

Hollókői Lajos Bálint

Zenei nyelvek, zenei metaforák

„Zeneéletünk fatális helyzetben van: mindenhol vannak operaházak, szimfonikus zenekarok, koncerttermek, gazdag kínálat a közönség számára. Mindezekben a helyeken azonban olyan zenét játszunk, amit egyáltalán nem értünk, ami egészen más korok emberei számára készült; és ebben a szituációban az a legfurcsább, hogy mi maguk mit sem tudunk erről a problémáról, mivel azt hisszük, hogy a zenében semmit nem kell *megérteni*, a zene közvetlenül a lelkiállapotokra hat. Minden zenész, számára természetes módon, szépségre és emócióra törekszik, ezek adják alapvető kifejezési lehetőségeit. Az a tudás, ami a zenéléshez szükséges lenne, egyáltalán nem érdekli, nem is érdekelheti, hiszen a kor és zene egysége nem létezik többé, s így nem is érzi ennek a tudásnak a hiányát.” (HARNONCOURT 1988, 22.) Ezekkel a sorokkal jellemzi Harnoncourt korunk zenei életét, és nyugodtan hozzátehetem, nem alaptalanul. Korunk zenei élete gazdagabb, mint valaha. Minden kor minden stílusában hallhatunk előadásokat a koncerttermekben, a kortárs komolyzene szakítani próbál a hagyományokkal, a könnyűzene újabb és újabb stílusokkal gyarapítja magát. A különböző kultúrák zenéje éppúgy zenei életünk részét képezik, mint a népzene, a világzene, vagy mint John Cage „*Négy perc harminchárom másodperc*” című műve, amely azon kevés koncertterembe szánt alkotások egyike, amelyben sem hang, de még zöreje sem hangzik el. Kevés egy ember élete annyi stílus és kultúra megismeréséhez, amennyi korunkban elérhető. Zenei életünk olyan gazdag lett, hogy nem adhatunk minden zenére igaz zenedefiniációt. Nem véletlen, hogy Dahlhaus és Eggebrecht külön kötetet írtak a „Mi a zene?” kérdéssel kapcsolatban – természetesen egzakt válasz nélkül. Ha olyan igényekkel hallgatunk végig egy Monteverdi-, Bach- és Mozart-művekből álló koncertet, amelyekkel korunk zenéjét is hallgatjuk, biztosak lehetünk benne, elképzelésünk a zenéről nem egyezik meg a művek szerzőivel.

A következőkben tárgyalandó két elmélet a fent leírt helyzetben kíván stabil kiindulópontot kínálni a zene iránt érdeklődőknek. Mindkettőről állítható, hogy nem részletesen kidolgozott munkák, hanem zenészek által alkotott, zenészeknek és műkedvelőknek szóló elméletek. Interpretációs, zenehallgatással kapcsolatos kérdésekre keresnek gyakorlati, hangszereken bemutatható, hallható választ, de eközben alapvetően nem zenei diszciplínák fogalmi apparátusát mozgatják. Harnoncourt a cikkeiből, tanulmányaiból és előadásaiából összeállított kötetben foglalta össze a régi zenével kapcsolatos elképzeléseit, míg Bernstein hat Norton-előadásban ismertette az általános zenei nyelv gondolatát. Mindkét elmélet nyelvszerűen értelmezi a zenét. Harnoncourt történeti ismeretekből vezette le nyelvszerű zeneértelmezését, és ezzel a régi zenék historikus előadását alapozta meg, míg Bernstein kidolgozta a minden zenére érvényes zenei nyelv elméletét, amely elmélet lehetővé teszi, hogy korunk zenei életének határtalanságában is képesek legyünk differenciáltan zenét hallgatni. Munkám célja, hogy a két elmélet azon vonatkozásait tisztázzam, amelyek

a nyelvfilozófiára vonatkoznak; felvázoljam a két elmélet szerkezeti vázát, hogyan beszélnek jelentésről és a nyelvi szerkezetekről a zenében; bemutassam, hogyan jelenik meg a metafora mint sajátos nyelvi jelenség a két elméletben, végül tisztázom a párhuzamok lehetőségét, hiszen mindkét elmélet fenntartja magának a jogot, hogy feltárja például ugyanazon Bach mű nyelvi jelentését.

