

Loch Gergely

## A BARÁTPOSZÁTA ÉNEKE

Szóke Péter „zeneietlen” madarának hangesztétikuma

„Nem a kakas: az ember mondja, hogy kukorikú.”  
(Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg*, 71.)

Okamura Chonosuke japán paleontológus egy 1980-ban megjelent, fényképekkel gazdagon illusztrált közleményében azt állította, hogy három-négy milliméter magas emberek fossziliáira bukkant egy, a földtörténet szilur korszakából származó, több mint négyszázmillió éves mészkőrétegben.<sup>1</sup> „Az emberi test nem változott a szilur kor óta – vélekedett Okamura –, leszámítva azt, hogy magassága három és fél milliméterről ezerhétszáz milliméterre nőtt.”<sup>2</sup> Az ekképp azonosítani vélt parányi őseinknek a kutató a *homo sapiens miniorientalis*, röviden *miniman* nevet adta.

A modern tudományban általánosan elfogadott nézet szerint emlősállatok hozzávetőlegesen kétszázmillió, a *homo* nemzetség tagjai kétmillió, a *homo sapiens* faj tagjai pedig kétszáz ezer év óta élnek a Földön. Okamura elmélete tehát háromszázkilencvenmillió-nyolcszáz ezer évvel hosszabbítja meg fajunk történetét, ráadásul nemcsak biológiai, hanem kultúrtörténetét is: a mészkő egyes alakzatai alapján a kutató a *miniman*nek vallásával, művészetével, haj- és ruhaviseletével, egyszóval kultúrájával kapcsolatban is tett megállapításokat. Az arcoknak vélt foltok formáiból az apró emberek érzelmeire is következtetett, egymás közelében talált egyedek esetében egész kis drámákat olvasva ki a látottakból.

A képtelen elmélet kiindulópontját a mészkő ásványi szemcsék és megkövült egysejtűek alkotta foltjai szolgáltatták. Okamura kiválogatta közülük azokat, amelyekbe emberi alakot látott bele, míg a többit figyelmen kívül hagyta. Teóriájáért az *Annals of Improbable Research* című szatirikus tudományos folyóirat 1996-ban Ig Nobel díjjal „jutalmazta”.<sup>3</sup>

Szóke Péter muzikológus 1959 és 1990 között megjelent közleményeiben<sup>4</sup> azt állította, hogy néhány századmásodperc időtartamú zenei motívumokra, a belőlük

1 Okamura Chonosuke: „Period of the Far Eastern Minicreatures” *Original Report of the Okamura Fossil Laboratory*, No. 14. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1980, 165–346.

2 „There have been no changes in the bodies of mankind since the Silurian period... except for a growth in stature from 3.5 mm to 1.700 mm.” Uott, 272.

3 „The 1996 Ig Nobel Prize Winners”, *Annals of Improbable Research*, 3/1. (1997. január-február): <http://www.improbable.com/ig/ig-pastwinners.html#ig1996> (2015. november 12.)

4 Szóke Péter: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959 (a madárzenei elmélet első közlése a disszertáció függelékében található); uő: „Megoldha-

építkező zenei sorokra és az ezek alkotta többsoros zenei formákra, pár másodperces apró zeneművekre bukkant egyes madárfajok énekében. „A madárhang zenei formái – vélekedett Szőke – zenei lényegüket tekintve, százmillió évvel régebbiek nemcsak az emberi zene kezdeteinél, hanem magánál az embernél is.”<sup>5</sup>

A „zenei formákat” rejtő madárhangrészesetek többségében a hangok olyan gyors tempóban követik egymást és annyira magas fekvésűek, hogy a Szőke által zeneinek minősített jellemzőik csak magnetofonos lassítás segítségével válnak az ember számára észlelhetővé – az idézett megállapítás kiindulópontját is elsősorban lassított madárhangok képezték. Szőke kiválogatta közülük azokat, amelyeket zenének hallott – ezeket egy angol nyelvű tanulmányában *micromusic*nek nevezte<sup>6</sup> –, míg a többit írásában a *zeneietlen*, illetve *nem-zenei* jelzővel illette, s figyelmen kívül hagyta az emberi zene és az állítólagos madárzene analóg fejlődéstörténetéről szóló hipotézise megalkotásakor.<sup>7</sup>

Tanulmányom bevezetésében a *miniman*- és a *micromusic*-elméletet az utóbbi jellemzése céljából hasonlítom össze, alapvető rokonságuk mellett három fontos különbséget is megállapítva. A tanulmány folytatásában Szőke kritikája, illetve a barátposzáta-ének recepciótörténetéből származó példák segítségével fenomenológiai megközelítésmódot javaslok a madárhangok zeneiségének kérdéséhez. Ezzel alternatívát kívánok teremteni nemcsak Szőke úgynevezett ornitomuzikológiai elméletének, hanem a *biomuzikológia* és *zoomuzikológia* elnevezésű irányzatoknak is, melyek híre a magyar zenei sajtóba Maróthy János egy 2001-es, posztumusz közzétett könyvrecenziója révén jutott el,<sup>8</sup> és amelyekkel rokon kérdések Maróthy publikációiban már az 1980-as évektől felmerültek – egy esetben a Szőke elméletére való hivatkozás szomszédságában.<sup>9</sup>

Míg az Okamura teóriája által keltett általános derültségben még egy szatirikus lap is részt vett, addig Szőke évtizedeken át sikerrel vett részt a magyar és nemzetközi tudományos életben „ornitomuzikológiai” elméletével, szakfolyóiratokban publikált, számtalan előadást tartott,<sup>10</sup> kutatását 1957 és 1965 között a Madártani Intézet,<sup>11</sup>

tatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?”, *Magyar Tudomány*, XCVII[XXXV]/6. (1990), 659–688. (A szerző utolsó publikációja.) A felsorolt két közlemény gondolati alapvonalai azonosak a madárzenei elmélet legteljesebb kifejtését tartalmazó könyvével: *uő: A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982.

5 *Uő: Megoldhatatlan-e...*, 684.

6 P. Szőke–W. W. H. Gunn–M. Filip: „The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, *Studia Musicologica*, XI/1. (1969), 423–438, ide: 431.

7 Összefoglaló könyvében *A madárhangfejlődés nem zenei útja* című fejezetben tárgyalja a kérdéses hangokat. Szőke: *A zene eredete...*, 1982, 82–97.

8 Maróthy János: „Kívülről megújuló zenetudomány”, *Muzsika*, XLIV/10. (2001. október). A recenzált kötet: Grabócz Márta (szerk.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires, 1999. A *zoomuzikológia* név szerint is szerepel, a *biomuzikológia* a megnevezése nélkül, csupán Nils L. Wallin említése révén jelenik meg az írásban.

9 Maróthy János–Batári Márta: *Aperion musikon. A zenei végtelen*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 38.

10 „Elődásaim” feliratú dossziék Szőke Péter kéziratos hagyatékában. OSZK Kézirattár, Fond 448/1–2.

11 Szőke Péter gépiratos életrajza kandidátusi vitájához, 1967. november 15. OSZK Kézirattár, Fond 448/2.

majd a Magyar Tudományos Akadémia fogadta be. Munkássága különböző hivatalos elismerésekben részesült,<sup>12</sup> s még a közelmúltban is lelkes ismertetések születtek róla.<sup>13</sup> Ellenvetést csupán egyetlen kortárs bírálója, Pernye András tett közzé 1963-ban a *Magyar Tudományban*, Szőke egy madárzenei tanulmányára<sup>14</sup> reagálva:

Szőke Péter elfelejti azt, hogy mi emberek egyszerűen képtelenek vagyunk úgy hallgatni az ő felvételeit, hogy közben minden általunk már megismert zene hatása alól és „asszociációs kísértésé”-től mentesek lennénk. Akár felvételeit, akár lejegyzéseit hallgatjuk vagy vizsgáljuk, nem teszünk mást, mert nem is tehetünk mást, mint hogy a már ismert zenéhez társítjuk akusztikai benyomásainkat, s ha az bennünk zenei élményt kelt, akkor az csakis és kizárólag ezen asszociáció terméke lehet.

Amikor Szőke Péter a hangrögzítésnek és lejegyzésnek ezt a területét „Ornitomuzikológiá”-nak nevezi, akkor pedig abban téved, hogy saját asszociációit sugározza bele a megvizsgált anyagba.<sup>15</sup>

Ez az egyetlen kritikus hang is más jellegű, mint a japán elméletre adott reakció, a *Magyar Tudomány* oldalain zajló madárzenevita Pernye utáni két hozzászólója pedig már egyenesen Szőke védelmében nyilatkozott.<sup>16</sup> A fogadtatás eltérő volta, úgy vélem, nemcsak a befogadó közegek, hanem jelentős részben az elméletek különbségeivel is magyarázható, három olyan tényezővel, mely Szőke esetében elfedi, illetve átszínezi a problematikus pontot, a projekció tényét.

Az első fontos különbség Okamura és Szőke elmélete között a *homo sapiens* fogalma és a *zene* újkori fogalma közti jellegbeli eltérés. Hogy a vizsgálat tárgya *homo sapiens*-e vagy sem, az a tárgy objektív tulajdonságai alapján egyértelműen eldönthető: a fogalom a tárgy immanens valóságára vonatkozik. Hogy a vizsgálat tárgya *zene*-e vagy sem, az a fogalom használatának általános újkori gyakorlatában mindekelőtt attól függ, hogy egy adott kulturális közösség tagjai akként gondolnak-e rá: a fogalom arra vonatkozik, milyen módon viszonyulnak a megfigyelők a tárgyukhoz, s a viszonyulás módja nemcsak kultúránként és egyénenként, hanem még az egyén pillanatnyi helyzetétől függően is változhat.

12 Japan Prize 1971 (a Japán Rádió nemzetközi zsűrije adományozta *Discovery of Bird Song* című előadásért); a Magyar Biológiai Társaság Herman Ottó díja, 1980; Az év hanglemeze díj, 1987 (*Az ismeretlen madárzene* című hanglemezeért); A Művészeti Alap díja, 1990. Források: Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fond 448/3., Szőke Péter levele Simonyi Pálnénak, 1981. augusztus 1.; Törő Imre levele Szőke Péternek, 1980. december 18.; Bors Jenő levele Szőke Péternek, 1987. augusztus 26.; Strém Kálmán levele Szőke Péternek, 1990. november 19.

13 Farkas Ferenc: „Szőke Péter ornitomuzikológus”, *Madártávlat*, XII/2. (2005), 11.; Hargitai András: „Oiseaux exotiques. Az ismeretlen madárzene. Madárhangok lelassítva”, *Prae.hu* (2008. július 24.), <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=1280> (2015. november 4.)

14 Szőke Péter: „Ornitomuzikológia”, *Magyar Tudomány*, LXX[VIII]/9. (1963. szeptember), 592–607.

15 Pernye András: „Énekelnek-e a madarak? Kritikai megjegyzések Szőke Péter 'Ornitomuzikológia' című tanulmányához”, *Magyar Tudomány*, LXX[VIII]/11. (1963. november), 767–772. Az idézett rész a 769. oldalon található. A vitairatnak helyesebb lett volna a „Zenélnék-e a madarak?” címet adni, hiszen az *ének* terminus általánosan használatos a madarak egy bizonyos hangadási típusának megnevezésére, a zenei minőség kérdésétől függetlenül.

16 Virágh László: „Zene és zeneművészet”, *Magyar Tudomány*, LXXI[IX]/5. (1964. május), 320–324.; Schäfer Lajos: „Énekelnek-e a madarak?”, *Magyar Tudomány*, LXXI[IX]/10. (1964. október), 646–649.

A zenefogalom e sajátossága rendszerszerűen a fenomenológia módszerével írható le,<sup>17</sup> ám minden formális filozófiai segédeszköz nélkül is tudatosítható, ahogyan például Borsos Miklós tette egy *ad hoc* mondattal, mikor Szőke egy neki küldött „ornitomuzikológiai” cikkére válaszolt:

Olvasva tapasztalatait, megállapításait, fölvetődő gondolatait, arra kell gondolnom, mivel kottapéldákat is közöl, hogy az[,] amit zenének nevezünk[,] az tulajdonképpen azzal kezdődik[,] amit már az ember megfogalmazott.<sup>18</sup>

A magyar képzőművész leveléből vett idézet törés nélkül összeolvasható Nicholas Cook angol muzikológus zenéről írt *nagyon rövid bevezetésének* részletével: „Azt is mondhatnánk, hogy a zene egészen addig nem dolog, amíg a róla való gondolkodás és írás révén nem tesszük azzá.”<sup>19</sup>

Okamura teóriája, mivel központi állításában objektív fogalmat használ, tudományos elméletnek minősül – ezt a tényt nem befolyásolja, hogy történetesen nagyon könnyű megcáfolni. Szőke teóriája azonban, mivel központi állítása szubjektív-diszkurzív fogalomra épül, egészében véve nem értelmezhető tudományos elméletként – bizonyítása és cáfolata egyaránt lehetetlen.

Szőke egy publikációjában ütőkártyának szánva említette azt a kísérletet, melynek során zenetudósok nemzetközi csoportjával minden nehézség nélkül sikerült elhítenie, hogy a nekik lejátszott magnószalagon egy törzsi varázsló furulyajátékát hallották, s a felvételt ezután a remeterigó lelassított énekeként leplezte le.<sup>20</sup> Ezzel a kísérlettel valójában csak azt bizonyította, hogy figyelemreméltó munkája nem a tudomány, hanem a zeneművészet kategóriájába tartozik: a remeterigó lelassított éneke a bemutatott összefüggésben kétségtelenül zene, csak hogy éppen azáltal vált azzá, hogy a kísérleti alanyokból ilyen természetű észlelési attitűdöt és asszociációkat hívott elő a meghallgatásakor.

