

MŰHELY

A zene pszichoanalízise

*Reflexiók Mosonyi Dezső elfeledett pszichoanalitikus zeneléktanára,
Bartók fiatalkori műveinek elemzésével illusztrálva*

Horgász Csaba

A pszichoanalízis könyvtárnyi irodalommal, számos releváns elmélettel gazdagította a kreativitásról, a kreatív személyiségről, a befogadás lélektanáról és a pszichológiai műértelmezésről szerzett tudásunkat. A zene mint művészeti ág azonban mindmáig nehezen megközelíthető terület maradt a pszichoanalitikus kutatás számára. Ahogyan erre Mosonyi is utal könyvében, Freud közismerten idegenkedett a zenétől: „Freud maga írta nekem, hogy a zene neki idegen, érthetetlen és hozzáférhetetlen” (Mosonyi, 1934, 5.). De nem csupán Freud útmutatásának hiánya az oka, hogy a pszichoanalitikusok alig tudnak mit kezdeni a zenével. A zene az a művészeti ág, amelyben a formának szinte kizárólagos jelentősége van: a jelentés magukba a zenei struktúrákba ágyazódik.

Ahhoz hogy megértsük, mit is jelent a zene, magukat a zenei struktúrákat, tehát a *formát* kell pszichoanalízisnek alávetnünk, és ezen a téren a pszichoanalízisnek alig vannak hagyományai. Pszichoanalitikusként arra kell választ találnunk, milyen transzformációkon mennek keresztül a lélektani motívumok (bizonyos érzelmek, fantáziák, gondolatok), melynek végeredményeként a pszichodinamikai folyamatok zenei eseményekben, zenei struktúrákban reprezentálódnak.

Mosonyi pszichoanalitikus zenepszichológiája

Mosonyi Dezső *A zene lélektana új utakon* című, 1934-ben megjelent könyvében éppen ezt a célt tűzte maga elé. Kísérlete a zene formaalkotó alapelemeinek (ritmus, dallam, összhang és a zeneelméleti formatan értelmében vett zenei formák) a pszichoanalízis fogalomrendszerében való értelmezésére irányult. Rendhagyó témaválasztása dolgozatát mindmáig úttörő jelentőségű, izgalmas vállalkozássá teszi.

Mosonyi zeneelmélete Freud ösztönelméletének és libidóteóriájának meghatározó befolyása alatt áll. A freudi modellt a zenére alkalmazva, gazdag példanyagot felmutatva érvel amellett, hogy a zene – az álomhoz és a neurotikus szimptomákhoz hasonlóan – a kielégülésre törekvő tudattalan ösztönimpulzusok (az örömelv) és a szociális gátlás (valóságelv) kompromisszumképződ-

ménye. A gondolat kifejtése során Mosonyi a freudi elméletben megbúvó, rejtett biológiai koncepciót (vö. Sulloway, 1979) aknázza ki következetes logikával. Bár a pszichoanalízis, története során, szellemtudományként aratott elsőprő sikert, a freudi metapszichológia ökonómiai szemléletében rejlő egyensúlyelmélet, az élettanban és az idegtudományokban felfelé ívelő karriert befutó „homeosztázis” fogalmának (Balogh, 1989) való megfeleltethetősége révén, máig megőrizte relevanciáját.

A neurobiológia, a zeneelmélet és a pszichoanalízis fejleményeinek együttes, interdiszciplináris figyelembe vétele ma már talán közelebb visz bennünket a nehéz kérdés megválaszolásához: mit jelent a zene? Gondolatmenetem kifejtése során először a zenét igyekszem – speciális céljainknak megfelelően – meghatározni. Ezt követően kísérletet teszek a zene két lényegi aspektusának neurobiológiai magyarázatára, s ennek fényében bemutatom Mosonyi Dezső zeneelméletének lényegi pontjait. Végül a pszichoanalízis tárgykapcsolat-elméleti paradigmájában követem nyomon a zenei jelentés alakulásának szerveződési szintjeit: nevezetesen, hogy a belső tárgykapcsolatok milyen lépéseken keresztül manifesztálódnak zenei struktúrákban.

Mi a zene?

A zene jelenségvilágában rejlő törvényszerűségeket (rendszert és logikát) a zeneelmélet saját fogalomrendszerével írja le. Ahhoz, hogy a zenét lélektani szempontból is megragadhassuk, olyan „alsóbb szintű” leírására van szükségünk, melynek segítségével speciális céljaink számára is hozzáférhetővé válik. Ezt az „alsóbb szintű” leírást a zenei jelenségek biológiai és kognitív pszichológiai újrafogalmazásával valósíthatjuk meg.

A zenetudós szerzőpáros, Maróthy és Batári (1986) a zene meghatározásakor egyetlen olyan alapelvet találtak, amely a zenét zenévé teszi, ez pedig a *ritmus*. A zene valamennyi jellemzője, paramétere ritmikusan szervezett: például a zenei hangot periodikussága, azaz, a hangkeltő test szabályos *ritmusú* rezgése különbözteti meg a zörejtől. Továbbá, ha egyetlen hang már önmagában ritmikus, akkor több zenei hang egyidejű és egymás utáni hangzása, tehát az összhang, a dallam és a többszólamúság is ritmikusan szervezett. A zenei formszerkezet lényegét szintén a periodikusság adja. Az egymástól elkülöníthető formai egységeket, melyek többször is visszatérhetnek módosult vagy változtatlan formában, a zeneteoretikusok betűkkel jelölik, és ezzel a zenei eseménysor időbeli lefutásának periodikus természetét érzékeltetik.

A ritmizálás legfontosabb eszköze a hangerő periodikus változtatása, azaz a hangsúlyozás. A ritmust a hangsúlyos és hangsúlytalanabb megnyilvánulások periodikus ismétlődései hozzák létre. Ha elfogadjuk, hogy a „zene = ritmus”,

ezzel „alsóbb szintű” leírásunk számára nagy heurisztikus értékkel bíró nézőponthoz jutunk. Ugyanis a ritmus az az érdekes jelenség, amely egyszerre felel a) a zenei formaalkotásért, és b) az emóciók közvetítéséért. A zene egymástól elválaszthatatlan kognitív és emotív aspektusának közös gyökerét és szervezőelvét a ritmusban ragadhatjuk meg.

Maróthy és Batári rámutat, hogy a ritmus valójában *szemléletünk része* – s ezzel a zenei jelenséget az emberi psziché működésének perspektívájába helyezi. A ritmusképzés lényege, hogy a világ folytonosságot nélkülöző, elkülönült jelenségeit egységes folyamatba rendezi, és ezáltal a különmemű jelenségek között szemléleti folytonosságot hoz létre. „Ritmizáló szemléletünk” lényege, hogy képes a jelenségek periodikus visszatéréseinek időbeli mintázatát megragadni, felismerni, és a jelenségekről „leválasztani”, azoktól elvonatkoztatni. Az elvonatkoztatás eredménye a jelenségek ismétlődéseinek ritmikai sémája, amelyet a zenei ritmus esetén szemléletünk egy közös vonatkoztatási rendszerhez, a zenemű metrumához vagy lüktetéséhez viszonyít.

A ritmus tehát egy periodikus folyamat absztrakciója. A szemlélet ritmizáló hajlama vagy képessége a jelenségek ismétlődéseinek bármely szintjén megjelenhet, így a kisebb ritmusképletek nagyobbakba ágyazódhatnak, melyek még átfogóbb szuperstruktúrák részét alkothatják. Így jutunk el egy egyszerű ritmusképlettől a „nagy” zenei formáig. A formatan éppen ezeknek a nagyobb zenei egységeknek (szuperstruktúráknak) a közös szerkezeti sajátosságait, tipikus periodicitásait absztrahálja és sűríti képletekbe.

Maróthy és Batári gondolatmenetét a pszichológia nyelvén újrafogalmazva arra a megállapításra juthatunk, hogy a kognitív működés bizonyos aspektusait ritmizáló hajlam vagy szemlélet jellemzi, amely a zenei eseményeket kognitív sémákba, illetve séma-hierarchiákba rendezi, vagy másként, a zene kognitív sémák hierarchikus szerveződése.

A szerzőpáros rámutat, hogy a ritmus egy másik nézőpontból is megközelíthető: eszerint a ritmus a „feltöltődés-kisülés” periodikusan ismétlődő pulzációja. A legegyszerűbb és legáltalánosabb ritmikai minta a hosszú, hangsúlytalan, folyamatos feltöltődés, melyet rövid, hangsúlyos, robbanásszerű kisülés követ: „hó-rukk!”. Ez a kétütemű alapséma, írják, a zenében kimeríthetetlen változatossággal fordul elő. A ritmikai rendszerek, hierarchikusan felépített struktúráik minden szintjén, ezekből a feltöltődés-kisülés alapsejtekből építkeznek (44-45).

