

Daru, A. (2024). A hangrögzítés szerepe a századforduló enkulturációs folyamataiban Bartók Béla pedagógiai tevékenységein keresztül. Zene- és táncpedagógiai értelmezések. *Tánc és Nevelés. Dance and Education*, 5(2), 69–80. <https://doi.org/10.46819/TN.5.2.69-80>

A HANGRÖGZÍTÉS SZEREPE A SZÁZADFORDULÓ ENKULTURÁCIÓS FOLYAMATAIBAN BARTÓK BÉLA PEDAGÓGIAI TEVÉKENYSÉGEIN KERESZTÜL

ZENE- ÉS TÁNCPEDAGÓGIAI ÉRTELMEZÉSEK

Daru Andrea, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Neveléstudományi Doktori Iskola

Absztrakt

A 20. században megjelent hangrögzítő eszközök nemcsak a technológiai fejlődés terén jelentettek áttörést, hanem életünk mélyebb rétegeit is radikálisan átalakították. Daru (2022) első tanulmánya bemutatta az írott és rögzített zene közötti különbségeket, valamint a hangrögzítés antropológiai hatásait. Jelen tanulmány célja a nevelési folyamat filozófiai-antropológiai elemzése Kron (2003) nyomán, az enkulturáció és szocializáció keretei között. A dolgozat első része a hangrögzítés kulturális, társadalmi és művészeti hatásait vizsgálja, míg a második rész a zene- és táncpedagógiai folyamatokat elemzi összehasonlító módon. Az utolsó fejezetekben Bartók munkásságát követve a népzene, táncművészet és a 20. századi pedagógia összefüggéseit tárgyalom. A tanulmány célja elméleti alapvetések megfogalmazása a további kutatások számára.

Kulcsszavak: zeneoktatás, táncoktatás, pedagógiai antropológia

1. BEVEZETÉS

A hangrögzítő eszközök megjelenése a századforduló előtti évtizedekben a technikai fejlődés igazi áttörésének számított, de az idők során nyilvánvalóvá vált, hogy ezek az eszközök mélyen a felszín alatt is gyökeres változásokat eredményeztek az élet minden területén. Napjaink hangrögzítéssel kapcsolatos történeti kutatásai Magyarországon viszonylag kiterjedtek a nyelvészet vagy a népzene-kutatás terén, ám a zene- vagy táncművészet történeti, művészeti vagy pedagógiai területein elenyésző mértékben foglalkoztak e témával. A külföldi szakirodalom sokkal gazdagabb képet mutat, ami egyben arra utal, hogy a téma vizsgálata hazánkban is időszerű.

E téma kutatása során az első lépések eredményeként megjelent tanulmány (Daru, 2022) az írott és technikailag rögzített zene (írott kotta és fonográf) közötti különbséget, valamint a hangrögzítés általános, antropológiai megfogalmazható hatásait mutatta be. Következő lépésként jelen tanulmányban egy filozófiai-antropológiai értelmezésre és vizsgálódásra vállalkozom, melyben a nevelési folyamatot Friedrich Kron nyomán (2003) az enkulturáció és szocializáció keretei között értelmezem. Kron a kultúra fogalmának és pedagógiai jelentőségének meghatározásakor

hangsúlyozza, hogy a kultúra az emberi létezés elengedhetetlen alapközege. Az egyes generációk tagjai az enkulturáció során betagozódnak a kultúrába. Ennek nyomán e szakkifejezés pedagógiai nézőpontból is releváns, hiszen a betagozódás során jelentkező minden folyamat tágabb értelemben véve pedagógiai folyamatként értelmezhető. Pedagógiai értelmezés keretében az *enkulturáció* fogalma minden ember és minden társadalom életében lezajlik (jórészt makroszociális szinten jelentkezik), és olyan alapvető tanulási folyamatokra vonatkozik, amelyek cselekvőképessé teszik az egyes embereket: megtanulnak nyelveken beszélni, saját szubkultúrájuk normái szerint viselkedni, vagy választott vallásuk szabályait követve élni. Ezek a folyamatok a különböző korok társadalmainak egyedi intézményesült formáiban valósultak és valósulnak meg, mint a nyelv és beszéd, a vallás, művészet, tudomány, vagy a sport. Közvetítő közegként olyan specifikus szervezeteket és intézmények nevezhetünk meg, mint a család és rokonság, kortársak vagy maga az iskola, melyek spontán vagy szervezett keretek között vezetik be az új generációk tagjait egy adott kultúra közegébe és területeibe. Ezek a folyamatok mélyen átszövik a mindennapok világát (Kron 1997, p. 76-77).