Harnoncourt zene nyelve kultúránk múltjába ágyazott nyelvként jelenik meg. Nem olyan nyelvet feltételez, amely a zene sajátja lenne, illetve nem feltételezi, hogy a zenének szükségszerűen lennének nyelvszerű vonásai. Történetileg igazolhatónak tartja, hogy bizonyos történelmi időszakban a zene konkrét, beszédnyelvi jelentéssel bírt. Vagyis a zenészek és zeneértők közötti megegyezés szerint bizonyos zenei megoldások, hangszerelések, hangzatok, konkrét beszédnyelvi jelentéssel bírtak. Ez az időszak Monteverdi korától a francia forradalomig tartott. Elméletileg darabszámra meg lehetne mondani, hány szerző alkalmazta, és hány mű íródott ebben a szellemben. Monteverdi korában fogalmazódott meg az igény – Corsi és Bardi gróf firenzei „cameratája” által – hogy az ókori görög drámákat színpadra vigyék, és mivel úgy gondolták, hogy azokat zenével vitték színre a maguk korában, olyan zenét akartak alkotni, amely alkalmazkodik a szöveghez, hogy érthető legyen az énekelt szöveg. Korabeli zene erre nem volt alkalmas, hiszen az érzelmeket, természeti történéseket volt hivatott kifejezni: utánozta a tenger morajlását, a madarak énekét. Az énekelt polifonikus művekben, például a motettákban, a különböző énekelt verssorok eltolódtak egymástól, így egyszerre akár négy szótagot is énekeltek. A szöveg teljes mértékben érthetetlen volt. A zenei anyag az énekelt vers hangulatát volt hivatott kifejezni, a vers tartalma pedig a motetta elején tisztázódott, amikor a szótagok még együtt voltak. Az új zenét a szöveghez igazították, a szöveg érthetőségét előtérbe állították. A zene szerepe nem a hangulat kifejezése lett, hanem a szöveg tartalmának megerősítése, érthetőbbé tétele, esetleg átértelmezése. A cél az volt, hogy az énekelt szöveget zenei szöveg egészítse ki. A zenei egységek jelentése egyezményes vagy hagyományozódó volt. Egy hang gyors ismétlése zaklatottságot jelentett.¹ A rézfúvós hangszerek megjelenése a transzcendenst, illetve a feudális rendszer csúcsát jelentette. Bizonyos olasz kifejezések dallamának zenei megjelenítése az adott kifejezés beszédnyelvi jelentését megtartotta, de adott volt a hangnem-karakterisztika, a zenei szimbolika, az affektuselmélet és hangzásszimbolika is. Kissé leegyszerűsítve azt lehetne mondani, hogy kialakult egy zenei szótár, amelyet folyamatosan bővítettek, és még Mozart is megjegyzi levelezésében, hogy aki nem ismeri ezt a szótárat, nem tekinthető zeneértőnek. Egy adott zenei egység, bizonyos hangszer használata, egy melódia, egy ritmus egyenértékű volt egy adott szó beszédnyelvi használatával.

Harnoncourt zenei nyelvében nem a jelentés kérdése, hanem a szintaxis jelenti a kihívást. Művében pontosan kifejti, hogyan lett egyre gazdagabb a zenei nyelv jelentéstára. Arra a kérdésre, milyen rendszer határozta meg ezen jelentések kapcsolatát, a kor zenefelfogása adja meg a választ. Nagyjából a 18. század végéig, az abszolút zene eszméjének megjelenéséig a nyugati kultúrában nem a pusztán hangszeres zene volt a zenei élet középpontjában, hanem a szöveggel ellátott zene. A 17. századig a hangszereknek csak kísérőszerep jutott. Ebben a században jelenik meg Praetorius hangszerekről és zenei formákról szóló műve, az első elméleti mű, amelyben a hangszeres zene önálló értékéről írnak. „A régebbi zenefogalom,

¹ Monteverdi vezeti be a zenébe a tizenhatod hangismétlést, a fenti jelentéssel.

amellyel szemben az abszolút zene eszméjének érvényre kellett jutnia, az az antikvitásból származó és a 17. századig soha kétségbe nem vont elképzelés volt, hogy a zene – ahogyan ez Platón megfogalmazta – *harmóniából*, *rhythmosz*ból és *logosz*ból áll. *Harmónián* hangok szabályozott, racionálisan rendszerbe foglalt kapcsolatát, *rhythmoszon* a zene időrendjét (ez az antikvitásban a táncot vagy a megformált mozgást foglalta magában), *logoszon* a nyelvet mint az emberi ész kifejezését értették. A beszédnyelv nélküli zene ennek folytán redukált, lényegében korlátozott érvényű zenének számított: hiányos létmódja vagy pusztá árnyéka volt annak, ami voltaképp zenének tekinthető.” (DAHLHAUS 2004, 14.) A jelentéssel bíró zenei egységek vagy a zene szövegének függvényében értelmezendők, vagy a zene sajátosságaiból következő technikával, a beszédnyelv szerint kell összeolvasni őket. A zene és nyelv ilyen erős összekapcsolása, vagyis a zenéhez hozzátartozó nyelvi jelentés gondolata olyan erős lett, hogy Kretzschmar még 1902-ben is így ír az abszolút zenéről: „A pusztán zenei tartalom értelmében vett abszolút zene egyszerűen nem létezik. Az abszolút zene ugyanolyan képtelenség, mint az abszolút költészet, vagyis metrumot és rímet használó költészet – gondolatok nélkül.” (KRETZSCHMAR 1911, 175.)

