

Technikai és retorikai tempók

A hetvenéves Steve Reich művészetéről

„Nem az a fontos, hogy a madár hányszor csap a szárnyával,
hanem hogy íveljen.”
(Pilinszky János)

Steve Reich az amerikai kortárs zene egyik legismertebb, legtöbbet játszott komponistája, pulzáló zenei világa négy évtizede nem veszett lendületességéből. Reich személyében olyan alkotóval van dolgunk, akiről igazán nehéz elképzelni, hogy valaha is meglassult-szótlan-töredékes „kései művek” avagy „öszikék” kerülnének ki a kezei közül. Hiszen nemcsak zeneszerzőként, hanem előadóként is mindmáig aktív művészről van szó, akiről (mások mellett) nemhiába nyilatkozott úgy John Cage *A zene jövője* című 1974-es előadásában,¹ mint a zene eljövendő *megfiatalodásának* egyik fontos hírnökéről. „Bár a személyes érzések zenei kifejezése előtt az út mindig nyitva áll majd – mondja Cage –, egyre inkább a jókedély örömeinek kifejezése fog előtérbe kerülni (mint Terry Riley, Steve Reich és Philip Glass zenéjében). Azon túl már az intenciómentes kifejezés világa van, a hangok és az emberek együtt-léte (ahol a hangok hangok, az emberek meg emberek). Séta, hogy úgy mondjam, a zene erdejében, magában a világban.” A cage-i vízió szerint ez a séta semmiképp sem holmi öreges csoszogás, és soha nem is lehet az. Hanem olyan mozgás, amely korlátozás nélkül képes hozzáigazítani magát a mindenkori jelenlévőhöz – a hangok végtelen gazdagságú erdejéhez.

Cage víziója természetesen nem valósult meg. Reich például a nyolcvanas évek elején olyan művekkel állt elő, és intett búcsút a „jókedély” és az intenciómentes kifejezés örömeinek, mint a *The Desert Music* (1984) és a *Sextet* (1984) (nem is beszélve olyan későbbi darabokról, mint a *Different Trains*, a *The Cave*, a *City Life*, a *Triple Quartet* vagy a *Three Tales*). Ráadásul ezek a művek, amelyek nem nélkülözik a sötétebb színeket, olykor a tragikumot sem, egyáltalán nem nyitnak előzmények nélküli fejezetet Reich életművében. Hiszen legelső sikerült művei, az emberi beszédhangot manipuláló és félelmetesen rejtélyessé/idegenné tevő, a megnyilatkozás szemantikáját összezavaró és átlényegítő szalagkompozíciók, az *It's Gonna Rain* (1965) és a *Come Out* (1966) már évtizedekkel korábban kijelölték egy olyan folytatás lehetőségét, amely az életmű eddigi négy évtizedének második felében bontakozott ki. Írásom további részében éppen erre kívánok kísérletet tenni: a „minimalizmus” és a „repetitív zene” homogenizáló címkéi, az egyes művek között csak halvány differenciákat érzékelő Reich-olvasatok kiigazítására, figyelembe véve az életmű lényeges fordulópontjait, s alapvető kétpólusosságát. Másfelől azokkal az értelmezésekkel is vitába kívánok szállni, amelyek – érzékelve a reichi életműben a nyolcvanas évek folyamán végbemenő változásokat – az utóbbi egy-két évtized alkotásait egy kimerülő, önismétlésekbe fúló vagy industrializálódó műhely lenyomatainak tartják. Ki hinné, a szóban forgó értelmezéskísérletben nem más lesz

elsődleges vezérfonalunk, mint a *zenei tempó* témája, amely szinte megkerülhetetlennek látszik egy ilyen örökösen pulzáló, „tempós” életmű esetében.

Először tehát essék szó a reichi zene állítólagos homogenitásáról. Arról a közkeletű tévedésről, hogy „ha valaki hallott már egy Reich-művet, akkor hallotta az összeset”. Bizonyos felszíni jegyek valóban a művek túlzott egyneműségét sugallják (ha ez a szöveg zenekritikai indíttatású lenne, ezen a ponton amellet foglалhatna állást, hogy egyes darabok *némely* esetekben valóban túlon túl hasonlítanak egymásra), s talán éppen ez a megtévesztő felszíni jelenség teszi meggyőződésünké: Reich életműve olyan, mint egy hatalmas, egyenletesen hullámzó tenger. Mindegy, hogy melyik útvonalat választjuk benne, mindenképpen ugyanazokhoz a tapasztalatokhoz fogunk jutni.