A szocializáció fogalmának definiálásakor Fend az alábbiakban megfogalmazza:

A szocializáció az egyes individuum viselkedésszociációinak kialakításának és valamely társadalomba vagy annak egy csoportjába történő betagozódásának folyamatát jelöli, azt a tanulási folyamatot, amelynek során megtörténik az adott csoport és a társadalom normáinak, értékeinek, szimbólumrendszerének és interpretációs rendszerének elsajátítása. A szocializációs folyamatot tanulási folyamatként fogható fel (1), amely tanulási folyamat centrális tartalmaiként norma-és értékrendszerek, valamint az azok háttérben megjelenő szimbólum- és interpretációs rendszerek érvényesülnek (2), ezen tartalmak megtanulása mindig valamely szociális rendszer egymással összefüggő befolyásolására és szociális elvárásaira vonatkozik (3), a normatív elvárásrendszerek szociális rendszerproblémák formájában és azok szocioökonómiai bázisán jelennek meg (4). Továbbá ezen tartalmak megtanulása az individuum szükségleti- és ösztönstruktúráira, valamint konkrét kognitív apparátusára és az individuum genetikai kiformaltságára vonatkozik (5). (Fend 1977, p. 18, idézi Kron 1997, p. 79)

E két fogalom, az enkulturáció és szocializáció fogalmainak fenti pedagógiai értelmezése vezetett arra, hogy munkámban e két szakkifejezést alkalmazzam a kulturális vonatkozású vagy tartalmú pedagógiai jelenségek meghatározására.

A dolgozat második felében megkísérlem az antropológiailag megragadható pedagógiai folyamatok formális oktatási keretekben való értelmezését a zene és a táncművészet oktatásának összehasonlító elemzésén és értelmezésén keresztül. Már a kezdeti vizsgálódások során nyilvánvalóvá vált, hogy a tánc jellegénél fogva a zenétől különböző módon értelmezendő, alapvető módon vizuálisan érzékelhető rítusokban és szimbólumokban rögzül, ahol a zene más funkciót tölt be, mint a tisztán zenei hang koncerten való előadása esetében. Ennek nyomán különösen releváns a két művészeti ág összehasonlító elemzése.

A kutatás előzményeire építve jelen kutatás fő kérdései a következők voltak:

- Általánosságban az új technológia milyen antropológiailag megragadható folyamatokat, változásokat idézett elő az előadóművész és a zenetanár performatív gyakorlatában?
- A hangrögzítésnek milyen hatásai érhetők tetten Bartók pedagógiai jellegű munkásságában? Hogyan reflektált ezekre a változásokra maga Bartók?
- Bartók és korának előadóművészi és pedagógiai gyakorlatán keresztül hogyan írható le az ember és a hangrögzítési eszközök fejlődésének kapcsolata és kölcsönhatása?
- Milyen szerepe van megjelenése kezdeti időszakában a hangrögzítésnek a zenepedagógiában és az előadóművészet kultúrát közvetítő folyamatában?

A kérdések nyomán jelen tanulmányban a hangrögzítés antropológiailag leírható kulturális, társadalmi és művészi hatásait tekintem át, majd Bartók nyomán a hangrögzítésnek a népzene és a néptánc kultúrában, valamint a századforduló általános zene- és táncpedagógiában betöltött szerepét kísérel meg értelmezni. Ez utóbbi két fejezet során egy kezdeti fázisú értelmezést mutatok be, melynek részletesebb vizsgálatát a kutatás egy következő szakaszában kívánok történeti dokumentumokkal alátámasztva is mélyebben vizsgálni. Jelen tanulmány célja tehát bemutatni a kutatás elméleti megalapozásának lehetséges irányvonalait.

2. A RÖGZÍTETT ZENE ANTROPOLÓGIAI JELLEGZETESSÉGEI

A zenei alkotások tárolása és átadása az idők folyamán sokféle formát öltött. Ezt a folyamatot gyakran rituálék és szertartások kísérik, melyek során a zene nemcsak hangzásában, hanem különböző mozdulatokban és testtechnikákban is megjelenik. E rituálék fontos szerepet játszanak a zenei hagyományok életben tartásában és továbbadásában. A testi tárolás és megjelenítés egyik legősibb módja a mimetikus tanulás, ahol a zene és a megszólaltatáshoz szükséges hozzá tartozó testtechnikák mimetikus úton sajátíthatók el, ezáltal a tudás testen belül rögzül (Wulf & Zirfas, 2014, p. 248–249).

A zene rögzítésének és reprodukálásának másik módszere a külső tárolók használata, mint például az írásos kotta és a hangrögzítés. A zenei alkotások írásos formában való rögzítése lehetővé teszi azok későbbi dekódolását és újraalkotását, míg a rögzített hang a megszólalás pillanatának kimerevítésével a hangok pontos és végtelen számú ismétlését teszi lehetővé.

Egy újfajta hangzás zenei szimbólumokban való rögzítése a kottalapon a hagyományos lejegyzések korlátai miatt kihívást jelent a szerzők számára. Bartók például saját jelrendszert dolgozott ki, mivel a népzeneben tapasztalt zenei hangzásokra és fordulatokra az akkori zenei szimbólumok nem voltak alkalmasak. Ilyen esetekben felfedezhető, hogy a kottairás mint cselekvés részben külsőleg tapasztalt, részben pedig a belső hang által irányított, a zeneszerző teste ezáltal médiummá válik.

