

A megállított idő a huszadik század komolyzenéjében

Szerző: Balázs-Oldal Ádám

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Történelem és Filozófia
Kar, filozófia szak, alapképzés, II. év

Témavezetők:

dr. Gregus Zoltán egyetemi adjunktus,

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Történelem és Filozófia Kar,
Filozófia tanszék

dr. Pintér Tibor egyetemi adjunktus,

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Bölcsészettudományi Kar,
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika tanszék

A zenét időbeli művészetként szokás meghatározni.¹ Basil De Selincourt például odáig merészkedik, hogy kijelenti, egy zenemű felfüggeszti a reális időt, a mindennapok idejét, és egy olyan ideális időt kínál fel helyette a hallgatónak, amely nincsen beszennyezve a tér semmilyen elemével.² A gondolat Bergsontól sem idegen, aki a határtalan egymásra következés, azaz a tartam jelenségét egy dallam-metaforával illusztrálja: „Hallgassunk egy dallamot, engedve, hogy elringasson: nincs-e tiszta észrevevésünk mozgásról, mely semmiféle mozgáshoz nincs kötve, változásról anélkül, hogy valami volna, ami változik? A változás elég magának, a dolog maga.”³

Valóban képes volna a zene a tiszta tartam, az ideális idő megjelenítésére? Egyáltalán lehet-e az időt önmagában, a mozgót mozgás, a változót változás nélkül észlelni?

Philip Alperson esszéjében⁴ Micheline Sauvagne nyomán az idő művészetének négy ismervét adja: 1. történelmiség és történelembe-ágyazottság, 2. megalkotása, előadása időt vesz igénybe, 3. egy adott idő-intervallumot jeleníthet meg, 4. reflektálhat az idő természetére. Míg az előző meghatározás túl szűk volt, hiszen kizárólag a zenét tartotta az idő megformálására képes művészetnek, ez a definíció túlságosan tág, jószerivel minden művészeti ág belefér. A továbbiakban azonban Alperson finomít elképzelésén. Kijelenti, hogy a zene annyiban mégis kiváltságos helynek örvend az idővel foglalkozó művészetek körében, amennyiben nem csak tárgya (lehet) idői, hanem anyaga is az.⁵

A zene ugyanis hangokból építkezik, a hangok fő tulajdonsága pedig az, hogy időben bontakoznak ki, tartamuk van. Persze egy szobor márványának is megvan a maga tartama, de míg ez egy kézzelfogható anyaghoz kötött, a zenei

¹ „Kevés esztétika közhely ül szilárdabban a köztudatban, mint az az untig szajkózott bölcsesség, hogy 'a zene időbeli művészet'.” in. Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*, Zeneműkiadó, Bp., 1962., 56. old.

² „[Music] suspends ordinary time, and offers itself as an ideal substitute and equivalent.” in. de Selincourt, B.: *Music and Duration*, in. *Music & Letters*, Vol. 1, No. 4 (Oct., 1920), 286. old.

³ Bergson, H.: *Metafizikai értekezések*, Franklin társulat, Bp., 1925., 77. old. idézi Nagy E.: *Áramló tér és álló idő*, Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2002, 76. old.

⁴ Alperson, P.: „*Musical Time*” and *Music as an „Art of Time”*, in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 4 (Summer, 1980), 407. old.

⁵ uo. 408. old.

hang tartama kizárólag valamilyen mozgástól függ. Ha a mozgást az idő lényegének tekintjük, a hangot a mozgás közvetlenül érzékelhető megjelenési formájának, a zenét pedig a hangok művészetének, joggal jelenthetjük ki, hogy a zene anyaga maga az idő.

Egy zenemű tehát bizonyos módon elrendezett, különböző időtartamú hangok egymásutánjából áll, hallgatásakor pedig a befogadó ezen különböző tartamok rendszerére figyel, ilyen értelemben az a kijelentés is elfogadható, hogy a hallgató figyelmének középpontjában maga az idő áll. Husserl megfogalmazásában: „az éppen hallott dallamnak, hangsornak a tudatosodásakor evidens számunkra az egymásutániség, s ezzel az evidenciával szemben minden kétség és tagadás esztelenségnek látszik.”⁶

Egy dallam hallgatásakor azonban nem csak a hangok egymásutánja válik evidenciává. A már elhangzott hangok megmaradnak emlékezetünkben, viszonyba lépnek az éppen elhangzókkal, és ezen viszonyok alapján elvárásokat is képesek vagyunk megfogalmazni az elhangzandókkal szemben. Az ilyen egybehallás képessége a zenehallgatás lényege, így tudjuk csak megérteni egy zenemű szerkezetét. „Akinak zenei hallása van, sokkal többet hall egybe, mint amennyit a fül egybehallani képes. Az egész ’tételt’, a darabot, a szimfóniát egybehallja. Valójában a darab időbelileg folyik le, és pusztán akusztikailag minden időpontban csak a pillanatnyit halljuk; a megelőző ’elhangzott’, a közelgő még nincs itt. A zenei hallású ember számára ellenben az időbelileg egymástól távoli egyetlen egységgé, egyetlen sajátos építménnyé illeszkedik össze.”⁷ – írja Hartmann.