Megítélésem szerint az „útvonal” kiválasztása egyáltalán nem mindegy, mert a különböző járatok merőben másféle értelmezésekhez és összehasonlíthatatlanul különféle tapasztalatokhoz vezethetnek. Az elkövetkezőkben bemutatandó útvonal – amelyet a *tempó* témája vezérel, s amely első impulzusait Reich *City Life* című darabjából merítette – talán járhatónak bizonyul majd, ám semmiképpen sem lehet ambíciója egy totális, elintéző bejárás képzete, hanem azt is jeleznie kell: bizonyos pontjain másféle útvonalakkal találkozik, sőt, egy sor továbbival még csak nem is keresztezik egymást.

Visszatérve a Reich-korpusz témájához: az igazság az, hogy életműve – amely világszerte a kortárs zenei repertoár egyik legaktívabb szelete – minden, csak nem valamiféle hatalmas tenger (szemben például a már emlegetett Cage-ével és Glasséval); ha gyakran és sokféle szóal is meg, nem mondhatni, hogy bőven áradó. Valójában a legökonomikusabb alkotók klubjába tartozik, ahol különös módon olyanokkal mutat rokonságot, mint például Anton Webern, Kurtág György vagy Giya Kancheli máskülönben oly távoli zenei világai. Az ilyen életművek egy felületes tekintet számára szükségképpen túlon túl egyneműnek tűnhetnek, holott lassan és logikusan alakuló, lépésről lépésre változó műhelyekből bomlanak ki. Belső feszültségeik, tendenciáik és heterogenitásaik csak egy olyan kutatás számára válnak hozzáférhetővé, amely előbb ráhangolódik lassú, graduális átalakulásaik folyamatának sajátos tempójára.

Aki megtekinti Reich autorizált műjegyzékét,² az valószínűleg meglepődve látja majd, hogy a már említett 1965-ös kezdet óta (*It's Gonna Rain*) alig negy-

ven kompozíció került fel erre a listára.³ Ha valamilyen vonatkozásban vita nélkül van tehát értelme *minimalizmusról* beszélni, akkor az ez a vonatkozás. És nem pedig az a zenetörténeti-stilustörténeti, amely művei kapcsán máig következetesen a *minimalizmus* kifejezést használja, jóllehet a szerző már a hetvenes években tiltakozik ellene,⁴ mint ahogy felkészült értelmezői is számos alkalommal megírták már,⁵ hogy a hetvenes évek eleje óta zenéjét mind kevésbé tekinthetjük egy minimalista esztétika megnyilvánulásának.

A „repetitív zene” megjelölés találobbnak tetszik, hiszen első érett darabjaiban bevezetett technikája, a *fáziseltolás* (phase shifting)⁶ valóban a rövidke motívumok sűrű, gyakran erősen rétegzett, kánonszerű ismételtetésén/ismétlődésén nyugodott. A *Tehillim*-ben (1981) viszont már nem ezek a mikrorepetíciók dominálnak, hanem hosszabb dallamívek veszik át helyüket, elhalványítva így a repetálás elemi forma- és folyamatképző jelentőségét. Ha mindenképpen univerzális érvényű jelzöt keresünk Steve Reich zenéjéhez, akkor a leginkább adekvátnak a „pulzáló zene” kifejezés tűnik, amely egyébként egy korai, ma már nem autorizált művének a címéből származik (*Pulse Music*), s amely kifejezést egy Michael Nymannal folytatott 1970-es interjúban maga is megfelelőnek találta.⁷

Reich keményvonalas minimalista pályaszakasza az 1971-es *Drumming*-gal zárult le, amelyben utoljára alkalmazta a fáziseltolás technikáját. Bár a hetvenes évek folyamán – az afrikai ütőhangszeres zene és a gamelán tanulmányozását követően – művei már nem egyetlen dallami-ritmikai mintából bontakoznak ki, hanem különböző motívumcsírákra visszavezethetők, felfénylő és elhalványuló mintázatok torlasztásává és egymásba öltésévé válnak (a legemlékezetesebb példák a gamelánosan csengő-bongó *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* [1973], a legnagyobb Reich-klasszikusnak számító *Music for 18 Musicians* [1976] és a csodálatosan összefogott, egyszerre eksztatikus és dezorientáló *Octet/Eight Lines* [1979/1983]), azért az nem vitatható, hogy ez a zene továbbra is „mint fokozási/fokozatossági folyamat”⁸ játszódik le. Mint egy olyan processzus, amely kifejezetten előtérbe engedi működésének hogyanját, a hallgató (és persze az előadó) figyelmét egy fegyelmezett fókuszálásra ösztökélve, ami minden igyekezet ellenére egészen sohasem teljesülhet – éppen a felhalmozott zenei eseményrétegek *egyidejűsége* folytán.