Harnoncourt azt is feltételezi, hogy a pusztán hangszeres zene is bírt nyelvi jelentéssel. A fent említett beszédnyelvi jelentéseket – a zene sajátos tulajdonságait felhasználva – egy általánosan elfogadott szabályrendszer szerint értelmezték, és egységes szöveggként hallgatták. Vagyis a beszédként értelmezett zene nem pusztán narratív funkcióval bírt. A zene sajátos tulajdonságai alatt olyan tulajdonságokat ért, mint például a frázisok elkülönülése, egy zenei rész lezárása vagy nyitva hagyása, az érkező és átvezető hangok megléte, de ide tartozik bizonyos elsődlegességek megléte is. Egy csatajelenet zenei megjelenítésénél a trombiták tizenhatodokban ismételnék egy hangot. Adott két jelentéssel bíró egység: a trombiták az isteni vagy a világi hatalomhoz voltak rendelve – tegyük föl, hogy a csatajelenetben a trombita jelentése „a király” –, és a tizenhatod hangismétlés, amelynek jelentése Monteverdi óta a „zaklatottság”. Azzal, hogy a trombiták játsszák a hangismétléseket, tudom, hogy a hangismétlésekhez társított fogalmat a trombiták hordozta fogalomhoz kell rendelnem, és nem fordítva. Vagyis „a király zaklatott” az állítás, és nem valamiféle költői „zaklatottság a király” mondatot kell összeraknom. Ha A-dúron nyugszik meg a zene, akkor egy Istentől jövő megnyugvást hallok, de ha d-mollon zár, akkor a király már nem sokat remélhet, mivel az a-moll a „tragikus” és a „halál” megfelelője. Amennyiben kis szeptimugrást hallunk fölfelé, az azt jelenti: a király fölkiált. Az E-dúr a „fényes” megfelelője, a zenei szöveg megértésénél ezt a jelentést kell alkalmaznom.² A mondat felépítésében a zene tagolási szabályai segítenek. Bármint akarok eljátszani, először hangszeret kell hozzá választanom. Utána vagy egy jelentéssel bíró ritmusegység hangzik el, vagy megadok egy jelentéssel bíró hangnemet. Bármilyen dallamot játszik is az adott hangszer, annak jelentése a hangszer jelentésével tartozik össze. Emiatt a fenti példában a „zaklatott” jelző mindenképp a rezek által hordozott jelentéshez tartozik. Ilyen sajátosságokra épültek az egyezményes szabályok, amelyek meghatározták, hogyan kell összeolvasni az egységek beszédnyelvi jelentését a beszélt nyelv szabályai szerint.

Mint ez a fentiekből kiviláglik, Harnoncourt voltaképpen állítása az, hogy létezett egy olyan szótár – és szavak alkalmazási szabálya –, amely lehetővé tette a beszédnyelv átültetését zenébe. Kérdéseket tehetek fel, állíthatok, tagadhatok, és

² A hangnem karakterisztika ennél jóval kifinomultabb módon operált a jelentésekkel, és a jelentések másképp működtek különböző szerzőknél. A fenti jelentéseket Bach, Haydn és Mozart rendszeréből emeltem ki.

mindezt hangzó beszéd nélkül, pusztán a zene segítségével. Az énekelt szöveg jelentése mellett a zenekar egy másik szöveget fogalmaz meg, amely szöveg együtt értelmezendő az énekelt szöveggel. Ennek az állításnak interpretációs tétje van. Ha elfogadjuk a feltevést, akkor egy Bach-passiót hallgatva nem pusztán az énekelt szöveg jelentését és a hozzá tartozó zenei anyag esztétikai komponensei közötti kapcsolatot értelmezem, hanem a szöveg jelentéséhez hozzá tudom rendelni a zenei anyaghoz tartozó jelentést is, ily módon komplexebb műalkotást kapok. A zene ilyen interpretációja erősítheti, gyengítheti, átértelmezheti az énekelt szöveg jelentését. A gondolat, hogy több szöveg hangozzék el egyszerre értelmesen a zene segítségével, nem tűnik meghökkentően újszerű gondolatnak, ha figyelembe vesszük, mekkora újítás volt a nyugati zenében a többszólamúság megjelenése. „... a többszólamúságnak a 12. században felbukkanó teleologikus vonzása egyrészt éppen azért jelentős és eszmetörténetileg éppen azért tanulságos, mert nem magától értetődő: mint említettük, egybecsengő hangok helyezhetők éppenséggel egymás mellé is, átengedve az összefüggés meghatározását a melódiának vagy a szólamvezetésnek.” (DAHLHAUS – EGGERBERT 2004, 36.)

Az eddigieket összegzem, és tisztázom, hogyan is jelenhet meg metafora az harnoncourti zenei nyelvben. Állításokba rendezve, a következő módon épül föl a zenei nyelv:

- 1) bizonyos történelmi időszakban meghatározott zenei egységek konkrét, beszédnyelvi jelentéssel bírtak
- 2) a jelentések megadásánál figyelembe vették a zenei effektusok pszichológiai hatását, a beszélt nyelv dallamosságát, de a konkrét jelentés megadása egyezményes volt, akár a zenei nyelv szintaxisa
- 3) a jelentéssel bíró zenei egységek alkothatnak önálló szöveget, és vonatkozhatnak a zene énekelt szövegére
- 4) ha az énekelt szövegre vonatkoznak, akkor narrálják a szöveget
- 5) ha önálló szöveget alkotnak, akkor teljes nyelvi anyagot képeznek le a zenében.

Harnoncourt zenei nyelvén belül nem beszélhetünk *zenei* metaforákról. Elmélete szerint megegyezés alapján, bizonyos zenei egységek konkrét nyelvi jelentést kapnak, és ezeket a jelentéseket zenei szabályok egyezményes használatával, a beszédnyelv grammatikája szerint kell mondatként olvasni. Tegyük fel, hogy a korabeli zenészeknek teljes mértékben sikerült leképezniük a beszélt nyelv grammatikáját zenei szabályokra, vagyis minden nyelvi szabálynak van zenei megfelelője. Még ebben az esetben sem lehet felismerni a metaforát pusztán zenei szabályok alapján, hiszen a metafora a jelentések által lesz felismerhető. Viszont Harnoncourt állítása szerint a jelentés lényegét tekintve egyezményes, és nem támaszkodik zenei sajátosságokra. Elméletében metaforát csakis nyelvi metaforaként kaphatok, amelyet kódolhatok zenébe. Metaforaként értelmezhető például az, amikor a trombiták nem tiszta felhangokat³ játszanak. A nem tiszta hangok megjelenése a szörnyűséget, iszonyatot, vagy az ördögöt jelentette. Amikor Bach János-passiójában ilyen hangokat játszanak a trombiták, akkor metaforával találkozunk, de ez nyelvi és nem zenei metafora.

