

Bogányi Gergely - Szécsi Gábor

Narrativitás és zenei megértés



“...az alkotások által sugallt narratívák megértése feltételezi az alkotások bemutatására, közzétételére irányuló alkotói szándékok reprodukálását is. Más szóval, az alkotás bemutatásának közegével kapcsolatos társadalmi és alkotói narratívák éppúgy tárgyai az interpretáció folyamatának, mint az alkotások által megjelenített valamennyi más, az alkotói szándékokat, hiteket, vágyakat érzékeltető történetek....”

Narrativitás és zenei megértés

Narrativitás és zenei megértés

Bogányi Gergely – Szécsi Gábor

BELVEDERE
MERIDIONALE

2024

ISBN 978-615-6060-85-3 [print]
ISBN 978-615-6060-86-0 [online PDF]

© szerzők, 2024

Kiadta: Belvedere Meridionale, Szeged
www.belvedere.hu

Tartalom

Bevezetés	7
1. Az énépítő narratívák mint döntési és cselekvési “forgatókönyvek”	15
2. A narrativitás szintjei a zenei megértés folyamatában	36
3. Narratíva, zenei interpretáció, idő	57
3.1. Az ismétlés interpretációs szerepe a befogadó szempontjából	58
3.2. Az ismétlés szerepe az előadó szempontjából	61
3.3. Az ismétlés szerkezete, ritmikai alapegységek	63
3.4. A metronóm nemlétező sírfelirata	64
3.5. Az egyenletes ritmus segélykiáltása	66
3.6. A helyes előadói szabadság problematikája	67
3.7. Helyes előadói szabadság és racionalitás	71
3.8. A zenei misztérium megszületésének aspektusai - az idő problematikája	74
4. Alkotás, művészet, narratíva	78
4.1. Háttér - Bogányi Gergely: AL ULA Szimfonikus Költemény	84
4.2. Az első előtti tétel	89
4.3. A narratológiai modell fogalmi kereteinek gyakorlati alkalmazása - AL ULA Szimfonikus Költemény	92
5. Konklúziók	148
Irodalom	153

Bevezetés

A történetalkotásra és -feldolgozásra való fogékonyság univerzális, az emberi megismerés és kommunikáció minden területén megjelenő, énteremtő emberi képesség. Az észlelt jelenségeket értelemmel felruházó, narratív gondolati sémák alkalmazása iránti igény alapvető kognitív szükséglet. Minden emberi cselekedet történetek metszéspontjában válik társadalmilag és kulturálisan értelmezhető eseménysorrá. Történetek strukturálják az individuum számára a múltat és a jövőt; narratívák segítségével kapcsoljuk össze múltbeli tapasztalatainkat a jövőre vonatkozó terveinkkel, elvárásainkkal. Történetekben rendeződnek el a helyes és helytelen cselekedetekkel, lényeges és lényegtelen dolgokkal kapcsolatos képzetek, és narratívák szolgálnak a cselekvések morális értékelésének keretéül is. Mint Georges Lakoff és Srinivasa Narayanan tanulmányában olvashatjuk, a „narratívák teszik lehetővé számunkra, hogy értelmesen funkcionáljunk a világban, és központiak legyünk az öntudat számára” (Lakoff-Narayanan 2010, 24).

Narratívák nélkül a világ értelmezhetetlen fenomének kaotikus halmazaként jelenne meg a gondolkodó, kommunikáló, alkotó individuum előtt, aki e történetek nélkül képtelen lenne megérteni és megjeleníteni az emberi kapcsolatokat tartalommal feltöltő kommunikációs szándékokat, hiteket, vágyakat. Történeteket mesél arról, mit tehetne és mit tesz az adott kommunikációs szituációban, és miért éppen az adott aktust választotta az általa megosztani kívánt információk közlésére. A történetek által sugallt kommunikációs intenciók a tudat narratív struktúrája révén válnak megragadha-

tóvá a vevő számára. A kódolt, dekódolt jelentéseket meghatározó fogalmi viszonyok narratív módon strukturálódnak, és jelenítenek meg különböző komplexitású cselekvési szituációkat az elmében. A legelemibb cselekvési helyzetektől a legkomplexebb szituációkig történetek építőelemeiként elrendeződő eseménystruktúrák fogalmi reprezentációi biztosítják a megértés feltételeit. E fogalmi viszonyokat konstituáló narratívák révén az információkat történetekbe rendező és ily módon feldolgozó ember voltaképpen történetként éli meg saját életét is. A megértés folyamatában maga is egy, a kommunikációs partnerrel közösen felépített narratíva részévé válik. Kommunikációs céljainak megfelelően történeteket használ fel, és a vele történetekre parabolikusan rávetítve azokat értelmezési keretet, magyarázatot keres, hogy beazonosítsa a vele történt események okait, megtalálja bennük saját szerepét.

Történetek szövik át az ember alkotó tevékenységét is. Minden emberi alkotás az alkotó ember szándékait, hiteit, vágyait megjelenítő történetek sorát hordozza magában, amelyek nélkül a létrehozott mű értelmezhetetlen vizuális és/vagy akusztikai ingerek összességéként funkcionálna a világban. Éppúgy jelen vannak ezek a történetek az irodalmi, képzőművészeti és zenei alkotásokban, mint a filmben, a táncban vagy a pantomimban. Mint Roland Barthes írja, a narratíva, „mint az élet, csak úgy egyszerűen van” (Barthes 1977, 79). A narratíva olyan különleges, az emberi lényeket megjelenítő metakódként működik az alkotói folyamatokban, amely lehetővé teszi, hogy az alkotói szándékok megragadásával az alkotó és befogadó által ismert közös világgal kapcsolatos üzenetek szabadon áramolhassanak az adott kultúrákban, vagy a különböző kultúrák között. Ezért juthat

arra a következtetésre a narratívák történelmi megismerésben játszott szerepét vizsgáló Hayden White, hogy a narratíva természetéről beszélni nem kevesebbet jelent, „mint vizsgálódásunk tárgyává tenni a kultúra egészét, sőt, mondhatnánk az egész emberiség természetét” (White 1997, 103).

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.

Könyvünkben arra kívánunk rávilágítani, hogy valamenynyí emberi alkotás, így egy zenemű értelmezése a fenti, pszichológiai szempontokat megjelenítő, általánosabb narratívakeretben történik. Ez az általános keret olyan narratívákat is magában foglal, amelyeket az alkotó az alkotás tárgyához, az alkotási folyamathoz vagy az alkotás bemutatásának közegéhez való viszonyáról „mesél el” az általa használt alkotói eszközök, megjelenítési formák, stíluselemek stb. segítségével. Mint arra a továbbiakban rá szeretnénk mutatni, az emberi alkotások, zeneművek révén megjelenített történetek

két egymással szorosan összefonódó narratívaformát feltételeznek: minden explicit, „elmesélt” történet a háttérben rejlő intenciókat, szándékokat, hiteket és vágyakat megjelenítő élettörténetek, implicit narratívák révén nyer jelentést a befogadó számára, aki e két narratívareteg együttes feldolgozásával talál választ arra a kérdésre, hogy az adott szituációban lehetséges, társadalmilag elfogadott és értelmezhető aktusok közül az alkotó milyen indítékok alapján választotta ki a számára legmegfelelőbbnek tűnő üzenete közvetítésére. Ebből következően az alkotások által sugallt narratívák megértése feltételezi az alkotások bemutatására, közzétételére irányuló alkotói szándékok reprodukálását is. Más szóval, az alkotás bemutatásának közegével kapcsolatos társadalmi és alkotói narratívák éppúgy tárgyai az interpretáció folyamatának, mint az alkotások által megjelenített valamennyi más, az alkotói szándékokat, hiteket, vágyakat érzékeltető történetek.

Ezzel a feltevésünkkel 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) által képviselt filozófiai megközelítési mód mellett foglalunk 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-konceptió 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 (Schechman 2016). E narratív én léte 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.

Könyvünkben többek között arra kívánunk 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 indulunk ki, hogy a narratívák interszubjektív és énkonstituáló funkciója egyaránt egy kettős, explicit-implicit narratívaszint létezésére vezethető vissza (Szécsi 2020, 2021, 2023a, 2023b). 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 individuum viselkedését (Szécsi 2020, 2021, 2023a, 2023b). 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 tehát, hogy feltárja a cselekvő (közlő) konkrét szituációban észlelt problémáival, 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 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.

Könyvünkben elsősorban azt vizsgáljuk, hogy a fenti filozófiai modell milyen adalékokkal szolgálhat a zenei megértés processzussának narratológiai alapú elméletéhez, és ezáltal azoknak a narratológiai alapú gondolatkísérleteknek a továbbgondolásához, amelyeket az a probléma hívott életre, hogy miként szolgálhatnak a befogadói narratívák a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretében. Célunk 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 kívánjuk megvalósítani. E szintézis eredményeként arra próbálunk 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.

1. Az énépítő narratívák mint döntési és cselekvési “forgatókönyvek”

A narratívák tehát nem pusztán a megismerési folyamatokat segítő, kognitív eszközök, de énkonstituáló, az önértelmezési folyamatok alapját jelentő struktúrák is. A narratíváknak ez a sokak (Dennett, Brunner, Kerby, Menary, Gallagher, Turner, Lakoff, Johnson, Goldie, McAdams, Hutto stb.) által feltételezett lényegi funkciója más és más magyarázatokat generált az én narratív konstrukciójának alapjairól és módjáról. Egyesek, mint például Peter Goldie (2000), Dan McAdams (2001), vagy Jerome Bruner (2004) az ún. autobiografikus narratíva fogalmának elemzésével kívánják rávilágítani arra, hogy a gondolkodás történetmesélő funkciójának meghatározó szerepe van az én és az identitás formálásában. Eszerint olyan narratívákat mesélünk életünkről és önmagunkról, amelyek egyidejűleg jelenítik meg a múltat és láttatják életünk jövőbeli irányát, kibontakozását. Az én ebben a megközelítésben nem pusztán egy olyan szubjektum, amely a tapasztalás mögött áll, és egységbe rendezi azt, hanem a pszichés világhoz erősen kötődő narratív gondolkodásmód produkta. McAdams szerint az identitás maga az élettörténet, amely számtalan autobiografikus narratívából áll. Amennyiben elsődleges nyelvi terminusokban gondolkodva közelítjük meg ezt a narratív funkciót, ezek a reflexív élettörténetek leginkább olyan történetek analógiájára foghatók fel, amelyekben a narrátor egyúttal a történet főszereplője is (Brunner 2004). Mások, mint például Shaun Gallagher (2000), Richard Menary (2008), Scalise Sugiyama (2008), vagy Daniel Hutto (2009, 2016) a narratívák énkonstituáló funkciójára a narratív

gyakorlat, az interszjektív vagy népi pszichológiai narratívák irányból kísérelnek meg rávilágítani. Ezeket az interszjektív narratívákat elsődlegesen azért konstruálja az individuum, hogy a kommunikáció folyamatában megértse mások indítékait és az indítékok háttérében rejlő propozicionális attitűdöket. E narratíva-típusok az önértelmezés folyamatában válnak énkonstituáló struktúrákká, amikor az individuum saját cselekedeteire reflektálva használja fel őket az intencionális ok-okozati viszonyok reprezentációiként. Az ilyen módon konstituált ének azonban korántsem származtatott az intencionalitása, hiszen az őt formáló narratívák révén mentális állapotok hálózataként érez, gondolkodik és cselekszik.

Bár az ént formáló narratívák koncepciójának valamely változata mellett állást foglaló szerzők első látásra meggyőzően érvelnek amellett, hogy az én tapasztalatainak feldolgozásában és leírásában kulcsszerep jut a kommunikációs megértés alapját jelentő interszjektív narratíváknak, nyitva hagynak több, a koncepció szempontjából lényeges kérdést. Ilyen tisztázásra váró probléma például az is, hogy voltaképpen mit is értünk azon, hogy az én tapasztalatai narrációra érettek, más szóval, a mások kommunikációs indítékainak, attitűdjeinek azonosításához használt interszjektív narratívák miért bizonyulnak megfelelő eszközöknek a narratív én testi, cselekvési tapasztalatainak leírásához. Ha kizárjuk annak a lehetőségét, hogy az individuum fogalmi világa narratív módon szerveződik, és ilyen formán strukturálja a feldolgozásra váró testi, cselekvési tapasztalatokat, nehéz lenne meggyőző választ adni arra a kérdésre, hogy miért kínálnak az interszjektív narratívák megfelelő analógiákat az individuum saját testi, cselekvési tapasztalatainak értelmezéséhez. A narratív módon szerveződő fogalmi világ és az arra épülő

implicit narrativizálás nélkül ugyanakkor nehéz lenne arra a kérdésre is választ találni, hogy a kommunikációs folyamatokban működtetett explicit, interszubjektív narratívák hogyan képesek megjeleníteni az intencionális okság azon elemeit, amelyek ismeretében beazonosíthatóvá válnak a kommunikációs indítékok, attitűdök, ha nem feltételezünk egy olyan mélyebb narratívaszintet is, amely az énépítő történetei jegyében kommunikáló ember adott szituációhoz és a szituációt meghatározó társadalmi, kulturális metanarratívákhoz való viszonyát jeleníti meg. Ennek a mélyebb narratívaszintnek a hipotézise nélkül az autobiografikus és interszubjektív narratívák viszonyára vonatkozó magyarázataink bizonytalan fogalmi pillérekre épülnek fel. Ebben a többek között Anthony Rudd (2012), Marya Schechtman (2007, 2011), vagy Hanna Meretoja (2020) által képviselt megközelítésben az intencionális események és állapotok azért értelmezhetőek narratívák segítségével, mert a megtestesült én cselekvési tapasztalatai maguk is narratív módon konstituálódnak. Ennek jegyében az individuum döntéseit, propozicionális attitűdjeit, viselkedését olyan implicit, tudat alatt szerveződő és működő narratívák határozzák meg, amelyek egyaránt táplálkoznak az egyén autobiografikus narratíváiból és a cselekvéseit determináló társadalmi, kulturális metanarratívákból. Mint Schechtman fogalmaz, egy olyan implicit és automatikusan működő „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 tapasztalhatjuk önmagunkat egységes szubjektumnak és cselekvő ágensnek az egyes értelmezési szituációkban (Schechtman 2016). Ennek az énnak a megléte lehet a magyarázata annak, hogy a

