

## Múzsák testvérisége ma

*A jelenkori zene és építészet  
tér-idő – időtér viszonyrendjei\**

ANGI ISTVÁN

Az ágazati művészetek jelentéstartalmuk kialakításában felad-  
ják látszólagos differenciáltságuk önállóságát és kölcsönösen  
egymásra utaltak saját struktúráikban. Az ősrégi *mousziké*<sup>1</sup> szink-  
retizmusa máig kísért. Mégsem mondhatjuk, hogy évezredek szét-  
válásuk *status* quoját önmaguk vonnák kétségbe, hogy a min-  
denkori szintetikus művészetek jogérvényessége megkérdőjelezné  
ágazati autonómiájukat. Még akkor sem, ha a ma annyira diva-  
tossá vált művészetek halálával<sup>2</sup> kapcsolatos tézisek *versus* antité-

\*Az 1998. május 16-án, Nagyváradon a *KorKÉPmutatás* szimpozion kere-  
tében elhangzott előadás átdolgozott változata.

A fenti szimpozion tematikája a jelenkori vizuális kultúra által felvetett kérdé-  
sek köré összpontosult. Előadók: Angi István, Szegő Katalin, Visky András,  
Kelemen Attila, Gregus Zoltán, Zudor Imola, Ilyés István.

<sup>1</sup> Az *Allamról* szóló kommentárjában A. Cornea az ott megjelenő *mousiké*  
*paradigma* jelentéstartalmával kapcsolatosan ezt írja: „Egyes fordítók (pl. Chambry)  
a görög *mouszikét* átmásolással *zenének* (muzsikának) fordították, jóllehet a  
görög szó jelentése sokkal átfogóbb, mint ennek modern megfelelője. Robin  
kultúrának fordítja, ami kissé homályos és azzal a veszéllyel jár, hogy a *paideia*  
szó értelmét fűdi. Én a különben nehézkes *múzsák művészete* szintagmát  
választottam, amely legalább etimológiailag előnyös (betűszerint jelenti a  
*mouszikét*), és görög megfelelője konnotációit is hordozza.” (Platon, *Opere V.*  
Bucuresti, 1986, 453 o.)

E sorok írója is ezt a fordítást fogadja el. A *múzsai művészetek* a tánc, a  
költészet és a zene ősi, megbontatlan, szinkretikus egységét jelenti.

<sup>2</sup> Vö. Hegel, *A szellem fenomenológiája*, Budapest, 1961, 382. o. Hegel,  
*Eszttétika* I. Budapest 1952, 12. o. M. Heidegger, *A műalkotás eredete*,

zisek így vagy úgy tagadják jövőbeni távlataikat, és akkor sem ha ezt az egymásrautaltságot *negatív*e önmaguk „kijojtosodásának”<sup>3</sup> tekintik. Nem mondhatjuk, mert a művészi jelentés érzékivé tételé – annak a bizonyos *zéró foknak* ellentételezése az esztétikai mezőben kiművelt *eltéréssel*<sup>4</sup> – a *mást mint önmaga* nem keresi az esztétikai erőtérren kívül, hanem éppen ellenkezőleg, sajátmagából gyöngyözi ki a körülötte összefogódzó-szétváló ágazati művészetek egyikéből-másikából. És tették ezt régtől máig a *változtatandók megváltoztatásával*.

A mai művészetek ilyenfajta rokonságának újdonságát éppen ebben a *mutatis mutandum*bán ragadhatjuk meg. Mert a mai ágazati művészetek – térbeliek, időbeliek egyaránt – homogén közegeik határait sértegetve versenyre kelnek a mass-médián belüli és kívüli szintetikus művészetekkel. Tartalmuk jelentésében egyetemességre törnek, ám partikuláris mivoltukat mégsem adják fel. Kilépve szentesített immanenciájukból transzcendens közteségükben is megőrzik inherens mivoltukat, mialatt a társművészetek arzenáljából kölcsönöznek fegyvert önmaguk léteért folytatott küzdelmükben. Hiszen – mint a továbbiakban szemléltetni fogjuk – e fegyvereket éppen saját immanenciájuk védelmében állítják csatasorba. Ám önvédelmükről még azt sem feltételezhetjük, hogy közegeik határait revideálnák. Homogén közegeik multidimenziói – *a téridő és az időtér inherens lényegcseréi* – eleve feleslegessé teszik a vélt határvillogásokat. A közeg-autonómiák kölcsönös megerősítése zajlik ma, a kölcsönvételek kölcsönösek, és egymást erősítik. Az avangarde stílustörténetéből az derül ki, hogy a *Művészet* az áramlatok és irányzatok forgatagában nem egyszerűen megszűnteti, hanem megszüntetve megőrzi<sup>5</sup> a *művészeteket* – saját maguknak. Talán megváltoztatva, talán

Európa, Bp., 1988, 121–123. o.; *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d’Esthétique*; Second thème: L’art contemporain. Mort de l’art? București 1972 p. 307–844; valamint a mai modern-posztmodern viták irodalma pl. *Postmodernismul. Deschideri filosofice*, Cluj-Napoca, 1995; Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, 1996, Dan Eugen Ratiu, *Modelul limbajului în analiza artei și disputa modernism – postmodernism*, doktori disszertáció, Kolozsvár, 1998.

