

efféle kisvárosok gondozott kertekkel ellátott házaiban. Ám az ábrázolásban mindez csupán „titokzatosságot” jelent, Jókait, annak költészete nélkül. Sajnos Gáspár B. műzsája valahol Dosztojevszkij kolosszális kisvárosi eposzaiban fogant: átvette a nagy orosz vázlatos históriáját, ponyvaizű kirohanásait, ám semmit nem hasznosított filozófiájából, a regények roppant belső intellektuális feszültségéből. Ott démonok rohagnak, itt csupán epikus fantomok.

A *Holmiban* (1994/1.) közölt regényrészletei alapján igen sokat reméltem Gáspár B. Árpád bemutatkozásától. Ám azok egy másik regény részletei voltak. Ott hallottam az arányérzék, a ritmikát. Itt valamiféle ütemjelek nélküli tovaszáguldást látok. Ha megjelenik majd a második regény is, bizonyára árnyaltabban rajzolhatjuk meg az összképet.

Bán Zoltán András

ÚTBAN EGY STRUKTURALISTA ZENEELMÉLET FELÉ

Vladimír Karbusický: Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen. (Kozmosz – Ember – Zene. A zenei strukturalista antropológiája)

Verlag Dr. R. Krämer, Hamburg, 1990. 365 oldal

A strukturalizmus eszméi a hatvanas évek végén a magyar szellemi életet is megbolygatták. A marxista ideológusok sokszor viharos hadakozása ellenére az irányzat mégis tért hódított a legkülönbözőbb tudományterületeken: a nyelvészetben, az irodalomelméletben, a szociológiában, a filozófiában, a néprajzban stb.; a zeneesztétika bástyáit azonban nem tudta megközelíteni.

A zene strukturalista elemzésének programját Claude Lévi-Strauss hirdette meg 1964-ben megjelent *LE CRU ET LE CUIT* (A NYERS ÉS A FŐTT) című művének bevezető fejezetében (bár fejtegetései első megközelítésben egyáltalán nem a zenéről szólnak). Lévi-

Strauss célja tulajdonképpen az etnográfia módszerének megalapozása. Az etnográfia egyik fő feladata szerinte a mítoszok elemzése. A kiinduló kérdés az, hogy milyen módszertani szabályokkal lehet megközelíteni a *kollektív megismerésnek* azokat a formáit, melyeket mítoszoknak nevezünk. A módszertani szabályok meghatározásakor a mítoszok sajátosságaiából kell kiindulnunk. A mítoszok – Lévi-Strauss szerint – nem tekinthetők lehatárolt és zárt egységeknek, az elemzésük ezért a legfontosabb feladata a „szemantikus környezet” föltérképezése, a kiválasztott és középpontba állított mítosz „körüljárása”. Ez a módszer szemben áll az újkori tudományokban követett, Descartes-ra visszavezethető lineáris okfejtéssel, de szemben áll az elvont spekulációval is, és így lehetővé teszi az empirikus elemzés követelményének megfogalmazását. Ezt a negatív meghatározott módszert nevezi Lévi-Strauss – első megközelítésben – *strukturális elemzésnek*. A strukturalizmus ebben az értelemben a mítoszok elemzésének adekvát módszere. A strukturalista elemzés – Lévi-Strauss szerint – analóg bizonyos zenei formákkal. Könyvének felépítését zenei fogalmak tagolják: a nyitány, a szonáta, a szimfónia, a fuga, az invenciók stb. A könyvben így a zenei kategóriák a strukturalista elemzés módszertani pillérei. E gondolat előzményei az 1958-ban megjelent STRUKTURÁLIS ANTROPOLÓGIÁ-ig követhetők nyomon. „A mítoszt úgy fogjuk feldolgozni, mint ha olyan zenekari partitúra volna, amelyet egy perverz műkedvelő sorról sorra egyetlen folyamatos dallamsor formájúra írt volna át, és amelyet megkísérelünk helyreállítani eredeti elrendezésében.” (A MÍTOSZOK STRUKTÚRÁJA. In: Hankiss E. [szerk.]: STRUKTURALIZMUS I. köt. Európa, 1971. 142. o.) Az eddigiekben rekonstruált gondolatmenet alapján úgy tűnik, hogy a zene fontos a strukturális elemzés módszere számára, de nem válik annak tárgyává. A zene strukturalista elemzésének programjához még egy fordulatra szükség van, a mítoszokkal foglalkozó strukturális elemzésnek magának is mítosznak kell lennie. Ezt a „mítoszt” is a zene kategóriái strukturálják, ezért ezen a síkon már beszélhetünk a zene és a mítosz konkrét rokonságáról. Ezt a rokonságot Lévi-Strauss a mítosz és a zene közös nyelvka- rakterében látja. A hasonlóság meghatározá-