múltban szerzett tapasztalatok miatt gyakorolhatnak affektív hatást a jelenbéli intencionális folyamatokra, a cselekvésekhez vezető indítékokra, döntésekre; hogyan kínálhat számunkra a múlt támpontokat az önértelmezésünkhöz, a cselekvési helyzetek feltérképezéséhez, cselekvéseink végrehajtásához. Ezek a támpontok jelenítik meg számunkra az adott szituációkhoz való viszonyunkat, amit azután magunk is próbálunk megragadhatóvá tenni a másokkal folytatott kommunikáció során. Az ént konstituáló implicit narratívák koncepciója, mint arra Schetchman feltételezése is rávilágítanak, tehát abból az alapvetésből építkezik, hogy minden jelenbéli cselekvés olyan jelentésszinteket hordoz magában, amelyek a cselekvő múltjának és jövőjének határozatlan kiterjedései felé mutatnak, azaz minden cselekvési narratíva egy szélesebb értelmezési narratívakeretbe ágyazódik be. Erre mutat rá Rudd is hangsúlyozva, hogy bár egy adott cselekvési narratíva lehet akár nagyon rövid is, az implicit narratíváknak köszönhetően mindig kiterjeszhető időben a múlt vagy a jövő felé (Rudd 2012). A cselekvések ilyen értelemben mindig valamilyen szélesebb narratívába ágyazva valósulnak meg, azaz ez a szélesebb narratíva több pusztán értelmezési kereténél, amelynek segítségével a cselekvéseket a rájuk irányuló reflexió során utólag elhelyezzük valamilyen idősíkbán. Ez az implicit keret befolyásolja az adott szituációban megvalósítható lehetséges cselekvések közül történő választásunkat, és válik a viselkedést, cselekvést meghatározó struktúrává. Amíg tehát az explicit narratívák olyan narratív konstrukciók, történetek, amelyeket szöveges, vagy más formában közölnek egymással valamely kommunikációs folyamat szereplői, az implicit narratívák az értelemalkotás rejtett, a cselekvő attitűdjeit, döntéseit, választásait rendszerint tudat

alatt meghatározó kognitív modelljei. Meretoja például ilyen implicit narratíváknak tekinti azokat a kulturálisan domináns narratív értelemalkotási modelleket, amelyek ún. „mester-narratívákként” határozzák meg egy adott kultúra tagjainak viselkedését (Meretoja 2020). E többnyire implicit formában működő „mester-narratívák” és a velük szemben többnyire explicit módon megjelenő és valamilyen kritikai nézőpontot reprezentáló „ellen-narratívák” dialógusa determinálja Meretoja szerint az individuum mindennapi viselkedésbeli, cselekvési döntéseit. A konkrét másokkal folytatott narratív interakció során, véli Meretoja, megtanuljuk pozicionálni magunkat másokhoz, és mások mester-, valamint ellennarratíváihoz képest, azt artikulálva, hogy hogyan tapasztaltunk meg egy bizonyos eseményt mások narratív beszámolóihoz viszonyítva (Meretoja 2020). Meretoja gondolatkísérlete is rávilágít ugyanakkor arra, hogy az emberi viselkedést, cselekvést közvetetten meghatározó implicit narrativizálásról csak akkor produkálhatunk egy többé-kevésbé elfogadható magyarázatot, ha világossá tesszük, hogy a megtestestült én tapasztalatainak feldolgozásakor tudat alatt működtetett, én-konstituáló narratívák milyen viszonyban vannak az adott cselekvési szituációkban a cselekvők döntéseit megalapozó értelemalkotási modellekkel. Ez a probléma sarkall többeket arra, hogy a szóban forgó implicit narratívákra, mint olyan speciális „forgatókönyvekre” tekintsenek, amelyek folyamatosan jelen vannak az adott szituáció sajátos elemeit észlelő individuum viselkedésbeli, cselekvési döntéseinek háttérében. Tökéletes összhangban van ez a koncepció a kognitív tudomány egyik kiemelkedő alakjaként számontartott Marvin Minsky (1975) immár klasszikusnak számító álláspontjával is, aki az értelmezési folyamatokat meghatározó, implicit

fogalmi keretre, mint az egyes kommunikációs helyzetekben sztereotíp cselekvési szituációkat megjelenítő adatstruktúrára tekint. Olyan kérdések összességének fogja fel ezeket a kereteket, amelyek egy feltételezett szituációban felvetődhetnek. Ezek a keretek egy keretrendszer elemeiként kapcsolódnak egymáshoz és válnak a jelentésalkotás, a kommunikáció kognitív hátterének részévé. Hasonló módon jut el a fogalmi keret kérdésétől a narratíva problémájáig a pszichológia területén Robert Shank és Robert Abelson is, akik a "forgatókönyv" fogalmának bevezetésével világítanak rá a fogalmi keret és a narratíva közötti hiányzó logikai láncszemre (Shank-Abelson 1977). Felfogásukban a "forgatókönyvek" a fogalmi kereteket és a narratívákat kapcsolják össze úgy, hogy a szituációk értelmezését segítő adatsorokat történetekbe ágyazva jelenítik meg a különböző cselekvési helyzetekben. A "forgatókönyv" az események szerkezetét és elemeit írja le egy adott kontextusban. Lényegét tekintve egy előre meghatározott, sztereotipizált eseménysor, ami egy jól ismert helyzetet definiál, és lehetséges szerepeket, szereposztásokat, szerepek közötti viszonyokat jelenít meg a cselekvő számára. Erre a modellre támaszkodva határozza meg Anthony Amsterdam és Jerome Bruner is az implicit narratívákat speciális időbeli „forgatókönyvekként” (Amsterdam-Bruner 2000). Ebben a megközelítésben a "forgatókönyvek" a narratívák olyan implicit tartományát jelentik, amelyek az egyes szituációkban a cselekvéseket és elvárásokat irányító, rendezett cselekvéssorokként vannak jelen a cselekvők tudatában. Ezek az implicit narratívák például olyan társadalmi, kulturális, morális értékeket jeleníthetnek meg, amelyek jegyében az

individuumok mérlegelhetik a lehetséges cselekvésekkel kapcsolatos döntéseiket, vagy értékelhetik, jelentéssel ruházzák fel mások tetteit.

Noha a viselkedést, cselekvést meghatározó implicit „forgatókönyv” hipotézisét az ént konstituáló implicit narratívák koncepciójának kritikusai (Menary 2008; Hutto 2016) az elgondolás legsebezhetőbb pontjának tartják, látnunk kell, hogy éppen ez a feltételezés vezethet el az implicit narratívákról alkotott modellek finomításához, és ahhoz, hogy ezek a modellek összehangolhatók legyenek a megtestesült ént formáló interszubjektív narratívák koncepciójával. A legnagyobb problémát ugyanis az jelenti az implicit narratívák hipotézisét elutasító szerzők szerint, hogy ez a feltevés egy spekulatív módon megragadható, „mélyebb és sötétebb” szintre helyezi a narratívákat kiszakítva őket a megtestesült én tapasztalatainak leírásához narratíva-mintákat kínáló interperszonális kapcsolatok világából (Menary 2008). Ezt a kritikát igazolhatja az a tény is, hogy az implicit narratívák létezése mellett érvelő szerzők többsége más és más módon írja le azt, hogy mit is ért az individuum attitűdjeit, döntéseit, választásait tudat alatt meghatározó kognitív modellek alatt. Arról pedig végképp nincs egységes magyarázat, hogy ezek az implicit értelemalkotási modellek hogyan kapcsolódnak az explicit, azaz verbális közlési folyamatok tárgyát jelentő narratívákhoz. Ettől függetlenül úgy véljük, hogy az implicit narratívák hipotézise egy tovább finomított koncepció fényében megfelelő alapot kínál a megértés fundamentumainak és folyamatának tisztázásához.

Egy ilyen lehetséges finomítási kísérlet keretében induljunk ki abból az általános feltevésből, hogy a narratívák interszubjektív és énkonstituáló funkciója egyaránt egy kettős,

explicit-implicit narratívaszint létezésére 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 individuum viselkedését. 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 érzékelteheti 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 tehát, hogy feltárja a cselekvő (közlő) konkrét szituációban észlelt prob-

lémával, 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 aktuálisához 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 fenti hipotézis szerint a kommunikációs folyamatok és az azokra épülő önértelmezési folyamatok részeként interiorizált explicit narratívák, amelyek részben autobiografikus narratívákként rögzülnek az individuum tudatában jelentik az implicit narratíváknak azt a mélyebb rétegét, amely a cselekvéseket és elvárásokat irányító, rendezett cselekvéssorokként, az adott szituációkban végrehajtható lehetséges cselekvések megjelenítésével kínálnak „forgatókönyveket”, egyfajta kognitív hátteret a szituációk megértéséhez és a lehetséges cselekvések közül történő választáshoz. Ugyanakkor létezik az implicit narratíváknak egy második szintje is, amely az adott szituációban a lehetséges cselekvések közül az általa interiorizált „forgatókönyvek” jegyében választó individuum indítékait, pozicionális attitűdjeit jeleníti meg, és teremti

kapcsolatot a mélyebb szinten elrendeződő implicit narratívák és a kommunikációs folyamatban közölt explicit narratívák között. Ezek az implicit, propozicionális attitűd narratívák olyan információkat hordoznak magukban, mint például „bár az ilyen és ehhez hasonló helyzetekben ilyen és ilyen cselekvéseket hajthatna végre a cselekvő, rendszerint így cselekszik, és ezért döntött most is emellett a cselekvés mellett”. Ezeknek az implicit, propozicionális attitűd narratíváknak és az explicit narratíváknak a metszéspontjai a kommunikáció nem nyelvi eszközeiben, stílusában, különböző viselkedésformákban stb. kódolva válnak a cselekvésekhez vezető intencionális okok (szándék, vágy, hit stb.), propozicionális attitűdök reprodukálásának eszközeivé a megértés folyamatában. Az általam javasolt megközelítésben tehát létezik az implicit narratíváknak egy olyan szintje, amely összekapcsolja az individuum cselekvéseit „forgatókönyvekként” meghatározó implicit narratívákat a kommunikációs folyamatokban közölt explicit narratívákkal. Ezek az implicit narratívák individuum adott szituációval kapcsolatos propozicionális attitűdjeit jelenítik meg, aki autobiografikus narratívái jegyében választ az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül, és érzékeltetni is kívánja a választása háttérében rejlő propozicionális attitűdöket. Más szóval, az implicit narratívák az általam javasolt megközelítésben olyan, a verbális eszközökkel prezentált, explicit narratívák közlését és értelmezését meghatározó és verbálisan közvetlenül meg nem jelenített narratívák, amelyek egyrészt a kommunikációs folyamatok kognitív háttérét, másrészt a közlő és értelmező közlési szituációhoz való viszonyát jelenítik meg. Mind az autobiografikus narratívákból táplálkozó, kognitív háttérként funkcionáló narratívák, mind az ezeket a narratívákat a

közölt, explicit narratívákhoz kapcsoló és a közlési szituációhoz való viszonyt megjelenítő, propozicionális attitűd narratívák tudat alatt működnek, és valamennyi kommunikációs folyamatot meghatározzák.

A továbbiakban elsősorban az implicit narratíváknak a közlési szituációhoz való viszonyt megjelenítő szintjével kívánunk foglalkozni. Úgy véljük ugyanis, hogy ennek a propozicionális attitűdöket reprezentáló, implicit narratívászintnek a hipotézise segíthet bennünket abban, hogy megértsük, a kommunikációs folyamatokban a mások cselekvéseinek értelmezésekor eszközként használt interszjektív narratívák miért válnak alkalmazhatók a megtestesült én testi, cselekvési tapasztalatainak leírására. Ez a propozicionális attitűdökkel kapcsolatos, implicit narratívászint ugyanis azon túl, hogy az interszjektív narratívák háttérben rejlő intencionális okok reprodukálásának feltételét jelenti, támpontokat kínál az individuum számára ahhoz is, hogy saját testi, cselekvési tapasztalatai strukturálásához a legmegfelelőbb interszjektív narratívát válassza ki analógiaként.

Mint arra a fentiekben is felhívtuk a figyelmet, a narratíva és a megtestesült én tapasztalatai közötti kapcsolat természetét tisztázandó ugyanakkor világossá kell tennünk, mit értünk az alatt, hogy az én tapasztalatai narrációra érettek, azaz miért bizonyulnak a narratívák alkalmas eszközöknek arra, hogy a megtestesült én tapasztalatainak elrendezésével az individuum saját testi, cselekvési folyamatainak ok-okozati szerkezetét is megragadhatóvá tegye. Annak kulcsa ugyanis, hogy a másokkal folytatott kommunikációs tevékenység során értelmezési eszközként funkcionáló interszjektív narratívák egyfajta „belső beszédként” interiorizálódva miért válhatnak

alkalmassá a megtestesül én saját testi, cselekvési tapasztalatainak leírására, a cselekvések kognitív háttereként szerveződő fogalmi struktúrák sajátos, asszociációs hálózatában keresendő. Vagyis a probléma tisztázásnak egyik lehetséges irányát az jelentheti, ha a narrativizálás hátterében egy olyan, testi, cselekvési szituációkat megjelenítő fogalmi hálózatot feltételezünk, amely maga is narratív módon konstruálódik, és amely ilyen módon vezet az interszubjektív és az énkonstituáló narratívák belső viszonyának kialakulásához. Ez az asszociációs fogalmi hálózat az individuum tudatában olyan adatstruktúrákat jelenít meg, amelyek egyfajta keretként szolgálnak a cselekvési szituációk megértéséhez és az adott szituációkban leginkább célravezető viselkedési, cselekvési formák kiválasztásához. Az általunk javasolt megközelítésben a fogalmi hálózatok révén az én konstituálásában, valamint a mindennapi jelentésalkotásban és kommunikációban döntő szerepet játszó narratívákat is ilyen, az események és cselekvések fogalmi reprezentációjának gazdag kapcsolatrendszeréből merítő adatstruktúrákként, ha úgy tetszik, szituációelemző értelmezési keretként határozhatjuk meg. Azaz a narratívák lényegüket tekintve a cselekvési szituációk azonosításakor értelmezési keretként szolgáló fogalmi hálózatokként is meghatározhatók: az általuk aktivált esemény struktúra sémák (kezdet – középpont – befejezés) valamennyi problémamegoldó cselekvésünk tapasztalatában és fogalmi reprezentációjában jelenlévő értelmezési minták. Erre hívják fel a figyelmet például a kognitív nyelvészet aspektusát megjelenítve Georges Lakoff és Mark Johnson is, amikor emellett érvelnek, hogy a narratívák végső soron az emberi motivációk, célok, érzelmek és cselekvések közösség tagjai által osztott kognitív struktúráját aknázzák ki, és biztosítanak ezáltal

a közösség minden tagja számára jól használható, a kommunikációs intenciók azonosítására alkalmas szituációelemző sémákat a kommunikációs folyamatok interszubsztitívását megalapozva (Lakoff-Johnson 1999). Úgy tűnik tehát, hogy a narratív módon szerveződő fogalmi keretek hipotézise közelebb vihet bennünket annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy mi teszi a megtettesült én tapasztalatait alkalmassá a narratív feldolgozásra és magyarázatra, és miért hajlik az individuum arra, hogy a mindennapi önértelmezési, énmegértési folyamatok során narratívákhoz folyamodjon. Egy narratív módon konstruálódó, jelentésformáló fogalmi kerettel kapcsolatos általános koncepció egyik lehetséges kimenete lehet olyan implicit narratívák feltételezése, amelyek egyrészt az egyes szituációkban a cselekvéseket és elvárásokat irányító, rendezett cselekvéssorokként, azaz egyfajta „forgatókönyvként” vannak jelen a cselekvők tudatában, másrészt a cselekvő e „forgatókönyvvel” és az azon alapuló döntéseivel kapcsolatos propozicionális attitűdjeit jelenítik meg.

