

OKTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

DOKTORI DOLGOZAT

KIVONAT

A zene Harag György színházában – hermeneutikai megközelítés

Témavezető:

Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Doktorandusz:

BOROS Csaba

2021

A. A kutatás területe

A kutatás a zene észlelésének folyamatait tárja fel Harag György színházában. Megpróbál átfedéseket keresni az észlelt alkalmazott zenék és szemantikai struktúrák között azért, hogy „olvashatóvá” tegye a történeti előadások atmoszféráját. A zenét hermeneutikai megközelítés által interpretálja, hogy laminárisabbá váljon az erdélyi és magyar színháztörténet egyik kevésbé kutatott szegmense.

B. A kutatás módszertana

Az észlelés folyamatközpontú akusztikájára alapozva a szintaktika, a hermeneutika és a Husserl-féle fenomenológia¹ módszereivel reflektáltam a Harag György-rendezésekben elhangzó alkalmazott zenékre.

A kutatás módszertani megközelítése során az alkalmazott zenéket „olvasható” szövegekként határoztam meg, felhasználva Kierkegaard-nak és Barthes-nak a zenei „állapotszerűsége” alkalmazott terminológiáit.² A színházi előadásszöveget³ marinisi terminológiával mint „olvasható” textust határoztam meg, amelyben az alkalmazott zene is egy sajátos nyelvet reprezentáló szöveggé van jelen, ugyanakkor a többi textussal való szinergiája által lehetőséget ad egy sajátos hermeneutikai megközelítésre és interpretációra.

A korabeli alkalmazott zenék hangzó/írott formáinak felkutatása és elemzése során az Ulmann-féle *zenei szöveg*⁴ fogalmát emeltem be az értekezésbe mint olyan alapvető ismérvet, amely nélkül az egyes alkalmazott zenék esztétikai interpretációja során megsejtett értelmezési dimenziók, jelek és jelentések, szimbólumok és allegóriák, nem rendeződhetek volna tudományos görcső alá, nem válhattak volna hermeneutikai szempontrendszerrel értelmezhető „olvasattá”.

¹ Vö. In Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

² „Szellemi meghatározottságú közegek” In Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*. Fordította Dani Tivadar, Budapest, 1978, 89. „Összeműködő szövegek” In Roland Barthes, 1973, *A szöveg öröme*, fordította Mihancsik Zsófia. In Uő., *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, (75-116), 75.

³ Marco De Marinis terminusa nem a dramatikus, irodalmi szöveget jelenti, hanem inkább a színházi előadást mint szöveget (performance text), amely különböző típusú jelek, kifejezőeszközök sokrétű láncolata. A továbbiakban ezt a kifejezést használom az Appia-féle *mise en scène* fogalmára is. Vö. Marco De Marinis, *A néző dramaturgiája*, 1987, fordította Imre Gyé Zoltán, elérhető URL-cím: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, letöltés dátuma: 2021. 04. 10.

⁴ Jakob Ulmann, Ou Xhronos. In Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (szerk.), *Was heißt Fortschritt?*, München, Edition Text + Kritik, 1998, 116.

Következő lépésként, az alkalmazott zenei szöveget elhelyeztem az előadásszöveg textuális folyamatában, szintaktikai komparációt végeztem a beszédalapú nyelv és a zene nyelvi egységei között, ezzel bizonyítva, hogy az előadásszöveg és a zenei szöveg, azonos grammatikai struktúrákkal rendelkezik. Ez a módszer korai strukturalista-szemiotikai színháztudományi kereteket feltételez, mely minden jelhez hozzárendeli saját színpadi-színházi jelölőjét. A tézis ugyanis Barthes szemiotikai megközelítésmódja iránti elhivatottságon keresztül közelít a zene hermeneutikai olvasatához, de strukturalista kísérletként is definiálható egyetlen szilárd céllal, hogy Harag György előadásainak zenéjét a színházi jelrendszerben megjelenítse.

Az alkalmazást mint sajátos írás-formulát tárgyaltam, majd a történeti előadások alkalmazott zenéjének megértése felé hermeneutikai módszerrel közelítettem. Az előadásszöveg kifejezőeszközei mellé rendeltem az alkalmazott zenei műalkotást, ugyanakkor tételesen értelmeztem mint önkifejező és összeműködésre alkalmazható minőséget, majd rögzítettem a szövegek és kifejezésformulák közötti diskurzusokat, amelyek mind történeti, mind pedig esztétikai szempontból meghatározóak a színháztörténet-írásban.

Wellmer fogalmi konstrukciójából⁵ kiindulva a digitalizált magnószalagok, majd a lejegyzett kottaszövegek és az előadások rögzített felvételének egybevetésével tudtam behatárolni az alkalmazott zenét mint hermeneutikailag interpretálható textust.

Kitértem az interpretáció mibenlétére mint hermeneutikai eljárásra, összevettem a nagy zeneműveket az alkalmazott zeneművekkel és megállapítottam, hogy míg a nagy zeneművek esetében a hermeneutikai szempontrendszer az egységes igazságalapú értelmezés során nem bizonyítható – hiszen ugyanaz az írott forma, az értelmezés során, számos lehetséges esztétikai sikerültsgű interpretációt állíthat fel –, addig az alkalmazott zene egyszeri és megismételhetetlen interpretációjára úgy kell tekintenünk mint az előadásszövegben létrejövő igazságorientált tárgyra.

Vizsgáltam a szerzőség kérdéskörét, kiemelve az alkalmazás módszereit, valamint az alkalmazott zene szerzőjét a színpadi előadás szerzőjével, a rendezővel való korreláció függvényében mutattam be. Mindezen aspektusok alapján az alkalmazott zenét mint önálló esztétikai élményt reprezentáló minőséget tárgyaltam. Kifejtettem a műalkotás mögött

⁵ Vö. „az esztétikai sikerültsg norma” In Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 95.

elhelyezkedő dologszerűség kérdését, illetve lokalizáltam a wellmeri „létesülés” terminológia beemelésével a zenét az előadásban.

A szintaktikai és hermeneutikai értelmezés mellett fenomenológiai jellegű megközelítésmódot is alkalmaztam, amikor a műalkotásra mint szimbólumértékű megjelenőre reflektáltam. Olyan minőségként tekintettem a zenére, amely a drámát képes hangzasként megjeleníteni, ezáltal sajátos jelként érvényesül a kifejezésformák összeműködésében. Az észlelés percipiatív és appercipiatív minőségétől függően kétféle recepcióesztétikai interpretációt különítettem el egy kortárs és egy történeti előadáselemzésen keresztül.

C. Következtetések

Az alkalmazott zene hermeneutikai megközelítésének fő hozadéka a színházi hangzás minőségének feltárása. A hangtól egészen a hangzásig, a motívumok beszédyszerűségétől a dallamok arculatáig és a formák mnemonikai struktúrájáig terjedően ez a módszer átfogja és ütközteti a hangzó anyagot az előadásban megnyilvánuló kifejezésformákkal. Emellett az analitikus szemlélet lehetővé teszi az egyes alkalmazott zenék műalkotásként való definiálhatóságát és – a funkcionalitás keretein túlmutató – jelenségekként való értelmezését.

Ez a megközelítés ugyanakkor mind a fennmaradó írásos emlékezet, mind pedig a benne megsejtett jelhálózatok, szintaktikai rendszerek és észlelés-horizontok színháztudományi aspektusából a megértés dialogikus, gyakorlati és szituációs jellegét hangsúlyozza.

A zene „olvashatósága” a színházi jelrendszer eleve komplex hálózatában olyan alternatíva, amely új aspektusokból láttatja az *előadásszöveg* és a *mise en scène* interpretációját, továbbá a hallás általi értés, a zenei nyelv által reprezentált jelentések és az alkalmazás funkciója remélhetőleg rétegezettebbé teheti a jövőbeni tudományos kutatásokat.

A kutatás hozadéka továbbá, hogy a zenei alkalmazás módszereinek feltárása közben Harag alkotói és szerzői kézjegye is kirajzolódik, így az alkotás belső folyamataiba és számos megértés-szituációba a zenén keresztül is betekintést nyerhetünk. Előadásaiban a zene az észlelés számára letapogatható módon fejt ki formai, tartalmi és esztétikai koherenciáját, amelyre mint szimbólumértékű jelenségre kell tekintenünk.

Az alkalmazott zene hermeneutikai megközelítése tehát, a megértés egy lehetséges formája a zenei szöveg, a hagyomány és a nyelvi struktúrák tárgyalása által. Harag

rendezéseit vizsgálva az alkalmazott zene egyre hangsúlyosabb minőségi fejlődését követhetjük végig, a hermeneutikai megközelítés pedig lamináris módon láttatja az erdélyi színháztörténet Harag-korszakát. Az *önmagukat felperzselő*⁶ alkalmazott zenék feltárása hozzájárul a kortárs színháztudomány eredményeinek komplex vizsgálatához, a múlt (hangzó) rétegeinek tudományos elemzéséhez. A hermeneutikai megközelítés által, egy átfogó értelmezői-horizont kiépítésével megnyithatóvá és „olvashatóvá” válnak azok a zenei szövegek, amelyek az erdélyi színháztörténet közösségi emlékezetének ma is aktív részei.

D. Fejezetenkénti lebontás

II. Fejezet – Zene és alkalmazott zene – Konceptuális megközelítés

Az első fejezetben konceptuálisan közelítek az alkalmazott zene felé. A fejezet két részre oszlik, a zenei köznyelv felbomlását és az alkalmazott zene fogalmi meghatározására tett kísérleteket tematizálva az erdélyi magyar színház két intézményében.

Az első részben a zene meghatározásának problematikája felől indítom a diskurzust, hiszen a 20. század második felétől az európai zenei köznyelv felbomlik és számos műfaj sorakozik fel a zene-fogalom „zászlója” alá. Mindegyik műfaj sajátos köznyelvet beszél, kialakítja a maga közönségét, egyszóval megosztja az „abszolút zene” autoritását. Ezek a hagyománnyal rendelkező, a közízlést sokáig meghatározó köznyelvek párhuzamos létezésükkel megsemmisítik a kollektív egymáshoz-tartozás beszédkeretét, így a köznyelv fogalma elavulttá válik, hiszen nem teljesíti már a közös jelrendszerben értelmezhetőség és a stíluson belüli egyöntetűség kritériumait.⁷ Ráadásul egyes népek és műfajok zenéjének találkozáspontjánál helyett, hogy konszenzusra jutna a köznyelv, új műfaj teremődik, gondoljunk csak Ravi Shankar és Philip Glass találkozására.

A 19. század végétől a 20. század közepéig a zenés színház túlbujánzó műfaji enklávéja elválaszthatatlan volt a közéleti, politikai és ideológiai témák szerepeltetésétől – például a revü vagy a kabaré esetében, de ugyanúgy megemlíthetjük az operettet, a népszínművet és Brecht epikus színházát is – így voltaképpen a zene egy rajta kívül eső eseményt reprezentált és olyan társadalmi szerephez jutott, amelyről a 19. századi muzsikuskok álmodni sem mertek. Az alkalmazott zene helyzetének meghatározására tett

⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1990, 265. Id. Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 101.

