

ERŐ ZOLTÁN

Dóm és motetta

Zene és építészet viszonyáról

Goethe két évszázada, a strasbourgi székesegyház láttán lenyűgözve mondta ki: „Az építészet megfagyott zene!” Lehet, hogy fiatal filozófus kortársát, Schellinget idézte, és az is lehetséges, hogy nem pontosan így fogalmazott.¹ A mondás időközben közhellyé vált. Mégis, okkal merülhet fel a kérdés: Goethe mire gondolhatott? Mit takar a mondás? Van-e valóban párhuzam a két művészet között, és mi lehet az? Vajon az elragadtatott felkiáltással az égbe törő gótikus szerkezetet egy szárnyaló fúgához szeretné hasonlítani? Vajon a térben megjelenő harmóniák hasonlatosak a zenei harmóniákhoz? Vagy arra utalt, hogy az építész úgy helyezi egymásra az építőelemeit a térben, ahogy a zenész az övéit az időben? Remélhetően már e kérdések is a választ közelítik. Ahhoz, hogy a rokonságot megtaláljuk, ismernünk kell az alapvető építőelemeket, amelyek a zenei és az építészeti konstrukciókat alkotják.

Az építész építőelemei kézzel foghatóak: az építőanyagokból szerkesztett építészeti egységeket többnyire előre átgondolt architekturális koncepció alapján rendezi egységes egésszé. Az építészeti alkotófolyamat térbeli elemek rendjét hozza létre. Vitruvius² azonban már a legalapvetőbb lépéseknél felhívja a figyelmet a kellemes arányok fontosságára. „Először tehát a szimmetriák elve állítandó fel (...) azután kifejtjük a leendő épület helyiségeinek alaprajzát hosszúságban és szélességben, és ha már egyszer ki van jelölve a nagysága, erre következik a decorhoz illő proporciók kialakítása, hogy a szemlélők számára ne legyen

1 A téma hátterének mély áttekintését adja Kőszegi Lajos *AMΦΙΩΝ* című munkája (Veszprém, 2005), lásd még: koszegilajos.extra.hu

2 Marcus Vitruvius Pollio (i.e. 80–15), római építész

kétséges a látvány eurüthmiája.”³ „Az építésznek legnagyobb gondja az legyen, hogy az épületek arányainak számításait pontos részarányok szerint végezze.”⁴

A klasszikus építészeti tanítások szerint az arányok megválasztása az egyik legkorábbi döntés, az architekturális szerkesztés legelső mozzanata. Így van ez a reneszánsz építészeti alapelveiben is. Alberti⁵ a természeti törvényeknek való megfelelésben keresi a harmónia kulcsát, amihez a zenetudomány ismereteit ajánlja olvasói figyelmébe: „Az arányok szabályát leghelyesebb azokból a dolgokból összegyűjtenünk, amelyekben a természet maga tökéletes és csodálatraméltó módon mutatkozik meg. Igazából, naponta egyre jobban meggyőződöm Püthagorasz igazáról, aki szerint a természet minden műveletében biztosan következetes és azonos megfelelésekkel dolgozik. Ebből azt a következtetést vonom le, hogy ugyanazok a számok, amelyek által fülünknek a kellemes hangzat élvezetet okoz, szemünket és szellemünket is gyönyörködtetik. Az arányok kidolgozásának minden szabályát tehát a muzsikusoktól kölcsönözzük, akik az ilyenfajta számok legnagyobb mesterei, valamint a legkiválóbb és legteljesebb természeti sajátosságokból.”⁶ Kérdés azonban, hogyan tanulhatnak az építészek közvetlenül a zenei arányokból.

