

## ERTÜNGEALP ALPASLAN: BEVEZETÉS AZ AKSAK METAFIZIKÁJÁBA

Ertüngealp Alpaslan, PhD, filozófus, karmester, Pécsi Tudományegyetem Kutatómunkatárs.

A zenekutatásban és etnomuzikológiában bolgár ritmusként vagy aksak ritmusként említett jelenség még sok feltáratlan jellegzetességei rendelkezik, még egységes terminológia sem alakult ki. A szerző írásában a filozófia felől járja körbe az egész Balkán-félszigeten detektált metroritmikai jelenséget. Az etnomuzikológiai kutatásból már ismert choreios alogos többrétű értelmezését adja, melyhez Szent Ágoston ritmus-és időértelmezését és Nietzsche gondolatait is segítségül hívja. Tárgyalja magának az „aszimmetria” szónak a jelenségre való használatát, annak viszonyát az aksakhoz. Cikkében megalapoz egy filozófiai aksak-értelmezést.

#bolgárritmus #aksak #zenefilozófia #etnomuzikológia #aszimmetria

Introduction to the metaphysics of the aksak. The phenomenon referred to as Bulgarian rhythm or aksak rhythm in musicology and ethnomusicology has many unexplored features, nor has a uniform terminology been developed. In his paper, the author explores the metrhythmic phenomenon detected throughout the Balkan Peninsula from a philosophical perspective. He provides a multifaceted interpretation of the choreios alogos, already familiar from ethnomusicological research, drawing on St Augustine's interpretation of rhythm and time and Nietzsche's ideas. He discusses the use of the word 'asymmetry' itself to describe the phenomenon, and its relation to the aksak. In his article, he lays the foundations for a philosophical interpretation of the aksak.

#bulgarianrhythm #aksak #philosophyofmusic #ethnomusicology #asymmetry

A beszédben és a zenélésben az emberre jellemző sajátosság, hogy a hangok lüktetési sebességén változtatni tud, és ezt számtalan kombinációban és variációban. Tehát képesek vagyunk az általunk létrehozott hangok egymáshoz való időbeli viszonyain változtatni. Ez a képesség nem csak a beszéd és a zene ritmusainak módozatait teszi lehetővé, hanem a zenei lüktetések nagyobb egységeinek (a metrumnak) időbeli variációit.

A ritmus a zenei jelenségekhez tartozó elem, míg a ritmikusság egy zenei minőség. A zenész számára a ritmus a hangok mint jelenségek közötti időbeli kapcsolatokat és az időbeli arányokat jelent, amely a zeneművek komponálásának alaptanához tartozik és a zeneműveknek egyik alapeleme, majd mint ritmikusság a zenei jelenségek egyik minősége. A zenei minőségek legtöbb esetben a szubjektum számára közvetlenül környezeti, vagy lelki állapot (pszichikai) paraméterek, illetve társadalmi, kulturális adottságok függvényei. A zenei minőségek között az egyetlen, amit minden kultúrában minden ember felismer, a ritmikusság. Nem tudjuk azt állítani, hogy a dallamosság is egyetemes minőség. Pl. az ősi, törzsi dobos „zenélésből” hiányzik a dallamosság. Ha ritmusokat észlelünk, akkor ezek a hangok kapcsolatában egy általános minőség alatt, a ritmikusság alatt csoportosíthatók, ahogyan a beszédben, akkor is, ha a szóban forgó hangok természeti hangok és nem zenei hangok. A zenei minőségek nem csak a zenei jelenségekhez társíthatók, hanem a természetes vagy természetbéli hangok összefüggéseiben is észlelhetők. De csupán ezek által a minőségek által az ilyen jellegű hangokat nem nevezhetünk zenei hangoknak. Megfordítva mondhatjuk, hogy a hangok közötti kapcsolatból indulva – amely kapcsolat egy ideális és feltételezett elmebeli kapcsolat – olyan ítéleteket tudunk mondani, amelyek a hangokra vonatkozó minőségekhez vezetnek, de általánosan a hangoknak mint hangoknak továbbra sem lehetnek saját (intrinzikus) zenei minőségeik.

Aksak török nyelvben egyes jelenségekre vonatkozó attribútum, olyanokra, amelyek az „elvárt”-hoz képest megbicsaklanak, sántítanak, késnek; általánosan a rendszeresből való eltéréseket jelez, a rendszerszerűtől való eltéréseket jelöl. Az ilyen jellegű jelenségek mindig egyediek. Egy másik jelentésével –mint gyűjtő fogalom– általánosan a balkáni térség és Kisázsia néptáncainak különleges ritmusaira is vonatkozik. Ebben a

rövid tanulmányban a fogalom diszkurzív használatában felmerülő problémákat tárom fel, és a fogalom által jelölt jelenségekre egy metafizikai betekintést nyújtok.

Aksak fogalmának a használatában felmerülő első probléma, az a téves felfogás, hogy aksak ritmusokra vonatkozik. Valójában nem ritmusra, hanem metrumra kell vonatkozzon, mert a ritmus nem szükségszerűen ismétlődő cirkuláris időtagolás, de a metrum igen. A ritmussal és metrummal, az ógörög gondolkodók óta sok filozófus foglalkozott. Az első filozófus, aki a történelem első zeneelméleti írásával előállt, Arisztózenosz volt. A ritmusról és metrumról szóló csak töredékek formájában fennmaradt munkájában a ritmusról írja, hogy „...a dolgok abban is vonatkoznak egymáshoz, hogy nem önmagukban vannak és nem önmagukból jönnek létre. Mert a forma, ha nincs jelen a befogadja, nyilvánvalóan nem létezhet. Mivel az idő nem oszthatja meg önmagát, ...hanem valamit igényel, amely megosztja őt, így a ritmus nem jöhet létre annak hiányában, amely ritmizálható, és ami megosztja az időt. Ezért szükséges, hogy a ritmizált tárgy felismerhető részekre osztható legyen, amelyekkel megosztja az időt.”