Hartmann építmény-metaforájával egy következő kérdéshez érkeztünk el. Szerephez jut-e a térbeliség a zenében, avagy valóban csupán az időt formálja, ahogyan azt eddig érzékeltettük? Banális, de kétségkívül igaz megállapítás, hogy „valaminek mozognia kell, ha mozgást észlelünk”.⁸ Ahhoz, hogy egy hang létrejöhessen, egy bizonyos anyagnak rezgésbe kell jönnie (lehet ez húr, hangszál,

⁶ idézi Nagy E.: *Áramló tér és álló idő*, Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2002, 77. old.

⁷ Hartmann, N.: *Nézeteim rendszeres kifejtése*, in. *Lételméleti vizsgálódások*, Gondolat Kiadó, Bp., 1972, 113. old. idézi Nagy E.: *Áramló tér és álló idő*, Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2002, 78. old.

⁸ Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*, Zeneműkiadó, Bp., 1962., 57. old.

megütött fadarab vagy bármi más), ahhoz pedig, hogy terjedni tudjon, egy másik anyag át kell vegye a rezgést (levegő). A rezgésbe jött anyagok tulajdonságai közvetlenül befolyásolják a hang magasságát, erősségét, színét és még a tartamát is, így kijelenthető, hogy egy hang keletkezése, erőssége, terjedése, visszaverődése és egész létezési módja igazából térbeli jelenség.⁹

Ezen felül az sem kétséges, hogy mikor például mély vagy magas hangokról, vastag vagy vékony hangzásról beszélünk, nem csupán a rezgések frekvenciáját, sűrűségét értékeljük. Egy dallam hangjainak váltakozó magasságai, az e magasságok között érzékelt viszonyok (a hangok „fönt és lent”-je) megteremtik a mű sajátos belső, virtuális terét. Ahogyan a szem képes a tapintás segítségével nélkül, különböző pontokat egymáshoz viszonyítva tájékozódni az objektív térben, éppúgy képes a fül is a különböző hangmagasságok egymáshoz viszonyításával felmérni a zene virtuális terét. „A fül éppen úgy méri fel a maga virtuális terére az emlékezetben térszerűen egyidejűvé rögzített és összehasonlított hangmagasságokat, ahogyan a szem (...) a mozgási-működési érzéseket (...) a térben objektiválja, és belőlük távolsági skálát szerkeszt.”¹⁰

A tér Adorno szerint egy harmadik módon is bele tud épülni a zenébe. Szerinte ugyanis az értékes zenei műalkotások lényegéhez tartozik hozzá az is, hogy a szerző kotta formájában rögzíti őket. „Nincsen olyan kellően kidolgozott struktúrájú zenemű, amelyik ne lenne lejegyezve.”¹¹ Ahhoz tehát, hogy a zenét meg lehessen szólaltatni, elő lehessen adni, kézzelfogható, térbeli hordozóra van szüksége: a kottára. Így a zene valójában a térben, egy anyagban „rejtőzködik”, és előadókra van szüksége ahhoz, hogy életre tudjon kelni, akárcsak egy regénynek, mely csak az olvasó aktív közbenjárásával válik élővé.

Ha áttekintjük a zene térbeliségét hangsúlyozó szempontokat, azt vesszük észre, hogy kettő (a hangok mikrofizikájára alapozott és a kotta szükségességét posztuláló) igazából nem érzékelhető zenehallgatás során, ezért zenén kívülinek

⁹ vö. Maróthy J.- Batári M.: *A zenei végtelen*, Zeneműkiadó, Bp., 1986., 151. old.

¹⁰ Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*, Zeneműkiadó, Bp., 1962., 62. old.

