

Stachó László

## A zenei képzelet analízise

Dobszay László: *A klasszikus periódus* című könyvéről  
– fél évtized múltán

■ Kivételes az a könyv, amelyről megjelenése után fél évtizeddel is érdemes írni – akár azért, mert még nem született róla elég reflexió; akár azért, mert aktualitásából nem hogy nem veszített – hanem éppen ellenkezőleg –, akár azért, mert ennyi idő elteltével sem bizonyos, hogy a szakmai gyakorlat kellőképpen és méltó módon képes magáévá tenni mondanivalóját, s különösen szemléletét. Dobszay László életművész-összefoglaló könyvére, *A klasszikus periódus*ra mindhárom indíték áll.<sup>1</sup>

Kivételes a szerző is: egyszerre volt tudós és művész – a szó szoros értelmében elsőprő szakmai örökséget hátrahagyó zenetudós és gyakorló muzsikos, az általam valaha ismert leginspirálóbb zenészek egyike –, és a magyar zene-pedagógia Kodály utáni talán legjelentősebb alkotója. Dobszay előadóművészeti tankönyvvé szublimálódó zeneelméleti munkája fél évszázadnyi kutatói, pedagógusi és muzsikusi (karvezetői, zongorista és zeneszerzői) pálya summája. Bár műfaját tekintve *A klasszikus periódus* végső soron a tankönyvhöz áll legközelebb, sajátos alkotás: a tipikus tankönyv pedánsan letisztult, didaktizált és klaszszikussá merevített tárgyalásmódja helyett egy analitikus éleslátással bíró alkotóművész zeneszemléletének, pontosabban *érzékelésmódjának* dokumentuma. Nem áll távol a zeneelméleti, zenei analitikai, sőt zeneesztétikai monográfia műfajától sem; ezek céljait is integrálja, de az előadóművészet-elemzés és -pedagógia egy nemes, mára szinte eltűnt vonulatához is kapcsolódik: a XVIII., de még inkább a XIX. és korai XX. század zeneelméletét és előadói gyakorlatot integráló híres előadóművészeti traktátusaihoz – olyan, korokban meghatározó szerzők munkáihoz, mint például a francia Lussy, az angol Matthay vagy az amerikai Christiani, de különösen a német Riemann.<sup>2</sup>

### Idő és érzés

Dobszay szemléletében még egy ilyen rangos szakmai vonulatban is nővum, hogy komolyan veszi a zene időben kibontakozó természetét, s képes erre alapozni elméletének minden elemét – szemben számtalan olyan megközelítéssel, amely – obligát módon – hivatkozik ugyan e tényre, ám érdemben nemigen tud sokat kezdeni vele. Dobszay ugyanakkor a zene és a zenei képesség másik, ugyancsak mostohaként kezelt összetevőjét is képes integrálni: az érzést. Axiómának tekinti, hogy a zenében minden időben kibontakozó viszonylat, strukturális mozzanat érzésekkel, érzelmekkel van átítatva – s hogy ez mennyire nem triviális tény, mutatja, hogy alig van olyan zeneelméleti teória, amely kézzelfoghatóan építeni tudott volna rá. Éppen e két elem: az időbeliség és az érzéstelenség központivá emelése révén kerül Dobszay zeneelmélete a zenepszichológia látótávolságába. Bár a könyvben – szerzőjének szakmai orientációja nyomán – egyetlen utalás sincs a hazánkban még mindig alig ismert, s a zeneelmélethez képest nagyon fiatal diszciplínára, a zenepszichológiára, *A klasszikus periódus* talán még jobban megközelíthető a zenepszichológia elméleti és empirikus kutatásai felől, mint a zeneelmélet vagy az előadóművészet-elmélet oldaláról.