A ritmus akkor keletkezik, amikor az időközök eloszlása valamilyen meghatározott elrendezést kap, mert a ritmusokban, ahogyan létrehozuk és alkalmazzuk őket (pl. a beszéd, a vers esetében) nem szerepelhetnek tetszőleges időközök. Mondhatjuk, hogy egy ritmus (és általánosan a ritmika) nem keletkezhet az időközök véletlenszerű elrendezéséből. A zenei jelenségek esetében a ritmusok keletkezésénél és azok ritmusként meg- és felismeréséhez a jelenségvilág és az elme kapcsolatában előfeltételezni szükséges a ritmikusság mint (zenei) minőséget létét. Ez a zenei minőség – amely nem csak a beszédhez (mint nem-zenei akusztikus jelenséghez), hanem a zenei akusztikus jelenségekhez is tartozhat – egy szubjektív ítélet eredménye, ugyanakkor normatív jelleggel rendelkezik. Normatív azért, mert ezek észlelésének és felismerésének a lehetősége a szubjektum megismerőerőiből és az elme kognitív struktúráiból ered, amelyeknek az előfeltétele az ember veleszületett képessége, ami a *zeneiség*. Ha Arisztózenosz féle *zenei intuíción* [ἔσθνεσις, xýnesis; E.H. 2,38-9 (=48,11-18 Da Rios) és 2,41 (=51,13-52,3 Da Rios) alapján] eme képességként fogadjuk el, akkor a következő meghatározás az állítással párhuzamot mutat. Arisztózenosz a zenei intuíción úgy határozza meg mint a lélek (elme) képessége, amely egyesíti az érzéki észlelést, az intellektust és az emlékezetet, amely kifejezetten a zene megbecsüléséhez kapcsolódik. Levin (1972: 230) azt állítja, hogy „Arisztózenosz számára a zenei intuíción olyan (elme) funkció, amely közvetít a hallás és az értelem között. Mint ilyen, egyrészt a zeneszerző zenealkotási képességére, másrészt a hallgató arra való reagálási képességére is vonatkozhat. Noha Arisztotelész nem említ ilyen elme képességet, ez hasonlít a képzelőerőhöz, amelyet Arisztotelész a *Lélekről* (428a4-429a9) című művében ír le.”<sup>1</sup>

A kora keresztény gondolkodók közül Szent Ágoston az, aki a ritmusra szánt egy hat kötetes munkát. Ennek a munkának az utolsó (VI.) kötetéből megragadhatjuk a ritmika szentágostoni értelmezését. Itt a ritmus úgy jelenik meg, hogy annak a hatása az idő vonatkozásában nem csak a zenét és a verset elemző kérdésekre, hanem teológiai és filozófiai kérdésekre is vonatkozik. A zenei megközelítéséről állítható, hogy ismeretelméleti. Pl. azt mondja, hogy „mindennek, amit hallunk, van egy eleje és van egy vége.” Arra figyelmeztet, hogy „az, amit hallunk, egyáltalán nem lenne hallható, ha a hallottak végén az elejére nem tudnánk emlékezni.”<sup>2</sup> Másképp fogalmazva, a hallottakról kell legyen egy egység-érzetünk (ami Immanuel Kant nyomán egy belső képzet), amely behatárolja a zenei jelenséget az időbeliségében (itt az idő mint szemléleti forma a jelenség feltétele) és az emlékezetünk révén megadja neki időt mint keretet. A *Visszavonulásában* (I.5.) elmeséli, hogy a *De musica*-t akkor kezdte, amikor keresztelkedésre készült Milánóban, 387-ben. Ágoston ambiciózus terve az volt, hogy olyan ciklikus művet írjon, amely a szabad művészeteket a keresztény hit szempontjából írja le. Sajnos a *De musica* az egyetlen fennmaradt oktatási tanulmánya, és valójában befejezetlen; a fennmaradt hat kötete csak a ritmusról értekezik. A mester és a hallgató között történő diszkurzív stílusban írt első öt kötet többsége a ritmus mozgását, mennyiségét és minőségét tárgyalja, amelyet általánosan a zeneművészet és a költészet alap elemének tekint. *De musica* hatodik kötetében esztétikai kérdéseket vet fel az alkotócelekvés során megfigyelhető, arányokon alapuló

<sup>1</sup> Levin, F. R.: “Synesis in Aristoxenian theory.” TAPA, 103: 211-234. 1972.

<sup>2</sup> Szent Ágoston: Vallomások X. 16.24 és 16.27, továbbá u.o. 19.

időrendezéssel kapcsolatban. A Vallomások XI. könyvében következőket mond: „ha a jelennek mindig jelen kell lenni, és soha nem kell elmúlnia a múltba, akkor annak nem az időnek, hanem az örökkévalóságnak kell lennie.”<sup>3</sup> Hozzá teszi, „ámde el nem múlik semmi az örökkévalóságban, hanem jelen van minden. Teljes egészében jelenlévő idő azonban nincsen. Nyilvánvaló, hogy minden múltat kerget a jövő és minden jövő a múltból következik és minden múlt és minden jövő a mindig jelenvalóból nyeri létezését, belőle fut elő.”<sup>4</sup> Szent Ágoston a ritmus (*numeri*) négy típusát különböztet meg: a létrehozás folyamatában lévőket, a hallottakat, az emlékezetben lakókat és a levegőben megszólalókat. Miután ezeket a típusokat a kiválóságuk szempontjából rangsorolja, bevezetésre kerül egy ötödik felsőbb szintű típus, a *természetes ítélet által érzékelt ritmusok*. A típusok mellett egy másik csoportosítással is találkozunk, miszerint hat ritmus kategória létezik: ítélő, érzéki, folyamatos, előforduló, megjegyzett és testi.<sup>5</sup> Az ítélő ritmus alatt az ész alapján a dolgok egyenlőségének és arányainak megállapítását, az érzéki ritmus alatt a szép érzetének vagy örömmek megítélését, a folyamatos ritmus alatt a lélek tevékenységét, az előforduló ritmus alatt azt, ami az érzékek észlelése közben az elme és a lélek cselekvését, a megjegyzett ritmus alatt a múltbéli megőrzött (memorizált) ritmusokat és a testi ritmus alatt a hangrezgések és azok arányainak a megérzését érti. „A latin *numerus* szó, amivel *De musica* egészében találkozunk, hol ritmust, hol számot jelent, míg az előbbi a leggyakoribb értelme. Martin Jacobsson a VI. Könyv angol fordításában a *numerus* szót ezzel a jelentésével használja.”<sup>6</sup> Szent Ágoston a *Vallomások* több kötetében taglalja az idő és a zenei jelenségek kapcsolatát.

