy vonalban). Szorozzuk meg ezt egy zenekarban található több hangszer számával (nem mellékesen egy hangszeren megszólaltatható több szólammal együtt, mint a zongorán vagy orgonán), elérjük a végtelent. Ez az egység (a hangköz) a zenei folyamatokban a vízparton található homokszemcséhez hasonlít, amely többszörözve a tengerpartot alkotja és az összes tenger és óceán medrét.

Minden egyes hanglépés (hallva) különböző érzelmi hatásokat eredményezhet. Ezek a hanglépések nagyobb egységeket alkotva szakaszosan kibővülve rövidebb és hosszabb frázisokat, zenei narratívákat, érzelmi narratívákat hozhatnak létre. A narratíváknak a vertikális hangstruktúrák önállóságot adnak, úgy, hogy egy adott dallam vagy frázis alá (és/vagy fölé) kerülő hangzatok (más szóval, a hangrendszerekben funkciókat betöltő harmóniák) a dallamnak különböző érzelmekhez kiváltásához vezető narratív jelleget adhatnak. Az utóbbi 30 évben a zene emberre való hatásait több kísérlettel vizsgálták, amelyek eredménye a zenei jelenségekkel való találkozások során egyesítő és általánosító ítéletek hozatala.³³⁷ Ezekben a kutatásokban és kísérletekben a hanglépések érzelmi hatása hangszerfüggetlen. Így mondhatjuk, hogy a környezeti hatások, sajátosságok és földrajzi eltérések nem befolyásolják az érzelmi hatást és annak a minőségét, illetve a jellegét, amit zene eredményez. A lenti táblázatok a zeneértők számára érdekesek lehetnek, bár ami érzelmekkel kapcsolatos soha nem lehet definitív, sem objektív érvényű. A nem-zenészek számára azért lehetnek érdekesek, mert világossá válik, hogy már a két hang egymásutánisága a szubjektumban milyen színes és változatos érzelmi világot tud létrehozni. Ha ezeket a hangközöket egymás után sorokban elhelyezzük, egy fajta szemantikus jellegű zenei sor (zenei mondat) keletkezik, amit esetenként dallamnak, témának vagy akár zenei gondolatnak nevezünk.

³³⁷ 1991-ben John A. Sloboda úttörő munkája azt mutatta, hogy a kísérletben szereplő felnőttek több mint 80 százaléka a zenére adott fizikai reakciókról számolt be, beleértve az izgalmat, a nevetést vagy a könnyeket. Jaak Pankseep az 1995-ös tanulmányában, a megkérdezett több száz fiatal férfi és nő 70 százaléka azt mondta, hogy azért élvezik a zenét, mert érzelmeket és érzéseket vált ki. E felmérések aláhúzása Carol L. Krumhansl 1997-es tanulmányának eredménye volt. Munkatársaival az alanyokon pulzust, vérnyomást, légzést és egyéb élettani méréseket rögzítettek különböző zenedarabok bemutatása során, amelyekről úgy vélték, hogy boldogságot, szomorúságot, félelmet vagy feszültséget fejeznek ki. Mindegyik zenetípus eltérő, de következetes fiziológiai változást váltott ki az alanyokban. Az itt idézett kísérletekben ki kell javítanom azt a téves fogalom használatot és feltételezést, hogy a zene kifejez érzelmeket. A zene, állítom, nem fejezhet ki, nem képes kifejezni érzelmeket, de a zene oka lehet az érzelmek/érzések/hangulatok kiváltásának a szubjektumban. Bár ezt az utóbbi érvelést védem, elismerem, hogy ennek a disszertációnak megírásakor ez továbbra is vitatott téma.

Sloboda: <https://doi.org/10.1177/0305735691192002>;

Pankseep: doi: <https://doi.org/10.2307/40285693>;

Krumhansl: <https://doi.org/10.1037/1196-1961.51.4.336>

A megszólaló hangközökre kapott érzelmi reakciók, egyik kísérlet alapján (az induló hang mindig C):³³⁸

Hang	Félhangok	Hangköz	Érzelem
C	0	Prím	Semleges
Cisz	1	Kisszekund	Kellemetlen, sötét
D	2	Nagyszekund	Semleges, átmeneti hang
Disz	3	Kisterc	Tragédia, szomorúság
E	4	Nagyterc	Öröm, boldogság
F	5	Kvart	Lebegő, semleges
Fisz	6	Tritonusz	Veszély, ördögi*
G	7	Kvint	Stabilitás
Gisz	8	Kisszext	Gyötrelem, szomorúság
A	9	Nagyszext	Kedvesség
Aisz	10	Kisszeptim	Határozatlanság, szomorúság
H	11	Nagyszeptim	Vágyódás

* Vegyük figyelembe, hogy a tritonuszra vonatkozó egyik megjegyzés „ördögi.”

³³⁸ Kaygusuz, C., & Zuluaga, J. (2018). Impact of Intervals on the Emotional Effect in Western Music. ArXiv, abs/1812.04723.

Egy másik kutatás alapján:³³⁹

Hangköz	Szimbólum*	Hangok	Elméleti elnevezés**	Kifejezett hatás***
prím	1	C-C	Tökéletes konsonáns	Érzelmileg semleges
kisszekund	2-	C-Cisz	Disszonáns	Bátortalan, elgyötört
nagyszekund	2	C-D	Disszonáns	Kellemes vágyódás
kisterc	3-	C-Disz	Tökéletlen konsonáns	Sztoikus beleegyezés, tragédia
nagyterc	3	C-E	Tökéletlen konsonáns	Öröm
kvart	4	C-F	Tökéletes konsonáns	Pátosz (hév)
tritonus	4+	C-Fisz	Disszonáns	Ördögi és ellenséges erők
kvint	5	C-G	Tökéletes konsonáns	Érzelmileg semleges
kisszext	6-	C-Gisz	Tökéletlen konsonáns	Aktív, kízó
nagyszext	6	C-A	Tökéletlen konsonáns	Kellemes vágyódás
kisszeptim	7-	C-Aisz	Disszonáns	Szomorúság, bánat
nagyszseptim	7	C-H	Disszonáns	Heves vágyódás, vágyakozás
oktáv	8	C-c	Tökéletes konsonáns	
Kisnóna	9-	C-cisz	Disszonáns	

*A hangközöknek a zeneelméleti szimbolikus elnevezése

**Harvard Dictionary of Music³⁴⁰

***Cooke (1959, 89-90. o.) alapján³⁴¹

Az egymás után hangzó két hang kapcsolata (horizontális hangköz) vonatkozásában a vertikális hangközökhöz hasonló érzelmi hatásokról tudunk beszélni. Ezeknek viszont nem lehetnek pusztán matematikai magyarázataik, ahogyan ezt a (vertikális) hangközöknél feltártuk (pl. a konsonancia és a disszonancia, illetve a fizikai (felhang)kapcsolatok). Az ok abból származhat, hogy a két hangot hogyan érzékeljük, például abban, hogy „milyen őket hallani.” És ha összehasonlítjuk a kettőt, akkor két kválé kapcsolatával van dolgunk, amelyek egymás utáni két hang tapasztalatainak felelnek meg. Itt többféle tapasztalatot említhetünk. Az első

³³⁹ Maher, T. F. (1980). A rigorous test of the proposition that musical intervals have different psychological effects. *The American Journal of Psychology*, 93(2), 309–327. <https://doi.org/10.2307/1422235>

³⁴⁰ Apel, W.: Harvard Dictionary of Music. Oxford University Press. Cambridge. 1944/1950.

³⁴¹ Cooke, D.: The Language of Music. Oxford University Press. London. 1959. Reprint, Oxford University Press, 1989.

típus az, amely mindkét hangot magában foglalja, ahogy sorban tapasztaltuk; a második típus a hangok megtapasztalása, amely két külön tapasztalatra osztható; az első hang és a második hang tapasztalására. A harmadik típusú tapasztalat az első és a második típust köti össze, amely a két hang relativizálásának a tapasztalata. Azt mondhatjuk, hogy ez nem ugyanaz, mint az első tapasztalat, mert az első szintetikusán, második analitikusan érzékeli a jelenséget, mint egységet.

Két hang közötti kapcsolat kialakulása több esetben az adott nép nyelvi dallamosságát és annak a sajátosságait követi. Ezért a két hang közötti kapcsolatról és ennek az érzelmi hatásáról általános ítéleteket nem tudunk mondani. A kontinentális, regionális és kulturális különbségekről és azoktól függően eltérő hatásokról beszélhetünk. Legújabb kutatások egyes népek nyelvi vokalizációja (azaz a beszéd dallama) és azok zenei ízlése és dallam vezetése között párhuzamokat keresnek. Találtak is. Pl. dúr-moll páros és a vidám-szomorú páros között. A keleti és a nyugati zene által idézett érzelmek tükrözik a saját kultúráik beszédének a vokalizációját.³⁴² A vokalizáció a ritmikával együtt az emberi beszéd alapja. Ezek a tulajdonságok, amelyek a kimondott szótagok, szavak és mondatok azonosítását és ezáltal az értelmezését teszik lehetővé, szavakat kísérő zenei dallamra közvetlen hatással van, miközben a dallam önmagában (elkülönítve a szövegtől) azonos vagy hasonló hatást gyakorolhat az elmére úgy, ahogyan a szöveggel együtt. A zene és a nyelv vokalizálásának párhuzamos jellemzői a (zenei) prozódianak ad lehetőséget. A dallamosság, mint zenei minőség nem elegendő annak a magyarázatához, hogy egyik földrész lakójának miért esik jól egy másik földrész zenéje azokban az esetekben is, ha ezek között nincs kulturális hasonlóság, vagy rokonság. Itt valami másnak kell jelen lennie a hallott zenei folyamatban. Ennek a résznek az elején írtak nyomán ezekről fogunk a továbbiakban elmélkedni. Előre jelzem, hogy további zenei minőségekkel magyarázható meg az, hogy miért érezzük egyik nép zenéjét hozzánk közelebb állónak, mint egy másikat, vagy miért tetszik jobban egyik zenei műfaj, mint egy másik; miért élvezzük az egyik szerző vagy együttes zenéjét jobban, és kevésbé egy másikat.

A hangzatok és a zenei hangok kombinációi, permutációi és variációi összetett, bonyolult zenejelenség folyamatokhoz vezethetnek, amelyek a *szerkesztettség* és a *rendszerzettség*

³⁴² Bowling DL, Sundararajan J, Han S, Purves D. Expression of emotion in Eastern and Western music mirrors vocalization. PLoS One. 2012;7(3):e31942. doi: 10.1371/journal.pone.0031942. Epub 2012 Mar 14. PMID: 22431970; PMCID: PMC3303771.

mint minőségeikkel alkothatnak zeneműveket. Ennek a megragadása, megértése csak egy koanalitikus-szintetikus cselekvés sorral lehetséges.

f) Zaj és fehér zaj

„A zene egyedi struktúrájú hang,” mondhatnák néhányan. Ez a megszokott definíciókból ered, amelyekkel fentebb foglalkoztunk, de a zaj meghatározásához maradjunk a következő állításnál: hang egy állandóság. Így értve a hang fogalmát, azt mondhatjuk, hogy az állandóságnak mint az empirikus jelenség attribútumának, amennyiben sajátos és egyedi struktúrája keletkezik, azt egy strukturált fogalom halmazhoz kell társítsuk, amelyet zenének nevezhetünk. Ebből eredően egyedi struktúrával rendelkező hang lehet zene. Nem védjük ezt az érvet, és azt itt gondolatkísérletnek tekintjük. Állítjuk, hogy a zene valami más, valami az empirikus tartományon felül és túl. „A zaj folyamatos struktúrájú hang,” mondják néhányan a zaj definícióiban. Ezzel nem lehet egyetérteni, ha a szerkezetet és a struktúrát szinonimaként értjük. A folyamatosságra utalás abból a szempontból elfogadható, hogy minden, ami hang egy állandósághoz tartozik; egy szüntelen folyamathoz, egy végtelen képzethez. Így értve zajnak minősíthető a szüntelen hang, ami körül vesz bennünket, addig, amíg nem társítunk hozzá (és felfedezünk benne) struktúrákat és minőségeket. Arra utalok, hogy itt szubjektív elme struktúrákról lehet szó, és nem a hang fizikai struktúrájáról.

Az, amit általánosan zenei hangnak nevezünk, egy alapprofrekvenciájú hangból és hozzá tartozó felhangokból tevődik össze. Ellenben a zaj olyan hangokból áll, amelyeknek a frekvenciája folyamatosan és véletlenszerűen változik a lehető (alig észlelhető) legmélyebbtől egészen olyan magasig, amely alig hallható. Formálisan: *A zenét matematikailag a szinuszos és koszinuszos végtelen összegeként ismertetik, amelyek meg vannak szorozva megfelelő értékű koefficienssekkkel.* A felhangok matematikailag végtelenek, de a gyakorlatban az emberi hallás tartományában csak néhány (az emberi fül által érzékelhető) felhang számít, ami a szubjektumot a zenei jelenségekben érinti. Formálisan: *A zajt egy spektrális teljesítményeloszlás (vagy teljesítményspektrum) írja le, hasonlóan a kinetikus molekuláris elmélet statisztikai eloszlásához.* A zene rendezett, strukturált. A zaj véletlenszerű. A zaj egy analóg rádió vagy televízió üres csatornáján érzékelhető hang. Zaj a levelekre hulló eső akusztikus összhatása, zaj a pohárban bugyogó üdítő hangja, zaj a gumibroncsból kiszabaduló levegő vagy a tapsoló közönség hangja.

Attól függetlenül, hogy zaj nem rendezett, mégis leírható. A frekvencia a hangnak olyan, mint a fénynek. Különböző hangfrekvenciákat hallunk, mikor azokat hangmagasságoknak hívjuk és ezeknek nevet adunk (ezek lesznek a hangnevek; különböző nyelveken más-más abc-jük van). A fény különböző frekvenciáihoz különböző neveket társítunk (ezek a színeknek megfelelő fogalmak). Ettől a ponttól kezdődően az analógia nem fog jól működni, mert a zenei (kromatikus) hangsorok hangjai minden 11. hang után megismétlődnek, amikor a frekvencia megduplázódik (erről fentebb olvashattunk). Az ember által látható (érzékelhető) fény frekvenciái egy olyan szűk tartományban szerepelnek, hogy nincs esélyük megduplázódni. A megduplázott fényfrekvenciák olyan tartományba kerülnek, amelyet az emberi szem nem képes észlelni. A zenei skála hangjainak a frekvenciái matematikai viszonylatokban egyszerű numerikus törtekhez kapcsolhatók (1:2, 3:4, 6:7, és hasonló). A meghatározott színnevekhez tartozó frekvenciasávok nem mutatnak matematikai összefüggéseket. Ahogy láthattuk, az analógia nem tudományos alapú, hanem ideális.

Úgy ahogyan a legtöbb hallott hang többtónusú (sok frekvenciából áll), a legtöbb fény, amelyet látunk, polikromatikus (sok frekvenciából áll). Nagyon forró fényforrások (például a nap) a teljes látható spektrumot átfogó frekvenciák keverékét bocsátják ki. Ennek a fénynek a színe fehér, amely vörös, narancs, sárga, zöld, kék, ibolya és ezek közötti minden árnyalatnak az összetétele. A fehér zaj a fehér fény audió-akusztikus megfelelője. Ez az összes hangfrekvencia kombinációja, amely az ember által hallható teljes hangspektrumot fedi. A fehér zaj az összes zenei hangnak és a köztük lévő minden más hangnak a keveréke. Ez lehet a fehér zaj informális definíciója. Formálisan *a fehér zaj lapos teljesítményspektrumú hang; vagyis az energiát minden frekvencián egyenlően továbbítja.*

- g) Gondolatok az elme és a tudat³⁴³ különbségéről³⁴⁴ – első lépések egy alternatív tudat elmélet felé

Ebben a fejezetben feltárom az elme és a tudat közötti különbségről a gondolataimat, továbbá bemutatok egy új felfogást a tudatról (tudatosságról)³⁴⁵. A megkülönböztetés azért fontos, mert

³⁴³ A tudatot „fenomenális tudatként” kell értsük, ahogyan azt Chalmers 1996 kifejti. (Chalmers 1996:31). Magyarul tudat és tudatosság között különbséget tenni nem nehéz, mert a *tudat* kifejezést nem keverjük a *tudatosság* kifejezéssel, míg angolul consciousness szó kétértelmű; tudatot is, tudatosságot is jelenthet. Ezen felül

a kettőt felcserélhetően vagy szinonimákként használják a mindennapi nyelvi gyakorlatban. Bár ritka, előfordul az akadémikus írásokban.

Megállapíthatjuk, hogy az ember gondolkodik, mert aki gondolkodik, magáról állíthatja, hogy gondolkodik? Elfogadható-e a beszámolhatóság az intencionális elme állapotok vagy cselekvések valóságának és létezésének egyetlen bizonyítékaként? Nem szándékozom megvitatni a gondolkodás létezését, sem annak a valóságát, bár lehet, hogy ez csupán az emberi agy egy meghatározott működési típusához társított fogalom. Nem leíró, nem magyarázó. A tudat illúziójáról szóló érvekhez hasonlóan (lásd Dennett 1991), a gondolkodást is illúziónak lehet nevezni. Az elme és a tudat fogalmainak nem szinonimaként használatáról való érveléseinkhez elegendő elfogadni a gondolkodás nem illuzórikus létezését. Ebben a dolgozatban elfogadjuk, hogy gondolkodás, elme állapotok és események **léteznek; valóságosak**, legalábbis a gondolkodó és tapasztaló szubjektum számára.

A Tiszta ész kritikájában, a transzcendentális dialektikához írt bevezetőjében Kant azt mondja, hogy „itt nem az a feladatunk, hogy az empirikus látszattal (például az optikai illúzióval) foglalkozzunk, amely olyankor keletkezik, midőn egyébiránt helyes értelmi szabályokat empirikus összefüggésben alkalmazunk, s a képzelet hatása megtéveszti az ítélőerőt, hanem most kizárólag a *transzcendentális látszattal* van dolgunk, amely olyan alaptételekre hat, melyek soha nem alkalmaztatnak a tapasztalatra, pedig így legalább próbakövünk lenne az igazságukról, hanem, a kritika minden intelme ellenére, teljesen eltérít bennünket a kategóriák empirikus használatától, és a *tiszta értelem* kiterjesztésének látszatával áltat minket.”³⁴⁶ Így az

gyakran awareness (tudatosság) szóval szinonimaként használják. Lásd, Chalmers (1996:28): In everyday language, the term “awareness” is often used synonymously with “consciousness,” [...].

³⁴⁴ A tudat és tudatosság fogalmi ebben a szakaszban az angol consciousness vagy a német Bewusstsein fogalmaknak felel meg. A magyar nyelv különbséget tesz a tudat és a tudatosság között, míg a német és az angol nem. Vannak esetek, amikor tudatosság helyett tudat lenne helyesebb, de a tudat fogalma egyes mondatokban furcsán, szokatlanul vagy „hibás”-nak tűnhetnek. Ezeket a helyeken a tudat(osság) mű-fogalmát használom, amely mindkét szó jelentését összefoglaló és összekapcsoló jellegű.

³⁴⁵ Az angol és a német nyelvben mindkettőnek egy megfelelője van: Consciousness, illetve Bewusstsein. A német szót először 1750-ben Christian Wolff használja a *scientia* latin szóról lefordítva. Az angol szó használata annál korábbi; a mai filozófiában használt értelmével John Locke 1690-es tanulmánya *Essay Concerning Human Understanding*-ben szerepel. Első ismert angol nyelvű használata 1605. A *tudat* szó használatával először 1775-ben találkozunk. A *tudatosság* szó későbbi keletkezésű. Ennek a figyelembevételével a tézisemben először a tudat és a tudatosság fogalmait szinonimákként használtam. Ennek kis hátulütője az volt, hogy a tudatosságot az angol consciousness-nak megfelelő értelme helyett az angol awareness-nek megfelelően is lehetett érteni. Ezért a kettő nem lehet szinonima.

³⁴⁶ Kant, I.: Unser Geschäfte ist hier nicht, vom empirischen Scheine (z. B. dem optischen) zu handeln, der sich bei dem empirischen Gebrauche sonst richtiger Verstandesregeln vorfindet, und durch welchen die Urteilskraft, durch den Einfluß der Einbildung verleitet wird, sondern wir haben es mit den *transzendentalen Scheine* allein zu tun, der auf Grundsätze einfließt, deren Gebrauch nicht einmal auf Erfahrung angelegt ist, als in welchem Falle wir doch wenigstens einen Probestein ihrer Richtigkeit haben würden, sondern der uns selbst, wider alle

illúzió lehet empirikus jelenség, amely az ész és a képzelőerő kölcsönhatásában hibás ítéletekhez vezet. Transzcendentálisan viszont az ítélőerőnek a tiszta ész határait figyelmen kívül hagyó cselekvésére utal; vagyis túllép a tapasztalat határain. Ez lenne a transzcendens elv. „... (szubjektív vonatkozásban, emberi megismerőképességként tekintett) eszünk használatának alapszabályai és maximái teljességgel objektív elveknek vannak felértékelve, és így a fogalmaink... összekapcsolásának szubjektív szükségszerűségét a magunkban való dolgok meghatározásához tartozó, objektív szükségszerűségnek véljük. Egy *illúzió*, amitől semmi módon nem szabadulhatunk,”³⁴⁷

Metaforikus megközelítéssel azt mondhatjuk, hogy az elme olyan, mint a (csillagászati) fekete lyuk. Vonzza és magába szívja mindazt, amivel „találkozik,” amivel „érintkezésbe kerül,” de semmi sem menekülhet és kikerülhet belőle. Nem nézhetünk bele. Csak az eseményhorizont látható, érzékelhető, megfigyelhető; az a „tér,” ahol a fekete lyuk „érintkezik” a külvilágával, a környezetével. Ezen a horizonton belül találunk véletlenszerűséget, más attribútumokkal, ahol a fizika törvényei – amilyenek tudjuk őket – egy homályos elhatárolást osztanak meg a jelenségeken belül (aminek van egy nem látható, nem megfigyelhető oldala), ahol a fizika törvényei – amilyenek ismerjük őket – elvesztik érvényüket. Amíg a fekete lyukak (és más űrbeli objektumok) léteznek, a véletlenszerűség a fizika törvényeinek "helyhez" kötött érvénytelenítésével elkerülhetetlen (kiküszöbölhetetlen) fog marad az univerzum törvényei között, amelyeket intelligibilis módon megpróbálunk megérteni és megkonstruálni. Ugyanez igaz az elmére, hogy amíg létezik, amíg elfogadjuk a létezését, a spontaneitás elkerülhetetlen marad. Ennek a hipotézisnek az érvényessége addig tart, amíg a tudomány és a fizika be nem bizonyítja annak érvénytelenségét.

Más elmékben nem tapasztalhatunk gondolkodást, csak saját elménkben. Freud általánosan kijelenti a tudatról, hogy „A tudattalan feltételezése ráadásul egy további vonatkozásban teljesen jogos; amennyiben posztulálásával egyetlen lépéssel sem térünk el megszokott és elfogadott gondolkodásmodunktól. A tudat közvetítésével mindegyikünk csak a saját lelkiállapotát ismeri meg; az, hogy egy másik embernek van tudata, analógia útján levonható

Warnungen der Kritik, gänzlich über den empirischen Gebrauch der Kategorien wegführt und uns mit dem Blendwerke einer Erweiterung des *reinen Verstandes* hinhält. *Kritik der reinen Vernunft*. B351-352. Meiner. Hamburg. 2019. (ford. – E. A.)

³⁴⁷ Kant, I.: [...] in unserer Vernunft (subjektiv al sein menschliches Erkenntnisvermögen betrachtet) Grundregeln und Maximen ihres Gebrauchs liegen, welche gänzlich das Ansehen objektiver Grundsätze haben, und wodurch es geschieht, daß die subjektive Notwendigkeit einer gewissen Verknüpfung unserer Begriffe, zu Gunsten des Verstandes, für eine objektive Notwendigkeit, der Bestimmung der Dinge an sich selbst, gehalten wird. Eine *Illusion*, der gar nicht zu vermeiden ist, [...]. B353. *A tiszta ész kritikája*. Atlantisz. Budapest. 2018.

következtetés azokból a kijelentésekből és cselekedetekből, amelyeket észlelünk tőle, és ez azért van levonva, hogy ez a viselkedése érthetővé váljon számunkra... . A benne lévő tudat feltételezése (azaz embertársunkban) egy következtetésen nyugszik, és nem oszthatja meg azt a közvetlen bizonyosságot, amellyel saját tudatunkkal kapcsolatban rendelkezünk.”³⁴⁸

Más elmékben nem tapasztalhatunk gondolkodást, csak a saját elménkben. Ha a gondolkodást tapasztaló nyilatkozata, hogy „gondolkodom,” önmaga számára érvényes és igaz, akkor minden elme tehet ilyen jellegű állítást a többi elmétől függetlenül. Egy gondolkodó önmagának nem tagadhatja le a gondolkodását. Tehát, az elme számára a gondolkodás nem léte, nem tudatos elme állapotok kivételével, lehetetlen. Mondhatjuk, hogy a gondolkodás tudatos elme cselekvés, egy tudatos tapasztalás. Mondhatjuk, hogy a gondolkodás tudatos mentális tevékenység, tehát az ennek megfelelő tapasztalat is tudatos. Itt ketté válik a gondolkodás tudatos tapasztalata. Az első (1) annak a tudatára vonatkozik, hogy miről gondolunk, (a gondolkodás „tárgyára”), aminek ismét két formája lehet: (1a) a gondolat alanyának tudata és (1b) az alanyról való gondolkodás tudata. A második (2) magára a gondolkodás aktusára, a gondolkodás tudatára vonatkozik (nem pedig a gondolkodás általános cselekvésének a tudatára, mint egy elme cselekvés besorolására). Ha magamról mondhatom, hogy a „gondolkodásomról gondolkodom,” akkor a gondolkodás megtapasztalását igazolom. Ezen a ponton problémába ütközünk. Ha minden gondolkodást megelőzne egy előkészítő szakasz, amely arról szól, hogy mi teszi a gondolkodást tudatos cselekvéssé, akkor ez – ahogyan Ryle 1949-ben olvashatunk – egy végtelen, recesszív kört hozna létre, amelybe nem tudunk betörni. Ezért fontos megmutatni, hogy a folyamat nem két fázisból áll. A gondolkodás a tudatban zajlik, és nem képezi annak (mereológiai) részét. A gondolkodás (mint elme cselekvés) tudata a „gondolt” (nem elgondolt vagy észlelet) téma, tárgy vagy jelenség létezésével együtt tartozik a tudathoz. Tudathoz, abban az értelemben, hogy a tapasztalás maga tudatos; a gondolkodó szubjektum valóságához tartozik; ezért létezik.

Lehet úgy érvelni, hogy az emberek soha nem gondolkodnak kizárólag lineárisan. Ha egy gondolatmenet vagy gondolat füzér lineárisnak tűnik, mindig hozzá társulnak párhuzamos

³⁴⁸ Dilman, I. (Freudtól idézve): „The assumption of an unconscious is, moreover, in a further respect, a perfectly *legitimate* one; inasmuch as in postulating it we do not depart a single step from our customary and accepted mode of thinking. By the medium of consciousness each of us becomes aware only of his own state of mind; that another man possesses consciousness is a conclusion drawn by analogy from the utterances and actions we perceive him to make, and it is drawn in order that this behavior of his may become intelligible to us [...]. The assumption of a consciousness in him (viz. in our fellow-man) rests upon an inference and cannot share the direct certainty we have of our own consciousness.” ‘The Unconscious’ in *Mind*, Oct., 1959, New Series, Vol. 68, No. 272, pp. 446-473. Oxford University Press. 1959:457.

gondolatok, és egy információs (nem fizikai) tér (amit *észnek* nevezhetünk), amely lehetővé teszi a gondolkodást. Talán az ész információs teréhez legközelebb álló és leíró kifejezés az *ész logikai tere*, amelyet Wilfrid Sellars az *Empirizmus és az elme filozófiája*³⁴⁹ című művében tárgyal. A különbség az, hogy míg az általa használt kifejezés episztemikusan alkalmazható, fenomenálisan nem. Ezért a kifejezést az *ész (in)formációs tereként* írom át. Ennek a térnek két tulajdonsággal kell rendelkeznie, az egyik fenomenális, a másik pszichológiai/logikai; szerkezeti (formációs) tulajdonságot is tükröz

Azokban a pillanatokban, amikor nem tudatosan gondolkodunk, azaz a tudattalan gondolkodás alatt, vagyis elme háttér működése alatt (hasonlóan a számítógépeknél a háttérben futó programokra, amelyek nem jelennek meg az interfészen és nem lehet tudomásunk róluk, hacsak nem alkalmazunk olyan köztes programokat, amelyek (amikor futnak) követhetővé teszik a háttérben futó programokat, de ezek akkor sem kerülnek elő, nem kerülnek fel az interfész színére) több ilyen jellegű elmecelekvés párhuzamosan (és szükség szerint összekapcsolódva, néha összefonódva) jelen van. Bár ez csak egy analógia, ez a fajta működés, ha elfogadható, utalhat a gondolkodás többrétű természetére. Ennek a működésnek a kerete a tudat; a működésének természete vagy attribútuma bizonyos esetekben tudatos, máshol öntudatos.