3. A RÖGZÍTETT ZENE ÁLTALÁNOS HATÁSAI A SZÁZADFORDULÓ ZENÉS ÉS TÁNCOS ELŐADÓMŰVÉSZETÉRE

Mint minden technikai rögzítés, úgy a hangrögzítés is azzal a váddal kell szembenézzen, hogy sokszorosítási képessége révén megkérdőjeleződik az általa hordozott művészeti alkotás eredetisége és transzcendens tartalma. A 20. század során különösen sok művészeti irányzat látott napvilágot, melyek a romantikától elszakadva, a deszakralizáció intenzív hatásai miatt egyre inkább azt a jelmondatot hirdették, hogy „a művészet nem fejez ki semmit”. Miként azt Hauser Arnold művészsociológiai fejtegetéseiben megállapítja:

Az első, kifejezetten modern művészeti mozgalom crédója, a futurizmus Marinetti megfogalmazta, 1909-ben, tehát még a poszt- és neoimpresszionista kísérletek idején keletkezett manifesztuma, máris Walter Benjamin ama tételét igazolja, mely szerint a modern művészet a „technikai sokszorosításból” fakad, mert egyfelől támadja az „organikus fejlődés” romantikus doktrínáját, másfelől a gépi, gépies és dinamikus elv mellett kötelezi el magát. Szabadunk művészet szemléletét tehát egyforma joggal eredeztethetjük a futurista esztétikából és a szimbolisták spiritualizmusából, az expresszionisták szubjektívizmusából, Cézanne és Seurat formalizmusából vagy a *Dada* nihilizmusából. (Hauser, 1982, p. 779)

Jan Assmann az alábbiakban a tudás írásban való rögzítésének negatívumait tünteti fel, ám ezek a negatívumok ugyanúgy jelen vannak a hangrögzítés esetében is.

Az ismétlés és az interpretáció a kulturális koherencia megteremtésének funkcionálisan egyenértékű eljárásai (...) Nos, a rituális koherencia textuálisává válásának mértékében szorul vissza az ismétlés mozzanata, hisz új edény kerül elő az értelem számára. Felmerül azonban a kérdés, nem volt-e ennek az értelemnek, amelyen a társadalom *konnektív struktúrája* alapszik, a szövegnél lényegesen szilárdabb, biztosabb edénye a rítus. Az értelem csak körforgásban marad eleven. A rítus a körforgás egyik formája, a szöveg viszont magától még nem, legfeljebb, ha közkezen forog. Mihelyt használaton kívül kerül, inkább sírhantja, mintsem edénye az értelemnek, és csak az interpretátor képes a hermeneutika műfogásaival, kommentárok útján újraéleszteni az értelmet. (...) A szöveg mégis kockázatosabb formája az értelemörökítésnek, mivel lehetővé teszi az értelem kivonását a forgalomból és a kommunikációból, amit a rítus nem enged meg. (Assmann, 2018, p. 91, 93)

Igen fontos nézőpont az előadóművészetben a tér. A 19-20. század koncerttermének rituáléi már csak formálisan hordozzák azokat a jegyeket, amelyek a szóbeliség idejében az együttes közös rituális élményét jelentették, és amelyek a szakrális szertartások részeként az archaikus embert a kozmikus létbe ágyazták. Ezáltal deszakralizálódik maga a tér is (koncertterem, színház), ahol már nem a szent megnyilatkozását keresi a befogadó a hallott koncerten vagy látott előadáson, hanem a szakmaiság keretei és a tökéletes hang igénye miatt az előadás tökéletességét, precizitását. Hol marad a dilettánsok műélvezete? Csak ekkor kap a közönség egyfajta megelégedést, ami közel sem ugyanaz az élmény, mint amit az Eliade által definiált *hierofánia*, azaz a szent élmény, a szent megtapasztalása okoz (Eliade, 2019, pp. 15-16). A professzionális, a szakmai tökéletességének elvárásai (immáron a szakmaiság által túlságosan

fegyelmezett test) miatt a tanítás-nevelés során is egyre kevesebb lehetőség jut a belső világban kialakítani, megtapasztaltatni a szent megnyilatkozást. Első látásra tehát úgy tűnhet, hogy a koncertterem csak formálisan őrizte meg a rítusokat, hiszen ezek a modern szertartások ősi transzcendens jellegzetességeiket és funkciójukat elvesztették. A kutatás egy következő pontján összevetem az orális kultúra szertartásainak elemeit a koncerttermi rituálékkal.

A tér azonban nem csak a szentségét veszti el az újkorban, de a hanglejátszó eszközök megjelenésével át is helyeződik a technikai (később digitális) térbe. Új, eddig soha nem ismert tér, helyszín jön ezzel létre, az *éter*, ami újabb kérdéseket vet fel: a közvetlen testi élményt hogyan váltja fel a digitális tér? Hogyan formálódik a befogadó testi megnyilvánulása és belső világa? Ezeket a kérdéseket ezen a ponton nyitva hagyjuk, megválaszolásukra a kutatás következő szakaszai nyújtanak majd teret. Ebből reményeink szerint kiviláglanak majd olyan mélyebb összefüggések is, mint hogy milyen szegmensekben és hogyan helyeződik át a zeneiség súlypontja a test- és térhasználatban, valamint az idő érzékelésének tekintetében.

A századforduló egyik újítása a táncművészetben a megváltozott térhasználat. A többek közt Isadora Duncan vagy hazánkban Szentpál Olga nyomán kialakuló modern tánc megjelenése különösen megváltoztatta a zene térbeli elhelyezkedését: míg maga a tánc időnként kikerült a szabad levegőre, a természetbe, a zene, vagy sokkal inkább a hangzások, ritmusok a mozdulatokon keresztül az emberi elmébe. Másrészről a rögzített zene hangzása az éterbe került, fizikai valójában pedig a technikai eszközökben tárolt, kompakt és hordozható jellege lehetővé tette, hogy a zenével előadott tánc kisebb terekben is létrejöhessen. Immár nem volt szükség nagy színház méretű terekre, hogy táncosok és zenészek is elférjenek, művészi kifejezéseiknek otthont adjanak.