Ebben a megvilágításban értelmezve úgynevezett ornitomuzikológiai tevékenységét, Szőke voltaképpen zeneszerzőnek tekinthető, aki a *musique concrète* két egyszerű technikája – a magnetofonos lassítás és az anyag szelektálása –, illetve a zeneként való tematizálás gesztusa révén hozta létre műveit. E művek hatásában nem elhanyagolható szerepet játszik az a nyilvánosság elé tárt körülmény, hogy hangzó alapanyagaik madaraktól származnak, s fontos szerepük van Szőke zeneelméleti fogalmakkal operáló elemző szövegeinek is. Amikor a közönség tagjai a felfedezés örömeivel olvasták-hallgatták Szőke publikációit vagy előadásait, lelkesedésüket valójában nem tudományos érvek meggyőző ereje – mint oly sokan hitték<sup>21</sup> –, hanem újszerű és meglepő módon készült zeneművek váltották ki. Hogy

17 A zenefogalom fenomenológiai megközelítéséről lásd: Thomas Clifton: *Music as heard. A study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983, 1–10.

18 Borsos Miklós levele Szőke Péternek, 1980. január. 6. OSZK Kézirattár, Fond 448.

19 Nicholas Cook: *Zene. Nagyon rövid bevezetés*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi, 2014, 9.

20 Szőke Péter: „Ember előtti zene”, *Művészet*, XIX/6. (1978), 18–21., ide: 18.

21 Szőke levelezésében számtalan, részben laikusoktól, részben a természet- és bölcsészettudományok képviselőitől származó pozitív visszajelzés olvasható. OSZK Kézirattára, Fond 448/1–3.

művészi siker tussolt el tudományódszertani problémát, az a jelek szerint Maróthy Jánosban sem tudatosult,<sup>22</sup> dacára leleplező erejű tréfás megjegyzésének, melyről Fónagy Iván nyelvész számolt be Szőke Péternek telefonon egy 1966-ban tartott ornitomuzikológiai bemutató másnapján:

A mellettem ülő Maróthy János, az Archívum tudományos főmunkatársa egyik hosszabb – azt hiszem, új-zélandi – madárhang-lassításodra odasúgta nekem, hogy ha valamelyik modern-zenei fesztiválon saját szerzeményedként mutatnád be, első díjat nyernél vele.<sup>23</sup>

Az Okamura elméletéhez képest mutatott második különbség az, hogy Szőke – a japán kutatóval ellentétben – érzékelté gondolatmenetében a projekció metodikai problémáját. Szövegeiben megtaláljuk az önreflektív gondolkodás nyomait, például a következő részletben, mely az új-zélandi fakó mangrovemadár lassított énekéről szól – tehát feltehető, hogy történetesen éppen a Fónagy által említett hangokkal kapcsolatos:

[...] nemcsak az éri váratlanul megszokott s túlzottan homo- és szociocentrikus muzikológusi szemléletünket, hogy emberies hanghordozású, szabad ritmusú, szertartásszerű beszéd-énekre emlékeztető recitációt hallunk. Hanem az is meglepő [...], hogy a fajnak az éneklése mindig ilyen zárt s hosszú háromsoros strófák, valódi dalformák szünetekkel elválasztott ismétlésével szerveződik „énekléssé”.<sup>24</sup>

Az észlelt problémára megoldást is keresett, megkísérelte a zene fogalmát objektívizálni, s ezáltal tudományosan elfogadható fogalmi alapot teremteni egész okfejtése számára:

„A zene” [...] legáltalánosabb strukturális lényege ez: különböző zenei hangközök (illetve [recte: azaz] harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok) egymásutánjaként előrehaladó s időbeli tengelyen is tagolódo akusztikai folyamat.<sup>25</sup>

Mikor Szőke a zeneiség legalapvetőbb ismérveként strukturális jellemzőt határozott meg, éspedig a harmonikus, vagyis egész számokkal kifejezhető frekvenciaviszonyokat, önkéntelenül a püthagoraszi zeneelmélethez talált vissza. Közel sem volt ezzel egyedül, hiszen az ókori elmélet évszázadokon át meghatározta a zenéről való gondolkodást Európában,<sup>26</sup> s ahogy Carl Dahlhaus rámutat, a műelemzések értékfogalmában legalább a 20. század közepéig érvényesült mint „esztétikailag

22 Lásd a 9. lábjegyzetben hivatkozott helyet: Maróthy itt kritika nélkül említi Szőke elméletét.

23 A kérdéses előadásra a Bartók Archívumban 1966. március 31-én *Zenei struktúrák a madarak énekében* címmel került sor. Az április 1-én lezajlott telefonbeszélgetés alapján Szőke Péter gépiratos jegyzetet készített, az idézet ebből származik. OSZK Kézirattára, Fond 448/2.

24 Szőke: *A zene eredete...*, 66. A kiemelés tőlem származik, a szerző értelmet nem befolyásoló kurzíváláseit elhagytam.

25 Uott, 189. A szerző értelmet nem befolyásoló kurzíválását elhagytam.

26 A kérdés összefoglalásához lásd a következőt: Claude V. Palisca: „Music and science”. In: Philip P. Wiener (szerk.): *Dictionary of the History of Ideas*, Vol. III. New York: Charles Scribner’s Sons, 1973, 260–264.

megalapozhatatlan hajlam”.<sup>27</sup> Szőke művének e mozzanata zenefilozófia-történeti vizsgálódások alkalmas tárgya lehetne tehát, csakúgy, mint a szerző egy másik önkéntelen történeti párhuzamot mutató elképzelése, melyre 1982-es főművének címe is utal. A „zene három világa”, azaz a fizikai, a biológiai és a társadalmi lét egymásra épülő szintjein megnyilvánuló „zenei világfenomén” elmélete<sup>28</sup> mintha a *musica mundana, humana* és *instrumentalis* hármasságának megfelelője lenne, mintha a középkor makro- és mikrokozmoszt, szellemi és anyagi világot egységben láttató – s szintén ókori gyökerű – zenefilozófiai koncepciójának valamiféle materialista redukciója, a földi fizikai valóság síkján képzett vetülete volna.<sup>29</sup> Szőke művei talán annak is köszönhetőek pozitív recepciójukat, hogy jól illeszkedtek az európai zenei gondolkodás itt említett sémáihoz.

„A zene” strukturális lényegének fent idézett definíciójában az idézőjel használata adekvát módon utal a metaforaképzés mozzanatára, arra, hogy a szerző a kifejezés jelentettségének sokféle lehetséges tulajdonsága közül kiemelt egyet, és a jelentést erre az egyre szűkíti, vagy legalábbis ennek az egynek tulajdonít központi jelentőséget. Mivel a kiválasztott tulajdonság fizikai természetű, a szűkítő definíció után elvileg vitathatatlanul válik, hogy Szőke a „zene” szó használatakor a vizsgált tárgy objektív jellemzőjére utalt. A gyakorlatban azonban nem ezt a definíciót használta mérceként az egyes felvételek értékelésekor, hanem a mangrovemadár-idézetben olvasotthoz hasonló szubjektív kulturális asszociációkat. Ezek függvényében rangsorolta a különböző madárhangok „zenei fejlettségét”, s nevezte a remeterigót a „madárzenei evolúció eddig ismert legmagasabb csúcsának”.<sup>30</sup> Objektívizáló zenemeghatározása rangsorolást nem is tett volna lehetővé, hiszen valami vagy mutat harmonikus frekvenciaviszonyokat, vagy nem, köztes fokozatok nincsenek.

A harmadik és legfontosabb különbség Okamura elméletéhez képest, hogy Szőke madárhangokkal kapcsolatos munkásságának bizonyos része érintkezik a tudományossággal. Egyrészt jogosan kritizálta a bioakusztikai irodalom nagy léptékű idő- és frekvenciategelyt használó spektrogramjait, melyekből a madárhangok számos strukturális elemét lehetetlen kiolvasni.<sup>31</sup> Észrevétele jogosságán mit sem változtat, hogy az általa megfelelő alternatívaként javasolt ötvonalas kottázás a bioakusztika gyakorlatában nem honosodhatott meg – a diatonikus skála válta-

27 Carl Dahlhaus: „A zene fogalma és az európai hagyomány”. In: Carl Dahlhaus–Hans-Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene*. Budapest: Osiris, 2004.

28 Szőke a fizikai síkon mechanikai rendszerek hangjában (például a keréknyikorgásban) található „zenei” elemeket, a biológiaiak a madárdal „zenei” elemeit, a társadalmi pedig az ember alkotta zenét helyezi el.

29 A fentiek megfogalmazása után azonos értelmű megállapítást találtam Rajeczky Benjamin Szőke Péternek írt, 1983. október 10-én kelt levelében, melyben Szőke könyvéről mondott véleményt: „A nyugati szakzenész-olvasók sajnos azt fogják mondani, hogy [a zene többszintű létének ’újfajta teóriája’] egyáltalán nem újfajta, sőt egyenesen régifajta: az antik és középkori, az utóbbiban ’musica mundana, humana, instrumentalis’-nak mondott felosztásra emlékeztető teória, amikor az emberi zenén kívüli akusztikus világ szabályos periódikus rezgésű hangjait musica-nak nevezi.” OSZK Kézirattár, Fond 448.

30 Szőke: *A zene eredete...*, 72.

31 Úó: „A madárhangbrázolás egzakt módszere”, *Aquila*, LXIX–LII. (1962–1963), 109–119.

kozó nagy- és kisszekundjaira és az egész számokkal kifejezhető időtartam-arányokra berendezett kottázás éppoly kevésbé felel meg az egzaktuság követelményének, mint a bírált spektrogramok, s ráadásul azokkal szemben antropocentrikus pályára kényszeríti a lejegyzést. Másrészt – és a zenetudomány számára ez a fontos – a zeneiséggel kapcsolatos megállapításai, alapvető problémájuk ellenére, elvezették egy tudományos hipotézishez is:

Az egymástól független madárzenei és emberzenei (népzenei) fejlődés azonos formájú „végtermékeinek” láttán kétségbevonhatatlannak látszik, hogy a „madárisnak” is mondható emberi dallamformák alapjaikban lényegileg élettani (emberbiológiai) eredetűek [...].<sup>32</sup>

Hogy van-e hasonlóság a madárhangok és az emberi zene élettani háttere között, és ha igen, az közös evolúciós gyökérre vezethető-e vissza, egyértelműen tudományos kérdés, függetlenül attól, hogy bármilyen értelemben zenének nevezük-e a madárhangokat, és függetlenül attól is, hogy mind a madárhangok, mind az emberi zenék körében számtalan olyan képlet akad, melynek nem találjuk strukturális megfelelőjét a másik csoportban. A kérdés szorosan összefügg egy másik, nem kevésbé érdekes kérdéssel: mennyiben tekinthetők az ember zenéjének szerkezeti sajátosságai biológiailag meghatározottnak?

Erre a kérdéskörre a magyar zenetudományban egyedül Maróthy János figyelt fel Szőke gondolatai között, legalábbis csak ő tett kísérletet arra, hogy Szőke elméletét e kérdéskör okán bekapcsolja a saját kutatásába. Így válaszolt Szőkének, miután kézhez vette *A zene eredete és három világa* című könyv neki küldött példányát:

Az utóbbi években mindinkább rájövök a biokommunikáció emberen kívüli formáinak a fontosságára is a zene szemszögéből. Ez akár Lukácsnál is „fekete doboz”, noha az „aizsthisz” igazi természetének a megértése nem képzelhető el az érzékek működésének a vizsgálata nélkül. Ez pedig egyetemes természettudományi kérdés is. Rávettem magam az etológiára (Tembrock, Lorenz stb.). Így tehát a Te könyved is egyenesen kapóra jött.<sup>33</sup>

„De az én könyvem nem etológiai könyv” – írta Szőke megjegyzésként Maróthy utolsó mondata alá. Nem tulajdonított tehát központi jelentőséget munkája egyetlen tudományosan is értékelhető gondolatának, Maróthyval viszont a saját érdeklődése elsősorban mégis ezt láttatta meg. Maróthyéhoz hasonlít a svéd Nils L. Wallin esete is. *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* című 1991-es könyvében hét oldalt szentelt Szőke munkájának, a következő felvezetéssel:

A pragmatikus és szintaktikus egyezések és közös hajlamok, melyeket a nem-emberi és emberi hangadás strukturális rendje mutat, többek pusztán analógiáknál. Valódi homológok, melyek talán hasonló gének által vezérelt idegi szubsztrátumokban gyökereznek. [...] Ami a madárdalt illeti, hasonló elképzeléseket részletesen tárgyal Szőke Péter ma-

32 Uó: *A zene eredete...*, 152.

33 Maróthy János levele Szőke Péternek, 1982. december 21. OSZK Kézirattár, Fond 448.

gyar tudós, aki *A zene eredete és három világa* című könyvében a mélyszerkezet izomorfizmusait mutatta ki emberek és madarak énekformáiban, s ezeket filogenetikailag kondicionált homológokként definiálja.<sup>34</sup>

Az idézett részlethez tartozó hivatkozásban csupán *A zene eredete és három világa* cím angol fordítása szerepel, azzal a megjegyzéssel, hogy a könyv csak magyar nyelven érhető el. A „filogenetikailag kondicionált homológok” megfogalmazás Szőke hivatkozott művében nem fordul elő, csupán *Az ismeretlen madárzene* című hanglemeze kísérőfüzetében találkozunk a „közös filogenetikai gyökerű” szófordulattal a kérdéses párhuzamok jellemzésekor.<sup>35</sup> Ha ezekhez a nyomokhoz hozzáolvassuk Wallin és Szőke levelezését is,<sup>36</sup> egyértelművé válik, hogy a svéd kutató nem ismerte magyar kollégája teljes gondolatmenetét, és annak egyetlen számára érdekes feltevését a saját szótára segítségével, a maga átfogóbb tudományos hipotézisének keretén belül fogalmazta újra.