A nem tudatos mozgások, motor reflexek, ösztönös vagy ösztönalapú reakciók az elme nem-öntudatos működését igazolják, amihez társulhatnak tudatos szenzomotoros cselekvések, és öntudatos jellegűvé válhatnak. Ennek megfelelően kétféle tudatos elme működésről beszélhetünk. Az első az, aminek megvan az öntudatos jellege mint attribútuma, a második az, aminek nincs az öntudatos lét mint attribútuma, de csak a tudat keretein belül lehetséges. A tudattalan elme működésének természetéről egészséges ember esetében aligha van lehetőségünk beszélni, mert a tudattalanság arra utalna, hogy nincs tudat, vagyis eme működés nem a tudat kereteiben van. Az elmecelekvések egyik szintjét nevezhetünk tudatosnak – vagy az elmecelekvések egy típusának, ha nem akarunk elme hierarchiát sugallani –, ezért a tudatot elmestruktúrának, keretnek nevezzük. Ha ezt a javaslatot az öntudatról fentebb elmondottakkal

³⁴⁹ Sellars, W.: "Empiricism and the Philosophy of Mind," in *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. I, H. Feigl & M. Scriven (eds.), University of Minnesota Press. Minneapolis, MN. 1956: 253–329. Eredetileg: *The Myth of the Given: Three Lectures on Empiricism and the Philosophy of Mind*. University of London Special Lectures in Philosophy. 1956. Külön megjelent: *Empiricism and the Philosophy of Mind: with an Introduction by Richard Rorty and a Study Guide by Robert Brandom*, R. Brandom (ed.). Harvard University Press. Cambridge, MA. 1997; (reprint) W. deVries & T. Triplett: *Knowledge, Mind, and the Given: A Reading of Sellars' "Empiricism and the Philosophy of Mind,"* (KMG). Hackett. Indianapolis, IN. 2000.

kombináljuk, akkor „öntudatos”-t bizonyos mentális cselekvések attribútumának nevezhetjük (hasonlóan a „tudatoshoz”), és ahhoz, hogy ezek értelmezhetők legyenek a tudat ezeknek az elme-cselekvések típusainak szükséges feltétele és kerete kell legyen. Gondolataimat a moduláris elmeelmélet segítségével próbálom megvilágítani:

Az eddigi kutatások az elme többrétegű hierarchiáját sugallják. Azt javaslom, hogy hierarchia helyett olyan szimbiotikus műveletről beszéljünk, amelyben több cselekvő elmemodul (továbbiakban alegység) utal egymásra, stimulálja egymást vagy egymásra támaszkodik. Ezt úgy képzelhetjük el, hogy az egyik alegység függ a másiktól, vagy egy másik támogatja az előbbit. Ha elfogadnánk az ilyen típusú működést, akkor az lenne a kérdés, hogy ezek az alegységek hogyan határozzák meg, mit, mikor kell csinálni? Szükség lehet valamilyen központi irányításra (vagy koordinációra), de ez nem feltétlenül teszi szükségessé a hierarchiát; ezeknek az alegységeknek a koordináló egységhez képest nem kell hierarchikusan elhelyezkedniük az elmében. Az alegységek működésükben különböznek egymástól, cselekvéseik természetük szerint lehetnek azonosak, hasonlóak vagy helyettesítőek. Sőt, egyik vagy másik alegység meghibásodása esetén egyes funkciókat más alegységek vehetnek át, vagy a legyengült vagy cselekvőképtelen alegységek kapacitása a hiányzó vagy sérült működés pótlására megerősödhet (bővíthet a cselekvési körük vagy nő a cselekvőképességük).

A feltételezett központi koordinációs egység nem diktáló, hanem meghatározó. Meghatározhatja, hogy ezek a független, de egymás nélkül működésképtelen egységeknek mikor mi a teendője, és mikor térhetnek vissza passzív (készenléti) helyzetükbe, pl. amikor nincs rájuk szükség (alvás, pihenés vagy hasonlóak esetén), esetleg mikor tudnak változtatni működési területet (pl. a hallás funkcionális különbsége a beszédben vagy a zenélésben). A központi koordinációs egység lehet az, amely létrehozza a tudatot. Más szóval, ez a koordinációs egység lehet az idegi struktúra, a mentális keret, amit tudatnak nevezünk. Daniel Dennett a *Consciousness Explained* című könyvében egy hasonló elméletet mutat be, amelyben nem közvetlenül a tudatról, hanem az „én”-ről érvel. A „magam” tudategységével és annak szerkezetével kapcsolatban azt mondja, hogy ez egy rövid távú „virtuális kapitány,” ami egy kis információ csomag csoportjának átmeneti dominanciája a hasonló csoportokkal szemben, ami önellenőrzést, ön-bejelentést eredményez és ezekhez hasonló kognitív tevékenységek révén válik lehetővé. Ennek megfelelően „ezeket az átmeneti jelenségeket többnek tekintjük, mint amilyenek, (nagyobb jelentőséget tulajdonítunk nekik), mert mindegyik egy adott pillanat „én”-jéhez kapcsolódik, és mindegyik egy korábbi átmeneti magamhoz kapcsolódik az

önéletrajzi emlékezet egy speciális típusán keresztül. Ha a győztes tudatos állapotok csoportosítása mindig az „én”-t, azaz „önmagam”-ot alkotja, akkor az „én” összes átmeneti darabja az agy különböző helyein fog elhelyezkedni; így a tudategység több NCC-je³⁵⁰ különböző helyeken lesz.”³⁵¹ Ez az érvelés részben összhangban van a fenti érveléssel. Közös bennük, hogy a tudatot létrehozó részek az agy különböző területeiről származhatnak. A két érv közötti különbség azonban nagy. A tudat megteremtését nem korlátozom a kognitív cselekvésekre, és nem kötöm a tudat lehetőségét az „én”-hez. Talán jobb azt mondani, hogy ha Dennett érvelése érvényes és igaz, akkor az inkább az öntudat létrejöttét magyarázná – és azt bizonyos típusú elme-cselekvéseken keresztül –, amelyekről azt állítom, hogy az öntudat nem elmeállapot, hanem elme-cselekvések egyik fajtája.

A jelenlegi elmekutatás egyik legforróbb kérdése az, hogy az agy hogyan éri el a tudatot, és hogy az agy mely részei vesznek részt leginkább ebben, mik a „tudat neuronális korrelátumai (NCC).”³⁵² A tudat neuronális korrelátumaiba való minden valós betekintés általánosan az egyesített tudat neuronális korrelátumaiba való betekintést is tartalmazhat.³⁵³

Az egységek nem egymástól elkülönült térbeli részekként gondolandók. Az is lehet, hogy a koordinációs központ nem egy önálló egységként szerepel, hanem valamennyi alegység részben hozzájárul ennek a „tudatot idéző” (al)egységnek vagy általunk tudatnak nevezett egységnek a létrehozatalához. Másképp mondva, tekintettel arra, hogy sok agymodulunk van, amelyek mindegyike önállóan, de egymástól függő módon képes működni és cselekedni, és mindegyik egy idegi hálózat – bár együttműködés nélkül, úgymond szimbiotikus működés nélkül nem képesek életképessé tenni az embert; ezek a hálózatok önmaguk egy részét egy közös működés (együttműködés) céljára kölcsönözhetik, és ezek a részhálózatok egy hiperhálózatot alkothatnak, amely a tudatot mint struktúrát eredményezheti. Ezt a struktúrát eddig a hálózatok csoportosulásának és ezek együtteseként kezeltük. A következő lépésben

³⁵⁰ A *neuronal correlates of consciousness* (NCC), a tudat neuronális korrelátumai, amelyeket úgy határoznak meg, mint a minimális neuronális mechanizmusok, amelyek együttesen elegendőek bármely konkrét tudatos tapasztalathoz.

³⁵¹ Dennett, D. C.: We consider these transient phenomena to be more than they are (we give them more significance) because each is related to the “I” of a given moment and each to a previous transient self through a special type of autobiographical memory. If the grouping of victorious conscious states always forms the ‘I,’ i.e. ‘myself,’ then all the transitional pieces of the ‘I’ will be located in different places in the brain; thus, the multiple NCCs³⁵¹ of the unit of consciousness will be in different places. *Consciousness Explained*, Little, Brown. NY. 1991:228.

³⁵² Brook, A. & Raymond, P. “The Unity of Consciousness,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/consciousness-unity/>

³⁵³ A Chalmers 2000 tartalmazza az eddigi legszélesebb körben feltárt fogalmi kérdéseket ebben a témában. Chalmers, D. J.: What is a Neural Correlate of Consciousness?, in Thomas Metzinger (ed.), *Neural Correlates of Consciousness: Empirical and Conceptual Questions*. MIT Press. Cambridge, MA. 2000:17–39.

nem az idegpályákra, hanem azok kapcsolódási pontjaira és ezeknek a kapcsolatoknak a típusaira koncentrálunk.

Ennek szemléltetésére képzeljünk el kábelek sokaságát, amelyek szorosan egy háromdimenziós golyóba vannak feltekerve, ahol szinte minden kábel és az összes kábel szinte minden része érintkezik más kábelek részeivel. A kábelek így több helyen, több ponton, különböző formában kapcsolódnak egymáshoz. Így a kötegen áthaladó impulzus szinte végtelen számú terjedési lehetőséget kap. Az az elképzelésem, hogy nem csak a kábelek és a nyomvonalaik alkotják a hálózatokat, hanem a csatlakozásaik egy másik hálózatot; a csatlakozási pontok hálózatát. Képzeljünk el egy háromdimenziós agytérképet, amely ezekből a kapcsolódási pontokból áll, mint egy háromdimenziós csillagtérkép. A kapcsolódási pontok típusától függően lehetségessé válhat az agy újabb feltérképezése, és ezeknek a kapcsolatoknak a háromdimenziós képének rekonstrukciója a különbségek vizsgálatával.

Az alegységek nem független entitások (sem fizikailag, sem elméletileg), hanem több esetben közös pályákat, nyomvonalakat, kapcsolódási pontokat igénybevevő összetett hálózatok. (Az összetett szó alatt azt értem, hogy az egység több, egymástól kategorikusan eltérő ontológiai tulajdonságról tanúskodik.) Ezeken az egységeken nem az öt érzékszervvel korreláló speciális területeket kell érteni, hanem magasabb szintű hálózatokat, amelyek működése és kölcsönhatása összefügg képességeinkkel, tehetségeinkkel és mentális/személyes jellemzőinkkel, amelyek mindegyike egy bizonyos típusú kapcsolatot vagy alrendszeret biztosít a tudathálózatnak. Ezért elmondhatjuk, hogy az öt érzékszervhez kapcsolódó agyi régiók nem függetlenek és nem működnek teljesen függetlenül. Az is elmondható, hogy – napjainkban az agykutatásban elért eredmények alapján – az egészséges agy működésében nem beszélhetünk önállóan és kizárólagosan működő, egy adott funkcióra specializálódott agyterületekről; csak szükségszerűen együttműködő régiókról beszélhetünk.

Ha nem az érzetek feldolgozásával kapcsolatos agyi régiókról beszélünk, hanem azokról a régiókról, amelyek összetettebb, magasabb szintű elme állapotokért és cselekvésekért felelősek, mint például érzelmek, emlékek, gondolkodás stb., akkor beszélnünk kell a nem szigorúan alegységekre bontott kooperatív akciók halmazának forrásáról, amelyek egymástól erőforrást kapnak (pl. emlékek, emlékezés), erőforrásokat kölcsönöznek egymásnak (pl. szaglószerwi; szaglás és ízlelés összefonódása), szükség esetén további tartalékokat igényelnek (pl. az absztrakt gondolkodáshoz és érveléshez tartalékot igénylő matematika és logika), vagy amelyek érzelmeket keltenek, váltanak ki és azokat más cselekvésekkel kombinálják (kreatív

cselekvések, rekreatív cselekvések). Ennek a halmaznak (mivel funkcionális, inkább csoportnak) tartalmaznia kell az összetettebb elme-cselekvéseket is, mint az együttérzés, a kételkedés és hasonlók, nem kihagyva a művészetek létrejöttének lehetőségét.

Ha sikerült közelebb kerülnünk az általam javasolt tudatfelfogáshoz, érdemes kérdéseket feltenni az öntudatról. Mikor és hogyan keletkezik az öntudat? A gondolkodás több esetben a tudathálózaton belüli cselekvésként fogható fel. Amikor a tudathálózaton belüli cselekvések magára a hálózatra hatnak, a cselekvés típusát öntudatosnak nevezhetjük; ez nem elmeállapot. Tudatosan cselekszünk, nem öntudatosan; tudatosan gondolkodunk, nem öntudatosok. Az öntudat nem ismerheti önmagát, mert az öntudat cselekvés egyik típusa; egy cselekvés nem lehet önmegismerő, de egy elme-cselekvés eredménye vezethet önismerethez, vagy a cselekvés mellékterméke lehet az önismeret; így a tudat az elme keretének (szerkezetének) mondható, míg az öntudat csupán az elme-cselekvések egy típusa. Talán *a tranzitív tudat öntudat*.

Egyes elméletek szerint az öntudatot az elme egységének mint a megismerés egységének nevezhetjük, amelynek szükségszerűen kísérsenie kell az elme minden kognitív tevékenységét. Azonban vitatható, hogy a megismerés egységének nem kell mindig tudatosnak vagy öntudatosnak lennie. Előfordulhatnak olyan esetek, amikor nem vagyunk tudatában ennek az egységnek, például amikor egyensúlyt tartunk vagy manőverezünk a térben lévő tárgyak között. Így az öntudat elmeegységként való megnevezése nem biztos, hogy minden kognitív cselekvésre, vagy a megismerés szempontjából releváns minden esetre (környezetre) érvényes. Az én érve a fenti felvetés ellen az, hogy az öntudat nem közvetlenül az elmével, hanem a tudattal van összefüggésben, vagyis nem az elme egységének, hanem a tudaton belüli cselekvések típusának nevezzük. A kognitív elme-cselekvések tudat nélkül lehetetlenek. Az egység minden példában a tudatra, nem pedig az öntudatra kell hogy vonatkozzék. Azt mondtuk, hogy a tudat egy elmestruktúra; az egyes elme-cselekvések potenciális helyszíne. Ezenkívül az elmeállapotokra vonatkozóan ezek a cselekvések csak a tudat egységében lehetségesek. Ez az érvelés ellentétben áll Rosenthal azon érvelésével, miszerint „egy [mentális] állapot tudatos jellege abban áll, hogy kíséri az általam magasabb rendű gondolatnak (HOT) nevezett gondolat; egy olyan gondolat, amely szerint az ember a kérdéses állapotban van.”³⁵⁴ Az érvelésem ellentétes Freud állításával is, hogy „[...] a tudatos lét [...] csupán egy

³⁵⁴ Rosenthal, D. M.: [...] a [mental] state's being conscious consists in its being accompanied by what I've called higher-order thought (HOT)—a thought to the effect that one is in the state in question. 'Unity of Consciousness and the Self' in *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 103 (2003), pp. 325-352. 2003:347. (ford. – E. A.)

tulajdonsága annak, ami pszichikai, és annak egy inkonzisztens tulajdonsága, amely sokkal gyakrabban hiányzó, mint jelen van.”³⁵⁵

Kant az elmét több szinten és hierarchiában elemzi. Jerry Fodorral kezdődő kortárs moduláris elme-agy elmélet meg tudja magyarázni azokat a képességeket, amelyeket Kant a priorinak (modern kifejezéssel, veleszületettnek) nevez; azokat a képességeket, amelyek minden megismerést és azokhoz kapcsolódó mentális cselekvéseket megelőznek, és ezeket Kant szintetikusnak, szintetizálónak gondolja és minősíti. Az agyhálózati egységek lehetnek bizonyos funkcióhalmazok (képességek) forrásai és helyei, vagy ezek a képességek ilyen hálózatokban rögzítettnek tekinthetők, mint egy élő szervezet szerveihez hasonló lehetőségek, amelyek fejlődéssel kapják végső biológiai szerkezetüket, de a működési szabályaikat genetikai kód alapján. A genetika és társtudományai szerint tudjuk, hogy genetikai kódolásunk magában foglalja képességeink, tulajdonságaink, hiányosságaink, szerkezeti rendellenességeink stb. kódjait. Az is lehetséges, hogy az idegi kapcsolódási pontok térképe genetikailag adott, így lehetőséget ad az agyi hálózatok kialakulására, amely magában foglalja azok együttműködésének és a „kommunikációjának” szabályait. Egyszerűen fogalmazva, a kapcsolódási pontok a genetikai kódolás alapján adatnak meg. A hálózatok csak a kapcsolati térkép alapján tudnak kapcsolódni egymáshoz. Feltehető a kérdés, hogy ha csak a kapcsolódási pontok „számítanak” a működésben, és a nyomvonalak csak összekötik őket, mi történik ezeken a pontokon?

Ezek a pontok (neuronális szinapszisok) nem léteznek fizikai kapcsolat formájában. A szinapszisokban a kapcsolat nem fizikai érintkezés alapján jön létre, hanem éppen ellenkezőleg, nincs kontaktus. A csatlakozási terek az üregek. Itt egy lehetetlen gondolatba ütközünk: Hogyan lehetséges egy olyan kapcsolat, ahol nincs fizikai érintkezés, csak egy üreg, és a kapcsolatot molekuláris szinten az üregben lévő bizonyos molekulák oda-vissza mozgása biztosítja? Hogyan beszélhetünk hálózatokról, amikor semmi sem érintkezik egymással "fizikailag"? Válaszul elmondhatjuk, hogy mikroszerkezeti szinten az atomok sem érintkeznek egymással, hanem többnyire üregekből állnak, és egymás között is üregek vannak. Ennek ellenére „szilárd” anyagokat képezhetnek. Ezért a kérdést el lehet vetni, és a makróstruktúrákat elfogadni. Mellékgondolatként érdemes megemlíteni, hogy az oksági összefüggés elemzésénél

³⁵⁵ Freud, S: “[...] being conscious [...] is only a quality of what is psychical, and an inconstant quality at that—one that is far oftener absent than present.” *Some Elementary Lessons In Psycho-Analysis*. Freud-Complete Works. Smith, I. (ed.). EPUB® (Freud_Complete_Works.epub). 2000/2007/2010/2011:5068. https://oapw.files.wordpress.com/2018/02/freud_complete_works.pdf

a makro- és mikrovilág kapcsolata, valamint a determinisztikus világgép és a kvantumfizika kiszámíthatatlansága közötti kontraszt tudományos, fizikai modellként szolgálhat a fenti érvekhez. Hasonló szakadékot találunk az elme és a test kapcsolatában.

A magyarázati hézag és a tudat nehéz problémája két egymással összefüggő filozófiai elmélet; mindkettő figyelmeztetésnek tekinthető a jelenlegi tudat-test problémájában. Az első Joseph Levine-től, az utóbbi David Chalmers-től származik, és közel fél évszázaddal előttük John Dewey megjegyzései rávilágítanak az elme-test problémájára. Marco Stango (2017) szerint „A dewey-ánus filozófus számára a tudat „nehéz problémája” csak abban az értelemben „fogalmi tény,” hogy filozófiai tévedés: a tévedés annak be nem látása, hogy a fizikai az érzékiség azonnali epizódjaként lehetséges.”³⁵⁶ Ezzel a véleménnyel Stango azt feltételezi, hogy tévedés azt gondolni, hogy az érzelmek és a funkcionális viselkedések nem ugyanazok a fizikai folyamatok. Más érvek a probléma eredetére kategóriahibaként hivatkoznak.³⁵⁷ Mások azt sugallják, hogy a tudat a magasabb rendű elméletek szerint reprezentáció, és így funkcionálisan elemezhető, így nem merül fel a tudat nehéz problémája.³⁵⁸ A jelenkori filozófiának a fenomenális tudattal kapcsolatos jelenlegi álláspontja erősen ellentmondásos.

Bayne és Chalmers fenomenális állapotokról beszélnek, ahol az állapot olyan mint valamilyen fajta állapot. Átfogalmazva: ha A olyan mint valami S-nek, és B olyan mint valami S-nek, akkor A és B együtt olyan mint valami S-nek. Ez hasonlít Kant megjegyzéséhez, miszerint „...ezek [a képzetek] csak azáltal jelenítenek meg számomra valamit, hogy minden mással együtt egyetlen tudathoz tartoznak, tehát abban legalábbis össze kell hogy kapcsolódhassanak.”³⁵⁹ A megjegyzés nem közvetlenül a tapasztalatra vonatkozik, hanem azokra a képzetekre, amelyek ahhoz, hogy valamit bemutathassanak nekünk, a megismerés lehetőségének szükséges feltételét szabják meg, hogy tudatában legyünk saját folyamatos identitásunknak. Így a megismerés feltételét jelentő tapasztalat a tudat egységén belül lehetséges (Kant itt nem használja a tudat kifejezést, de a megjegyzéseiből kikövetkeztethető),

³⁵⁶ Stango, M.: “For the Deweyan philosopher, the ‘hard problem’ of consciousness is a ‘conceptual fact’ only in the sense that it is a philosophical mistake: the mistake of failing to see that the physical can be had as an episode of immediate sentience.” A Deweyan assessment of three major tendencies in philosophy of consciousness. In *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 53 (3) (Summer 2017):466–490. doi:10.2979/trancharpeirsoc.53.3.06. S2CID 148690536.

³⁵⁷ Pigliucci, M.: What hard problem? In *Philosophy Now*, (99), 2013. <https://philarchive.org/archive/PIGWHPv1>

³⁵⁸ Carruthers, P.: ‘Phenomenal concepts and higher-order experiments.’ *Consciousness: essays from a higher-order perspective*. Oxford University Press. 2005:79ff. ISBN 978-0191535048.

³⁵⁹ Kant, I: [...], weil diese in mir doch nur dadurch etwas vorstellen, dass sie mit allem anderen zu einem Bewusstsein gehören, mithin darin wenigstens müssen verknüpft werden können. *Kritik der reinen Vernunft*. Meiner. Hamburg. 2019:A116. (ford. *A tiszta ész kritikája*. Atlantisz. Budapest. 2018.)

amelyben A és B fenomenológiailag együtt jelenhet meg. Ez a magyarázat alátámaszthatja Bayne és Chalmers feltevését a kanti idealizmus segítségével. Ezek alapján nemcsak az egyes elmeállapotok egysége védhető, hanem az összes elmeállapot egységének megléte, ahogy Bayne és Chalmers teszik: „Nehéz vagy lehetetlen elképzelni, hogy egy szubjektumnak egyszerre két fenomenális állapota legyen anélkül, hogy mindkét állapotnak közös fenomenológiája lenne.”³⁶⁰ Az egység elméletük szerint a szubjektum tudatos (elme)állapotainak bármely halmaza szükségszerűen egyesített.

Át lehet hidalni két ellentétes tudatnézetet; a *tapasztalat nélküli részek* (NEP) és a *tapasztalati részek* (EP) nézeteit, ha a tudatot olyan szerkezeti egységként tudjuk elfogadni, amelyben bizonyos tapasztalatok lehetővé válnak. Searle³⁶¹ és Tye³⁶² a NEP-nézet védelmezői, akik azt állítják, hogy a tudaton belül csak egyetlen tapasztalat lehetséges; a tudat nem állhat több részből; ennek megfelelően – a polimodális jellege ellenére – egyetlen tapasztalatról beszélhetünk.

A két nézet áthidalására tett kísérletünkben a tapasztalat egysége a tudat szerkezeti egységéből eredhet, és csak *benne* lehetséges. De elfogadhatjuk az egyesített tapasztalathoz tartozó kisebb tapasztalati egységeket is, amelyek a tudat egységében jelennek meg, és ezeket mereológiai viszonyokban gondolhatjuk.

Tegyük fel, hogy a *nagyobb tudat egységében* (NTE) vannak kisebb tudategységek; ez a feltevés ellentmondásosan fog hangozni a fent elmondottak alapján, miszerint nem ezek a kisebb tudategységek alkotnak egy nagyobb egységet, a tudatot. A tapasztalatban a NTE-n belül kisebb tudategységek keletkeznek azzal a feltétellel, hogy nem létezhetnek párhuzamosan létező önálló és független egységek. Még ha ezeket a tudati egységeket egymástól függetlenül és egymáshoz kapcsolódóként kezeljük is, akkor sem fognak egységet alkotni, hanem egy egységbe kerülnek bele, nem pedig annak a nagyobb egységnek a részeiként. Az egységes tudat (mint keret) állandó, akár csak az appercepció szintetikus egysége. Egyszerre veszünk be mindent. Egy szubjektum számára a tudategységek tartalma minden pillanatban más. Ha (mereológiai) a kisebb tudategységek eredményeznék a NTE-t, akkor minden adott

³⁶⁰ Bayne, T., & Chalmers, D. J.: “It is difficult or impossible to imagine a subject having two phenomenal states simultaneously, without there being a conjoint phenomenology for both states.” ‘What is the unity of consciousness?’ in Cleeremans, A. (Ed.), *The unity of consciousness: Binding, integration, and dissociation* (pp. 23–58). Oxford University Press. 2003:23. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508571.003.0002>

³⁶¹ Searle, J. R.: ‘Consciousness,’ in *Consciousness and Language*. Cambridge University Press. Cambridge. MA. 2002. [Originally: *Annual Review of Neuroscience*, 23 2000:557–78. doi:10.1146/annurev.neuro.23.1.557]

³⁶² Tye, M: *Consciousness and Persons: Unity and Identity*. MIT Press. Cambridge. MA. 2003.

pillanatban különféle NTE-k keletkeznének. Ha ez igaz lenne, akkor nem beszélhetnénk identitásról, és nem beszélhetnénk azonosíthatóságról sem, mert önmagunk számára sem lennénk azonosíthatók.

Az EP- és a NEP-nézettel szemben, a feltevésünkben az a különbség, hogy a *figyelem* (az elme cselekvések egy további tapasztalati egysége) a kisebb egységek között „szelektál” az állandó jellegű NTE-n belül. A szelekció folyamatos és tudatos. Míg a nem tudatos appercepció érvényben marad, a szelekció a nem tudatos egységek tudatossá válását teszi lehetővé.

Fentebb kijelentettük, hogy a kisebb tudategységek (a tudat szerkezetében szereplő tapasztalati és egyéb elme egységek) nem alkotják a NTE-t, hanem azon belül léteznek. Ebben az érvelésben – hasonlóan a tapasztalat egysége és a kisebb tapasztalati egységek kapcsolatához – a NTE és a kisebb tudategységek közötti kapcsolat mereológiai jellegű lehet. De a mereológiai kapcsolat elfogadásának szükséges előfeltétele az egységet *alkotó* alegységek (részek) megléte. Hogyan magyarázható ellentmondásmentesen ez a kapcsolat? Talán a tapasztalat, az elmeállapotok, az elme események és a tudat tartalmának vizsgálatával.

Nem a tudat egységei, hanem a tapasztalat egységei alkotnak egy nagyobb tapasztalati egységet. Egy empirikus példa: Magas lázzal fekszem az ágyban. Az ágy nem kényelmes. Forrónak érzem magam, mert forró a testem. Tudom, emlékszem, hogy korábban láz- és fájdalomcsillapítót szedtem. Ezért tudom és számítok arra, hogy a következő pillanatokban bizonyos biológiai változások fognak bekövetkezni. Például arra várok, hogy elkezdjek izzadni. Ugyanakkor az egész testem remeg. Hallom a pulzusomat a párnán keresztül, ami gyorsabb a szokásosnál. Egyszerre több érzéki bevitel is van, a legtöbbről van tudatom, és miközben mindez megtörténik, gondolkodással, következtetéssel más dolgokat is tudatosítok bennem. Például néhány napja megütöttem a nagylábujjam, és ahogy mozgatom a lábam a takaró alatt, a fájdalom felfelé sugárzik. Nem kapcsolom és nem keverem össze ezeket a tapasztalati egységeket; ha szükséges, vagy amikor egyik vagy másik tapasztalat jelentősebbé válik a többinél, át tudom helyezni a figyelmemet. Azt azonban nem mondhatom, hogy a lábaimban időnként fellépő fájdalom mindig valami új, hanem egyetlen tapasztalatnak és annak tudatának ismétlődő változata. Mindvégig gondolkodom; olyan elmefolyamat (gondolkodás) megy végbe, hogy nem csak ezek a tapasztalati egységek jelennek meg a tudatomban kisebb tudategységekként, amelyek véletlenszerűen sorakoznak az időben, hanem az egész komplex (testi és elmebeli) jelenséghalmazra gondolok, amely (gondolkodás) ezektől független tapasztalás, abban az értelemben, hogy a gondolkodás cselekvése nem érintkezik a betegség és

az érzékszervek által okozott tapasztalat egységekkel. A gondolkodás cselekvése mint tudategység az elmében párhuzamosan helyezkedik el azokkal a tudategységekkel, amelyek forrása fizikai; vagyis a jelenség a világra vonatkozik.

Mind ehhez egy másik elme jelenség társul. Az egész komplex élményt nem (empirikusan) hallható, hanem belül hallott zene kíséri.³⁶³ Grieg zongoraversenyének egyik-másik része átfut a fejemben, pontosan ugyanabban a tempóban, amelyben a szívem dobog. Vagyis olyan zenei részek járnak a fejemben, amelyek pontosan a pulzusom ütemében futnak. Pontosabban, a pulzusommal megegyező tempóban hallom a zenét. De nem akármilyen zenét, csak bizonyos zeneművek azon részeit, amelyek a pulzusommal azonos tempóban vannak. Napközben a zenekari próbákön dolgozunk a zenekari próbákön, és amikor nem vagyok zenekarral, szinte folyamatosan a fejemben hallom a művet, ahogy máshol is részletesen leírtam, hogy milyen formában (ismétlések, variációk, permutációk, kombinációk, augmentációk, diminúciók, transzpozíciók stb.).

Tehát három dolog történik egyszerre, mindegyiknek megvan a maga fenomenális jellege: az első (1) a betegség okozta fizikai, biológiai állapotok és azok mentális megfelelői, amelyeknek érzéki hatásai vannak hangulatok, fájdalmak stb. formájában. Ezeket tudatosként jellemezhetem; tudom, tapasztalom, hogy beteg vagyok és szenvedek. Fájdalmat, kényelmetlenséget érzek, amihez más fizikai, biológiai jelenségek társulnak, mint köhögés, izzadás stb. A második (2) tudatos élmény a zene, amit belül hallok. A kettő között az a különbség, hogy bár nem tudom kontrollálni a betegséget és annak fizikai következményeit, beleértve a fenomenális és élményszerű tulajdonságait, a zene hallást irányítani tudom, de csak részben. Miért részben? Az, hogy zenét hallok a fejemben, nem zárható ki, nem szüntethető meg. Nem tudom irányítani azt, hogy zenét halljak vagy nem halljak. De én döntöttem el és választom ki, hogy egy adott mű melyik részét, honnan, mennyi ideig, milyen sebességgel,

³⁶³ Vitatható, hogy a zene ebben az értelemben képzeletbeli, és nem valós. Dolgozatomban az elmében hallott (belső hallással hallott) zene valóságát védem. Valósága azt jelenti, hogy a tapasztalat közel áll az empirikusan hallott zenéhez, vagy vele azonos, de a különbség fenomenális természetűben, a kválékban van. Számos esetről tudhatunk (amint ezt Oliver Sacks számos klinikai példával tárja fel a *Musicophilia* című könyvének a *Zenei hallucinációk* fejezetében), amikor a betegek arról panaszkodnak, hogy zenét hallanak, és kétségbeesetten – és hiába – kérik másokat, hogy „kapcsolják ki a zenét.” A valóságban a közelükben nem szól zene. Mindegyik esetben a zenét az elméjükben hallották, de úgy gondolták (és tapasztalták), mintha a külvilágból származna. Ezek nem képzelgések (imaginációk) voltak, és saját beszámolóik szerint ez nem elképzelt (imagined) zene volt, hanem valóságos. Mindegyik esetben hangfelvételre, rádióra, tévére vagy hasonló külső forrásra hivatkoztak. Voltak köztük profi zenészek és olyanok is, akiknek a zenehallgatáson kívül soha semmi közük nem volt a zenéhez. Néhányan kiskoruktól fogva küzdöttek ezzel a jelenséggel; egyesek később fejlesztették ki ezt a „képességet.” Akár kezelték, akár nem, a panaszokra tartós gyógymód nem volt. Mindenkinek meg kellett tanulnia együtt élni a jelenséggel a maga módján, amint azt magukról tanúsították. Sok zenész rendelkezik ezzel a „képességgel,” és legtöbbször tudja, hogyan kell becsatornázni és irányítani.

milyen formában halljak. A két nagyobb (de nem teljes) tudati egység – egyrészt a betegség tudat, ami sok kisebb tudati egységből alakul ki, másrészt a zene hallásának és hallgatásának tudata – egy *fenomenális térben* találkozhat. Mégpedig amikor a hallott zenei rész tempója, sebessége, lüktetése (pulzálása) megegyezik a pulzusommal, ami a betegség pillanatnyi állapotától függ. Valójában úgy tudom mérni a pulzusomat, hogy „ismerem” az adott zenemű tempóját. Ezt onnan *lehet* tudni, hogy szinte minden nagyobb zenei egységnek (nagyobb művek tételeinek vagy tételek részeinek) van egy metronómszáma, amelyet „ütés per perc” formájában mérnek. Ha tudom a számot, össze tudom hasonlítani a pulzusommal.