⁷ Vö. Szabolcsi Bence, *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 8.

kísérlethez ez a mozzanat remek kiindulópontjaként szolgál, hiszen a zene itt rajta kívül álló reprezentatív funkcióhoz jut, amely a zenei alkalmazás mibenlétéhez vezeti el az olvasót.

Az *alkalmazottság* arra a kölcsönviszonyra alapoz, ami más hasonló célú kifejezési formák és a zene – mint a hangok és a csendek tudatosan elrendezett folyamata – közt jön létre. Az alkalmazott zene tulajdonképpen gyűjtőfogalom, jobban mondva műfaji besorolás. Egyrészt tartalmazza azokat a fogalmakat, amelyek a zenét mint a színház performatív-akusztikai komponensét érvényesítik – ilyenek például: a színpadi zene, színházi zene, kísérőzene, hatásfokozó zene, háttérzene, aláfestő zene, atmoszféra; másrészt ugyancsak kísérőzeneként a filmművészet akusztikai szegmense. Az alkalmazott zene műfajához tartozik még a reklámzene és azok a hangkombinációk⁸, amelyek ugyan tudatosan jönnek létre, de konkrét üzenetük van, vagyis valamilyen cselekvésre ösztönöznek.⁹

A második részben az alkalmazott zene helyzetét az európai színházkultúra erdélyi magyar vonatkozásában tárgyalom, kitérve azokra a történeti példákra, amelyek közvetlenül hatással voltak Harag György alkotói szemléletmódjára.

Az alkalmazott zene erdélyi színházstörténeti kontextusának tárgyalása mindenekelőtt két intézményhez kapcsolódik. A kolozsvári színházhoz, amely a háború után tipikusan a nagypolgári színház jegyeit viselte, illetve a Székely Színházhoz, amely élesen elhatárolódva a kolozsváritól az úgynevezett tiszta realizmus irányába mozdult el. A háború után a kolozsvári intézmény az erdélyi magyar hagyomány jegyében folytatta színházpolitikáját. A marosvásárhelyi színház ellenben olyan technikákat alkalmazott, amelyek bár nem rugaszkodtak el teljesen az erdélyi színházi hagyomány társadalmi kereteitől, de nyitottak voltak a technológia nyújtotta lehetőségek kiaknázására is, amelyre a kolozsvári színház csak Harag főrendezői korszakában rendezkedett be. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, a Kolozsvári Állami Színház és a Marosvásárhelyi Rádió archívuma őrzi azokat a partitúrákat és magnószalagokat, amelyek az 1948 és 1991 közötti időszak erdélyi színházi előadásainak alkalmazott zenéit, illetve az előadások hangfelvételét rögzítik. Ez a technika az élő zenét, ha nem is teljesen, de a negyvenes évektől kezdődően nagyrészt kiszorította a színpadi reprezentációhoz való kötöttségéből. Megjelenésével ugyanis helyettesíthetővé vált

⁸ A hangkombinációk színházi gyakorlata a 20-21. század színházában hangdizájnként (sound design) jelenik meg. Ez utóbbi, alkalmazott zeneszerzésként definiálható, mégis fontosnak tartom elkülöníteni attól a szerzői megnyilvánulástól, amelyre dolgozat reflektál. Az általam tételezett alkalmazott zeneszerzés ugyanis egy többtényezős alkotói státuszt jelöl, amely az hangdizájn atmoszférateremtő funkcióján túl komplex zenei szemantikai hálót alakít ki az előadasművészetekben.

⁹ Kizárólagos céljuk a figyelem felkeltése (autóduda, dallamkürtök, szirénák, telefon, ébresztőóra, tömegközlekedés felhívó hangjelzései, rádióadók szignáljai, áruhoz kapcsolt dallamok, templomi harang, egykoron a vadászok vagy a katonák kürtjelei stb.)

a színházi zenekar *intézménye*. Az élő zenélésnek az előadással együtt hangzó, organikus és interpretatív folyamata eltűnt, ahogy a zenész, színházi jelenléte egyre ritkábban fordult elő. Azzal, hogy a zene rögzíthetővé vált – és nem csak az a zene, amely egy bizonyos kultúrkör organikus terméke volt – (gondolok itt a marosvásárhelyi zenekarokra, amelyek a közízlést és a divatot egyszerre szolgálták), olyan zeneművek is „eljátszhatókká” váltak a színházban minimális anyagi befektetéssel, amelyeknek közvetett módon nem volt organikus leképeződése a társadalomban.

A dolgozat ebben a fejezetben két előadást tárgyal: Szabó Ernő *Vízözön*-rendezését és Tompa Miklós *Uri-muri című előadását* mint a zenei alkalmazás korai példáit, amelyek közvetlenül kapcsolódnak Harag György alkotói stílusának kialakulásához. Az elemzések következtetéseként megállapítható, hogy Harag korai rendezői-időszakában már határozottan körvonalazódik a színpadi zene érzékivé tételének igénye a színpadi formavilággal egyenrangúvá, kulcsszereplővé minősülése által. Előadásaiban – erdélyi magyar színháztörténeti kontextusban vizsgálva – először fonódik szerves egységbe a zene a dramatikus szöveggel és a színészi játékkal, illetve távolodik el az aláfestő, hatásfokozó, kiszolgáló funkciójától. Rendezői munkásságát az adott időszakban létrejövő erdélyi magyar alkotásokkal összehasonlítva kijelenthetjük, hogy a színházi előadás partitúrájában létrejövő zenei textúra, Harag György előadásai által kap kiemelt figyelmet az erdélyi magyar színháztörténetben.

III. Fejezet – Az alkalmazott zene hermeneutikai megközelítése

Ebben fejezetben az alkalmazott zenét mint hermeneutikailag olvasható textust, három aspektus mentén tárgyalom.

Először a zenei szöveg valamint a beszélt szöveg közötti párhuzamokat strukturalista szemléletbe helyezem, illetve a zenei grammatika szemantikai vizsgálatát fejtegetem.¹⁰ Az alkalmazott zene komplex nyelvi hálóként való értelmezhetőségének definiálásával, főként textualista analízisre törekszem, felvázolva a két nyelvi valóság közötti hasonlóságokat és különbségeket, mindezt Harag György színházából kölcsönzött példákkal illusztrálva.

Másodszor – miután meghatároztam azokat a szintaktikai egységeket, amelyek a zenei szöveget mint jelrendszert a nyelv „ontológiai” aspektusaival összevetve konstituálja

¹⁰ Vö. Fred Lerdahl, Ray S. Jackendoff, *The generative theory of tonal music*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1996.

– feltérképezem az alkalmazott zenei szöveg műalkotás-jellegét, interpretációs paramétereit, meghatározva mibenlétét és helyét a marinishi *előadásszövegben*.

Harmadszor, a zenei szöveg és a műalkotás interpretációjának kérdéskörét tárgyalva az alkalmazott zene észlelését és megértését a halláspercepció mentén vizsgálom.¹¹ Husserl *időfogalmának*¹² metszéspontján, két észlelési aspektusból tárgyalom az alkalmazott zenét mint műalkotást. Első etapként, a primer-zeneszerzői észlelés aspektusából közelítek az elemzés tárgyához; második etapként pedig a kutatói észlelés – amely egy analitikus, rekonstruktív pozicionálási aspektus – képezi a zenei szöveg tárgyalásának módját.

H. G. Gadamer, *Szöveg és interpretáció* című tanulmányában azt állítja, hogy a hermeneutikát nem a tudomány által feldolgozott tapasztalatban, hanem a művészet és a történelem tapasztalatában kell kutatni.¹³ A műalkotást továbbá mint történeti adottságot határozza meg, ami ilyen módon a tudomány lehetséges tárgyát képezi, melynek elsődleges ismérve, hogy az éppen aktuális jelen számára közöl valamit és közlése emiatt sosem meríthető ki egyszer s mindenkorra. Ebből arra következtet, hogy csakis akkor válik lehetségessé az objektív hermeneutikai szemlélet, ha visszatekintünk a történelemre, hiszen amikor éppen benne vagyunk a történésben nem érzékeljük azt, hogy mi is megy végbe velünk és bennünk.

Egy olyan beszélgetés megy végbe a történelem résztvevői közt, amelynek tere voltaképpen maga a hermeneutika, a megértés tudománya. Példaként nézzük az i.e. 5. században lejegyzett egyik legkorábbi zeneművet, Pindaros *Ódáját*. A történelem meghatározó korszakváltásaiban létrejövő „beszélgetésben” részt vesz Pindaros, a műalkotás elgondolója, aki előretekint és arra az emberre irányítja figyelmét egy részét, aki majd ezt a műalkotást befogadja, akinek számít a megértésére; később a 15. századi zenei kiadó, aki jelzi, hogy megértette Pindaros üzenetét és ugyancsak előretekint a befogadóra, mivel fontosnak tartja a nyelveket *egybeszerkeszteni*, tehát a megértését kiegészítve adja

¹¹ „Hallás és megértés elválaszthatatlanságában a nyelv egész artikulációja szólal meg. Nem csupán a nyelv hangjainak, hanem a beszélő gesztikulációjának is, mindennek együtt kell meggyőző egységgé egyesülnie. Ha ez az egység hiányzik, nem értünk.” In H. G. Gadamer, 1960, A hallásról, fordította Simon Attila, In Gulyás Gábor, Sutyák Tibor, Vajda Mihály, Valastyán Tamás (szerk.) *Vulgo. Bölcséleti folyóirat*, Debrecen, C3 Alapítvány kiadó, 2000. II. (2), (25-30), 27. Elérhető URL cím: http://www.old.art.pt.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf?fbclid=IwAR0JV3xiqqoV9DKdSFxddBDBNkrpWPKo_G-QMbWw8-ouBIEBD8Pi2jxDIjs, letöltés dátuma: 2021. 6. 1.

¹² Vö. In Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

¹³ Vö. Hans Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, fordította Hévízi Ottó, In Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991. (17-41), 19.

tovább; majd a 20. század végén az a régizene együttes, amelyik a beszélgetést gyakorlatba ülteti, s ezáltal újra kimondja.¹⁴ A beszélgetés a különböző logoszok, vagyis az írásbeliséghez köthető közegek mentén megy végbe, ezek a közegek adják a megértés-szituációkat. Ennek a beszélgetésnek, legyen bármilyen fiktív is, valamilyenképpen rögzített formára van szüksége. Az írás rögzített formájának problematikájával azonban az író is tisztában van, amikor intencionálisan a címzettre, vagyis a befogadóra tekint, így tehát maga a műalkotás, amely az írás által kerül rögzített formába, a gadameri *értelmes megértést*¹⁵ célozza a befogadónál. Az interpretáció – esetünkben a dal előadásának beszéde – magába foglalja az írott jelek üzenetét, így az éneklésbe, vagy éppen hangszeres játékba foglalt hangsúlyozások, mozdulatok esetleg gesztusok révén próbál konszenzusra jutni a szerző-befogadó közti megértésre hivatkozva. Az írásnak – és ezzel a szerző az alkotás pillanatában tisztában van – tartalmaznia kell azt a megértés-horizontot¹⁶, mondja Gadamer, amely a szövegben nyitottá teszi a magyarázatot és az értelmezést egyaránt. Ezt a horizontot a befogadónak kell kitöltenie. Az írás tehát több mint az elgondolt pusztá rögzítése, az írás magába foglalja az interpretációt is, és abban a pillanatban amikor rögzítésre kerül, egyben vissza is utal az eredendően elgondoltra vagy kimondottra, de épp annyira előre is tekint.

