

MEGHATÁROZHATÓ-E A ZENEI JELENTÉS?

Ha engednénk a strukturalista kísértésnek, azt mondhatnók, hogy ha a kép, a maga összetettségében a *le signifiant*, akkor a *le signifié* egybeesik azzal, amit mi jelentésnek nevezünk. Ez mindenképpen a kérdés szélsőséges leegyszerűsítése lenne, és akárhogyan is — nem vinne nagyon messze. Ráadásul egy sereg járulékos jelentéssel találunk szembe magunkat. (Például az induló a lépésritmus betartásának a parancsa is, a nemzeti himnusz a hazafias érzelmre való utalás is stb.) Kérésük meg tehát a jelentést a maga zenei tisztaságában, minél teljesebb esztétikai önállóságában. *Ebből a szempontból bármilyen zene, bármennyire funkcionális és bármennyire egybefonódott bizonyos konkrét formákkal — teljesen zenei síkon —, egy általunk önállóan elgondolt jelentést, tartalmat hordoz. A fenti vélekedés annál inkább jogosult, minthogy az esztétikai kutatás maga is csak akkor fejlődik ki, amikor a művészet az önállóság bizonyos fokára jut. Ez a kutatás csupán erőfeszítés árán térhet vissza a múltba, olyan erőszakot téve a szinkretikus és funkcionális művészetten, amely széthasítja az egységesnek elgondolt és átélt egészet. Az esztétikai kutatás fő tárgya elsősorban mégis a jelenkor (legtágabb értelemben, melyben például „jelenkori“ történelmen nem a jelent, hanem a közelmúlt kisebb vagy nagyobb, de mégis jelentős részletét értjük).*

*

Már rámutattam arra, hogy egy akusztikai jelenség mindenekelőtt a hangforrást jelöli. Az ugatás a kutya jelenlétét, a ketyegés a falióráét, a fuvola hangja a fuvolának és kezelőjének a jelenlétét jelzi. A művészi jelentés első fokának (a nyelvtaninak) az elérése végett az akusztikai jelenséget be kell illeszteni a művészi sajátosságú zenei folyamat közegébe. Bármennyire melodikus is, a templomi harangszónak, a madárfüttynek nincs művészi jelentése, de még a Hanon zongoragyakorlatainak sem, amelyeket a szomszédgyerek játszik. Mindezek — még ha rendelkeznek is az akusztikai szerkezet sajátosságaival, melyek a zenei folyamatba való beillesztésüket lehetővé tennék — csupán kellemes vagy kellemetlen zörejek. Művészi azonosságát (és ezzel egyidejűleg valamely jelentésben való lehetséges részvételét) az akusztikai jelenség csak akkor nyeri el, amikor *szándékosan* illeszkedik be egy zenei szövegbe. Hogy még egy illusztrációval éljünk: a köhintés zaja a koncertteremben (bár a zenével egyidőben és annak a háttérén érzékeljük) nem illeszthető be az éppen hallgatott darabba, de nem azért, mert csúnya, hanem mert *nem* ezzel a szándékkal jött létre. Ugyanez vonatkozik a megpendülő hegedűhúrra, amelyet egy figyelmetlen zenész pöccint meg véletlenül.

Az idők folyamán a gyakorlat kiválasztott a „zenei“ folyamat számára (az akusztikai szerkezetre vonatkozó tulajdonságok alapján) bizonyos típusú akusztikai

Az itt közölt tanulmány a szerző *Imagine și sens* (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. — 1971) című könyvének egyik fejezete.