A modern korban az első ritmusról (és metrumról) szóló filozófiai írás, amely a napjainkban kevésbé ismert, René Descartes első filozófiai értekezése, *Musicae Compendium*<sup>7</sup> (1618), ami a halála évében 1650-ben jelent meg. A jelen tanulmány szempontjából a legfontosabb meghatározás a befogadó általi elvárásról szól. A Praenotanda (a mű bevezető része) olyan rendszert alkot, amely az érzékek arányosság alapú elvárásai alapján határozza meg a hangobjektum mérhető tulajdonságait. Ezek az arányokra vonatkozó elvárások később egy másik filozófus egyik levelében következőképpen fog megjelenni: „a zene egy elme rejtett számtani gyakorlata, amely nincs tudatában annak, hogy számol.”<sup>8</sup> Leibniz ebben a mondatában a „rejtett” számtani arányokról beszél, amelyek Descartes-nál a zenei arányokra vonatkozó elvárásaink alapját képezik.

A fiatal Nietzsche görög verslábakkal és általában a ritmussal foglalkozó tucatnyi tanulmánya a hagyatékában (a *Nachgelassene Fragmente*-ben) található. A német filozófus a *Tragédia születésében* az apollóni és a dionüszoszi kapcsolatának felülvizsgálatában a ritmus és az időbeliség antropológiai dimenzióját hozza előtérbe. Ellentétben a késői Nietzsche dionüszoszi elvének népszerűségével ki lehet emelni az apollónira való hangsúlyt: az esztétikai tapasztalat nem támaszkodhat önmagában a tiszta akaratra, sem a tiszta érzésre és az intuícióra, hanem strukturális rendet követel. „Az apollóni funkció részletes vizsgálata – amely a dionüszoszi tapasztalat alakításának és formaadásának alapja – azt is megmutatja, hogy Nietzsche számára a kultúra központi témája a folyamatosság és az állandóság, az időbeliség és a rögzített rend közötti kapcsolat.”<sup>9</sup> A ritmus időbelisége (folyamatokként észlelése) és tagoltsága, amely statikusan leírható, a ritmusról szóló fiatal kori írásaiban akkor jelenik meg, amikor Arisztoxenoszra hivatkozik. A ritmus mint jelenség egész életében foglalkoztatja Nietzschét. A hagyatékában olvasható, hogy az embert ritmusformáló lényként definiálja. „Az ember egy *ritmusképző teremtmény*. Minden történést ezekbe a

---

<sup>3</sup> Ibid.: XI. 14.17

<sup>4</sup> Ibid.: XI. 11.13

<sup>5</sup> Szent Ágoston: *De Musica*, IX. 24

<sup>6</sup> MacInnis, J.: *Augustine's De Musica in the 21st Century Music Classroom. Religions* **2015**, 6, 211–220; doi:10.3390/rel6010211.

<sup>7</sup> Descartes, R.: *Musicae Compendium. 1618/1650*. Németül Leitfaden der Musik (1656). WBG. Darmstadt. 1978.

<sup>8</sup> Gottfried Wilhelm von Leibniz levele Christian Goldbachhoz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.” 1712.04.17.

<sup>9</sup> Emden, C. J.: Review of *Rhythmus beim frühen Nietzsche* (Günther, F. F.). *The Journal of Nietzsche Studies* 41 (2011): 125-126. doi:10.1353/nie.2011.0002.

ritmusokba fektet bele, ez a 'benyomások' hatalomba kerítésének módja.”<sup>10</sup> Nietzsche gondolatait összekapcsolva a fenti felsorolt elméletekkel, a ritmusképző nélkül és a ritmust észlelő/befogadó nélkül a ritmus nem létezhet. A ritmus észlelésének a feltétele a forma anyagban (hangobjektumban) való léte, és ezek a formák „rejtett” számtani arányokból eredően a zenei jelenségekkel való találkozásokban szubjektív elvárásokhoz vezetnek.

Ami a témánkat, az *Aksak*-ot illeti, az akusztikus jelenségeknek egyik különös típusa. A hosszú történeti bevezető azért szükséges, hogy a ritmus eredete és mivolta a gondolkodóknál mindig vagy a beszédre, vagy a zenei jelenségekre vonatkozott. A beszéddel ellentétben az *aksak* jellegű zenéi jelenségekben, amikor időegységeket, ritmusokat észlelünk, azokra vonatkozó metrumokat – mint a lüktetéseknek keretet adó struktúrákat – nem a nyugati kultúrákban elvárt egyforma lüktetések együtteseként alkotjuk, hanem benne az (elvárt) egyformasággal ellentétes nyújtásokat, eltéréseket észlelve és azokat az egyforma egységek közé építve. Az egyformasággal ellentétes jelenségtípus kapcsán Arisztózenosz a *Ritmus Elemei* „20-21. bekezdéseiben bemutatja az *irracionalis* lábat, amelyben a *thesis* és az *arsis* aránya 2:1 és 1:1 között van, ami számtanilag pontosan nem meghatározható. Arról számol be, hogy az általa bemutatott példát irracionális *choreios*-nak nevezték, ami azt sugallja, hogy egy ilyen jellegű (irracionális) láb annak a racionális láb párja [*choreios*] variációjának tekinthető. Ez viszont megerősíti azt az elképzelést, hogy Arisztózenosz a ritmikus lábat a *Harmónia Elemeiben*<sup>11</sup> említett dallamfunkciókhoz hasonló zenei funkciónak tekintette. Egyes kontextusokban a ritmikus lábokban elfogadhatók az időtartam változások, ahogy a dallamfunkciókban elfogadhatók a hangmagasság variációk.”<sup>12</sup> Nietzsche Arisztózenoszra hivatkozva mondja, hogy „a *choreios* alogos-ban<sup>13</sup> határozott tévovázás van.”<sup>14</sup> „Aristoxenus az irracionális [metrum] előfordulását állítja, amikor az egyik ütemrész a helyes [racionális – E. A.] mértéket egy kis idő részecskével meghaladja.”<sup>15</sup> Ezek az elvárttól eltérő időbeli eltérések, amelyeket Arisztózenosz és Nietzsche irracionálisként jellemez, az *aksak*, ami nem a ritmusokra hanem ütemrészekre, azaz a metrumra vonatkozik.