Az alkalmazott zene két fogalom mentén válik hermeneutikai modellé az előadáselemzésben. Először az írás fogalma mentén, amely a dráma és a szereplők belső valóságát vetíti ki a zenei szöveg megalkotása közben, másodsor pedig az interpretáció fogalma mentén, amikor az előadott vagy hanghordozóra rögzített partitúra megszólaltatja az írást, ezáltal mint hangzó jelre tekintünk rá a továbbiakban, pontosabban mint a szerzői üzenet hordozójára, amely az előadásszöveg akusztikus közegében hangzik el. Ez utóbbi szintén két részre bontható, hiszen az alkalmazott zene interpretációjának legfőbb sajátja, hogy az előadás megalkotásának fázisában alakítható, alkalmazható, egybehangolható a színészi játékkal, a fényekkel illetve dramatikus folyamatokkal. Az alkalmazott zene hermeneutikai modelljének interpretatív funkciója tehát a rendezői elvre is érvényes, mint

¹⁴ Associazione per la Musica Antica Antonio Il Verso / Gabriel Garrido (conductor), Elérhető URL cím: <https://www.youtube.com/watch?v=7SNw-DxkEY0>, letöltés dátuma: 2021. 05. 18.

¹⁵ Hans Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, fordította Hévizi Ottó, In Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991. (17-41), 27.

¹⁶ „Mivel az ember mint író tisztában van valamennyi írásos rögzítés problematikájával, ezért mindig az vezérli, hogy előre tekint a címzettre, akinél értelmes megértést akar elérni. Miként az eleven beszélgetésben, amikor beszéd és ellenvetés révén próbálunk egyezsége jutni, vagyis szavakat keresünk, hangsúlyozással és gesztikulálással kísérve, amiktől azt várjuk, hogy eljutnak a másikhoz – úgy az írásnál is, amely a szavak keresését és megelégedését nem oszthatja meg [mit-teilen], mintegy magában a szövegben kell nyitottá tenni a magyarázat- és megértés-horizontot, amit az olvasónak kell kitöltenie.” In Ibid, 27.

ilyen tehát alkalmazott nyelv is, hiszen a rendező instrukciói alapján változhat a szerkezet, a megszólaltatás módja és a tartalma is. Tehát, mind a zeneszerzői, mind pedig a rendezői elv függvényében válik alkalmazhatóvá az a nyelv, amelyet voltaképpen a szerző (zeneszerző) ír le. Ez a kettős interpretatív funkció adja meg azt a sajátosságot, amely nem kizárólag a zene viszonyrendszereit használja, hanem a színpad és a drámai folyamatok viszonyrendszereiben íródik.

A fejezet első alfejezetében **az alkalmazott zenét mint alkalmazott nyelvet** vizsgálom és mint karakteres jelhálózatot, a szintaktikai módszertan alkalmazásával interpretálok. Kiindulásképpen az előadásszöveget Barthes-féle olvasható textusként határozom meg, amely örömet okoz annak, aki olvassa.¹⁷ Ezzel a fogalommal a színház sokrétű asszociációs mezőjét és a költői nyelvek szubdimenzionális kommunikációját mint örömet, esztétikai élményt adó specifikus textust vélem elfogadni amely a *nézés*, és/vagy *hallgatás* örömét integrálja az esztétizálódás folyamatába.

A szintaktikai egységek fejezetben a zene hermeneutikai olvasatának képét és jelrendszerét taglalom. Az említett ismeret ugyanis a zene szövegét konstituálja, tehát az alkalmazott zene mint hermeneutikai olvasat a színházi előadásban, az olvasható textus ismerete után válhat az értelmezés tárgyává. A jelen alfejezetben egyenként vizsgálom azokat az egységeket, amire a zene észlelése során figyelniük kell.

Elsőként tárgyalom **a zenei hangot mint a betűt/fonémát a nyelvben**. A zenei hang mint a zene közege, az előadásszövegben megszólaló akusztikus jelrendszer legkisebb egysége. Ugyanúgy formálni, alakítani kell, mint a betűt a nyelvben. A leírt betű, akár a zenei hang is, a halláson keresztül formálódik hangzássá. A nyelv-toposz ebben az esetben adott, azzal a különbséggel, hogy a kiejtett betű, illetve a megszólaltatott hang vonatkozásai eltérőek, illetve más aspektusok függvényében kell rá tekintenünk. A kiejtett betűnek még nincs jelentése, inkább egy fonéma, ami a hangzóra vonatkozik, arra, amit a beszéd megformálójá kimond. Míg az egyik a kiejtett betűvel alapvetően arra reflektál, amire gondol, addig a zene nyelvi toposza a megszólaltatott hang absztrakt valóságára reflektál, értelmezése pedig képességfüggő. Aki nem ismeri a hangokat, nincs abszolút ismerete a zene nyelvi struktúrájáról, a hangot érzéki módon tapasztalja, a megszólaltatott hang hullámainak rezgéseit érzékeli. Mindezek az „élmények” a mindennapi nyelv-toposz használatával írhatók le, ellenben a hang érzékelése közben gondolatainkat nem a hang körülhatárolásának

¹⁷ Vö. Roland Barthes, 1973, *A szöveg öröme*, fordította Mihancsik Zsófia. In Uő., *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, (75-116), 114-116.

narratívája foglalja el, hanem a hang által kiváltott élmény vagy érzés. Ha tehát a zenei hangot mint a zene közegét értelmezzük, az érzések közötti összefüggés-rendszerekre reflektálunk.

Másodszor **a zenei motívum és a kimondott szó** közötti komparációt tárgyalom.

A motívum¹⁸ valamilyen cselekedetre vonatkozik, egy mozdulatra, amelynek iránya van, egy indító okozatiságra, amelyben benne van egy bizonyos szándék kivetülésének lehetősége.

A zenei motívum úgy rezonál a szó vagy szókapcsolat szemantikai viszonyával, ahogyan egy szóban vagy szókapcsolatban rögzül a beszéd központi gondolata, és fokozott jelenléte kihat a beszéd minőségére. Az alkalmazott zenére talán fokozottabban érvényes a motívum kiterjesztése, mint más műfajú zenékre, hiszen itt a motívum sokféle jelentésréteget képes működtetni szimultán módon azzal, hogy rátapad az észlelésre. A motívum ugyanis már eleve egy karaktert implikál a hangzó folyamatba.

Konkrét példaként beemelem Harag György egyik előadásának részletét.

Ha megfigyeljük Orbán György motívumait Harag György 1979-es újvidéki *Cseresznyéskertjében*, felfedezhetjük azt a karaktert, ami voltaképpen az előadás gondolatiságát, érzésettétikai megítélését fedi.



Az *a*-mollban megszólaló mű a harmadik ütemben megpróbál kitérni a párhuzamos dúr felé, s ha *moll* karakterből *dúr*ba, akkor egy sötétebb tónusból a világos felé, de a tonikára érkezve hirtelen megtorpan és visszatér *a*-mollba. A *Cseresznyéskert* poézise is megfogható ebben a mozdulatban.

A szerző ugyanezt a motívumot többféleképpen interpretálja a *Cseresznyéskert*hez írt keringőben, mintha magát a központi problematikát járná körül a zene nyelvi lehetőségeinek és kifejező erejének alkalmazásával.



¹⁸ motio – mozgás; moveo – elmozdulás, indító ok, In Vézner Károly (szerk.), *Latin–magyar szótár*, Budapest, Szent István Társulat, 1913, 256.

Ha csupán az affektusszemlélet alapján vizsgáljuk a fenti motívumot – amely szemlélet ebben az esetben magára a szerző által előinterpretált motívumra vonatkozik – feltűnhet a kötött mozgás (e-fisz-gisz) utáni pontszerű megállás, majd egyre szenvedélyesebb megfogalmazása a zenei gondolatnak, mintha ennek a megtorpanásnak központi jelentősége lenne a témamag megformálásában – a pontozott nyolcad a tizenhatod szünettel a motívumfej közepén helyezkedik el – tehát a szerző mesterségbeli tudásának és művészi szemléletmódjának birtokában építi be és alkalmazza azt az emocionális tartalmat, amely Ljubov Andrejevna témájához köthető.

Harmadszor, a fejezet lezárásaként **a dallam vagy zenei mondat és a beszéd** közötti összefüggésre reflektálok.

Míg az előbbi alapegységek a zenei nyelv mozzanatai, jobban mondva alkotóelemei voltak – akár sajátos karakterrel, mint például a motívum –, a dallam már individuális lényegiségként jelenik meg a zenei textusban, több motívum ütköztetésének terét alakítja, a hozzá kapcsolódó gondolatiság pedig komplex nyelvi hálót és jelentésréteget strukturál az előadásszövegbe.

A dallam etimológiai eredete a *melódia* szóhoz köthető és jelentését tekintve valamilyen cselekvést – mozdulatot – magába sűrítő közegként definiálható. A dallam korrelatív viszonya a beszéddel az úgynevezett emelkedett hangnemben történő szent szövegek olvasásáig, az énekbeszédig vezethető vissza.¹⁹

Ha szintaktikailag nézünk egy dallamra megállapíthatjuk, hogy a hang számos attribútuma mellett, amelyek a hangszín, hangerősség, hangmagasság és időtartam funkcionális viszonyait jelzik, a dallam irányokat, dinamikai íveket, ritmikai koherenciát és hangteret is integrál a hangzó anyagba. A beszédben és a hanglejtésben természetesen benne vannak az imént felsoroltak. Egy kérdés vagy egy kijelentés hanglejtése teljesen más beszédívet hagy maga után. Ugyanakkor mi sem bizonyítja jobban az áthajlást, mint az, hogy tetszőleges mondatokat képesek vagyunk ritmikai struktúrákká alakítani, ezután elhagyva belőle a grammatikán alapuló nyelvet, a ritmikai struktúrák önreferenciálisan válnak beszédszerűvé.

A dallam azon túl, hogy érzékesztétikai, továbbá affektív minőségeket reprezentál, rokon az emlékezet azon idiómáival, amelyek az egyes kulturális közösségek „hagyatékára”

¹⁹ Vö. Szabolcsi Bence, *A melódia története, vázlatok a zenei stílus múltjából*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1957, 249–250.

utalnak. Ilyen konnotációk lehetnek a nemzetek esetében azok a zenés színházi műfajok, amelyek egy egész korszakon átívelnek, mint a párizsi *vaudeville*, vagy a bécsi operett.

Egy műezzin énekének dallamvilága nemcsak a zenei hangok szabályrendszerét vetíti ki, hanem sokkal inkább konatív funkciót rejt magában: megszólítja az egyént, imára hívja, felszólítja az emlékezésre.

Harag György előadásain keresztül két alfejezetben bizonyítom a dallam szintaktikai funkcióinak hermeneutikai olvasatát.

A hangtól a dallamig terjedő – nevezzük most így – grammatikai rendszer a zenei textus alapvető elemeinek egymásból következő, egymásra reflektáló nyelvi alapvetéseit adja. A következő alfejezetben a zenei jelhálózatok azon rendszereire reflektálok, amelyek a fent tárgyalt grammatikai elemek közegét keretezik és a funkcionális gondolkodás felé közelítik.