sa Richard Wagner zenei kompozícióinak logikai megfelelője. „Wagner döntő szerepet játszott szellemi fejlődésében” – mondja Lévi-Strauss egy interjúban. Wagner nemcsak a mítoszokra építette a maga operáit, hanem hallatlan erőfeszítéseket tett a mítoszok tagolására is. (L. DAS NAHE UND DAS FERNE. Fischer Verlag, 1989. 225. o.) E program kétértelmősége döntően abból származik, hogy a formális analógia és a tartalmi hasonlóság Lévi-Straussnál különböző elemzési síkokhoz kötődik.

Konceptiójának kidolgozásakor Karbusicky a lévi-straussi program többfordulós kritikájából indult ki. (Vladimir Karbusicky 1925-ben született, 1953-ban Prágában doktorált, 1968 óta az akkori NSZK területén él, a prágai strukturalizmus iskolájához tartozik.) Első megközelítésben azt kifogásolja, hogy a Lévi-Strauss által hivatkozott zenei formák egészen más korhoz tartoznak, mint a bemutatott mitikus anyag. Ez az időbeli eltolódás már némileg csorbitja a mítosz és a zene analógiájának téziséit. (190. o.) Ezt az analógiát (a következő ellenvetés értelmében) a Lévi-Strauss által kijelölt keretek között nem is lehetett kidolgozni. Ha ugyanis a zenei kategóriák a kifejtés *szervezőelvei*, akkor (a zene vonatkozásában) az elemzések szűkségképpen formálisak és spekulatívok maradnak. A strukturalizmus döntő követelménye viszont az empirikus elemzés. (199. o.) És végül a legsúlyosabb problémát Karbusicky a mítosz és a zene – Lévi-Strauss által föltételezett – közös nyelvkarakterében látja. (187–189. o.) A strukturalista elemzések egyik döntő sajátossága a nyelvi (és a nyelvelméleti) perspektíva dominanciája. A strukturalizmussal szemben megfogalmazott érvek közül a leggyakoribb a nyelvi redukció kritikája. Ez az ellenvetés a magyar strukturalizmusvitában is meghatározó szerepet játszott. „Azzal érvelünk – olvashatjuk Kis János és Bence György tanulmányában –, hogy a módszer, amelyet Lévi-Strauss a nyelvészetből kölcsönöz, nem elégséges már a természetes nyelvek... kimerítő elemzésére sem – nem valószínű tehát, hogy alkalmas volna a metaszemiotikai rendszerek [a mítoszok, irodalmi alkotások stb.] kimerítő elemzésére.” (A STRUKTURALIZMUS HATÁRAI. *Kritika*, 1969/10. 34. o.) A strukturalizmus történetében „fordulópont” érkezünk, amikor Karbusicky kész akceptálni ezt az ellenvetést