Ebben a hipotézisben fontos helyet kapnak a Szőke által felmutatottaknál jóval elvontabb strukturális párhuzamok is, például azok a statisztikai szabályszerűségek, melyek nagy variabilitást mutató hangfolyamatok szakaszainak egymásra következésében mutathatók ki. E kérdésben Wallinnál az emberi zenével való összehasonlítás alapja a gibbonok vokalizálása,<sup>37</sup> melyet Szőke, mivel nincsenek benne harmonikus hangközök, egyáltalán nem is tekintett zenének. Wallin elméletében a zeneiség fogalmát végső soron nem a hallható jelenségek bármilyen szintű szerkezeti jellemzői definiálják, hanem azok a feltételezett idegéletteni mechanizmusok és genetikai sajátosságok, melyeknek a hallható jelenségek csupán felszíni megnyilvánulásai.

Míg Wallin biomuzikológiának elnevezett megközelítésmódja az élő szervezetek belső világát tanulmányozza a zenével összefüggésben, addig a Finnországban működő olasz Dario Martinelli *zoomuzikológia* nevű irányzata az élőlények kommunikációját vizsgálja, azaz jelek segítségével történő érintkezésüket a külső világgal, és ezen a téren keres rokon vonásokat az ember zenei tevékenysége

---

34 „The pragmatical and syntactical conformities and common trends in structural organization between non-human and human vocalization [...] are based on more than analogies. They are real homologues, probably with roots in nervous substrates controlled by similar genes [...]. As for the bird song, similar ideas have [...] been argued at length by the Hungarian scholar and scientist Péter Szőke who, in his book *The Origin and the Three Realms of Music* pointed out the deep-structural isomorphisms between human and avian song forms, which he defines as phylogenetically conditioned homologues.” Nils L. Wallin: *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1991, 453–454.

35 *Az ismeretlen madárzene*. Budapest, Hungaroton, 1987. LPX 19347. Az idézett szófordulat a kísérőfüzet „Összefoglalás” feliratú bekezdésében szerepel.

36 Wallin könyvének birtokomban lévő példánya Szőke Péter tulajdona volt, számos jegyzete olvasható benne, szennycímlapján pedig a szerző neki szóló dedikációját találjuk („Dear Dr. Szőke, finally the whole book. I send it to you, with much gratitude and sympathy. Nils L. Wallin”. Ez a dedikáció – amint az OSZK Kézirattárának 448-as fondjában őrzött Szőke-levélhagyatékából kiderül – egyben az utolsó üzenet volt Wallin részéről az 1988 és 1992 között lefolytatott, ötfordulós levelezésük során.

37 Wallin: i. m., 450–453. Önálló tárgyalását lásd itt: Thomas Geissmann: „Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective”. In: Nils L. Wallin et al. (szerk.): *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, 103–123.



és az állatok hangadása között. Martinelli – aki a *zoomuzikológia* keresztapját és saját közvetlen előfutárát François-Bernard Mâche francia zeneszerzőben nevezi meg<sup>38</sup> – a zooszemiotika diszciplínájának alapjain áll: arra törekszik, hogy az állati kommunikáció jeleit az állatok saját értelmezési tartományán belül vizsgálja. *Of Birds, Whales and other Musicians* című 2009-es könyvének *Three steps towards music* című fejezetében a hazugság (*lying*), a játék (*playing*) és az esztétikum (*aesthetics*) zooszemiotikailag, azaz az állatok saját világában is értelmezhető kategóriáit kínálja fel mint az ember zenéje és egyes állatfajok hanghasználatára közötti lehetséges közös nevezőket.<sup>39</sup>

Ha elfogadjuk Wallin, illetve Martinelli szűkítő definícióit, melyek a zenét a fogalom biológiailag, illetve zooszemiotikailag megragadható rétegeire redukálják, feltehető, hogy e két értelemben valóban beszélhetünk a madárhangok immanens zenei jellegéről. Ez a jelleg azonban nem attól függ, hogy fennállnak-e a hangok között „harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok”, sem attól, hogy kísérleti személyek zenének nevezik-e azok sorozatát.

A bio-, zoo- és ornitomuzikológia elnevezései azt sugallják, hogy kutatási területük térképét az itt leírt sorrendben egyre kisebb átmérőjű koncentrikus körökként kell elképzelnünk. Mint azonban az a fentiekből kiderült, az elnevezések ilyen tekintetben félrevezetőek, hiszen valójában különböző jellegű és szemléletű gondolatrendszerekről van szó, melyek inkább csak közös határokkal és határátkelővel rendelkeznek. Az elméletek egyetlen mozzanata azonban mégis közös: mindhárom úgy alakítja a zene fogalmát, hogy az a vizsgált tárgy valamely benne rejlő tulajdonságán alapuljon. Szőke és Martinelli egyértelműen deklarálják is kutatói elfordulásukat az ettől eltérő, szubjektív zeneiségértelmezéstől – még ha Szőke a gyakorlatban áldozatul is esik a lassított felvételein fel-felbukkanó harmonikus hangközök projekciós kísértéseinek, s valójában az ekképp szerzett szubjektív élmények motiválják elköteleződését az objektivitás általa felmutatott eszköze, a magnetofon mellett:

Az ornitológiai, sőt a mai bioakusztikai irodalom is „zenének” nevezi és minősíti a madarak énekét, azaz természetes csicsergésformáit általában, amennyiben ezek „szépen” hangzanak, de anélkül hogy ismerné azok tényleges, csak hanglassítással megkülönböztethető valóban zenei vagy nem zenei formáját. A madárzenének ilyen korszerűtlen, költői eredetű értelmezése elfogadhatatlan. Lényegileg különbözik tőle az a madárzene-fogalom, mely a hanglassítás fényénél szerzett tudományos ismereteinken alapszik.<sup>40</sup>

Martinelli könyvének *Whose music it is?* című fejezetét a következőképp indítja:

Vajon a zoomuzikológia a csalogány éneke iránti csodálatunkkal kapcsolatos-e, és azzal, hogy azt pusztán emiatt zenének tekintjük? Vagy inkább azzal a gondolattal foglalkozik,

38 Dario Martinelli: *Of Birds, Whales and other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton, London: University of Scranton Press, 2009, 5.

39 Uott, 45–88.

40 Szőke: *A zene eredete...*, 187.

hogyan a madarak saját zenekoncepcióval bírnak, és ez a mentális koncepció az, amit a hangjaikba vetítenek?<sup>41</sup>

A kétféle megközelítésre a szerző a továbbiakban az etnográfia nemzetközi terminológiájából vett *etic* illetve *emic* kifejezésekkel utal, és egyértelműen az utóbbi mellett kötelezi el magát, más szóval olyan madárzene-fogalomból indul ki, mely a zooszemiótika fényénél szerzett tudományos ismeretein alapszik.

Mindkét idézet két alternatívát tartalmaz, s az elvetett alternatíva mindkét esetben azonos: a kutatók irányválasztásukkal az emberi kultúra sok évszázados madárzene-koncepciójának fordítanak hátat. Ennek alapja a bevezetésben említett újkori zenefogalom, mely egy hangfolyamat zene voltát elsősorban a hallgató ember viszonyulásának specifikus módjához köti. Szempontjából alapvetően közömbös, hogy a hangfolyamat miképpen jön létre a madárban (Wallin), vagy hogy milyen funkcióval bír a madár számára a fajtársaival való érintkezésében (Martinelli), ahogyan az is közömbös, hogy mutat-e strukturális hasonlóságot olyan más hangfolyamatokkal, amelyeket szintén zenének szoktak minősíteni (Szőke).

Az általam javasolt alternatíva nem kizáró, hanem kiegészítő jellegű. Nem vonom kétségbe Wallin és Martinelli kérdéseinek, illetve Szőke Wallint előlegező hipotézisének tudományos relevanciáját, csupán az általuk figyelmen kívül hagyott területre hívom fel a figyelmet. Megközelítésmódom az előző bekezdésben vázolt fenomenológiai szempontú zenemeghatározásból indul ki, melyet a három kutató a saját gyakorlatában mellőzött. A hangfolyamatokat zenévé avató specifikus viszonyulási mód több lehetséges aspektusa közül a madárhangok vonatkozásában is kiemelkedik a hallgató ember élményének esztétikai természete, szemléletem középpontjába ezért a hangok esztétikumát, ezt a zenénél egyrészt szűkebb – mert a zenefogalomnak csak egy részét képező –, másrészt tágabb – mert nemcsak a zenének minősített jelenségek esetében releváns – fogalmat állítom.

A kutató előtt a kérdésselvetés esztétikai-fenomenológiai útja mindaddig zárva áll, amíg a vizsgálódás tárgyát csak maguk a madárhangok vagy létrejöttük természeti körülményei képezik – mint az idézett művek esetében –, hiszen a kutató ebben az esetben csak a saját esztétikai élményét figyelhetné meg, arról pedig nem tehet objektív megállapításokat. A vizsgálat körét ezért úgy bővíttem, hogy tartalmazza a madárhangok emberi recepciójának dokumentumait is, köztük elsősorban éppen azokat a szövegeket, melyeket Szőke a fenti idézetben kritizál.

A madártani és bioakusztikai szövegeket az teszi a hangesztétikai szempontú kutatás legfontosabb forrásaivá, hogy szerzőik konkrét madárhang-élményeiket tudatosan rögzítették. Hangleírásaik, ha nyelvi eszközeikben gyakran költői-elek is, szemléletük eredetét tekintve semmiképpen sem azok: nem a madárzene általánosító és elvont költői toposzának visszhangjai, hanem az észlelés gyakorlatán, név szerint azonosított és megkülönböztetett madárfajok rendszeres meg-

---

41 „Does zoomusicology have to do with admiring a nightingale singing and considering it music simply for that reason? Or is it rather concerned with thinking that birds possess their own concept of music and that such a mental conception is what they are projecting in their sounds?” Martinelli: i. m., 22.

figyelésén alapulnak. Eleget kell tenniük annak a követelménynek, hogy olvasójuk a leírás alapján elképzelhesse és a természetben felismerhesse a hangokat, s e kritérium teljesítéséhez minden lehetséges referenciális eszközt mozgósíthatnak, köztük az író és az olvasók közösnek feltételezett kulturális háttérét, esztétikai érzékét és ítéleteit is. Esztétikai élményeket tükröző hangjellemezéseik tehát többnyire valójában nem is eshetnek módszertani kifogás alá, mert – a tudománytörténet régmúltjának egyes szövegeit kivéve – e jellemzések nem tudományos tézisekként, hanem a hangok azonosításának praktikus segédeszközeként szerepelnek.

Tanulmányom annak az egyre terebélyesedő képzeletbeli fának egy hajtása, melynek gyökere R. Murray Schafer *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World* című könyve.<sup>42</sup> Schafer végtelenül tág témája a természetben keletkező és az ember által létrehozott mindennemű hang szerepe az emberi életben és kultúrában, a hangokhoz elsősorban mint hangokhoz – s nem mint beszédhez, zenéhez stb. – való viszony összefüggéseiben. Témafelvetéséhez a legkülönbözőbb irányokból kapcsolódtak – illetve kapcsolhatók tőle független, de szemléletükben rokon – más kutatások, olyan mennyiségben, hogy konkrét példák helyett szerencsésebb a *sound studies* egész irodalmára utalnom.

Ennek a fának egy másik, az enyémhez közeli hajtása Joeri Bruyninckx *Sound-Sterile. Making Scientific Field Recordings in Ornithology* című tanulmánya,<sup>43</sup> mely a madárhangok rögzítésének és vizualizációjának metódusait mutatja be történeti változásaikban, a madártanban betöltött gyakorlati jelentőségük szempontjából. Az én kutatásom ezzel szemben az ember halláskultúrájában megmutatkozó esztétikai érzék szempontjából vizsgálja az ornitológia történetének dokumentumait – és nem csupán azokat, hanem bármely olyan szöveget, melyben közvetlen madárhangélmények tükröződnek.

Általában nem törekszem elszámolni madárhangokról szóló szépirodalmi művekkel, madárhangutánzást tartalmazó zeneművekkel, valamint azokkal az írásokkal, melyek összetett ideológiai rendszerek keretén belül tárgyalják a madárhangok zeneiségének kérdését, Athanasius Kircher 1650-es *Musurgia universalis*ának állatzenei fejezetétől<sup>44</sup> Charles Hartshorne amerikai filozófus 1992-es *Born to Sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song* című könyvéig.<sup>45</sup> A természetben szerzett auditív benyomások és a szerzők által papírra vetett mondatok vagy zenei hangok viszonya bármilyen dokumentumban áttételes, ám a felsoroltak esetében a sajátos célok és lehetőségek megsokszorozzák az áttételeket: e források nem

42 R. Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994. Első kiadás: *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

43 Joeri Bruyninckx: „Sound Sterile. Making Scientific Field Recordings in Ornithology”. In: Trevor Pinch–Karin Bijsterveld (szerk.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 127–150.; uő: *Sound Science. Recording and Listening in the Biology of Bird Song, 1880–1980*. PhD disszertáció, Maastricht: Maastricht University, 2013.

44 Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650.

45 Charles Hartshorne: *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

annyira primer hangélmények, mint sokkal inkább irodalmi és zenei toposzok, bölcséleti és természettudományos szemléletmódok lenyomatai. Ezért ezeket csak mint az élményekkel kölcsönhatásban álló kulturális háttér dokumentumait veszem számításba, és csupán annyiban tárgyalom őket, amennyiben közvetlen összefüggést mutatnak az elsődleges forrásdokumentumokkal.