Figyelemre méltó tény, hogy a XX. század zenepszichológiájának máig egyik legtöbbet hivatkozott klasszikus munkáját, a zeneszerző Fred Lerdahl és a nyelvész-filozófus Ray Jackendoff kötetét a tonális zene generatív elméletéről<sup>3</sup> egy előadóművész ihlette, az amerikai zene inspirált „musicus doctus”-a, Leonard Bernstein, minden idők talán legnépszerűbb Harvard-előadásaival.<sup>4</sup> Dobszay munkája a Lerdahl–Jackendoff-kötetet megelőző és a jelentős részt abból kiinduló teoretikus vonulathoz<sup>5</sup> is jól kapcsolható, s talán sokkal közelebbi is a viszonya hozzá, mint a zeneelméletéhez. Valóban egyedivé és nemzetközi összehasonlításban is különös értékűvé viszont a műfaja teszi Dobszay tárgyalásmódját és – szó szerint – megközelítését: az a szemszög és szakmai identitás, amelyből közelít. Zenetudósként és gyakorló muzsikusként olyan könyvben foglalt össze egy életnyi tudást és zeneélvezetet, amely nemcsak e két diszciplína, a zenei analízis és a zenepszichológia között bír hídszereppel, hanem a zenei analízis és az előadó-művészet, sőt, a zenepszichológia és az előadó-művészet között is.

Ám egy elmélet éppen annyit ér, amennyire a gyakorlat hétköznapjaiban jelentéstelivé és hasznossá képes válni; amennyiben használható és jelentésteli magyarázattal képes szolgálni tárgyának jelenségeiről, működésmódjáról. Dobszay a zeneszerző, az előadó és a hallgató perspektíváját integrálja, hogy az előadói gyakorlat számára ily módon tegye relevánssá a zene megformáltságáról megalkotott

elméletét. Sőt, valójában éppen a gyakorlatból indul ki, s e ponton tér el a „kemény tudományok” leíró perspektívájától. A kiválóra, a mesterire kíváncsi – a kiemelkedő színvonalú formálást működtető erőkre, mind a zeneműben, mind pedig annak előadásában, miközben láttatja, hogy a zeneszerzői nagyság miként kapcsolódik az előadói gondolkodáshoz, a zenemű időben megformáltságához. Ezzel válik az első látásra zeneelméleti (illetve analitikai) könyv előadóművészeti kézikönyvvé, leíró munka helyett szemléletformáló gyakorlati útmutatássá az előadóművész (és a sorok között olvasva a komponista) számára.<sup>6</sup>

### Az idő architektúrája

Míg a zeneelmélet hagyományos formatai jellemzően a *kiterített*, architektúrává fagyasztott struktúrát veszik alapul analíziseikhez, s ilyen építményekben keresnek összefüggéseket és ismert sémákat, Dobszay elemzése a zene *élő* dinamizmusából, időben megteremtettségéből indul ki. Megközelítése ebben a tekintetben unikális a zeneelmélet terén. „Csodálatos analíziseket készíthetünk, s eredményeit sorban bejegyezhetjük a kottánkba” – jegyzi meg Dobszay egy korai, 1971-es előadásában, amelynek még akkor megjelent szövegét függelékben közli a kötet közreadója és sajtó alá rendezésében a szerző jobbkeze, Wilhelm András. „A zenei előadás valódi értéke azonban a pillanatnyi érzékelésen fog eldőlni az előadás közben, amikor a zenei idő folyamatában mozgunk, sőt éppen ezt a zenei időt kell mérnünk és organizálnunk. Ha egy zenei összefüggést nem »abban a pillanatban« érzékel a művész, akkor nem képes azt érzékelni egyáltalán. Az elemző lényegében intellektuális pályán halad, s idő bővében van. Az előadó viszont ugyanezekkel a jelenségekkel folyamatos érzékelésben találkozik, s csak egy századmásodperce van erre az érzékelésre.” (256.)<sup>7</sup> Dobszay egyszerre látja és láttatja elemző és előadó (s vele együtt a zenét befogadó hallgató) perspektíváját, ám az analitikus látásmódját az előadóéból eredezteti, hiszen számára a szerkezeti építményt fölépülésének folyamata *definiálja*: minden mű *megteremti*, „sajátos, egyéni módon hozza létre” a maga formáját; „minél jelentősebb mű, annál inkább. S ha tudjuk is, hogy a szerző szem előtt tartotta a formai »menetrendet«, mégis elhitheti velünk, hogy a mű öntörvényűen bontotta ki viszonyítás-szerkezetét.” (242.) A kibontásnak ezt a folyamatát elemzi és sajátítja el velünk elemzése nyomán Dobszay.

