

BOROS CSABA

# AZ ALKALMAZOTT ZENE MINT MŰALKOTÁS

## Adalékok az alkalmazott zene hermeneutikai interpretációjához az előadóművészetekben

**O**lțița Cîntec 2017-ben, az Observatorul Cultural internetes újságban részletesen taglalta a Román Színházi Szövetség díjainak szükségszerű reformját.<sup>1</sup> Többek közt kitért arra is, hogy a szövetség a díjazott kategóriák közt számos versenyképtelen műfajt konzervál,<sup>2</sup> miközben a kortárs színházesztétikai gyakorlat innovatív szereplőit nem méltatja. A díjazás mint a hatalmi struktúra felől érkező cselekedet nemcsak az adott műfaj releváns szerepének elismerése felé, de a művészek ösztönzésére is irányul, állítja Cîntec. Mi sem bizonyítja jobban meglátását a román színházi kultúra konzervatív szemléletmódját tükröző moráljának kapcsán, mint hogy a cikk megírása óta eltelt majdnem egy évtizedben nem történt számottevő változás. Ez a begyöpösödés a fiatal művészeket totális apátiával fenyegeti, jóllehet a hatalmi, színház- és kultúrpolitika uralta alkotói elit kéz a kézben élvezi a konzervatív szellemiség nyújtotta előnyöket. Az elismerés nem feltétlenül az ösztönzés felé irányuló – művészetszociológiai szempontból hiánypótlónak számító – cselekedetként épül be a kortárs esztétizálódás gyakorlatába, hanem azokat a privilégiumokat hivatott a köztudatban tartani, amelyek az elismeréssel járó hatalmi beidegződéseket használják, hogy érvényesíthessék helyzetüket az áthagyományozódás kulturális közegében.

A közelmúltban számos fiatal művész szólalt fel ez ellen program ellen,<sup>3</sup> ami azontúl, hogy az abuzív viselkedéssel vádolt rendező<sup>4</sup>



**...a zenésznek azon túl,  
hogy előad, részt is kell  
vennie a drámai folya-  
matokban, ehhez pedig  
ismernie kell azt a  
nyelvet, amelyet a szín-  
ház beszél.**

legjobb rendező díjra való jelölésének visszavonásáért jött létre, egyben arra is felhívta a figyelmet, hogy nincs párbeszéd a generációk között. A hatalom nem hallja meg a feltörekvő fiatal művészek hangját. Idén tavasszal a Román Színházi Szövetség válasza a közelmúlt elégedetlenségeire az, hogy több progresszív műfajjal bővítette a díjazásra érdemes kategóriákat, többek közt az alkalmazott zenével is.<sup>5</sup> Ezzel elismerte, hogy az alkalmazott zene és a zeneszerzés a színházművészet szerves részét képezi, akárcsak a fénytervező (light designer) vagy a drámaíró.

Kutatási területem, a zene és a hermeneutika kapcsolata a 20. és 21. század erdélyi magyar színházában 1948-tól napjainkig terjed. Ebben az évben alakult meg Marosvásárhelyen a Székely Színház, és az ezt követő évtizedtől markánsan jelen van a színházi alkotók közt a zeneszerző.<sup>6</sup> Ezzel pedig nem kizárólag magára a személyre utalok, hanem a mesterség megszemélyesítő alakjára is; arra, aki a drámai alkotások zenei atmoszféráját rendezi el, a *mise sonore sur scène*<sup>7</sup> alakjára, továbbá a színházi nyelvre, amely a zenét az előadásszövegben (performance text)<sup>8</sup> megjelenő jelháló egyikének ismeri el. Az év, amelyet jelenleg írunk: 2024. Kevesebb, mint egy évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy a román színház- és kultúrpolitikai elit felvegye a legrangosabb díjai közé az alkalmazott zeneszerzést.

Több oka is van annak, hogy az alkalmazott zene és zeneszerzés a színházi szakmák között rangos elismerésért kiált. Számos európai felsőoktatási intézmény külön szakképesítést ad, alkalmazott zeneszerzőknek, sound designereknek. A zenetudomány is külön foglalkozik a 20. és 21. században megjelenő, a performanszművészetekhez szorosan kapcsolódó minimalista zenével, illetve a *musique concrète* fogalmával. Nem kell sokáig kutatnunk, hogy ráakadjunk Pierre Schaeffer és Pierre Henry emblematisz alkotására, a *Symphonie pour un homme seul*, amely Maurice Béjart előadásában<sup>9</sup> lehet ismerős az olvasónak. Itt a zene, amely nem kizárólag zenei hangokból áll, szorosan köthető a mozgás absztrakt formavilágához, ám ami feltehetően a leginkább szembeűnő, hogy a zene és a mozdulat művészete összeolvad egy új színpadi nyelvezetben. Ez a nyelv mind formai, mind tartalmi szempontból vizsgálható.

A továbbiakban bátorkodom kutatásaim néhány témába illő eredményét ismertetni a teljesség igénye nélkül. Kutatásaim eredményét és az alkalmazott zenei reprezentációhoz köthető metodológiai nézeteimet *Az alkalmazott zene hermeneutikája* című könyvemben közöltem. Az alábbiakban az alkalmazott zene formai, tartalmi, esztétikai rétegződéseit tárgyalom az általam kutatott előadásokban. A kísérlet célja, hogy a hermeneutikai megközelítés segítségével értelmezhetővé, akár olvashatóvá váljanak az előadásművészetek akusztikus terében megszólaló alkalmazott zenei műalkotások.