jelenségeket, másokat pedig elejtett. Az előbbieket zenei hangnak, az utóbbiakat zörejnek nevezte. Egy ideje azonban újra beilleszt bizonyos zörejhangokat is: az ütőhangszerek teljes fegyvertárát, ókoriakat és moderneket, népieket és a műzenéhez tartozókat. Ezek azonban gondozott, hogy úgy mondjuk, lepárolt hangok voltak, melyeknek akusztikai szerkezete egyrészt állandó, másrészt szélsőségesen jellegzetes (főlölesleges elidőznöm a dobok, a bongok, temple-blockok, különböző gongok hangzásjellegénél). Az utóbbi időben újabb kérdés vetődött fel, éppen az elemi akusztikai jelenség jelentésével kapcsolatban. Az eredeti gondolatmenet a következő: ha a zenei folyamatba illesztés művészi azonosságot biztosít, akkor bármilyen akusztikai jelenség beilleszthető. A koncertpódiumról csaknem minden elképzelhető zörej (közvetlenül vagy felvételtől) hallható volt. A legerőteljesebb érvnek az tűnik, hogy maga a zenei hang is nagyon szennyezett (a hegedűnél, például, a vonószór súrlódása a húrokhoz, a kezdeti érintéskori nyekkenés, a zongoránál a kalapácsok gépies zaja stb.). Elvben nem lehet ellenvetést tenni egyik vagy másik zaj ellen. Megállapítandó: mennyi ideig őrizheti meg az akusztikai jelenség a kapott művészi azonosságot, és mikor hull vissza arra a fokra, ahonnan kiemelték. A „zenei“ hang előnye, hogy csak zenei alkotásban fordul elő. Világos, hogy használatával a szerző művészi síkon akar kifejezni valamit. A nyers akusztikai jelenségnek meg kell küzdenie saját elemi, hétköznapi jelentésével. Amikor a hallgatóságra gyakorolt szuggesztívó már nem hatásos, a nyers akusztikai jelenséget annak halljuk, ami, és nem annak, aminek a szerző szeretné elfogadtatni. Ezért például a zongora fedelének a lecsapása, ha jelenthetett is valamit először egy zenei szövegben — a szuggesztívó hatás és meglepetés erejénél fogva —, megisméltésekor már pusztán fedélcsapkodássá válik. A szuggesztívó rövid életű volt, varázsa szétfoszlott. Ugyanígy a gondonka megütése tényérrel vagy vonóval egy fadarab ütögetésévé válik, és elkerülhetetlenül a művésztől eltérő természetű gondolatsorhoz vezet (vajon nem megy tönkre? vagy: ha Stradivarija lenne, akkor is ilyen kíméletlenül csapkodná? stb.).

Az egész fenti kitérőt azért tettük, hogy már az akusztikai elemek szűkre szabott vizsgálatában megkülönböztessük a valóságos jelentést a neki tulajdonított jelentéstől. Találkozunk majd vele a jelentés minden fokán, ezért — úgy vélem — jobb, ha már most tisztázzuk a dolgokat: van egy reális jelentés, amely a zenei folyamat közvetlen tapasztalatából világlik ki, és ezzel párhuzamosan létezhet egy szüggerált jelentés (kommentárookban, címekben, a hangzásfolyamat keletkezési helyétől és a hangot keltő személyek magatartásától függően). Lássunk néhány példát. A templomban, az istentisztelet keretében előadott zene azzal férfozik a hallgatóság bizalmába, hogy vallásos érzelmet fejez ki, bár ez a tény lehet igaz is és nem is. Valamely mű irodalmi argumentuma (gondoljunk a *Fantasztikus szimfóniára*, *A tengerre*, *A bűvészinásra*) a tisztán zenein túli jelentést sugallja erőteljesen a hallgatónak. Betölthetik ezt a szerepet a műre utólag aggatott címek is (*Sors-szimfónia*, *Jupiter-szimfónia*, *Holdfény-szonáta* stb.). Az a komolyság, amellyel valamely koncertteremben a mű előadása során az előadó gépen ír vagy különböző kalapácsokkal a zongora testét ütögeti, nagyban hozzájárul a hallgató szüggerálásához. Ha ugyanezeket a cselekedeteket köznapi felszabadultsággal hajtják végre, senki se tekintené őket művészi jeleknek. A zenén kívüli szüggeratív elem annyiban életképes, amennyiben magában a zenei anyagban találja meg igazolását. Különben előbb vagy utóbb elszakad a zenei folyamattól, és fedezet nélkül marad.