Erős gyanúm, hogy az úgynevezett „bécsi” klasszika leginkább csupán mintaként és ürügyül szolgál Dobszay számára, hogy a nyugati műzenét általában is jellemző alapvető érzékelésmód egy integrált elméletét alkothassa meg. Modellje egybecseng ugyan a zenepszichológia korábban hivatkozott számos teóriájával, Dobszay teoretikus leírása olyan-

nyira a gyakorló muzsikuszemszögét képviseli, hogy benne elmélet és praxis kéz-a-kézben fonódik össze, s egymásból forraszik. Láttatja és megéretteti azokat az általános elveket, amelyek mentén egy-egy zenemű időbeli formaszerkezete mindig annak egyediségében épül fel az előadás során. Így jut el elméletének – s egyben zenepedagógiai szemléletének – talán legjelentősebb téziséig: egy-egy kompozícióban az idő sajátos módon teremti meg, s építi föl önmagát a mű testet öltésében, vagyis az előadás (illetve az elképzelés) és a befogadás folyamán. Jól emlékszem – szinte belém ivód-  
tak ezek a zenei élmények, instrukciók, magyarázatok, amelyekből máig a legtöbbit tanultam zenészségben –, ahogyan Dobszay, együtteseinek kóruspróbáin a gyakorlatban megélte és megérettette hallásmódját; élénken emlékszem azoknak a koncerteknek a pillanataira, amelyeken Dobszay saját maga ült a zongoránál: a zeneműben ilyen magabiztos zenei érzékiséggel nagyon kevés más muzsikusz tudott csak elkalauzolni, miközben az építmény kitüntetett pillanatai fejlethetetlen érzékenységgel születtek meg a kezei között.

E kitüntetett pillanatok a zene azon súlypontjai, amelyeket (hang)súlynak nevezünk, s Dobszay ezek közül az idő folyamatát megszervező súlypontok által kialakított szerveződést, az úgynevezett metrikai súlyokat tekinti a klasszikus stílus fundamentumának. Sőt, valójában nem klasszikus stílusról, hanem klasszikus *hallásmódról* van itt szó: a stílus mibenléte ugyanis az érzékelésmódban rejlik. Ennek alapja a periodicitás elve, s hordozó közege az élő lüktetésben előrehaladó idő, amely hierarchikus rendbe szerveződik. Az érzékeny előadóművész és zenehallgató hétköznapi tapasztalása nyomán Dobszay amellet teszi le voksát, hogy az időlüktetésen alapuló úgynevezett metrikai rend, mely ütemekbe rendeződik, mindig páros – a Dobszay által javasolt kifejezéssel: *binomiális* – struktúrákat alakít ki, amelyek egymásba ágyazódnak, vagyis a természettudományokban már jól ismert terminussal *fraktálszerkezetet* körvonalaznak.<sup>8</sup> A binomiális fraktálosság, vagyis az az állítás, hogy a klasszikus stílusban a zene időeseményei egymásba ágyazódó páros rendbe szerveződnek: az ütemek ütempárokba, az ütempárok is párokba (ami általában egy félperiódus), de még az ütempár-párok is párokba (ami általában egy periódus) – s így tovább – rendeződnek, kétségtelenül az elmélet legerősebb állításainak egyike, amely első hallásra ellenpéldák keresésére sarkallhat; ilyen ellenpéldákat a valóságban mégis igen nehéz találni. (Hármas rendszerben működő zene, melyben például hármas lüktetésű ütemek ütem-triászba, azok pedig háromszor három ütembe tagozódnának, nem is igen létezik a klasszika repertoárjában; legföljebb a második szintig, az ütem-triászig jut el egy-egy szerző.<sup>9</sup>) Dobszay amellet érvel, hogy a binomialitás egyetemes

észlelési elv a klasszika korának meghatározó hányadában (a központi figuraként tételezett, s a könyvben a messze legtöbbet idézett Mozart esetében biztosan). Bravúros, bár nem nélkülöz némi tendenciózusságot az a rövidebb fejezetnyi fejtegetés a hármasszóval, melyben a hangfelvételeken rögzített népzene és a lejegyzett középkori műzene jelenségeiből indul ki, hogy amellel érveljen, hogy az ütem páros felosztása volt a történetileg elsődleges jelenség, s az ütemek hármasszóval ebből származtatható.

