

Pécsi Tudományegyetem
Filozófia Doktori Iskola

A zenei megértés problematikája narratológiai megközelítésben

TÉZISFÜZET

Témavezető: Prof. Dr. Szécsi Gábor

Bogányi Gergely

2023

Az értekezés alapproblémája és célkitűzései

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 interszubjektív vagy népi pszichológiai narratívák irányból kísérelnek meg rávilágítani. Ezeket az interszubjektív 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 feltevéssel 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 foglalkozok 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 interszjektív 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 öltnek 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 prozopozicionális 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 háttérében 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 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 teszik megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a cselekvő rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az aktuálishoz 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 szolgálhatna befogadói narratívák a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretében. Céloom 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.

Az értekezés tézisei és módszertani eszközei

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, "látania" 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 rábízuk 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 mozdulatlanság, 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, mindenek 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 hasonlót a befogadó már átélt, 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 tapasztalhassanak meg. Ezeken túlmenően, ha az ezen két különböző kultúrán szocializálódott egyéneken 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, osztársadalmi 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 magá 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, méghozzá 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.

Eredmények

A zenei narratíva viszonyait feltételező kiindulási pont az értekezésemben, ahol a zenei narrációt a nyelvi és zenei szemantikai narráció viszonyában tárgyalom, abból a feltevésből ered, hogy a narratíva, amennyiben az emberi létezést, az ember pszichológiai valóságát meghatározó tényező, egyúttal énformáló 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 énformáló, önértelmezési folyamatait befolyásoló narratív elméletek, és azoknak zenei közlési technikáiban. A narratíva kialakulásának feltételezett módjaitól függetlenül nem mehetünk el mellett 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 stíluselemek 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 ismételtetnénk. 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 individuум 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 individuум 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 individuум 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 hátterét. 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) érzékeltetni, 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 egésszé 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 maghallgatásában 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 előadóművésznak 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 kérlelhetetlen 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 aktválla, 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.

I. Az értekezés szerzőjének az értekezés témáival kapcsolatos publikációi

Szécsi, Gábor – Bogányi, Gergely (2021a): Narrative and Mediatization

Acta Cultura et Paedagogicae, 1. pp 87-96.

Szécsi Gábor – Bogányi Gergely (2021b): A zenei megértés alapjai narratológiai megközelítésben

Kultúratudományi Szemle, 4. pp. 5-23.

Szécsi Gábor - Bogányi Gergely (2022): Narrativitás és zenei megértés

In: Szécsi Gábor - Boros János - Nemeskéri Zsolt (szerk.): XXI. századi narratívák. Tanulmányok a filozófia, művészet és gazdaság metszéspontján. Szeged, Belvedere Meridionale Kiadó, pp. 46-76.

II. 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.