

Szigeti Máté Csaba:

Hangrendszer és idősíkok kapcsolata Anton Webern Op. 28-as Vonósnégyesében

Nyilvánvaló, hogy különböző notációs rendszerek eltérő módon és pontossággal nyújtanak tájékoztatást adott kompozíció abszolút idejéről. (Abszolút idő alatt azt a tartamot értjük, amelyet egy zenemű az interpretációjától megkíván vagy megkövetel. Jelen gondolatsor egyik központi kérdése lesz, hogy ez az idő meghatározható-e egyáltalán, ha igen, milyen pontossággal, és mi alapján.) Látszólag a kottairás történetében kimutatható egy olyan tendenciózus törekvés, ami a mérhető idő lehető legprecízebb lejegyzése felé mutat. Mivel nem áll szándékunkban semmiféle fejlődéstörténetre utalni e kijelentéssel, feltételezzük, hogy adott korra vagy szerzőre jellemző notációs rendszer tökéletesen kielégíti az aktuális zeneszerzői igényeket. (Magát a rendszert a változó igények alakítják ki, illetve formálják át.) Így a notáció elsősorban nem technikai, hanem koncepcionális kérdés; nem *lehetőségekhez*, hanem *formai sajátosságokhoz* alkalmazkodó eszkörendszer.

Utóbbi megállapítást mi sem bizonyítja jobban, minthogy az abszolút idő meghatározására irányuló szándék az 1950-es évektől a szélsőségek irányába tolódik el, a radikálisan új formai szemléletmódokat szolgáló. A kotta vagy végletes precizitással írja le/írja elő a mű idejét (mint Stockhausen elektronikus darabjainak notációja esetén), vagy tág teret enged az előadó számára a valós időtartam végső meghatározásában (mint Wolff, Feldman és Brown bizonyos darabjaiban). (Példáinkban a notáció nemcsak eszközeiben, hanem *funkciójában* is eltér.)

A kérdés a kottakép ismeretében tehát megfordítható: milyen partikuláris formai jegyeket rögzít a lejegyzés, majd juttat kifejezésre az interpretáció? Mi az, amit egy kottakép közöl, és mi az, amiről (szándékkal) hallgat? A válaszokhoz egy olyan analízis vezethet, mely nem korlátozódhat felszíni jegyek katalógusszerű összeírására; célja éppen az eltérő formai rétegek kölcsönhatásának, egymásra épülésének feltérképezése. E viszonyrendszereket tükrözi a mindenkori választott, behatárolt eszkörendszer, a notáció.

Mivel a szóban forgó rétegek (ritmika, hangrendszer, stb.) szervesen kapcsolódnak egymáshoz, kiépülésük általában a komponálás folyamán sem válik el. (Például egy szonátaelvű formálás esetében nincs időrend hangnemi rend nélkül, ahogy utóbbi is csak az időstruktúrában válik értelmezhetővé.) Ugyanakkor előfordulhat, hogy e rétegek valamelyike már a prekompozíciós fázisban meghatározást nyer, vagy legalábbis körvonalazódik.¹ Ha ez áll fenn, más kérdések is felmerülnek hangzás és időbeliség egysége kapcsán.

Bármely, a zenetörténet alakulását kísérő formaelvi paradigmaváltás vagy az elmúlt száz év során kiötlött, újszerű kompozíciós technikák alkalmazása kapcsán elsődlegesen tisztázandó, hogy azok miként módosítják hang és idő addig fennálló viszonyát. A bécsi iskola legnagyobb vívmánya egy olyan módszer kidolgozása volt, amely egy előzetesen behatárolt eszkörendszerhez (ez a *Reihe*) vonatkoztatja a műben előforduló valamennyi hang magasságát. Ez a rendszer azonban nem magasságok, hanem hangközkapcsolatok rögzített sorozata. (Hiszen a hangmagasságok sora tetszés szerint transzponálható a kromatikus skála tizenkét fokára, a lépések iránya, sőt sorrendjük olvasata kétféleképpen változtatható.) Így a *Reihe* a distanciák relatív mértékét és sorrendjét előrevetítő rendszer.