A fentiek nyomán megállapítható, hogy a táncművészetben hozott változásai alapján a rögzített zene pozitívuma, hogy bárhol bármikor, kis térben és kis apparátussal létrehozható. A táncos mindig ugyanazt a zenét ugyanazokkal a tulajdonságaival hallja (ritmus, tempó, dinamika), így a zene számára kiszámíthatóvá válik, nem kell mozdulatainak ritmikájával alkalmazkodnia. A koreográfus számára is megkönnyíti a munkát azáltal, hogy koreográfiájának színrevitele előtt többször meg tudja hallgatni az adott zenét. Ugyanakkor a rögzített zene egyfajta instant jelleget is hordoz, melynek nyomán fontos emberi tényezők és interakciók tűnnek el.

A 20. századra az emberi élet alapvető szereplőjévé, eszközévé vált tehát a technológia, és az ember alkalmazkodott hozzá. Ennek nyomán kijelenthető, hogy a szocializáció, nevelés, tanulás nem pusztán emberi interakciókban jöhet létre, hanem a gépekhez való alkalmazkodás által kulturálisan is megváltoznak rítusaink, testtechnikáink. Hauser fent idézett megállapításai nyomán felmerül tehát a kérdés, hogy a technológia nem veszélyezteti-e vajon az ember lelki és művészi világát, ha gépektől és nem emberektől kapja a rítusok során hagyományozódó ismeretet, tudást? Ennek nyomán a következőkben röviden a transzcendens tartalom mint művészi tudás hagyományozódásának értelmezésére vállalkozom.

4. A TRANZSCENDENS TARTALOM HAGYOMÁNYOZÓDÁSA ÉS ÁTALAKULÁSA AZ ENKULTURÁCIÓS, SZOCIALIZÁCIÓS ÉS KULTÚRAKÖZVETÍTÉSI FOLYAMATOK SORÁN

Az enkulturáció és szocializáció során a transzcendens tartalom elhelyezkedése meghatározó szerepet játszik. A testen belüli tárolók, mint az agy és az érzékszervek, valamint a testen kívüli tárolók, mint a könyvek és digitális eszközök, mind különböző módokon járulnak hozzá az információ megőrzéséhez és továbbításához. A befogadás során az értelmezés és a jelentésadás folyamatában a tartalom maga nem változik, de a jelentésadás formái annál inkább. Minden egyes ember egyedi módon értelmezi az információt, így a transzcendens tartalom megnyilvánulása is folyamatosan alakul. A zeneszerző és előadó üzenete mindig hordoz egy normatív, korokon átívelő üzenetet, amit a szimbolikusan sűrített jellege elősegít.

A transzcendens tudástartalom rögzítésének jelentősége több szempontból vizsgálható, beleértve a társadalmi, esztétikai, lelki, szakrális és gazdasági aspektusokat. A társadalom egésze és egyes tagjai különbözőképpen viszonyulhatnak a tartalomhoz, ami tovább alakítja annak morfológiáját.

A transzcendens tartalom társadalmi és esztétikai értékei meghatározzák annak helyét a kulturális térben is. Az előadóművészet például egyszerre hordoz társadalmi és esztétikai jelentőséget, mely az idők során változik és új formákat ölt. A lelki és szakrális értékek mélyebb, spirituális kapcsolatot teremtenek a tartalommal. Az ősi kultúrák rituáléi például természetes módon variálódtak, igazodva a tartalomhoz. A modern időkben azonban a rögzítés által a tartalom megjelenítését az emberek gyakran félreértik, és megpróbálják tökéletesen visszaadni annak rítusait és elemeit, ami ezáltal másolásnak, sokszorosításnak tekinthető és kimerevíti, dogmatikussá teszi a tudástartalmat. A transzcendens tartalom morfológiája tehát a testi reprezentációk, performanszok és médiumok kombinációján alapul.

Eliade úgy véli, a szent, transzcendens tartalom megnyilatkozása, vagyis hierofánia az alkotó- és előadóművész munkáján keresztül jön létre. Amíg az orális korban speciális készségei és tudása alapján választották ki az előadóművészt, addig e megnyilatkozás természetes úton zajlott. (Eliade, 2019). Az írásos kultúránkra, azon belül is a 20. századra, részben az erős pedagógizáció miatt a formális képzés szinte átcsapott egyfajta szakmai unifikálásba. Ezzel szinte egyidőben a tökéletes hang fogalma is megváltozott, és a zenemű létrehozásának és eljátszásának egyre kevésbé feltétele már a transzcendens tartalom és ennek egyedi megnyilvánulásai az előadó részéről. A művészek új generációi az új típusú tökéletes hangot mechanikusan, szinte kizárólag a test, testmozgás fejlesztésével, tökéletesítésével érik el. A gramofon létrejötte megteremtette a lehetőségét annak is, hogy a hang tulajdonságait, azaz a hangmagasság, hangerő, hangszín gépek segítségével számszerűleg is mérhetővé vált, ami szintén nagyban hozzájárult a tökéletes hang fogalmának átalakulásához.