A zene formája sokrétű. Lehet egészen egyszerű vagy kifejezetten bonyolult mint jelenség, ugyanazon a nyelven fogalmazódik meg, tartalma pedig variálhatóságának függvényében gazdagodik. Az ismétlés – tágabb értelemben a *da capo* forma is idetartozik – a zenei nyelv tartalmi tagolódására reflektál, amikor egy már elhangzott részletet reprodukál. Az ismétlő jelleg tulajdonképpen a zenei köznyelv sajátja. A beszéd nyelvi közege elkerüli a már elmondottak megismétlését. Az ismétlés mint formaképző akarat a zenei nyelv tartalmi összetettségére reflektál, ezért nem válik abszurdá az észlelés során, amikor egy részlet többször is megismétlődik. Ha egy szöveg ismétlődik, a figyelem ellentétes reakciót vált ki a beszélt nyelv kontextusában még abban az esetben is, ha a nyelv eltérő. A zenei nyelv képes a figyelmet oly módon differenciálni, hogy annak tartalma, formája, diverzitása és intertextuális felhangjai jellegzetes folyamatként tár-

gyiasuljanak az előadásszövegben. Az alkalmazott zene formája tehát egyben a tartalomra is reflektál, tartalma pedig visszacsatol a formára, ebben a sajátos jelhálózatban érvényesül a szerzői intencionalitás.

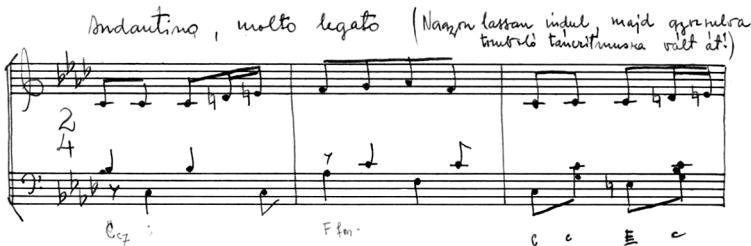
Az ismétlés tulajdonképpen egy új tartalmi rész bevezetését alapozza meg. Gondoljunk csak a szonátaforma nyílt expozíciójára, amely az ismétlésnél, a kidolgozási rész előtt – amely ugyan nem hoz új témát, de karakterében egy önálló formarész képét nyújtja – egy pillanatra más tematikát jelenít meg; például Beethoven op. 2, no. 2 A-dúr szonáta expozíciójának ismétlése nyolc ütemmel egészül ki. Ez olyan dramaturgiai „fogás” a formarészek közötti viszonyban, ami pontosan a szerző fantáziáját és formaérzékét reprezentálja. Egy másik esetben – mint amilyen például a fent is említett da capo forma – a zenei anyag egy közbeeső formarész után visszatér az elejére (da capo), és addig tart, amíg a szerző ki nem írja, hogy Fine.<sup>10</sup> Amikor a mű előlről kezdődik, más színben mutatkozik, mert a közbeeső formarész rendszerint kimozdul az alaphangnemből, ez pedig más érzésetetikai minőséget implikál az észlelés menetében; a kezdő rész ennek a hangnemi elmozdulásnak a tudatában képződik újra az emlékezetben, így nyer teljes formát a mű a befogadó értelmezési horizontján.

Az, hogy az alkalmazott zene milyen mértékben hasznosítja az ismétlést mint formaalkotó elemet, abból látszik, hogy a színpad mint szakrális tér milyen mértékben hagyományozza át és ruházza fel a zenét ezzel a funkcióval. A loop szintén az ismétléshez tartozó, az alkalmazott zenében főként a 20. század végétől használt formaalkotó tényező. Eredete az experimentális zenéhez köthető, főként pedig a minimalista paradigmához. A loop egy zenei fázis folyamatos ismétlése, ostinatója. Korai megnyilvánulásával találkozni Seprődi Kis Attila két marosvásárhelyi rendezésében, az 1982-ben bemutatott *Csillag a máglyán* és az 1991-ben bemutatott *Álomkommandó* című előadásokban. Az előbbi előadáshoz Demény Attila szerezte a zenét, melynek alapvető formaalkotó ismérve az ostinatókra épülő ismétlérendszer, mégsem nevezhető egyértelműen loop-technikának, hiszen több variációt tartalmaz; utóbbihoz Csíky Boldizsár válogatott és vágott zenét. Az *Álomkommandó* magnószalagja Luboš Fišer cseh zeneszerző 1965-ben komponált *Tizenöt kép Dürer Apokalipszise után* című zenekari művének egyes részleteit tartalmazza. Ezek a részletek a Reich- vagy Cage-féle tape music technikájával vannak megvágva, vagyis ugyanaz a zenei fázis ismétlődik a szalagon. Fišer műve alapvetően egy woodblockon megszólaltatott, órakettyegésre emlékeztető kattogásra épül, amelyre a zenekar hatalmas apparátusa válaszol villanásnyi fortissimókkal, a mű tehát önmagában egy ritmusos, ostinatóra emlékeztető rendszerben szerveződik. Csíky Boldizsár ezeket a fortissimókat és a woodblock egyenletes ketyegését vágta többször egymás után. Az általam kutatott magnószalag-felvételek közül ez áll legközelebb az alkalmazott zene loop-technikájához az erdélyi magyar színházban.

A fenti ismétlésre hagyatkozó formaalkotó technikák az előadásszöveg dramaturgiai viszonylatában válhatnak a megértés tárgyává. Mind a da capo, mind a loop-technika voltaképpen egy *felfüggesztett érzés* (felfüggesztett zenei fázis) és a beszélt nyelv metamorfózisát teszi a színpadi valóság részévé. A kimondott szó, a beszéd, esetleg a történet aktusa állandóan visszacsatol az ismétlődő zenei interpretációhoz, amely azzal, hogy nem változtat a „mondanivalóján”, megalapozza a beszéd és/vagy a történet alapvető közegét, amelyben a „kiolvasható” gondolatok állandóan leképeződnek a hangzó folyamat horizontján. Az alkalmazott zene formai kivetülése a da capo és loop-technikával tulajdonképpen önmagára utal

vissza, vagyis magára a hangzóságra; végrehajtja Hegel szavait, aki a zene tűnékenységét az állandó reprodukció igényével magyarázza.<sup>11</sup> A loopban összesűrűsödő és az újra megjelenő zenei tartalom a da capónál minden egyes ismétléssel reprodukálja a hangzásba ágyazódó affektust. E között a „felmutatott” affektus és kimondott szöveg és/vagy történés között megy végbe a metakommunikáció.