anélkül, hogy magáról a strukturalista elemzésről lemondana. E szituációból úgy lehet kiutat találni, hogy a zenét kivonjuk a nyelv perspektívájából. A program kidolgozásához mindenekeelőtt azt kell megmutatni, hogy a zene más (strukturális) sajátosságokkal rendelkezik, mint a nyelv. Ennek igazolásához Karbusicky a Noam Chomsky által kidolgozott nyelvelméleti koncepcióra, a generatív grammatikára támaszkodik. „A mondat – írja Chomsky – egy NP-ből (noun phrase, *névszói csoport*) és egy VP-ből (verb phrase, *igei csoport*) áll. Így lehet elkezdeni a mondatok felbontását.” A második lépésben észrevehetjük, hogy az NP „összetevője lehet egy *that* (hogy) meg egy másik mondat...; vagy egy *névelő* meg egy *főnév*...; vagy egy *to* (*prepozíció*) meg egy *igei csoport*... és így tovább”. A VP pedig általában egy igeből és egy objektumból áll. Ha ezt a felbontást újra és újra alkalmazzuk, egy piramisszerű „morfemasort” (egy ún. tree structure-t) kapunk, amely kijelöli a mondat struktúrájának erővonalait. (Lásd N. Chomsky: A SZINTAXIS TRANSZFORMÁCIÓS MEGKÖZELÍTÉSE. In: Hankiss E. [szerk.]: STRUKTURALIZMUS I. köt. 36–39. o.) A generatív grammatikát általában a strukturalizmus legkidolgozottabb nyelvelméletének szokás tekinteni. (Bár a hagyományos strukturalista nyelvfelfogás és a generatív grammatika között különbségek is vannak; lásd ehhez Kis János és Bence György tanulmányát: *Kritika*, 1969/10. 34. o.) Ez a nyelvelméleti koncepció azonban nem alkalmazható a zenére. Karbusicky, hogy ezt igazolja, első lépésben egy 1396-ból származó cseh népi táncenedallamot elemez. Ha a dallamot megpróbálnánk fölbontani a tree structure mintájára, elvétenénk annak *értelmét*. NP és VP helyett inkább funkcionálisan összefüggő elemeket kell keresnünk. A szóban forgó dallam egy improvizatív-tapogatózó bevezető részből (melyben kikristályosodik a főtéma) és egy funkcionális *értelem* képviselő részből áll. Ezeken belül olyan komponensek szerepelnek, melyek egyaránt kötődnek mindkét részhez. A keresztsbe kötődések azt mutatják, hogy a zene elemzésekor nem lehet kidolgozni a tree structure-hoz hasonló lineáris felépítésű logikai-grammatikai sémát. E gondolat további árnyalását láthatjuk Mozart A-DŰR SZONÁTÁ-jának (K. 331) elemzése kapcsán. Ha e mű főtémáját megpróbáljuk fölbontani,

akkor egy gyakori zenei felépítéshez jutunk: AA'BA'' + coda. A következő lépésben pedig azt látjuk, hogy a főtéma három nagyon egyszerű elementáris alakzatból épül fel, melyek variálódhatnak. E felbontással szemben Karbusickýnak újra az a legfontosabb ellenvetése, hogy elfedi a zene *értelmét*. Értelmét tekintve ugyanis e tétel témából + variációból és visszatérésekből épül föl. Az ilyen felépítést a tree structure elméletével nem tudjuk kimutatni. És megfordítva: Mozart témájának „mondatszerkezete” nem alkalmazható a nyelv elemzésére. Az empirikus-strukturalista zeneelmélethez csak a zene és a nyelv különbségeinek tudatosításával juthatunk el.

A zene és a mítosz kapcsolatának elemzésekor Lévi-Straussnak van egy tétele, amely nehezen illeszthető a gondolatmenet fő sodrásába: A mítosz és a zene egyaránt az ember antropológiai sajátosságaiból következik. (C. Lévi-Strauss: LE CRU ET LE CUIT [A NYERS ÉS A FÖTT] – a német kiadás: DAS ROHE UND DAS GEKOCHTE. Suhrkamp Verlag, 1971. 48. o.) Az ember antropológiai mélyszerkezetét próbálta meg feltárni Karbusický az ősfarmák elméletében. Az ember e farmák alapján rendezte el – vizuálisan és akusztikusan – azt a káoszt, amelyik körülveszi. Az ősfarmák az ember antropológiájához tartozó olyan orientációs minták, melyek már az ontogenezis során kibontakoztak. (188. o.) És amelyek feladata, hogy elrendezzék a meghatározatlan időfolyamot. (190. o.) Az elemzés fő céljává most az ősfarmák elméletének kidolgozása válik, s ez fogja elfoglalni a generatív grammatika helyét. Ezzel a fordulattal némileg megváltozik a strukturalista zeneelmélet profilja is. Lévi-Straussnál a zene strukturalista elemzését a mítoszhoz való *nyelvi hasonlóság* tette lehetővé; Karbusický viszont a mítosz és a zene *közös gyökereire* irányítja a figyelmet. (A „mítosz” számára elsősorban az epikus elbeszélő művek összefoglaló neve.) A közös gyökerek között vannak olyan struktúrák, amelyek inkább a zenében, mások pedig inkább a mítoszokban fordulnak elő, de olyanokkal is találkozhatunk, melyek mindkét szférában fontos szerepet játszanak. Az ősfarmák struktúrája meghatározott hierarchiát alkot.