<sup>3</sup> T. W. Adorno, *A művészet és a művészetek* in: Helikon, 1968/3–4, 419–431

<sup>4</sup> Ahogyan pl. a »μ« csoport vagy a R.Barthes-i retorika reflektál a művészi általánosítás mechanizmusára. Vö. Grupul »μ«, *Retorică generală*, București 1974; Grupul »μ«, *Retorica poeziei*, București, 1997; Roland Barthes, *A szemiológia elemei és A jel képzete* in: *Válogatott írások*, Modern Könyvtár 301, Budapest, é.n.

<sup>5</sup> A hegeli *aufheben* legáltalálóbb magyar fordítása: megszüntetve megőrizni; vö. Szemere Samu, A fordító utószava, in: Hegel, *A szellem fenomenológiája*, Budapest, 1961, 417–419. o.

átalakítva, talán új ágazatban, új műfajban és sok-sok új és új formával, kifejezőeszkőzzel, de megőrzi őket.<sup>6</sup>

Minket ezúttal a megőrzés paradoxona érdekel: *az átlépések immanenciája*. Miként marad az építészet építészetnek, ha átlép a zeneiség regnumába; miként marad a zene zene, ha átveszi az építészet plaszticitását. Más szavakkal, a *zeneiség*, a *festőiség érvényességi* területe nem azonos, hanem mindig több, mindig nagyobb a zene, illetve a festészet tulajdonképpeni birodalmánál. Hiszen a művészi kifejező eszközök, a művészi jelentés potenciálja nem merül ki egy örökkévaló homogén közeg határain belül, hanem éppen ellenkezőleg, fenntartja magának a jogot egy kiterjedtebb «meta-egzisztencia» művészeti gyakorlatára. Úgy tűnik, hogy a szelídebben *neo-* és a radikálisabban *avantgard* törekvések keresztútjében, az *újszerű versus új* feszültségében, a mai művészi gyakorlat egyaránt az eszköztár és a jelentés birtoktöbbletét igazolja az adott ágazati művészetek tulajdonképpeni határaival szemben. Paradoxonunk tehát azt az igazságot rejti, miszerint a transzcendenciák mozzanata előbbre való az egyszerű megmaradásnál az immanens keretek ontikájában. Ha a Szép és a szépségek, a Művészet és a művészetek, a Lét és létezések viszonyrendjeit történelmi szerkezetváltozásaikban transzcendentális epizteméknek gondoljuk, akkor a fenti paradoxon igazsága, miként Heidegger mondja, a kitüntetett transzcendenciák igazsága: „A lét mint a filozófia alaptémája nem egy létező neme, s mégis minden létezőre vonatkozik. «Egyetemességét» magasabban kell keresnünk. A lét és létstruktúra túl van minden létezőn és egy létező minden lehetséges létező meghatározottságán. *A lét a teljességgel transzcendens*. A jelenvalólét létének transzcendenciája kitüntetett transzcendencia, amennyiben a legradikálisabb *individuáció* lehetősége és szükségszerűsége rejlik benne. A létnek mint transzcendensnek minden feltárása transzcendentális megismerés. *A fenomenológiai igazság (a lét feltárultsága) veritas transcendentalis*”<sup>7</sup>.

Számos területről idézhetnők a példák hosszú sorát. Gondoljunk az alig félszázéves tánckölteményre, a *képversek* gazdag történetére, vagy a *kinetikus szobrászat* mai kalandjaira, avagy a kis- nagy ernyőn zajló *film- és tévé műfajok-műformák* metamorfózisaira... Valamennyi esetében egy-egy eszköztár, egy-egy

<sup>6</sup> A művészetek halálával kapcsolatos konfrontációkban az egyik vitafél mondotta: lehet, hogy a művészetek elhalnak, de a művész nem; hozzátehetnők, régi műfajok, műformák időről időre el(le)tűnhetnek, esetleg el is halnak, de a műfaj, a műforma, mint olyan továbbra is megőrzi (re)generáló erejét.

<sup>7</sup> Heidegger, *Lét és idő*, Budapest, 1989, 135–136. old.

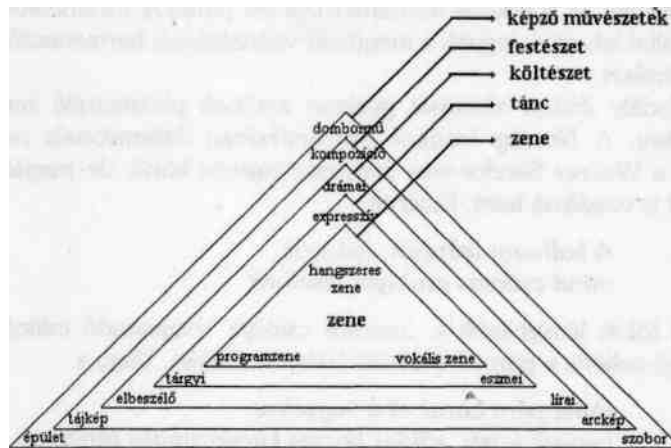
rendező elv száll le ágazatokon túlmutató általánosságából az alkotó művészi munka konkrét gyakorlatába: a *poézis* átszínezi a *koreográfiát*, a *költeményt* a *grafika* látásmódja, a *szobrászatot* a *mozgás művészete*, és valamennyi együtt a *színpad*, a *filmvászon* közegét.