Csak abban az esetben beszélhetünk az alkalmazott zene hermeneutikai aspektusairól, ha a „kimondott” megértése mögött fel tudunk mutatni egy „olvasható” szöveget. Ez azonban még önmagában nem jelenti azt, hogy az alkalmazott zenét máris hermeneutikai görcső alá vehetjük, ugyanis az olvasható textus önmagában még nincs „kimondva”. Jóllehet a kimondottat megelőlegezi az írásos alap, mégis csak abban az esetben beszélhetünk hermeneutikai megközelítésről, ha az írott textust a befogadó megértésére számítva kimondják – vagyis esetünkben az alkalmazott zenét interpretálják. Az előadásszövegben tehát a dráma írott szövege mellett/mögött léteznie kell egy olyan textusnak, amely a szöveg-szereplő-térvizualitás-gondolatiság belső lényegiségének alapját meghatározza. Harag György azon előadásainak zenei szövegei, amelyeknek elveszett a hangfelvételük, de megmaradt a partitúrájuk, sokrétű információt nyújtanak arra nézve, hogy milyen lehetett maga az interpretáció, mégis a megértés teljes körű megalapozásához kevésnek bizonyulnak. A korabeli hangzás (felvétel) hiányában lehetetlen megítélni csupán a partitúrából, hogy az előadásba miként, milyen dinamikai és egyéb előadásmódbeli árnyalatokkal ékelődött az alkalmazott zene. Ebben az esetben a vizsgálat hiányos, hiszen nincs meg az előadásszöveg, amelybe a zenei szöveg beékelődik, tehát kontextustól függetlenül kellene hermeneutikai interpretációt alkalmazni. A partitúrák a történeti kontextus feltárásában azonban jelentős szerephez jutnak. Az alábbiakban vizsgáljuk meg Hubesz Walter az *Irkucki történet*hez (1962) és a *Pompás Gedeon*hoz (1967) írt partitúrarészleteit, a művek interpretálását célzó szerzői-rendezői utasításokkal.<sup>12</sup>



Harag *Irkucki történetéről* keveset tudunk. A kritika szerint a rendezés bizonyos megoldásai nem hozták meg a „kellő sikert”, annak ellenére, hogy mind művészileg, mind emberábrázolás szempontjából kitűnő munkának minősítik. Gálfalvi Zsolt újságíró, kritikus a kórust mint az előadás leggyengébb pontját írja le.<sup>13</sup> Hubesz partitúrájából egy hegedűsre, egy zongoristára – aki akkordeonon is játszott – és egy kórusra következtethetünk<sup>14</sup>, illetve nagyon pontos leírásokat olvashatunk az előadásmódra vonatkozóan. Ezeknek a leírásoknak a háttérben ugyanakkor Harag instrukcióit is felfedezhetjük. Az előzőkben szemléltetett *Andantino, molto legato*<sup>15</sup> tempójelzésű zeneműnél, amely az *Irkucki történet*hez íródott, zárójelben egy magára az előadásmódra vonatkozó utasítást is olvashatunk: „nagyon lassan indul, majd gyorsulva tomboló táncritmusra vált át”<sup>16</sup>. Ez egy narratív interpretációs utasítás. Ezzel az előadásra vonatkozó formaalkotó

megjegyzéssel találkozhatunk a több mint tíz évvel későbbi, Újvidéken bemutatott *Cseresznyés kertben* is, ahol a zenében hallhatóvá, a színészek táncában pedig láthatóvá válik a fenti utasítás. Orbán György zenéje Andante tempóból jut el egy fokozott Vivace tempójelzésig. Ezt az instrukciót tehát valóban Harag sugallta a zeneszerzőnek, így a zene voltaképpen a rendezői utasításon keresztül találta meg a végső formáját, és interpretációja a rendezői intención keresztül értelmezhető. Egy szimfonikus zenemű esetében a szerző általában nem ír ki ilyen részletes, ugyanakkor sokféleképpen értelmezhető utasítást, hiszen a zenei forma már eleve tartalmazza azokat a mozdulatokat, amelyeket a zenésznek végre kell hajtania. Ha jobban megfigyeljük Jean Sibelius *Valse triste* című művét, tulajdonképpen a fent említett instrukciót hajtja végre, de az utasítások fokozatosan lépnek életbe a mű előadása alatt. Hubesz alkalmazott zenéje sűrített valóság, tehát az előadónak már az első pillanatban tudatában kell lennie annak, hogyan fogja megszólaltatni a művet, milyen narratívát kell megteremtene az előadással.

Az alábbiakban szemléltetett előadói magatartásra vonatkozó instrukciók szintén az *Irkucki történet* partitúrájának kezdőoldalán olvashatók. A zeneszerző már a partitúra elején fontosnak látta összegezni azokat az utasításokat, amelyeket az előadónak az előadás elején *tudatosítaniuk* kell. A színházi partitúrának a narratív előadói vonatkozásai is éppoly fontosak, akár a leírt hangjegyek, hiszen itt a zenésznek azon túl, hogy előad, részt is kell vennie a drámai folyamatokban, ehhez pedig ismernie kell azt a nyelvet, amelyet a színház beszél. A számok az egyes művekre vonatkoznak, amelyek az előadás alatt elhangzanak. Egy kötött ritmusú mű esetében, amilyen az egyes számmal jelölt *Régi orosz keringő*, a „nem összefüggően, szabadon” interpretálásra vonatkozó utasítása csak a narratíván keresztül értelmezhető. Ha a zene a színpadi cselekmény nélkül szólalna meg, az előadónak (zenésznek) szüksége volna pontos instrukciókra, amelyek a zenei folyamatot olyan mértékben taglalják, amilyen mértékben a szerző elvárja, hogy a dallamformálás tagolttá váljon. Magát az instrukciót úgy érthetjük meg, ha Haragnak a deklamáló beszédet elkerülendő instrukcióira reflektálunk, mint például: „Ne színezd! Ez így műszép beszéd. Törjed! Törd össze!”<sup>17,18</sup>

### Zenészek:

1. Néhány utam . Nem összefüggően! Szabadon!
2. Éppoly gyorsan. Leuduletes mozgással!
3. Első indítással! majd halkán, ismétlésnél nagyon erősen, gyorsváltással!
4. Első indítással, majd lágyan, meklően.  
... AÉT MONDÁK GYENGE A FILM!
- 6x Komoly, lassú indítás gyorsan felerosódni!!!
- 8a Valcer pulis indítással egyúttal erővel!  
Atozjetni a hegedűre!
- 12 Valcer VÉGSZÓ... Kiszóljanak boldog! Átjátzanak ismételni, morandó befejezés (Mikor a meynyagant a rölejiy felolpja)