1. A kiindulópont a „végtelen *produkción*” ősfarmája, mely struktúráját tekintve az első kitörési kísérlet a „*hangzás lebegő felhőjéből*”; így

indul útjára a zene evolúciója. (191. o.) E kitörési kísérlet lényege az idő elrendezése (*Zeitgestaltung*). „Az időfolyam beosztásának leg-elementárisabb fajtája a végtelen *produkción*. E *produkciónak nincs se eleje, se vége, az elemi komponensek impulzív módon variálódhatnak...*” (190. o.) Az ősfarma központi fogalmává így az ismétlés + variáció válik. Ez az elv a következő farmokban jelenik meg: a célorientált rituálékban, az epikus hősköltevények előadásmódjában, az afrikai zene ritmikái gazdagságában és a klasszicista zenében (variációk egy témára).

2. A következő ősfarma az „*additív-tektonikus eljárás*”, mely az előző farmából származtatható. „Ezt az ősfarmát *torlódásnak* tekinthetjük az *időfolyamban*” (193. o.); az építőelemek egymásra halmozásával egy újfajta egész jön létre. Amíg az első ősfarmában az idő elrendezésén volt a hangsúly, addig a másodikban a tér kitöltésén. A központi fogalom itt a tér mikrotonális tágitása és rögzítése. Ez az elv különösen az ázsiai magas kultúrák zenéjében finomult ki, az európai zenében pedig a fúgaforma jelenti a csúcspontját. („*A fuga művészen kifejlesztett és a transzcendentális monumentalitásig emelt formája... az additív-tektonikus eljárásra épül...*” 190. o.)

3. A körkörös „örökös” visszatérés az idő és a tér paramétereit a *visszatérés* mozzanatával küszöböli ki. A központi fogalom a körkörös mozgás. E mozgás eredménye az újrafelismerés effektusa, melyet Karbusický ősi érzésnek tekint. („*Már a magasabb rendű állatoknál is megfigyelhető az újrafelismerés öröme.*” 193. o.) Ez az elv jelenik meg a rondóban (ABACADAE...), a régi táncballadákban, valamint (az első ősfarmával együtt) a mai pop és rockzenében.

A 4. ősfarmában olyan visszatéréssel van dolgunk, amely egyszeri: ABA'. (Kiindulópont – bonyodalom – visszatérés.) Ennek az ősfarmának a rendezési elve: a térben egyidejűleg lehetséges szimmetriák idő szerinti feloldása. Az elv a következő megfigyelésre épül: az A a visszatérésben a B élményével gazdagodva A'-vé alakul. A hellenizmus korától kezdve ez a séma a mítoszokban is uralkodóvá vált. A az isteni egységet képviseli, mely később válságba került (B), és a cél a kiindulópont újraelérése. Ez a tézis – antitézis – szintézis gnosztikus mitológiája, mely He-

gelnél ontologizált formát öltött, és amelyet Marx is fölhasználta. A szóban forgó motívum egészen a középkori eposzokig nyomon követhető. Az ABA' űsforma szimmetriája a zenében *metaforikus*, mivel az A rész visszatérése nem a megfordítás, hanem az újrakezdés elvét követi. Az emberi fül a zenében csak a horizontális tengelyre való tükrözést képes fölismerni (például a kontrapunktot); a vertikális tükrözést nem. A dallamot megfordítva nem tudjuk azonosítani (például a rákot a tizenkét fokú zenében); a tükrözést csak vizuálisan, a kottakép alapján ismerjük föl.

Az 5. forma a megélt tartalmak lekerekítésének (l. 4. forma) helyébe az élmények utópikus dramatizálását állítja. A dramatizálási folyamat négy lépésből áll: a jelen ontológiai képe: hol, mi és hogyan adott; a jelen múltbeli gyökereinek föltárása; visszatérés a jelenbe a kategoriális ítéletalkotás bázisán, a fényes jövőbe vezető út akadályai; a jövő imaginatív ábrázolása, amely keretbe foglalja a morális útmutatásokat. Ezt az űsformát Karbusicky az ötvenes évek végén fedezte fel, a mozgalmi dalokat elemezve. A szóban forgó dalok a didaktikus felépítés miatt különösen alkalmasak e séma bemutatására. IDEOLOGIE IM LIED, LIED IN DER IDEOLOGIE (IDEOLOGIA A DALBAN, DAL AZ IDEOLÓGIÁBAN) című művében (Edition Gerig, 1973) Karbusicky kimutatta a nemzetiszocializmus és a szocializmus mozgalmi dalainak strukturális azonosságait. Ez a séma nemcsak az ideológiai dalokban, hanem a politikai beszédekben is kimutatható: a világpolitikai helyzet + a saját ország gazdasági nehézségeinek ecsetelése – a nehézségek közelmúltbeli gyökereinek „bölc” föltárása – a „mozgalom” kategoriális maximáinak hangoztatása – és a finálé: a fényes jövő. Ez a struktúra Karbusicky tézise szerint azonos a ciklikus szonátaforma dramaturgiájával.