Valamennyi terület gyakorlatára érvényes a szelekció szabadsága, a változás konkrét autonómiája. Ez persze az érvényesített plusz-általánosítás központosításához vezet. Mert a költőiség kiterjeszhető a maga alkotói redundanciájában többé-kevésbé a művészetek mindenikére; a festőiség szintén és így tovább. Ezek a kiterjesztések elengedhetetlenül magukkal hozzák a nagybetűs *Művészet* poétikus, festői, zenei stb. általánosított szemléletét. Ám ezáltal nem a Művészet válik festő-, zeneművészetté vagy költészetté, hanem ez utóbbiak lettek »művészebbek«. A centrikus szemléletmód az ágazati művészeteket csupán jelentéstöbblettel ruházza fel, esztétikai autonómiájukat nem megsejtíti, hanem kölcsönösen megerősíti.

Mit tehetünk? Tudomásul kell vennünk szabadságunk szükség-szerűségét, és élnünk kell a mai stílusgazdagság ellentmondásos termékenységében a lehetőséggel, hogy esztétikai élményeink során ugyanazt az ágazati művészetet (mi több, ugyanazt a konkrét műalkotást) más és más centrikus feltétel lehetőségei szerint oly módon fogadjuk be, hogy mindig a felajánlott központosítás rendszerében vizsgáljuk meg *helyüket és helyváltoztatásukat* a festőiség vagy az architekturalitás stb. rendszerében, és megérezzük azt a plusz élményt amit a bevont eszköz- avagy jelentéskölcsön felajánl.

Elemzéseink általában, «szabadon választva», a *zeneiség és az építészszerűség* transzcendálható elveiből kialakított centrikus rendszerre épülnek. Példáinkban ez a kettősség mindig jelen van, mint a *téridő versus időtér* episztemológiai metaforája. Ha a *mousziké-archetípus* centrumára építjük fel a művészetek egyik lehetséges-létező rendszerét akkor a belőle kidifferenciálódott ágazati művészetek a következő – platóni generatív háromszögre emlékeztető<sup>8</sup> – hermeneutikus mátrixot alkotják:

<sup>8</sup> „[...]mindennek, ami testszerű, mélysége is van. A mélységet pedig szükségképpen a sík-természetű zárja magába, s ha ez a síklap egyenes vonalú idom, akkor háromszögekből áll [...] nem lehetséges mindnyájuknál az, hogy felbomolva egymással alakuljanak, s így sok kicsiből kevés nagy keletkezzék, vagy ellenkezőleg – de háromnál: lehetséges, hiszen egy háromszögből származva mindnyájan, ha a nagyobbak bomlanak fel, sok kicsi test kombinálódik ugyanezen alkatrészekből, fölvévén az azoknak megfelelő testformát és viszont ha sok kicsi szóródik szét háromszögeire, egy tömeg s így: egy bizonyos szám születvén belőlük, valami más, nagy testfaját alkotnak”. [„Ha például egy



Az összetevő elemek játéka a háromszögek erővonalai mentén számos kombinációra derít fényt, amelyeket a múzsai művészetek akkor is, ma is műalkotásokká bontottak fel vagy vontak egybe, s ezáltal mindig visszajeleztek a változások útján a változatlan archetípusokra.

Persze a központosítás, mint már mondtuk, többféleképpen, így fordítva is elvégezhető, amikor is a képzőművészeti háromszöget és azon belül az építészet triadikus megoszlását tennők a központba.

Íme néhány példa a mai zene építészet-központúságáról. És persze arról a *feed-back*ről, amely során viszonyozza az építésznek a tőle kapott formai-eszmei értékeket.

Példáinkat oly módon választottunk ki, hogy azok pontszerűségeikben megannyi *termékeny pillanatot*<sup>9</sup> vagy *episztemét*<sup>10</sup>

nagyobb szabályos test (pl. ikosaéder) bomlik háromszögeire, ezekből sok kicsi tetraéder keletkezhetik, négy-négy egyenlő oldalú háromszög egyesüléséből; ha viszont sok tetraéder bomlik fel háromszögeire: 20 ilyen háromszögből egy ikosaéder keletkezik. – a ford. jegyzete”]. Platón, *Timaios*; in: Platón *Összes művei* II., Budapest, 1943, 564, 565, 616.

<sup>9</sup>„Mivel a művész a folyton változó természetből mindig csak egyetlen pillanatot tud felhasználni, a festő pedig különösen még ezt az egyetlen pillanatot is csak egyetlen nézőpontból, – mivel továbbá műveik nem azért készülnek, hogy éppen csak egy pillantást vessünk rájuk, hanem inkább azért, hogy szemléljük őket, hosszasan és ismételten szemléljük őket: így hát bizonyos, hogy azt az egyetlen pillanatot és az egyetlen pillanatnak egyetlen nézőpontját nem lehet eléggé termékenyen megválasztani. De termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged. Minél többet látunk, annál több hozzágondolni-valónknak kell lennie. Minél többet gondolunk hozzá, annál

Angi István

alkossanak az átlépések immanenciájának paradox történetében, s ezáltal lehetővé tegyék a megőrzés változásának hermeneutikus megértését.