Most jön egy harmadik (3) elem, amely a másik két elemet kíséri, és teljes mértékben az én irányításom és akaratom alatt áll. *El tudom dönteni*, hogy gondolkodjak-e minden történésen, legyen az fizikai és elméleti. Ha viszont úgy döntök, hogy gondolkodom, akkor nemcsak az első két egységnek vagyok tudatában, hanem egy harmadik elemnek is; annak, hogy „gondolkodom.” Ráadásul nemcsak a gondolkodás tudategysége fölött, hanem a három nagyobb tudati egység felett elkezdhetek érvelni ezekről, és van egy negyedik tudati egység, amely mindhármat szubszumálja: mondhatom, hogy „most, hajnalban, betegen, nincs erőd felkelni és mindent leírni. De holnap, ha és amikor jobban leszel, le kell ülnöd és írnod ezeket.” A döntés az összes korábbi pszichikai és fenomenális tudategységet az emlékezetbe kényszeríti, és ennek megfelelően egy későbbi időpontban (tudatosan) előhívja azokat. Még nem értem el azt a jövőbeli időt (egy határozatlan pontot a jövőben), és a (jövőbeni) visszaemlékezés még nem történt meg. Mégis, a negyedik tudategység olyan *minőséggel* és *tartalommal* rendelkezik, mintha a jövő már megvalósult volna.

A fenti példában a témánkkal kapcsolatban egyszerre több egyidejű megközelítéssel is találkozhatunk: A tudat (i) sok tapasztalt elemet (egyesített tartalomtudat), (ii) sok tárgy tapasztalatát (egyesített tapasztalati tudat), (iii) hozzáférést önmagunkhoz, mint sok tapasztalat alanyához (önmagam egyesített tudata) fed. Egy negyedik típus, (iv) a fókusz egysége (egyesített figyelem tudata) Wilhelm Wundt szerint kiválaszt valamit ezeken a „mezőkön” (Blickfeld), amit Blickpunktnak (nézőpontnak) nevez.³⁶⁴

Ha tehát hierarchikusan, a legkisebttől a legnagyobbig a tudategységek bármely halmazáról beszélünk, akkor valahol el kell helyezkedniük, és nem szabad alkotniuk olyan egységet,

³⁶⁴ Wundt, W. M., [1874] 1893, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, (Band I, II), Leipzig: Engelmann; transl. Edward Bradford Titchener in *Principles of Physiological Psychology*, (2 vols.), London: Allen, 1893. Page number relates to the translation: *Blickpunkt*; Wundt [1874] 1893: Vol. II, 67.

amelyet a nagyobb tudat egységének (NTE) nevezhetjük. Mivel egy szubjektum (ágens) számára a tudategységek (tapasztalati egységekből eredő) tartalma minden pillanatban mindig más, ha a kisebb tudati egységek NTE-t eredményeznének, ez minden pillanatban mereológiai másfajta nagyobb tudategységet eredményezne. Ha ez igaz lenne, akkor nem beszélhetnénk identitásról, és nem beszélhetnénk azonosíthatóságról sem, mert önmagunk számára sem lennénk azonosíthatók. Ezért a tudat egysége, amely a nagyobb tudaté, kisebb és sokféle típusú és méretű tudatok számára tartalmaz és kínál lehetőségeket.

A fenti elmélet első ránézésre közelebb áll az EP-hez, mint a NEP-hez, például elfogadja a mereológiai kapcsolatot, amit a NEP elutasít. Elméletünk megegyezik az EP-vel, de ki is egészíti azt. Másrészt a kiegészítő elem a NEP által felállított problémát is feloldja. A neurológiai rendellenességek bizonyos típusaiban a tudat egységének EP-nézete sérül. A tapasztalat egysége és a tudat egysége közötti kapcsolat, valamint a mereológiai tudat EP által szorgalmazott érdemei egyes esetekben érvénytelennek tűnnek. A probléma a tudat tartalmából adódik. Ha a szubjektumot az adott pillanatban birtokolt elmeállapotok egyesített tartalmával írjuk le, az egységes tudatos tapasztalathoz vezetne, amely mindig más lesz. El kell fogadnunk ennek az érvnek az ellenkezőjét, hogy a diakrón identitáselmélet érvényes maradjon; hogy a tartalomnak szükségszerűen kapcsolódnia kell anyagához, tárgyához, továbbá – esetünkben – a tapasztalathoz. Ezzel szemben a tárgyaknak (anyagnak, tapasztalatnak) mindig valamilyen viszonyban kell lenniük a szubjektummal; meg kell adódnium az alany számára, ugyanakkor az alannak olyannak kell lennie, akinek az „adott” legyen valami. Kant szerint „...valamennyi jelenség szükségszerű törvények szerinti egyetemes kapcsolatban áll, *transzcendentális affinitásban* tehát, melynek az *empirikus* affinitás csak következménye.”³⁶⁵

Nem vonatkoztathatjuk el a tartalmat az empirikustól; ez azonban nem kívülről befelé, hanem belülről kifelé igaz; vagyis nem az empirikus diktál és ad tartalmat a szubjektumnak, ezáltal tartalmat adva olyan tapasztalatoknak, amelyek összeadva egyesített tapasztalatot alkotnak, és egyben egy egyesített tudathoz is tartoznak, hanem fordítva: egy egységes nagyobb tudat teszi lehetővé empirikusnak az érvényességét. Ellenkező esetben egy szubjektumnak bármely adott időpontban véletlenszerű nagyobb tudategysége lenne. James (talán a NEP legkorábbi támogatója) érveink ellenkezőjét állította. Szerinte míg tapasztalatunk összetett, ez az összetettség nem egynél több tapasztalat (vagy érzés) megléte egy mindent átfogó

³⁶⁵ Ibid. Kant, I.: Also stehen alle Erscheinungen in einer durchgängigen Verknüpfung nach notwendigen Gesetzen, und mithin in einer *transzendentalen Affinität*, woraus die *empirische* die bloße Folge ist. A 113-114.

tapasztalatban. Mert „[...] nem keverhetjük össze az érzéseket, mint olyanokat, bár az általunk érzett tárgyakat összekeverhetjük, és *azok* keverékéből új érzéseket kaphatunk.” Amellett érvel, hogy az összetettség nem a tapasztalatok és az ezekből kibontakozó egyesített tapasztalat összetettsége. Ha az ember tapasztalata látszólag összetettebbé válik, az egy tapasztalat tartalmának összetettsége, nem pedig több (különböző tartalmú) tapasztalat összeadódása. „Még [...] két érzésünk sem lehet egyszerre az elménkben.”³⁶⁶

James fenti érvelése nem fogadható el, mert empirikusan „tudjuk,” hogy egy adott pillanatban több érzelm, érzés és hangulat együtt jelenhet meg egy elmében. Példaként gondoljunk elme állapotainkra és elme eseményeinkre *zenehallgatás közben*. Egyénnel vagy társadalmi helyzetekkel, valamint önmagunkkal szemben csak összetett érzelmeink és érzéseink lehetnek. Ezeket fenomenális egységekként fogadhatjuk el, amelyek alá vannak rendelve egy nem fenomenális egységnek. Ezt a nem fenomenális egységet nevezhetjük tudatnak. Ebben az egységben a mereológiai összefüggések alátámaszthatók a fenti kanti idézet szerint. Ellenkező esetben az élmény tartalmára a következők vonatkoznának:

[... hisz máskülönben] oly sokszínű és változatos énem volna, amilyen sokfélék a képzetek, melyeknek tudatában vagyok.³⁶⁷

Az eddig elmondottak alapján egység egy adott pillanatra vonatkozik, de a folyamatosság esetén is érvényben marad, ha elfogadjuk az NTE diakrón jellegét. Tehát a tudat az, amely tapasztalati egységet biztosít. Ha nem a tudat, hanem az öntudat lenne a koordinációs központ, akkor egy ilyen koordinációs központ nem ismerné meg vagy ismerné fel önmagát: ez a nem tudatos öntudat lenne, mert nincs lehetősége önmaga megtapasztalására. Ezért azt javasoljuk, hogy a tudat minden kognitív cselekvést kísér, míg az öntudat csupán az elme cselekvések egyik *típusa*, a megismerésben pedig az igazi állandó maga a tudat. Egy analógiával élve, a „tudat” felfogása olyan, mint az „Isten” felfogása, vagy egy „felsőbbrendű lény” vagy egy „erő, amely megmagyarázza a megmagyarázhatatlant.” Ez az agyi cselekvések vagy különösen a gondolkodás végterméke. Alternatívaként azt is mondhatjuk, hogy olyan, mint a lélek, amely egyben egy felfogás (a gondolat terméke), amely egy (re)prezentáció – egy belső képzet – *formáját* öltheti, amely arra szolgál, hogy magyarázatot adjon arra, amit az elme nem tud megmagyarázni önmagának.

³⁶⁶ James, W.: *Principles of Psychology*, Vol. 1. Macmillan. London. 1890:157.

³⁶⁷ Ibid. Kant, I.: [...] denn sonst würde ich ein so vielfarbiges verschiedenes Selbst haben, als ich Vorstellungen habe, deren ich mir bewusst bin. B134.

Nézzünk egy mindennapi tapasztalati példát: Ha valaki beszél hozzám, és nem veszem észre, mert valami mással vagyok elfoglalva, hol van a tudatom? Csak ott, ahol azzal foglalkozom, amire épp összpontosítok? Az egyik tapasztalatom tudatos, a másik nem tudatos?

Amikor a hanghullámok a testemhez érnek, és a fül jelekké alakítja át őket, és érzetek formájában jelennek meg az agyamban, vagy (re)prezentációk formájában az elmémben, és mert valami másra fókuszálok vagy koncentrálok, (mondhatom, nem figyelek oda, vagy olyan mentális állapotban vagyok, hogy ne „vegyem észre” ezeket a hangokat, főleg, ha „mélyen elmerülök” egy gondolatvilágban), ezek az érzetek nem érik el a tudatos szintet? Ilyenkor nem mondhatom, hogy ezek az érzések a „fül kapuján” kívül várnak, amíg be nem engedem őket; arra várnak, hogy (re)prezentációkká váljanak az elmémben; nem mondhatom, hogy a hangjelenség nem jelenség, nem jelenik meg az elmémben (re)prezentációk formájában, amikor nem tudatosan bennem, vagyis nem veszem észre, hogy megszólal mellettem valami. Mert ha azt mondanám, hogy nem jelent meg, mit mondhatnék a hanghullámokról? Mi történik velük? Mivé váltak, amikor a hallójáratomon keresztül hullámok formájában bejutottak a hallószerveimbe, ahol az előfeldolgozás során jelekké alakultak, és továbbjutottak az agyamba, ahol az elmém (re)prezentációkká alakította át őket? Röviden: voltak érzeteim? Ha igen, hova kerültek? Meddig jutottak? Lehet-e ilyenkor egyáltalán (re)prezentációról beszélni? Talán a pszichológia³⁶⁸ és részben a biológia adhat választ ezekre a kérdésekre. Vagy egyszerűen azt mondhatjuk, hogy ezeknek az tapasztalatoknak nincs fenomenális tartalma.

Mindent, amit eddig bemutatunk, egy metafizikai térbe kell helyezni, és ha inkább a fizikalista megközelítést preferáljuk, akkor az agyba. Mivel a tudat elme eseményekkel, állapotokkal és történésekkel való állandó kapcsolata és mereológiai viszonya fizikailag nem állapítható meg, nem állíthatjuk, hogy a tudatnak konstitutív állandó természete van. Így metaforikusan szólva valahol el kell helyezni. Ez a tér nem lehet maga a tudat, hanem csak az elme. Ha a kettő ugyanaz lenne, tautológiánk lenne.

Visszatérve a címhez és a fejezet ezen részét lezárva, nyelvi megközelítést alkalmazok, hogy megállapítsam az elme és a tudat megértésének és jelentésének egy másik különbségét. Azt mondhatjuk, hogy vannak tudatos és nem tudatos cselekvések, valamint tudattalan és tudatalatti, akkor a tudatnak nem lehet ugyanaz a jelentése, mint az elmének. Soha nem mondjuk azt, hogy valami elmés, nem elmés, elmétlen vagy elmealatti. Az elme mindig ott van

³⁶⁸ Freud ezeket tudatelőtti (preconscious) állapotoknak nevezi.

– és létezik –, függetlenül attól, hogy cselekvései tudatosak, tudattalanok vagy tudatalattiak; az elme az, ami állandó. Ezzel szemben a tudat egy elme egység, egy forma (egy keret), és nem lehet maga az elme. A tudatot sajátos neurális hálózata hozza létre. A tudat állandóságáról azt mondtuk, hogy ez a kognitív cselekvések lehetősége és tere.

Feltehetjük a következő kérdést: Ha a tudat egy elmestruktúra, hogyan nevezhetjük az elmecselekvéseket stb., tudatosnak? A válasz az, hogy a megkülönböztetés egyrészt nyelvi, másrészt magában foglalja a hivatkozásokat, és a hivatkozottak világossá válnak, ha a következőt mondjuk: a tudat egy struktúra, egy metafizikai tér; tudatosnak lenni annyi, mint egy elmecselekvés attribútuma, minősége, vagy tulajdonsága. A cselekvéseket elhelyezhetjük struktúrákon belül, ahol ezen cselekvések attribútuma utalhat a struktúrához való viszonyukra, ahol előfordulnak. Ugyanakkor ezeket a tulajdonságokat egy adott helytől vagy szerkezettől függetlenül általánosíthatjuk. Például beszéljünk Németországról. Felfoghatjuk a szót úgy, hogy egy a világ felszínén lévő fizikai és/vagy földrajzi elhelyezkedésre vonatkozik, ideértve e földrajzi terület kapcsolatát más területekkel, amelyek Németországhoz hasonlóan egyedi attribútumokkal, sajátosságokkal, tulajdonságokkal rendelkeznek. Németországot különböző kontextusokba helyezhetjük, történelmi, társadalmi, kulturális, és hasonló. Nos, ha arról beszélünk, hogy valami vagy valaki német, akkor azt a tárgyat, személyt vagy entitást (általában azt, amelyre a fogalom utal) egy fizikai vagy és egy nem fizikai helyre, egy struktúrába helyezzük, ami annak az összetett struktúrája, amit Németország képvisel vagy amire hivatkozik. Német irodalom, német zene, német kutya, német nő, német könyv stb. Nem számít, hogy egyetlen entitást vagy egy entitáscsoportot jelölünk. Mindezek a példák a németet egy tulajdonságként, egy attribútumként használják, amely jelzi a kapcsolatukat valamivel, ami Németországhoz tartozik, függetlenül annak földrajzi, demográfiai vagy fizikai állapotától az adott pillanatban. Egy német személynek az a tulajdonsága, hogy kapcsolatban áll Németországgal. A tudat mint struktúra a tudatos események mentális helye, olyan események, amelyek ahhoz a struktúrához kapcsolódnak, amelyet tudatnak nevezünk.

Ha bizonyos esetekben nem tudatos reakcióink vannak, például amikor az arcunk elpirul, az az elme cselekvése; vagy inkább egy elmecselekvés eredménye, amelynek értelmi és érzelmi implikációi vannak. Egyelőre a pír nem tudatos. Az élmény nem tudatos. Ha azt vesszük észre, hogy pirul az arcunk, az elmecselekvésből eredő jelenség empirikusan a tudatba kerül. Most a pír egy tudatos tapasztalás tárgya. Ebben a példában mentális események (állapotok) elérhetővé váltak az észlelés számára. Hasonlóképpen sok mentális cselekvésnek két típusa lehet. Ezek

tapasztalása lehet tudatos és nem tudatos. Tehát kétféleképpen tapasztalhatjuk meg a pír. Hasonlóképpen az elfeledett dolgok ok nélkül megjelenése az emlékezetben, a múlthoz tartozó emlékek, képek felidézése, más esetekben hirtelen felbukkanása, valamint ritka esetekben hangok belső képzetek (emlék hangképek) formájában megjelenése az elmében, kivéve, ha külső vagy belső ravaszhoz kapcsolódnak – más szóval nem tudatos cselekvés eredményeként – azt jelezhetik, hogy az elme nem azonos a tudattal. Az elme nem találja meg az ilyen cselekvések okát. Ezért a szófordulat, hogy „ok nélkül.” Ha az elme ilyen cselekedeteiben oksági összefüggéseket keresnénk, csak az okozatok tárulnának fel előttünk, az okok pedig rejtve maradnának önmagunk előtt. Ez azokra a tapasztalatokra vonatkozik, ahol a tapasztalás folyamatának egyik vége nem tudatos, míg a másik vége tudatos. Az okság „oki” oldala kívül esik a tudat struktúráján, míg az „okozati” oldala a tudat struktúrájában jelenik meg. A szűkebb értelemben véve az okságot nem kíséri tudat, amennyiben az okság így egy mentális állapotnak nevezhető, ami egyes elme cselekvések létrejöttének formája; tágabb értelemben az okság vélelme a tapasztalatban nem szükségszerűen tartozik a külvilághoz, miközben ez nem zárja ki az okságnak a külvilági (empirikus) jelenségekkel való lehetséges kapcsolatát.

Összegzésként azt mondhatjuk, hogy a tudat nem azonos az elmével, és az elme nem lehet azonos a tudattal. Fentebb megpróbáltam bemutatni a kettő közötti fogalmi különbséget, és azt, hogy ezek a fogalmak két különálló elméleti entitásra vonatkoznak, amelyek szorosan kapcsolódnak az elme-test és az elme-agy problémájához. A tudat egysége mint szerkezet szükségszerűen az elméhez tartozik. Az NCC-problémák és az agykutatás jövőbeli eredményeinek további vizsgálata az elmét és a tudatot fizikai alapokra helyezheti – és talán el is fogja helyezni. Talán egyszer s mindenkorra mítosszá válik a tudat lehetetlennek tűnő a fizikaira való redukálhatósága. Addig is minden új filozófiai ötlet, gondolat, érv és elmélet önmagunk, az emberek és az emberi elme jobb megértését fogja szolgálni, és talán új utakat nyit a jövő kutatói számára.

A következő részben az okság és a zenei jelenségek kapcsolatát vizsgáljuk.

h) Bevezetés a kauzalitás érvényességének és határainak vizsgálatába a zenei jelenségekben

Eddig erősen a fizikával, a matematikával és részben biológiával és pszichológiával támasztottam alá a metafizikai gondolataimat. A fizika és a tudományok általában empirikus

kérdésekre keresnek választ, amelyek metafizikából fakadhatnak. A megfigyelő, megismerő és gondolkodó ember kíváncsisága a tapasztalatokból, a változásokból és azok összefüggéseinek felismeréséből ered. Ezek az összefüggések vagy kapcsolatok a megfigyelő elmében léteznek. Minden, amit fentebb a hangról olvastunk az elme akusztikai jelenségek megértésére való igyekvése.

A hangok és a zenei jelenségek minőségeiről érveléseim és a kérdéseim közepette röviden érintem az okságot, amely a két hang egymásutániségát követően feltételezhető a zenei jelenségekben. A zeneművek előadása és hallgatása közben minden hangnak a léte azt megelőző hangtól függ, és minden megszólaló hang az azt követő hang létrejöttének a lehetősége. Ha nem lenne a fogadó fél elméjében az a képesség, hogy hangok egymásutániségát egybefoglalja és azok szintézisével egységeket alkosson, akkor a zenemű a szerző elméjében sem tudna létrejönni. Ebben az egybefoglalásban, vagy összekapcsolásban hogy függ össze egy adott pillanati egység az azt követő hangok potenciális viszonyaitól, amelyeket az emlékezet és az elvárások révén feltételezünk? Hogyan kapcsolódik *az összekapcsolás cselekvése* és a feltételezett további kapcsolatok viszonya egymáshoz? Ahogy fentebb olvashattunk, hogy a zenei hangok különműeknek mondhatók, itt feltételeznünk kell okságot, amely különműek elméleti összekapcsolásának egyik lehetősége. Ehhez először meg kell állapítsuk, hogy felfedezhető-e kauzalitás a zenei hangok kapcsolataiban.

A hangokat önállóan érzékeljük. Minden hangnak más lehet a forrása, és egy azonos forrás esetében is a hangok megjelenése időben eltér.³⁶⁹ Továbbá egy hang egy hangnak nem lehet fizikai oka. Feltesszük a kérdést: miért érezzük azt, hogy két hang között legyen bármilyen kapcsolat? Ezt nem-zenei hangok között is feltételezhetjük. Amennyiben megállapítjuk, hogy bárminemű kapcsolat van köztük, akkor ez kizárólag szubjektív, értelmi és/vagy érzelmi eredetű lehet, mert érzetek nem kapcsolódnak egymáshoz, ezeket az elme egyesíti. Hangérzetek mindig egymástól függetlenek. Amikor ezek az elmében összekapcsolódnak, az értelem egy olyan kivitelben (típusban)³⁷⁰ van jelen, amely nem azonnal vezet fogalmakra, majd gondolatokra, hanem először kapcsolatot keres és szintetizál. Ezt Kant az *appercepció szintetikus egységének* nevezi. Ezután következik az a fázis, amikor ezek a kapcsolatok

³⁶⁹ Egy hangszóróból egyszerre hallhatunk több hangot, de azok eredeti forrásaik nem mindig lesznek azonosak, kivéve, amikor egy és azonos hangszerezen több hangot egyszerre szólaltat meg.

³⁷⁰ Ahogyan az előző részben olvashattunk, a harmadik kötetben a modern agykutatási elméletekkel párhuzamokat keresve ezeket az elme kiviteleket agymodulokkal magyarázom meg. Ezek közé a kivitelek közé fognak tartozni az apriori szemléleti formák és képességek, illetve a tehetségek.

kapcsolódnak össze ott, ahol ítéleteket hozunk a korábbi kapcsolatokról; ezeknek a komplex (vagy másod fokú) kapcsolatoknak a formája a hangok és a hangjelenségek esetében nem lehet reális. Az ilyen jellegű kapcsolatok csak transzcendentálisak (ideálisak) lehetnek. Ezek kizárólag a szubjektum apriori elme struktúrái, amelyeknek a *zeneiség* mint veleszületett képességünk és *Zene mint tiszta szemléleti forma* a feltétele, és az is, hogy a befogadott sokaság (egymástól független hangképzetek sokasága) eme folyamatban nem egy szintetikus egységként jelenik meg az elme számára. Adva van a szemléletek formája és a képesség, amely az akusztikai jelenségeket hangképzetek formájában az értelem szintetizáló kivitelébe emeli, és ott jönnek létre a kapcsolatok. Ez a szintézis eltér a tárgyak kanti apriori szintézisétől, abban, hogy itt a hangkapcsolatok alkotnak egy szintetizált szerkezetet és nem maguk a hangképzetek. Az akusztikai jelenségekkel való találkozásban, amennyiben bennük zenei minőségek észlelhetők, ezeket a minőségeket az értelemnek a hangképzetekre és azok ideális kapcsolataira kell reflektálnia; ez, az egész folyamatnak a kezdetében, ugyancsak egy apriori szintézisnek a létét szükségelteti – úgy mint a tárgyak megismerésében –, amely a zenei minőségek strukturálását az elmében megelőlegezi (anticipál). Erre nemsokára visszatérünk. Egyelőre haladjunk tovább a megismerő és a felismerő folyamatban.

Folytatva a folyamat stádiumait, a több szintű szintetizálás után – amiben a zenei minőségek mint ítéletek helyet találnak és felismerésük megtörténik, amely folyamat a kezdetében nem egy tudatos tapasztalás, de tudatos tapasztalásként zárul – nem az értelem a tárgyak megismeréséhez és a fogalmak strukturálásához szükséges szintetizáló képességét használja, hanem azt a képességét, amely átvisz komplex hangképzeteket fogalmak nélkül az érzelmek tartományába. Amennyiben ezt a folyamatot *az értelem fogalom nélküli cselekvésének* nevezzük, és nem a hangképzetek utólagos szintézisét követő feltételezett fogalmak és ítéletek strukturálásának, akkor a hangképzetek közötti kapcsolatokról (összekapcsolásról) mondhatjuk, hogy ezekben okság feltételezhető³⁷¹, amely összekapcsolás közvetlenül érzelmek strukturálásához vezet, és nem a gondolatokhoz.

Az okság jelen esetben nem kategorikus. Ezért nehéz ezt a mechanizmust a kanti kategóriák tanával összhangba hozni. Ha el lehet tekinteni a kategóriáktól, mint tiszta értelmi fogalmaktól, akkor a következő magyarázat a kanti kategóriák rendszerét összhangba hozhatja az érveléseimmel és más kortárs érvelésekkel, amelyek elvetik a kategóriákat: Az, amit Kant

³⁷¹ Lásd függelék B: *okság a hangok kapcsolataiban*. Elme egyes cselekvései más elme cselekvéseknek hol okai, hol okozatai lehetnek.

kategóriáknak nevez, elme megismerő struktúrájának alegységei (rész struktúrái), amelyek nem fogalmak. Fogalmak nem lehetnek apriori jellegűek. Ahhoz, hogy egy elméletet nyelven keresztül meg tudjuk magyarázni, kénytelenek vagyunk fogalmakat alkalmazni, és ezeknek a fogalmaknak megfelelő szavakkal mondatokat szerkeszteni. Ha nem áll rendelkezésünkre olyan szó, amely egy fogalomra vonatkozik, vagy tartozik – talán inkább egy protofogalomhoz, amelyet intuitív módon igyekszünk elgondolni –, két lehetőség áll rendelkezésünkre. Az egyik, új fogalmak és ezeknek megfelelő szavak létrehozása, a másik, az addig ismert és használt fogalmak és azoknak megfelelő szavak új vagy eltérő jelentéssel való használata. Kant a *Kritikáiban* a második opciót választja. Ennek viszont több hátulütője van. A jelen példából látható, hogy a megismerési folyamatban a fogalmiságot (a gondolkodást) megelőzően feltételez tiszta fogalmakat, de azokat nem olyan fogalomként értve, amelyekkel gondolkodunk, ítéleteket hozunk és hasonlók. Ezért van a *tiszta* (vagy *apriori*) jelző hozzáfűzése. Soha nem mondja, hogy az értelem tiszta fogalmaival, vagy azokon *keresztül* történnek egyes elme cselekvések stb., hanem azt mondja, hogy eme cselekvések az értelem tiszta fogalmai *szerint* történnek. Az értelmezésem az, hogy itt nem fogalmakról (mint nyelvi vonatkozású fogalmakról) van szó, amelyek használata csupán a kanti elmélet megérthetőségét segíti; ezek a fogalmak a kanti szövegben használt nyelvi eszközök. Így fogalom helyett kifejezésnek minősítem őket. Eme kifejezések (értelmezésem szerint nem fogalmak) alatt olyan elme struktúrákat feltételezek, amelyek lehetnek aprioriak, vagy veleszületettek; ezek elme szerkezetek, amelyekre Kant valószínűleg nem akart új fogalmakat kreálni; adoptált egy arisztotelészi fogalomrendszert.

Az ítéletek hol helyezkednek el ebben a folyamatban? A zenei minőségek létrehozásában és azoknak a jelenségekkel (hangképzetekkel) való szinkronizálásában; más szóval az elmében a megismert komplex hangképzetek és a zenei minőségek között, ami a minőségek a jelenségekben való felismerését eredményezi. Ez hasonlít a transzcendentális reflexióra, azzal a különbséggel, hogy itt nem a képzetek és fogalmak kapcsolatát elemezzük, hanem komplex hangképzetek és minőségek kapcsolatát. Korábban azt állítottuk, hogy a zenei minőségeket észleljük, és felismerjük. Először a zenei minőségek két típusáról kell beszéljünk. Az alap minőségek, és a normatív minőségek. Az állításunknak a feltétele az lenne, hogy ezek a minőségek a zenei jelenségekben létező, implicit valamik, amelyeket észlelni, és felismerni lehetséges. Valójában a minőségeket az elme hozza létre, legtöbbször normatív módon. Az egyén fejlődésének a tapasztalatszerzési korai szakaszaiban az egyes zenei minőségekhez vezető alapismeretek szociális, környezeti hatások és a környezettel való interakciók révén

normatív módon alakulhatnak ki. Mondhatni, a zenei minőségek nem a zenei jelenségekben lakoznak, de azok létrehozatalához mégis szükség van „valaminek” az észlelésére, amely alapján ezek a minőségek mint ítéletek meg- és felismerhetők. Azt is feltételezhetjük, hogy a zenei alap minőségeket, amelyek kultúra függetlenek, például a ritmikusságot, a dallamosságot és hasonlókat az emberek a velük született képességük mint zeneiség révén általános érvénnyel és szükségszerűen felismerhetik. Amúziás egyénekkal végzett kutatások ezt igazolják, ahol amúziások nem tudnak különbséget tenni a konszonáns és a diszsonáns hangzatok között. Az ítélőerő a komplex hangképzetek és a zenei minőségek között katalizátorként működik. A *zeneműveket* komplex hangképzeteknek nevezhetjük; a legkisebb hangképzettel kezdve, ezek összekapcsolása, ahogyan fentebb leírtuk, teljes zeneművekhez vezethet, mint komplex képzeteknek. Amikor ezek a képzetek az elmében az emlékezet segítségével összekapcsolódnak, további zenei és nem-zenei elemek, tulajdonságok és minőségek eme jelenséggel mint komplex képzettel összekapcsolhatóvá válnak. Fentebb mondtuk, hogy ez az *ítélőerő*nek tudható.