Az öt űsformában (a mítosz és a zene gyökereiben) egyszerre találkozhatunk pszichés és társadalmi elemekkel. Az összefonódást az tette lehetővé, hogy a káosz strukturálása antropológiai követelményként jelent meg. Ezen a síkon már nem lehet különbséget tenni a pszichés és a kollektív mozzanatok között. Ennek az indifferenciának konstitutív jelentősége van: Karbusicky azt akarta igazolni, hogy Lévi-Strauss téved, amikor azt állit-

ja, hogy a zene az ember pszichés gyökereiből, a mítosz pedig a kollektív gyökereiből táplálkozik. (C. Lévi-Strauss: DAS ROHE UND DAS GEKOCHTE. I. k. 48. o.) Az űsformák elméletében ebben a vonatkozásban mítosz és zene között nincs különbség.

A mítosz és a zene közös gyökereinek föltárását követően Karbusicky kísérletet tesz egy pozitív strukturalista zeneelmélet körvonalainak fölvázolására. A szerteágazó fejtegetések mögött meghúzódó koncepció három részből áll: az ember alapvető ösztöneinek bemutatásából, a zene jelként való értelmezéséből és a transzcendenciára való utalásból. Ez az az összefüggésrendszer, amelyben – Karbusicky szerint – a zene lényege megérthető. A megértésnek a strukturalizmus követelményei szerint az empiria síkján kell mozognia; a három rész kifejtése ezért mindenkor egy-egy kísérlet leírásába ágyazódik. (A kísérletekre 1987 áprilisában és novemberében, valamint 1988 áprilisában került sor a hamburgi egyetem zenetudományi tanszékén; a kísérlet alanyai a tanszék hallgatói voltak.)

1. Az ember alapvető ösztöneit Karbusicky – Freud nyomán – az Erőszban, a Libidóban és Thanatoszban határozta meg. A kísérletben a feladat az volt, hogy a hallgatók találjanak egy motívumot az öröm (a Libido szublimált formája), egy szimbolikus motívumot a halál kifejezésére és egy olyan zenei elemet, amely erotikus hatást kelt. (110–111. o.) A kísérlet bebizonyította, hogy az alapvető ösztönök kifejezése a kulturálisan adott zenei formákra támaszkodik. Az örömrzés megkomponálásakor olyan motívumok születtek, melyekben az alapötlet az ugrálás kifejezése vagy a dalszerűség volt. A halál szimbolikus megformálásakor érezhető volt az a (XVIII. században kialakult) konvenció, miszerint a gyász, a szomorúság a moll hangnemekhez kötődik; a kompozíciókban lefelé irányuló mozgások az összeomlások szerepeltek. Az Erősz ábrázolásainak egyik típusát a ritmus határozta meg, a másik típusát pedig az emberi hang elváltozása, fátyolossá válása. Ezzel a kísérlettel Karbusicky azt mutatta meg, hogy milyen fontos a zene megértéséhez az antropológiai kiindulópontok föltárása. (136. o.)

2. A koncepció második része a zenei jelek

születésével foglalkozik. Ehhez Karbusicky egy olyan kísérletet konstruált, mely egy bizonyos leszűkítést tartalmazott. A feladat olyan motívum komponálása volt, amely a meglepődést fejezi ki negatív vagy pozitív értelemben. (Hogyan viselkedik az ember, ha meglepődik, milyen a hanglejtése, és hogyan lehet ezt zenei eszközökkel kifejezni? 138. és 145. o.) A második feladat egy olyan téma/motívum kidolgozása volt, ami a sátánt (a gonoszt) ábrázolja. A feladat lényege nem zenei utalás zenei megformálása volt. A hipotézis az volt, hogy nem minden tekinthető jelnek, de minden jellel válhat – akár zenei jellel is. (134. o.) „*A zenében a jelnek... mindenkéltől zeneileg értelmes alakzattal kell rendelkeznie. Ebben a rendszerben az esztétikai funkció a meghatározó, és nem a kommunikatív, mint a nyelvben.*” (167. o.) A kommunikáció feltétele, hogy a nyelvi jelek pontosan írják le tárgyukat; a zenében viszont minden megállt a *lebegő fogalmak* szintjén. (168. o.) Minél konkrétabb egy zenei jel, annál kevesebb energiával rendelkezik a továbbfejlődéshez, annál kevésbé ösztönöz egy mű megalkotására.