A fegyelmezett fókuszálásra felhívó, de az egyidejűség mozzanata miatt tökéletesen mégsem érvényesíthető igény, ami kikerülhetetlenül érkezik hoz-

zánk a darabok felől, azért képes magával ragadóan erőteljes feszültséget (és oldódást) generálni, mert mindaz, ami a zenében egyszerre, ám átláthatatlanul sokrétűen történik, *egyetlen zenei tempó medrében* tör magának utat. Az *egyidejűség* fogalma váratlanul egy megkettőződő tapasztalathoz vezet tehát: egyfelől a szimultaneitásához, amely a figyelem cikázását indukálja, egy elemi mozgástapasztalatot, amit a zene pulzáló karaktere csak tovább erősít; másfelől viszont az *egyidejűség* tapasztalatához, a közös tempó mindent egyetlen mederbe terelő gravitációjához, amely valami elementáris mozdulatlan-ságot demonstrál – megtámogatva azokkal a hosszan kitartott hangokkal, amelyek sohasem hiányoznak Reich „legpörgősebb” partitúráiból sem.

Ez a megkettőzött tapasztalat végső soron kioltja, de legalábbis erősen elhalványítja Reich nyolcvanas évek előtt írt műveiben a tempó érzetét, egyáltalán tapasztalhatóságát. Amivel ezekben a művekben találkozunk, az nem valamiféle *gyorsaság*, sem pedig *lassúság*, hanem pusztán egy explicit tempóminőség nélküli pulzálás, egy saját tartamú processzus vagy rítus, „betöltött idő” (Gadamer),⁹ amely úgy invitál az elidőzésre, hogy közben saját (mérés és/vagy viszonylatok révén artikulálható) temporalitását zárójelbe teszi. E zene, amelyet Cage oly végtelenül mozgalmassnak érzékelt, valójában úgy is hallgatható, mint ami teljesen mozdulatlan, mint ami – visszafordítva a hegeli gondolatot a zene és az építészet halmazállapot-cseréjéről – megkövülten egy helyben áll.

A nyolcvanas évek elején egy alkalommal megkérdezték Reicht, írt-e valaha is lassú zenét.¹⁰ Kissé meglepődve azt válaszolta: „ezek szerint az *Octet*-ben csak a ritmusszekciót figyeli?”. Majd hozzátett egy megvilágító hasonlatot (amely mintha majdani *City Life* [1995] című művének korai vázlata lenne): „a metropolis zümmög és morajlik, de a felhők a magasban csendesen és nyugodtan vonulnak tovább”. A hasonlat mindkét felében van valami közös. Egyaránt olyan nézőpontot kínál, amely a mozgás és mozdulatlan-ság kettőse között oszcilláló figyelem valamifajta személytelenségével jár együtt. Reich korai művei olyan rituális figyelemgyakorlatok,¹¹ amelyek a processzualisan kibontakozó mozgásformákat és az ezeket ellenpontozó mozdulatlan-ságot nem tulajdonítják semminek és senkinek – sem az attribúció, sem a teleológia, sem az intenció értelmében. Különös, tárgy és tartalom nélküli rítusok ezek, amelyekből minden retorikai elem számúzve van, különösen ami a zene *mint előadó-művészet* történeti hagyományából származó és kínáló retorikai lehetőségeket illeti. Reich