A kauzalitás alapja a tapasztalati halmaz, az ismételt tapasztalat- és ismeretszerzés. Keressük meg ennek a feltételezett kauzalitásnak a lehetőségi feltételeit. Mondtuk, hogy a hangokat mindig önállóan érzékeljük, amennyiben egymásután érzékelhetők; az egyszerre megszólaló, vagy egymást temporálisan átfedő hangokat is képesek vagyunk önállóan érzékelni, amely a szintézis és analízis egyidejű megvalósítása. Feltettük a kérdést, hogy, ha hangok között fizikailag lehetetlen az oksági kapcsolat, miért érezzük és miért feltételezzük azt, hogy két hang között legyen bármilyen kapcsolat? Amennyiben bárminemű kapcsolatot meg tudunk állapítani, ez kizárólag szubjektív és inkább érelemre, mint értelemre vonatkozó lehet; mondtuk, hogy az érzetek maguktól nem kapcsolódnak egymáshoz; az elme összekapcsolja vagy összeköti a jelenségeket, érzeteket, összeségében minden képzetet, belsőt és külsőt. Az érzetek mindig egymástól függetlenek maradnak, akkor is, ha ugyanarra a tárgyra vagy jelenségre vonatkoznak.

Arról a fázisról is beszéltünk, amikor az elme cselekvése a korábban létrehozott kapcsolatok egymás közötti tovább kapcsolása. Ezeknek az összetett kapcsolatoknak az akusztikus jelenségek esetében nem lehetnek tudományos (fizikai vagy matematikai) magyarázatai, míg az egyszerű (nem összetett) kapcsolatoknak lehetnek tudományos magyarázatai (pl. a felhangrendszer összefüggésében). A komplex (úgymond másodfokú) kapcsolatok, az *ítélőerő* és a *zeneiség* mint veleszületett emberi képesség összjátékában találhatók.

Amennyiben az összetett kapcsolatokat létrehozó elméleti képességek (mint kreativitás; érzékiség, képzelőerő, ítélőerő és hasonló) *cselekvéseit* „értelmezésnek” nevezzük, akkor a hangok közötti kapcsolatok ítéletekkel és nem-zenei képzetekkel való összekapcsolása értelem (mint elme képesség) cselekvéseihez kell, hogy vezessen. Ez a zenei jelenségek megértését eredményezné, de a zenei jelenségeket mint hallgatók nem értjük, nem értelmezzük; nem szükséges azok megértése, hogy a zenei előadás során gyönyört³⁷² vagy az ellenkezőjét tapasztaljunk. Ebben a fázisban az értelmezést megelőzik az érzelmek. Az értelem e folyamatnak akkor lesz fontos szereplője, amikor a tér és az idő viszonylataiban összekötjük eme komplex képzeteket további ítéletekkel. Ekkor tudunk beszélni a zenei jelenségekről, és beszámolni az érzéseinkről és (verbálisan) kommunikálni a zenei előadás által kiváltott hangulatainkat és érzelmeinket; amikor a zenei jelenségek az előadó, a zeneszerző és a hallgató közötti hermeneutikus párbeszéd részévé válnak, a zeneművek nem-fogalmi, átmeneti jellege a nyelv és a kommunikáció fogalmiságával találkozik és a zenemű egy maradandó és fogalmi jelleget kap.

Az okság feltételezéséhez a zenei jelenségek részecskéinek (a zenei hangoknak) időben és térben közelinek kell lenniük egymáshoz. Nem a hume-i szomszédságra gondolunk. Itt nem feltételezzük azt, hogy a zenei hangoknak olyan fizikai kapcsolatokkal kell rendelkezniük, vagy közös részekkel, amelyek összekapcsolják őket. A temporális és térbeli viszonyoknak a kereteit az értelem szabja, amely eme kereteket a szubjektumnak a fizikai adottságai és az egyes képességei határain belül képes meghatározni. Ezekből a tapasztalati folyamatokból a tudat kihagyhatatlan. A hallás és a hallgatás különbsége, zenei jelenségekkel való találkozásokban nem-tudatos és tudatos elme-cselekvéseknek nevezhető. A kettőt tapasztalatba helyezve a nem-tudatos a hallás esetén a tapasztalás egyik végén van. A hangok kapcsolatait az elme addig képes létrehozni, amíg a figyelem fenntartható. A figyelem tudatos elme cselekvés és ez ad lehetőséget a hallgatáshoz, amely tapasztalásnak mindkét oldala tudatos; ez jelenti az aktív mentális részvételt. A hallgatás aktusával a szubjektum aktívan vesz részt a zenei jelenségben. A hangok közötti okság a figyelem (mint elme állapot) keletkezése és megszűnése közötti idő szeletben feltételezhető. Ezért két hang egymástól való időbeli távolsága formai alapot ad az oksági kapcsolat meghatározásához. Ezek a keretek minden egyénben mások lehetnek és ezek „mégmérése” lehetetlen, sőt ugyanazon egyén esetében is esetenként eltérők lesznek. Ha a feltételezett hangkapcsolatokat idő és térbeli keretekben képzeljük, akkor ezek léte a jelenségek

³⁷² Kanti fogalommal *gyönyör*: *Lust*.

és a szubjektum közötti viszonytól függ; de az értelem szintetizáló képessége és a hangképzetek egymásutánisága közötti viszony nem elég az okság kereteinek a feltárásához. Szükségünk van ezen felül az *elvárás* (belső) érzetére, amellyel az elme a jelenségek időbeli távolságát szintetizálhatja. Ez az elmének a *figyelemmel* összekapcsoltan működő cselekvése.

Ennek a folyamatnak a megértéséhez nem a hangokkal, hanem azok hiányával mutatjuk meg a kauzalitásnak a figyelemmel való összefüggését. Először egy zenei folyamatból – a szubjektum hangok iránti várakozása ellenére – kivesszünk egy sor hangot. A hiányzó hangok helyén keletkezett „szünetben” a figyelmet ez elme lehető leghosszabb ideig igyekszik aktívan tartani, hogy időben egymástól messze eső – a szünet két szélén fekvő – hangokat összekapcsolhassa. (Újabb tér metaforákat használtam). Egy zenei jelenség során a hallgató szemszögéből nézve az elvárás a jelenségre való általános figyelemmel együtt mindig jelen van, különben nem hallgatni, hanem csak hallani tudjuk a zenét. A „rés.” a zenei szünet³⁷³, bekövetkezése egy másik fajta elvárás okává válik, amely nem-zenei érzésekhez vagy hangulatváltozásokhoz vezet. A figyelem fenntarthatósága az alannak a jelenségre adott reakcióiban meghatározó. Abban a pillanatban, amikor a figyelem a fókusz a zenei eseményekről valami másra váltja – a példában a hangok túlzottan hosszan tartó és váratlan hiányára –, a szubjektum már nem a zenei jelenségre, hanem valami másra figyel, ami a fizikai térben, a helyszínen előfordulhat. Újabb kérdésekkel tegyük ezt egy kicsit világosabbá.

Mi történik, ha a szünet után nem szólal újabb hang? És mi van, ha a szünet alatt kapcsolódunk a folyamathoz, és nincs általunk észlelt korábbi hang, amelyhez további hangokat társítani tudjuk (ami a jövőbeli hang, ha lenne, számunkra az első lenne)? Mit kezdünk a szünettel (a zenei jelenség hiányával), ha nem tudjuk meghatározni a szünetnek, a csendnek a mértékét, „hosszát”? Ekkor ez egy „szünet”? Szünetnek érzékeljük? A csend köré épülő zeneszerzői kísérletekben³⁷⁴ ezek a keretek olyan mértékben vannak túlfeszítve, hogy már a hangok (mint

³⁷³ A szünet a zeneművek és előadások gyakori eleme. Ezek lehetnek a rések a zenei szövetben, jelezve, hogy a hangokat el kell választani egymástól, vagyis nem folyhatnak vagy lóghatnak egymásba. A szüneteket a hangokhoz hasonló módon írják, így ezek hossza (időtartama) pontosan meghatározható. Míg a szünetek minden zeneműben minden szólamban (hangszerre vagy énekre vonatkozóan) megtalálhatók, és ugyanolyan gyakoriak, mint az írott hangok, vannak esetek, amikor a szünetet az egész együttesre/zenekarra lehet használni. Ezeket „GP” (General Pause) vagy a szerző által használt verbális nyelvtől függően annak megfelelően betű jelöléssel látják el. Ezek nem-hagyományos 20. századi és későbbi kottairás kivételével zeneileg pontosan mérhetők. A *fermata* jelet [□] a hang vagy a szünet hosszának meghosszabbítására, megnyújtására használják. Ez nem mérhető és a mértéke mindig kontextus és előadó függő. Alapszabályként ezzel a jellel ellátott hang vagy szünet (idő)értékét 1,5-szeres szorzóval javasolt meghosszabbítani.

³⁷⁴ A következő művek 20. századi csend alapú „(zene)művek” példáiként említhetők. John Cage: *Silent Prayer* (1948), *4'33"* (1952); Erwin Scholhoff: *In futurum* (1919); Luigi Nono: „*Fragmente–Stille, An Diotima*” (1979-1980), *Prometeo* (1981-84), *Al Gran Sole Carico d'Amore* (1975).

jelenségek) feltételezett oksági kapcsolata az elme számára észlelhetetlen vagy meghatározhatatlanná válik. Röviden megfoghatatlanná. A feltételezett és az értelem által keresett/elvárt kapcsolatok temporálisan „követhetetlenek” lesznek.

Az elvárások, a figyelem és ezekből eredő feltételezett oksági kapcsolatok (nem feledkezve az emlékezetéről) mind a zenei folyamat egybefoglalásának a formái. A szubjektum sajátosságai és az objektív körülmények (külső és belső kölcsönhatások révén) a hallgató és az előadó elméjében e formák jellegét variálják. A zenei előadások ismételhetetlenségét, az előadások során egy zenemű ismételt megjelenésének sokféleségét, és azok önállóságát ezeknek a formáknak a variációi biztosítják.

Minden oksági elgondolásunkban a tényellentétes megközelítés segíthet a hangok közötti kapcsolatok feltételezésében. Egy zeneműben hallott két hangról mondhatom, hogy az állítás,

egy hang és az azt követő hang között van kauzális kapcsolat

akkor igaz, ha igaz a következő állítás:

ha nem szólalt volna meg az első hang, nem szólalhatott volna meg a második hang sem.

Az utóbbi állításról nem mondhatjuk biztosan, hogy igaz. Csak a következő kontextusban lenne igaz, ha azt mondjuk, hogy

ha a zeneszerző az első hangot nem írta volna meg, amit éppen megszólaltattak, a második nem következhetett volna,

vagy

ha zeneszerző az első hangot nem írta volna meg, amit éppen hallottunk, nem írhatta volna meg mellé a másodikat, amit szintén hallottunk.

A fenti állítások további feltételekhez lesznek kötve, így az ilyen jellegű érvelést végtelenségig lehet folytatni. Mivel soha nem tudhatjuk meg, hogy a szerző komponálás során (az adott hangrendszer, a választott zeneelméleti szabályok és keretek mellett) mit, miért, mikor és hogyan gondolt és a lejegyzett kották (szimbólumok) hogyan kerültek a véglegesnek ítélt helyükre (a kottában), nem tudhatjuk, hogy igazak-e a fenti és azokhoz hasonló állításaink. Ha a végeredményt (a kész művet) nézzük, a következtetésekben segít az, hogy az adott zenei rendszer, stílus, illetve forma (zeneelméleti) szabályain és keretein belül a műhöz tartozó egyik

hang sem cserélhető egy másikra. Ellenkező esetben ez hibákhoz vagy nem kívánt eredményekhez vezethet, amikor kijelenthetjük, hogy az eredmény nem a szándékozott műalkotás, hanem annak elidegenítése. Az emberi elme kiszámíthatatlansága, amely az akarattól függ és a szabadságból ered, nem kínál lehetőséget a zenei hangok közötti kauzalitás megállapításra, ahol a zenei jelenségek temporális (újra) alkotási folyamatok. Minden feltételezett kauzális kapcsolat empirikus, célszerű és a múltra vonatkozik.

A feltételezett kauzalitás a szerzőhöz vezethető vissza, aki engedelmessé az általa elfogadott szabályrendszereknek, kialakítja a zenemű hangstruktúráját, amely kottaképi lenyomat formájában kerül átadásra (tovább közlésre), majd az előadó keze-szájából restrukturálásra, ami a befogadó fél érzelmeire közvetlenül ható jelenséggé válik. A szerző egyszerre tudatos és – ezzel ellentétesen – ösztönök által vezérelt abban, amit érez, gondol és tesz, amikor zenét ír. Specht így emlékszik Mahlerre, hogy „egy sétán azt mondta nekem, hogy tudja, hogy képes az egész világnézetét, a filozófiai életszemléletét hangokban reprodukálni, ahogyan bármilyen érzést, természetes folyamatot, tájat. És a szót a műben rövidítő és útmutató eszközként hagyta érvényben; hogy ilyen rövidítéssel egy – amúgy szükségessé váló – nagykiterjedésű hangzás komplexumtól megkímélje. De a szimfóniáin kívül elutasított minden megjegyzést, minden programot; az érzelemhez akart beszélni, nem az értelemhez, és vállalta, hogy elsőre inkább félreértsek, mintsem pusztán racionalistának, vagy akár szemléltető programzenének értsék.”³⁷⁵

A zenemű a nem fogalmi akusztikus narratíva feltétele. Ebben a narratívában található az eszköz (a csatorna) mindannak manifesztálására, ami egyszerre empirikus és ideális lehet az ember számára. A zenemű talán az összes univerzális és partikuláris interfésze; minden fogalom és érzelem nexusa egy nem-fogalmi állapotban. Ezekkel a gondolatokkal és a következő szavakkal indul a második kötet.

Szonáta formában írott legtöbb zenemű (és ezek nagy része a klasszikus korban és a romantikus kor első felében) az expozíció végén egy ismétlődő jelet tartalmaz, amely az előadót az *expozíció* elejére (és ha van, a *bevezető* végére irányítja), amely alapján az expozíciót meg kell ismételni;

³⁷⁵ Specht, R.: Ich entsinne mich, dass er mir auf einem Spaziergang sagte, er wüßte, dass er imstande sei, seine ganze Weltanschauung, seine philosophische Lebensauffassung ebenso in Tönen wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft. Und das Wort ließ er nur innerhalb des Werks gelten, als abkürzendes und wegweisendes Mittel; um durch solche Abbeviatur einen sonst notwendigen weitläufigen Tönekomplex zu ersparen. Aber außerhalb seiner Symphonik lehnte er jeden Kommentar, jedes Programm ab; er wollte zum Gefühl, nicht zum Verstand sprechen und er zog es vor, zunächst lieber missverstanden, als bloß rationalistisch oder gar im Sinn illustrierender Programmmusik verstanden zu werden. (1913):33. (ford. E. A.)

ez oly módon történik, hogy az expozíció végén vagy egy ismétlő jel (vagy „da capo” felirat) az előadót közvetlenül az expozíció elejére küldi, vagy egy olyan résszel találkozunk, amelyben két alternatív szakasz szerepel: az első szakasz (néhány ütem) az expozíció végét átvezeti az elejére, a második szakasz viszont (ugyanúgy pár ütemmel, vagy akár egy ütemmel) az expozíció végét átvezeti a folytatásra, a *kidolgozás* részre. Ilyenkor az expozíció első eljátszása végén, megszakítás nélkül az első opciót (szakaszt) játsszák, majd az expozíció másodszeri eljátszása után a második opciót (szakaszt) játsszák. Az ismétlésnek ez a verziója – az alternatív részekkel együtt – a zenei folyamat megállás, megszakítás nélküli (szünet nélküli) előadhatóságát, egyes részek áthidalását szolgálja, ami által a hallgató legtöbbször utólagosan veszi észre, hogy ismétlés történik. Bármi más művészeti ágban, akármilyen más formai lehetőséget is megvizsgálunk, nem találkozunk ilyen jellegű (hangonkénti) ismétlés előírásával. Ez az ismétlés a klasszikus korszakban (és a kora romantikában) nem csak a szonáta formában, hanem több más zenei formában hagyomány, sőt kötelező érvényű volt. A romantika a zenei szövet és struktúra komplexitását (grandiózus zenei formák létrehozásával) felfokozva olyan zeneművek létrejöttének adott teret, ahol ilyen jellegű, szóról szóra (helyesebben, hangról hangra) való ismétlést első sorban a zenei narratív lehetőségek érdekében és nem utolsó sorban gyakorlati okokból elvetették.

A fenti paragrafus – a feltárt okokból – visszavezethetne bennünket ennek a kötetnek az elejére, az expozíció kezdetére, ami – igénybe véve az ismétlés első opcióját, és ezt a „prima volta” olasz zenei kifejezéssel szokták ellátni – azt jelezné, hogy *először* nézzük meg, miről is beszéltünk eddig, mielőtt tovább haladnánk a zenefilozófiai kalandjaink felé a „seconda volta” alapján, ami átvezetne bennünket a második kötethez.

UTÓSZÓ AZ ELSŐ KÖTETHEZ

A disszertációm bevezetőjében említettem a *szonátát* mint zenei formát, amely a zeneműveknek narratív lehetőséget kínál. Ezt a formát alkalmazva elérkeztünk a *Kidolgozás* rész kezdetéhez. Ami eddig „megszólalt” az *Expozíció*, amelyben bemutatásra került a zene és a hang mint a szonáta fő témái a narratíva fő szereplői. Ez egy mentális találkozás és megismerkedés volt, ahol empirikus példákat igyekeztem kihagyni az írásomból, hogy kizárólag a gondolatok mentén megvalósuljon az ismerkedés.

A feltett kérdéseimre talán részben kaphattunk válaszokat. Eredetileg hosszabbra tervezett és nagy részben megírt kutató munkámban több kérdés, és további javaslatok, állítások és érvelések szerepelnek, amelyek a *zene metafizikájának* a második és a harmadik kötetét fogják képezni. Egy gyakorlati döntés volt, hogy a kutatásomat több részre osszam és az első rész alkossa a disszertációm. Ez a rész több szinten körbejárja a zenét és a hangot, és benne részben ontológiai, inkább ismeretelméleti kérdésekkel foglalkozom, ami talán elégséges a zene metafizikájának felvázolásához, ezért *Expozíció*. Három kötetben a zene metafizikájának a megalkotására teszek kísérletet. Azonban remélem, hogy a gondolataim és a következtetésem a jövő kutatóinak ihletet adjanak, és új ösvényeket nyissanak meg.

A tanulmány első verziójának a megírásakor a szövegben olyan fejezetekre vagy részekre hivatkoztam, amelyek a jelen kötetben nem szerepelnek. A zene összetettsége és az érintett témák összefonódottsága miatt a témák önálló elemzése és kidolgozásánál a hivatkozások elkerülhetetlenek. Mivel több hivatkozott fejezet nem került bele ebbe az első kötetbe, szükségesnek tartottam, hogy kibővítssem a szöveget olyan függelékekkel, amelyek a második és a harmadik kötetek tartalmából olyan részeket emelnek ki, amelyek ennek az első kötetnek egyes gondolataira vagy állításaira magyarázatot adhatnak, illetve érvelésekkel alátámaszthatják. Ezek lehetnek ötletek vagy állítások, amelyekre az első várható reakció egy (vagy két) szemöldök felhúzása lehet.

Ebben a kötetben feltárt gondolataimból indulva a **második kötetben** (*Kidolgozás*) megvizsgáljuk a *zeneművet*. A zenemű, amely a zeneszerzőt, a zenei előadót és a hallgatót egy háromszögelésben összekapcsolja, amely a zene művészetének a központi eleme. Ott a zenemű ontológiájáról feltett kérdésekre keresünk válaszokat. A válaszok keresésében hol a zeneszerző, hol a zenei előadó, hol a hallgató elméjéből fogunk indulni, ezeket határozottan elkülönítve. Esetről esetre fogunk haladni. Látni fogjuk, hogy a zene viszonylatában nem

minden elmélet, ismeret és tapasztalat egyformán és általános jelleggel érvényes az elmére. Az előadó és a hallgató szemszögéből nézve a zenei előadást és a zeneművet vizsgáljuk; ebben feltűnnek a párhuzamok és különbségek „a hallgató és az előadó” között, illetve „az előadó mint hallgató” és „a szerző mint előadó,” illetve „a szerző mint hallgató” között. A filozófiai vizsgálódásokban elért eredményeknél, és egyes esetekben a kiindulási pontoknál nem elhanyagolható a perspektíva és a forrás közötti különbségtétel és azok kiválasztása. A karmester, akinek nincs hangszere és nem szólal meg ez előadás során, miért nevezhető zenésznek? Hogyan érvényesül a zeneisége az előadás során? A karmester alkotó cselekvései mit jelentenek? Hogyan kerülnek nyilvánosságra? Miért kell karmester egyes zeneművek megszólaltatásához? Ezeknek a kérdéseknek válaszai nem gyakorlati, sem társadalmi példákra hagyatkoznak; inkább a karmester elme működésének azon egyedi jellegére, amely szerint három szerep és személy alkotja a karmesteri alkotó képességet. A karmesterről szóló részben röviden utalok Michael Csehov színművészeti elméleteire. Miután kifejtjük a karmester előadás alatti három szubjektív elmeszintjét, taglalni fogjuk a *hallást* és a *hallgatást* a zenei előadás transzcendentális szintjén. Egy hosszú és részletes fejezet az értelmezésre összpontosít, amelyet hermeneutika felől fogjuk megközelíteni; ebben megvizsgáljuk a nyelv és a zene párhuzamait és különbségeit. A zenész kreatív elméjének egyik sajátos cselekedete, az *improvizáció*, amely egyben a komponálás és az előadás egyik fajtája, arra az állításunkra vezet, hogy bizonyos körülmények között a zenei jelenségben nem létezik idő. Mindez addig kísért bennünket a szonátaforma kidolgozásának egyes részein, amíg a második kötet végé felé nem találkozunk az *idő* fogalmával. Ez a találkozás számos, számunkra eddig ismert fogalmak restrukturálásához vezethet. A második kötet befejező fejezete egy gondolat kísérlet, amely bizonyítékul szolgál a zeneművek létezésére.

A **harmadik kötet** a *Visszatérés* (egyres nyelvekben *Re-expozíció* vagy *Rekapituláció*) többféle jelentéssel. A szonáta formában a legerősebb narratív lehetőség a korábban bemutatott szereplők (elemek) „hazahozatala.” A zenében a dallam, a téma vagy akár egy mű egy részének többszöri hallása gyakran örömhöz, élvezethez, elégedettséghez, megnyugváshoz vagy hasonlóhoz vezet. Egy szöveg esetében (egyres versek kivételével) ez az ismétlés nem praktikus. A szöveg megismétlése (akár kisebb változatokkal) csak az oldalak szükségtelen kitöltését szolgálja. A szonátaforma ezen jellegének megőrzésével megragadjuk az alkalmat, hogy a tanulmány első kötetében bemutatott témákat „hazahozzuk.” Először a zene definícióival egy visszaemlékezés (reminiscencia) formájában újra találkozunk. Minden „hazatérő” magával hoz valamit, amit a kalandjai során „felszedett.” Legyen ez egy tárgy,

élmény vagy gondolat. Itt a zenéről megállapítások emlékeztető jelleggel összekapcsolódnak az agykutatáshoz.

A harmadik kötetnek egy része a zenei minőségek és a zenei elemekről szól. Ezek közül a nyelviség és a zene kommunikatív jellege hermeneutikán keresztül kerül taglalásra. Ígéretemhez hűen és követve a szonáta narratíváját új metafizikai öltözékben mutatkozik be a hang, a hangzás és hangzat, továbbá a hangsorok. Itt példaként megemlítem, hogy Szent Ágoston, Aristoxenus, Descartes és Nietzsche elméletein és írásain keresztül közelítjük meg a *ritmust*, és bemutatok egy kortárs leírást. A zenei minőségekhez *három új minőséget* csatolok: *őszinteség, hitelesség és közvetlenség*. Ezeknek a metafizikája nem csak zeneművekre, de a zeneművek és a zenei előadásokból indulva általánosan a művészetekre is vonatkozhatnak. A zenei jelenségekben tapasztalt és ismert minőségeket és elemeket a kválékról és a zenei megértésről szóló fejezetekben fogjuk megvizsgálni. Visszatérve a hangokra, a zenében okságról szóló fejezetekben arról fogunk olvasni, hogy a zenemű elhangzásával (megszólaltatásával) kezdődően, az azt alkotó hangok kölcsönös kapcsolata az okság feltételezéséhez vezet. Van oksági összefüggés a hangok között? Ha igen, mikor? És ha nem, miért érezzük úgy, mintha lenne? Melyek a zenei kauzalitás feltételei? Noha az első kötetet azzal fejeztük be, hogy a hangok között nem tudunk oksági összefüggéseket megállapítani, a harmadik kötetből kiderül, hogy a zenében többszintű oksági szerkezet alakul ki. Végül a zene taglalása és egy új zenefelfogás kerül bemutatására. Megvizsgáljuk, hogy egyes elmeképességeknek adhatunk-e apriori jelleget, akkor is, ha ezeket a tapasztalathoz kapcsolódóként ismerjük és ezekhez tartozó fogalmakat mindig empirikusan használjuk. A szöveg narratívája szükségessé teszi, hogy ezen a ponton szerepeljen az, amit az előző kötetekből kihagytunk, a zene esztétikája, mint a *zene metafizikájának* befejező fejezete.

A harmadik kötet végén a szonáta forma utolsó és szükségszerű része, a *Coda* kap helyet, amely több esszéből áll. Ezeknek az esszéknek a témái a zene köré épülnek, és ötvözik az eddig bemutatott ötleteket és elemeket. Ezekben az esszékben a következőkről fogunk olvasni: az idő szintetikus jellege; rugalmas idő; az öntudat (én-tudat) és az idő kapcsolata; *restrukturálás* három típusa a művészetekben; valamint a korábban bemutatott három új zenei minőség részletes tárgyalása; és végül a zene és az „igaz” kapcsolata.

Függelék A: A Zeneműről

Művészetekben az alkotók kreatív cselekvéseinek produktumának – a műalkotásnak – a szemlélővel való kapcsolata közvetlen, kivéve a zene esetében (zeneművészetében), ahol közvetítő hiányában a művészet a potenciális szemlélője (hallgatója) számára nem létezhet, mert a műalkotás nem tud megjelenni a közönsége számára. Így nem tudhatjuk a mivoltát, nem ismerhetjük meg a műalkotást, nem adatik meg a tapasztalásának a lehetősége — feltéve, hogy a zenemű tapasztalható. Jobb megfogalmazással: Feltételezzük, hogy a zenemű az emberi tapasztalatban lehetséges.

A zenéről elmélkedő filozófus gyakran a zeneművekhez fordul mint a *zeneművészet* tárgyához, és a zene ontológiájáról szóló írásokban is kitérnek a zeneműre. Ilyenkor felcserélődnek a zenével kapcsolatos fogalmak és a zene fogalma. Ha irodalomról írunk vagy beszélünk, a fogalmat nem helyettesítjük az írott művekkel, az irodalmi műalkotásokkal. Irodalmi műalkotás ontológiailag nem azonos irodalommal. Ugyanezt lehet mondani a képzőművészetek kapcsán. Zenemű nem azonos zenével. Irodalom ontológiájáról feltett kérdésekre megkapjuk a választ az irodalmi írások definiálásával? És a többi művészetek ontológiájáról azokhoz tartozó műalkotásokon keresztül? Ha nem, hogyan várhatjuk el azt, hogy a zenéről feltett kérdésekre, a zeneművek ontológiáján keresztül kapjunk válaszokat? Ha igen, ez közvetítővel vagy anélkül lehetséges? Mitől lehet a zene természete olyan, hogy lehetővé tegye a zene-ontológiai válaszok megtalálását a zeneművek révén, ha egyáltalán? Ezekre keresi a válaszokat a kortárs zenefilozófia és benne legerősebben az analitikus zeneontológia.

A műalkotás definíciójával ebben a függelékben nem foglalkozunk, mert annak definíciója sokban nem járul a zenéről feltett kérdéseink megválaszolásában. Hozzá teszem, hogy a zenemű szerkesztettsége (és nem a strukturáltsága), akár tudatos, akár ösztönös, mindig preferált, vagy egyeztetett hangrendszereket és formákat követ. És igen, lehetséges az ösztön alapú szerkesztettség a zenében, még az improvizációban is, mivel minden műfajon belül egy adott korszaknak megfelelő, elfogadott és az előadók által ismert logikai, fizikai és elméleti rendszerek alkotják a zeneművek szerkesztésének az alap szabályait.

A nem szöveges zene feltehetően későbbi keletkezésű mint a szöveges. Ezt a feltevést alátámasztani látszik az, hogy a nem szöveges (tiszt) zenében a zeneművek fennmaradását nagyban segíti a kottairás mint találmány, ahogyan az írás az irodalomét. Írás nélkül az irodalmat a mai formájában nem tudjuk elképzelni. Csak orális hagyományokként. Ugyanígy a kotta(írás) nélkül a zeneművészetet a mai értelmével és formájában sem, csak orális tradíciókként a nép- és az etnikai zenékben.

A zeneművek ontológiájáról szóló kortárs érvelésekben azzal is találkozunk, hogy a zeneművet helyenként tárgyként³⁷⁶ kategorizálják, amely figyelmen kívül hagyja annak a lehetőségét, hogy a zenemű lehet valami – egy másik jellegű létező – esztétikai tulajdonságokkal vagy attribútumokkal. Ennek figyelembevétele nélkül és a „száraz” ontológiai kísérletekkel a zeneműnek a következő sajátossága is megszűnik, hogy a teremtőjét, az újra teremtőjét és a gyönyörködőjét nem csak a megismerésben, hanem a közös tapasztalásban is összekapcsolja, amelynek a mindenkori szubjektum érzelmei biztosítják a keletkezési és létezési okát. A gyakorlat és a tapasztalat révén, empirikusan is ideálisan is, ezeket az ontológiai kísérleteket első sorban figyelmen kívül hagyni és egy háttérként kezelni javasolt és a zenemű zeneesztétikai ontológiájának a vizsgálatát elővenni. Egy közismert és a múlt 60 évre kiterjedő eset a „száraz” kontextus nélküli ontológiának ezt a hátulütőjét igazolja, ami a zenei autentikusság kérdése.