Minden valószínűség szerint az alábbi keringőre ugyanebből a megfontolásból használja a szerző a nem „összefüggően, szabadon” utasítást, hiszen a keringő kötött ritmusa és szentimentális dallamvilága aláhúzta az amúgy is szentimentális szöveget, ezért az interpretációnál szükség volt a töredékesség érzékeltetésére.<sup>19</sup>



A *Pompás Gedeon* esetében már bővebb adatokra építhetünk, ugyanis mind a kidolgozott partitúra (a következő oldalon látható)<sup>20</sup>, mind az alkalmazott zenék rögzített formája a kutató rendelkezésére áll a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában.

Itt a teljes előadás hangzó anyaga megvan. A dalok esetében azonban – mint amilyen a fenti partitúrarészlet – csak a kíséret maradt fenn. A szalagon nincs rögzítve a színészek hangja, hiszen az csak kíséretként szolgált *Sodoma-bömböldéjében*. Harag „pokolvíziójának” akusztikus tere a *Pompás Gedeon*ban egy „jól fészült” swing; hasonlít a szocialista nevelőfilmek kísérőzenéinek műfajához, amelyek azért íródtak – az amerikai swinghez képest – „szelídebb” stílusban, hogy progresszív hatást keltsenek a fiatalok körében, de a szocialista ízlés határain belül. A Marosvásárhelyi Rádióban rögzített rádiójátékban azonban ezt a részt kivágták az előadásból. Harag sokféle zenei stílussal kísérletezett, nem tartott sem a stílustöréstől, sem a funkcionélküliségtől. A zenét igényes szerzőkkel íratta, és az interpretálásra vonatkozó instrukciókból arra következtethetünk, hogy a megszólaló zenei szöveget ugyanazon a szinten kezelte, mint a színész által megformált hanglejtést.

A színháztörténeti kutatás során talált dokumentumok, amelyek a színházi zenére, zeneiségre vonatkoztathatók, nem minden esetben teljesítik azokat a preferenciákat, amelyekkel a kutató a zenei textust a maga teljességében átláthatná. Ahhoz ugyanis, hogy megfelelő konzekvenciákat lehessen levonni a zene nyelvi textusának az előadásszövegbe integrálódó hogyanjáról, illetve a hangzó élmény szupremáciájáról, három, úgynevezett nyelvi standardnak kell elegendenie: (1) a kottának, az írott, képi standardnak, (2) a hangzó, zenei standardnak és (3) előadásszövegbeli standardjának, amely az előadásszöveg folyamatának azon mozzanatát rögzíti videófelvétel formájában, ahol a zene más típusú jelek és kifejezőeszközök mellett elhangzik. Ha ezek közül bármelyik hiányzik,

nem beszélhetünk hermeneutikai összefüggésekről, hiszen nem tudunk megfelelően következtetni sem az interpretációra, sem az intertextuális összefüggésekre, esetleg nem tudjuk pontosan leképezni a hangzó folyamatokat.

Az írott „kód” összevetése a hangzó folyamattal főként a 20. század második felétől válik elemzési kritériummá, főként az alkalmazott zene nyelvi folyama-

Swing

Handwritten musical score for a Swing piece. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trumpet 1 & 2, Trumpet, Violin, Double Bass, and Accordion/Clarinets. The second system includes parts for Trumpet 1 & 2, Trumpet, Violin, Double Bass, and Accordion/Clarinets. The lyrics are: "Náni né-ni" and "már vé-nec-sé-ke többet tud, mint hat me-gyeci-ke Náni né-ni már vé-ness-ke".

tának láttatása miatt. A láttatás mint mimetikus folyamat a zene nyelvi részének játékát a hangzáson túl nézéssel is alátámasztja. A kottaszöveg önmagában egy állókép, amelyet a nézés hoz mozgásba a hallással egyidejűleg, továbbá e két érzék összekapcsolásának pontszerű lekövetése kodifikálja a zenét hangzássá. Az előadásszöveg folyamatának rögzítésével ellentétben a kottaképnek nincs szűzsége, történései nem narratív folyamatok, továbbá nem lehet narratívába sűrítve az emlékezetben elhelyezni. A kottaszöveg, a zene írott formája az, ami azt átörökítheti, továbbá a kottakép korszakonkénti újragondolásával, a hangközvi-

szonyok elemzésével, „újrarahallgatásával” lehet közelebb kerülni a hangzáshoz. A kottaszöveg önmagában véve tehát időn kívüli szöveghely, csak az interpretáció útján érkezhethet meg a mostba, és utalhat a hangzó elemre mint formaképző nyelvi jelre.

Feltételezem, hogy az alkalmazott zenei kottaszöveg intencionális közege az elhangzás előttinek, és mint ilyen nem az írás aktusában érhető tetten, sokkal inkább az elgondolt hangzás anyagszerűségében. Korábban az alkalmazott zenét az előadásszöveg akusztikai jelhálózatoként definiáltam, hogy megnyissam az utat az esztétizálódás azon folyamata felé, amely azt műalkotásként határozza meg a színházművészetben. Értelmezésemben az alkalmazott zene és az előadásszöveg mindenekelőtt olyan diskurzusok, amelyek nem csupán expresszív értékük és strukturális transzformációjuk, de létesülésük módjának és terjedelmének szempontjából is összeműködő textusokként funkcionálnak. Ahhoz azonban, hogy ténylegesen átvilágíthassuk azokat a kontextusokat, amelyek a zenei szövegben fellelhető jelhálózatot jellemzik, és kitérhessünk a jel-jelentésszerűség összefüggésekre, az előadásszöveg textuális interpretációjára, elengedhetetlen a zeneszerző – vagyis a kottaszöveg mögötti alkotó – funkciójának tárgyalása. A szerzőség kérdése az alkalmazott zene esetében problematikus, ugyanakkor színháztudományi kísérlet is egyben, amely a szerzői funkció behatárolhatóságát célozza a történeti kutatás során „újráfelfedezett” és „újraredefiniált” előadásszövegek elemzésével. A szerzőség magával hozza a mű fogalmát is, hiszen ha csupán a partitúrával bezárólag határoznánk meg a zenei textust, nem léphetnénk tovább a strukturalizmus kínálta összefüggéseken, ami eszerint pusztán egy grammatikai tipológiát sejtető keretet kölcsönözne az elemzésnek.