Kodály Zoltán alkotásai gyakran épülnek paszticizáló zenei képekre. A *Norvég leányok* kórusművében dallamvonala nem csak a Weöres Sándor-vers sorképeit rajzolja körül, de magát a zenét is vizuálissá teszi. Eszerint:

*A balhomi leányok, leányok  
mind csúcsos csuklyát viselnek*

sorai fölött kirajzolódik a „csúcsos csuklya” hegyesedő csillogó-villogó gallérja a párosával sétáló leányok alakján. Vagy a

*Puha pára borul rá a hegyekre,  
hegyek közti, zöldes borzas kacskaringós tengerre*

sorokat megszólaltató énekdallam «tájképet fest» a kies norvégiai tengerpartról.<sup>11</sup>

A festői paszticitás átvált építészetibe Kodály *Budavári Te Deumában*. Máshol már részletesebben elemeztük a mű esztétikai

többet kell látni vélnünk.” Lessing, *Laocoon. Hamburgi dramaturgia*, Budapest, 1963, 58–61 o.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966.

Az elemzés tárgya „...nem az eszmék vagy a tudományok története: e tudomány inkább azt igyekszik megtalálni, amiből kiindulva ismeretek és elméletek lehetségesek voltak; azt, hogy a rendnek milyen terében konstruálódott a tudás; hogy milyen történeti *a priori* lapján és milyen pozitivitásnak az elemében jelenhettek meg eszmék, konstituálódhattak tudományok, reflektálhattak magukra tapasztalatok a filozófiákban, alakulhattak ki racionalitások...amit napvilágra szeretnénk hozni, az az episztemológiai terep, az az *episztéme*, amelyből az ismeretek – melyeket itt a racionális értéküket vagy az objektív formáikat érintő mindennemű kritériumtól függetlenül szemlélünk – a pozitivitásukat merítik...” (13. old.) Vagy az «episztéme» egy másik definíciója: „...az, ami valamely adott korszakban kimetsz a tapasztalatból egy lehetséges tudás-terepet, definiálja a rajta megjelenő tárgyak létmódját, elméleti képességekkel ruházza fel a mindennapi tekintetet, s definiálja azokat a feltételeket, amelyek mellett igaznak elismert beszédet lehet mondani a dolgokról...” (171.old) A tudás «archeoiógiájának» feladata rekonstruálni azt az általános gondolkodási rendszert..., melynek rácsa a maga pozitivitásában az egyidejű és látszólag ellentmondó vélemények játékát lehetővé teszi. Ez a rács definiálja valamely vita vagy probléma lehetőségének feltételeit, ez a hordozója a tudás e konkrét történeti megjelenésének” (89. old.) Idézi: Józsa Péter, *A szavak, a dolgok – és a filozófus*. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, Budapest, 1969/2. 382. old.; valamint: Józsa Péter, *Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika*, Budapest 1980, 165. o.

<sup>11</sup> Részletesebben lásd Bárdos Lajos elemzésében; in: *Tíz újabb írás*, Budapest 1974, 242–259. o.

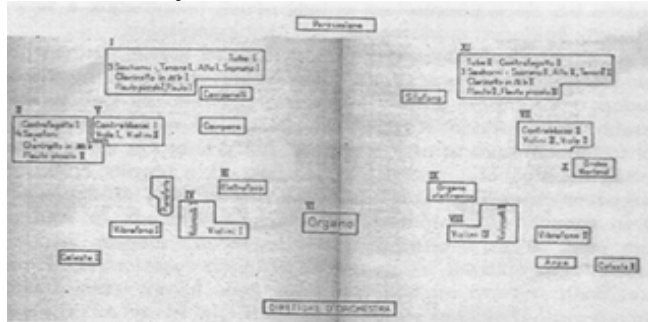
jelentőségét a kodályi mimézis-elv következetes alkalmazásában. A partitúra zenei anyagból épített védőbástyákat tesz érzékivé. Példánk a latin szöveg zenei mimézisének kodályi megoldását mutatja be, de építkezésében episztémének tekinthetjük a zenei eszközök építészeti modorban történő felhasználására.

