

Pécsi Tudományegyetem

Filozófia Doktori Iskola

DISSZERTÁCIÓ

Bogányi Gergely

2023

Pécsi Tudományegyetem

A zenei megértés problematikája narratológiai megközelítésben

DISSZERTÁCIÓ

TÉMAVEZETŐ: PROF. DR. SZÉCSI GÁBOR

Bogányi Gergely

2023

Tartalomjegyzék

1	Bevezetés	4
2	Narratíva, intencionalitás, zenei megértés	8
2.1	Narratíva és megértés	12
2.2	A zenei megértés problémája narratológiai megközelítésben	20
3	Narratíva, zenei interpretáció, idő	31
3.1	Az ismétlés interpretációs szerepe a befogadó szempontjából	32
3.2	Az ismétlés szerepe az előadó szempontjából	34
3.3	Az ismétlés szerkezete, ritmikai alapegységek	36
3.4	A metronóm nemlétező sírfelirata	37
3.5	Az egyenletes ritmus segélykiáltása	38
3.6	A helyes előadói szabadság problematikája	39
3.7	Helyes előadói szabadság és racionalitás	43
3.8	A zenei misztérium megszületésének aspektusai - az idő problematikája	45
4	Alkotás, művészet, narratíva	49
4.1	Háttér: AL ULA Szimfonikus Költemény	55
4.2	Az első előtti tétel	59
4.3	A narratológiai modell fogalmi kereteinek gyakorlati alkalmazása - AL ULA Szimfonikus Költemény	62
5	Összegzés	117
6	Irodalom	124

1 BEVEZETES

A narratíva a világban való emberi létezés, az ember pszichológiai valóságát meghatározó kategória. Más szóval, a narratíva nem csupán episztemológiai eszköz, de énformáló, az önértelmezési folyamatok alapját jelentő struktúra is. A narratíváknak ez a tudatfilozófia, kognitív tudomány, pszichológia több képviselője által feltételezett lényegi szerepe más és más magyarázatokat von maga után a narratív én születésének alapjairól és módjáról. Egyesek (Goldie 2000; McAdams 2001; Bruner 2004) az ún. autobiografikus narratíva fogalmát elemezve hívják fel a figyelmet arra, hogy a gondolkodás történetmesélő funkciójának meghatározó szerepe van az én és az identitás formálásában. Mások (Gallagher 2000; Menary 2008; Scalise Sugiyama 2008; Hutto 2009) a narratívák énformáló funkciójára a narratív gyakorlatot befolyásoló interszjektív vagy népi pszichológiai narratívák irányból kísérelnek meg rávilágítani. Ezeket az interszjektív narratívákat felfogásukban azért alkotja meg valaki, hogy a kommunikáció folyamatában megértse mások indítékait és az indítékok háttérében rejlő hiteket, vágyakat, attitűdöket.

A zenei megértés narrativista megközelítésével foglalkozó értekezésemben a narratívákat egyszerre tekintem énkonstitutáló struktúráknak és a kommunikációs folyamatok eredményességét biztosító értelmezési kereteknek. A narratívák ezt a kettős rendeltetésüket az általam javasolt megközelítésben explicit és implicit szinteken elrendeződve töltik be. Azaz mind az önértelmezési, mind a kommunikációs folyamatokat explicit és implicit narratívák kölcsönhatása határozza meg. Ezzel a feltevésémmel egyúttal amellet a Daniel Hutto által „erős narrativizmus”-nak nevezett (Hutto 2016) és többek között Anthony Rudd (2012), Marie Schechtman (2007, 2011), Hanna Meretoja (2020), vagy Szécsi Gábor (2020, 2021) által képviselt megközelítési mód mellett foglalok állást, mely szerint az egyén döntéseit, attitűdjeit, viselkedését olyan implicit, tudat alatt szerveződő és működő narratívák határozzák meg,

amelyek szorosan kapcsolódnak az egyén autobiografikus narratíváihoz és a cselekvéseit meghatározó társadalmi, kulturális normákat, konvenciókat megjelenítő metanarratívákhoz. Mint Schechtman írja, egy olyan implicit „narratív én-koncepció alapján konstituáljuk önmagunkat, amely szerint megtapasztaljuk és szervezzük is életünket” (Schechtman 2007, 162). Schechtman szerint e stabil, automatikusan működő narratív én révén észlelhetjük önmagunkat egységes szubjektumnak és cselekvő személynek a különböző értelmezési szituációkban (Schechtman 2016). Ennek az énnak a megléte lehet a magyarázata annak, hogy a múltban szerzett tapasztalatok miért gyakorolhatnak erőteljes hatást a jelenbeli intencionális folyamatokra, a cselekvésekhez vezető indítékokra, és hogyan kínálhat a múlt támpontokat az önértelmezési folyamatokhoz, a cselekvési helyzetek reprodukálásához, a cselekvésekkel kapcsolatos döntések meghozatalához.

Értekezésemben többek között arra kívánok rávilágítani, hogy egy, a tudatfilozófia területén megalapozott hipotézis fényében hogyan vállalkozhatunk az explicit és implicit narratívaszintek viszonyának, az implicit narratívák szerepének újraértelmezésére. Ennek során abból a feltevésből indulok ki, hogy a narratívák interszubjektív és énkonstituáló funkciója egyaránt egy kettős, explicit-implicit narratívaszint létezésére vezethető vissza (Szécsi 2020, 2021, 2023). Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történeti konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltenek konkrét szöveges formát. Az implicit narratívák mélyebb szintjét Szécsi Gábor modelljét követve az értelemalkotás specifikus, a kulturális és társadalmi viszonyrendszerébe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését (Szécsi 2020, 2021, 2022). Míg az implicit narratívák másik csoportja az adott szituációban a lehetséges cselekvések közül választó individuum propozicionális attitűdjeit jeleníti meg. Ennek a gyakran tudat alatt, mindennemű fogalmi reflexió nélkül megvalósuló választásnak a kauzális folyamata (a választás indítéka- a

választás- a választás várt eredménye) jeleníti meg az individuum adott szituációhoz való viszonyát, azaz az explicit narratíváinak, kommunikációs, vagy más típusú cselekvéseinek értelmezését segítő implicit narratívák tárgyát. Valamely kommunikációs cselekvés során például a közlő által közvetített jelentéstartalmak oly módon válhatnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a közlő explicit és implicit narratívák metszéspontjában jelenít meg az adott kommunikatív aktushoz vezető szándékokat, vágyakat, attitűdöket. E két narratíva típus együttes feldolgozása érzékeltetheti a befogadóval, hogy az adott szituációban lehetséges, társadalmilag elfogadott és értelmezhető aktusok közül az adó milyen indíték alapján választott ki egyet üzenete közlésére, és hogy ennek az indítéknak a háttérben milyen vágy, hit, attitűd rejlik. A cselekvési, viselkedési módok által közvetített implicit narratíva elsődleges rendeltetése, hívja fel a figyelmet Szécsi (2020, 2021), tehát, hogy feltárja a cselekvő (közlő) konkrét szituációban észlelt problémával, valamint magával a szituációval kapcsolatos általános attitűdjeit is. Más szóval, ennek a verbális és nonverbális jelekkel egyaránt megjelenített narratívatípusnak az elsődleges rendeltetése, hogy megragadhatóvá tegye: a cselekvő általában véve hogyan viszonyul az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. Ezek az implicit narratívák (például különböző stilisztikai eszközök, gesztusok, mimikai játékok, paranyelvi jelek révén) azt teszik megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a cselekvő rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az aktuálshoz hasonló problémákra a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekben. A kommunikációs üzenet megértésének feltétele ezért, hogy a befogadó oly módon értse meg, hogy a közlő az adott szituációban miért éppen az általa észlelt cselekvést választotta üzenete közvetítésére, hogy egyúttal megpróbálja reprodukálni annak konkrét szituációval és problémával kapcsolatos általános attitűdjeit is.

Értekezésemben elsősorban azt vizsgálom, hogy a fenti filozófiai modell milyen adalékokkal szolgálhat a zenei megértés processzussának narratológiai alapú elméletéhez és

ezáltal azoknak a narratológiai alapú gondolat kísérleteknek a továbbgondolásához, amelyeket az a probléma hívott életre, hogy miként szolgálhatnak a befogadói narratívák a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretében. Célom egy, a zenei megértés alapjait megvilágító narratológiai modell fogalmi kereteinek meghatározása. Ezt célkitűzést a zenetudomány, és -pszichológia területén született narratológiai koncepciók (Maus 1988, 1991; Newcomb 1987; Levinson 2004; Grabócz 2004) és az explicit és implicit narratívaszintek kölcsönhatását feltételező tudatfilozófiai modellek szintézisével kívánom megvalósítani. E szintézis eredményeként arra próbálok rávilágítani, hogy a zenei megértés folyamata olyan narratívák metszéspontjában valósul meg, amelyek alapvetően két szinten rendeződnek el. A művek által közvetlenül megjelenített, explicit narratívák és a művek stíluselemeiben kódolt, és az alkotó, valamint előadó közlési folyamathoz való viszonyát reprezentáló, implicit narratívák együttes reprodukciója a befogadó észlelt művel és a befogadás szituációjával kapcsolatos saját narratíváinak mozgósításával történik meg. Ezek a befogadói narratívák jelentik a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. A művek értelmezését meghatározó explicit és implicit narratívák megfelelő rekonstrukciója szükségessé teszi a művek alkotásakor és előadásakor érvényes társadalmi és kulturális metanarratívák ismeretét és az alkotói, előadói szándékok ennek megfelelő megragadását. Az alkotói, előadói szándékokat felismerhetővé tevő háttértudást magában hordozó történetek azonban a művel kapcsolatos más (a művel és a mű által megjelenített narratívával, valamint a befogadás szituációjával kapcsolatos) befogadói narratívákkal összekapcsolódva válnak a zenei interpretáció alapjává. Elemzéseink során annak az általános hipotézisnek az igazolására vállalkozunk, hogy minden zenemű megjelenít olyan explicit és implicit narratívákat, amelyek személyes asszociációk kereteiként működő befogadói narratívákkal összekapcsolódva válnak a művek értelmezésének fundamentumaivá.

2 NARRATÍVA, INTENCIONALITÁS, ZENEI MEGERTES

A narratív én filozófiájának alapvetése, hogy a gondolkodás történetmesélő formájának meghatározó szerepe van az én és az identitás létrejöttében. Az én ebben a megközelítésben nem egy szubjektum, amely a tapasztalás mögött áll, és egységbe rendezi azt, hanem a pszichés világhoz erősen kötődő narratív gondolkodásmód produktuma. Emiatt érezhetjük azt Goldie szerint, hogy életünk olyan narratív szerkezettel rendelkezik, amely „cselekvések, események, gondolatok és érzések valamilyen individuális nézőponthoz kötődő, struktúrált sorozatából épül fel” (Goldie 2000, 4). Mint azt korábban láthattuk, ez a felismerés más és más modelleket generált a narratív én megszületésének okairól és folyamatáról, más és más fogalmakat helyezett a kérdéskört érintő elemzések gyűjtőpontjába. Míg Goldie, McAdams, Bruner a múltat, jelent, jövőt egyidőben megjelenítő élettörténetek, autobiografikus narratívák irányából próbálnak rávilágítani a gondolkodás történetmesélő funkciójának én- és identitásformáló jellegére, addig Gallagher, Menary, Hutto és mások a narrációs gyakorlat, az interszubjektív, vagy népi pszichológiai narratívák irányából kísérelnek meg magyarázatot alkotni a narratívák énkonstituáló szerepéről. Ez utóbbi megközelítésben a kommunikációs folyamatok értelmezését segítő, interszubjektív narratívák önreflexió- és elemzés eredményeként válnak énkonstituáló narratívákká, aminek során a mások viselkedésének interpretációjakor alkalmazott narratívákat az individuum saját cselekedeteinek leírásához használja fel. A narratíva ugyanis e koncepció hívei szerint nem valamilyen a tudat számára elérhetetlen belső reprezentációs állapot, hanem olyan, eredendően interszubjektív eszköz, amely révén történeteket mesélünk el másoknak, és amelyet mintaként használunk fel saját cselekvéseink leírásához.

A narratíva fogalma mára a nyelvi performancia tényeit a cselekvés, nyelv, tudat viszonyában vizsgáló kortárs nyelvészet, nyelvfilozófia és pszichológia megkerülhetetlen

problémájává vált, és egyúttal kulcseleme a nyelvtudomány mentalista fordulatának gyümölcsként megszületett kognitív nyelvészet vezérelvét jelentő *embodiment* (testesültség) koncepciónak is.¹ Ez a nyelvi megismerés fiziológiai, anatómiai meghatározottságát hangsúlyozó koncepció (Lakoff-Johnson 1980) a nyelvi jelenségek elemzésekor elsődleges szempontnak tekinti az észlelés és cselekvés kognícióban betöltött szerepének meghatározását. Kiindulópontja az a mind több nyelvész, nyelvfilozófus által osztott előfeltevés, hogy a nyelvi megismerés valós időbe és környezetbe ágyazott folyamatában a cselekvés, észlelés, fogalmi gondolkodás és nyelvi reprezentáció dimenziói lényegileg összefonódnak, és adaptívan a testi változásokat, mentális feldolgozásokat befolyásoló környezetre hangoltak. Ebben a megközelítésben tehát miután a környezetbe ágyazott testi létezésünk erőteljes hatással van kognitív és kommunikatív folyamatainkra, e folyamatok elemzésekor vizsgálni kell a test morfológiájának, funkcionalitásának, a folyamatos tapasztalatszerzést szolgáló, affektíven hangolt észlelés és cselekvés köröknek kognícióban betöltött szerepét is. A fogalmi gondolkodásban és a nyelvben is folyamatosan jelenlévő testi, szenzomotoros tapasztalat koncepciójának és az ehhez köthető kortárs *embodiment* nézeteknek a térnyerését és nyelvfilozófiára gyakorolt hatását alapvetően az magyarázza, hogy a filozófiai, fenomenológiai és pragmatista hagyományokra is építő kognitív nyelvészet mellett a kognitív tudomány és a pszichológia egyre több ágát érinti meg napjainkban a problémakör.

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a narratíva és fogalom kapcsolatára irányuló kognitív nyelvészeti elemzések milyen adalékokat kínálnak a cselekvés - tudat - nyelv viszony problémájának tisztázásához; egy, a nyelv és intencionalitás viszonyát megvilágító, átfogó

¹ Az 1970-es évek közepétől a kognitív tudomány részeként kibontakozó kognitív nyelvészet látványosan szakít a nyelvhasználat jelenségeit tisztán nyelvészeti eszközökkel elemző, ún. taxonomista nyelvtudomány hagyományaival. A pszichológiai ágencia kérdésének előtérbe helyezésével olyan nyelvi jelenségeket vizsgál, amelyek miután nem illeszkednek a szimbólum manipulációs paradigmához, a kognitív és agytudományok eszközeivel válnak igazán leírhatóvá. Képviselői a jelentés lényegét a konceptualizációban határozzák meg, felfogásukban a nyelv grammatikájának alapvető funkciója a konceptuális tartalom szimbolizációjában rejlik.

nyelvfilozófiai elmélet megalkotásához. Úgy vélem, hogy miután ennek a relációnak a lényege leginkább a kommunikációs szituáció, fogalom és jelentés közötti belső kapcsolat elemzésével ragadható meg, az ennek jegyében született nyelvészeti és pszichológiai modellek segítségünkre lehetnek a problémakör kapcsán nyitva hagyott nyelvfilozófiai kérdések megválaszolásában. E feltevés jegyében keresek választ olyan kérdésekre, mint hogy miként szerveződnek a tudatban a kommunikációs folyamatok eredményességét biztosító, szituációelemző fogalmi keretek; ezek milyen kapcsolatban vannak a nyelvhasználattal és a nyelvi jelentéssel; és hogy ez a narratív struktúrákba ágyazott fogalom-jentés viszony hogyan válhat érteremtő tényezővé a mindennapi kommunikáció gyakorlatában.

Ahhoz, hogy megértsük, hogyan válnak a kommunikációs szituációk fogalmi reprezentációi jelentést determináló, és ilyen értelemben a megértést alapvetően befolyásoló tényezőkké, első lépésben világossá kell tennünk a szituáltság kognícióban betöltött szerepét. Ebben lehet segítségünkre a kognitív nyelvészet fejlődését meghatározó *embodiment* koncepciók terminológiai készlete, ami a gondolkodásban és nyelvben folyamatosan jelenlevő testi, szenzomotoros tapasztalat leírására irányuló kísérletek gyümölcse. A világban szituáltnak lenni ugyanis nem csupán annyit tesz, mint valamilyen fizikai környezetben elhelyezkedni, hanem azt jelenti, hogy testileg jelentéssel bíró körülményekkel tartunk kapcsolatot. Nem véletlenül vált az *embodiment* elv jegyében megújuló kognitív tudományra általában jellemzővé az a szándék, hogy az elmeműködés önmagában való vizsgálata helyett az ittlét (Dasein) logikai elsőbbségét helyezték az elmekutatás módszertani középpontjába.² Mint Margaret Wilson írja, az „a kognitív aktivitást hajtó erők nem kizárólag az egyén fejében keresendők, hanem megoszlanak az egyén és a szituáció közötti interakcióban”, s ezért „a kogníció megértéséhez

² Megújuló kognitív tudományon a konnekciónizmus, az elme dinamikus modelljei, az új idegtudományi vizsgálati módszerek (fMRI, PET) elterjedése utáni, újabb nézeteket értjük. A megújuló kognitív tudományra a kogníció megtestesültségének vizsgálata jellemző, továbbá az, hogy szembehelyezkedik a korai kognitív tudomány komputációs elmemodelljével. E témában lásd bővebben Shapiro 2011; Chemero 2009; Lakoff-Johnson 1999.

a szituált megismerőt és a szituációt együtt, egyetlen egységes rendszer részeként kell tanulmányozni” (Wilson 2002. 629-630). Az ilyen természetű vizsgálatok világíthatnak rá arra, hogyan lehet a külső és belső világgal való folyamatos interakcióban létrejövő én olyan megtestesült ágens, aki kénytelen egyszerre történetet mesélni és megélni a narrációt, hiszen a megélés nélkül képtelen lenne döntéseket hozni saját homeosztatiszikus szintjeinek fenntartásával kapcsolatban, legyen szó biológiai, vagy nyelvhasználathoz és verbális, autobiografikus, népi pszichológiai narratívákhoz kapcsolódó szociokulturális homeosztázisról. A testi interakcióban keletkező narratívákat az elme bármikor “előhívhatja” céljai - például a döntéshozás - érdekében, amennyiben azok rögzítettek és aktiválhatók.

Ezek az elemi, testi cselekvések szituációelemző sémáiként funkcionáló narratívák szolgálnak keretként az összetettebb cselekvések (pl. kommunikatív aktusok) szituációinak fogalmi reprezentációihoz. E fogalmi reprezentációk pedig a nyelvi jelentések részévé válva kínálnak közösségre elfogadott és működtetett szituációelemző sémákat a kommunikatív aktusokban résztvevők szándékainak, vélekedéseinek, vagy kívánságainak azonosításához. A megértés alapját jelentő interszubsztivitás arra vezethető vissza, hogy ezek az elemi és összetett narratívák közös társadalmi, kulturális környezetet, valamint közös világot feltételeznek, ami alapján a kommunikációs aktusban résztvevők az adott helyzetben leginkább elfogadott szituációelemző sémát hívják segítségül az interpretáció folyamatában.

A narratívák magvát jelentő, és a narratívák egyes elemeihez fűződő érzelmek „konzerválásáért” felelős állandó fogalmi struktúrák hipotézise tehát arra az általánosabb összefüggésre világít rá, hogy a narratívák végső soron az emberi motivációk, célok, érzelmek és cselekvések közösség tagjai által osztott kognitív struktúráját aknázzák ki. Ezáltal biztosítanak a közösség minden tagja számára jól használható, a kommunikációs intenciók azonosítására alkalmas szituációelemző sémákat és alapozzák meg ilyen módon a kommunikációs folyamatok interszubsztivitását. A kialakulásukra és működésükre vonatkozó

kognitív nyelvészeti elemzések ezért kínálnak fontos adalékokat azoknak a test, tudat és nyelv viszonyát érintő nyelvfilozófiai modelleknek a továbbgondolásához, amelyek egy, a nyelvet megelőzően kibontakozó, s a nyelv teljes grammatikai és jelentéstani szerkezetét meghatározó mentális világ feltételezésére épülnek. Támpontot kínálnak ugyanakkor egy olyan én (self) koncepció megalapozásához is, amelyet a nyelvfilozófusok, így Davidson is, a történetileg terhelt, homályos és félreértésekre okot adó szubjektivitás fogalma helyett kívánnak bevezetni (Davidson 2001), és amely összhangba hozható azzal a Richard Rorty által sugallt meghatározással, miszerint „az én nem valami, aminek hitei és vágyai vannak, hanem hitek és vágyak hálózata” (Rorty 1991. 123).

A narratív keretek között megszülető fogalmi viszonyok jelentésformáló szerepének megvilágításával egyúttal megragadhatóvá válik számunkra az is, hogy a narratív módon elrendeződő értelmezési sémák használatával hogyan tudunk a kommunikációs partnerünknek mentális állapotokat (pl. hitet, vágyat, reményt vagy félelmet) tulajdonítani, és ezáltal kommunikációs intencióira következtetni. Nem kisebb a tétje egy erre irányuló kognitív nyelvészeti vagy narratív pszichológiai vizsgálatnak, mint hogy világossá tudjuk-e tenni az intenciótulajdonításon alapuló megértés folyamatát a népi pszichológiára vonatkozó tudatfilozófiai modellek és a mentalista nyelvkoncepciók szintézisének jegyében. Ezért ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak, miként kínál a kognitív nyelvészet és narratív pszichológia keretein belül kikristályosodott narratíva fogalom megfelelő alapot mind a népi pszichológiára vonatkozó tudatfilozófiai elméletek, mind a szándéktulajdonításra mint kommunikációs kritériumra fókuszáló nyelvfilozófiai teóriák újragondolásához.

2.1 Narratíva és megértés

Ebben a fejezetben arra a kérdésre keresek választ, hogy miként kínál a narratív én filozófiájának és pszichológiájának keretein belül kikristályosodott narratíva fogalom megfelelő

alapot mind a népi pszichológiára vonatkozó tudatfilozófiai elméletek, mind a szándéktulajdonításra mint kommunikációs kritériumra fókuszáló nyelvfilozófiai teóriák újragondolásához. E kísérlet jegyében kívánom új megvilágításba helyezni azt az előfeltevést, hogy a narratíva az individuumok közötti intencionális kapcsolatok és események reprezentációinak közlésére szolgáló eszközként válik éinformáló struktúrává. Úgy vélem ugyanis, hogy a narratív keretek között kialakuló fogalmi kapcsolatok jelentésalkotó szerepének tisztázásával egyúttal azt is megragadhatjuk, hogy miként tulajdoníthatunk mentális állapotokat (pl. szándék, hit, vágy, remény vagy félelem), attitűdöket kommunikációs partnereinknek a narratíva-orientált értelmezési folyamat keretében. Ebből a tételből kiindulva keresek választ például olyan kérdésekre, mint hogy hogyan születnek meg a hatékony kommunikációt és helyzetelemzést irányító fogalmi keretek; milyen kapcsolatuk van ezeknek a nyelvhasználattal és a nyelvi jelentéssel; és hogyan válhat ez a narratív struktúrákba ágyazott fogalom-jelentés kapcsolat éinformáló tényezővé a mindennapi kommunikáció gyakorlatában. Teszem mindezt az implicit narrativizálás hipotézisének újragondolásával amellet érvelve, hogy noha a megtestesült én narratívista koncepciójának több képviselője is elutasítja az implicit narratívák éinformáló szerepét hangsúlyozó, „erős narrativizmust”, a narratív én filozófiai elméletének érintenie kell az explicit narratívák értelmezését és a megtestesült tapasztalatok strukturálására való alkalmazását befolyásoló implicit narratívaszintek problematikáját. Ebben a megközelítésben a megérteni kívánt kommunikációs intenciók, attitűdök azért értelmezhetők narratívák segítségével, mert a megtestesült én cselekvési tapasztalatai maguk is narratív módon épülnek fel. Ennek következtében az egyén attitűdjeit, viselkedését olyan implicit, tudat alatt szerveződő és működő narratívák határozzák meg, amelyek egyaránt táplálkoznak az egyén autobiografikus narratíváiból és a cselekvéseit meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákból. Ez a koncepció arra az alapvetésre épül, hogy minden jelenbeli cselekvés olyan inherens jelentésszinteket hordoz magában, amelyek a

cselekvő múltjának és jövőjének határozatlan kiterjedései felé mutatnak. Azaz minden egyes cselekvési narratíva egy szélesebb értelmezési narratívakeretbe ágyazódik be, amely meghatározza az adott szituációban megvalósítható lehetséges cselekvések közül történő választásunkat, és válik viselkedést, cselekvést befolyásoló struktúrává. Amíg tehát az explicit narratívák olyan narratív konstrukciók, történetek, amelyeket szöveges, vagy más formában közölnek egymással egy kommunikációs folyamat szereplői, az implicit narratívák az értelemalkotás rejtett, a cselekvő attitűdjeit, döntéseit, választásait rendszerint tudat alatt meghatározó kognitív modelljei.

A népi pszichológia jelenségét érintő tudatfilozófiai modellek ennek a megértést segítő mindennapi kompetenciának a lényegét abban határozzák meg, hogy a kommunikatív kapcsolatban lévő emberek a felismert viselkedési mintázatok tükrében szándékokat, vágyakat, vélekedéseket stb. tulajdonítsanak egymásnak egy adott szituációban, és ez alapján értelmezzék, vagy jósolják meg egymás cselekvéseit. A népi pszichológia prediktív ereje teremti meg az egymással kommunikatív viszonyba kerülő felek részéről a megértés, empátia és a hatékony személyközi stratégiák alapjait. Ez a készségként elsajátított, mint Daniel Dennett írja, „naiv szociális technológia” (Dennett 1998, 43), az észlelések, vélekedések, intenciók és cselekvések között oksági kapcsolat lehetséges mintáinak mindennapi értelmezési keretként való felhasználását jelenti. A népi pszichológia a vélekedéseket, intenciókat, vágyakat, cselekvéseket stb. egymással valós oksági kapcsolatban lévő intencionális eseményeknek és állapotoknak tekinti. Ezek az oksági kapcsolatok általános törvényekkel leírható viszonyok.

A szándékokra, vélekedésekre, vágyakra utaló cselekvésmagyarázatok tehát az aktusok ésszerűségét feltételezve mutatják be a végrehajtásukhoz vezető mentális folyamatokat, azaz a cselekvők racionalitásából kiindulva próbálják megragadhatóvá tenni az aktusok valódi okait. Mint arra Jerry Fodor is felhívja a figyelmet, az „értelmes cselekvés” mint fogalom egy olyan lényegi oki elemet tartalmaz, amelyet egy adott kultúrában valamennyi individuum

értelmesség-kritériumnak tekint (Fodor 1975). Ennek jegyében képesek a kommunikáló felek egymáshoz mint intencionális rendszerekhez közeledni, vagyis mint olyan létezőkhöz, amelyek viselkedését úgy lehet megérteni és előre jelezni, hogy vélekedéseket, vágyakat, kívánságokat tulajdonítunk nekik (Dennett 1971). Ezeket a mentális állapotokat, véli Dennett, rendszerint abból kiindulva azonosítjuk, hogy azokat az individuumnak élettörténeteinek függvényében birtokolnia kell (Dennett 1998, 47). Más szóval, azt feltételezzük a másik ember viselkedésének megértésekor, hogy a neki tulajdonított mentális állapotok egyaránt igazak és relevánsak a narratívákban megjelenített élete szempontjából.

Az én és narratíva viszonyát különböző én-fogalmak jegyében megközelítő narrativista filozófiai koncepciók képviselői abban többé-kevésbé egyetértenek, hogy a népi pszichológiának nevezett kompetencia kialakulása és alkalmazása erős szálakkal kötődik a narratív gyakorlathoz. Más szóval, a népi pszichológia végső soron a narratív gyakorlat egyik sajátos formájának tekinthető. Ennek a Dennett (1991, 1998), illetve Bruner (2004), Gallagher (2006), Zahavi (2007), Herman (2008), Hutto (2009, 2016, 2022), Scalise Sugiyama (2008) által egyaránt osztott felfogásnak a sarokkövét az feltételezés jelenti, hogy a cselekvési indítékok és a hozzájuk kapcsolódó propozicionális attitűdök narratív rekonstrukciója egyet jelent azzal, hogy megértjük a cselekvő tettei által megjelenített „történetet”. A narratív gyakorlat révén válik a népi pszichológia olyan kifinomult, integrált készséggé, amely révén a cselekvések észlelésekor képessé válunk a cselekvési indítékokhoz kapcsolódó propozicionális attitűdök és más pszichológiai tényezők (pl. érzelem) kölcsönhatásának megértésére.