A zenei műalkotást lehetetlen csupán a kottaszövegen vagy az interpretáción<sup>21</sup> keresztül meghatározni. Lehetetlen azt mondani – legyen mégoly kidolgozott is egy partitúra –, hogy ez a zenei műalkotás, itt ezen a helyen, a vonalrendszerben és a különböző tartalmi és formai tagoltságban, a zeneszerzői intenció képében fedezhető fel, de ugyanúgy az sem elfogadható, ha csupán egy improvizatív elhangzást veszünk alapul, és ezt műalkotásnak kiáltjuk ki. Egy festmény esetében a „helymeghatározás” sokkal egyértelműbb, hiszen magának a festménynek nincs szüksége arra, hogy valaki interpretálja azt, a festményt nem kell megszólaltatni. A megszólaltatás aktusa a zenei műalkotás sajátja: ahogyan már korábban is utaltam Albrecht Wellmer kifejezésére, a zenei műalkotásnak „létesülnie kell”<sup>22</sup> ahhoz, hogy esztétikai kategóriaként minősüljön. Ez a létesülés azonban nem független a „külső” beavatkozástól. Egy vagy több képzett hangszeres szólaltatja meg, és abban a pillanatban, amikor megszólal – de csak akkor –, mondhatjuk azt, hogy *halljuk* a szóban forgó zenei műalkotást. Interpretáció hiányában ez a folyamat még abban az esetben sem nevezhető műalkotásnak, ha a belső hallásunkra hagyatkozva „olvassuk végig” a kottaszöveget.

A zenei műalkotásnak tehát minden esetben szüksége van közvetítő médiumra vagy médiumokra. A kottaszöveg rá van utalva az interpretációra, ez világosan tudatosul abban az esetben is, ha a szöveg magában való értelmének *illúziójára* gondolunk. Az interpretáció megszabadítja ezt a feltételekhez kötött reflexiót: azzal, hogy a mű a maga dologiságában megszólal, feltárja önmagát, megismerhetővé válik a benne elgondolt idea, és a reprezentációt is kiemeli az esetlegességéből. Az interpretáció által új módon tehetjük fel a kérdést, hogy valójában *mi* is, vagy *hol helyezkedik el* a zenei műalkotás. Erre a kérdésre azért van szükség, mert a hellyel voltaképpen a zenei értelem helyét jelöljük ki: az ér-

telem helye ilyen módon tehát egy metszéspont a zeneszerzés, az előadás és a befogadás között, egy olyan játék helyszíne, amelynek az ellenőrzése nem határozható meg sem a zeneszerző, sem az előadó által.

A zenei műalkotás a megszólalás aktusa által válik valósággá. A kottaszöveg a *műalkotás puszta sémája*, ahogyan Roman Ingarden nevezi, amely konstitutív értelemben véve azért nem lehet teljes, mert hiányzik belőle a hangzó valósággá való átalakítás fizikai aktusa. Ez maradéktalanul determinálja a zene befogadhatóságának tárgyát.<sup>23</sup>

Az alkalmazott zene sajátos analógiájára korábban utaltam már, amikor a partitúrát az előadásszöveg közegében úgy határoztam meg mint *olvasható textust*. Nem közelíthetnek azonban ehhez a textushoz kívülről, sokkal inkább előtérbe kell helyeznem azokat a zenemű megszólalása közben kialakult benyomásaimat, amelyeket Wellmer az *esztétikai sikerültség normájaként* definiál.<sup>24</sup> Ha a hermeneutika a szövegek *igazságtartalmának* *tesztjeként* épül be az értelmezés folyamatába, akkor a nyelvi szövegek és a zenei szöveg (megszólaló textus) közötti strukturális analógiára hivatkozva megelőlegezhetjük azt a definíciót, hogy maga a kottaszöveg hermeneutikailag az interpretáció során megjelenő esztétikai érték mércéjeként létesül. Wellmer – Gadamer után – az értelmezendő szöveg kapcsán feltételezi, hogy olyan előzetesen adott értelmet, igazságot sejtet, amely az interpretáció nélkül vakká tenné *önmagát* a benne rejlő igazság kiolvasására.<sup>25</sup> Pontosan ekként gondolhatunk a zenei szöveg esztétikai értékére is, amely a megfelelő interpretáció esztétikai normáját hordozza. Pontosabban fogalmazva, a partitúra „hiteles” megszólaltatásának tesztje a zenei szöveg *igazságtartalmának* kihangzása. Maga Gadamer vonatkoztatja a hermeneutikai kör fogalmát a műalkotások értelmezésére,<sup>26</sup> mindazonáltal a műalkotást egyenesen „a hermeneutikai tárgyak paradigmatis eseteinek tekinti”.<sup>27</sup> Adorno esztétikai tanulmányaiban továbbgondolja Gadamer elméletét – jóllehet a partitúrának meg kell szólalni, csakis ezután lehet majd szétszálazni mint konkrét jelenséget az értelmezői horizonton –, és azt állítja, hogy a zenei műalkotást csupán a partitúrából „nem lehet hermeneutikai tárgyként megérteni”.<sup>28</sup> Adorno kijelentése a nagy zeneművekre reflektál, vagyis azokra, amelyek a történelem fordulópontjainak során újraértelmeződnek.

Adorno ebben az esetben tehát kiegészíti Gadamer tézisével azzal, hogy az éppen aktuális történelmi kor közönségének befogadói aktusa alatt dől el, hogy valami sikerült műalkotás-e, a megszólaltatása adekvát-e, hű-e a kottaszöveghez, stb.