¹¹ „Without writing [there can be] no highly organized music.” in. Adorno, Th. W.: *On Some Relationships Between Music and Painting* in. *The Musical Quarterly*, Vol. 79., No. 1. (Spring, 1995), 70. old.

tekinthető, míg a harmadik (a hangok egymáshoz való viszonyából létrejövő virtuális tér elmélete) a teret csak azért tartja a zene szükségszerű velejárójának, mert az észlelés képtelen az időt tér nélkül elgondolni. A tiszta időbeliséget a térbe vetítjük, úgy próbáljuk megfoghatóbbá tenni. Ahogy Kókai Rezső megjegyzi, „a nagy rezgésszámú hangoknak a magasság, a kis rezgésszámú hangoknak a mélység fogalmaival való vonatkozásba hozása az ember lelki életének annyira önkénytelen jelensége, hogy legtöbb esetben még a kritikai érzékkel nem rendelkező kis gyermekeknél is megfigyelhető.”¹²

Azonban, mint azt Ujfalussy a tér-asszociáció elméletet bírálva hangsúlyozza, a zene művészet, és mint minden művészet, nem fogalmi, hanem képi általánosításokkal operál. Így pedig értelmetlen külön időbeli és külön térbeli művészetekről beszélni, ugyanis „a művészi képről, mint a valóság tükrözéséről beszélve, már csak olyan képre gondolhatunk, amely a formált létezés két alapkategóriájának elválaszthatatlan egységére hivatkozik a szemléltetésben.”¹³ A teret és az időt a tudományos kutatás vagy a filozófia reflexió elkülönítheti ugyan egymástól, de „szemlélnie egyiket a másik nélkül még aligha sikerült élő embernek.”¹⁴

Hegel így ír idő és tér elválaszthatatlanságáról: „a tér és az idő lényege a mozgás. (...) A mozgás mint a negativitás és folytonosság egysége van fogalomként, gondolatként kifejezve; rajtuk azonban épp ennélfogva sem a folytonosság, sem a pontszerűség nem tételezhető, mint lényeg. A képzelet számára ez a két fogalom elválaszthatatlan.”¹⁵

Így tehát minden művészetben idő és tér egyaránt jelen van. Ahogyan a képzőművészetekben a szimultán formák között feszülő ellentétek sajátos dinamikát kölcsönöznek a műveknek, mozgásszerűség érzetét keltik, a zenében az egymásutániségben elrendezett hangok képesek tömbszerű formákká szerveződni, biztosítva a művek sajátos térszerűségét. Adorno szerint a képzőművészetek

¹² Kókai R.: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei. Első rész: Gyakorlati zeneesztétika*, Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, Bp., 1938., 45. old.

¹³ Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*, Zeneműkiadó, Bp., 1962., 57. old.

¹⁴ uo.

¹⁵ Hegel, G. W. F.: *Előadások a filozófia történetéről, III. köt.*, Akadémiai kiadó, Bp., 1960., 309. old. idézi Nagy E.: *Áramló tér és álló idő*, Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2002, 63. old.

lényege, hogy térbeli eszközökkel próbálják meghaladni a teret, az időiség felé közelítve azt, és megfordítva, a zene lényege az, hogy elsődlegesen időbeli eszközökkel próbáljon a térbeliség felé közelíteni. Ilyen értelemben tehát a térbeli művészetek célja, hogy transzcendálják saját térbeliségüket, míg az időbelieké, hogy saját időbeliségüket próbálják meghaladni.¹⁶ Így, sarkított megfogalmazásban, a zene célja az volna, hogy megállítsa az idő folyását.

A zene idővel folytatott „harca” a huszadik században vált egyre kézzelfoghatóbbá, részben Einstein relativitás-elméletének köszönhetően, aminek egyik következményeként a Newton-i egyenletes múlásként elgondolt abszolút idő érvényét veszítette, részben pedig a tonalitás és a klasszikus formák fokozatos hanyatlásának eredményeképpen. Számos zeneszerző foglalkozott kimondottan az idő problematikájával, gondoljunk például Stockhausen „moment-form”-jaira, Cage meghatározott időtartamokból építkező kompozícióira, Messiaen, Boulez vagy az amerikai minimalista iskola képviselőinek műveire. A sor még folytatható lenne, jelen dolgozatban azonban csupán a huszadik századi zene talán két legmeghatározóbb zeneszerzőjének, Schönbergnek és Sztravinszkijnek művésztén keresztül kíséreljük meg bemutatni a zene és az idő között kialakulóban levő újfajta viszonyokat, ahogyan azokat Theodor W. Adorno értelmezi.