A leírás szándékosan didaktikus és redukált. Figyelmesen olvasva a *Reihe-elv* fent vázolt definícióját, feltűnhet, hogy semmiféle, a zenei időre vonatkozó utalást nem tesz, amiből pedig rögtön adódik a kérdés, hogy akkor mégis mit értünk *hangkapcsolatok* alatt. Mit

¹ Talán nem túlzás állítani, hogy ehhez a formálási metódushoz kötődik az európai többszólamú zenei írásmód kialakulása: a harmóniai és időbeli tagolás adekvát alapja egy már meglévő – így kívülről „beemelt” – dallamanyag (legkorábban a gregorián ének). Későbbi, hasonlóan jelentős mozzanat a *talea* megjelenése a motetták szerkezetében, ami a konkrét hangzó anyagtól függetlenül mérhető zenei idő felismeréséből fakad.

jelent két olyan hang kapcsolata, melyek hangparaméterei ismeretlenek, még tulajdonképpeni magasságuk sincsen? (A regisztráció során ugyanis átrendeződnek a distanciális rendszerek, így az abszolút magasságok is.) A tisztán a *Reihe* összefüggéseiből levezetett analízis olyan, mint a beszéd egy szövegről, melynek nem ismeretesek a szavai, még a hozzájuk rendelt jelentések sem, csupán a köztük fennálló grammatikai-logikai kapcsolatok. Hasonlóan tartalmatlan a sor két, tetszőlegesen kiválasztott eleme közti viszony. A köztük lévő üres (időtlen és anyagtalan) tér csak a formálás által telítődik jelentéssel.

A kulcskérdés tehát, hogy milyen gondolatfolyamatok révén öltenek testet, ruháztatnak fel tulajdonságokkal ezek a „hangcsírák”. Hogy határt szabjunk a szerzteágazó kérdéseknek, elsődlegesen azt vizsgáljuk, hogy miként válik a hangok vonatkoztatási rendszere időbeli jelentéssé, vagyis miként tisztázza a formálás a hangmagasságok időbeli helyiértékét. Ennek menetét Webern *Streichquartett* Op. 28 című műve első tételének elemzésén keresztül mutatjuk be. A darabválasztást a kompozíciós folyamat rekonstruálására tett kísérlet során felmerülő sejtésünk indokolja, amely szerint a szerző e mű megírása körül és során szembesült legintenzívebben a fenti kérdésekkel.

A *Reihe*, mivel lépések *sorozatát* rögzíti, már önmagában feltételez egy időbeli rendezést. A sorrendiség persze megnyilvánulhat térben, síkfelületen is, csak ott valószínűleg limitáltabb módon, mint a sok szempontból képlékeny zenei időben. Utóbbi kapcsán megkülönböztetendő a sor horizontális és vertikális megjelenítése. Elképzelhető egy tizenkétfokú sor egyetlen akkordként való megszólaltatása, amelynek distanciális felépítésében a *Reihe* lépéssorozata tükröződik, ám ebben az esetben szintén kérdéses a sorrendiség érzékelhetősége. Mindamellett az a meghatározás sem mérvadó, amely szerint a sor *elsődlegesen* a melodika váza, ugyanis az elv sajátossága, hogy a hangzás több dimenzióját befolyásolja párhuzamosan.