A bevezetőben különbséget tettünk a ritmus és ritmikusság között, hogy megértsük a kettőnek fizikai és metafizikai vonatkozásait. A ritmus egy zenei elemre vonatkozó általános fogalom, ami a zeneművekhez tartozik. A ritmikusság mint tulajdonság általánosan a zenei jelenségekre vonatkozik és mint zenei minőség szubjektíve általánosítható. Hogy világosabb legyen, amit mondok, a madáréneknek lehetnek zenei minőségei (a megszólaló hangok fizikai tulajdonságaiban, a hangok szubjektív jellegében (benyomásában) és egymás közötti időbeli kapcsolataiban, a ritmikusságában), vagy a tengerparthoz verődő hullámoknak lehet zenei a lüktetése (ritmikussága, lüktetések variálódása), a mosogatógépnek a zaja (zaj mint hang egyik típusa) lehet ritmikus, de ezek soha nem lesznek zenei jelenségek, mert ezekből hiányzik az alap zenei minőség, ami a *szerkesztettség*. A szerkesztettség arra utal, amit egy alkotó elme kiemel a véltelenszerűségből. Itt nem az elmebeli szerkesztettségre kell gondolni, hanem az elme- és szenzomotorikus cselekvéseink eredményeképpen létrejövő fizikai struktúrára, amely egy jelenség folyamatában ciklikusságával együtt állandóságát bizonyíthatja.

A metrumot szembe kell állítsuk a ritmussal, mert, ahogy fentebb mondtuk, amire *aksak* vonatkozik, az nem lehet ritmus, hanem metrum. Az alábbiakban feltárjuk az *aszimmetrikus ritmus* kifejezés hibás használatát.

---

<sup>10</sup> Nietzsche, F.: *Der Mensch ist ein rhythmischen-bildendes Geschöpf*. Er legt alles Geschehen in diese Rhythmen hinein, es ist eine Art, sich der ‚Eindrücke‘ zu bemächtigen. *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*. KSA. 10:651. Töl 1883-1884. (ford. E.A.)

<sup>11</sup> *Elementa Rhythmica. (A ritmus elemei.)* A teljes mű elveszett. Egy középkori kézirat alapján ismert műnek egyes részei töredékek formájában gyűjteményekben találhatóak. (ford. és kommentár) Pearson, L.: *Aristoxenus: Elementa Rhythmica. The fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenian rhythmic theory*. Oxford. 1990.

<sup>12</sup> Marchetti, C. C.: *Aristoxenus elements of rhythm: text, translation, and commentary with a translation and commentary on POxy 2687*. Disszertáció. Graduate School-New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey. NJ. 2009.

<sup>13</sup> Alogos (görög) = irracionális, abszurd vagy értelmetlen

<sup>14</sup> Nietzsche, F: *Nachgelassene Fragmente*. NF-1870/71:114

<sup>15</sup> *Ibid.*: NF-1870/71:105

Lexico (Oxford online szótára) szerint metrum „metrikus elrendezés; metrikus csoport vagy mérték.” Továbbá „egy versszakasz vagy versszak, különösképpen Boethius De Consolatione Philosophiae versszakainak elnevezése.” Eredete a 17. század eleje; legkorábbi használata, Samuel Daniel (?1563–1619), költő és történész. Klasszikus latinban *metrum*. Ógörögben *μέτρον* (metron). Mindkettő magyar megfelelője *mérték*. A zenei mértéket a zenei ütések (lüktetések) csoportosításával értjük el, amelyek ütemeket hoznak létre. Erre használt szakkifejezés a metrum.

Aszimmetria nem lehet aksak, *aksak* nem lehet aszimmetrikus. Mondtuk, hogy aksak jelenségek (kivéve a zenében) egyediek és mindig egy adott alaklomra vonatkoznak. Ezekben a jelenségekben nem tehető fel aszimmetria kérdése; rájuk sem szimmetria sem aszimmetria nem vonatkozhat. Már egy időbeli folyamat szimmetriájának a kérdése is sok további kérdést von maga után. Egy temporális folyamat szimmetrikussága összefüggésben lehet az idő felételezett szimmetriájával? A folyamatok aszimmetrikussága milyen kapcsolatban lehet az idő aszimmetriájával? Az aszimmetrikus időről Paul Horwich (1987)<sup>16</sup> részletesen értekezik. Szerinte idő szimmetria metafizikailag nem zárható ki, de empirikus alapja nem lehet. Amennyiben temporális jelenségeket (folyamatokat) idő nélkül nem tudjuk elgondolni, és ezek kizárólag empirikus háttérrel rendelkeznek, úgy hogy idő ezeknek a feltétele, akkor a ritmusokról és a metrumokról sem állítható, hogy empirikusan szimmetrikusak lehetnek. De az aszimmetria temporalitása nem hozható párhuzamba az idő aszimmetriájával. Mi emberek az aszimmetriát statikusan észleljük, pl. a festményekben, épületekben, formákban, arcokban. A szimmetria (és az aszimmetria), ami az észlelésünkben (nem mint esztétikai ítélet, hanem pusztán formai jellegzetesség) erősen a látáshoz társul, és nem lehet temporális. Egy folyamat aszimmetrikusként való észleléséhez annak aprehenzióját követően az aszimmetria reprodukciója lenne szükséges, azaz a folyamat kezdetétől annak az emlékezetben való rögzítése, majd a folyamat végén a folyamat minősítése egy az emlékezetbe visszanyúló ítélet hozatal által. De az ítélet hozatal maga a jelenség mint folyamat lezárását kell, hogy kövesse, tehát időben a folyamat után helyezkedhet el, és nem előtte. Az észlelésről és a megismerésről mint folyamatokról mondható, hogy temporálisan aszimmetrikusak. Ezzel szemben az aksak metrumok ismétlődő struktúrákkal rendelkeznek, ciklikusak. Egy adott lüktetésor egy zenei folyamat alatt többször, megingás, változás nélkül ismétlődik. A folyamat ezen egységei, amikor megismétlődnek, az aszimmetrikusan temporális meg- és felismerés folyamatában néha szimmetriát eredményezhetnek, ha a ciklusokban nem az első (alap) lüktetés sor ismétlődik, hanem annak temporális tükörképe. Ez önmagában nem lehet szimmetria, mert az idő az észlelésben mindig aszimmetrikus, de a ciklikusságban a folyamatból kiemelve, azaz az emlékezetbe helyezve és a jövőbeli elvárt ciklusokban felismerve annak zenefüggetlen (folyamat-független) szimmetriájáról tudunk beszámolni.