Amint már utaltunk rá, Adorno a zene lényegének tekinti az idővel való konfrontációt. Szerinte az, hogy a zene anyaga elsődlegesen idői, azt is jelenti, hogy az anyag megformálása közben a zene szükségképpen ellentmondásokba keveredik a tapasztalati idővel. Döntő jelentősége van itt a „megformálás” kifejezésnek, ugyanis a forma, mint olyan, térbeli jelenség.¹⁷ Tehát az, hogy a zene a hangokat bizonyos meghatározott formákba rendezi, már az idővel való szembeszállást jelenti, ugyanis az idő hatástalanításának legfőbb eszköze, ha ellenében a térbeliség nagyobb hangsúlyhoz jut.

Ugyanakkor, mint már szintén utaltunk rá, a harcban a zene csakis saját fegyvereit használhatja. Így az idő teljes legyőzése lehetetlenné válik, hiszen a zene, bármennyire is szeretne, nem tud térbeli művészetté válni. Más művészetek

¹⁶ Adorno, Th. W.: *On Some Relationships Between Music and Painting* in. *The Musical Quarterly*, Vol. 79., No. 1. (Spring, 1995), 66-67. old.

¹⁷ uo. 66. old.

eszközeit felhasználva ugyan közelebb tud jutni végső céljához, így viszont önazonosságát veszíti el. Az első módszert, az idő tisztán zenei eszközökkel való megdöntését Adorno Schönberg, míg a másodikat, a zenén kívüli eszközök használatának módszerét, Sztravinszkij művészetében véli felfedezni.

Arnold Schönberg, a második bécsi iskola vezéralakja, szorosan kötődött a német zenei hagyományhoz. A tonalitást megtagadva is arra törekedett, hogy a tizenkét hangúra bővült zenei készletből értelmes formákat alkosson. Így jutott el a szerializmus módszeréhez, ami tulajdonképpen két formaelv szintézise: az első egy mind a tizenkét hangot tartalmazó képlet alkalmazását, míg a második a hangkészlet valamilyen következetes rendező elv szerinti szervezését írja elő.¹⁸

Az első elv azon a belátáson alapul, hogy minden hang egyenrangú, és ezt az egyenrangúságot biztosítja a kompozíción belül: ha egy adott sorban minden hang csak egyszer jelenik meg, nem fog egyikük sem kiemelt szerephez jutni, így pedig a tonális leghalványabb érzetét is el lehet kerülni. A második elv Schönberg formák iránti érzékenységét tükrözi, bármennyire is véletlenszerűnek fog tűnni a hallgatók számára a hangok sorrendje, még sem lehet a zenei anyagot rendezetlenül hagyni.

Adorno szerint a tonális művek esetében a zenei jelentés a hangközök és hangzatok minősébeli különbségeiből volt kibontható. A disszonánsnak tekintett hangközök és hangzatok feszültséget teremtettek, majd pedig a konszonánsnak tekintettek feloldták ezeket. Az ilyen zene képes volt a hallgató elvárásait teljesíteni, vagy éppen keresztülhúzni azokat.¹⁹ Emlékezet és várakozás az ilyen zene élvezetéhez nagyban hozzájárultak. Az atonális zene esetében viszont a hallgató képtelen bármilyen elvárásokat támasztani az elhangzandókkal szemben. Itt nincsenek sem feszültségteremtő, sem feszültségoldó harmóniák, minden hangköz és hangzat, a hangokhoz hasonlóan, egyenrangú és „szabad”.²⁰ Így ez a

¹⁸ vö. Salzman, E.: *A 20. század zenéje*, Zeneműkiadó, Bp., 1980., 133. old.

¹⁹ A domináns hangzat például erőteljesen feszültségteremtő hatású, a hallgató elvárja, hogy feloldódjon. Ha a domináns hangzat után első fokú harmónia következik, a feszültség feloldódik, a hallgatói elvárás pedig így teljesül. De ha mondjuk hatodik fokú harmónia követi, a feszültség függőben, a hallgató pedig hoppon marad. Ezt a harmóniaváltást épp ezért álzárlatnak is nevezik.

²⁰ Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 76. old.

zene teljesen kiszámíthatatlanná válik, és mivel nem lehet megállapítani, honnan hová tart, bizonyos értelemben a folytonosság-érzetet is megszünteti.

