

Kárpáti András (1959) a PTE BTK
Klasszika-filológia Tanszékének
docense. Érdeklődési területe az
antik zene.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Lyra a kereveten (2005/3).

A görög régizene

Az archaikus görög líra zenei újításainak antik recepciója

Kárpáti András

A 7-6. század az archaikus líra és kardalköltészet új kifejezésformáival együtt a zenében is igen sok újítást hozott. Hogy ezek pontosan miben álltak, számos ponton bizonytalan, ám a tényt, hogy a görög művészet nagy átalakulásának korszakában új zenei nyelv jött létre, már csak a töredékekben ránk maradt szövegek páratlan metrikai¹ sokszínűsége is világosan mutatja. A hexameter skandálása még a mai iskolában is megtanítható, ám a líra és a kardal ritmizált, vagyis a zene egyik alapelemét, a ritmust visszaadó előadása a szakemberek között is kevesek tudománya. M. L. West görög verstant összefoglaló művében² a metrikai alapelemeket leíró képletek komplexitása és sokasága felsőbb matematikakönyvekkel vetekedhet. Természetes tehát, ha a metrumok e tarka mezejére az utókor az elveszett hangsorokat és dallamokat, a hangszereket és az előadói apparátust is odaképzeli. A változatos metrumokban megszólaló hangokért és dallamokért, a görög líra zenéjének elvesztéséért ad némi kárpótlást minden olyan antik szöveg, amely a „régiek” zeneszerzői teljesítményéről közöl többé-kevésbé konkrét megállapításokat vagy adatokat.

Az egyik legérdekesebb közülük a *De musica* (*A zenéről*) címen ismert és Plutarchos neve alatt fennmaradt, de valójában ismeretlen szerző tollából származó zenetörténeti, zeneelméleti és -esztétikai témájú fiktív „asztali” értekezés. Az alábbiakban néhány, az interpretációt elviekben meghatározó kritikai szempont tisztázása után áttekintjük a zenei adatokat, amelyeket a ps.-plutarchosi szöveg az archaikus és kora klasszikus líra koráról elmond.

Szöveg és zene a görög költészetben, így a görög drámában is elválaszthatatlan egységet alkotott, az archaikus korban különösen: a költői mű a *musiké*, a múzsai művészet gyümölcse, a költőnek a szöveget, a dallamot és a hangszeres kíséretet, sőt, kardal esetén a táncot is, „egyszerre kellett elgondolnia és megkomponálnia”.³ A kardalköltők Alkmantól Pindarosig, Sapphó és Alkaios, de már Archilochos is, illetve a régi elégiaköltők, vagy Anakreón, mindnyájan dalszerzők, *melopoi*ok voltak. Egyetlen példa elég arra, hogy lássuk: zeneszerzői teljesítményük az epikus költőkhöz képest megkülönböztető jegy volt már a klasszikus korban.

A művész mesterségbeli tudását és isteni megszállottságát tárgyaló Platón-dialógusban, az *Ión*ban, amikor Sókratés a mágnes és a megmágnesezett vas vonzásához hasonló láncolat példájával akarja elmagyarázni a kissé üresfejű énekmondó *rhapsód*oknak, Iónnak a múzsai istentől elteltség (*enthusiasmos*) működését és természetét, akkor a *poiéte*sek két csoportját nevezi meg: az eposzköltők (*tón epón poiétai*) éppúgy istentől eltelve mondják a sok szép költeményt, mint ahogy a dalköltők (*melopoi*oi) is, akik éppen akkor és attól jók, ha már ráléptek a *harmónia* (harmonia) meg a *ritmus ösvényére*. (534a, Ritoók Zsigmond fordítása) A *melopoi*osok műveit tehát Platón nemcsak a megnevezésükben szereplő *melosszal*, vagyis a dallal sorolja a zenei természetű alkotások közé, hanem a helyes múzsai ösvényt kijelölő két legfontosabb zenei fogalommal is, a ritmussal és a *harmóniával*.

A platóni harmonia a ritmus pár-fogalma: *A mozgás rendjének ritmus a neve, a hang rendjét pedig, mikor magas és mély hang keveredik, harmonia névvel illetjük.* (Törvények 665a, Ritoók Zsigmond fordítása) Vagyis Platónnál a harmonia nem az az általános fogalom, mint a mai harmónia. Az egyes harmoniákra jellemző hangköz-

szerkezet az a rendszer (*systema*), amely alapján a konkrét dallamokhoz tartozó hangok megkülönböztethetők a pusztán elvi hangmagassággal azonosított hangoktól: adott magasságú hangnak más-más funkciója lehet az egyes harmoniakon belül, az egyikben például centrális hang, a másokban mellékhang.⁴ Az antik, Platónnál és másutt is megjelenő harmonia tehát közel áll a mai hangnemfogalomhoz.⁵ Ez a jelentés félreérthetetlen Platónnál úgy az *Allamban*, mint a *Lachés* című dialógusban: *A dallamnak (harmonia) és a ritmusnak pedig követnie kell a szöveget. (...) Melyek hát a panaszos hangnemek (harmoniai) ...? A myxolyd, a syntonolyd s még néhány efféle. (...) Melyek a lágy hangnemek (harmoniai) és a borozáshoz illők? Az ión, a lyd hangnemek közül egyesek. (Állam 398e, Ritoók Zsigmond fordítása)*⁶ *Valósággal zenésznek látom az ilyen embert, a legszebb harmoniak (harmoniai) létrehozójának, csak nem éppen lantot (lyra) vagy gyermekteleg hangszereket zenget, hanem saját életét éli, amelyben szavaival összehangzanak a tettei, mégpedig mesterkéletlen dór hangnemben (harmonia), nem pedig ión, nem is phryg vagy lyd módon, hanem az egyetlen görög harmonia (harmonia) szerint. (Lachés 188d, Steiger Kornél fordítása)*⁷

A líra mint költői műfaj éppen a művek zeneiségéből, a hangszerből nyeri a nevét: *lyrával* kísért darab. Nem kell szó szerint érteni, mivel a legfontosabb görög fúvóhangszer, az aulos is legalább olyan gyakran megjelenik a dalok kísérőhangszereként, mint a lyra. Az ünnepi kardalok kísérőhangszere is lehetett a lyra is és az aulos is, sőt, a kíséretet a két hangszer együttese is adhatta.⁸

A *melos* általánosságban jelent minden énekkel és hangszerkísérettel előadott dalt, a daltípus a privát asztali énektől az ünnepi kórusig bármi lehet, vagyis a „melos” vagy „melikus költészet” sem pontos meghatározás, amennyiben a görög líra metrikai gyűjtőkategóriájaként használjuk az elégia és a iambos mellett, hiszen zenei jegyek alapján az elégia is és a iambos is ide tartozhat: az elégiát mindig énekelve és auloskísérettel adták elő, és a Dionysos- és Démétér-ünnepeken énekelt szórakoztató, harsány monológokból kialakult iambosok többségét is.⁹

A *melopoios* tehát költő-zeneszerző, aki nem *megzenésíti* a szöveget, hanem a metrumban születő szöveggel együtt teremti meg a hangnemet és a dallamot. „A modern zenészszerzők természetesen nagy ritmikai szabadsággal zenésítik meg a szöveget. Jó okkal feltételezhetjük, hogy a görögök sokkal kisebb szabadsággal éltek, és hogy az énekelt vers metrumba megbízható hűséggel tükrözi az eredeti zene ritmusait. A kérdés azért fontos, mert míg például egy Housman-vers metrumba a Vaughan Williams-féle megzenésítéstől függetlenül is vizsgálható, addig a görög lírai költeményt az alkotó eleve dalként gondolta el: a vizsgálat tárgya tehát maga a zenei ritmus, mivel más ritmusa nem is létezett a költeménynek. A görög költők nyilván nem rendezték volna gondosan kidolgozott ritmikai alakzatokba a szavakat csupán azért, hogy aztán ehhez nem illeszkedő zenei ritmussal elrontsák mindezt. Az egymásnak megfelelő szövegrészekben a szótag-sémák igen szoros egyezését egyedül a zenei ritmus idézhette elő. Mindezt – egyéb metrikai tényekre alapozott érvekkel együtt – a zenei notációt¹⁰ tartalmazó szövegekből nyert bizonyítékok is megerősítik. A rövid szótagok rövid, a hosszúak pedig hosszú hangértékűek voltak.” (M. L. West, *Greek Metre*, 21.)

A *melopoios*ok megnevezésében a *melos*, a dalt jelentő szó a megkülönböztető jegy, a vázaképeken pedig a *barbitos* nevű

hangszer.¹¹ A költészet állandó, apollóni-múzsai jegye a zenét felidéző rengeteg hangszerábrázolás, ám nem lehet véletlen, hogy a Sapphót (egy vázán Alkaiossal együtt) és Anakreónt névfelirattal is azonosító, összesen hét váza közül haton¹² éppen a barbitos látható, az a különleges formájú és hangú hangszer, amelyet az irodalmi hagyomány elsősorban az aiol lírához, az erőtikus költészethez, a vizuális hagyomány pedig a lakomához, a *kómoshoz* és a dionysosi ünnephez kapcsol, és amely a zeneiséget a többi húros hangszernél valahogy erőteljesebben, érzékibben képes megjeleníteni.¹³

A Sapphó és Anakreón attribútumaként megjelenő barbitos a vele rokon pengetős-húros hangszereknél, a *lyránál* és a *kitharánál* mélyebb hangfekvésével, lágyan bűgő hangjával,¹⁴ jellegzetes formájával az aiol dal (és talán az aiol *harmonia*) hangzásának vizuális felidézésével a vázak nyelvén szóló költői mivoltuktól elválaszthatatlan *zeneszerzői egyediségükről*. A kortárs szemlélőnek a barbitos láttán a jellemző hangzás juthatott eszébe, vagy egy-egy híres Sapphó- vagy Anakreón-sláger.

Hogy a *melopoios*-vázákon a barbitos jelenlétét a zenei asszociáció felkeltésének igénye magyarázza, arra az említett hat váza közül kettő további bizonyítékot kínál. A müncheni vázán mindkét költő hangszerjáték közben látható (erre utal, hogy bal kezükben a hangszer, jobb kezükben a pengető), hozzá Alkaios éppen énekel, amit a festő az Alkaios-alak szájából kiáradó O O O O O betűkkel (vagy más értelmezés szerint:



Alkaios és Sapphó ábrázolása egy vörösalakos kalathoson. Brygos-festő, Kr. e. 470 körül (München, Antikensammlung 2416)

körökkel vagy buborékokkal) jelenít meg.¹⁵ A koppenhágai Anakreón-feliratos barbitost ábrázoló vázatöredéken pedig az egyik *kómasztés* szájából kiáradó hangokat jelezte a vázafestő úgy, hogy az I O O O betűket (vagy jeleket) ráfestette a vázára. Az éneklés vizuális megjelenítésére több példa is akad az attikai vázákon, például egy müncheni vörösalakos csésze és egy párizsi vörösalakos amphora: mindkettőn egy-egy *symposiastés* énekel, szájából – mint a mai képregényeken – száll kifelé a szöveg, az egyikén talán egy Theognis-, a másikon egy Sapphó-sor szavai ismerhetők fel.¹⁶ A müncheni Sapphó- és a koppenhágai Anakreón-vázán ezzel szemben nem a szöveg, hanem a dallamvonal idézi fel az énekhang áradását, irányát. Az O O O és a barbitos intenzívebb, érzékibb asszociációt kelt, mint a szokásos attribútum, a lyra; a Sapphó-, Alkaios- és Anakreón-költészet ezzel a különleges zenei attribútummal ragadható meg.