Bartók különösen sokat foglalkozott a hangrögzítő és lejátszó eszközök megfelelő funkcióban való alkalmazásával, írásaiban minden alkalommal kiemeli a minőségi zene fontosságát. Itt azonban a minőségi zene még mindig a legkiválóbb és 'legszentebb' művészi átéléssel játszott zenét jelenti (ez lehet egy egyszerű parasztember éneklése is), nem pedig a zene mérhető tulajdonságainak tökélyre fejlesztett újraalkotását. Azért fontos ezt tisztáznunk, mert pontosan a hangrögzítésnek

köszönhetően napjainkra az ember képessé vált egy másik ember előadását szinte tökéletes azonossággal reprodukálni, ami megtévesztő erejű, és messzemenőig kívülesik a művészi átélés és átadás fogalmán. A hangrögzítés nem csak a tökéletes reprodukálhatóságban volt formabontó erejű, filozófiai alapokra helyezve egyúttal a legtöbb 20. századi zenei irányzat alapját képezte.

5. A HANGRÖGZÍTÉS HATÁSAI BARTÓK BÉLA SZEMLÉLETÉBEN

Bartók Béla társával, Kodály Zoltánnal együtt először népdalgyűjtéseik során kezdtek fonográfot használni. Minden tekintetben segítségükre volt, a gyűjtésben és a lejegyzésben egyaránt. Gyűjtéseik során számtalan olyan dalammal találkoztak, melyek szokatlan hangsorral, a hétfokúságba nem tartozó (szakkifejezéssel ún. *pien* hangokkal), sokszor negyed hangos díszítésekkel voltak teletűzdelve. Ezeknek a dallamoknak a lejegyzéséhez eleinte jóval több időre volt szükségük, ugyanis nem kérhették meg az éppen éneklő, az idegenekkel egyébként is bizalmatlan parasztot, hogy többször énekeljen el akár egy több tíz versszakos balladát. Így a fonográf hengerek visszahallgatásával lehetőség nyílt a dallamok pontosabb és részletesebb értelmezésére és lejegyzésére.

A hangrögzítő eszközök fejlődésében a következő igazán jelentős állomás, amit Bartók még Magyarországon is szívesen használt, a rádió. Előadóművészként gyakran játszott rádióműsorokban, és olyannyira támogatta ezt az eszközt, hogy a Magyar Rádióval éveken keresztül szerződésben állt, melynek nyomán számtalan élő koncert és stúdiófelvétel sugároztak és rögzítettek Bartókkal (Bartók, 2004, p. 183).

Bartók viszonya a technikai vívmányokhoz mind a magánéletben, mind pedig a zeneművészet terén is kettős. A gépzene terjedése alapvetően aggasztotta Bartókot, a művészetre és a társadalomra tett romboló hatását hangsúlyozta. A *gépzene* című írásában részletesebben értekezik a technológia zenére való hatásáról, melyben az egyik legalapvetőbb konklúziója az élő és élettelen zene megkülönböztetése:

Ami él, az pillanatról pillanatra változik: a gépekkel megörögzített zene változatlanul merevedik. Kótaírásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság. (Bartók, 1937, p. 10)

Mindezek mellett viszont elismerte, hogy nagy tömegekhez csak a rádió segítségével lehet a zenét eljuttatni. Ezért gyakran vállalt előadásokat a budapesti és külföldi rádiókban (a budapesti rádióban minden évad nyitó hangversenyét ő játszotta). Idősebb fia emlékei szerint saját rádiója nem volt, és a televíziót sem ismerte, viszont egyik tanítványa, Nemes Katalin másképp nyilatkozott:

Bartók éjszakánként, amikor a rádió vételi lehetőségei jók voltak, külföldi állomásokat hallgatott, és különösen a ragtime zenére vadászott. Ha hallott egy érdekes ritmust, azt rögtön lejegyezte. Bartók tudta, hogy egy óbudai vendéglőben muzsikálok járomtagú együttes zongoristájaként; így tudtam pénzt keresni. Feltetelezte, hogy engem jobban foglalkoztat a tánczene, mint kollégáimat – ezért vizsgáztatott engem ezekkel a ritka ritmus-képletekkel. (Bónis, 1981, p. 118).

Ahhoz, hogy a technikai eszközök szerepét mélyebben is megértsük Bartók életében, érdemes Bartók ideális hangról alkotott képét röviden értelmezni. Az érzékszervek közül talán a hallás a legelvontabb és ezáltal a hangzás és a hangélmény szavakkal való megragadása a legnehezebb. Ha Bartók életfilozófiáját, művészi törekvéseit és színpadi viselkedésmódját összevetjük, megállapítható, hogy Bartók számára az ideális hang kizár minden, a műhöz nem illő, zavaró tényezőt, így leginkább a vizualitást. Ezt a tényt támasztja alá, hogy Bartók viselkedése a pódiumon kimért és komoly, mosolytalan volt, valamint az, hogy nem törődött a kottahasználat „illetlenségével”. Bartók ideális hangélményének közvetítésében nagy szerepet játszott a hangrögzítés és a hangsugárzás, vagyis a hangfelvételek és a rádió. E tényt erősítheti az a fentiekben említett tevékenysége is, hogy a rádió megjelenésétől kezdve minden évad első sugárzott műsorán ő maga zongorázott. A rögzítés és a rádióközvetítés természetéből adódóan ugyanis eltűnik a zeneművészetből minden, ami vizuális jelenség.