³ A barokk trombitákon nem volt ventil, így alapvetően csak felhangokat tudtak játszani. A hangolási szabályok szerint a 7., 11. és 13. felhang nem szól tisztán.

Bernstein zenei nyelve a zenét önmagában tekinti nyelvszerűnek, a beszédnyelvtől függetlenül. Zenei szabályok alapján határozza meg a jelentéssel bíró zenei egységeket, és ezeknek zenei jelentést tulajdonít. Hogy ezt lehetővé tegye, egységes tagolási rendszert dolgoz ki, amely a világ minden zenéjére igaz kell, hogy legyen. A tagolás alapját az adja, hogy bizonyos hangközök, vagy tonális rendszeren belül bizonyos hangok megkülönböztetett szerepet töltenek be. Ez nem új gondolat, és általánosan elfogadott módon a legtöbb zene tagolását ez adja. Viszont a különböző tonális rendszereket – a tonális-domináns párt, a konzonzonanciát-disszonzanciát; azt, hogy félhangokra vagy negyedhangokra osztjuk a skálákat – a különböző korok, kultúrák zenei hagyományából szokás levezetni. Ezzel a megközelítéssel kontingens zenei rendszereket kapunk, amelyek legfeljebb csak részben vezethetők le egymásból. A hagyományból kiinduló elképzelés kontingens zenei rendszereivel ellentétben Bernstein szükségszerű zenei rendszert kínál, amely valamennyi kor és kultúra minden zenéjére alkalmazható. Elméletének egyik pillérét a hangok fizikai tulajdonságaiban találja meg, egész pontosan a felhangrendszerben. A felhangrendszer ugyanazon módon épül föl a világ minden pontján, függetlenül attól, mi kelti a hangot: fúvós, vonós, vagy ütős hangszer, de függetlenül attól is, hány Hz. rezgés hozza létre. Állítása szerint a felhangrendszer nem pusztán színesíti a hang rezgését, de olyan szabályokat is magában hordoz, amelyek meghatározzák a zene tagolódását, a hangközök nagyságát, a hangok viszonyát. Mivel a felhangrendszer számos hangját emberi füllel is hallhatjuk, az általa kínált zenei szerkezetnek érvényesülnie kell a zenében. Bernstein gondolatmenetének rekonstruálásához a következő állításokban foglalom össze a felhangrendszerrel kapcsolatos tényeket:

- 1) a felhangsorban egymástól meghatározott távolságra szólnak meg a felhangok
- 2) minden hangra egyazon módon épül föl a felhangsor
- 3) minél közelebb van egy felhang az alaphanghoz, annál határozottabban hallatszik
- 4) a felhangsor magában foglal minden lehetséges hangot, legyen szó negyed-, ötöd-, hatod-hangról, vagy mikrohangról
- 5) vannak felhangok, például a 7., 11. és 13., amelyeket az emberi fül torzítva hall

Az 1.) és 2.) pontokból következik, hogy a felhangrendszert nem az egyes hangokra vonatkoztatva érdemes kiindulási alapnak tekinteni, hanem szerkezetileg. Konkrét mű esetében is a hangok összessége által kínált szerkezet alapján lehet eldönteni, milyen hangsor szerint szerepelnek benne a hangok, vagy hogy esetleg atonális műről van-e szó. Bernstein a felhangrendszer zenei szerkezetét a felhangok hangsorba rendezésével elemezi. Az első hét felhangból levezeti a pentaton hangsorokat, az első tizenkét felhangból a klasszikus tonális zene hangsorait.

Az 5.) pont azért lényeges, mert a speciális felhangok többféle módon is értelmezhetők, így az első hét felhangból levezethetők az afrikai, a japán, de még a speciális Bali-szigeti zene pentaton hangsorai is. A 4.) pontból következik továbbá, hogy a felhangrendszerből bármilyen hangtávolságokkal dolgozó zenét le tudunk vezetni. Pontosán meg lehet állapítani, hogy adott tonális vagy atonális zenéhez a felhangrendszer hány hangját használja a zene, illetve mely hangjait hagyja el. A felhangrendszer olyan általános zenei struktúrát ad, amelyből minden adott hangrendszer levezethető, és az adott hangrendszer csakis olyan hangokkal dolgozhat,

amelyeket a felhangrendszer magában foglal. „A mindebből kiderülő lenyűgöző tény mindenesetre az, hogy minden zene – népzene, pop, szimfonikus, modális, tonális, atonális, politonális, mikrotonális, temperált vagy nem-temperált, a régmúlt vagy a közlejövő zenéje –, mindez a felhangsor egyetemes jelenségében gyökerezik.” (BERNSTEIN 1979, 35.)