Ennek a kettős implicit narratívaszintet feltételező modellnek a hátterében tehát az az általános hipotézis húzódik, hogy a megtettesült én testi, cselekvési tapasztalatainak feldolgozására és közlésére egyaránt egy olyan általános, asszociációs reprezentációk hálózatából szerveződő fogalmi keret jegyében kerül sor, amely maga is narratív módon konstruálódik és tölt be jelentés-konstituáló rendeltetést a kommunikációs folyamatokban. Úgy véljük, hogy az implicit narratívizálás hipotézisének finomhangolásakor az egyik lehetséges irányt ennek a kognitív nyelvészet és narratív pszichológia területén kiérlelt modellnek az újragondolása jelentheti mint-

egy világossá téve egy, az én, fogalom és narratíva viszonyával kapcsolatos új koncepció alapjait. Ha ugyanis ez a modell lehetőséget kínál arra, hogy megmagyarázzuk miként tölthetnek be a narratívák tapasztalat-konstituáló funkciót, választ kaphatunk arra a kérdésre is, hogy az individuum miért tudja a kommunikációs folyamatokban a megértés eszközeként működtetett interszjektív narratívákat saját megtestesült tapasztalatai leírásakor, értelmezésekor, vagy értékelésekor felhasználni. Az implicit narratívák szintjére vonatkozó, és a tudat narratív struktúráját érintő pszichológiai, nyelvészeti koncepciókkal megerősített fenti elgondolás emellett új megvilágításba helyezhet olyan problémákat is, mint amilyen például a fiktív ént constituáló narratívák koncepciójának és a megtestesült ént formáló interszjektív narratívák koncepciójának fókuszába került népi pszichológia kérdése, vagy a narratíva episztemológiai modelljének központi problematikájává vált történelmi megismerés lehetősége.

Ezért a továbbiakban érinteni kívánjuk azt a problémát is, hogy a különböző narratívaszintek egyidejű működése hogyan válhat pillérévé annak a népi vagy naiv pszichológiának nevezett mindennapi gyakorlatnak is, aminek keretében mások cselekedeteit és viselkedését a nekik tulajdonított hitek, vágyak, remények, félelmek és más mentális állapotok jegyében magyarázzuk. Más szóval, arra a kérdésre keresünk választ, hogy az implicit narratívákat is feltételező értelmezési sémák használata miként tehet képessé bennünket arra, hogy kommunikációs cselekvések során másokat hitekkel, vágyakkal, reményekkel vagy félelmekkel ruházzunk fel, és ennek jegyében értsük meg a közvetített üzeneteik háttérében rejlő kommunikációs intenciókat, és minősítsük racionálisnak és

ezáltal bizonyos feltételek fennálltával megjósolhatónak mások cselekedeteit. A népi pszichológia prediktív ereje az általunk sugallt megközelítésben a tudat narratív struktúrájából fakad, azaz abból a képességünkből, hogy megértve a másik aktusai által közvetített narratívákat és ismerve az azokat meghatározó közösségi, társadalmi metanarratívákat, meg tudjuk jósolni, hogy az individuum az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül várhatóan melyiket választja ki céljai elérésére. A választás tárgyát jelentő lehetséges problémamegoldó aktusokat a közösségi metanarratívák jelenítik meg, míg az individuum a metanarratívákhoz való viszonyát az önmagáról elmesélt, én- és identitásformáló autobiografikus narratívák segítségével reprezentálja. Ennek jegyében lehet cselekedeteit egy adott kommunikációs szituációban racionálisnak vagy irracionálisnak minősíteni a népi pszichológia eszközeivel, és ennek fényében lehet rekonstruálni a szándékait befolyásoló vélekedéseket, hiteket, vágyakat, vagy éppen előítéleteket is. Minden egyes közvetlenül kommunikált történet háttérében tehát egy olyan implicit narratíva rejlik, amely azt hivatott megvilágítani, hogy a történetmesélő az adott szituációban választható cselekvések közül miért éppen az adott aktust választotta az általa közvetíteni kívánt történet megjelenítéséhez. A kommunikatív aktust végrehajtó individuum elsődleges indítéka, hogy a befogadó a közlő választási szándékát reprezentáló történetet e rejtett narratíva jegyében értse meg. Ennek elsődleges feltétele pedig, hogy az adó egyaránt információkkal rendelkezzen az adott szituációban a befogadó által lehetségesnek tekintett cselekvések körének és a társadalmilag elfogadott potenciális aktusok csoportjának viszonyáról, vagyis

arról, hogy az adott szituációban a befogadó milyen lehetséges cselekvésekkel reagálna a közlő által megoldani kívánt problémára. Voltaképpen ezek az információk jelentik az adott helyzetekben működtetett népi pszichológia legfontosabb pillérét. Ezért próbálunk rávilágítani arra, hogy hogyan fogalmazhatunk meg érveket a népi pszichológia, mint mindennapi értelmezési gyakorlat létjogosultsága mellett a fiktív én narrativista koncepciójához és a megtettesült ént formáló interszjektív narratívák koncepciójához hasonlóan az ént konstituáló implicit narratívák szemantikai és pszichológiai oldalról is megerősített koncepciójának irányából is. Úgy véljük ugyanis, hogy ha megértjük a narratívák és a megtettesült ént testi/cselekvési tapasztalatai közötti belső, konceptuális viszony lényegét, az eddigieknél meggyőzőbb válaszokat adhatunk például az olyan kérdésekre is, mint hogy hogyan képesek a narratívák rávilágítani az üzenetek háttérében rejlő szándékokra, vágyakra, célokra, tervekre a kommunikáció folyamatában; miként válhatnak a narratívák a megértés alapjává, az eredményes kommunikatív aktusok elemévé; vagy hogy hogyan tudja egy individuum narratívák segítségével megvilágítani a kommunikációs partnerével, az adott kommunikációs helyzettel, az üzenet tartalmával kapcsolatos attitűdjeit, és ilyen módon érthetővé tenni viselkedését a kommunikatív cselekvés végrehajtásakor.

Ennek a kísérletünknek tehát az az általános feltevés a kiindulópontja, hogy a kommunikáció folyamatában az explicit és a különböző szintű implicit narratívák egyidejű közvetítése és felfogása jelenti a megértés feltételét. Minden explicit, verbálisan közölt történet a kognitív háttérrel és a közlési szituációval kapcsolatos propozicionális attitűdöket reprezentáló implicit narratívák viszonyában nyer jelentést, és válik a

viselkedés megértésének és megjósolhatóságának alapjává. Más szóval, a közlő által közvetített jelentéstartalmak oly módon tehetők interpretálhatóvá a közlést befogadó számára, hogy a közlő explicit és implicit történetek metszéspontjában teszi megragadhatóvá a kommunikatív cselekvéséhez vezető szándékokat, vágyakat, attitűdöket. E két narratíva típus együttes feldolgozásával válhat világossá, 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 háttérben milyen vágy, hit, attitűd rejlik. Ezen indíték, illetve a háttérben rejlő vágy, hit, attitűd reprodukálása a feltetele annak, hogy a közlést befogadó a közlő cselekvését és magát a közlőt racionálisnak tekintse az adott helyzetben, és ennek jegyében tulajdonítson a kommunikatív aktus által közvetített üzenetnek jelentést, valamint tartsa hasonló helyzetekben prognosztizálhatónak a közlő aktusait, viselkedését. Az explicit narratíva verbális és nonverbális eszközök használatával világít rá az adott szituációban megjelenő konkrét probléma megoldásához választott cselekvés indítékára. A közlő ennek segítségével érzékelteti, hogy az adott szituációban általa ismert, társadalmilag elfogadott lehetséges cselekvések közül, miért éppen az adott aktust tekintette leginkább megfelelőnek a szituációban észlelt probléma megoldására, és a problémamegoldással kapcsolatos üzenete közvetítésére. Az explicit narratíva, mint gondolati séma tehát azt teszi a megjelenített eseménystruktúra révén érthetővé a közlést befogadó számára, hogy a közlő az adott helyzetben észlelt problémát követően milyen intenció jegyében döntött az általa megvalósított cselekvés mellett. Segítségével a közlő

azt „meséli” el a befogadó számára, hogy az adott szituációban miért reagált a befogadó által érzékelt, konkrét cselekvéssel az észlelt problémára. Ezzel egy időben viszont a közlő cselekvéseivel, viselkedésével közvetít egy implicit narratívát is, amelynek elsődleges rendeltetése, hogy feltárja a közlő konkrét szituációban észlelt problémával, valamint magával a szituációval kapcsolatos általános attitűdjeit is. Ennek a nonverbális jelekkel vagy stilisztikai eszközökkel érzékeltetett, implicit narratívának a rendeltetése tehát, hogy a közlő világossá tegye a befogadó számára: általában véve hogyan viszonyul az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. A kommunikációs üzenet megértésének feltétele, hogy a befogadó egy időben ragadja meg a közlő által megjelenített explicit és implicit narratíva által kifejezett intenciókat, vágyakat, hiteket, attitűdöket. Azaz oly módon értse meg, hogy a közlő az adott szituációban miért éppen az általa észlelt cselekvést választotta üzenete közvetítésére, hogy egyúttal megragadja a közlő konkrét szituációval és problémával kapcsolatos általános attitűdjeit is. Más szóval, a befogadó számára az az explicit történet, amely azt hivatott megvilágítani, hogy az adott szituációban miért az adott aktust választotta üzenet közvetítésére a közlő és befogadó által is ismert lehetséges cselekvések közül, annak az implicit történetnek a tükrében válik érhetővé, amely azt sugallja, hogy a közlő a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekben, az aktuális problémákhoz hasonló problémák megoldásakor általában hogyan cselekszik.

Úgy véljük tehát, hogy a kommunikációs narratívák ebben az explicit és implicit szerkezetben válnak az eredményes

kommunikáció feltételeivé a legegyszerűbb népi pszichológiai értelmezési folyamatoktól a legkomplexebb jelentéstartalmak megragadásáig. Segítségükkel tehető érthetővé, hogy az egyes helyzetekben figyelembe vehető, társadalmilag elfogadott lehetséges aktusok közül miért éppen az aktuális cselekvést választotta a közlő az általa észlelt probléma megoldására. Ennek kritériuma pedig, hogy a közlő és a befogadó az adott helyzetben az adott probléma kapcsán társadalmilag elfogadott lehetséges cselekvésekről hozzávetőlegesen ugyanazokkal ismeretekkel rendelkezzen, és ennek a közös tudásnak a feltételezésével kódolja, illetve dekódolja a narratívákba ágyazott jelentéstartalmakat. Az egyszerűbb, népi pszichológiai diskurzusokban ez azt jelenti, hogy egy individuum oly módon ruházza fel kommunikatív partnerét intenciókkal, vágyakkal, attitűdökkel, hogy a verbálisan közölt, explicit narratíva értelmezésekor olyan implicit narratívák megragadására is képes, amelyek a közlő adott szituációval kapcsolatos propozicionális attitűdjeit tárják fel előtte. A befogadó ezáltal tulajdoníthat racionalitást a cselekvésének, és válik képessé arra, hogy előre jelezze a közlő adott helyzetben várható viselkedését.

A narratív én filozófiájának alapvetése ugyanakkor, hogy a narrativitás nem csupán a kommunikációs szándékok és propozicionális attitűdök reprodukálásában játszik kulcsszerepet, de az én és az identitás létrejöttében is meghatározó szereppel bír. 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, strukturált 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.

Mint arra a továbbiakban rá kívánunk világítani, lényeges támpontokat kínálnak a fenti felismerések igazolásához a zenei megértés processzussának narratológiai megközelítésére épülő gondolat kísérletek, amelyeket az a probléma hívott életre, hogy miként szolgálhatnak a befogadói narratívák a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes

asszociációk keretét. Ennek során arra próbálok rávilágítani, hogy a zenei megértés folyamata olyan explicit és implicit narratívák metszéspontjában valósul meg, amelyek különböző szinteken rendeződnek el, és teremtik meg ezáltal a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. Ezzel pedig azt az általános hipotézist próbálom igazolni, hogy végsősoron minden zenemű megjelenít olyan explicit és implicit narratívákat, amelyek személyes asszociációk kereteiként működő befogadói narratívákkal összekapcsolódva válnak a művek értelmezésének alapjává.

2. A narrativitás szintjei a zenei megértés folyamatában

A továbbiakban tehát induljunk ki abból a feltevésből, hogy a kommunikációs aktusok során közvetített narratívák különböző szintjei általános értelmezési keretet kínálnak a kommunikációs szándékok reprodukálásához! Ha elfogadjuk ezt a hipotézist, akkor az sem lehet kétséges számunkra, hogy a narratív módon elrendeződő értelmezési sémák segítségével tudunk például az alkotásait egy általa kiválasztott közegben bemutató művésznek speciális hitet, vágyat, reményt vagy félelmet tulajdonítani, és ezáltal az alkotásai közzétételére irányuló intencióira következtetni. A valamilyen közegben (pl. nyomtatásban, kiállításon, hangversenyteremben vagy online felületen) megjelenő alkotások értelmezésekor a mű által közvetlenül megjelenített, explicit narratívák mellett a narratívák megalkotása és közvetítése háttérben rejlő kommunikációs szándékokat, hiteket, vágyakat stb. megvilágító, implicit narratívák reprodukálására is sor kerül. Az adott közegben elérhetővé tett alkotás e szándéktulajdonítási processzusban válik értelmezhetővé a befogadó számára. Az alkotás fókuszában lévő történet így az alkotás közegével kapcsolatos egyéni és társadalmi narratívák, valamint az alkotói szándékokat, hiteket, vágyakat megvilágító narratívák metszéspontjában válik interpretáció tárgyává. Más szóval, egy alkotás befogadásának folyamatát az alkotói szándékokat, hiteket, vágyakat, attitűdöket megjelenítő narratívák komplex rendszere határozza meg. Így kaphatunk például arra a kérdésre is választ, hogy egy művész miért az adott közeget tartotta leginkább alkalmasnak műve közzétételére, és hogy az adott közeggel kapcsolatos alkotói attitűdjei miként váltak a

mű interpretációjakor megragadott jelentéstartalmak integráns elemeivé. Így a mű értelmezésének folyamata szükségszerűen integrálja azt a mindennapi kommunikációs tevékenységet segítő leíróelméletet is, amit népi pszichológiának hívunk.