### A figyelem művészete

Az elmélet legeredetibb, s egyben kulcsfontosságú mozzanatának azonban kétségkívül a zene egyik központi fogalmának, a (hang)súly jelenségének, mibenlétének meghatározását tartom. A magyar zenei szakirodalomban Dobszay volt az első, aki a zenei súly természetét a figyelem irányításával hozta összefüggésbe, s ezzel radikálisan új szemléletet emelt be mind a zeneelméletbe, mind pedig a zenepedagógiába. A (hang)súlyt ugyanis nem másként határozza meg életmű-összefoglaló könyvében, mint a figyelem irányításának sajátos aktusát, s egyben leírást és magyarázatot ad az eltérő típusú zenei súlyok, ill. hangsúlyok *kognitív* funkcióira. Ez a megközelítés a zenét megteremtő elméleti és érzésszerű folyamat megfigyelésén keresztül újfajta, nyíltan kognitív zeneelméletet és -analízist körvonalaz, amely a hagyományos, túlnyomórészt strukturalista szemléletű analízisnek a más tudományterületekhez, például a nyelvészethez képest megkésett alternatíváját hozza. (Valójában azonban csak megkésettnek tűnik az itthon Dobszay által körvonalazott alternatíva, hiszen amit a szerző posztumusz megjelent könyvében összegez, részleteiben kidolgozott és publikált volt már a 60-as évek derekán – elsősorban *A hangok világa* tankönyvsorozat tanári útmutatóiban<sup>10</sup> –, éppen a kognitív fordulat nemzetközi elterjedésének idején más tudományterületeken.) Dobszay leírásában ugyanis a zenei folyamat nem pusztán lineárisan, előrefelé haladva bontakozik ki az időben, hanem, tehetnénk hozzá a pszichológia friss eredményei nyomán, úgy *tájékozódik* benne zeneszerző, előadó és hallgató, mint ahogy például az autós figyelmüket csúcsteljesítményük elérése során: nem csupán előre tekint, hanem előre és hátra egyaránt figyelmüket – tájékozódik az úton, *navigál*.<sup>11</sup> Dobszay fogalmazta meg a magyar zenei szakirodalomban elsőként és legvilágosabban, hogy a metrikai súly lényege az a „jellegzetesen szellemi, pszichikai művelet”, amelynek során „az előadó képzeletében előre realizálódik a csoport,<sup>12</sup> és annak meghallása hozzá kell kötődjenek egy adott időponthoz, tudniillik a csoport indító időpontjához (illetve az ezt megjelölő hanghoz, esetleg szü-

nethez)” (37. old.). A csoport képzeletének közvetlenül a csoport indítását megelőzően jelenik meg a jó előadó elméjében, s ekkor a mai lélektan szóhasználatával élve nem deklaratív tudást működtetünk (vagyis nem pusztán tudjuk, hogy meddig tart az adott időbeli terület), hanem procedurális tudást (érezzük és aktívan elképzeljük az adott időbeli területet). Ez a mozzanat Dobszay zeneelméletének és egyben pedagógiájának kulcsa: az érzés megragadása és tanítása.