Feltéve, hogy egy előadás során hallható, most madártávlatból közelítsünk rá a zeneműre addig, amíg meg nem találjuk a zenei előadás záró pillanatát: azt a pillanatot, amikor véget ér az előadás, és az előadó elméjében a mű vége és az addigi időbeli folyamat – a mű előadásának a folyamata – egyszerre jelenik meg; tapasztalati egységgé válik.

Amikor a mű előadásának vége, az az előadó számára a múlt beköltözik a jelenbe. A mű megszólaltatásának a folyamata alatt (és benne) minden adott pillanatban a zenemű múltja és jövője az előadó *jelenében* létezik. Ebben a típusú tudatban minden pillanat, a zenei előadás kezdete óta elhangzottakat és azt, ami az előadás végéig várható, magába foglalja. Az előadó elméjében a zenemű nem létezik időben, az előadást viszont időbeliségében kell hogy befogadja és tapasztalja. Az előadó időtlen mentális zenemű képzete lehetővé teszi azt, hogy az elméjében a mű bármelyik pillanatát, vagy a mű bármelyik részét bármikor (belső hallással)

³⁷⁶ Az elmélet kidolgozását ebből a függelékből kihagytuk. A teljes szöveg a második kötetben található.

hallhassa, úgy, hogy egy vagy több részt az akarat³⁷⁷, ízlés vagy szükség szerint egymástól függetlenül és egyszerre lelassíthassa, felgyorsíthassa, megszakíthassa; vagy annak még kisebb részét vagy részeit többször egymás után hallhassa, vagy akár több részt, melyek egy előadás során időben távol esnek egymástól, egyszerre jelentesse meg, egyszerre szólaltassa meg. Az ilyen jellegű időtlen képzet még sok más lehetőséget kínál, amelyeket itt nem szükséges felsorolni. A lista kimeríthetetlen lenne. A mű teljes egészét egy időtlen mentális adat halmazként írhatjuk le, amit az elme a szubjektum tetszése, ízlése vagy akarata szerint bármilyen formában és bármilyen sebességgel „hallhat.” (Az előző mondatban a „hallgató” elme a szubjektumhoz tartozik, de a „hallgatást” nem a szubjektumra vonatkoztattam, hanem annak az elméjére. A belső hallás az elméhez tartozik és semmilyen kapcsolatban sem lehet a külvilággal. Izoláltan létezik és minden ott „hallott” ugyanúgy az elméhez tartozik. A külső hallás, ami az empirikus világra vonatkozik a szubjektumhoz tartozik, mert szubjektum csak a külvilág viszonylatában létezik. Az elme számára a szubjektum nincs, csak önmaga van, amelyhez a szubjektum tartozik, ha az elméből indulunk. Ezt az érvelést meg tudjuk fordítani, ha egy külső szemlélő felől nézzük ezt az állapotot.) A zenész elméjében és határozottan nem az előadás alatt, a zenemű sem térben, sem időben nem létezik; nem egy folyamat, aminek lenne időbelisége; csak az elméhez tartozik, így térfüggetlen. Minden gondolatunk és minden (mentális) képzetünk – és ezek feldolgozása is – az elmében egymást követ. Ezzel ellentétben a belső hallás létrejött, mert a zenemű belső hallásakor bármit előidézhünk (azaz be tudjuk helyezni a jelenünkbe), amit korábban (az épp hallottakat megelőzően) elménkben hallottuk, és az egyszerre ugyanaz lehet és más is, amit a következő pillanatban, illetve pillanatokban hallani akarjuk vagy fogjuk hallani. Ezért az előadó előadás közben minden adott pillanatban tudja, hogy mi fog történni a következőkben. Így az előadó elméjében a jövőkép mindig a jelennel egyenértékű. A jövő mindig az előadó jelenében van. Semmi új nincs benne, nem lehet, kivéve akkor, amikor a művész kreativitása önmagát lepi meg, ami újabb örömforrás az előadó számára.

³⁷⁷ Eltérően a Schopenhauer féle *akarat*tól, amely a következők szerint néz ki: Schopenhauer úgy véli, hogy az „abszolút” zene (az a zene, amely nem a fenomenális világ utánzására törekszik, és amelyet narratíva vagy szöveg nem kísér) tapasztalása időben történik, de nem vonja maga után a tapasztalás egyéb kognitív feltételeit. Így, a megtestesülés érzéséhez hasonlóan, Schopenhauer úgy véli, hogy a zene élménye episztemikusan közelebb visz minket a világ lényegéhez, ahogyan az *akarat* is – ez olyan közvetlen tapasztalása az *akaratnak* mint dolognak önmagában, amennyire ez az ember számára lehetséges. Az *akarat* abszolút közvetlen megtapasztalása lehetetlen, mert ezt mindig az idő közvetíti, de az akarat és a zene első személyi tapasztalása során az önmagában való dologot nem burkolja más kognitív kondicionálásunk. Így ezek a tapasztalások ismeretelméletileg megkülönböztetőek és metafizikailag jelentősek.

A hallgató számára a zenei előadás egy folyamat, ami kizárólag időben – de nem csak abszolút, mért időben – tapasztalható. Ez egy temporális jelenség, amire Kant az „átmeneti” kifejezést használja³⁷⁸; a hallgató az előadás egyik pillanatában sem tudja, mi fog megszólalni a következőben. Ha valaki tudja a művet, nem mondhatjuk, hogy tökéletesen, precízen tudja; a megismerés minden alkalommal egyedi lesz, mert minden előadás különbözik az előzőktől, valahányszor a zenei mű megszólal. Másképp fogalmazva: egy zenei jelenségben (előadás során) a zeneművel való találkozás tapasztalata minden egyes alkalommal más és egyedi lesz, akkor is, ha a találkozó ismerésen túl tudja a művet. A zenei értelmezés (interpretáció) lehetősége miatt – amely az előadóhoz tartozik, ami nem a nyelvi értelmezhetőség, ami a befogadóhoz/hallgatóhoz tartozik – egy zenemű soha nem szólhat meg kétszer ugyanúgy.

Eddig az előadó és a hallgató szemszögéből néztük a zeneművet, de mi teszi lehetővé, hogy valamit zeneműnek nevezünk? Honnan ered a zenemű azonossága? Hogyan lehet a zeneművet általánosan azonosítani? A tárgy, amelyet kottának nevezünk, segíthet a kérdések megválaszolásában. Mondhatjuk, hogy zenei viszonylatban a tárgyak ontológiailag nem változnak, csak ismeretelméletileg.

Az analitikus zeneontológia sikeres lehet, ha figyelembe veszi a hallgató/befogadó mikrokörnyezeti és személyiségtörténeti kontextusát. A zene sajátossága, hogy egy zeneművet minden alkalommal másképp hallunk (ami a zenemű szubjektív valósága), és az objektív valósága, mint akusztikai jelenség, problémát jelent, amely az azonosítás kérdéséhez vezet. A fenti kérdésekre válaszok és a felmerülő problémákra a megoldási javaslatok a második kötetben találhatóak.

A zenemű előadásai közötti különbségek vagy változások (variációk) nem okoznak bennünk kétséget, még akkor sem, ha egyik vagy másik előadás nem felel meg zenei, esztétikai elvárásainknak vagy ízlésünknek. Ez azokra az esetekre is érvényes, amikor az előadás a művet a felismerhetőség határait a végtetekig feszíti. Ezek az elvárások lehetnek zenetudományi, zeneelméleti, zene-episztemikus, vagy minőségi alapúak. Soha nem fogjuk megkérdőjelezni,

³⁷⁸ Transitorisch

hogy a hallott mű ugyanaz a mű-e, amelyet korábbról ismerünk; amelyet korábban többször hallottunk és hallgattunk.

Itt összefoglalt gondolatok részben rávilágítanak a zeneművek ontológiai problémáira, vagy ontológia irányában az ismeretelméleti problémákra. A tanulmányom – miközben egyes érveléseket cáfol – mások szintézisének érvényességét igazolhatja és ezekhez újabb gondolatokat társít. A zenemű esztétikai megközelítése mindig fontos szerepet vállal, amikor a hallgató, az előadó és a szerző összekapcsolásában.

Függelék B: Kauzalitásról

Ebben a függelékben a zenei okság további kidolgozását találjuk, amelyről az első kötet második fejezetében bevezető jelleggel olvashattunk. A fő gondolatok a következők: Minden zenei (formula) képlet és akár a nem-zenei hangok egymásutánisága, amely jelenségben zenei minőségek észlelhetők, a szubjektumban *elvárásokhoz* vezet. A legegyszerűbb eset az, amikor egy madár csicssergésről megállapítjuk, hogy kellemes – és amennyiben nem zavar –, kívánjuk annak a folytatását. Még akkor is, ha a várakozás nem jelenik meg, az akusztikus jelenség kellemes hatású maradhat. Amikor egy ismert dallamot hallunk, elvárjuk, hogy folytatódjon. Ugyanezt nem mondhatjuk a mennydörgésről vagy a szomszéd felől hallható építkezés hangjairól. Mi okozza ezt az elvárást? Miért és hogyan érzékelünk zenei minőségeket a nem zenei hangokban? Mi eredményezi az ítéletünket egy hangról, hogy ilyenek vagy olyanak nevezük őt? Emlékeztetőül: a zenei jelenségek – amelyeknek feltétlenül *mindig* észlelhető zenei minőségekkel kell rendelkezniük, és néhány alap minőségnek mindig érzékelhetőnek *kell* lenniük, pl. ritmusosság – nem azonosak a zenei minőségekkel rendelkező akusztikai jelenségekkel, amelyeknek nem kell lenniük szükségszerűen érzékelhető zenei tulajdonságaik.

Egy hang oka lehet egy cselekmény vagy egy tárgy, amely mozog, vagy alakot vált. Egy második hang, amely az elsőt követi, olyanak tűnhet, mintha az elsőnek az okozata lenne, amennyiben ezek egy hangforrás cselekvése vagy működése alapján egymásutániságot eredményeznek, ami egy sor mechanikus változás következtében is lehet, pl. kalapács ütések, víz pumpa vagy hasonló motorok lüktetési. A nem mechanikus eredetű változásokban okságot keresve, és ezt a zenei előadásokra vetítve, mondhatjuk, hogy az előadó (vagy a zeneszerző) előre meghatározott strukturális feltételek alapján létre tud hozni olyan hangkapcsolatokat, amelyekben okság feltételezhető, nem fizikai értelemben, hanem ideálisan. A zeneművekben mondhatjuk, hogy egy hang egy másik hang oka *lehet*, függetlenül attól, hogy létrejött-e közöttük valamilyen fizikai oksági kapcsolat. Ebben az esetben, ha az oknak „nevezett” hangot nem előz meg más hang, akkor ez az első (kezdeti) hangnak nevezhető, hogy megkönnyítsük a következtetésünk nyomon követhetőségét. A keletkezését követően az okozat – ebben az esetben a második hang – egy újabb hangot „kívánhat.” Mielőtt a szemöldökünk megemelkedne, határozottan kijelenthetjük, hogy egy hang nem kívánhat újabb hangot, de a zenei szaknyelvben érzelmi fogalmakat alkalmazunk a hangok ideális kapcsolataira (ez részben

párhuzamban áll a zenében metaforák Nick Zangwill féle megközelítésével³⁷⁹, bár nem értek egyet azzal az érvelésével, hogy az érzelemnyilatkozatok zenéhez való viszonyai kizárólag metaforákként értendők; erről bővebben egy másik fejezetben); így a zenei jelenségek kapcsán gyakran megjelennek érzelem alapú metaforák. Tehát az egyik hang, függetlenül az októl, egy okozat, a másik hang egy másik okozat – egy második okozat; ezzel az egymásutániséggel (kauzális láncolattal)³⁸⁰ kapcsolatban elvárásunk keletkezhet, hogy a folytatódjon. A második hangot illetően egy harmadik hangra számíthatunk, különféle érzelmi (nem oksági) okokból. Nem ritka, hogy egy dallam kezdetének hallatán, azt énekelve vagy füttyülve folytatjuk.

A zenei egymásutániség (kauzális láncolat) összetéveszthető egyfajta lineáris jelleggel. Az egymásutániséget a zenében több vonalban, több szinten kell érteni, egymás alatt/felett egyszerre megjelenő hangok és azokat megelőző és azokat követő hangokkal. Ez a strukturált elrendezés, a zeneművekre vonatkozóan *a zenei hangoknak a zenei jelenségekben való spektrális jellege* egyedülálló. Ez a szétszórt, de rendszerezett, *spektrális* jellegű szerkezet magában hordoz egy irány és progresszió érzését, amelyet a zenei jelenségek egyik minőségének nevezhetünk. Még akkor is, ha a mű előadása még nem fejeződött be, ha a mű még nem hangzott el teljes egészében, ez már biztosítja a folyamat egységességét, vezérfonalát, irányát és időbeliségét. Ebben a folyamatban minden okozat előzménnyé válik, vagyis okká, sőt önmaga előzményévé, amely az emlékezetbe foglalva igazolja a helyét és a létét. Röviden, a második hangtól kezdve az összes hang ok és okozat egyben. Hogy meddig tart ez a kauzális láncolat (egymásutániség), azt a folyamat végének vizsgálatával lehet megállapítani.

Ahhoz, hogy a hangok között egyfajta oksági kapcsolatot felfedezzünk, először egy ilyen kapcsolat létezését kellett, hogy feltételezzük, és benne csak egy ideális ok és egy ideális okozatról tudunk beszélni, amit el lehet képzelni, míg, ha a kettő között (az ok és okozat között) bármilyen kapcsolatot észlelünk, ez nem lehet érzetek formájában, hanem egy belső érzék formájában, amely érzésnek lesz nevezhető. A zeneszerző kreatív elméjének cselekvései, amelyekkel irányítani tudja a hallgatóinak az érzelmeit, pontosan ezeket a belső érzékeket

³⁷⁹ Zangwill, N.: 'Music, Metaphor and Emotion', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (2007), 391–400. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00272.x>

³⁸⁰ Az angol concatenation kifejezésnek, amit a disszertációm angol verziójában használtam, nincs egyértelmű magyar nyelvű megfelelője. Ezt a kifejezést a *kauzális kapcsolatok révén egybefüggő egymásutániséggé* értem.

egyesíti az intellektusának a szintetizáló képességével; a kreatív tudat a zenei műalkotásokon keresztül irányítja hallgatóságának belső érzeteit; **a szerzői intellektus uralja a hallgatói érzelmeket.**

A hangok kapcsolatában vagy azok összekapcsolásában egy *kauzális ragasztó* léte nem érvényes. Ezt következő formában értem: „bárminemű megnyilatkozás, ami a zenei hangok közötti okság észlelését előfeltételezi.” Nincs tudomásunk olyasminek a létéről, amely a hangokat összekapcsolná. Állíthatjuk, hogy az elme maga egy nagy „ragasztó,” amely mindent összekapcsol és összeköt, amely a szubjektum belső világát érinti (érintés mindkét értelmével). Attól függetlenül, hogy A és B közötti kauzális kapcsolatban szükségszerűséget feltételezhetünk, hogy az egyik a másiktól következik, a zenei jelenségekben – a hangok kapcsolatában – nincs oksági szükségszerűség; ezzel együtt mivel minden hang képzete a múltbéli tapasztalatokhoz (emlékezethez) van társítva, az elme a zenei hangok kapcsolatában továbbra is elvárásokat (jövőképet) strukturál; ebben az érvelésben van a célszerűség.

A harmadik kötetben az oksági viszonyok lehetőségét vizsgálom többféle érvelési módszer segítségével. Ott a témát azzal zárjuk le, hogy bemutatjuk az alkotói (szerzői) és befogadói (közönségi) elmét összekötő hangjelenségekre vonatkozó *többszintű oksági összefüggést.*

Függelék C: A zene taglalása

A következő taglalásban a zene fogalmát analizálva azt újra alakítom. Ez a folyamat nem *újra* vagy *újja építés* (rekonstrukció), hanem egy *új struktúra létrehozása* az általunk ismert fogalmakkal és az eredmény nem lesz más mint maga a zene, amely az új struktúrájában egy az eddigiektől eltérő új értelmet kap. Az alábbiakban a zene új felfogása nem mint művészet értendő; az elemzés kezdetében javasolt a zene fogalmát homályban hagyni, hogy minden, amit a fogalom alatt értünk és minden, amit a fogalomhoz társíthatunk rendelkezésünkre álljon.

- a) Az elemzésünk azzal indul, hogy a zenét elvonatkoztatjuk attól, hogy jelenség; ugyanakkor megkíséreljük elvonatkoztatni minden mástól is, amit a zenéhez társítunk; ide tartoznak a zenei, zene alá tartozó és zenével kapcsolatos fogalmak. Mivel a jelenség fogalma a megismerésben tartalmazza a fogalmiságot, a kettőtől egyszerre tudjuk elvonatkoztatni a zenét. Innen fogunk vissza felé haladni, az eredet, a forrás felé.
- b) Így a zene maga, sem jelenség, sem tárgy, sem cselekmény nem lehet. Nincs szubsztanciája, maga sem szubsztancia. Legfeljebb egy jelenség, egy tárgy vagy egy cselekmény tulajdonsága, attribútuma lehet, de mivel korábban azt mondtuk, hogy zenéhez minőségek tartoznak, amelyek nélkül a zene felfoghatatlan³⁸¹, és mivel a zene nem lehet azonos a zeneséggel mint a zenéhez (önmagához) tartozó minőséggel, zene nem lehet olyasminek a minősége (pl. tárgy, személy, jelenség), amely az elmén kívül helyezkedik és tartalmaz zenei minőségeket. Azaz zene nem lehet önmaga mint minőség minősége.
- c) Ha minden, ami az elmén kívül helyezkedik el, az elmében temporális képzetté válik és az elménkre az érzékiségünkön keresztül hat, akkor az elme *afficiálódhatóságát* az érzékiségen felül *valaminek* lehetővé kell tennie,³⁸² aminek egyúttal az érzékiség és az értelem közé kell ékelődnie, mint egy katalizátor, amely nem része a gondolkodási cselekvésnek (nincs kapcsolata a fogalmisággal), azaz az értelemnek, de az elme érzelmeket képző folyamatainak egyik eleme, és eme folyamatok lezárásával visszaáll változatlanul az induló készenléti állapotába. Az érzékiséget *az érzékek és a szemléletek felületének* nevezem, amely az elme afficiálódhatóságának egyik feltétele. Fontos

³⁸¹ Ahogyan a kvantumfizikában egyes részecskéket csak saját minőségeik révén (utólagosan), illetve más részecskékkal vagy közegekkel való reakciók és interakciók eredményei és ezek tulajdonságai/minőségei alapján lehet észlelni és megismerni.

³⁸² Eltérve a kanti fogalomhasználatától, az érzékiséget nem képességként, hanem tulajdonságként értem, és az afficiálódhatóságot a képességként.

különbséget tenni, hogy az afficiálódhatóság egy képesség, az érzékiség egy tulajdonság.

- d) Az afficiálódás (mint az értelem egyik kivitele) egy olyan folyamat, aminek az egyik sajátossága az általános kommunikációval párhuzamokat mutat és benne a szubjektum (és annak ez elméje) a fogadó fél. A közlő (adó) nem szükségszerűen egy személy és a kódolás nem szükségszerűen verbális (nyelvi), így egy tárgyat vagy egy jelenséget *közlőnek*, és az intuíciók képzetekének a sokaságát, amely korrelál az ingerekkel (érzeteinkkel), *(érzéki) közleménynek*³⁸³ nevezhetjük a következők szerint:
- e) Az afficiálódhatóság egy szubjektumban a jelenségeket és tárgyakat strukturáló sajátosság előzménye; ez a sajátosság, amint a proto-információval érintkezik, egy értelmi folyamatot indít, amit az elme a proto-információ halmazra vetíti; ezt *fordítottan kiterjesztett elme* cselekvésnek nevezem. Ebben a perspektívában egy passzív (pl. alvó) vagy fizikailag nem cselekvő (statikus) személyt vagy állatot kommunikálónak nevezhetünk – úgy, hogy ez részéről ne legyen tudatos; ide tartozik a metakommunikáció. (Pl. ha egy mozdulatlan kutyáról csak megfigyelés alapján kell dönteni, hogy miért nem mozog, elindul bennünk a gondolkodás arról, hogy halott vagy alszik: látom a mozdulatlan állatot, ez a beérkező proto-információ halmaz; elindul a gondolkodás, hogy miért nem mozog; ezeket a gondolatokat rávetítem „a mozdulatlan kutya információhalmazára.” Akár van konklúzió, akár nincs, az nem hat a folyamat eme stádiumára. Ez minden szemléletre és jelenségre érvényes.)
- f) A beérkező proto-információ egy reflexió, amely alapján az elme fogalmakat strukturál és gondolat láncokat hoz létre *belső* vetítések formájában. Ezekben jönnek létre a minőségek (mint ítéletek), és ezeket társítjuk a képzetek sokaságához. Ez a cselekvés az ítéletek második rétege. Ebből következik, hogy nem közlőnek (forrásnak) nevezem a tárgyat vagy jelenséget, hanem közlőnek (forrásnak) minősítem.
- g) A fentiek nyomán mondhatom, hogy a közlő (forrás) ebben a kommunikációjellegű folyamatban (ami nem kommunikáció), nem feltétlenül egy másik személy kell, hogy legyen.
- h) A közlemény a szubjektumban (annak ez elméjében) strukturálódik; ennek függvényében – kifelé haladva a szubjektumból – a forrás általánosan közlői minőséget kaphat.

³⁸³ Amit a továbbiakban proto-információnak nevezem.

- i) Az afficiálódásunkban a közlő tehát lehet egy tárgy, egy személy vagy egy jelenség, amely az értelem számára, magán a tárgy, személy vagy jelenség létezésén túli (proto)információkat ad/közöl.
- j) Mivel minden közlemény – ami a kommunikáció egyik alapeleme – a fogadó fél által feldolgozásra (a beszéd esetén értelmezésre) kerül, ezért egy tárgy vagy jelenség (vagy személy) által, vagy azon keresztül közölt, vagy közvetített (proto)információhalmaz, feldolgozás hiányában értelmezhetetlen, azaz nem válhat információvá.
- k) A képességünk, hogy ezt a közleményt információként tudjuk befogadni, amit általánosságban *appercepciónak* nevezhetünk, nem feltétlen. A közlemény feldolgozásához mentális eszközök szükségesek, hogy a kódolás-dekódolás mechanizmusa az elmében működőképes legyen. Ez lesz a *mentális forráskód*, amelyet a taglalás következő részében keresni foguk.
- l) Ebben a folyamatban a tudatnak, mint mindenben, ami a szubjektumot illeti, amely a mentális feldolgozást lehetővé teszi, jelen kell lennie, azaz az öntudat szükségszerűen jelen kell legyen. Általa a proto-információ az elme számára és az elmében információvá válik, szintetizálódik.
- m) Általánosan a befogadott proto-információ feldolgozhatósága egy analitikus képességet szükségeltet, amely egyidőben egyesítő is. A beszéddel szemben, a zenei jelenségek és hozzájuk tartozó minőségek esetében az ilyen jellegű feldolgozás nem szükségszerű. Az elme ezeket a (szintetizált) információkat értelmi feldolgozás nélkül (amelyet a nyelvi értelmezéssel azonos vagy ahhoz hasonlító folyamatként értem), azaz nyelvi analízis-szintézis nélkül tudja felismerni és megragadni, amely egy nyelvtől független struktúrában talál helyet az elmében.
- n) Az ilyen jellegű kommunikáció az értelmet átugorhatja úgy, hogy az elmében az érzelmek megelőzzék az értelmezést (ebből következően mondhatom, hogy nem lehetnek szemantikailag kielégítő elsődleges válaszok a „zene értelme” irányában feltett kérdésekre). Eme kommunikációt a zenei környezetbe helyezve, a zenei jelenségekkel való találkozás esetén a hangzás összességét (*az össz-hangzást*) a szubjektumnak nem kell értelmeznie. Az értelmezés az előadó elméjében történik; a befogadó egy előre feldolgozott anyagot helyez az elméjébe³⁸⁴. Ez a fordított kódolás-

³⁸⁴ A második kötet egyik fejezetében megállapítom, hogy az előadó az, akinek értelmileg fel kell dolgoznia a zeneművet, majd feldolgozva adja tovább a hallgatónak, akinek már nincs szüksége további értelmi feldolgozásra, azaz interpretálásra.

dekódolási folyamat. Dekódolva érkezik a közlemény a fogadóhoz. A fogadó ezt tovább kódolhatja későbbi felhasználásra.³⁸⁵

- o) Fent mondtuk, hogy az elemzésünkben vissza fele kell haladjunk. Az „elme mint mozgó tárgy” metaforát használva, elindultunk az elméből, ott hagytuk a gondolatokat, az értelmet, és az érzelmek elé érkeztünk; így haladva kizártunk az elméből mindent, ami zenéhez empirikusan tartozik. Most más nem maradhat, mint a fogalmiság, ami zenéhez társítható, de nem lehet annak a minősége. A fogalmiság csak a gondolkodás eredménye lehet, mert a gondolkodás produktuma a fogalom és a fogalmakon keresztül megismerés, amelyhez tartoznak a minőségek mint ítéletek. A fogalmiságot az értelem egyik olyan felületének (~~interfészének~~) nevezem, amin az elme fogalmakat strukturál, egyesít. Ezek a folyamatok az elmében a többi felülethez társulnak mint pl. az érzelmeket, az ítéleteket, a gondolatokat szintetizáló felületek. Mivel az értelemhez tartozó mechanizmusról és annak a produktumáról van szó, a fogalmiságot is leválaszthatjuk a zenéből.
- p) Ha a fogalmiságot leválasztjuk a zenéből, mondhatjuk, hogy semmi más nem marad, csak a zene mint forma; a priori szemléleti forma, a következők szerint:
- q) Feltéve, hogy zene nem egy objektív realitás, nem egy „magában való dolog,” nem egy ideáltípus³⁸⁶, és a fentiekben felsoroltak egyike sem, és általánosan szubjektív, mondhatjuk, hogy olyasmivel kapcsolatos, ami minden emberi elmében a születéstől adva kell legyen.³⁸⁷
- r) Ez az a képesség, amelyet zeneiségnek³⁸⁸ nevezünk, az, ami lehetővé teszi, hogy bizonyos fizikai (audió-akusztikai) jelenségek az elménkre és azon belül közvetlenül az érzelmeinkre hassanak, úgy, hogy eme jelenségeket ne kelljen a szubjektumnak értelmeznie.
- s) A zeneiséget a zenei jelenségekre való érzékenységnek vagy a zenei jelenségek általi *afficiálódhatóságnak* is nevezhetjük. Csak e jelenségekkel való találkozást követően

³⁸⁵ A további felhasználás azt jelenti, hogy a dekódolt információt újra kódolva tovább adhatjuk újabb befogadóknak, de ezt kizárólag a nyelvi kommunikációval.

³⁸⁶ Max Weber nyomán, az *ideáltípus* fogalmának a megalkotása, egy adott témában a megértésnek és a törvényszerűségek megismerésének egyik eszköze. Az ideáltípus valamely jelenség lényeges jellemzőinek összefoglalása lehet. A valóság sohasem felel meg teljesen az ideáltípusnak, de az ideáltípusok segítségével Weber szerint jobban megérthetjük az összefüggéseket.

³⁸⁷ Erős érvek szólnak amellett, hogy a zene egy olyan szemiológiai területen van, amelynek mind ontogenetikai, mind filogenetikai szinten fejlődési prioritása van a verbális nyelvvel szemben. (Middleton 1990:172. és lásd Nattiez 1976, Nattiez 1987, Nattiez 1989, Stefani 1973, Stefani 1976, Baroni 1983, és Semiotica 66 1987. 1–3.)

³⁸⁸ Ez egy tudományok által bizonyított veleszületett, genetikai adottság és ennek a hiánya egy rendellenesség, amit *amúziának* neveznek. Erről az első kötetben részletesen olvashattunk.

leszünk képesek a zenével kapcsolatos fogalmak és az azokhoz társítható újabb fogalmak strukturálására, amely a zene és a vele kapcsolatos minden jelenség és fogalom összetett megismeréséhez, majd felismeréséhez vezet. (A zenelmélet és a zene gyakorlata kapcsolatában vannak erre példák: zenei jelenségekkel való előzetes találkozás hiányában nem értelmezhetők a zenei fogalmak.)

- t) Ezért a zeneiség egyik alapképességünk kell legyen, és az afficiálódhatóságunk egyik feltétele, amely a cselekvéseivel megelőz (azaz, a priori) és általánosan a megismerésben megkerül mindennemű gondolkodást és ítéletet, majd a zenei jelenségek megismerése után visszahat rájuk, ami felismeréshez vezet; ezért transzcendentális. Egy olyan jellegű megismerési folyamatot biztosít, amelyben az elme rövidre zárja a kezdetét a végével, és a vég mögé helyezi a közepét, ami az ítéletek tartománya. Ebben az elmozdított közbenső (végső) tartományban találjuk a zenével kapcsolatos fogalmiságot. A fenti vissza fele haladó analitikus taglalásban ezért kerülhetett kizárásra a fogalmiság.
- u) Zárásul, ahogy a tér és az idő a szemléleteink a priori formái, zene is egy a priori szemléleti forma kell legyen, amely a zeneiségen (mint veleszületett képességen) keresztül engedi, hogy az akusztikai jelenségek megérintsék (afficiálják) az elmét. A zenei jelenségek az elmében nem a gondolkodáson keresztül (tehát nem az értelem által fogalmilag) strukturálódnak, hanem egy a priori szintetikus folyamatban olyan okként, amely közvetlenül az érzelmek mint okozatok strukturálását eredményezi; ez egy folyamat, amelyet fogalmakkal lehetetlen megragadni, szavakkal lehetetlen leírni.

A fenti szöveggel kapcsolatosan felmerülhet sok kérdés és egyes elemzők a fogalomhasználatomban kételkedhetnek, vagy tán azt hibásnak minősíthetik. A harmadik kötetben található diszkusszióban a magyarázataimmal és következtetéseimmel néhány kérdést megpróbálom elhárítani és az érveimet alátámasztani. A fogalomhasználati eltéréseket megmagyarázom és bemutatom a zene *fogalmának* alternatív felfogását, összhangban azzal, ahogyan azt itt használom és értem.

Függelék D: A zenei minőségekről

Miért a zenei *minőségekről* beszélek és nem a zenei *tulajdonságokról*? Erre a második kötetben tett utalások, és a harmadik kötetben *A zene restrukturálása* című fejezet és a Coda záró esszéi adnak választ.