A vázák barbitosa a szöveges hagyománnyal is összhangban van. Pindarosnál jelenik meg először az az adat, majd más forrásokban is felbukkan, mely szerint a barbitost a 7. század első felében élt, Lesboson született, főleg Spártában működő „legrégebbs” melopoios, Terpanndros találta fel. Ez a barbitoshoz kapcsolódó feltalálási hagyomány három olyan elemet tartalmaz, amelyek mindegyike ismétlődő motívum a görögök saját régizenejükről szóló közléseiben.

Az első feltalálóról, a *prótos heuretésről*¹⁷ szóló történetek sokasága jellemző a görög szellemi történetre. A zenetörténet is tele van efféle, gyakran egymásnak ellentmondó, de ellentmondásaikban is beszédes feltalálási motívumokkal – nem egyszer aitiológiai történet nélkül, csupán egy-egy zenei jelenség (hangszer, ritmus, daltípus, hangsor stb.) és egy név összekapcsolásával, olykor történettel együtt. (Ezek közül az egyik legtöbbször ismételt anekdota például azt meséli el, hogyan találta fel Pythagoras egy kovácsműhely mellett elsétáltában az üllőn csapódó kalapács hangközeit meghallva a zeneelmélet nevezetes számarányait.) Egy múlt kódéba burkolózó, ám mégis történeti alak, Terpanndros lett a görög zene egyik legkedveltebb *prótos heuretése*, mivel ő maga még Archilochos előtt élt, a 7. században.¹⁸

A másik jellemző elem a barbitos feltalálásáról szóló hagyományban a keleti eredet „görögösítésének” motívuma. A hangszernek mindegyike Keletről, Kis-Ázsiából került át a görög kultúrába.¹⁹ A lyránál és a kitharánál jóval később megjelenő változatot, a barbitost még Euripidész is ázsiai kitharának nevezi egy helyütt (*Kyklóps* 444), és kis-ázsiai eredetre utal a barbitos név feltehetően phryg etimológiája is. Az először az említett Pindaros-töredékben megjelenő hagyomány azonban a lesbosi (de mint ilyen Kis-Ázsia partjaihoz, a lydekhez közel született) Terpanndrosnak adja a feltalálás érdemét, egyszerűen megemlékezik a keleti hatásról.²⁰ Így lesz a Pindaros-töredék tükrözte hagyományban Terpanndros egy sor, neve alapján is (pl. lyd, mixolyd) nyilvánvalóan Keletről átvett zenei újítás görög kitalálójává. A lényeg természetesen nem a feltalálás hitelessége, hanem az átvett zenei jelenség adaptálása, göröggé lényegítése. Miért ne nevezhetné ezt az alkotói-művészi újítást a hagyomány feltalálásnak?

Hasonló motívum a *harmonia*-fogalom „görögösítése”, melyről egy másik késői szerzőnél, a Kr. u. 2. századi Athénaiosnál olvashatunk, aki Ps.-Plutarchoséval azonos forrására, a Platón- és Aristotelész-tanítvány Hérakleidész Pontikosra hivatkozva azt mondja, hogy Hérakleidész *A zenéről* című műve III. könyvében írja, hogy *harmoniót nem szabad phrygnek nevezni, mint ahogy*

lydnek sem. Harmonia ugyanis három van, mert a görög nemzetiségek száma is három: dórok, aiolok és iónok. Nem csekély különbség van azonban ezek jellegében (éthos). A többi dórok között a spártaiak őrzik a leginkább az ősi hagyományt, a thessalialiai pedig (belőlük sarjadtak ki sorra az aiolok) mindig hasonló életmódot folytattak. Az iónok túlnyomó többsége azonban nagyon is mássá lett, mivel alkalmazkodtak a mindenkor rajtuk uralkodó barbárokhoz. (624c, Ritoók Zsigmond fordítása)²¹

A harmadik tipikus elem a Terpanndros-féle barbitos-feltalálás motívumban a *prótos heuretése*eknek egy a görög zenetörténetben speciális kronológiai sajátossága: az 5. század második felében hevesen bíralt zenei újításokkal szemben a réginek és értékesnek tartott újítások lehető legkorábbra datálásának igénye. A feltalálási tradíció természetes motívuma, hogy minél korábbra, a mítoszba, a múltba helyezi az adott eseményt. Ám egy hangszer-történeti szempontból mégiscsak alváltozatot képviselő, viszonylag késői hangszer, a barbitos feltalálása kevéssé „természetesen” kötődik istenhez vagy mitikus hőshöz, mint a Hermész-feltalálta alphaszhangszer, a lyra. Ugyanígy: egy hangszerépítéssel, technikai újítás, a húrok számának négyről hétre emelése, vagy egy konkrét hangnem, a mixolyd feltalálása. Ha Terpanndros a *prótos heuretés*, akkor az újítás természetes módon lehet a lehető legrégebbs, és ezáltal vitathatatlanul értékes és szép. Hogy a barbitos vagy a mixolyd feltalálását Terpanndrosnak adni későbbi ötlet lehet, azt az is mutatja, hogy olyan forrás is van, amely a barbitos feltalálását Anakreónnak tulajdonítja, a mixolyd feltalálását pedig Sapphónak.²²

A *prótos heuretése*ek istenek, félistenek vagy hősök. A görög zenetörténetben Apollón, Hermész és Athéné, illetve a hangszer-feltalálók: Hyagnis vagy a szatír Marsyas, Orpheus, Amphión, Olympos, Ardalos, Philammón és Linos mint daltípus-feltalálók. Ps.-Plutarchosnál a „korábbra tolás” több helyen is jelen van, például: *Minden elismerésem Lysias tanár úré, belátása meg emlékezőtehetsége miatt is, amelyet a legrégebbs zene feltalálói, valamint az efféle kérdésekről írókat illetően megcsillogtatott. Csak azt jegyzem meg, hogy kizárólag a feljegyzéseket követte. Az én felfogásom szerint azonban nem valami ember volt a zene javainak feltalálója, hanem a minden erényekkel ékes isten, Apollón. Nem Marsyas, vagy Olympos, vagy Hyagnis találmánya ui. az aulos, mint némelyek gondolják, s Apollóné csak a kithara, hanem mind az aulos-, mind a kithara-játék feltalálója az isten. Ez nyilvánvaló azokból a karokból és áldozati ünnepekből, melyket az isten tiszteletére aulosok kíséretével rendeznek, amint azt egyebek közt Alkaios is egyik himnuszában előadja. Mások azt mondják, hogy maga az isten is játszott az auloson, amint a kiváló dalköltő (melón poiétész) is elmondja, Korinna szerint pedig Athéné tanította Apollónt auloson játszani.* (1135e–f, Ritoók Zsigmond fordítása)²³

Az 5. század utolsó harmadától kezdve a sokféle zenei újítást bevezető és az érzelmi hatást különféle eszközökkel elérni kívánó kortárs zeneszerzőket, az új dithyrambos-költőket és a modern színházi zenét szidalmazni, gúnyolni hálás téma volt a komédia színpadán²⁴ és a privát lakomákon, ráadásul ez az európai zenetörténetben is és manapság is olyannyira ismerős kritika már a század közepén szellemi megalapozást nyert Damón éthos-elméletében: az új zene teljes egészében elvetendő, mert nemcsak hallgathatatlan és idegesítő, de káros is az ifjúság nevelésére.²⁵

Amikor tehát az archaikus és kora klasszikus korszak zenéjéről szóló értekezést olvasunk, ezt a szempontot is szem előtt



Lakomajelenet: Kereveten fekvő ifjú énekel, barbitosszal kíséri magát.
Az ének szövege a szájából ível a feje fölé. Attikai vösréalakos amphora,
Euphronios-festő (Párizs, Louvre)

kell tartasuk. Az 5. század utolsó harmadának újzene-kritikája, nem utolsósorban a kritikát megszólaltató szerzők hatása és tekintélye révén, kitörölhetetlen nyomot hagyott minden későbbi, antik zenéről szóló szövegben.

Csak a régiek újításai lehetnek „jó” újítások. Hétről, urambocsá’ tizenegyre emelni a húrok számát, sőt, vadonatúj hangsorokat bevezetni botrányos dolog, ha ez a *rőthajú milétosi Timotheos* teszi,²⁴ de négyről hétre emelni és a mixolydot feltalálni az igenis szép dolog, hiszen ezeket még maga Terpan-dros, az első melopoios vezette be. *Azt mondhatná valaki: Ejnye, te, hát a régiek nem találtak ki semmit a már meglevőkhöz és nem újítottak? – Magam is azt mondom, hogy kitaláltak újabb dolgokat, de a fenség (to semnon) és az illőség (to prepon) megtartásával. Vagy máshol: A régiek a zenét is, mint minden más foglatosságát, méltóságát szem előtt tartva művelték; a mostaniak meg ami benne fenséges (to semnon), mellékesnek tartják, s ahelyett a férfias, mennyei és az isteneknek kedves művészet helyett valami széttöredezett, bő lére eresztett zenét visznek a színházba. Ezért bosszankodik Plátón az Állam harmadik könyvében az ilyen muzsika miatt.* (Ps.-Plutarchos, *A zenéről*, 1141e–f, 1136b, Ritoók Zsigmond fordítása)

A mű egyik vezérszempontja, hogy a zenében az idők során végbement romlást és hanyatlást kimutassa. Lysias tanár úr a fiktív beszélgetésbeli házigazda felkérésére, hogy tartsa meg az előadását, így kezdi a beszédet: *Rajta tehát, a zenének rajongó avatottjai, emlékeztessétek barátaitokat, ki volt az első, aki a zenét használta, mit talált ki ennek gyarapítására az idő, kik lettek híresekké a zene tudományával foglalkozók közül. (...) Lysias pedig átvéve a szót így beszélt: Sokak vizsgálta kérdést hozol újra elő, jó Onésikratés. Hiszen a platonikusok közül a legtöbben, s a peripatetikus filozófusok közül a legkiválóbbak buzgólkodtak abban, hogy a régi zenéről és az abban végbement hanyatlásról (paraphthora) tanulmányokat írjanak. (...) Később azonban ez is [aulos-játék] megromlott (diephtaré). (...) A mi időnkre azonban már a romlás állapota annyira elhatalmasodott, hogy a nevelői jellegről említés sem esik, fel sem fogják azt, s mindenki, aki a zenével foglalkozik, csak a színházi zenére adja magát.* (1140d, Ritoók Zsigmond fordítása) A kulcsszó végig a romlás, a *diaphthora*.