Amit tehát egy tizenkétfokú sor konstrukciója felvet az időbeliséggel kapcsolatban, nem több, mint az idő „ígérete”. További döntéssorozatok vezetik a szerzőt az anyag valódi időbeli meghatározása felé. A bécsi iskola szerzői számára kézenfekvő megoldásnak bizonyult a klasszikus formai sémák felé fordulás azon művek esetében, amelyeket a 20-as években, közvetlenül a szabályrendszer megfogalmazását követően alkottak. Ezek a „jól bejárattott” formamodellek kézenfekvő módon jelölték ki az anyagrendezés határait. Ám kizárólag üres vázként jelenhettek meg a szerkezetben, formálási elvként aligha, hiszen annak feltétele a korábban már szóba hozott tonális-funkciós rend érvényessége. (Amint mondtuk, a klasszikus formaelv alapja idők és funkciók összhangba állítása.) Webern több tizenkétfokú mű megírásának tapasztalatai révén talált rá végül arra a klasszikus formai elgondolásra, amelyet mindenfajta hangnemi kötöttség nélkül is *elvként* tudott működtetni kompozícióiban, a *variációra*.² (Azt is mondhatnánk, hogy újra rátalált, mivel ez az elv általánosan – az aktuális alkotói korszak formai szemléletmódjától függetlenül – határozza meg formavilágát. Erről tanúskodik a feltűnően nagyszámú, variációra történő utalás előadásaiban, levelezéseiben és műleírásaiban.) Ettől kezdve, ahogy Glenn Gould igen találóan fogalmaz, Webern „műveinek anyaga saját maga hozza létre formaszervezetét”³.

Webern az Op. 28 kapcsán is hivatkozik a variációra, mint elsődleges formálási elvre: „(...) témája a 16. ütemig tart, ezzel az ütemmel (...) kezdődik az első variáció, mely tulajdonképpen megismétli a témát. A téma maga *periodikusan* épített: előtag az 1-9. ütemek.

² Hogy a sémák használatát miként váltja fel az elv követése, világosan megmutatkozik olyan darabok összehasonlításában, mint a *Symphonie* Op. 21 második tétele és a jelen írás által tárgyalt kvartett-tétel. Előbbi elsősorban a 18.-19. századi mintákhoz igazodik szerkezetében, míg utóbbiban valóban új formai koncepció körvonalazódását érhetjük tetten.

³ Glenn Gould: *A Consideration of Anton Webern*. Műsorlap a torontói Royal Conservatory hangversenyéhez (1954), posztumusz megjelent: *The Glenn Gould Magazine* (1995). Magyar fordításban: Glenn Gould: *Anton Webernről*. In: uő: *Tiltsuk be a tapsot! – Válogatott írások. Válogatta és az utószót írta: Wilhelm András. Ford.: Barabás András. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004, 7.*

Rögtön a kezdetnél látható (brácsa-1. és 2. hegedű hegedű-cselló), hogy az alakzatok *augmentációjáról* és *diminuciójáról* van szó. Ez az összes variációban „elv”-ként szerepel.”⁴

A leírásból világossá válik, hogy ennek a fajta építkezésnek egy olyan „téma” az alapja, amely felvonultatja a kompozíciós munka teljes eszköztárát. Bár Webern a fenti mondatokban csak a ritmikai alakzatok lehetséges transzformációjára utal, amely alapelve lesz minden további ritmikai variáns kiépítésének, a kotta ismeretében az is belátható, hogy maguk az alakzatok is meghatározó súllyal bírnak a szerveződésre nézve, ugyanis a későbbiekben előforduló valamennyi ritmusképlet belőlük származtatható. A *Reihe*-n túl a *ritmikai struktúra* tehát egy második, hasonló módon behatárolt, ám számtalan variációs lehetőséggel kínáló eszközrendszer, amelynek definiálása (a szelekció) újabb lépés az időbeli lefutás tisztázása felé.

A hangközlépések megkötéseit rögzítő *Reihe* és a ritmikai alapelemek készlete szoros összefüggést mutatnak egymással: míg előbbi hangpárokból (6 x 2 félhanglépésből), utóbbi hangérték-párokból áll. Hang és idő újszerű összhangja révén a sor strukturális felépítése a hangzásban is megnyilvánulhat. Jóllehet, a szólamok többnyire hangpárokra tagolódnak (egy szólamban, két szünet közt általában két hang szólal meg) (Herbert Eimert ezért beszél *hangközmotívumokról* a tétel elemzésében⁵), előfordul, hogy a *Reihe* elemei három- vagy hathangú csoportosításban jelennek meg. Ennek lehetősége már a bevezetés (téma) anyagában felmerül.