A püthagoraszzi zenei hangsor lényege, hogy benne a hangok magassága a húrokban, sípokban amúgy is megszólaló félhangok magasságát kövesse, így a hangközöket az egész számokból alakítható arányok határozzák meg: az oktáv 2, a kvint $\frac{3}{2}$, a kvart $\frac{4}{3}$, a terc $\frac{5}{4}$, a szext $\frac{5}{3}$ arányú hangpárokból áll. A zene az így kialakult hangkészletből épít motívumokat, zenei mondatokat, mindenekelőtt a ritmus, a hangszín, a dinamika adják az építőelemek karakterét. A zene története során kialakultak azok a szerkesztési elvek, összetett formák, amelyek a zenei elemek elrendezését, tagolását, a művek felépítését meghatározzák. Az alkotó génius az így kialakult szerkesztési hagyományok formai kereteit egyéni intuíciója alapján tölti meg gondolattal – vagy éppen az adott kereteken túllépve új formákat hoz létre. Ezeknek a fő struktúráknak a rendjét tekinthetjük a zene architektúrájának is.

Miközben az építészeti traktátus a fenti tiszta arányok alkalmazását javasolja, már a legegyszerűbb esetben, akár csak egyetlen terem kívánatos méreteinek meghatározása során is, összetettebb megfontolásokkal alakítja ki a maga rendszerének harmóniáját. Nagyon hamar megjelenik a konkrét anyagok és a konkrét szerkezetek követelményeiből fakadóan az építészet saját kánonja – ami már nem vezethető le a zenéből. Sokkal in-

3 Vitruvius: *Tíz könyv az építészeztől*, VI.2.5., ford. Gulyás Dénes, Képzőművészeti, Budapest, 1988, 170.

4 Uo. 169.

5 Leon Battista Alberti (1407–1472), itáliai polihisztor, építész, teoretikus

6 Alberti: *Tíz könyv az építészeztől*, ford. B. Szűcs Margit, Bercsényi 28–30., Budapest, 1982, 60.

kább levezethető viszont az építés gyakorlati követelményeiből, az anyaghasználatból, a funkcionalitás követelményeiből. A firenzei Dóm kupolájának megépítésekor a reneszánsz ember világában már nem csupán az ideális arányokon gondolkodott, hanem azon, hogyan lehet a gigantikus szerkezetet állvány nélkül megépíteni...

Dufay motettája és a firenzei Dóm

Megkerülhetetlen és tanulságos példája az építészet és a zene rokonságát kutató elemzéseknek az a vita, amely Guillaume Dufay⁷ *Nuper rosarum flores* kezdetű motettájának értékelése kapcsán alakult ki a zenetörténészek között az 1970-es években. A vita egyszerre világít rá arra, hogy a zenei anyag építkezésében rejlő kompozíciós szerkesztési szándékot milyen irányban lehet kiterjeszteni – ugyanakkor figyelmeztet arra is, hogy az értelmezések kontextusa mennyire kényes és mennyire óvatos megközelítést igényel.

Dufay a motettát 1436-ban írta a firenzei Dóm, a *Santa Maria del Fiore* felszentelésére. Az izoritmikus motetta négy részből áll, amelyek időtartama alapján – az egyes részek eltérő mértékének megfelelően – a mű jól érzékelhetően 6 : 4 : 2 : 3 arányú részekre tagolható. Ilyen belső szerkezeti arányok a zeneszerző más művében nem mutathatók ki. Ez a határozottan megnyilvánuló egyedi arányrendszer készítette Charles Warren zenetörténészt, hogy közvetlen kapcsolatot keressen a Dóm épülete és a neki szentelt zene kompozíciós rendje, belső szerkezete között. „Az összefüggés elég nyilvánvaló ahhoz, hogy azt sugallja, a *Nuper rosarum flores* egyedülálló és lenyűgöző tulajdonságai (...) nem csupán zeneiek, hanem Dufay azon határozott törekvésének eredményei, hogy Brunelleschi építészetének hangzó modelljét hozza létre.”⁸ Határozott állításának alátámasztását az adja, hogy az épületben kocka alakú téregységeket talál, éppen háromat a hajóban, kettőt a kereszthajóban, egyet a szentélyben és másfelet a kupolában – ezek 3 : 2 : 1 : 1.5 aránysora pontosan egyezik a motetta belső arányaival.