A továbbiakban Szécsi Gábor (2020, 2022) modelljére építve amellet fogok érvelni, hogy a népi pszichológia gyakorlatában megvilágított mentális konstellációk miként válhatnak az értelmezési folyamatokban megkerülhetetlen önszabályozó mechanizmusok alapjává. Ennek keretében abból az általános feltevésből indulok ki, hogy a narratívák interszjektív és énkonstituáló funkciója egyaránt explicit és implicit narratívaszintek kölcsönhatására vezethető

vissza. Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történeti konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltenek konkrét szöveges formát. Az implicit narratívák mélyebb szintjét az értelemalkotás specifikus, a kulturális és társadalmi viszonyrendszerébe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuум viselkedését. Míg az implicit narratívák másik csoportja az adott szituációban a lehetséges cselekvések közül választó individuум propozicionális attitűdjeit jeleníti meg. Ennek a gyakran tudat alatt, mindennemű fogalmi reflexió nélkül megvalósuló választásnak a kauzális folyamata (a választás indítéka- a választás- a választás várt eredménye) reprezentálja az individuум adott szituációhoz való viszonyát, azaz az explicit narratíváinak, kommunikációs, vagy más típusú cselekvéseinek értelmezését segítő implicit narratívák tárgyát. Valamely kommunikációs cselekvés során például a közlő által közvetített jelentéstartalmak oly módon válhatnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a közlő explicit és implicit narratívák metszéspontjában jeleníti meg az adott kommunikatív cselekvéshez vezető indítékokat, vágyakat, attitűdöket. E narratíva típusok együttes feldolgozása érzékeltetheti a befogadóval, hogy az adott szituációban lehetséges, társadalmilag elfogadott és értelmezhető aktusok közül a közlő milyen indíték alapján választott ki egyet üzenete közlésére, és hogy ennek az indítéknak a háttérében milyen vágy, hit, attitűd stb. rejlik. A cselekvési, viselkedési módok által közvetített implicit narratíva elsődleges rendeltetése tehát, hogy feltárja a cselekvő (közlő) konkrét szituációban észlelt problémával, valamint magával a szituációval kapcsolatos propozicionális attitűdjeit is. Más szóval, ennek a verbális és nonverbális jelekkel egyaránt megjelenített narratívátípusnak az elsődleges rendeltetése, hogy megragadhatóvá tegye: a cselekvő általában véve hogyan viszonyul az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. Ezek az implicit narratívák (például különböző stilisztikai eszközök, gesztusok, mimikai játékok, paranyelvi jelek révén) azt érzékeltetik a

befogadó számára, hogy a cselekvő rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az aktuálshoz hasonló problémákra a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekben. A kommunikációs üzenet megértésének feltétele ezért, hogy a befogadó oly módon értse meg, hogy a közlő az adott szituációban miért éppen az általa észlelt cselekvést választotta üzenete közvetítésére, hogy egyúttal megpróbálja reprodukálni annak konkrét szituációval és problémával kapcsolatos általános attitűdjeit is.

A kommunikációs cselekvések során a közlő által közvetített jelentéstartalmak tehát oly módon válnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a közlő a cselekvése által közvetlenül megjelenített, explicit történet és a cselekvéshez való viszonyát reprezentáló, implicit történet metszéspontján teszi érzékelhetővé a befogadó számára a kommunikatív aktushoz vezető indítéket, vágyat, attitűdöt, vélekedést. A kommunikatív cselekvés különböző stíluselemekkel, nonverbális eszközökkel és más kellékekkel megjelenített és az üzenet önmagához való viszonyát reprezentáló dimenziója így egy olyan implicit narratívát feltételez, amely azt hivatott világossá tenni az adott szituációban, hogy a közlő miért az általa végrehajtott aktust választotta a társadalmilag elfogadott, lehetséges cselekvések közül. Így ennek az implicit narratívának a reprodukálása a feltétele annak, hogy a befogadó megragadja a közlő aktusának szubjektív elemeit, és ezáltal az aktus jakobsoni értelemben vett poétikai funkciója érvényesülhessen (Jakobson 1972). Más szóval, ez a narratíva típus tárja fel egy cselekvés szubjektív elemeit, a cselekvő szándékát, vélekedését, vágyait a cselekvő választását megérteni akaró egyén számára. Az explicit és az implicit narratívaszintek egyidejű reprodukálásával válhat a népi pszichológia eszközeit használó egyén számára világossá, hogy egy adott helyzetben lehetséges, társadalmilag elfogadott cselekvések közül a cselekvő/közlő milyen indíték alapján választott ki egyet üzenete közvetítésére, és hogy ennek az indítéknak a háttérében milyen propozicionális attitűdök, érzések stb. jelennek. Ennek az indítéknak a jegyében lehet egy adott szituációban valamely cselekvést és cselekvőt racionálisnak tekinteni, és hasonló szituációkban

előre jelezhetőnek tartani bizonyos aktusait és viselkedésmódját. Az explicit narratívákat, azaz valamilyen konkrét probléma megoldására irányuló aktus eseménystruktúráját megjelenítő cselekvések (pl. a történetmesélésre irányuló kommunikatív aktusok), közvetlenül észlelhető eseménysorok, jelek révén hivatottak feltárni a cselekvő/közlő indítékait. A cselekvő ezek segítségével kívánja közvetlenül megragadhatóvá tenni, hogy miért éppen az adott cselekvést tekintette leginkább megfelelőnek az általa észlelt probléma megoldására, és a problémamegoldással kapcsolatos üzenete közvetítésére. Ezzel a narratíva-típussal a cselekvő/közlő azt „meséli el” egy adott helyzetben, hogy miért reagált a befogadó által érzékelt konkrét cselekvéssel az észlelt problémára. Ezzel egy időben viszont a cselekvő aktusaival, viselkedésével megjelenít egy implicit narratívát is, hogy megragadhatóvá tegye az észlelt problémával és magával a cselekvési helyzettel kapcsolatos általános attitűdjeit. Ezzel a különböző cselekvésformákkal, verbális és nonverbális jelekkel megjelenített történettel a cselekvő/közlő érzékeltetni kívánja környezete számára cselekvése szubjektív elemeit, és ezáltal azt, hogy általában hogyan viszonyulna az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. Ezek a pl. stilisztikai eszközökkel, gesztusokkal, mimikai játékokkal megjelenített, implicit narratívák azt teszik érzékelhetővé a cselekvő környezete számára, hogy a cselekvő rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az adott helyzethez hasonló szituációkban hasonló problémákra.

A cselekvések, kommunikatív cselekvések által megjelenített narratívák tehát egymással kölcsönhatásban biztosítják a cselekvések megértésének, a cselekvési indítékok megragadásának feltételeit a legegyszerűbb népi pszichológiai értelmezési folyamatoktól a legkomplexebb kommunikációs jelentéstartalmak reprodukálásáig. Az explicit és implicit narratívák metszéspontjában válik igazán érthetővé, hogy a cselekvő a társadalmilag elfogadott lehetséges aktusok közül miért éppen az aktuális cselekvést választotta az általa észlelt probléma megoldására és ezzel együtt cselekvési indítékai megjelenítésére. Ez pedig

nyilvánvalóan akkor történhet meg, ha a cselekvő és a cselekvését megérteni akaró egyén az adott helyzetben az adott probléma kapcsán hozzávetőlegesen ugyanazokkal az ismeretekkel rendelkezik, azaz egyaránt ismerik az egyén viselkedését az adott helyzetben meghatározó metanarratívákat. Az egyszerűbb népi pszichológiai diskurzusokban például a cselekvést, viselkedést értelmező egyén oly módon ruházza fel a lehetséges aktusok közül választó cselekvőt intenciókkal, vágyakkal, attitűdökkel, hogy egyrészt megérti a cselekvő választásának mentális okát, indítékát a cselekvés által közvetlenül megjelenített, explicit narratíva révén, másrészt a cselekvő által küldött jelek segítségével és a cselekvést társadalmilag, közösségileg meghatározó metanarratíva ismeretében reprodukálja azt az implicit narratívát is, amit a cselekvő az adott szituációval és problémával kapcsolatos általános attitűdjeiről „mesél el” az egyén számára, aki feltehetőleg így tud a népi pszichológia eszközeivel racionalitást tulajdonítani az észlelt cselekvésnek, és válik képessé arra, hogy prognosztizálja hasonló szituációkban a másik fél viselkedését, lehetséges aktusait.

Úgy vélem, hogy ez a fentiekben részletezett kommunikációs modell lehet segítségünkre olyan összetett kognitív processzusok leírásakor is, mint amilyen a zenei megértés folyamata. A következő fejezetben ezért a tudatfilozófiai és zenepszichológiai modellek általam javasolt szintézisével arra kívánok rávilágítani, hogy a zenei megértés folyamata különböző komplexitású történeteket felölelő explicit és implicit narratívák metszéspontjában valósul meg. Azon túl, hogy ennek a feltevésnek a vizsgálatával fontos adalékokkal egészíthetjük ki a fenti elemzések eredményeit, a javasolt szintéziskísérlettel egyúttal új megvilágításba helyezhetjük a zenei megértés narratológiai modelljeinek fogalmi alapjait is.

2.2 A zenei megértés problémája narratológiai megközelítésben

Ebben a fejezetben tehát amellet próbálok érvelni, hogy a narrativitás és intencionalitás viszonyának tisztázáshoz érdekes adalékokkal szolgálhatnak azok a zenei megértés processzussának narratológiai megközelítésére épülő modellek, amelyek a befogadói narratívák és a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk viszonyát hivatottak tisztázni. Mint arra a későbbiekben felhívom a figyelmet, e modellek elemzése egyúttal elvezethet bennünket egy, a zenei megértés alapjait megvilágító narratológiai modell fogalmi kereteinek meghatározásához is. Az általam javasolt megközelítésben ennek egyik lehetséges irányát a zenetudomány, és -pszichológia területén született narratológiai koncepciók (Maus 1988, 1991; Newcomb 1987; Levinson 2004; Grabócz 2004) és a nyelvi performancia tényeit a narratológiai kontextusban taglaló nyelvészeti, nyelvfilozófiai, narratív pszichológiai elméletek szintézise jelentheti. E szintézis lehetőségeit taglalva arra próbálok rávilágítani, hogy a zenei alkotások által közvetlenül megjelenített, explicit narratívák és a művek stíluselemeiben kódolt, és az alkotó, valamint előadó közlési folyamathoz való viszonyát reprezentáló, implicit narratívák egyidejű reprodukciója a befogadó észlelt művel és a befogadás szituációjával kapcsolatos saját narratíváinak mozgósításával egyetemben történik meg. Ezek a befogadói narratívák jelentik a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét, amelyek a befogadó mentális világának megfelelő tartalommal töltik fel az interpretáció során rekonstruált explicit és implicit történeteket. A személyes asszociációk úgy válnak a mű keletkezését és adott szituációban való bemutatását meghatározó explicit és implicit narratívák megragadásán alapuló „zenei tapasztalat” forrásává, hogy szorosan összefonódnak az alkotói és előadói intenciókat meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákra vonatkozó háttértudással. Azaz bár a művek által megjelenített explicit és implicit narratívák megfelelő rekonstrukciója szükségessé teszi a művek alkotásakor és előadásakor érvényes társadalmi és kulturális metanarratívák ismeretét és az alkotói, előadói

szándékok ennek megfelelő megragadását, az alkotói, előadói intenciók rekonstrukciójához szükséges háttértudást magában hordozó történetek a művel kapcsolatos más (a művel és a mű által megjelenített narratívával, valamint a befogadás szituációjával kapcsolatos) befogadói narratívákkal összekapcsolódva válnak a zenei interpretáció alapjává.

A narratívákat megjelenítő, történetként megélt alkotói aktusok a cselekvések által megjelenített narratívák és az aktusokat meghatározó kulturális és társadalmi metanarratívák metszéspontjában kapnak olyan jelentést, amely révén megragadhatóvá válnak az alkotói intenciók, vágyak és hitek. Egy zenei alkotás interpretációjakor a befogadó ezeket az intencionális okokat próbálja reprodukálni és saját korának metanarratívái által meghatározott történeteiben megjeleníteni. Azaz megkísérli az alkotói aktusok szituációjába beépült inherens jelentéseket feltárni és történetek révén önmaga számára érthetővé tenni. Mindezt tehát annak tudatában teheti meg, hogy az alkotók tettei által megjelenített narratívák a vizsgált kultúrák és társadalmak tagjainak identitását, értékrendjét, hagyomány-fogalmát meghatározó, átfogó történetek, metanarratívák által determináltak. Ez az egymásba fonódó történetek komplex rendszerét feltételező összetett interpretációs folyamat teheti a narratív nyelv és gondolkodás elemzését a zenepszichológia számára is tanulságos kísérletté.

A zenei megértés során feltárt explicit narratívák a művekben rejlő narratív szerkezet révén ragadhatók meg. Ez a narratív szerkezet a zenehallgatáskor valós időben felépülő narratív folyamat gyümölcse, amit tisztán zenei eszközökkel alakít ki a zeneszerző az időbeli formastruktúra és a hangzás egymással összehangolt rendszereibe ágyazva (Maus 1988, 1991). A zeneművek explicit történetyszerűsége, narratívuma rendszerint oly módon válik felismerhetővé, hogy a művek formaszerkezete (metrikai és dallamszerkezete) és tonalitása a variációkkal, ismétlésekkel, visszatérésekkel úgy épül fel, mintha egy történetet jelenítene meg (Maus 1991, Newcomb 1987; Levinson 2004). A zeneművekben rejlő mozgásmintázatok (gesztusok) és karakterek explicit narratívákba rendeződnek, és a zenén kívüli világ létezőihez

kapcsolt dinamikus mintázatokat tükröznek. Mindez olyan drámai szerkezetet kölcsönöz a zenei alkotásoknak, amely a drámai feszültség keletkezésének és feloldásának erőteljes befogadói érzelmet generáló kifejezőeszközeiből épül fel. Ezeket az érzelmet a zeneszerző a dallamalkotás és tonalitás révén közvetlenül kommunikálja, az előadó pedig a hangindítás minőségével, a hangszínnel, a hangok finomidőzítésével és más akusztikai eszközökkel közvetlenül fejezi ki (Juslin 2000, 2003). Az így megjelenített érzelmekre a zenei szakirodalom mint zenében rejlő karakterekre hivatkozik.

A zeneművek által megjelenített explicit narratívák észlelését, mint arra Ray Jackendoff és Fred Lerdahl zeneszerző közös munkájukban rávilágítanak (Jackendoff-Lerdahl 1983, 2006), mindenekelőtt az teszi lehetővé, hogy a komponálás, az előadás és zenehallgatás azonos tudati reprezentációkat feltételeznek. Azaz a különböző zenei tevékenységek végzésekor ugyanolyan típusú tonális, formai stb. reprezentációk aktiválódnak. Emellett a zenei folyamatok rendezettek, szabályszerűek, amelyek mögött az alkotók, előadók és a zenehallgatók által egyaránt ismert „zenei nyelvtanok” működése rejlik. E „nyelvtanok” hordozzák magukban azokat a szabályszerűségeket, amelyek révén egy alkotás egy adott zenei stílusnak megfelelő, jól formált zeneművé válik.

Ez az azonos típusú tudati reprezentációkat és általános szabályszerűségeket feltételező folyamat a zeneművek stíluselemei által megjelenített implicit narratívák felismerésével alapozza meg a zenei megértés processzusát. Az implicit narratívák reprodukálása az adott zenemű stílusára, a szerző és előadó egyéniségére és élettörténeteire, a mű keletkezését és előadását meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákra stb. vonatkozó ismeretek függvényében a népi pszichológiának nevezett sajátos logikai behaviorizmus mentén történik. Ennek során a zenét hallgató ember a zenemű előadásához vezető aktusok ésszerűségét feltételezve, a szerző és előadó racionalitásából kiindulva próbálja megragadni a szerzői és előadói indítékokat, intenciókat, hiteket. Dennett fentiekben ismertetett gondolatmenetét

követve feltételezhetjük, hogy ezeket a mentális állapotokat a befogadó abból kiindulva azonosítja, hogy azokat a racionális cselekvőnek tekintett alkotónak és előadónak élettörténeteinek függvényében birtokolnia kell. Azaz a zeneművet észlelő individuum úgy alkot narratívát az alkotói és előadói aktusokról és azok körülményeiről, hogy megpróbálja rekonstruálni a viselkedés relevanciáját megvilágító élettörténeteket, amelyek így egyfajta keretnarratívaként szolgálnak a kompozíció által kifejezett implicit narratíva értelmezéséhez. Ez alapján jut a befogadó arra a következtetésre, hogy az adott zenemű születéséhez és előadásához vezető aktusok teljes mértékig relevánsak és ésszerűek az általa különböző mentális állapotokkal felruházott zeneszerző és zenész esetében.

A befogadó a megértett és a saját történeteivel egybevetett narratívák tükrében minősíti racionálisnak és ezáltal az elvárásainak megfelelően alakulónak az alkotói és előadói aktusokat. Ez az értelmezési folyamat a befogadónak arra a képességére épül, hogy reprodukálva a zeneművek által közvetlenül megjelenített narratívákat és az azokat meghatározó élettörténeteket, közösségi, társadalmi metanarratívákat képes megérteni, hogy az alkotó és az előadó az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül miért éppen az észlelt aktusokat választotta ki céljai elérésére. A zeneművek által reprezentált, explicit narratívák az alkotók és előadók élettörténeteiből táplálkozó implicit narratívák viszonyában válnak a hallott zenei alkotások értelmezésének és az adott zenei stílus jegyében született zeneművekkel kapcsolatos befogadói elvárásoknak a pilléreivé. Ahhoz tehát, hogy a befogadó megértse az alkotói és előadói intenciókat, tudnia kell, hogy az adott helyzetben milyen társadalmilag elfogadott lehetséges cselekvések közül választhatta ki az általa fontosnak tartott üzenet közvetítésére leginkább megfelelőnek tűnő aktust. Az alkotói és előadói cselekedetek reprodukálható oka ebben a választásban rejlik.

Az alkotó és az előadó a megkomponált művel, illetve a mű előadási módjával jelzi a cselekvési mintákat kínáló metanarratívákhoz való viszonyát, hogy ily módon is értelmezési

támpontokat kínáljon cselekvései megértéséhez az adott szituációban. Más szóval, az alkotás és az előadási mód az alkotó és az előadó társadalmi, kulturális metanarratívához való viszonyát jelenítik meg. A befogadó ennek ismeretében rekonstruálja a komponista, vagy a művet előadó zenész indítékait, valamint az azokat befolyásoló vélekedéseket, vágyakat, és ennek tudatában minősíti az adó cselekedeteit egy adott kommunikációs szituációban racionálisnak vagy irracionálisnak.

Az explicit zenei narratívák háttérben tehát olyan implicit narratívák húzódnak, amelyek annak a kérdésnek a tisztázásához nyújtanak értelmezési támpontot, hogy a komponista, vagy az előadó miért éppen az adott cselekvést választotta a kulturálisan és társadalmilag elfogadott lehetséges aktusok közül az általa a konkrét szituációban közvetíteni kívánt történet megjelenítéséhez. A zeneszerző és az előadó elsődleges indítéka, hogy a befogadó a választás okát reprezentáló történetet a zenemű stílusjegyei és az előadás módja által megjelenített implicit történetnek a jegyében reprodukálja. Ennek alapvető feltétele pedig, hogy a befogadó megfelelő információkkal rendelkezzen az zeneszerző és az előadó által lehetségesnek tekintett cselekvések körének és a társadalmilag elfogadott potenciális aktusok csoportjának viszonyáról, vagyis arról, hogy az adott szituációban adó milyen lehetséges cselekvésekkel reagálhatna a megoldani kívánt problémára. Voltaképpen az ilyen jellegű információk befogadása és feldolgozása jelenti a zenei megértés fundamentumát.

A zeneszerző és az előadó által fontosnak tartott üzenetek tehát oly módon válnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a zenemű által közvetlenül megjelenített, explicit történet és az alkotói vagy előadói aktushoz való viszonyát reprezentáló, implicit történet metszéspontján teszi érzékelhetővé a vevő számára a mű vagy az előadási mód háttérben rejlő szándékot, vágyat, attitűdöt, vélekedést. A zenemű különböző stíluselemekkel, nonverbális eszközökkel, illetve más kellékekkel megjelenített, és az alkotói vagy előadói üzenet önmagához való viszonyát reprezentáló dimenziója így egy olyan implicit narratívát feltételez,

amely azt „beszéli el” az adott szituációban, hogy az alkotó vagy előadó miért az általa végrehajtott aktust választotta a társadalmilag elfogadott, lehetséges cselekvések közül. Más szóval, ez a narratíva típus tárja fel egy zenemű vagy előadói stílus szubjektív elemeit, a cselekvő szándékát, hitét, vágyait a cselekvő választását megérteni akaró befogadó számára. Az explicit és implicit zenei narratívák egyidejű reprodukálásával válhat a népi pszichológia eszközeit használó befogadó számára világossá, hogy egy adott helyzetben lehetséges, társadalmilag elfogadott cselekvések közül a zeneszerző vagy a művet előadó zenész milyen indíték alapján választott ki egyet üzenete közvetítésére, és hogy ennek az indítéknak a háttérben milyen vélekedések, vágyak, attitűdök rejlenek. Ennek az indíték-tulajdonításnak a jegyében lehet a zenei megértés folyamatában az alkotói és előadó aktusokat racionálisnak, a zenei elvárásoknak megfelelőnek tekinteni.

Az explicit zenei narratívák értelmezésekor funkcionáló befogadói elvárások kulcsszerepet játszanak a zenei megértés folyamatában. A befogadó az adott zenei stílus ismeretében a zenehallgatás minden pillanatában strukturális elvárásokat alkot a zene időbeli formaszervezetének szimmetriáiról és aszimmetriáiról, a dallammenetről, hangzatokról (Huron-Margulis 2010), általában véve a zene folytatásáról. Attól függően, hogy ezek a pillanatnyi elvárások mennyiben teljesülnek, vagy maradnak beteljesületlenek, különböző érzelmek keletkeznek a zenehallgató individuumban. Ezeket az elvárásokat azonban nem csupán a stílus ismerete, hanem a zeneszerző és előadó intencióit meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákkal kapcsolatos tudás is táplálja. Ennek a komplex ismeretanyagának a birtokában következtethet a befogadó az alkotó és előadó indítékait megjelenítő implicit narratívákra, és minősítheti racionálisnak, azaz a befogadói elvárásokkal összhangban levőknek a zenei élmény megszületéséhez vezető alkotói és előadói aktusokat.

Az explicit és implicit zenei narratívák metszéspontjában válik igazán érthetővé, hogy a zeneszerző és az előadó a társadalmilag és kulturálisan elfogadott lehetséges aktusok közül

miért éppen az aktuális cselekvést választotta üzenete közvetítésére, és ezzel együtt cselekvési indítékai megjelenítésére. Ez pedig kizárólag akkor történhet meg, ha az alkotó és előadó aktusainak indítékait megérteni akaró befogadó ismeri a társadalmilag és kulturálisan elfogadott, lehetséges aktusokat a mű születésekor és előadásakor megjelenítő, és ezáltal az alkotó és előadó viselkedését az adott helyzetben meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákat. E metanarratívák ismeretében reprodukálhatja a zenei folyamat feldolgozásakor a befogadó a zeneművek implicit narratívái által megjelenített, rendszerszerűen felépített jelentéseket (Walker 2004).

Az ilyen módon megragadható implicit narrativitás különböző alkotói szándékokat tárhat fel a befogadó előtt. A kortárs zenét meghatározó szerzői intenciókat például Ricoeur nyomán négy alapvető csoportban rendezni el a kortárs zenetudomány (Grabócz 2004). Az első rejtett narratívátípus a mű komponálásának pillanata és az elbeszélte történet múltbeli időpillanata közötti távolság megteremtésével a programzenei tradíció dekonstrukálására irányuló alkotói törekvéseket jeleníti meg. A második típus a tradicionális műfajok újraalkotásáról való lemondást tükröző, ún. elrontott narráció. A harmadik típus a hagyományos zenei elvekkel való totális szakítás szándékát mutatja azzal, hogy az ezzel élő alkotók valamilyen ember előtti vagy utáni természeti modellre építenek. A negyedik típusú rejtett narratíva viszont a narráció tradicionális irányának megfordítására irányuló alkotói szándékot jeleníti meg azzal, hogy a szerző már kész intonációktól, sémáktól indulva tér vissza az idő és a tér legmélyebb szintjeihez.

Az explicit és implicit zenei narratívák metszéspontjában válik a zenei megértés alapját jelentő narráció legfontosabb elemévé a Ricoeur által külön is vizsgált kétféle idő - az egyes zenei epizódok egymásra következésének kronologikus ideje, valamint az egységes történetté szerveződés nem-kronologikus pillanata – közötti kölcsönhatás. A narráció így az alaphelyzet és beteljesülés közé épülve egy sajátos idődimenziót képes kialakítani. Erre utalnak a zenei

alkotásokban felfedezhető különböző egyensúlyformák, amelyek intonációval való feltöltése az egyes kultúrákban és korszakokban más és más módon történt. A klasszika és romantika korában például a barokk soroló formáival ellentétben a drámai, epikus szerkezetek kapnak kiemelt szerepet, amelyek a kétségbeesés állapotától a harmónia megtalálásáig kísérik a hős útját, és tökéletesen alkalmasak arra, hogy a szerző által megélt élményvilágot is bevonják a jelentésformálás folyamatába.

Ez a különböző narratíva típusok egyidejű rekonstrukcióján alapuló értelmezési processzus azonban a befogadó konkrét zenei élménnyel és a befogadás szituációjával kapcsolatos saját, többnyire autobiografikus narratívái mozgósításával válik a zenei tapasztalat alapjává. Ezek narratívák hordozzák magukban a zenei értelmezés pszichodinamikus forrását jelentő gondolati, érzelmi asszociációk lehetőségét, az explicit és implicit narratívák egyidejű értelmezésének sajátos fogalmi keretét. Mint arra Juslin is rávilágít, a zenét hallgató ember számos, a zenével való találkozáshoz kapcsolódó asszociációt képes mozgósítani az értelmezés folyamatában (Juslin 2013). Ezek olyan személyes narratívák hálózatát feltételezik, amelyek az adott zenéhez és a zene befogadásának adott szituációihoz kötődő korábbi érzelmeket is képesek felidézni.

Az explicit narratívák észlelése mozgósítja a befogadó észlelt hangsorral kapcsolatos valamennyi történetét a legegyszerűbb testi cselekvésektől a legkomplexebb narratívákig. Ezek a narratívák épülhetnek megtörtént események emlékképeire, vagy a befogadó által alkotott történetekre. Ez a mozgósított narratívák által kijelölt asszociációs keret jelenti az implicit narratívák interpretációs háttérét. Ezt az asszociációs keretet természetesen jelentős mértékben szűkíti a cím és/vagy a zeneszerző és/vagy stílus és korszak ismerete. Minél tágabb az asszociációs keret, annál nehezebb felismerni a zenemű, vagy az előadás által megjelenített implicit narratívát.

Az ebben az asszociációs keretben mozgósított, pszichodinamikus szintű jelentések, saját élettörténethez köthető képzetek többnyire gondolati reflexió nélkül, tudatosan nem hozzáférhető formában válnak az interpretációs folyamat elemeivé. Az így megvalósuló asszociációk az autobiografikus narratívákhoz, illetve a befogadó életét meghatározó általános eseménysémákhoz pontosan köthető, affektív állapotokat hívhatnak elő a zene hallgatásakor (Gaver – Mandler 1987). Ebben a folyamatban fontos szerep jut a kompozícióhoz kapcsolódó, szubjektív vizuális képzeleti képeknek, amelyek alapvető forrása a zenei folyamat szerveződése. Lakoff és Johnson modelljéből kiindulva feltételezhetjük, hogy a zenei folyamat szerveződése és a testi tapasztalataink által táplált, a környező világot leképző képzeleti képek között valamilyen nonverbális, metaforikus megfeleltetést alkalmazunk a zene hallgatása közben (Lakoff-Johnson 1980). Ennek eredményeként önkéntelenül mozgósított téri-vizuális metaforák jegyében fogadjuk be a hangsorokat, legyenek azok mély vagy magas hangok, felfelé ívelő vagy lefelé lépegető dalamvonalak (Brower 2000). Ezek a vizuális képzetek – különösképpen a zenemű címének ismeretében – fontos szerepet töltenek be a mű által megjelenített explicit narratíva értelmezésében akkor, amikor az észlelt dallamsorhoz egy, az egyéni élményeket és átélt érzelmeket konzerváló képzeleti képet kapcsolunk. Ezek a képzeleti képek maguk is történetekből, gyakran autobiografikus narratívákból táplálkoznak, és válnak a zenei művek interpretációját meghatározó esztétikai érzelmek forrásaivá.