⁴ Egy, Erwin Steinnek írott levél részletéből (1938), első ízben közölte Friedhelm Döhl kiadatlan disszertációja, majd *Schoenberg · Berg · Webern. Die Strichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation.* Hrsg. von Ursula von Rauchhaupt. München: Verlag Heinrich Ellermann, (évszám nélkül, az előszó dátuma: 1971), magyar nyelven: Anton Webern: *Előadások – Írások – Levelek.* Válogatta, szerkesztette, utószóval és jegyzetekkel ellátta: Wilhelm András. Ford.: Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 141.

A szövegben szereplő egyéb, a nagyformát értelmező fogalmak (*adagio-forma, scherzo, trió, dalforma*, stb.) inkább tételkarakterek asszociációi, amelyek egy, a 19. század alatt gyökeret vert formaelvi tradíció nyomán fogalmazódtak meg. Pontosan érzékelhető általuk, hogy a hagyomány milyen mértékben befolyásolta Webern zeneszerzői gondolkodásmódját, ugyanakkor a formai összkép valódi megítéléséhez kevésbé viszik közel a jelenkor analitikusát. (Az olyan kérdések, mint hogy a második tétel scherzo vagy háromtagú dalforma –e, számunkra már elvesztették eredeti súlyukat.)

⁵ Herbert Eimert: „Intervallproportionen” (Streichquartett, 1. Satz). *Die Reihe*, Band 2: *Anton Webern.* Hrsgb.: Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen. Wien: Universal Edition A.G., 1955. Angol nyelvű kiadásban: Herbert Eimert: „Interval Proportions” (String Quartet, 1st Movement). *Die Reihe*, Vol. 2: *Anton Webern.* Edited by Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen. Pennsylvania: Theodore Presser Company in association with Universal Edition, 1958, 93-99.

Mäßig $\text{♩} = 66$

R = T₃

Két egyenlő hangérték (1:1), augumentáció

Három egyenlő hangérték (1:1:1), diminúció

Hosszú-rövid hangpár (2:1)

I. kotta. A tétel első kilenc üteme, a *Reihe* és a ritmikai struktúra

Ismeretes, hogy Webern tizenkétfokú sorai már önmagukban komplex, belső összefüggésekben gazdag konstrukciók. Ám jelen írás épp azt igyekszik alátámasztani, hogy a *Reihe* megalkotása még nem része a kompozíciós folyamatnak (abból ugyanis „még bármi lehet”), pontosabban a fő kérdés az, hogy mikortól válik azzá. A megannyi összefüggés közül, amit ez a sor önmagában felvonultat, Webern csak néhányat használ fel a zenei struktúrák építéséhez, és épp ez a szelekció, különbség tétel a forma szempontjából fontos és jelentéktelen összefüggések között az, ami már határozottan a zeneszerzői munka része. Például az a tény, hogy a két, hathangos sormetszet (1-6 valamint 7-12) egymásnak fordításai, nem lényeges a kibontakozó hangstruktúrákra nézve, ezzel szemben az, hogy a *Reihe* négy vagy két utolsó hangja megegyezik egy újabb fordítás első elemeivel, meghatározó erejű; ezen összefüggés révén válik lehetségessé a sorok végtelen, spirálszerű egymásba fűzése, ami révén megszűnik a tizenkétfokúság anyag feletti dominanciája. A sor kiemelt, „felhasznált” tulajdonsága tehát a három, négyelemű hangcsoport koherenciája. (Ahogy Webern írja: „...az egész vonósnégyes négy hang meghatározott egymásutánjára épül!”)⁶

A hangcsoportok szimmetrikus kapcsolatai csak szimmetrikus időstruktúrákkal egyesülve jutnak felszínre. Bár már a 10'-es években született darabok hangrendszerei közt is

⁶ Webern: *Előadások – Írások...* 146.