Az alkalmazott zene esetében azonban továbbra is fenntartom a hermeneutikai értelmezést, hiszen az a nagy zenei műfajok közegén kívül esik, vagyis megszólaltatása egyszeri és megismételhetetlen, akár az előadás, amelyet a rendező megrendez. Az *esztétikai norma* ebben az esetben tehát a befogadó adott reakciójához kötődő interpretációs aktusán keresztül értelmezhető, nem létezik más referencia, amely hűbben, sikerültebben, illetve adekvátabb módon interpretálta volna azt. Nem tudunk felmutatni az alkalmazott zenei interpretációk közötti vitára utaló referenciákat, úgy szögezhetjük le az alkalmazott zene hermeneutikai értelmezését tehát, mint az előadásszöveg olyan nyelvi közegét, amely sajátos értelmet működtet.

Az alábbiakban vizsgáljunk meg néhány példát azokból az alkalmazott zenékből, amelyek Harag György előadásaiban hangzottak el, kifejezetten az interpretációra vonatkozó kérdések felvetésével, a fentiekben már tárgyalt kottaszöveg ismeretében. Vessük össze az írott jeleket az interpretáció során kihang-

zó jelenséggel, és állapítsuk meg a műalkotás hitelességét, igazságtartalmának esztétikai normáját. Az alkalmazott zene esetében ezt a vizsgálatot a színpadi történéssel egy időben értelmezzük, sohasem attól elválasztva.

Hallgassuk meg Orbán György *Vihar-nyitányát*, a győri színházi zenekar előadásában.<sup>29</sup> Ez az egyetlen fennmaradt felvétel, amely a Harag György *Vihar*-rendezéséhez alkalmazott zene egyik tételét tárja fel. Ebben az esetben tehát – mint ahogyan azt a korábbiakban már említettem – nem létezik olyan „vita”, amely megkérdőjelezhetné az interpretáció minőségének esztétikai igazságértékét és normáját. Ez a tulajdonság az, ami az alkalmazott zenét kiemeli a történeti korok remekműveinek műfaji kötelékéből – ezek úgynevezett előadásmódjai ugyanis egy eleve meghatározott hagyomány szerint változnak, és bizonyos esetekben „beszivárognak” a kottaszövegbe, még mielőtt maga az interpretáció megtörténhetne. Az alkalmazott zenékre – mivel egyetlen referenciális előadásmódban történik meg az interpretáció, egyszeri elhangzásukkal válnak a kutatás tárgyává – úgy kell tekintenünk, mint egyszeri és megismételhetetlen folyamatokra. A műalkotás rögzítettsége folytán minden egyes mozzanat az esztétikai sikerültség normája szerint értelmezhető, mindemellett viszont az egyszeri elhangzás az értelmezés bázisát fedezi, ezért azok a „hibák”, továbbá a zenei előadásmódból kihangzó „szubjektív” mozzanatok mind a műalkotás önreferenciális módusait képezik.

A győri színházi zenekar tehát ugyanúgy része a zenei műalkotásnak, mint a zeneszerző, illetve ugyanolyan része az előadásszöveg konstitutív közegének, mint a színészi játék, a rendezés, a tér és a költői képek dramaturgiája. A korábban meghallgatott zenemű sokféle, tehát a kottaszövegben nem feltüntetett instrukció hatására hangzik ebben az előadásmódban.

A zene megszólalása előtt Najmányi László hatalmas díszlete fordul a nézőtér irányába. A recsegő-ropogó forgószínpad nehézkesen hozza be a szereplőket, akik a kettéválasztott kör egyik oldalán csoportosulva állnak, reprezentálva a Volga menti kisváros népét. Ez a nehézkes, régies, recsegő-ropogó világ hangzik fel abban a pillanatban, amikor megáll a színpad, mintha erről az atmoszféráról beszélne tovább a zene a forgószínpad átlóján magasló híd alól. A majdnem széteső lüktetésének ironikus komolysága hatja át a zenére lassan, méltóságteljesen sétálni induló tömeget. A zenei témák széttartanak, mintha nem tudnának összehangozni, a trombiták hol korábban, hol később lépnek be ebbe az elfáradt passacagliába. Orbán alkalmazott zenéje szimbolikus közeget kölcsönöz az előadás egyes szegmenseinek. Az elfásultságot, a rögeszmék körbe-körbe forgásának szimbolikus folyamatát<sup>30</sup> jeleníti meg a zenei formán keresztül, a dallaminvenciók ironikus kommentárt fogalmaznak meg: a passacaglia jellegzetes ritmusát játszó hangszerek – tubák – időnként elhibázzák a hangokat, emiatt a méltóságteljes vonulásba itt-ott becsúszik egy-két „oda nem illő” hang. Ezt a régies, szomorkás korzózenét elnyomja az élet. Karneváli hangulat keletkezik a zárándokok között: kéregetők szaladgálnak a kezükben alumíniumbögrékkel, amelyekben néhány fillér hangosan csörömpöl; Kuligin ugrál be a kezében egy jókora cseresznyeággal, és ujjongó hangokat hallat; az asszonyok magukból kikelve, torkuk szakadtából üvöltik: ez itt a Kánaán! Az előadás kezdőképe és atmoszférája – ahogyan a megosztott hanganyag is jól példázza – többféle hangzó minőségből áll össze. A hangzó minőségek egymásra épülő rétegeiben érzékeljük a rendező intencionálisan megkomponált struktúráját. Ez a folyamat adja az előadásszöveg hermeneutikai felütését, a *Vihar* összes szereplőjének társadalmi és

emocionális problematikáját beépítve a fent leírt hangzó szegmensbe, amire joggal tekinthetünk úgy, mint Harag György által alkalmazott atmoszférára.