Az ősi szöveg eredeti deklamációjának és másfélezeréves érzelmi- értelmi konnotációinak teljes zenei szintézisét nyújtja a *Budavári Te Deum*. Ez a szintézis szakrális zenénk legbensőségesebb vonásaira derít fényt. A gregorián ének és a magyar népdal történelmi komplementaritását idézi a pentatónia és az európaiság egységében. Hiszen a reneszánsz és a barokk ének- és hangszeres-ének-kultúrájára alapozva a gondolat fenségességét olyan zseniális fordulatokban teszi érzékivé, amelyek, az egyetemes érvényű formateremtő elvek jegyében, magyar népdalintonációkra épülnek. A pentaton méloszát metaforizáló *Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae* fugato témáját akár Bach *h-moll Miséjének Sanctusa* is ihlethette; hiszen az ott megszólaló *Pleni sunt coeli et terra gloria eius* fuga témája éppúgy körberajzolja Ég-Föld kozmikus egységét, mint a kodályi dallam piktogrammája; és itt is, ott is a *iubilatio* hangulatát keltik a *gloria* szótagjaira épülő melizmák ívelései. És mindkettő eme hangzó-újjongó univerzum közepébe zárja őt, a Nagyságot. A *Budavári Te Deum*ban végül is hiperbolikussá növekednek e pentaton-intonációk barokkos metaforái. A *majestatis* szövege fölé, Eöszte László találó kifejezésével élve, torony, «kvárttorny» épül belőlük, amely a szerkezet kezdő és záró pilléreként szerepel itt és a mű végén. Így válik a tornyok ragyogásában élővé az emlékezés Budavár visszahódításáról s e visszahódítás nemzeti de egyetemes jelentőségéről: az európaiság magyar védelméről Szent Istvántól napjainkig. Íme a kodályi mimézis gyűrűző visszajelzéseinek távlatisága, kissé paradoxul fogalmazva, *az előre csengő visszhang* –, dallamtól szövegig, emlékezéstől történelemig, a különöstől az egyetemesig.

Következő példánkat Aurel Stroe egyik kiváló zeneműve szolgáltatja, az *Arcade* (Csúcsívek). Ha a kodályi mű zenei eszközökkel hozott létre virtuális építészeti alkotást, a Csúcsívek zenéje precíz építészeti kifejező eszközökből jön létre. A szerző a mélyből magasba emelkedő, majd onnan visszasüllyedő dallamívet a gótikus csúcsív szerkesztés geometriai törvényei szerint valósítja meg. A szárnyaló dallam építészeti plaszticitását csak fokozza

<sup>12</sup> Angi István, *A mimézis mint alkotó elv Kodály Zoltán műveiben*, in: Kodály-történet 1997. Kodály Zoltán emléknappok Kolozsvár – 1997. március 9–15. Romániai Magyar Zenetársaság, Kolozsvár, 1997.

azáltal, hogy az előadókat hangszereikkel sajátos téri elrendezésben szólaltatja meg. Ezt az elrendezést a partitúra elején grafikusán ábrázolva írja elő:



A csúcsív dallam-rajzát ez az elrendezés nemcsak rávetíti a pódium vízszintes felületére, hanem a pódium téri közegében, stafétabot módjára hangszerről hangszere adva át a dallamhangok vonalát, háromdimenziós térhatásban exponálja. Remek példája ez a természetes (nem elektronikus) sztereo-effektusnak.<sup>13</sup> A szerző a dimenziók kölcsönhatását külön is felerősítette, konkretizálta a téridőt, amikor a csengő-bongó ívek alá orgona muzikát illesztett. Ezáltal a csúcsív-hatás gótikus színezetet kap és középkori katedrálisok áhítat-élményét kelti a hallgatóban.

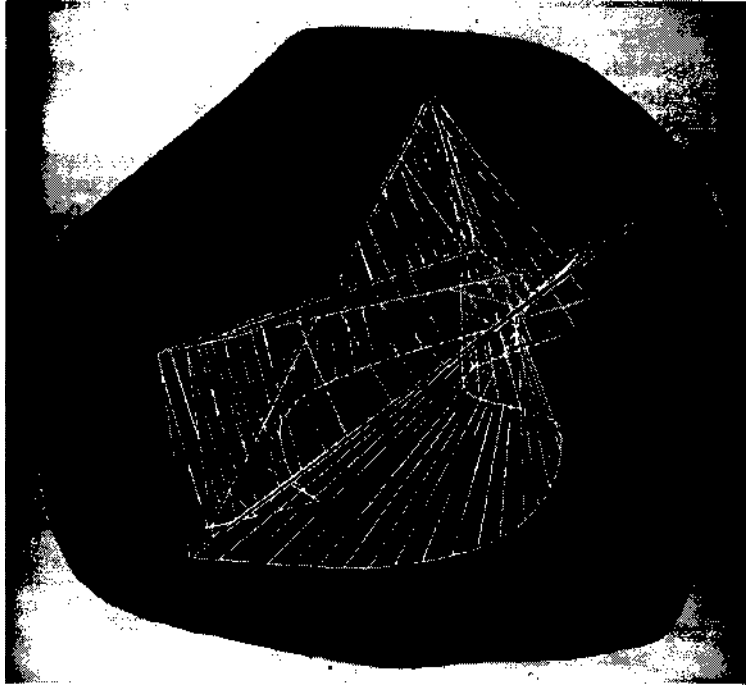
Az építészeti és zenei alkotásmód kölcsönös összefüggései különösen dinamikussá válnak akkor, amikor ugyanaz a művész, ugyanazokkal a teremtő formaelvekkel hoz létre mind építészeti, mind zenei alkotásokat. Hát még ha az adott építészeti alkotás válik tükörfelcserévé a zeneiben, és fordítva! Iannis Xenakis alkotása a *Philips-pavilon* és ennek zenei pandanjá a

<sup>13</sup> Ilyen és ehhez hasonló tér-idő hatást hozott létre a *coro spezzato* elv alkalmazása az olasz barokkban, amikor pl. Velence központi piacán téri alakzatban egymásnak felelgetve álltak fel az énekkarak, s összhangjuk, időbe oldva a téri dimenziókat, szólaltatta meg a korabeli motettákat, miséket, kantátákat.