A 3.) pont jelentősége abban áll, hogy indokoltá teszi a feltevést, miszerint bármilyen hangrendszert alkotunk, azok a hangok, amelyek közel vannak a felhangrendszerben az alaphanghoz, meghatározó szereppel bírnak az adott hangrendszerben. Ezzel a feltevéssel levezethető, hogy a felhangrendszerben megtalálható a tonika-domináns pár. Az első felhang, amely tökéletesen együtt rezeg az alaphanggal, ugyanúgy hangzik, mint az alaphang egy oktávval magasabban: ez adja a tonikát. A második felhang egy kvint távolságra van az első felhangtól, és megadja a dominánst. De a felhangrendszer adja meg azt is, mit hallunk konszonánsnak vagy disszonánsnak – az együttrezgés meglétével vagy hiányával. A 3.) pontra épített feltevéssel nem pusztán a hangok viszonyát, de a dallamok tagolását is rendszerezni tudja. Magyarázni tudja, miért hallom egy dallam érkező hangjait, vagy miért vesztem el a tonalitásérzékelem, ha egy zenében nem tiszta a kvint. A felhangrendszer szerkezetét ismerve minden zenéről el lehet dönteni, hogy a rendszer mely szerkezeti egységére épül, ennek megfelelően vannak-e benne megkülönböztetett hangok, és ha igen, melyek azok.

A fentiekből olyan általános zenei rendszer következik, amely lehetővé teszi a zene tagolását, a zenei egységek elkülönítését, illetve bizonyos mértékig tisztázza ezen egységek egymáshoz való viszonyát. Ám ez még nem ok arra, hogy zenei nyelvet feltételezzünk. A fentiekből mindössze annyi következik, hogy létezik egy általánosan alkalmazható zenei struktúra. A zene nyelvszerű értelmezésére a zene egy sajátos vonása ad okot, és ennek értelmezéséhez van szükség az általános zenei struktúrára.

Tény, hogy képesek vagyunk összefüggést feltételezni olyan zenei egységek között, amelyek nem kézenfekvően tartoznak össze. Képesek vagyunk különbséget, össze-nem-illést hallani olyan zenékben, amelyek bármely ismert zenei rendszert alapul véve összeillenek. Ez a jelenség nem mutat szerkezeti szabályszerűséget. Kézenfekvő példa a Benny Hill Show zenei anyaga. A főcímezene gyakran megjelenik kétszeres tempóban, a show burleszk részeiben, és ez önmagában nem teszi komikussá a zenét. Ugyanezen burleszk betétekben megjelenik Beethoven *Für Elise* című műve, szintén kétszeres tempóban, ám ezáltal a Beethoven-mű komikussá válik. De a fent említett jelenségre épül a dallamvariálás lehetősége, vagy a zenei humor. Amikor egy dallam valamilyen összetett fordításban jelenik meg egy műben, akkor is meghalljuk a fordított dallam és az eredeti dallam közötti összetartozást. A fűgákban előforduló tükör-rák fordításnál ez nem kézenfekvő. Ennél a fordításnál az eredeti dallamot nem pusztán visszafelé halljuk, vagyis az utolsó hang lesz az első, de a hangmagasságok mozgása is ellentétes, vagyis az eredetileg fölfelé mozgó dallam lefelé mozog. A zenei összefüggések meglátására építenek például a kultuszfilmek internetes paródiáinak zenei anyagai: amikor nem tudják az eredeti filmek jogvédett zenéit használni, olyan zenét írnak, amely szerkezetileg ugyan minimális rokonságot mutat az eredeti zenével, a hallgató viszont azonnal összefüggést hall a két dallam között. Ennek a zenei humorban is komoly szerepe van. Haydn 102. szimfóniájában rengeteg variánsát adja az eredeti dallamnak, és ezek mindegyike stílusosan tökéletesen illeszkedik a zenébe. Az egyik variációban elindítja a dallamot, és

ahol az mindössze pár hangot mozogna fölfelé, ott Haydn elindít egy skálát, amely több mint egy oktávot halad fölfelé. Miközben semmit sem kifogásolhatunk ebben a megoldásban, mégis hallunk valami össze-nem-illést: ez adja a megoldás humorát. (BERNSTEIN 1974, 115–116.) De hivatkozhatok Mahler I. szimfóniájának egész első tételére, mely a közismert „János bácsi...” dallamot teszi mollba, kicsit átalakítva ritmusát, és a dallamot gyászinduló tempójában adja meg. A két dallam közötti összefüggést azonnal meghallja a hallgató, és ezzel együtt össze-nem-illőnek is hallja. (Uo. 130–161.) Bernstein elmélete szerint ezek a jelenségek teszik indokolttá, hogy a zenei egységeknek valamiféle jelentést tulajdonítsunk.

Kézenfekvő lenne a gondolat, hogy a fenti jelenségeket a zenei jelentés helyett a zenei egységek szerkezeti hasonlóságával vagy eltéréseivel magyarázzuk, de ez a megoldás nem tartható. Minden zene azonos alapszerkezetre vezethető vissza, elképzelhetetlen két olyan zenei egységet találni, amelyek semmiféle szerkezeti hasonlóságot nem mutatnak. Vagyis a zenei szerkezet hasonlóságának szempontjából minden zenei egységnek összeillőnek kellene lennie. De ugyanígy eltéréseknek is lenniük kell, amennyiben a két zenei egység nem azonos, következésképp minden zenei egységnek össze-nem-illőnek is kellene lennie. Ezzel a felvetéssel nem válaszoltuk meg a kérdést. A hasonlóságon alapuló magyarázat ellen szól az is, hogy az összeillést vagy össze-nem-illést nem fokozatokban tapasztalom. Vagy meghallom, vagy nem. A zenei egységeknek rendelkezniük kell olyan tulajdonsággal, amely alapján ezeket az azonosításokat-elkülönítéseket megtesszük. Bernstein megoldása szerint a zenei jelentés az a tulajdonság, amely megoldja a kérdést.