Hasonló megjegyzést tehetnénk az úgynevezett zenei hangokra vonatkozóan, amelyek kezdettől számíthatnak arra a feltételezésre, hogy a szerző (vagy az előadó) valamit művészi síkon akar kifejezni. A sikerületlen mű ugyanolyan akusztiki-

kai anyagból épül, mint a sikerült, létrejöttének helye és a zenészek magatartása azonos. Vagy ha ezen a közegen túl nincs semmi, legfeljebb a nyelvtani összefüggés bizonyos foka, akkor az illető mű azokhoz az érdektelen és összefüggéstelen mondatokhoz hasonlít, amelyek az idegen nyelvet tanító könyvekben találhatók. („Az én virágaim szépek“, „John és Mary a gesztenyefák alatt sétálnak“, „A szomszéd macskája felmászott a kerítésre“ stb.)* Néha, maximális összefüggéstelenség esetén, egyszerűen hangszerrel előállított zenei zörejrel van dolgunk.

A jelentés nem fikció és nem a mozgásba hozott struktúrák kísérőjelensége. A jelentés realitás, és pedig olyan változó komplexitású és színezetű pszichikai realitás, amely eredetileg megvan egy pszichikai szervezetben, s — az anyag közvetítésével — egy másik pszichikai szervezetnek adódik át. Munka közben a zeneszerző számára a jelentés semmiképp sem mondatok vagy gondolatmenetek soraként jelentkezik, hanem a zenei szöveg természetességének és szükségszerűségének az érzéseként, az előre megsejtett képhez (konfigurációhoz) viszonyítva. A sikerültnek tűnő, befejezett művet úgy érzékeli a szerző, mint beteljesedett szubsztanciális létet, mely szervesen és az eredeti (a beszélt nyelvben megfogalmazhatatlan) szándékkal összhangban fejlődik. A hallgató a maga részéről a képsor kibontakozásának logikájában ragadja meg a jelentést, amely számára, a legmeggyőzőbb és legelegánsabb (legökonomikusabb) formában, egy szavakra nem fordítható üzenetet közvetít; végül ő is érzi, hogy kapcsolatba került egy pontos érzelmi és etikai színezettel rendelkező, de nehezen meghatározható szubsztancialitással. Ha egy zeneként bemutatott folyamat hallgatása során nem áll össze semmilyen jelentés, annak az az oka, hogy sem alkotójának, sem bemutatójának (az előadónak) a tudatában nem volt semmilyen jelentés. A szóban forgó zeneszerző vagy előadó egyszerűen manipulál egy anyagot.

Amit e fejezet elején a jelentés elvont rétegeinek neveztünk (nyelvtan és célszerűség szempontjából), tágabb értelemben meghatározza a struktúrák egybeesését, vagyis a *stílust*. A műben állandó párhuzamosság létezik az elvont (nyelvtani és célszerűségi) és a konkrét (ábrázoló és etikai) elemek között. A konkrét síknak (jelentés) szükségszerű támasztéka van az elvont síkban (stílus). Ennek a fordítottja nem mindig ellenőrizhető. Az absztrakt sík következetesen megalkotható anélkül, hogy a konkrét síkban szükségszerű megfelelője lenne. Az elvont sík (stílus) felépítését a jelentés szintjén a *hatékonyság* teszi kérdésessé.

Megfigyelhető, hogy az „absztrakt“ és „konkrét“ fogalmak használata fordítottnak tűnik. Ez csak illúzió, és — talán — az előítéleteknek lerótt adó. Az ábrázoló és etikai elem (a tág értelemben vett jelentés elemei) sajátosságuk következtében konkrétak, a nyelvtani (ne tévezzük össze a fonematikus struktúrával) elem az absztrakt, a közölt ábrázoló tartalom pedig a konkrét elem.

Amit a zenében jelentésnek neveznek, az a konfiguráció szintjén keresendő. Főleg az objektív struktúra szintjén keresni; csakugyan nagyon vitatható, hogy bizonyos szerkezeti elemek tiszta kombinációjából szükségszerűen következnek-e egy jelentés (szűkebb értelemben). A szigorúan nyelvtani egybeesés még nem biztosítja a jelentés létezését. (Már bemutattam fennebb, hogy az állandó ellenőrzés körülményei között miként valósulhatott meg az idő folyamán a szerkezet szintjén történő spekuláció.)