A szerzők arra is rámutatnak, hogy ugyanez érvényes a zene dallami aspektusaira is: a *hangrendszer* szintén a feszültség-oldódás alapsejtjeiből építkezik, és a ritmikai rendszerekhez hasonló módon írható le. A frekvencia emeléséhez több energiára, fokozott erőfeszítésre van szükség, a feszültség szintje magasabb, a lefelé irányuló hanglépések ennek megfelelően a feszültség oldódását jelentik. A hangrendszerekben zajló feszültség-oldódás viszonyokat a felhang-

rendszerből¹ következő elv érvényre jutása tovább bonyolítja: mivel az erősebb félhangok fizikailag közelebb állnak az alaphanghoz, mint a távolabbiak, az oktáv (azaz a legerősebb félhang) előállításához kevesebb energiára van szükség, mint például a szomszédos szekund² előállításához (amely a félhangrendszerben nagyon távoli félhang). A feszültség megállapításánál tehát nem csupán a hangmagasságot, hanem a félhangviszonyokat is figyelembe kell venni.

A hangrendszerek továbbá maguk is hierarchikusan szervezettek, a ritmikus rendezettség formái. Az adott hangrendszer hangkészletéhez tartozó hangok (illetve harmóniák) az egymással való kapcsolataik tekintetében speciális funkcióval rendelkeznek, és alapvetően két csoportra oszthatók. A pillérszerű hangok „megállapodottak”, a megnyugvás hordozói, míg a pillérek közötti átmenő hangok feszültséget keltenek, feloldást, azaz egy pillérszerű hangra való továbbvezetést igényelnek. A feszültségnek és az oldódásnak ez a szakadatlan kétfázisú pulzálása adja a „hangrendszer-ritmust” (Javorszkiától kölcsönzött fogalom), és ez az alapja a dallam és az összhang legbonyolultabb mozgásainak is (Maróthy, Batári, 114).

Anélkül, hogy a zeneelméleti analízis további részleteibe gabalyodnánk, itt csak utalok rá, hogy nemcsak a hang és a hangrendszer, a ritmus és a ritmikai rendszer, hanem a többszólamúság és a zenei forma, tehát a zenei összefolyamat egésze is ugyanezen az elven építkezik, ami könnyen belátható, hiszen ez utóbbi rendszerek az előbbiekből épülnek fel.

A zenei struktúrák belső reprezentációjának vizsgálata a kognitív pszichológiában már régóta polgárjogot nyert, önálló kutatási területté vált (Sloboda, 1985). A kognitív pszichológia zenével kapcsolatos kiindulópontja, hogy bár a zene elsősorban az érzelmekre hat, ahhoz hogy emocionálisan reagálhassunk rá, először meg kell értenünk. Ezt pedig az észlelést és a kognitív funkciókat szervező belső reprezentációk vagy kognitív sémák teszik lehetővé. Az emocionális hatás a zenei struktúrák elválaszthatatlan része, a *struktúrában* rejlőd elem. Struktúra és affektus ugyanannak az éremnek a két oldala, egyik sincs a másik nélkül. Az érzelmi hullámmás hozza létre a struktúrát, mint ahogyan a struktúra az, amely mintegy „megköti”, kognitív szerkezetekbe kódolja az affektust.

¹ Félhangok: „Egy zenei hanggal egy időben megszólaló, de külön nem hallható hangok egész sora... Azon a fizikai jelenségen alapul, hogy valamely rezgő test (például húr) nemcsak a maga egészében, hanem egyes részeiben (felében, harmadában, negyedében stb.) is rezeg...” (Böhm, 1961, 84.)

² Szekund (mint hangköz): az egyenletesen temperált (az oktávot 12 egyenlő félhangra felosztó) hangrendszerben a hangsor két szomszédos hangja közötti távolság (kis szekund=1 félhang távolság, nagy szekund=2 félhang távolság, stb.).

Mindezek alapján, fenti zeneelméleti fejtegetéseinket pszichológiai nézőpontból a következőképpen összegezzük. A zene legalapvetőbb szervezőelve, a ritmus, pszichológiai nézőpontból két alapvető lelki működést jelenít meg: a) a kognitív működés sémás szerveződését és b) a szervezetben zajló feszültség-oldódás pulzációt. A szervezet működésének eme két aspektusa csak didaktikus szempontból választható ketté, egyik sincs a másik nélkül, ugyanannak a jelenségnek két nézőpontból való megragadásáról van szó. A sémaképzés a kognitív működés alapvető jellegzetessége, így a ritmikai rendszerek közvetítésével gondolkodásunk struktúrái, sémarendszerei manifesztálódnak a zenében. A feszültség-oldódás pulzáció pedig, mint látni fogjuk, az izomműködés kétértékű, feszülés-oldódás jelenségének, illetve ezzel összefüggően az ősbibb, érzelmekért felelős kéreg alatti agyi struktúrák működésének megnyilvánulása. Minthogy a zenei sémák éppen ezekből a feszültség-oldódás alapsejtekből építkeznek, a motoros, emocionális aspektus a zene immanens tulajdonsága. A zene „alsóbb szinten” úgy határozható meg, mint a feszültség-oldódás pulzáló alapsejteiből szerveződő kognitív sémák hierarchikus rendszere.

Az értelem és érzelem neurobiológiája

Grastyán (1983) bemutatja, hogyan fonódik össze elválaszthatatlanul az idegrendszeri működés emotív és kognitív aspektusa. Álláspontja szerint az alapvető emocionális folyamatok a motivációban szerepet játszó regulációs mechanizmusokkal állnak szoros összefüggésben. Grastyán összefoglaló megállapítása szerint *a negatív emóció*, mechanizmusát tekintve, *a megközelítő tendencia gátlásával* egyértékű jelenség, míg *a pozitív emóció a gátlás alóli felszabadulás következménye*: „a negatív emóció nem egy homogén neuronális mechanizmus, hanem egy izgalmi és gátlási folyamat egyidejű fennállásának eredő funkciója. Pszichológiai értelemben ez az állapot tulajdonképpen feszültségnek felel meg, s hogy ezt szó szerint vehetjük, azt világosan bizonyítják az ingerlés kísérő utóhatások. Az ingerlés megszakításának pillanatában ugyanis, robbanásszerűen az a működés jelenik meg utóhatásként, amely az ingerlés alatt fokozatosan gátlást szenvedett. E felszabadult, rövid tartamú, de nagy intenzitású, neurofiziológiailag 'rebound'-nak nevezett válasz viszont a magatartási és elektromos jelek alapján pozitív emocionális állapotnak felel meg” (206).

A zenéhez visszatérve, kézenfekvő analógiák ötlenek szemünkbe. A zene lényegi szervezőelvét a ritmusban ragadtuk meg. A ritmus pedig a feszültség-oldódás alaplétketés periodikus váltakozásaként határozható meg, amely a zenét dinamizálja vagy „motiválja”. Ha elfogadjuk Grastyán emóció elméletét, akkor ezt a dinamizmust úgy értelmezhetjük, hogy a feszültség vagy feltöltődés a gátló tendenciák érvényre jutásának kifejeződése, az oldódás vagy kisülés pedig a gátlás alóli felszabadulás megnyilvánulása. Nyilvánvaló, hogy az

érzelmek a zenében sem fejeződhetnek ki másként, mint a gátlás és a gátlás alóli felszabadulás változatos, fázikus vagy tónusos, ritmikus patternjeiben. Ezzel neurobiológiai igazolást nyerne az az intuíciónkkal összhangban álló megállapítás, hogy a zenében az érzelmeket a hierarchikusan szerveződő, feszültség-oldódás jelenségek pulzációja „hordozza”.

Az érzelem természetesen nem csupán köztiagi jelenség; a differenciált érzelmek a kéreg működését is feltételezik, „a komplex kognitív tényezők emocionális értékeléséhez és a megfelelő differenciált szervi válaszok integrációjához a hipotalamusz nem elegendő” – írja Grastyán (1983, 209). Ugyanakkor a bonyolultabb érzelmi reakciók sem függetleníthetők az alapvető köztiagi mechanizmusoktól, azokra természetsszerűleg ráépülnek. A zenei párhuzamot folytatva, ha a feszültség-oldódás alapülkötetés a kéreg alatti motivációs rendszerek kétfázisú működés módjának feleltethető meg, akkor az alapülkötetés sémás szerveződése az e struktúrákra épülő kérgi (kognitív) működés megnyilvánulása.

A zene mint az örömelv és valóságelv kompromisszumképződménye

Mosonyi szerint a zene, más motorikus kifejező és levezető lehetőségekkel együtt (kommunikáció, cselekvés), a lelki feszültségek levezetésére szolgál, tehát „motoros” jelenség. Ez legtisztábban a fejlődés kezdetén figyelhető meg, amikor a csecsemő megnyilvánulásai még az örömelv uralma alatt állnak, figyelmen kívül hagyják az alkalmazkodást, ezért célszerűtlenek, „irracionálisak”. A belső feszültség, a kellemetlen érzések, fájdalom, *inkoordinált*, azaz *gátlás nélküli* mozgásokban nyernek levezetést. Hasonló koordinálatlanság figyelhető meg a „primitív népek” táncaiban: „az ösztön feszültsége, újabb és újabb ingerek hatása alatt extázissá fokozódhat; ezek a mozdulatok elvesztik táncszerű szabályosságukat és hisztérikus rohamokhoz hasonlókká válnak. [...] Abesszíniában bizonyos vallásos szertartás azzal kezdődik, hogy botokkal ritmikusan ütik a földet, aztán táncolnak és énekelnek: az énekhang *határozott melódia nélkül* mindig magasabb és erősebb lesz egészen az extázisig fokozódva” (Mosonyi, 10-11, kiemelés tőlem).