Itt következő esettanulmányom madara, a barátposzáta körülbelül tizennégy centiméter hosszú, szürke tollú madár. A hím fejtetőjén fekete, a tojóén rozsdabarna színű, sapkaszerű folt látható – elnevezése minden európai nyelven erre utal. Átlagos súlya tizennyolc gramm. Európában őshonos, a legészakibb területek kivételével mindenhol fészkel, költőterületei Közép-Ázsiába nyúlnak. Dél- és Délnyugat-Európában át is telet, a populáció költöző részének telelőhelyei Észak- és Közép-Afrikában vannak.<sup>46</sup> Tudományos, azaz a Linné-féle kettős nevezéktan szerinti nevét 1758-ban kapta<sup>47</sup> (Linné először *Motacilla atricapillának*, feketeféjű billegetőnek nevezte, ám a billegetők nemzetségéből átsorolták a poszátákéba, ma is használatos neve ennek megfelelően *Sylvia atricapilla*). A faj hangadásában megkülönböztethető a hímek voltaképpeni éneke (*full song*), a hímek egy tisztázatlan funkciójú – feltehetően a repertoár tanulásában szerepet játszó – halkabb ének módja (*subsong*), a tojók éneke, a kapcsolattartó hangjelek, a riasztó hangjelek, valamint a fiókák eleségkérő hangja.<sup>48</sup> Tanulmányomban – egyetlen kivételtől eltekintve – zárólag a hímek territorialis funkciójú és a párválasztásban szerepet játszó voltaképpeni énekével foglalkozom.

A recepciótörténeti példák sorát a kivételes esettel, Szőke Péterével kezdem. A harmonikus frekvenciaviszonyok megállapításának előfeltétele az, hogy az egyes hangokat állandó frekvenciaértékek jellemezzék, ezért Szőke számára a zeneiségnek még a harmonikus arányoknál is alapvetőbb kritériuma volt az, hogy a vizsgált madárhang egyenes hangokból álljon. A barátposzáta énekében azonban egyetlen egyenes hangot sem lehet kimutatni.

A barátposzáta Szőke 1982-es összefoglaló könyvében csupán a felsorolás-szerűen említett példák között tűnik fel *A madárhangfejlődés nem zenei útja* című fejezetben,<sup>49</sup> öt évvel később megjelent, *Az ismeretlen madárzene* című hanglemezen azonban jelentős szerepet kap. Az ökörszem, a geze és az Észak-Amerikában honos kardinálistinty társaságában jelenik meg a B oldal hatodik sávjában, melyhez a kísérőfüzetben a következő felirat tartozik: „Fejlett, de zenei hangközök nélküli (ún. ’nem-zenei’) éneklésformák természetes hangzásukban és lassítva (kortársi ’újszenénkre’ emlékeztetve)”. A négy „nem-zenei” madár felvételei közül csak a barátposzátáé kapott külön ismertetést: „egyik leghíresebb, csengő hangú európai

46 Hadoram Shirihai–Gabriel Gargallo–Andreas J. Helbig: *Sylvia warblers. Identification, taxonomy and phylogeny of the genus Sylvia*. London: Helm, 2001, 45.

47 Uott, 45.; Carl Linné: *Systema Naturae. Editio decima, reformata*. Stockholm: imp. Laurentii Salvii, 1758, 187.

48 Shirihai–Gargallo–Helbig: i. m., 49–50.

49 Szőke: *A zene eredete...*, 96.

‘mesterdalnokunk’ természetes éneke, melyben valójában rendezetlen és rút, zeneietlen hangmintázat rejlik, miként egy részletének lassítása mutatja.”<sup>50</sup>

Az idézetben egyrészt a *zenei Szőke* által objektivizált és a *rút* szubjektív kategóriájának összemosása, másrészt a *valójában* szó használata érdemel figyelmet. A *valójában* mesterséges törésvonalat teremt, mely elválasztja egymástól a hallgatás két lehetséges módját, a természetes sebességűt és a lassítottat, és az utóbbit úgy állítja be, mintha kizárólag az vezetne el a hangok reális megtapasztalásához – tapasztalat alatt értve nemcsak a finomszerkezetre vonatkozó analitikus megállapításokat, hanem az esztétikai természetű benyomásokat is. Azt sugallja, hogy a csengő hangú „mesterdalnok” híre tévedésnek köszönhető esztétikai élményeken alapul, s hogy ezek az élmények ezért érvénytelenek.

A mesterséges törésvonalat igen jól érzékelteti Bertha Bulcsu író-publicista lemezismertetője, mely a barátposzáta hangesztétikumának kérdésével indít. Bertha játékos fogalmazásmódjából úgy tűnhet, hogy ironizál a Szőke által megrajzolt abszurd képleten, ám a recenzió többi részének lelkes egyetértése és egyenes beszédmódja arra utal, hogy valóban elfogadta a törésvonalat, és átlépve rajta átállt Szőke oldalára:

Csalódtam a barátposztákban. Főleg persze a mi barátposztánkban, aki feleségével két éve jelent meg először balatoni kertünkben, s délutánoként a diófa legteteféről szokott hangversenyt adni. Merész skálázásait időnként már többre becsültük, mint a rigófüttyöt, a pacsirták és fülemülék énekét, de átejtett bennünket. Ez derül ki dr. Szőke Péter Az ismeretlen madárzene című hanglemezeről, amit a napokban a Hungaroton adott közre. [...]

Nagy csalódást okozott nekem a dankasirály, akinek a vizek felett szálló jellegzetes hangja lelassítva és felbontva rekedt káromkodássá változik. De legkellemetlenebbül kertjeink mesterdalnokában, a barátposztájában kell csalódnunk, akinek modernkedő, látszólag más madárhangokat is átvevő és felhasználó hangfutamairól a mikroszkóp alatt kiderül, hogy trilláiban zeneietlen, rendezetlen hangmintázat rejlik, valójában egy kócos hőbörgésről, madárhalandzsáról van szó. Ejnye, ejnye, kedves Sylvia atricapilla...<sup>51</sup>

A hanglemez kísérőfüzetében a természetes és a lassított barátposzáta-ének megítélése közötti friss törésvonalon kívül észrevehető egy másik, régebbi eredetű is. Ez a törésvonal a lassított felvétel megítélésén belül mutatkozik, és valójában nem más, mint a *kortársi „újzene”* pozitív és negatív értékelése közötti, Szőké-től függetlenül is létező törésvonal egyenes folytatása. A kísérőfüzetben csak a Szőke felőli oldala válik láthatóvá, mikor a lassított barátposzátahang minősítésén keresztül a kortárs zene újító-kísérletező irányzatait is *rútnak* és *zeneietlennek* nevezi. Hogy a törésvonal másik, pozitív oldala hogyan mutatkozott meg a Szőke körüli madárzene-diskurzusban, azt a tanulmányom végén mutatom majd be.

Bertha Bulcsu talán nem kezdett volna olyan könnyen kétkedni a természetes barátposzáta-ének esztétikai élményének realitásában, hogyha a recenzió írá-

50 Szőke: *Az ismeretlen madárzene*.

51 Bertha Bulcsu: „A remeterigó éneke”. In: uő: *Egy író állatkertje*. Budapest: Schenk Verlag Kft., 1992, 153–155.

sakor a kezébe került volna egy hat évvel korábban megjelent kötet, Schmidt Egon ornitológus *Madárdal erdön-mezőn* című könyve. Benne *A legszorgalmasabb énekes* című fejezet a barátposzátáról szól – ez képviseli esettanulmányomban a madár énekének Szőke publikációihoz időben és térben is közeli, ám azoktól független recepcióját. Az általam javasolt szempontokat e szöveg kommentárjaként, történeti összefüggéseinek bemutatása által fogalmazom meg, ezért most hosszabban idézem:

Kertekben, bokrosokban, erdőszéleken járva a legkedvesebb madaraim közé tartozik a barátka vagy más néven barátposzáta. Ha meghallom csengő énekét valahol, mindig megállok egy kicsit, figyelem, „osztályozom” magamban. Mert a barátka éneke rendkívül sokféle. A legtöbb középszerű énekes, de akadnak egészen kiváló hangúak is, amelyeket méltán nevezhetünk mestereknek. Talán nem is lenne jó, ha minden egyes barátka ilyen kiváló tulajdonságokkal rendelkezne. Azt azért nem mondom, hogy megünnánk őket, én semmi esetre sem, de valószínűleg tompítaná a hangvadászat hangulatát, ha nem kelle-ne annyit keresni, bolyongani, kutyagolni, míg végre azt az egyet, az igazit meghallja az ember. [...] Jártomban-keltemben szerte az országban az utóbbi években is jó néhány igazán első osztályú madárral találkoztam.

A barátka énekét ismerők jól tudják, de talán mások is észrevették már, hogy a hímek énekében két egymástól élesen elkülönülő rész különböztethető meg. A bevezető egy kedves, hosszabb-rövidebb ideig tartó és lehetőleg minél több utánzást tartalmazó csi-csergés, amelyet a német nyelv „Vorgesang”-nak, azaz előéneknek, a hazai madarásznyelv „bokoréneknek” nevez. A német kifejezés arra utal, hogy utána még következik valami, sőt az, ami nagyobb becsben áll a madárhangok terén iskolázott fül számára, a magyar megfelelő viszont azt a megfigyelést tükrözi, hogy a barátkák rendszerint a bokrok sűrűjében bujkálva énekelnek.

A bokorének különböző időtartamú és erősségű, de legjobban az utánzások minőségében térhet el. Az osztrák specialisták azonban a legjobb és a legváltozatosabb bokorének-nél is messze többre tartják az utána következő „Überschlag”-ot, amelynek megjelölésére nincs megfelelő magyar szó. Ez a csengő hangú befejezés szerepel elsősorban a minőségi értékelések listáján, és annyiféle változata ismert, hogy elemzésükkel meg sem próbálkozom. Korábban, de talán még napjainkban is, a legkedveltebb az a befejezés volt, amikor a madár a „hejdióval” fejezi be énekét. Van otthon egy kis könyvecském Mathias Rauschtól,<sup>52</sup> aki a századforduló híres bécsi madárhang-szakértője volt, amely még ezt a befejezést is több különböző változatban ismerteti. Ilyen mélységig, bevallom, soha nem jutottam el. De azzal is tartozom az igazságnak, hogy számomra, az „igazi” barátkakedvelőkkel ellentétben, mindig a bokorének volt a kedvesebb. Szeretem a madáréneket, bármilyen legyen is az, de a legjobban mégis csak a mesteri utánzásokat kedvelem, amikor egy-egy madár torkából valamelyik szomszéd énekének részleteit, néha teljes strófáit hallom viszont mesteri hangszereléssel. [...]

A barátkák kedves, változatos csicsergésében, amivel éneküket kezdik – ha jól figyelünk – megtaláljuk a környéken élő számos más madár hangját is. A legszebben hangzik, amikor ez a kis énekművész a fülemüle trilláit szövi strófaiba, sőt néhány évvel ezelőtt a

52 Mathias Rausch: *Die gefiederten Sängervürsten des europäischen Festlandes*. Magdeburg: Creutzsche Verlagsbuchhandlung, 1900.

53 Schmidt Egon: „A legszorgalmasabb énekes”. In: uő: *Madárdal erdön-mezőn*. [Debrecen]: Natura, 1981, 65–69.

Felső-Tisza árterében egy olyan példányt is hallottam, amely az ott fészkelő nagy fülemülét utánozta mesterien. Emellett a barátka az a madár, amely, legalábbis a rovarevő madarak közül, talán a leghosszabb ideig gyönyörködött bennünket kedves, változatos énekével. A fekete sapkás hímek április elején, néha már március végén érkeznek, és a még lombtalan bokrok között csakhamar felhangzanak a jól ismert, csengő énekek. [...] Nyár derekán pedig, amikor a fülemülék, sőt a rigók is abbahagyják az éneklést, a barátkákat, különösen a reggeli órákban, még mindig rendszeresen hallhatjuk. [...]<sup>53</sup>

A barátposzáta hangélménye Schmidt Egon könyvében egy nagyobb, összetett élmény részeként jelenik meg, ez pedig a növényekkel és állatokkal való találkozás élménye azok természetes élőhelyein, az ember által sűrűn beépített területeken kívül. Ez a megfigyelői alaphelyzet ma egyértelműnek tűnik, ám korántsem kizárólagos a barátposzáta kultúrtörténetében. A madarat az elmúlt századokban a hangja miatt gyakran tartották háziállatként, a hangélmény a leírásokban ezért háziállat és gazdája kapcsolatának részeként is megjelenik – esetenként meglepően szerves részeként, ahogy például Giovanni Pietro Olina 1622-es, énekesmadarokról szóló könyvében olvassuk:

A kalitkában tartott madárkák közül a barátposzáta, latinul atricapilla természetől fogva vidám természetű, édes és kellemes énekű [...]. Csodálatos dolog látni, hogy ez a madárka a többinél inkább rendelkezik gazdája felismerésének a képességével, erről bizonyos énekmóddal adva jelet, amikor gazdáját a kalitkához közeledni látja [...].<sup>54</sup>

A jelenség leírását háromszáz évvel később is megtaláljuk Alfred Brehm sokkötetes, nagyírájú állattani enciklopédiájában. A következő részlet az 1929 és 1933 között kiadott magyar fordításból származik:

A barátkaposztátát kitűnő énekéért gyakrabban tartják kalitkában, mint a többi posztátát. [...] A barátkaposztátát, még a frissen befogott is, rendkívül szelíddé válik a fogságban, és gazdájához annyira vonzódik, hogy már messziről dallal üdvözlí, és ilyenkor énekében nem zavarja az sem, ha kalitkáját körülhordozzák a szobában.<sup>55</sup>

A 20. század előtti ismertetésekben a fentieknek megfelelően gyakran találunk a madár befogására és ellátására vonatkozó útmutatást is, illetve említéseket arról, hogyan nyilvánul meg utánzóképesége az ember közelében, civilizált hangkörnyezetben. A 19. század első feléből származó leírásokban olvassuk, hogy „ha

54 „La Capinera latinamente Atricapilla fra gl'altri uccelletti di Gabbia, è di natura allegra, di canto soave, e dilettooso [...]. E cosa maravigliosa il vedere, che questo uccelletto sia dotato d'una particolare conoscenza verso il padrone più degl'altri, dandone di questo particolare segno con una maniera di cantar, quando scorge il padrone attorno alla Gabbia [...]” Giovanni Pietro Olina: *Uccelli era ovvero discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que'che cantano, con il modo di prendergli, conoscergli, allevargli, e mantenergli*. Roma: Apresso Andrea Fei, 1622, 9.