Tulajdonságok tárgyakhoz, személyekhez, jelenségekhez társíthatók. Ezek attribútumok. Azokból szerzett „információ” az értelem általi feldolgozásra vár. A minőség megállapítása a szubjektumból ered és az előbbi folyamat fordítottja. Tehát minőségek a tulajdonságok alá rendelhetők és nem általánosak, mindig szubjektívak és minden esetben az adott alap tulajdonságokra épülnek mint ítéletek.

Önmagában a hang zenei minőségeit nem lehet meghatározni, mert, mint másutt mondtuk, a hangnak nem lehetnek önálló zenei minőségei. A zenei hangról azt mondtuk, hogy ez mesterségesen, de nem digitálisan jön létre. A zenei hang létrehozható hangszeren vagy emberi hanggeneráló szervekkel. A hangképletek legkisebb formája – a két zenei hang vagy hangzat egymásutánja – már az elme számára zenei minőségek észlelését teszi lehetővé. Ha legalább két hang valamilyen kapcsolatban áll egymással és rövid idő távolságban szólalnak meg, a jelenségben zenei minőségeket állapíthatunk meg; a megállapításhoz további feltételek szükségesek. Egy ilyen hangképlet, annak ellenére, hogy hangképletek már a zenei minőségekhez vezethetnek, nem nevezhető zenei minőségnek, hanem zenei elemnek.

A zenei minőségek elsősorban a zenével kapcsolatos (azaz zenei) jelenségek minőségei, melyeket a szubjektum mindig megtéveszthetetlenül meg tud különböztetni a nem-zeneitől. A zenei minőségek több szinten elemezhetők. Az alap szinten a hanggal foglalkoztunk, amely önmagában nem hordoz zenéséget mint minőséget vagy tulajdonságot. A hangzásról (a zenei hangról) és a hangzatról sem mindig mondható, hogy zenei jelenség, pl. a harangszó vagy a vonatkürt. Az alapfeltétel az időbeliség és egymásutánosság, amelyekkel a zenei minőségek akusztikai jelenségekhez társíthatók. Ezek nélkül semmilyen akusztikai jelenségnek nem lehetnek zenei minőségei. A vonatkürt egyszeri megszólaltatása vagy egyetlen egy harangütés nem vezethet a minőségek észleléséhez (megállapításához). Az akusztikai jelenségek időbeliségében a legfontosabb feltétel legalább két hangzás vagy két hangzat egymásután megszólalása. Mint korábban említettük, egy hang vagy egy hangzat meghallása a szubjektum zeneiségén keresztül a *konzonancia* és a *disszonancia* minősítésének megalkotásához vezet. A hallásban, legyen az külső vagy belső, mindkét minőséget meg tudunk különböztetni, bár

ezek árnyalatainak az észlelése a szubjektum lelki (pszichikai) állapotától és a környezeti hatásoktól, illetve a környezeti és az egyéni szellemi adottságoktól függ. Az alábbiakban a konzonancia és a diszsonancia mellett további minőségeket keresünk. Ezért egyelőre nem foglalkozunk az önálló hangközökkel és hangzatokkal.

Mielőtt bármit tudunk mondani a zenei minőségekről, különbséget kell tenni a zenei elemek és a zenei minőségek között. A minőségek szubjektívak és legtöbb esetben zenei jelenségekkel kapcsolatos ítéletekhez társulnak (emlékezzünk arra, hogy ezekben a folyamatokban az ítéleteknek több rétege van). Az elemek meghatározható fizikai (külvilági) és ezeknek megfelelő elméleti struktúrák. Vannak olyan elemek, amelyek minőségeknek is nevezhetők, mint pl. hang vagy a zenei hang. Itt a szójátékokba és filológiába nem szeretnék belemenni és nem használom a „hang-szerűség” vagy „hangzás-szerűség” fogalmakat.

Az előbb említett különbség egyrészt a jelenségekhez vonatkozóan vélt és az elmében empiria alapú képzetek kifelé tükrözése a jelenségek felé, más szóval nyelvtani *jelzőkkel* kifejezett fogalmiság; másrészt a szubjektum cselekvései és a külvilággal való interakcióiban, illetve az akusztikai jelenségekhez tartozó, vagy társítható tárgyak működése vagy mozgásából eredő és empiria alapú képzetekből szintetizált ítéletek, más szóval a nyelvtani *főnevekkel* kifejezett fogalmak. Mentálisan az egyik csoportban a *folyamat*, másokban az *állapot* észlelhető.

A zenei minőségek és elemek részletes felsorolását a harmadik kötet tartalmazza, ahol megmagyarázzuk a különbséget. Minden felsorolt minőség és elem leírását és ezek a zenei jelenségekhez, valamint az érzékelőhöz való viszonyát megadjuk. Új tulajdonságok kerülnek az általánosan elfogadott és ismert minőségek közé az őszinteség, a hitelesség és közvetlenség formájában. Ezeket és ezek analógiáit az idealizmus keretei között mutatjuk be.

Függelék E: A hangrendszerekről

1. Hangrendszerek ősei³⁸⁹

Kvintek és kvartok a hangközök közül azok, amelyekre a vonóshangszerek húrjainak a hangolása épül. Nem véletlen. Ez a két hangköz a hangolásnak – egy kiválasztott hangrendszer egyes hangjainak frekvenciális finombeállításának – az alapja, mert ezek a hangközök egy hangzás (zenei hang) felhangrendszerének a legelső és legerősebben hallható további felhangjainak az alaphanghoz való viszonyát jelzik. Ezekről a fentiekben olvashattunk. A tiszta kvint (7 félhangból álló távolság) az oktávval együtt (amely 12 félhangból álló távolság) a hangszerek hangolásában mindig az emberi fül (hallás) fő eszköze, támpontja. Minden más hangköz ezekhez viszonyítva talál helyet a hangolásokban. (A tiszta kvart az invertált tiszta kvint, amely az alaphang alsó tiszta kvint intervalluma.)

Két ókori görög hangrendszert – főként a középkorban – használtak. Közülük az egyik a *püthagoraszi hangolás*, amely a kvinteket tökéletesen konzonánssá (kellemessé) teszi. Ennek eredményeként az összes nagy terc és nagy szext éles (túl széles), 22 centtel, vagy 81:80 arányban. Ezt az eltérést *Didümosz kommájának* nevezik, ami ezeket a hangközöket erősen diszkonánssá (kellemetlenné) teszi, ha a hangjaikat egyszerre szólaltatják meg. A középkorban használt hangmagasság-tartományban, egy *kommával csökkentett* nagy terc vagy nagy szext másodpercenként 6-32-szer lüktet (a lüktetésről másutt mondtuk, hogy a zenei jelenségekben kellemetlen és a zenei előadásokban nem kívánatos, más szóval hamis). Azzal szemben, hogy a püthagoraszi rendszer vertikálisan (hangzatokban) kellemetlen, dallamokban (horizontálisan) kielégítő, elfogadható. Fentebb arra hivatkoztunk, hogy a nem tökéletesen hangolt hangok a dallamban nem olyan mértékben zavarók, mint a hangzatokban.

A *ptolemaioszi hangolás*, amelyet gyakran félrevezető módon **tökéletes intonáció**nak neveznek, feláldozza a kvintek közül az egyiket, amelyet az egyszerűbb 3:2 arányról 40:27-re változtat, és egy *kommával* laposabbá (szűkítetté) teszi. Ennek a rendszernek az az előnye, hogy az összes nagy terc „tökéletes” vagy „jó hangolású,” csakúgy, mint az összes nagy szext, kivéve egyet, amelyet 27:16 arányra hangolnak, mint a püthagoraszi hangolásban (ahelyett, hogy 5:3-ra). Noha a tökéletes intonáció sok teoretikust foglalkoztatta, a hátrányai olyan

³⁸⁹ Ebben a részben a Britannica cikk néhány része összefoglalva szerepel: URL = <https://www.britannica.com/art/tuning-and-temperament/Classic-tuning-systems#ref529689>

nagyok, hogy kétséges, hogy a rendszert valaha is szigorúan alkalmazták a harmonizált (hangzatokkal, akkordokkal ellátott) zenére. Valamiféle temperálást empirikusan alkalmazhattak már jóval azelőtt, hogy azt írásban definiálták volna.

A teljes kromatikus skála kialakulásához vezető, több évszázadon át az öt kromatikus hangnak a meglévőkhöz való hozzáadása, nem javította sem a püthagoraszi, sem a ptolemaioszi hangolást. A kromatikus hangok bármelyik rendszerhez hozzáadása több tiszta kvintet, de több nem tiszta tercet és nem tiszta szextet eredményez. A tökéletes intonáció előnyei a püthagoraszi hangolás kereteiben csak a diatonikus hangokból álló hangzatokban (dúr és moll hangnemekhez tartozó alap akkordokban) tapasztalhatók. A harmóniak (hangzatok) fejlődésével és a kromatikus hangok fokozottabb használatával mindkét hangolási rendszer egyre elégtelenné vált.

Temperálás leelőször 1496-ban Franchino Gafori olasz teoretikus *Practica musica* című értekezésében jelenik meg, aki szerint az orgonisták kis, határozatlan mennyiséggel ellapítják a kvintet. A kifejezetten billentyűs hangszerekhez tervezett **középhangú hangolás** elfogadható kompromisszum volt mindaddig, amíg a kompozícióban használt félhangok nem terjedtek túl. A 17. századi zenészek észrevétlenül eltávolodtak az középhangú hangolástól, amelyben a kvinteket nem egyformán hangolják, és közeledtek a **kiegyenlített hangolás** felé, amelyben minden kvint egyformán lapos. Kiegyenlített hangolásban minden hangköz félhang egységekből áll, amelyek mindegyikét pontosan egy oktáv tizenketted részére vagy 100 centre állítják be.

Mivel kiegyenlített hangolásban a hangközök a kromatikus skála minden részében azonosak, a rendszer az egyetlen, amely képes befogadni a 19. és a 20. századi zene kibővített hangzatait. Dallamilag az egyenlő hanglépések ideálját hozza létre. E nagy előnyök ára a tökéletesen hangolt hangközök teljes eltűnése, az oktáv kivételével. A zongora és a csembaló számára ez aligha jelent hátrányt: ezen hangszerek jellegzetes hangszíne disszonáns komponensekben gazdag. Tudjuk, hogy a zongorahangolók szisztematikusan elhangolják az oktávokat és az egy hanghoz tartozó húrokat is. A modern zongora felépítése olyan, hogy a hangtartományának nagyobb részében minden egyes hangnál három egyformán szóló húr kerül megszólaltatásra egy kalapács ütéssel, másszóval minden hanghoz három egyformára hangolt húr van rendelve.

Ilyen körülmények között a zenészek vagy kiegyenlített hangolással kénytelenek játszani, vagy ha szükséges, eltorzítják a hangközöket a tökéletes konszonanciától. Ez az emberi generációk

hallásának kondicionálását eredményezheti; vagy fordítva, ez lehet az emberi hallás változó körülményeinek eredménye. Sőt ma már nem minden zenész képes dallamilag (azaz horizontálisan, a hangok egymásutániségában) megkülönböztetni az intonációt és a kiegyenlített hangolást, és hogy aki ezt megteheti, az utóbbit részesíti előnyben.

2. Hangolás rövid története

A 10. és 13. század között a tercet és a szextet, amelyeket ma konszonánsként tartanak számon, disszonanciákként kezelték, egyszerűen azért, mert az akkori hangolási módszerek miatt disszonanciákat eredményeztek. A püthagoraszi hangolásban csak a tiszta kvint és az oktáv adhatott elviselhető érzést az orgona kíséretes zenében. Bár tökéletes hangolás lehetővé tette a hármashangzatokon alapuló bizonyos harmóniák elviselhetőségét, az élesített vezérhangok (a skála utolsó hangja, amely felfelé vezetett az elsőbe, vagyis a hangnem alaphangjának az oktávjába) használata, amely a 16. században a régebbi módok eltűnését okozta, csak bizonyos temperálással vált elfogadhatóvá. Később a kiegyenlített hangolású lantok tették lehetővé olyan zeneszerzők szélsőségesebb kromatikus kísérleteit mint Luca Marenzio és Don Carlo Gesualdo. Az egységes zenekar megalakulását valószínűleg a két nem kompatibilis hangolási rendszer egyidejű gyakorlása késleltette; a billentyűs hangszerek középhangú hangolása és a lantok és a brácsák kiegyenlített hangolása.

A violok hanyatlását és azok a hegedűcsaláddal helyettesítését felgyorsíthatta az, hogy a hangolásuk miatt a violokon nem lehetett orgonával együtt játszani. A modern zenekar XIV. Lajos Vingt-quatre Violons du Roi-jával (a király huszonnégy hegedűjével) kezdődött, és a későbbiekben – főleg a barokk zenében – egy billentyűs hangszerhez a hegedűcsalád egytől harmincig terjedő bármennyi tagja társulhatott középhangú hangolással.

Hat egymáshoz kapcsolódó hangnem köre, amelyet Alessandro Scarlatti az operáiban, Arcangelo Corelli a szonátaiban, Johann Sebastian Bach és George Friedrich Händel a legtöbb művében használ, valószínűleg a középhangú hangolás eredménye. A középhangú hangolás határai között ez a hat hangnem kimeríti a rendelkezésre álló kromatikus lehetőségeket. A „farkas” hangközöket Domenico Scarlatti, François Couperin és más zeneszerzők szándékosan vezethették be, hogy csembalón játszva bizonyos részekhez hozzáadjanak kis pikantériát. Sok csembalista, köztük Bach is áthangolt néhány hangot, hogy felkészítse a hangszeret egy új darab más hangnemben játszására, és ezzel a kvint „farkast” eltolta a hangsor olyan részére, ahol az

nem ártott (mert az adott zeneműben vagy részben alig volt alkalmazva). Az orgonaműveknél azonban ilyen ideiglenes áthangolás alig ha nem volt lehetséges. Ezért Bach orgonahangolása nagyon közel lehetett a modern kiegyenlített hangoláshoz, bár ismert, hogy ellenezte a hangközök szigorú matematikai egyenlőségét. A „jól temperált klavír”³⁹⁰ címmel valószínűleg egyfajta módosított középhangú hangolásra gondolt.

A jól temperáltságnak számos formája létezik, de mindegyikre az a jellemző, hogy bennük a félhangok egyenetlen méretűek. Minden jól temperált rendszerben minden félhangnak megvan a maga hangköz mértéke (általában közel vannak a 100 centes kiegyenlített félhangközhez), és a hangolásban nincs egyértelmű különbség a diatonikus és a kromatikus félhang között. A jól temperáltságot úgy építették fel, hogy minden félhang között enharmonikus ekvivalenciát feltételezhessünk. Pl. ha bővített kis szekundnak vagy uniszónónak írják őket, ez nem egy másik hangot határoz meg, vagy egy bővített szekund azonos egy kis terccel. Ezzel szemben ezekben a rendszerekben mindegyik hangnemnek kissé eltérő hangszíne vagy jellege volt, túlmutatva a hagyományos kotta jelölés (kottairás) határain.

³⁹⁰ Das Wohltemperierte Klavier, amelyről a tanulmány első kötetében többet tudhattunk.

Függelék F: A zene és hermeneutika kapcsolata (bevezetés)

A megértés elme cselekvés, amely karöltve a megismeréssel értelemzéshez vezet. Az egyéni tudatossági horizontot, ami a művelődéshez³⁹¹ vezet, és a társadalmi szintű kollektív tudatosság horizontot, amit nem általánosan, hanem egy adott pillanat kultúrájának nevezhetünk, a nyelv hidalja át. Az ember önmagát kell hogy értelmezze, hogy megértse önmagát, és önmagán keresztül a világot. Az értelemzés sose lesz egyértelmű. Akkor sem, ha elme megismerő folyamatainak a mechanizmusai (Kant szerint) szükségszerű és általános szerkezetűek, ahogyan ezeket a *transzcendentális analitikában* feltárja.³⁹²

Ebben a keretben mondhatjuk, hogy az értelemzés a hermeneutika tartománya, amiben az ember egyéni és társadalmi szinten a történetével együtt értelmezhető. A jövőkép a múlt értelemzéséből születik és jelenben kerül fogalmazásra majd tovább értelemzésre. A múlt értelemzése a jövő megvalósult és múltba került egyik értelmezésének a jelenben való tovább értelemzése. Ebben az összefoglalóban egy ablakot nyitunk és a zenének nyelvi/kommunikatív jellege és a nyelvvel való párhuzamai (illetve eltérései) révén hermeneutikának azt a típusát igyekszünk megvizsgálni, ami az ember folytonosan változó és variálódó mindennapjainak a szerves része. *Hermeneutika alapja a tapasztalat hármasság tagolása: megértés, értelemzés és alkalmazás.*

Annak ellenére, hogy hermeneutika történelmi fejlődése eredetileg a szöveges tartományt (legfőbbképpen a bibliai írásokat) fedi, a zenével való kapcsolata – a *zenei hermeneutika* – a következő megközelítések alapján lehetséges, mert a zenei jelenségek esetében nem csak hangokkal, hanem emberi cselekvéssel is találkozunk.

Gadamer szerint a *hermeneutikai párbeszéd*³⁹³ elsődleges példája a beszélgetőpartnerek beszélgetése valamiről; de úgy véli, hogy a hermeneutikai párbeszéd magába foglal minden értelemzési tapasztalatot is. A hermeneutikai párbeszéd során a beszélgetőpartnerek természetesen használják a nyelvet az ábrázoláshoz, a kommunikációhoz vagy az állításokhoz, azonban a hermeneutikai párbeszéd inkább a „megfontolás alatti tárgy” *léte*re vonatkozik. A

³⁹¹ Németül Bildung

³⁹² Kant, I.: A tiszta ész kritikája, második rész (Transzcendentális Logika) alatt, első alrész: transzcendentális analitika, B89-B349.

³⁹³ Gadamer, H-G.: *Igazság és metódus* (1990:388). *Gesammelte Werke* 1, Siebeck, M. Tübingen. 1986/1990.

hermeneutikai párbeszéd tehát egy olyan beszélgetés eseménye, amelynek célja, hogy valamit megmutasson a létében mint *valós* vagy *igaz*.³⁹⁴ A zenei előadó a zeneművel való interakcióiban az értelmi és szenzomotorikus cselekvései révén a zenemű valóságát bizonyítja. A zenemű, akkor válik létezővé, amikor a tolmács/előadó kezébe kerül és megszólal.

Írok, kutatók, filozófusok szövegeiben többször találkozunk a *zenei nyelv* és a *zene nyelve* kifejezésekkel. Vizsgálandó, tisztázandó és szükség esetén bizonyítandó a zenei nyelv létezése. Ez véleményem szerint egy ontológiai kérdésen túl mutat. Elfogadjuk, hogy elfogadtuk, hogy zene³⁹⁵ van, létezik, és azt is, hogy zene nyelv. Ha a nyelviségét nem fogadjuk el, akkor azt fogadtuk el, hogy zenének van egy saját (talán sajátos) nyelve, amely eltér a beszélt nyelvtől. *Ezek axiómák zene kapcsán, és rajtuk keresztül ki tudunk térni arra a tartományra, ahol a zene szintaktikus jellegét vizsgálhatjuk.* Ha zene nyelvi sajátosságáról akarunk beszélni, kénytelenek vagyunk a zenei jelenségeket (zenei előadásokat), illetve a zenei műalkotásokat³⁹⁶ nyelvi párhuzamokkal megközelíteni. Azonnal felmerülnek a következő kérdések: Ha a zene szemléleti (azaz, nem fogalmi) és a nyelv fogalmi, hogyan kapcsolódhat össze a kettő, kivéve amikor egyszerre jelennek meg? A zenei jelenségekkel való találkozásban a fogalmiság hiánya ellenére miért aktív az agy beszéd központja? Az előző kérdések mögötti feltételezéseket alapul véve, honnan erednek a zene szemantikai tulajdonságai, ha zene nem fogalmi?

A különmeműek kapcsolatáról Kant a Tiszta Ész Kritikájában azt írja, hogy „minden *egyesítés* (*conjunctio*) vagy *összegzés* (*compositio*), vagy *összekapcsolás* (*nexus*). Az előbbi *nem szükségszerűen összetartozó* sokféleség szintézise [...]. Az egyesítés második neve (a *nexus*) a *szükségszerűen összetartozó* sokféleség szintézise, [...] melynek részei tehát nem egyneműek ugyan, a róluk alkotott képzetben mégis *a priori* módon egyesülnek. Ezt az egyesítést [...] *dinamikainak* nevezem, mert különmeműek *létezésének* egyesítésére vonatkozik.”³⁹⁷ Az

³⁹⁴ George, T., „Hermeneutics,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020), Edward N. Zalta (szerk.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hermeneutics/>>.

³⁹⁵ Nem ahogyan a Függlék C-ben szerepel, hanem egy homályos fogalomhoz tartozó összes létezőként.

³⁹⁶ Nem kérdőjelezzük meg a zeneművek ontológiai helyzetét. Erről egy másik fejezetben olvashatunk. Itt a zenei műalkotásokat létezőként fogadjuk el, amelyek megtapasztalhatók. Amennyiben elutasítjuk a zeneművek létezését, vagy azt feltételekhez rendeljük, akkor a zenei nyelvről való érveléseink fordítottan igazolhatják a zeneművek létezését a hermeneutikus párbeszéd keretében.

³⁹⁷ Kant, I. (1784): *Alle Verbindung* (*conjunctio*) ist entweder *Zusammensetzung* (*compositio*) oder *Verknüpfung* (*nexus*). Die erstere ist die Synthesis des Mannigfaltigen, was *nicht notwendig zu einander* gehört [...]. Die zweite Verbindung (*nexus*) ist die Synthesis des Mannigfaltigen, so fern es *notwendig zu einander* gehört, [...] mithin auch *als ungleichartig* doch *a priori* verbunden vorgestellt wird, welche Verbindung, [...], ich darum *dynamisch* nenne, weil sie die Verbindung des *Daseins* des Mannigfaltigen betrifft [...]. *Kritik der Reinen Vernunft*, B201-202 Meiner. Hamburg. 2019. *A tiszta ész kritikája*, B201-202 (lábjegyzet). Atlantisz. Budapest. 2018.

Ítéloerő Kritikájában az ilyen típusú különmeműek kapcsolatát az ítéloerőnek tulajdonítja. Ez a képesség, kapcsolatba lépve a kreativitással, a művészetek létrejöttének ad lehetőséget.

Elfogadtuk a zene nyelviségét, másképp mondva elfogadtuk, hogy zene nyelvi tulajdonságokkal rendelkezik. Kiemelendő zene kommunikatív jellege, ami a *quasi-minősége*. Kommunikáció nem nevezhető zenei minőségnek, akár a nyelv sem, de a kettő (a nyelv és a kommunikáció) közötti kapcsolat, a zene és nyelv kapcsolatához hasonló jellegű. Mondhatjuk, zenének nyelvi és kommunikatív jellege van.

A szintakszis és a szemantika – mint a nyelvhez tartozó tulajdonságok – a zenei jelenségekben és a beszélt nyelvben való közös mivoltát, a zene és beszéd kommunikációval való párhuzamai révén tudjuk elfogadni; „zene és kommunikáció” és „beszéd és kommunikáció” kapcsolatainak párhuzamai. Tehát, a zene nyelvi és kommunikatív jellegeit quasi-minőségekként elfogadva, a szintaksziszról és a szemantikáról is mondhatjuk, hogy zenei *quasi-minőségek*, és nem közvetlenül a zenei jelenségekhez tartozó tulajdonságok, hanem a zenei jelenségekben és jelenségeken keresztül az előadók által közvetített meta-tartalomhoz tartozó tulajdonságok. A zenei minőség és a zenei tulajdonság közötti különbség az attribútumok és az akcidensek közötti kapcsolatban és különbségben rejlik, egy háromoldalú perspektívából nézve: a szubjektum, a tárgy és a tárgy mentális képzete. A tulajdonságok lehetnek véletlenszerűek, esetlegesek, és empirikusan utalhatnak egy adott jelenségre, míg a minőségek a zenei jelenségek és azokon belül a zeneművek megismeréséhez és felismeréséhez általános és szükségszerű feltételek.

A fogalmi tartomány és az intuitív, sematikus tartomány érintkezése a művészetek létrejöttének a transzcendentális helye és pillanata.³⁹⁸ Ezt a kreatív cselekvést a *művészetekben restrukturálásnak*³⁹⁹ nevezem. Danto⁴⁰⁰ Nietzsche írásait elemző egyik szövegében mondja, hogy „metaforákról beszélünk. Vegyük figyelembe, hogy itt a metaforák inkább a tapasztalatok

³⁹⁸ Immanuel Kant *A tiszta ész kritikájában* hasonlóan közelíti meg a tiszta (apriori) értelmi fogalmakat (kategóriákat) és azok sémák általi kapcsolatát a képzetekkel/jelenségekkel/tárgyakkal a szemléletben. *A Tiszta Ész Kritikája*. B176-187. Atlantisz. Budapest. 2018. Ezt az állítást empirikusan is általánosíthatónak tekintem, és nem korlátozom le a transzcendentális tartományra, mivel nem használom az „idő” és a „tér” fogalmakat, amelyekre értekezésemben sokszor hivatkoztam.

³⁹⁹ A restrukturálásról a harmadik kötetben olvashatunk.

⁴⁰⁰ Danto, A.: We are talking about metaphors. Note that here metaphors are linguistic means of expression for experiences and not for things. This makes it almost inevitable that the expression of an unconventional experience will be almost incomprehensible. Danto III 53, Metaphor/Nietzsche/Danto: (cf. Truth/Nietzsche (F. Nietzsche, On Truth and Lies in the Nonmoral Sense, KGW1/III, 2, p. 374f)).

és nem a dolgok nyelvi kifejezési eszközei. Ettől elkerülhetetlen, hogy egy szokatlan élmény kifejezése szinte felfoghatatlan legyen.” A zenei jelenségeket sok konvenció ötvözi, de minden zenei jelenség az előadó és a befogadó számára egyedi és megismételhetetlen – az általa idézett érzelmekkel és maga a jelenség tapasztalásának minden tulajdonságával együtt.

Metaforák cselekvéseket, élményeket, tapasztalatokat, kreativitást, a nyelvet és a zenét áthidaló *értelmi innovációk*. Mindez elmében *restrukturálással* kap formát, szerkezetet, értelmet.

A véletlenszerűségről és top-down, bottom-up megközelítésekről a következőket mondhatom. A művészetben az *igaz* megismerése a szépség felismeréséhez vezet, az igazságos (igaz) cselekvés és annak a szándéka célszerűséget eredményez. Az első a célszerűség manifesztálása, az utóbbi a kialakulása. A minőségről szóló ítéletek (a zenei minőségek megállapításai) egy fajta kauzalitás feltételezése nélkül nem jöhetnek létre; kauzalitás az esztétikus ítélet követelménye. A célszerűség – amikor az elme összekapcsol ítéleteket – nem hagyhatja ki az anyagának a rendszerezését. Ez értelem és az ész kölcsönjátéka az, amely rendszereket alkot, és létrehoz rendszerezettséget. Az elme eme cselekvésében nem létezhet véletlenszerűség; a kreativitás a képzelőerő és az értelem közé ékelődik, de túl is mutat az értelen (vagyis értelemen túl⁴⁰¹ is szerepel), és amikor visszahat a külvilágra (ami a műalkotások létrejötté), a művészetekből (és a műalkotásokból) kihagyja a véletlenszerűséget. Ez az észnek a kreativitással való kölcsönjátéka, amely kölcsönhatásban az elme a véletlenszerűséget az ízléssel helyettesíti.

Amikor a véletlenszerűség egy műalkotás elemévé válik⁴⁰², mondhatjuk, hogy a kreatív elme egyik cselekvése az, hogy a véletlenszerűséget nem csak elképzelni, hanem alkalmazni is képes. Ezzel egyetértek, de a véletlenszerűség nem az elmében van, hanem a külvilági viszonyokban, így az elme és a külvilág viszonyaiban lehetséges a véletlenszerűség. A műalkotás önálló entitás (ezért mondhatjuk, hogy autonóm). Ami véletlenszerű és egyben folyamat, abban nem lehet önállóság; az önállóság követelménye, hogy a mű szerkezete ne legyen véletlenszerű, hanem az elme cselekedetei és a szubjektum külvilággal való interakciói

⁴⁰¹ Az irány metaforák mindig zavarhoz vezetnek. Valami valaki számára elől vagy hátul lehet, ami másnak fordítva; illetve fent és lent, hierarchiára utalhat, de a nézőpont és a kiindulópont alapján a perspektíva megfordulhat. A gondolkodásomban mindig a világ elől van és az elme hátul. Ami az elmén kívül helyezkedik elől van, és befele (elme irányába) haladva a hátsó tartományokra érkezőnk. Ez egy terembe való belépésre hasonlít, ahol legbelül a trónon ül az elme. Az odáig vezető úton helyezkednek a szemléletek, jelenségek, képzetek, értelem, ítéletek, ész és érzelmek (és sok más). Kant írásaiban megfigyelhető, hogy az elme legfelül van és a szemléletek legalul.

⁴⁰² Ezek a művészet aleatorikus elemei, a legszélsőségebbek a zenében találhatóak, ahol a zeneszerző (alkotó) szinte nem tudja ellenőrizni az előadó cselekedeteit.

révén strukturálódjon. Így értve a szerkesztettség a műalkotás tulajdonsága kell, hogy legyen. A műalkotás autonómiája ebből következethető. Autonóm, így értve, nem lehet véletlenszerű.

A zene és a nyelv közös jellemzőit és egymástól eltérő tulajdonságait röviden feltárjuk. A hasonlóságok:

- Metrikus felépítés: erős és gyenge lüktetések (ütések).
- Dallamos kontúr: emelkedő és ereszkedő hangmagasságok (vokalizáció).
- Csoportos struktúrák: frázisok frázisokban (nyelvben: a szavak kis csoportja, amely fogalmi egységként áll össze, és általában egy tag- vagy mellékmondat alkotóeleme; zenében: egy zenei rész olyan egysége, amely kadenciának nevezett zenei interpunkcióval zárul. A frázisok a dallam, a harmónia és a ritmus kölcsönhatásával hozhatók létre. Több frázis együttesen nagyobb frázisokat tud alkotni.).
- A frázisok időtartama.⁴⁰³
- Érzelmeket idéző meta-tartalom közvetítése.