A **Hangnem – individualitás, tonalitás – szinesztézia** című alfejezetben a zenei „szöveg” azon rendszerét tárgyalom, amely a hangnemiséghez köthető.

A hangzás észlelése közben nem csupán a motívumok, frázisok, dallamok szintaktikai egységei szerepelnek, hanem olyan rendszerek is, amelyek az előbbieket korrelatív viszonyaiból jönnek létre. Két dallam viszonya egy zenei szövegben hierarchikus viszonyt és közeget működtet. A zenei „szöveg” mint rendszer egy bizonyos hangnem ismeretében válik *hallhatóvá*, enélkül lehetetlen lenne a beszéd alapú nyelvvel grammatikailag azonosként reflektálni rá.

Az általam tárgyalt zenei „szövegek” mindegyike meghatározott hangnemben íródott, ezzel tehát azt állítom, hogy Harag György előadásainak alkalmazott zenéje, kivétel nélkül tonális zene. A hangnem voltaképpen meghatározza a teljes mű hangzásának milyenségét, ugyanakkor „súlypontként”²⁰ is meghatározott funkciót tölt be a hangzó folyamatban, hiszen a hangnem függvényében változnak a dallamok, és a hangzó anyag tartalmi bővülése sem képzelhető el a hangnem megszabta irányok nélkül.

Az alfejezet további részében a hangnem-tonalitás²¹ viszonyának érzéki tapasztalatát összevetem az *individualitás* és a *szinesztézia* fogalmaival, néhány olyan példával

²⁰ Súlypont alatt a harmonikus funkciót értem, amelynek összhangzattani vonzatai vannak és megértése szükségessé teszi a harmónia (vagy akkord) fogalmának ismeretét is. Az elemzés szempontjából azonban az értést a dúr-moll hangrendszer három kitüntetett hangzatának és az általuk reprezentált funkciók ismeretében tárgyalom. A funkciók és a nekik megfelelő hangzatok vagy hangok amelyekre a hangzatok épülnek, a *tonika*: maga az alaphang, a *szubdomináns*: az alaphang alatt egy tiszta kvintre lévő hang, illetve a *domináns*: az alaphang felett egy tiszta kvintre lévő hang/hangzat. Ezt a három súlypontot minden hangnem működteti.

²¹ Mivel a megszokott terminológiában a két szót inkább szinonimaként használják, leszögezem, hogy a következőkben különbséget teszek közöttük: a hangnem kifejezés a rendszert, a struktúrát, a belső működési

alátámasztva, amely főként a hang-szín viszonyra reflektál és az alkalmazott zene színházi aspektusait szimbolikus minőséggel látja el.

A színesztéziára kognitív folyamatként tekintek, de megkülönböztetem azokat a paradigmákat, amelyek analógiák maradnak – csupán a „mentális rendellenesség” ismeretét társítják az észlelt tárgy és a hozzá kapcsolódó benyomás közé. A hangnem és a különböző nem *csak* zenei hangok érzékelésének esetét nem egy alkalmazott tézisként, hanem a hangban benne-rezonáló szín-élményként²² határozom meg.

Kapcsolódva Schopenhauer gondolatmenetéhez, aki szerint „a zene az akarat közvetlen képmása”²³ azt állítom, hogy a *hangnem és a tonalitás* az akarat individuum a zene nyelvi kontextusában. A hangnem, amiben egy zenemű íródik tulajdonképpen az a „személyiség”, amire különböző értékek jellemzőek és ezek kihatnak a műalkotás kvalitatív folyamatára. A hangnem ugyanakkor implicite meghatározza azokat az irányokat, amelyek a műalkotás jellegzetes aspektusait adják.

Folytatva a tézis tematikáját, az alábbiakban Harag György utolsó előadásának zenéjét, jobban mondva Fátyol Tibor terjedelmes (több mint negyven perces) alkalmazott zenéjének egy részletét az alábbi színösszeállításban szemléltetem.

10

Ob.

Hp.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

24

elveket fogja jelenteni, a tonalitás pedig ezeknek a materializálódását, „megszemélyesítését”, bizonyos hangmagasságokon való megjelenését, s ez utóbbi már – mint látni fogjuk – további következményeket, sajátos töltetet von maga után.

²² Vö. S. Baron-Cohen, J. Harrison, Synaesthesia. In Nadel, L. (szerk.), *Encyclopedia of Cognitive Science*. Wiley, Chichester, 2003, 2.

²³ Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, fordította Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest, Osiris, 2007, 316.

²⁴ Fátyol Tibor – Livada cu vișini 1985, *Főtétel* (részlet)

Nézzük és hallgassuk a fenti példa első öt ütemét!²⁵ Ha összevetjük az első taktus összes színét az ötödik ütem színeivel, láthatjuk, hogy a kiinduló momentum ellentétes színeit kapjuk meg a tárgyalt részletben. A *cisz-mollból G-dúrba* való moduláció egyébként a kvintkörben, pólus-ellenpólus viszonyt is fedez, tehát színekben ugyanaz történik, mint a hangrendszerben. Ha egy zenei folyamat az eredeti hangnem súlypontrendszerének vonzatán kívüli anyag felé törekszik, megbontja a hangnem-individualitás funkcióval rendelkező „ontológiai” szubjektumát és a zenei textus koherenciája szétesik. Ez a hatás ugyanakkor feltölti az akusztikai teret az elmúlás, az átmenetnélküliség, a hiány fogalmainak érzéssztétikai minőségével. A fejezet következtetéseként kijelenthetem, hogy a hangnem mint az individuum transzfigurációja, formaesztétikai aspektust implikál az előadásszövegbe.

A következő alfejezetben **az alkalmazott zenei forma megnyilvánulását** tárgyalom az előadásszövegben.

A zene a hallást úgy tanítja, hogy hangcsoportosulásokat rendez az időfolyamba és ezeket a maguk diverzitásában arányosítja egy meghatározott alakzathoz. A zenében tehát a jel (a leírt hang), a jelentés (a dallam) a hangláncolatok mimetikus játékával alkotja a jelenséget (a zenei tartalmat/formát). Továbbá a zene tartalmát tekintve a jel, jelentés és jelenség együttese.

Az alkalmazott zene esetében másként reflektálok a zene formai struktúrájára, mint a klasszikus értelemben vett zene formai struktúráira. Az alkalmazott zene az előadásszöveg hangzó textusa, és mint ilyen egy rész az egészből. Az olyan formák, mint a szonátaforma, a klasszikus bécsi rondó-forma, vagy éppen a variációs forma, csak kivételes, jól meghatározott esetben válhatnak az előadásszöveg részévé – például olyan konceptuális struktúrákban, mint amilyeneket Dieter Schnebel javasol a zenés színház megújítására²⁶ –, hiszen ezen formák időbeni kiterjedése – voltaképpen nyelvi közbevetése – megbontaná az érzékelés menetét, leválasztaná a beszédközpontú kommunikáció csatornájáról a befogadót

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=5Fknd03Y71Q&list=PLGaoCmfWj62aUGplLcFyMW3RLiGAiBwzo&index=3>

²⁶ „Kép és hang között másféle viszony is fennállhat, mint az az amúgy csak látszólag egyoldalú kapcsolat, amelyben minden egyéb dolog számára az autonóm kép vagy hangsorok jelentik a vonatkozási középpontot. (...) Bár mindegyik aprólékosan kidolgozott, mégis sokféleképpen léphetnek kapcsolatba egymással. Így például egy színpadi mű egyik jelenetében előtérbe léphetne a képi folyamat, amelyet a zene kísér; egy másikban a kép megállhatna, miközben a zene széles dinamikai tartományban bontakozik ki; vagy kép és hang, illetve beszéd egymást áthatva, egymással összefonódva egyfajta dialógusba léphetnének stb.” In Dieter Schnebel, *Látás és/vagy hallás. Látképek és kilátások az opera, a színház és a film néhány újabb fejleménye kapcsán*, fordította Csécsai Dorottya és Ránki András, In Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó. 2014. (156-160), 160.

és autonóm folyamatokat generálna az előadásszövegbe, amelyhez a többi kifejezésformának alkalmazkodnia kellene.

A nagy zenei formákkal ellentétben, az alkalmazott zene időkerete lehetőséget ad olyan érzékesztetikai hálózat megteremtésére az előadásszövegben, amelynek folyamatai külön jelentéssel és periódusszerű minőséggel bírhatnak még abban az esetben is, ha szakszerűen, klasszikus formatani hűséggel nem beszélhetünk periódusról, akár olyan esetekben, ahol a zene csak úgynevezett kis formákban fejeződik ki. Az alkalmazott zene formai megnyilvánulása a klasszikus zenei értelemben vett formáktól eltérően alkalmas az előadásszövegben kifejeződő témák kiemelésére, adekvát módon való kifejezésére, valamint a különböző kifejezési módok és rendszerek elválasztására, fragmentálására, ezáltal pedig, a Fischer-Lichte-féle perceptív multistabilitás²⁷ hatására, az előadásszöveg egészére kiterjedő formarészek konstituálására.

Ebben a fejezetben két alfejezet erejéig kitérek az ismétlés formateremtő funkciójára, továbbá az arany metszésre mint egy lehetséges hermeneutikai olvasatra. Példaként Harag György alkalmazását említem utolsó előadásának *Öreg szekrény* jelenetéből.

A dolgozatom második nagy fejezetének második nagy alfejezetében a **zenei „szöveg” és az előadásszöveg** viszonyrendszerében a szerzőség kérdésével foglalkozom. Appia fogalma nyomán²⁸ bevezetem a *mise sonore sur scène* fogalmát mint szerzői funkciót.

Az írás – a zene esetében ez fokozottan érvényes – nem mentes a kifejezés szükségességétől. Nem csak önmagára utal, ellenkezőleg, épp a kifejeződésben, az írásjelek játékában ismerjük fel azt a tartalmat, amelyet a szerző alakja jelöl. Ebben az értelmezésben a szerző az, akire a szöveg rámutat, ugyanakkor kívül áll a szövegen és megelőzi azt. A szintaktikai fejezetben tárgyalt jelek és jelhálózatok úgy tárulnak fel tehát, mint a szerző által az alkotás terébe behívott *dolgok*, ugyanakkor ez a játék voltaképpen arra szolgál, hogy megnyissa azt a dimenziót, ahol ő maga – vagyis a szerző – feloldódhat. Foucault szerint, ebben az aktusban ismerhetjük fel azt a transzcendens mozdulatot, amely az írást összekapcsolja a halállal.²⁹

²⁷ „Minél gyakrabban vált az észlelés irányt, és lép át a jelenlét rendjéből a reprezentációéba, annál nagyobb a kiszámíthatatlanság, és annál határozottabban irányul az észlelő figyelme az észlelés folyamatára. Egyre inkább tudatosul benne, hogy nem jelentéseket közölnek vele, hanem ő az, aki jelentést alkot.” In Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 207.

²⁸ „Mise en scène” Vö. Adolphe Appia, *Zene és rendezés*, fordította Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2012, 11.