A fentiekben tehát egy, a zenei megértés alapjait érintő narratológiai modell fogalmi kereteinek meghatározására tettem kísérletet. Ennek során arra próbáltam rávilágítani, hogy a zenei megértés folyamata olyan narratívák metszéspontjában valósul meg, amelyek alapvetően két szinten rendeződnek el, és teremtik meg ezáltal a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. Ezzel pedig azt az általános hipotézist kívántam igazolni, hogy végsősoron minden zenemű megjelenít olyan explicit és implicit narratívákat,

amelyek személyes asszociációk kereteiként működő befogadói narratívákkal összekapcsolódva képezik a művek értelmezésének fundamentumait.

Úgy vélem, hogy egy, a zenei megértés narratológiai megközelítésére épülő érvelés plauzibilitása szempontjából kulcskérdés, hogy mennyire sugall meggyőző koncepciót a befogadói narratívák és a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk kapcsolatáról. Ezért a következőkben azt vizsgálom, hogy miként reprodukálja valamely zenemű befogadója az elhangzott zenei alkotás által megjelenített alkotói és előadói narratívákat saját történeteinek mozgósításával. Megközelítésemben ugyanis ezek a befogadói narratívák jelentik a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. Mint arra a későbbiekben rávilágítok, a művek értelmezését meghatározó explicit és implicit narratívák megfelelő rekonstrukciója nyilvánvalóan szükségessé teszi a művek alkotásakor és előadásakor érvényes társadalmi és kulturális metanarratívák ismeretét és az alkotói, előadói szándékok ennek megfelelő megragadását. Az alkotói, előadói szándékokat felismerhetővé tevő háttértudást magában hordozó történetek azonban a művel kapcsolatos más (a művel és a mű által megjelenített narratívával, valamint a befogadás szituációjával kapcsolatos) befogadói narratívákkal összekapcsolódva válnak a zenei interpretáció alapjává. A zenei ismétlésre és az előadói szabadság problematikájá irányuló elemzéseim során annak az általános hipotézisnek az igazolására vállalkozom, hogy minden zenemű megjelenít olyan explicit és implicit narratívákat, amelyek személyes asszociációk kereteiként működő befogadói narratívákkal összefonódva vezetnek el a művek értelmezéséhez.

3 NARRATÍVA, ZENEI INTERPRETÁCIÓ, IDŐ

A zenei megértés narratológiai modelljére épülő érvelésünk során tehát abból a feltevésből indulunk ki, hogy a zenei alkotások által közvetlenül megjelenített történetek és a művek stíluselemeiben kódolt, az alkotó, valamint előadó közlési folyamathoz való viszonyát reprezentáló, narratívák egyidejű reprodukciója a befogadó észlelt művel és a befogadás szituációjával kapcsolatos saját történeteinek a felidézésével egyetemben történik meg. Ezek a befogadói narratívák jelentik a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét, amelyek a befogadó mentális világának megfelelő tartalommal töltik fel az interpretáció során megragadott történeteket. Az így mozgósított személyes asszociációk pedig oly módon válnak a mű keletkezését és bemutatását meghatározó narratívák interpretációján alapuló „zenei tapasztalat” forrásává, hogy szorosan összefonódnak az alkotói és előadói intenciókat meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákra vonatkozó háttértudással. A zenei művek megértése így válhat különleges, időbeli folyamattá. Ez az időbeliség egyrészt az adott zenemű eleje és vége közötti időintervallumból, másrészt a zene történelmi fejlődéséből, változásából fakad. Bach hallgatósága nem hallhatta soha Dohnányi vagy Bartók kompozícióit, sőt valószínűleg el se tudtak volna képzelni ilyesmit. Ma viszont ismerjük az elmúlt 300 év zenéjét és annak fejlődését és változásait. Napjainkban a hallgató eszköztára, kialakult zenei modelljei a felszínesebb zenei sablonok, kifejezőeszközök tekintetében is lényegesen szélesebb területen mozog, mint 200 vagy akár 100 évvel ezelőtt. A mélyebb zenei struktúrák kollektív emlékezete pedig még inkább a modern ember sajátja. Ezen a zenei narratíva fentebb részletezett implicit megtapasztalását értem, ami a hallgatóságban az évtizedek, évszázadok alatt dinamikusan egymásra épülő, tudat alatt beépült zenei sablonok és képességek összessége. A továbbiakban ennek, a zeneművek interpretációját meghatározó időbeliségnek a narratológiai megközelítésére vállalkozom a zenei alkotások ismétlésének értelmezésben betöltött szerepét vizsgálva.

3.1 Az ismétlés interpretációs szerepe a befogadó szempontjából

Ha azt feltételeznénk, hogy a zeneművet a hallgató befogadó olyan módon tud megjegyezni első hallásra dallamokat, hogy a mű másodszori meghallgatása elsődleges lenne a tökéletes ismétlés élményei közül, akkor határozott különbséget kellene tennünk az első és az összes többi meghallgatás között, vagyis szét kellene választanunk két kategóriára a zenei befogadás vizsgálatát, a megértés értékelését, hiszen egy zeneművet is csak egyszer lehet először meghallgatni. Az ismételten hallott zenemű értelemszerűen már egy kialakult modellbe érkező, a hallgató egyéni érzélemvilágában létrejött lenyomat valamilyen mértékű felébresztése. A hallgatóban, legalábbis részben, már készen van a zenemű korábbi átélése által generált élmény. Mivel viszont nem feltételezhetjük, hogy az első meghallgatása egy zeneműnek minden szempontból ideális minőségi szituációban történt, beleértve a hallgató aktuális fizikai és lelkiállapotát, ezért a határozott különbséget az első meghallgatás és az ismételt meghallgatás között csak egy elméleti modell felállítása indokán lenne érdemes megtennünk, de ez túlmutat az értekezés keretein. Valamely zenemű esetében a második meghallgatást teljes mértékben az ismétlés élményének betudni természetesen hivatásos zenészeknek is csak ritkán sikerül, és akkor is leginkább csak rövid és egyszerű darabok esetében. Leginkább jellemző, hogy egy darab teljes mértékben ismétlés-szerű élményéhez

többször is meg kell hallgatni az adott művet. Ebben az szituációban minden darab esetében más-más időintervallumról beszélünk, ezek ráadásul minden egyes befogadó esetében változnak is. Ha pedig komplexebb művekről van szó, a leginkább jellemző, hogy a teljes ismétlés élménye nem alakul ki egy képzett zenehallgató esetében sem, hiszen vannak olyan részei a műnek, amiket felismer és ismétlésnek hall, más részeket pedig újszerűnek vagy teljesen újnak észlel akár sokadik meghallgatásra is. A zene befogadója szempontjából tehát kijelenthetjük, hogy az esetek döntő többségében nem beszélhetünk egy-egy zenemű meghallgatásakor keletkezett tökéletes ismétlés élményéről, hanem a már ismert darabok

esetében is csak bizonyos százalékban tapasztalható ismétlés-élmény. Az adott zenemű megértése szempontjából az "ismétlés-élmény", vagy az "ezt már ismerem" élmény fontos kapaszkodó. A hallgató már a zenemű korábbi meghallgatásai alkalmával kialakította az adott, általa ismert részre vonatkozó képeket, asszociációkat, és részben kíváncsi, hogy újra át tudja élni azokat az élményeket hasonlóképpen vagy esetleg az adott, ismert részhez további új információk kapcsolódnak, harmonikus módon gazdagítva az addig tapasztaltakat.

Másik fontos élmény az ismert zenemű esetében, vagy annak ismert részletével kapcsolatban, ha az élmény valamennyire más lesz a hallgatónak, mint amit korábban tapasztalt. Az ilyen jellegű változást jellemezhetjük váratlannak, hiszen az ismétlés addig megszokott élménye helyett egy újszerű értelmezést nyer a darab vagy a darab részlete. Ez az élmény alapvetően kétfajta lehet: vagy neki tetsző, különleges élményként éli meg a hallottakat, vagy az általa eddig kialakult, élményekben gazdag részlet az előadás alkalmával valamilyen mértékben deformálódik, és csalódást kelt, vagyis az elraktározott élmények nem jönnek elő vagy csak kis részben jelennek meg. Mindkét esetben lényeges konklúziót vonhatunk le: ha egy már ismert darabot vagy részletét eddig nem tapasztalt, újszerű élményekkel gazdagodva halljuk, az eddigi előadások esetleg nem voltak elég kifejezők, hiszen nem adták ezt az élményt? Másrésztől, ha az ismert részt olyan előadásban halljuk, amelyben az csupán egy ismétlése annak, amit már hallottunk, esetleg annál is szerényebb, akkor felmerül a kérdés, hogy esetleg az előadó interpretációja miatt van ez így, vagy talán bennem, hallgatóban van a hiba? A legáltalánosabb jelenség mégis az, amikor arról beszélhetünk, hogy a hallgató az ismétlés élménye alatt nyugtázza, hogy ezt már ismeri, emlékeinek összessége felidéződik, és mindez egy jó érzéssel, megnyugvással tölti el. De akkor milyen jelentősége bír a hallgató ismétlés-élményének az adott zenemű megértésében? Amennyiben tökéletes szellemi tisztasággal rendelkezünk, az ismétlésre mint kapaszkodóra nem lenne szükség. Ebben az esetben a zene minden rétege és mondanivalója elsőre érthető, és tiszta lenne, mint valami átlátszó gyémánt, ami ragyog is, és

az ember vég nélkül tudna gyönyörködni benne, mindig más és más oldaláról szemlélve, miközben egyúttal az egészet is tökéletesen átlátja, sőt élvezi. Mivel az ilyen totális élmény átélése nemigen lehetséges, a befogadónak kapaszkodókra van szüksége, amelyek talán legfontosabb elemeit éppen az adott darabra vonatkozó, ismert, már elraktározott zenei élmények jelentik.

3.2 Az ismétlés szerepe az előadó szempontjából

Az előadó szempontjából az ismétlés a zenei művekben kódolt narratívák közvetítésének mindennapi eszköze. A hallgatóság ugyanakkor többet vár egy zenei élménytől az "ismétlés"-érzetnél. A befogadó az "ismerem már" érzésén túl valamilyen maradandó élményt vár az előadótól. Az előadónak tehát olyan kettős feladattal kell szembenéznie, hogy miközben ő maga óhatatlanul is ismétli, amit gyakorlás közben többször eljátszott és folyamatosan csiszolt, finomított, a színpadon mégsem mutathat be csupán egy produkciót (legyen az önmagában bármennyire is komoly teljesítmény), hanem el kell mesélnie a darabot, végig kell élnie a mű mondanivalóját. Ha az előadó nem „éli meg” a zene mondanivalóját az előadás alatt, más szóval, ha a történetet nem meséli el, a közönség sem fogja tudni igazán interpretálni a zene által közvetített narratívákat. Az előadónak tehát két egymásnak ellentétes minőséget kell egyidejűleg prezentálnia: az elkerülhetetlen ismétlés monoton szorításában kell szabadon végigkövetni, mesélni a darabot. Ez különösen abban az esetben nagy kihívás, amikor sokadszorra adja elő ugyanazt a darabot, hiszen így sokadszorra is kell ugyanazt a történetet elmesélnie és egyúttal végig is élnie. Ez a probléma napjainkban még komolyabb feladatot jelent, mint 150-200 évvel korábban, amikor is alapvetően más volt a helyzet ebből a szempontból, mint manapság. Liszt Ferenc és kortársai, de már korábban is rendre "új" zenéket játszottak, mégpedig leginkább olyanokat, amelyeket akkor komponáltak. Egy folyamatos, dinamikus fejlődést követhetett a hallgatóság koncertről koncertre, új kompozícióról új

kompozícióra. Az előadó tehát - aki egyúttal komponista is volt sok esetben - újabb és újabb zeneművekkel lepte meg a hallgatóságot, a befogadó pedig a kompozíciók fejlődésének dinamikájában szocializálódott, nem pedig egy-egy kompozíció állandó újrakhallgatásának megkövült intellektusában, sablonjaiban. Úgy is mondhatnánk, hogy ilyen értelemben az előadónak könnyebb dolga volt, mert tudta, hogy a hallgatóság a produkcióját az előző kompozícióhoz képest fogja elsősorban értelmezni és megérteni. Azaz tulajdonképpen inkább magát a művet fogja mindenekelőtt értékelni, nem pedig a mű tolmácsolását. Az ismétlés problematikája tehát sem az előadónál sem pedig a befogadó félnél nem is igazán létezett abban az értelemben, ahogy arról most beszélünk. Ebből az alaphelyzetből kiindulva érthetjük meg, hogy milyen módon következett be a változás az előadóművészetben és milyen mértékben hatványozódott az ismétlés nehézsége az előadói oldalról szemlélve. Egy kortárs befogadó esetében tehát a zene megértésének kérdésénél nem hagyhatjuk figyelmen kívül az ismétlés élmény tapasztalatát. Joggal vetődik tehát fel a kérdés: mi lehet az a helyes arány, amikor az ismétlés élménye a zene megértése irányába hatna egy zenemű maghallgatásakor? A kérdésre válaszolva nem tudunk elmenni amellett a tény mellett, hogy az előadó és a hallgató mintegy „össze van kötve” egymással; az előadó produkciójának minősége hatni fog a befogadóra, és irányítani is fogja őt. Egy lehetséges út a megértés felé, amikor a hallgató valamilyen mértékben már ismeri a művet, az előadó pedig olyan módon képes lekötni a hallgatóságot, hogy a hallgató követni tudja a mű mondanivalóját, és az addigi élményei, elraktározódott érzelmi mintái megelevenednek, történetté szerveződnek a zenemű hallgatása alatt. Valamely zenemű megértése csak akkor történhet meg, ha az előadás egybeesik az előadó szuggesztív (a zene belső mondanivalóját tolmácsoló, megélő) interpretációjával és a hallgató-befogadó „részvételével”. A „részvétel” alatt itt egy olyan nyitottságot értek, amely egyrészt áll az addig ismert és már megtapasztalt élmények tárházából, ami a hallgató memóriájából előjön a darab hallgatása alatt, másrészt pedig egy olyan képességből, ami megengedi azt, hogy egyidejűleg

az előadó által indikált úton vezetve legyen. Ez azt is jelenti, hogy eleve többet szeretne kapni, mint csupán egy újabb ismétlését a darabnak, és mint hallgató, felkínálja a belső érzékenységét az előadónak, hogy vezesse végig a darab mondanivalóján. Egy szimbiózis jön tehát létre az előadó és a befogadó fél között abban a térben ahová mindketten hajlandóak voltak belépni. Megtörténik a zene, létrejön az a kapocs az előadó és hallgató között ahol egy különleges történeti utazásban vesznek részt a hangok segítségével. A zene a saját, misztikus és titkos nyelvezetét itt felfedi, megnyitja erre az időre, és a hallgató képes lesz dekódolni a hangok mögötti tartalmat a kompozíció saját, univerzális nyelvén keresztül.

3.3 Az ismétlés szerkezete, ritmikai alapegységek

A ritmus egyik alapegysége, pontosabban a definíciószerűen leírható egyik alapegysége a valamilyen sebességgel, pontosan egymásután megszólaló hangzás vagy hang. Valamilyen hang ismétlése ugyanabban a tempóban, pontosan. De mit is jelent az, hogy pontosan? Ha matematikailag nézzük, bármilyen sebességről is legyen szó, a pontos egymásutániság mégis hagy kívánnivalót maga után. Mikortól számítjuk pontosnak? Egy tizedtől? Egy századtól? Egy ezredtől? Vagy még kisebb időintervallumtól? És ha igen, melyik az a kis szám ami megfelelne a definíciószerű pontosságnak? Képes-e bárki akár 1/1000 másodperc pontosságra ha egyenletes ritmust szeretne játszani? A válasz, elméletileg legalábbis igen, a zenészek híres-hírhedt barátja és egyúttal ellensége, a metronóm képes erre. Az ismétlés legkisebb alapegységére, az egy bizonyos tempóban történő, pontos egymásutániságban megszólaltatott ritmusra egyedül a metronóm képes, legalábbis elméletileg. Ha közelről szemügyre vesszük ezt a két hang közti egyenletes ritmikai távolságot, azt láthatjuk, hogy ez egy olyan elem, amit minden zenész használ, de senki sem tudja tökéletesen használni, pontosabban fogalmazva, senki nem tudja a szó metronómiaailag értelmezett értelmében tökéletesen használni. Éppen ezért tudják sokan tökéletesen használni, mert nem tudják pontosan használni. A szó zeneileg

értelmezendő viszonyrendszerében a tökéletes ritmus nem egyenlő a pontos ritmussal, amennyiben a pontosságot a metronómiai pontosságra vonatkoztatjuk.

3.4 A metronóm nemlétező sírfelirata

Miért nem létezik a metronómnak sírfelirata? Azért, mert nem halt meg. Hiszen hogyan is halhatott volna meg, ha egyszer meg sem született? Pontosabban, bár létezett, de életre sosem kelt a szó zenei illetve ritmikai értelmében sem. Hogyan létezik tehát, ha nem is született meg? Itt a kérdés nem a metronóm fizikai megvalósítására vonatkozik. A kérdés iránymutató analízisére és bizonyítására csak akkor vállalkozhatnánk, ha tisztában lennénk az Univerzum, és ezzel együtt az idő megszületésével és változatlanságával, amit pedig nem állíthatunk. Amennyiben elfogadjuk, hogy minden létező entitás mozgásban van az Univerzumban, sőt maga a Világegyetem is állandó mozgásban van, meg kell állapítsuk, hogy a Metronóm ebben a vonatkozásban elsősorban nem azért nem létezik, mivel ki lehet kapcsolni és akkor elhallgat, nem ketyeg, akkor nincs is, hanem azért nem létezik, mert - legalábbis elméletileg - egy állandó értéket kattogtat mesterségesen abban a közegben, ahol nincs ritmikai állandóság. Másképpen megközelítve, csak akkor beszélhetnénk “élő” metronómról, ha a ritmusa együtt mozogna és változna az Univerzum dinamikájával, ebben az esetben viszont nem tudná a rá jellemző “állandó”, statikus ritmust produkálni, ami pedig a kifejezett tulajdonsága, sajátja.

Azzal kell szembesülnünk tehát, hogy a metronóm szerinti mesterséges állandóság nem egyezik az Univerzum által diktált dinamikus állandósággal. Ellenkező esetben feltételeznünk kellene, hogy egy elméletileg pontosan ketyegő tárgy mozgása, akár ha évmilliók alatt is, de dinamikus képes lenne változni az Univerzum aktuálisan változó ritmikájához mérten, ami viszont önnön magának, saját lételemének és változásra képtelen jellegének mondana ellen. Nem csoda tehát, hogy a legtöbb előadóművész erősen idegenkedik a metronóm használatától, de így van ezzel a befogadó közönség is. Nem ismerek olyan embert, akinek

tetszett volna egy, a metronóm mesterséges ritmikai állandóságának intenciójával előadott zenemű. A befogadó, zenekedvelő, zeneértő közönség ösztönösen megérzi az életidegen, ebben az esetben ritmusidegen közeget, és tiltakozik ellene. A halva született ritmus érzékeink által statikus érzést indukál, ezért tudatalatti tiltakozásban és elutasításban részesül.

3.5 Az egyenletes ritmus segélykiáltása

A fentiekben említést tettünk az elméletileg egyenletes ritmus megvalósíthatatlan jellegéről, ami szoros összefüggést mutat a metronóm által diktált, mesterségesen állandónak titulált egyenletességgel. Ebben az értelemben tehát el tudjuk képzelni, sőt feltételezzük is, hogy mint egy börtönből, az egyenletes ritmus szabadulni kíván önnön valójától, az egyetlen fundamentális karakterisztikától amit birtokol, ami valójában, vagyis saját magától - amennyiben életre kíván kelni, illetve a létjogosultságát óhajtja kivívni vagy egyáltalán megjeleníteni, bizonyítani. Mintha a halat tartanánk mesterségesen életben a szárazon, csak annyi levegőt biztosítva számára, amennyivel még éppen életben marad, kívánva neki, hogy így bizonyítsa a szárazföldön való létezésének értelmét és létjogosultságát. Az ebben az értelemben feltételezett, mesterségesen egyenletes ritmus tehát csak akkor létezhet, ha egy-egy előadó a mesterséges ritmus igényének szándékát nyilvánítja a hallgatóság felé. Akkor viszont baljóslatúan megjelenik a térben, mint aki már-már megszületőben van, az előadói szándék logikus, megmagyarázható és egyenes következményeképpen, ami fenyegetettséget a hallgató akár öntudatlanul is egy agresszió-szerű incidensként dekódol. Ebben a megjelenni kívánó fázisban, aminek az előadói intenció adhat teret és értelmet, de még a megszületése előtt, a szándék szerinti megjelenése közben érzékelteti fenyegető közelségét, adja le segélykiáltását, hallatja általunk természetellenesnek megélt szívdobbanását. Vagyis az ilyen típusú ritmikai állandó a nemlétezés és a majdnem létező transzcendens, ám empirikusan érzékelhető valósága közötti territóriumon belül mozog egy akusztikai térben, és az az előadó teremtő szándéka

szerint képes majdnem megszületni és ezt velünk érzékeltetni. Az egyenletes ritmus kérdéskörének problematikáját gyakorlati szempontból vizsgálva tehát ebben az értelemben ez az előadói szándékra és akaratra, valamint az akusztikus térre korlátozódik. Itt viszont mint majdnem megjelenő tényező, fenyegetésében jelen lehet és nagymértékben képes befolyásolni a zene üzenetének minőségét, sőt eredeti szándékát. Mivel semmilyen zeneszerzőnek nem állt szándékában az ilyen jellegű, statikusan egyenletes ritmusra való utasítás, készség, hajlam, ezért feltételezhetjük, hogy a zeneművek ilyen irányú előadóművészi intenciójának következménye nem fogja tudni a helyes ritmikai minőséget közvetíteni. Itt tehát beleütközünk abba a paradoxnak tűnő helyzetbe, hogy kritikai górcső alá vettünk valamit, ami egy koncerten csak majdnem tud megjeleni, mégis kézzelfoghatónak, valóságosnak tűnik, ha az előadói intenció következményeképpen megérezzük közelségét. Az ilyen típusú egyenletes ritmusra való szándék megjelenése tehát elkerülhetetlenül, mintegy automatikusan gátolni fogja a zenei narratíva kifejező erejét, mondanivalóját, állandóan zavaró zökkenőket okozva. Ilyenkor a hallgató a zenei narratíva, üzenet értelmezése közben döcögést dekódol, meg-megszakadását a logikai folyamatnak. Még az explicit narratíva kézzelfoghatóbb stíuselemeinek megjelenése is gátolva van ilyenkor, még a legegyszerűbb formák sem jutnak el a befogadó tudatában addig a pontig, ahol meg tudna jelenni, össze tudna állni értelmes struktúrává, amit egyébként a zenemű mondanivalójának része, nem beszélve a komplexebb, metanarratívákat hordozó implicit narratíva értelmezési minőségéről.

3.6 A helyes előadói szabadság problematikája

Mit is értünk előadói szabadság alatt? Hogyan lehet valami helyes módon szabad? Előadói szabadság alatt először is az aktuális zenemű formai, stílusbeli, ritmikai karakterisztikájának közléssé szelídített, technikailag és ritmikailag némileg módosított, finom kivitelezését értjük, ami eltér attól ahogy a gyakorlások ismétlései alatt játszik a művész. Másrészt - és ez sokkal

fontosabb szempont- a zenemű mondanivalójának, az explicit és implicit tartalmakat összesítő narratíva közlésének igényét. Ha ez az igény létezik, akkor van arra esély, hogy ebből megszülethet az a fajta szabadsága a zenei szövetnek, ami nem téved sem stílusban, sem a nélkülözhetetlen ritmikai deformációk finomhangolásában, mindezt persze a színpadon quasi improvizatív módon megvalósítva.

Egy kis kitérővel mindenekelőtt tisztázzuk, hogy még egy egyenletesen lüktető ritmust sem lehet matematikailag teljesen egyenletesen eljátszani, hiszen ha egy finom műszerrel megmérnénk az eljátszott hangok közti időbeli távolságokat, sohasem mutatna egyenlő eltérést. Ezt bárki kipróbálhatja akár egy egyszerű stopperórával és rájön, hogy csak ritkán sikerül megállítania a kívánt pillanatban. És akkor még csak a tized vagy századmásodpercekről beszéltünk. Mindezzel csupán arra szeretnék rávilágítani, hogy az egyenletes játék - ha valóban, matematikailag egyenletes játékról beszélünk - egyáltalán nem lehetséges. Előadói szemszögből nézve tehát alapvetően helytelennek kell tekintenünk az ilyenfajta, gépies egyenletességre törekvést. Amikor a hallgató ilyen irányba történt ritmikai erőfeszítést hall az előadáson, biztosan megérzi, hogy ez a ritmikai sablon nem igazán követi a zenemű mondanivalójának irányát, hanem inkább - mondjuk így - kívülről, egyfajta szenzormotoros pozícióból lett „ráhúzva” az előadásra. Azt is mondhatjuk, hogy technikai elemként ott van ugyan, csak nincs jelen. Mivel a ritmus kérdésköre meghatározó a zenei folyamatok megértésében, a fontosabb zenei elemek egyike, ezért ennek megértéséhez szükséges a témát több oldalról is körbejárni. A zenemű mondanivalója az, amit elsősorban közölni kíván a kompozíció, ezért a befogadó elvárja előadótól, hogy ez legalábbis az egyik fő mozgatórugója legyen az előadásának. A mű explicit és implicit narratívájának közlési igénye vezetheti rá az előadót az ismétlés béklyójában egyidejűleg mégis szabadon játszani, és az ebbe a keretnarratívába való belépés ad esélyt egy szuggesztív interpretációra. Itt értjük meg a helyes szabadság kifejezést, hiszen a helyes szabadság minden darabnál más és más; minden műnek

más a közlendője, sőt, minden hangversenyteremben is más és más akár ugyanannak a műnek az interpretálása. Az aktuális helyszín akusztikai jellegzetességeit például mindenképpen bele kell számítani és hallani az előadónak az előadásába. Teljesen más dolog egy darabot fejben "megszólaltatni" vagy azt a fizikai térben, egy hangversenyteremben és ezzel együtt annak akusztikai közegében előadni.

Vegyünk példaként egy egyszerű, ritmikailag repetitív részt ahol egyforma sebességben jönnek a hangok a szerzői lejegyzés szerint, ráadásul egyfajta sablon szerint gyorsan ismétlődve. (Ilyen részt nagyon sok barokk, klasszikus vagy romantikus zeneműből ki lehetne ragadni és jellemzően olyan példa amit nem is szükséges akusztikailag szemléltetni mert egyszerűen érthető a zene meghallgatása nélkül is.) Ha csak így, pontosan játszánk el a bizonyos részletet, az előadás csupán monoton ismétlése lenne a hangoknak. Ha viszont az aktuális mögöttes történetet az előadó megérti, kicsivel mégis egyenetlen lesz az amúgy egyenletesre írt rész, mert a mondanivaló soha nem engedi, hogy még egy egyenletes rész is metronomikus egyenletességgel legyen előadva. Ezt a néha csak belső egyenetlenséget egyáltalán nem biztos, hogy a hallgató észlelni fogja, de az biztos, hogy a figyelmét le fogja kötni mert ösztönösen a belső mondanivalót fogja követni, nem pedig egy egyenletes ritmikai sablont ami sokkal felszínesebb és unalmasabb érzetet ad. Ez érthető is mivel hatványozottabban kevesebb ingert közvetít. Ha pedig a zene belső narratívját nem követve, de mégis más megfontolásból egyenetlenül játszunk a szóban forgó részt, akkor viszont olyan élmény keletkezik, ami a mű tartalmát nem tudja közvetíteni és még egyenetlen is. Ebben az esetben az egyenetlenség feltűnik és hibának értékeljük, hiszen nem odaillő, mondhatjuk úgy is, hogy helytelen a ritmustalansága. Ez a kicsi egyenetlenség pedig - még ha néhány egységnyi sablonban nem is változik a hosszúsága - észrevehetetlen marad, ha a mondanivalót figyelembe véve és azt követve lesz egyenetlen.