A folytonosság-érzet megszüntetésében azonban nagyobb szerepet játszik a szeriális építkezésű darabok szerkezetének nagyfokú koncentráltsága. A zene minden tényezője ugyanis egy bizonyos, mind a tizenkét hangot felhasználó sortól függ. Az ellenpontok, a harmóniak, a kis- és nagyformák egyaránt a sor „fejlesztő variálásának” eredményei. Az ilyen darabok elvetnek minden külső konvenciót, belülről, saját törvényeik szerint teremtik meg egyedi szerkezetüket. Így „felszámolódnak a rendnek azok a kategóriái, amelyek (...) a hallgatás megkönnyítésére szolgálnak. A műbe kívülről belehelyezett közvetítéseknek ilyen hiánya miatt a nem naiv módon naiv hallgató a zenei folyamatot annál inkább széttöredezettnak és szaggatottnak érzi, minél inkább magasabb rendűen szervezett önmagában.”²¹

A folytonosság jelen vagy ugyan, hiszen voltaképpen az egész darab a kezdő-sor kibontása, variált ismételtetése, de „a fejlesztések tömörebben és gyorsabban mennek végbe, mint ahogyan azt a kulináris hallgatás lomha megszokottsága helyesli.”²² Sőt, megkockáztathatjuk, hogy még a nem-kulináris zenehallgatók sem tudják egykönnyen minden változtatásban felfedezni az eredeti sor elemeit.

Schönberg egyik levelében például megdicséri sógorát, amiért *III. vonósnégyese* reihéjét (majdnem) helyesen fejtette meg, ugyanakkor kijelenti, hogy neki hasonló munkálatokhoz nem volna türelme, és hogy az ilyen fáradozások „olyan zeneszerző számára, aki még nem otthonos tökéletesen a reihék használatában” hasznosak lehetnek, a darab esztétikai kvalitásai azonban „így nem tárulnak fel, legfeljebb csak mellékesen.”²³

Adorno előbbi, kissé pökhendi megjegyzése, hogy az elkényelmesedett zenehallgatók nem képesek kihallani egy szerialista műből annak szerkezetét, így

²¹ Adorno, Th. W.: *Arnold Schönberg*, in. Zoltai D.(szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998., 241. old.

²² uo.

²³ *Schönberg levele Rudolf Kolisch-hoz, Berlin, 1932. VII. 27.*, in. Stein, E.(szerk.): *Arnold Schönberg levelei*, Zeneműkiadó, Bp., 1974., 229. old.

értékét veszti. Nem is kell a szerkezetet föltétlenül felismerni. „Nem hangsúlyozhatom eléggé – írja tovább ugyanabban a levélben Schönberg – műveim tizenkéthangú *kompozíciók*, nem *tizenkéthangú* kompozíciók.” „Sokszor próbáltam ezt megértetni Wiesegrunddal is, Berggel is, Webernnel is. Egyikük sem hiszi.”²⁴

Schönberg megjegyzései tehát, a hallgató benyomásainak fontosságát hangsúlyozva a zenetudós elemzéseivel szemben, közvetve érvenyt adnak annak a kijelentésnek, miszerint a szeriális művek elsődleges jellemzője a töredezettség és a szaggatottság, ugyanis a hallgatásuk folyamán ez válik elsősorban érzékelhetővé, míg a rejtett folytonosságra csak fárasztó elemzések során lehet fényt deríteni.

A hangok és hangzatok egyenrangúságának és a szerkezet minden sallangtól mentes voltának köszönhetően tehát Schönberg szerialista módszere úgy teszi lehetővé az idő folyásának megállítást, egymástól független, egy adott egészé össze nem álló pillanatokra való felbontását, hogy mindeközben mélyen nyugvó alapjaiban képes megőrizni a folytonosság eszményét is. Így a zene harca az idővel teljes mértékben zenén belülivé válik. Változás és változatlanság sajátos játékát téve lehetővé: az ilyen zene épp úgy alapot nyújt a változatlan változóként, mint a változó változatlanként való értelmezéséhez.

Adorno is hol ezt, hol amazzal az értelmezést részesíti előnyben. A *The Aging of the New Music* című esszéjében például azért bírálja a szerializmust, mert úgy gondolja, zenefelfogása statikus, azaz arra alapul, hogy a sor bármilyen változatban jelenjék is meg, voltaképpen mindig azonos önmagával.²⁵ A *Philosophy of Modern Music* Schönberggel foglalkozó részében pedig éppen azért dicséri az új zenét, mert ismétlései sosem változatlanok, mindig új arcát mutatják

²⁴ uo. 230. old.