²⁹ Michel Foucault, (1977), *What is an Author*, In Donald F. Bouchard ed., *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 124–127. Ld. magyarul a szöveg első, rövidebb változatát:

A dolgozat ezen fejezetében a következő kérdéseket járom körül: (1) mi is az alkalmazott zene szerzője? (2) hogyan válik jelenvalóvá a szerzői-funkció az alkalmazott zenén keresztül az előadásszövegben? (3) szükséges-e ez a jelenlét a színháztudományi kutatás szempontjából?

Az első kérdés megválaszolásánál Foucault-i gondolatmenetet követve, az alkalmazott zene szerzőjét mint *funkciót* vélem elfogadni.

A *hangzás színpadra állítása* nem csupán a megírást, az előinterpretációt jelenti, hanem magát az interpretáció konceptuális esztétikai nívóját is hordozza. Ez a „beállítás” tulajdonképpen az, ami az alkalmazott zenét elhatárolja a meghatározott zenei műfajoktól, hiszen itt a klasszikus vagy könnyűzenei műfajoktól eltérően, a zene egy meghatározott esemény, történés vagy drámai súlypont hatására „beszél”. A szerző személye nem behatárolható. A *ki* kérdésre nem lehet egyértelmű választ adni. *Az aki* megírta, vagy *az aki* alkalmazza? Az alkalmazás által a szerző szubjektív személye irrelevánssá válik, helyébe a tárgyiasított alany, a *mi* lép. *Mi* tehát az alkalmazott zene szerzője? A *mise sonore sur scène*, tehát olyan funkciót jelöl, amely megteremti azokat a diskurzusokat, amelyek az előadásszövegben belül, pontosabban tér és zene vagy színész és zene között léteznek.

A második kérdésnél az alkotás hierarchikus rendjébe illeszkedő szerzőség jelenvalóságára keresem a választ. A rendező köré csoportosuló, számos nyelvezetet beszélő és képviselő alkotók – képzőművészek, építészek, festők, grafikusok, zeneszerzők, akik voltaképpen az előadásszöveg kifejezőeszközeinek létrehozóiként, mint a *mise en scène* képi és auditív jelhálózatainak szerzői lépnek az alkotás hierarchikus rendjébe. Harag ezt a színházi *modellt* a román avantgárd színházi vonulat – a reteatralizás – hatására alkalmazta főként a hetvenes évektől kezdődően. Harag színházának megújuló jellege tehát, a többszerzős-funkció kialakításában és az összeműködő alkotói közösség formálásában ismerhető fel.

A zene felől közelítve ehhez a hierarchikus rendhez, Selmeczi *doppelgänger*³⁰ *effektusként* magyarázza a szerzői-funkció kettősségét. Az alkalmazott zene és az úgynevezett utókornak szánt komolyzenei művek közötti átfedés problematikusságát

Michel Foucault, (1969), *Mi a szerző?* In Uő., *Nyelv a végtelenhez*. Fordította Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt és Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000.

³⁰ A *doppelgänger* valakinek vagy valaminek a hasonmása. Alkalmazása az operatív munkában az ellenség megtévesztését szolgálja. A szerepet játszó személy vagy az alkalmazásra szánt dolog az ügyet csak olyan mértékben ismeri, amilyen mértékben az feladatához szükséges. Feltétele: alaposan ismerni kell az eredeti személy külsejét, öltözködését, mozgását, viselkedését, beszédmodorát vagy azt a keretet, amihez alkalmazza a hasonmás tárgyat.

magyarázza. Az alkalmazott zenét *illúziótlan munkaként* minősíti, majd pontosít: „az illúziók akkor keletkeznek, ha az ember tud mérvadó módon és olyan tartalmú színpadi zenét írni, hogy az érvényes legyen a kontextustól függetlenül is”³¹ – ez alatt pedig az alkalmazott zenének a színpadtól való függetlenedését érti. Ugyanakkor a stíluskoherencia szükségességét hangsúlyozza, amellyel voltaképpen mindkét szerzői énjét megóvjá.

A szerzői-funkció „hogyanja” tehát kétféleképpen nyilvánul meg az előadásszövegben. Először a stíluskoherencián keresztül. A zeneszerző önmagát reprezentálja azzal, hogy konzekvensen színvonalas minőséget képvisel és felszámolja a *doppelgänger* létet. Másodszor pedig abban a történeti mozzanatban, amiben ez a stíluskoherencia létrejöhetett, tehát Harag összeműködő, a reteatralizálás hatására megalkotott alkotói közegében.

A harmadik kérdésnél a szerzői funkció szükségszerűségének esetét taglalom. Az alkalmazott zene írásközpontú műalkotásforma, amely szükségképpen rámutat arra, aki a szövegen kívül áll és megelőzi azt. A szerző tehát az írás gesztusán keresztül válik jelenlévő minőséggé, az alkalmazott zenei jelhálón keresztül tapogatható le a jelenléte. A szerző kiléte anonimitást ölt, amikor tárgyasodik, empirikus mivoltát elfedi a kifejezés során összeműködő nyelvek sokhangúsága. Mégis, csupán azért fogadjuk el hitelesnek azt amit hallunk, mert tudjuk, hogy *ki* írta, tudatosítjuk a szerzői anonimitás mögött a személy jelenlétét az akusztikus mezőben, még akkor is, ha az már mentes magától az írás gesztusától. Ami azonban a percepció szempontjából meghatározó jelentőséggel bír, a szerzői név mögött sejthető írás mint cselekedet. Az észlelés bármely szempontját vizsgálva fontos, hogy azt ami a befogadó előtt megjelenik, kötni tudja egy névhez, aki mint szerző lép élő a megjelenővel együtt: olyan cselekvő szubjektivitás, akihez a befogadó az írás aktusát hozzákapcsolhatja. A szerzőre való ráismerés effektusa a katarzis kataklizmája, hiszen attól a pillanattól, hogy a hallgató ráismer a hangok közt *bujkáló* szerzőre, önmaga elzárt valóságának egy újabb részét fedezi fel a kihangzásban.

Az alfejezet második részében **az alkalmazott zenei műalkotás helyét, dologszerűségét és az interpretációt**³² tárgyalom.

³¹ Boros Csaba, 2021, „Csak nívós anyagot szabad írni a színpadhoz is”, *Játéktér*, X. (2), 67-79.

³² Az interpretáció fogalmát ebben az esetben a zenei előadasmódra vonatkoztatom. Mint azt a dolgozatomban korábbi fejezeteiben is taglaltam, 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.

A zene fogalmát illetően, különbséget tesz az aközött, ami megszólal és aközött, ami a megszólalás előtt van. Ami a megszólalás előtt van, az úgynevezett *dolog* vagyis a kottaszöveg. Mindezzel azt állítom, hogy a műalkotásra való reflexió előfeltétele a *dologszerű megjelenés*, ami köré a *dolog* tulajdonságai halmozódhatnak.³³ A drámai folyamatokban, amikor a hangzóság a háttérből az előtér felé törekszik, vagy önreferenciálisan csatlakozik a színházi jelrendszerhez, a dologszerűség műalkotásba áthajló aktusára reflektál.

Ugyanakkor a zenét lehetetlen csupán a kottaszövegen vagyis csupán az alkotás dologszerűségén keresztül meghatározni. Wellmer kifejezésével élve a zenének „létesülnie kell”³⁴ ahhoz, hogy úgy tudjunk rá tekinteni mint esztétikai kategóriára. Ez a létesülés azonban nem független a „külső” beavatkozástól. 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 maga dologiságában megszólal, feltárja önmagát, megismerhetővé válik a benne elgondolt idea és a reprezentációt is kiemeli az esetlegességből. Az interpretáció által új módon tehetjük fel a kérdést, hogy voltaképpen *mi* is vagy *hol helyezkedik el* a zenei műalkotás? Ezzel a kérdéssel voltaképpen a zenei értelem helyét céloztam meg: az értelem helye ilyen módon tehát, egy metszéspont a zeneszerzés, az előadás és a befogadás között, egy olyan játék helyszíne, amelynek az ellenőrzése nem határozható meg maradéktalanul sem a zeneszerző, sem az előadó szempontrendszeréből.

A fejezet összegzésekként konkrét példaként említem Orbán György Vihar nyitányának zenekari interpretációját, illetve Harag György *Az ember tragédiája*-rendezésének egyik fennmaradt próbafelvételét, ahol a színészi játék, a rendezés és a zenei interpretáció összehangoltságának hermeneutikai olvasatát tárgyalom.

³³ Vö. Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, In Uő., *Rejtektutak*, fordította Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszkó Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris, 2006, 14.

³⁴ Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 18-19.

IV. Fejezet – Az alkalmazott zenei műalkotás észlelés-horizontjai

Ebben a fejezetben az alkalmazott zenét mint „állapotszerűséget” határozom meg, amelyet duális befogadói szempontrendszer szerint analizálok: a primer-zeneszerzői észlelés aspektusából, kitérve a szituatív befogadás mibenlétére, valamint a kutatói észlelés aspektusából, amely egy analitikus, rekonstruktív aspektust jelent.

Amennyiben a zene megszemélyesíti a teret, úgy a tér megszemélyesített hangzóságának hallgatóját Bentley után *écouteur*-nek nevezem mint a tér- vagy képfolyamat háttérből hallgatódzót,³⁵ már csak azért is, mert a hallás eleve a látás aktusa mögé szorul. A hallás valamint az *écouteur*-i aktus a színházi tapasztalatban alapvetően szubjektivizálódik azáltal, hogy egy látott illetve korábban hallott, átélt esemény mellé rendelve észleljük.

Az alkalmazott zene esetében a hallást mint percipiális tényezőt különösen fontos meghatározni, hiszen már eleve olyan kontextusban találjuk, amely elsődlegesen a látás és a képszerűség dramatikus folyamataiból szövi a textúráját. A *hallgatás* – vagyis a „puszta” hallásnak a hallott tárgyhoz való odafordulása – a lehetséges hallható jelenségekből egyvalamit kiragadott és egyedüli dologként hallott tárgyát jelenti.³⁶ A hallás önmagában képes differenciált figyelmet működtetni. Ez azt jelenti, hogyha egy zeneművet hallgatunk a figyelmünk nem tisztán neutrális, hanem sokkal inkább állapotszerű, egy zenemű észlelésénél tehát fennáll a neutrális hallástól való eltávolodás. A zenemű – mondhatnánk – kikényszeríti a zenei hallást, a zenemű észlelése voltaképpen, a zenemű értelmezésével egyidőben történik meg. A folyamat-megjelölés, amin keresztül az alkotás fenoménje megnyilvánul, elsősorban az időbeli művészetekre vonatkoztatható. Metaforikus példával élve, egy előadásnak vagy egy szimfóniának az idő az, ami a festőnek az üresen kifeszített vászonzfelület. A hallás önreflexív kommunikációs háló: a hallás anyagságát, a *hangzót* és a hang képét – írott jelét – szinkretizálja.

Ebben a fejezetben két példán keresztül mutatom be az észlelés aspektusainak különbségeit, figyelembe véve az „olvasás” és az „értés” szintjeit.

³⁵ Eric Bentley szerint, „*ha A megszemélyesíti B-t, akkor exhibicionista, C pedig, ha ezt figyeli, voyeur*”, tehát a megmutatás – esetünkben a zenei interpretáció felmutatásának – igénye összefüggésbe hozható a meghallás fogalmával, így a nézés *voyeur* fogalmából, a hallgatás *écouteur* fogalma találkozik az ember azon titkolt vágyával, hogy nézzék/meghallják és nézhessen/hallgathasson. Vö. Eric Bentley, *A dráma élete*, fordította Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998, 129.