1968-as „kiáltványában”, a *Music as a gradual process* című írásban hangsúlyozza,¹² hogy az előadóknek a személyességen és a kifejezésen túllépő, rituális tartam-közösséggé¹³ kell válniuk, amelyben önálló minőségként nincs helye az egyéni teljesítmények, az improvizációnak és a virtuozitásnak, még akkor sem, ha az együttes játék összehangolása, a tökéletes kontroll elérése (e darabok esetében különösen is) nagyon virtuóz feladatnak bizonyul (erről hazai együttesek is mesélhetnének: az Amadinda és a 180-as Csoport, amelyek Reich magyarországi meg- és elismertetésében főszerepet játszottak).¹⁴ Maga Reich így fogalmaz: „efféle lépcsőzetes zenei processzus előadása vagy meghallgatása során egy különlegesen felszabadító és személytelen jellegű rituáléban vehetünk részt. A zenei folyamatra összpontosítva figyelmünk számára lehetővé válik egy elmozdulás arról, aki *ő* [*he and she*], aki *te* vagy, és aki *én* vagyok, afelé, ami egyszerűen csak *az a valamit*, ott kívül.”¹⁵ Lényeges, hogy Reich üresen és megnevezetlenül hagyja azt a „valamit”, ami köré figyelemrítusa szerveződik. A zenei folyamat *maga ez a megnevez(het)etlen* – egy picikét Schopenhauer lokalizálhatatlan *akarata*t megidézve. Érdemes a korai szakasz műveinek címein végigtekinteni: *Piano/Violin Phase*, *Four Organs*, *Six Pianos*, *Octet*, *Drumming*, *Clapping Music*, *Music for...* Csupa olyan cím, amely kínosan tartózkodik a zene bármilyen értelemben vett sajátlagos *megnevezésétől*. Az objektív és semmitmondó deskripció révén a rítust a bemutatás közegébe szinte csak kényszeredetten átemelő cím egy retorikai zérus-pozícióban igyekszik lehorgonyozni.

Látni fogjuk, a *Tehillim*-mel kezdve (ami „zsoltárok”-at jelent) nem csak a címek fogják jelezni a poétikai változásokat (*The Desert Music*, *Different Trains*, *The Cave*, *City Life*, *Proverb*, *Know What is Above You*, *Three Tales*, *You Are*), hanem a nyelvi univerzum megjelenése a művekben és a zenei tempó újszerű használata egyaránt az addig személytelen karakterű rítusok retorizálása és perszónifikációja felé tart. Jóllehet számos, a nyolcvanas évek óta keletkezett alkotás (a *Counterpoint* sorozat, a szerzőjük szerint is zsákutcának bizonyult három nagyzenekari darab:¹⁶ a *Variations*, a *Three Movements*, és a *The Four Sections*, továbbá a *Nagoya Marimbas*, és a *Dance Patterns*) továbbra is abban a poétikai erőterben mozog, amely Reich műveit a hetvenes évek végéig kizárólagosan jellemezte, mindazonáltal azt is megállapíthatjuk, hogy a *Tehillim* és a *Different Trains* óta egy olyan „fejlődés” vagy változás állt be életművében, amely a magában álló, vonásszerű,

semmi külsőre nem vonatkozó figyelemrítusokat fokozatosan a kultúra és a tradíció vonatkozástalába és problémátörténetébe helyezte vissza. Ezzel a visszahelyezéssel persze nem járt együtt magától értetődő módon valamiféle problémamentes hazaérkezés. Reich valójában csak újabb kihívások elé állította magát – nem mondom, hogy mindig sikerrel.

Újabb műveinek kritikusai nyilván ezt érzékelik: elveszett belőlük a korai darabok személytelenségének különös szabadsága. Alkalmanként olyasféle vádak fogalmazódnak meg, amelyek korai zenéje szigorú experimentalitásának sajnálatos elhalványulását látják az újabb kompozíciókban. Valóban, a retorikai dimenzió felerősödésével az individualitás tért vissza zenéjébe – mindazzal az évszázados problémahalmazzal és esetlegességgel, ami az individualitással együtt jár. Világosan jelzi ezt például a *Sextet* (1984) című darab, amely látszólag a korábbi poétika folytatója: egy teljesen semleges cím, pusztán hangszeres „abszolút zene”, közel félórányi áramló zenefolyam, amely öt nagyobb szakaszra tagolódik. Valójában mégsem az *Octet*, a *Six Pianos* vagy a *Misc for Mallet Instruments, Voices, and Organ* egyszerű folytatásával találkozunk a *Sextet*-ben, hanem a darab a többtétélességnek ama retorikáját építi ki, amit a *Tehillim* kezdett meg. Ezekben a kompozíciókban a „movement”-ek már nem egyszerűen diszkrét alternatív mozgásformák füzérét képezik, hanem affektuózus, egymást értelmező és áthangoló területek, sőt *karakterek* rendszerét. Úgy is mondhatnám: a *Sextet* már a *Different Trains* előtt megteszi az első lépést „a hangszeres színház”¹⁷ irányába, midőn öt tételében egy-egy sajátos teret megképző hang-atmoszférát, a filmművészetből ismerős zenei kulisszát helyez el – a különös csak az, hogy üresen hagyja az imaginárius színpadot, teljesen meghatározatlanul hagyva a „jelenetek” szemantikáját. *Ebben* az atmoszferikus térben fognak majd megszólalni a *Different Trains* szöveges dokumentumai, a *The Cave* Ábrahám személyét firtató zsidó-palesztin-amerikai interjúi, a *City Life* városhangjai és beszédtröredékei, a *Three Tales* nyelvi rétegei.