Bár az elmélet meggyőzően hangzik és felvillantja az olvasó számára a reneszánsz művészeti alkotó folyamat izgalmas összefüggéseinek lehetőségét, a cikk ábrája már első látásra sem győzi meg az építészt. A téregységeket lehatároló háló semmilyen logika szerint nem illeszkedik az épület szerkesztési rendszeréhez, a pillérekre épülő, nagyon is valós boltozati mezőkhöz vagy a kupolatér határoló szerkezeteihez. A gondolatmenetet húsz év múltán Craig Wright annulálta, bemutatva, hogy az elmélet a tér

7 Guillaume Dufay (1400–1474), francia zeneszerző

8 Warren, Ch.: „Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet”, *The Musical Quarterly* 59. (1973) 92–105.

önkényes tagolásán alapult, és a szerző a konkrét méretek torzításától (kerekítésétől) sem tartózkodott. „Azok az egyedi 6 : 4 : 2 : 3 arányok, amelyek Dufay motettáját meghatározzák, sem láthatóan, sem rejtetten nincsenek jelen a firenzei Dóm szerkesztésében.”⁹ A kritika arra is utal, hogy Dufay a motetta szerkesztéséhez bizonyára nem kényszerült ilyen elvont összefüggésrendszert felhasználni, amikor a középkori teológiai ismeretekben nyilvánvaló módon előtte állt egy másik, sokkal nyilvánvalóbb példa is, Salamon Temploma. Ennek leírásai, mi több, méretei is közismertek voltak: „És a ház, a melyet Salamon király az Úrnak építé, hatvan sing hosszú, húsz sing széles és harmincz sing magas volt.” (1Kir 6,2) A hajó, a szentély előtt való „szenthely hossza negyven sing volt.” (1Kir 6,17) Szemünk előtt áll tehát a keresett aránsor, amely a templomszentelés ceremóniájára készülve Dufay számára is megkerülhetetlen lehetett. Ez utóbbi teória, amely a motetta numerológiai üzeneteit így dekódolja, valóban hihetőbb az előzőnél.

Az arany metszés

Közismert kompozíciós eszköz az arany metszés arányának vagy az ezt közelítő Fibonacci számsornak az alkalmazása. Minthogy az arany metszés számos természeti struktúrában megtalálható, ezek az analógiák a természet rendjébe igazodást, a kozmikus összhang vagy az Isteni Arány megjelésének lehetőségét ígérlik. Nem utolsósorban az emberi test arányaiban is megmutatható az arany metszés. Miközben a festészetben vagy az építészetben – így a Parthenon, vagy némelyik középkori katedrális homlokzati arányain – ez a proporcionálás jól kimutatható és érzékelhető, a zenei szerkezetben nem jelenik meg nyilvánvaló módon. Lehet tudni, hogy Erik Satie szándékosan alkalmazta az arany metszés szerkesztési elvét, Debussy és Bartók műveiben pedig az utókor kutatói igyekeztek kimutatni az arany metszést követő építkezést. Lendvai Ernő munkássága során módszeresen kutatta a zenei dramaturgia szerkezetét. Az arany metszés jelenlétét az ütemszámoknak a Fibonacci számoknak megfelelő tagolásában látta megragadhatónak, így például az *Allegro Barbaro* belső arányait a 3 : 5 : 8 : 13 tagolás jellemzi. Megmutatta, hogy a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* két tételének ütemszáma az arany metszés szerint tagolódik, ahogy az egyes részekben belül a további zenei események is. „Az arany metszés nemcsak a formaalkotás egyik fontos tényezője, hanem kulcsot, szinte megfeytést ad kezünkbe a hangzásvilág törvényszerűségeihez is.”¹⁰ Ugyanezzel a szemlélettel vizsgálja a *Zene húros-, ütőhangszerekre*

9 Wright, C.: Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin, *Journal of the American Musicological Society* 47, no. 3 (1994), 395–441.