Az új zene-ellenesség és ezzel összefüggésben a zenei romlás ideológiájának okait és hátterét legutóbb Eric Csapo világította meg. Az új zene legfontosabb sajátossága, hogy az összes szabály elutasításával szabaddá tette a tradicionális formák által gúzsba kötött zenét. A támadás az 5. századra jellemző ideológiai viták szokásos érveit használta: az új zenét elnöiesedettnek, barbárnak és öncélúnak bélyegezte. Mindez a befolyását minden téren, így a kultúrában is elvesztítő korábbi elit heves ellenérzését tükrözte. Hasonlóan ellenséges reakciók értek más művészetet és mesterséget is, de főleg mindent, ami a színházzal állt kapcsolatban. Jellemző, hogy az új zene szinonimája a színházi zene lett. A támadások hevessege, az érvek iránya és a vita szerkezete is mind-mind arra mutat, hogy éppen az új zene lett a szimbóluma ekkortájt mindannak, amit az arisztokrácia a demokráciában a legfenyegetőbbnek és legkellemetlenebbnek érzett. Ezt az értelmezést erősíti minden újzene-ellenes nyílt politikai megnyilatkozás is, köztük legnagyobb hatással Plátón nézetei a zenei hanyatlásról. Nem véletlenül esik egybe Athénben az

új zene fénykora a legélesebb politikai megosztottsággal, a radikális demokrácia korával.²⁷

Amit tehát a késői szerzők mondanak, még ha saját koruknál jóval korábbi, de a Kr. e. 5-4. századi, vagy későbbi forrásra hivatkozva teszik is, mindarra rávetül egy árnyék, olykor jól láthatóan, olykor halványabban, melyet a zenetörténetet újítások sorozataként láttató, ugyanakkor az újításokat régire és újra, jóra és rosszra felosztó felfogás vet rá a képre. Olykor még azt sem tudjuk, valóban ott van-e ez az árnyék, számolnunk azonban mindenképpen kell vele, ha az archaikus líra zenei eszköztárát kívánjuk a ps.-plutarchosi zenetörténet vagy más késői szöveg alapján megismerni.

Ilyen, a későbbi szempontot visszavetítő árnyék például a büntetés-motívum a különböző zenészekhez kapcsolódó anekdotákban. Terpan-droszt a 7. században a spártaiak zenei újításaiért éppúgy húrlevágásra büntették, ahogyan az 5. század leghírhedtebb újítóját, Timotheost, vagy a mesterét, Phrynist, és persze mindkettőjüket szintén a spártaiak. Az argosiak is megbüntették azt, aki a zene törvényei ellen vétve először mérésztelt hét húrnál többet használni, sőt, még annyira vakmerő is volt, hogy a mixolydet is belekeverte a zenébe.²⁸

Vagy egy másik példa: *A régiek is mind, bár éppen nem voltak járattanok valamennyi harmoniában, csak némelyeket használtak. Nem a tudatlanság volt ugyanis az ő esetükben a szűk terjedelem és a kevés hangúság oka, s Olympos és Terpan-dros meg követőik sem tudatlanságból mellőzték – előnyben részesítve az említetteket – a sokhangúságot és a sokszínűséget. Tanúsítják ezt Olympos és Terpan-dros költeményei, meg mindazoké, akik hozzájuk hasonló utakat jártak.* (1137ab, Ritoók Zsigmond fordítása). Ps.-Plutarchos közlése alapján nem állítható biztonsággal, hogy Terpan-dros ismerte-e egyik vagy másik harmoniát, mert az érvelésen ott az újzene-ellenesség árnyéka. És persze az is kérdés, tényleg tanúsíthatják-e mindezt Terpan-dros költeményei. Mikor lép ki a szerző a forrás idézéséből: Aristo-xenos mondja-e ezt, vagy Ps.-Plutarchos? És ha létezett is zeneileg megítélhető olymposi és terpan-drosi dallam, akár a későbbi szöveg vagy a forrás megírásakor, hogyan igazolja ez negatív bizonyítással, hogy Olympos és Terpan-dros ismerték ugyan a sokhangú harmoniákat, csak éppen nem használták őket? Talán

elég ennyi is annak érzékeltetésére, hogy milyen kérdéseket vet fel és milyen kritikai nézőpontot kíván meg a Ps.-Plutarchos-szöveg.

Ugyanakkor túlzottan kritikusak se kell legyünk, sem a konkrét zenei, zeneelméleti adatokat illetően, sem pedig általánosságban. Amikor például a szerző az előzőhöz hasonló negatív érveléssel azt fejtegeti, hogy bár a régiek ismerték a hangsor egyik hangját (a *nétét*), de az egyik dallamtípusnál (*spondeiakus*) az énekben nem használták, csak a kíséretben, akkor meglehet, hogy egy ennyire konkrét dolgot érintő negatív bizonyításnál nyugodtan hitelt adhatunk a szerzőnek, hiszen a spondeiakus dallamtípus jelentését ma már csak találgathatjuk.²⁹ Általában, ha valaki a nem használással való bizonyítás alapján nem ismerés miatt elítélné azokat, akik valamit nem használnak, akkor mindjárt a ma élők közül is sokakat elítélhetne – mondja szerzőnk is némi malíciával (1138a).

A ps.-plutarchosi *De musica* a Kr. u. 1. században keletkezett, műfaja az akkoriban népszerű dialógus-értekezés. A fiktív keret szerint a Kronia ünnep második napján a kitűnő Onésikratés lakomára hívott a zenében jártas férfiakat, nevezetesen az alexandriai Sótérichost meg Lysiaszt. Ez utóbbiról később megtudjuk, hogy egyszersmind gyakorló muzsikusként, kitharódosként, míg Sótérichos a zeneelmélet filozófiájában is járatos mestere. A házigazda felszólítására a symposion két jeles résztvevője egy-egy hosszú előadást tart a zenéről: Lysias főleg a történeti adatokat foglalja össze, Sótérichos ezeket kiegészítve a zeneelmélet fontosabb tételeit is igyekszik, több-kevesebb sikerrel, bemutatni. A szereplőválasztás megfelel a korabeli szakirodalomban bevett elmélet-gyakorlat szembeállításnak, továbbá a felhasznált források jellegének. A *New Oxford History of Music* „görög zene” szócikke³⁰ szerint a *De musica* eléggé ügyetlen és szellemtelen forrás, mivel minden kritikai-szerkesztői önállóság nélkül illeszti össze, nem egyszer egymásnak ellentmondva, a forrásait. Holott éppen attól értékes, hogy valóban kritika és különösebb szerkesztői lelemény és eredetiség nélkül veszi át az anyagot a forrásaitól, amelyek jóval korábbiak, értékesek és megbízhatók. Közöttük találjuk Platón és Aristotelést is, valamint a Platón-tanítvány, Kr. e. 4. századi filozófuscillagászt, Hérakleidés Pontikost, Aristotelés másik tanítványát, a zeneelméleti irodalom nagy klasszikusát, Aristoxenost, illetve a mindőjüknél idősebb, 5. századi Glaukost. Bár a hivatkozott források egy része elveszett, néhány ponton ellenőrizhető, hogy a szerző a forrásait következetesen használja.

Érdekes módon az újjene-kritika visszavetített szempontja is a forráshasználat megbízhatóságát igazolja: az 1. századi olvasó számára kevésbé lehetett élő az a szövegben végig meglévő szempont, amely Platón után a 4. században még nagyon is az volt. A szerző ügyetlensége nem egy helyen fejtörést okoz a mai olvasónak. Amikor azt olvassuk, hogy „ma”, akkor vajon ezt a fiktív lakoma vagy az igazítás nélkül átvett forrásszöveg idejére kell-e értenünk? A legtöbb esetben az utóbbi tűnik a valószínűnek; aki a késő antik műben közölt zenetörténeti állítások hitelességére kérdez rá, annak jobbra 4. századi szerzőket kell cáfolnia vagy elfogadnia.

Nézzük meg, mi mindent közöl a *De musica* az archaikus és kora klasszikus kori zenéről!³¹

A lakomán elhangzó két előadásban zavaró összevisszaságban kavargó nevek két csoportba oszthatók: mitikus zenészek és történetileg hiteles muzsikusként. Utóbbiak között jól ismertek és

kevésbé ismertek egyaránt szerepelnek, néhány melopoios neve egyedül itt fordul elő.

A mitikus zenészek (az előfordulás sorrendjében):

- Amphión, aki dallal építette fel Thébai falait;
- Linos, a gyászdal névadója (vö. *Ilias* XVIII. 570);
- a himnos-feltaláló Anthés, akiről semmit, és Pieros, akiről mindössze annyit lehet tudni, hogy a lakhelyükről, Pieriáról gyakorta Pieriáknak nevezett Múzsák apjaként más késői szövegben is megjelenik (Eusthathios, Antonius Liberalis);
- Philammón, aki Odysseus nagyapjának, Autolykosnak az ikertestvére, és aki már egy Hésiodos-töredékben is felbukkan (64. töredék);
- Thamyris, a thrák énekes, aki a múzsákkal merészelt versenyre kelni és ezértegvakították (vö. *Ilias* II. 594–600);
- Démodokos és Phémios, az *Odysseia* két híres dalnoka, akiket már az ókorban a Homéros előtti epika létezését igazoló figuráknak tekintettek;³²
- Olympos, az aulos-játék feltalálója, akit az *Ión*-ban Sókratés is megemlíti (Thamyriszsel, Orpheusszal és Phémiosszal együtt), és akinek alakja valószínűleg keveredik egy (vagy két?) korai, de történetileg létező, azonos nevű híres aulos-játékoskal;
- egy másik „első” aulosjátékos, a hangszer eredetére emlékeztetve phrygiaiként ismert Hyagnis, illetve fia, a harmadik „első” aulosos Marsyas, akit az 5. század szatírrá formált, és akihez egy, talán az akkori aulos-ellenes mozgalom nyomán keletkezett történetet kapcsolt;³³
- Orpheus is közöttük van természetesen;
- továbbá a troizéni Ardalos, az aulódikus nomos (lásd 47. jegyzet) kitalálója, akit Pausanias Héphaistos fiának mond (II. 31. 3), és id. Plinius is megemlíti az általa is felsorolt régizenészek között (*Természettudományok* VII. 204), és aki a Múzsák Troizénben használatos kultusznevéből, az Ardalsokból származhat;
- a lyd Torébos, akit, akárcsak Hésiodost, a Múzsák tanítottak dalolni, és egy róla elnevezett dal vagy daltípus névadója (egy Nikolaus Damaskénos-töredék szerint, FGrHist 90 F15), és aki Boethiusnál a lyra ötödik húrjának feltalálója (*Zenei tanítás* I. 20).