A geometriai (térbeli) szimmetria ellenpárja az aszimmetria, és a temporális jelenségekben az aszimmetriát általánosan nem tudjuk elfogadni. Így az aksakhoz való megközelítésünk nem lehet szimmetria felől. Aszimmetria nem létezhet egy időbeli jelenségben, ha azt időfüggetlen struktúrájában taglaljuk. Egy folyamat, ami időbeli (és ennél fogva egy irányú) nem lehet aszimmetrikus, sem szimmetrikus. A jelenségek temporális jellege nem összeegyeztethető a szimmetriával. Aszimmetria és szimmetria nem vonatkozhatnak egy jelenségre mint folyamatra. Egymásutánosság a jelenségekben akkor sem lehet szimmetrikus, ha benne észlelhető periodikusság, vagy párhuzam, vagy tükröződés. A zenei jelenségekben az *aszimmetrikus* fogalma helyett a páros- és a páratlan lüktetések megkülönböztetése lehet az egyik alternatíva. Ez viszont olyan szempontból nem analógizálható a szimmetriával, hogy a páratlan nem a páros ellenpárja. Hivatkozva az arisztoxenoszi choreios alogos-ra és Nietzsche ezzel kapcsolatos megfigyeléseire a helyesebb alternatíva az *aksak*, amelynek a jelentéséből következtethető az, amit a nyugati kultúra hibásan az *aszimmetrikus ritmus* kifejezéssel igyekezett jelölni. A fogalmat (az *aksak (sánta) lüktetés-t*) a népzenei, a néptánci és általánosan a zenei gyakorlatra vonatkoztatva helytelenül *aksak ritmusnak* nevezik.

A 20. század második felében az *aksak* szó Adnan Saygun török zeneszerző, etnomuzikológus javaslatára terjedt el a népzene kutatók, akadémikusok között. Ma a 20. század eleji bartóki és Brailoiu féle *aszimmetria* helyett inkább ezt a fogalmat használják. Az aksak szó török eredetű, a jelentése sántának, sántítónak felel meg. Legfőbbképpen az emberi járásra vonatkoztatva használják. Aksak, *akamak* igéből ered, amelynek

---

<sup>16</sup> Horwich, P.: *Asymmetries In Time: Problems in the Philosophy of Science*. MIT Press. Cambridge, MA. 1987.

több jelentése van. A jelentésekkel különböző kontextusokban találkozunk, de mindegyik mozgásra vagy cselekvésekre vonatkozik, ami kivétel nélkül az idő vonatkozásában jelenik meg. Ha késik a busz vagy a vonat, ha fogalmi zavarok alakulnak, ha az órajrásában késés vagy sietés észlelhető, vagy ha rosszul működik, rosszul „tiktakol” az óra, és hasonló esetekben a használt jelző *aksak*.

*Aksak* általános jellegű, de a mértéke szubjektív. Ha a sántító mozgást vesszük alapul, minden ember (és állat) sántítása (a körülmény, a fizikum és a sántítás okától függően) más milyen lesz. A mozdulat frekvenciája (a periodikussága) minden sánta folyamatra vonatkozóan egyedi kell legyen. Nem lehet két sánta mozgás-sor azonos, vagy egyforma. Az *aksak* formaisága az időbeli és térbeli jellegéből ered. Ezeknek a mozgásoknak szabályszerű egyenetlensége az *aksak* fogalmához vezet.

*Aksamak* és *aksatmak* igék, *aksak* jelzővel együtt mindig negatív jelentésűek. *Aksamak* ige egyenetlen mozgás mellett metaforikusan arra is vonatkozhat, hogy valami nem teljesül, vagy valamit nem sikerül véghez vinni. Egy jármű menetrendje is ilyen jellegű (azaz, *aksak*) lehet, amikor a járművek nem az elvárt időben érkeznek. Sok esetben késést vagy késlekedést is jelenthet. Az *aksatmak* igét arra használják, aki/ami okozza a késlekedést, vagy az egyenetlenséget, vagy a sikertelenséget. Az *aksak* jelző a fenti cselekvések jellegét ábrázoló vagy hirdető, minősítő kijelentésekben, azaz szubjektív ítéletekben szerepel.

Mondtuk, hogy *aksak* és a származékai mindig temporális jellegűek, mert mindig mozgásra vagy cselekvésekre vonatkoznak. Ezekben a jelenségekben „feltételezett elvárás” (ahogyan ezt Szent Ágoston és Descartes is jelzik) az *aksak*-ítélet hozatalának hátterét képezi, amely elvárás egyenletes és szabályos mozgásra vonatkozik, ami ismétlődő, azaz ciklikus. Amikor az egyenletes mozgás egyik szakasza az elvártnál hosszabb vagy rövidebb időben valósul meg, az egy *aksak*-ítülethez vezet. Az *aksak* feltétele, hogy ez a temporálisan „nyújtott” vagy „sűrített” mozgás-szelet visszatérő, ismétlődő legyen. A zenei folyamatokban a ciklikusság (vagy periodikusság) az *aksak*-ítület feltétele. A zenében a „nyújtott” és a „sűrített” fogalmak megfelelői az „augmentált” és a „diminuált.” Ezeket a kifejezéseket lüktetésekre, dallamokra, témákra, zenei motívumokra és más zenei elemekre használják.