A jelentéssel bíró zenei egységeket az általános zenei struktúra révén kapjuk. Ez a struktúra a szerkezeti kapcsolatot és eltéréseket is tisztázza az egységek között. A zene egészét hallva ahogy a hallgató értelmezi a hallott zenét, kiválaszt bizonyos elemeket a hallott kapcsolatokból, és ezek összessége adja a zenei jelentést. Ez a jelentés kontextusfüggő. Nem elhanyagolható, hogy milyen zenei anyagba ágyazódik bele az adott zenei egység: ugyanaz a zenei egység más jelentés kap, ha áthelyezik az eredetitől eltérő zenei anyagba. A F.R.E.U.D. együttes *Mystera* című albumán található a „The Journey”, amelynek egy részében Mozart KV550 g-moll szimfóniájának alapdallama hallható kíséretként. A dallam azonossága semmiképp sem jelentheti a zenei jelentés azonosságát. Az elemzésünk felépítésétől függően a legkisebb zenei alapelemek jelentését is feltárhatjuk, és ennek mentén értelmezhetünk akár dallamokat is. A zenei egységeknek jelentése nem konkrét, hanem csakis a kontextus által meghatározható. A hallgatott zene egészének egységét az adja meg, hogy a benne található zenei egységek jelentései értelmezhetően viszonyulnak egymáshoz. Mivel a jelentés megtalálását a hallgatóra, illetve az előadóra bízta Bernstein, az elmélet legitimé teszi egyazon zene több értelmezését is. Viszont mivel a zenei egység véges számú elemből épül, a kapcsolatok száma is véges, így a lehetséges jelentések száma is az. Az elmélet velejárója továbbá, hogy amennyiben kiragadok a zeneműből egy zenei egységet, és azt önálló zeneként hallgatom, akkor a két különböző kontextusban más jelentést tulajdonítok ugyanannak az egységnek: ez a feltevés is megfelel intuíciónknak. Másképp hallgatok egy teljes szimfóniát, mint amikor külön hallgatom az első tétel témáját, kíséret nélkül, de más dolgokat veszek észre, ha egy többszólamú mű kíséretszólamát hallgatom, és nem a mű teljes zenei anyagára figyelek. Ezzel a zenei jelentésfogalommal magyarázatot tudunk adni a fenti jelenségekre. Értelmezni tudjuk a zenei humort, az eltérő dallamok azonosításának jelenségét és egyéb, zenével kapcsolatos intuíciónkat.

Összegezve az eddigieket, a következő állításokban lehet megfogalmazni a bernsteini elmélet legfontosabb állításait:

- 1) a felhangrendszer olyan struktúrát ad meg, amely minden, hangokból felépülő alkotásra érvényes
- 2) a struktúra nem pusztán a zene önálló egységekre való felosztását biztosítja, hanem meghatározza ezen egységek egymáshoz való viszonyát is
- 3) tény, hogy a zeneileg, strukturálisan összeillő művekben is képesek vagyunk meghallani az össze-nem-illést
- 4) a zenei struktúra által meghatározott zenei egységnek bizonyos tulajdonságait kiemelve megkapjuk a zenei egység jelentését
- 5) ez a jelentés kontextustól függő jelentés, és a kontextus nélkül nem tartozik hozzá a zenei egységhez
- 6) a zenei jelentések mentén áll össze a zenei mű hallható szerkezete.

Bernstein zenei nyelvében metaforát a teljes zenei szöveg elemzése révén találhatunk. Mivel a zenei egységek jelentése nem rögzített, a metafora csak értelmezésünk egészében tekinthető metaforának, önmagában nem. Felbontom a zenei szöveget azokra a zenei egységekre, amelyeket jelentése mentén értelmezni fogom a zenét, az egységek viszonyát elemezve meghatározom azok jelentését. A jelentés ismeretében pontosítani tudom a zenei egységek viszonyát – pontos meg tudom mondani, hogyan építkezik egyik a másikból, hol történik jelentésmódosulás, illetve hol tagolódik külön részekre. Metaforát akkor találok, amikor egy jelentéssel bíró zenei egység olyan kontextusba kerül, amelyben eredeti jelentésével nem értelmezhető. Példa lehet erre a fent említett „The Journey” című szám – közismertsége révén a Mozart-dallamhoz mindenki társít valamilyen jelentést, és ez a jelentés nagy valószínűséggel nem illeszkedik a szám zenei kontextusához.



A „The Journey” című szám alapdallama.

Vagyis a hallgató mindenképp felismer valami össze-nem-illést. A Mozart-dallam nem hasonlatként van jelen – a hallgató nem olyannak hallja, mint a g-moll szimfónia elejét, hanem határozottan a g-moll szimfónia elejét hallja, amely azzal a zenei jelentésével, amelyet a saját kontextusában megszerzett, nem illik a könnyűzenei számba. Lehetséges lenne azt állítani, hivatkozva a fentiekre, hogy a szám külön kontextust teremtett, amelyben a mozarti dallam más jelentést kap, és a g-moll szimfóniában kapott jelentése jelen esetben irreleváns. Az állítás helyes. Valóban lehetséges úgy értelmezni a számot, hogy nem vonunk párhuzamot Mozarttal, és így nem is kapunk metaforát. De a bernsteini elmélet szellemében az is helyes, ha a