A helyes szabadság fogalma és gyakorlata a műben jelenlévő narratív elemek és mondanivaló összességének aktuális megéléséből tud helyes módon kialakulni a koncerthelyszín akusztikáját figyelembe véve. Minden egyéb szabadság, amit az előadó esetleg hozzáad a műhöz, de "kívülről" jön (nem a mű belső logikája, mondanivaló kényszerítette ki hanem bármi egyéb meg gondolás, koncepció), nem tud igazából hiteles lenni. Érdekes módon egy átlagos és egy "követhető", azaz figyelmet lekötő, maradandó élményt adó előadás között sokszor csak minimális, tulajdonképpen észrevehetetlen különbség van, ha csak *de facto* a hallható hangokat vesszük figyelembe. Az élmény minősége ugyanakkor óriási különbséget mutat. E gondolatmenet mentén haladva egyenesen odajutunk, hogy ha két ugyanolyan előadást hallunk egy zeneműről, akkor is előfordulhat, hogy az egyik sokkal jobban fog tetszeni mindenkinek, mint a másik, mégpedig egyszerűen amiatt, mert az egyikben az előadó a zenemű előbb elmondott lényegét követve játszott, a másik pedig csak magukat a hangokat. Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a fentiekben két szélsőséges esetet vettünk figyelembe a koncepció kifejtésekor. A valóságban a legtöbb esetben a két szélsőséges eset között szokott alakulni egy-egy előadás általunk felvázolt kritériumok szerinti színvonala. Ha pedig továbbépítjük gondolatmenetünket, ami a két szinte ugyanolyannak tűnő előadást illeti, de amelyik közül az egyik sokkal mélyebb benyomást, maradandóbb élményt kínál, mint a másik, akkor közel kerülhetünk a művészet misztériumának lényegéhez, amit ha nem is tudunk szavakba önteni, de utólagos rekonstrukció alapján lehetséges néhány szempontból kapaszkodót adni, amivel jobban megérthetjük azokat a spirituális, akusztikai, logikai folyamatokat egy zenemű hallgatása esetében, amelyek végbemehetnek a hallgatóban a zenemű interpretációja során.

3.7 Helyes előadói szabadság és racionalitás

A fentieket továbbgondolva kijelenthetjük, hogy a befogadók a megértett és a saját történeteikkel ösztönösen egybevetett narratívák tükrében minősítik racionálisnak, és ezáltal bizonyos feltételek fennálltával megjósolhatónak a műveket, vagyis a helyes szabadság jegyében bemutató előadók cselekedeteit. Ez az interpretációs folyamat a befogadónak arra a képességére épül, hogy reprodukálva az előadó aktusai által közvetlenül megjelenített narratívákat és az azokat meghatározó metanarratívákat, meg tudja érteni, hogy az előadó az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül, miért éppen a szóban forgó szituációban észlelt aktusokat választotta ki céljai elérésére. Ahhoz tehát, hogy egy befogadó megértse egy előadó adott szituációban végrehajtott cselekvésének intencióit, tisztában kell azzal lennie, hogy az adott helyzetben milyen lehetséges cselekvések közül választhatta ki a zenemű prezentációja szempontjából leginkább megfelelőnek tűnő aktust. Az előadásmód reprodukálható oka ebben a választásban rejlik. Az előadás megértésének alapját pedig értelemszerűen a lehetséges előadásmódokat mint viselkedési mintákat megjelenítő kulturális és társadalmi metanarratívák megismerése jelenti. Az előadó a mű megszólaltatása során folyamatosan jelzi a cselekvési mintákat kínáló metanarratívákhoz való viszonyát, hogy ily módon is értelmezési támpontokat kínáljon az előadott mű mondanivalójának megértéséhez az adott szituációban. Az általa választott előadásmód a számára viselkedésmintát, lehetséges problémamegoldó cselekvést kínáló metanarratívához való viszonyát jelenítik meg. A hallgató ennek ismeretében rekonstruálja az előadó indítékait, valamint az azokat befolyásoló vélekedéseket, vágyakat, és ennek tudatában minősíti az előadó cselekedeteit egy adott kommunikációs szituációban racionálisnak vagy irracionálisnak. A zeneművek által megjelenített narratívák észlelését mindenekelőtt az teszi lehetővé, hogy a komponálás, az előadás és zenehallgatás azonos tudati reprezentációkat feltételezzenek. Azaz a különböző zenei tevékenységek végzésekor ugyanolyan típusú tonális, formai stb. reprezentációk aktiválódnak

a előadókban, mint a hallgatókban. Emellett a zenei folyamatok rendezettek, szabályszerűek, amelyek mögött az alkotók, előadók és a zenehallgatók által egyaránt ismert zenei szabályszerűségek működése rejlik. E szabályszerűségek hordozzák magukban azokat a lehetséges szisztémákat, amelyek révén egy alkotás egy adott zenei stílusnak megfelelő, jól formált zeneművé válik. Ez az azonos típusú tudati reprezentációkat és általános szabályszerűségeket feltételező folyamat tehát a zeneművek stíluselemei és az előadásmód specifikumai által megjelenített implicit narratívák felismerésével alapozza meg a zenei megértés processzusát. A befogadó a megértett és a saját történeteivel egybevetett narratívák tükrében minősíti racionálisnak és ezáltal az elvárásainak megfelelően alakulónak az alkotói és előadói aktusokat. Ez az értelmezési folyamat a befogadónak arra a képességére épül, hogy reprodukálva a zeneművek által közvetlenül megjelenített narratívákat és az azokat meghatározó élettörténeteket, közösségi, társadalmi metanarratívákat, képes megérteni, hogy az előadó az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül miért éppen az észlelt aktusokat választotta ki céljai elérésére. A zeneművek által reprezentált, explicit narratívák és az előadásmód specifikumait tápláló implicit narratívák viszonyában válnak a hallott zenei alkotások értelmezésének és az adott zenei stílus jegyében született zeneművekkel kapcsolatos befogadói elvárásoknak a pilléreivé. Ahhoz tehát, hogy a befogadó megértse az előadói szándékokat, tudnia kell, hogy az adott helyzetben milyen társadalmilag elfogadott lehetséges cselekvések közül választhatta ki az adott mű mondanivalójának közvetítésére leginkább megfelelőnek tűnő zenei megoldást. Az előadásmód reprodukálandó oka ebben a választásban rejlik. Az előadó a mű előadási módjával jelzi a cselekvési mintákat kínáló metanarratívákhoz való viszonyát, hogy ily módon is értelmezési támpontokat kínáljon az interpretációhoz az adott szituációban. Más szóval, az előadásmód az előadó társadalmi, kulturális metanarratívához való viszonyát jeleníti meg. A befogadó ennek ismeretében rekonstruálja a művet előadó zenész indítékait, valamint az azokat befolyásoló vélekedéseket,

vágyakat, és ennek tudatában minősíti a a zenész cselekedeteit egy adott kommunikációs szituációban racionálisnak vagy irracionálisnak. Az explicit zenei narratívák háttérben tehát olyan implicit narratívák húzódnak, amelyek annak a kérdésnek a tisztázásához nyújtanak értelmezési támpontot, hogy az előadó miért éppen az adott cselekvést választotta a kulturálisan és társadalmilag elfogadott lehetséges aktusok közül az általa a konkrét szituációban közvetíteni kívánt történet prezentációjához. Az előadó elsődleges indítéka, hogy a befogadó a választás okát reprezentáló történetet a zenemű stílusjegyei és az előadás módja által megjelenített implicit történetnek a jegyében reprodukálja. E folyamat sikerét pedig az előadott zenemű időbeli formaszervezete garantálja, ami szükségszerűen irányítja figyelmünket a zenei interpretáció időbeli dimenzióira.

3.8 A zenei misztérium megszületésének aspektusai - az idő problematikája

Az előzőekben átnéztük, mit értünk a zenei explicit és implicit narratíva fogalma alatt. A legtöbb remekmű mondanivalója lényegesen több mint csak maguk a hangok. Azt gondolom, hogy egy-egy remekmű összes hangja a belső összefüggései és mondanivalójához képest csupán 5-30% értéket képvisel. Véleményem szerint - mivel itt az általánosan elfogadott zeneszerzők általánosan elfogadott remekműveiről beszélek - ez az arány inkább 5-10 % körül van, sokszor még ennél is kevesebb. Ez azt jelenti, hogy ha elméletben meg kívánjuk határozni egy zenemű teljes értékét, annak csak hozzávetőleg 5-10 százalékát teszik ki maguk a hangok, a többi tartalom, vagyis a legjelentősebb része a műveknek a hangok között, mögött van. Hogy lehet ezt lemérni? Lemérni kvantitatív módon csak a hangokat lehetne bár ennek nincs túl sok értelme, nem kapunk releváns információt ezzel a méréssel, a mögöttes mondanivaló számszerűsítése pedig tulajdonképpen lehetetlen, hiszen éppen az a lényege, hogy nem lehet materiális módon számokkal kifejezni, de ha figyelembe vesszük a cél és a mondanivaló

kérdését amik ehhez a hangok mögötti tartalomhoz, részhez tartoznak, akkor a minőségi különbséget mégis ki lehet fejezni számokban, legalábbis megközelítőleg.

Az előadó szemszögéből nézve tehát a mű technikai értelemben vett szuverén birtoklásán túl szükség van egy olyan alapvető, az idő kérdéséhez tartozó hozzáállásra illetve megértésre, ami megelőzi egyáltalán az első hang megszólaltatását is. Egy zenei produkció megértéséhez az idő faktor megértése, megtapasztalása, releváns aspektusa egy minőségi előadásnak. Az idő kérdését több szempontból is szükséges megközelítenünk. Először is betekintést engedünk a felkészülés alatt formálódó idő jelentőségéről és minőségéről. Mindenképpen abból kell kiindulnunk, hogy egy zenei előadás rendkívül komplex élmény és minden érzékszervünk részt tud venni ebben a folyamatban. Ezért nem zárhatjuk ki magának az idő komplex érzékelésének élményét sem. De mit is értünk ez alatt? Az előadóművész a felkészülés időszakában hatalmas mennyiségű időt fordít egy-egy zenemű betanulására, gyakorlására. Például nem ritka, hogy egy kb. 10 perces zenemű mögött száz vagy akár több száz óra munka van. Ez alatt az idő alatt kialakul a tudásnak egy elmélyült, komplex élménye ahol a zenemű időbeli történésének megélése elkezdi kifejteni oda-vissza hatását ami alatt azt értem, hogy a mű elején már benne van a közepének és a végének is a "tudása". Ez azt jelenti, hogy az előadó egyszerre látja a mű egészének a történését már az elejétől kezdve, vagyis a zenemű később bekövetkező konklúziója hatással van már az első hang megszólaltatására is.

A zenemű történésének jelentőségében való hit, annak tudása nem csupán egy személyes törekvés valamire ami a jövőben meg fog történni, ami még előttünk áll - ez a hit és a zenemű tudása ad számunkra valamit még mielőtt elkezdenénk játszani. Már most a miénk valami az eljövendő élményből, történésből, a zenemű gazdagságából, a narratíva explicit, implicit élményének előadói szempontból való komplexitásából, és ez a jelenlévő valóság bizonyítékként van velünk már akkor is amikor még nem is hallható a zenemű. Bevonja a jövőt a jelenbe, megváltoztatva ezzel a kezdetet vagyis a jelent, ezért a jövő nem tisztán egyszerűen

egy "még nem". Az a tény, hogy ennek a jövőnek létező arca, mondanivalója van, megváltoztatja a jelent, a jelent áthatja az eljövendő valóság, ilyen módon az eljövendő üzenet, hangulat, komplex narratíva élménye tehát belépnek a jelenbe még a zenemű megszólaltatása előtt. Ekkor az idő tapasztalása megváltozik, sűrűbb lesz mert azt az élményt adja, hogy egyszerre van meg a jelen, mint ami éppen történik, a jövő, amit már átéltünk és tudjuk, hogy ismét át fogjuk élni, valamint a múlt, ami a jövő már megtapasztalt élményéből a jelenben visszamenőleg hat vagyis a jövő már átélt minőségéből logikusan és szükségszerűen következik, hiszen a jövőt nem lehet átélni egy zenemű vonatkozásában úgy, hogy onnan nézve ne lett volna múltja.

Egy zenemű, a fentebb említett értelmezésben tehát, miután az előadó elsajátította a darab lehető legteljesebb megértését, egyszerre sűríti össze az idő három rész-egységét vagyis a múltat, jelent és a jövőt, már mielőtt a zenemű előadásra kerül. Azt tudniillik nem mondhatjuk előadóművészként, ellentétben az improvizációs műfajjal, hogy nem tudjuk, mi lesz a zenemű vége, mielőtt elkezdjük. Azt sem állíthatjuk az első hang megszólaltatása után, hogy ne lennének hatással elménkre és a többi érzékszervünkre az addig elhangzottak, vagyis a múlt. Ezzel együtt pedig azt sem tudjuk kijelenteni, hogy ne történne meg az, amit éppen előadunk, hiszen minden érzékszervünk, elménk, intellektusunk, érzékelési és motorikus mechanizmusunk tapasztalja, követi, részt vesz, megvalósítja az éppen előadott zeneművet a jelenben.

Az explicit zenei narratívák értelmezésekor fenti módon funkcionáló befogadói elvárások kulcsszerepet játszanak a zenei megértés folyamatában. A befogadó az adott zenei stílus ismeretében a zenehallgatás minden pillanatában szerkezeti elvárásokat alkot a zene időbeli formaszervezetének szimmetriáiról és aszimmetriáiról, a dallammenetről, hangzatokról, általában véve a zene folytatásáról. Attól függően, hogy ezek a pillanatnyi elvárások mennyiben teljesülnek, vagy maradnak beteljesületlenek, különböző érzelmek keletkeznek a zenehallgató

individuumban. Ezeket az elvárásokat azonban nem csupán a stílus ismerete, hanem a zeneszerző és előadó intencióit meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákkal kapcsolatos tudás is táplálja. Ennek a komplex ismeretanyagnak a birtokában következtethet a befogadó az alkotó és előadó indítékait megjelenítő implicit narratívákra, és minősítheti racionálisnak, azaz a befogadói elvárásokkal összhangban levőknek a zenei élmény megszületéséhez vezető alkotói és előadói aktusokat. Miként arra korábban is rámutattam, az explicit és implicit zenei narratívák metszéspontjában válik a zenei megértés alapját jelentő narráció legfontosabb elemévé a Ricoeur által górcső alá vett kétféle idő - az egyes zenei epizódok egymásra következésének kronologikus ideje, valamint az egységes történetté szerveződés nem-kronologikus pillanata – közötti kölcsönhatás. A zenei narráció így az alaphelyzet és beteljesülés közé épülve egy sajátos idődimenziót képes kialakítani. Erre utalnak a zenei alkotásokban felfedezhető különböző egyensúlyformák, amelyek intonációval való feltöltése az egyes kultúrákban és korszakokban más és más módon történt.

4 ALKOTÁS, MŰVESZET, NARRATÍVA

Ebben a fejezetben a zenei megértés keretnarratívaként értelmezett, fentebb elemzett modelljének és folyamatának talán legkomplexebb értelmezésére vállalkozom, ami az eddig elemzett befogadói illetve előadói narratívákat megelőző processzus, vagyis maga az alkotás folyamata és ennek az időhöz való viszonya. Az alkotói intenció számomra azt a szellemi teret jelenti, ahol a megértés pszichodinamikai szintje egy közösen megfogható, megjeleníthető értelmezési felület, amiben az alkotói szándék azon a talajon mozog ami nem esik kívül a társadalmilag elfogadott és felismerhető zenei közegen, szabályszerűségeken. Egy mai zeneszerző számára tudniillik ez nem teljesen egyértelmű, hiszen van olyan választási lehetőség is, amikor az alkotó figyelmen kívül hagyja a kollektív emlékezet társadalmilag elfogadott és értelmezhető territóriumát, és a hagyományokkal szakító, új zenei struktúrákat, akusztikai elemeket, intonációkat, stíluselemeket épít be a zenei szövetbe. Továbbá, az ebben a kontextusban értelmezett előadói és befogadói narratívák még a kompozíció előtti, pszichodinamikai szinten meglévő akusztikus teret is jelenti, amit a komponistának éreznie, "látnia" kell már a mű megszületése előtti processzus folyamán. Ellenkező esetben nem lenne kiszámítható, illetve esetlegessé válna a műnek a későbbi generációk által a befogadás alkalmával történő narratívák rekonstruálása. Más szóval arra szeretnék rávilágítani, hogy egy komponista számára elengedhetetlen aspektusa a születendő műve megértése szempontjából, hogy képes-e a későbbiekben, a zenemű elhangzásakor felcsendülő hangokba már eleve belekódolni azokat a dinamikákat, amik a rekonstrukció során egyértelművé képesek tenni azokat a narratív elemeket, amiket a befogadó majd megfelelőképpen, és konkrétan lesz képes dekódolni. Itt a három részre tagolható idő fogalma az egyik kulcsfontosságú aspektus, ami a komponálási processzus folyamán, egyidejűleg van jelen.

Még inkább, mint egy már megkomponált mű esetében az előadói oldal szempontjából, ahonnan nézve a fentebb értelmezett három idő szintén egyidejűleg kell jelen legyen már a mű

megszólaltatása előtt is, itt a komponálási folyamatban a háromfajta időn túlmenően, a későbbiekben felcsendülő mű befogadói oldaláról történő explicit és implicit narratíváinak elképzelt hatását, értelmezését is szükséges már előre belekódolni a zeneműbe. Hiszen, ha ezt az aspektust kihagyjuk, illetve rábizzuk a véletlenre, a későbbiek során az interpretáció is, és még inkább, egy lépcsővel később, a befogadó hallgatóság is többszörösen ki van téve a félreértelmezés csapdájának. Szükséges megemlíteni, rímelve a fentebb már megemlített, modern zeneszerzői lehetőségeket kiegészítve, hogy itt arra a típusú zenei közlésre, kompozíciós folyamatra utalok, ahol a népi pszichológia hagyományosan értelmezett tárházának örökségét nem óhajtja a zeneszerző túllépni, kikerülni, nem kíván a szó modern értelmében minden zenei hagyománnyal szakítani, és valami olyanféle újdonsággal előrukkolni, ami megszakítja a sokszáz éves, kollektív zenei memóriában felhalmozódott, mindenki számára értelmezhető strukturális és akusztikus jelentést. Ezen túlmenően, azokról a típusú hangzásokról, hangzatok egymásután helyezett bontásairól sincs szó, amelyekben a hangok kifejezett célja egyfajta mozdulatlan, sehova sem tartás, amit több irányzat is képvisel (pl. Az ún. Relaxációs hangzatok, keleti típusú rítusokhoz kapcsolódó zenék, stb.)

Összefoglalva tehát, amire az értekezésemben utalok, az a hagyományos, európai értelemben vett klasszikus zenei irányzatra vonatkozik. Azon belül is kifejezetten az olyan zeneművekre, ahol nem a repetitív, sorolószerű struktúrák vannak a fókuszban, hanem a sokkal általánosabb, jellemzőbben a romantikus korban használt szerkezetek, mindennek előtt a szimfonikus költemények világa. Ennek pedig elkerülhetetlen velejárója, mintegy esszenciája a történetmesélés explicit és implicit tartalmainak kulcsfontosságú jelenléte. Zenei mondanivalóm középpontjában a történetmesélés áll. Az itt példaként bemutatott zenemű esetében pedig mindenekelőtt egy személyes történetmesélés, személyes reflexió egy bizonyos, meghatározott témával kapcsolatosan.

Mindenekelőtt szükséges szólni az első, legalapvetőbb kiindulási pontról, az inspirációról és annak háttéréről. A komponálási szándék mögött egy olyan típusú közlési igény motivációja rejlik, aminek helyes dekódolása esetén mind a befogadó, előadó és az alkotó is hasonló, felemelő élményben részesülhet, más szóval megvalósulhat az a szimbiózis az alkotó-előadó-befogadó hármában aminek átélésével minden résztvevő kielégítő magyarázatot talál arra vonatkozóan, hogy az alkotó miért éppen ezeket a hangjegyeket választotta célja elérésének érdekében. (Az alkotó ebben a helyzetben kettős szerepben van, mint alkotó és mint befogadó, erről később részletesebben.) Itt tehát egy lépéssel még tovább kell menni az interpretációs (előadó-befogadó) szituációhoz képest, hiszen nem egy előre meghatározott zenemű medrében kell az aktuálisan és az akusztikai szempontokat figyelembe véve a lehetséges legmegfelelőbb tolmácsolást nyújtani, hanem eleve egy új, eddig nemlétező szituációt kell teremteni, pontosabban egy olyan, új szituációnak a megszületését kell koordinálni, amihez hasonlóan a befogadó már átélte, és amire asszociálva, rezonálva, képes felismerni és beazonosítani az új művet a kollektív érzékelési tapasztalatai alapján. Ideális esetben mindezt ráadásul olyan módon, hogy a komponistának figyelembe kell vennie a kulturálisan meglévő különbségeket, sőt, az egyes kultúrákban is meglévő, jelentős különbségeket a befogadó szakmai felkészültségét illetően.

Ebben a konkrét esetben pedig a komponista mindezt olyan módon kell egyesítse, hogy két teljesen eltérő kultúrában nevelkedett és szocializálódott hallgatóság kooperatív találkozási színtere legyen, ahol a két különböző kultúra hozadékaként teljesen más narratívákat beszélő és értelmező egyének mégis közös találkozási pontként értelmezzék a hallottakat és egyetértéssel nyugtázzák az élményt, vagyis egy közösen dekódolható, értelmezhető eredményt tapasztalhatnak meg. Ezekon túlmenően, ha az ezen két különböző kultúrán szocializálódott egyének túl más népcsoportok, hallgatóság találkozik a kompozícióval, nekik is ugyanazt, a szerző által megjelenített zenei üzenetet dekódolják és hasonlóképpen értsék meg. Mi

szükséges tehát egy ilyen, ösztársadalmi megértésen alapuló zenemű megkomponálásához? Mindenekelőtt, egy olyan "hangnem", egy olyan zenei nyelvezet, zenei történetmesélés képessége, ami az egész társadalom legmélyebb pszichodinamikai szintjén jelenlévő, vagy rejtetten jelenlévő interszubsztivitáson alapuló, globális, kollektív alapvető emberi tudásra épülő hangsor és hangsorok összessége, ami nem kisebb célt tűz ki maga számára, mint azt, hogy minden társadalmi szektor érzékenységét megérintve, akár a népi pszichológia bonyolult eszközrendszerét segítségül hívva, konszenzusra jusson. Ezzel azt a szándékot kívántam megjeleníteni, hogy a két érintett társadalmi csoporton túl ami ebben a zeneműben elsődlegesen megjelenik, tudniillik a Magyar és az Arab, minden más emberi individuum nagyjából ugyanazt a konklúziót vonhassa le a zenemű előadása alkalmával, vagyis az explicit és implicit narratívák mondanivalójának metszéspontjain fellelhető történetmesélés konklúziójaként minden hallgató megértse a mű mondanivalóját, és azokat minden népcsoport és kulturálisan különböző háttérű egyén, lényegét tekintve ugyanazonképpen dekódolja. Az alkotónak tehát szükséges a befogadói oldal szempontját figyelembe véve már előre hallania, mintegy látnia, tapintania azokat a kulcsfontosságú, narratív metszéspontokat, amik a népi pszichológiai tárházát automatikusan használó közönség kollektív elméjében kell, hogy létezzen. Ezek a metszéspontok még a mű megszületése előtt, az alkotó számára a metakommunikáció kimondhatatlan, de mégis konkrétan jelenlévő felhőjében lebegnek, időn túli, időn kívüli térben. Ezek a kulcsfontosságú találkozási pontok, amik ekkor még csupán egyfajta lebegő halmazállapotban érzékelhetőek az alkotó számára, adják meg a születendő mű fogalmi kereteinek alapjait. A folyadék halmazállapot kifejezés egy kísérlet annak leképezésére, ami egy szellemi térben van, konzisztens, de mégis formálható. Ebben a halmazban egyidejűleg és tökéletesen koherens állapotban van meg a történetmesélés explicit mondanivalójának gyakorlati érzékelése, vagyis a történetmesélés szakaszainak, szerkezetének konkrét terve, valamint a születendő zenemű implicit narratíváinak azon belső tulajdonságai, amikkel

felruházva válik a zenemű komplex egészé. Más szóval, ebben az értelmi látásban, szituációban a szerző mintegy tökéletes alakjában, megjelenési formájában figyelheti a zeneművet egy olyan térben, ami kívül esik az idő folyásának érzékelhető tartományán, mintegy az időn túl, az időn felül, kívül van. Ennek a halmaznak nincs kommunikációja az időn belül élők szituációira, problémáira, azt nem érzékeli, arra nem reagál. Ha ezt a tökéletes halmazt mi innen, a racionális elme nézőpontjából szemléljük, statikusnak, megfagyottnak tűnik. De ha ugyanezt a súlytalan, lebegő halmazállapotot, amiben értelmezésem szerint a születendő zenemű tartózkodik, a változtatás szándékával figyeljük, képes finoman mozogni, de csak ha az itteni szemlélődőnek terve van vele, szeretné a saját szája íze szerint mozgatni, változtatni. Ilyenkor a "halmaz" készségesen és tisztán reagál, mozdul, átrendeződik a néző (komponista) belső igényei szerint alakítva önnön tökéletességét, még hozzá olyan újabb és újabb alakzatokba, ami alakzatok mindegyike tökéletes. Tökéletes, csak másképpen, mint előtte. Az alkotó szellemi finomhangolása következtében változik az egyik fajta tökéletesből egy másik fajta tökéletességbe, hűen lekövetve az alkotó kívánságát. Ilyen, mindig tökéletes módon van tehát jelen az explicit és implicit narratíva szétválaszthatatlan kettőse. Az explicit narratíva, vagyis a kezdeti szituáció alap problematikája vagy helyzetképe, a történet kialakulása és konklúziója, valamint az implicit narratíva körülölelő, kiegészítő, figyelmet irányító, összefoglaló ereje, karakterisztikája, dinamikája. Hasonlóképpen, az explicit narratíva újbóli átrendeződéséhez kapcsolódva, illetve vele együtt, bár néha ellentétes irányba mozogva az implicit narratíva is körbeöleli strukturáltabb testvérét, mindvégig a legbelsőbb egységben összeforrva maradva. Úgy tűnik, hogy ők ketten olyan szimbiózisban vannak egymásban, ami bármilyen módon is legyen irányítva, átkomponálva a szerző által, mindig tökéletes egységben vannak, részben kiegészítve egymást, nagyobb részben pedig egybeolvadva egymással abban az esetben, ha az alkotó a zenemű koherens egységét nem zavarja meg olyan akcióval, ami kiesne az adott zenemű harmóniájából. Az alkotó finomrezonanciás lelki indikációja mintegy

szuper-intelligens távirányító, irányítja a felhőt, ami ezen instrukciók alapján flexibilisen, minden erőlködés nélkül és egyszerűen változik olyan módon, hogy ott a változás önnön magát az idő érzékelésében nem érinti, nem érez időbeli mozgást, azt csak az itteni szemlélő látja, mégpedig a halmazok megváltozásának érzékelése kapcsán. Ha például a komponista nem változtatna rajta, nem alakítaná, a kétféle narratíva együttese örök ideig ugyanabban az egyébként tökéletes minőségben, harmóniában lebegne minden szemlélődő kedvére egészen addig, míg valaki egy másik típusú mondanivaló igényével át nem rendezné. Talán erre mondhatta Mozart, hogy mielőtt megír egy szimfóniát, úgy látja maga előtt a művet, mint egy almát a kezében. Ez persze elsősorban Mozartnak a zenemű strukturális, hangnemi és szólamvezetési zsenialitására irányul, ezt mutatja, ugyanakkor pedig óhatatlanul az implicit narratíva körülölelő minősége is benne rejlik az almájában.

A zenei megértés alapjait célul tűző narratológiai modell fogalmi kereteinek illetve határainak ütközési felülete a komponista nézőpontjából mindenekelőtt az idő fogalmával azonos. Egy zenei kompozícióban felvázolt narratíva, annak történetet közvetítő szerepe miatt, szükségszerűen végessé válik abban a pillanatban, ahogy a szerző leírja a hangjegyeket. A fenti megfogalmazásban folyadék-szerű halmazállapotnak titulált szituációt leképezve, annak egy részét a papíron megmerevítve, a kompozíció itteni időben mérhető alakká változik és ebben a tekintetben a narratológiai modell fogalmi keretei láthatóvá, hallhatóvá válnak. A kommunikációs, metakommunikációs szituáció, amit a zeneszerző a fenti folyadék-szerű halmazállapotú inspirációs térből merített, összekapcsolódva a saját, történelmileg átélt tapasztalataival a népi pszichológia terminológiai eszköztárán keresztül, a jövőbeli befogadó elképzelt érzékelési territóriumát is figyelembe véve, megszületett és visszakövethető a mű hallgatása folytán. Optimális esetben tehát a befogadó, saját keretnarratíváinak automatikus mozgósításával összekapcsolódik a zeneműben felhangzó hangsorokkal, ami hangsorok a kétféle, explicit és implicit narratívát egyszerre prezentálják a hallgatóságnak. A Ricoeur által

említett kétféle idő érzékelése párhuzamosan történik de a befogadó individuumban ezen kívül többféle interakcióban is részt vesz. Folyamatosan rekonstruálja a zeneszerző szándéka által dekódolt, eredetileg egy időn túli állapotból kivett mondanivalót, a zenemű lényegi üzenetét, miközben az általa ismert zenei és népi pszichológiai elemeken keresztül automatikusan értékeli a hallottakat, illetve az általa esetenként ismeretlen gesztusokat az addig általa ismertek logikailag leginkább indokoltnak ítélt folytatásával pótolja ki. Ebben a folyamatban a kottában rögzített, megmerevedett hangok a hallgató individuumban képesek visszanyitni a kaput a zeneszerző lekottázás előtti lelkiállapotába, ahol a hallgató összekapcsolódhat mindenekelőtt magával az eredeti művel, és azon keresztül a zeneszerző saját motivációival is. Ebben a térben a befogadó képes meglátni és rekonstruálni a kompozíció körüli, a komponista által átélt állapotot. Ilyen módon feltárul a zeneszerzői indíték misztikus eredete és összekapcsolódik, egybeolvad a zene lényegi üzenetével. A befogadó egyén kognitív aktivitása tehát vezetve van és valamilyen mértékben megoszlik a saját narratíváit működtető, és a zeneszerző által kreált szituáció közötti interakcióban. Ez a jelenség azt mutatja, hogy a befogadó egyidejűleg hallgatja és dekódolja is a történetet, egyúttal pedig megéli a narrációt, amihez ő maga is hozzátesz amint a hallottakat értelmezi. Ez a zenei interszubsztitívitás tehát egy olyan közös társadalmi, kulturális teret feltételez, amibe a befogadó a saját kulturális identitását aktiválva, a zeneszerző szándékait mérlegelve, azt dekódolva képes bekapcsolódni.