3. A harmadik kísérlet a transzcendencia zenei ábrázolásával foglalkozik. A kísérleti személyek azt a feladatot kapták, hogy Gustav Doré két *IL PARADISO* című képe és Dante *ISTENI SZÍNJÁTÉK*-ának egyik részlete alapján komponálják meg az istenségről szerzett benyomásait. Karbusicky némileg tartott attól, hogy a feladat a diákoknak túl nehéz lesz, hiszen már Liszt is visszarettent a Paradicsom megkomponálásától, és a Purgatóriummal fejezte be a DANTE-szimfóniát. Az alkotások azonban (egy kivétellel) elkészültek, és ahogy a képek alapján várható volt, két alapvetően különböző eredmény született: az egyik csoport a hangzásra, a másik a mozgásra helyezte a hangsúlyt. Fölmerülhetne a gyanú, hogy a kísérleti személyek többsége vallási vagy metafizikai meggyőződésből hisz a túlvilágban, de ezeket a lehetőségeket egy előzetes felmérés kizárta. Így az itt született eredmény – Karbusicky szerint – azt igazolja, hogy a transzcendencia utáni vágy az emberi lét alapvető kvalitása; ezt a kvalitást a művészet életben tarthatja vagy felélesztheti.

A XX. század nagy esztétikai koncepcióival Karbusicky a strukturalista művészetel-

méletet állítja szembe. Olyan esztétikai koncepciót szeretett volna kidolgozni, amely a zene elemzésére is képes. A zenét szerinte csak empirikus úton lehet megérteni. A XX. század nagy esztétikai rendszerek, melyek nem biztosítanak helyet az empirikus vizsgálatok számára. A zene így az esztétikák mostohagyermekévé válik. „*A rendszeresztétikákban* – olvashatjuk Karbusicky egyik tanulmányában – *általában a zenéről szóló fejezetek a leggyengébbek.*” (EIN ENDE DER SYSTEM-ÄSTHETIKEN? ZUM WIDERSPIEGELUNGSMODELL DER MUSIK IN LUKÁCS' ÄSTHETIK. [A RENDSZERESZTÉTIKÁK VÉGE? A ZENE VISSZATÜKRÖZÉS-MODELLJÉRŐL LUKÁCS ESZTÉTIKÁJÁBAN.] *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Sonderheft 17. 1977. 68. o.) A rendszer leárnyékolja a művészet konkrét vonatkozásait, s ez a zenéről szóló fejezetekben érezhető a leginkább. A konkrét elemzések hiánya általában két okra vezethető vissza: 1. a speciális zeneesztétikák eredményei figyelmen kívül maradnak; 2. a kortárs zenei alkotások csak egy nagyon szűk, előzetesen meghatározott perspektívában bukkannak föl. Az első probléma futtatta zátonyra a kései Lukács ESZTÉTIKÁ-ját. Lukács – Karbusicky szerint – már az esztétikai fogalmak meghatározásának síkján kiiktatta azokat a terminológiákat, amelyek lehetővé tették volna a konkrét esztétikák eredményeinek felhasználását, a rendszer így a legáltalánosabb kategóriák felé sodródik, elsősorban a visszatükröződés és a leképezés felé. Ezt a tézist Karbusicky a lukácsi műnek az ötödik ősförmára épülő elemzésével igazolja. (I. m. 80. o.) Lukácsal ellentétben Adorno rendkívüli erőfeszítéseket tett a zene konkrét megragadására. A modern zene recepciójának beszűkült perspektívája azonban akadályokat gördített e tervezet elé. Ha Adorno Hindemith zenéjét „kispolgárinak”, Stravinskyét viszont „nagypolgárinak” tartja, akkor ezek olyan minősítések, melyek strukturálisan nem eléggé differenciáltak. Ezt az eljárást, mely a szavakat fogalmakká stilizálja, Karbusicky nem tudja elfogadni. (51. o.) Az elhatárolódások mutatják Karbusicky kísérletének rendkívüli súlyát, mely a további megmérettetésre is érdemes lenne.

Freund Erika