Tulajdonképpen másodlagos kérdés, hogy az érzés megszületése milyen fizikai megvalósulást von maga után (jellemzően úgynevezett agogikát okoz, vagyis az indító súlyt kapott időpillanatnak az előzetesen elvárthoz képesti néhány század- vagy tizedmásodpercnyi késését). A súlyok azonban nem csupán efféle indító funkcióval rendelkeznek. A zenemű arányrendje, vagyis az időbeli formát megalkotó időhosszak egymásra következése nem pusztán a figyelem előre irányulása nyomán, vagyis lineárisan bontakozik ki: a csoportok zárásának pillanatában ugyanis képzeletünkben visszatekintünk a csoportra, s „[a] csoport utolsó hangjában (szünetes befejezésnél az utolsó hangból és a szünetből álló részletcsoportban) mintegy összefoglalódik az előadó képzetében a bejárt út” (41.). Ezzel a mozzanattal foglaljuk össze a csoport képzetét egy memóriaegységbe, amelyhez mérjük az elkövetkezőket (éppen úgy, ahogyan az autóvezetés, a való élet számos „navigáló” tevékenysége során, vagy a sportok jó részében). „Az érkező hang a formálás folytatásának alapja, mert minden ezután következő formarészhez (sőt bizonyos értelemben az eddigiekhez is) aszerint viszonyítjuk az adott csoportot, amint annak mondanivalóját, tartalmát, súlyát, terjedelmét, jelentőségét emlékezetünk az utolsó hangba sűrítve a maga számára elraktározta.” (Uo.)

### A képzelet zeneelmélete

Ennek a képzeleti-érzeti működésnek a megértéséből és művészi jellemzéséből bontakozik ki Dobszay kognitív szemléletű zenei analízise és előadóművészet-pedagógiája. A klasszikus stílus lényegét abban látja, hogy benne az időbeli szervezethez páros-olvás, binomialitása a legbizonyosabban és legfraktálszerűbben épül fel, s ez a dallami és harmóniai rendtől független időbeli szerveződés adja a zenei folyamat gerincét. Erre a gerincre épül föl maga a hangzó alkotás, s dallam, harmónia és különféle hangsúlyok ezt az alapállást színezik – kihangsúlyozzák vagy épp eltakarják. A nagy zeneszerző és a nagy előadó ismérvei ugyanazok: milyen messzire képesek elmenni az „eltakarás” izgalmas játékában úgy, hogy a hallgató még koherens, szerves egészet érzékeljen? Ez sajátos képességet, virtuóz zenei figyelmi-képzeleti működést feltételez, így „[j]ó, ha az előadóművész tudatában van annak, hogy a köztáncos egyensúlyát keresi”. (Kiemelés az eredetiben – 189.)

Dobszay elképzelésében a jelentősnek érzékelt előadó-művészetnek is utat mutató analízisnek, s egyben a könyv túlnyomó részének feladata, hogy elemezze s rámutasson: a metrikai rendbe beletöltött dallamfrázisok szövése, a harmóniai (tonális) formálás és ezeken túl a különféle díszítő, „fűszerező” hangsúlyok hogyan képesek az imént kifejtett „formai alapösztöntől” való eltérés révén „életet, dinamikát” hozni a zenei előrehaladásba (133.), s az idő csendjének üres terét hangzó anyaggal életre kelteni.<sup>13</sup> (Érdemes megjegyezni: az imént említett különféle díszítő hangsúlyok Dobszay szigorú teóriája szerint felszíni mozzanatok ugyan, az átlagos – és zeneileg nem túl művelt – hallgató számára az előadóművészi stílus legszembetűnőbb elemei lehetnek.) Ez az analitikus szemlélet nem szokványos, szinte lélektani fogékonyságot kíván meg az elemzőtől: sajátos empátiával kell behelyezkednie a zenei anyag dinamikus működésébe, s megsejtenie annak a figyelmes hallgató általi optimális, a lehető legtöbb finomságot és élvezetet nyújtó befogadását. Szemben a hagyományos analízisben túlságosan is szokványos gyakorlattal, a zenei folyamatnak az elmélet kategóriáival történő, nemritkán öncélú strukturális leírásával, verbalizálásával, az effajta kognitív elemzés tehát mindig célszerűvé válik: a zenei gondolat hangzó testet öltését segíti, értelmezi és értékeli.