Hasonlóan a téridő – időtér kölcsönhatásaira alapozott Wagner is akkor, amikor az Ünnepi Játékok Színházában a zenekar és az ének-színpad téri közegeit egybeolvasztotta: a zenekari árok kagylószerű befödésével a hangszerek hangját a színpad mélyébe irányította, ahol is az énekekkel plasztikusan keveredve egyetlen hang-eredőben vetítődött ki a közönség felé. A háromdimenziós közeget időben kétszer is befutott hangzás valóban térbelivé alakította a wagneri „végtelen” dallamot.



*Metastaseis*, éppen erre a téridő-időtér tükör-szimmetriára paradigma:



Xenakiszt, aki zenei struktúrákká kristályosította ki a valószínűség számítás hangokból komponált metaforáit ún. *sztochasztikus*<sup>14</sup> zenéjében, nagyon is érdekelte ennek a művészeti eszközhasználatnak a komplementaritása tér és idő kölesönös feltételezettségében. Műhelymunkáiban hamarosa rátalált számos ilyen jellegű összefüggésre. Például a teret átszelő vonalak időbeli megfelelőjét a zenében a *glissando*<sup>15</sup> alkalmazásában találta meg. Egyik alkalommal erről így nyilatkozott:

<sup>14</sup> *Sztochasztikus* (gör.) = statisztikai valószínűségen alapuló kompozíciós technika; Xenakis zenéje e mellett még a játékelmélet, az egységek elmélete és matematikai logika törvényszerűségeit is felhasználja.

<sup>15</sup> A *glissando* (olasz) zenei terminus tehnicus, csúszást jelent két egymástól bizonyos távolságra fekvő hang között. Lehet folytonos és kevésbé folytonos. Az un. intonációs, hangképző (vonós, fúvós) hangszereken az adott zene-szemantikai távolság glissandós átfutásában két határ között az összes (elméletileg végtelenül sok) rezgésszámértékű hang megszólal. A billentyűs hangszereken, amelyeknek hangkészlete előre behangolt, a billentyűk során átfutó glissandó folytonossága csak hangról hangra peregve érvényesül. Előző a folytonos, utóbbi a pontozott vonalhoz hasonlít (persze nagyon sűrűn pontozott vonalhoz).

„[...] felfoghatjuk a crescendót meg a descrescendót intenzitás-glissandónak?

– Igen, hiszen ilyenkor az intenzitás változik az időhöz képest, éspedig a glissandóhoz hasonlóan folyamatosan.

– És vajon a *Philips-pavilon* vonala nem glissando-e a térben?

– Persze, hogy az. Mi az egyenes vonal a kétdimenziós térben? Az egyik dimenzió állandó változása a másikhoz képest. Ugyanez történik a hangmagasság/idő vonatkozásában: az egyenes vonal a hangmagasság állandó változása az időben. A fizikai és a zenei tér között az a különbség, hogy az előbbi homogén: mind a két dimenzió hosszúság, távolság. A zenében azonban a két dimenzió (a hangmagasságnak és az időnek) a természete idegen egymástól, csak a rendezhetőség köti őket össze. A régi muzikusok, Guido d'Arezzo és a többiek ezzel nem voltak tisztában, és a maiak sem tudnak róla. Én sokat gondolkodtam erről, és ma már világosan látok ebben a kérdésben.”<sup>16</sup> A beszélgetés során az is kiderül, hogy a két művészet forma-komplementaritását Xenakis más műveiben is következetesen alkalmazta:

„– A *Metastaseisben* és a *Philips-pavilonban* bebizonyította, hogy a zenei és az építészeti formák szoros rokonságban állnak, s egymással akár be is helyettesíthetők. Van más példa is a kettő kapcsolatára?

– Amikor a La Tourette-i kolostor hullámos üvegtábláit terveztem, a ritmus-modellek területén végzett kutatásaim eredményeit használtam fel. Említettem a régi magnetofonokkal folytatott kísérleteimet is.<sup>17</sup> Ezekre is építettem az üvegtáblák kialakításánál.

Egy épület tervezésekor figyelembe kell vennünk az olyan tényezőket, mint a talajviszonyok, a közvetlen környezet és a táj, amelybe behelyezzük az épületet. Ugyanakkor gondolnunk kell a legapróbb részletekre is, a felhasznált anyagra éppúgy, mint az objektum formájára.

A zenében általában azt tanítják, hogy egy sejtől (a témából vagy alapsorból) kell kiindulni, és ebből kell létrehozni a kompozíció «épületét». Hiányzik azonban a forma! A formára önmagában is gondolni kell – nemcsak arra, amely a fejlesztés eredményeként jön létre, hanem arra is, amely hat a mű részleteire, a sejtekre.

<sup>16</sup> Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal*, Budapest 1980, 78. o.