Mint arra a kérdéskörrel kapcsolatos tudatfilozófiai elemzések is felhívják a figyelmet, a népi pszichológia elsődleges funkciója, hogy a kommunikatív kapcsolatban lévő emberek a felismert viselkedési mintázatok tükrében szándékokat, hiteket, vágyakat 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. Mint a Jerry Fodor álláspontját ismertető Dennett fogalmaz, a népi pszichológia „nem idealizált racionalisztikus kalkulusmód, hanem naturalista, empirikus leíróelmélet, mely a tapasztalatokkal kapcsolatos igen sok indukció által feltárt oki szabályszerűségeket rendeli a dolgokhoz” (Dennett 1998, 54). Ezek az intencionális okság hátterében feltételezett szabályszerűségekre arra utalnak, hogy a mindennapi cselekvésmagyarázatok

rendszerint az értelmezett cselekvések észszerűségéből indulnak ki. Azaz a cselekvő racionalitására utalva nevezik meg a cselekvések indokait. Emiatt tekinthetjük a népi pszichológiát „racionálisztikus értelmező és előre jelző kalkulusnak” (Dennett 1998, 47). Ez a racionális kalkulus egyrészt azt feltételezi, hogy a cselekvő vélekedéseit az ágens megismerési szükségleteihez és élettörténetéhez mérten minősíthetjük igaznak és relevánsnak, másrészt abból a hipotézisből indul ki, hogy a cselekvő a cselekvési tervei szempontjából releváns tények ismeretében és azoknak megfelelően cselekszik. Azaz a népi pszichológiát végső soron olyan sajátos logikai behaviorizmusnak kell tekintenünk, amely a cselekvő vélekedéseit annak az előfeltételezésnek a jegyében rekonstruálja cselekvési okokként, hogy a cselekvő bizonyos feltételek mellett bizonyos viselkedésre hajlik, „olyan viselkedésre, amely a személy más hiedelmeinek és vágyainak megléte mellett racionális lenne” (Dennett 1998, 50).

A szándékokra, vélekedésekre, vágyakra utaló cselekvésmagyarázatok tehát az aktusok észszerűségét feltételezve írják le a végrehajtásukhoz vezető mentális folyamatokat, azaz a cselekvők racionalitásából kiindulva próbálják megragadhatóvá tenni az aktusok valódi okait. Mint arra Jerry Fodor (1975) is felhívja a figyelmet, az „értelmes cselekvés”, mint fogalom egy olyan lényegi oki elemet tartalmaz, amelyet egy adott kultúrában valamennyi individuum értelmességkritériumnak tekint. 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. 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. Bár Dennett ezt a folyamatot nem elemzi részletesen, megállapításai sejtetik, hogy ez az értelmezési processzus narratívák csomópontján zajlik. A másik fél viselkedésével szembeesülő individuum úgy alkot narratívát a viselkedésről és annak körülményeiről, hogy megpróbálja rekonstruálni a viselkedés relevanciáját megvilágító élettörténetet, amely így egyfajta ke-retnarratívaként szolgál a viselkedés által közvetlenül kifejezett narratíva értelmezéséhez. Ez alapján jut arra a következtetésre, hogy a viselkedés olyan aktusokból áll, amelyek teljes mértékig relevánsak és észszerűek az általa különböző mentális állapotokkal (vélekedésekkel, vágyakkal) felruházott individuum esetében.

A fentieket továbbgondolva tehát kijelenthetjük, hogy megértett és a saját történeteinkkel egybevetett narratívák tükrében minősítjük racionálisnak, és ezáltal bizonyos feltételek fennálltával megjósolhatónak mások cselekedeteit. A népi pszichológia így voltaképpen arra a képességünkre épül, hogy reprodukálva a másik aktusai által közvetlenül megjelenített narratívákat és az azokat meghatározó élettörténeteket és közösségi, társadalmi metanarratívákat, meg tudjuk érteni, hogy az individuum az adott szituációban végrehajtható lehetséges cselekvések közül miért éppen az adott szituációban észlelt aktusokat választotta ki céljai elérésére. A cselekvések által reprezentált, explicit történetek a cselekvők élettörténeteiből táplálkozó implicit narratívák viszonyában válnak a

cselekvések értelmezésének és előrejelezhetőségének pilléréivé. Ez a belső reláció teszi megragadhatóvá a cselekvők intencióit és ez alapján válnak megíjósolhatóvá cselekedeteik az egyes szituációkban. Ahhoz tehát, hogy megértsük egy individuumban adott szituációban végrehajtott cselekvésének intencióit, tudnunk kell, hogy az adott helyzetben milyen társadalmilag elfogadott lehetséges cselekvések közül választhatta ki az észlelt probléma megoldására leginkább megfelelőnek tűnő aktust. A cselekvés reprodukálandó oka ebben a választásban rejlik. A cselekvés megértésének alapját pedig értelemszerűen a lehetséges cselekvéseket, mint viselkedési mintákat megjelenítő kulturális és társadalmi metanarratívák megismerése jelenti.

Az individuumban cselekvései során folyamatosan jelzi a cselekvési mintákat kínáló metanarratívákhoz való viszonyát, hogy ily módon is értelmezési támpontokat kínáljon cselekvései megértéséhez az adott szituációban. Kommunikációs aktusai, magatartása a számára viselkedésmintát, lehetséges problémamegoldó cselekvést kínáló metanarratívához való viszonyát jelenítik meg. A kommunikációs aktus vevője ennek ismeretében rekonstruálja az adó indítékait, valamint az azokat befolyásoló vélekedéseket, vágyakat, és ennek tudatában minősíti az adó cselekedeteit egy adott kommunikációs szituációban racionálisnak vagy irracionálisnak.

Visszatérve tehát a művészeti alkotások értelmezésével kapcsolatos gondolatmenetünkhöz, mindez annyit jelent, hogy az alkotások által megjelenített történetek háttérben olyan implicit narratívák húzódnak, amelyek annak a kérdésnek a tisztázásához nyújtanak értelmezési támpontot, hogy egy individuumban miért éppen az adott alkotást és az alkotás

megismertetését szolgáló kommunikációs közeget választotta a kulturálisan és társadalmilag elfogadott lehetséges aktusok közül az általa közvetíteni kívánt történet megjelenítésére. Az alkotó elsődleges indítéka, hogy a befogadó az alkotás által bemutatott, explicit történetet ennek az implicit történetnek a jegyében reprodukálja. Ennek elsődleges feltétele pedig, hogy a befogadó megfelelő információkkal rendelkezzen az alkotó által lehetségesnek tekintett cselekvések körének és a társadalmilag elfogadott potenciális aktusok csoportjának viszonyáról, vagyis arról, hogy az adott szituációban az alkotó milyen lehetséges cselekvésekkel reagálhatna a megoldani kívánt problémára.

Az alkotó által közvetített jelentéstartalmak tehát oly módon válnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy az alkotó az alkotása révén közvetlenül megjelenített, explicit történet és az alkotás folyamatához való viszonyát reprezentáló, implicit történet metszéspontján teszi érzékelhetővé a befogadó számára alkotói szándékait, vágyait, attitűdjeit, vélekedéseit. Az alkotó cselekedeteinek különböző stíuselemekkel, nonverbális eszközökkel és más kellékekkel megjelenített és az üzenet önmagához való viszonyát reprezentáló dimenziója így olyan implicit narratívákat feltételez, amelyek azt „beszéli el” az adott szituációban, hogy az alkotó miért az általa végrehajtott aktust/aktusokat választotta üzenete közvetítésére. Így az ilyen típusú, implicit narratívák reprodukálása jelenti a feltételét annak, hogy a befogadó megragadja az alkotó cselekedeteinek szubjektív elemeit, és ezáltal a mű által közvetített üzenet megismertetésére irányuló kommunikatív ak-

tus jakobsoni értelemben vett poétikai funkciója érvényesülhessen.¹ Más szóval, ez a narratívátípus tárja fel az alkotó cselekedeteinek szubjektív elemeit, az alkotó szándékát, hitét, vágyát a választását megérteni akaró befogadó számára. Az explicit és az implicit narratíva egyidejű reprodukálásával válhat a népi pszichológia eszközeit használó befogadó számára világossá, hogy egy adott helyzetben lehetséges, társadalmilag elfogadott cselekvések közül az alkotó milyen indítékok alapján választott ki egyet üzenete közvetítésére, és hogy ezeknek az indítékoknak a háttérben milyen vélekedések, vágyak, attitűdök rejlenek. Egy ilyen irányú értelmezési processzus eredményeként lehet egy adott szituációban valamely művészi 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 az alkotói indítékokat. A műveit nyilvánosság elé táró művész ezek segítségével kívánja megragadhatóvá tenni, hogy miért éppen az adott cselekvést tekintette leginkább megfelelőnek az általa észlelt probléma megoldására, és a problémamegoldással kapcsolatos üzenete közvetítésére. Ezzel a narratívátípussal

¹ Mint Roman Jakobson óta tudjuk, a kommunikatív aktus egyik különleges rendeltetése az üzenetre irányuló, poétikai funkció, lásd: (Jakobson 1972). E funkció érvényesülésével a kommunikációs üzenet voltaképpen saját lényegét, szubjektív tartalmi elemeit közvetíti a kommunikációs aktus vevője számára. Ez a funkció, véli Jakobson, az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti, mintegy megvilágítva az adó által kiválasztott elemek kombinációjában rejlő megjelenítő erőt.

az alkotó azt „meséli el” egy adott helyzetben, hogy miért reagált a befogadó által érzékelt konkrét cselekvéssel az észlelt problémára. Ezzel egy időben viszont aktusaival, viselkedésével megjelenít egy implicit narratívát is, hogy megvilágítsa az észlelt problémával és magával a cselekvési helyzettel kapcsolatos általános attitűdjeit is. Ezzel a különböző cselekvésformákkal, verbális és nonverbális jelekkel, stíluselemekkel megjelenített történettel az alkotó érzékeltetni kívánja környezete számára alkotói cselekedetei szubjektív elemeit, és ezáltal azt, hogy általában hogyan viszonyulna az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. Ezek a például stilisztikai eszközökkel, gesztusokkal, mimikai játékokkal megjelenített implicit narratívák azt „mesélik el” a befogadóknak, hogy az alkotó rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az adott helyzethez hasonló szituációkban hasonló problémákra.

Az alkotó ezekkel az implicit narratívákkal kívánja érzékeltetni az identitását formáló meta- és autobiografikus narratívákhoz való viszonyát is. Így járul hozzá ahhoz, hogy a cselekvéseit, viselkedését megérteni próbáló befogadók az explicit narratívák által megjelenített intencióiról, vágyairól, vélekedéseiről, attitűdjeiről árnyaltabb képet kapjanak. Azaz oly módon értsék meg, hogy az alkotó az adott helyzetben miért az adott cselekvéssel reagált az észlelt problémára, hogy egyúttal képet alkotnak az alkotó hasonló szituációkkal és problémákkal kapcsolatos általános attitűdjeiről is. Az implicit narratívák tehát azt sugallják a befogadók számára, hogy az alkotó a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekben az aktuális problémához hasonló problémák megoldásakor általában hogyan cselekszik. Ezáltal teszik igazán érthetővé

az alkotói cselekedetek által közvetlenül megjelenített, explicit narratívákat, amelyek azt hivatottak megvilágítani, hogy az alkotó az adott szituációban miért az adott aktust választotta üzenete közvetítésére az alkotó és a befogadó által egyaránt ismert lehetséges cselekvések közül.

A cselekvések, kommunikatív aktusok által megjelenített narratívák ebben a kettős szerkezetben biztosítják a cselekvések megértésének, a cselekvési szándékok megragadásának feltételeit a legegyszerűbb népi pszichológiai értelmezési folyamatoktól a legkomplexebb kommunikációs jelentéstartalmak reprodukálásig. 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 kizárólag akkor válhat lehetségessé, 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 meta-narratívákat.

Úgy véljük tehát, hogy ez a fentiekben részletezett kommunikációs modell lehet segítségünkre olyan összetett kognitív processzusok leírásakor is, mint amilyen a zenei megértés folyamata. A továbbiakban ezért a tudatfilozófiai és zenepszichológiai modellek általunk javasolt szintézisével arra kívánunk 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.

Az általunk javasolt megközelítésben tehát a zenei megértés fundamentumainak és folyamatának tisztázására irányuló kísérlet 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 próbálunk 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 szorosán 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 intentionális okokat próbálja reprodukálni és saját korának metanarratívái által meghatározott történeteiben megjeleníteni. Azaz megkísérli az alkotói aktusok szituációiba beépült inhereus jelentéseket feltárni és történetek révén önmaga számára érthetővé tenni. Mindezt tehát annak tudatában teszi 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 teszi 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 formaszervezete (metrikai és dallamszervezete) 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 mintázatok tükröznek. Mindez olyan drámai szerkezetet kölcsönöz a zenei alkotásoknak, amely a drámai feszültség keletkezésének és feloldásának erőteljes befogadói érzelmeket generáló kifejezőeszközeiből épül fel. Ezeket az érzelmeket 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 stílus-elemei 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 élettörténetei 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 háttérében 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 háttérében 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 hátterében 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 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.