³⁶ Vö. Günther Anders Stern, A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról, fordította Ránki András, In Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó. 2014. 51.

Elsőként a **primer észlelés-tapasztalat** ismeretében kijelentem, hogy csupán a nézés/hallgatás aspektusából lehetetlen olyan tudományos értékű magyarázattal szolgálni, amely bizonyíthatóan az alkalmazott zenei szöveg igazságorientáltságára vonatkozik, hiszen a hangzás mögötti írott partitúrára csak mint fikciós tárgyra reflektálhatunk. Az egyszeri elhangzás, egyszeri benyomás alatt pedig jórészt a zene által reprezentált hangulatokat vagyunk képesek „kiolvasni” az előadásszöveg akusztikus teréből, magát a zene nyelvi leképeződését illetve szemantikai struktúráját, motívumait, dallamszerkezeteit és formarészeit a partitúra ismerete nélkül csak hozzávetőlegesen tudjuk behatárolni. Az alkalmazott zene hermeneutikai interpretációja felé, tehát csak a hangulatok olvasásának aktusa közben közelíthetünk. A hangulatok által reprezentált emocionális tartalmakat a figyelmünk csak a primer benyomás által generált *fenoménként* képes apperceptálni, továbbá az előadás folyamatába sajátos nyelvi rendszerként akceptálni. A fogalom bevezetésével tulajdonképpen kijelentem, hogy csakis a *fenomén* az, ami a primer észlelés aspektusában felkelti a befogadó érdeklődését és további interpretációra ösztönzi, mint ahogy a dolgozatírónak is pont ez a fenoménszerűség volt a felhívás Ivan Acher Sternehoch művének elemzésére. Azt állítom, hogy *fenomén* nélkül nincs hermeneutikai interpretáció.

Másodszor a **kutatói-analitikus észlelés aspektusát** tárgyalom. Ebben az „olvasatban” a Harag György *Vihar* című előadáshoz alkalmazott zenét és a rendezés színháztörténeti vonatkozásait analízálom, illetve a halláshoz mint a hangzó anyag interpretációját involváló rendezői és zeneszerzői aktushoz kapcsolódó példát emelem be a dolgozatba.

A kutatói-analitikus észlelés túlmutat a primer benyomáson. Megvizsgálja azt a színháztörténeti miliőt és kontextust, amely az előadás létrejöttének hátterét fedi fel, ezzel egyszersmind megteremtve azt a távolságot, amely mind fogalmakban, mind esztétikai és filozófiai vonatkozásban szükséges az előadást célzó analitikus reflexióhoz. Noha mellőzi a színház szituatív befogadási viszonyrendszerét, mégis egy átfogó, tudományosan megalapozott fogalomrendszer mentén vizsgálja a színházi előadást. Ez a magatartás, Harag György színházának alkalmazott zenéjét kutatva megkerülhetetlen. Az analízis során ugyanis többszörösen megismételt, átható vizsgálat szükséges – például a kottaszövegek hallás utáni lejegyzése és analízise³⁷, a korabeli, recenziók összegyűjtése – továbbá olyan fogalomrendszer kiépítése, amely az alkalmazott zenei műalkotást az előadásszöveg

³⁷ Mind a *Vihar*, mind pedig az újvidéki *Cserezsnyéskert* kottaszövegeit sikerült magával a szerzővel, Orbán Györggyel együtt rekonstruálni.

kifejezőeszközeinek szintézisével vezeti be a tudományos diskurzusba. Az analitikus észlelés sajátja voltaképpen egy olyan tudományos szemléletmód, amely éppen annyira távolodik el az észlelt dologtól, hogy az esztétikai megítélés látószöge kellően tág perspektívát nyithasson. Az analitikus észlelés során a részletek felnagyítása, a zenei textus dekonstruálása és mélyreható vizsgálata során maga a mű számos olyan észlelési-struktúrát körvonalaz, amelyek az alkotás ösztönösségének, a művészet belső szükségszerűségének állapotát tárják fel a befogadás során. Az emlékezetnek van ideje elmélyülni és kognitíve összekapcsolni az egyes momentumokat, megfigyelni azokat az asszociációs kapcsolatokat, amelyek az érintett szövegek *összeműködése* közben utalnak az alkotás pillanatára. Míg a primer észlelés *nem látja* az alkotót – figyelmét az alkotás fenoménje *bűvöli el* – addig az analitikus észlelés a művet és mögötte az alkotó lényét fürkészi: a megértés tudományának igencsak transzparens módján, a hermeneutikai szempontok applikációjával próbálja a wellmeri fogalmak – *alakulás, öndefiníció, létesülés* – fázisait meglátni, majd ezeket a benyomásokat sajátos nyelvezettel rögzíteni.³⁸

V. Fejezet - Emlékezet – Transzcendencia – Fenomén

A negyedik nagy fejezetben az emlékezetkontinuum szempontjából közelítek a zenei észlelés felé. Kijelentem, hogy egyes hangzó tartalmak *emlékezhelyekként* konstituálódnak az emlékezni már nem tudó kulturális és kotidiánus közösségekben. Pierre Nora és Jan Assmann munkáira támaszkodva a zenét olyan mozzanatként tételezem, amely szorosan összefügg a társadalmi és kulturális időtagolódással.³⁹ Ebből a fogalmi társításból a zenét a *lefolysfenomének kontinuumát*⁴⁰ meghatározó mnemonikai funkció mentén értelmezem, amely a műalkotások *idődiagrammján* bukkan fel, megváltoztatva a percepció és appercepció minőségét. Ezáltal a funkció által a zene immanens időtárgy képét mutatja és az előadásszöveg lefolysának folyamatába olyan hatásmechanizmust implikál, amely a már említett lefolyskontinuum mentén értelmezhető. Az első eset a zene mnemonikai funkciójának szociális keretét mutatja be, míg a második, magára az alkalmazott zenei

³⁸ Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 18-19.

³⁹ Vö. Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között*, Budapest, Napvilág kiadó, 2010. Jan Assmann, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, fordította Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 1999.

⁴⁰ Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

műalkotásra mint mnemonikai funkcióval bíró fenoménre reflektál a színházművészetben, ezen belül pedig az előadásszövegben.

A dolgozat ezen fejezetének első részében **az alkalmazott zene mnemonikai funkciójának kulturális emlékezetét** tárgyalom a görög tradícióból kiindulva. Kitérek az „auloida” és a „kitaroida” zenéhez, zenéléshez és kultuszhoz köthető fogalmaira és az emlékezéssel kapcsolom össze.⁴¹ A fejezet további részében Wéber Kristóf állítását emelem be a dolgozatba. A zeneszerző azt állítja, hogy a 15.-16. századot megelőzően minden zene alkalmazott zene volt, ugyanis elsősorban a gyakorlathoz és a praktikussághoz kötődött. Ez azt jelentette, hogy a zene nem zenei tevékenység alá és mellé rendelt funkciót töltött be, önmagában megszólaló autoritáshoz csak programzenévé alakulása folytán jutott.⁴² Wéber kijelentéséből tehát arra következtethetünk, hogy az európai kultúrtörténet tekintélyes helyét a zene és a gyakorlat közvetlen összekapcsolódása tette ki, a gyakorlat megszűnésével pedig a zene eltávolodott a praktikus funkciójától, úgynevezett „kiszolgáló” atmoszférateremtő funkcióvá devalválódott. A színház esetében azonban, nem maradhatunk meg csak kizárólag ennél az állításnál, ugyanis az alkalmazott zene színpadi létezése révén válik performatív műfajjá, hordoz sajátos minőségeket és jelentéstartalmakat, kapcsolódik össze a drámai folyamat szerkezetével – az alkalmazás aktusa ezt a mozzanatot reprezentálja – hermeneutikai olvasatot generálva.

A fejezet második alfejezetében a zene emlékezeti rendjének fogalmát és **a lefolyásfenomén kontinuumát meghatározó emlékezeti funkciót vizsgálom**. Azt állítom, hogy a színházi előadás emlékezés-struktúrája egy mnemonikai tengelyre épül. Ezen tengelyen a felidézés által az emlékezés irányát azok a mnemonikai pontok határozzák meg, amelyek az absztrakcióra épülnek. Ha felidézünk valamit, emlékezetünk nemcsak a valóság primer értelmezésére támaszkodik, hanem absztrahál vagyis elvonatkoztat attól, amit az emlékezet mutat. Fragmentálja az időt és benéz a jelen vékony hártájára mögé. Az alkalmazott zene felfakadó jelenlétének, mnemonikai funkciójának és létezésének az előadásszöveg lefolyáskontinuumában való meghatározásaként, a *lefolyásfenomén kontinuumának* fogalmát vezetem be Edmund Husserl *Előadások az időről* című könyvének azonos című fejezete alapján.⁴³

⁴¹ „A húros és a fúvóshangszer kultusza: a »kitaroida«, illetve az »auloida« csupán a dalok kíséretére vonatkozott, nem pedig önálló hangszeres zenére.” In Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat 1961, 47.

⁴² Vö. Wéber Kristóf, *Alkalmazott zene*, Pécs, A PTE Művészeti Karának Kiadványa, 2005.

⁴³ Vö. Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

A színházi tér-idő státútum – ami egy térben és időben kiterjedő keretforma –, amelyben az egymás mellé helyezett tartalmak esztétikai és affektív módon rendeződnek el és fonódnak egybe. A tartalmak mind térben, mind pedig időben végesek. A tér esetében a színpadkép bekeretezett valósága konstituálja az észlelés határait, az idő esetében, az észlelés eleve tranzitórius karakterű, tehát ki van téve az idő visszafordíthatatlan „eróziójának”, ezért a lefolyásfenomének kontinuumai retencionálisak.

Az alkalmazott zene absztraháló képessége fontos eszközt nyújt az előadás mnemonikai terének feltérképezéséhez, ugyanis azzal, hogy megbontja a közvetlen észlelést, a nézőt egy másik – a közvetlen érzéki modalitásokat nélkülözni tudó – folyamatba kapcsolja. Az absztrahálódás nézőpontváltást idéz elő abban, aki addig közvetlenül jelen volt a színpadi események követésében, esetünkben a nézőben. A néző, mivel kiesik az eddigiekben megtapasztalt, színpadi jelen idő folyamatából és egy másik idő, a szereplők múlt idejének reprezentációjával⁴⁴ szembesül a felidézés folyamata által, kiragadtatódik, mert eltávolodik a színpadi események sorától. Az eltávolodás teszi lehetővé a szembesülést, a megértést és az emlékezést.

VI. Fejezet – Harag György Cseresznyés kert előadásainak hangzó költészete – komparatív elemzés

Az utolsó fejezet összegző reflexió a dolgozatban tárgyalt módszerek és az alkalmazott zene hermeneutikai megközelítését illetően. Harag két előadásának hangzó költészete az alkalmazott zene esztétikai revíziója során nyer értelmet a metszetszerűen alkalmazott diskurzusban.