Mosonyi szerint a művészet hajtóereje egy *mértéket nem ismerő* motívum („Eros”) felszínre törekvése, a fejlődés útja pedig a zenében is a „mérték” szabályozó erejének megmutatkozása. A „mérték” a tapasztalatszerzés során érvényre jutó valóságelvet képviseli, amely az ősi ösztönök működését gátolja. A művészet hajtóereje és örömforrása az ösztön irracionális, gátlás nélküli kielégítésre törekvéséből táplálkozik, amelynek a valóságérzék kifejlődése után is a *gátlások áttörése, legyőzése* az örömforrása. A két erő kompromisszumra törekvéséből keletkezik a zenei forma. A fejletlen ösztönkorlátozás Mosonyi szerint is *összerendezetlen koordinációt* jelent: a mozdulat még célszerűtlen,

esetlen, a melódia pedig határozott kontúrok nélkül „csúszkál”. A kérgi gátlás átmeneti zavara, például kábítószer vagy alkohol hatására, az egészséges felnőttél is a koordináció felborulását eredményezi: a részeg járása bizonytalan, dülöngélő, ahogyan éneke is szabálytalanná válik, „nem találja” a megfelelő hangmagasságokat (11). A fejlődés útja a valóságelv egyre hatékonyabb befolyása a személyiség működésében, ami az örömelev és valóságelv egyre kiegyenlítettbb kompromisszumképződményeit eredményezi, vagy másként, a koordinációk egyre pontosabbá és célszerűbbé válnak.

Mosonyi álláspontja szerint a zene mint kompromisszumképződmény keletkezésekor két szempontot kell figyelembe vennünk: az örömelev oldaláról a feszültség-levezetés szempontját, a valóságelv oldaláról pedig – a tanuláson, a szocializáción, a kultúra befolyásán keresztül megvalósuló – gátlás szempontját. Szerinte ennek a két tendenciának az erőjátéka vagy „kompromisszumra törekvése” alakítja a zenei forma minden elemét (ritmus, dallam, összhang, zenetudományi értelemben vett „zenei forma”).

A ritmus esetében ez úgy történik, hogy a feszültség azonnali, robbanásszerű levezetésre törekszik, amelyet a tanulás során érvényre jutó szociális funkció, a gátlás megfékez. A ritmus Mosonyi szerint is periodikus hangsúlyozást jelent. A hangsúly, amely a mozgásszerv tehetetlenségéből fakadó ellenállásának legyőzésekor a legnagyobb intenzitású összehúzóadás pillanatában keletkezik, örömtartalmát a gátlás egyszerre bekövetkező, impulzusszerű legyőzéséből nyeri. A ritmusban a hangsúly ismétlődésével a feszültség ugyanazon pályákon való motorikus levezetése (tanulás) egyre könnyebbé válik, ami által a gátlás csökken, és ezáltal az örömelev is egyre többet veszít intenzitásából. Az impulzus egyszeri, heves kitörését az impulzus periodikus visszatérései mintegy „legyengítik”, és ezzel „kezelhetővé”, „racionálissá”, a valóságelv vagy alkalmazkodás számára elfogadhatóvá teszik. A két ellentétes erő, a kitörés és annak gátlása „kompromisszumot” kötött egymással – ennek eredője maga a ritmus. A kompromisszum biológiai haszna abban áll, hogy az ösztön a realitás elvének figyelembe vételével „kerülő úton”, „megszelídítve” elégül ki, mert ellenkező esetben a szervezetet veszélybe sodorná. Mosonyi szavaival: „a ritmusban az ösztön vad, irracionális átütő ereje megszeli, és a feszültség egyszeri robbanása pulzáló, lüktető örömmé alakul át. Mint ahogy a viharos kitörésre törő vízgőzt a mozdony kazánja megfékezi, és az egyenletes gördülés hajtóerejévé szelídíti, úgy lesz az egyszeri, minden gátlást megvető mértéktelenség az ismétlés, a mérték és a rend elvévé” (44). Az öröm forrása természetesen nem a szabályos, automatikus ismétlésekben rejlik, hanem éppen a szabálytalan ösztön erejének a szabály mesterséges akadályán való pillanatnyi felülkerekedésében (a gondolatmenet teljes kifejtését lásd: 39-56).

Éppúgy, ahogyan a ritmus esetében, a dallamalkotás során is két szembenálló erő egymásra hatásának eredőjével állunk szemben. Ha a feszültség hang-

adásban vezetődik le, és ezt a levezetést semmi sem korlátozza, akkor az impulzus erősödésével a hang megszakítás nélkül csúszik fölfelé, a késztetés energiájának csökkenésével vagy kimerülésével pedig lefelé, mint a sziréna hangja. Ez a „kontinuus kromatika” a belső feszültség gátlás nélküli levezésének megnyilvánulása. Az elkülönült (diszkrét) hangmagasságok létrehozása azonban már az izomműködés koordinációját, azaz szelektív kérgi gátlásokat, tehát a valóságelv aktivizálódását feltételezi.

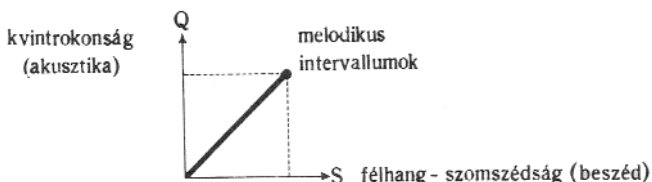
Milyen szervezőelvek irányítják ezt a koordinációt? Mosonyi modellje szerint a feszültség levezése a rendelkezésre álló utak közül mindig a legrövidebbet választja (alacsony energiaszintre törekvés elve). Ezért az egyes hangok összefűzése a legközelebbi rokonság mentén történik. A rokonság megállapításában két szempont érvényesül: motoros oldalról a hangszomszédság elve (a hangok közötti minél kisebb frekvenciakülönbségre törekvés), akusztikus oldalról pedig a felhangrendszer figyelembe vétele (ami azt jelenti, hogy a diszkrét hangok között annál erősebb a kapcsolat, minél közelebbi rokonságban állnak egymással a felhangrendszerben). A hangszomszédság elve megérthető az izom folyamatos összehúzódása és elernyedése révén keletkező kontinuus hangmagasság változásból. Az akusztikai szempont pedig hallásunk felhangok iránti érzékenységével, felhangokra „hangoltságával” magyarázható: a hallás az alaphanggal együtt megszólaló felhangokat kiszűri, és a rokonság megállapításánál figyelembe veszi. Ez az oka, hogy az egymástól kvint, illetve terc távolságra lévő hangokat, hangzatokat, illetve hangnemeket, egymással rokonnak érezzük (58-64). A dallamalkotás során tehát a motoros lereagálás (mérték nélküli glisszandó) és (szenzoros oldalról) az akusztikus felhangrendszer figyelembe vétele között jön létre a „kompromisszum”, vagy másként, valószínűleg a szenzomotoros koordináció.

Mosonyi nem állt egyedül a dallamalkotás törvényszerűségeire vonatkozó megfigyeléseivel. Bárdos Lajos (1969) hasonló következtetésekre jutott a népi dallamok tanulmányozása során, és ezzel Mosonyi elmélete, közvetett módon, a zenetudomány terén nyert igazolást.

*Természetes hangrendszerek – a „kompromisszumképzés”
zeneelméleti igazolása*

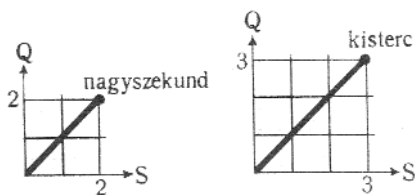
Bárdos (1969) eredeti kérdésseltevése arra irányult, mivel magyarázható, hogy a népzene primitív megjelenési formái az egész világon, fajtól, tértől, időtől függetlenül, mindenhol ugyanazokból a melodikai alapelemekből épülnek föl. Feltételezte, majd igazolta, hogy a népzene általános hangkészletének és jellegzetes melodikus lépéseinek általános pszichológiai okai vannak: a félhangközelség és a felhangrendszer együttes figyelembe vételén (vagy koordinációján) alapulnak, ezért (modern szóhasználatunkkal) „zenei univerzáléknak” tekinthetők.