4.1 Háttér: AL ULA Szimfonikus Költemény

Az *AL ULA* Szimfonikus Költemény című kompozícióm programzene abban az értelemben, hogy egy tájnak, területnek a kulturális gazdagságát, örökségét igyekszik megragadni és visszaadni négy, klasszikus hagyományokat idéző tételben. A következőkben arra vállalkozom, hogy a fentebb megfogalmazott narratológiai elmélet erre vonatkozó részeit bemutassam ennek a zeneműnek a felhasználásával, a komponista szempontrendszerét is figyelembe véve.

Egy négy-tételes szimfónia első tételének szándékom szerint egy olyan kohéziós minőséget kell reprezentálnia, amiben nem csupán a hagyományos értelemben vett zenei komplexitást szükséges bemutatnia a tételnek, hanem ebben az esetben egyfajta összessége kell legyen az egész szimfóniának. Ez alatt azt értem, hogy már ebben a tételben indukálnia kell a későbbi tételek mondanivalóját is, a többi tételnek is indirekt módon meg kell jelennie. Érzékeltetnie kell mintegy a felszín alatt az egész darab hangulatát, mondanivalóját. Stíluselemeiben, hangulati tényezőiben egy olyan nyelvet kell beszélnie, ami a későbbi tételekből tekintve, azokat hallva, visszamenőleg érthető, felismerhető és logikus lesz. Itt látjuk Mozart almájának sziluettjét már most, a darab megszületése előtt, a zeneszerzői oldalról tekintve. Ebben a fázisban még nincsenek konkrét hangok, nincsenek ütem-mutatók, nincsenek hangnemek illetve konkrét dallamok, ritmusok sem. Ami látszik ebben, az alkotást megelőző processzusban, egy még ködös alakzat, itt még egységében mutatkozva. Ebből az egységből szándékom szerint olyan módon kell kivennem egy szeletet, hogy abban a szeletben harmonikusan legyen benne az egésznek, csak erre a darabra specifikusan jellemző dinamikai állandója. Ez egy olyan kihívást jelent, amivel akkor találkozunk egy szerző, amikor az éppen soron következő művében nem óhajt megjeleníteni az előző műveiből átvett stíluselemeket, karakterisztikákat, pontosabban nem szándékozik azokat sorrolószerű szekvenciában mutatni. Nem óhajtja ismételni, még megváltoztatott formában sem saját magát. Az ismétlés problematikájába itt a zeneszerző szempontjából ütközünk bele, ami egy ismert, régóta és sokat tárgyalt dilemma: miképpen tud a szerző olyan módon újat alkotni, hogy a következő műve ne hasonlítson az előzőre abban a tekintetben, hogy ismétlésnek hasson, ugyanakkor mégis felismerhető legyen a komponista egyedi karakterisztikája, aki képes egy unikális hangvételt generálisan applikálni? Ismerjük a képet, amikor meghallunk egy művet és felismerjük, például Mozart-ot mint komponistát, anélkül, hogy magát a darabot bármikor is meghallgattuk volna. Vagy ha J. S. Bach zenéje szól és felismerjük a szerzőt akkor is, ha éppen azt a művet magát

még nem is hallottuk. Tudjuk, hogy pl. Bach soha nem ismételte magát, bármennyire is hasonlóak a szerkezetek vagy stíluselemek és minden művében képes valamilyen szinten (hangulatában, hangszínében, mondanivalójában stb.) új elemeket bemutatni. Ismerjük egyúttal azt a más típusú érzést is, amikor hallunk egy művet és realizáljuk, hogy nagyon hasonlít a komponista előző művére de nem abban az értelemben, ahogy az előbb, mert nem hoz érzelmileg újat. Az előbbi esetekben örömmel és meglelégedéssel nyugtázzuk a szituációt, az utóbbi esetben nem találjuk kielégítőnek az érzéseinket, mivel az ismétlés élménye inkább egyfajta sablonban való újrhallgatási emléket eredményez, amit nem inspiratívnak dekódolunk, hanem inkább egy megszokott, egyszerűbb érzetet ad, kevés új ingerrel. Kell tehát legyen valami más propozíció a hangok elrendezésének kezelési technikája mögött.

Ha figyelembe vesszük a fenti narratológiai modell fogalmi kereteinek meghatározását sugalló koncepciót, észre vesszük, hogy már most, a kompozíció megszületése előtt jelen van az implicit narratívának egy átfedő minősége, ami úgy jelenik meg ebben az esetben mint egy híd a még meg nem született, de már elképzelt hangok magyarázatának összefoglalásaképpen. Nem állt szándékomban tudniillik olyan módon zeneművet elképzelnem, ahol a leendő befogadó, a saját befogadói narratíváinak mozgósítása nélkül, azok elkerülésével tudná értelmezni a zeneművet. Hiszen ez azt jelentené, hogy egy végletekig leegyszerűsített ritmikai sémát kellene csupán ismételnem, ahol a befogadó semmilyen hozzáadott értéket nem talál, sőt, a saját részvételét is feleslegesnek érzi, passzivitásba kényszerül. Visszatérve az ismétlés dilemmájához alkotói szempontból nézve, azt a problémát kellett tehát megoldani, ami az önismétlés és a szerző saját karakterisztikai jellemzőinek megjelenítési képessége közötti feszültség generál. Erre számomra a racionális gondolkodás oldaláról ismert megoldási minták elégtelennek bizonyultak de a fenti modellben felvázolt implicit narratíva segítségével hívásával áthidalhatóvá tudtam tenni ezt az anomáliát. Ezt arra értem, hogy a zenében megjelenő narratíva implicitnek értelmezett minőségét használva lehetséges megtalálni azt a misztikusnak tűnő

képességet, ami megoldhatóvá teszi az egyébként egymásnak ellentmondásosnak látszó két felület harmonikus kezelését a kompozíciók ismétlésének kérdésében. Amennyiben még mélyebben szeretném lefordítani ezt a folyamatot, a gondolkodásom olyan területre orientálódik, abba a régióba terelődik, ahol fedésben van egymással a hangok explicit megjelenését megelőző struktúrák tervezete még embrionális állapotban, és az implicit narratíva bizonyos elemeinek a jelenléte. Ezen implicit narratív elemeknek a jelentőségteljesebb részei a következők:

1. A születendő kompozíció mondanivalójának hangulati elemei vagyis a leendő hangzás által képviselt hatások összessége
2. A születendő kompozíció emocionális tartalmának arculata
3. A születendő kompozíció anticipált értelmezése a társadalmilag általánosan elfogadott hangulati struktúrák jelenlétét illetően
4. A születendő kompozíció explicit narratív elemeivel relációban lévő, azokat összefogó hangulati adaptívák
5. A születendő kompozíció relációja az eddigi kompozíciók metanarratívájának összefüggésében

Az utóbbi relációban kritikus tényezőnek számít a zenei elemek (ritmusok, struktúrák, sablonok, dallamhasználat, harmóniavilág stb.) mennyiségi használata. A mennyiségi tényezőtől pedig a zenei elemek használatának modifikációs minősége ebben a vonatkozásban még mindig az implicit narratíva területéhez tartozó faktor. Hovatovább, ez a komponens érzékelhetően az egyik kulcskérdése a felvetett dilemma megoldása felé tartó gondolkodásnak. Nem lehet olyan módon a kompozíciók közötti kontinuitást biztosítani, hogy ezeknek a zenei állandóknak a finomhangolási technikáját ne vennénk számításba. Ennek figyelembe vételével jutottam vissza az eredeti gondolatmenetet ösztönző felismerésre, miszerint kizárólag az

implicit narratíva elemeinek segítségével tudom leképezni az ismétlés problematikájának alkotói szemszögből vizsgált processzusát. Másképpen fogalmazva, már egy mű megkomponálása előtt, még az előző kompozícióim viszonyrendszerében is az implicit narratív elemek sokaságát használom annak érdekében, hogy megszülethessen egy olyan kontinuitása a kompozícióimnak, ahol a befogadó individuuum a saját, befogadói narratíváinak mozgósításával érzékeli a kompozíciók közötti összefüggést, ugyanakkor nem érzi megterhelőnek vagy vontatottnak ugyanazon stíluselemek használatát. Abban az esetben pedig, ha a befogadónak nincs ismerete az előző kompozíciókkal kapcsolatban és ilyen módon nincs automatikusan összehasonlítási felülete, maga a kompozíció, mint új hangvétel kell, hogy önmagában képes legyen alkotni egy eddig nem tapasztalt, újszerű színt, nyelvezetet. Az első kompozícióim utáni mindegyik művem esetében tehát szükséges volt átgondolnom az ismétlés problematikáját a saját, zeneszerzői szempontjaim szerint, és a megoldást a zene implicit narratív képességeinek vizsgálatában és használatában találtam meg, amint a születendő művet még a komponálás előtt összeköti az eddigi kompozícióimmal. Enélkül a rafinált, az implicit zenei narratíva területéhez vonatkoztatható összeköttetés használata nélkül nem tudna koherens lenni a művek egymásután következő kronológiai egysége.

4.2 Az első előtti tétel

A zeneművek megértését célzó narratológiai modell fent elemzett elméletének gyakorlati manifesztációját az AL ULA Szimfonikus Költemény című zeneművem néhány részletének bemutatásával kívánom elérhetővé tenni. Személyesen jelen lehettem a mű címét adó helyen, ahol napokon keresztül figyelhettem ennek a rendkívül gazdag és történelmi szempontból releváns kulturális hagyománnyal rendelkező közegnek, mint inspirációnak, a fizikai világon túli, kulturális mondanivalóját, örökségét. Megtapasztaltam a népi pszichológia itt is hangsúlyosan jelenlévő hagyományát és sok hasonlóságot fedeztem fel a mi kultúránk, a

Magyar kultúra örökségével. Összekapcsolódott az általam ismert kulturális metanarratívák halmaza az ott érzékelhető, másfajta kulturális közeggel de olyan módon, hogy a kettő szimbiózisában a hasonló karakterek és érzelmek domináltak, és csak a kisebb jelentőségű elemek különböztek. Hirtelen eltűntek a nyelvi korlátok, szertefoszlottak a felszínes kommunikáció gyakorlati, realista hangnemei, és szembe találtam magam a "hely szellemével", beszédes gazdagságával. Itt találtam meg a hatalmas homok, illetve kősvatagok titokzatos, hosszú történelmét, ahogy kezdtek feléledni mesélő sziklákká, ahol a hatalmas kősvatag egyszerre mintegy felemelkedett, súlytalanná vált és összehangolódott az évezredek alatt lerakódó kulturális hagyománnyal amely megelevenedett egy mesélő entitássá, ahol az explicit és implicit narratíva egybefonódott, tekintetem előtt kialakult, átváltozott a folyékony halmaz-állapotú tartalommal és én elkezdtem hallgatni, figyelni és mozgatni mindezt. A saját személyes, valamint a kulturális hagyományainkból eredő narratíváim mozgósításával ráhangolódtam a hely kulturális örökségét megjelenítő saját narratíváihoz, ezek összessége kezdett hangokká formálódni és elkezdtem hallani az ő történetüket. A történetmesélés ilyen módon összekapcsolódott mindkét kulturális közeg metanarratíváiban abban az arányban, amiben a hely saját mondanivalójának a szolgálatába állítottam a saját kulturális örökségemet. Ahogy fennebb, az előadó-befogadó témakör kapcsán már említettem a befogadótól elvárt érzékenység felajánlását az előadás minél jobb megértése érdekében, hasonlóképpen itt én, mint zeneszerző ajánlottam fel saját érzékenységet az ő közlendőjük befogadásához, lekottázásához.

Ennek a színes világnak a leképezésére, megjelenítésére legalkalmasabbnak a szimfonikus zenekari hangzás hagyományosan kialakult formációját találtam. Az első tételben rögtön a monumentális kőszikla-hegyek vonulatának üzenete érintett meg, ahol méltóságteljesen vonul a szemlélő tekintete a kősvatag tekintélyt parancsoló, szabad szemmel fel nem mérhető perspektíváját bemutatva. Kompozíciós-technikai nyelvre lefordítva ez azt jelentette, hogy vissza kellett adni a hatalmas kősvatag óriási erejét, magasztosságát, történelmét olyan zenei

elemekkel kombinálva, ahol domináns szerep jut az ott élő és valaha élt emberek népi pszichológiai értelmezésében elfogadható és felismerhető, részben tudatalatti narratíváinak, és az ő ebből következő lehetséges befogadói emlékeiknek a képét. Szándékom szerint olyan, modern szemlélettel átítatott hangzást óhajtottam megjeleníteni, ahol az alapvetően Arab típusú hangzásvilág dominánsan van jelen, ugyanakkor pedig a Magyar zenei hagyomány és kultúra is megjelenik, mintegy a felszín alatt, de mégis érzékelhetően. Számomra zenei szempontból ez volt az a különleges szimbiózis, ami egy teljesen egyedi íz-világot adott hozzá a kompozíciós folyamathoz., egyúttal egy hatalmas kihívás elé is állított. Szükséges volt tehát felfedezni egy mozdulatlan területben lévő dinamikát, ami terület a történelem előtti időkben keletkezett, alakult ki és amire egy nép évezredek hagyományai által kialakult kultúra rakódott rá és látszólagos csendben, mozdulatlanságban tartózkodik, de valójában egy olyan élő hagyomány, ami a figyelmes szemlélő számára képes megelevenedni.

A pillanat, amikor a táj és az ott élő emberek kulturális öröksége feléled, kiemelkedik látszólagos mozdulatlanságából, az inspiráció fundamentuma. Érdekes módon a megelevenedés, feléledés momentumát pillanatnak kell neveznünk, mégis ez nem az idő általunk érzékelt haladásában értelmezhető, hiszen egy pillanat gyorsan elmúlik és folyamatában minden következő pillanat is elmúlik. A megelevenedés, feléledés lelki momentuma számára azonban nincs az időnek haladása, hanem ott már egy állandó jelenlét van, a megelevenedés jelenlétének örök pillanata. Vagyis, ha az ittlét egy pillanatából belépünk az "ott", előttünk éppen megelevenedett pillanatába, tulajdonképpen az ottlét jelenléte fog dominálni, ami nem tud múlni, egyúttal viszont az ittlét kronologikusan megélt másodperceiben is részt veszünk. Ez a kettősség, kettős jelenlét a kulcsa annak az inspirációnak, ami a mélyebb megismerés iránti igényből tör elő. A mi pillanataink telnek, miközben szemléljük az immár megelevenedett, kulturális valóság komplexitását, de az ő jelenléte nem telik, nem múlik, hanem ellenkezőleg, minden általunk megélt pillanattal növekszik, gazdagodik. Mint ha mi mindnyájan

jelenlétünkkel, beszédünkkel, cselekedeteinkkel, sőt gondolatainkkal is folyamatosan hozzáadnánk az ott jelenlévő hely értékeihez, valóságához, miközben ő csak magába olvasztja, magába szippantja minden cselekedetünket és elraktározza mint hozzáadott értéket. Ennek az évezredes érték-felhalmozásnak vagyunk a tanúi amikor lelki tekintetünk előtt megnyílik egy tájnak és kultúrának a kincsesháza. Mindez egy szinte kötelező erejű inspirációval tölti el a hivatását korrektül gyakorolni kívánó személyt. Liszt Ferenc ikonikussá vált összefoglaló megjegyzését idézve: "Génie oblige".

4.3 A narratológiai modell fogalmi kereteinek gyakorlati alkalmazása - AL ULA Szimfonikus Költemény

Az első tételben szándékom szerint mindenekelőtt a fent említett, monumentális kőszobor bemutatására vállalkoztam, ugyanakkor fontos volt jelezni az egész mű sajátos karakterét, hangzásvilágát. Olyan egyedi hangzásvilágra törekedtem, ami az ottani kultúra jellemzőit sorakoztatja fel, egyúttal pedig a Magyar kultúra népmesei asszociációira is utalásokat tesz. Személyes kötődésem minden kompozíció első tételének fontosságáról egy több évtizedes gyakorlatra vezethető vissza. A mondanivaló, a zenei történetmesélés egyik kulcsfontosságú momentuma az első hangok megszólalása, illetve az első nagyobb egység (ebben az esetben az egész első tétel) megjelenése. Abban a tekintetben véleményem szerint a legsűrűbb szöveget tartalmazó egység kell legyen, amennyiben figyelembe vesszük az idő koncentráltságának diverzitását. Egy kompozíció esetében, ahogy egy bármilyen más tevékenység esetében sem telik egyformán az idő a mi érzékeléseinket figyelembe véve. Ez alatt azt értem, hogy a másodpercek, percek egyenletes haladásához képest, a mi idő-érzékelésünk pl. fél óra tevékenység alatt nem egyforma sűrűségű.

Minden nagyobb lélegzetvételű kompozícióban, ami időtartamát tekintve nagyjából 15 percet jelent, de esetenként rövidebb is lehet, feltétlenül jelen van az idő általunk érzékelt haladásának

egyfajta dinamikus változása. Vannak olyan zeneművek, ahol a sűrűbb mondanivaló, és ezáltal az általunk érzékelt idő hossza a zenemű közepén, vagy esetenként a végén bontakozik ki, de ebben az esetben szándékom szerint rögtön az első tételbe, és annak is főleg az első 5-6 percébe sűrítettem össze az egész darab mondanivalójának esszenciáját.

A kompozíció egy rövid timpani-tremolo bevezetéssel kezdődik, aminek többféle funkciót szántam. Először is, egy dobpergésre emlékeztető elem mindenkinek jelent valamit.

30 *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. 1-4

Trp.

Piccorno Trampet in Bb

Tbn.

Tbn. 1-2

B.Tbn.

Tbn.

Timp.

B.D.

Cym.

T.-t.

Tub. B.

Perc.

Cor.

Hrp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

A

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

Előadástól és zenei megvalósításától (hangerő, crescendo mértéke, hosszúsága, az utána következő zenei motívum stb.) függően pedig azonnal mozgósítja és be is határolja, leszűkíti a befogadó ehhez kapcsolódó, személyes asszociációit.

Kijelenthető ugyanakkor, hogy már ennek a rövid zenei elemnek a pontos megjelenítése egy meghatározott irányba tereli a befogadó értelmét. Azonnal aktiváltatja a saját, kulturálisan kódolt, személyes asszociációinak tárházát és kapcsolódási felületet nyit.

A tremoló zenei megfogalmazása és kivitelezése, összekapcsolódva a befogadónál aktivizált narratív asszociációkkal, szándékom szerint rávezeti, mintegy ráirányítja a befogadó individuum értelmét a közölni óhajtott mondanivalóra.

Symphonic Poem of Al Ula

Movement 1.

Music/Arr: Gergely Bogányi

Maestoso

$\text{♩} = 80$

The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet in Bb 1-2, Bassoon 1-2), brass (Horns in F 1-4, Trumpet in Bb 1-2, Trombone 1-3, Bass Trombone, Tuba), and percussion (Timpani, Bass Drum, Cymbals, Toms, Tubular Bells, Percussion, Color Guard, Harp). The second system includes strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is marked with dynamics such as *f*, *ff*, and *brassy*. A large '4' is written at the beginning of the string staves in both systems.

Maestoso

$\text{♩} = 80$

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13

Megfigyelhető ugyanakkor, hogy bár ezekben az első másodpercekben az explicit narratív elemek dominálnak és ezek kötik le leginkább a befogadó figyelmét, mégis, már itt megjelenik a zene implicit narratívájának azon minősége, ami a későbbiekben majd értelmet nyer. Nem tudna ugyanis értelmet nyerni a későbbiekben, ha itt már nem lett volna jelen. Ezért megalapozott az az állítás, elgondolás, miszerint már az első másodpercekben jelen van a zene implicit mondanivalója is. Mozart almájának árnyéka, illetve annak egy halvány része már benne van a zenében, de ezt majd csak utólag fogja megérteni illetve összerakni a befogadó, itt egyelőre csak elindult a történetmesélés, amibe mindenki a saját részéről bekapcsolódik, a saját történeteivel aktiválásával. A vezető, irányító dinamikai erő maga a zene. Ez határozza meg az irányt, a közeget, a territóriumot. Behatárolja a közlési területet, szándékot. Kijelöli az utat, elindul egy úton, ami nem csak azt jelenti, hogy elindul egy irányba, hanem azt is jelenti, hogy ugyanakkor semmilyen más irányba nem megy, nem mehet. Ha észak felé indul el, akkor biztosan nem kelet vagy dél felé fog haladni. Ezt abból a szempontból fontos tisztázni, hogy ez a típusú zene szándékom szerint *valamit* óhajt közölni, egyúttal pedig sokminden mást nem. Az értelmezendő felület leszűkül, pontosabban koncentrálódik, behatárolódik egy bizonyos mondanivalóra. Egy témát nyit meg, egy gondolatot ajánl fel a hallgatóságnak, amire a befogadó reflektál, összekapcsolódik vele és elkezdődik egy közös utazás, egy irányba tartva. A timpani-tremoló néhány másodperc alatt megérkezik a főtémához ami elemi erővel robban be a hallgató tudatába. Innen nézve a timpani-tremoló elem már utólagosan elnyeri az értelmét akkor is, ha a befogadó individuum a tremoló közben bizonytalanságot érzett. Egy dobpergés értelemszerűen sokféle asszociációt tud előhozni mindenkiből és néhány másodperc nem feltétlenül elegendő annak tökéletes megértéséhez, hogy pontosan mi is a célja, mi is a funkciója ennek a tremolónak, éppen ebben a közegben, ebben a darabban. A főtéma megjelenése alatt viszont, annak karakterisztikai tulajdonságait hallva, helyére kerül utólagosan az elején még sejtelmesnek érzékelt tremoló.

A zene mondanivalója tehát a főtéma megjelenésével utólagosan behatárolja az addig csak jelzés értékű hangzást, ilyen módon tehát összekapcsolódva a befogadó feltételezett, személyes asszociációival, értelmet nyer, hogy a szerző miért éppen azokat a hangokat írta le eme történet elbeszélésének szándékával. Más szóval mondva, a befogadó individuum, a saját narratíváinak mozgósításával, összekapcsolódva a hallottakkal, képes megérteni és racionálisan értékelni a kapcsolatot a bevezető tippani-tremoló, és az utána megjelenő főtéma tekintetében. Mindezt pedig abban a mederben, amit a zeneszerző indikált, vagyis elkezdődik a történetmesélés a zeneszerző szándéka szerint, a befogadó individuum részvételével.

Megjelenik tehát a főtéma a maga magasztos hangvételével, és elkezdődik a hatalmas, végeláthatatlan kősvatag zenei megfogalmazása. Befogadóként érezzük, hogy a lassú, méltóságteljes zenei szövet nem csak halad, hanem inkább vonul mintegy a sziklaerdő fölött, miközben a szikla-hegység megnyílik és elkezd a saját történetét elmesélni, feltárni a benne szunnyadó, óriási elemek, erők feszültségét. Próbáljuk tetten érni először is az explicit narratívát. Ahogy a főtéma megjelenik, érezzük egyrészt a zenekari hangzás monumentalitását, a zenei karakter fennköltségét, a ritmikai állandót, valamint a hosszú periódusok újbóli ismétlődését, egyre magasabb hangnemben, mintegy fokozásként. A hangszín kialakításánál fontos szempontnak tartottam az implicit narratív elemeknek a rejtett használatát. A befogadó elsőre két szinten érzékeli a történetet megszületésének akusztikai vonatkozását. Mindenekelőtt a főtéma jelenléte dominál, amit a teljes vonóskar prezentál, megerősítve a fafúvósok jelenlétével. Ezzel egyidejűleg, mintegy a második akusztikai szinten, a négy kürt jeleníti meg az ellenszólam funkcióját. Ebben az esetben céлом volt, hogy ez az ún. ellenszólam a fősodrású téma, illetve az egész darab haladásával harmonikusan működjön együtt és azt ne akassza, törje meg, hanem azt kiegészítve erősítse. Ezzel a kettős akusztikai elemmel kívántam elérni az implicit narratíva ama megjelenését, amit a kősvatag szemlélése a saját személyes narratíváim összekapcsolásával számomra jelentett. Rögtön itt a darab elején tapinthatóak tehát azok a

mélytudatban lévő, interszjektív kapcsolódási pontok, amik a szerző, illetve a megjeleníteni kívánt felület közös territóriumai. A fentebb említett interszjektivitás definíciójához kapcsolódóan, miszerint a megértés alapját jelentő interszjektivitás arra vezethető vissza, hogy ezek az elemi és összetett narratívák közös társadalmi, kulturális környezetet, valamint közös világot feltételeznek, ami alapján a kommunikációs aktusban résztvevők az adott helyzetben leginkább elfogadott szituációelemző sémát hívják segítségül az interpretáció folyamatában, tetten érhető a komponista válasza. A válaszból, vagyis magából a főtémából pedig a befogadó individuum visszakövetkeztethet azokra a felületekre, ahol a komponista a saját narratíváinak mozgósításával, ráhangolódva a megjeleníteni kívánt terület általa elképzelt történetére, megtörtént az implicit narratíva bevonása a zenei kompozícióba. A közös társadalmi, kulturális környezet tehát az explicit módon jelenlévő terület által megjelenített inspiratív mondanivaló és a szerző saját narratívái által mozgósított képek szimbiózisában kapta meg a megjelent hangzást.

A szerkezeti elvárások érthetőek, tisztán érzékeljük a periódus kezdetét-végét, valamint az új periódus hasonló terjedelmét, de ezt már magasabb intonációban, magasabb feszültségi fokon. Ezután, mintegy még tovább fokozva a kősvatag hatalmas dinamikáját, harmadszor is megjelenik a főtéma de egyúttal már egy konklúziót is felmutatva. A főtéma háromszori ismétlése, amiből már az első is mintegy a legmagasabb hőfokon kezdett megszólalni és már egymagában indikálja a hatalmas kősvatag monumentalitását, a következő két, magasabb és még magasabb hangnemű ismétlések fokozásával tulajdonképpen a végtelennek látszó kősvatag hatását kelti, annak lenyűgöző monumentalitását jeleníti meg a befogadó értelme előtt. A háromszori ismétlés több funkciót tölt be. Először is teljesíti a legalapvetőbb funkcionális igényt, miszerint megfelel annak az elvárásnak, hogy könnyen követhető legyen. Nemcsak a zeneművészetben bevett gyakorlat az arány-párok használata. A főtéma második megjelenése párja az elsőnek, a harmadik megjelenés pedig kívánja a konklúziót, és a

lekerekítést, formai aspektusból. (Csak a legnagyobbak - pl. Mozart vagy Csajkovszkij - képesek azt a rendhagyó formai megoldást hatásosan működtetni, amikor valamilyen téma pontosan ugyanúgy jelenik meg háromszor egymásután, a befogadó mégsem kívánja a harmadik alkalommal a megoldást hallani. Ez a fenomén jelenség óriási hatású, de ezt nagyon ritkán alkalmazzák még a legnagyobb mesterek is. Ezekben az esetekben a befogadó azért képes zseniálisnak értékelni ezt a furmányos megoldást, mert egyrészt a zenei szöveg implicit mondanivalójában bele van kódolva, bele van rejtve a háromszori meghallgatás utáni elfogadás érzete, másrészt a hallgató, a saját metanarratívái aktiválásával indirekt módon megérti, hogy ez az eltérés egy továbbfejlesztett változata a hagyományos konstrukciónak, miszerint az első két motívum párhuzama után a harmadiknak le kell kerekítenie a mondanivalót, formai szempontból. Ezért, a befogadó az addig megszokott megoldásokhoz képest tudja viszonyrendszerében értékelni és mégis racionálisnak, abban a helyzetben helyesnek érezni.)