Három kontextus mentén vizsgálom az előadásokat. A mnemonikai-formai, nyelvi és szimbolikus kontextusok sajátos metszetet, eltéréseket és hasonlóságokat mutatnak az analízis során.

A szimbolikus kontextus esetében az egyes színpadi elemek, mint például az alagút és a homokfutó jelenléte megegyezik, a zenei szimbolika azonban eltérő modalitást mutat. Mindkettő a díszletben megnyilvánuló elemekből inspirálódva alakítja ki a hangnemiségből fakadó jelrendszert. Az újvidéki előadásban a fehér lepellel letakart tárgyak és az a-moll

⁴⁴ Ebben az összefüggésben nem Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* c. művében használt terminusra utalok, amit a színészi játék jelen ideje és reprezentációs technikája kapcsán elemez, hanem különbséget teszek a színpadi idő jelene és a szereplők emlékeit hordozó múlt idő között.

jellegzetes kapcsolatát fedezhetjük fel, a marosvásárhelyi előadás esetében a leleplezett tárgyak, az időalagút, a színes felöltők valamint a cisz-moll kapcsolata válik egyértelművé.

A mnemonikai-formai kontextus mentén teljes eltérést mutat a két előadás. Az újvidéki előadásban a lefolyásfenomének elrendeződésében kimutatható az aranymetszés, ami a mnemonikai modell formai és tartalmi fragmentálódásának harmonikus elrendeződését eredményezi. A marosvásárhelyi előadásban azonban az alkalmazott zenék kibernetikusan kapcsolódnak a vizuális folyamatokhoz, aranymetszés csak a mikromomentumokban fedezhető fel, sokkal inkább asszociatív funkciót, viszonyteremtő erőt működtetnek az előadás dramatikus folyamatában.

A nyelvi kontextus analitikus aspektusa mentén mindkét előadásban megegyező tendencia mutatható ki a csehovi szöveg valamint az előadásszövegekben kifejeződő formák összefüggésének vonatkozásában.

A két előadás komparatív elemzése során, kétféle hermeneutikai modellt különböztetek meg. Az újvidéki előadásban tökéletes formai, tartalmi és mnemonikai elrendeződést tapasztaltam, amely az aranymetszés szabályainak megfeleltethető, fragmentáló hatásmechanizmussal operál. A marosvásárhelyi előadásban a zene viszonyteremtő erejének érzékesztétikai diskurzusa rajzolódik ki, a vizuális asszociációkkal való analógiás kapcsolat, a polarizált percepció valamint a befogadói mnemonika analízisén keresztül. Ez a képi/zenei élmény az, amely lenyomatot hagy a nézői emlékezetben.

Az elemzés során a két előadásban fellelhető hasonlóságok és különbségek hangsúlyozásával, a kétféle hermeneutikai modell komparatív bemutatásával, ismételten rácsodálkozhatunk Harag kísérletező, költői mélységeket kereső és reprezentáló rendezői kézjegyre.

Tartalomjegyzék

1. BEVEZETÉS.....	4
1.1 A KUTATÁS MÓDSZERTANA ÉS CÉLKITŰZÉSEI – A TÉMAVÁLASZTÁS INDOKLÁSA.....	5
2. ZENE ÉS ALKALMAZOTT ZENE – KONCEPTUÁLIS MEGKÖZELÍTÉS.....	8
2.1 A ZENÉTŐL AZ ALKALMAZOTT ZENÉIG	8
2.2 AZ ALKALMAZOTT ZENE HELYZETE AZ ERDÉLYI MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET KÉT MEGHATÁROZÓ INTÉZMÉNYÉBEN	20
3. AZ ALKALMAZOTT ZENE HERMENEUTIKAI MEGKÖZELÍTÉSE	35
3.1 ALKALMAZOTT ZENE MINT ALKALMAZOTT NYELV. JELHÁLÓZATOK AZ ALKALMAZOTT ZENE RECEPCIÓ-ESZTÉTIKÁJÁBAN	45
3.1.1 Szintaktikai egységek	46
3.1.1.1 A zenei hang mint a betű/fonéma a nyelvben	47
3.1.1.2 A zenei motívum és a kimondott szó	49
3.1.1.3 A dallam vagy zenei mondat és a beszéd.....	51
3.1.1.3.1 A dallam szintaktikai funkciója Harag Szerelm-rendezésében	54
3.1.1.3.2 A Vihar-rendezés nyitány-dallamának szintaktikai megközelítése	57
3.1.2 Hangnem – individualitás, tonalitás – szinesztézia	61
3.1.3 Az alkalmazott zenei forma megnyilvánulása az előadásszövegben.....	70
3.1.3.1 Az ismétlés formateremtő funkciója.....	73
3.1.3.2 Az arany metszés formai megnyilvánulása Harag György Livada cu vișini- rendezésében.....	75
3.1.4 A partitúra az előadásszövegben: az Irkucki történet és a Pompás Gedeon.....	80
3.2 A ZENEI SZÖVEG ÉS AZ ELŐADÁSSZÖVEG	87
3.2.1 A mise sonore sur scène és a mise en scène szerzője	87
3.2.2 Az alkalmazott zenei műalkotás helye – dologszerűség és interpretáció	97
3.2.2.1 Az interpretáció által „létesülés” – A győri Vihar nyitánya és a marosvásárhelyi Tragédia próbafelvétele	100
4. AZ ALKALMAZOTT ZENEI MŰALKOTÁS ÉSZLELÉS-HORIZONTJAI.....	107
4.1 A ZENEÉRTÉS FELTÉTELEI AZ ELŐADÁSSZÖVEGBEN	109
4.2 HALLÁS ÉS FIGYELEM	112
4.3 AZ ALKALMAZOTT ZENEI MŰALKOTÁS ÉSZLELÉSÉNEK PERCIPIÁLIS ÉS APPERCIPIÁLIS MINŐSÉGE	120
4.3.1 Az alkalmazott zene primer-zeneszerzői észlelésének aspektusa – Ivan Acher Sternenhoch című zenés színpadi művének analizálása	120

4.3.2	Rendezői koncepció és az alkalmazott zene korrelációja Harag György Vihar-rendezésében az észlelés kutatói-analitikus aspektusának szempontjából.....	128
4.3.2.1	Harag Vihar-rendezésének háttere és előzményei	128
4.3.2.2	Harag Vihar-rendezésének kompozíciós faktora	134
4.3.2.3	Harag Vihar-rendezésének szimbolikus faktora	146
5.	EMLÉKEZET – TRANSZCENDENCIA – FENOMÉN	159
5.1	AZ ALKALMAZOTT ZENE MNEMONIKAI FUNKCIÓJÁNAK KULTURÁLIS EMLÉKEZETE ...	161
5.2	A LEFOLYÁSFENOMÉN KONTINUUMÁT MEGHATÁROZÓ EMLÉKEZETI FUNKCIÓ AZ ELŐADÁSSZÖVEGBEN.....	175
6.	HARAG GYÖRGY CSERESZNYÉSKERT-RENDEZÉSEINEK HANGZÓ KÖLTÉSZETE – KOMPARATÍV ELEMZÉS.....	183
7.	ÖSSZEGZÉS	215
8.	BIBLIOGRÁFIA.....	220
9.	FÜGGELÉK	228
10.	TÁRGYMUTATÓ	248

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.
- Music, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in uő., *Gesammelte Schriften*, fordította Csobó Péter György, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Almási Miklós, *Anti-Esztétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Budapest, Helikon, 2003.
- Angi István, Kép, jelkép, jel – a gondolkodás érzelmi dialektikája a zene jegyében. In Angi István, *Az esztétikum zeneisége, Esszék a viszonyalkotás varázsáról*, szerkesztette Veress Károly, Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, 2011.
- Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, fordította Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 1999.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- Balti József, Csabai Dániel, Hargitai János, *Magnósok kiskönyve*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1972, 19.
- Baron-Cohen, S., Harrison, J., Synaesthesia. In Nadel, L. (szerk.), *Encyclopedia of Cognitive Science*. Wiley, Chichester, 2003.
- Barthes, Roland, 1973, *A szöveg öröme*, fordította Mihancsik Zsófia. In Uő. *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- 1990, Schumann lieben, fordította Csobó Péter György. In Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- Bentley, Eric, *A dráma élete*, fordította Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998.
- Berkes Erzsébet, Az utolsó instrukció. In *Harag György színháza*, szerkesztette Nánay István, fordította Váli Éva, Pesti Szalon, Budapest, 1992.
- Bicât, Tina, Baldwin, Chris (eds.), *Devised and Collaborative Theatre*, Ramsbury, Crowood Press, 2002.
- Bogdán László, 2002, Az ugrás pillanata. Rendezte: Harag György. In *Jelenkor*, XLV. (6).
- Boros Csaba, 2021, „Csak nívós anyagot szabad írni a színpadhoz is”. In *Játéktér*, X. (2).
- 2020, Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György *Vihar*-rendezésében. In *Theatron*, XIV. (2).
- Böhm László, *Zenei műszótár*, Budapest, Zeneműkiadó, 2000.

Brook, Peter, *Időfonalak*, fordította Lengyel Ágnes, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

Budai Katalin, Rendezte: Harag György. Osztrovszkij *Vihar* című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban, In Boldizsár Iván (főszerk.), *Színház*, 1979, XII. (8).

Caeyers, Jan, *Beethoven*, fordította Bérczes Tibor, Budapest, Typotex, 2013.

Cage, John, *A csend. Válogatott írások*, fordította Weber Kata, Pécs, Jelenkor, 1994.

Cermatori, Joseph, Hogyan kap értelmet a zene a színházban: ábécéskönyv kezdőknek, ford. Barzsi Szonja. In *Játéktér*, II. (nyári szám), Korunk–Kom-Press, Kolozsvár, 2017.

Cook, Nicholas, *Zene. Nagyon rövid bevezetés*, fordította Fazekas Gergely, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014.

Csehov, A. P., *Csehov művei*, (szerk.) Apostol András és Wessely László, Budapest, Európa, 1959.

Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

Fátyol Tibor, 1986, Ca bătaia unei inimi... In Ludmila Patlanjoglu (szerk.), „Premiul A.T.M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Tîrgu Mureș”, *Teatrul*, XXXI. (7-8).

Fischer-Lichte, Erica, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Foucault, Michel, (1977), *What is an Author*, In Donald F. Bouchard ed. *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 124–127. Lásd magyarul a szöveg első, rövidebb változatát: Michel Foucault, (1969), *Mi a szerző?* In Uő. *Nyelv a végtelenhez*. Fordította Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt és Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000.

Gadamer, Hans Georg, *Igazság és módszer*, fordította Bonyhai Gábor, Budapest, Osiris, 2003, 178.

1991, Szöveg és interpretáció, fordította Hévízi Ottó. In: Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991.

Gálfalvi Zolt, 1962, Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban, *Vörös Zászló*, XIV. (304).

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Görög és római remekírók. *Pindaros*, fordította Csengery János, Budapest, Globus Nyomda, 1929.