²⁵ „The basis of this serialism is a static idea of music: the precise correspondences and equivalences that total rationalization requires are founded on the presupposition that the identical element that recurs in music is indeed actually equivalent, as it would be in a schematic spatial representation. The static pattern of tones is confused with the event that the notes signify.” in. Adorno, Th. W.: *The Aging of the New Music*, in. Leppert, R. (szerk.): *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2002., 188. old.

meg az eredeti sornak.²⁶ Ez az Adornónál is fellelhető kettősség csak alátámasztja fentebb vázolt álláspontunkat. Szempontunkból természetesen az első értelmezési lehetőség válik inkább fontossá: a szeriális zene azáltal, hogy mindig ugyanazt a „személytelen” sort ismételgeti, képes a statikusság, az időtlenség érzetét kelteni a hallgatóban.

Tágabb kontextusban azonban Schönberg művészete teljes mértékben elismeri az idő folytonosságát. A tonalitás helyett az atonalitást, a diatonikus skálákkal szemben a kromatikus skálákat részesíti előnyben, a hagyományos formák helyett pedig új formák megteremtésére törekszik. Ilyen értelemben progresszívnek, a folytonos történelmi fejlődés megtestesítőjének tekinthető. Schönberg művészetének ezen vonásáról Adorno mindig teljes elismeréssel szólt.²⁷

A Sztravinszkij életműve Adorno szerint viszont ennek pont az ellenkezőjét hajtja végre: tagadja a történelmi folytonosságot. Metsző hangvételű Sztravinszkij-kritikájának ez képezi alapját. Sztravinszkij neoklasszicizmusát konformistának, a tömeg ízléséhez igazodónak, regresszívnek tartja. Semmi újat nem talált fel, csupán a régi klasszikus stílusokat és formákat dobálta önkényesen egymás mellé. Így nem csupán saját zenéjét tette nevetségessé, hanem megfosztotta tartalmuktól az idézett stílusokat is. Művei ezért teljesen üresek és jellegtelenek.²⁸ Ezt az alapvető ürességet pedig erős effektusok alkalmazásával próbálta meg elleplezni: a motorikus ismétlések, a szabálytalan és

²⁶ „Fidelity to the demands of the theme signifies a constantly intervening alteration in all its given moments. By virtue of such non-identity of identity music achieves a completely new relationship to the time within which a given work takes place. Music is no longer indifferent to time, since it no longer functions on the level of repetition in time, but rather on that of alteration.” in. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987, 56. old.

²⁷ „Schönberg spontán alkotó ereje a történelem objektív ítéletét hajtotta végre: felszabadította a latens struktúrát, a manifeszt struktúrát pedig megszüntette. Így éppen a ’kísérlet’ révén, a megjelenő struktúra szokatlanságában vált a tradíció örökösévé.” in. Adorno, Th. W.: *Arnold Schönberg* in. Zoltai D.(szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998., 244. old. *A Philosophy of Modern Music* Schönbergről szóló fejezete pedig a *Schoenberg and Progress* címet viseli. vö. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 29-135. old.

²⁸ „Stravinsky, however, spares himself the tormenting self-animation of the material and treats it as would a producer. For this reason, his language is as close to the language of communication as it is to the language of the practical joke.” in. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 215. old.

kiszámíthatatlan hangsúlyok sokkolják a hallgatót, aki így valóságos transzba tud kerülni, nem véve észre a zene sekélységét.²⁹

Adorno tehát a Sztravinszkij (zenetörténészek és zenészek által is igencsak sokat méltatott) ritmikai találékonyságát egyszerű szemfényvesztésnek titulálja. Így nem csoda, hogy a ritmusképletek folyamatos ismételtetésének következményeként jelentkező statikusság-érzetet sem fogja sokra értékelni. Schönberg esetében még tolerálja ezt a hatást, hiszen úgy gondolja, hogy ez, a történelmi és a zenei idő folyását alapvetően nem tagadó zenének csupán mellékterméke. Sztravinszkij zenéjét azonban, mivel benne ez a statikusság központi elvvé válik, mélységesen megveti.³⁰

A kritika hangvételét egyik levelében maga Schönberg is bírálja: „Undorító, ahogy Sztravinszkij-val bánik. Nem vagyok én sem Sztravinszkij különösebb csodálója, bár egy pár darabját azért nagyon szeretem – mégsem volna szabad róla ilyen hangnemben írni.”³¹ A továbbiakban nem szeretnénk Sztravinszkijt védelmezni Adorno ellenében, megtette már ezt helyettünk a zenetörténelem: a utána következő nemzedékek zeneszerzőire gyakorolt hatása letagadhatatlan. Mi is hajlunk arra, hogy ebben a vitában a zeneszerzőknek adjunk igazat, ezért az elkövetkezőkben Adorno kritikáját visszájára fordítva, a Sztravinszkijnál jelentkező statikusságot, időtlenséget pozitívumként fogjuk értékelni.