A Ps.-Plutarchos által valamilyen zenei újítással kapcsolatban megemlített, a Kr. e. 5. század közepe előtt élt melopoiosok a következők:

Terpandros (Lesbos, Spárta 7. sz. eleje)
Olympus (7. sz. eleje)
Kratés (7. sz. eleje)
Klonas (7. sz.)
Archilochos (Paros, 7. sz. eleje-közepe)
Képión (Lesbos, 7. sz. közepe)
Thalétas (Kréta, Spárta 7. sz. közepe)
Alkman (Spárta, 7. sz. közepe-2. fele)
Mimnermos (Smyrna, kb. 670-600 között)
Polymnéstos (Kolophon, 7. sz. vége)
Perikleitos (Lesbos, 7. sz. vége)
Xenokritos (Lokris, 7. sz. vége)
Xenodamos (Kythéra, 7. sz. vége)
Alkaios (Lesbos, kb. 630-570 között)
Sapphó (Lesbos, 630-600 körül)

Stésichoros (Szicília, kb. 630-555)
Sakadas (Argos, 6. sz. eleje)
Hippónax (Ephesos, 6. sz. közepe)
Simonidés (Keos, 556-468)
Lasos (Hermioné, 6. sz. vége)
Pratinas (Athén, 500 körül)
Melanippidés³⁴ (500 körül)
Pindaros (518-438)
Bakchylidés (kb. 505-450 között)
Lampros (5. sz. első fele?)

Néhány ismert név hiányzik a névsorból, például az elégiaköltők közül Kallinos, a spártai Tyrtaios (egy mantineiai Tyrtaiost említ ugyan a szöveg, de ő valószínűleg 4. századi), Theognis és Sémonidés, és nem szerepel sem a kardalköltő Ibykos, sem Anakreón, pedig őket a másik, közel egykorú forrásunk, Athénaios több zenei újítással kapcsolatban is megemlíti.³⁵ A legfeltűnőbb azonban Homéros és Hésiodos hiánya.

Hésiodos egyáltalán nem kerül szóba a tudós lakomán, Homéros viszont többször is,³⁶ de a zenei újítások kontextusában csak mint viszonyítási pont, akinek versei *köré* (1132c) vagy *elé* (1133c) zenét illesztett valamelyik újító, vagy akinek ritmikai szerkezetét átalakította. Más összefüggésben is említik, sőt idézik is Homérost a lakomán elhangzott két beszédben, hogy az ő megkérdőjelezhetetlen tekintélyével támasszák alá a zene isteni eredetéről, közösségi és lelki hatásáról mondottakat („Már Homéros megmondta ...”). A zenei újítások sorában, az egyszerű–bonyolult, klasszikusan szép – túlhajszolt fülsértő, régi–új narratívában Homéros *muzsikusként* nem kap szerepet, és bár az eposz többször is szól a zenélés alkalmairól,³⁷ a késő antik zenetörténet számára Homéros forrás, és nem szereplő. Vagy másként: Homéros epopoios, és nem melopoios. Jóllehet az eposz sem nélkülözte a zenei elemeket: az énekmondó a hexametert ritmizálva, énekbeszédben adta elő,³⁸ a Ps.-Plutarchos által reprezentált antik zenetörténeti tradícióban a hexameter³⁹ metrumból való kilépés és (ezzel együtt?) a hangnemi változtatások jelentették azt a fordulópontot, amely a dalt, a *melost* zeneileg megkülönböztette a beszédétől, az *epostól*, miközben a recitált hexameter tovább élt az új formák kialakulása után még évszázadokig.

A Ps.-Plutarchos-féle *De musicában* említett *régieknek* tulajdonított zenei újítások az alábbi három téma köré csoportosíthatók:

1. Előadásmódbeli újítások
2. Kompozíciós újítások
 - 2.1. új daltípus bevezetése
 - 2.2. új ritmusforma, ritmusszerkesztés
 - 2.3. harmoniabeli újítások
3. Zenei intézmények

A 2. ponthoz tartozó kompozíciós újítások nem mindig választhatók el élesen egymástól, hiszen jó alappal feltételezhetjük, hogy minden egyedi névvel azonosított forma valamiféle, vagy szerkezeti-tematikai vagy ritmikai vagy hangnemi-dallami specifikumot is jelent egyben – együtt vagy külön-külön, illetve a három mozzanat bármely kombinációjában. (Például elképzelhető, hogy, mondjuk, a dalszerkezet és a hangnemi jelleg lényegében nem változik, csupán a ritmus; vagy hogy éppen a ritmikai formát

megtartva a hangnem változásával kap az új forma nevet, illetve az is, hogy az újítás mind a három területen érvényesül.) Az alábbi összefoglaló jellegű és az adatszerű közléseket felsoroló áttekintésben nincs lehetőség az egyes daltípusokat illető részleteket megvilágítani, de az összkép sokszínűsége a részletkérdések (pl. elnevezések, terminusok) gyakran bizonytalan alapon álló tisztázása nélkül is meggyőzően reprezentálja az archaikus és kora klasszikus görög költészet zenei változásait, illetve az ehhez fűződő gazdag hagyományt a későbbi antik recepcióban.

1. Előadásmódbeli újítások

A régi formák (hexameter, distichon) megzenésítése

Terpandros minden egyes nomosában saját és Homéros verseihez [tehát hexameterekhez] dallamokat szerezve énekelt a versenyen (1132c) és *kitharódikus prooimionokat is szerzett a hexameterekhez.* (1132d, 1133c)⁴⁰

Terpandros Homérosnak a hexametezeit, Orpheusnak pedig a dallamait utánozta versengve. (1132f)

Az aulódosok kezdetben megzenésített elégiákat adtak elő. (1134a)

A hagyomány szerint Terpandros volt az első, aki a homéroszi epikában készen kapott dallamformulákat⁴¹ saját dallamokkal váltotta fel, és kitharakísérettel adta elő. Egy felirat szerint négyszer egymás után nyerte meg a pythói versenyt ebben a versenyszámban.⁴² A görög szöveg szerint *Terpandros Homéros versei köré dallamokat téve* (peritithesan) *énekelt a versenyen.* Vajon két külön mozzanatról van-e szó: az eposz egyes részeinek megzenésítéséről és emellett énekes bevezetők hozzáillesztéséről, vagy a kettő azonos, csak eltérő a megfogalmazás? Barker szerint ez a prooimionokkal bővített szerkezet pontosan megegyezik a rövid homéroszi himnuszokéival, invokáció az istenhez, majd zárás egy újabb dal ígéretével: *énekelek mást is, de fogok még zengeni rólad.* Thukydides a többszáz soros homéroszi Apollón-himnuszt is *prooimionnak* mondja, ami indokolható azzal, hogy az eredetileg rövid bevezető dal a formális megnevezést megtartja később is, amikor terjedelme már akkora, hogy valójában nem tekinthető bevezetésnek. A homéroszi himnuszok jól illeszkednek ebbe a Terpandrosra és Archilochosra visszavezethető előadói hagyományba.⁴³ A Terpandros-hoz kapcsolt újítások nagy száma, függetlenül attól, hogy melyik milyen pontossággal tükrözi a valóságot, arra utal, hogy a Lesboson született és Spártában működő melopoios nemcsak a hexameterben, hanem több más daltípusban is alkotott.

Stésichoros és a régi melopoiosok saját epikus [tehát hexameter metrumú] költeményeikhez dalokat szereztek. (1132b)

Stésichoros összes költeménye jellemzően daktilikus metrumú, és mindig hármas egységekből építkezik: strófa, antistrófa után epódos, melyben eltérő, de a daktilikus alaplüktetést megőrző metrikai forma követi a strófa-párt. A stésichorosi zene jellemzője lehetett tehát, hogy a daktilo-anapesztikus metrumban az anapesztusi lábban a két rövidnek a hosszúhoz viszonyított időmennyiség-aránya eltért a „normál” anapesztusbeli aránytól (a hosszú időtartama kevesebb, mint a két rövid együtt), ami azt jelentené, hogy a stésichorosi daktilikus zene kevésbé szabályos ritmusával közelebb állhatott a beszélt vershez.

Az ión mellett az aiol líra is használta a hexameter egy formáját, megtartva az aiol dialektust, lásd pl. Sapphó 105. vagy Alkaios 368. töredékét.⁴⁵

Kíséret és recitativo

Archilochos találta ki a parakatalogét és az ehhez kapcsolódó kíséretet, és megmutatta, hogy a jambusokat részben kísérettel kell mondani (parakatalogein), részben énekelni kell. Ezt alkalmazták azután a tragikus költők. (1141a)

[Egyesek szerint] Archilochos találta ki a dallamtól eltérő kíséretet, mivel a régiek mindent unisono kísértek. (1141b)

Archilochosnak tulajdonítják az epódonokat (sic!)... (1141a)

Olympos hozta be a zenekíséretet [auloskíséretet]... (1132e, 1133e)

A ritmusszerkesztésben a sokféleség, amelyet a régiek alkalmaztak, sokkal nagyobb volt. A ritmikai sokféleséget tehát becsülték, és a kíséretbeli kifejezőmódok is változatosabbak voltak akkor. A maiak ti. a dallamokat szeretik, a régiek a ritmusokat. (...) A régiek tartózkodtak a szaggatott dallamoktól. (1138b)

A parakatalogénak nevezett előadásmódot (Ritoók Zsigmond meghatározása szerint: az ének és a beszéd közötti, erősen ritmizált, hangszerrel kísért recitáló előadásmód) egy Ps.-Plutarchosnál jóval korábbi forrás, a ps.-aristotelési *Természettudományi kérdések* is megemlíti, kiemelve a parakatalogé tragikus pátozását (19.6): *Miért tragikus az énekekben a parakatalogé? Bizonyára a ki nem egyenlítés miatt. Ami ki nem egyenlített ugyanis, az érzelmeleltő és nagymértékben jellemző a sorscsapásra vagy a gyászra. A kiegyenlítés viszont kevésbé ébreszt szánalmat. Bár itt nem jambikus sorokról van szó, hanem énekekről (ódé), a két hely egyezése alapján a Ps.-Plutarchos-közlést a szakirodalom az archaikus és a klasszikus korra vonatkozóan is elfogadja⁴⁵: ezek szerint a dráma is alkalmazta a hangszerrel kísért recitativ előadásmódot, ami a görög drámáról alkotott zenei képünket is árnyalja. A parakatalogével együtt a drámában a zenei hatással élő részek aránya még nagyobb volt: a kardal különböző formái (a kar önálló, tánc kísérettel előadott dala, vagy valamelyik színésszel – vagy éneket énekel, vagy éneket beszéddel – váltakozó éneke), valamint a szólóéneket mellett számolnunk kell a parakatalogé zenei-érzelmi hatásával is.⁴⁶*