<sup>17</sup> „Volt annak idején egy rossz magnetofonom. Ha megnyomtam a gombját egy kis zaj került a szalagra. Amikor ezt észrevettem, mindjárt ki is használtam. Megmértem a szalag hosszát, és meghatározott pontokon megjelöltem ceruzával. Minden jelnél megnyomtam a magnó gombját, s amikor lejátszottam a szalagot, a zajok az aranymetszés szerint követték egymást. Pontos hangi képét kaptam tehát az aranymetszésnek.” Uo. 34. o.

Persze tudni kell azt is, hogy a sejtek hathatnak a formára. Az építészetben ilyen szintetikus módszerrel dolgozunk, és ugyanezt a módszert kell alkalmazni a zenében is.<sup>18</sup>

Valóban, a «csúszás», a glissandó két megadott kisebb-nagyobb távolságra fekvő fix zenei pont (hang) között e távolságot éppoly egyenesen «méri be» a kvázi-zenei térben, mint a mértani egyenes a reális-építészeti térben. Itt is, ott is ezek a (kvázi- vagy reális) vonalak síkokat, a síkok felületeket, a felületek téri (illetve időbeli) volumeneket hoznak létre. Így a «hang-pontok» folytonosságából dallamvonal, a dallamvonalakból homofon vagy polifon struktúrák jönnek létre és időben éppúgy kiépül a zenei mű, mint a térben emelt építészeti alkotás.

Ha a xenakiszi *ars poetica* ismeretében állítjuk be magunkat zenéje befogadására, akkor például a *Metastaseis* meghallgatása során a bizarr hangzások világában a glissandó állandó fokozásával mind nagyobb és nagyobb téri tömbök zenei birtokbavételét érzékelhetjük, s e birtokbavétel során a már síkokká, felületekké, téri volumenekké szerveződött glissandó mentén a szerző sajátos megszakításokkal, «kopogtatásokkal» tájékoztat arról, hogy éppen itt vagy ott vagyunk most az adott tér közegében. Ezekre a kopogó felvillanásokra később az egész tér visszaválaszol. Zenei időbe oldódó visszhangja megvilágítja nemcsak a megtett utat, de a becserkészés további irányát is.

A művészetek átmenetei egymásba végül is retorikai kérdésfeltevéshez vezetnek: ha valóban átvihető a zenei vagy az építészeti műalkotás egyik homogén közegből a másikba, miben rejlik ennek az átmenetnek a tulajdonképpeni finalitása? A válasz tautologikusnak tűnik, pedig nem az: *az átmenet finalitása az átmenetben rejlik*. Az építészet és a zene viszonya metaforát alkot, amelyben a megőrzött transzcendens éppen az *átmenet* maga, – a metaforizálótól a metaforizáltig s fordítva.

A három példát sorba állítva azt mondhatjuk, hogy a kodályi zene metaforáiban a zenei metaforizáló létrehozta a kvázi építészeti metaforizáltakat azokban a már említett kvárttornyokban. Stroe csúcsíveit mint zenei metaforizáltakat a gótívek metaforizáló emlékei avatták zenévé. Xenakis művei éppen az átmenet pillanatát ragadták meg, a vagy-vagy alternatíváit: vagy zenei metaforizálás az építészetben, vagy építészeti a zenében ... Párhuzamba állítva a Kodály-, a Stroe- illetve a Xenakis-példák elemzését, a tér – idő objektív dimenziói mellett ki kell térnünk a szubjektív paraméterek összevetésére is. Jeleül arra,

<sup>18</sup> *Uo.* 142. o.

hogy a tér vizuális, az idő auditív koordinátái is kölcsönösen feltételezik egymást: a hallható a láthatót és fordítva. A Stroe-mű oly módon «láttat», hogy benne visszahalljuk az ódon gótvégek fenségességét. Xenakis *Metastaseise*, éppen fordítva, előrehalljuk benne a vázlatokban maradt pavilon épületét. Ezek a rendkívül mozgékony, egymásba átsapó szubjektív viszonyrendek persze az *érzéket* és a *képzet* mozzanatainak állandó lényegcserés megélésére alapoznak: a jelenlevő térbeli tárgyhoz vizuálisan érzékelt auditív képzetben, az időbeli eseményhez auditíve érzékelt vizuális képzetben gazdagodva térünk vissza. Végül is, a tér-idő – időtér viszonyrendjei fordított arányban állnak a auditíve vizuális és a vizuálisan auditív kapcsolatok kölcsönös feltételezettségével. Az építészet és a zene esztétikai komplementaritása objektíve is szubjektíve is négydimenziós komplementaritás: tér-idő - idő-téri és audio-vizuális – vizuál-auditív komplementaritás.