Ha egy emberi sánta mozgásból indulunk ki, azt lehet mondani, hogy minden második lépés a másikhoz képest vagy hosszabb vagy rövidebb. Ezeket a viszonyokat mindig temporálisan képzeljük és tapasztaljuk. A páros mozgást alapul véve nem csak ember, hanem egy két lábú állat mellet egy négylábú állat járásában/mozgásában is lehet hasonló jelleget megfigyelni. Háromlábú állatról nincs ismeretem, ezért a hármas lüktetésű (metrumú) zeneművek (táncok) esetén nehezebb a magyarázata, hogy hogyan sántíthat egy ilyen jellegű teremtmény. Ha egy ilyen teremtményt egy teoretikus entitásként kezelnénk, akkor a hármas és hármas szám többszöröseire épülő zenei lüktetésben (ami a táncra is érvényes, pl. keringő) megmagyarázhatóvá válik az *aksak* variációinak a sokasága.

A zenében (és táncban) *aksak* jelleggel leginkább a népi hagyományokban találkozunk. Néptánc és népzene azon jellegét *aksak*nak nevezzük, amely egy periodikus ütés csoportra vonatkozik, amelyben egy vagy több lépés (vagy ütés) a többihez képest nyújtott, azaz a többivel nem azonos időtartamú. Ennek a feltétele, hogy ezek egy periodikus egységet (ütemet) alkossanak. Ennek fordítottja is létezik, amikor a többi lüktetéshez képest egy vagy több lüktetés rövidebb. Ezeknek a mozgásoknak (lépéseknek) és ütéseknek az időbeli eltérései és ezek viszonyai (arányai) abszolút idővel nem mérhetők. Ezekben nem találhatók az ógörögök által racionálisnak nevezett arányok (mint pl. 1:1, 2:1 és hasonló); emlékezzünk vissza Arisztósz és Nietzsche choreios alogos-ára.

Ha egy lüktetési egység csoportban (metrumban, vagy a metrum által jelölt ütemben) két, három, négy, öt vagy több lépés (ütés) közül legalább egy a többihez képest hosszabb, nyújtott, azt *aksak*nak lehet nevezni. Ha az *aksak* ezen jellegét táncra vetítjük, azzal szembesülünk, hogy amit az ütésekről, vagy a lüktetésekről mondtunk, a lépésekre is vonatkozik: közülük egy (vagy több), a többihez képest eltérő idő hosszát vesz igénybe. Így haladva nem egyforma jellegű, összetett ütés (lüktetés) csoportokhoz, illetve lépés csoportokhoz érkezünk, amelyeknek egy előre meghatározott rendszer szerinti egymásutánisága egy metrikus periódust képez, olyat, ami ismétlődik.

Összefoglalva mondhatjuk, hogy a táncban minden olyan mozgássor, amely periodikus, amelyben egyik mozgásrész (és mindig ugyanaz a mozgás vagy mozgásrész/szelet) a többihez képest temporálisan hosszabb vagy rövidebb, *aksak* lesz.

Népzeneire vonatkozóan az *aksak*ról olyan jellegű kutatások folynak, amelyek a nyújtott vagy rövidített ütéseknek a hosszát próbálják mérni, és ezekben egy adott stílus vagy tánc típus keretein belüli egységességet mutatni. Egyes kutatások a népzeneészek videó felvételeinek a hangsávjaiban a fő ütésekre (lúktetésekre) eső hangok helyét több szempont alapján vizsgálva összehasonlították a kép sávon (a felvételen) megfigyelhető mozdulatokkal (pl. a hegedűs vonójának a mozgásait, a hangsávon megjelenő zenei lúktetések helyeivel). A hegedűjáték elemzése azért szerencsés, mert a felvételeken megszólaló hangok vagy hangcsoportok helyeit össze lehet vetni a vonó fel-le mozgásával, mert a népzeneészek vonóhasználatában a fel és le mozdulatok szinte mindig a zenei fő ütésekre esnek. Egy azon népzenei szám esetén, különböző hegedűsök játékát megfigyelve és elemezve, a kutatók nem találtak egységes idő hosszát a nyújtott ütésekben/hangokban. Arra jutottak, hogy az előadótól, annak a hangulatától, az esemény jellegétől és regionális sajátosságoktól függően ezek a nyújtott ütések/hangok mindig más mértéket mutatnak, amelyek viszont önmagukban időben (egy előadóra és egy előadásra vonatkozóan) egyforma hosszúak. Ezek a megfigyelések Nietzsche azon megjegyzéssel alátámaszthatók, miszerint (hasonlóan a choreios alogos-ra) „az egyik ütemrész a helyes mértéket egy kis idő részecskével meghaladja.” Az ő idejében ez az időészecske nem volt mérhető abszolút időmértékekkel, mivel nem állt rendelkezésükre a mai kép- és hangfelvételi lehetőségek. A zenei észlelésünkben, és a zenélésünk és táncolásunk alatt viszont nincs szükségünk abszolúte mérhető idő egységekre. Az ilyen jellegű idő-észlelést zenei időnek lehet nevezni, amely független a mért, abszolút időtől.