55 Alfred Brehm: *Az állatok világa*. Átdolg., az új felfedezésekkel és magyar vonatkozásokkal kiegészített kiadás. Budapest: Gutenberg, [1929–1933], 9. köt. 39–40. Az idézett mondatok megfelelői már a német eredeti 1879-es második kiadásában is azonosíthatók, a számos későbbi rövidítés ellenére: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 5. köt. <sup>2</sup>Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1879, 185–186.

fiatal korától nevelik, [...] megtanul idegen dallamokat utánfütyülni”,<sup>56</sup> sőt, vannak olyan egyedei, „mellyek a szók kimondását és a póstasíp hangját is utánozták.”<sup>57</sup>

Hasonlókról már a fogvatartást rosszallva ír Herman Ottó *A madarak hasznáról és káráról* című 1901-es könyvében, összhangban a mű egészének madárvédő szellemével:

Vidám dala miatt ezt is üldözi a madárfogók és kereskedők kapzsisága. Kalitkáját rendszeren zöld portékával vonják be, hogy bokorban higgye magát és ilyen csalódásban élve énekel, sőt eltanulja a nótát és rabtársainak énekét is.<sup>58</sup>

Ha a gyakorlat maga nem is, annak megítélése tehát változott a 20. századfordulón. Ezt a változást más oldalról világítja meg a „Nagy Brehm” fent idézett, 1929–1933-as kiadásában található, aktuális magyar vonatkozásokat tartalmazó kiegészítés: „Kedvelt és hálás szobamadár, amelynek fogásához azonban az elővigyázatos, korrekt madárbarát hatósági engedélyt kér.”<sup>59</sup>

Alapvetően megváltozott gyakorlatot tükröznek a 20. század második felében keletkezett népszerű ismertetések, melyek egyértelműen természetjáró s nem madártartó olvasók számára készültek. A „Nagy Brehmben” említett engedély kiadásának lehetősége napjainkban fel sem merül, mert a barátposzáta Magyarországon védett madár,<sup>60</sup> de a Tandori Dezső által befogadott árva barátposzáta-fióka, Poszi esete már 1981-ben is kivételesnek számított.<sup>61</sup> A madár „a vak Pipi Néni – Tandori egy verebét – énekével vidító társ lett”, még ha éneke, lévén Poszi tojó, bizonyosan nem is tartalmazta a faj énekében annyira kedvelt *Überschlagot*, és valószínűleg egészében is halkabb és egyszerűbb volt a hímekénél.<sup>62</sup>

A változás azonban nem azt jelenti, hogy a természeti környezet élménye korábban hiányzott a madárhang-recepció hátteréből. A 18. század egyik legjelentősebb természettudósa, Georges-Louis Leclerc de Buffon így írt harminchat kötetes *Histoire Naturelle*-jének 1778-ban megjelent huszadik kötetében:

Minden poszáta közül a barátposzáta rendelkezik a legkellemesebb és legfolyamatosabb énekkel; kissé hasonlít a csalogányéra, és jóval tovább élvezzük, mert több héttel azután is, hogy a tavasz nevezett mesterdálnoka elhallgatott, az erdőt mindenhol zengeni halljuk e poszáták énekétől; hangjuk egyszerű, tiszta és könnyed; és kis hangterjedelmű, de kellemes, rugalmas és cizellált hajlítások sorozata jellemzi éneküket; úgy tűnik, ez az ének ma-

56 „Jung aufgezogen werden sie sehr zahm und lernen fremde Melodien nach pfeifen.” [Christian Adam Adolph Buhle]: *Die Naturgeschichte in getreuen Abbildungen und mit ausführlicher Beschreibung derselben Vögel*. Halberstadt–Pest: Carl Brüggemann–Otto Wigand, [1831?], 102–103.

57 Hanák Ker. János: *Természetrész vagyis: az állat-, növény és ásványországnak természethű rajzokkal ellátott rendszeres leírása magán és nyilvános oktatásra*. Első kötet. Emlősök és madarak. Pest: Hartleben Konrad Adolf, 1848, 230.

58 Herman Ottó: *A madarak hasznáról és káráról*. <sup>3</sup>Budapest: Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1908, 68.

59 Brehm: i. m., 186.

60 13/2001. (V. 9.) KöM rendelet a védett és a fokozottan védett növény- és állatfajokról. [http://njt.hu/cgi\\_bin/njt\\_doc.cgi?docid=56000.313262](http://njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=56000.313262) (2015. november 27.)

61 Tandori Dezső: „A barátposzáta esztendeje”, *Tiszatáj*, 47/10. (1993. október), 11–18., ide: 13.

62 A tojók énekéről lásd: Shirihai–Gargallo–Helbig: i. m., 50.



gában hordozza azon helyek frissességét, ahol felhangzik; megfesti a nyugalmat, kifejezi még a boldogságot is; mert az érzékeny szívek nem maradnak édes érzések nélkül azon hangok hallatán, amelyekre a természet az általa boldoggá tett lényeket ihleti.<sup>63</sup>

Buffonnál a környezet nem is csupán passzív háttérként jelenik meg tehát, hanem olyan tényezőként, mely aktívan és alapvetően befolyásolja a barátposzáta énekét, mintegy átsugározva rá a maga jellemzőit. A barátposzáta hangja, mint közvetítő, összeköttetést teremt a természet egésze és az érzékeny emberi szív között, s az ember ezáltal válik képessé arra, hogy megtapasztalja a természet frissességét, nyugalmat és boldogságát – vagy legalábbis felerősödik ez a képessége. Schmidt Egon az énekesmadarak védelmére szólít idézett írása végén, megemlítve saját korábbi jelmondatát: „madárdal nélkül halott az erdő!”.<sup>64</sup> Buffon elképzelését ezzel szemben így lehet újrafogalmazni: „erdő nélkül halott a madárdal”.

Buffon szövege csak egyike a számtalan írásnak, melyben a barátposzáta énekét a csalogányéhoz – más néven fülemülééhez – hasonlítják. Van, ahol még a madár elnevezése is ezen az összehasonlításon alapul: 18. századi források szerint Norfolkban *mock nightingale*, azaz *álcsalogány* a neve,<sup>65</sup> Magyarország egyes tájain a 20. század első évtizedeiben *papfülemile*.<sup>66</sup> Schmidt szövegét olvasva fölmerül a kérdés, hogy a hasonlóság képzete vajon nem a voltaképpeni csalogánymotívumok utánzásának köszönhető-e, ám tekintve azt, hogy e motívumok megjelenése nem törvényszerű a barátposzáta énekében, s hogy hírüket – ahogy Schmidt is utal rá – elsősorban énekük utánzásoktól mentes második felének köszönhetik, az utánzás eshetősége önmagában nem adhat magyarázatot a hasonlóságról szóló tétel elterjedtségére, melyet az alábbi, 19. századi példák hivatottak szemléltetni:

[1823] A barátposzáta a legelragadóbb poszáta közé tartozik, és az angliai énekesmadarak között második helyre sorolható. Lágy hangjai véleményünk szerint tényleg felérnek a hangzás gazdagságában a csalogány dalának bármely hangjával, ha ugyan nem előbbre valók náluk. Igaz, hogy a csicsérgés rendszertelen, de édesen vad, és dallammal teli.<sup>67</sup>

63 „La fauvette à tête noire est de toutes les fauvettes celle qui a le chant le plus agréable et le plus continu; il tient un peu de celui du rossignol, et l'on en jouit bien plus long-temps, car plusieurs semaines après que ce chantre du printemps s'est tu, l'on entend les bois résonner partout du chant de ces fauvettes; leur voix est facile, pure et légère, et leur chant s'exprime par une suite de modulations peu étendues, mais agréables, flexibles et nuancées; ce chant semble tenir de la fraîcheur des lieux où il se fait entendre; il en peint la tranquillité, il en exprime même le bonheur; car les coeurs sensibles n'entendent pas, sans une douce émotion, les accents inspirés par la nature, aux êtres qu'elle rend heureux.” George Louis Leclerc Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*. Tome Vingtième. Paris: L'Imprimerie Royale, 1778, 128.

64 Schmidt: i. m., 69.

65 James Bolton: *Harmonia Ruralis, or, An Essay Towards a Natural History of British Song Birds*. London: Simpkin and Marshall, 1830, 47.; Daines Barrington: „Experiments and Observations on the Singing of Birds”. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 63. 1773, 249–91. Ide: 282.

66 Brehm: i. m., 186.

67 „The Blackcap is truly a most delightful warbler, and may be ranked as second in the class of British song-birds. Indeed, in our opinion, its mellow notes are equal if not superior in richness of tone to any in the nightingale's song. It is true the warble is desultory, but sweetly wild and full of melody.” Patrick Syme: *A treatise on British song-birds*. Edinburgh: John Anderson, 1823, 115.

[1833] A ravasz és óvatos barátposzáta minden kétséget kizáróan legkedvesebb énekeseink közé tartozik; és [Bajorországban] különösen az erdei falvak lakói becsülik többre a csalogánynál. Bár a csalogányok és a geze énekének erős és beszédes dallamait nem éri utol, de hangja valóban még tisztábban fuvolaszerűbb azokénál, éneke pedig majdnem még változatosabb, egybefüggőbb és lépcsőzetesebb, és nem igényel akkora erőfeszítést, mint azoké.<sup>68</sup>

[1833] Semmi sem okoz nekem nagyobb gyönyörűséget, mint ennek a madárnak az éneke. Határozottan nagyobb hangterjedelemmel és változatossággal bír, mint bármely más angliai madár, a csalogányt kivéve.<sup>69</sup>

[1840] E faj hímjének nagyon kellemes és változatos az éneke; de a mi tájunkon [Franciaország Gard megyéjében és környékén] nem szokás kalitkában tartani, szemben Franciaország több más vidékével, és nincs ebben igazunk, mert a barátposzáta hangja édességében majdnem megegyezik a csalogányéval.<sup>70</sup>

[1854 előtt] Ha mégoly sokat kesergék is amiatt, hogy e madár [a csalogány] látogatásai olyan ritkások, mégsem adnám érte a barátposzáta, minden angol poszátaunk közül ízlésem szerint a legelragadóbban édest, féktelent és csodálatosat.<sup>71</sup>

[1879] A hím kitűnő éneke szépségére nézve rögtön a fülemüle csattogása után következik.<sup>72</sup>

Hogy a két madár összehasonlító vizsgálata toposzá merevedett, annak okát két szempont nem tudatos összemérésében és az így létrejövő leegyszerűsített kép vonzerejében látom, mely éppen ebben az egyszerűségben rejlik. Az idézetekből egyrészt az olvasható ki, hogy a barátposzáta és a csalogány a hangjuk miatt legjobban értékelt madarak közé tartoznak – mely madarak halmazában nyilvánvalóan több másik faj is szerepel az övéken kívül –, másrészt hogy hangjuk pszichikusakusztikai valóságában mutatkoznak bizonyos hasonlóságok – mely hasonlóságok bizonyosan megint csak több más fajjal sorolják őket egy halmazba. A kétféle halmaz válogatási szempontjai eltérő jellegűek tehát, a vélekedések mégis összemosás

68 „Ohne allen Zweifel gehört der schlaue und vorsichtige Mönch unter die beliebtesten Sänger; und besonders von den Bewohnern der Walddorfer wird er der Nachtigall vorgezogen. Zwar erreicht er diese nicht in den starken und sprechenden Melodien in seinem Gesange, aber seine Stimme ist in der That ungemein reiner flötenartiger, und sein Gesang fast noch mannigfaltiger, einander anhängender und stufenförmiger, und erfordert nicht den Aufwand, wie die Nachtigallen und der Spötter.” Wilhelm Riedel: *Die Grasmücken und Nachtigallen in Europa*. Nördlingen: Karl Heinrich Beck, 1833, 176.

69 „Nothing ever delights me more than the song of this bird. He has decidedly more compass and variety than any other English bird, except the nightingale.” [Edward Newman:] *The letters of Rusticus on the natural history of Godalming. Extracted from the Magazine of Natural History, the Entomological Magazine, and The Entomologist*. London: John van Voorst, 1849, 30–31.

70 „Le mâle de cette espèce a un chant très agréable et varié; mais dans notre pays on n’a pas l’habitude de le nourrir en cage comme on fait dans plusieurs contrées de la France, et l’on a tort, car la voix de la Fauvette à Tête Noire égale par sa douceur presque celle du Rossignol.” Jean Crespon: *Ornithologie du Gard et des pays circonvoisins*. Nîmes, Montpellier: Bianquis-Gignoux, Castel, 1840, 128.