Tekintélyes példaanyag tanulmányozása során rájött, hogy a népzene jellegzetes hangközlései úgy nyerne értelem, ha kétdimenziós rendszerben ábrázoljuk és mérjük le őket. Ennek egyik tengelye az akusztikus kvintrokonság mértéke (a kvint az alaphangot helyettesítő oktáv után a második legerősebb félhang!), amely azt jelöli, hogy az adott hangköz hangjai hány kvint távolságra vannak egymástól, jele „Q”. A másik tengely pedig a beszédszerű hangközelség félhangokban (semitonium) kifejezett mértékét jelöli, és jele „S” (lásd 1. ábra).



1. ábra

(A félhang a hangszomszédság-, azaz a folyamatos hangcsúszás elvének durva léptékű, önkényes mértékegysége, mely csupán a szomszédossági elv szemléletes kezelhetősége érdekében került bevezetésre.) Ha a népdalok legjellegzetesebb hangközléseit, az egészhangot és a kistercet ebben a kétdimenziós rendszerben helyezzük el, tehát ha mindkét tengelyen egyszerre „mérjük le” őket, akkor azt látjuk, hogy éppen ezek azok a hangközlélések, melyeknek a legkisebb az együttes mérőszáma (2:2 és 3:3, lásd 2. ábra).



2. ábra

Bárdos (1969, 76-77) szerint ez a magyarázata széleskörű előfordulásuknak vagy „természetességüknek”, és megfigyeléseit az alábbi módon összegzi: „úgy látszik tehát, hogy a dallamos hangközök létrehozásában két erő működik közre: a természetes kvintrokonság, és az emberi beszédből folyó félhang-szomszédság. A két erő eredője az észlelt hangköz [...], ezek létrehozásához kell a legkevesebb mozgási energia”.

Gondolatmenetünkhöz igazítva, Bárdos elméletét az alábbi módon fogalmazhatjuk újra. A „beszédszerű hangközelség”, a glisszandó a motoros aspektust, azaz „az ösztön gátlás nélküli levezetését” képviseli. Mivel az akusztikus kvintrokonság felismerése kognitív kapacitást feltételez, ez a szenzoros aspektus, amely a szelektív kérgi gátlás megvalósulását reprezentálja. A szenzoros és

motoros aspektusok koordinációjának eredőjeként jönnek létre a diszkrét hangokból álló, jellegzetes melodikus intervallumok, illetve dallam-mintázatok.

Bárdos elméletéhez visszatérve, a dallamok teljességének megértéséhez nem elegendő a dallamalkotó hangközök külön-külön történő vizsgálata, a dallamot a maga egészében is meg kell hallgatni. A dallamok „természetességének”, vagy másként, egy alapsémához való közelségének mértékét a Q és S dimenzióknak egy harmadik rendszerrel való kiegészítésével lehet megállapítani. Ez a rendszer (melyet Bárdos „Lü”-nek nevez) annak figyelembe vételét jelenti, hogy hány tagú kvintláncban ábrázolható egy dallam teljes hangkészlete. Minél fejlettebb kvint-sort reprezentál egy adott dallam hangkészlete, annál nagyobb energiára van szükség a megalkotásához (lásd 3. ábra).



3. ábra

Összefoglalóan, Bárdos következtetése szerint a népi dallamok két erő, az akusztikus kvint-érzék és a „beszédszerű” hangcsúszás egymásra hatásának eredőjeként alakulnak ki. A két erő összerendeződésének következtében keletkező hangközöket a „zenei érzék” igyekszik minél szűkebb kvintsorral ábrázolható zárt hangrendszerbe tömöríteni (ökonómia!).

Mindebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a *népdalok* hangrendszere egy gazdaságos energiafelhasználásra törekvő (ökonómikus) szenzomotoros összerendeződés következménye. Ez alátámasztja azt a feltevésünket, hogy a *legáltalánosabb értelemben vett zene* is szenzomotoros koordináció terméke (és ezzel ontogenezisének vizsgálata jól beilleszthetővé válik Piaget fejlődéslélektani paradigmájába). Mivel a természetes hangrendszerek általános előfordulásúak, valószínű, hogy a népzenei univerzálékban tetten érhető ökonómikus szerveződés veleszületett predispozíciókon, neurális huzalozottságon alapul (melynek egyik aspektusa például a fizikai felhangrendszer iránti veleszületett érzékenység).

A zene játéktermészete és a játék neurobiológiája

Eddigi fejtegetésünkéből hiányzik a zene egyik alapvetően fontos aspektusa, nevezetesen játéktermészete. Mosonyi hangsúlyozza, hogy bár a zenében (éppúgy, mint a tudattalan egyéb származékaiban) az örömev és a valóságelv köt kompromisszumot egymással, nagyobb arányban sorolható a fantázia birodalmába, hiszen végső soron nem más, mint játék, „tisztá öröme törekvés”.

Mosonyi szerint a játék lényege az örömszerzés, melynek során olyan módon jutunk kielégülésekhez, hogy törekvéseink elé belső akadályokat állítunk, amelyeken aztán kiszámítható és kontrollált módon leszünk úrrá. Az akadály a cél elérését csak mesterséges módon lassítja, késlelteti, de semmiképpen sem hiúsítja meg. Az akadály funkciója a bekövetkező öröm intenzitásának fokozása: „a motorikus kiegyenlítődés elé mesterséges akadályokat, a vízesést erőteljesebbé tevő zsilipeket épít az én. [...] A szabályok, a gátlások a játékban magunk választotta, az örömet anticipáló feszültséget kismértékben fokozó, de az ösztön energiájának levezetésében komoly ellenállást nem tanúsító zsilipek. Ezek a levezetést nem akadályozzák meg, csak késleltetik” (Mosonyi, 28-30.).

Ez a definíció összhangban áll Grastyán (1988) neurobiológiai szinten megfogalmazott játékelméletével, aki a játékot olyan viselkedésformaként határozza meg, amelyet az organizmus minden közvetlenül belátható haszon nélkül, spontán és ismétlődő jelleggel, önmagáért végez. Grastyán kérdésfeltevése arra irányult, vajon biológiai szinten mire jó ez a látszólag minden gyakorlati hasznot nélkülöző, „fölösleges” tevékenység. A választ az örömszerzés szolgálatában álló agyi öningerlésben találta meg. Emócióelméletében (Grastyán, 1983) a gátlásnak egy paradox, funkció-fokozó, erősítő hatást tulajdonít, mert a gátlás megszűnésekor (egy akadály elhárulásakor, egy probléma megoldásakor, a feszültség feloldódásával) a gátolt állapot robbanásszerűen, fokozott intenzitással jelenik meg. Az izgalmi állapot (megközelítés) gátlása gyakori eszköze a feloldással járó pozitív motivációs-emocionális állapot fokozásának, azaz az intenzív örömszerzésnek. Grastyán a paprika és bors étvágyfokozó hatását és a szexuális csábítás során a látszatellenállás ingerlő hatását hozza példaként. Véggöveztetése az, hogy a gátlás és az élvezet egymást kölcsönösen feltételezik, tehát minden örömszerző folyamatban, így a játékban is, gátló tendenciáknak („averzitásnak”) is jelen kell lennie (Grastyán, 1988, 32).

Maróti és Batári nyomdokain haladva a korábbiakban a zene egyik lényegi, elidegeníthetetlen aspektusát a feszültség-oldódás pulzációban ragadtuk meg, melyet a zene érzelmi aspektusával hoztunk összefüggésbe. Amennyiben a játék lényege az örömszerzés, melynek módja, hogy törekvéseink elé mesterséges akadályokat állítunk, hogy aztán örömünket leljük azok leküzdésében, a zene játéktermészetét is ugyanebben a sajátosságában ragadhatjuk meg. A zeneelmélet közhelye, hogy a zene, története során egyre összetettebb, egyre változatosabb disszonanciákat talál a feszültség fokozására, hogy aztán egyre hatásosabb érzelmi kielégülések gyönyörűségével ajándékozza meg hallgatóságát. Vagy másként, a zene a feszültség és oldódás pulzációjának újabb és újabb kognitív mintázatokba rendezésével alkot egyre újszerűbb, színesebb és ezáltal érdekesebb feszültség-feloldásokat. Az újabb disszonanciák bevezetését, illetve a feszültségek változatos feloldására való törekvést a kielégülések „késleltetésének” is nevezhetjük, mely fogalom, hasonló jelentéstartalommal, a zene-

elmélet egyik szakkifejezése is egyben (lásd például Kesztyer, 1952). A pszichológiai és a zeneelméleti megközelítés teljes összhangban áll egymással azt a felfogást illetően, mely szerint a zene nem más, mint mesterségesen keltett feszültségek elodázott, „késleltetett” levezetése.