A 20. század elején Bartók Béla és Constantin Brăiloiu a koruk nyugati kottarendszerének alapelvei szerint igyekeztek az *aksak* jellegű metrumot lejegyezni (lekottázni). Az eredmény – a nyugati kottairás hagyományos metrikus jellege és ritmusszerkezetei miatt – az egységek (lúktetések, illetve ütések) alegységekre való *racionális* bontása lett. Emlékezzünk, hogy ez a kezdeményezés és felfogás ellentétes a korábbi korokban irracionálisnak nevezett időészleléssel. Zárójelben említeni szükséges, hogy „míg a Püthagoreusok vég nélkül próbálták megoldani a (matematikai) irracionális problémáját, Arisztósz azzal kezdi a művét, hogy a zenei élet tényeként elismeri annak megoldhatatlanságát.”<sup>17</sup> Tehát Bartók és Brăiloiu egy új utat keresve a racionális számok és arányok mellett döntöttek. Így a fő ütések felezésével, vagyis a fő ütéseknel kisebb 2:1 arányú értékek használatával, a nyújtott ütest a többihez képest azok másfél szorosára növelték. Pl. ha azt mondjuk, hogy a fő (egyforma) ütések 'o' jellel, és azoknak a felét 'c' vagy 'o' jelekkel, és a nyújtott (hosszabbított) ütés(ek)e)t 'co' jellel határozzuk meg, akkor o,o,o,co (normál, normál, normál, hosszabb) lúktetés modern (20. századi nyugati) kottairás szerint így néz ki: 2,2,2,3. Ebben a jelölésben 'o' értéke felezve 'c' és 'o' (ezek kapják a legkisebb 1-es értéket), így 'co' lesz egyenlő 'o'-val. Ezért van 'o' 2-es értékkel van jelölve.<sup>18</sup> A nyújtott ütest/lépést felezve nem kapunk egész számot. Törtek a modern zeneírásban nem alkalmazhatók (mert a zenében minden törttel jelölt metrum kisebb egységre bontva egész számokkal leírható. A zenei törtek mást jelképeznek mint a matematikai törtek.) Itt nem megyek bele a kottairás részleteibe. Elég annyit mondani, hogy a felezett egészéből eredő két félhez még egy felet hozzá adva elérhető a nyújtott lúktetés leírása. Így a nyújtott lúktetés az alap (normális) lúktetés 1,5 szeresével írható le. Grafikailag 'cco' vagy 'co'. E miatt a zenei hagyomány miatt (hogy minden zenei érték egyforma hosszúságú kisebb értékkel leírható) az aksak jellegű lúktetéseket is így kezdték lekottázni.

Ennek eredményeképpen a kottát olvasónak nem a fő ütésekkel kellett foglalkoznia (amely a zenélés és a táncolás esszenciája), hanem annál kisebbekkel. Előre meghatározott kisebb időegységekre bontva maga a nyújtott ütés elvesztette a rugalmasságát a zenei időben, amiről a kortárs kutatások tanúskodnak. Egy alternatív jelrendszerrel szerencsésebb lett volna megőrizni a főütések és a nyújtott ütések arányának (vagy

<sup>17</sup> Levin, F. (2009). Aristoxenus of Tarentum and Ptolemaïs of Cyrene. In *Greek Reflections on the Nature of Music* (pp. 204-240). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511581519.009

<sup>18</sup> 'c' és 'o' jelek egyformák. A jelek tükörképi ábrázolásával egy kör felezését igyekszem szemléltetni.

viszonyainak) a jelölését, amelyben a nyújtott ütés szubjektív módon kerülhetett volna értelmezésre, illetve továbbításra, ami a népzenei hagyományokra támaszkodott volna. A fenti kutatások eredményei pont ezt a problémát szeretnék kiemelni, ami a zenei gyakorlat és az akadémikus kottaírás közötti eltérésekben található. Bartók ennek tudatában kellett, hogy legyen, mert az 5. vonósnegyesében ilyen jellegű, szinte lekottázhatatlan típusú szabad játékmódot igyekszik lekottázni, amely hallásra a hagyományos (osztott) metrummal leírhatatlannak hangzik. Az eredmény a *rubato* játék mód, amely annak ellenére, hogy szigorúan metrikusan van lekottázva, nagy szabadságban való játék mód hangzását eredményezi a hallgatóban.

Honnan ered a nyújtott ütés (vagy lüktetés)? Feltételezhető, hogy a mozdulatok világából, amelyeket a zene igyekezett kísérni és rendszerezni, hogy nagyobb csoportban is lehessen egységesen (együtt) mozogni. Itt ne csak ősi zenére és táncra gondoljunk, hanem egyházi vagy vallási rituálékra, körtáncokra, de akár katonai seregek vonulását szabályozó katonazenekarok metrumaira is. A mozdulatsorok, amelyek ősi táncokban és rituálékban kaphattak helyet, szimbolizálhattak valamit, amire már a hagyományokat őrző utódok nem emlékeznek, de továbbra is gyakorolják. Ezekben a rituális mozdulatsorokban ki kellett emelni valamit a környezetéből, ami a mozdulatot alkalmazók számára fontos lehetett; lehetett benne valami, amire hangsúlyt kellett tenni, valami, ami lényeges, különleges volt; valami, ami a cselekvőknek és a szemlélőknek egyaránt jelentős lehetett. De lehet, hogy utánzás volt a szándék. Valami „sánta,” vagy aksak jelenség utánzása.

Tánc az, amely az angol *entrainment* kifejezéssel összekapcsolható. A modern agykutatásban gyakran találkozunk ezzel a kifejezéssel. Minden ember a kis korától kezdve a zenei jelenségekre reagál és *rájuk* mozog. Ez több esetben a kezekkel, a lábakkal vagy az ujjakkal való kopogás, vagy a végtagok rendszeres mozgatása, kicsiknél hintázás formájában történik. A zenei típustól és fajtól függetlenül világ minden táján hasonlóan reagálunk a zenei jelenségekben észlelt lüktetésre. Minden ember a zenei jelenségekre érzékeny. Ez a zeneiség, amely veleszületett képességünk, aminek a hiányát a tudományok *amúziának* neveznek. A tánc és legfőbbképpen a néptánc napjainkig az ember társadalmi interakcióinak és kulturális létezésének kulcseleme. Tánc nélküli népet, kultúrát nem ismerünk. Visszatérve az aszimmetriára, amit a zenében az *aksak* fogalma részben tükröz (részben, mert aszimmetrikus lehet más zenei elem is), az ilyen jellegű esztétikai elem a nyugati kultúrában a középkorral kezdődően háttérbe kezd szorulni. Az ember a természetéből adódóan szimmetriára törekszik és szimmetrikusan alkot, illetve ábrázol. A szépség összekapcsolható a szimmetriához való viszonyukkal, mert az emberi test szimmetrikus szerkezetű. Persze, csak az, ami kívülről látható. Nem minden szervünk szimmetrikus.