A hangrögzítés és a rádiósugárzás által egy újfajta közvetítő közeg jelenik meg művész és közönsége között, ami pozitív és negatív jelentést is hordozhat. Pozitív, mert ez állhat a leginkább közel az ideális hang fogalmához és manifesztációjához azáltal, hogy kizár minden „zavaró” hatást. Negatívum viszont, hogy térben és időben is eltávolodik a művész és a közönsége, így minden, ami a művészet emberi jellemzője (metakommunikációs kapcsolat), kivéve magát az előadóművészt, eltűnik a közvetítés folyamatából, a művész szinte egyedül marad az éterben.

Bartók legnagyobb ívű tevékenysége kétségtelenül a népzene és népdalok gyűjtése. Az ő munkásságára épít a később művészeti irányzattá fejlődött folklorizmus, amelynek következménye a népzene és a néptánc műfajainak felvirágzása. Ezért a következőkben egy antropológiai értelmezés után a rögzített zene hatását igyekszem röviden bemutatni a népzeneben és a néptáncban.

5. A NÉPZENE RÖGZÍTÉS PROBLEMATIKÁJÁNAK TÁRSADALMI ÉS ANTROPOLÓGIAI ÉRTELMEZÉSE

A népi kultúra, ezáltal a népzene és a néptánc olyan ősidőktől fogva hagyományozódó kultúra, mely a hagyományokban, rítusokban rögzült és melyet a nép embere mimetikus úton sajátított el. Rögzítése által kimerevedik ez az örök mozgásban lévő és változó kultúra. A modernizáció azonban romboló hatást gyakorolt *akkulturációs*, vagyis a modern kultúrában való feloldódási folyamataival, így Bartók és gyűjtő társai munkássága nélkül igen hamar eltűnt volna tágabb kultúránk sokszínűségéből. A gyűjtőmunka mellett ennek megőrzése érdekében Bartók előadásokat is szervezett a népzene széleskörű bemutatására, mely által a kulturálisan különböző közösségeket és színtereket közelítette egymáshoz, remélve, hogy a paraszti kultúra a polgári kultúra köreiben tovább tud élni. A tartalom és a mondanivaló ezáltal új külsőben jelent meg, hiszen a régi paraszti kultúra felszámolásával más úton nem hagyományozódhatott volna.

A paraszti kultúra magában hordozza az írásbeliség előtti, azaz az orális kultúra jegyét is, hiszen ezek az emberek legtöbb esetben még a századfordulón is írástudatlanok voltak. Ennek köszönhetően a kollektív emlékezet szempontjából meghatározóak voltak számukra a különböző rítusok, egyúttal a hierofánia élménye. Az időfogalmuk

is a szóbeliség idejében uralkodó felfogáshoz közelített. A rítusaikkal kiemelkedő módon konzerválni tudták a közösséghez tartozásukat, ami dualizmuskori nemzetállam építésében volt jelentős. Azzal azonban, hogy a paraszti kultúra a modern kultúrába kezdett olvadni, a rítusok egyaránt elvesztették funkciójukat és létjogosultságukat.

A polgárosodás, a kapitalista társadalom és az ipari termelés velejárója egy olyan nagymértékű uniformizálási folyamat, amelyben az ember a mindennapok sűrűjében legtöbb esetben elvész. Beleolvad egy nagyobb egészbe, ahol a munka elvégzése és a pénzkereset a fontos, és sem lelki és szellemi hovatartozást, közösségélményt, sem pedig a szent megnyilatkozást nem éli át, aminek következménye a lelki és szellemi kiüresedés. Ebben a folyamatban lesz kiemelt szerepe a népi kultúra felfedezésének és rögzítésének is.

Kodály és Bartók zeneszerzői, zenepedagógiai és népzene kutatói munkájukkal egyaránt ezeket az értékeket próbálták nem csak megörökíteni, hanem átörökíteni is. Ehhez szolgált segítségül a gramofon. A népi kultúrának azonban nem csak segítőtje, hanem ellensége is volt ez a gépezet. Az olcsó, könnyű, divatos, giccses, zeneileg nem minőségi zenék (például a felszínes témájú népszínművek betétdalai, kuplák, orfeumi dalok stb.) sokkal gyorsabban terjedtek a kapitalista társadalomban, ezzel a népi kultúra vesztét okozva. Ezek a dalok a 19. század elején még népdalnak hitt magyar nótákból virágoztak fel, de művészi értékük az idők során egyre csak megkérdőjelezhetőbbé vált. Ennek a műfajnak a gramofon általi terjedése a polgári társadalom szereplőinek és színtereinek alakulására volt nagy hatással, amiről a későbbiekben esik még szó.

Jan Assmann elmélete alátámasztja a népi kultúra fennmaradásának a századfordulón tapasztalt folyamatait:

Az emlékezéstől elhagyott terep (a történelem) kritikai szemrevételezésén és páratlan archiválásán kívül olyan létfontosságú érdekek is léteznek, amelyek minden eszközzel az óhatatlanul halványuló múlt rögzítésén és megőrzésén vannak. Ez esetben a múlt újabb és újabb rekonstrukciói helyett szilárd hagyomány születik. Ez később kitolódik a kommunikatív élet szövetéből, és kommemoratív tartalomként kanonizálódik. (Assmann, 2018, p. 65)

Assmann elmélete nyomán értelmezhető a népzene és a néptánc fennmaradásának egyetlen lehetősége. Mindamelllett, hogy a természetes közegéből menekülni kényszerült ez a kultúra, életre hívta a népzene és a néptánc mai formáját mint magasabb művészi megnyilatkozást.