71 „Much as I lament that the visits of this bird [the nightingale] are so few and far between, I would not give up the blackcap for him, – of all our English warblers, to my taste, the most ravishingly sweet, wild, and wonderful.” John Freeman Milward Dovaston (1782–1854): [Ismeretlen mű]. Az idézet forrása: [N. N.]: „Nightingale”. In: John Marius Wilson (ed.): *The Rural Cyclopaedia, Or A General Dictionary of Agriculture. Vol. III*. Edinburgh: Fullarton and Co., 1857, 554.

72 Brehm: i. m., 186.

e szempontokat: a két halmaz metszetét képezik, e metszetben pedig kizárólag a barátposzáta és a csalogány található.

Ez a képlet kétféle illúziót is kelt: egyrészt egyoldalúan hangsúlyozza a hasonlóságokat a különbségekkel szemben, másrészt a két madarat egy verseny résztvevőiként láttatja, amint épp az első helyezéért küzdenek egymással. A kétféle illúzió szorosan összefügg, és erősíti egymást: a hasonlóságok jelölik ki azt a „sportágat”, amelyben a verseny elindul, a verseny pedig még jobban leszűkíti a figyelmet a hasonlóságokra.

Figyelemre méltó mozzanat a harmadik madár feltűnése egyetlen idézetben. A geze azon nyomban versenybe, sőt, az élmezőnybe kerül, mihelyst a szerző – Karl Heinrich Beck – kétféle pszichoakusztikai szempontcsoportot is bekapcsol az összehasonlításba, ezzel „biatlonná” alakítva át a „sportágat”. Még látványosabban átrendeződik a mezőny Daines Barringtonnál, aki a madarakat 1773-as összehasonlításában „pentatlonban indította”, ahogy az 1. faksimilén látható.<sup>73</sup> Az öszszevetés ötféle szempontja az oszlopfeljelekben olvasható: *a hang lágysága; vidám hangok; panaszos hangok; hangterjedelem; előadás*. Az elérhető maximális pontszám minden kategóriában húsz. Az összesítésben első helyen kilencven ponttal a csalogány áll, második helyezett hetvennégy ponttal a kenderike, s csak harmadik helyezést ér el a táblázat legalján kiemelve szereplő barátposzáta, hatvanhat ponttal. Nem sokkal marad le tőle a hatvanhárom pontot szerzett mezei pacsirta. Bár az összesítésben a barátposzáta kiemelkedően jól szerepel, az egyes kategóriákban többen is megelőzik: a hang lágyságában az erdei pacsirta négy ponttal, vidám hangok tekintetében a tengelic hét ponttal jobb nála.

Barrington példája azonban kivételes, az irodalomban a csalogány és a barátposzáta versengésének toposza uralkodik. A hasonlóság hangsúlyozása – mely alapján az olvasó hajlamos szoros akusztikus megfelelésekre gondolni – erősen befolyásolja az elvárásokat, s ebből fakadóan az értékelést is. Kitűnően példázza ezt az amerikai természetbúvár, John Burroughs (1837–1921) esete, aki nyilvánvalóan megismerkedett a hazájában nem honos két madár irodalmával, s a madarakat életében először csak ezt követően hallotta, 1871 után,<sup>74</sup> egy nagy-britanniai utazása alkalmával. Lám, nem Bertha Bulcsu volt az első ember, aki az olvasmányai miatt csalódott a barátposzátaban:

Míg itt ültem, láttam, és először hallottam is a barátposzáatát. A hangot azonnal felismerem fényességéről és erejéről, és mert enyhén a csalogány hangjára emlékeztetett, de csalódást keltett, arra számítottam, hogy jobban megközelíti majd nagy riválisát. Csengő, élénk zengzet ez, de egészében véve durvának tűnt a számomra, nem puhán és finoman hajlítottnak.<sup>75</sup>

73 Barrington: i. m., 282.

74 *The Writings of John Burroughs*. Vol. VI.: *Fresh Fields*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1884, 143.

75 „While sitting here I saw, and for the first time heard, the blackcapped warbler. I recognised the note at once by its brightness and strength, and a faint suggestion in it of the nightingale’s; but it was disappointing: I had expected in it a nearer approach to its great rival. It is a ringing, animated strain, but as a whole seemed to me crude, not smoothly and finely modulated.” Uott, 115.

|  | Mellow-<br>ness of<br>tone. | Sprightly<br>notes. | Plaintive<br>notes. | Compaís. | Execu-<br>tion. |
|--|-----------------------------|---------------------|---------------------|----------|-----------------|
| Nightingale . . . . .  | 19                          | 14                  | 19                  | 19       | 19              |
| Sylkark . . . . .  | 4                           | 19                  | 4                   | 18       | 18              |
| Woodlark . . . . .   | 18                          | 4                   | 17                  | 12       | 8               |
| Titlark . . . . .  | 12                          | 12                  | 12                  | 12       | 12              |
| Linnet . . . . .   | 12                          | 16                  | 12                  | 16       | 18              |
| Goldfinch . . . . .  | 4                           | 19                  | 4                   | 12       | 12              |
| Chaffinch . . . . .  | 4                           | 12                  | 4                   | 8        | 8               |
| Greenfinch . . . . .   | 4                           | 4                   | 4                   | 4        | 6               |
| Hedge-sparrow . . . . .  | 6                           | 0                   | 6                   | 4        | 4               |
| Aberdavine (or Sifkin) . . . . .                                     | 2                           | 4                   | 0                   | 4        | 4               |
| Redpoll . . . . .  | 0                           | 4                   | 0                   | 4        | 4               |
| Thrush . . . . .   | 4                           | 4                   | 4                   | 4        | 4               |
| Blackbird . . . . .  | 4                           | 4                   | 0                   | 2        | 2               |
| Robin . . . . .  | 6                           | 16                  | 12                  | 12       | 12              |
| Wren . . . . .   | 0                           | 12                  | 0                   | 4        | 4               |
| Reed-sparrow . . . . .   | 0                           | 4                   | 0                   | 2        | 2               |
| Black-cap, or the Norfolk<br>Mock nightingale <sup>k</sup> . . . . . | 14                          | 12                  | 12                  | 14       | 14              |

<sup>k</sup> Brit. Zool. p. 262.

1. fakszimile. Daines Barrington: Philosophical Transactions of the Royal Society, Vol. 63., 282. old. A madarak fölülról lefelé (nem a helyezés sorrendjében): csalogány, mezei pacsirta, erdei pacsirta, réti pityer, kenderike, tengelic, erdei pinyt, zöldike, erdei szürkebegy, csíz, zsezse, [énekes] rigó, feketerigó, vörösbegy, ökörszem, nádi sármány, barátposzáta „avagy a norfolki álcscalogány”

Az angol William Henry Hudson 1895-ben idézte amerikai kollégáját, és ellenvéleményét fejezte ki: „Nem mondanám a barátposzáta énekét durvának, bármilyen féktelen és szabálytalan legyen is; sem azt, hogy akár a legcsekélyebb mértékben emlékeztetne a csalogányra.”<sup>76</sup>

Mivel a két madár énekének egyes pszichoakusztikai elemei valóban mutatnak hasonlóságot, feltehető, hogy Hudson nem is annyira az ilyen értelmű rokonság lehetőségét, mint inkább a riválisokról szóló, hamis elvárásokhoz vezető tételt utasította el. Az is elképzelhető azonban, hogy a rivális madarak toposzát Hudson ítéletalkotó folyamatából egy másik, sokkal régibb és erősebb toposz szorította ki, mely éppen a különbségeket hangsúlyozza: ez a csalogány énekének panaszosságáról szól, és kizárja, hogy a madár – az ógörög mítosz tragikus sorsú Philomelája – azonos kategóriában nevezzen versenybe a kedélyes barátposzáttal. Az utóbbi lehetőség Hudsonnal kapcsolatban feltételezés marad, Herman Ottó alábbi, 1901-es szövege esetében azonban igazolhatónak látszik:

76 „I should not say that the blackcap's strain is crude, however wild and irregular it may be; nor that there is in it even a faint suggestion of the nightingale's.” William Henry Hudson: *British Birds*. London, New York: Longmans, Green, and Co., 1921, 69. Első kiadása: 1895.

[A barátposzáta] dala egyszerű, nem is közelíti a fülemülését, nem csattogó, nem bánatos, nem zokogó; hanem kedves füttyörészés, akár valami víg gyerkőcczé; fel is hangzik a bokornak majd erről, majd arról az oldaláról és a figyelő emberre vidámságot áraszt.<sup>77</sup>

Hogy az összehasonlítást Herman szövegében az antik gyökerű nagy európai csalogánytoposz befolyásolja, segít észrevenni Lázár Kálmán ornitológus három évtizeddel korábbi leírása – és egyszerismind azt is megmutatja, hogy a különbség és hasonlóság egyidejű tényállásai közötti feszültség feloldható:

Művészek a szó legnemesebb értelmében a tulajdonképpeni zenérek [= poszáták]. Ezek vékony csőrű, gyöngéd testalkotú, egyszerű színezetű, nagyon kifejtett agyrendszerrel és hangszervekkel bíró kis madarak, melyek kies tájak, szőlőhegyek, hús ligetekben szeretnek tartózkodni, mint a régi görög költők szent berkeikben. Köztük fő művész a csalogány, az erdő szíve, mély érzelmű, lángeszű szárnyas költő. [...] Elragadó dala a legridegebb keblű emberre is kell hogy benyomást tegyen, mert az a legszelidebb érzelmek, felengző ábránd, vágyteli epedés, kétségbeejtő fájdalom csodás vegyületét képezi eredetien és meghatóan eléadva [...].

A csalogányt megközelíti a barátkenér. Ennél hiányzik ugyan a művészi ihlet, hangterjedtség, változatosság, de rendkívül[i] kellem és vidámság jellemzik azt, és sokak előtt a csalogány dalánál kedveltebbé teszi[k]. Ő egy érző szívű, derült kedélyű lírikus, míg a csalogány elegikusnak nevezhető.<sup>78</sup>

Lázár leírása arra is rávilágít, hogy a két madár összevetésére a korabeli taxonómia is ösztönzést adott: a csalogányt ekkor még a barátposzátával azonos rendszertani kategóriába („zenérek” = poszáták = Sylvia) sorolták. Az „erdő szíve” szófordulat Vörösmarty Mihály *Madárhangok* című 1845-ös költeményéből való, Lázár a verset hosszabban is idézi, és saját jellemzése egészében is szorosan kapcsolódik a költő által újrafogalmazott csalogánytoposzhoz. A versben hét vidámnak mondott hangú madár említése után olvassuk: „Csak egy, a főművészné, / Egy gyöngé csalogány / Csattogja gyász zenéjét, / A cserje vad bogán. / És annyi fájdalom van / És annyi kín szívén; / Embert megölne százszor / Ily gyilkos érzemény.” Kimondatlanul Herman is ehhez a hagyományhoz kötődik, mely még tehát a 20. századfordulón is virult, hiába vonta azt kétségbe Samuel Taylor Coleridge 1798-ban *The Nightingale* című költeményében („Búskomor madár! Ó! Üres gondolat! / A természetben semmi sem búskomor!”),<sup>79</sup> s hiába volt ismert tény, hogy csak a hímcsalogány énekel.

Schmidt Egon szövegén kívül három másik idézet nevezte a barátposzáta énekét változatosnak, Lázár ezzel szemben a változatosság hiányáról ír. Úgy vélem, az ellentmondás csak látszólagos, és nem az egyéni ízlések közmondásos különbözőségével magyarázható, hanem azzal, hogy Lázár az ének más aspektusára összpontosít, mint a többiek. A kérdés rendszerint a csalogánnyal való összehasonlítás során merül fel. A csalogány énekében egyedtől függően százhusz és kétszázhatvan közötti, jellegében a többitől gyakran feltűnően eltérő strófatípust lehet megkü-

77 Herman: i. m., 68.

78 Lázár Kálmán: „A madárhang és a madárdal”. In: uő: *A lég urai*. Pest: Emich Gusztáv, 1866, 109–113.

79 „A melancholy bird! Oh! idle thought! / In nature there is nothing melancholy.”

lönböztetni,<sup>80</sup> az egyes strófák azonban jellemzően azonos motívumok ritmikus ismétlődéséből állnak. A barátposzáta énekében ezzel szemben csak kétféle szakasz, a bokorének és az *Überschlag* különböztethető meg, viszont az előbbi a legkülönbözőbb utánzásokat tartalmazhatja – míg a csalogány más fajokat nem utánoz –, az *Überschlag* pedig, bár a fényes színezet és a gyors, hajlékony mozgásformák által meghatározott általános jellege mindig azonos, mégis igen nagy belső variabilitást mutat – vidékenként, egyedenként és az egyedek énekén belül is –, és a csalogány élesen elváló strófiáival, illetve kiismerhető ritmikusságával szemben a parttalan-ság illetve kiszámíthatatlanság benyomását kelti.