*Tudattalan fantáziák,
internalizált tárgykapcsolatok és gondolkodás*

Könnyen belátható, hogy eddigi fejtegetéseinkben nem sok van abból, amit általában „pszichoanalitikus gondolkodásmódon” értünk. Mosonyi zenéléktanában jóformán egyetlen olyan lényeges gondolati elem van, amely kapcsolatba hozható a pszichoanalízissel, ez pedig a korai pszichoanalízis ökonómiai szemlélete. Ez azonban csak arra alkalmas, hogy a zene „kompromisszumos” természetére rávilágítson, ugyanakkor semmivel sem visz közelebb bennünket eredeti kérdésfeltevésünkhöz: vajon mit is *jelent* a zene? A pszichoanalízis, mint a „lélek tudománya” a *jelentést*, az *értelmet* az emberi kapcsolatokhoz köti – *jelentésről* a művészetben az emberi kapcsolatok vonatkozásában van értelme beszélni. Eredeti kérdésfeltevésünket úgy módosíthatnánk tehát, vajon hogyan vonatkozik a zene az emberi kapcsolatokra, milyen úton-módon ruházódik fel azzal a jelentéssel, amely az ember számára értelmessé és jelentőségteleggé teszi a vele való foglalkozást? Vajon a mai pszichoanalízis eszköztára alkalmas ennek a nehéz kérdésnek a megválaszolására?

Az emberi organizmus sem biológiai, sem pszichológiai, sem kulturális szinten nem létezhet kapcsolati kontextus nélkül, és ennek a ténynek az elméletalkotásunkban is tükröződnie kell. Ezért mindazt, amit az előzőekben a zenei szerveződés biológiai hátteréről elmondtunk, most kapcsolati kontextusban, a lélektan szubjektív, leíró nyelvén kell újragondolnunk.

Freud szerint az ösztönök megfelelői a mentális életben a tudattalan fantáziák. Melanie Klein ezt azzal egészíti ki, hogy – mivel az ösztönök kezdettől fogva tárgyakra irányulnak, pontosabban az ösztönök csak tárgykapcsolatok részeként léteznek – mentális megfelelőik, a tudattalan fantáziák is kezdettől fogva tárgyakra irányulnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a magzat idegrendszerileg „huzalozott” potenciállal születik, hogy a világot társas kapcsolatok (tárgykapcsolatok) rendszerében értelmezze (Ogden, 1986). A fejlődés során ez a veleszületett készenlét vagy potenciál a tényleges kapcsolatok kontextusában zajló életesemények során realizálódik, konkrét és megismételhetetlenül egyedi formát ölt. A sajátos érzelmi minőségre szert tett társas kapcsolatok belsővé válásával és megszilárdulásával formálódik a személyiség, amely az egész élet során megőrzi viszonylagos állandóságát. Az egyén képességei is a társas kapcsolatok kontextusában fejlődnek, a mozgásfejlődést és a kognitív funkciók alakulását, tehát a gondolkodást is beleértve. A sajátos érzelmi minőséggel rendelkező, megismétel-

hetetlenül egyedi belső tárgykapcsolati konfigurációk és a gondolkodás kialakulásának és formálódásának szoros összefüggése jelentheti azt a logikai láncszemet, amely a pszichoanalitikus szemléletet a kognitív pszichológiával összekapcsolja, és amely a zene személyiséggel összefüggő (idiografikus) és általános, kognitív pszichológiai aspektusait integrált rendszerben képes figyelembe venni és értelmezni.

Segal (1973) a fantáziáról írott összefoglalójában, Freud, Melanie Klein, Susan Isaacs és Bion hozzájárulásainak áttekintésével arra a következtetésre jutott, hogy a gondolkodás maga is a fantázián alapul, és belőle származik. A feszültség motoros kisülés nélküli elviselését a korai mentális életben a fantázia teszi lehetővé. A valóságpróba és a gondolkodási képesség megszilárdulásával ezt a feladatot maga a gondolkodás veszi át. Segal elképzelése szerint, Freud elméletével összhangban, ahogy a valóságelv csupán a valóságpróba által módosított örömelev, a gondolkodás sem más, mint a valóságpróba által módosított tudattalan fantázia. Ha pedig a gondolkodás a tudattalan fantáziák fokozatos valósághoz idomulásából fejlődik ki (vö. Piaget „akkomodáció” fogalmával), akkor az egyén gondolkodásának jellege tudattalan fantázia-életének függvénye. Mivel a tudattalan fantáziák internalizált tárgykapcsolatokat reprezentálnak, az egyén gondolkodása is belső tárgykapcsolati mátrixának befolyása alatt áll. Mindebből azt az iránymutató következtetést is levonhatjuk, hogy a kognitív pszichológia által vizsgált jelenségek (különösen a gondolkodás) kutatása csak akkor válhat teljesebbé és hitelesebbé, ha ezeket a jelenségeket az internalizált tárgykapcsolatok kontextusában vizsgáljuk és értelmezzük. (A pszichoanalízis oldaláról Hermann Imre [1945] hasonló módon közelített a gondolkodás pszichoanalitikus értelmezéséhez.)

Az elmélet zenére alkalmazásával, álláspontom szerint, a zenei jelentés megértésének kulcsa valamely zeneszerző internalizált tárgykapcsolatainak és zenei gondolkodásának összefüggésbe állítása. Hogy mit is „jelent” egy adott zeneszerző zenéje, azt tárgykapcsolati konfigurációjának és zenéje személyes, rá jellemző szervezőelveinek (a mögötte álló koncepcióknak) az egymásra vonatkoztatásával lehet megválaszolni. Ez az „egymásra vonatkoztatás” a zenei alkotófolyamat állomásainak, szerveződési szintjeinek nyomon követésével válik lehetségessé, melynek során a tárgykapcsolati konfiguráció *ábrázolása* különböző transzformációs lépéseken megy keresztül. Ezek: a tárgykapcsolati dinamika egyes elemeinek halvány tudatosulása különböző érzékszervi modalitásokban (melyek lehetnek vizuális képek, szag emlékek, auditív érzékleti benyomások, stb.). Az intermodális transzfer jelenségének segítségével (melynek során az információ változatlan jelentéstartalommal és változatlan struktúrában egy másik érzékszervi modalitásba konvertálódik) a benyomások hanganyaggá szerveződnek. Ezt akár induktív, a részletekből építkező, akár deduktív, a nagy íveket részletekkel feltöltő módon, a zeneszerző a tanult zenei eszközökkel, a zene nyelvén kidolgozza (a zeneszerzők alkotómunkájukról adott szubjektív beszámolóinak részletekbe menő

elemzéséhez lásd Horgász, 1998). Az elemzések (Horgász, 1996, 1998) azt igazolják, hogy a tárgykapcsolati dinamika zenei eszközökkel történő ábrázolását az *invariancia* jellemzi, azaz a zenei szerkezetek megőrzik a tárgykapcsolati szerkezetek jellegzetességeit.

Mivel a zene (és általában a művészet) kevésbé van kitéve a valósághoz való alkalmazkodás követelményeinek, ezért tágabb teret nyújt a belső lelki valóság ábrázolásának. Egyszerre tekinthetjük önkifejezésnek, tárgykapcsolati konfliktusok és szorongások megjelenítőjének, illetve, a megoldásukra irányuló problémamegoldó gondolkodásnak vagy vigaszt nyújtó vágyteljesítésnek. Bármelyik aspektus is dominál egy adott zeneműben, a „termék” minden esetben az alkotó tárgykapcsolati konfigurációjából merít, ez alapján értelmezhető.

Tárgykapcsolati reprezentáció Bartók ifjúkori műveiben

Az alábbiakban, Bartók néhány ifjúkori zeneművének elemzésével, konkrét példán keresztül illusztrálom a tárgykapcsolati dinamika zenei reprezentációját (az elemzés korábbi dolgozatom gondolatmenetét követi, lásd Horgász, 1996).

Bartók fiatalkori *Hegedűversenyének* és *Két arckép* című kompozíciójának megalkotását a zeneszerző Geyer Stefi hegedűművésznőhöz fűződő viszonzatlan szerelme és szerelmi csalódása ihlette. Bartók érzelmeinek alakulásába, és ezzel összefüggésben, zenei alkotóműhelyébe betekintést engednek Geyer Stefihez 1907-1908 között írott őszinte hangú, szenvedélyes levelei (Bartók, 1979). Bartók és Geyer Stefi közelebbi kapcsolata körülbelül nyolc hónapig tartott, találkozásaik eleinte a közös muzsikálás jegyében teltek, Stefi külföldi utazása és Bartók népdalgyűjtő útjai miatt azonban kapcsolatuk egyre inkább a levélbeli érintkezésre szorított. A levelek alapján kapcsolatuk alakulását szoroson nyomon követhetjük.

Bartók hamar beleszeretett a lányba, aki eleinte viszonzta a nála jó pár évvel idősebb férfi érdeklődését. A levelezés tanúsága szerint azonban gyorsan kiderültek alapvető felfogásbeli különbségeik, ami feloldhatatlan konfliktushoz vezetett. Bartók nem volt házasságpárti, és ezzel könnyen elbizonytalaníthatta választottját: „*Ami a tradíciót illeti, ez csak az átlagemberek szent-szentírása. De épen a Geyer Stefik azért teremtődtek, hogy ne dőljenek igájába... Azt hiszem, küzdenie kell mindenkinek, nőnek úgy, mint a férfinak a tradíció bilincsei ellen, persze ha megvan a hozzávaló ereje. A küzdés tulajdonképpen nem más, mint önállóság felé való törekvés. Ne függjünk senkitől, semmitől, úrrá legyünk még saját magunk felett is.*” (1907. július 27.)