7. A RÖGZÍTETT ZENE HATÁSA A ZENE- ÉS A TÁNC PEDAGÓGIÁBAN

Ahogy fentebb már említésre került, az orális kultúrában egy szakértő mindig az adott feladatra készségeit és tudását tekintve legalkalmasabb személy lehetett. A veleszületett képességeiket mimetikus úton különleges tudássá fejlesztették, ennek köszönhetően kerülhettek egyre magasabb pozícióba (uralkodók, egyházi vezetők stb.). Megbecsülték őket (kiváló táncos, mesemondó vagy hangszeres/énekes), a különleges tudásukon alapulva privilégiumok illették meg és mentesültek bizonyos szociális konvenciók alól. A késő középkor és a kora újkor kezdetétől kezdve ez a tendencia felbomlani látszott. A törést a kora újkor szóbeli kultúrájának átformálódása okozta, a megváltozott közlési szintek más tér-idő felfogást, a hagyományok átalakulását,

egyesek eltűnését, új hagyományok születését eredményezték. Ebbe a világba születik a szakértő, akit a kapitalizmus termelési felfogása kíván meg és a reformpedagógia intenzív pedagógizációs folyamatai teremtenek meg. Miként az előző fejezet során a néphagyományok változásainak kapcsán kifejtésre került, a rögzített kánon okozza az eltávolodást az eredetitől, ősitől, egyúttal megteremti az új médiumokat, ezáltal az újfajta individuális befogadót, aki a reformpedagógia és intézményesülés által paradox módon megerősödik. Az iskola ugyanis magában hordozza az egységesedést, közösséghez tartozást, ugyanakkor az individualizációt is (reformpedagógia egyik eleme a személyre szabott oktatás). Az új nemzedék kánonná formálódó tudástartalmai és annak átadása új kihívásokat támaszt a pedagógusokkal szemben. Miként ezt a folyamatot az alábbiakban értelmezi Assmann:

(...) a hagyományozott tudásépítmény helye nem annyira a könyvek, mint inkább a rítusok. (...) Kínában (...) minden a rítusoktól függ és attól, hogy akik kifogástalan végrehajtásukra hivatottak, „észben tartás” a világot és semmit el ne felejtessenek.” (...) A tudás helye többé nem a rítus, amelyet mindeddig szolgált s amely szent recitáció formájában mintegy színre vitte a rá vonatkozó tudást, hanem a megalapozó szövegek értelmezése. Ezt a kultúrtörténeti szempontból igen-igen jellegzetes súlypontáthelyeződést *rituális koherenciából textuálisba* való átmenetnek nevezzük. (Assmann, 2018, pp. 89–90)

A századforduló reformpedagógiájának hatásai a zene és táncpedagógiában is tetten érhetők. A zenetanításban a gyerekekről testileg és lelkileg is másképp kezdtek gondolkodni, az új elméleteket, filozófiákat és társtudományokat is igyekeztek átültetni a zenébe és a táncba. Már nem csak a tehetséges gyerekekkel foglalkoztak kizárólagosan, hanem a korábban tehetségtelennek bizonyult tanulókat is új megvilágításokba helyezték és új pedagógiai módszerekkel a fejlesztésükre fókuszáltak. A korábbi *mechanikus* (kizárólag mozgásra fókuszáló) monoton ismételtetéssel memorizálást felváltotta az *akusztikus*, azaz a hallásfejlesztésen és a zenei anyag értelmes feldolgozásán alapuló tanítás. Az anatómia is fontos szerepet játszott a zenepedagógus szemléletváltásában, a tanítás során figyelembe vették a gyermek, tanuló testi adottságait és saját módszereiket igazították a gyerek fizikai igényeihez a minél könnyebb és élményszerűbb tanítás érdekében. Az individuum, azaz az ember személyiségének és lelki világának felismerésével és kutatásával a művészi előadás mélységét és az érzelmek fejlesztését is hangsúlyozták, hogy egyúttal az unalmas és a gyerek számára sokszor felfoghatatlan tanulás a korábbiakhoz képest könnyedebbé (nem a mai értelemben véve könnyűvé!), élményalapúvá váljon.

A gramofon és rádió megjelenésével a tanári eszköztár, módszer kibővült, az attitűd és cselekvés, azaz a performansz is átalakul. Az iskolai zeneoktatás és az iskolán kívüli zenei önképzőkörök egyik alapvető eszközévé válik a gramofon és a rádió, aminek előnyei, hogy a nagy apparátusú művek könnyebben elérhetőek lettek (például már nem csak koncerten hallható szimfonikus zenekar), és egyre széleskörűbb zenei anyag juthatott el olyan vidékekre is, ahol a koncertélmény nem megszokott. A közös zenehallgatás során egyúttal előkerül a koncerten való helyes viselkedéskultúra tanítása, kialakítása is. Így az iskola adja azt a színteret, ahol a gyermek a koncerten elvárt kulturális viselkedés alapjait megtanulhatja. Egy érdekes példa a tanári attitűd változásra, amikor a rádió már nem, mint eszköz, hanem mint módszer kerül előtérbe. Egy korabeli pedagógiai cikkben olvashatunk a *rádió-játékról*,

ahol a játékban maga a rádió nem szerepel, az a gyerekek képzeletére van bízva. Ebben a játékban csukott szemmel kell bizonyos hangszerek hangját megismerniük a gyerekeknek, a rádió működését imitálva, ahol szintén csak a testetlen hang van jelen (Kovács, 1935, pp. 216–217).