Egy korábbi előadásának próbaszakaszát vizsgálva nyomon is követhetjük ezt a konstitutív interpretációs folyamatot. A Román Televízió *Magyaradás* című műsorának archívumából nemrég került a nyilvánosság elé egy rendelkezőpróba felvétele, ahol Harag György a marosvásárhelyi Állami Színház frissen átadott színházépületében rendezi Madách Imre *Az ember tragédiája* című színművét Bács Ferenc, Tanai Bella és Lohinszky Lóránd főszereplésével. Egy olyan drámai műben, amelyben a drámai folyamat snittszerűsége határozza meg a jelenetek közötti dinamikai átmeneteket, a zenének nemcsak átfestő, áthangoló funkciót kell betöltenie, hanem egyes esetekben allegorikus, szimbolikus tartalmakat is kell hallatnia, az egyes színek közötti időugrások érzékeltetése miatt. Színház-történeti szempontból vizsgálva a fent említett felvételt, meghatározó hatástörténeti konklúziót vonhatunk le. A hetvenes évek Romániájába is beszivárgott a hippimozgalom, amely a fiatalság a háborúval, az erőszakkal, a rasszok elnyomásával szembeni állásfoglalásának szociális kísérleteként jött létre Woodstockban. Ennek szele a hatvanas, hetvenes évek erdélyi zenekultúrájában is megjelent, és a fiatalság körében – talán mert a zene a háttérből befolyásolja a közhangulatot – a hippimozgalom zenéje identitásképző, ellenállásra buzdító, reformista és a szexuális felszabadultság eszméjét hirdető eleme lett.

Harag György 1982-ben adott interjújában olvashatjuk, hogy „a színház a helyi problémákra adandó válasz, vagy egy bizonyos történelmi periódusnak a tükré: ez már nagyobb áttekintés [...], az ember igazságkeresése nemcsak egy adott történelmi helyzetnek a jajkiáltása, hanem egy általános, örök emberi probléma helyileg megkomponált, de a világnak szóló mondanivalója”.<sup>31</sup>

A próbán jelen van egy fiatal zenész,<sup>32</sup> aki a színpad egyik sarkából egyetlen gitáron kíséri az eseményeket. A zene műfaját tekintve rockzene, de mégsem egyértelműen az. Itt a zene az előadással együtt születik, a kottaszöveg a rendező elképzelése szerint épül be az előadásszövegbe. Ami legelőször szembetűnik, hogy a dallamívek váltakozása, valamint a gitározás mint fizikai cselekvés együttese egyfajta *feszültség-oldás* dramaturgiai modell mentén körvonalazódik. A többszöri feszültség oldás egymásutánja a feszültség fokozódását eredményezi. A feszültség fokozása a zenében a figyelem koncentrátságát vonja maga után. Harag rendezői intenciója a Madách fenséges szövegébe ékelt rockzene használatával alapvetően a történetből való kiemelés szükségszerűségének effektusát hangsúlyozza. A felvételen<sup>33</sup> a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház társulata éppen a római színt próbálja, ahol a színészek egy közösségi dal formájában próbálják megfogalmazni az életéhséget, a mámort. Harag a színpadon fel-alá sétál, mindenik színésznek odasúg valamit, miközben a dal folyamatosan szól, mintha mindegyik énekes egy meghatározott hangszer volna, amelyen igazítani kell, hogy jobban illeszkedjék a hangzó textúrába, a rendező a teljes hangzóságot „felügyeli”, néhol mindenféle gátlás nélkül előénekel, ritmusra mozog, éli a zenét.

A színészek magatartása a dal hatására egyszerűen csak átalakul. Már nemcsak a mámor bódító hatását hangozza a dal, megidéződik a forradalom előszele is; mintha abban a pillanatban a zene nyelvi közege – a színészeknek a hippimozgalmat, a szabadságeszmét megfogalmazó éneke által – konkrét valóságként utalna a szocialista diktatúra több mint egy évtizeddel későbbi bukására. A zene az időtlenségben válik lokalizálhatóvá – egy nagyon is jelenvaló társadalmi probléma aktualitásában –, a mindenkori elnyomás elleni magatartásban az em-

ber szabadság utáni éhségének szimbolikus megtestesülését érzékeljük. Ebben az esetben a zenei műalkotás írásbelisége egy *fikciós tárgy*, amely az előadásszövegbe ékelődik, jelenlétét csakis a hallásra (észlelésre) hivatkozva ismerjük el, nyelvi jellege meghatározza az időérzetet.

Üdvözlendő, hogy a 2024-ben a Román Színházi Szövetség elismerte az alkalmazott zeneszerzést a színházi alkotóművészetek kategóriái közt. Számos történeti kutatás nyitja meg a hermeneutikai interpretáció útját a különböző zenei műalkotások felé, ez az út pedig elvezet az akadémiai diskurzusokig. A zenéről tehát, ezen belül pedig az alkalmazott zenéről beszélni kell, és beszélni érdemes, hiszen a megértés és az értelmezés dimenziói átfogó horizonttal láttatják az előadóművészeteket, korunkat és társadalmunk metadiálogusait.