A *Sextet* öt tételének retorizálásában kulcsszerepet játszik a zenei tempó újragondolása. Amint már jeleztem, e probléma mentén az életmű két nagy szakaszának különbségei egészen plasztikusan tárulnak föl a számunkra. A Michael Nymannal folytatott második, 1976-os interjú lezárásában¹⁸ Reich maga is szóba hozza a tempó kérdését: „Együttesemben, amint azt tudod is, néhány zenésznek abszolút halálása van. Más zenészeknek viszont olyan velük szü-

letett képesség adatott, amit abszolút tempóérzéknek nevezhetnénk. Adva van egy zenemű, és ők azonnal és valóban tudják, melyik lesz a megfelelő tempo.” Mindez különös súlyt kap annak a körülménynek a fényében, hogy Reich korai darabjaiban alapvetően *egyetlen* tempóban zajlanak le hosszú zenei folyamatok, s a tempó retorikus ingadozásai, vagy tempóváltások egyáltalán nem kapnak helyet bennük – az egyetlen kivétel a tempó *fokozatos* és *egyenletes* módosítása (gyorsítás vagy lassítás), amit a legkorábbi fáziscsúsztatásos darabokban és a *Four Organs* ritmikai struktúrájának megkomponált lelassulásában láthatunk, ám ezekben a művekben is egy változatlan, látens vagy explicit lüktetés keretei között érvényesül a szóban forgó tempóvektor. Ami tehát az első két évtized műveit jellemzi, s amire Reich maga is utal, az a zenei tempó *technikai* értelemben vett jelenléte. Egyszerűen arról van szó, hogy az előadók-nak (és a hallgatóknak) bele kell találniuk a darab által kínált sajátos és ritmikailag gyakran többértelmű lüktetésbe (amelynek – s ezt Reich is jelzi¹⁹ – van ugyan szabad mozgástere, ám rendkívül szűk korlátok között). Lényegében az *egyetlen* tempót kell megtalálniuk. E – túlon túl is magától értetődő – kívánalom teljesítése önmagában hordja önnön felszámolódását, s egyúttal Gadamer egyik, az *idő* problematikájáról tett megjegyzését is eszünkbe juttatja, tudniillik hogy „a magától értetődőt elgondolni különös nehézségű feladat”.²⁰ A megtalált pulzálásnak úgyszólván nincsen többé elgondolható tempója, csak tartalma – amely már nem a *beletalálás* kívánalmával teljes, hanem a *bennemaradásával*.

Mindebből az válik világossá, hogy a tempó egész egyszerűen nem gondolható el másként, csak viszonyfogalomként, csak valamiféle relációként. Úgy, mint egy mozgás hozzáigazítása (vagy éppen szembeállítás, ütköztetése), hozzáidomítása és hozzáérése egy másik, másféle mozgáshoz. Például amikor a muzsik a metronóm ketyegéséhez méri hozzá a zenemű saját, belső idejét (ez a *technikai tempó* kérdése). Vagy amikor egy barokk versenymű nyitányára az van kiírva: *vivace* (azaz: élénken), majd második tételére: *largo* (azaz: szélesen) – miként is nyernének itt sajátos értelmet az egyes tételek tempói, ha nem kölcsönös viszonyaik által? (Ez tehát a *retorikai tempó* problematikája.) A technikailag kivitelezendő hozzámérő-hozzáigazító gyakorlat szükséges és elkerülhetetlen a zene *előhívásának* során, ám a *hangzó* zene szempontjából már lényegtelen, messze magunk mögött hagyjuk. Olyasféleképpen kellene ezt elgondolnunk, mint az *intonáció* párhuzamos jelen-

ségét: az intonáció tisztasága még csak „belépő” a lejegyzett zene megszólaltatásának kalandjába. A *felzengő* zene viszont már elrejtí önnön intonáltságát – ehelyett a zenélő embert intonálja.²¹