De itt a szokásosabb formai rendszert alkalmazom, és mivel a ritmikai sablon behatárolható és könnyen követhető a főtéma vonatkozásában, mindenki által egyértelművé válik a zenemű eddigi, az explicit narratíva szempontjából értelmezett mozzanata. Van tehát egy hagyományosan három mondatból álló formai szerkezetünk, van egy ritmikailag könnyen beazonosítható mozgásunk, emelkedő intonációban fejlődő dallamunk. Ezeket a befogadó racionális, explicit tartalomként dekódolja, hiszen konkrét, világosan érthető aspektusai a zenének. De honnan tudjuk, hogy ez, a szemünk előtt megjelenő világ Arábiában van? A dallammenetek tipikusan Arab hangsort használnak, ezért a befogadó automatikusan érzékeli a zene implicit, rejtett narratíváját, vagyis már itt, az első fél perc alatt ösztönösen összekapcsolja a magasztos megjelenést az Arab territóriummal, vagyis párhuzamosan érzékeli az explicit narratívát, ami szigorúan strukturálisan halad, meghatározott és állandó ritmikai modell segítségével, és az implicit narratívát, aminek dallamsorai mintegy első jelzésként azonnal és behatároltan, quasi direkt módon utalnak a mű keletkezésének szubjektumára és közegére. A

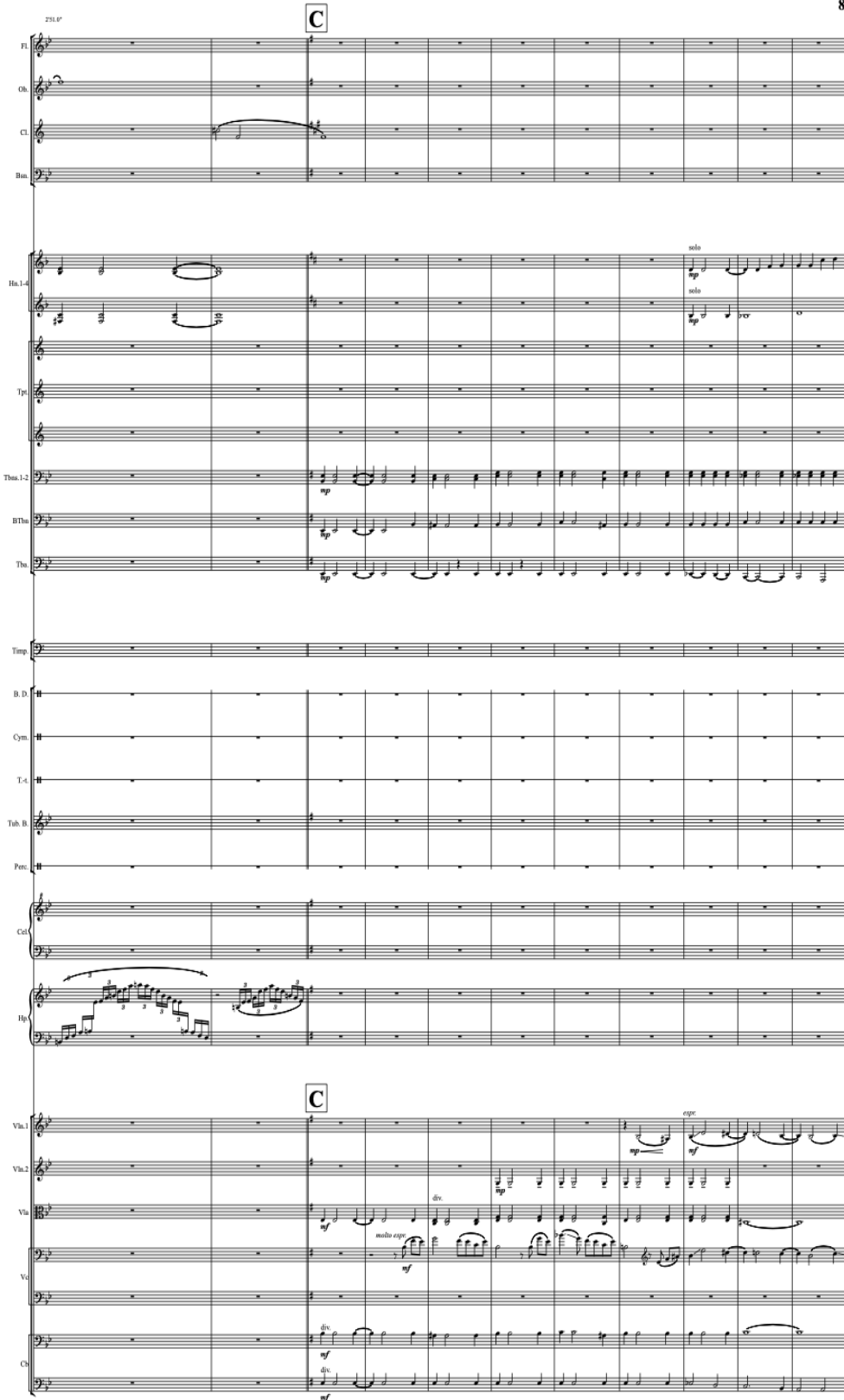
háromszori ismétlés emelkedő, fokozó haladása után elérjük az első igazi csúcspontot, ami után szükséges volt egy olyan lecsengés használata, ami az idő és tér vonatkozásában arányos relációban van az eddig történetekkel. Ez indikálta a csúcspontot elérő akkord hosszát és lecsengési idejét, miközben a felhangrendszer különböző, decrescendo dinamikájú hangsorai vezetik a hallgató figyelmét. Ebben az átvezető részben az explicit strukturális narratívát könnyű értelmezni, hiszen a zenei nyelvezet szabályai szerint egy csúcspont után feltétlenül valami olyasmi kell következzen, ami a későbbi szerkezeti elvárásoknak megfelel, amit szintén egyszerűen lehet követni, interpretálni. Ezen a területen az implicit narratívát rejtett módon érezzük: egyrészt a főtéma fokozása után, az átmeneti részben szintén az alap Arab hangsor hangjaival találkozunk, bár itt ez nem jelenik meg direkt módon, csupán az érzet marad meg. Másrészt pedig, a hatások összessége egy olyan, mélytudatban létező ingerre hat, ami kiegészíti, finomangolja, teret ad, körülveszi a konkrét hangokat és a felszínen hallható ritmust, szerkezetet. Az innen kiinduló átvezető részen keresztül pedig eljutunk az első tétel úgynevezett melléktémájához, ami a következő lényeges sarokköve a zenei mondanivalónak. A melléktéma hasonló rendszerrel operál, mint a főtéma ami a hármas tagolást illeti. Formai szempontból (szonátaformáról lévén szó), és különösen, mert hangsúlyozni szerettem volna a főtéma és a melléktéma relációját, rendkívüli jelentőséget szántam a melléktémának. Itt akartam a legnyilvánvalóbb módon belecsempészni a mindenkiből előhívható, univerzálisan jelen lévő emberi érzelmek egyik legerősebb karakterisztikáját, a romantikára való hajlamot. Ebben az esetben a romantikus elem mindenekelőtt egy történetnek a romantikáját érinti, de mint minden történet, itt is szükséges a befogadó individuум részvétele és saját, befogadói narratíváinak aktiválása.

Ebben a melléktémában szinte kézzel fogható módon ragadható meg a megfoghatatlan, a zene implicit narratívájának üzenete. Jelen szakaszban az implicit történetmesélés tulajdonképpen dominál, és a strukturális megoldások csak mintegy kísérik az igazi mondanivalót, ami ebben

az esetben egy romantikus mese intencióját kelti. A történetmesélés összekapcsolódik egy történet mesélésével. A zenemű komplex zenei narratívája illetve annak általános története itt összekapcsolódik egy konkrét történet elmesélésével, összekapcsolódik a mű mondanivalójának alap-történetével, azt kiegészíti és felerősíti

AL ULA - Symphonic Poem - I.- Full Score

8



251.07

C

Fl.

Ob.

Cl.

Bm.

Hr. 1-4

Tpt.

Tbn. 1-2

B.Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

Cym.

T. 4

Tub. B.

Perc.

Cel.

Hrp.

C

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Db.

mp

mf

sf

sfz

div.

marc.

molto cresc.

cresc.

58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68

Al_Ula_09

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn 1-4 (Hrn. 1-4), Trumpet (Trp.), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Bass Trombone (BTbn.), and Tuba (Tbn.). The third system includes Percussion (Tamp.), B. Drum (B. D.), Cymbal (Cym.), T. Drum (T. d.), Tab. Drum (Tab. B.), and Percussion (Pnc.). The fourth system includes Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measure 69: Flute and Bassoon play a melodic line with a first ending bracket. Clarinet and Bassoon play a rhythmic accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

Measure 70: Flute and Bassoon continue their melodic line. Clarinet and Bassoon continue their accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

Measure 71: Flute and Bassoon continue their melodic line. Clarinet and Bassoon continue their accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

Measure 72: Flute and Bassoon continue their melodic line. Clarinet and Bassoon continue their accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

Measure 73: Flute and Bassoon continue their melodic line. Clarinet and Bassoon continue their accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

Measure 74: Flute and Bassoon continue their melodic line. Clarinet and Bassoon continue their accompaniment. Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained notes. Percussion, Piano, and Horn play sustained notes.

69

70

71

72

73

74

742ff

Fl

Ob

Cl

Bsn

Hr. 1-4

Trp

Tbn. 1-2

Hr. 1-2

Tbn

Tim

B. D.

Cym

T. 4

Tab. B.

Perc

Col

Hrp

Vln.

Vln.

Vla

Vcl

Cb

75 76 77 78 79 80 81 82

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

11

496.07

E

Fl

Ob

Cl

Bn

Hr. 1-4

Trp

Tbn. 1-2

Tbn

Timp

B.D.

Cym

T.c

Tub. B

Perc

Ces

Hp

E

Vln. 1

Vln. 2

Vln.

Vcl

Cb

83 84 85 86 87 88 89

Al_Ula_09

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

421ff

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hrn. 1-4
Trp.
Tbn. 1-2
B1
B2
B3
Timp.
B.D.
Cym.
T.-
Tub. B.
Perc.
Ccl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

mf
mp
f
mf
mp
mp
mp
mp
mp

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101

Ilyen szituációkban, az implicit narratíva felülírja az explicit módon megérthető ritmikai haladást, mert a ritmika és a strukturális értelmezés itt alulmarad a zenei kifejezés implicit dekódolásának kényszerítő igényétől. Erre gondoltam, amikor azt írtam, hogy egy zeneszerző vezeti a hallgatóságot. Ebben a szakaszban a élmény faktor, az eddig ismeretlen dallam vivőereje másodlagossá teszi az explicit történetmesélés racionálisan követhető igényét. Az nem marad el, de csak háttérben, szinte tudat alatt követi a zenemű folyását. Ebben a melléktémában az implicit narratíva értelmezése vagy érzékelése nem csupán egy jól megformált dallamnak a jóleső követése anélkül, hogy a fókuszunkat a dallam mondanivalójáról elterelné, éppen ellenkezőleg, a dallam követése előhívja a népi pszichológia eszköztárát ösztönösen is aktiváló hallgatóságból mindazokat a személyes asszociációkat, amit ki-ki a maga felkészültségi szintjén, saját keretnarratívái mozgósításával a zenemű hallgatásával kapcsolatban átél, átérez. Ebben az esetben ezek lehetnek olyan összekötő értelmezési processzusok, mint például a zenemű több szinten jelenlévő egyidejű érzékelése, vagy például az individuum korábbi tapasztalataiból előhívott képek, szituációk, az individuum tapasztalási szintjéhez mérten. A melléktéma egész területe alkalmas arra, hogy a hallgató individuumnak annak a különleges élménynek a megtapasztalására, amit Ricoeur a kétféle időről említett, tudniillik egyrészt a hangok egymásután, kronologikusan követhető idejéről, másrészt pedig a történetté szerveződés nem kronologikus idejéről. A hangok egymásutánosságának követése automatikus folyamat, szinte passzívan is megtörténik a hallgató individuummal, de a történetté szerveződés nem kronologikus idejének érzékeléséhez szükséges, hogy legyen tapasztalása, viszonyítási alkalma egy darabon vagy tételen belüli más eseményekhez. Ilyen relációban válik érthetővé, illetve a történetiség szempontjából relevánssá a főtéma-melléktéma karakterológiai összefüggése, illetve a két téma előtti-közötti részek jelentősége. A melléktéma lezárása pedig a melléktéma elemeinek búcsúzó-szerű ismétlése amit különböző szólóhangszerek játszanak. Ilyen módon azt a hatást éljük meg, ahol a

befogadó előtt realizálódik a nagyobb egységek utáni elválasztás szükségessége. A következő, jelentősebb zenei egység a szonátaforma tradicionális felosztását követve a kidolgozási rész. Ez az egység számomra a többi részhez hasonlóan, de azoknál jelentőségteljesebb módon hivatott betölteni azt a hármas funkciót, ami először is reflektál az addig történetekre, új anyagot is hoz, valamint előremutat a majdani visszatérés szakaszára. Az előzőekre való reflektálás gyakorlati kivitelezéséhez itt elsősorban hangulati elemeket szerettem volna a szövegbe asszimilálni. A hármas funkció kitöltésének megvalósításához a harmóniai és a kompozíció légköri arányainak figyelembe vétele elengedhetetlen aspektus. Ezt kalkulálva, és az eddigi zenei szövet minőségére való tekintettel választottam olyan hangulati elemeket a visszautalás érzékeltetésére, amik csupán harmóniai illetve akusztikai szempontból kötik össze az új szöveget az addig hallottakkal. Ez elegendő összekötő elem a kontinuitás érzetének fenntartásához, egyúttal pedig teret enged új alkotórészek beillesztéséhez. Megjelenik egy olyan zenei motívum ami ebben a környezetben újnak hat, egy könnyedebb hangvételű akusztikus elem, rövidebb frázisokból összerakva. Ez, mint egy fuvallat a hatalmas hőség kőszivatag által felerősített közegében, egyfajta enyhülés érzetet kínál. Ahogy a kőszivatag mégoly forró közegében is előfordul egy-egy enyhébb fuvallat, ez a motívum képes ezt az érzetet hűen visszatükrözni, ilyen módon kapcsolva össze a zeneszerző és a befogadó narratíváinak relációját. Ez összeköttetésben van a főtéma-melléktéma kettősének súlyos hangjával, megjelenésével, mivel csak ebben a relációban érezhetjük a kidolgozás könnyedebb és rövidebb formai elemeit tartalmazó ritmust és hangulatot felszabadító, megkönnyebbülést hozó komponensnek. Ezen túlmenően, a komponista almájának egészét tekintve, ez a motívum hangulati megjelenésében előrevetíti a leendő második tétel mondanivalóját, vagyis majd onnan nézve válik komplex módon érthetővé ennek a motívumnak illetve hangulati elemnek a megjelenése. Itt egyelőre a megkönnyebbülést hozó fuvallat-jelleg dominál, a befogadó érzékelését egyelőre ez viszi tovább. A kidolgozási terület alapvető funkciója a nevében is

benne van, miszerint részben az eddigi zenei elemek használatával mélyebben kifejti az előzőleg elhangzottakat, részben új intonációval is feltöltve. Ezen kívül átvezetési tartalma is van, illetve pozíciója szerint a kitérő után visszavezeti a hallgató figyelmét a visszatérésre. Egy másik elem is megjelenik a kidolgozás későbbi szakaszában, ami szintén egy összekötő kapocs, de ennek jelentősége csak az utolsó, negyedik tételben nyer teljes értelmet. A négy kürt egymásra épülő, szekvenciális, fanfár jellegű témája a későbbi, fináléban megjelenő győzelmi karakternek az anticipált megjelenése. Az ezután következő rész, még mindig a kidolgozás területén maradva, egy olyan hangulati skála statikus ismétlése, ami szintén egy elővételezett verziója a későbbiekben, szintén a negyedik tételben megjelenő zenei színnek. A skála ebben a formában inkább szín, mivel, bár konkrét hangokat játszik, de az alatta orgonapontként tanyázó alaphang-lépkedés és a hozzá tartozó akkordok nem engedik a hallgató figyelmét magára a skála hangjaira figyelni. Olyan, homályos elemként jelenik meg, ami sejtelmes érzetet ad, ebben a tekintetben szintén a negyedik tétel jövődő bevezető elemének előfutára.

A kidolgozás fennmaradó részében a szekvenciális építkezés a meghatározó. Miután dinamikailag eljutottunk a leghalkabb pontig, a történet eljutott egy olyan érzetű nyugvópontra, ahol már az addig történetek összegzésére is van alkalom a befogadó tudatában.

17 AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn. 1-4
Tpt.
Tbn. 1-2
Htbn.
Tbn.
Timp.
B. D.
Cym.
Tri.
Cel.
Hr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

130 131 132 133 134 135

AL_Ula_09

030.57

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. 1-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Btbn.

Tbn.

Temp.

B. D.

Cym.

T. t.

Tab. B.

Chimes

Ccl.

Hr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

136 137 138 139 140 141 142

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

19

048.07

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr. I-4

Tpt.

Tbn. I-2

B.Tbn.

Tbn.

Tim.

B.D.

Cym.

T. & C.

Tub. B.

Tri.

Cel.

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

pp

I

I

143 144 145 146 147 148 149

Al_Ula_09

A zene itt időt hagy az eddigiek analizálására, a hallgató ösztönösen egybeveti a történeteket. Az explicit narratíva itt is kézzelfogható a formai szabályosság tekintetében. A melléktéma dallamából emlékeztető motívumok jelennek meg, az ismétlés ebben a vonatkozásban átismétlésként értelmezhető ami inkább jóleső megnyugvással, mint unalom-érzettel tölti el a hallgatót. Ez a főtéma visszatérésére való felkészülés szakasza is egyúttal, amikor is lassan emelkedni kezd a dinamika és fokozódik a feszültség az eddig inkább elmélkedő jelenlétből. Úgy is mondhatnánk, hogy a kidolgozás középső felének implicit, ebben a tekintetben elvont, merengő állapotából kezdünk visszatérni az explicit narratíva által dominált közléshez. Látjuk magunk előtt tekintetünk kitisztulását, amikor az elvont, fátyolos ködből kezdünk kilábalni, mint amikor egy fókuszálatlan távcsövet lassan visszatekerünk élesre. Ez a szakasz nem történik gyorsan. Ha túl hirtelen nyílna vissza a tekintetünk az eredeti tiszta látásra, a réveteg, jóleső érzéséből mintegy egy csapásra kijózanodva, elveszítenénk a kontinuitás erejét és egyfajta törést éreznénk. Ebben az esetben ez a megoldás biztosítja a történetmesélés folyamatosságát, illetve ad lehetőséget a befogadó számára, hogy az egységes történeté szerveződés nem kronologikus idejét a történet fényében összerakja. Az egységes történeté szerveződés viszonya a kronologikusan haladó idővel, hangokkal adja a zenei narráció megértésének fundamentumát. Egyszerre halljuk az éppen következő hangokat, és értékeljük minden pillanatban a másik időnek, a történetek epizódjainak nem kronologikusan rendeződő narratíváját. A főtéma visszatéréséhez vezető úton tehát fokozatosan, lépésről lépésre haladunk, mintegy prolongálva annak megérkezését, ilyen módon engedve teret a feszültség növekedésének. A lépcsőzetes építkezés itt azért is fontos, mert az eredeti téma monumentális megjelenését elő kell készíteni, máskülönben kisebbnek éreznénk. A főtéma hivatalos megérkezése először még a domináns hangnem alaphangjával, mint orgonaponttal kombinálva

robban be, ami egyrészt hagy egy hangnemi bizonytalanságot, másrészt amikor a főtéma ismételen jön, a további fokozás érzetét adja.

Összefoglalva tehát a kidolgozási rész egész területe a főtéma visszatéréséig egyrészt az addig történeteket foglalja össze harmóniai és dallam visszautalásokkal, lecsendesedik és helyet hagy a későbbi újrainduláshoz, valamint formai funkcióját tekintve betölti a tradicionálisan értelmezett feladatát. Ilyen módon explicit jelenléttel összekapcsolódik mindazokkal az individuumokkal, akik számára már ismerős volt ez a típusú zenei megformálás, azokkal pedig, akik ezt nem tapasztalták még meg, az implicit narratíva összekötő erejével és funkciójával fogadtatja el saját magát a zene. Itt az implicit narratíváknak azokat a mélyebb szintjeit értem, ami Szécsi Gábor modelljének megfelelően az értelemalkotás specifikus, a kulturális és társadalmi viszonyrendszerébe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését (Szécsi 2020, 2021, 2022). Ebben az esetben a lényeg a gondolati reflexió, ami nélkül is értelmezhető a zenemű részlete vagy egésze akkor is, ha előzőleg az individuum nem találkozott hasonló sémában működő zenei rendszerrel, amennyiben az logikusan épül fel.

Mindnyájan találkoztunk azzal az érzéssel, amikor egy festőművész művét tekintjük meg, ahol a stílus idegen számunkra, de a mű mondanivalójának logikája alapján a befogadó összerakja elméjében a képet, és az értelemalkotás implicit territóriumán keresztül, konkrét gondolati reflexió nélkül értelmezi logikusnak és harmonikusnak a vonalakat, színeket, formákat, vagyis a kép egészét. A visszatérés egy újabb ismétlés, de milyen minőséget jelent ez az ismétlés? Visszautalva az ismétléssel kapcsolatos fenti gondolatmenetre, miszerint egy zeneművet is csak egyszer lehet először meghallgatni, és, ha a második meghallgatás már az első az ismétlések között, akkor teljesen más relációba kerül a visszatérés ismétlés-érzete. Amennyiben az első meghallgatásról beszélünk, és feltételezünk egy minőségi előadást, a befogadó individuum egy

teljesen új élmény keretén belül tudja megtapasztalni a főtéma visszatérését, mivel azt először tapasztalja meg. Ennek a keretén belül haladtam a zenemű értelmezését tekintve, és a továbbiakban is ebben a relációban elemzem a többi tételt. Az ismételt meghallgatás alkalmával felmerülő problematikát fennebb már elemezve, azt mindenkor behelyettesítve juthatunk el egy zenemű megértésének további aspektusaihoz.

Visszatérve tehát a főtéma ismétlésének narratívák viszonya szerinti első értelmezéséhez, az explicit narratíva formai és harmóniai megtapasztalásán túl az implicit narratíva szerepét elemezve észrevehető, hogy a történetmesélés egy nyugvópontra érkezett, miszerint a tudatalatti narratívák előhozzák a megnyugtató, ismerősnek dekódolt érzetet. Összeáll az eddig hallottak alapján kialakult mondanivaló érzete és mintha ugyanabba a körbe térnénk vissza egy magasabb felületen, biztonságot érezve haladunk tovább a zenével. Szeretjük újból átélni az ismeretlen izgalmát főleg úgy, hogy már valaki fogja a kezünket és nem érezzük magunkat kiszolgáltatott helyzetben. A darabon belüli ismétlés egyik pozitív és mindenkor használt jelenségéről van szó. A zene itt lerövidül, nincs már szükség a főtéma és a melléktéma közötti hosszú, érlelő, kelesztő hatású betéteire hanem a zene szinte egyből áttevő a melléktémára. A befejezéshez lekerekítésének és elhalkulásának indirekt asszociációja pedig egy olyan hatásra való törekvés, ahol a befogadó individuumra visszaszáll a történet. Ezalatt azt a rejtett szándékot értem, ahol a szerző intenciója szerint a befogadó eddig passzív részvételét személyes részvétellé kívántam tenni. A passzív részvételt itt arra értem, hogy az eddigiekben a reláció a szerző és a befogadó közötti interakcióban olyan módon volt kialakítva, hogy a szerző feltétlenül irányította, vezette a befogadó képzeletét, amibe a hallgató a saját, személyes történeteinek aktiválásával bekapcsolódott. Mégis, az alapvető interakció jellege egyértelműen egy vezető-követő viszonyban lett kialakítva. Az első tétel legvégén pedig szándékom szerint ezt a relációt engedem megfordulni olyan módon, hogy a befogadó, az eddigiek alapján a zenemű által generált érzetektől kialakult, személyes sémáit aktiválva némileg átveheti az

irányító szerepét. Mindezt az implicit narratíva egyik hatásával lehet rekonstruálni, miszerint a többszöri ismétlések alatt a befogadónál főleg a tudatalattiban kialakult dallam érzélemvilágát itt a saját szempontjából hallhatja újra. Ez olyasmi hatást kelt, mintha a befogadó saját maga dönthetné el, hogy miképpen fejezi be a művet. Egyfajta átlényegülés lehetősége áll fenn, mintha a befogadó immár belülről hallaná a dallamot, nem pedig kívülről. A belülről történő meghallás lehetősége a tétel végéig kialakuló, és az addigi hatások összességéből léphet elő. A befogadó erre a pontra már többféle változatban kísérte végig ugyanazon dallam mutációit és ennek hatására már ismeri, be tudja azonosítani és azonosulni is tud vele. Ez a faktor teszi lehetővé, hogy immár ne csak kívülről jövő impulzusként vegyen részt a folyamatban, saját személyes narratíváinak mozgósításával, hanem szinte átlényegülve a passzívabb részvétel pozíciójából, magáénak érezve a dallamot, mintegy saját szerzeményként, maga bújjon bele a dallam folyásába. Ilyen módon nemcsak közelebb tud kerülni a zenemű mélyebb megértéséhez, hanem már szinte a sajátjának is érezheti. Tetten érhető, hogy ezeken, a narratívák interszubjektív, érzékeny felületein keresztül, ezek érintésével milyen módon tud énkonstituáló komponenssé válni egy zenemű meghallgatásának processzusa.

AL ULA - Symphonic Poem - I - Full Score

33

R

Fl. *mf* *non rit.*

Ob. *non rit.*

Cl. *mp*

Bsn.

Hu. 1-4 *mp* *mf* *non rit.*

Tpt.

Tbn. 1-2 *mf* *non rit.*

Btbn. *mf* *non rit.*

Tba. *mf* *non rit.*

Timp.

B. D.

Cym.

T. t.

Tab. B. *mf*

Tri.

Cel.

Hpb.

R *non rit.*

Vln. 1 *mp* *non rit.*

Vln. 2 *mp* *non rit.*

Vla. *mp* *non rit.*

Vc. *mp* *non rit.*

Cb. *mp* *non rit.*

262 263 264 265 266 267 268 269 270

Al_Ula_09

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

34

The musical score for page 34 of 'AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score' includes the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1, marked *mp* and *non rit.*
- Oboe (Ob.):** Part 1, marked *mp* and *solo*, with *non rit.* markings.
- Clarinet (Cl.):** Part 1, marked *mp* and *non rit.*
- Bassoon (Bsn.):** Part 1, marked *mp* and *non rit.*
- Horn 1-4 (Hrn. 1-4):** Four staves, currently empty.
- Trumpet 1-4 (Tpt.):** Four staves, currently empty.
- Trombone 1-2 (Tbn. 1-2):** Two staves, currently empty.
- Tuba (Tbn.):** One staff, currently empty.
- Snare Drum (Timp.):** One staff, currently empty.
- Bass Drum (B. D.):** One staff, currently empty.
- Cymbal (Cym.):** One staff, currently empty.
- Tom-tom (T. 4):** One staff, currently empty.
- Tuba (Tub. B.):** One staff, currently empty.
- Snare Drum (Tm.):** One staff, currently empty.
- Congas (Cof.):** One staff, currently empty.
- Horns (Hrn.):** Two staves, currently empty.
- Violin 1 (Vln. 1):** Part 1, marked *pizz.* and *mp*.
- Violin 2 (Vln. 2):** Part 1, marked *pizz.* and *mp*.
- Viola (Vln. 3):** Part 1, marked *pizz.* and *mp*.
- Violoncello (Vcl.):** Part 1, marked *pizz.* and *mp*.
- Double Bass (Cb.):** Part 1, marked *mp* and *pizz.*

Measure numbers 271 through 278 are indicated at the bottom of the page. A section marker 'S' is present at the beginning of the score and above the Violin 1 staff.

Al Ula_09

A második tétel mondanivalója teljesen más irányba fordítja a narratívát. Míg az első tétel összességében egy specifikus, jól behatárolható és különleges területnek egyfajta tájleírása, ahol alapvetően az implicit narratív elemek dominálják a közlendőt (akkor is, ha a tételen belül egymáshoz képest néha az explicit narratív elemek uralják a hangokat), a második tétel mondanivalója sokkal inkább egy közelebbi érzet, konkrétabb mondanivalóval. Az esti nyüzsgés, evés-ivás, beszélgetés oldottabb és közvetlenebb közegében vagyunk, barátok jóleső társaságában. Az első téma azonnal, már az elindulásánál is ezt jeleníti meg, nincs bevezetés, felkészülés, ráhangolódás. Úgy mond belecsöppenünk a zsibongás kellős közepébe. A ritmikai állandó, ami ebben az esetben nyolcadok, később tizenhatodik egyenletes pulzálása, biztosítja az explicit narratíva gördülékeny közlését. A ritmikai állandóság könnyedsége, dinamikája, valamint a periodicitás szabályossága, szimplicitása szintén az explicit narratíva jelenlétét erősíti. Konkrét az üzenet, nincs szándék elvont tartalmak megjelenítésére. Összességében a cél egyfajta megkönnyebbülés elérése, engedélyezése volt az első tétel minden szempontból súlyos és arányaiban hosszú zenéje után. A második tétel formája A-B-A, ahol a középrész világosan elkülönül a szélső részeketől.