#### ■ JEGYZETEK

1. Olțița Cîntec: *Reformarea Premiilor UNITER*. <https://www.observatorcultural.ro/articol/reformarea-premiilor-uniter>
2. Például a rádiós és televíziós színház díját, amely egyértelműen egycsatornás műfajhoz kapcsolódik, hiszen csak a bukaresti közszolgálati rádió és a TVR készít ilyen jellegű előadásokat. A választék nagyon korlátozott, és a verseny is ezekre az intézményekre korlátozódik, tehát a valóságban tulajdonképpen nem is létezik.
3. Carmen Lidia Vidu: *Către: Senatul UNITER. Retragerea nominalizării lui Andriy Zholdak din categoria „Cel mai bun regizor”*. [https://campaniamea.declie.ro/petitions/retragerea-nominalizarii-lui-andriy-zholdak-din-categoria-cel-mai-bun-regizor?fbclid=IwAR2gX3CH\\_TYDf7n94hiZJOB-mPjT4POUDgzZ79BaXL9y\\_585ZVO7FXOmdWs](https://campaniamea.declie.ro/petitions/retragerea-nominalizarii-lui-andriy-zholdak-din-categoria-cel-mai-bun-regizor?fbclid=IwAR2gX3CH_TYDf7n94hiZJOB-mPjT4POUDgzZ79BaXL9y_585ZVO7FXOmdWs)
4. Vö. Vig Emese: *Nyilatkozott Imre Éva Andriy Zsoldaknak az UNITER-jelölése és a 2017-es bántalmazási eset kapcsán*. <https://transtex.ro/kultura/2023/03/25/imre-eva-rosmersholm-zsoldak-zaklatas-uniter-dijak>
5. A pontos megfogalmazás: „muzică originală și sound design”.
6. Egy korábbi írásomban bővebben taglalom a jelzett időszak egyik emblemikus előadásához alkalmazott zenét. Boros Csaba: *Alkalmazott zene mint lieu de mémoire? Az emlékezéstől a hangzásig: alkalmazott zene a második világháború utáni erdélyi magyar színházban*. *Korunk* 2023. 11. sz. 109–119.
7. Uő: *Az alkalmazott zene hermeneutikája*. UArtPress – Eikon, Mvhely.–Buk., 2022. 150.
8. Marco De Marinis: *A néző dramaturgiája*. [https://www.c3.hu/~criticai\\_lapok/1999/10/991017.html](https://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html)
9. Pierre Schaeffer – Pierre Henry: *Symphonie pour un homme seul*. <https://www.youtube.com/watch?v=-HBMvmjQzcY>
10. Például Vivaldi *Il Giustino* című operájának első felvonásából *Anastasio – Vedrò con mio diletto* kezdetű áriája. <https://www.youtube.com/watch?v=wOeHXfxT3t8>
11. „Mivel ugyanis a hangoknak nincs magukban tartós, objektív fennállásuk [...], gyors elhangzásukkal el is tűnnek újra, azért a zenei alkotásnak egyrészt már eme pusztán pillanatnyi egzisztenciája miatt is állandóan megismételt reprodukcióra van szüksége.” G. W. Fr. Hegel: *Esztétikai előadások III* (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1980. 116.
12. Hubesz Walter: *Irkucki történet* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
13. „A rendező a szentimentalizmus buktatóit is igyekezett a szöveg adta lehetőségek között elkerülni – ha nem is mindig teljes sikerrel. [...] Az *Irkucki történet*ben a kórus fontos drámai funkciót tölt be. Előkészíti, új és új oldalakról megvilágítja, egyes esetekben értékelő és értelmező a cselekményt, a jellemeket, kifejezi azt, ami a hősök tudatában végbemegy. Meg kell jegyeznünk, hogy szerepe íróilag sem teljesen megoldott; hangvételének sokrétűsége miatt nehéz feladat elé állítja a rendezőt. A különböző színpadokon változatos és többé-kevésbé indokolt kórusértelmezésekkel találkozunk. Harag György felfogásában a legkülönbözőbb megoldási formák rétegződnek egymásra, s ez felemásá teszi a kórus szerepét. A rendező kiindulópontja szemmel láthatólag az volt, hogy a kórus tagjai a szovjet nép különböző rétegeit képviselő nézők. Ennek a felfogásnak a megvalósítására azonban a szöveg nem ad elég lehetőséget; a színészi játékban nem sikerült következetesen érvényesíteni. Végül is a kórus hol nézőként, hol az események értékelőjeként, hol a hősök tudatának szócsöveként, hol a kollektíva tagjaként jelentkezett; ez a felemáság, valamint a gyakori indokolatlan színpadi mozgás az előadás leggyengébb pontjává tette a kórust.” Gálfalvi Zsolt: *Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Allami Színházba*. Vörös Zászló 1962. 3. sz.

14. Az alkalmazott zene történeti áttekintése kapcsán tárgyaltam a magnószalag-felvételekhez kötődő korabeli eljárásokat. A hanghordozóra később más hanganyagot rögzítettek. Boros: *Alkalmazott zene mint lieu de mémoire?* 112.
15. Lassacskán, kötötten. Az Andantino zenei tétel megjelölése is lehet. Lásd Böhm László: *Zenei műszótár*. Zeneműkiadó, Bp., 2000, 17.
16. Hubesz Walter – Harag György: *Andantino, molto legato*. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
17. Budai Katalin: *Rendezte: Harag György. Osztrovszkij Vihar című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban*. Színház 1979. 8. sz. 30–36. 32.
18. Hubesz Walter: *Irkucki történet* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
19. Uo.
20. Uő: *Pompás Gedeon élete, halála és feltámadása* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
21. Az interpretáció fogalmát ebben az esetben a zenei előadásmódra vonatkoztatom. A zene hermeneutikai interpretációjához nélkülözhetetlen egy előinterpretált, vagyis a megszólaltatás által „létesülő” textúra, ellenkező esetben a hermeneutikai olvasat kizárná a zene hangzó valóságát. A hermeneutikai interpretáció csakis a zene megszólaltatása – interpretálása – után lehet a műalkotás megértését célzó alternatíva.
22. Albrecht Wellmer: *Esszé a zenéről és a nyelvről*. (Ford. Csobó Péter György) Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019. 18–19.
23. Vö. Roman Ingarden: *Művészetontológiai vizsgálódások. A zenemű*. In: Csobó Péter György (szerk.): *Zene és szó*. Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, 2004. 247–286.
24. Vö. Wellmer: i. m. 95.
25. Uo. 94.
26. Uo. 18.
27. Uo. 95. Wellmer itt a „hermeneutikai tárgy” nehézkes fogalmát valószínűleg az értelmezés lényegeként határozza meg, és magát a gondolatmenetet Gadamer azon téziséből vezeti le, amely a drámai és zenei művek lényegisége, illetve a különböző korokban történő reinterpretációs szükségszerűségük között összefüggést állapít meg. Vö. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris Könyvkiadó, Bp., 2003. 178.
28. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt, 1990. 179. Idézi Wellmer: i. m. 95.
29. <https://www.youtube.com/watch?v=g30xJz8WprY&list=PLGaoCmfWj62aUGpLlCfYMW3RLiGaiBwzo&index=6>
30. A zene nem áll meg ott, ahol a szerző kiírja, hogy *Fine*, hanem újrakezdi, és addig folytatja, ameddig a tömeg lassan el nem oszlik a „térről”.
31. Kántor Lajos: *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjátészó személyek*. A Hét, Buk., 1982. 14.
32. Sárosi Endre zeneszerző, zenész, a hetvenes évek erdélyi könnyűzenei fórumának képviselője, a Metropol együttes tagja.
33. <https://www.youtube.com/watch?v=XMMy7vowv6vs&t=316s>