Az Olymposnak tulajdonított zenekíséret görögül *kruma*. A szó a húr megpengetését jelenti. Talán a zenei kíséret archaikus formáját tükrözi az elnevezés: az ének egy-egy hangsúlyos hangját kiemelendő az előadó hozzápengeti a megfelelő húrt vagy húrokat. A szó jelentésében idővel elhalványult a kíséretet szolgáltató eredeti húros hangszer, és a *kruma* általában jelentette a hangszerkíséretet, immár nemcsak húros hangszeren, hanem az aulonon is. A terminológia ilyen jellegű, vagyis a húrokról vett konkrét jelentést levette általánossá bővülő használata a görög zenében jól ismert jelenség. A skála hangjait is és a hangközöket is hasonlóan nevezte el a görög zene: eredetileg a hangszeren a húrok pozíciójából kiindulva alkotta meg a nómenklatúrát, ami később önállósulva elszakadt a húroktól. Hogy az aulonon játszott kíséretnek is *kruma* a neve, arra az (igazi) Plutarchos a tanú: *új dolgokra is alkalmazunk (?) régi neveket, így például az aulonon is krumának mondjuk a hang megszólaltatását, a lyrától átvéve az elnevezést. (Lakomai beszélgetések 638c)*

2. Kompozíciós újítások

2.1. Szerzők és daltípusok⁴⁷

Terpandros	skolion-dallamok (1140f), kitharódikus nomos (1132c–e, 1133b), ill. ezek elnevezése (Boiótos, Aiolios, trochaïos, oxys, Képión, Terpandreion, Tetraoidion, 1132d), aulódikus nomos (1132e)
Olympos	harmateios nomos (1133e), Athéna-nomos (1143b), polykephalos nomos (1133d–e), harmonikos nomos (1133d), Arés nomos,
Kratés	Kybelé-költemény (1141b)
Klonas	polykephalos nomos (1133e) prosodion, elegeia, epos (1132c), aulódikus nomos (1132c, 1133a), trimerés nomos (1134b), apothetos nomos, schoinion (1133a)
Archilochos	Thaléas melos is (nem csak iambos 1134d)
Alkman	paian (1134c)
Mimnermos	parthenion, prosodion, paian (1136f)
Polymnéstos	Kradias nomos (1134a) aulódikus nomos (1132c, 1134d), prosodion, elegeia, epos (1132c), polymnésteion vagy polymnéstosi nomos (1132d, 1133a), orthios nomos (1134c,d)
Xenokritos	paian (1134c,d), dithyrambos (1134e)
Xenodamos	paian (1134c), dithyrambos (1134d),
Stésichoros	hyporchéma (1134c)
Sakadas	harmateios nomos (1133f) melos és elegeia (1134a, c), trimerés nomos (1133a)
Hippónax	Kradias nomos (1134a)
Simonidés	parthenion, prosodion, paian (1136f)
Pindaros	parthenion, prosodion, paian (1136f),
Bakchylidés	hyporchéma (1134c) parthenion, prosodion, paian (1136f)

A daltípusok („műfajok”) osztályozása vagy rendszerezése antik szövegből nem ismert, a szerzők csupán példaként említenek közülük néhányat. Például Pindaros a 126. töredékben a *paian*t, a *dithyrambost*, a gyászéneket (*linos* és *ialemos* néven) és a himnuszt. Platón az *Iónban* és a *Törvényekben* is ötöt-ötöt: *dithyrambos*, *enkómia*, *hyporchéma*, *epos* és *iambos* (534c), ill. a *dithyrambos* mellett további négyet: himnusz, siratódal, *paian* és *nomos* (700b). Aristotelés a *Poétikában* a tragédia, a komédia, a *dithyrambos* és a *nomos* mellett megemlíti az *aulé-tikét* és a *kitharistikét*.⁴⁸

Az osztályozási szempontok is eltérők: hol az előadói alkalom (gyászdal, nászdal, vallási kultusz), hol az előadói apparátus és a hangszerkíséret, hol a dal jellege (fennkölt, erotikus stb.), hol a metrikai alapforma a daltípusok megkülönböztetésének alapja, ráadásul egy-egy forma idővel alapvető változáson is áteshet, például a (rég) *dithyrambos*, amely a nevét megtartva vált az 5. század végére a zenei újítás első számú terepévé.

Az osztályozás szempontjairól a Kr. u. 3. század vége körül élt Aristeidés Quintilianus így nyilatkozik (forrása feltehetően Aristoxenos): *A dallamalkotásnak neme (genos) szerint három*

módja (tropos) van: a dithyrambikus, a nomikus és a tragikus. (...) Faj (eidos) tekintetében több módot (tropos) lehet találni, ezek azonban a hasonlóságok folytán a nembeli (genos) különbségeknek alárendelhetők. Némelyeket erótiikusoknak nevezünk, ezek közé tartoznak a lakodalmi dalok (epithalamoi), másokat szüreti felvonulási jellegűeknek (kómikos), megint másokat magasztalóaknak (enkómiastikos). Módoknak (tropos) azért hívják ezeket, mert közreműködnek a gondolkodás dallamokban (melos) megnyilvánuló jellegének (éthos) megmutatásában. (A zenéről I. 12, Ritoók Zsigmond fordítása) A felosztás itt sem egészen világos. Az osztályozási szempontok eltérők („a hasonlóságok folytán a nembeli különbségeknek alárendelhetők”), és a lista sem teljes, hiszen nyilvánvaló, hogy az eidosra példaként felhozott három *troposon* kívül még jó néhányat lehetne említeni, ahogyan az a Ps.-Plutarchos alapján összeállított listából is kitűnik.

A *nomos*, ahogy a Ps.-Plutarchos források is tanúsítják, igen régi forma, már a Kr. e. 7. században használták. Valószínű, hogy ez volt a kardalal szemben a hangszerrel kísért szólóének vagy szóló hangszeres előadás közös alapformája, gyakran versenyen is felléptek vele (aulódikus és kitharódikus, illetve kitharistikus és aulétikus *nomos*, sokféle altípussal). A *nomos* szó ‘szokást’ is, ‘hagyományt’ is jelent, és persze ‘törvényt’ is, és könnyen lehet, hogy a *nomos* zenei törvényként értelmezése éppenséggel az 5. századi újjene-ellenes ideológia terméke: már a zenei forma neve is mutatja, hogy be kell tartani a régi zene szabályait és törvényeit, nem úgy, mint manapság. *Milyen törvényekre gondolsz? Először is, hogy végighaladjunk a szabad élet túlságos megnövekedésén, az akkor zenével kapcsolatos törvényekre. Mert akkor a zene még nálunk formái és bizonyos alakzatai szerint fel volt osztva. (...) Ezeket ugyanazon néven [mint a törvényeket] nomosnak nevezték, mintha a törvény is az ének egy további neve volna. (...) Minthogy ezek (...) meg voltak állapítva, nem volt szabad az egyiket a másik dallamformára felhasználni.* (Platón, *Törvények* 700a–b, Ritoók Zsigmond fordítása)⁴⁹

2.2 Új ritmusformák

Archilochos hozta be a trimeteres ritmusszerkesztést (rhythmo-poiia) és ezeket nem azonos nemű ritmusokba szötte bele... neki tulajdonítják a tetrametert, a creticust, a prosodiacust, a hexameter megnövelését, egyesek a distichont, és hogy a jambikus verssort összeszötte a paión epibatosszal, a megnövelt hexametert pedig a prosodiacusszal és creticusszal. (1141a)

Olympos vezette be a prosodiacust, baccheust és choreust (1141b); a ritmust mesterien megváltoztatta: a paión helyett trocheust alkalmazott. (1143b)

Új ritmusokat talált ki, vezetett be (pontosabb megjelölés nélkül): Terpandros, Polymnéstos, Thalétas, Sakadas, Alkman, Stésichoros. (1135c)



Sapphó. Feketealakos hydria, Sapphó-festő, Kr. e. 525–475
(Varsó, Nemzeti Múzeum 142333)

Lasos a ritmusokat a dithyrambikus tempónak megfelelően alakította át. (1141c)

A ritmikai újításokról szóló szövegrészek összevetése jól mutatja a szerzői módszer problémáit. A 12. fejezetben (1135c) tér rá a szerző a régiek ritmusbeli újításaira, és a többi témához képest szükséztlenül, az újítás pontosítása nélkül sorol fel hat régi költőt, akik új ritmusokat hoztak, majd hozzáteszi, hogy bezeg ezek a *mostaniak* (vagyis az 5. század végi új zene prominensei: Krexos, Timotheos és Philoxenos) *közönségesebbek lettek, hajhászták az újat, s a mostanában népszerűnek meg díjsóvárnak nevezett stílust követték* (1135d). Feltűnő, hogy Archilochost, akiről máshol (1141a) mint az egyik legfőbb ritmikai újítóról beszél, itt meg sem említi. Nyilván eltér a két szöveghely forrása, a szerkesztés pedig nem tartozik szerzőnk erősségei közé.⁵⁰

Az Archilochos-féle ritmikai újításokról szóló rész ezzel szemben részletkebe menő, verstanilag is pontos: az említett metrumok mindegyikének utánanézhethetünk akár antik, akár modern verstanokban, sőt, a legtöbb metrum Archilochos töredékeiben is megtalálható.⁵¹

2.3 Harmoniabeli újítások

Terpandrosnak tulajdonítják a dór nétét, melyet a korábbiak a dallamban nem használtak, csak a kíséretben (1140f), és kitálalta a mixolyd harmoniát (1140f).

Polymnéstosnak tulajdonítják a most hypolydnek nevezett hangnemet (tonos), az eklyst és az ekbolét pedig sokkal nagyobbá tette. (1141b)⁵²

Sapphó találta ki először a mixolyd hangnemet, s tőle tanulták a tragédiaköltők, akik aztán ezt a dórral együtt alkalmazták, mert a dór méltóságteljes, míg a mixolyd fájdalmas. (1136d)

Sakadas az akkoriban használatos három hangnemet (dór, phryg és lyd) alkalmazta egy-egy strófában, ez lett a háromrészes forma (*trimerés nomos*, 1134a).

Lasos követte az aulosok sokhangúságát, több hangot, és pedig szétszórtakat alkalmazott. (1141c)

Pindaros paianjaiban azt mondja, hogy Niobé lakodalmán tanítottak be először lyd dallamot (harmonia). (1136c)

Olympos egy Pythónra szerzett siratót játszott auloson először lyd hangnemben (lydisti, 1136c), és ő találta fel az enharmoniát (1134f, 1141b), az enharmonikus nemet (genos) phryg hangnembe (tonos) tette (1141b).