Ez utóbbi jellemzőivel magyarázhatók – a *változatos* jelző használatán túl – a kapkodó és féktelen jellegről szóló beszámolók vagy John Dovaston angol természetbúvár mondata: „[...] ahogy az zseniális költőhöz illik, néha alig tudja, mit is akar, és tekintet nélkül Arisztotelészre és az egységekre, sem eleje, sem közepe, sem vége nincs [a dalának] [...]”<sup>81</sup>

Ami pedig a hajlékony, azaz kizárólag kisebb-nagyobb csúszásokból álló mozgásformákat illeti, ezt a Herman-idézet „fütyörésző gyerkőc”-hasonlatával kapcsolhatjuk össze, melynek párhuzamait Edward Newman 1849-es és Béli Miklós 1980-as leírásaiban is megtaláljuk:

Lágy, halk dallamos fütyüléssel kezd, amely olyan, akár egy messziről hallott csalogány hangja vagy egy paraszt fütyülése a távolban, melyet dallammá lágyítanak a környező dombok; egyre közelebb jön, egyre csak emelkedik, szünet nélkül, egyre hangosabb és hangosabb, változatos, gazdag, folyékony és zengő hangok elhúzódo sorozata, míg egyszerre meglepetten veszed észre, hogy a kis madár, akinek a torkából ez a kiváló dallam árad, egy bokron ül melletted, vagy egy fa ágán a fejed fölött.<sup>82</sup>

Énekének jellemző része egy tiszta *fuvolahangokból álló, messze csengő fütyörészés*, amit egy halkabb csicsérékelés előz meg.<sup>83</sup>

A három idézetben a fütyty nem a *madárfütyty* kifejezésből ismert általános értelemben szerepel, mint a *madárdal* szinonimája, hanem kifejezetten az emberi fütytyülésre mint dallamok megszólaltatásának egy módjára utal – ezt a magyar *fütytyörész* ige használata teljesen egyértelművé teszi. A hasonlat az emberi fütytyülés hangkép-

80 Heinrike Hultsch: *Beziehungen zwischen Struktur, zeitlicher Variabilität und sozialem Einsatz des Gesangs der Nachtigall (Luscinia megarhynchos B.)*, Disszertáció, Freie Universität Berlin, 1980, 26.

81 „[...] like a poet of all-genius, he sometimes hardly knows what he is about, and has, regardless of Aristotle and the unities, neither beginning, middle, nor end [...]” John Freeman Milward Dovaston: [Ismeretlen mű]. Az idézet forrása: [N. N.]: „Nightingale”. In: John Marius Wilson (ed.): *The Rural Cyclopedia, Or A General Dictionary of Agriculture*. Vol. III. Edinburgh: Fullarton and Co., 1857, 554.

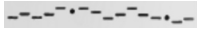
82 „He begins with a soft low melodious whistle, like the voice of the nightingale heard a far off, or the whistle of a countryman at a distance, softened into melody by the surrounding hills; it comes nearer and nearer, it rises up, up, up, without any pause, louder, and louder, and louder, a continued series of varied, rich, liquid, and sonorous notes, till all at once you are astonished to find the little bird, from whose throat such surpassing melody is poured, is sitting in a bush by your side, or on the stem of a tree close over your head.” [Edward Newman:] i. m., 30–31.

83 Béli Miklós: *Madárhatórózó. Romániai Szocialista Köztársaság madarai*. Kolozsvár-Napoca: Dacia Könyvkiadó, 1980, 89–90. Kiemelés az eredetiben.

zotechnikájából adódó csúszkáláson alapul, ugyanakkor azt is sugallja, hogy a barátságos énekében a megfigyelők dallamokat észlelnek, azaz olyan hangsorozatokat, melyeknek elemeit hallásuk képes tonálisan egymásra vonatkoztatni. E dal-  
lamoknak Christian Buhle még a műfaját is azonosítani véli: „[Éneke] egy nagyon változatos, kellemes pianóból és egy rákövetkező tisztán fuvolázó, csengő fortéból áll, mely úgy hangzik, mint egy rövid induló vagy mint egy fanfár.”<sup>84</sup>

A dallamosság mibenlétének értelmezéséhez a legtöbb támpontot Alwin Voigt *Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen* című, először 1894-ben megjelent könyve nyújtja. A részletes és érzékletes madárhang-határozó 1961-ben a tizenkettedik kiadásánál tartott, ezt azóta többször utánnyomták, legutóbb 2010-ben. Alább az 1933-as tizedik kiadásból idézek:

Jó barátságosát énekelni hallani pompás élvezet; köztük a legjobbak nemcsak hogy az összes más posztafélet múltják felül, hanem a többi hazai énekesmadár közül is csak kevés éri utol őket fuvolázó hangjaik szép hangzásában. Persze ezektől a madaraktól is gyakran hall az ember gyengébb teljesítményt. A teljes ének gyors, érdes csicsérgéssel kezdődik (piano); olyan barátságosátával azonban csak ritkán találkozom, amely csak a bevezetést használta; az énekes rendszerint továbbküldi magát a fuvolahangokig, amelyek mindenkinek feltűnnek szép csengésükkel. Az ének e szakaszának neve *Überschlag* (forte). Az éneklési időszak vége felé sokuk egészen elhagyja a piano szakaszt, vagy nagyon lerövidíti. A fiatalabb hímek, amikor a forte szakaszhoz érnek, két vagy három fuvolahang után abbahagyják, a jobbak tízig vagy tovább is viszik, a következő séma szerint:

 az egészet fűrgén és megszakítás nélkül adva elő. A tipikus *Überschlag* gyakran felfelé lépő szekunddal végződik: körülbelül



vagy f-gisz. Az *Überschlag*

egyébként szabálytalan hangfolyamából nemritkán határozott motívumok lépnek elő; halottam például egy kiváló énekest, amely többször alkalmazta a



h-moll hár-

mashangzatot; mások egy *djüdjdjüt* fűztek hozzá, olyan telten és mélyen (egy ízben *fisz<sub>3</sub>* [az 1908-as kiadásban *fisz<sub>2</sub>*]), akár a csalogány. Ha az egyik határozott *Überschlag* [recte: motívum] kétszer fordul elő, például



a madár duplaverésűnek számít.

1) Sok *Überschlag* közel áll dallamában Wagner *Siegfriedjének* madárhangmotívumához.<sup>85</sup>

84 „Er besteht aus einem sehr abwechselnden, angenehmen Piano, dem ein rein flötendes, lautes Forte folgt, was wie ein kurzer Marsch oder wie eine Fanfare klingt.” [Buhle:] i. m.

85 „Gute Schwarzplättchen singen zu hören ist ein köstlicher Genuß; die besten unter ihnen überbieten nicht allein alle andren Grasmücken, sondern werden an Wohl laut der flötenden Töne von wenigen andren einheimischen Singvögeln erreicht. Allerdings hört man gerade von diesem Vogel oft schwächere Leistungen. Der vollständige Gesang beginnt mit eine meiligen, rauhen Gezwitscher (Piano); aber nur selten ist mir ein Schwarzplättchen vorgekommen, das nichts anderes als die Einleitung brachte; in der Regel ringt sich der Sänger hindurch zu Flötentönen, die jedermann durch ihre Klangschönheit auffallen. Diesen Teil des Gesanges bezeichnet man mit *Überschlag* (Forte). Gegen Ende der Sangeszeit lassen manche das Piano ganz weg oder kürzen es doch sehr ab. Jüngere Männchen brechen, wenn sie das Forte erreicht haben, nach zwei oder drei Flötentönen ab, die besseren bringen es zu zehn und mehr nach folgendem Schema: [ábra]<sup>1)</sup>, das Ganze flott und lückelos gebunden vorgetragen. Oft schließt der typische *Überschlag* mit einer Sekunde aufwärts ab, etwa [kotta] oder f gis. Nicht selten treten aus der sonst regellosen Tonfolge des *Überschlags* bestimmte

A *Siegfried* második felvonásának pentaton madármotívuma egészében egyetlen európai madár énekéből sem vezethető le – szemben például Beethoven VI. szimfóniájának jól azonosítható madárhangutánzataival –, fogantatásával kapcsolatban összehasonlíthatatlanul többet sejtet az a rokonság, mely a *Ring* más természetmotívumaihoz fűzi. Wagner szándéka inkább valamiféle közelebről meg nem határozott „madárszerűség” megteremtésére irányulhatott: úgy tűnik, ezt szolgálja a stíluskörnyezeten belül töredékesnek és szigetszerűnek ható melodika és a motívum megszólalásai közötti szünetek. Voigt Wagner-asszociációját feltehetőleg az ébresztette fel, hogy a barátposzáta *Überschlag*jának apró szakaszai esetenként az emberi zene skálafokaira emlékeztetnek, és hogy a megkülönböztethető szakaszok darabszáma – ha az első sematikus ábrával szemléltetett fejlett *Überschlag*ból indulunk ki, ahogy maga Voigt is tette – közelít a *Siegfried* erdei madarának egyes megszólalásai során hallható hangok számához.

Úgy látszik tehát, hogy Voigt észrevétele a *Ring* keletkezéstörténetének feltárásához nem járul hozzá – a barátposzáta recepciótörténetéhez viszont annál inkább. A recepciót ebben az esetben olyan konkrét zenekulturális asszociáció színezi, amelyet valóban barátposzáta-specifikusnak tekinthetünk: Voigtban nem az auditív élmény madárhang volta, hanem egyedi jellemzői keltették a képzettársítást, hiszen több tucat alaposan megfigyelt madárhang között jelölte meg mint azt az egyet, amely az operára emlékezteti. Az asszociáció felhívja a figyelmünket arra, hogy a hangok emberi kultúrán belüli és kívüli világa nem szigetelődik el egymástól a tudatban, a madárhang-recepció tanulmányozása ekképp egyben a halláskultúra egészének tanulmányozása is.

A madárhangokat ebben az összefüggésben a Rorschach-féle tintapacák akusztikus megfelelőinek is tekinthetjük: ezek az emberi intenció által nem befolyásolt alakzatok a mindenkori hallgató akusztikus tudatának tartalmát csalogatják elő a behallás révén. Amíg Voigtot a barátposzáta éneke a *Ring* egy motívumára emlékezteti, addig Herman Ottó számára a süvöltő „mélán hangzó hivatása [...] olyan, mint a somogyi hosszú furulya legszebb középhangja”.<sup>86</sup> Az első asszociációból egy német madarász zenei műveltségéről szerzünk értesülést – mely, ha nem is meglepő, de meglepően pontos –, a másodikból pedig megtudjuk, milyen szerves egységbe forrtak Herman gondolkodásában az ornitológusi és néprajzkutatói-etnoorganológusi tevékenysége során szerzett tapasztalatok.<sup>87</sup>

Ahogy Voigt írta, „az *Überschlag* egyébként szabálytalan hangfolyamából nemritkán határozott motívumok lépnek elő”, más szóval: a dallamok a dallamtalan-

---

Motive hervor; so hörte ich einen Prachtsänger, der mehrfach mit dem H-moll-Dreiklänge [kotta] einsetzte; andere fügten ein djüdjüdjü an, so voll und tief (einmal fis3 [az 1908-as kiad.: fis2]) wie Nachtigall. Bringt einer den bestimmten Überschlag zweimal, z. B. [ábra], so gilt der Vogel als Doppelschläger. [lábj.:] 1) Mancher Überschlag kommt melodisch dem Vogelstimmenmotiv aus Wagners „Siegfried” nahe.” Alwin Voigt: *Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen*. Neubearb. Erich Hesse. Leipzig: Quelle & Meyer, <sup>10</sup>1933, 61. (<sup>1</sup>1894)

86 Herman: i. m., 38.

87 Herman Ottó somogyi népi furulyákkal kapcsolatos méréseiről lásd: Lambrech Kálmán: *Herman Ottó élete*. Budapest: Magyar könyvbarátok, [1933], 179.



ból emelkednek ki, hogy azután ismét elbújjanak benne. A barátposzáta hangszíne és énekének gyorsasága mellett bizonyosan ez, a tudatos zenélésre, illetve a kontrollálatlan emberi hangadásra emlékeztető hangok határvidékén való folyamatos billegés az, amelyet a madár énekének méltatói kedvesnek, erőfeszítésmentesnek és édesen féktelennek tartottak. A barátposzáta recepciójának eddig áttekintett dokumentumai – bár Barrington a poszáta panaszos hangjait is sokra értékeli – a madár énekét rendszerint valamiféle harmonikus létállapottal kapcsolják össze, függetlenül attól, hogy ezt az állapotot végső soron a természet, a madár, vagy a madarat hallgató ember sajátjának tartják-e.

De vajon univerzálisnak tekinthető-e ez a vélekedés? Az eddig idézett dokumentumok mind Nyugat-Európában, illetve Magyarországon és többségükben a 18–19. században keletkeztek. A következő két idézet Kelet- és Észak-Európából, a barátposzáta elterjedtségének tágran értelmezett északi határvidékéről származik. Az első Nyikolaj Nyikonov orosz író és amatőr madarász *Énekesmadarak* című, 1973-as könyvéből, a második Lars Svensson svéd ornitológus 2009-es *Madárhatározójából*, napjaink európai madarászatának számos nyelvre lefordított, alapvető kézikönyvéből való:

Gatynál az erdősáv egy zabmező sarkában volt, az apró erdő fölé ritkásan meglehetősen magas lucfenyők emelkedtek. Ezek egyikére ült a barátposzáta énekelni. Hangja, amelybe időnként fuvolahangok lágy molljai vegyültek, áthatóan és szomorúan hangzott a csillogó, harmatos, derült és hűvös reggelen. Minden zöld volt és friss, illatozó, és én sokáig hallgattam a madarat, nem lévén erőm továbbmenni, elvarázsolva és elbűvölve édes hangjától. Késő lett volna elfogni a barátposzáta, és még kétszer odautaztam hallgatni őt, kerestem a fészket, de nem találtam meg. Biztonságosan el volt rejtve.<sup>88</sup>

Éneke szép; a kerti poszátaéhoz hasonlóan határozatlanul fecsegő csicsergéssel kezd (lerövidülhet vagy teljesen el is maradhat, ez a délidő melegében vagy Dél-Európában gyakori), mely végül fuvolaszerűen tiszta és erős, enyhén mélabús hangokba csap át.<sup>89</sup>

Nyikonov Jekatyerinburgban és környékén élt – Gaty falu is erre felé található –, ez a terület Svédország déli csücskével azonos földrajzi szélességen fekszik. Lehet, hogy az ötvenötödik szélességi foktól északra élő emberek szomorúnak hallják a barátposzáta énekét? Vagy lehet, hogy a magyarokat nem a térben, hanem az időben rejlik? A huszadik század második felére meggyengült volna a csalogány és barát-

88 „Опушка на Гати была в утлу обсяного поля, над мелким леском поднимались редкие и довольно высокие эли. На одну из них черноголовка усаживалась петь. Ее голос, включавший красивые флейтовые ноты нежного минора, проникновенно и грустно звучал в сверкающее росой, ясное и прохладное утро. Все было зелено, свежо, пахуче кругом, и долго-долго слушал я птичку, не будучи в силах идти дальше, заколдованный, замороженный ее малиновым голосом. Ловить черноголовку было поздно, и я еще дбажды приезжал ее слушать, искал гнездо, но не мог найти. Оно было надежно спрятано.” Николай Никон: *Певчие птицы*. Второе дополненное издание. Свердловск: Средне-Уральское Книжное Издательство.