A korai darabokhoz képest valódi újdonságnak gondolom, hogy a *Tehillim*-től kezdve Reich mind gyakrabban és mind határozottabban él a zenei tempó *retorikai* értelemben vett lehetőségeivel.²² Hogy számos korábbi (és néhány újabb) műve nélkülözi a tempó elemi retorikáját, az egyébiránt abból is következik (jóllehet nem szükségszerűen), hogy zenéje alapvetően kontrapunktikus természetű. Az ellenpontozó és kánonszerű szólamoknak elsősorban egymáshoz képest kell *jól időzítettnek* lenniük, s nem pedig egy emocionális keret láthatatlan tempóstruktúrájához kell igazodniuk, mint a retorikus zenében. Kerülve mindenféle dramaturgiát, e korai művek idődimenzióját mindenestül a *kontemporalitás* aspektusa teszi ki.

Az újabb alkotások egyik legnagyobb nívója viszont éppen ez: túl azon, hogy a pulzáló zenei mozgást a tempódifferenciák révén egy retorikai kontextusba ágyazzák (mint a *Sextet*), az egyidejűség mozzanatát – amelyet maga Reich is zenéje legfontosabb elemének tekint²³ – kiterjesztik egy újabb szintre azáltal, hogy különféle módokon dramatizálni kezdik. A legerőteljesebb példa – véleményem szerint Reich egyik legsikerültebb alkotása – a *Different Trains* című kvartett, amely a vonósnégyes mellé kevert manipulált hangfelvételek segítségével saját 1939–1941 közötti kisgyerekkori, New York és Los Angeles között évenként kétszer megtett hosszú vonatutazásainak emlékét kapcsolja össze olyan emberek egyidejű emlékeivel, akik a mondott időszakban egyidős zsidó kisgyerekeként Európában egészen másfajta vonatokon utaztak, egészen másfajta állomások irányába. Ebben és az ehhez hasonló művekben a korábban személytelen, tárgy- és intenciómentes zenei processzus olyan rituálévá alakul, amely az *emlékezés/felejtés* és – ettől el nem választható módon – a *nyelv* dialogikus kultúrájába szövődik bele.²⁴ Reich magára a tradícióra, a művészeti-kulturális-vallási tradicionalitásra kérdez rá – arra, hogy saját „experimentális” figyelemritusai honnan származnak, hogy micsoda a nyelv, a retorika, a megszólalás, mit jelent az összhang, és mit jelent a tempó – úgy is mint *kontemporalitás*. Tehát úgy lép tovább korábbi darabjain, hogy egy lépést sem kell előre tennie. Egyszerűen csak hagyja kibontakozni azokat a kérdéseket, amelyek előbukkannak belőlük. Például a korai szalagkompozíciókból, tudniillik hogy a

beszéd értelme, dallama, ritmusa, működése, csengése és érintése mi módon hozza lendületbe a személyes és a személytelen drámáját. Ugyanígy hagyja felszínre törni a hangszeres ensemble darabok semlegesnek mutakozó zérusretorikája mögül felbukkanó kérdést, vagyis hogy miféle összefüggések és átjárók vannak rítus és bemutatás között, hogy valóban meghaladható-e a retorika uralma annak pusztá kizorítása révén. És hogy lehetségesek-e privát, hagyomány nélküli rítusok. Végül azt a kérdést is hagyja felmerülni, hogy az egyidejűség medrébe terelt mozgásformák az örökkévalóságig ki fognak-e/ki „akarnak”-e tartani szimultaneitásukban, vagy inkább – szabadon engedve heterogenitásukat – elrendeződnek egy sohasem időtlen, „örökké” a korlátozottság tapasztalatát tanúsító retorikai szukcesszióban.