A párhuzamokkal szorosan kapcsolatban álló különbségek:

- A nyelv zenével ellentétben nem csak érzelmeket idéző meta-tartalmat közvetít, hanem más jellegű tartalmat, amely nem-érzelmi jellegű lehet, pl. gondolat, információ.
- Nyelv fogalmi természetű, zene szemléleti.
- A nyelvi frázisok egyetlen vonalból állnak, azaz lineárisak, miközben a zenei frázisok egyszerre több vonalon is lehetnek, és ezzel együtt vagy alternatív módon nem csak dallamos kontúrokból állhatnak, hanem más zenei elemekből, például harmóniakból és ritmusokból, valamint ezek bármilyen kombinációjából.

⁴⁰³ Idő nélkül (a kanti tiszta szemlélet egyik formája nélkül) a zenei jelenségek és általa éltére keltett (megszólaltatott) zenemű nem létezhet, mivel idő mint szemléleti forma nélkül semmilyen jelenségeknek a megismerése az elme számára nem lehetséges (lásd: Kant, a Tiszta Ész Kritikája, transzcendentális esztétika második szakasza (1781) §4-§8 (B46-B74)). Egyetértésben Kanttal, az időt párhuzamba helyezem a zenei jelenséggel. A kettő szimbiotikus léte, ami az elmében strukturálódik, a kettőt egymástól elfüggetleníthetlenné teszi, akkor is, ha az idő nem-létezését „megtapasztalhatjuk” és megismerjük ennek a feltételeit (a zeneművek elméleti létezési formája, azaz a zenemű mint mentális halmaz). Gunnar Hindrichs-t idézve, „a zene műalkotási tulajdonsága az idő(képzet) kialakításával, felismerhető rendszerekben hozza létre a saját pillanatainak egymásutánosságát.” Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs* (2014, §81, 112. o.). Ha az előbbi állítás nem érvényesülne, akkor az időt a zene tulajdonságának kellene neveznünk, ami mulandóságot kényszerítene magára a zenére, és ezáltal nem lehetne maradandó. Ilyen formában sem a művészetéről, sem a zeneműről nem lehetne beszélni.

- Minden ember számára a nyelvi kompetencia elérhető, míg a zenei kompetencia csak a megfelelő zenei „érzéssel” (tehetséggel) és fizikai, illetve elme képességekkel rendelkezők számára érhető el (pl. a zenei előadói képesség, a zenélés képessége, vagy a zenei belső hallás mint képesség). Ugyanakkor a zenére jellemző egyedülálló tulajdonság az, hogy a zenei kompetencia hiányában is a zenei jelenségek észlelése, befogadása, feldolgozása és a jelenséggel való azonosulás, élvezet és annak megbecsülése lehetséges;
- A zenei hangzatoknak (akkordoknak és ezeknek szemantikai funkcióiknak: a harmónia fűzérének) nincs nyelvi megfelelője. A beszédben nem vagyunk képesek és nem alkalmazunk egyszerre megszólaló hangokat, szótagokat vagy szavakat. Egyszerre megszólaló beszédhangok értelmezése nehézségekbe ütközik, legtöbb esetben lehetetlen.

Az eredeti fejezetben, ami a harmadik kötetben található, a gondolkodás és a nyelv összefüggéséről érvelek, amelyben a nyelv-független gondolkodás lehetőségét védem. Mivel zene nem-fogalmi (vagyis léteznek a szöveges zenével szemben a nem-fogalmi zenei jelenségek, abszolút zene), ezért – amennyiben a zenei jelenségekkel való találkozás alkalmakor is az értelmet hozza kell társítani a felismerő és megismerő folyamathoz – kénytelenek vagyunk azt is elfogadni, hogy az értelemnek van nem-fogalmi cselekvés típusa is. A zenei hangok (jelenségekben való) egymásutániségában váltakozások észlelhetők. Ezeket variálásnak is lehet nevezni, amely a variáló létezésének szükségszerűsége hivatkozik. Ezekre a variálódásokra az időbeli és esetenként térbeli váltakozás és ezekből adódó komplexebb (magasabb szintű) további variálódás jellemző. Mit eredményeznek az ilyen jellegű variálódások? Ritmusokat, dallamokat, hangképleteket és hangzatokat. Ezek a zenei jelenségek alap elemei. A ritmikusság, a dallamosság, a tematikusság, harmonikusság mint minőségek általános érvénnyel (de nem szükségszerűen együttesen) észlelhetők kell legyenek az akusztikus jelenségekben ahhoz, hogy eme jelenségeket zeneinek nevezhessük. Így alakul az egyes akusztikus jelenségek zenei-ként való felismerhetősége. Ez a felismerés szükségeltet apriori alapokat mint feltételeket, amelyek szükségszerűen az ember természetéhez tartoznak, konkrétan az elméhez tartozó képességekre vonatkoznak. Mik ezek a feltételek? A hallás mint képesség, a zeneiség mint képesség, a képzelőerő mint képesség, és értelem mint egyesítő szintetizáló elme képesség. Az értelmet ebben a kontextusban (az akusztikus jelenségek zeneiként való felismerésében) nem lehet a fogalmi vonzatával elfogadni. Ha a nyelvi-fogalmi vonzata a zenei jelenségek esetén is érvényes lenne, akkor az akusztikus jelenségeknek az a

fajtája is szükségszerűen fogalmi kell hogy legyen, amit zenének neveznek. Így, ha elfogadjuk az értelem fogalmi vonzatának kizárólagosságát és ezáltal a gondolkodás kizárólagos fogalmiságát, akkor a zenei jelenségek az alkotó számára nem lehetnének elvárt akusztikus (empirikus) lehetőségek, szöveg nélküli zeneművek nem tudnának létrejönni, az előadó számára nem létezhetnének csupán hangszeres zeneművek, amelyek fogalmi értelmezésre szorulnának és a nem-fogalmi értelmezést nem tennének lehetővé, és a befogadó (hallgató) számára nem lehetnének értelmezhető zenei hangjelenségek, csupán fogalmi akusztikus jelenségek; így zene mint művészet, ahogyan és amilyenek ismerjük, gyakoroljuk, üzzük és élvezzük, nem tudna létrejönni.

Ennek a fejezetnek teljes verziójában a *restrukturálás* és a *zenei metaforák* hosszabban kapnak érvelési felületeket. Variációkból és variánsokból átmegyünk a *véletlenszerűségre*. A strukturalizmus kritikája után a *zenei szintaxist* és a *zenei szemantikát* elemezzük, ezeket a nyelvi szintaxissal és szemantikával összehasonlítva. Ezekhez társítjuk az *értelem és a hagyomány összefüggését*, a *definiálhatóságot* mint lehetőséget és a *javaslattételt* (a *zenei elemeket mint javaslattételi jelölőket*) a zeneművekben.

IRODALOMJEGYZÉK

Adajian, T.: 'The Definition of Art,' *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>

Alperson, P. (ed.): *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. The Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (reprint 1994)

Alperson, P.: "Musical Time" and Music as an "Art of Time." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, 1980:407–17.

Aminoff, M. J. & Daroff R. B. (eds.). *Encyclopedia of the Neurological Sciences*. Academic Press. San Diego. 2003.

Apel, W.: *Harvard Dictionary of Music*. Oxford University Press. Cambridge. 1944/1950.

Aristotle: *Nikomakhoszi Etika*. Szabó Miklós. (transl.) Európa Könyvkiadó. Budapest. 1987.

Aristoxenus: *Die Schule des Aristoteles, Texte und Kommentar*, Heft II, Aristoxenos. Schwabe & Co. Verlag. Basel/Stuttgart. 1967.

Arisztotelész: *Metaphysics* in *The Works of Aristotle*. Clarendon Press. Oxford, 1908.

Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*. Szabó Miklós. (ford.). Európa Könyvkiadó. Budapest. 1987.

Ayotte, J.; Peretz, I.; Hyde, K.: Congenital amusia: a group study of adults afflicted with a music-specific disorder. *Brain*. 2002 Feb;125(Pt 2):238-51. doi:10.1093/brain/awf028.

Baharloo, S.; Johnston, P. A.; Service, S. K.; Gitschier, J.; Freimer, N. B.: Absolute pitch: An approach for identification of genetic and nongenetic components. *American Journal of Human Genetics*, 62, 1998:224–231.

Baroni, M.: Musical Grammar and the Study of Cognitive Processes of Composition. *Musicae Scientiae* 3, no. 1, March 1999:3–21. <https://doi.org/10.1177/102986499900300101>

Barrett, W.: *Irrational Man: A Study in Existentialist Philosophy*. Anchor Books. NY. 1962.

Bayne, T., & Chalmers, D. J.: What is the unity of consciousness? in Cleeremans, A. (ed.), *The unity of consciousness: Binding, integration, and dissociation*. Oxford University Press. 2003:23–58. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508571.003.0002>

Beck, D. L.: 'Absolute Pitch, Perfect Pitch, Relative Pitch, and other Musical Notes.' Opinion Editorial. *American Academy of Audiology*. November 17, 2008.

Bergson, H.: *Time and Free Will*. Pogson, F. L. (transl.), reprint. Kessinger Publishing Co. Whitefish, MT, 1909.

Bermel, A.: *Artaud's Theatre of Cruelty*. Bloomsbury. London. 1997.

- Bermudez, P., & Zatorre, R. J.: The absolute pitch mind continues to reveal itself. *Journal of biology*, 8(8), 75, 2009. <https://doi.org/10.1186/jbiol1171>
- Borchmeyer, D.: *Goethes Faust musikalisch betrachtet*. (2004). Eredetileg: 'Eine Art Symbolik fürs Ohr. Johann Wolfgang von Goethe.' *Lyrik und Musik*. Jung, H. (ed.), Frankfurt am Main. 2002:87-100.
- Boros, J.: *Filozófiatudományok*. MMA-MMKI. Budapest. 2020.
- Boros, J.: *Immanuel Kant*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet. Budapest. 2018.
- Bowling, D. L.; Sundararajan J.; Han. S.; Purves, D.: Expression of emotion in Eastern and Western music mirrors vocalization. *PLoS One*. 2012;7(3):e31942. doi:10.1371/journal.pone.0031942.
- Braun, M.: Speech mirrors norm-tones: Absolute pitch as a normal but precognitive trait. *Acoustics Research Letters Online* 2, 85, 2001. <https://doi.org/10.1121/1.1376728>
- Brook, A. & Raymond, P. "The Unity of Consciousness," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/consciousness-unity/>
- Burns, E. M. & Campbell, S. L.: Frequency and frequency-ratio resolution by possessors of absolute and relative pitch: Examples of categorical perception? *The Journal of the Acoustical Society of America*, 96, 1994:2704-2719. <https://doi.org/10.1121/1.411447>
- Burns, E. M.; Ward, W. D.: Categorical perception--phenomenon or epiphenomenon: evidence from experiments in the perception of melodic musical intervals. *J Acoust Soc Am*. 1978 Feb;63(2):456-68. doi:10.1121/1.381737.
- Butler, J. W., & Daston, P. G.: Musical consonance as musical preference: A cross-cultural study. *Journal of General Psychology*, 79(1), 1968:129–142. <https://doi.org/10.1080/00221309.1968.9710460>
- Buzsáki, G.: Neural syntax: cell assemblies, synapsembles, and readers. *Neuron*, 68, 2010:362–385.
- Buzsáki, G.: *The Brain from Inside Out*. Oxford University Press, NY. 2019.
- Carden, J. & Cline, T.: Absolute pitch: Myths, evidence and relevance to music education and performance. *Psychology of Music*, 47, no. 6 (November 2019):890–901. <https://doi.org/10.1177/0305735619856098>
- Carruthers, P.: *Consciousness: Essays from a higher-order perspective*. Oxford University Press, NY. 2005.
- Chalmers, D. J.: 'What is a Neural Correlate of Consciousness?' in Metzinger, T. (ed.), *Neural Correlates of Consciousness: Empirical and Conceptual Questions*. MIT Press. Cambridge, MA. 2000.
- Chalmers, D. J.: *The Conscious Mind*. Oxford University Press, NY. 1996.

- Clarke, D. & Clarke, E. (eds.): *Music and Consciousness*. Oxford University Press. GB. 2011.
- Clifton, T.: *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press. New Haven. 1983.
- Cooke, D.: *The Language of Music*. Oxford University Press. London. 1959. Reprint: Oxford University Press. 1989.
- Cope, T. E.; Sedley, W.; Griffiths, T. D.: Disorders of Audition. *Brain Mapping: An Encyclopedic Reference*. Elsevier. 2015:1095-1112. doi:10.1016/B978-0-12-397025-1.00138-X
- Cousineau, M.; McDermott, H. J.; Peretz, I.: The basis of musical consonance as revealed by congenital amusia. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Nov 2012, 109 (48) 19858-19863. doi:10.1073/pnas.1207989109
- Daniel, C.; Lovatt, A.; Mason, O. J.: Psychotic-like experiences and their cognitive appraisal under short-term sensory deprivation. *Frontiers in psychiatry*, vol. 5 106. August 15, 2014. doi:10.3389/fpsy.2014.00106
- Danto, A.: Danto III 53, Metaphor/Nietzsche/Danto: Truth/Nietzsche (F. Nietzsche, On Truth and Lies in the Nonmoral Sense, KGW1/III).
- Davidson, D.: 'On the Very Idea of Conceptual Scheme' in *Inquiries into Truth and Interpretation*. Clarendon Press. Oxford. 1984.
- Davies, S.: *Analytic Philosophy of Music*. Oxford Bibliographies Online Datasets. <https://doi.org/10.1093/OBO/9780195396577-0067>
- Davies, S.: *Definitions of Art*. Cornell University Press. Ithaca. 1991.
- Davies, S.: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press. New York. 2001.
- Davies, S.: The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances, *Noûs*, 25(1), 1991:21–41. doi:10.2307/2216091
- Davies, S.: *The Philosophy of Art*. Basil Blackwell. Oxford. 2006.
- Davies, S.: *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford University Press. New York. 2003.
- DeCasper, A. J., & Fifer, W. P.: Of human bonding: Newborns prefer their mothers' voices. *Science*, 208(4448), 1980:1174–1176. <https://doi.org/10.1126/science.7375928>
- DeLone et. al. (eds.): *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs. Prentice-Hall, NJ. 1975.
- Dennett, D. C.: *Consciousness Explained*. Little, Brown. NY. 1991.
- Deutsch, D.; Henthorn, T.; Dolson, M.: Absolute Pitch, Speech, and Tone Language: Some Experiments and a Proposed Framework. *Music Perception*, 21(3), 2004:339–356. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.21.3.339>

Dodd, J.: Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist. *British Journal of Aesthetics*, 50(1), 2010:33–52. doi:10.1093/aesthj/ayp044

Duffin, R. W.: *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. W.W. Norton & Company. New York. 2007.

Einstein, A.: ‚Autobiographical Notes‘ in *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*. Schilpp, P. A. (ed.). Open Court. Evanston, IL. 1949.

Ertünger, A.: ‚Discussion of Music‘ in *Cultural Science Review*. Pécsi Tudományegyetem. Szekszárd. 2021. <https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/ksz6-b5-egyben-hv-modositva-07-29.pdf>

Ertünger, A.: ‚Őszinteség, hitelesség és közvetlenség – három zenei minőség metafizikája‘ ’Metaphysics of three musical qualities - sincerity, authenticity and immediacy‘ in *Tavaszi Szél 2021 Conference Book*. Miskolc. (in press)

Foxton, J. M.; Nandy, R. K.; Griffiths, T. D.: Rhythm deficits in ‘tone deafness.’ *Brain and Cognition*, 62(1), 2006:24–29. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2006.03.005>

Frege, G.: *Begriffsschrift: eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*. Verlag von Louis Nebert. Halle. 1879.

Fritz, T.; Jentschke, S.; Gosselin, N.; Sammler, D.; Peretz, I.; Turner, R.; Friederici, A. D.; Koelsch, S.: Universal recognition of three basic emotions in music. *Curr Biol*. 2009 Apr 14;19(7):573-6. doi:10.1016/j.cub.2009.02.058

Freud, S.: *Some Elementary Lessons In Psycho-Analysis*. Freud-Complete Works. Smith, I. (ed.). EPUB® (Freud_Complete_Works.epub). 2000/2007/2010/2011:5068. https://oapw.files.wordpress.com/2018/02/freud_complete_works.pdf

Gaab, N.; Schulze, K.; Özdemir, E.; Schlaug, G.: Neural correlates of absolute pitch differ between blind and sighted musicians. *NeuroReport*, Volume 17, Issue 18, December 18, 2006:1853-1857. doi:10.1097/WNR.0b013e3280107bee

Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*. Gesammelte Werke 1, Siebeck, M., Tübingen. 1986/1990.

Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*. Weinsheimer, J. & Marshall, D. G. (transl.), Bloomsbury Academic. Great Britain. 2013.

Galeyev, B. M.; Vanechkina, I. L.: Was Scriabin a Synesthete? *Leonardo*, 34 (4); 2001:357–361. doi:<https://doi.org/10.1162/00240940152549357>

Gandour, J.; Wong, D.; Hutchins, G.: Pitch processing in the human brain is influenced by language experience. *Neuroreport: An International Journal for the Rapid Communication of Research in Neuroscience*, 9(9), 1998:2115–2119. <https://doi.org/10.1097/00001756-199806220-00038>

Gaskin, R.: *Experience and the World's Own Language: A Critique of John McDowell's Empiricism*. Clarendon Press. Oxford. 2011.

George, T.: 'Hermeneutics,' *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020), Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hermeneutics/>

Giraud, A. L. & Poeppel, D.: Cortical oscillations and speech processing: emerging computational principles and operations. *Nat. Neurosci.* 15, 2012:511–517.

Gödel, K. (1931): *On Formally Undecidable propositions of Principia Mathematica and Related Systems*. Meltzer, B. (transl.). Dover Publications, NY. 1992.

Gödel, K.: 'What is Cantor's Continuum Problem?' in *Philosophy of Mathematics*. Putnam, H. & Benacerraf, P. (eds.). Prentice-Hall. 1964. Reprint: Cambridge University Press. 1984.

Goehr, L.: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press. NY. 2007.

Goldstein, R.: *Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Gödel*. W. W. Norton & Co. New York. 2006.

Gould, J. L., & Marler, P.: Learning by instinct. *Scientific American*, 256(1), 1987:74–85. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0187-74>

Gray, R.: 'Inside the quietest place on Earth' in *BBC, Future*. 29 May 2017. <https://www.bbc.com/future/article/20170526-inside-the-quietest-place-on-earth>

Grube, M.; Griffiths, T. D.: Metricity-enhanced temporal encoding and the subjective perception of rhythmic sequences. *Cortex*. 2009 Jan;45(1):72-9. doi:10.1016/j.cortex.2008.01.006.

Guernsey, M.: The Rôle of Consonance and Dissonance in Music. *The American Journal of Psychology*, vol. 40, no. 2, 1928:173–204. www.jstor.org/stable/1414484

Gutting, G.: *Bridging the Analytic-Continental Divide*. The New York Times. 2012.02.19.

Hanslick, E.: *Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1854/1922. epub. Project Gutenberg. 2008.10.18. [EBook #26949]

Hindrichs, G.: *Die Anatomie des Klangs*. Suhrkamp. Sinzheim. 2014.

Hinrichsen, H.-J.: *Ludwig van Beethoven: Musik für eine neue Zeit*. Bärenreiter/Metzler. Kassel. 2020.

Hinterkeuser, H.: *Goethe, Faust II, Chorus Mysticus*. (Online cikk) 2012. <https://hans-hinterkeuser.de/data/documents/Chorus-mysticus.pdf>

Hofstadter, D.: *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Basic Books, NY. 1999.

Hußlein, D.: (Radioadás) Recenzió 'Hinrichsen, H.-J.: *Ludwig van Beethoven: Musik für eine neue Zeit*.' Csütörtök, 2020.02.01, 10:05, SWR2 Treffpunkt Klassik, SWR2. <https://www.swr.de/swr2/literatur/av-o1186234-100.html>

- Hyde, K. L.; Lerch, J. P.; Zatorre, R. J.; Griffiths, T. D.; Evans, A. C.; Peretz, I.: Cortical thickness in congenital amusia: when less is better than more. *J Neurosci.* 2007 Nov 21;27(47):13028-32. doi:10.1523/JNEUROSCI.3039-07.2007
- Hyde, K. L.; Zatorre, R. J.; Griffiths, T. D.; Lerch, J. P.; Peretz, I.: Morphometry of the amusic brain: a two-site study. *Brain.* 2006 Oct;129(Pt 10):2562-70. doi:10.1093/brain/awl204. Epub 2006 Aug 24.
- Jackson, F.: Epiphenomenal Qualia. *The Philosophical Quarterly (1950-),* 32(127), 1982:127-136. doi:10.2307/2960077
- Jackson, F.: What Mary Didn't Know. *The Journal of Philosophy,* 83(5), 1986:291-295. doi:10.2307/2026143.
- James, W.: *Principles of Psychology*, Vol. 1. Macmillan. London. 1890.
- Jamieson, L.: *Antonin Artaud.* Greenwich Exchange. London. 2010.
- Johnson, M.: *The Meaning of the Body: aesthetics of human understanding.* University of Chicago Press. Kindle Edition. 2007.
- Johnson-Laird, P. N. et al.: On Musical Dissonance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 30, no. 1, 2012:19–35. www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2012.30.1.19
- Kania, A.: ‘The Philosophy of Music,’ *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>
- Kant, I. (1784): *A tiszta ész kritikája*, Atlantisz. Budapest. 2018.
- Kant, I. (1784): *Kritik der Reinen Vernunft*, Felix Meiner Verlag. Hamburg. 2019.
- Kant, I. (1790): *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag. Hamburg. 2009.
- Kant, I.: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Berlinische Monatsschrift. Dezember-Heft, 1784:481-494.
- Kaygusuz, C., & Zuluaga, J.: Impact of Intervals on the Emotional Effect in Western Music. *ArXiv*, (2018). abs/1812.04723.
- Kivy, P.: ‘Orchestrating Platonism’ in Anderberg, T., Nilstun, T., & Persson, I. (eds.), *Aesthetic Distinction.* Lund University Press. Lund. 1988.
- Knight, W. F. J.: St. Augustine’s *De musica. A Synopsis.* The Orthological Institute. London. 1949.
- Krumhansl, C. L.: An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, 51(4), 1997:336–353. <https://doi.org/10.1037/1196-1961.51.4.336>
- Kuhl, P. K.; Williams, K. A.; Lacerda, F.; Stevens, K. N.; Lindblom, B.: Linguistic experience alters phonetic perception in infants by 6 months of age. *Science.* 1992 Január 31;255(5044):606-8. doi:10.1126/science.1736364.

Leibniz, G. W.: 'Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison' in *Monadology*. 1714. Strickland, L. (transl.), Edinburgh University Press. GB. 2014.

Leibniz, G. W.: Levél Christian Goldbachnak, 1712.04.17. <http://www.leibniz-translations.com/goldbach.htm> (05.10.2021)

Leiter, B.: *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*. Leiter, B. & Rosen, M. (eds.). Oxford University Press. Oxford. 2008.

Leiter: *The Continental Traditions in Philosophy vs. „Party Line Continentalists”* (blog). 2009.11.9. <http://brianleiternietzsche.blogspot.com/2009/11/continental-philosophy-vs-party-line.html>

Lerdahl, F. & Jackendoff, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press. Cambridge, MA. 1983.

Levinson, J.: 'Authentic Performance and Performance Means' in Levinson, J.: *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press. New York. 1990:393–408.

Levitin, D. J.; Rogers, S. E.: Absolute pitch: perception, coding, and controversies. *Trends Cogn Sci*. 2005 Jan;9(1):26-33. doi:10.1016/j.tics.2004.11.007. Erratum in: *Trends Cogn Sci*. 2005 Feb;9(2):45. PMID: 15639438.

Levy, N.: Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences. *Metaphilosophy*, Vol. 34, No. 3, April 2003:284-304.

Lopes, D. M.: Beyond Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Oxford University Press. Oxford. 2014.

Luo, X.; Masterson, M. E.; Wu, C. C.: Contour identification with pitch and loudness cues using cochlear implants. *J Acoust Soc Am*. 2014 Jan;135(1):EL8-14. doi:10.1121/1.4832915

Maher, T. F.: A rigorous test of the proposition that musical intervals have different psychological effects. *The American Journal of Psychology*, 93(2), 1980:309–327. <https://doi.org/10.2307/1422235>

Maher, T. F.: Need for Resolution. Ratings for Harmonic Musical Intervals: A Comparison between Indians and Canadians. *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 1976;7(3):259-276. doi:10.1177/002202217673001

Mahler, G.: *Gustav Mahler: Briefe 1879-1911*. Herausgegeben von Alma Maria Mahler. Paul Zsolnay Verlag. 1925; 2. nochmals revidierte Aufl. Edition. 16 Sept 1996.

Malmberg, C. F.: The perception of consonance and dissonance. *Psychological Monographs*, 25(2), 1918:93–133. <https://doi.org/10.1037/h0093119>

Mandell, J.; Schulze, K.; Schlaug, G.: Congenital amusia: an auditory-motor feedback disorder? *Restor Neurol Neurosci*. 2007;25(3-4):323-34. PMID: 17943009.

Margitay, T.: *Az érvélés mestersége*. Typotex Kiadó. Budapest. 2014.

Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*. Verl. Christian Herold. Hamburg. 1739.

- McDermott, J. H. et al.: Individual differences reveal the basis of consonance. *Current biology: CB* vol. 20, 11 (2010):1035-41. doi:10.1016/j.cub.2010.04.019.
- McDowell, J.: *Mind and World*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1994/1996.
- McDowell, J.: *Mind, Value, and Reality*. Harvard University Press. 1998/2002. Kindle Edition.
- McDowell, J.: 'Gadamer and Davidson on Understanding and Relativism' in Malpas, L. et al. (ed.), *Gadamer's Century*. MIT Press. Cambridge, MA. 2002.
- McKetton, L.; DeSimone, K. ; Schneider, K. A.: Larger Auditory Cortical Area and Broader Frequency Tuning Underlie Absolute Pitch. *Journal of Neuroscience*, 2019.04.10., 39 (15) 2930-2937. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.1532-18.2019>
- Mehler, J.; Bertoncini, J.; Barriere, M.; Jassik-Gerschenfeld, D.: Infant Recognition of Mother's Voice. *Perception*. 1978;7(5):491-497. doi:10.1068/p070491
- Meskin, A.: From Defining Art to Defining the Individual Arts: The Role of Theory in the Philosophies of Arts, in Stock & Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*. Palgrave-Macmillan. 2008:125–150.
- Meyer, M.: Is the memory of absolute pitch capable of development by training? *Psychological Review*, 6 (5), 1899:514–516. doi:10.1037/h0069034
- Micheyl, C.; Delhommeau, K.; Perrot, X.; Oxenham, A. J.: Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination. *Hear Res*. 2006 Sep;219(1-2):36-47. doi:10.1016/j.heares.2006.05.004. Epub. 2006, Jul 12.
- Middleton, R.: *Studying Popular Music*. Open University Press (1990.04.01.).
- Molino, J.: Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, 17, 1975:37-62. Underwood, J. A. & Ayrey, C. (transl.), Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*. Wiley. Jülis 1990.
- Molnár, Z. G.: *Bizonyitáselmélet és Gödel-tételkör*. Typotex Kiadó. 2019
- Morgan, R.: Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry* 6, 1980:527–38.
- Mulligan, K.: Introduction: on the history of continental philosophy. *Topoi*, Volume 10, No. 2, 1991:115-120.
- Murray, F. S. & Charles, S. W.: Performance on frequency-discrimination tasks by musicians and nonmusicians. *The Journal of the Acoustical Society of America* 76, 1984:1690-1695. <https://doi.org/10.1121/1.391605>
- Murray, P. & Wilson, P.: *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford University Press. New York. 2004.
- Music Genres: <https://www.musicgenreslist.com>
- Nagel, E. & Newman, J. R.: *Gödel's Proof*. New York University Press, NY. 2001.

- Nattiez, J.-J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Collection Esthétique. Union générale d'édition. Paris. 1976.
- Nattiez, J.-J.: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Abbate, C. (transl.), Princeton University Press. Princeton. 1990.
- Nattiez, J.-J.: *Musicologie générale et sémiologie*. Collection Musique/Passé/Présent. C. Bourgois. Paris. 1989.
- Omigie, D. & Stewart, L.: Preserved statistical learning of tonal and linguistic material in congenital amusia. *Frontiers in Psychology*, 2, Article 109. 2011. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00109>
- Panksepp, J.: The Emotional Sources of „Chills” Induced by Music. *Music Perception*, 13 (2) 1995:171–207. <https://doi.org/10.2307/40285693>
- Patel, A. D.: The expanded OPERA hypothesis. *Hearing Research*, 2014 Feb; 308:98-108. doi:10.1016/j.heares.2013.08.011. Epub 2013.09.20.
- Patel, A. D.: The OPERA hypothesis: assumptions and clarifications. *Ann. N. Y. Acad. Sci.* 1252, 124-128. 2012.
- Patel, A. D.: Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis. *Front. Psychol.* 2, 142. 2011. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00142>
- Peirce, C. S.: *Collected Papers*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1931-58.
- Peretz, I.; Champod, A. S.; Hyde, K.: Varieties of musical disorders. The Montreal Battery of Evaluation of Amusia. *Ann N Y Acad Sci.* 2003 Nov;999:58-75. doi:10.1196/annals.1284.006.
- Pigliucci, M.: What hard problem? in *Philosophy Now*, (99), 2013. <https://philarchive.org/archive/PIGWHPv1>
- Platón: *Phaidón*. Atlantisz. Budapest. 2020.
- Platón: *Phaidros*. Platón Összes Művei. 2. Kötet. Európa. Budapest. 1984.
- Platón: *Politeia*. Gondolat. Budapest. 1970.
- Plomp, R. & Levelt, WJ.: Tonal consonance and critical bandwidth. *The Journal of the Acoustical Society of America* 38, 548 (1965). <https://doi.org/10.1121/1.1909741>
- Plomp, R.: The Ear as a Frequency Analyzer. *The Journal of the Acoustical Society of America* 36, 1628 (1964). <https://doi.org/10.1121/1.1919256>
- Polka, L., & Werker, J. F.: Developmental changes in perception of nonnative vowel contrasts. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 20(2), 1994:421–435. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.20.2.421>
- Pulvermüller, F.: Brain embodiment of syntax and grammar: discrete combinatorial mechanisms spelt out in neuronal circuits. *Brain Lang* 112, 2010:167–179.