bőséggel találunk példát szimmetrikus konstrukciókra (maga a kromatikus skála is ilyen⁷), a dallami és ritmikai síkon párhuzamosan megjelenő tükörszimmetrikus transzformáció ideája egyértelműen a tizenkétfokú komponálás hozadéka. A tengelyszimmetria minden esetben *lekerekít* egy egységet, ezáltal világosan meghatároz egy „zárt” időszakaszt is. A tagolásban tehát döntő szerepe lehet, anélkül, hogy kötődne a tonális zene bárminemű formai jegyéhez (funkciós/hangnemi tagoltság, záratformák, periodicitás, stb.). Webern erre alapozva definiálja *Symphonie* Op. 21 című művének második tételében a téma és az azt követő hét variáció hosszát. Szembetűnő, hogy akár ott, akár más példákban is szándékkal sérül a szimmetria. (A Szimfónia esetében például az által, hogy az eredeti alakzat precízen, már-már mechanikus módon szerkesztett tükrének utolsó taktusában megjelenik a következő szimmetrikus egység felütése, ami folytán a kezdetek és végek anyaga némileg eltér egymástól. Ennek révén a variációk „megszakítás” nélkül kapcsolódnak egymásba, folyamatos ívvé állnak össze.) A bevezetés második egysége a sor két négyes hangcsoportját állítja szimmetrikus relációba.

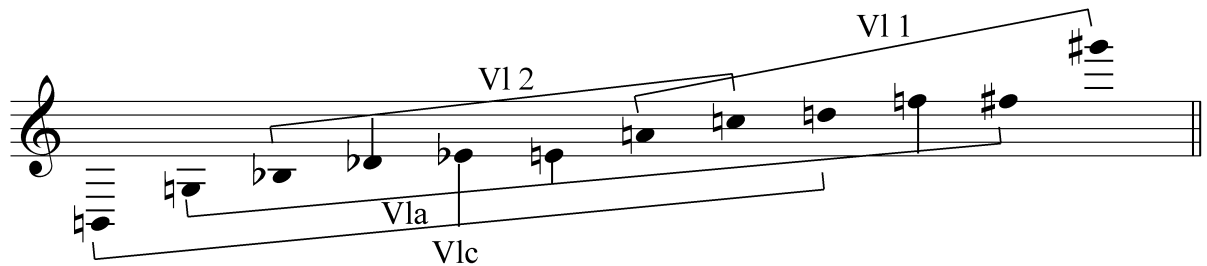
2. kotta. A tétel 7.-8. üteme

Ebben az esetben kizárólag a ritmusképletben mutatkozik meg az abszolút szimmetria. A Reihe harmadik négyes hangcsoportja bár hangközrelációiban rák fordítása a másodiknak, hangkészlete természetesen eltér azétól. A transzformált változat (a') dinamika, játékmód, artikuláció és tempó tekintetében is különbözik az eredetitől (a). A három szakaszt magába foglaló bevezetés középső része tehát új alapelemekkel bővíti a formálás eszköztárát. Megjeleníti *staccato* és *legato*, *arco* és *pizzicato*, a két alap dinamikai érték, *forte* és *piano* kontrasztját⁸, a legrövidebb – negyed – értéket, az egyenletes tagolást és az egyenletességet felbillentő tempóváltozás lehetőségét (*poco ritenuto* utasítás). Mindemellett itt vetődik fel a kettős imitáció lehetősége is, ami később mint alapelv határozza meg a variációs szakaszok szólam szerkezetét.

⁷ A Vonósnégyes *Reihe*je sem áll távol a kromatikus skála felépítésétől. A négyelemű csoportok hangjainak kismértékű átrendezésével egy Fis-z-F ambitusú, tizenkét félhanglépésből álló sort kapunk. Számtalan esetben érezhetünk hangzási rokonságot a 10'-es évek darabjai és a tizenkétfokú opuszok közt pusztán azért, mert mindkettő esetében gyakori a szűk időintervallumban megszólaló hangok közti kromatikus reláció.