dallam megjelenését metaforaként értelmezzük. A nyugati világ zenei kultúrája kialakít egy zenei kontextust, amelyben bizonyos zenei megoldások, dallamok kiemelt szerepet töltenek be, és akár beszédnyelvi jelentést is kaphatnak, mint például a kultuszfilmek zenéi. Jelen esetben – ebben a kontextusban értelmezve a zenét – lehetőségünk van metaforaként értelmezni a dallamot. A metaforaként való értelmezés leglényegesebb kérdése, hogy a két össze nem illő jelentés közül melyiket kell metaforikusként értelmezni. A kérdésre a zenei struktúra adja meg a választ. A jelentésbeli össze-nem-illés abból következik, hogy a zenei egység strukturális tulajdonságaiból olyanokat választottunk ki lényegesnek, amelyek ugyan kézenfekvőek, mégsem találjuk tökéletesen a zenei szövegbe illeszkedőnek őket. Metafora esetén a strukturális párhuzamokat, összefüggéseket keressük a jelentésekben megadott strukturális tulajdonságok között. A már meglévő jelentést úgy próbáljuk értelmezni, hogy a szöveg egysége megmaradjon. Ez az átértelmezés a metaforikus olvasat. Jelen esetben azt veszi észre a hallgató, hogy a szám alapdallama nem más, mint a Mozart-dallam kicsit átváltozva. Vagyis a Mozart-dallam eredeti jelentésében értelmezendő, míg az alapdallam jelentését kell metaforikusan értenem.



A „The Journey” című szám alapdallama és a Mozart dallam.

A példa kézenfekvősége miatt félrevezető is lehet. Felmerülhet az olvasóban, hogy egy Mozart-dallam könnyűzenei megjelenése nem a zenei jelentés, hanem közismertsége révén tűnik ki zenei környezetéből. Viszont a példa által bemutatott lehetőséget önálló műben is meg lehet találni, ahol a zene a saját anyagából hoz létre ugyanilyen módszerrel metaforát. Erre talán a legjobb példát a fűgák kínálják, ahol a különböző szövegek mindig visszahozzák a fűgatémát. Kézenfekvő a fűga tagolását a témamegjelenésekhez kötni, a témát önálló zenei egységnek tekintve – önállósága abból fakad, hogy egybetartozását a zenei közegtől függetlenül ismerjük föl. Az

általános zenei struktúra alapján meghatározom a témamegjelenések egymáshoz való viszonyát, tisztázom a témamegjelenések közötti különbségeket – mikor lép be tonikán, dominánsan, valamilyen fordításban és így tovább. Ezek után meg tudom mondani, melyek azok a belépések, amelyek esetén azonos jelentéssel bír a téma, és melyek azok, ahol új jelentést kap. A zenei szöveg egészének feltárásához a kísérő szövegek szerkezetével, és a témabelépéseknél betöltött szerepével is foglalkoznom kell. A metafora ott jön létre, ahol két témabelépéshez azonos jelentés társul, de a kísérő szövegek más szerkezeti sajátosságokkal rendelkeznek. A kísérőszövegek szerkezeti módosulása azt eredményezi, hogy a fúgatéma jelentése kategóriahiba megjelenése nélkül nem értelmezhető ugyanúgy, mint az eredeti megjelenésnél.

A bernsteini elmélet legfontosabb hozadéka, hogy olyan zeneelemzési módszert kínál, amely a világ minden zenéjére szükségszerűen alkalmazható. Az elméletet alkalmazva kulturális vagy esztétikai premisszák nélkül ellenőrizhető és igazolható állításokat tudok tenni különböző zenék tagolásáról, a részek viszonyáról, és rá tudok mutatni azokra a pontokra (illetve ezen pontok hiányára), amelyek mentén egy zene értelmezhető egészzé áll össze.

A zene két nyelvszerű értelmezése között szerkezeti párhuzam nem állapítható meg. Nem pusztán a zenei egységek jelentését értelmezik eltérő módon, de a zenei nyelvek szerkezeti felépítését is. Harnoncourt beszédnyelvi jelentésről beszél, és olyan egyezményes szabályokról, amelyeket alkalmazva értelmes, beszédnyelvi mondatokat tudunk kiolvasni a zenéből. A zenei nyelvet kódolt beszédnyelvként rekonstruálja. Bernstein a beszédnyelvtől független zenei nyelvet dolgozott ki. A zenei egységek zenei jelentéssel bírnak, amely jelentéseket a hallgató határozza meg, a zene kontextusának egészét figyelembe véve. A zenei egységek, és így a jelentések egymáshoz való viszonyát a hangok fizikai természetéből levezetett zenei struktúra alapján tudom meghatározni. Párhuzamot azon zenék kapcsán találhatnánk, amelyeket a két elmélettel egyaránt elemezhetünk. Azt biztosan állíthatjuk, hogy a régi zene is rendelkezik olyan strukturális vonásokkal, amelyeket az általános zenei struktúrából nyerünk. Azt is feltételezhetjük, hogy a két elmélet képes ugyanúgy értelmezni egy adott mű szerkezeti felépítését. Bizonyos vagyok benne, hogy a bernsteini általános zenei struktúrából még a barokk zene sajátos artikulációja is levezethető. Bernstein elmélete szerint ez már elegendő a mű zenei jelentésének megadásához. Viszont Harnoncourt elméletében sem a jelentés, sem a jelentések értelmezése nem a zenei szerkezeten múlik, hanem kulturális és konvencionális szabályokon: olyan szabályokon, amelyeket a bernsteini elmélet figyelembe sem vesz.