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 rendezi 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 dekonstruálására 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 modelle

építenek. A negyedik típusú rejtett narratíva viszont a narráció tradicionális irányának megfordítására irányuló alkotói szándékot jelenít 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 feltelezik, 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 narratíváig. 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 feltelezhetjük, 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 tettünk kísérletet. Ennek során arra próbáltunk rávilágítani, hogy a zenei megértés folyamata olyan narratívák metszéspontjában valósul meg, amelyek alapvetően két szinten rendeződnek el, és teremtik meg a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. Ezzel pedig azt az általános hipotézist kívántuk 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 véljük, 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 vizsgáljuk, hogy miként reprodukálja valamely zenemű befogadója az elhangzott zenei alkotás által megjelenített alkotói és előadói narratívákat saját történeteinek mozgósításával. Megközelítésünkben ugyanis ezek a befogadói narratívák jelentik a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő személyes asszociációk keretét. Mint arra a későbbiekben rávilágítunk, 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 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 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 vállalkozunk 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 érzélemlésvilágában létrejött lenyomat valamilyen mértékű felébresztése. A hallgatóban, legalábbis részben, már készen van a zenemű korábbi átélése által generált élmény. Mitután azonban nem feltételezhetjük, hogy egy zenemű első meghallgatása minden szempontból ideális minőségi szituációban történt, beleértve a hallgató aktuális fizikai és lelkiállapotát, ezért az első meghallgatás és az ismételt meghallgatás között határozott különbséget tenni csak egy elméleti modell felállítása céljából lenne érdemes, ami túlmutatna e könyv keretein. Valamely zenemű esetében a második meghallgatást teljes mértékben az ismétlés

élményének betudni természetesen hivatásos zenészeknek is csak ritkán sikerül, és akkor is rendszerint csak rövid és egyszerű darabok esetében. Leginkább jellemző, hogy egy darab ismétlésszerű élményéhez többször is meg kell hallgatni az adott művet. Ebben a szituációban minden darab esetében más-más időintervallumról beszélünk, ezek ráadásul minden egyes befogadó kapcsán 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, amelyeket felismer és ismétlésnek hall, más részeket pedig újszerűnek, vagy teljesen újnak érzel 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 kisebb mértékben 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 általa ismert részre vonatkozó képeket, asszociációkat, és részben kíváncsi, hogy újra át tudja-e élni a szóban forgó élményeket, vagy az adott, ismert részhez további új információk kapcsolódnak harmonikus módon gazdagítva az addig tapasztaltakat. Másik meghatározó élmény az ismert zenemű esetében, vagy annak ismert részletével kapcsolatban, hogy az élmény valamennyire más lesz a hallgatónak, mint amit korábban tapasztalt. Az ilyen jellegű változást tekinthetjük 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 egy lényeges kérdést fogalmazhatunk meg: 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 a dallamot már ismeri, emlékeinek összessége felidéződik, és mindez 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 explicit és implicit 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” zenét játszottak, mégpedig leginkább olyanokat, amelyeket akkor komponáltak. Egy folyamatos, dinamikus fejlődést követett 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 újrhallgatásának 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 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 szugesztív (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 kijelölt 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. Szimbíózis jön tehát létre az előadó és a befogadó fél között abban a térben ahová mindketten hajlandóak voltak belépni. Megszületik 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 felfedí, 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 egymásutániség 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 egyetlen 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 egymásutániségben megszólaltatott ritmusra egyedül a metronóm képes, legalábbis elméletileg. Ha közelebbről szemügyre vesszük ezt a két hang közti egyetlen 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 metronómiailag 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 dinamikusan 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, és ami valójában életre kíván kelni, illetve a létjogosultságát akarja kivívni, vagy egyáltalán megjeleníteni, bizonyítani. Az ebben az értelemben feltételezett, mesterségesen egyenletes ritmus tehát csak akkor létezhet, ha egy-egy előadó a mesterséges ritmus igényének szándékát jeleníti meg implicit narratívái segítségével a hallgatóság irányában. Akkor viszont sokat sejtetően megjelenik a térben az előadói szándék logikus, megmagyarázható és egyenes következményeként, amit - mint fenyegetettséget - a hallgató akár öntudatlanul is egy agressziószerű incidensként dekódol. Ebben a megjelenni kívánó fázisban, aminek az előadói intenció adhat teret és értelmet, a mesterségesen egyenletes ritmus szándék szerinti megjelenése közben érzékelteti fenyegető közelségét, adja le segélykiáltását, hallatja általunk természetellenesnek megélt szívdobbanását.

Az egyenletes ritmus kérdésköre tehát gyakorlati szempontból az előadói szándékra és akaratra, valamint az akusztikus térre korlátozódik. Itt viszont mint majdnem megjelenő tényező jelen lehet és nagymértékben képes befolyásolni a zene üzenetének minőségét, sőt az alkotó eredeti intencióját. Mivel semmilyen zeneszerzőnek nem állt szándékában az

ilyen jellegű, statikusan egyenletes ritmusra való utasítás, feltételezhetjük, hogy a zeneművek ilyen irányú előadóművészi intenciót tükröző előadás nem képes 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 megjelenni, mégis kézzelfoghatónak, valóságosnak tűnik, ha az előadói intenció következményeképpen megérezzük közelségét. Az ilyen típusú egyenletes ritmus megteremtésére irányuló szándék tehát elkerülhetetlenül 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 formái, stílusbeli, ritmikai karakterisztikájának közléssé szelídített, technikailag és ritmikailag némileg módosított, finom kivitelezését értjük, ami eltér attól, ahogyan 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 közötti időbeli távolságokat, sohasem mutatna egyenlő eltérést. 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 történő ritmikai erőfeszítést hall az előadáson, biztosan megérzi, hogy ez a ritmikai sablon nem igazán követi a zenemű narratívájának irányát, hanem inkább - mondjuk így - kívülről, egyfajta szenzormotoros pozícióból lett „ráhúzva” az előadásra. Mivel a ritmus kérdésköre meghatározó a zenei folyamatok megértésében, ezért megértéséhez szükséges e kérdéskört több irányból is megközelíteni. 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 arra, hogy az ismétlés keretein belül szabadon játszon, és az ebbe a keretnarratívába való belépés ad esélyt számára a mű szuggesztív interpretációjára. Itt értjük meg a helyes szabadság kifejezést, hiszen a helyes szabadság minden darabnál más és más; minden műnek más a közlendője, sőt hangversenytermenként is eltérő lehet ugyanannak a műnek

az interpretációja. Az aktuális helyszín akusztikai jellegzetességeit például mindenképpen bele kell számítani és hallania az előadónak az előadásába. Teljesen más dolog egy darabot fejben “megszólaltatni”, és más egy hangversenyteremben, annak akusztikai közegében előadni.

Vegyünk példaként egy egyszerű, ritmikailag repetitív részt, ahol egyforma sebességben következnek egymás után a hangok a szerzői lejegyzés szerint, ráadásul egyfajta sablon szerint gyorsan ismétlődve. (Ilyen részt számos barokk, klasszikus vagy romantikus zeneműből ki lehetne ragadni.) Ha csak így, pontosan játszánánk el a bizonyos részletet, az előadás csupán monoton ismétlése lenne a hangoknak. Ha viszont az aktuális mögöttes történetet az előadó megérti, némiképpen 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 a hallgató nem biztos, hogy 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 generál. Ez érthető is, hiszen a sablon hatványozottabban kevesebb ingert közvetít. Ha pedig a zene belső narratívját nem követve, más megfontolásból egyenetlenül játsszuk a szóban forgó részt, akkor olyan élmény keletkezik, ami a mű tartalmát nem tudja közvetíteni, és ezen felül egyenetlen is. Ebben az esetben az egyenetlenség feltűnik és hibának értékeljük, hiszen nem odaillő, azaz kijelenthető az is, hogy helytelen a ritmustalansága. Ez a kicsi egyenetlenség pedig - még ha néhány egységnyi sablonban nem is változik a hosszúsága - észrevehetően 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 alakulhat ki helyesen 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 meggondolás, koncepció), nem tekinthető igazán hitelesnek. 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 oda jutunk, 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 fentiekben megvilágított lényegét követve játszott, a másik pedig csak magukat a hangokat prezentálta. Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy 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, utólagos rekonstrukció alapján lehetőségünk nyílik olyan elméleti

támpontokat kínálni, amelyek révén rekonstruálhatjuk a befogadóban a zenemű megértése során végbemenő akusztikai, logikai, pszichológia folyamatokat.

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 előa-

dott 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 mindekelőtt 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 a előadóknak, mint a hallgatóknak. 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 reprodukálható 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 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

A fentiekben arra tettünk kísérletet, hogy meghatározzuk, mit értünk az explicit és implicit zenei narratíva fogalma alatt. A legtöbb remekmű mondanivalója lényegesen több, mint hangok egymásutánja. Úgy gondoljuk, hogy egy-egy remekmű összes hangja a belső összefüggéseihez és narratíva-szintjeihez képest csupán 5-30 százalékkértéket képvisel. Véleményünk szerint az általánosan elfogadott zeneszerzők általánosan elfogadott remekművei esetében ez az arány inkább 5-10 százalék körül van, sőt 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. Ugyanakkor ha figyelembe vesszük a hangok mögötti tartalomhoz, részhez tartozó cél és mondanivaló kérdését, lehetőségünk nyílna, mégha csak megközelítőleg is, a minőségi különbséget számokban kifejezni.

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 megelőzheti az első hang megszólaltatását is. Az idő faktor megértése, megtapasztalása, releváns aspektusa egy zenemű minőségi előadásának. Az idő kérdését több szempontból is szükséges megközelítenünk. Mindenekelőtt érintenünk kell a felkészülés alatt formálódó idő jelentőségét és minőségét. Ennek során abból kell kiindulnunk, hogy egy zenei előadás rendkívül komplex, élmény, ami magában foglalja magának az időnek a komplex érzékelését is. 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, amelyke keretében a zenemű időbeli történésének megélése elkezd kifejteni oda-vissza hatását, ami alatt azt értjük, hogy a mű elejének prezentációja már feltételezi a kompozíció közepének és végének is az ismeretét. Ez azt jelenti, hogy az előadó már az első pillanattól „látja” a mű egészének a történését, vagyis a zenemű későbbi szegmensei hatással vannak már az első hang megszólaltatására is.

A zenemű történésének jelentőségében való hit és a zenemű által megjeleníteni kívánt explicit és implicit narratívák ismerete nem csupán egy személyes törekvés valamire, ami a jövőben meg fog történni, hanem a mű előadásmódját erőteljesen meghatározó mentális tartalom. Az előadó már a mű elején magáénak érez valamit az eljövendő élményből, történésből, a zenemű gazdagságából, a narratíva explicit, implicit élményének előadói szempontból való komplexitásából. 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 a jelen részévé válnak 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.

A fentiekben leírt, „sűrített” időélményt megjelenítő explicit zenei narratívák értelmezésében kulcsszerepet játszanak a zenei megértés alapelemeit jelentő befogadói elvárások. 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 alap-helyzet 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, művészet, narratíva

Ebben a fejezetben a zenei megértés fentiekben bemutatott modellje jegyében vállalkozunk az alkotás folyamatának és időfogalomhoz való viszonyának elemzésére. Az alkotói intenció az általunk javasolt megközelítésben azt a szellemi teret jelenti, amelyben a megértés pszichodinamikai szintje egy közösen megragadható, megjeleníthető értelmezési felületként működik. Egy kortárs 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 jelentik, amit a komponistának éreznie, “látnia” kell már a mű megszületése előtti processzusban. Ellenkező esetben nem lenne kiszámítható, illetve esetlegessé válna a mű által megjelenített narratívák későbbi generációk által történő rekonstruálása. Más szóval, arra szeretnénk rávilágítani, hogy egy komponista számára megkerülhetetlen szempont a születendő műve megértését illetően, hogy képes-e a későbbiekben, a zenemű elhangzásakor felcsendülő hangokba már eleve belekódolni azokat a dinamikákat, amelyek a rekonstrukció során egyértelművé a befogadó által dekódolandó narratív elemeket. Kulcsfontosságú szempont e tekintetben az alkotói folyamatot meghatározó időfogalom.

Miként az alkotó esetében, úgy az előadó oldaláról is lényeges mozzanatot jelent a múlt, jelen és jövő egyidejű

megtapasztalása már a mű megszólaltatása előtt, amikor is a későbbiekben felcsendülő mű explicit és implicit narratíváinak befogadókra gyakorolt lehetséges hatását és az erre épülő értelmezési módokat is szükséges előre belekódolni az előadásra váró zeneműbe. Ha ugyanis az előadó megfelelkezik erről az spektusról, a későbbiek során az előadó megnehezítheti a zenemű befogadói interpretációját. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezen a ponton olyan típusú zenei közlésre, kompozíciós folyamatra utalunk, amelynek során a népi pszichológia hagyományosan értelmezett tárházának örökségét a zeneszerző nem próbálja túllépni, kikerülni; nem kíván minden zenei hagyománnyal szakítani, és egy olyan újítást megvalósítani, amely megszakítja a sokszáz éves, kollektív zenei memóriában felhalmozódott, mindenki számára értelmezhető strukturális és akusztikus jelentést. Ezen túlmenően, azokról a típusú hangzásokról, hangzatok egymás után elhelyezett 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 könyvünkben a hagyományos, európai értelemben vett klasszikus zenei irányzatra fókuszálunk. Azon belül is kifejezetten az olyan zeneművekre, amelyekben nem a repetitív, sorolószerű struktúrák dominálnak, hanem a sokkal általánosabb, jellemzőbben a romantikus korban használt szerkezetek, mindenekelőtt a szimfonikus költemények világa. Ennek pedig elkerülhetetlen velejárója, mintegy esszenciája a történetmesélés explicit és implicit tartalmának kulcsfontosságú jelenléte. Zenei mondanivalóm középpontjában a történetmesélés áll. Az itt példaként be-

mutatott zenemű esetében pedig mindenekelőtt egy személyes történetmesélés, személyes reflexió egy bizonyos, meghatározott témával kapcsolatosan.

Mindenekelőtt célszerű kitérni az első, legalapvetőbb kiindulási pontról, az inspirációról és annak háttéréről. A komponálási szándék mögött egy olyan típusú közlési igény motivációja rejlik, amelynek helyes dekódolása esetén a befogadó, előadó és az alkotó is hasonló, felemelő élményben részesülhet, más szóval, megvalósulhat az a szimbiózis az alkotó-előadó-befogadó hármásában, aminek átélésével minden résztvevő kielégítő magyarázatot talál arra vonatkozóan, hogy az alkotó miért éppen ezeket a hangjegyeket választotta célja elérésének érdekében. Ezen a ponton tehát egy lépéssel 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 nem létező 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 kell megvalósítani, hogy a komponistának figyelembe kell vennie a kultúrák között és az egyes kultúrákon belüli (például a befogadók eltérő szakmai felkészültségéből fakadó) különbségeket.