II.

Scherzo

$\text{♩} = \text{cca. } 135$ **A**

Flute 1
Flute 2
Oboe
English Horn
Clarinet in Bb-1
Clarinet in Bb-2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4
Trumpet in Bb-1
Trumpet in Bb-2
Trumpet in Bb-3
Trombone 1
Trombone 2
Bass Trombone
Timpani
Bass Drum
Snare Drum
Cymbals
Triangle
Ratchet
Rain Stick
Tambourine
Chimes
Tubular Bells
Harp
Celesta
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

2 3 4 5 6 7 8 9 10

A trióban pedig megjelenik egy olyan téma, ami vegyíti a Magyar népzenei világot az Arab hangzással, ilyen módon egy extrém kombinációt prezentálva. A trió témáját első ízben a kürt szólaltatja meg, ebben az esetben mint szólóhangszer. Mintha egy kvintváltós Magyar népdalt hallanánk, amit nem ismerünk, de gyanút fogunk az Arabos hangzás miatt. Aktiválódnak a kulturális narratíváink. Először is a zene által közvetített explicit narratív elemekből érezzük a két kultúra összefonódását, ezzel együtt pedig a mélyebb struktúra mentén az implicit narratíva közlését is érzékeljük. A zene alsóbb rétegében (a kíséret és díszítő elemek szintjén) megmarad tudniillik az Arab hangsor jelenléte, de ez nem direkt jelenlét, hanem a felszín alatt érzékeljük. Itt tehát ismét összefonódik a zene által megjelenített explicit és implicit narratíva két szintje, amit a befogadó a saját narratíváinak mozgósításával dekódol és jut el az értelmezés általa elérhető legjobb szintjére. A befogadó individuumok utólagos rekonstrukcióját hallva érthető, hogy ilyen esetekben mennyire intenzív minden egyes individuum személyes története az adott művel kapcsolatban. Minden egyén más és más történetet hív elő ugyanazon zene hallatán amely történetek mindegyike valamilyen módon a zenemű által lettek felébresztve, előhívva. A történetmesélés implicit narratívájának megélése számtalan asszociációt indíthat el minden individuumban. Ebben rejlik az implicit narratíva megtapasztalásának misztikus ereje.

A harmadik tétel (az éjszaka) pedig már születése előtt és alatt is az implicit zenei narratíva egész tárházával volt körülvéve. Ha feltételezzük, hogy a zenei megértés mélyebb szintjeit megelőzi a szerző elcsendesedett, elmélyült koncentrációja, akkor nem hagyhatjuk ki azt a láncszemet, ami megelőzi és összekapcsolja az interpretáció előtti interszubjektív teret a leendő befogadó előtt megjelenő asszociációk eredetével, fundamentumával. A zenei mondanivaló ebben a térben összhangba tud kerülni az interszubjektív narratívákat mozgósító individuummal, hogy ő a kommunikáció folyamatában megértse a szerző indítékait és az indítékok háttérben rejlő hiteket, vágyakat, attitűdöket. Ezen a ponton szükséges tehát, hogy a megértést megelőzze a szerző szándékait, vágyait megjelenítő hangok összességének mindent

megelőző indítéka iránti érdeklődés illetve tudás. Nem lehet arra rákapcsolódni, ami nincs, vagy csak látszólag, hallhatóan van. Ez alatt azt értem, hogy ha a zenei hangok mögött nincs, vagy csak minimális metanarratív közlendő rejlik, a befogadó individuum számára nincs tulajdonképpen kapcsolódási platform, ezért, ahogy a korábbiakban erről már volt szó, a hangok önmagukban jelentik a teljes üzenetet, ami pedig egy jelentősebb mondanivalót megjelentetni óhajtó zenemű esetében nem opció. Szükséges tehát, hogy a hangok, a maguk lehető legszínesebb megjelenési formáikban is (dinamika, hangnemek, dallam, ritmika, forma stb.) csupán csak egy kis százalékát tegyék ki az igazi közlendőnek, a zenemű mélyebb üzenetének közvetítésére. Megfordítva pedig ez csupán annyit jelent, hogy egy-egy zenemű lényegi mondanivalójának döntő része a hangok mögötti, interszubjektív térben vannak, ahol a hangok százalékban kifejezhető részaránya csupán 5-10 százaléka egy zeneműnek, akár még annál is kevesebb. Ez pedig nem feltételez mást, mint hogy a hangok mögött feltétlenül jelen kell lennie egy olyan lényegi tartalomnak, amit a hangok segítségével ugyan, de igazából a befogadó saját keretnarratíváinak aktiválásával olyan módon tud megérteni, hogy világosan megnyíljon számára a zenemű igazi üzenete. Mivel a hangok mögötti összeköttetés rendszere lényegesen túlmutat magukon a hangokon, sőt a hangzásokon, vagy hangzások összességén is, ezért szükségünk van a hangok mögötti tartalom megfejtése céljából az eredeti, zeneszerző szándékait megjelenítő narratívák dekódolásához, ehhez pedig a befogadó individuum részvételéhez, ugyanebben az interszubjektív térben. Nem lehet ugyanis hozzákapcsolódni valamihez, ha a kötések nem ragadnak egymáshoz vagy elcsúsznak egymás mellett. Nem lehet egy zárt ajtót kinyitni, ha nem éppen a megfelelő kulcsot használjuk. Nem lehet megérteni Mozart Requiem-jét, ha csak a hangokat hallgatjuk. Sőt, a hangok által generált érzelmek, a harmóniák feszültsége-oldása, vagy éppen a ritmikája, de egyetlen mégoly fontos zenei elem értelmezése sem elegendő a szerző szándékának fundamentumához eljutni. Ezért mondtam, hogy a zenei megértés a befogadó individuum felkészültségi szintjéhez mérten, a társadalmi,

kulturális beágyazottságának minősége és volumene, valamint saját narratíváinak bevonási, hozzáadási képessége szerint lesz képes a zene üzenetét bizonyos mértékben befogadni. Természetesen egy Mozart remekmű alapvetően quasi önmagában, csupán a hangok, hangzatok szintjén is kielégítő érzést tud generálni, és sokszor meg is elégedünk a kapott zenei élménynek ezen a szintjén. Ezért, éppen a nagy klasszikus szerzőknél szokott előfordulni, hogy nem igyekszünk mélyebben részt venni a zenei folyamatokban. Ez természetesen érthető, hiszen a könnyen hallgatható, általunk harmonikusnak és szépnek érzékelt zeneművek esetében nem feltétlenül érezzük kényszerét a mélyebb zenei narratívák felkutatásának. De akkor mi a helyzet például Bartók Béla esetében? Miért van az, hogy még száz év elteltével is az átlagos zenehallgató sokszor túl modernnek érzi az ő zenéjét?

Természetesen nem lehet általánosítani, ezért egy kis kitérővel vegyünk egy konkrét példát, a Csodálatos Mandarin című zeneművet. A szerző saját megjelölése szerint ez a balettzene egy egyfelvonásos pantomim. A fent részletezett narratív elmélet szempontjából nézve tehát a szerző konkrét szándékkal, konkrét tervvel, konkrét szituációkat fordított le a saját, új zenei nyelvezetére. Túl azon, hogy nyugodtan leszögezhetjük, vitathatatlanul egy elementáris remekművel van dolgunk, de a saját, megszokott zenei nyelvezetünk sokszor gátat szab a zenemű mélyebb megértéséhez, sőt, néha egyenesen érthetetlen számunkra még száz év távlatából is. Ebben az esetben a befogadó individuumban fenti narratológiai modell szerinti működése, ami a társadalmilag elfogadott kulturális illetve narratív sémákra vonatkozik, tulajdonképpen nem érvényes egyenes arányban, mert amikor Bartók ezt a zenei nyelvet elkezdte megalkotni, használni, amikor ezen a nyelven kezdett beszélni, akkor zenei szempontból ez a kulturálisan elfogadott zenei tér egyszerűen még nem létezett. Ezzel azt láthatjuk, hogy néhány esetben, és csak bizonyos időtartamra vonatkozóan, a befogadó egyén kulturális normáit, konvencióit meghatározó metanarratívái nem tudtak hozzásimulni az akkor újonnan megjelenő zenei nyelvezethez, arra nem voltak képesek ráhangolódni. Másképpen

mondva, ha csak a kulturális szempontot emeljük ki, a zseniket leszámítva (Bartók Béla zenéje értelmezésénél pl. Dohnányi Ernő), a nagyközönség nemigen tudhatott azonnal rákapcsolódni Bartók zenéjére. Ezzel elsősorban azt szeretném mondani, hogy Bartók narratívája, és a zeneszerző szándékait, indítékait megjelenítő zenei metanarratívájának megértése, annak döntő jelentősége révén, éppen hogy a legalkalmasabb territórium a minél mélyebb zenei megértés felé vezető úton. A történetmesélés konkrét formában ölt testet, pontosan tudjuk, hogy miről van szó, a szerző minden zenei kommunikációja magát a narratívát szolgálja. Először volt tehát a szöveg (Lengyel Menyhért története), abból fakadt az inspiráció, amiből született a zenemű. Ha tehát kihagyjuk a történeti faktort a zenemű hallgatásánál, értelmezésénél, akkor ismét csak hangokat kapunk, illetve hangzásokat, ritmusokat stb. Ezzel pedig ismét ott tartunk, hogy ha a hangokon túl szeretnénk látni és a hangok mögötti, igazi mondanivalót óhajtjuk megfejteni, a történetmesélés valósága átléphetetlen tényező. Látjuk egyúttal, hogy ebben az esetben, amikor a hangok az általunk sokszor kellemesnek és harmonikusnak értelmezett nyelvezeten kívül vannak, nem tudunk hirtelen mit kezdeni az új zenei közeggel, amennyiben kihagyjuk a zenei értelmezés fundamentumát, a történetmesélést és az ahhoz való kapcsolódási szándékot. A zenei félreértelmezés kockázata jelenik meg a szemünk előtt. Abban az esetben viszont, ha túl tudunk lépni a zenei nyelvezet által megjelenített, általunk sokszor túl diszharmonikusnak értelmezett közegén, hovatovább el is fogadjuk az új (most már régi) zenei nyelvjárást, kinyílik egy új világ számunkra, ami abban nyilvánul meg, hogy rájövünk az aktuális nyelvezet újszerűsége mellett annak egyszerű, általunk is érthető és ismert hangjára. Ennek a zenei nyelvnek a megértéséhez a másik előfeltétel pedig nem más, mint rácsatlakozni a fenti, narratív modell használatának segítségével a zenei mondanivaló lényegére. Szükséges a saját narratíváink mozgósításával egyazon felületre kerülni, ennek a zenének is a minél gazdagabb megértéséhez.

Visszakanyarodva az AL ULA Szimfonikus Költemény harmadik tételéhez, a fentiek alapján alapvető fontosságú megérteni a szerző szándékait, indítékait. Akkor összhangba kerülhetünk a zenemű lényegi mondanivalójával. A szimfonikus költemények világa alapvetően narratív jellegű formátum abban az esetben is, ha éppen nincs a zeneműnek verbálisan megjelenített, konkrétan a szerző vagy mások által lejegyzett története. Sok példát láthatunk erre a nagy romantikus zeneszerzőknél, például Lisztnél (Dante Szimfónia, h-moll zongoraszonáta stb.)

Az AL ULA Szimfonikus Költemény harmadik tétele is hasonló kategóriába illik abban a tekintetben, hogy bár konkrét verbális utalás vagy történet (vers vagy egyéb szöveg), ami egyértelművé és konkrétá tenné a zenemű haladását nincs, helyette csak egyetlen szó van, ami a tétel címe: éjszaka. Ahogy az első tétel legelején elinduló timpani-tremoló mindenki számára több asszociációt képes megjeleníteni, a harmadik tétel címe is gazdag képzelet-társítási felületeket adhat.

Az első szó a tételben ismét a timpanié. Ezzel indirekt módon jelzést, visszautalást kap a hallgató az első tétel kezdésére, és tudat alatt összekapcsolhatja annak a tételnek a közegével, ahol összességében az implicit narratív elemek dominálnak. A timpani ebben az esetben pedig nem tremoló, amiből kirobban a magasztos tájat leképező zenei vonulat, hanem ellenkezőleg, egy halk, egyenletes, sorsszerű kattánása, puffanása az éjszakának, az éjszaka szívdobbanása. A szerzői szándék egyetlen verbális utalása az éjszaka, ami önmagában is misztikus érzetet vált ki a legtöbb emberből. Ebben a tételben mindenk előtt és szinte kizárólag a zenei implicit narratíva különböző asszociációs territóriumában mozgunk. A konkrétumok elmosódva jelennek meg, a halk és misztikus alaphang csak néha-néha erősödik fel, akkor sem az objektív megjelenés céljával hanem éppen ellenkezőleg, a homályos látás felerősítése érdekében. Ez volt az a tétel, ahol leginkább elmerültem a zenei metanarratíva misztikus asszociációiban. Szükséges tisztázni ezt a kijelentést a felkészülés vonatkozásában. Alkalmam volt a kősvatag beszédes csendjében elmerülni, még inkább, mint az első tétel inspirációs alapjául szolgáló,

nappali kősvatag esetében. A nappali lét már önmagában is egy szellemi aktivitást igénylő hozzáállás, az éjszakai csend figyelése pedig passzívabb, meditatív érzetet ad.

Hasonlóképpen az első tételhez, ebben az esetben is a figyelmemet a terület érzékelésére fordítottam. Mit mesél nekem ez a táj éjszaka? Mit mesél tőlem függetlenül? Tud-e úgy mesélni, hogy tőlem független legyen? Úgy értem, tud-e olyat mondani, amihez, ha én nem csatolom a saját narratív asszociációimat, mégis meghallom? Arra gondolok, hogy van-e olyan, objektív mondanivalója, aminek nincs szüksége az én interpretációmra, tolmácsolásomra? Az első tételben szükségét éreztem aktívan ráhangolódni a nappali, intenzív tájra és alakítani a saját zenei narratíváim, szándékaim, indítékaimnak megfelelően. Itt, a sötétben, csendben ennek nem éreztem szükségességét. Először is erre kellett rájönnöm. Nem volt aktivitás, a közlendőt a táj szelleme, mozgása, hangulata más síkon jelenítette meg számomra. Először is, miután mindenki elment aludni, és én egyedül maradhattam a csöndben, nem történt semmi, nem volt semmi zaj, még csak zöreje se. A csend olyan típusú élményével találkoztam, amit sehol máshol nem tapasztaltam. Sok fajta csendet lehet megkülönböztetni, előadóművészként ismerős számomra a félelem csendje, az izgatott, feszültségekkel teli csend, ismerős számomra a süket csend (például egy hangszigetelt stúdióban), ismerős továbbá az unalmas csend is. Ezekhez képest az itteni csend teljesen más minőségű volt, és ezzel párhuzamosan természetesen teljesen más is volt a mondanivalója. Ha az éjszakában csend uralkodik, az éjszaka mondanivalója csakis a csenden keresztül történhet, hiszen az maga az éjszaka. Ebben az esetben a csendet egy óriási terület hallgatag erejének éreztem. Soha nem tapasztaltam még olyat előtte, ahol egy ilyen óriási, mozdulatlan területet, az ő, vibráló csendjében lehet meghallgatni.

Elég sok idő eltelt teljes passzivitásban, én pedig vártam valamit, amivel el kezdhethék dolgozni. Ez a valami csak nem akart jönni. De hát üres hangokat mégsem írhatok. Rájöttem, hogy nem a természetnek kell mozdulnia, ha már éjszaka van, hanem nekem kell a természet alá bújnom, bele a természetbe, bele ennek a természetnek a mélységébe. Igen, itt kezdtem

megérezni a hely által megkövetelt felállást, szituációt, és végül leültem egy matracra, éjszaka. Nekem kellett hozzájuk mennem. Befogadtak. Innentől pedig kinyílt számomra az inspiráció fundamentuma, ráhangolódva megértettem az ő általuk közölni óhajtott történetet. Nem nyíltak meg enélkül. Már igen hideg volt és ez mind csak most kezdődött. Először is hallottam egy sejtelmes fuvallatot. Aztán még egyet de rövidebbet. Később bekapcsolódtak bizonyos állatok, furcsa hangokat adtak ki magukból, teljes ritmikai rendezetlenségben. Minden nagyon halk volt, és rendszert nem lehetett kiszűrni belőle. Mélyen átéreztem, azonosultam a sivatagi éjszakával, egy lettem a természet lélegzésével. Ebből a pozícióból kezdtem tudni meghallani az ő meséjüket. Egy hihetetlenül gazdag világ, finoman rejtőzködve. Ott voltam a közepén, teljesen beolvadva az éjszakai sivatagba és elkezdtem hallani az ő évezredek meséjüket. Mindenekelőtt hallottam egy állandó de rendszertelen aktivitással változó fuvallatot. Hallottam néhány állat halk bemozdulását, hallottam messzebből egy-egy konkrétabbnak tűnő állat hangot, azt is halkán. Kezdttem megérezni az egész terület koherens, pulzáló, évezredek rendszerét. Dekódoltam a zajok, neszek karaktereit, összekötöttem a szimfonikus zenekari világ hangszereivel és elkezdett megelevenedni, hangokká, hangzatokká, karakterekké átkonvergálódni eme különleges terület éjszakai története.

Összefoglalva tehát a tétel megszületése előtti processzust, az látható, hogy egy zenemű inspirációját jelentő bármilyen tényezőre való ráhangolódás, az azzal való összekötődés kulcsfontosságú aspektusa egy leendő műnek. Láthattuk, hogy ezt az aspektust kihagyva a leendő befogadó számára nem maradna más kommunikációs felület a mű megértése vonatkozásában, mint maguk a csupasz hangok, hangzatok, akusztikai van éppen ritmikai elemek, amelyek összessége sem hordoz lényegi üzenetet. Ilyen értelemben az is logikus, hogy minél gazdagabb egy mű megszületése előtti, metanarratív ráhangolódás bármilyen témára, szubjektumra, érzelmi kötődésre vagy egyéb, annál több és erősebb mondanivalóval

rendelkező felületet képes megnyitni a zeneszerző később, az előadón keresztül a befogadó individuum számára.

Elindult tehát a timpani fojtott, kissé fenyegető, halk és monoton menetelése egy orgonapont megerősítésével. Mintegy a távolban, messze történő, rejtett felhívás. Most még nem tudjuk, milyen indíttatású felhívást tartalmaz ez a konokul ismétlődő, egyenletes ritmikai elem, mindenesetre már most erősen leszűkíti a logikailag ebből kikövetkeztethető folytatást. Biztosan nem jut eszünkbe például egy születésnapot ünnepelni kívánó közönség, vagy éppen a vidám tengerészek délutáni megbeszélésére gyülekező jókedvű társaság. Ezzel csak arra szeretnék rávilágítani, hogy akár már néhány zenei elem rövid megjelenése is határozottan egy bizonyos irányba, egy bizonyos történet felé képes a befogadó tekintetét, értelmét terelni. Ezeknek a zenei elemeknek a dekódolása pillanatában, amikor is a befogadó automatikusan társítja saját narratíváinak tárházát a hallottak irányításában, és ilyen módon rácsatlakozik arra, megszületik a zenemű mondanivalójának a individuum általi értelmezése. Amennyiben ebben az interszjektív térben történő szimbiózisban a csatlakozási felület relációját nézve, a szerző által indikált, implicit narratíva dominánsabb helyzetben van a mennyiségi tényezőt vizsgálva a befogadó reakciójához képest, a befogadó individuum átélheti a fent részletezett énkonstitúció inspiratív hatását, énteremtő folyamatát. Ilyen esetben láthatjuk, hogy sokkal gazdagabban távozunk, mint ahogyan érkezünk. Mivel ennek a gazdagságnak a prosperálása a tudatalatti reprezentációk felületén történő interakció révén működik, empirikus módon kevésbé realizálható, ugyanakkor a befogadó határozottan érzi ezt a többlet információt a tudatalatti énjében, amit értékteremtő elemként dekódol. Ezzel együtt, automatikusan énteremtő funkcióját is betölti a zene ilyen módon történő befogadása.

A kürtök sordinoval való megjelenése a timpani bevezetés után nem indukál konkrétumot, bármennyire is maga a hangszer alapvető karakterisztikája konkrét. Először is a sordino használata kölcsönöz a hangzásnak egy fojtott karakterisztikát, ráadásul rögtön három kürt

szólal meg, három szólamban, felfelé tartó skálával illetve skála részlettel, ami csupán négy egyenletes hangból áll és utána meg is szakad. Nincs tehát kontinuitás érzet, nem alakul ki egy dallam vagy dallam-pár utáni megelégedett, kerek érzés.

A tétel elején ez a két, rövid zenei betét váltakozik egymással de nem kérdés-felelet formájában, hanem kijelentés-kijelentés alakban, ami a terület és hangulat monoton mozdulatlanságát jeleníti meg, vagyis haladásával nem mozgást, hanem egy statikus helyzetképet fest le. Ezekhez csatlakozik hozzá harmadik elemként egy díszítő-típusú, gyors előke, ami többféle alakban (néha csak két hanggal operálva), véletlenszerűen, irreguláris taktusban jelenik meg.

III.

Mysterioso

♩ = cca. 52

The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute 1 and 2 (Piccolo), Oboe, English Horn, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn in F 1, 2, and 3, Trumpet in Bb 1, 2, and 3 (with harmon mutes), Trombone 1 and 2, and Bass Trombone. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, Tambourine, Chimes, Tam-tam, and Tubular Bells. The string section includes Violin solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *f*, and *pp subito*, as well as performance instructions like *div. pizz.*, *legato*, and *rit.*. The bottom of the page features a sequence of numbered boxes from 2 to 14.

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

B

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Timp.
B. D.
S. D.
Cym.
Tri.
R. S.
Tamb.
Chim.
Tub. B.
Hr.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

3

Fl. 1

Perc.

Ob.

Eng. Hn.

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

Cym.

Tri.

Rt.

B. S.

Tomh.

Chim.

Tub. B.

Hp.

Gol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

C

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Negyedik zenei betétként, mintegy összesűrítve az eddig hallottak konklúzióját, megjelenik egy remegés-szerű effekt. Ez konkrétan egy borzongás érzetét adja. A tremoló vonóshangzás, a többi hangszer fel-le suhanó, diszsonáns futamaival együtt egy gyors, már-már kísérteties hatást közvetít. Az implicit narratíva quasi direkt megjelenési attitűdje tetten érhető ebben a futamban. Ha közelebbről megnézzük, a kulturális hagyományainkban hasonló elem létező valóság, Bartók Béla "A Kékszakállú herceg vára" című operájának egyik jelenetében. Ezen kívül, szélesebb perspektívából nézve, szintén Bartók Béla "Szabadban" - című zongoraművének "az éjszaka zenéje" című tétele analógiát mutat ennek az éjszakának a zenei megfogalmazásával. Érdekes módon ezek az asszociációk nem voltak világosak számomra a mű megírása alatti processzusban. Ez pedig pontosan azt jelenti, hogy személyesen is csak utólag tudtam intellektuálisan rekonstruálni a mélyebb, interszubjektivitáson alapuló metanarratív közeget, ami a kulturálisan létező térben megvolt, én abban részt is vettem, és használtam mint tudatalatti inspirációt a zenemű hasonló típusú mondanivalójának közléséhez. Ebben a vonatkozásban a saját, ingerszubjektivitáson alapuló tudásom automatikus módon bevonódott egy következő zenemű, és így minden leendő befogadó individuum életébe, kulturális terébe.

Ebben a relációban halad a tétel első, A része. A tétel formátuma A - B - AB, ami azt jelenti, hogy az első A után egy teljesen más, jól szeparálható B rész következik, a harmadik rész viszont mindkettő A és B elemeket egyszerre használja. Az A rész lezárásaként, egyúttal az egész eddig tapasztalt, szinte vészjósló, misztikus hangulat összegzéseként megjelenik egy konkrét dallam, egy idézet, valahonnan a messzi távoli múltból, ilyen módon is érzékeltetve a történet időben lejátszódó távlatát. A dallamot a basszusfuvola hozza először, ami egy indirekt utalás az ősi Arab hangszerekre, mint egyfajta visszhang. A basszusfuvola hangterjedelme megegyezik a brácsáéval, de hangszínben az asszociáció képessége erősebben kapcsolódik a terület által indikált kulturális tradícióhoz. A dallam második eljátszása után, amit egy alacsony frekvenciájú, csengőszerű, kolomp effektus kísér, megjelenik a B rész.

Ez a betét egy gyors, suhanó, villódzó effekteket megjelenítő középrész a tételnek. A suhogó hangulat egyfajta táncot jelenít meg, ahol tekintetünk előtt megelevenedik a sivatag feletti légüres tér, és az éjszakai sötétben gyors egymásutánisággal siklanak tova a levegőben mindenféle homályos alakok. Nem racionális a megjelenésük, nem is emberek, hanem mindenféle gnómok. Ővük az éjszaka ezen órája. A következő momentumban pedig a két téma egyesül, vagyis összekapcsolódik egy táncban az ember a földönkívüli lényekkel, összeér a racionális az irracionálissal, a föld az éggel, egy andalító, cifra, ugyanakkor izgalmas találkozásban.

IV. Finale

♩ = cca.80

The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet in Bb 1-2, Bassoon 1-2) is at the top. The brass section (Horns in F 1-3, 2-4, Trumpet in Bb 1-2, Trombone 1-2, Bass Trombone, Tuba) follows. The percussion section (Timpani, Bass Drum, Snare Drum, Cymbals, Tam-tam, Tom-tom) is next. The keyboard section (Celesta, Harp) is below. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) is at the bottom. The score begins with a tempo marking of ♩ = cca.80. The first measure (1) shows the woodwinds and strings starting with a forte (f) dynamic. The second measure (2) continues the woodwind and string parts. The third measure (3) features a dynamic shift to piano (p) for the strings and a new melodic line for the celesta and harp.

1 2 3

- IV. - Finale - Full Score

2

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute 1 (Fl. 1), Clarinet 1 (Cl. 1), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn 1 (Hr. 1), Trumpet 1 (Tpt.), Trombone 1 (Tbn. 1), Bass Trombone (BTbn.), and Tuba (Tba.). The third system includes Timpani (Temp.), Bass Drum (B. D.), Snare Drum (S. D.), Cymbal (Cym.), Tom-tom (T.-t.), and Tom-tom 4 (Tom-t. 4). The fourth system includes Tub. B., Tuba, Cello (Cel.), and Double Bass (B.). The fifth system includes Horn 2 (Hr. 2), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features dynamic markings such as *mp* and *mf*, and includes performance instructions like "To Tamb." and "5th".

4

5

6

AllUa_4th_06

- IV. - Finale - Full Score

3

The image displays a full score for measures 7, 8, and 9 of the finale. The score is organized into systems for various instruments. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn 1-4 (Hn. 1-4), Trumpet (Trp.), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Baritone Horn (BTHn.), and Tuba (Tba.). The third system includes Timpani (Timp.), Bells (B.D.), Snare Drum (S.D.), Cymbals (Cym.), Tom-toms (T.-t.), and Tubas (Tub. B.). The fourth system includes Contrabass (Cb.), Horn (Hr.), and Violin 1 (Vln. 1). The fifth system includes Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. A 'p' marking is visible in the Flute 1 part at the beginning of measure 7. The bottom of the page contains measure numbers 7, 8, and 9 in boxes.

AR1h_4th_06

- IV. - Finale - Full Score

23.07

A

4

Fl.

Ob.

Cl.

Bs.

Hr. 1-4

Tpt.

Trom. 1-2

BTrm.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

Cym.

T. 4

Tom 4

Tab. B.

Tbl.

Cel.

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

10

11

12

AU1a_4th_06

Ennek az önfeloldott kavalkádnak hirtelen egy gongütés vet véget, mintegy jelezve, hogy lejárt az éjszakai szabadság órája. A befogadó képzelete azonnal visszazuhan a földi realitásba, kijózanodik értelme és leegyszerűsödik a koncentrációja. Egyúttal érzékeljük az éjszaka végének közeledtét, múlik az érzékek táncának emléke. Mint aki nehezen szabadul egy izgalmas álomból, bár tudja, hogy ez nemsokára bekövetkezik, ahogy az ébresztőóra első jelzése megszólal, de még vissza-vissza szendereg a következő csengésig, a zene hasonlóképpen lassan-lassan kifogy a csengő-bongó kavalkád hangulatából és fokozatosan visszavezeti a tudatot a racionális tapasztalás szintjére. Minden képzelődés, álom, látás szertefoszlik és a tudat egyedül marad.