10 Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*, Kodály Intézet, Kecskemét, 1994, 22.

és *celestára* I. tételét, amelyben kimutatja, hogy a 89 ütemes tétel dinamikai csúcspontját az 55. ütemnél éri el, azaz a szerkezet a 34 : 55 : 89 Fibonacci számoknak felel meg, a szólamok és témák belépései ugyancsak az aranymetszés által kijelölt pillanatokban történnek meg. Bár Lendvai elmélete igen elterjedté vált, és ő maga az ilyen jellegű elemzéseket Bartók más műveire, a zeneirodalom más korszakaira is kiterjesztette, kritikusan nem mulasztják el megjegyezni, hogy az aranymetszés arányainak keresése mellett a szerkesztés más nyilvánvaló elemeit – például azt a szabályos szimmetriát, amelyet pedig a *Zenében* a tonális szerkezet mutat – figyelmen kívül hagyja, sőt, számításainak egy része kimondottan torzít.¹¹ Somfai László rámutat, Bartók feljegyzéseiben sehol nem található nyoma annak, hogy tudatosan törekedett volna a Fibonacci számsor vagy másféle kalkulációk alkalmazására. Bartók maga is tagadta, hogy a komponálás során előzetesen megfogalmazott teóriákra építkezne, és azt hangsúlyozta, hogy művei ösztönösen, az alkotói érzékenység alapján születnek. Debussyról sem ismert, hogy tudatosan alkalmazta volna ezt a tagolást. Ezek a történetek – minden ellentmondásuk mellett is – arra világítanak rá, hogy a művészi alkotóerő akár tudat alatt, ösztönösen is eljuthat olyan szerkesztési gyakorlathoz, amely már alapstruktúrájában valamely általánosan elfogadott harmóniára épül.

Jóval tudatosabban veszi alapul az aranymetszést a Le Corbusier¹² által bevezetett és alkalmazott szerkesztési arányháló, a Modulor. A korábbi kánonoktól függetlenített modern építészet számára így keresett újat, amelyet az organikus arányrendszerben talált meg. Szándékai szerint a Modulor szerkesztési rendje mind látható, mind rejtett módon az épület egészének belső egységét biztosítja. A modulrendszer az emberi test méreteire épül, az egységek arányai szigorúan az aranymetszést követik. A rendszer fő számai: 183 cm (az emberalak magassága), 113 cm (a köldökmagasság). Arányuk $183 : 113 = 1.618$, az aranymetszés értéke. A kinyújtott karú ember (magassága 226 cm) sémája a további arányos tagolásokkal mindenre kiterjedően meghatározza a környezetben alkalmazható méretrendet. Corbusier a rendszert az 1940-es évektől kezdődően dolgozta ki: egyebek mellett a Marseille-i Nagy Lakóházon (1947–52) és a Saint-Marie de la Tourette domonkos monostor (1953–60) épületén alkalmazta következetesen.

Le Corbusier, Xenakis és a mintavétel

A La Tourette monostor amiatt válik még fontossá számunkra, mert egy bizonyos homlokzati elem, a foyer három emeletes ab-

11 V. Kárpáti János: Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered, *Studia Musicologica*, XLVII, 2006, 417–426.