89 „Sången vacker; den börjar likt trädgårdssångaren med ett obestämt pladdrande kvitter (kan kortas av eller helt utelämnas, ofta under middagsvärme och i s. Europa), vilket slår över i flöjtlikt klara och starka, lätt vemodiga toner på slutet.” Killian Mullarney–Lars Svensson–Dan Zetterström: *Fågelguiden*. Andra omarbetade och utökade upplagan. [Stockholm]: Bonnier Fakta, 2009, 304. Kimelés az eredetiben.

poszáta összehasonlításának, illetve a csalogány panaszos énekének toposza, melyek a két madárdal értékelését a vidám-szomorú tengelyen a pólusok felé tolták? Hiszen egyik könyv sem él az összehasonlítással, és nem nevezik panaszosnak a csalogány énekét. Két példa alapján egyik kérdésre sem lehet válaszolni, céloom azonban nem is a válaszadás, hanem az, hogy bemutassam a madárhangok recepciótörténeti kutatásának lehetséges szempontjait.

A barátposzáta énekének egyes fordulatait, mint Voigtnál láttuk, még kottázni is lehet, azaz rögzíteni annak a jelrendszernek a segítségével, amely elméletileg „harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok” kifejezésére szolgál. Lehetséges ez annak dacára, hogy a barátposzáta hangjának frekvenciája egy tizedmásodperc erejére sem stabilizálódik, így fizikai értelemben hű ábrázolása nem egyenes vonalkákból áll – mint Voigtnál –, hanem csupa görbéből, és az egyes szakaszok frekvenciaviszonyait nemcsak hogy egész számokkal kifejezni, de egy-egy mérésrel még megállapítani sem tudnánk.

Azért lehetséges kottázni, mert az emberi hallást olyan erősen kondicionálják a tonális zene alakzatai, hogy ideális megjelenési formáiktól erősen eltérő hangfolyamatokban is felismerni véli azokat, olyan esetekben is, mikor az adott folyamatokat nem zenei szándék hozza létre. Jól példázza ezt a képességet – illetve hajlamot – Leoš Janáček több ezer darabból álló beszéddallam-gyűjteménye is, mely rövid kottás lejegyzések formájában őrizte meg azokat a dallamokat – azaz tonális értékek láncolatait –, melyeket a zeneszerző a cseh beszéd hanglegjtésébe belehallott.<sup>90</sup>

Erősen számít erre a képességre az emberi zene gyakorlata is. Maróthy János *A zenei végtelen* című könyvében említi<sup>91</sup> Vikár László egy tanulmányát,<sup>92</sup> melyben mordvin siratódallamok kottás lejegyzése alatt – mely láthatóan minden értelmezési nehézség nélkül készült – közli a dallamok frekvenciagrafikonját is, és ezen látható, hogy az énekes hangmagassága erősen és folyamatosan ingadozik a kottázott hangmagasságértékek közötti térben. Más jellegű, de hasonlóan folyamatos ingadozás az európai klasszikus zene előadói gyakorlatában használt *vibrato* is.

„Valójában [...] az egy hang nem egy hang, hanem számos hang összessége és egyben sorozata. Mondjuk, egy 'kétvonalas d' horizontálisan, időbeli magasságváltozásait illetően valóságos eseménytörténet” – írta Maróthy az említett mordvin példát felvezetve.<sup>93</sup> A zenei percepció itt bemutatott sajátosságát – azt, hogy egy-egy ilyen kis „eseménytörténethez” képesek vagyunk egyetlen tonális értéket hozzárendelni – Szőke Péter kizárta gondolatmenetéből. Ezért meglehetősen furcsa, hogy Maróthy ugyanebben a könyvében huszonöt oldallal korábban mégis minden kritika nélkül, affirmatívan ír Szőke elméletéről.<sup>94</sup>

90 Jonathan Secora Pearl: „Eavesdropping with a Master: Leoš Janáček and the Music of Speech”, *Empirical Musicology Review*, 1/3. (2006), 131–165.

91 Maróthy–Batári: i. m., 63–64.

92 Vikár László: „Mordvin siratódallamok”. In: *Zenatudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1980, 159–173.

93 Maróthy–Batári: i. m., 63–64.

94 Uott, 38.

Az ingadozó frekvenciájú hangfolyamatokban csak addig vagyunk képesek tonális értékeket azonosítani, míg a folyamat változásai bizonyos frekvencia- és sebességhatárok között zajlanak le. Ha a folyamatot egy bizonyos határon túl lelassítjuk, az addig tonális összefüggéseikben érzékelt alakzatok csúszkáló elemekre esnek szét – ebben az esetben nem csupán a barátposzáta éneke veszíti el kottázható dallamosságát, de a mordvin sirató és az operaária is. Amikor Szőke egész számokkal kifejezhető frekvenciaviszonyokra vadászva egyre jobban lelassította a barátposzáta énekét – hogy végül megállapítsa, egyet sem talált –, valójában egyre távolabb került attól a hangzásképtől, amelybe az emberi hallás nagyon is képes belevetíteni ezeket a frekvenciaviszonyokat. Ugyanazzal a módszerrel, mellyel a remeterigó énekéből a természetben sosem hallott csodás dallamokat hívott elő, Szőke eltüntette a barátposzáta természetes énekében hallható, évszázadok óta jól ismert csodás dallamokat.

Az ekképp előállított *kortársi „újszenéből”* Szőke a *bokorének* lassított felvételét választotta a hanglemezzre, mely az *Überschlag* lassításával szemben érdes és zajos hangzású – ezért hívta Bertha „kócos hóbörgésnek” –, a két szakasz közül nyilvánvalóan ez illusztrálta meggyőzőbben a *zeneietlenséggel* kapcsolatos állításait. Sokakat bizonyosan meg is győzött vele, ám *zenei* és *zeneietlen* szembeállítását mégsem hagyta mindenki szó nélkül. Rajeczky Benjamin csak a jelen zeneéletére hivatkozott, amikor felhívta a figyelmet teória és praxis Szőke könyvében fellelhető ellentmondására:

[...] bizony a nyugati szakzenész olvasók nem kis része az avantgarde-zenészekkel együtt nagyonis megkérdőjelezi a „klasszikus értelemben vett emberi zenét” (remélhetőleg nem véglegesen).<sup>95</sup>

Pongrácz Zoltán nemcsak a jelenre hivatkozott, az ellentmondást a 20. századi zenetörténetből vett, ötvenéves példán mutatta be. Miután levelében megosztotta elektronikus zeneszerzőként szerzett tapasztalatait a magnetofonos lassításal és egyes pszichoakusztikai jelenségekkel kapcsolatban, így írt:

Tisztázandó: csak az ún. „diszkrét” hangok tartoznak a zene körébe, vagy a „kontinuitásban” levők is?! A fentiek értelmében ui. Bartók IV. vonósnégyesének egyik részlete nem zene, hisz mind a négy hangszer taktusokon keresztül glisszandózik! (?) S Bartók is csak a mozgásiránynak megfelelő vonalakkal ábrázolja a glissandókat.<sup>96</sup>

Földes Imre nemcsak a 20. századra hivatkozott, levelében arra emlékeztetett, hogy zörejek és glissandók a teljes ismert zenetörténetben előfordulnak. Majd így folytatta:

A zeneműnek nem kritériuma, hogy ötvonalas rendszerben ábrázolható legyen. Remekmű lehet az is, amit csak grafikonon, esetleg más eszközökkel [vagy] sehogyse tudunk

95 Rajeczky Benjamin levele Szőke Péternek, 1983. október 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

96 Pongrácz Zoltán levele Szőke Péternek, 1979. május. 24. OSZK Kézirattár, Fond 448.

papírra vetni. [...] Elképzelhető, hogy 50 év múlva a madárzenei fejlődés csúcsát nem a remeterigó énekében látják majd, hanem egy elvontabb, absztraktabb[, általad] „nem-zenei”-nek nevezett madárfüttyben. A szemléleted nem túlságosan a hagyományos zenei ideálhoz kötődik?<sup>97</sup>

Földes Imrének adott válaszából kiderül, hogy Szőke álláspontja mozdíthatatlan maradt, kitartott amellett, hogy csak az ő meghatározásának megfelelő zene az, amely „a valóságban (lételméletileg is) zene”. Am a válaszból kiderül az is, hogy a „zeneietlennek” minősített hangok számára is gazdag esztétikai minőségeket hordoztak:

[...] talán érdekelni fog, hogy hatalmas, az én fogalmaim szerint „nem-zenei” struktúrájú és igen összetett formájú madárhanggyűjtemény is rendelkezésemre áll, mely hangadásoknak a lassított hangzása kísértetiesen (és izgalmas módon) a mai kortárszenei „amelodikus” melodikát és hangzásokat idézi. Már évek óta tervezem – csak eddig az idő nem engedte –, hogy ebből a madár-kortárszenei anyagból összeállítok egy lassított hangbankot, mely roppant gazdag hangzásainak a felhasználásával (zeneszerzői alkotó kombinációival) utat nyithatna egy, még az „új” zenén belül is „új” kortárszenei irányzatnak. (Ugyanis ezek a lassított „nem-zenei” madárhangelalakzatok és -hangzásszinek hihetetlenül emberies érzelmi asszociációkat keltenek bennünk, még zeneszerzői feldolgozásuk nélkül is.)<sup>98</sup>

Az utolsó tagmondat – Maróthy oldalt súgott megjegyzéséhez hasonlóan – leleplező erővel bír Szőke Péter úgynevezett ornitomuzikológiai tevékenységének valódi jellegével, vonzerejével és értékével kapcsolatban. Joggal kritizálhatjuk a zene mibenlétéről és eredetéről vallott nézeteit, az azonban kétségtelen, hogy munkája a hallásélmények addig ismeretlen birodalmába vezető ajtót nyitotta fel. Bár a számítógépes technika eszközei ma már szinte bárki számára lehetővé teszik a nagyfokú hanglassítást, a Szőkéhez hasonló szisztematikus felfedzőmunkát ezen a téren mégsem végez senki, így indokolt volna a levélben említett, máig kiadatlanul maradt lassított hangfelvételeinek közreadása. S még vitatható nézetei is hasznosak a jelen számára: arra ösztönöznek, hogy újragondoljuk a madárhangok természetes valóságához fűződő viszonyunk sok évszázados történetét.

97 Földes Imre levele Szőke Péternek, érk. 1983. január 25. OSZK Kézirattár, Fond 448.

98 Szőke Péter levele Földes Imrének, 1983. március 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

---

## ABSTRACT

---

GERGELY LOCH

### THE SONG OF THE BLACKCAP

---

*Péter Szőke's 'Unmusical' Bird and its Aesthetics of Sound*

The author demonstrates the analogy between the work of Péter Szőke, the musicologist who thought he had found 'micromusic' in slowed-down birdsong recordings, and Chonosuke Okamura, the paleontologist who thought he had found 'minimen' (microscopic human creatures) in 400-million years old limestone, both researchers having been misguided by their own projections. In contrast to Péter Szőke's 'Ornithomusicology', two other approaches to animal music, Dario Martinelli's 'Zoomusicology' and Nils L. Wallin's 'Biomusicology' can be considered as truly scientific theoretical frameworks. However, when examining the assumed immanent musical quality of animal vocalizations, all three researchers turned away from the rich tradition of the human admiration for birdsong, an admiration that doesn't necessarily depend on analogies in sonic structure, in communicational behaviour or in evolutionary cognitive background, these three being the main concerns for Szőke, Martinelli and Wallin respectively, when comparing human music with animal sounds. Although this turning a cold shoulder to the cultural history of birdsong seems justifiable and necessary in their research, it has had a thwarting consequence in the case of Szőke. As its song didn't show the physical properties he associated with musicality, Szőke declared the blackcap (*Sylvia atricapilla*), one of the most beloved of songbirds, to be 'unmusical', causing the honest disenchantment of a Hungarian publicist who had been a great enthusiast of blackcap song. This is an exceptionally absurd reaction to a (pseudo)-scientific theory, nevertheless, it's a symptom of a common bias towards dehumanization in the discourse about the musical quality of animal sounds. The author wants to compensate this bias by an entirely anthropocentric and phenomenological approach, which he illustrates with a case study on the reception history of blackcap song. He presents more than twenty quotes written in seven different languages between the 17th and 20th centuries about the human relation to the blackcap and the specific aesthetic values attributed to its song. In the interpretation of the ascribed qualities the author considers both (psycho)acoustical and sociocultural factors. A significant part is devoted to a recurring element in 18th–19th century literature of ornithology, the 'song contest' between the blackcap and the nightingale. As some of the examples demonstrate, various birdsongs can be thought of as 'acoustical Rorschach tests', their descriptions being telling about the writers' auditory culture.

---

**Gergely Loch** is an Assistant Researcher at the Liszt Academy of Music, Budapest. He studied musicology at the same institution and at the University of Stockholm. Since 2013 he has been lecturing at the Liszt Academy on the history of electroacoustic music and conducting PhD research on the aesthetics of birdsong.