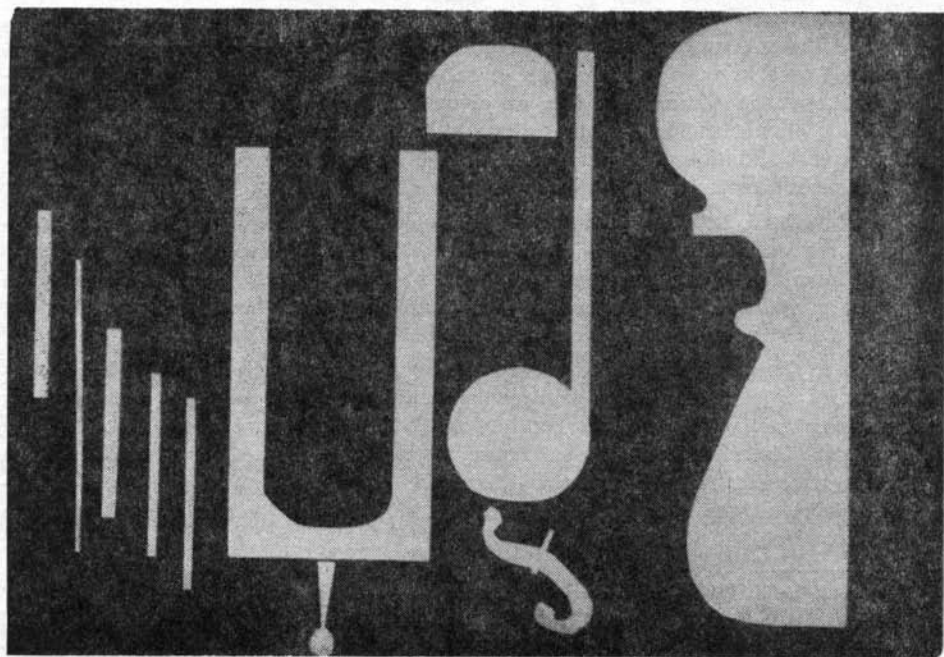
* Ismerem az elkerülhetetlen ellenvetést: „Eugène Ionesco szindarabot írt hasonló mondatokból.“ Ez igaz, ahogyan az is igaz, hogy Ionescónak volt (a román irodalomban) egy olyan neves elődje, mint Caragiale, és neki is elődje mindenki, aki a nyelv gépies fordulataival élt. Ionesco színháza a tartalmát vesztett nyelvi struktúra abszurditását jeleníti meg (az ember elidegenedése tüneteként), és mint ilyennek — szándékosan — etikai funkciója van. Kétkem, hogy mindazoknak, akik a zenében értelmetlen képeket sorakoztatnak egymás mellé, vannak-e — és lehetnek-e — hasonló indítékaik.

A beszélt nyelvben a szó (fonematikus struktúra) jelentéshordozó: ez a jelentés nem kereshető a szó akusztikai anyagiságában, hanem végső soron egy konvenció eredménye (másként nem lehetne megmagyarázni, hogy ugyanaz az állat hogyan nevezhető horse-nak, Pferd-nek, cheval-nak, equus-nak stb.*). Hogy a zenében is így történnek a dolgok vagy sem, azt próbáljuk tudakolni a továbbiakban. Annyi azonban bizonyos, hogy a beszélt nyelvben senki sem kombinálja az ábécével jelzett hangokat abban a reményben, hátha valami sosem-volt dolgot eredményez.** Az ábrázolás (pszichikai jelenség) megelőzi a szót (fonematikus struktúra). A zenealkotás gyakorlatában sem lehet másképpen: a konfiguráció megelőzi a struktúrát, illetve általánosabb szinten a jelentés megelőzi a stílust.

Balla Zsófia fordítása

* Nem szólok a hangutánzó szavakról. A beszélt és zenei nyelvben egyaránt megtalálhatók, de a nyelv elenyészően kis részét alkotják. Volt és van bizonyos korlátozott mértékű jelentőségük, de nem kínálnak elfogadható magyarázatot a (beszélt és zenei) nyelv fejlődésére vonatkozóan.

** A lettrizmus mégiscsak megmarad tréfás időtöltésnek.



Kabán József: Fotókompozíció