Steve Reich legutóbbi két alkotói évtizedének retorikai fordulata – megítélésem szerint – számos figyelemre méltó és emlékezetes művel gazdagította a kortárs repertoárt (itt elsősorban a *Different Trains*-re, a *Tripple Quartet*-re, a *The Cave*-re, a *City Life*-ra gondolok). Mindamellert meg kell állapítani azt is, hogy ahogyan az újabb darabok leértékelését határozottan nem javallottuk, ugyanígy nem sietnénk háttérbe szorítani a régebbieket sem. Amit ugyanis Reich elnyert a retorika rehabilitálásának révén, azt másfelől elveszítette a nem diszkurzív figyelem kultikus tartamáról való lemondás során. A technikai értelemben vett egyidejűség egyedüli tempóját felváltotta a retorizált tempók szukcessziója és összefüggésrendszere – ám ez egyszersmind a retorika *kizárólagosságra törő* rítusának egyféle, egyöntetű temporalitásával fenyeget. Míg zenéje mindinkább értelmezhetővé és elhelyezhetővé vált a nyugati zene- és művészettörténet ősrégi retorikai tradíciójának horizontján, addig másfelől eltávolodott attól a kiváltságtól, amely korai zenéjét kitüntette: egy zeneileg artikulált belevetettségtapasztalattól, amely figyelemreméltóan radikális, és úgyszólván szomatikus tájékozódási- és elsajátítás-gyakorlatként vált hozzáférhetővé.

STEVE REICH FONTOSABB MŰVEI

It's Gonna Rain (1965) hangszalagra, *Come Out* (1966) hangszalagra, *Piano Phase* (1967) két zongorára

Clapping Music (1972) két előadóra
Drumming (1971) ütőhangszerekre, énekhangokra és pikolóra
Music for Mallets, Voices, and Organ (1973) ütőhangszerekre, énekhangokra és elektromos orgonára
Six Pianos (1973) hat zongorára
Music for 18 Musicians (1976) énekhangokra és együttesre
Tehillim (1981) énekhangokra és együttesre
Sextet (1984) ütőhangszerekre és billentyűs hangszerekre
Six Marimbas (1986) hat marimbára [az 1973-as *Six Pianos* áthangszerelt változata]
Different Trains (1988) vonósnégyesre és hangszalagra
Electric Counterpoints (1987) elektromos gitárra és hangszalagra

The Cave (1993) zenei és videó-színházi mű (Videó/Szöveg: Beryl Korot)
City Life (1995) kierősített együttesre, *Proverb* (1995) énekhangokra és együttesre
Nagoya Marimbas (1994) két marimbára
Triple Quartet (1998) vonósnégyesre, előre rögzített anyagokkal
Electric Guitar Phase (2000) elektromos gitárra hangszalaggal [az 1967-es *Violin Phase* áthangszerelt változata], *Music for a Large Ensemble* (1978) együttesre
Tokyo/Vermont Counterpoint (2000) MIDI ütőhangszerre és szalagra [az 1981-es *Vermont Counterpoint* áthangszerelt változata]
You Are (Variations) (2004) énekhangokra és együttesre, *Cello Counterpoint* (2003) csellóra és szalagra

Jegyzetek

- John Cage, *A csend*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 174., Weber Kata fordítása.
- <http://www.steverreich.com>
- A Paul Hillier szerkesztette *Steve Reich: Writings on Music 1965–2000* című kötet (Oxford University Press, 2002, 254.) utal még egy tucat korai alkotásra. Reich műlistájából pedig az derül ki, hogy különböző műveinek áthangszerelt változatai szintén egy tucattal bővítik repertoárját.
- Vö. „Second interview with Michael Nyman (1976).” In Steve Reich: *Writings on Music 1965–2000*, szerk.: Paul Hillier, Oxford University Press, 2002, 91–97.
- Vö. például Volker Straebel kísérőszövegét, *Steve Reich: phase patterns, pendulum music, piano phase, four organs*, Ensemble Avantgarde, Wergo-Schott Music & Media, WER 6630–2, 1999; vagy legutóbb például Cornelius Bauer: „The process is as follows: „Steve Reichs Three Tales auf CD und DVD”. In: *Musik & Ästhetik* 2005, október 9., Stuttgart, 109–112.
- Vö. Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, (1972), 1992, 139–171. (*Minimal music, determinacy and the new tonality*)
- First interview with Michael Nyman (1970)*. In Steve Reich, i. m., 52–54.
- A kifejezés Reich híres, sokat hivatkozott korai ars poeticájának címéből származik, *Music as a Gradual Process (1968)*. In uő, i. m., 34–36.
- Hans-Georg Gadamer: „A szép aktualitása”. Bonyhai Gábor fordítása. In uő, *A szép aktualitása*. szerk.: Bacsó Béla, T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 11–84., kül. 62–71.; illetve *Az üres és a betöltött időről*, Hegyessy Mária fordítása, uo., 85–110.
- Steve Reich, i. m., 130.
- Berszán István: *Kivezetés az irodalomelméletből (Az írás és olvasás rituális gyakorlatai felé)*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2002, kül. 83–172.
- Steve Reich, i. m., 34–36.
- vö. Berszán István, i. m., kül. 64–82.
- A Kanadában élő magyar zeneszerzőnek, Csapó Gyulának mindenesetre van egy nagyon plasztikus története Reich művészetének fenomenológiájáról: „Amerikában az egyik növendékem beültetett az autójába este 9-kor, és titkolózó, misztikus megjegyzésekkel arra készítette fel, hogy valami rendkívüli fog történni. (Egyébként ez a vizsgálja előtti este volt.) Kiderült, hogy nekem az autótan fejhallgatón CD-ről Reich: *Zene 18 zenészre* című művét kellett meghallgatnom, míg ő engem a 90-es Interstate-en másfél órán át fuvarozott. Nagyon érdekes audiovizuális élmény keletkezett: a sztrádrán száguldó autóból este látható fények, reklámtáblák, az autó rázkódása, motorjának zümmögése és a zene minősége között szerves egységet éreztem. Ebben a zenében fokozatosan lassan cserélődnek egyes zenei területek, aztán átmenetek következnek más területekre, s ez ún. repetitív technikával történik – ami egyébként nem jel-