12 Le Corbusier (1887–1965), francia építész, urbanista

laka tudatos zenei analógiaként született meg. Iannis Xenakis,¹³ Le Corbusier munkatársa, az ablakosztás random osztását – a közlekedők függőnyfalainak „vonalkódos” megjelenését – egyfajta zenei ritmus leképezésével alkotta meg. A „hullám-üveg” (pan de verre ondulatoire)¹⁴ alkalmazásával Xenakis ezen a ponton kilépett a Modulor arányrendszeréből, és a későbbi sztochasztikus zenei irányzat első kísérleteivel építészből zeneszerzővé is vált. Le Corbusier-vel az építészet és a zene határterületén folytatott másik kísérlete a brüsszeli világkiállítás Philips-pavilonja (1958) volt. A multimédiás bemutatótérrel a Philips a kor elektrotechnikai-hangtechnikai fejlődését kívánta Gesamtkunstwerk felfogásban illusztrálni. A pavilon hiperbolikus paraboloid felületek alkalmazásával alkotott tömegekből és terekből állt – a kiállításra szánt építmény nem maradt fenn, bár az utókor nagy igyekezettel szeretné rekonstruálni. Az egyenes peremekkel, egyenes alkotókkal (húrokkal) szerkeszthető térbeli görbült felületek alkalmazása a vasbeton héjszerkezetek fejlesztése során igen népszerű volt ezekben az évtizedekben. Xenakis már korábban, *Metastasis* című darabjában kísérletezett azzal, hogy egy hiperbolikus paraboloid matematikai adatait kottaképpé, glisszandókká alakítsa, és így tegye az épületet „hallhatóvá”. A pavilon egyedi fényhatásaival, Edgar Varese és Iannis Xenakis zenéjét sugárzó több száz beépített hangszórójával – hanginstallációjával – korábban nem ismert élményt nyújtott a térben mozgó látogatóknak.

Xenakis kísérletei a szeriális, majd az elektronikus zenei alkotófolyamatba beemelték azt a mintavételi folyamatot, amely a zenei hangok megjelenését, azok magasságát, színét, időtartamát valamely építészeti vagy csupán grafikai mintázat, kép átkódolásával iniciálja. A megfeleltetés lehetősége az aktuálisan létező technikai feltételeken múlik – és kölcsönös is lehet: nemcsak egy kép vagy valamely vizuális alakzat lehet forrása a zenének, de a zene is különféle áttételekkel vizualizálhatóvá válik. A 2000-es évekre megszületett a változó építészet fogalma, a *folyékony építészet*: „Létezik-e egy anyagában folyékony építészet, mely nem a stabilitás, hanem a változás szerint alakul és arra figyel – így együtt él a valóság folyékony és változékony természetével? Elképzelhető-e egy építészet, mely inkább időbeli, mint térbeli? Egy építészet, melynek célja nem a méretbeli kiterjedés, hanem a mozgás és tartam rendezése lenne?”¹⁵ Marcos Novak¹⁶ a fenti kérdésre igenlő választ ad, és – legalábbis a virtuális tér vékony

13 Iannis Xenakis (1922–2001), görög származású francia építész, zeneszerző, zeneteoretikus

14 Potié, P.: *Le Corbusier. Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*, Birkhauser, 2001, 124.

15 Solà-Morales, I. de: *Folyékony építészet*, in Moscu Katalin: Marcos Novak, a transzépítész, *Építészfórum*, 2007. okt. 2.

16 Marcos Novak (1957–), amerikai médiaművész, transzépítész, zeneszerző, építészeteteoretikus

hártyáján – létrehozza az időben változó építészetet. Lényegében egy tetszőleges adatfolyammal – így akár zenei anyaggal – algoritmikusan generált építészeti téralkotó programrendszert kell elképzelnünk. A digitális fénytechnika révén már ma is alkalmazható az építészeti terek időben folyamatos változtatása, képlékeny alakítása – ha nem is maguknak a tereknek vagy tömegeknek, de a határoló felületeknek a szakadatlan módosításával. A mintavételen és átkódoláson alapuló alkotófolyamat korlátlan lehetőségekkel rendelkezik.

A térsor zenéje

Ismét hivatkozhatunk a La Tourette-re, amikor az építészeti térsorok és a mozgás gondosan komponált kapcsolatáról szólnak. Vélhető, hogy leginkább ebben, az építészeti terek feltárulásában és a mozgás során az időben változó térélményekben találjuk meg a legközvetlenebb kapcsolatot építészet és zene között. Az építészeti terek fogalmát eközben a lehető legtágabban kell értelmeznünk – hiszen ide kell értenünk a szabad terekben megjelenő épített környezet, a táj elemeit is. Mi több, a mozgás fogalmát sem csupán a konkrét haladásra kell értenünk, hanem akár egy összetett tér statikus megfigyelése mögött jelenlévő dinamikus percepcióra is kiterjeszthetjük.