Alkman, Pindaros, Simonidés és Bakchylidés dór stílusban (dóristi) alkottak különböző alkalomra szóló kardalokat: parthenion, prosodion, paian. (1136f)

Tragikus panaszdalok és szerelmi dalok is születtek dór stílusban. (1136f)

Hogy a dalok hangnemiségét meghatározó *harmonia*-fogalomnak az archaikus korban pontosan mi volt a jelentése, azt csak találgathatjuk, a szakirodalom könyvtáryai. Annyi bizonyos, hogy ez a nómenklátúra valamilyen módon kapcsolatban állt az egyes görög népcsoportokra jellemző, helybéli melodikus nyelvezettel, mert a népekhez kapcsolódó elnevezések (dór, lyd, phryg) korán felbukkannak (Alkman 126. töredék, Stésichoros 212. töredék [PMG]). Az is valószínű, hogy az egyes harmoniák nemcsak hangközeik struktúrájában tértek el egymástól, hanem hangmagasság szerinti fekvésükben is. Leegyszerűsítve a lényegét: a különböző harmoniában énekelt vagy komponált darabok nagyon másképp hangozhattak, más volt a jellegük, valahogy úgy, ahogyan ma is másmilyenek halljuk a dúr és a moll hangnemeket, vagy más „színe”, érzete van például egy fényes mozarti D-dúrnak, mint egy beethoveni drámai Esz-dúrnak. Az ilyesféle jegyek (hangköz-struktúra, fekvés és talán további elemek is) alapján egymástól jellegükben eltérő régi görög *harmonia*k jelentését a zenetörténeti diskurzus is módosította. Egyrészt azzal, hogy legkésebb az újzene-vita idején, vagy talán már korábban, az egyes *harmonia*k jellege (*éthosa*) morális tartalmat kapott: például a dór harmonia lett a nemes, hősi és férfias jellegű, míg a ión elpuhult és nőies, vagy a mixolyd fájdalmas és érzelmes. Másrészt azzal, hogy a 4. században a zeneelmélet (Aristoxenos) nyilván a harmoniák tradicionális, de nem rendszerbe illeszkedő különbségeit is figyelembe véve alkotta meg a *tonosok*⁵³ stabil és szabályos rendszerét, ám így az új zeneelméleti fogalom elfedte, torzította a sok tekintetben hasonló, de régebbi források és szisztematikus zeneelmélet híján már akkoriban elmosódó eredeti tartalmat.

A „rég” *harmonia*kat Platón sorolja fel (*Állam* 399, erre a híres helyre hivatkozik Ps.-Plutarchos is): mixolyd, syntonyd (panaszos jellegű), ión, lyd (lágy, petyhüdt, borozáshoz illő), phryg, dór (harcos, bátor, józan, mértéktartó). Az antik görög zenét három könyvben átfogóan tárgyaló Aristeidés Quintilianus is fontosnak tartja pontosítani ezt a Platón-helyet, és megadja a régi platóni *harmonia*khoz tartozó skálák pontos hangközeit is. Innen is látszik, hogy a népekről nevet kapott harmoniák nem alkottak szabályos skálarendszert: a syntonyd és a ión például csak öt-, illetve hatfokúak, és az oktávnál kisebb hangtávolságot fognak át, a dór ezzel szemben kilenc lépésből áll, és hangterjedelme nagyobb az oktávnál, a phryg szintén kilenchangos, de oktávot fog át, végül ugyanekkora ambitusú a lyd és a mixolyd, de eltérő magasságon és persze más hangközlépésekkel (ahogyan a többi is).⁵⁴

3. Zenei intézmények

A zenei ügyek első rendezése Spártában ment végbe, és Terpandros volt a végrehajtójuk. (1134b)

A második rendezés szerzőiül elsősorban a gortyni Thaléast, a kythéri Xenodamost, a lokrisi Xenokritost, a kolophóni Polymnéstost és az argosi Sakadast emlegetik. Azt mondják, hogy az ő kezdeményezésükre alapították meg Lakedaimónban a Gymnopaidiával, Arkádiában az Apodeixisszel s Argosban az ún. Endymatiával kapcsolatos zenei szabályokat. (1134c)

Lasos a ritmusokat a dithyrambikus tempónak megfelelően alakította át... és a zenét az ő fellépése előtti állapotából új helyzetbe hozta. (1141c)

Ha homályos is a *katastasis* *musicés* pontos jelentése (zenei ügyek rendezése, zenei intézmények bevezetése, zenei szabályok lefektetése?), minden bizonnyal a polisok ünnepein megrendezett zenei versenyekkel áll kapcsolatban. A felsorolt polisokon kívül máshol is igyekeztek a tyrannosok költői-zenei rendezvények és versenyek alapításával, vagy a régiek átszervezésével és híres zenészek behívásával erősíteni a polis politikai és kulturális identitását, illetve ápolni a tradíciókat, vagy, ha a politikai érdek úgy kívánta, lefektetni újakat.

A Ps.-Plutarchosnál felsorolt régi arkadiai és argosi ünnepek közelebről nem ismertek. Az első spártai *katastasis musicés* nyilván a *Karneia* ünneppel kapcsolatos, ha a második a *Gymnopaidiával*. A 7. században és a 6. század elején minden bizonnyal Spárta lehetett Görögország zenei fővárosa, a lesbosi Terpandros is itt nyerte meg az első versenyt a hagyomány szerint 676-ban, és a krétai Thaléas is Spártában működött, itteni zenei tevékenysége jól dokumentált, egyebek mellett Plutarchos Lykurgos-életrajzában (4.) Korinthosban Periandros Arión szereplésével rendezett zenei versenyeket. Sikyónban Kleisthenés betiltotta a korábbi rhapsódosversenyt, és a régi kultusz helyett újat alapított. Samoson Aiakés gyűjtötte az udvarába a kor híres zenészeit, így Ibykost is, és ide hívta fia, Polykratés zenetanítójának Anakreont is, aki innen megy majd Athénba, ahol Hipparchos körében ott van a kor nagy muzsikusa, az első zeneelméleti szakíró, a Hermionéból való Lasos, aki, mint azt a Ps.-Plutarchos-szöveg mondja: *a zenét új helyzetbe hozta*.⁵⁵

Lasos, a híres melopoios, Pindaros tanítója (Athénaios 455c) az athéni ünnepeken (ahol korábban Hipparchos apja, Peisistratos idején Thespis szervezte át a kardalt úgy, ahogy az majd a tragédiában hangzik) vezette be a dithyrambos-versenyeket (lásd *Suda* és scholion Aristophanés *Madarak* 1403-hoz). Metrikai és tempóbeli újításainak mibenléte homályos, de hogy a régi dithyrambos⁵⁶ Lasos korában és neki is köszönhetően mennyire alapvető zenei átalakuláson mehetett át, azt egy Pindaros-töredék is tanúsítja: *Azelőtt (csak) kúszott a dithyrambosok kötétként feszülő éneke, és a nemtelen sz-hang az emberek szájából ... (most ... Kybelé mellett ...) ...dobok (typana) zúgása és csattogatók (krotala) csattanása*. (61. töredék) Azaz a „kúszás” és „kötétként feszülés” lassú, vonatott tempója áll szemben az új előadásmód dinamizmusával, amelyet a szöveg a kultuszok legharsányabb ritmushangszereinek neveivel, hangfestő szavakkal idéz fel. Ezt a stílusváltozást valósította tehát meg Lasos azzal, hogy *a ritmusokat a dithyrambikus tempónak megfelelően alakította*

át és követte az aulosok sokhangúságát, több hangot, mégpedig szétszórtakat alkalmazott, és ugyanezt a stílusváltozást, valamint az ezzel együtt járó túlzottan hangos és harsány auloskíséretet támadta meg oly hevesen Pratinas. A zenei újítások ócsárlása tehát örökzöld téma, már a 6-5. század fordulóján megszólal, és ha egészen más is a szellemi háttere, mint a vagy hetven évvel későbbi vitában, a hangnem jó ismerősünk:⁵⁷