Amint Horgász (1996) rámutatott, Bartók függőséggel szembeni bizalmatlansága édesanyja – túlzott aggodalom és érdeklődés képében jelentkező – kontrolláló magatartására adott reakciójaként értelmezhető: „...*nem jó, és nem szükséges, hogy egy anya teljesen rabszolgája legyen gyermekének. Szabadság!*” – írja Bartók édesanyjának egyik ifjúkori levelében (lfj. Bartók, 1981a, 130.)

Ziegler Márta, Bartók első feleségének visszaemlékezése szerint (lásd Bónis, 1995) Bartók édesanyja erősen függő személyiség volt, aki férje korai halála után egész életét fiának szentelte, ami az ifjú Bartók számára megterhelő volt. Bartók így ír anyjának: „Nagyon kérlek, hogy ne foglalkozz velem nagyon sokat; mert az nagyon káros, ha valaki egy más valakivel, akárki légyen az, nagyon sokat foglalkozik...” (Ifj. Bartók, 1981a, 38.) Bartók egész életében szoros érzelmi kapcsolatban állt édesanyjával, akinek érzelmi befolyása alól sosem tudott szabadulni. Ez a belsővé vált tárgykapcsolati tapasztalat, fordított szereposztással, korán megnyilvánult a másokhoz való viszonyában: a hozzá közelállókát igyekezett saját álláspontja elfogadására szorítani, és így mintegy kontrollja alá vonni – éppúgy, ahogyan megélése szerint, anyja tette ezt vele. Álláspontjáról őszinte nyíltsággal vall egyik Geyer Stefihez írott (és persze neki „címezett”) levelében: „Embereket javítani, helyesebben mondvá másra szoktatni, mint a mihez természetük őket predesztinálta, teljes lehetetlenség. Mennyi kínnak a kútforrása volt ez a törekvésem. A hozzám közelállókban természetesen sok mindent egészen másképp szerettem volna. Világos, hogy ez a vágyam leplezett önzésből fakadt. Ha kedvemre formálhatok valakit, sokkal kellemesebb a vele való érintkezés...” (1907. július 27.) A levelek tanúsága szerint, Bartók eleinte minden igyekezetével saját nézeteit próbálta a lányra erőltetni. Elfogadhatatlan volt számára Stefi katolicizmus dogmaiban való hite és Isten iránti elköteleződése: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám »A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében...« Hát nem elég ez?! Magának még ígért túlvilág is kell! Ezt nem értem...” (1907. szeptember 6.) Bartók és Stefi kapcsolatának valódi ütközőpontjai azonban nem annyira a házasság és a vallás tartalmi kérdései lehettek, hanem sokkal inkább az a kapcsolati viszony, amelynek kialakítására a vita során Bartók törekedett. A lánytól való érzelmi függőségéből a függőség megfordításával, domináns helyzet kialakításával igyekezett szabadulni: „Megengedné-e, hogy néha-néha olvasmánnyal lássam el?[...] Ne féltsé az olvasmánnyoktól fiatalágát; még ha meg is rövidítenék, de cserébe mennyi örömet nyújtanak” – írja már idézett levelében (1907. szeptember 6.). Stefi Bartók kontrolláló fellépésével szemben azonban egyre inkább védekező, elutasító pozícióba helyezkedett, és elidegenedett udvarlójától. A lány ellenállása és elhatárolódása következtében Bartók magabiztos fellépése is alábbhagyott, és kapcsolatuk fordulóponthoz érkezett. Mint Bónis írja: „A hagyományos neveltetésű lányt inkább elijesztették, mint meghódították Bartók fejtegetései: visszautasításuk – a férfi teljes visszautasítása – elkerülhetetlenné és elodázhatatlanná vált. Ettől kezdve reménységnek és kétségbeesésnek különös váltakozása jellemzi Bartók leveleit. Egyre személyesebbé, egyre szenvedélyesebbé válnak – és egyre többet foglalkoznak a készülő hegedűversennyel” (Bónis, 1992, 36).

Bartók 1907. szeptember 11-én kelt levele a művészi kreativitás fontos dokumentuma, ezért érdemes közelebről is szemügyre vennünk. Miután szembesült a

lány befolyásolására irányuló erőfeszítéseinek hiábavalóságával – „De hát mért olyan nagyon-nagyon gyöngé magá s mért fél minden olvasmánytól?! Hiszen ez kétségbeejtő. Még annyi erőt se tulajdonít magának, hogy hitét meg tudja tartani?... Még akkor se akarna tőlem olvasmányokat, ha csupán olyanokat hoznék melyekben istenről nincs szó, vagy legföljebb istenes szó?!” – végül reménytelen-ség keríti hatalmába:



Levélrészlet: 1907. szeptember 11. (Bartók, 1979)

„Levele elolvasása után zongorához ültem – az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm csak a zene. Pedig...



4. ábra (Bartók, 1979)

A levélbe kottázott kilenc ütemnyi zene gyászindulófélé, a tizenharmadik bagatell, az *Elle est morte* (Ő [nőnem!] halott) című zongoradarab előképe (lásd 4. ábra). A cisz-moll négyeshangzat fölé ezt írta Bartók: „Ez a maga Leitmotivja” – tudósít a passzusról Bónis (1992, 36).

Tekintsük át újra a történeteket! Mindenekelőtt egy kapcsolati konfliktus tanúi vagyunk: Bartók nárcisztikusan kontrolláló viszony kialakítására törekszik Stefivel, aminek a lány ellenáll. Bartók erre dühös lesz, és támadást indít Stefi vallásos meggyőződése ellen, majd agressziója önmaga ellen fordul, és kétségbeesetté, reményvesztetté válik. Az idealizált tárgy elérhetetlenné válásával – a freudi terminológiával – kénytelen „visszavonni libidóját”, és azt a zenei alkotás terén szublimálja: „Az a szomorú sejtmemem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm, csak a zene”. És valóban, a levélbe írt kottában Leitmotiv (azaz „vezérmotívum”) formájában jelenik meg újra, és kerül a zeneszerző fantáziavilágában „elérhető”, „vigaszt nyújtó” közelségbe a valóságban hozzáférhetetlen idealizált tárgy. A Leitmotiv a lány zenei névjegye, zenei reprezentációja, amely a hallgatóban is megjeleníti a zeneszerző róla alkotott idealizált képét és hozzá fűződő érzelmeit.

A levélbeli Leitmotiv megegyezik a fél évvel később (1908. február 5-én) elkészült *Hegedűverseny* I. tételének fő témájával – a zenemű megírását a gyász-munka (a szerelmi csalódás feldolgozása) folytatásaként értelmezhetjük. Ezt a tételt Bartók *Két arckép* c. kompozíciójában is felhasználta, ahol „Ideális portré” címmel látta el. A levélbeli Leitmotiv tehát az idealizált Geyer Stefi reprezentációja. A negatív érzelmeket (a tárgy elveszítése, fantáziabeli elpusztítása miatti depresszív állapotot) a kíséret jeleníti meg, amely az idealizált tárgyat a gyász kontextusába helyezi. Maga a teremtő aktus, a *zenei* gondolat kreatív megjelenése (és az abból született zeneművek) az elveszített/elpusztított tárgy fantáziabeli helyreállításának következménye. (Ezek az összefüggések megerősítik Melanie Klein [1930] művészetelméletét, amely szerint a művészi kreativitás a depresszív pozícióra adott válasz, a fantáziában tönkretett belső tárgy újraalkotására, a *jóvátételre* irányuló törekvés megnyilvánulása.)

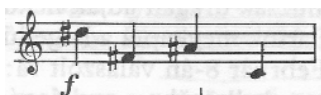
Következő levelében, melynek megszólítása Geyer Stefi Leitmotívjának három változata, a következőket írja: „*Leitmotívjai körülrepdesnek, egész nap velük, bennük élek, mint valami narkotikus álomban. És ez így van jól; az én munkámhoz ilyen ópium kell, még ha idegölő is, ha mérges is, ha veszedelmes is.*” (1907. szeptember 20.) Az idézet szépen illusztrálja, hogyan épít fel Bartók intrapszichés világában, zenéjének „potenciális terében” (Winnicott, 1971), egy belső tárgyvilágot, a tárgyaival létrehozott fantáziabeli kapcsolatot, melynek „bűvkörében” él. Ezekből a Bartókot „körülrepdeső” Leitmotívokból született meg végül az *I. Hegedűverseny*, amely két ellentétes karakterű tételből áll. Amint erre már utaltam, az I. tétel az ideális Geyer Stefi portréja. 1907. november 26-i levelében Bartók a következőképpen vall róla (lásd hozzá 5. ábra): „ez

A *Hegedűverseny* ideális I. tételét tehát egy ironikus, pajkos II. tétel egészíti ki. Bartók „allegro giocoso”, azaz „játékosan, gyorsan” tempójelzéssel látta el, egyik témája fölé pedig ezt írta: „vastagon, morgósan” (vö. Kroó, 1980, 40). Ebben a II. tételben Bartók az ideális Geyer Stefit megjelenítő zenei motívumot rosszalló, „morgoló” érzéseinek megfelelően alakította át: tükörszimmetrikusan megfordította (mintegy „fejére állította”, minden hangot annak ellentettjével helyettesített), illetve harmonikus ívét „megtörte”, mintha „rácspott” volna. A zeneszerző, ambivalens érzelmei hatására, a belső tárgy zenei reprezentációján – a „tükörfordítás” és „áttörés” zenei eszközeivel – *transzformációt*, *kognitív műveletet* hajtott végre (7. ábra):



7. ábra (Bónis, 1992, 40.)