- Grotowski, Jerzy, Tu es le fils de quelqu'un. In *Didaskalia* 39, 2000.
- Halász Anna, 1975, Értelmem és mágia, Illyés Kinga színháza, *A Hét*, VI. (22).
- Halbwachs Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, fordította Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2018.
- Hanslick, Eduard, *A zenei szép*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Typotex, 2007.
- Harag György, 1992, Nehézkeseink lettünk, *Színház Folyóirat*, XXV. (12).
- Hegel, G. W. Fr., *Eszttétikai előadások III*, fordította Szemere Samu, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.
- Heidegger, Martin, A műalkotás eredete. In Uő. *Rejtektutak*, fordította Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszkó Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris, 2006.
- Horváth Bea, *A marosvásárhelyi Székely Színházban bemutatott darabok előadástörténetének legfontosabb adatai. 1946–1961*, Marosvásárhely, A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem kiadója, 2006.
- Husserl, Edmund, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002.
- Ingarden, Roman, (1962), Művészetontológiai vizsgálódások. A zenemű, In Csobó Péter György (szerk.), *Zene és szó*, Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2004.
- Ioan, Cristian, 1986, Din jurnalul repetițiilor. In Ludmila Patlanjoglu (szerk.), „Premiul A.T.M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Tîrgu Mureș”, *Teatrul*, XXXI. (7-8).
- Kántor Lajos, 1979, Csíki háza, Harag háza, *Új Élet*, XXI. (4).
1982. *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*, In Kacsir Mária (szerk.), *Színjátékos személyek*, Bukarest, A Hét, 1982.
- Kékesi-Kun Árpád, 2012, „Lábbal tervezni”: Adolphe Appia és a modern szcenográfia tankönyve, In Appia, Adolphe, *Zene és rendezés*, fordította Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2012.
- Kierkegaard, Sören, *Vagy-vagy*, Fordította Dani Tivadar, Budapest, 1978.
- Koelsch, S., Fritz, T., Schulze, K., Alsop, D. és Schlaug, G., *Adults and children processing music: an fMRI study*. Neuroimage, 2005.
- Koltai Tamás, 1976, Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés, *Színház*, IX. (5).
- Kriza János, *Erdélyi tájszótár*, Budapest, Révai, 1926.
- Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

1994, *Szimmetria a zenében*, válogatta és szerkesztette Szabó Miklós és Mohay Mátyás, Kecskemét, Kodály Intézet, 1994.

Lerdahl, Fred, Jackendoff, Ray S., *The generative theory of tonal music*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1996.

Lőwy Dániel, 2021, Kitaszítottak színháza. A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa, In *Színház*, LIV. (6).

Mann, Thomas, *Egy apolitikus ember elmélkedései*, fordította Györffy Miklós és Majtényi Zoltán, Budapest, GABO, 2014.

Marosi Péter, 1978, Káin tragédiája, *Utunk*, XXXIII. (26).

Mátrai Betegh-Béla, 1980, A Kolozsvári Magyar Színház negyedik estje, Káin és Ábel, *Magyar Nemzet*, XXXVI. (32).

Merleau-Ponty, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, fordította Farkas Henrik és Szabó Zsigmond, Budapest, L'Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, 2020.

Nagy Pál, 1963, Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban. In *Új Élet*, V. (1).

Nánay István, 1985, Cseresznyés kert. Harag György utolsó rendezése, *Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat*, XVIII. (10).

1992, *Harag György színháza*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.

2000, *Rendezte: Harag György*, Budapest, OSZMI, 2000.

Nora, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, Budapest, Napvilág kiadó, 2010.

Ortutay Gyula, *Magyar népballadák*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

Páll Árpád, 1970, Mai romániai magyar dráma, In *Igaz Szó*, XVIII. (11).

Parhon, Victor, Livada cu vișini, de A. P. Cehov, *Teatrul*, XXX. (7-8).

Pauszaniász, *Görögország leírása*, Budapest, Attraktor, 2000.

Pavis, Patrice, *Színházi szótár*, fordította Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Rajk András, 1979, Vihar, Osztrovszkij drámája Győrött, *Népszava*, CVII. (117).

Ricoeur, Paul, *De l'interprétation*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

1993, A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról, In Fabiny Tibor, (szerk.), *Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEpress, 1993.

Roelcke, Eckhard, *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

Rolland, Romain, *Napló a háborús évekből*, fordította Benedek Marcell, Budapest, Gondolat, 1960.

Sabbe, Herman, *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, Budapest, Continuum, 1993.

Schenker, Heinrich, 1926, *The Masterwork in Music*. In: William Drabkin (szerk.), *A Yearbook*, Vol. 2, Cambridge University Press, 1996.

Schnebel, Dieter, 1988, *Látás és/vagy hallás. Látképek és kilátások az opera, a színház és a film néhány újabb fejleménye kapcsán*, fordította Csécsi Dorottya és Ránki András. In: Fülöp József (szerk.), *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Schopenhauer, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*, fordította Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest, Osiris, 2007.

Sekuler, Robert, Blake, Randolph, *Észlelés*, fordította Boczán Eszter, Gősiné Greguss Anna Csilla, Juhász Levente, Lukács Ágnes, Ragó Anett, Szűcs Dénes, Budapest, Osiris, 2004.

Shaeffer, Pierre, 1966, *Értekezés a zenei tárgyakról. Interdiszciplináris tanulmányok*, fordította Fodor Tamás. In: Fülöp József (szerk.), *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Skelton, Geoffrey, *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, New York, George Braziller, 1965.

Spengler, Oswald, *A Nyugat alkonya – A világtörténelem morfológiájának körvonalai*, fordította Juhász Anikó és Csejte Dezső, Budapest, Európa Kiadó, 1995.

Stern, Günther Anders, *A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról*, fordította Ránki András, In: Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Szabó Csaba, 1970, *Hatékony zeneoktatásért*, *Igaz Szó*, XVIII. (9), (443–449).

Szabolcsi Bence, *A melódia története*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1957.

1957, *Régi muzsika kertje*, Zeneműkiadó, Budapest, 1957.

1968, *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, *Zenei lexikon III. (O–Z)*, Főszerk. Bartha Dénes, Budapest, Zeneműkiadó, 1965.

Szakolczay Lajos, 1979, *Öreg ház*, Csíki László darabja a kolozsvári Állami Magyar Színházban, *Magyar Nemzet*, XXXV. (34).

Székely Ferenc, 1982, *Szabó Duci*, In: Kacsir Mária (szerk.), *Színházi személyek*, Bukarest, A Hét, 1982.

Szücs Miklós, 1980, Cseresznyés kert. Harag György rendezése Újvidéken, *Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat*, XIII. (5).

Tarkovszkij, Andrej, *A megörökített idő*, Budapest, Osiris, 2002.

Tompa Gábor, 1985, Csehov, Harag, Efrosz, *Utunk*, XL. (49).

Ullmann, Jakob, Ou Xhronos. In Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (szerk.), *Was heißt Fortschritt?*, München, Edition Text + Kritik, 1998.

Vézner Károly (szerk.), *Latin-magyar szótár*, Budapest, Szent István Társulat, 1913.

Wéber Kristóf, *Alkalmazott zene*, Pécs, A PTE Művészeti Karának Kiadványa, 2005.

Wellmer, Albrecht, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, fordította Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019.

West, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992.

Wolford, Lisa, Grotowski's Art as Vehicle: the Invention of an Esoteric Tradition, *Performance Research* 3, 1998, 87. In *Cf. Ścisły program badawczy Dramat Obiektywny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. Prospekt [The strict research programme „Objective Drama” led by Jerzy Grotowski. Prospectus]* University of California at Irvine, 12 March 1984, trans., and ed. Grzegorz Ziółkowski, *Pamiętnik Teatralny*, 2000.

Internetes irodalom

A hét zeneműve Schumann: d-moll hegedű-zongora szonáta, op. 121. Elérhető URL-cím: <https://mediaklikk.hu/2017/04/17/schumann-d-moll-hegedu-zongora-szonata-op-121/>, letöltés dátuma: 2021. 08. 05.

Adorno, Theodor W., *Fragment über Musik und Sprache*. In *Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main, 1963, 11. Idézi Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*. In *Zenei logika és nyelvszerűség*, fordította Zoltai Dénes, Budapest, Typotex, 2006. Elérhető URL-cím: https://dtk.tankonyvtar.hu/bitstream/handle/123456789/13063/2011-0001-526_dahlhaus_az_abszolut_zene_eszmeje.pdf?sequence=2&isAllowed=y, letöltés dátuma: 2021. 03. 29.

Bakó Zoltán, „Ahol a zene öröklődik, mint a lúdtalp”, 2018. Elérhető URL-cím: <https://liget.ro/eletmod/ahol-a-zene-oroklodik-mint-a-ludtalp#>, a letöltés dátuma: 2021. 04. 06.

Balogh Géza, *Vahtangov fantasztikus realizmusa*. Elérhető URL-cím: <https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38362-vahtangov-fantasztikus-realizmusa>, letöltés dátuma: 2021. 08. 05.

Burghardt, Benedikt, *Az arany metszés formavilága a természetben és a zenében*, Elérhető URL-cím: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/benedikt_burghardt/disszertacio.pdf, letöltés dátuma: 2019. 10. 02.

Buzás Zsuzsa, Csontos Tamás, A nyelvi és zenei feldolgozási folyamatok kapcsolódási pontjai. In Zsolnai Anikó, Kasik László (szerk.), *Új kutatások a neveléstudományokban, A tanulás és a nevelés interdiszciplináris megközelítése*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem BTK Neveléstudományi Intézet kiadványa, 2016, (173–193). Elérhető URL-cím: http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/12239/1/ONK_2016_kotet.pdf, letöltés dátuma: 2021. 05. 21.

Dahlhaus, Carl, Mi a zene. In Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene*, fordította Nádori Lídia, Budapest, Osiris, 2004. Elérhető URL-cím: https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_mi_a_zene/ch19.html, letöltés dátuma: 2018. 10. 22.

Day, Sean, Some demographic and socio-cultural aspects of synaesthesia. In Robertson, L.C. & Sagiv, N. (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Synaesthesia*, New York, Oxford University Press, 2005. Elérhető URL-cím: <http://www.daysyn.com/Day2005.pdf>, letöltés dátuma: 2021. 05. 24.

Ewell, Philip A., *Music theory and the white racial frame*, Elérhető URL-cím: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf>, letöltés dátuma: 2021. 04. 11.

Fischer-Lichte, Erika, A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában, fordította Ungváry Zrínyi Ildikó. In *Játéktér*, 2012 őszi/téli szám. Elérhető URL-cím: <https://www.jatekter.ro/?p=4178>, letöltés dátuma: 2021. 03. 29.

Gadamer, H. G., A hallásról, fordította Simon Attila. In Gulyás Gábor, Sutyák Tibor, Vajda Mihály, Valastyán Tamás (szerk.), 2000, *Vulgo. Bölcséleti folyóirat*, Debrecen, C3 Alapítvány kiadó, II. (2). Elérhető URL-cím: http://www.old.art.pte.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf?fbclid=IwAR0JV3xiqqoV9DKdSFxddbDBNkrpWPKo_G-QMbWw8-ouBIEBD8Pi2jxDIjs, letöltés dátuma: 2021. 06. 01.

Goethe, Johann Wolfgang, Színtan, ford. Hegedűs Miklós, 2010. Elérhető URL-cím: http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf, letöltés dátuma: 2018. 11. 10.

Gumbrecht, Hans Ulrich, Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban? Wie man die Wirklichkeit der Literatur heute denken kann. In Uő.,