A környezet, az épített környezet érzékelése a benne mozgó ember számára minden pillanatban új és új feltárulásokat, térélményeket kínál. A haladás során válik érzékelhetővé a térsor vagy a szomszédos térfalak tagolása. A haladás révén válik plasztikussá a ritmus és az elemek kompozíciója, válthatják egymást a megszokott és a váratlan elemek. Az útvonal törései, irányváltásai a mozgást nemcsak zeneivé teszik, hanem táncá alakítják. Az útvonal egyúttal emelkedést vagy ereszkedést is kínálhat. Kiegészítheti az élményeket a fény erejének, színének, irányának változása, de gondolhatunk a terek változó hőmérsékletére, széljárására is. Mindezeket az élményeket a látogató tudatosan vagy csupán tudat alatt megéli – mindenképpen egy időbeli kompozíció részesévé válik. Ezért fordulhatunk különös figyelemmel a közlekedőterek, útvonalak építészeti megoldásai felé, hiszen azok kínálják az olyan dramatikus élményeket, amelyeket a zene – amelynek az időbeliség a lényege – nyilvánvalóan alkalmaz. A fentiekből természetesen azt is azonnal érzékelhetjük, hogy ezek az élmények nem csupán tervezett kompozíció révén jönnek létre, hanem ott rejlenek a mindennapi környezetben, voltaképpen a legegyszerűbb mozgás során is állandó „hátterzenét” biztosítanak.

Az építészettörténet legkorábbi kompozíciói is – legyenek azok ókori babilóniai, egyiptomi templom- vagy palotaegyüttesek – alkalmazzák a linearitást mint a közlekedő útvonalak legegyszerűbb, de térélményekkel mégis korlátlanul gazdagítható megol-

dását. A dromosz már a külső térben megadja a felvonulási utak ritmusát, a fedett előcsarnok, majd a templomtér újabb és újabb szinteket, térérzeteket, fényviszonyokat kínál. A lineáris felvonuló út egyúttal az egyik legegyszerűbben alkalmazható eszköz a fokozódó érzelmek kiváltására, ezért sok korban, sok kultúrában megtaláljuk. Tulajdonképpen ez az élmény feleltethető meg legegyszerűbben az időben előrehaladó zenei élménynek, ahol az emelkedő vagy ereszkedő jellegű motívumok egymásra épülését a hangerő dinamikája, a tonalitás változása gazdagítja és tagolja. A lineáris kompozíciók jelen vannak és bejárhatóak a szent terekben, a reprezentatív építészet egybenyíló amfilád térsorában, a barokk parkokban, a sugárutakon. Zenei élmény érhet minket egy hosszú lépcsősoron vagy egy folyón átívelő hídon.

A közlekedőterek, útvonalak máskor összetett formákkal lépnek ki a linearitásból. A nagyszabású barokk lépcsőházak királylépcsői, az operaházi lépcső, a szerpentinlépcsők és -utak bejárása a fordulók során a tér és a környezet új és új feltárlását adhatja. A tájkert változatosan vezetett útvonalai váratlan látványokkal, átlátásokkal, kerti elemekkel adnak dinamikus élményt, melyek narrációja a haladás irányától függően változik. Az elágazó útvonalak közötti választással a zenei élményt ráadásul a befogadó döntései is befolyásolják – akárcsak egy kísérleti zenei installáció esetében.