A negyedik tétel attacca indul. A zeni narratíva itt, a kommunikációs folyamatok eredményességét biztosító értelmezési keret logikája szerint szükségszerűen következik az előző tétel nyugópontjából. Persze felmerül a kérdés, hogy miért éppen így folytatódik? Lehetne kontinuitást érzékelni akkor is, ha egészen más mederbe folytatódna a zene, érvelhetne bárki. Ezt a kérdést viszont minden alkotás, sőt kommunikációs szituáció esetében fel lehetne tenni. Nehéz azzal vitába szállni, hogy mi lenne, ha? Ennek az elemzésnek ez ugyan nem fő témája, de röviden kitérek erre a kérdésre.

- IV. - Finale - Full Score

The score is a full orchestral score for the finale of a symphony. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *f* (forte) and *pianissimo*, and a section labeled 'B' which begins at measure 23. The score is divided into measures 22 through 27, with measure 27 being the final measure on this page. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

8

AUJa_4th_06

- IV. - Finale - Full Score

9

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hr. 1-4
Trp.
Tbn. 1-2
BThb.
Thb.
Timp.
B. D.
S. D.
Cym.
T. 1
Tom-t.
Tub. B.
Tr.
Eup.
Hr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

ARUa_4th_06

- IV. - Finale - Full Score

27

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hr. 1-4
Trp.
Tbn. 1-3
BTrbn.
Tbn.
Timp.
D. Dr.
S. Dr.
Cym.
T. Dr.
Tom.
Tab. Dr.
Tamb.
Cym.
Hrp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

K $\text{♩} = 60$ **L** $\text{♩} = 80$ **a tempo**

114 115 116 117 118 119

Allua_4h_06

Állításom szerint a kommunikációs folyamatok megértésénél (itt elsősorban a zenei kommunikációról van szó) kulcsfontosságú aspektus, hogy a befogadó racionálisnak fogadja el az aktuálisan következő szót, mondatot, részt. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy érthetőnek és helyesnek. Ez akkor tud bekövetkezni, ha a narratíva mindkét előzőleg tárgyalt szintjén a befogadó fél zökkenőmentes és logikus értelmezést kap az aktuális folytatást illetően. Feltételezzük, hogy ez történik. De akkor is felmerülhet a kérdés, hogy érezhetne-e hasonlóképpen a befogadó, ha másképp történe a folytatása egy gondolatnak? A válasz erre az, hogy elméletileg igen, csak ezt nem lehet bizonyítani, mert egy szituációban egyszerre csak egy következő mondatot lehet elmondani, egy másikat egyidejűleg nem. Az sem megoldás, ha ugyanazt a témát egy másik szituációban próbáljuk másképpen folytatni, hiszen az egy másik szituáció, másik befogadóval. Vagyis erre a kérdésre csak akkor lehetne definitív választ adni, ha egyszerre, ugyanabban az időben tudnánk két folytatást kipróbálni, ami pedig lehetetlen. A fenti elmélet lényege mindenesetre, hogy egy aktuális kommunikációs szituáció aktuális folytatását illetően a befogadó fél racionálisnak fogadja-e el a folytatást. Ezalatt azt is értem egyúttal, hogy abban a szituációban az egyetlen helyes folytatásnak értékeli a befogadó a hallottakat. Ez nem kevesebbet jelent, mint hogy az ő nézőpontjából a szituáció teljesen kielégítő megoldást kínál. Egy zenemű esetében ez természetesen nem jelenti azt, hogy zseniális darabról van szó (a zsenialitás definíciója nem is feladata ennek az írásnak), de azt mindenesetre biztosan jelenti, hogy a befogadó individuum a zeneművet elfogadja, mint logikus és számára érthető alkotást.

A negyedik tétel szervesen folytatódik az előző gondolatmenet után. Az explicit narratív elem egyike az előző tétel utolsó hangja, és a zárótétel első hangja közötti azonosság, továbbá ugyanennek a hangnak az orgonapont érzete. Az éjszaka és a hajnal közötti rövid átmenetet éljük (ami abban a régióban különlegesen rövid), mintha a természet készülné felébredni. A felle rohanó, halk futamok a felébredés előtti belső óra utolsó lüktetése, előkészítő része a

hamarosan bekövetkező, tudati ébredésnek. A zenei szövet gazdagodik, dinamikában növekszik, feszül. Egyre fokozódó intenzitással épül, mind hangerő, mind a hangszerek mennyiségét illetően. A fokozás egy olyan spirális mozgást imitál, ahol minden következő kör, mint egy forgószelel, újabb és újabb hangokat kap fel, a végén már az egész zenekar játszik, állandóan erősebben, és érezzük, hogy lassan eléri a tetőfokát a fokozás, és feltétlenül fel kell szakadjon, ki kell törjön, mint a pezsgősdugó, miután felrázták. A kitörés mozzanata végül egy hatalmas, robbanásban kulminál, mint amikor száz ágyút sütnek el egyszerre és megjelenik a nap.

A nap, az életet adó nap felkelt, a zene ezt a pillanatot egy ünnepélyes korállal ünnepli, pontosabb kifejezéssel inkább himnusznak hívhatjuk. A nap himnusza, mind a négy kürtön, fennkölt, dúr hangnemben jelenik meg. A naphimnusz a negyedik tételben többször is visszatér. Ezután a fokozás után, amit ebben a formában nem lehet tovább feszíteni, megjelenik a finálé utolsó témája ami egyfajta egy harci zene benyomását kelti. A cél nem egy háborús jelenet lefestése volt, hanem inkább egyfajta győzelmi felvonulás, ami kihallatszik a zene ünnepélyes, pozitív karakteréből. A nap téma és a gyors, pattogó, induló-szerű jelenet váltakozva szólal meg. A fokozás érzetét az explicit zenei narratíva szempontjából a zenei szövetben megjelenő osztinató ritmus emeli ki, ami a finálé végéig mindkét téma alatt folyamatosan jelen van. Az implicit narratíva érzékelése a finálé végének, egyúttal az egész darab végének közeledését sugallja. Mindenekelőtt beszélhetünk az idő élményének tapasztalásából abban a vonatkozásban, hogy a négy tétel történései a befogadás általánosan elfogadott és tapasztalt határait közelíti meg. Évszázadok óta használatos és elfogadott a kb. 35 perces intervallum egy-egy nagyobb lélegzetvételi szimfónia, elbeszélő költemény vagy egyéb formájú zenemű esetében, ezért a kollektív befogadói reflex ösztönösen is fokozatosan reakcióba lép és érzékeli a mű végének közeledését. Ezen túlmenően a zenemű töménysége, vagyis a történések súlya és sűrűsége szintén indikálja a befejezés közeledtét. A szimfonikus költemény általánosan

kialakult, megszokott, illetve működtetett formátumában a történetmesélés intenzitása szintén egyfajta kollektív gyakorlat alapján mélyreható karakterisztikával jellemezhető. Ez azt is jelenti, hogy az idő haladása a zenemű alatt intenzívebben érzékelhető, vagyis az egy egységidőre jutó impulzus több, mint sok egyéb formátumú zenemű esetében. Ez a jelenség is felerősíti a mű végének anticipálását a befogadó számára.

5 ÖSSZEGZÉS

A zenei narratíva viszonyait feltételező kiindulási pont az értekezésemben, ahol a zenei narrációt a nyelvi és zenei szemantikai narráció viszonyában tárgyalom, abból a feltevésekből ered, hogy a narratíva, amennyiben az emberi létezést, az ember pszichológiai valóságát meghatározó tényező, egyúttal éinformáló struktúra is, szükséges, hogy hasonlóképpen a zenei kifejezésnek is üzenethordozó eleme legyen. Azt feltételezni, hogy a modern tudomány által tárgyalt narratívák funkcióit ne lehessen a zenei közlendővel párhuzamba állítani, ellentmondana az eddigi tapasztalataimnak. Szükséges továbbá megjegyezni, hogy a zenei szemantikára vonatkozó gondolataim nem vonatkoztathatók egyenes párhuzamba a nyelvi szemantikai elemek relációjával.

Alapvető feltevésem tehát, hogy van párhuzam az ember éinformáló, önértelmezési folyamatait befolyásoló narratív elméletek, és azoknak zenei közlési technikáiban. A narratíva kialakulásának feltételezett módjaitól függetlenül nem mehetünk el amellett a gyakorlat mellett, hogy bizonyos narratíva-modelleket a zeneszerzők évszázadok óta működtetnek a zenei hangokon keresztül. Számos olyan kategóriája van a zeneműveknek, ahol direkt vagy indirekt módon (általában mindkettőt párhuzamosan használva) a történetmesélés központi szerepet játszik a zeneműben, egyúttal meghatározó szerepe van az én, és az identitás formálásában. Ezzel kifejezi a zeneszerző szándékait, indítékait és folyamatosan jelzi a szerző narrációhoz való viszonyát is. A befogadó, ezeket az impulzusokat folyamatosan dekódolva, saját narratívái mozgósításával, hozzáadásával elemzi a hallottakat, és ennek megfelelően értékeli racionálisnak, azaz érthetőnek, illetve irracionálisnak, azaz diszharmonikusnak a hallottakat. (A diszharmonikus itt nem a zenei intonációra vonatkozik.)

Ezeknek a narratív modelleknek a gyakorlati használatát elemeztem egyrészt az előadóművész nézőpontjából. Teljesen más kötöttséget jelent egy, már meglévő kompozíciónak felfedezni az egykori zeneszerző korában használatos kulturális normákat, azon belül a zeneszerző

viszonyulását ezekhez, valamint az esetleges eltérések motivációit. Jellemző karakterisztikai megoldás, amikor egy zeneszerző, mondanivalóját a kulturális közeg akkor általánosan elfogadott narratívájából kiemelve, új elemet épít be a zenei szövetbe. Az ilyen eltérést a szerző a stíuselemek használatának finom módosításával eszközli. A befogadó individuum ekkor a változást koherens és racionális kontinuitásként értelmezi, ami megfelel az addig hallottak logikai következményeinek. A zenemű közlésének minőségében rejlő finom változtatási érzékenység, változtatási készség jelenti a zeneművek egymásutánisága közötti kontinuitásnak az alapját. Enélkül, a művészet lényegét érintő, az explicit és implicit zenei narratívát reprezentáló változtatási elem nélkül, szinte csak zenei paneleket ismételnénk. Igaz ez, az előadóművész éppen előadott zeneműhöz való viszonyában is, és méginkább igaz, a zeneszerző eredeti művének szándéka szerinti leírásának vagyis komponálásának viszonylatában. Ahogy az AL ULA Szimfonikus Költemény című művem elemzésében tárgyaltam, az első tétel főtémájának háromszori ismétlése, mindig magasabb intonációban, mindenképpen igényelte a folytatásban a kilépést a főtéma sablon-keretéből. Ennek a kilépésnek a viszonya az előzőekben hallottakhoz, és az utána következő zenei anyaghoz képest jelzi a szerző implicit narratívájának az esszenciáját. Ezzel a zenei szöveggel kötődik össze a múlt, és formálódik a jövő, ebben az átmeneti szakaszban dől el, hogy az előzőekben hallottak akkori értelmezése, az ezután következő mondanivaló összefüggésével együtt racionálisnak, azaz logikusnak fog-e tűnni a befogadó individuum számára. Ebben a relációban tehát a zeneszerző kommunikációja racionálisan megfogható, egyúttal a történetiség szempontból vizsgálható támpontot ad. Ebben a helyzetben az implicit narratíva időhöz való viszonya látszik, ami az egyik kulcskérdése a zenei megértés narráció szerinti értelmezésének.

Hasonló szempontrendszer szerint vettem górcső alá az időnek a narrációhoz való viszonyát tágabb értelemben, például amikor a visszafelé nézve értékeltem nemcsak egy motívumnak a relációját az előzőekhez és az utána következőkhöz, hanem egy egész tétel mondanivalóját az

előzőhöz. Ha továbbvisszük a gondolatmenetet és a legtágabb időbeli értelmezést vizsgáljuk, miszerint az egész zenemű egységét az utolsó hang elhangzása utáni perspektívából vizsgáljuk, azt látjuk, hogy, az egységes történetté szerveződés nem kronologikus ideje jelenlévő valóság lett, miközben az aktuális zeneművet a hangok kronologikus egymásutánosságában hallottuk. Ez azt jelenti, hogy az utolsó hang elhangzása után, visszafelé értjük meg komplex módon azokat a szándékokat, attitűdöket, amiket a zeneszerző a saját történeteivel megjeleníteni szándékozott. Az addig, folyamatban lévő zeneművet mindig csak addig a pontig tudtuk relációban értékelni, ahol a zenemű éppen tartott. Az utolsó hang elhangzása után viszont visszamenőleg átértékeljük az addigiakat, a zenemű komplex értelmezést nyer. Hasonlóképpen, ahogy a zenei interpretáció előadóművészi szempontból elemzett idő-relációját értékeltem, a befogadó individuum is képes az utolsó hang elhangzása után átértékelni az eltelt idő minőségét és az elhangzott zenei elemek relációját.

Amikor arról a viszonyról elmélkedtem, hogy a művek értelmezését meghatározó explicit és implicit narratívák megfelelő rekonstrukciója szükségessé teszi a művek alkotásakor és előadásakor érvényes társadalmi és kulturális metanarratívák ismeretét valamint az alkotói, előadói szándékok ennek megfelelő megragadását, akkor a kompozícióm tekintetében ezt annyiban egészíteném ki, hogy szándékom szerint, legalábbis elméletileg, el tudom képzelni azt a helyzetet, amikor a befogadó individuum nincs pontosan tisztában ezekkel a metanarratívákkal. Értem ezalatt azt az elméleti, feltételezett szituációt, amikor valakinek semmilyen zenei képzettsége nincs, hovatovább egyáltalán nem hallgat zenét, mégis találkozik ezzel a művel. Az is lehet egy elméleti gondolat kísérlet, hogy pl. 200 év múlva kerül valaki elé ez a darab úgy, hogy a hallgató nem foglalkozott előtte zenével. Felmerül a kérdés, hogy ilyenkor mi a helyzet, mi az, ami elvárható, illetve mi lenne a racionális eredménye egy ilyen szituációnak a befogadó elképzelt megértését illetően a zenemű vonatkozásában? Ha feltételezzük, hogy bár zenével nem foglalkozó emberünk valamivel mégis foglalkozik, vagyis

egy átlagos, egészséges individuum, akkor miképpen fogja dekódolni a hangokat, képes-e egyáltalán érdeklődni? Úgy gondolom, és ez feltett szándékom volt a komponálás processzusában, hogy igenis lesz a kompozíciónak hatása az egyénre. Először is, a zenemű explicit narratív elemei általában minden esetben követhető, megérthető formai szerkezetben halad, ennek érzékeléséhez nem feltétlenül szükséges ismerni az adott kor társadalmi és kulturális metanarratíváinak háttérét. A zenemű egyéb elemei pedig, ha nem is hívják elő az egyén saját kulturálisan megélt metanarratíváinak tárházát, mégis képes lehet a zeneművet legalábbis bizonyos szinten (alacsonyabb szinten) érzékelteni, megértetni. Hiszen az elméleti modell által indikált komplex zenei szövet megértéséhez minden individuum hozzáteszi a saját, befogadói narratíváinak tárházát, ha azok nem is zenei szempontból vannak jelen. Ezért mégis képes dekódolni a mű stíluselemeiben rejtetten meglévő üzeneteket, csak esetleg egy alacsonyabb megértési kalkulussal számítva, a zeneszerző komplex perspektívájából tekintve. Pozitívan látom a befogadó individuum pozícióját ettől függetlenül, mert a zene közvetítő narrációja nem kizárólag úgy képes hatni, ha valaki tisztában van a kompozíció keletkezésének és annak előadásakor érvényes társadalmi normáival, viszonyrendszereivel. Szándékom szerint a zenemű akkor is képes megjeleníteni azokat a metanarratívákat, amik önmagukban már érvényesek, hiszen egyszer már keresztül ment mindezek a folyamatokon, azok a zeneműbe bele lettek kódolva és azok nem változnak, nem tudnak kiesni onnan. Az egyik oldalról tehát a munka el lett végezve, és önmagában működőképes. A befogadói oldalról pedig egy olyan helyzettel nézünk szembe, ahol a zenemű meg kell védje magát, saját értékeit, mondanivalóját képes prezentálni. És ebben a mondanivalóban az explicit és implicit narratívák, valamint az ezek által indukált metanarratívák koherens egészzé való megvalósítása mindenesetre hatásosan vetíti a hallgatóság elé a Szimfónia teljességét. A befogadó individuum tehát mindenféleképpen érez valamit a kompozíció üzenetével kapcsolatban, csak talán nincsenek olyan, saját elméjéből előhívható, a darabbal direkt kapcsolatba kerülni bíró tárháza az ő zenei

mintáinak, amivel össze tudna kapaszkodni a zenemű jobb, élvezetesebb hallgatásához. Ettől függetlenül azért, hacsak nem óhajt teljes passzivitásba fordulni, a zenemű mindenképpen meg fogja érinteni még akkor is, ha extrém esetben semmilyen személyes asszociációs képességet nem képes hozzáadni a hallottakhoz. Itt olyan esettel állunk szembe, ahol feltételezünk egy kiváló zeneművet és egy erre a szituációra felkészületlen individuumot. Ebben a helyzetben a zenemű egyedül marad, és a "dolga" az, hogy az explicit narratív elemei segítségével egyrészt racionálisan indikálja mindazokat a karakterisztikai, értelmezhető elemeket, formai összefüggéseket, dallammeneteket, hangulatokat, amik világosan, követhetően kerülnek prezentálásra, másrészt pedig az implicit narratíva mindent átfogó, az individuum érzelmi képességeit megcélzó jellegével erősíti, esetleg rejtetten hozzáadja a zenemű mélystruktúráiban jelenlévő, misztikus többletét, ilyen, komplex módon megtámogatva a zenemű mondanivalóját. Itt a befogadó és a zenemű között nem jön létre egy folyamatos interakció, mivel a hallgató kizárja a saját, befogadói narratíváinak aktiválását, vagyis nem kapcsolódik aktívan a zeneműbe. Amennyiben a befogadó individuum passzív marad, vagy nem képes a saját keretnarratívái mozgósításával bekapcsolódni a zenemű hallgatásába, vagyis kizárja magát a részvételből, abban az esetben kapcsolódik be az implicit narratívák fent említett úgynevezett mélyebb szintje. Szécsi Gábor modellje szerint az értelemalkotás - és egy zenemű maghallgatását ebben az esetben, mint kommunikációs csatornát figyelembe véve - az egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését (Szécsi 2020). E tudat alatt szerveződő és működő kognitív modellek tükrében minősíti racionálisnak és ezáltal az elvárásainak megfelelően alakulónak az alkotói és előadói aktusokat. Ez az értelmezési folyamat tehát a befogadónak azon képességére épül, hogy a művek által közvetlenül megjelenített narratívákat és az azokat meghatározó élettörténeteket, közösségi, társadalmi metanarratívákat reprodukálva képes megérteni, hogy az alkotó és az előadó az adott

szituációban végrehajtható potenciális aktusok közül miért éppen az észlelt cselekvéseket választotta ki művészi céljai elérésére. Azaz a zeneművek által közvetlenül megjelenített narratívák az alkotók és előadók élettörténeteiből táplálkozó rejtett narratívák viszonyában válnak a hallott zenei alkotások értelmezésének pilléreivé. A zeneszerző és az előadó elsődleges indítéka, hogy a befogadó eseménystruktúrákat reprezentáló modelljei révén a választás okát sugalló történetet a zenemű stílusjegyei és az előadás módja által megjelenített implicit narratívák jegyében reprodukálja.

A hangsúly tehát a fenti interpretációs modell esetében a befogadói történetek gondolati reflexiók nélküli működtetésén van. Ez ugyanis magában foglalja a befogadó részéről az implicit narratívához való automatikus kapcsolódás képességét. Igaz ez akkor is, ha az individuum nem rendelkezik specifikusan zenei előképzettséggel, vagyis ebben az esetben az eseménystruktúrák nem utalnak direkt módon zenei előképzettségre, hanem a kulturális és társadalmi viszonyrendszer általános jelenségére, ami minden individuum számára automatikusan adott, bármilyen korban is éljenek. Egy másik lehetséges megoldás szerint pedig egyszerűen lehet arra támaszkodni, hogy a befogadó, egy feltételezett helyzetben, amikor nincs tisztában az adott kor kulturális közegével, egy másik kulturális közeggel viszont feltétlenül kapcsolatban van, akkor is, ha az esetleg egy későbbi korban van. Vagyis abból a perspektívából nézve is a saját narratívái automatikus aktivizálásával össze tud kapcsolódni a zenemű korábbi terminológiai készletét megjelenítő keretnarratíváival, csak esetleg a szerző által megkívánt, elképzelt végeredmény nem éppen az eredeti cél teljes minőségét fogja tudni elérni. Egy kiegészítő láncszemet még meg kell itt említeni, hiszen a zenemű és a befogadó individuum között minden esetben ott van az előadó szerepe. Egy ilyen, feltételezett de nem lehetetlen szituáció esetén, ahol a befogadó 200 évvel a mű keletkezése után hallgatja meg a zenét, kulcsfontosságú szerep jut az előadóművésznek a tekintetben, hogy az akkori társadalmi metanarratívák ismeretéből származó információkat bele tudja-e építeni az előadásba.

Tapasztaljuk ezt a jelenséget most is, a 200 évvel ezelőtt íródott zeneművek esetében, amikor is teljesen más élményt tud nyújtani egy kiváló előadás, egy átlagos előadáshoz képest. Ezt a modellt behelyettesítve, empirikus módon élhetjük át a szituációt most is, amihez hasonlóval esetleg 200 év múlva szembesülhet majd az akkori hallgatóság.

Ilyen esetekben, mint az AL ULA Szimfonikus Költemény, amikor a zenemű erős explicit és implicit narratívái végigviszik a befogadó hallgató individuumot az egész zenekari kompozíción, megjelenítve a befogadó értelme előtt egy kompozíció expliciten, konkrétan és impliciten misztikusan dekódolható elemeit, és viszi magával a hallgatóságot a történetmesélés interszjektív territóriumán keresztül, az explicit és implicit narratívák domináns és kéréllhetetlen erejével utat mutatva, hallhatunk utána sok-sok különböző történetet különböző befogadó, hallgató individuum utólagos elmesélésében, amely történetek mindegyike valamilyen módon a zenemű által lettek felébresztve, előhívva, amire az individuum a saját narratíváit automatikusan aktvállá, és a zenéhez szervesen hozzákapcsolva követi végig, sőt éli meg a történetet, teszi hozzá a saját, megélt narratíváit, amik közben énkonstituáló minőséggé transzformálódnak át, kinek - kinek a saját felkészültségi szintjének megfelelő minőségben. A történetmesélés implicit narratívájának megtapasztalása számtalan asszociációt indíthat el minden individuumban. Ebben rejlik az implicit narratíva megtapasztalásának kognitív ereje.

6 IRODALOM

- Amsterdam, Anthony - Bruner, Jerome (2000). *Minding the law*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Brower, Candace (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory* 44 (2), 323–379.
- Bruner, Jerome (2004). Life as narrative. *Social Research*. 3. 691–710.
- Chemero, Anthony (2009). *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge, MIT Press.
- Davidson, Donald (2001). *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford, Clarendon Press.
- Dennett, Daniel C. (1971). Intentional Systems. *The Journal of Philosophy*, 4, 87-106.
- Dennett, Daniel C. (1998). *Az intencionalitás filozófiája*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Fodor, Jerry (1975). *The Language of Thought*. Cambridge, Harvard University Press.
- Gaver, William W., Mandler, Gerorge (1987). Play it again, Sam: On liking music. *Cognition and Emotion* 1 (3), 259–282.
- Gallagher, Shaun (2000). Philosophical Conceptions of the Self: Implications for Cognitive Science. *Trends in the Cognitive Sciences*. 1. 14–21.
- Gallagher, Shaun (2006). The Narrative Alternative to Theory of Mind. In Richard Menary (szerk.) *Radical Enactivism: Intentionality, Phenomenology and Narrative*. Amsterdam, John Benjamins. 223-229.
- Goldie, Peter (2000). *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Oxford, Oxford University Press.
- Grabócz Márta (2004). *Zene és narrativitás*. Pécs, Jelenkor Kiadó.
- Herman, David (2008). Narrative theory and the intentional stance. Partial Answers. *Journal of Literature and the History of Ideas*. 2. 233-260.
- Huron, David - Margulis, Elizabeth Hellmuth (2010). Musical expectancy and thrills. In: Patrik N. Juslin, John Sloboda (szerk., 2010). *Handbook of Music and Emotion*. New York, Oxford University Press, 575–604.
- Hutto, Daniel D. (2009). Folk Psychology as Narrative Practice. *Journal of Consciousness Studies*. 6-8. 9-39.
- Hutto, Daniel D. (2016). Narrative Self-shaping: a Modest Proposal. *Phenomenology and the Cognitive Science*. 1. 21-41.
- Jackendoff, Ray - Lerdahl, Fred (2006). The capacity for music: What is it and what's special about it? *Cognition* 100 (1), 33–72.

- Jakobson, Roman (1972). *Hang-Jel-Vers*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Juslin, Patrik N. (2000). Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 26 (6), 1797–1813.
- Juslin, Patrik N. (2003). Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music* 31 (3), 273–302.
- Juslin, Patrik N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews* 10, 235–266.
- Lakoff, George - Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, George - Johnson, Mark (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York, Basic Books.
- Lerdahl, Fred - Jackendoff, Ray (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- Levinson, Jerrold (2004). Music as narrative and music as drama. *Mind & Language* 19 (4), 428–441.
- Maus, Fred Everett (1988). Music as drama. *Music Theory Spectrum* 10, 56–73.
- Maus, Fred Everett (1991). Music as narrative. *Indiana Theory Review* 12, 1–34.
- McAdams, Dan P. (2001). The Psychology of Life Stories. *Review of General Psychology*. 5. 100–122.
- Menary, Richard (2008). Embodied Narratives. *Journal of Consciousness Studies*. 15. 63-84.
- Meretoja, Hanna (2020). A Dialogics of Counter-Narratives. In Klarissa Lueg - Marianne Wolff (szerk.) *Routledge Handbook of Counter-Narratives*. London, Routledge. 30-42.
- Newcomb, Anthony (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *19th-Century Music*, 11 (2), 164–174.
- Ricoeur, Paul (1973). The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. *New Literary History*, 1, 91-117.
- Rorty, Richard (1991). *Objectivism, Relativism, and Truth*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Rudd, Anthony (2012). *Self, Value, and Narrative*. Oxford, Oxford University Press.
- Scalise Sugiyama, Michelle (2008). Narrative as Social Mapping — Case Study: The

trickster genre and the free rider problem. *Ometeca*. 12. 24–42.

Schechtman, Marie (2007). Stories, Lives, and Basic Survival: A Refinement and Defense of the Narrative View. In Daniel D. Hutto (szerk.) *Narrative and Understanding Persons. Royal Institute of Philosophy Supplement*. Cambridge, Cambridge University Press. 155-178.

Schechtman, Marie (2011). The Narrative Self. In Shaun Gallagher (szerk.) *The Oxford Handbook of the Self*. Oxford, Oxford University Press. 394-416.

Schechtman, Marie (2016). A mess indeed: Emphatic access, narrative, and identity. In Julian Dodd (szerk.) *Art, Mind, and Narrative: Themes from the Work of Peter Goldie*. New York, OUP. 17-34.

Shapiro, Lawrence (2011). *Embodied Cognition*. London, Routledge.

Szécsi, Gábor (2023): Narrative, Intentionality and Folk Psychology
Psychology and Behavioral Science International Journal, 2. pp. 5-12.

Szécsi, Gábor (2021): Self, Community, Narrative in the Information Age
Empedocles-European Journal for the Philosophy of Communication, 2021/2, pp. 167-181.

Szécsi Gábor (2020): *A történetekbe zárt elme. Adalékok a narrativitás filozófiájához*
Budapest, Akadémiai Kiadó.

Walker, Robert (2004). Cultural memes, innate proclivities and musical behaviour: A case study of the western traditions. *Psychology of Music* 32 (2), 153–190.

Wilson, Margaret (2002). Six views of embodied cognition. *Psychonomic Bulletin & Review*, 4, 625-636.

Zahavi, Dan (2007). Self and Other: The limits of narrative understanding. In Daniel D. Hutto (szerk.) *Narrative and Understanding Persons. Royal Institute of Philosophy Supplement*. Cambridge, Cambridge University Press. 179-201.

Ziemke, Tom - Zlatev, Jordan - Frank, Roslyn M. (szerk.) (2007). *Body, Language and Mind, Embodiment*. Berlin - New York, Mouton de Gruyter.