⁸ Az első kilenc ütem a dinamikai értékek közti *átmenetet* exponálta. A négy hangszer által játszott egyes értékek ott egyetlen folyamattá egyesülnek.

A harmadik egység szintetizál: töredékszerűen idézi az előző két szakasz motívumait, más sorrendben és más metrikai kontextusban jeleníti meg azokat. A motívumok azonosítását megkönnyíti, hogy a *Reihe* elemei rögzített magasságban és hangszínnel szólalnak meg a bevezetésben. (A négyhangú csoportok változatlan transzpozícióban jelennek meg, ám a mindig más fordítás metszeteként.)



3. kotta. A bevezetés anyagának rögzített hangmagasságai és hangszínei

Ezáltal az anyag két dimenzióban jelenik meg párhuzamosan: folyamatként a lineáris kapcsolatok, és alaphangzatként a vertikális konstrukció révén. (Ez kulcsfontosságú felismerés volt a Webern utáni nemzedékek komponistái számára; olyan – általában külön lapokon említett – szerzőket inspirált darabírásra, mint például Wolff és Stockhausen.) Felmerülhet a kérdés, hogy mi célból, és miért épp a fent ábrázolt szisztéma szerint rögzítették a hangmagasságok. Mivel egy hangzatkomplexum jelenléte és jelen *nem* léte elválasztható a zenei érzékelésben, a rögzített regisztráció mint alapállapot lefed, behatárol egy időegységet. Az alapállapotból való kimozdulás (tehát, amikor egy hangmagasság „elmozdul” addigi, változatlan helyéről, más regiszterben szólal meg) új formai minőségről informál. A tárgyalt regisztrációs szisztéma kialakítását pedig – túl a kiegyenlített hangzástéren – az indokolhatja, hogy a bevezetésben használt sorlefutások (alapsor, valamint annak szekunddal mélyebb, kvarttal magasabb és mélyebb transzpozíciói) hangpárjai nagyszseptim vagy kisonna fordításban jelennek meg, mellőzve a kisszekund lehetőségét, amely egyike a legritkábban előforduló intervallumoknak Webern tizenkétfokú műveiben, mind horizontális, mind vertikális viszonylatban. (A tételben kétszer szerepel szekundlépés: a 66. ütemben, az első hegedű (*dux*), majd egy ütemmel később, a brácsa (*comes*) szólamában, ám mindkét esetben rövid értékű, szünettel elválasztott hangok közt. Ez a rendkívüli megjelenés a harmadik variáció indításának ad nyomatékot.) Eimert alapos statisztikát készített a tételben előforduló valamennyi hangközlépről, és bár összesítésében helyt kaptak irreleváns adatok is (például az azon hangok közti lépések, melyek bár szólamon belül hangzanak el, a köztük lévő tekintélyes mennyiségű szünet miatt nem áll fenn köztük valódi összefüggés), a számadatok alapján a tételben szereplő valamennyi szólamon belüli distancia 52,6%-a nagyszseptim/kisonna.

A további variációk anyagában legfeljebb „kis hatósugarú”, lokális jelenségekként merülnek fel bizonyos rögzített magasságok. Ellenben a négy szólam ellenpontjában magasabb rendű koherencia érvényesül. „A variációk tisztán *kánonikus* természetűek!”⁹ írja Webern. A hat változat valójában hat szigorúan végigfuttatott kettőskánon, amelyben két szólam általában terc transzpozícióban, de változó belépési távolsággal imitálja a másik kettő anyagát. Nemcsak a szólampárok közt, azokon belül is imitációs elv érvényesül, többnyire ritmuskánon formájában (hasonló módon, mint a bevezetés első ütemeiben), ám a négyhangú sormetszetek közti motivikus összefüggések gyakran valódi megfeleléseket tesznek lehetővé. Az előző megállapításához Webern hozzáfűzi: „...alkalmanként, a fontosabb pillanatokban a *variációs* elvet is alkalmazom! Ám a hangjegyértékek összege – beleértve a *szünetekét* is –

