I. Bevezetés

Van-e a zenének nyelve? „Nyelvszerű-e” a zene? Különös kérdés ez, ugyanis első látásra korántsem világos, mire is irányul. De még ha képesek lennénk is e kérdésnek világos értelmet adni, vajon volna-e rá *általános* válasz? A zene 20. századi fejlődésével, különösen a „tonalitás” elhagyásával, a szeriális zene, illetve az új zenében alkalmazott „paraméterekben” való gondolkodás kifejlődésével, akárcsak a „konkrét” vagy elektroakusztikus hangzásprodukció egészen új formáival összefüggésben szóba került, hogy a zenében véget ért a nyelvszerűség kora, s e tényállást hol felszabadulásként, hol veszteségként értelmezték. És ha igaz, hogy valóban véget ért a nyelvszerű zene kora, hogyan értsük ezt: a zene történelmi változásának a kifejeződéseként, esetleg nem csupán a zenét vagy akár valamennyi művészetet, hanem az egész társadalmat érintő történelmi korszakváltás kifejeződéseként? Olyan kérdések ezek, amelyekre mindaddig nem várható válasz, amíg nincs tisztázva a kiinduló kérdés értelme, helyesebben: e kérdés sokértelműsége.

Vajon az a kérdés itt, hogy a zene olyasmit „mond” vagy „fejez ki”, ami másként nem mondható el vagy fejezhető ki, vagy az, hogy van-e a zenének olyan „tartalma”, amely révén kapcsolódik a zenén kívülihez, s amely által több, mint hangok és hangzások jelentés nélküli játéka? Netán az volna az alapkérdés, hogy vajon a szónyelvhez hasonlóan a zene is jelrendszer-e, ahogy néhány nyelvész gondolja, s hogy a zenének is volna „szintaxisa”

és „grammatikája”, mint a szavak nyelvének? E kérdések mögött annak dilemmája is ott rejlik, hogy mi teszi (vagy teheti) a zenét nemcsak a komponáló és előadó zenész, hanem a zene*hallgató* számára is jelentékennyé és fontossá. Ez a kérdés persze minden művészet esetében felmerül, ám a zenében nyomatékosabban, mint például az irodalomban, a képzőművészetekben vagy a filmben: ugyanis ezek „utalása a világra”, így pedig egzisztenciális jelentőségük mindig is kézenfekvő volt. És még ha talán a tárgy nélküli festészetben vagy a haladó költészet némely formájában ez a világra tett utalás kérdésesnek tűnhet is, úgy hiszem, mégsem véletlen, hogy a legtöbb irodalmi és képzőművészeti alkotásban máig sem vonta kétségbe senki ezek közvetlenül felfogható, szembeötlő utalását a világra.[1]

Ezzel szemben a zene, akusztikus anyagának köszönhetően, lényegileg nem tárgyi természetű; bár talán elmondhatjuk Nietzschével szólva, hogy zene és költészet hosszan tartó kapcsolata következtében a tonális zene fejlődése során „a zenei formát teljesen átszőtték a fogalmi és érzelmi szálak”[2] – s ez adta e művészet kifejezőerejét és szemantikai jelentőségét. Ugyanakkor nem emancipálódik-e a zene legkésőbb a szeriális és posztszeriális korszak, Varèse, Xenakis és Cage óta az ilyen fogalmi és érzelmi szálakkal szemben, nem alakul-e át a tiszta hangzás anyagszerűségévé és strukturális szerveződésévé, véglegesen elválva a „nyelvszerűségtől” és a zenén kívüli referenciától? És vajon nem állítható-e, hogy a zene csak ezen elválás folytán képes valóban „abszolút”, zenén kívüli céloktól és szándékoktól teljesen megszabadult és csupán saját, zenei logikájának engedelmeskedő művészeti formává válni? Rövidesen kifejtem, hogy hitem szerint *nem*, ám mindenekelőtt magát a kérdést kell tisztáznunk.

---

1 A képzőművészetet illetően a kasseli *Dokumenta XI* különösen pregnáns példákkal szolgált minderre.

2 Friedrich Nietzsche: *Emberi – túlságosan is emberi*, I. rész (Budapest: Göncöl, 1990), 162. Török Gábor fordítása.

Ez a kérdés egyébként nem teljesen új: Eduard Hanslick, a 19. század egyik jelentős zeneteoretikusa – aki miközben vitába szállt az általa „ódivatúnak" nevezett „érzésesztétikával", egyszersmind védelmébe vette az abszolút, tiszta és autonóm hangszeres zenét – azt a nézetet képviselte, hogy „a zene tartalmát és tárgyát egyedül és kizárólag hangozva mozgó formák alkotják".[3] E tézis nem csupán állásfoglalást jelentett a 19. század zeneesztétáinak a vitájában, nem utolsósorban polemikus élű szembefordulást Hegellel és Schopenhauerrel, hanem ezen túlmenően közvetlenül egy zenei program jelentőségére is szert tett a brahmsiánusok és a wagneriánusok közötti vitában. Megváltozott körülmények közepette – vagyis napjainkban, a poszttonális zene helyzetével kapcsolatban – újból lángra kapott ez a vita Dieter Schnebelnek egy 1990-ben írt, *A hang teszi a zenét: az elnyelviesítés ellen* című vitairatában, amelyben a szerző a zene „nyelvszerűségéről" alkotott adornói tézist kritizálta. Mielőtt tehát kiinduló kérdésem vizsgálatához fognék, szeretném Schnebel kritikáját röviden szemügyre venni, az ugyanis egy olyan pontra világít rá, amelyre később még vissza kell térnünk. Adorno a szeriális zene korai tendenciáival szemben fogalmazta meg azt a tézisét, miszerint a zene minden nyelvszerűség nélkül – ami azt is jelenti: anélkül, hogy utalna arra, ami nem zene – elkerülhetetlenül leromlik hangzások értelem nélküli kaleidoszkópjává. Tézise kialakításában Adorno azokra a tapasztalataira támaszkodott, amelyeket az európai zene Monteverditől egészen a második bécsi iskola atonális korszakáig sorakozó jelentős teljesítményei kapcsán szerzett. Adornónak a zene nyelvszerűségéről alkotott tézisével, valamint azon aggodalmával szemben, hogy ez a nyelvszerűség a szeriális zenében elvész, Dieter Schnebel a zene „nyelvtelenítési" tendenciájának produktív vonásaira hívta fel a figyelmet a 20.