Befejezésül tekintsünk vissza a tér-idő múltbeli metaforáira a *zene és a festészet* esztétikai viszonyában. Ezek a metaforák nemcsak a viszony analógiás oldalát tették érzékivé, hanem az egyezményest is, a jelképekét, allegóriáikét. Ilyenek például a Reneszánsz idején kialakított zene – festészet kapcsolatok. A térperspektíva rendező elvének kialakulásával párhuzamosan a reális és a virtuális dimenziók «bemérése» a pitagoreusi arányrendek törvényei szerint történt. Ám mélységesen zenei volt ennek a metaforikus festői lényegcserének a megvalósulása. Alberti és iskolája a festői tér kiképzését ugyanis a Pitagorász alkalmazta *monochord* arányrendjei szerint hajtotta végre. Mint ismeretes, Pitagorász fedezte fel az ún. tiszta hangközök meghatározó relációit, azt nevezetesen, hogy az oktáv  $1/2$ , a kvint  $2/3$  a kvárt  $3/4$  arányban jön létre<sup>19</sup>. Azon a bizonyos húron a kritikus pontokat tehát a fenti képletek alapján kellett megmérni. Nyilván az oktáv hangköz felső határhangját oly módon kaptuk meg, hogy az eredeti húrhosszat felére rövidítve (a húr pont közepén nyomtuk le) a megpendített húrnak csak a fele jött hullámmozgásba ... Ch. Bouleau elemzéseiről tanúskodnak, hogy a reneszánsz festészet ezeket a zenei arányokat (illetve többszöröseiket) híven átvette a festmény síkjának (hosszúságának, magasságának) megszerkesztésekor. Persze esetről esetre ilyen vagy olyan húrarány alkalmazása vált meghatározóvá. Pl. Boticelli *A tavasz* című festménye a *dupla diapenta* arányaira épül ( $=4/6/9$ ). A kompozíció szüzséje – tavaszi tánc lejtése egy központi női alak körül – különösen alkalmas volt a zenei harmóniák átvételére. A felhasznál

<sup>19</sup> Akkori elnevezésük: *diapason, diapenta, diatesaron*.

arányrendet Boticelli találóan vetítette rá a kompozíció szerkezetére: a tabló minden arányrészén annyi alak szerepel, ahány egységből áll maga az adott rész<sup>20</sup>.

És hosszan el lehetne időzni a zene és a festészet fő rendező elveinek – a *perspektívának* illetve a *tonalitásnak* – párhuzamos fejlődéstörténete felett is. Hiszen térnyitásuk, a nyitott terek bemérése, majd a virtuális dimenziók és meghatározó pontjaik (a festmény fókuszpontja, a zenei tonalitás központi hangja) egyeduralmának fokozatos felszámolása, a festmény lezárt téri távlatában vagy a zenemű atonalitás rendjeiben mind megannyi stílus-, ethosz- s nem utolsó sorban üzenetváltáshoz vezetett a bennelevő-tartalom és a felette-változó-értelmezés történelmi összevetéseiben-szerkezetváltozásaiban...

Sklovcszkij mondja, hogy a művészet története nem új és új képek megalkotásának a története, hanem pusztán a meglévők más és más sorrendbe való szerkesztése. A nagy orosz formalista gondolata az archetípusok, jelképek, allegóriák és az (átvételt jelentő) paródiák világát idézi... Hasonló gondolatot ébresztenek Xenakis szavai is, – talán a kelleténél több rezignációval: „Ha a művész keményen dolgozik, munkája eredményeként kikristályosodik néhány, esetleg több vonás, ami valóban az övé. Nem lenne szabad, hogy megmaradjon ennél a fázisnál; változnia kellene. A művész azonban nem tud megváltozni. Nem menekülhet önmaga elől. Fiatal korában még megpróbálkozik vele, de azután rájön, hogy hiába. Tapasztalatom szerint minden művészetben és még a tudományok területén is így van. Amit a művészet következetességének neveznek, az nem a művész érdeme, hanem törvény. Képtelenség új világot teremteni. Lehetetlen valami valóban *mást* létrehozni, nincs rá példa a művészet történetében. Szomorú dolog ez: foglyai vagyunk saját magunknak”<sup>21</sup>.

Ennél az önvallomásnál talán mégis biztatóbb magának a xenakiszi zenének a kicsengése, mert arról győz meg az alkotás önmegőrző paradoxonát követve, hogy csak átlépünk saját magunkon és a művészi levés harmóniáját éppen ebben az átlépettségben valósítjuk meg. Orpheusra emlékezve Goethe így foglalja össze szerteágazó témakörünket:

„Egy nemes filozófus az építészetet *megdermedt zeneként* emlegette, mire is számos fejcsóválást kellett tapasztalnia. Hiszszük, e szép gondolatot a legalkalmasabban úgy honosítjuk meg újból, ha az architektúrát *elnémult zeneművészetnek* nevezzük.

<sup>20</sup> Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor* (A festők titkos mértana), București 1979, 89. o.

<sup>21</sup> Varga Bálint András, *id.mű* 80. o.

*Angi István*

Képzeljük magunk elé Orpheuszt; amikor neki adtak egy nagy üres építési telket, bölcsen leült a legillőbb helyre, majd lantjának életadó hangjaival maga köré bűvölte a tágas piacteret. Erőteljesen parancsoló, barátsággal csalogató zenéje hamar megragadta, tömörszerű egységből kiszakította a szikladarabokat, melyek azután ide-oda lengve, művésziesen s kézművesigény szerint formálódtak, hogy a végén ritmikus rétegek s falak formájában megfelelőképp rögződjenek. S így épülhet utcasorra utcasor! Védő-óvó falak sem hiányoztak befejezésül.

A hangok elülnek, ám a harmónia megmarad.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Goethe, *Irodalmi és művészeti írások*, Budapest, 1985. 767–768. o.