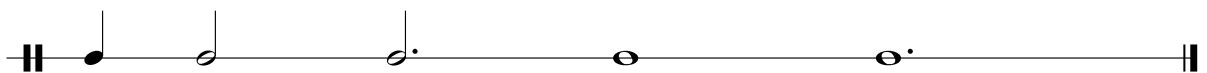
⁹ Webern: *Előadások – Írások...* 141.

mindig *abszolútan* azonos!!!”¹⁰ Figyelemreméltó, hogy a szerző a *variáció* szót használja e ponton is, ami bár nem összetévesztendő a fentebb tárgyalt globális formálási elvvel, arra határozottan rámutat, hogy nem öncélú *módosításokról* van szó azokon a helyeken, ahol egy időre fellazul a kánon szigorúsága. Ezek a változtatások valamennyi esetben a folyamat dinamizmusát szolgálják, „statikus” struktúrák helyett világosan érzékelhető, az egységek anyaga felett átívelő, zenei irányok létrejöttét. (Ezt példázza a 47.-48. ütem kulminációs szakasza, ahol a brácsa sűrűbb ritmusban imitálja a második hegedű két ütemmel korábban játszott anyagát és a 64.-65. ütem torlasztás-szerű szakasza, ahol *dux* és *comes* táncos táncos megint csak ritmikai sűrítés révén szűkül.)

Visszatérve a notációs elemek problémájára. A megannyi dinamikára, artikulációra, játékmódra vonatkozó utasítás csak részben irányul az egyes hang karakterének körülírására, vagy – az élőjáték kapcsán – a hangképzés behatárolására. E jelek éppúgy egy koherens rendszer elemei, akár a hangmagasságok vagy a ritmikai egységek. (Ugyanez áll a tempóutasításokra is.) Emiatt, bár külön-külön egyetlen hangzó jelenségre vonatkoznak, értelmezési tartományuk kiterjed a zenei forma egészére. Valódi szerepük mindig nagyobb ívű folyamaton belül tisztázódik. Hiba lenne emiatt pontszerű jelenségek halmazaként értelmezni Webern formáit. Zenéjének *lényege* a kontinuitás.

Következzék egy „leltár”, ami bár nem mutat rá az elemek közti összefüggésekre, felvonultatja a forma és a notációs rendszer teljes eszköztárát.

Hangértékek



Tempóértékek

$$\text{♩} = 56 \quad \text{♩} = 66 \quad \text{♩} = 84$$



2 : 3

Dinamikai szintek

pp *p* *f* *pìu f* *ff*

Játékmódok (hangszínek)

arco pizzicato arco con sord. pizzicato con sord.

1. ábra: A formálás és a notáció alapelemei a Vonósnégyes első tételében

Az előzőek alapján belátható, hogy a *metrikai rendezés* a formálás folyamatának legösszetettebb fázisa. Számos másodlagos rendezőelv (imitációs struktúrák, formakép,

¹⁰ Webern: *Előadások – Írások...* 141.

cezúrák rendszere, dinamikai folyamatok, tempósíkok, stb.) tisztázza lépésről lépésre az egyes hangok és ritmikai elemek időbeli helyiértékét. A kottakép – a metrum és a ritmus precíz lejegyzése, a pontosan körülírt tempóutasítások ellenére is – csak relatív időbeliséget közvetít. A hangok megszólalásának „abszolút” helyéről a mindenkori interpretátor dönt, aki ezzel a formálás, az időbeliség tisztázásának utolsó lépéseit teszi meg. Mivel valamennyi előadás szubjektív képet alkot a mű időbeliségéről, azt mondhatnánk, hogy a formálás során, kezdve az alapelemek számbavételétől egészen a „tálalásig” az egyes hangzó jelenségek egyre pontosabb módon rendeződnek egy feltételezett, de nem meghatározható időbeli középvérték felé. Valószínűleg egy lassítást az által érezhetünk olykor *túlzottnak*, egy fermata-s hangzatot *túlnyújtottnak* az előadásban, mert valami ott túl messzire távolodott e középvértéktől.

Hol a határ?