Nem triviális feladat ez az elemző számára: érzékenységet, nyitottságot, kreativitást feltételez és ezekre nevel, s a remekművekben kibontakozó összetett és lényegileg ambivalens – a formálás imént jellemzett dinamikus erőterében keletkező ellentétes, egymásnak feszülő értelmezési tendenciákat magában foglaló – zenei folyamatok működés módjának megismerésére és mély átérzésére sarkall. Vajon elérheti-e valaha is célját ez a szemléletadó könyv a zeneoktatásnak egy olyan rendszerében, amely a hétköznapi gyakorlatában reflexió nélkül viszonyul megszokott s megkövesedett előadói hagyományokhoz és zeneelmélet-pedagógiai módszerekhez, és ezek követésére készíti fel? Elérheti-e célját a hétköznapi zenepedagógiájában, amely nyitottság, tehetség, idő, bátorság vagy akarat híján a könnyebbik utat választja, s fásultan követi bornírtan sematikus útjait? Dobszay elemzői, s egyben előadói szemlélete, amelyet ebben a posztumusz kötetben összegez és részletgazdagon jellemez, valójában már fél évszázada ismert volt a magyar zenepedagógiai gyakorlatban az 1960-as évek második fele óta folyamatosan használt, minden zenetanuló által ismert szolfézsztankönyvsorozata, *A hangok világa* révén. Módszertana révén ez a tankönyvsorozat nem hogy ötven évvel ezelőtt, de – sajnos – még ma is úttörő szemléletűnek számít mind hazai, mind nemzetközi viszonylatban. Bár szerzőjük minden alapvető fórumon: a tanároknak szánt útmutató kézikönyvekben, ze-

nepedagógiai szakcikkekben a tankönyvek érzékenyen értő és kreatív használatára biztatott, a mai pedagógiai gyakorlat ismeretében úgy tűnik, meglepően kevesen figyeltek oda ezekre az egyébként jól hozzáférhető forrásokra, s értették meg valóban és tették magukévá meg az üzenetet s a szemléletet. Nemcsak az életmű-összefoglaló kötetről írhattunk volna tehát (újra és újra), hanem a félévszázados tankönyvsorozatról, amelynek új, didaktikai részleteiben – nem szemléletében – modernizált kiadása most készül. Vajon kell-e, s elegendő lehet-e még egy fél évszázad, hogy a Dobszaytól megtanulható érzékeny elemző szemléletmód az azt megillető központi helyre kerüljön mind az előadó-művészetben, mind pedig a pedagógiai gyakorlatban?

## JEGYZETEK

- 1 DOBSZAY László: *A klasszikus periódus*. Bp., Editio Musica, 2012
- 2 LUSSY, Mathis: *Le rythme musical*. Párizs, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1884; MATTHAY, Tobias: *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. London, Joseph Williams, 1913; CHRISTIANI, Adolph F.: *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York – London, Harper & Brothers, 1885; RIEMANN, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg, D. Rahter, 1884; Uő: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse, Breitkopf & Härtel, 1903. Jelentőségük és számos tekintetben ma is teljességgel érvényes mondanivalóik ellenére e korokban igen ismert köteteket mára szinte teljesen elfelejtette a zenei köztudat, de jellemzően még a zenetudósok sem ismerik e munkákat. Érdemes megjegyezni még, hogy egy-egy Riemanntól eredeztethető mozzanat (elsősorban az ütemfunkció-számozás) mellett Riemannra többször is hivatkozik Dobszay: a német muzikológusnak az övével egy jelentős tekintetben ellentétes metrika-teóriáját elveti.
- 3 LERDAHL, Fred, – JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (MA), MIT Press, 1983
- 4 Könyvformátumban magyarul már az 1970-es években jelent az előadássorozat. BERNSTEIN, Leonard: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit, Bp., Zeneműkiadó, 1979
- 5 Három reprezentatív példát kiragadva, majd a két legmodernebb összefoglaló jellegű munkát megemlítve – CONE, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*. New York, W. W. Norton, 1968; TODD, Neil P.: *A model of expressive timing in tonal music = Music Perception*, 1985, 1., 33–58.; PARNCUTT, Richard: *A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms = Music Perception*, 1994, 4., 409–464.; HURON, David: *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge (MA), MIT Press; YUST, Jason: *Organized Time*.