A Bartók és Stefi közötti konfliktus kiéleződésével – amelyhez a levelezés tanúsága szerint Stefi ambivalens, hitegető magatartása is hozzájárult – Bartók Stefi iránti érzései is egyre szélsőségesebbé váltak. Ez Bartók alkotói koncepciójának megváltozásában is jól nyomon követhető. *Hegedűversenyét* eleinte háromtétélesre tervezte, s „dramaturgiai tervéről” a következőket írja: „*Megvan már az idealizált G. St. zenei képe, – ez mennyországi, bensőséges, megvan a szilaj G. St.-é is – ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St. – képét. De ez csúnya muzsika lenne.*” (1907. november 29.) Tíz nappal később azonban már világos jelei mutatkoztak a Stefi iránti érzései egyértelmű polarizálódásának: „*Maga kedves, maga jó, maga tündéri, maga bűvös hatalmú leány! akinek csak néhány tollvonásába kerül, hogy a fekete, ádázul gomolygó felhők eltakarodjanak az égboltról s rám ragyogjon a fényes nap. – Maga hallgatag, maga rossz, maga kegyetlen, maga fukar leány! hogy annyira fősvénykedik bűbájos erejével!*” (1907. december 8.) S kicsivel alább ugyanez zenében (8. ábra): „*De hiszen nem lehet valaki mindig 6/8 d fis a cis – d [Leitmotiv!], kell néha*



-nek is lennie”.

8. ábra (Bónis, 1992, 40.)

Bartók végül a két tétéles forma mellett dönt: „*E hét valamelyik napján mintha felsőbb sugallatra, oly hirtelen ötlött eszembe az az elvitázhatatlannak látszó kényszerűség, hogy a maga darabja nem is állhat csak 2 tételből. 2 ellentétes kép:*

ez az egész. Most csak azt csodálom, hogy ezt az igazságot nem láttam meg előbb.” (1907. december 21.) Bár a *Hegedűverseny* két tétele Geyer Stefi két különböző aspektusát (az „ideális” és a „pajkost”) jeleníti meg, a II. tétel itt még a Geyer Stefi ideálképének adott szelíd fricska csupán, ami nem közvetítette kielégítő módon Bartók fokozódó ingerültségét és dühét. Hiába próbálkozott Stefi és a kapcsolat rossz aspektusainak elhárításával, ezek erősebbnek bizonyultak nála. Ezért fontolgatta egy III. tétel megírását, ami „csúnya muzsika” lenne. A „csúnya muzsika” nem sokáig váratott magára. 1908 májusában készült el Bartók 14 Bagatell című zongoraciklusa. Ennek utolsó darabja egy gyors keringő, amely szintén Geyer Stefi Leitmotívjának egy változatára épül, és „A szeretőm táncol” címet viseli (vö. Kroó, 1980, 41). Geyer Stefi megjegyzése szerint a darab „a szakításunk utáni reakciót jelzi” (idézi Tallián, 1981, 79). Bartók ezt az eredetileg zongorára írott kompozíciót utólag meghangszerelte, és *Hegedűversenye* első tételéhez illesztette, a *Hegedűverseny* eredeti második tételét pedig elhagyta. Így keletkezett (1914 táján) a *Két arckép zenekarra*. Az „új” mű első tételének Bartók az „Ideális portré”, második tételének pedig a „Torz portré” címet adta. A *Hegedűverseny* második, „tréfás” hangvételű tételét tehát Bartók a szakítás után „csúnya muzsikával” cserélte fel, amely már sokkal hívebben közvetítette Stefi iránti heves, pusztító dühét. Elfojtott indulatait, amelyek a *Hegedűverseny* II. tételében még csak a játékos ironia formáját öltötték, a Torz portréban féktelenül elszabadultak.

Helyezzük egymás mellé a *Két arckép* Ideális és Torz tételének fő témáját, és figyeljük meg azonosságukat és különbözőségeiket! Vegyük észre, hogy a Torz-téma nem más, mint az Ideális-téma felgyorsított és variált változata! (Lendvai Ernő nyomán; 1971, 66. lásd 9. ábra)

The image shows a musical score for two pieces: 'Ideális (Andante)' and 'Torz (Presto)'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The first piece, 'Ideális (Andante)', is marked with a piano (p) dynamic and a slow tempo. The second piece, 'Torz (Presto)', is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a fast tempo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'molto rit.' and 'poco sf'. The bottom of the score is marked with 'a tempo', 'cresc.', and 'ff'.

9. ábra

Mindkét tétel fő témája ugyanabból a zenei alpanyagból, Geyer Stefi Leitmotiv-jából ered. A két témaváz azonosságát a dallamív sémájának, perceptuális Gestalt-jának a megőrződése biztosítja. A dallamív hanglépései, jellegzetes fordulatai, funkcionális szempontból kitüntetett hangkapcsolatai a két példában megegyeznek. Mindkét esetben ez a stabil zenei váz (kognitív struktúra) gondoskodik a megjelenített tárgy önazonosságáról, változataik pedig a tárgy különböző aspektusait, pontosabban, a tárgyhöz fűződő ellentétes érzelmeket, a zeneszerző ellentétes („ideális” és „torz”) belső tárgykapcsolati fantáziáit reprezentálják. Milyen eszközökkel valósul meg a tárgyhöz fűződő különböző emócióknak, a tárgy különböző aspektusainak, tehát magának az affektív tárgykapcsolatnak a zenei megjelenítése? A válasz a változatképzés zeneszerzői fortélyainak zenetudományos megvilágításában rejlik. Az Ideális-tétel lassú, elmélyült darab, hangvétele piano, mondanivalóját bensőséges hegedűszóló tolmácsolja, szerkezete „szigorú fuga”. Ezzel szemben a Torz-tétel „száguldó keringő”, melyben az indulatok különböző effektusok, gyors, harsogó fortissimo kisülések formájában kerülnek levezetésre; az intenzív érzések elsöprik a szólóhangszert, és az egész zenekar energiáját mozgósítják (vö. Lendvai, 1971). Lendvai Ernő a következőképpen foglalja össze a két darab „cselekményét”: „Az I. darabot átszellemült és mély álomhoz hasonlítanám; csakhogy ez az álom az expozíció esetében sóvárgást, olthatatlan szomjat fejez ki, a repríz [a visszatérés] viszont maga a beteljesült álom... Az átszellemült Ideális-téma a II. tételben triviális és hivalkodó valcerré torzul, amely az I. tétel érzékeny vonalait... eszeveszett forgásba hozza. [A II. tétel] drámai elgondolása azon alapul, hogy a torz témának – a reprízzel – meg kell halnia... A repríz nem is dallamként, hanem artikulátlan hörgések, naturalisztikus hangutánzások alakjában idézi vissza a fő témát, hogy néhány ütemmel később... petárdaként elpukkantsa: a táguló tölcser-motívum a d-fizsa-cisz alapmotívummal [Leitmotiv!] robban... A záróakkordok harmóniailag is megsemmisítik a d-fizsa-cisz alapmotívumot” (Lendvai, 1971, 62-74). Bartók a Torz portréban a tárgyat jelképező Leitmotiv zenei kigúnyolásával, „szétpukkanásával” és végül harmóniai „megsemmisítésével” „állt bosszút” az őt elhagyó, frusztráló „rossz” tárgyon. Vessük ezt össze Bartók Stefihez írott egyik utolsó levelének részletével, melyben felindulásában még a számára a lányt és a kapcsolatukat reprezentáló *Hegedűverseny* megsemmisítésének gondolata is felötlik benne: „*A hegedűkoncert partitúrája febr. 5-én készült el; ép aznap, míg maga halálos ítéletemet megírta... Elzártam fiókomba, nem tudom megsemmisítem-e, vagy otthagyjam elzárva, hogy csak halálom után találják meg és – szórják széjjel az egész beirt papírcsomót, az én szerelmi vallomásomat, a maga koncertjét, az én legjobb művemet – a szemétkébe.*” (1908. február 8.)