Ebben a konkrét esetben pedig a komponistának mindezt olyan módon kell egyesítenie, hogy a mű befogadásának folyamata két teljesen eltérő kultúrában nevelkedett és szocializálódott hallgatóság kooperatív találkozási színtere legyen,

ahol a más és más kulturális metanarratívák jegyében kommunikáló egyének közös találkozási pontként értelmezzék a hallottakat, és egyetértéssel nyugtázzák az élményt, vagyis egy közösen dekódolható, értelmezhető eredményt tapasztalhatnak meg. Ezeken túlmenően, ha e két különböző kultúrában szocializálódott egyéneken túl más népcsoportok, hallgatóság találkozik a kompozícióval, számukra is lehetőséggé váljon a szerző által megjelenített zenei üzenet dekódolása és megértése. Mi szükséges tehát egy ilyen, összetársadalmi megértésen alapuló zenemű megkomponálásához? Mindenekelőtt, egy olyan “hangnem”, egy, a kulturális metanarratívákban rejlő különbségeket áthidaló, egyetemes zenei nyelvezet, amely lehetővé teszi azt, hogy a zenemű által megjelenített explicit és implicit narratívák metszéspontjain minden hallgató számára megragadhatóvá váljon a mű üzenete, amit a kulturálisan különböző háttérű individuumok ugyanolyanformán képesek dekódolni. Az alkotónak tehát szükséges a befogadói oldal szempontját figyelembe véve már előre „hallania”, mintegy „látnia”, „tapintania” azokat a kulcsfontosságú, narratív metszéspontokat, amelyek jegyében a befogadók kulturális kötődéseiktől függetlenül képesek reprodukálni a szerzői intenciókat és propozicionális attitűdöket. Ezek a metszéspontok adják meg a zeneszerző számára a születendő mű fogalmi kereteinek alapjait. Ebben az alkotói szakaszban 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, amelyek révén a zenemű komplex egészzé válhat. Más szóval, ebben az alkotói 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. Ha ezt az alkotói „tapasztalatot” a racionális elme nézőpontjából szemléljük, statikusnak, megfagyottnak tűnik. Ám ha ezt az alkotói élményt a változtatás szándékával vizsgáljuk, akkor a szerzői tapasztalás tárgya képes finoman mozogni, de csak ha a vizsgálódónak terve van vele, és szeretné a saját ízlésvilágának megfelelően mozgatni, változtatni. Ilyenkor az alkotói tapasztalat tárgya készségesen és tisztán reagál, mozdul, átrendeződik a néző (komponista) belső igényei szerint alakítva önnön tökéletességét, méghozzá olyan újabb és újabb alakzatokba, amelyek mindegyike tökéletesnek tűnik. 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” a strukturáltabb narratívaszintet. Úgy tűnik, hogy e narratívaszintek a zenemű koherens egységét megteremtő, szoros kölcsönhatásban vannak egymással. Ha például a komponista nem változtatna ezen a kölcsönhatáson, a kétféle narratíva szimbiózisa örök ideig ugyanabban az egyébként tökéletes minőségben, harmóniában lenne megragadható minden befogadó számára egészen

addig, míg valaki egy másik típusú mondanivaló igényével át nem rendezné ezt a narratívastruktúrát. Talán erre az élményre reflektálva 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.

Egy zenei kompozícióban megjelenített narratíva szükségszerűen végessé válik abban a pillanatban, ahogy a szerző leírja a hangjegyeket. Az alkotói szituációt leképezve, annak egy részét a papíron megmerevítve, a kompozíció időben mérhető alakká változik, és ebben a tekintetben a narratológiai modell fogalmi keretei láthatóvá, hallhatóvá válnak. A kommunikációs szituáció, amelynek egyaránt elemei a zeneszerző inspirációs tere, intenciói, történelmileg átélt tapasztalatai és a jövőbeli befogadó elképzelt érzékelési territórium, megszületett és visszakövethető a mű hallgatása folytán. Optimális esetben tehát a befogadó, saját keretnarratíváinak automatikus mozgósításával összekapcsolódik a zeneműben felhangzó hangsorokkal, amely hangsorok az alkotó explicit és implicit narratívát egyszerre prezentálják a hallgatóságnak. A Ricoeur által említett kétféle idő érzékelése párhuzamosan történik, de a befogadó individuum mellett többféle interakcióban is részt vesz. Folyamatosan rekonstruálja a zeneszerző szándéka által dekódolt, eredetileg egy időn túli állapotból kiemelt mondanivalót, a zenemű lényegi üzenetét, miközben az általa ismert zenei és népi pszichológiai elemeken keresztül automatikusan értékeli a hallottakat, illetve a számára esetenként ismeretlen gesztusokat az addig

által ismertekkel egészíti ki. Ebben a folyamatban a kottában rögzített, vizuálissá tett hangok a befogadóban képesek felidézni a zeneszerző lekottázás előtti lelkiállapotát, aminek következményeként a hallgató összekapcsolódhat mindegyikével 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 megragadhatóvá válik a zeneszerzői indíték, ami a befogadó tudatában összekapcsolódik, egybeolvad a zene üzenetével. A befogadó kognitív aktivitása tehát irányított, 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 gyarapít tartalmilag, amint a hallottakat értelmezi. Ez a zenei interszubsjektivitás 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 - Bogányi Gergely: AL ULA Szimfonikus Költemény

Az *AL ULA Szimfonikus Költemény* című kompozíció (Bogányi Gergely) programzene abban az értelemben, hogy egy tájnak, területnek a kulturális gazdagságát, örökségét igyekszik megragadni és visszaadni négy, klasszikus hagyományokat idéző tételben. A következőkben arra vállalkozunk, hogy a fentebb megfogalmazott narratológiai elmélet erre vonatkozó részeit bemutassuk ennek a zeneműnek a

példáján, a komponista szempontrendszerait is figyelembe véve.

Egy négytételes szimfónia első tételének az alkotó szándék 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 hogy legyen az egész szimfóniának. Ez alatt azt értjük, 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 tételéből 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 a zeneszerzői szándék 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 találkozik egy szerző, amikor az éppen soron következő művében nem óhajt megjeleníteni az előző műveiből átvett stílus-elemeket, 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 megleléssel 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 hogy legyen tehát valami más propozíció a hangok elrendezésének kezelési technikája mögött.

Ha figyelembe vesszük a fentiekben bemutatott narratológiai modellt tanulságait, megállapíthatjuk, hogy már a kompozíció születése előtt jelen van az implicit narratíva-

nak egy átfedő minősége, ami úgy jelenik meg ebben az esetben, mint egy híd a még meg nem született, de már elképzelt hangok magyarázatának összefoglalásaképpen. Az alkotónak nem állt szándékában tudniillik olyan módon zeneművet elképzelni, hogy 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 ismételtetnie, amelyben 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, amit az önisméltés és a szerző saját karakterisztikai jellemzőinek megjelenítési képessége közötti feszültség generál. Ehhez az alkotó számára a racionális gondolkodás oldaláról ismert megoldási minták elégtelennek bizonyultak, de a fenti modellben felvázolt implicit narratíva segítségével hívásával áthidalhatóvá tudta tenni ezt az anomáliát. A zenében megjelenő narratíva implicitnek értelmezett minőségét használva ugyanis 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 szeretnénk megérteni ezt a folyamatot, a gondolkodásunk 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. Néhány példa ezekre az implicit narratív elemekre:

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 tényezőt túl 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 figyelembevételével jutottunk vissza arra az eredeti gondolatmenetét ösztönző felismerésre, miszerint kizárólag az implicit narratíva elemeinek segítségével lehetséges leképezni az ismétlés problematikájának alkotói szemszögből vizsgált processzusát. Másképpen fogalmazva, a zeneszerző már egy mű megkomponálása előtt

még az előző kompozíciói viszonyrendszerében is az implicit narratív elemek sokaságát használja annak érdekében, hogy megszülethessen egy olyan kontinuitása a kompozícióinak, amelynek jegyében a befogadó individuum a saját, befogadói narratíváinak mozgósításával érzékeli a kompozíciók közötti összefüggést, mégpedig oly módon, hogy eközben nem érzi megterhelőnek vagy vontatottnak ugyanazon stíluselemek használatát. Abban az esetben pedig, ha a befogadónak nincs ismerete az előző kompozíciókról, és ilyen módon nincs automatikusan működő összehasonlítási felülete, magának a kompozíciónak kell megjelenítenie egy korábban nem tapasztalt, újszerű szint, nyelvezetet. Az első kompozícióit követően egy zeneszerzőnek tehát valamennyi új alkotása esetében szükséges átgondolnia az ismétlés problematikáját a saját, zeneszerzői szempontjai szerint, azaz bizonyos értelemben reflektálnia kell a zene implicit narratív elemeire, amint a születendő művét még a komponálás előtt összekapcsolja korábbi kompozícióival. Enélkül a reflexión nélkül életműve aligha képezhetne koherens egységet.

4.2. Az első előtti tétel

A zenei megértés fentiekben elemzett narratológiai modelljének gyakorlati vetületeit az *AL ULA* Szimfonikus Költemény (Bogányi Gergely) című zenemű néhány részletének bemutatásával kívánjuk megvilágítani. Az alkotó aga is megfordult a mű címében szereplő helyen, ahol inspirációt méríthetett ebből a rendkívül gazdag és történelmi szempontból releváns kulturális hagyománnyal rendelkező közegeből. Ennek során összekapcsolódott az általa ismert kulturális

metanarratívák halmaza az ott érzékelhető, másfajta kulturális közeggel, s így ismerhette meg a hatalmas homok, illetve kősvatagok titokzatos, hosszú történelmét, mesélő szikláit, ahol a hatalmas kősvatag egyszerre mintegy felemelkedett, súlytalaná vált, és összehangolódott az évezredek alatt lera-kódó kulturális hagyománnyal, amely mesélő entitássá eleve-nedett. A zeneszerző személyes, valamint az általa ismert kul-turális hagyományokból eredő narratívái mozgósításával ráhangolódott a hely kulturális örökségét megjelenítő narratívákra, ezek összessége hangokká kezdett hangokká formálódni.

A mű szerzője ennek a színes világnak a leképezésére, megjelenítésére legalkalmasabbnak a szimfonikus zenekari hangzás hagyományosan kialakult formációját találta. Az első tételben a monumentális kőszikla-hegyek vonulatának üze-nete érintette 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 kel-lett adni a hatalmas kősvatag óriási erejét, magasztosságát, történelmét olyan zenei elemekkel kombinálva, ahol domi-náns szerep jut az ott élő és valaha élt emberek népi pszicho-lógiai értelmezésében elfogadható és felismerhető, részben tudatalatti narratíváinak, és az ő ebből következő lehetséges befogadói emlékeiknek a képét. Az alkotói szerint olyan, mo-dern szemlélettel átítatott hangzás megjelenítésére volt a cél, amelyben az alapvetően arab típusú hangzásvilág dominánsan van jelen, ugyanakkor pedig a magyar zenei ha-gyomány és kultúra is megjelenik, mintegy a felszín alatt, de mégis érzékelhetően. Az alkotó számára 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 évezredes hagyományai által formált kultúra rakódott rá, ami látszólagos csendben, mozdulatlanságban él, de valójában egy olyan élő tradíció, amely 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 nevezzük, 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 értékfelhalmozásnak vagyunk tanúi akkor, amikor elménk előtt megnyílik egy tájnak és kultúrának a kincsesára. Mindez szinte kötelező erejű inspirációval tölti el a hivatását korrek-tül gyakorolni kívánó alkotót. 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 az alkotó mindenekelőtt a fent említett, monumentális kősvatag bemutatására vállalkozott, ugyanakkor fontos volt jelezni az egész mű sajátos karakterét, hangzásvilágát. Olyan egyedi hangzásvilág megteremtése volt a cél, amely az ottani kultúra jellemzőit sorakoztatja fel, ugyanakkor a magyar kultúra népmesei asszociációira is utalásokat tesz. Az alkotót személyes kötődése 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. Véleményünk szerint a legsűrűbb szöveget tartalmazó egység kell hogy 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. Ezalatt azt értjük, hogy a másodpercek, percek egyenletes haladásához képest, a mi idő-érezékelésünk pl. fél óra tevékenység alatt nem egyforma sűrűségű.

Minden nagyobb lélegzetvételi 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.

mf

A

Piccolo Trumpet in Bb

Tuba

Euphonium

Baritone

Horn

Timpani

Snare

Cymbals

Triangle

Bass Drum

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 individuум értelmét a közölni óhajtott mondanivalóra.

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 narratívjának 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 történetei aktiválásával. A vezető, irányító dinamikai erő maga a zene. Ez határozza meg az irányt, a közeget, a territóriumot. Behatárolja a közlési területet, szándékot.

Full Score

Symphonic Poem of Al Ula

Movement 1.

Maestoso

$\text{♩} = 80$

Music/Arr: Gergely Bogányi

The score is arranged in two systems. The first system includes Flute 1, Oboe 1, Clarinet in Bb, Bassoon 1, Horns in F, Trumpet in Bb, Trombone 1, Euphonium, Tuba, Timpani, Bass Drum, Cymbals, Tam-tam, Tabla, Percussion, Glock, and Bass. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked **Maestoso** with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score features various musical notations such as dynamics (f, mf, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *tr* for trills).

Maestoso

$\text{♩} = 80$

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

Al Ula_08

Kijelöli az utat, elindul egy úton, ami nem csak azt jelenti, hogy elindul egy irányba, hanem azt is jelenti, hogy 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 az alkotói szándék szerint *valamit* közölni kíván, 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, a befogadó individuum, a saját narratíváinak mozgósításával, összekapcsolódva a hallottakkal, képes megérteni és racionálisnak értékelni a kapcsolatot

a bevezető tippani-tremoló, és az utána megjelenő főtéma tekintetében. Mindezt pedig abban a mederben, amit a zeneszerző alakított ki, vagyis elkezdődik a történetmesélés a zeneszerző szándéka szerint, a befogadó individuuum részvételével.

Megjelenik tehát a főtéma a maga magasztos hangvételével, és kezdetét veszi 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. Már a darab elején

tapinthatóak tehát azok a tudatalattiban lévő, interszubjektív kapcsolódási pontok, amelyek a szerző, illetve a megjeleníteni kívánt terület közös territóriumai. A fentebb elemzett interszubjektívitas-definícióhoz kapcsolódóan érhető tetten a komponista válasza. E definíció szerint ugyanis a megértés alapját jelentő interszubjektívitas arra vezethető vissza, hogy ezek az elemi és összetett narratívák közös társadalmi, kulturális környezetet, valamint közös világot feltételeznek, ami alapján a kommunikációs aktusban részt vevők az adott helyzetben leginkább elfogadott szituációelemző sémát hívják segítségül az interpretáció folyamatában. A válaszból, vagyis magából a főtémából a befogadó individuum visszakövetkeztethet azokra a felületekre, amelyekben a komponista saját narratívái mozgósításával - ráhangolódva a megjeleníteni kívánt terület általa elképzelt történetére – egyúttal beépítette az értelmezést segítő implicit narratívát a zenei kompozícióba. A közös társadalmi, kulturális környezet tehát az explicit módon megjelenített megjelenített, inspiratív mondanivaló és a szerző saját narratívái által előhívott képek szimbiózisában kapta meg a megjelent hangzást.