Egy összetett térrendszerben a tér fokozatos befogadásával a mozdulatlan szemlélő is szerezhethet zenei típusú élményt. Egy gótikus katedrális vagy éppen a firenzei Dóm egy szerencsésen megválasztott pontjáról a látogató szemlélődése során fokozatosan érezheti meg a főhajók és a mellékhajók magasságának különbségét, a kereszthajó vonalában az oldalirány megnyílását, a négyzeti torony vagy a kupola alatt a tér hirtelen emelkedését, a beömlő fényt, a stallumokkal beszűkített kórust, a lépcsőkre emelt oltárt. Ilyen módon megtalálható egy téregyüttes dinamikai csúcspontja, elgondolkodhatunk azon, hogy ez mennyiben meghatározó, mi történik a tér hangsúlyát megelőző és követő szakaszokban. Dinamikát ad egy térnek a benne vezetett lépcsőkompozíció – nemcsak azok számára, akik járnak, hanem azoknak is, akik csupán ránéznek. Voltaképpen még egy egyszerű osztályteremnek is van – pusztán a berendezésétől – dinamikája, és így időbelisége, zeneisége is.

Bárki felvetheti, hogy a terek dinamikájából fakadó időbeli élménysor nem csupán a zenével rokonítható, hanem bármely más, az időben zajló eseménysorral. Dramaturgiai íveket, szerkesztést, csúcspontokat, sűrűsödéseket és ritkulásokat találhatunk nemcsak a zenében, hanem bármely epikus műfajban, akár egy utazás során vagy az emberélet útjában, akár az évszakok váltakozásában. Egy centrális, négykaréjos reneszánsz templomtér felfogható az évszakok allegóriájaként.

A zenei dinamika által inspirált épületek egyik példája ismét Bartók *Zenéjéhez* vezet vissza minket. A Steven Holl¹⁷ irodája által tervezett Stretto House (1989) tervezője tudatosan keresett olyan zenei formát, amely egy folyópart felé forduló villaépület tereinek strukturálásához adhatott mintát. A stretto vagy „szűkmenet” (német: Ergführung) a fúgaszerkesztésben olyan formarészt jelöl, amelyben a fúgatéma második belépése hamarabb elkezdődik, mint ahogy az első elkezdődött volna. Az egymásra „rákuszó” témabelépések a zene feszültségének növekedését eredményezik. Holl figyelmét zenei képzettségű munkatársa hívta fel a Bartók-mű stretto jellegű szakaszaira, amely arra inspirálta az építész, hogy a vonósok és ütőhangszerek egymást átfedő dallamvonalainak mintájára alakítsa ki a téregységek tagolását, a szerkezetek egymásra fedését. Az épület négy párhuzamos traktusa a mű négy tétele alapján épült ki.¹⁸

A közelmúlt meghatározó épülete, Daniel Libeskind¹⁹ alkotása, a Berlini Zsidómúzeum (1989–2002) új együttese nem csupán tudatos zenei inspirációra született, hanem maga is zenei élményként akar hatni. Az épület Schönberg befejezetlen operájának, a *Mózes és Áronnak* a kiegészítése, maga a III. felvonás. (Később, 2010-ben a hiányzó felvonás Kocsis Zoltán kompozíciójaként zenei formában is megszületett.) A zegzugosan törtvonalú épületben a látogató hatalmas méretű, nyers beton felületekkel határolt, lényegében üres, póre terek (void) során halad keresztül három eltérő zsidó sorsnak megfelelő útvonalon. A kompozíció része az épület zenéje, az úr, benne a látogató lépéseinek visszhangja és a csend.²⁰

Az építkezés szabadsága

Az építészet és a zene közötti analógiákat a hasonló strukturális és formai szerkesztési elvek, a kánonok felől közelítettük meg. Bár láthatjuk a rokonságot, közvetlen megfeleltetést nem találunk. Mindkét művészet a maga eszközeivel keresi azokat a kánonokat és szerkesztési elveket, amelyek a természet tökéletességének megfelelő ideális struktúrákat létrehozhatja. Ezek azonban csupán szerkesztési kereteket adnak, amelyeket a művészi invenció és intenció tölt meg gondolattal és tartalommal – s ennek során lényegében habozás nélkül lép át a kanonizált szabályokon, akár egyéni lépésekkel, akár stílusváltásokkal.