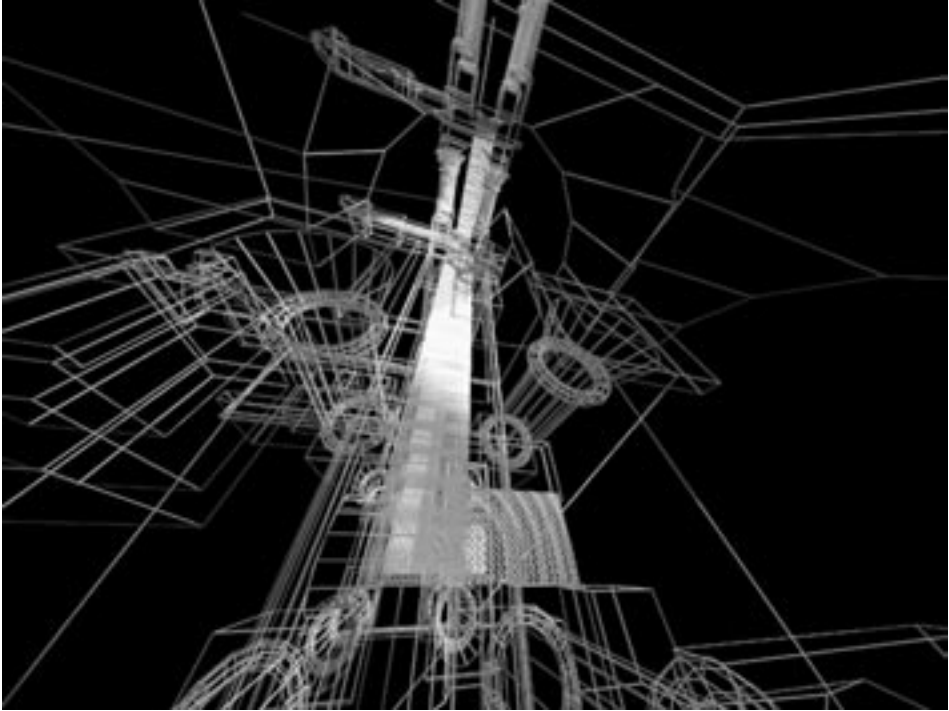
Mindkét elméletéről állítható, hogy olyan elemzési módot kínálnak, amely magát a zenét alapul véve, illetve a zene saját tulajdonságaira építve tudja értelmezni a zenét, és ezeken az alapokon tesznek különbséget zene és zene között anélkül, hogy esztétikát művelnének. Teszik mindezt úgy, hogy az értelmezések eredményei használhatóak az esztétika számára. Tisztázzák a maguk számára, mi a zene, és meg tudják határozni tulajdonságait. Mindketten elhatárolódnak a gondolattól, miszerint a zene legfontosabb tulajdonsága az érzelmekre tett hatásában, illetve arányaiban, esztétikai vonatkozásaiban rejlik. Ezzel együtt nem kérdőjelezi meg más értelmezések legitimitását, nem áll szándékukban cáfolni más elméleteket, mindössze alternatívát kínálnak. Ahogy Bernstein sem állítja, hogy a felhangrendszerből nyert zenei

struktúra jobb vagy használhatóbb lenne a klasszikus összhangzattannál, ugyanúgy Harnoncourt sem mondja azt, hogy csakis úgy lehet helyesen játszani barokk zenét, ahogy azt elméletében kifejti. Legfontosabb állításuk, hogy a zenét meg lehet érteni pusztán zenei szabályok által. „Hiszek abban, egyre nagyobb reménnyel, hogy mindannyian hamarosan be fogjuk látni, hogy nem mondhatunk le a zenéről (hiszen az a megértés hiányán alapuló redukció, amiről az imént beszéltem, a zenéről való lemondással egyenlő), s hogy bátran átadhatjuk magunkat egy Monteverdi-, Bach-, vagy Mozart-mű kifejezőerejének. Minél mélyebben és átfogóbban fáradozunk ezeknek a zenéknek a megértésén, annál inkább látni fogjuk, hogy a szépségen túl még mit rejtenek magukban, s hogy nyelvük sokféleségével mennyire nyugtalaná tesznek és felkavarnak bennünket.” (HARNONCOURT 1988, 10.)

Köszönöm Tőzsér János kommentárját.

IRODALOM

- BERNSTEIN, Leonard 1974. *Hangversenyek fiataloknak*. Ford.: Juhász Előd. Budapest: Zeneműkiadó.
BERNSTEIN, Leonard 1979. *A megválaszolatlan kérdés*. Ford.: Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó.
DAHLHAUS, Carl 2004. *Az abszolút zene eszméje*. Ford.: Zoltai Dénes. Budapest: Typotex.
DAHLHAUS, Carl – EGGBRECHT, Hans Heinrich 2004. *Mi a zene?* Ford.: Nádori Lídia. Budapest: Osiris Kiadó.
HARNONCOURT, Nikolaus 1988. *A beszédszerű zene*. Ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica.
KRETZSCHMAR, Hermann 1911. *Gesammelte Aufsätze über Musik* II. kötet. Leipzig.



Alaprajz nélküli építészet, Épület, mint szobor – szobor, mint épület, Kapitány András kiállítása