3 Eduard Hanslick: *A zenei szép* (Budapest: Typotex, 2007), 198. Csobó Péter György fordítása.

századi szeriális és posztszeriális zenében.[4] Schnebel szerint Adorno tétele a zene konstitutív nyelvszerűségéről megfelel a 19. századi zene fokozatos elnyelviesedésének, amely kiváltképp Beethoven óta vett lendületet, és a második bécsi iskola szabad atonalitásának zenei „prózájában" érte el a csúcspontját. Csakhogy a sortechnika fejlődésével elindult az „el a nyelvtől" termékeny ellenmozgalma, amely különösen a szeriális és posztszeriális zenében vált látványossá.

Schnebel azt állítja, hogy az olyan darabok szabad atonális prózája, mint a *Várakozás* című monodrámáé, valójában egy dilemma kifejeződése: miután a tonális zene formaalkotó lehetőségei már nem álltak rendelkezésre, időlegesen hiányoztak a zenéből az önálló, genuin zenei struktúraalkotás eszközei, ezért a zene kénytelen volt irodalmi mintákra támaszkodni. Schnebel tehát az atonális zene „nyelvszerűségében" a sortechnika felfedezése előtt főképp a genuin *zenei* struktúraalkotás hiányát látja, ezzel pedig a genuin *zenei* összefüggés és a nyelvileg artikulált értelem-összefüggés különbségére kíván rámutatni. Schnebel hangsúlyozza, hogy sem a zene anyaga, sem a zenei forma- és összefüggésképzés központi eszközei nem érthetők meg nyelvileg artikulált értelem-összefüggések felől: felfogása szerint a zenei forma egy akusztikus, hangzó anyag konfigurációja, amelyben olyan kategóriák konstitutívak, mint az ismétlés és a variáció, vagy a periodicitás és az attól való eltérés, vagyis az azonosság és különbség formaképző játéka, nem pedig a nyelvszerű vonások. Míg Adorno szerint a zenei értelem és a zenei összefüggés lehetősége a zene nyelvszerű vonásain alapul, addig Schnebel a zene „elnyelviesedésében" épp a zenei összefüggés meggyengülésének veszélyét látja. Ezért az „el a nyelvtől" jelszava szerinte annak a kifejeződése, hogy újra tudatosulnak a zenei összefüggés létesítésének azok az eszkö-

4 Dieter Schnebel: „Der Ton macht die Musik oder: Wider der Versprachlichung der Musik", in uő: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik* (München: Hanser, 1993), 27–36.

zei, amelyek a zene akusztikus anyaga szempontjából eredendőnek tekinthetők.

Adorno tézisét a zene nyelvszerűségéről Schnebel antitézisével együtt arra szeretném felhasználni, hogy újragondoljam zene és nyelv komplex kapcsolatát. Egyébként ez a kapcsolatrendszer Schnebel elméleti megnyilatkozásainak tágabb kontextusában is jóval komplexebben jelenik meg, mint amit tézis és antitézis eme látszólag világos szembeállítása sugall. Hogy miben áll a valódi (a poszttonális zene lehetőségét és értelmezését érintő) ellentét Adorno és Schnebel között, és hogy mennyiben jogosult Schnebel kritikája, később még meg kell válaszolnom. Mindenekelőtt arra szeretnék kísérletet tenni, hogy bizonyos fokig megvizsgáljam a zene „nyelve", illetve a zene „nyelvszerűsége" toposzok motívumait és alakváltozatait. Úgy hiszem, csak ezen az úton sikerülhet helyesen értelmezni mind Adorno tézisét a zene szükséges nyelvszerűségéről, mind Schnebel ragaszkodását a zene nyelvtől való távolságához és azokhoz a „formai" eszközökhöz, amelyek szerinte elengedhetetlenek a zenei összefüggések létesítéséhez. Csak ezen az úton válik lehetségessé annak a kérdésnek a megválaszolása is, hogy a 20. század zenéje tendenciáját tekintve „eltávolodott"-e egyáltalán a nyelvtől, s ha igen, milyen értelemben, illetve hogy megváltozott-e, s ha igen, hogyan változott meg zene és nyelv viszonya a 20. században. Ezért a Schnebel által felvetett kérdésben nem fogok közvetlenül állást foglalni. Ehelyett elsőként azt szeretném megvilágítani, milyen sokféle értelmet is nyer a nyelv-toposz, amikor a zenére alkalmazzák – Ferneyhough „aknamezőről" beszél a „zene/nyelv analógiák" kapcsán[5] –, hogy aztán újra feltehessem a zene nyelvhez való közelségének és/vagy a nyelvtől való távolságának a kérdését.

---

5 Brian Ferneyhough: „Speaking with Tongues", in J. Boros – R. Toop (szerk.): *Brian Ferneyhough. Collected Writings* (London – New York: Routledge, 1995), 367.