*Rhythm, Tonality, and Form.* Oxford, Oxford University Press, 2018

- 6 A teoretikus, előadóművész és zeneszerző Dobszayt a zeneszerzői nagyság megfejtése hosszú időn át foglalkoztatta; két esszéje megvilágító erejű e tekintetben. DOBSZAY László: *A zeneszerzői nagyság = Muzsika*, 1996, 5. sz., 3–5.; Uő: *A zeneszerzői kicsiség = Muzsika*, 2004, 12. sz., 3–5.
- 7 DOBSZAY: *i. m.* (2013), 256. Az idézeteket követő számok *A klaszszikus periódus* c. kötet megfelelő oldalszámát mutatják.
- 8 Ld. például RANKIN, Susan K. – FINK, Philip W. – LARGE, Edward W.: *Fractal structure enables temporal prediction in music = The Journal of the Acoustical Society of America*, 2014, 136. (4.), EL256–EL262.
- 9 Ld. a hármasságról GYÓRFFY István: *Kettő vagy három? = Agócsy Szimpózium 2010.* Szerk. KERESZTES Nóra, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, 2010, 9–25.
- 10 DOBSZAY László: *Útmutató[k] A hangok világa I[–VI.] szolféztankönyv[ek] tanításához.* Bp., Zeneműkiadó, 1966–1972
- 11 STACHÓ, László: *Mental virtuosity. A new theory of performers' attentional processes and strategies = Musicae Scientiae*, 2018, 4., 539–557.
- 12 A metrikai súlyok, vagyis az idő binomiálisan megszervezett rendszerét körvonalazó metrikai keret darabjainak kezdőpontjai kapcsán időbeli hosszakat ért Dobszay „csoport”-on; a metrikai keretbe belehelyezkedő dallami szerveződés tekintetében, vagyis a dallam részleteit, frázisainak kezdő pillanatait megjelenítő dallami súlyok kapcsán pedig magára a dallami frázisra utal „csoport”-ként.

## Balogh Csaba

### „A vággyal teli feltételes mód”

Dávidházi Péter: *„Vagy jöni fog” – Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben*

Budapest, Ráció Kiadó, 2017

■ Dávidházi Péter irodalomtörténész akadémikus nem írt egyetemi tankönyvet, mégis minden monográfiája azzá vált. Aligha született az elmúlt harminc évben magyar nyelven olyan kultusztörténettel és -elmélettel foglalkozó szakdolgozat, doktori értekezés, tanulmánykötet vagy monográfia, amely ne hivatkozott volna az *Isten másodsülöttjére*, a magyar Shakespeare-kultusz természetrajzát tárgyaló munkájára.<sup>1</sup> Hasonlóan súlyos – az irodalomtörténészek számára megkerülhetetlen – opusszá vált az Arany János kritikai örökségét értékelő *Hunyt mesterünk*<sup>2</sup> és a monumentális Toldy Ferenc-monográfia – *Egy nemzeti tudomány születése*.<sup>3</sup>

Dávidházi Péter legújabb tanulmánykötetében nem maradt meg a maga teremtette-építette tudományos iskola falai között, hanem új utakra tért. A *„Vagy jöni fog” – Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben* a hazai szakirodalomban szinte ismeretlen tudományközi területekre vezeti az olvasót – de ezzel a szerző nem csekély szakmai kockázatot vállalt. A kötet fő kérdése viszonylag egyszerű: milyen új jelentést kapnak a *bibliai minták* nemzetiesítései a XIX. és XX. századi magyar költészetben és műfordításokban. „Mintán itt éppúgy érthetjük egy szerep továbbélését, mint a *beszédhelyzet* hagyományozódó jellegét, valamely *műfaji* előzményt, öröklődő *szóképeket* vagy ezek egész hálózatát, sőt akár egy régről származó *logikai* műveletsort; akkor is, ha az egykori vagy későbbi nemzedékek (tudatosan vagy akár öntudatlanul) maguk is bibliai utalásként értelmezték, és akkor is, ha azóta észrevétlenül fakult és kihullott a mű jelentésvilágából.”<sup>4</sup> Dávidházi Péter bevezetőjében maga hívja fel a figyelmet saját „illetékességi határsértésére”: végzettsége szerint csakis irodalmárként közelíthet témájához, bibliatudósként, a szentírástudomány hivatásos, szakavatott művelőjeként nem. Valóban: ezen a területen a tudományos értékű véleményalkotás *előfeltétele* az ószövetségi héber, az