Jegyzetek

- 1 A ritmust és a metrumot már az 5. században megkülönböztették (Aristophanés, *Felhők* 638), Platón is különbséget tesz, de pontos meghatározás nélkül (pl. *Gorgias* 502c). Aristeidész Quintilianus két meghatározást is ad: egyesek szerint a metrum és a ritmus rész-egész viszonyban áll: a metrum a ritmusok felosztása; mások szerint a ritmus általában jelenti a hosszú és rövid mennyiségek váltakozását (így egy-egy hosszú vagy rövid, amennyiben szövegre vonatkozik, akár több szótagból is állhat), míg a metrumot a szótagok hosszúsága adja (A *zenéről* I. 23).
- 2 M. L. West, *Greek Metre*, Oxford, 1982, xi-xii., 29–76.
- 3 Németh–Ritoók–Sarkady–Szilágyi, *Görög művelődéstörténet*, Budapest, 2006, 103.
- 4 A platóni *harmonia*k kitűnő összefoglalása Andrew Barker, *Greek Musical Writings: I.*, Cambridge, 1984, 163–168.
- 5 A görög *harmonia* jelentésének *érzékeltesére* a szakirodalomban elfogadott a hangnem (key, Tonart) szó, bár a *harmonia* természetesen nem azonos a mai értelemben vett hangnem-terminussal. A mai hangnemhez közelebb áll a *tonos*, de azzal sem azonos (lásd 52. jegyzet).
- 6 Ugyanerre a Platón-helyekre utal a ps.-plutarchosi *De musica* is: *Ezeket a harmoniaikat, melyek közül az egyik panaszos, a másik meg féktelen, Platón méltán vetette el.* (1136e, Ritoók Zsigmond fordítása) Vö.: ... a ritmust és a harmóniát (harmonia) az emberek körében alkalmazzuk, akár úgy, hogy alkotunk valamit, ezt zeneszerzésnek (melopoia) hívják... (A *lakoma* 187d, Telegdi Zsigmond – Horváth Judit fordítása) Lásd még: *Állam* 404d.
- 7 A *harmonia* szó kettős jelentése a magyar fordításban problematikus. Talán pontosabb lenne a háromszor megismételt *harmonia* szót egységesen fordítani, ám ha mindhárom esetben a magyar „harmónia” szó szerepelne, akkor a „dór harmónia” zeneileg kevésbé konkrét lenne. Ha viszont a fordító a „hangnem” szóval fordítaná mindháromszor, akkor az első, a *legszebb hagnemek létrehozója* lenne túlságosan konkrét. A harmadik esetben ugyanakkor jobbnak tartom a hangnem szóval fordítani, hiszen erős a tradíció (és nem csak Platónnál), hogy a lyddel, phryggel és a többivel szemben a dór az egyetlen igazán görög *hangnem*.
- 8 Pindaros húros és fúvós hangszer együttes kíséretéről az alábbi helyeken szól: *Isthmosi ódák* 5.26–8, *Olympiai ódák* 3.8, 7.11 és 10.93. A harmadik olympiai ódához írt scholion szerint Pindaros az ódát menetdalként komponálta, ahol a nagyobb hangerő miatt indokolt lehetett a kettős kíséret. (Vö. Farnell, L. R., *Critical Commentary to the Works of Pindar*, Amsterdam, 1965, 24.)
- 9 Lásd M. L. West, *Greek Lyric Poetry. Translated with an Introduction and Notes*, Oxford, 1993, vii., és M. L. West *Greek, Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin – New York, 1974, 22–26.
- 10 Jelenleg hatvan körüli a görög zenei hangjegyzírást (notációt) is tartalmazó szövegek száma: néhány kéziratos és felírtos forrás mellett elsősorban papiruszok. A legkorábbi egy Euripidész-kardal töredék, a papiruszt Kr. e. 200 tájára datálják, a benne rögzített zene Euripidészé. A „kottát” is tartalmazó görög dokumentumok legutolsó összkiadása: Pöhlmann, E. – West, M. L., *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.
- 11 Sapphón, Alkaioson és Anakreónon kívül a többi görög költőről névfelírtos vázakép nem ismert, még Homérosról sem. „Csak az (élő vagy halott) popénekeselek érdekelték a közönséget, a kantátakomponisták nem.” P. Parsons, „Simonides: Texts, Styles, Images”: D. Boedeker – D. Sider (szerk.), *The New Simonides: Context of Praise and Desire*, Oxford – New York, 2001, 56. Idézi: Yatromanolakis, D., „Visualising Poetry: An Early Representation of Sappho”: *Classical Philology* 96/2 (2001) 160. Bizonytalan azonosíthatóságú Sapphó-vázák: Schefold, K., *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel, 1997. Az ún. anakreóni, kómos-jelenetes és barbitos-attribútumos vázák csoportjáról: Price, S. D., „Anacreontic Vases Reconsidered”: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 31 (1990) 133–176.
- 12 Névfelírtos, barbitos Sapphó-Alkaios váza: vörösalakos kalathos (500–450), Brygos-festő, München, Antikensammlung 2416; névfelírtos barbitos Sapphó-vázák: vörösalakos kalix kratér (500–450), Tithónos-festő, Wuppertal, Von de Heydt Museum 49; feketealakos hydria (525–475), Sapphó-festő, Varsó, Nemzeti Múzeum 142333; névfelírtos Anakreón-vázák: vörösalakos kratér (525–475), Kleophradés-festő, Koppenhága, Nemzeti Múzeum 13365; vörösalakos csésze (525–475), Oltos, London, British Museum E18; vörösalakos lékythos (550–500), Galés-festő, Syracuse, Museo Archeologico 26967. A hetedik vázán Sapphó attribútuma a kezében tartott frotáblá: vörösalakos hydria (475–425), Polygnótos-festő, Athén, Nemzeti Múzeum 1260.
- 13 A barbitos (vagy barbiton) a Kr. e. 6. század utolsó negyedében jelenik meg az attikai vázákon, és ettől az időponttól kezdve elég gyakran ábrázolják a vázákon, főleg lakoma- és kómos-jeleneteken, ill. erotikus és dionysosi kontextusban, de zeneiskolában is felbukkan: a tanár barbitoson kíséri az iskolai jeleneten auloson játszó ifjút (vörösalakos hydria [475–450], Disznó-festő, London E172). Az 5. század közepétől ritkább, majd 400-tól az attikai kerámiáról eltűnik, apuliai és etruszk vázákon a 4. század első felében még felbukkan. (Vö: D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris, 1984, 175., M. Maas – J. McI. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, 1989, 39–40., 113–121., 118–120.) Maas-Snyder szerint (113. sk., 118., 127.) több jel utal arra, hogy Anakreón hozhatta Athénbe a hangszert. West szerint (M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, 58.) afféle divathangszer lehetett az előkelő athéni ivászatokon az 5. század elején, és talán ezt a divatot figurázta ki az egyik legrégebb ismert komédiaköltő, Magnés a *Barbitides* (Barbitos-játékosok) című komédiájában (lásd scholion Aristophanés, *Lovagok* 521-hez). Talán a barbitos eltűnése is összefügg az új zene-ellenes mozgalommal (lásd lejjebb). Aristotelész: *[Athénben később] elvetettek sokat a régi hangszerek közül, mint pl. a péktist, a barbitost, továbbá azokat, melyek megszólaltatása csak a hallgatók szórakoztatására irányult.* (Politika 1341a, Ritoók Zsigmond fordítása) A barbitos hangszert nevet először Anakreón említi (472. töredék PMG), ami egybeesik a vázák megjelenésének időpontjával, bár Sapphó a 176., illetve Alkaios a 40. töredékben egy *barómos* nevű hangszert említi, ami azonban azonos lehet a barbitosszal, ezt a Sapphó-barbitos kapcsolat is erősíti (vö. Barker 1984: 264., 19. jegyzet). Pindaros (124., 125. töredék [Snell]), Bakchylidész (20b1, 20c2 töredék) és Euripidész (*Alkésztis* 345, *Kyklóps* 40) is említi a barbitost, a Theokritosnál (*Idillek* 16.45) megnevezett barbitos pedig valószínűleg egy Simonidész-sort idéz (vö. West, *Ancient Greek Music*, 58.).
- 14 A mély hangfekvést egy Pindaros-töredék is megerősíti: *A lesbosi Terpandros találta fel egykor a barbitost, amikor a lyd lakomákon*

- hallotta a magashangú péktisre felelő [mély] pengetést. (125. töredék). Vö. Scholion Euripidés, *Alkestis* 345-höz.
- 15 Az éneklés megszokott gesztusa a kissé hátrahajtott fej. Ezzel szemben itt, a szájából köröket fúvó Alkaios-alak kissé maga elé hajtja a fejét. Értelmezésre szorul, hogy az éneklésre, előadásra egyértelműen utaló jelek, a körök (vagy betűk) és a *pléktron* (pengető) jelenléte vajon feleslegessé teszi-e a fej hátrahajtatásának ábrázolását, vagy a maga elé mondott-énekelt szöveg hordoz-e valami jelentést.
- 16 A két váza: vörösalakos csésze, München 2646, a felirattal felidézett sorok: Theognis 939–940, ill. vörösalakos amphora, Paris G30, a felirattal felidézett sor: Sapphó 36. töredék; Lissarrague értelmezése (Lissarrague, F., *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987, 120–133.) szerint a vázaképen kétféleképpen jelenhet meg a költészet: a portré műfaját nem ismerő művészetben ritkább megoldás a költő azonosítása névfelirattal, gyakoribb, amikor a festő vagy hangutánzó szótagokkal, vagy jelentéssel bíró szöveggel jelzi a költeményt és az előadást.
- 17 Ld. pl. A. Kleingünther, „PRWTOS EYRETHS: Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung”: *Philologus Suppl.* 26/1 (1933) 1–155.
- 18 Egy késői adat szerint, amely a Kr. e. 5. századi Hellanikost idézi, 676–673 között Spártában volt az első verseny a Karneia ünnepen (Athénaios, *Lakomázó szofisták* 635e), amelyen az első győzelmet Terpanndros aratta. A *Marmor Parium* (49.) a 644-es évnél említi Terpanndros, a ps.-plutarchosi *De musica* a kb. Kr. e. 400 körüli Glaukosra hivatkozva Archilochosnál idősebbnek mondja. Hiteles töredék nincs tőle, egyet már a Kr. u. 1. századi, az állítólagosan terpanndrosi sorokat közlő Strabón is képesnek tart: *...ahogy a neki tulajdonított szavakban áll: „elvetvén a négy-hangú (tetragérys) éneket héthangú (heptatonos) phorminxszal fogunk dalolni neked új himnuszokat”*. (Strabón, *Földrajz* XIII. 2. 4) A héthúros hangszer feltalálását L. Deubner elfogadja („Der viersaitige Leier”: *Athenische Mitteilungen* 54 [1929] 194–200.), érvei ma nem elfogadottak: Maas – Snyder, *Stringed Instruments*, 26. Ugyanezt a Terpanndrosnak tulajdonított két sort a zeneelméletíró Kleoneidés is idézi (*Harmonikai bevezetés* 12).
- 19 A görög hangszerek mindegyike létezett az Égei-tengert körülvevő korábbi kultúrákban, a húrosok mindhárom típusa (lyra-félék, hárfafélék és a lant) Mezopotámiában és Egyiptomban is, de hogy hogyan kerültek át a görög kultúrába, bizonytalan. Az aulos és a syrinx is korábbi, az aulos Kis-Ázsiából, feltehetően Phrygiából került át. Bővebben lásd pl. Paquette, *L'instrument de musique*, 24., 63., 90., 189., 205., Maas – Snyder, *Stringed Instruments*, 1–3.
- 20 125. töredék (Snell), a fordítást lásd a 14. jegyzetben. Barker értelmezésében a magas hangfekvésű péktisszel együtt, egy oktávval mélyebben pengetett előadásmódról lehet szó (Barker, *Greek Musical Writings*, 296.).
- 21 A fordításban egy névelőt elhagytam. A Hérakleidés Pontikos-hely értelmezéséről: Winnington-Ingram, R. P., *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936; Ritoók Zsigmond, *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*, Budapest, 1982, 517.
- 22 A barbitos éppen Anakreón idejében jelenik meg nagyobb számban a vázákon, lásd Price, *Anacreontic Vases*, 134–137. Sapphó mint feltaláló persze mutathatja ugyanezt az archaizáló szándékot, hiszen bár Terpanndrosnál jóval fiatalabb, de elég régi. Mivel *zenei* újításokról van szó, Homéros nem jöhet szóba.
- 23 Se Alkaios, se Korinna szavai nem maradtak fenn. Korinna kora is vitatott, lásd Ritoók, *Források...*, 526.
- 24 Ez az egyik alapmotívum a *Békák* alvilági költői versenyében, amelyen Aischylos és Euripidés versengés helyett inkább egymást szidalmazza. A Ps.-Plutarchos által idézett Pherekrateis-töredékben a fiatal leány alakjában színpadra lépő Musiké panasolja el, hogyan gyalázta őt meg a rőthajú milétosi Timotheos, és sorra a többi új-zenész (*De musica* 1141e). Lásd még Aristophánész, *Felhők* 961–971; *Darások* 959; 221. töredék.
- 25 Az ekkoriban legtöbbet támadott, az anekdota szerint kis híján öngyilkosságra hajszolt (Satyros, *Vita Euripidis*, POxy. 1176, fr. 39, col. 22) Timotheos Aristotelésnél már mint nagy klasszikus zeneszerző jelenik meg (*Metafizika* 993b). A Damón-féle éthos-elméletéről lásd lejjebb.
- 26 Lásd Pherekrateis-töredék, 24. jegyzet.
- 27 Eric Csapo, „The Politics of the New Music”: Murray, P. – Wilson, P. (szerk.), *Music and the Muses. The Culture of Music in the Classical Athenian City*, Oxford, 2004, 207–248., 246.
- 28 Terpanndros megbüntetéséről: Plutarchos: *Spártai intézményekről* 17; Timotheos ugyanilyen (húrlevágásos) büntetéséről: Plutarchos, *Agis és Kleomenés* 10.7; *Spártai intézményekről* 238c; Boethius, *Zenei tanítás* I. 1; Cicero, *A törvényekről* II. 39; Pausanias, *Görögország leírása* III. 12. 10; Athénaios, *Lakomázó szofisták* 636e; Phrynisről: Plutarchos, *Spártai velős mondások* 220c; *Az erényben való előrehaladásról* 84a; *Agis és Kleomenés* 10.7; *Az argosiak pénzbüntetéséről*: Ps.-Plutarchos: *A zenéről* 1144f; a zenei szabályok törvénybe foglalásáról: Spárta, Mantinea, Pelléné: Ps.-Plutarchos: *A zenéről* 1142e; Kréta: Ephoros 70 F 149 töredék = Strabón: *Földrajz* X. 4. 16,20; Arkádiában: Polybios, *Történeti könyvek* IV. 20.
- 29 [A névét is használták a kíséretben, a paranétével diafónikusan (diaphónos), a mesével összhangzatosan (symphónos), a dallamban (melos) azonban nem tartották a spondeiakus stílushoz illőnek. (1137c, Ritoók Zsigmond fordítása)
- 30 Isobel Henderson, „Ancient Greek Music”: *NOHM* I, 379.
- 31 Bár szó esik a műben számos klasszikus kori és későbbi alkotóról, az alábbiakban csak az 5. század közepéig tekintjük át a görög líra zenéjéhez kapcsolható adatokat.
- 32 *Nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellegi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur*. Cicero, *Brutus* 71.
- 33 Marsyas az Athéné által eldobott aulost felvéve versenyre kelt Apollónnal, aki ezért elevenen megnyúzta (vö. Platón, *Lakoma* 215c). Az aulos-ellenes mozgalomról: Wilson, P., „The aulos in Athens”: Goldhill, S. D. – Osborne, R. (szerk.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, 58–95.
- 34 Nem azonos az „új zene” fiatalabb és jól ismert Melanippidésével, de lásd 57. jegyzet.
- 35 *Lakomázó szofisták* 175e, 635d.
- 36 Illik az embereknek az isteneket dalban magasztalni (1131c, itt idézi *Ilias* I. 472–474-et); hogyan rakott Homéros köré zenét Terpanndros (ez az ún. lírikus hexameter, vö. 43. jegyzet, ill. Ritoók, *Források...*, 523., 107. jegyzet, 1132c, f, 1133c). Homéros tanította meg, hogy a zene mi mindenre jó, például haragot csillapít vele Achilleus: *Ilias* IX. 186–189; a zene nagyszerű, mert még a hős is zenével készíti fel a lelkét a következő harcra (1145f).
- 37 A költői művek kontextusból kiragadott zenetörténeti szempontból releváns utalásai (például: milyen alkalmakkor szólt a zene, kik zenéltek, miről énekeltek, milyen hangszereken vagy harmoniában adták elő), már az antikvitásban forrássá vált, és ma is az, de a kérdés nyitva marad: ha például Pindarosnál azt olvassuk, hogy *szódd dalba nyomban, édes phorminx, lyd harmoniával a kedves dalt*, akkor erre a sorra hivatkozva mondhatjuk-e, hogy az egész negyedik nemei ódát, vagy ha hangnembváltást is alkalmazott, akkor ezt részt Pindaros lyd harmoniában komponálta?
- 38 A homéroszi eposzok előadásához alkalmazott énekmondótechnika régóta vizsgált kérdés, lásd legutóbb Georg Danek, „Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum”: Hagel, S. – Harrauer, Ch. (szerk.), *Ancient Greek Music in Performance*, Wien, 2005, 159–174. A szerző a notációs töredékeket és West eredményeit felhasználva arra az eredményre jutott, hogy a homéroszi énekmondók a recitálást illetően improvizálva, a dallamformulákat egyfajta sablonkészletből váltogatva adták elő a szó szerint memorizált szöveget. A szakasz dallammal felfelé és lefelé mozgott az előadó úgy, hogy minden szóhangsúly dallamcsúcspontot alkosson, így a dallam mintegy öntudatlanul vagy automatikusan generálódik és a rhapsódos a szöveg (szóhangsúly, mondat, intonáció) nyelvi elemeit természetes módon transzformálja a tradíciótól kapott, stilizált beszéddallamformulákká. A rekonstruált eposzzenélés meghallgatható a kötethez mellékelt cd-n, illetve néhány részlet online is: <http://www.oew.ac.at/kal/sh/>