- lemző a minimal art nagyobb részére. Az említett élmény azt érezte velem, hogy enélkül az autópályatapasztalat nélkül nem is biztos, hogy létrejött volna ez a zene.” (Hollós Máté, *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. Akkord Zenei Kiadó, 1997, 8.)
- Reich, i. m., 36.
- Reich, i. m., 160.
- Reich, i. m., 156–158. (*Chamber music – an expanded view*)
- Reich, i. m., 91–97.
- Reich, i. m., 97. „And this [the right tempo] relates to the number of repetitions in my music. There is latitude, but there are limits to that latitude.”
- H.-G. Gadamer, i. m., 85.
- Vö. Hannes Böhringer: „Az orgona intonációja”. In uő: *Kísérletek és tévelygések*, szerk. és ford.: Tillmann J. A., Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Budapest, 1995, 66–76.
- Érdekes körülmény, hogy ez a retorizálódási folyamat mennyire nem megfontolt szerzői elhatározottságból származik, hanem szinte a véletlen műve. Egy újabb interjúban Reich beszámol róla, hogy a *Tehillim* első két tételének bemutatója után együtt autózva Eötvös Péterrel, a bemutató dirigensével arról beszélgettek, hogy vajon hogyan is fog tovább folytatódni a kompozíció. Eötvös félig viccelődve vetette fel, hogy a következő szakaszban adni kellene egy kis pihenőt a zenészeknek (a tempólassitást értve ezen). Valójában ez a semmi kis beszélgetés adta meg Reich számára a lökést abba az irányba, amelyben a szövegvilág zenéjébe való beemelését összekapcsolta a tempóban rejlő retorikai lehetőségek felújításával. Végeredményben a *Tehillim* harmadik tétele lett Reich művészetének első igazi, maig emlékezetes „lassú tétel”-e. (Vö. Rebecca Y. Kim: *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich*, 2000; <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>).
- Reich, i. m., 130.
- Ezen a ponton újra utalnom kell rá: Reich zeneszerzői érdeklődését már a kezdetektől izgatja a nyelviség, a „vokális zene” kérdése (vö. Reich, i. m., 19.: 158–159.). Korai szalagdarabjai egytől egyig a beszéd zenévé változtatásának megoldáskísérletei, amelyek egyáltalán nem úgy működnek, mint egyszerű „megzenésítések” – egy nyelvi és egy zenei kifejezésbeli hagyományrendszer összeillesztési gyakorlataiként –, hanem a beszédben megbúvó zenei vagy zeneivé változtatható minőségek kutatásaként. 1968 és 1981 között Reich látszólag eltávolodott ettől a kezdeti érdeklődési területétől, mert ebben az időszakban a vokalitást csak szöveg nélküli, hangszereszerű vokalizmusként vette tekintetbe (lásd *Drumming*, *Music for...*). A *Tehillim*-mel, a *The Desert Music*-kal és a *Different Trains*-szel nem kezdett gyökeresen új fejezetet életművében, pusztán csak visszatért a legelső darabokhoz.