17 Steven Holl (1947–), amerikai építész

18 www.stevenholl.com

19 Daniel Libeskind (1946–), lengyel-amerikai építész

20 <http://daniel-libeskind.com>

Nem véletlen tehát, hogy Paul Valéry képzelt párbeszédében²¹ Szókratész és Phaidrosz árnyai az építészetéről és a zenéről beszélgetve a mesét létrehozó rendet keresik:

Szókratész: De azoknak a művészeteknek, amelyekről beszélünk, a számok és a számok közti viszonyok révén, épp ellenkezőleg, nem a mesét kell bennünk létrehozniuk, hanem azt a rejtett hatalmat, amely minden mese szülője. Az alkotás magaslatára emelik a lelket, zengővé és termékennyé teszik. S a lélek erre az általuk közvetített tiszta és anyag-szerű összhangra az értelmezések és mítoszok kimeríthetetlen bőségével válaszol, amelyeket minden erőlködés nélkül ont magából, s a kiszámított formák és pontos szünetek által ellenállhatatlanul rázúduló érzelmekre végtelen számú képzelt okot talál, amelyek lehetővé teszik neki, hogy ezernyi csodálatosan fellobbanó és áradó életet éljen át.

Phaidrosz: Sem a festészet, sem a költészet nem rendelkezik ezzel az erénnyel.

Szókratész: Megvan azoknak is a maguké, persze! De az valahogy a jelenhez kötődik. Egy szép test egymagában is vonzza a tekintetet, s egy csodálatos pillanatot kínál nekünk: a természetnek egy része, amelynek a művész csodával határos módon megálljt parancsolt [...] Am a Zene és az Építészet arra késztet, hogy valami egészen másra gondoljunk, ne rájuk; úgy állnak a világ közepén, mint egy másik világ emlékjelei; vagy mint szeszélyesen elszórt példái egy olyan rendszernek és olyan időtartamnak, amely nem az élők, hanem a formák és törvények világából való. Mintha az lenne a rendeltetésük, hogy közvetlenül emlékeztessenek – egyrészt a mindenség keletkezésére, másrészt a mindenség rendjére és állandóságára; a szellem alkotásait idézik elénk, valamint szabadságát is, amivel felkutatja és ezernyi módon helyreállítja ezt a rendet; elhanyagolják tehát azokat a részleges jelenségeket, amelyek a világot és a szellemet általában foglalkoztatni szokták: a növényeket, állatokat és embereket [...] Még azt is megfigyeltem, hogy olykor, ha bonyolultságához méltó figyelemmel hallgattam a zenét, a hangszerek hangját valami módon már nem is a fülem érzeteként fogtam fel. Mintha a szimfónia elfeledtette volna velem a hallás érzetét.

Oly hirtelen és oly pontossággal változott eleven igazságokká és egyesítem élményekké, vagy éppen elvont kombinációkká, hogy már nem is voltam tudatában annak, ami érzéseimhez közvetítette őket, a hangnak.

Phaidrosz: Nemde, azt akarod mondani, hogy a szobor a szoborra emlékeztet, de a zene nem a zenére emlékeztet, s egy épület se egy másik épületre? – Éppen ez az – ha igazad van –, amitől egy homlokzat énekelhet! De hasztalanul kérdezem magamtól, hogyan lehetségesek ezek a rendkívüli hatások?

Szókratész: Mit is mondtunk? – Értelmes formákat kényszeríteni a kőre, azokat sugallni a dallamnak; alig valamit kölcsönözni a természet tárgyaiból, a lehető legkevesebbet másolni – ez a közös jellemzője a két művészetnek.

Phaidrosz: Igen. Ez a tagadás az, ami közös bennük. [...]

21 Valéry, P.: Eupalinosz vagy az építész, ford. Somlyó Gy., *Ponticulus Hungaricus*, 2005/6.