A testetlen hang vizsgálata, vagyis a helyzet, ahol az előadó személy nincs jelen, amikor játéka pusztán hallható, újabb kérdéseket vet fel és mélyebb problémákra világít rá. Hogyan reprodukálja a gyerek (később előadóként) a hangfelvételtől halott és megtanult zenét? Ha egész életében egy test nélküli hangot hall, ahol nincs jelen a test és maga a személyiség, aki játszik, a másik ember megérzése kizárólag hang alapján történik, nem alakul ki az a fajta empátia, ami előfeltétele a jó és hiteles előadóművész megérzésének. A koncerten vagy bármilyen élőzene esetében ugyanis olyan metakommunikációs jelek is észlelhetők az előadón, ami teljes képet ad a megfelelő zenei átélésről. Ezek a metakommunikációs jelek nem tudatosak és nem is tudatosíthatók sem az előadó, sem a befogadó részéről, de szervesen, sőt elválaszthatatlanul hozzátartoznak az előadáshoz. Ha gyermekkorban nem alakul ki az effajta jelek érzékelése, később problémákba ütközhet, ha meg kell különböztetnie a hiteles előadót a másolattól az epigontól vagy másolattól.

A hangrögzítés alkalmazásának a zenepedagógiában tehát nem csak előnyei, hanem árnyoldalai is vannak. A „könnyűzene” rohamos terjedésével olcsó és könnyen elérhető, így könnyen beolvad a hétköznapi életbe, a család, az otthon színtereibe. Ezt kell ellensúlyoznia az iskolai, szakértő zenehallgatásnak azzal, hogy megválogatott, minőségi zeneélményt nyújt. A gyermek fejlődése mellett a tanári kompetenciák is csorbulnak, fennáll a veszélye, hogy a művészi előjátás (azaz a mű bemutatása a gyerekeknek) a tanár részéről ezentúl nem lesz szükséges. Ismét felvetődik a probléma: a testetlen zeneélmény megfoszthatja a gyermeket a beleérzőképesség kifejlődésétől. Egy további probléma, hogy sokáig gondot okozott a pedagógusoknak ezeknek az eszközöknek, különösképp a gramofonnak a használata, hiszen kezdetben bonyolult volt, ezért sok időt vett el az zeneórákból.

A hangrögzítés kapcsán a táncművészet oktatásában az újdonságot az első fejezetben felvázolt antropológiai változás eredményezi. Azáltal, hogy a rögzített zene pontosan ugyanúgy és végtelenszer ismételhetővé vált, a rögzített zenére mozgás által a tanuló nem tapasztalja meg azt a változékonyságot és alkalmazkodókészséget, amelyet az élő zene által az előadó zenész előadásából megtapasztal. Természetesen a gyakorlatban a táncoktatás során nincs olyan helyzet, hogy hosszú távon kizárólag rögzített zenét kapjanak a táncos növendékek, hiszen a zongorakisérők közreműködése napi szinten jelen van munkájuk során. A kutatásom további célja sokkal inkább a hangrögzítő eszközök a táncművészet és a táncoktatás során jelentkező pozitív és negatív hatásainak részletesebb vizsgálata és feltárása.

8. ÖSSZEGZÉS

A tanulmányban felsorakoztatott gondolatmenetek ugyan egyfajta kiindulópontként szolgálnak, kezdeti értelmezések eredményei, ugyanakkor jól rávilágítanak a hangrögzítés megjelenésének és hatásának széleskörű erejére. Ezekkel a hatásokkal antropológiai nézőpontból kiemelten érdemes foglalkozni nem csak amiatt, mert Magyarországon hiányterület, hanem mert a tudományágak széles skálájához

kapcsolódik szorosan, interdiszciplinárisan is fontos eredményeket predesztinál. A kutatás folytatásaként a későbbiekben tágabb időkeretben is szeretném megvizsgálni a rögzített zene a zene- és táncművészet pedagógiai folyamataira gyakorolt hatását, mindezt történelmi dokumentumokkal alátámasztva.

Felhasznált irodalom

Assmann, J. (2018). *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó.

Bartók, B. (1937). A gépzene. *Szép Szó*, 4(11), 1–11.

Bartók, P. (2004). *Apám*. Editio Musica Budapest.

Bónis, F. (1981). *Így láttuk Bartókot* (1.). Zeneműkiadó.

Daru, A. (2022). A hangrögzítés mint a zenepedagógia 20. Századi mérföldköve. In G. Bolvári-Takács & I. Sirató (Eds.), *Tánc a változó világban* (pp. 38–45). Magyar Táncművészeti Egyetem

Eliade, M. (2019). *A szent és a profán* (3rd ed.). Helikon.

Hauser, A. (1982). *A művészet szociológiája*. Gondolat Kiadó.

Kovács, B. (1935). Gyakorlati énektanítás. A hangforrások felismerése az elemi iskolában. *Énekszó* 3(1), 216–217.

Kron, F. W. (2003). *Pedagógia*. Osiris Kiadó.

Wulf, C., & Zirfas, J. (Eds.). (2014). *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18970-3>