- 39 A hexameterrel együtt valószínűleg distichon is: Barker szerint (*Greek Musical Writings*, 208., 17. jegyzet) az archaikus elégia alapja a hexameter volt, s a melopoiosok, bár az elégiát is auloskísérettel adták elő, valószínűleg mégsem innen vették a metrikai ötleteiket, hanem a népdalokból. Az elégia zenéjéről és a metrum gyökereiről lásd M. L. West, *Greek Elegy*, 7–11.
- 40 A kiemelt Ps.-Plutarchos idézeteket Ritoók Zsigmond fordította.
- 41 Lásd 38. jegyzet.
- 42 1132e, feltehetően egy pythói győzteslista a forrás.
- 43 A prooimionokról: Barker, *Greek Musical Writings*, 38., 211. A Terpandros-prooimionról a *Suda* 'amphianaktizein' címszava is tanúskodik: [az amphianaktizein szó jelentése: 'a Terpandros-féle *orthios nomos* énekelni'], mivel ennek prooimionja így kezdődik: *amphi moi auton anakí hekatébolon aoidetó phrén* (Szívem, énekelj nekem a messzenyilazó úrhoz). Aristophanés a *Felhők* 595. sorában parodizálja a prooimion kezdősort, a scholiastés pedig hozzáteszi, hogy Aristophanés a *dithyrambosköltők és kitharódosok prooimionjait utánozza, ők ugyanis tagolatlanul mondták a szöveget, és ezért amphianaktéseknak is nevezték őket. A kezdősor Terpandrosé, és így szól...* – majd idézi ugyanazt a sort, amelyet a *Suda*.
- 44 Stésichorosról: West, *Greek Metre*, 49–51., a lírikus hexameteréről: 33–34.
- 45 Ritoók Zsigmond meghatározása: Ritoók, *Források...*, 530. A parakatalogéről lásd még Barker, *Greek Musical Writings*, 234., a drámában alkalmazott parakatalogéről uo. 62–63. és Pickard-Cambridge, A. – Gould, J., – Lewis, D. M., *The Dramatic Festivals of Athens*, Cambridge, 1988, 156–165., aki a szó jelentését a *katalegein para tén krusin* (kíséret mellett elmondani) formulából vezeti le, és több példát hoz arra, ahol akár a beszélt metrumban írt jelenet érzelmi intenzitása, akár a kardal strófa-antistrófa közé beiktatott jambikus sorokban jó okkal tételezhető fel a kísérettel előadott énekbeszéd.
- 46 A görög drámában a zene dramaturgiai és lélektani szerepét elemzi Fodor Géza: „Egy antik »operajelenet«. A *musiké* Aischlyos *Agamemnonjának* Cassandra-jelenetében”: *Magyar Zene* 43 (2005) 3–20.
- 47 A különféle néven megnevezett *nomos*-típusok (rendszerint erősen hipotetikus) magyarázatától helyhiány miatt eltekintünk, legjobb összefoglalása: Barker, *Greek Musical Writings*, 249–255. A *nomos*ról általában lásd lejjebb. A daltípus-nevek rövid magyarázata: a *skolion* asztali ének (a szó 'görbét' vagy 'cikk-cakkosat' jelent, egy Dikaiarchos-töredékből (89. Rutgers) tudjuk, hogy az elnevezés háttérében az állhatott, hogy az asztali dalt a lakomázók énekelhették együtt, sorban ülésrendben, vagy cikk-cakokban követve egymást. (A helyhez lásd még Ritoók Zsigmond eltérően interpretáló megjegyzését: Ritoók, *Források...*, 530.). A *kitharódia* és *aulódia* elnevezés a kitharával vagy aulossal kísért éneket jelenti (szemben a *kitharistiké* és *auléतिकé* terminusokkal, amelyek az ének nélküli hangszerjátékot jelölik). A *prosodion* (többnyire) aulossal kísért felvonulási ének, a *paian* győzelmi vagy más örömet kifejező, nem egyszer spontán közös ének vagy kardal; a *hyporchéma* az utánzó tánchoz (*orché*) írt ének; a *parthenion* a fiatal lányok kórusa. A *dithyrambos* szerteágazó és sokat vitatott téma, annyi biztos, hogy a régi dithyrambos a Dionysos-kultuszhoz tartozott (már Archilochos 120. töredék), a kar körben állva énekl (és táncolja?), valószínűleg auloskísérettel; a 6. században a tíz phylé dithyrambosversenye polis-intézmény Athénben, majd az 5. század harmadik harmadától az új dithyrambos válik az új zene reprezentatív műfajává (Pickard-Cambridge, A., – Webster, T. B. L., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962).
- 48 A bevezetőben kívánja tisztázni, hogy az utánzással élő művészetek abban különböznek egymástól, hogy a három alapelem, a ritmus, a *logos* (szöveg) és a *harmonia* (zene) közül melyik melyiket, illetve közülük hányat használ fel az utánzáshoz. Az *auléतिकé* és *kitharistiké* tehát azért szerepel itt, mert, ellentétben az *aulódiával* és *kitharódiával*, ez a két művészeti forma a ritmussal és a zenével él, de szöveggel nem (*Poétika* 1447a).
- 49 További helyek a *nomos*hoz: Ps.-Aristotelés, *Természettudományi kérdések* 19.28; Pindaros, *Pythói ódák* 12.19–25; Strabón, *Földrajz* IX. 3. 10; Pollux, *Szógyűjtemény* IV. 84. A forrásokat részletesen tárgyalja Barker, *Greek Musical Writings*, 249–257.
- 50 A felsoroltak ritmikai újításaihoz fontos párhuzamos forrás Dionysios Halikarnasszus *A szökötésről* c. műve, elsősorban a 19. fejezet.
- 51 Vö. Marius Victorinus VI. 141 (Keil), M. L. West, *Greek Metre*, 39–51., Ritoók, *Források...*, 530., 190. jegyzet.
- 52 A „most” inkább a forrás idejét jelenti, mint a dialógusét. Az *ekbolé* és az *eklysis* két speciális hangköz elnevezése: három negyedhangnyi lefelé, illetve öt negyedhangnyi felfelé. Lásd Aristeidész Quintilianus, *A zenéről* I. 11.
- 53 A *tonos* a görög zeneelmélet alaphangrendszerének, az ún. teljes változtathatatlan rendszernek a különböző magasságokban kezdődő kivágatait jelenti, Aristoxenosnál a számuk 13 (még megvan például a mixolyd elnevezés), később tizenötre bővül: mind az öt alptonosnak (lyd, phryg, dór, aiol és ión) van hypo- és hyper-variánsa, és így a mixolyd elnevezés kizorul a szimmetrikus nómenklatúrából. A tonosok alapos összefoglalását adja M. L. West, *Ancient Greek Music*, 228–233.
- 54 A régi harmoniákról: West, *Ancient Greek Music*, 179–183., Barker, *Greek Musical Writings*, 163–168.
- 55 Spárta vezető szerepéről lásd Barker jegyzetét ehhez a helyhez: *Greek Musical Writings*, 214. Terpandrosról lásd feljebb, a polisok és tyrannosok zenei versenyeiről: West, *Ancient Greek Music*, 338–339., a főbb szöveghelyek ehhez: Korinthos, Sikyon és Lasos: Hérodotos I. 23, V. 67 és VII. 6; Ps.-Plutarchos, *Hipparchos* 228, Thespiról: Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 69–72.
- 56 Az itt leírt dithyrambos-változás minden bizonnyal még nem az új zene extravagáns dithyrambosára és az abban végbement változásra vonatkozik, hanem még a korábbi korszakra, és a változás eredményeképpen létrejövő stílus is még ehhez a korábbi formához tartozik.