- Rakowski, A.: Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Contexts. *Psychology of Music*. 1990;18(1):60-72. doi:10.1177/0305735690181005
- Ravasio, M.: *Internet Encyclopedia of Philosophy – Analytic Perspectives in the Philosophy of Music*. <https://iep.utm.edu/music-an/> (2021.04.28)
- Ridley, A.: *The Philosophy of Music*. Edinburgh University Press. UK. 2005.
- Rosenthal, D. M.: ‘Unity of Consciousness and the Self,’ in *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 103, 2003:325-352. <https://www.jstor.org/stable/4545397>
- Rouget, G.: L'ethnomusicologie. *Ethnologie générale*. Poirier, M. (ed.), Gallimard. Paris. 1968:333-348.
- Rousseau, J.-J.: *Dictionnaire de la musique*. Chez la Veuve Duchesne. Paris. 1768.
- Ruzsa, I.: *Alfred Tarski: Bizonyítás és igazság – válogatott tanulmányok*. Gondolat Kiadó. Budapest. 1990.
- Ryle, G.: *The Concept of Mind*. Penguin Classics. Great Britain. 1949.
- Sacks, O.: *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Picador. London. 2007.
- Sacks, O.: *Zenebolondok*. Lukács, Á. (transl.), Akadémiai Kiadó. Budapest. 2010.
- Salmaso, P.; Baroni, M. R.; Job, R.; Peron, E. M.: Schematic information, attention, and memory for places. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 9(2), 1983:263–268. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.9.2.263>
- Schellenberg, E. G., & Trehub, S. E.: Frequency ratios and the perception of tone patterns. *Psychonomic Bulletin & Review*, 1(2), 1994:191–201. <https://doi.org/10.3758/BF03200773>
- Schlaug, G.; Jancke, H.; Huang, Y.; Steinmetz, H.: In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science*. 1995 Feb 3;267(5198):699-701. doi:10.1126/science.7839149
- Schopenhauer, A. (1818/1844): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Bd. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band 1-4. Zürich. 1977.
- Schumacher, C. & Singleton, B. (eds.), *Artaud on Theatre*. Methuen Drama. Chatham. 2001.
- Schwartz, D. A.; Howe, C. Q.; Purves, D.: The statistical structure of human speech sounds predicts musical universals. *J Neurosci*. 2003 Aug 6;23(18):7160-8. doi:10.1523/JNEUROSCI.23-18-07160.2003.
- Scruton, R.: *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press. 1999. Oxford Scholarship Online: November 2003.
- Scruton, R.: *Understanding Music*. Bloomsbury Academic. UK. 2016.
- Searle, J. R.: ‘Consciousness’ in *Consciousness and Language*. Cambridge University Press. Cambridge, MA. 2002. [Originally in *Annual Review of Neuroscience*, 23 2000:557–78. doi:10.1146/annurev.neuro.23.1.557]

Sellars, W.: 'Empiricism and the Philosophy of Mind,' in *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. I, Feigl, H. & M. Scriven, M. (eds.), University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1956:253–329. (Originally presented at the University of London Special Lectures in Philosophy for 1956 as "The Myth of the Given: Three Lectures on Empiricism and the Philosophy of Mind"); reprinted in SPR with additional footnotes. Published separately as *Empiricism and the Philosophy of Mind: with an Introduction by Richard Rorty and a Study Guide by Robert Brandom*, R. Brandom (ed.), Harvard University Press. Cambridge, MA. 1997; also reprinted in deVries, W. & Triplett, T.: *Knowledge, Mind, and the Given: A Reading of Sellars' "Empiricism and the Philosophy of Mind,"* Hackett. Indianapolis, IN. 2000.

Sharpe, R. A.: *Philosophy of Music*. McGill-Queen's University Press. Ithaca. 2004.

Siegel, J. A. & Siegel, W.: Categorical perception of tonal intervals: Musicians can't tell sharp from flat. *Perception & Psychophysics* **21**, 1977:399–407.
<https://doi.org/10.3758/BF03199493>

Sier, K.: 'Platon' in Sorgner, S. L. & Schramm, M. (eds.), *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2010:123–166.

Singh, N. & Theunissen, F.: Modulation spectra of natural sounds and ethological theories of auditory processing. *J. Acoust. Soc. Am.* 114, 2003:3394–3411.

Sloboda, J. A.: Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings. *Psychology of Music*. 1991;19(2):110-120. doi:10.1177/0305735691192002

Sparshott, F.: 'Aesthetics of Music: Limits and Grounds' in Alperson, P. (ed.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania State University Press. University Park, PA. 1987. (reprint 1994).

Specht, R.: *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische Analyse. Mit einer Einleitung, biographischen Daten und dem Porträt Mahlers*. Universal Edition. Leipzig/Wien. 1912.

Stango, M.: 'A Deweyan assessment of three major tendencies in philosophy of consciousness' in *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. **53** (3) (Summer 2017):466–490. doi:10.2979/trancharpeirsoc.53.3.06.

Stecker, R.: *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Rowman and Littlefield. Lanham. 2005.

Stravinsky, I.: *Autobiography*. W.W. Norton & Co., Inc. NY. 1962.

Sullivan, J. W. N.: *Beethoven: His Spiritual Development*. Alfred A. Knopf. NY. 1927/1933.

Swain, P. J.: *Musical Languages*. W. W. Norton & Co. NY. 1997.

Szent Anzelm: *Proslogion*. Hopkins, J. & Richardson, H. (transl.), The Arthur J. Banning Press. Minneapolis. 2000.

Tarski, A.: 'Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych' (*Az igazság fogalma a formális nyelvekben - The Concept of Truth in Languages of Deductive Sciences*). Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Warszawa. 1933.

- Terhardt, E.: Pitch, consonance, and harmony. *Journal of the Acoustical Society of America*, 55(5), 1974:1061–1069. <https://doi.org/10.1121/1.1914648>
- Terhardt, E.: Psychoacoustic evaluation of musical sounds. *Perception & Psychophysics* **23**, 1978:483–492. <https://doi.org/10.3758/BF03199523>
- Terhardt, E.: The Concept of Musical Consonance: A Link between Music and Psychoacoustics. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 1, no. 3, 1984:276–295. www.jstor.org/stable/40285261
- Tervaniemi, M.; Alho, K.; Paavilainen, P.; Sams, M.; Näätänen, R.: Absolute pitch and event-related brain potentials. *Music Perception*, 10 (3), 1993:305–316. <https://doi.org/10.2307/40285572>.
- Trainor, L. J.; Tsang, C. D.; Cheung, V. H. W.: Preference for sensory consonance in 2- and 4-month-old infants. *Music Perception*, 20(2), 2002:187–194. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.20.2.187>
- Tye, M.: *Consciousness and Persons: Unity and Identity*. MIT Press. Cambridge, MA. 2003.
- Uidhir, C. M. & Magnus, P. D.: Art Concept Pluralism. *Metaphilosophy* 42, 2011:183–97.
- Varèse, E.: The Liberation of Sound. Excerpts from lectures by Varese, compiled and edited with footnotes by Chou Wen-chung. *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, Fall-Winter 1966:11-19.
- Victoria, J. W. & Stewart, L.: *Handbook of Clinical Neurology*. Elsevier. 2013.
- Walther, J. G.: *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Verl. Wolfgang Deer. Elizig. 1732.
- Walton, K.: ‘Aesthetics – What?, Why?, and Wherefore?’ in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2), 2007:147–162.
- Walton, K.: *In Other Shoes*. Oxford University Press, NY. 2015.
- Ward, W. D.: Subjective musical pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, 26, 1954:369–380. <https://doi.org/10.1121/1.1907344>
- Weber, M.: Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen. 1988.
- Weber, M.: *Zur Musiksoziologie*. Gesamtausgabe I/14. Tübingen. 2004.
- Weisman, R.; Njegovan, M.; Sturdy, C.; Phillmore, L.; Coyle, J.; Mewhort, D.: Frequency-range discriminations: Special and general abilities in zebra finches (*Taeniopygia guttata*) and humans (*Homo sapiens*). *Journal of Comparative Psychology*, 112(3), 1998:244–258. <https://doi.org/10.1037/0735-7036.112.3.244>
- Weitz, M.: The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956.15:27–35.
- Werckmeister, A.: *Orgel-Probe*. Frankfurt & Leipzig. 1681.

Wier, C. C.; Jesteadt, W.; Green, D. M.: Frequency discrimination as a function of frequency and sensation level, *The Journal of the Acoustical Society of America* 61, 1977:78-184. <https://doi.org/10.1121/1.381251>

Wiora, W.: *Les quatre Ages de la musique*. Payot. Paris. 1963:191-192. Hector, M. D. (transl.), Norton. New York. 1965.

Wittgenstein, L.: *Filozófiai Vizsgálódások*. Neumer, K. (transl.), Atlantisz. Budapest. 1998.

Wittgenstein, L.: *Philosophische Untersuchungen - Philosophical Investigations*. Anscombe, G. E. M.; Hacker, P. M. S.; Schulte, J. (transl.), Wiley-Balckwell. Croydon. 2009. (German-English bilingual edition)

Wundt, W. M. [1874]: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, (Band I, II). Engelmann. Leipzig. 1874. Titchener, E. B. (transl.), *Principles of Physiological Psychology*, (2 vols.), Allen. London. 1893.

Xenakis, I.: *Formalized Music: thoughts and mathematics in composition*. New expanded edition. Pendragon Press. 1992. I-VIII fejezetek eredetileg franciául jelentek meg. Egyes részek in Gravesaner Blätter Nr. 1, 6, 9, 11/12, 18-22, 29 (1955-65). I-VI fejezetek eredetileg: *Musiques Formelles*. Editions Richard-Masse. Paris. 1963.

Xenakis, I.: Towards a Metamusic. *Tempo*. Summer 1970, No. 93. 2-19. Cambridge University Press.

Young, J. O.: *Critique of Pure Music*. Oxford Scholarship Online: April 2014
[doi:10.1093/acprof:oso/9780199682713.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199682713.001.0001)

Zangwill, N.: 'Music, Metaphor and Emotion' in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 2007:391–400. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00272.x>

Zarate, J. M. et al.: Pitch-interval discrimination and musical expertise: is the semitone a perceptual boundary? *The Journal of the Acoustical Society of America* vol. 132,2 (2012): 984-93. [doi:10.1121/1.4733535](https://doi.org/10.1121/1.4733535)

Zatorre, R. J., & Halpern, A. R.: Identification, discrimination, and selective adaptation of simultaneous musical intervals. *Perception & Psychophysics*, 26(5), 1979:384–395. <https://doi.org/10.3758/BF03204164>

Zatorre, R. J.; Evans, A. C.; Meyer, E.: Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch. *J Neurosci*. 1994 Apr;14(4):1908-19. [doi:10.1523/JNEUROSCI.14-04-01908.1994](https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.14-04-01908.1994).

Zatorre, R.: Absolute pitch: a model for understanding the influence of genes and development on neural and cognitive function. *Nat Neurosci* 6, 2003:692–695. <https://doi.org/10.1038/nn1085>

Zentner, M. & Kagan, J.: Perception of music by infants. *Nature* 383, 29 (1996). <https://doi.org/10.1038/383029a0>.

ÖSSZEFOGLALÓ

A Zene Metafizikájának feltárására tett kísérletem egy három kötetes filozófiai munka, amelyben a zeneművészettel és a zenével mint jelenségvilággal (és még talán valami mással) kapcsolatos babonákat, misztikumot és előítéleteket igyekszem feloszlatni, és helyükre egy elméleti struktúrát emelni, amely a hangok fizikai és matematikai szabályain és a hangok természeti törvényein alapszik, de túl mutat ezeken, azaz egy meta tartomány felé irányul. A zene fogalmának elemzésétől a zenei jelenségeken át a zenemű és vele kapcsolatos *létezők* ontológiai, és ezeknek az ember mint a világot megismerő szubjektum felőli ismeretelméleti vizsgálatára tett több filozófiai kísérlet nyomán a zenéről való értekezésemhez két alapot választottam. Az egyik tartalmi-metodológiai, a másik formai-szerkezeti

A zenéről, a vele kapcsolatos létezőkről és elméleti entitásokról feltett ontológiai és ismeretelméleti kérdések megválaszolásához a *metafizika* szab keretet a tartalomnak. Ez a keret módszerként érthető, ami az értekezést tekintve, statikus, míg ennek egy dinamikus jelleget biztosít egy olyan eszköz, amely a szövegnek narratívát, folyamatosságot és egységet biztosít; ez a *szonáta forma*, amely a nyugati zenei hagyományban (főleg a komolyzenében) gyakran alkalmazott forma. A szonáta forma mint a *zenei narratíva lehetőség*e miközben fenntartja az egész zenei testet szabályozó tág proto-szemantikai szabályokat, a szerkezeti jellemzőit tekintve rugalmas és nyitott marad modalitásokra. A tanulmányomnak e két módszer alapján a *filozófia szonáta* alcímet adtam.

A szonáta forma három fő része (expozíció, kidolgozás, visszatérés) A Zene Metafizikájának egy-egy kötetének felel meg, amelyek önmagukban is tartalmi egységeket alkotnak. Az első kötet – a jelen értekezés – tartalmazza a bevezetőt, és az exposíciót. A bevezető mint minden irodalmi és zenei narratíva eleme olyan meghatározásokat tartalmaz, amelyek a zene metafizikájának mindhárom kötetére egyaránt érvényesek maradnak. A fogalmak használatának részletezése mellett a legfontosabb meghatározás szerint a metafizikai értekezésnek kizárólag a zenei jelenségek egyik típusára kell vonatkoznia, az abszolút (tiszt) zenére. Minden olyan zenei jelenség (benne a zenemű) az értekezés keretén kívül marad. Általánosan olyan „zene,” amely 1) ihlete szöveg (illetve festmény, kép, szobor vagy más nem zenei művészeti forrás), 2) tartalmaz (vagy kísér) szöveget, 3) követ szöveget (a szöveg programját). A bevezetőben a kválék és a kortárs elme elméleteknek zenével való kapcsolatát

említem és elfogadom a minimális empirizmust. Ezeket a témákat a további kötetekben részletezem és dolgozom fel. A kizárások felsorolása után elindul az expozíció.

Az expozíció által az értekezés feltáró jellegű marad, nem lesz asszertív sem konkluzív. Az expozíció a szonáta forma követelményeinek megfelelően két témát tár elénk: a *zenét* és a *hangot*; ez a kettős elem (a zene, az elméleti és a jelenségi vonatkozásával; a hang, a zene fizikai alap elemeként a jelenségi és tapasztalási vonatkozásával) egyben a zene metafizikájának a kiindulópontját jelöli, azt a pontot, amelyet fizikailag nem tudjuk meghatározni. Nem tudjuk, mi a zene; nem tudjuk, mit nevezünk zenének; nem tudjuk, hogy hogyan határozható meg a zene mint művészet. Bár elhamarkodott válaszok az állításaimnak ellentmondani látszódnak, rövid vizsgálódás után és további kérdések feltételével a röpké válaszok és ellenérvelések a saját előfeltételeiknek hiányáról és alaptalanságáról tanúskodhatnak. A hang fizikai természetén túl számunkra miért oly különösek a zenei hangok? Miért válogattuk őket és miért alakultak hangrendszerek, amelyek a régi és a mai zenei jelenségeknek alapot és szabályrendszereket biztosítanak? Nem csak az emberi fül anatómiája az ok, hanem az emberi megismerő képességek és az elme önnön korlátai azok, amelyek a zene létrejöttére, a rendszerezett és szerkesztett – „zenei”-nek nevezett – akusztikus jelenségekre szabályokat rendelnek. Az enciklopédikus zenedefiníciók és azokban talált hibák feltárásával, majd zeneszerzők és filozófusok által kínált zenedefiníciókkal és/vagy -körülírásokkal feltárom a zene fogalmának ambivalens nyelvi használatát. A fogalom ógörög eredetének és más korokban való használatának bemutatása után három paradoxont mutatok be a zene kapcsán.

Analitikus filozófia eszközei közül néhánynak a bemutatása után egy javaslattal állok elő, egy szintetizáló, egyesítő elmélettel, amely az analitikus filozófiai tradíciót és a történelmi filozófiai tradíciókat ötvözi. Ezt *analitikus restrukturálás*nak nevezem, amely a zenész-előadó elméjének analizáló és szintetizáló működésének egyidejű és párhuzamos működésére utal. Ezt röviden úgy tudjuk leírni, hogy egy mentális folyamat kezdeténél, ahol elindul az elemzés egy másik, ellentétes irányú elme cselekvés is indul el, a szintetizálás. E két folyamat egyidejűsége és összefonódottsága a zeneművel való ismerkedését, annak az elsajátítását, majd előadásra való elkészítését eredményezi. A restrukturálást nem korlátozom le ezekre a folyamatokra. A további kötetekben a restrukturálás több típusát mutatom be, amelyeket a zene művészetében – majd általánosan a művészetekben – a befogadó (közönség), az újra alkotó (előadó) és az alkotó (zeneszerző) felől külön elemzem. Az értekezésben (a jelen kötetben) restrukturálásról

keveset mondok, annyit, hogy a feltárt elmecelekvés nem korlátozható csak strukturálásra, és határozottan nem nevezhető konstrukturalásnak. Ha az elme és a jelenségvilág kapcsolatának az elemzését zene felől és zenén keresztül akarom végezni, akkor a kanti első kritika szerinti transzcendentális esztétikát kiegészíteni kényszerülök. Ezen a ponton egy javaslatot teszek, amelyben feltételezem, hogy a téren és időn kívül lehetnek további apriori szemléleti formák. A konklúzióm, amely egy javaslat szintjén marad az, hogy egyes veleszületett képességeknek megfelelő tiszta szemléleti formáink lehetnek. A zenei jelenségekkel való találkozások során találkozhatunk olyan empirikus esetekkel és elmeállapotokkal, amikor vagy csak az idő, vagy a tér mint szemléleti forma érvényes, amely esetekben az egyik vagy a másik nem elégséges a zenei jelenségek meg- és felismeréséhez. Az ilyen jellegű érvelések és következtetések az értekezésben hosszabb magyarázó és tovább érvelő szakaszokat szükségeltetnek. A Pécsi Egyetem Doktori Iskolájának a doktori értekezésekre vonatkozó formai követelményeinek betartása arra kényszerített engem, hogy egyes további érvelő szakaszokat, amelyek a második és a harmadik kötetekben kerülnek kidolgozásra, itt rövid függelékekbe helyezzem. A Zene Metafizikája egy egységet alkotó munka, amelyben a három kötet között több irányú összefüggések léteznek. A szonáta forma narratív jellege és a narratívát biztosító szerkezete miatt az érvelések a három kötetben keresztül folytatólagosak. A függelékben olvasható információ a további kötetek tartalmából van kiemelve, de szűkszavúan van kezelve.

Az Interludiumban (a közjátékban) a zene definiálhatatlanságát a Gödel-tételek felől közelítem meg. Ruzsa Imre bizonyíthatatlanság és definiálhatatlanság közötti párhuzamokat feltáró érvelései segítségével arra a következtetésre jutok, hogy zene önmaga meta-zenéje. Zene önmaga metafogalmi állapotában, végtelen; zene egy meta állapot ad infinitum.

A második fő téma a hang, és a hangok kapcsolata. Ebben a második fejezetben a hallás és a hallgatás különbségéről érvelek. A hallás, a meghallás, illetve a hallgatás és a hallgatás különbségeiről a második kötetben írok, amely a zenemű köré épül. A második kötet a szonáta forma és a tanulmány kidolgozási része; több elem és kérdés itt kerül kidolgozásra és megválaszolásra. A hangok egymásutánosságával létrehozható a zenemű, amely létrejöttének a feltételeit és alapjait az értekezésben tárom fel. A hallásnak azt a különös típusát ebben a kötetben mutatom be, az abszolút hallást. Ez a feltárás azért fontos, mert az ilyen jellegű hallással rendelkező egyének agyi működésében megállapítható, hogy az agyukban zenével való foglalkozásuk során (legyen az aktív vagy passzív) nem csak a halló-, hanem a nyelvi központ is működik. A kettő mindig együtt aktív. A második kötetben a zene és a nyelv

párhuzamainak feldolgozása, a hasonlóságok és az ellentétek bemutatása e feltárásnak a folytatása. A második kötetben a zene és hermeneutika kapcsolatáról szóló részből egy kivonat az értekezés egyik függelékében található.

Az elme és a tudat különbségéről, majd a kauzalitás zenei jelenségekben való feltételezéséről szól az értekezés záró két része. Az elme és a tudat fogalmát nem használom szinonimaként, és ebben a részben a tudatról és az öntudatról feltárok egy javaslatot, amely több ellentétes kortárs filozófiai nézetet igyekszik áthidalni. A javaslatomban a tudat mint elmeszerkezet szerepel; az öntudat mint az elmecelekvések egyik típusa. A tudat szerkezeti jellegét a moduláris elme elmélettel támasztom alá, és egy fizikai (biológiai) nézőpont váltást javaslok a vita tárgyában. A tudat mint szerkezet több típusú elmecelekvésnek biztosít metafizikai teret. Tehát egyes elmecelekvések a tudatban mint elme struktúrában lehetségesek, ilyenkor őket „tudatos”-nak minősítjük. A zenei jelenségekkel való találkozásunk kizárólag tudatos tapasztalással lehetséges. A hangok összekapcsolásának, szintézisének szükségszerűsége – az appercepció szintetikus egységét alapul véve – arra az általános emberi sajátosságra utal, hogy számunkra (az észlelésben és a megértésben) a jelenségvilágban semmi sem lehet összefüggéstelen. Az elménk folyamatosan összekapcsoló cselekvéseket hajt végre. Ezért feltételezhető, hogy a zenei hangok között – azok hallatán – az egymást követő második hang (vagy hangzás után) oksági viszonyokat feltételezhetünk. Miért tartozzanak össze eme hangok, és hogyan hoznak létre hang egységeket, hang képleteket és ezekből még nagyobb egységeket?

Ezeknek a nagy egységeknek kialakulásában a főszereplő a zeneszerző. A zenei jelenségek befogadóval való kapcsolódásának a feltétele a zenei előadó. Mindhárom a második kötet főszereplői, témái. Ezen a ponton a Zene Metafizikájának a feltáró része (az expozíció) véget ér, és a szonáta forma követelményeként egy *ismétlőjel* visszaküld minket az expozíció elejére. A második elolvasást követően ezen a ponton összekapcsolódik az első és a második kötet, amelyek ugyanazzal a paragrafussal rendelkeznek. Az egyiknek a záró, a másikkal a nyitó paragrafusa a következő:

„A zenemű a nem fogalmi akusztikus narratíva feltétele. Ebben a narratívában található az eszköz (a csatorna) mindannak manifesztálására, ami egyszerre empirikus és ideális lehet az ember számára. A zenemű talán az összes univerzálé és partikularé interfésze; minden fogalom és érzelem nexusa egy nem-fogalmi állapotban. Ezekkel a gondolatokkal és a következő szavakkal indul a második kötet.”

SUMMARY

My attempt to explore the *Metaphysics of Music* is a three-volume philosophical work in which I seek to dispel superstitions, mysteries, and prejudices about the art of music and music as a world of phenomena and replace them with a theoretical structure which based on the physical and mathematical rules and the natural laws of sound, but which points beyond these, towards a meta realm. Following historic, philosophical experiments through the analysis of the concept of music and musical phenomena towards the ontological study of the musical work of art and its epistemologically related entities from the perspective of the knowing subject, I chose two fundamentals for my dissertation: one is contextual-methodological, the other is formal-structural.

Metaphysics provides a framework for content in answering ontological and epistemological questions about music, its related real and theoretical entities. This framework can be understood as a method that is *static*, while its *dynamic* nature is provided by a tool that provides a narrative, a process (continuity), and unity to the text; it is the *sonata form* that is a musical form often used in the Western musical tradition (especially in classical music). The sonata form—as the *possibility of musical narrative*—while maintaining broad proto-semantic rules governing the whole body, is flexible and open to modality in terms of its substructural features Based on these two methods, I gave my study the subtitle Philosophy Sonata.

The three main parts of the sonata form (exposition, development, and recapitulation) correspond to each volume of the *Metaphysics of Music*, which in themselves form unities of content. The first volume—the present dissertation contains the introduction and the exposition. The introduction—as an element of literary and musical narrative—contains determinations that remain valid for all three volumes of the *Metaphysics of Music*. In this section, in addition to elaborating on the use of concepts, the most critical delineation is that this metaphysical dissertation should refer only to one type of musical phenomenon, absolute (pure) music. All such musical phenomena (including the musical work of art therewithin) shall remain outside the scope of the dissertation. Generally, “music” that 1) is inspired by text (or a painting, image, sculpture, or any other non-musical artistic source), 2) contains (or accompanies) text, 3) follows a text (the program of the text). In the introduction, I mention the relationship between music and qualia as well as contemporary theories of mind while

accepting minimal empiricism. I detail and elaborate on these topics in the following volumes. After the exclusions are listed, the exposition starts.

Due to the expositional character, the dissertation remains exploratory and not assertive or conclusive. The exposition reveals two themes according to the requirements of the sonata form: music and sound; this dual element (music with its theoretical and phenomenal relation; sound as the physical basis of music in relation to phenomena and experience) also marks the starting point for the *Metaphysics of Music*, a point that we cannot physically determine. We do not know what music is; we do not know what to call music; we do not know how to define music as art. Although hasty answers may seem to contradict my claims, after a brief examination and further questions, fleeting answers and counterarguments may testify to the lack and baselessness of their own preconditions. Beyond the physical nature of sound, why are musical sounds so special to us? Why did we choose them, and why did sound systems develop that provide the basis and system of rules for musical phenomena of old and today? It is not only the anatomy of the human ear that is the cause, but the limits of human cognition and the mind itself impose rules on the creation of music, the constructed and structured acoustic phenomena to which we attribute the quality of being “musical.” By exploring the encyclopedic definitions of music and the errors found in them and the definitions and/or descriptions of music offered by composers and philosophers, I explore the ambivalent linguistic use of the concept of music. After introducing the ancient Greek origin of the concept and its use in other ages, I present three paradoxes in relation to music.

After introducing some of the exploratory tools of analytical philosophy, I propose a synthesizing unifying theory that combines analytical-philosophical tradition and historical-philosophical traditions. It is what I call *analytical restructuring* that refers to the simultaneous and tandem analytical and synthesizing functioning in the mind of the musician-performer. We can describe this as follows: at the beginning of a mental process where analysis begins, another mental process starts in the opposite direction, the synthesis. The simultaneity and intertwining nature of these two processes result in a) the cognition of the musical work, b) learning and mastering it, c) preparing it for performance. I do not limit restructuring to these processes. In the following volumes, I present several types of restructuring, which I analyze separately in terms of the recipient (audience), the re-creator (performer), and the creator (composer) in music and later in arts in general. In the dissertation (in this volume), I say little about

restructuring, so much so that the discourse explored cannot be limited to structuring, and it definitely is not constructing.

If I want to analyze the relationship between the mind and the world of phenomena from and through music, I am forced to supplement the transcendental aesthetics in Kant's first critique. At this point, I suggest that we must assume the existence of other a priori forms of intuition besides space and time. My conclusion, which remains at the level of a proposal, is that we may have pure forms of intuition that correspond to certain innate abilities. In encounters with musical phenomena, we may find empirical cases and states of mind in which either only time or space as forms of intuition is valid, in which case one or the other is insufficient to cognize and recognize musical phenomena. Arguments and conclusions of this kind require longer explanatory sections and further reasoning in the dissertation. But adhering to the formal requirements for doctoral dissertations of the Doctoral School of the University of Pécs forces me to include these additional sections in short appendices, which will be elaborated in the second and third volumes. The *Metaphysics of Music* is a unified work in which there are strong multi-directional connections between the three volumes. Because of the narrative nature of the sonata form and the structure that provides the narrative, the arguments are continuous throughout the three volumes. The information in the appendices is highlighted from the contents of the other volumes but is treated concisely.

In the Interludium, I approach the indefinability of music through the Gödel theorems. With the help of Imre Ruzsa's arguments exploring the parallels between unprovability and indefinability, I conclude that music is meta-music itself. Music in its meta state is infinite; music is a meta state ad infinitum.

The second main theme is sound and the relationship between sounds. In this second chapter, I argue about the difference between hearing and listening. I write about the differences between hearing in general (pitch), hearing something, and listening *to* and listening *for* in the second volume, which is built around the musical work of art. The second volume is the development part of the sonata form, and thus, of the study; more elements are elaborated, and questions answered here. A musical work can be created through the sequence of sounds, the conditions, and the basics of which I will explore in the dissertation. I present the particular type of hearing in this volume, the absolute pitch. This exploration is important because the brain functions of individuals with this type of pitch show that not only the auditory but also the language regions function when occupied with music (whether actively or passively). The

elaboration of the parallels between music and language and presenting the similarities and contradictions in the second volume are the continuation of this exploration. A summary of the section on the relationship between music and hermeneutics in the second volume can be found in an appendix to the dissertation.

The final two parts of the dissertation are about the difference between mind and consciousness and about the assumption of causality in musical phenomena. I do not use the two concepts (mind and consciousness) as synonyms, and in this section, I reveal a suggestion about consciousness and self-consciousness that seeks to bridge several opposing views in contemporary philosophy. According to this suggestion, consciousness is a mental structure, whereas self-consciousness is a type of mental action. I support my claim about the structural nature of consciousness with modular mind theory, and I propose a change in our physical (biological) perspective towards the subject matter. Consciousness as a structure provides a metaphysical space for several types of mental actions. So certain actions become possible within the mental structure of consciousness, in which case we classify them as “conscious.” Our encounter with musical phenomena is only possible through conscious experience. The necessity of connecting and synthesizing sound occurrences—based on the synthetic unity of apperception—refers to the general human peculiarity that everything is interrelated in the phenomenal world according to our perception and understanding. Our minds constantly perform synthesizing actions. Therefore, I can say that between musical sounds, upon hearing them, we can assume causal relations after two consecutive sounds. Why shall these sounds belong together, and how do they create sound units, sound formulas, and even larger units from those?

The composer is the protagonist in the formation of these large units. The condition for the connection of musical phenomena with the recipient is the musical performer. These are the characters (themes) of the second volume. At this point, the exploratory part of the *Metaphysics of Music* (the exposition) ends, and as a prerequisite of the sonata form, a repeat sign sends us back to the beginning of the exposition. After a second reading, at this point, the first and second volumes are connected, which both have the same paragraph—the closing paragraph of one and the opening paragraph of the other—as follows:

„The musical work is the condition of a non-conceptual acoustic narrative. In this narrative, we find a means (a channel) of manifesting everything that can both be empirical and ideal to humans. The musical work is perhaps the interface of all universals and particulars. It is the

nexus of every notion and emotion in a non-conceptual state. With these thoughts and the following words, the second volume will begin.”