Sztravinszkij zenéjének alapvető jellemzője az ismétlés, avagy Adorno megfogalmazásában zenéje „az örökös kényszerű és kiúttalan ismétlődésből áll.”³² Mint láttuk, voltaképpen a szerializmus is ugyanazon anyag variált ismétlődését

²⁹ „Such rhythmic patterns alternate in the smallest possible units of beat for the sole purpose of impressing upon the (...) listeners the immutable rigidity of convulsive blows and shocks for which they are not prepared through any anticipation of anxiety.” in. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 155. old.

³⁰ És értelemszerűen a *Philosophy of Modern Music* Sztravinszkijről szóló részének a *Stravinsky and Restoration* címet adja. vö. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 135-219. old.

³¹ „It is disgusting, by the way, how he treats Stravinsky. I am certainly no admirer of Stravinsky, although I like a piece of his here and there very much – but one should not write like that.” in. Auner, J.(szerk.): *A Schoenberg Reader – Documents of a Life*, Yale University Press, New Haven-London, 2003, 335. old.

³² Adorno, Th. W.: *Sztravinszkij – Dialektikus kép*, in. Zoltai D.(szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998., 261. old.

jelentette, mégis alapjaiban eleget tett a folytonosság követelményének is. Sztravinszkij művei azonban nem tesznek eleget ennek. Lássuk miért.

Sztravinszkij fentebb említett ritmikai találékonysága főleg a hangsúlyokkal való bánásmódjában érhető tetten. A folyton ismétlődő zenei anyagot a hangsúlyok eltolásával tette változatossá, mondhatnánk tehát, hogy ő sem változatlan, hanem inkább variált ismétléseket alkalmazott. Igen ám, de a ritmus olyan szintű előtérbe állítása, ahogyan azt a Sztravinszkij műveiben tapasztalhatjuk, háttérbe szorítja a zene minden más elemét: a melódiát, a harmóniát, az ellenpontot, és főként a nagyobb formákat. Ezek hiányában a zene meg nem „lélegzik”, csupán motorikusan dübörög, és így a ritmus változatossága sem képes igazán változatossá válni. A ritmika ilyen szintű fetisizálása voltaképpen kevesebb ritmikusságot eredményez, mint az olyan művek esetében, melyeket hagyják „lélegzethez jutni.”³³

Az ilyen, nagyobb formákká összeállni képtelen zenei anyag, melyet sem dallamok, sem harmonikus összefüggések nem rendeznek, semmi valójában újat nem tud hozni, ezért egyfolytában egy helyben toporog, azaz statikussá válik. Az új helyét az ismétlődés szabálytalansága hivatott pótolni, de ez csak a zene felszínét tudja megváltoztatni. „Alakzatai (...) az előrehaladás látszatát keltik, melyet, mint kiderül, hiába ígérnek.”³⁴ Alapszinten ott marad a monotónia, ugyanannak a végtelen ismétlése, a kiútalan körbenforgás. Ebben a zenében „mindig valami más jön, ami mégis ugyanaz.”³⁵

A hallgatót a „mindig más” egyszerűsége és erőssége azonban minduntalan meglepi. Ez tehát azt is jelenti, hogy az „ugyanazt” nem föltétlenül tudja beazonosítani. Azonban a meglepetések sorozata sem tud folyamattá változni. A hallgató nem tud az „előtte”, az „utána” és a „most” viszonylatai által tájékozódni a zenében, csupán a véletlenszerűen fel-felbukkanó (és sokkhatást

³³ „Rhythmic structure is, to be sure, blatantly prominent, but this is achieved at the expense of all other aspects of rhythmic organization. (...) Rhythm is underscored, but split off from musical content. This results not in more, but rather in less rhythm than in compositions in which there is no fetish made of rhythm.” in. Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987., 154-155. old.

³⁴ Adorno, Th. W.: *Sztravinszkij – Dialektikus kép*, in. Zoltai D.(szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998., 263. old.

³⁵ uo.

kiváltó) hangsúlyokat regisztrálja. Így ő inkább egy töredezett, szaggatott időt, mintsem az örökkévalóságot érzékeli.³⁶

A folyamatosság viszont a zene semmilyen szintjén nem jelentkezik, teljesen figyelmen kívül hagyja az időt. Nem akarja formákba gyúrni, nem akar harcolni vele.³⁷ Nem vesz tudomást róla, térként kezeli, ezáltal pedig kihúzza méregfogát.³⁸ Így válik ez a zene „festőivé”. A dallamtól megfosztott, ellenpotot nem alkalmazó zene nem tud lineáris lenni, így szerkezete „tömbökből” áll, a zeneszerzői lelemény pedig ezeknek a „tömböknek” a kiszínezésére korlátozódik.³⁹ Ez persze Adorno számára elfogadhatatlan. Szempontunkból viszont alátámasztja azt a feltételezést, miszerint Sztravinszkij is képes volt megállítani az időt.