Az evolúciós elméletekben vitatott, hogy melyik jött előbb, a szimmetria esztétikai megítélése, vagy a szimmetrikus egyének fejlődése. Azért szeretjük a szimmetriát, mert szimmetrikusak vagyunk, és ezt látjuk és elvárjuk, és ez az egészséges egyén bizonyítéka? Vagy azért lettünk szimmetrikusak az evolúció során mert a nem szimmetrikus egyéneket kitaszítottuk, illetve megsemmisítettük, így a külső megjelenésünk a szimmetrikusabb egyénekből fejlődött tovább, és nagyban szimmetrikussá vált a külső megjelenésünk? Az emberi test felépítésének a kifejlődése, más élőlényekhez hasonlóan a funkcionalitás és az alkalmazkodás felől is kap magyarázatot. A szimmetrikus felépítésünk és a szimmetriához való „szimpátiánk” ellenére, az aszimmetria több kultúrában van jelen és esztétikailag elfogadott.

A nyugati kultúra, ahogyan bevezette az ógörög geometriát a művészetekbe és építészetbe, fokozatosan szimmetria irányába terelte a kollektív ízlést és az esztétikai normákat. Ennek a többszáz éves kulturális és művelődési hagyománynak eredménye az, hogy a mai képzett zenész (nem a népzeneész) számára aksak metrumú zeneművek előadása némi nehézséget okoz. Nem számolási kérdés ez, hanem a lüktetések megérezésének a problémája. A népzenei hagyományból indulva, nem a kisebb értékekre osztott nagyobb egységek számolásával lehet elérni a nyújtott lüktetést, hanem a nagyobb egységek nem egyforma hosszúságának a megérezésével, amely kultúra és tapasztalat függő. Aki nem nevelkedik, nem szocializálódik egy olyan kultúrában, ahol a zenei hagyományban jelentős szerepe van az aksaknak, annak nehezebb átérezni ezt a fajta zenei lüktetést azokhoz képest, akik egy olyan kulturális környezetben nevelkedtek, ahol aksak a művészetek és főleg a zene és a tánc alap tulajdonsága. Aksak metrumú zene átélése, megérezése és előadása (eléneklése) akkor természetes, ha ez nem számtani, hanem ösztönszerű (intuitív) alapokra helyezhető.



Megfigyelve a mai „képzett” zenészek által előadott aksak metrumot, mondhatjuk, hogy aksak metrumú népzene komolyzenei, illetve nem népzenei feldolgozásaiban a lekottázás korlátai miatt az eredeti rugalmas idő kezelés kezd „tanulttá” és rosszul imitálttá válni. Az egyetlen biztos forrás továbbra is a népzene és főleg a nép ének marad, ahol az intézményi képesítés okozta „átképzés” nem történik meg. Ebből a szemszögből figyelve két lehetőség áll a világ zenészei és az akadémikusok előtt: 1) az akadémikusok egy precízebb új kottairási metódikát kell hogy fejlesszenek és alkalmazzanak, ami megőrzi az *aksak* rugalmasságát, ami a fűtésekből és azok variálásából indul ki, 2) az akadémikusok továbbra is a pontatlan – jelenleg alkalmazott – modern kottairást használják, ami az intézményesített zenei képzés miatt a jövő népzeneészeinek előadásmódját és a népzeneben a zenei idő észlelését módosítani fogja. Így a jövő népzeneje el fog távolodni az eredetétől, ahol a zene lüktetések eredeti jellege, és a zenei idő hiteles észlelése kitörlődik az emlékezetekből. A népzenei felvételek megóvása, digitalizálása és további felvételek elkészítése ebben a tekintetben létfontosságú.

A fentiekben feltártam az aksak, ritmus és metrum fogalmainak a használatában felmerülő problémákat. Azt a javaslatot tettem, hogy a népzene és általánosan az etnikai zene lejegyzésére a jelen kottairás módosítása vagy egy alternatív kottairás fejlesztése szükséges. Az *aksak* a nyugati hagyományokban élők környezetében elsősorban nem tűnhet „természetesnek.” Mondhatjuk, hogy aksak nem a természetből ered és az emberi kreativitásnak és spontaneitásnak tulajdonítható. Aksak az ember titokzatos természetének, a zenélésnek, és a zenével való létének a művészetekben természetessé vált eleme. Az *aksak* sokfélesége az azt alkalmazó kultúrákban tovább fog élni. Ott, ahol nem nagy lendülettel követik a globális trendeket és képesek ellenállni a változási kényszereknek. A népzene és a nép ének megőrzése és megóvása az emberiség legfontosabb feladata, ahogyan erre a 20. század elején Bartók, Brăiloiu és mások ráéreztek. Az ő munkájukat folytatni, az emberiség „múlandó” örökségét megóvni és megörökíteni, fő kötelességünk. Ezzel a kötelességünkkel nem csak a kultúrák színességét és sokaságát őriznénk meg, hanem az emberiség identitását is.

## Irodalom

- Aristoxenus. *Ἀριστοξένου Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα. (Aristoxenou Armonika Stoicheia) - The Harmonics of Aristoxenus.* ford. Macran, S. H., Oxford: Clarendon Press, 1902.
- Aristoxenus. *Elementa rhythmica. The fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory,* ford. Pearson, L.. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Emden, Christian J. Review of *Rhythmus beim frühen Nietzsche (Günther, F. F.). The Journal of Nietzsche Studies* 41, (2011): 125-126, doi:10.1353/nie.2011.0002.
- Descartes, René. *Musicae Compendium. 1618/1650.* Németül, *Leitfaden der Musik.* Darmstadt: WBG, 1978.
- Horwich, Paul. *Asymmetries In Time: Problems in the Philosophy of Science.* Cambridge: MIT Press, 1987.
- Levin, Flora R. *Synesis in Aristoxenian theory.* TAPA, 103: 211-234. 1972, doi:10.2307/2935976.
- MacInnis, John. *Augustine's „De Musica» in the 21st Century Music Classroom.” Religions* 6, no. 1 (2015): 211-220, <https://doi.org/10.3390/rel6010211>.
- Marchetti, C. Christopher. *Aristoxenus' Elements of rhythm: text, translation, and commentary with a translation and commentary on POxy 2687.* New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1882-1884,* KSA, 10:651, Tl 1883-1884.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1870-1872,* NF-1870/71.
- Szent Ágoston. *De Musica,* ford. Knight, J. W. F., R. I. Severs Ltd., Cambridge, 1951.
- Szent Ágoston Vallomásai,* ford. Vass József, Budapest: Szent István Társulat, 2002.