A tárgy iránti pusztító impulzusok féktelen elszabadulásának a belső tárgy „halála” lett a következménye. Bartókot a szakítás nagyon megviselte, és ismét öndesztuktív gondolatok kerítették hatalmukba: „*Ahhoz a végső határhoz jutot-*

tam, amelyen túl nem kérhetek senkitől szerelmet, nem kérhetem senkitől, hogy ossza meg velem életét. Érzem és meggyőződéseim, hogy nem vár más rám, csak a hosszú egyedüllét. Le kell mondanom örökre erről a benső boldogságról... Talán akad számomra is valami jótékony tudógyulladás vagy más efféle, hogy feltűnés nélkül távozhassak innen, ahol semmit sem várhatok.” (1908. február 8.) Ebben a hangulatban komponálta 13. bagatelljét, amelyre a tanulmány elején, a Leitmotiv első, depresszív hangulatú előfordulásának bemutatásakor utaltam, és amely a „Mehalt” címet viseli. A darab szintén Geyer Stefi Leitmotivjára épül, és Bartók a motívum utolsó előfordulásakor ugyanezt írta fölé a kottába: „meghalt...” (10. ábra).

A Leitmotiv e változata a halott belső tárgy reprezentánsa, amelynek Bartók a kottapíron állít síremléket.

A közvetlenül a szakítás után keletkezett művek legfontosabbika azonban Bartók első igazán érett és kiforrott remekműve, az I. vonósnégyes. Ez a mű szoros lelki és tematikus rokonságban áll a Hegedűversennyel; első tételében Bartók mintegy „meggyászolja” elpusztított, halott belső tárgyát. A művet Kroó a következőképpen méltatja: „Az a lebegés, az a vallomásos, ábrándozó boldogsághang, amely az Ideális portrét átragyogta, az ábránd elmúltával az I. vonósnégyes Lento tételében a legnagyobb szomorúság énekének adja át helyét. Ha a *Hegedűverseny* második tétele egy játékos – s a Torz portré egy groteszk, ironikus – scherzo tétellel egészítette ki, illetve kérdőjelezte meg az első tétel vallomását, az I. vonósnégyes lassúja ugyanezt a szerelmet elsiratja” (Kroó, 1980, 45). A műnek itt is csupán a Leitmotiv újabb változatát exponáló részletével foglalkozom, mely – a 13. bagatellhez hasonlóan – a „halott belső tárgyat” reprezentálja.

Bónis a művet a következőképpen kommentálja: „A kvartett nyitótétele a koncert [a Hegedűverseny] zenei anyagából építkezik. A versenymű Allegro giocoso feliratú második tételének kecses főtémája mint »lassított felvétel«, mint gyászének nyitja a vonósnégyes Lento-tételét... »Ez az én halotti énekem« – Geyer Stefi emlékezete szerint ezt írta neki e vonósnégyes-tételről Bartók.” (Bónis, 1992, 42-43.) (11. ábra).



10. ábra (Bartók, 1953, 33.)



11. ábra (Bónis, 1992, 40.)

Ezzel teljessé válik annak az intrapszichés lelki dinamikának a zenei ábrázolása, mely Bartók Geyer Stefihez fűződő kapcsolatának történetét végigkísérte.

Mindezek alapján az alkotófolyamatot a tárgykapcsolati dinamika zenei esz-
közökkel való ábrázolásának (megkomponálásának), vagy másként, a tapasztalato-
k a zenei nyelvére való lefordításának tekinthetjük. Ennek során a zeneszerző
a történelmileg kialakult zenei hagyomány figyelembe vételével, annak egyéni
módon való továbbfejlesztésével fogalmazza újra a zene potenciális terében
tárgykapcsolati tapasztalatát. A zenei ábrázolás procedurális, a viszonyulás mi-
kéntjéről szól. Ha nem tudnánk, sosem találnánk ki, hogy az idézett művek
Leitmotivja Geyer Stefi zenei névjegye, azt azonban már magából a zenei szövet-
ből érzékeljük (többek között, a zene egyértelmű érzelmi hatásán keresztül) hogy
Bartók „csodál” és „sóvárog”, vagy „haragszik” és „gúnyolódik”. Az élménytől a
zenéhez vezető transzformációs folyamat (a cselekvéses aspektus kognitív megje-
lenítése az intermodális transzfer közvetítésével) a tapasztalatok procedurális
aspektusát emeli ki és fogalmazza újra a zene potenciális terében, a hangrend-
szerek immanens (fizikai tényeken alapuló) dinamikájának (például, összhangzat-
tan) hagyományoknak megfelelő figyelembe vételével. A procedurális emlékek
zenei újrafogalmazása teszi lehetővé, hogy a tárgykapcsolati dinamika a zenében
megőrizze az élményekkel való *formai* azonosságát: a tárgykapcsolati dinamika
és zenei reprezentációi *izomorf* képződmények.

Winnicott az ember kulturális teljesítményeit egy, az elsődleges tárgykapcsolat-
ból eredő potenciális térbe utalja (Winnicott, 1971). Logikusan következik
ebből, hogy a művészetnek – amely a szelf és a tárgy közötti távolságot egy
szimbolikus, egyszerre külső és belső (mentális) térben hidalja át – szükségsze-
rűen tárgykapcsolatokat kell ábrázolnia. Tanulmányom igazolni látszik ezt a
tézist, azzal az észrevétellel kiegészítve, hogy a zenében (a művészetben) a belső
tárgyak és a hozzájuk fűződő affektusok, azaz a belső tárgykapcsolatok, kognitív
struktúrákba szerveződve reprezentálódnak.

IRODALOM

- BALOGH T. (1989). *A pszichikum egyensúlyának szociálanropológiai és esztétikai kérdései*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BÁRDOS L. (1969). Természetes hangrendszerek. In: *Harminc írás, 1929-1969*. Zeneműkiadó, Budapest.
- BARTÓK B. (1953). *14 bagatell zongorára Op. 6.* (Közreadta Bartók Péter). Budapest: Editio Musica.
- BARTÓK B. (1979). *Briefe an Stefi Geyer*. Basel: Paul Sacher Stiftung. (Privatdruck.)
- BÓNIS F. (1992). Első hegedűverseny, első vonósnegyes: Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja. In: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Püski Kiadó Kft., Budapest.
- BÖHM L. (1961). *Zenei műszótár*. Editio Musica Budapest, 1990.

- FREUD, S. (1973). A költő és a fantáziaműködés (1907). In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest.
- GRASTYÁN E. (1983). Az emóció. In: Oláh A. – Pléh Cs. (szerk.): *Szöveggyűjtemény az általános és személyiségpszichológiához*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- GRASTYÁN E. (1985). *A játék neurobiológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- HERMANN I. (1945). *Bolyai János. Egy gondolat születésének lélektana*. Anonymus, Budapest.
- HORGÁSZ Cs. (1995). Bartók Béla személyiségéről és művészi világképéről. *Thalassa* (6), 1-2, 36-59.
- HORGÁSZ Cs. (1996). Tárgyrepresentáció a zenében – Bartók I. Hegedűversenye és Két arcképe keletkezéstörténetének pszichoanalitikus elemzésével illusztrálva. In: Lukács D. (szerk.): *Korai személyiségfejlődés és terápiás folyamat*. A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 1995. évi konferenciája. Animula, Budapest, 152-161.
- HORGÁSZ Cs. (1998). Kreatív transzformációk. A tárgykapcsolatok és a gondolkodási műveletek néhány összefüggése. In: Flaskay G. (szerk.): *Határhelyzetek. A pszichoanalízis elméleti és technikai dilemmái, alkalmazási területei*. A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 1997. évi konferenciája. Animula, Budapest, 228-243.
- IFJ. BARTÓK B. (1981a). *Bartók Béla családi levelei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- IFJ. BARTÓK B. (1981b). *Apám életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- KESZTLER L. (1952). *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete*. Zeneműkiadó, Budapest.
- KLEIN, M. (1930). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay, A. – Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest, 1998, 110-118.
- KROÓ Gy. (1980). *Bartók kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
- LENDVAI E. (1971). A dualitás elve. Két portré. In: *Bartók költői világa*. (Műhely sorozat.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- MARÓTHY J. – BATÁRI M. (1986). *A zenei végtelen*. Zeneműkiadó, Budapest.
- MOSONYI D. (1934). *A zene lélektana új utakon*. Somló, Budapest.
- OGDEN, TH. H. (1986). *The Matrix of the Mind. Object Relations and the Psychoanalytic Dialogue*. Jason Aronson Inc., Northvale, New Jersey, London.
- PIAGET, J. (1989). Az érzelem és értelem összefüggése a gyermek mentális fejlődésében. In: Kalmár M. (szerk.): *Fejlődépszichológia szöveggyűjtemény I*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- SEGAL, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest.
- SLOBODA, J. A. (1988). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Clarendon Press, Oxford.
- SULLOWAY, F. J. (1987). *Freud, a lélek biológusa*. Gondolat, Budapest.
- TALLIÁN T. (1981). *Bartók Béla (szemtől szemben)*. Gondolat, Budapest.
- WINNICOTT, D. W. (1971). *Játszás és valóság*. Animula, Budapest, 1999.