Láttuk tehát hogyan viszonyul a huszadik századi zene két vezéralakjának művészete az idő kérdéséhez. Megjegyzendő, hogy mind dolgozatunk, mind pedig Adorno elemzései az időt lineárisként, folyamatosan haladóként értelmezik. Ilyen értelmezés teszi lehetővé, hogy egyáltalán beszélhessünk az idő megállításáról. Amennyiben az időt nem a mozgás által meghatározható létezőként, hanem épp ellenkezőleg, olyan keretnek gondoljuk el, amiben a mozgás lezajlódhat, nem beszélhetünk a megállításáról. Az idő ilyen felfogása esetében a normális mozgás eszményét feladó, azt módosító zenét úgy is értelmezhetjük, mint ami megszabadítja az időt kötelékeitől. Így „az idő kilép a sodrából”: kilép abból a sodorból, amelyet a világban való viselkedése, valamint a világ mozgása rendel számára. Ez már nem a mozgástól függő idő, ez már a torz mozgás, amely az idő

³⁶ Adorno szerint Sztravinszkij zenéjére kiválóan illik a Nietzsche „örök visszatérés” gondolata ellen Ernst Bloch által felhozott kifogás, miszerint az nem egyéb, mint „valamiféle végtelen ismétlésekből rosszul mímelt örökkévalóság.” vö. Adorno, Th. W.: *Sztravinszkij – Dialektikus kép*, in. Zoltai D.(szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998., 263. old.

³⁷ „...it makes no attempt to shape time by being shaped by it, but instead ignores it.” in. Leppert, R.(szerk.): *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2002., 554. old.

³⁸ „Pursuing the spatialization of time in a merely fictitious manner, treating time without consideration, as if it were space, with all the inconsistencies that characterize the magician's act.” in. Adorno, Th. W.: *On Some Relationships Between Music and Painting* in. *The Musical Quarterly*, Vol. 79., No. 1. (Spring, 1995), 67. old.

³⁹ Gondoljuk itt elsősorban a hangszerelés nyújtotta lehetőségekre. De akár a hangsúlyok is ebbe a kategóriába sorolhatók.

függvénye.”⁴⁰ „Az idő maga azonban távolról sem rendül meg, hanem inkább alkalma nyílik közvetlenül megnyilvánulni, és lerázni a mozgásnak való alárendeltségét.”⁴¹

Bibliográfia

Adorno, Th. W.: *The Aging of the New Music*, in. Leppert, R. (szerk.): *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2002.

Adorno, Th. W.: *Arnold Schönberg*, in. Zoltai D. (szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998.

Adorno, Th. W.: *On Some Relationships Between Music and Painting* in. *The Musical Quarterly*, Vol. 79., No. 1. (Spring, 1995)

Adorno, Th. W.: *Philosophy of Modern Music*, Sheed & Ward, London, 1987.

Adorno, Th. W.: *Sztravinszkij – Dialektikus kép*, in. Zoltai D. (szerk.): *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Bp., 1998.

Alperson, P.: „*Musical Time*” and *Music as an „Art of Time”*, in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 4 (Summer, 1980)

Auner, J.(szerk.): *A Schoenberg Reader – Documents of a Life*, Yale University Press, New Haven-London, 2003.

Deleuze, G.: *Az idő-kép – Film 2.*, Palatinus, Bp., 2008

de Selincourt, B.: *Music and Duration*, in. *Music & Letters*, Vol. 1, No. 4 (Oct., 1920)

Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*, Zeneműkiadó, Bp., 1962.

Kókai R.: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei. Első rész: Gyakorlati zeneesztétika*, Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, Bp., 1938.

⁴⁰ Deleuze, G.: *Az idő-kép – Film 2.*, Palatinus, Bp., 2008., 53. old.

⁴¹ uo. 49. old.

Maróthy J.- Batári M.: *A zenei végtelen*, Zeneműkiadó, Bp., 1986.

Nagy E.: *Áramló tér és álló idő*, Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2002.

Salzman, E.: *A 20. század zenéje*, Zeneműkiadó, Bp., 1980.

Stein, E. (szerk.): *Arnold Schönberg levelei*, Zeneműkiadó, Bp., 1974.