A szerkezeti elvárások érthetőek, tisztán érzékeljük a periódus kezdetét és végét, valamint az új periódus hasonló terjedelmét, de ezt már magasabb intonációban, magasabb feszültségi fokon. Ezután, mintegy még tovább fokozva a kősvitág hatalmas dinamikáját, harmadszor is megjelenik a főtéma, de már egy konklúziót is felmutatva. A főtéma háromszori ismétlése, amiből már az első is mintegy a legmagasabb hőfokon kezdett megszólalni és már egymagában megjeleníti a hatalmas kősvitág monumentalitását, a következő két, magasabb és még magasabb hangnemű ismétlések fokozásával tulajdonképpen a végtelennek látszó kősvitág

hatását kelti, annak lenyűgöző monumentalitását reprezentálja a befogadó számára. 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 aránypárok használata. A főtéma második megjelenése párja az elsőnek, a harmadik megjelenés pedig kívánja a konklúziót, és a lekerekítést, formai aspektusból.² Ám ezen a ponton a zeneszerző a szokásosabb formai rendszert alkalmazza, 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, és adott 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

² 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 szeretné a harmadik alkalommal is a ugyanazt a megoldást hallani. Ez a fenomén jelenség óriási hatású, de nagyon ritkán alkalmazzák még a legnagyobb mesterek is. Ezekben az esetekben a befogadó azért képes zseniálisnak értékelni ezt a különleges megoldást, mert egyrészt jelen van a zenei szövet implicit mondanivalójában, 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.

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- nek kell következnie, 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 ke-

resztül 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 hármastagolást illeti. Formai szempontból (szonátaformáról lévén szó), és különösen, mert a zeneszerző hangsúlyozni kívánta a főtéma és a melléktéma relációját, rendkívüli jelentőséget szánt a melléktémának. Ezen a ponton kívánta 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 individuum 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, azaz a mű mondanivalójának alaptörténetével, azt mintegy kiegészíti és felerősíti.

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

8

Fl. 1
Fl. 2
Cl.
Bsn.
Hr. 1
Hr. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Perc.
Pno.
Cb.

58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68

AL_Ula_09

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

9

TRAP

D

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timp

B. D.

Cym.

T. c.

Tab. B.

Perc.

Cym.

Hrn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

69 70 71 72 73 74

Al_Ula_09

TRAP

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Tru. 1

Tru. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

EPhn.

Tbn.

Timp.

B.D.

Cym.

T.c.

Vln. 1

Vln. 2

Vln.

Vcl.

Cb.

ALULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

11

The musical score for page 11 of 'ALULA - Symphonic Poem - I. - Full Score' features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The brass section consists of Trumpets (Trp.), Trombones (Tbn. I, II, III), and Tuba (Tbn.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Snare Drum (B.D.), Cymbals (Cym.), Tom-toms (T.c.), and Tambourine (Tab.). The string section includes Violins (Vln. I, II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). A section marked 'E' begins at measure 85. The score is numbered 83 through 89 at the bottom.

ALULA_09

AL ULA - Symphonic Poem - I - Full Score

12

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hr. 1-4
Tr.
Tbn. 1-3
Tm.
B.D.
Cym.
T.
Tab. B.
Pno.
Cb.
Hr.
Vln. 1-2

12

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

AL_Ula_09

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 az 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 mellék-téma egész területe alkalmas ad 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 egymásutániságának követése automatikus folyamat, szinte passzívan is megtörténik a hallgató individuummal, de a történetté szerveződés nem kronologikus idejének

érzékeléséhez szükséges, hogy legyen tapasztalása, viszonyítási alkalmja egy darabon vagy tételen belüli más eseményekhez. Ilyen relációban válik érthetővé, illetve a történetiség szempontjából relevánssá a főtéma-melléktéma karakterológiai összefüggése, valamint 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, amelynek következményeként 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 a többi részhez hasonlóan, de azoknál jelentősegteljesebb 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 eredményeként a zeneszerző ezen a ponton elsősorban hangulati elemeket kívánt a szövegbe asszimilálni.

A hármas funkció kitöltésének megvalósításához a harmóniai és a kompozíció légköri arányainak figyelembevétele elengedhetetlen aspektus. Az alkotó ezzel kalkulálva, és az eddigi zenei szövet minőségére való tekintettel választott olyan hangulati elemeket a visszaütés érzékeltetésére, amelyek 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 hangvételi akusztikus elem, rövidebb frázisokból összerakva. Ez, mint egy fuvallat a hatalmas hőség kősvatag által felerősített közegében, egyfajta

enyhülés érzetet kínál. Ahogy a kősvatag 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. Mindez összeköttetésben van a főtéma-melléktéma ketősének 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 maradván, 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 tan-nyázó alaphang-lépkedés és a hozzá tartozó akkordok nem engedik a hallgató figyelmét magára a skála hangjaira figyelni. Olyan, homályos elemként jelenik meg, amely sejtelmes érzetet ad, s 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 történtek összegzésére is van alkalom a befogadó tudatában.

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

17

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tr. 1, 2
Tbn. 1, 2
Hrn.
Tba.
Timp.
B.D.
Cym.
T.T.
Cng.
Hrp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

130 131 132 133 134 135

Al_Ula_09

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tr.
Tbn.
Perc.
Sn.
B.D.
Cym.
Tri.
Tamb.
P.
Hr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

136 137 138 139 140 141 142

AL ULA - Symphonic Poem - I - Full Score

19

Fl. I
Fl. II
Cl. I
Bsn.
Hr. I
Hr. II
Tr. I
Tr. II
Tbn. I
Tbn. II
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Eup.
Bar.
Cbn.
Ten.
B.
B. D.
Cym.
Tm.
Sn.
Cl. II
Bsn. II
Ob.
Bsn. III
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

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 mellék-téma dallamából emlékeztető motívumok jelennek meg, az ismétlés ebben a vonatkozásban átismétlésként értelmezhető, ami inkább jóleső megnyugvással, semmint 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 érzékelnénk. Ebben az esetben ez a megoldás biztosítja a történetmesélés folyamatosságát, illetve ad lehetőséget a befogadó számára, hogy az egységes történetté szerveződés nem kronologikus idejét a történet fényében összerakja. Az egységes történetté szerveződés viszonya a kronologikusan haladó idővel, hangokkal adja a zenei narráció megértésének fundamentumát. Egyszerre halljuk az éppen következő hangokat, és értékeliük 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 ismételten 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. Ezen a ponton az implicit narratíváknak azokat a mélyebb szintjeire utalunk, amelyek az értelemalkotás specifikus, a kulturális és társadalmi viszonyrendszerébe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, s amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését (Szécsi 2020, 2021, 2023a, 2023b). 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 találkozunk azzal az érzéssel, amikor egy festőművész művét tekintjük meg, ahol a stílus idegen szá-

munkra, 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, színek, formákat, vagyis a kép egészét. A visszatérés egy újabb ismétlés, de milyen minőséget jelent ez az ismétlés? Visszatulva 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 megtagasztalni 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 megtagasztalásán túl az implicit narratíva szerepét elemezve észrevehető, hogy a történetmesélés egy nyugvópontra érkezett, miszerint a tudatalatti narratívák előhózzák a megnyugtató, ismerősnek dekódolt érzetet. Összeáll az eddig hallottak alapján kialakult mondanivaló érzete és mintha ugyanabba a körbe térnénk vissza egy magasabb feleleten, 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 átevez a melléktémára. A befejezéshez lekerekítésének és elhalkulásának indirekt asszociációja pedig egy olyan hatásra való törekvés, ahol a befogadó individuumba visszazáll a történet. Ez alatt azt a rejtett szerzői szándékot értjük, hogy a befogadó eddig passzív részvétele aktív, személyes közreműködéssé váljon. A passzív részvétel alatt azt értjük, hogy a mű korábbi szakaszaiban a szerző és a befogadó kapcsolata olyan módon lett kialakítva, hogy a szerző feltétlenül irányította, vezette a befogadó képzeletét, amibe a hallgató a saját, személyes történeteinek aktiválásával bekapcsolódott. Ugyanakkor az alapvető interakció jellege egyértelműen egy vezető-követő viszonyban lett kialakítva. Az első tétel legvégén ez a reláció olyan módon változik meg, hogy a befogadó a zenemű által generált érzetektől kialakult, személyes sémáit aktiválva némileg átveheti az irányító szerepét. Mindezt az implicit narratíva azon hatásával magyarázhatjuk, hogy a többszöri ismétlések alatt a befogadónál főleg a tudatalatti-ban kialakult dallam érzelmvilágát saját szempontjából hallhatja újra. Ez olyasféle hatást kelt, mintha a befogadó saját maga dönthetné el, hogy miképpen fejezi be a művet. Egyfajta átlényegülés lehetősége teremődik meg, aminek következményeként úgy tűnik, 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

eljutva 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 integrálódjon a dallam folyásába. Ilyen módon nemcsak közelebb tud kerülni a zenemű mélyebb megértéséhez, hanem már szinte a sajátjának is érezheti.

AL ULA - Symphonic Poem - I. - Full Score

33

Fl. *mf* *non rit.*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *pp* *non rit.*

Hr. I, II *mf* *non rit.*

Trp. I, II *mf*

Tbn. I, II *mf*

Perc. *mf*

Tim. *mf*

Sn. *mf*

Cym. *mf*

Tri. *mf*

Vln. I *pp* *non rit.*

Vln. II *pp* *non rit.*

Vla. *pp* *non rit.*

Vcl. *pp* *non rit.*

Vcb. *pp* *non rit.*

262 263 264 265 266 267 268 269 270

Al_Ula_09

AL ULA - Symphonic Poem - I - Full Score

S

Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Double Basses
Flutes
Oboes
Clarinets
Bassoons
Saxophones
Trumpets
Trombones
Tuba
Euphonium
Baritone
Timpani
Snare
Cymbals
Triangle
Tom-toms
Conga
Bongos
Maracas
Tambourine
Castanets
Chimes
Bells
Gongs

271 272 273 274 275 276 277 278

AL_U1a_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 belesöpöppenünk a zibongás 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 megkönnyebülés 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

mf =cca.135 **A**

Flute 1
Flute 2
Oboe
English Horn
Clarinet in Bb
Clarinet in Bb
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F I
Horn in F II
Horn in F III
Horn in F IV
Trumpet in Bb
Trumpet in Bb
Trumpet in Bb
Trombone 1
Trombone 2
Baritone
Timpani
Bass Drum
Snare Drum
Cymbals
Triangle
Rattles
Tambourine
Chimes
Tabla/Bells
Harp
Cello
Violin I
Violin II
Viola
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, egy extrém kombinációt teremtve ezáltal. A trió témáját első ízben a kürt szólaltatja meg szólóhangszerként. 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 lett aktivizálva, előhívva. A történetmesélés implicit narratívájának megélése számtalan asszociációt indíthat el minden individuumban. Ebben rejlik az implicit narratíva megtapasztalásának különlege, ha úgy tetszik, 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 individuuum 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 kívánó 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 asszociációs rendszer lényegesen túlmutat magukon a hangokon, sőt a hangzásokon vagy hangzások összességén is, szükségünk van a hangok mögötti tartalom megfejtése céljából az eredeti, zeneszerző szándékait megjelenítő narratívák dekódolásához. Nem lehet ugyanis hozzákapcsolódni valamihez, ha a kötések nem ragadnak egymáshoz vagy elcsúsznak egymás mellett. 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 szerzői szándék megragadásához. Ezért is állítottuk, hogy a zenei megértés a befogadó individuumban 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 quasi önmagában, csupán a hangok, hangzatok szintjén is ki-elégítő érzést tud generálni, és sokszor meg is elégedünk az így kapott zenei élménnyel. Ezért éppen a nagy klasszikus szerzőknél szokott előfordulni, hogy befogadóként nem próbálunk 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 műveivel? Miért van az, hogy az átlagos zenehallgató még száz év elteltével is 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 Bartók konkrét szándékkal, konkrét tervvel, konkrét szituációkat fordította le a saját, új zenei nyelvezetére. Túl azon, hogy nyugodtan leszögezhetjük, vitathatatlanul elementáris remekművel van dolgunk, a saját, megszokott zenei nyelvezetünk sokszor gáttat szab a zenemű mélyebb megértéséhez, sőt néha egyenesen érthetetlen számunkra még száz év távlatából is. Ebben az esetben a befogadó individuum fenti narratológiai modell szerinti működése, ami a társadalmilag elfogadott kulturális, illetve narratív sémákra vonatkozik, tulajdonképpen nem érvényes ebben a helyzetben, mert amikor Bartók ezt a zenei nyelvet elkezdte megalkotni, használni, s amikor ezen a nyelven kezdett beszélni, akkor zenei szempontból ez a kulturálisan elfogadott zenei tér egyszerűen még nem létezett. Mindez rávilágít arra, hogy néhány esetben, és csak bizonyos időtartamra vonatkozóan, a befogadó egyén kulturális normáit, konvencióit meghatározó metanarratívái nem tudtak ráhangolódni az akkor újonnan megjelenő zenei nyelvezetre. Más szóval, 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 arra kívánunk utalni, hogy Bartók narratívája, és a zeneszerző szándékait, indítékait megjelenítő zenei metanarratívájának megértése 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. Adott volt tehát mindenekelőtt a szöveg (Lengyel Menyhért története): ebből fakadt az inspiráció, amiből pedig megszületett 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 mit kezdeni az új zenei közeggel, ha 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 ráérzünk az újszerűnek tűnő, aktuális nyelvezet általunk is érthető és ismert hangjára. E zenei nyelv megértésének másik előfeltétele, hogy a befogadó rácsatlakozzon saját narratívái mozgósításával a zenei mondanivalóra.

Visszatérve 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 sorolható 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, visszaütést kap a hallgató az első tétel kezdésére, és tudat alatt összekapcsolhatja annak a tételnek a közegeivel, 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 mindenekelőtt 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 ellenkező-

leg, a homályos látás felerősítése érdekében. Ez volt az a tétel, amelyben a szerző leginkább elmerült a zenei metanarratíva már-már misztikus asszociációiban. Szükséges tisztázni ezt a kijelentést a felkészülés vonatkozásában. A szerzőnek alkalmá 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 szerzői figyelem a terület érzékelésére összpontosult. Mit mesél ez a táj éjszaka? Mit mesél a szerzőtől függetlenül? Tud-e úgy mesélni, hogy az alkotótól független legyen? Azaz van-e a szerzői interpretációtól független, objektív „mondanivalója”? Az első tételben a zeneszerző szükségét érezte annak, hogy aktívan ráhangolódjon a nappali, intenzív életet mutató tájra, és ennek jegyében alakítsa saját zenei narratíváját. Először is erre kellett rájönnie, hogy éjszaka a sötétben, miután nem volt észlelhető aktivitás, a közlendőt a táj szelleme, mozgása, hangulata más síkon jelenítette meg számára. A csend olyan típusú élményével találkozott, amelyet sehol máshol nem tapasztalt. Ha az éjszakában csend uralkodik, az éjszaka mondanivalója csakis a csenden keresztül történhet, hiszen az maga az éjszaka. Ebben az esetben a csend egy óriási terület hallgatag erejének érzékelhető.

Összefoglalva tehát a tétel megszületése előtti proceszst, az látható, hogy egy zenemű inspirációját jelentő bármilyen tényezőre való ráhangolódás, az azzal való összekötődés kulcsfontosságú aspektusa egy leendő műnek. Láthatuk, hogy ezt az aspektust kihagyva a befogadó számára nem maradna más kommunikációs felület a mű megértéséhez,

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 egyébre, 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 kónokul 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 szeretnénk rávilágítani, hogy akár már néhány zenei elem rövid megjelenése is határozottan egy bizonyos irányba, egy bizonyos történet felé képes a befogadó tekintet, értelmét terelni. E zenei elemek dekódolásának pillanatában, amikor is a befogadó automatikusan társítja saját narratíváinak tárházát a hallottak irányításában, és ilyen módon rácsatlakozik arra, megszületik a zenemű mondanivalójának a befogadó általi értelmezése. Amennyiben ebben az interszubjektív térben történő szimbiózisban a csatlakozási felület relációját nézve, a szerző által indikált, implicit narratíva dominánsabb helyzetben van a befogadó reakciójához képest, a befogadó individuum átélheti a fent részletezett énkonstitúció inspiratív hatását, enteremtő 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 és érti ezt a többlet információt, amit értékteremtő elemként dekódol.

A kürtök sordinoval való megjelenése a timpani bevezetés után nem von maga után 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

Approx. 52

Flute

Flute (Piccolo)

Oboe

English Horn

Clarinet in B \flat

Clarinet in B \flat

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F

Horn in F

Horn in F

Trumpet in B \flat *harmon mutes*

Trumpet in B \flat *harmon mutes*

Trumpet in B \flat *harmon mutes*

Trombone 1 *harmon mutes*

Trombone 2

Baritone Trombone

Timpani

Cymbal

Triangle

Tambourine

Chimes

Tom tom

Tubular Bell

Harp

Violin solo

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

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

2

B

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Eng. Hrn.

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Timp.

S. D.

Cym.

B. D.

S. X.

Tamb.

Chm.

Tru. B.

Hr.

CA

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

This page of a musical score, numbered 135, contains the following instruments and parts:

- Fl. 1
- Perc.
- Ob.
- Eng. Hrn.
- Cl. 1
- Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hrn. 1
- Hrn. 2
- Hrn. 3
- Hrn. 4
- Trpt. 1
- Trpt. 2
- Trpt. 3
- Trbn. 1
- Trbn. 2
- B. Trbn.
- Temp.
- B. D.
- S. D.
- Cm.
- Tr.
- B.
- R.S.
- Trbn.
- Chm.
- Trbn. B.
- Hr.
- Gtr.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score includes a rehearsal mark 'C' at measure 140. The page is numbered 135 at the bottom.

Negyedik zenei betétként, mintegy összesűrítve az eddig hallottakat, megjelenik egy remegésszerű hatás. Ez konkrétan a borzongás érzetét adja. A tremoló vonóshangzás, a többi hangszer fel-le suhanó, disszonáns futamaival együtt egy gyors, már-már kísérteties hatást közvetít. Az implicit narratíva quasi direkt megjelenési attitűdje tetten érhető ebben a futamban. Ha közelebből megnézzük, a zenei hagyományainkban is találunk hasonló elemet, mégpedig 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 a szerző számára a mű megírásakor. Ez pedig pontosan azt jelenti, hogy személyesen is csak utólag tudta rekonstruálni a mélyebb, interszubbektivitáson alapuló metanarratív közeget, ami a kulturálisan létező térben megvolt, és a szerző használta is mint tudatalatti inspirációt a zenemű hasonló típusú mondanivalójának közléséhez.

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, visszhangszerű utalás az ősi arab hangszerekre. A basszusfuvola hangterjedelme megegyezik a brácsáéval, de hangszínben az asszociáció képessége

erősebben kapcsolódik a terület által feltételezett 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 középrésze 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. Övék 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.

Full Score

IV.

Finale

♩ = cca.80

Flute 1-2
Oboe 1-2
Clarinet in Bb 1-2
Bassoon 1-2
Horns in F 1, 2, 3, 4
Trumpet in Bb 1, 2, 3
Trombone 1, 2
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Bass Drum
Snare Drum
Cymbals
Tom-tom
Tom-toms
Violins I & II
Viola
Violoncello
Contrabass

1 2 3

AU3_4b_06

- IV. - Finale - Full Score

2

4

5

6

Allib_48_06

3

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.
Hr. I-4
Trom. I-2
Tuba
Tuba
Trom.
S.D.
S.D.
Cym.
T.
Tom I
Tom II
Tim.
Cl.
Hr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

7

8

9

All. 4^o 66

- IV. - Finale - Full Score

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the title '- IV. - Finale - Full Score' is centered. The score is divided into three measures, labeled 10, 11, and 12 at the bottom. A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure. The staves are as follows:

- Violins I (Vln. I):** Features a melodic line with a '2^{da}' marking above the staff.
- Violins II (Vln. II):** Features a melodic line with a '3^{da}' marking above the staff.
- Violas (Vla.):** Features a melodic line with a '3^{da}' marking above the staff.
- Violoncellos (Vcl.):** Features a melodic line with a '3^{da}' marking above the staff.
- Double Basses (Cb.):** Features a melodic line with a '3^{da}' marking above the staff.
- Flutes (Fl.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Oboes (Ob.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Clarinets (Cl.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Bassoons (Fg.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Trumpets (Tr.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Trombones (Tbn.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Tuba (Tu.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Percussion (Tim.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Drum Major (B.D.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Snare Drum (S.D.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Cymbals (Cm.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Tam-tam (T.S.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Triangle (Tri.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Castanets (Cst.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.
- Harps (Ar.):** Features a melodic line with a '1^{da}' marking above the staff.

10

11

12

All. 4^{to}, 48, 06

Ennek az önfeledt 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 ezen a ponton szükségszerűen következik az előző tétel nyugópontjából. Persze felmerül a kérdés, hogy miért éppen így folytatódik? Lehetne kontinuitást érzékelni akkor is, ha egészen más mederben folytatódna a zene, érvelhetne bárki. Ezt a kérdést viszont minden alkotás, sőt kommunikációs szituáció esetében fel lehetne tenni.

- IV. - Finale - Full Score

8

B

22 23 24 25 26 27

Alfa_40_60

- IV. - Finale - Full Score

9

Musical score for the finale of a symphony, measures 28-39. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horns (Hr.), Trumpets (Trp.), Trombones (Tbn.), and Timpani (Timp.). The third system includes Percussion (Perc.), including Snare Drum (S.D.), Cymbals (Cym.), and Tom-toms (Tom.). The fourth system includes Violins (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb./Db.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *sfz*, *pp*, and *ppp*. A section marked 'C' is indicated by a box above the Flute staff in measure 28 and below the Violin staff in measure 38. Measure numbers 28 through 39 are listed in boxes at the bottom of the page.

ALBA_4b_06

- IV. - Finale - Full Score

27

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 114-115) includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1/2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The second system (measures 116-117) includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1/2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The third system (measures 118-119) includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1/2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.).

Tempo markings: **K** = 60 and **L** a tempo = 80.

114

115

116

117

118

119

A37b_48_06

Az explicit narratív elem egyike a harmadik 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 fel- és lerohanó, halk futamok a felébredés előtti belső óra utolsó lüktetése, előkészítő része a hamarosan bekövetkező ébredésnek. A zenei szövet gazdagodik, dinamikában növekszik, feszül. Egyre fokozódó intenzitással épül, mind hangereő, mind a hangszerek mennyiségét illetően. A fokozás egy olyan spirálos mozgást imitál, ahol minden következő kör, mint egy forgósél, 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 hogy szakadjon, ki kell hogy törjön, mint egy mélyből felszökő forrás. A kitörés mozzanata végül egy hatalmas, robbanásban kulminál, mint amikor száz ágyút sütnek el egyszerre és megjelenik a nap.

Az életet adó nap felkelésének pillanatát a tétel egy ünnepestélyes 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 ünnepestélyes, pozitív karakteréből. A nap téma és a gyors, pattogó, indulószerű 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. Konklúziók

A zenei megértés alapjait és folyamatát vizsgáló könyvünkben abból a feltevésből indultunk ki, hogy a narratíva mint az emberi létezést, az ember pszichológiai valóságát meghatározó, énfőmáló struktúra egyúttal a zenei kifejezésnek is üzenethordozó eleme. Nem mehetünk el amellett a gyakorlat mellett, hogy bizonyos narratíva-modelleket a zeneszerzők évszázadok óta működtetnek a zenei hangokon keresztül. Számos olyan példáról tudunk, amikor is a történetmesélés központi szerepet játszik a zeneműben. Explicit és implicit történetek jelenítik meg a zeneszerző szándékait, indítékait, és jelzik a szerző marrációhoz 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.)

E a narratíva-modell a gyakorlati dimenzióinak vizsgálatára tettünk kísérletet egy zenemű megszületésének körülményeit elemezve. Egyúttal próbáltunk arra is rávilágítani, hogy más kötöttséget jelent egy már meglévő kompozíció esetében felfedezni az egykori zeneszerző korában használatos kulturális normákat és a zeneszerző viszonyulását e normákhoz, vagy a normáktól való eltéréshez. Jellemző karakterisztikai megoldás, amikor egy zeneszerző, mondanivalóját a kulturális közeg akkor általánosan elfogadott metanarratívájából kiemelve, új elemet épít be a zenei szövetbe. Ezt a szerző a stíluselemek használatának finom

módosításával éri el. A befogadó individuuum ekkor a változást koherens és racionális kontinuitásként értelmezi, ami megfelel az addig hallottak logikai következményeinek. A zenemű közlésének minőségében rejülő finom változtatási érzékenység, változtatási készség jelenti a zeneművek egymásutánisága közötti kontinuitás 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 viszonyára is, és méginkább igaz a zeneművek komponálásának folyamatára. Ahogy az *AL ULA* Szimfonikus Költemény című mű elemzésekor rávilágítottunk, 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 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 számára. Ebben a relációban tehát a zeneszerző kommunikációja racionálisan megfogható, egyúttal a történetiség szempontból vizsgálható támpontot ad.

Hasonló szempontrendszer szerint vettük górcső alá az idő és a narráció relációját is, amikor az egyes zenei motívumok és témák egymáshoz való viszonyát elemeztük. Ha 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.

Könyvünkben abból a feltevésből indultunk ki, 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. 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 pilléréivé. 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. Fel kell hívni ugyanakkor a figyelmet ezen a ponton egy kiegészítő láncszemre is, hiszen a zenemű és a befogadó individuum között minden esetben ott van az előadó a maga intencióival, attitűdjeivel, vélekedéseivel. Egy olyan feltételezett szituációban például, ahol a befogadó 200 évvel a mű keletkezése után hallgatja meg a zenét, kulcsfontosságú szerep jut az előadó-művésznek a tekintetben, hogy az akkori társadalmi meta-narratívák ismeretéből származó információkat be tudja-e illeszteni az előadásba.

Valamely zenemű bemutatásakor az alkotás explicit és implicit narratívái végigvezetik a befogadót az egész zenekari kompozíción, megjelenítve számára az adott kompozíció expliciten és impliciten dekódolható elemeit, és viszi magával a hallgatóságot a történetmesélés interszubjektív territóriumán keresztül, az explicit és implicit narratívák domináns és kérlelhetetlen erejével utat mutatva. A művet hallgató befogadó saját élettörténeteit aktiválva kerül a zene sodrásába,

miközben ezek a zenei megértéskor mozgósított, megélt történetek a megértett zenei narratívákkal összefonódva énkonstituáló minőséggé transzformálódnak át, A történetmesélés narratívaszintjeinek megtapasztalása számtalan asszociációt indíthat el a mű befogadásakor egy individuumban. Ebben rejlik a zenei narratívák megtapasztalásának művészi ereje.

Irodalom

- Amsterdam, Anthony - Bruner, Jerome (2000). *Minding the law*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Image, Music, Text*. New York.
- 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.
- 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.
- Gaver, William W., Mandler, George (1987). Play it again, Sam: On liking music. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259–282.
- 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.
- Lakoff, George – Narayanan, Srini (2010). Toward a Computational Model of Narrative. Computational Models of Narrative. *Papers from the AAAI Fall Symposium*.
- 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.
- Minsky, Marvin (1975). A Framework for Representing Knowledge. In Patrick Winston (szerk.) *The Psychology of Computer Vision*. New York, McGraw-Hill.
- 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.
- Shank, Roger - Abelson, Robert (1977). *Scripts, Plans, Goals and Under. standing*. Hillsdale, NJ, Erlbaum.
- Shapiro, Lawrence (2011). *Embodied Cognition*. London, Routledge.
- Szécsi Gábor (2020). *A történetekbe zárt elme. Adalékok a narrativitás filozófiájához* Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Szécsi Gábor (2023b). *A történetekbe zárt elme. Tudat-, kommunikáció-, és történetfilozófiai adalékok a narratív én elméletéhez*. Második, bővített kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Szécsi, Gábor (2021). Self, Community, Narrative in the Information Age. *Empedocles-European Journal for the Philosophy of Communication*, 2021 / 2, 167-181.

- Szécsi, Gábor (2023a). Narrative, Intentionality and Folk Psychology. *Psychology and Behavioral Science International Journal*, 2, 5-12.
- Walker, Robert (2004). Cultural memes, innate proclivities and musical behaviour: A case study of the western traditions. *Psychology of Music* 32 (2), 153–190.
- White, Hayden (1997). *A történelem terbe*. Budapest, Osiris Kiadó.
- 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.