

AZ OPERA, MINT KOMMUNIKÁCIÓ ÉS A MŰVÉSZETFILOZÓFIA (III. RÉSZ)

1. Felvezető a kommunikációról – a zene és kép, mint a kommunikáció

Amikor egy művészeti alkotáshoz - még inkább, amikor egy már kiválasztott színházművészeti produktumhoz - valamilyen formában közelebb szándékozunk kerülni, akkor igen bölcsen tesszük, ha előzőleg nem csak a műről, az alkotóművésről, az alkotás interpretációjáról, és a művel kapcsolatos egyéb körülményekről tájékozódunk, hanem arról is, hogy minderről ki is tájékoztat, orientál minket. Még körültekintendőbbben kell eljárunk, ha ezt a kitekintést az operaműfajban kívánjuk megtenni, azaz a kérdéses operának műelemzését, a aminket orientáló művészetelméleti- zenei szakember, – aki egyben kommunikátor is – milyen szakmai szempontok mellett „végzi”.

S még fokozottabban figyeljünk minderre, ha ez az elemzés művészetfilozófiai, esztétikai, avagy éppen erkölcsi/etikai síkon történik. A művészetfilozófus (zenetudós, zenetörténész, zeneesztéta, avagy gyűjtő fogalomban az egyszerűség kedvéért a zenekritikus) az opera tartalmával, cselekményével, individuálpszichológiai üzeneteivel, esetenként etikai/erkölcsi kérdéseivel foglalkozó „szakértője” azt milyen ideológiai alapról – előzőekben már láthattuk, hogy kívánatos eset lenne az ideológiamentesség – is közelíti meg mindezt. Ez „még hangsúlyosabbá” válik ilyenkor. A „szakértői hitelességet”, a zenekritikai hitelesség elfogadását, illetve annak ellenkezőjét sok minden befolyásolja, de kettő biztosan; az egyik maga, a valódi és hiteles (szak) tekintély, a másik, a kortársak közötti személyes és művészeti kapcsolat, azaz az alkotóművész, s művészeti alkotása, valamint az orientáló/ajánló közötti ilyen jellegű viszonyok milyensége. Ez utóbbi megismeréséhez viszont elengedhetetlen többek között az, hogy az „alkotó művész és ajánlója” pro, avagy éppen a „kontra”, azaz ez utóbbi esetében „ellen – ellenséges – e” a kritikus. A – kritika olvasójánál – kritikus személyisége, társadalmi helye, helyzete, illetve ezek az alkotóművészhez való egészséges, avagy éppen egészségtelen viszonyának ismerete, felismerése elengedhetetlen. Ha e kettő – a „szakteknitély” és az egészséges, – avagy láthatóan is nagyon ellenséges - viszony még egy időben/együtt is jelen van, akkor a kritika olvasójának ez a már utóbbi

semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül a művészeti elemzés, megközelítés során. /Lásd. a következő részben Baudelaire, Nietzsche, s mások, – mint „szaktekintélyeknek”, „művészalkatoknak” – Wagnerhez, illetve művészetéhez – kritikai hozzáállásait a pro és a kontra jegyeiben, avagy éppen az adott kor kultúrpolitikáját figyelembe vevő meghatározó viszonyt. /

2. A zene, mint kommunikációs aktus

Az ember a zene alkotóelmeit (ritmus, dallam, forma) évezredekken keresztül az evolúció során megtapasztalhatta, ezért azok „ősélményei”¹ közé tartoznak. A zene a természet hangjaiból vagy az emberi cselekvést kísérő zajok-hangok utánzásából ered. Az erős érzelmek, mint például a fájdalom, öröm, szenvedés kifejezésére szolgáló hangokból is alakultak ki önálló zenei hangzáskezdemények. Mindenesetre a kiáltás biztos, hogy meghatározó szerepet játszott az ének megszólalásában.

Bencze Lóránt D. Mac Lean írásaira hivatkozva az emlősgagy fejlődésével, a limbikus rendszer kialakulásával hozza kapcsolatba az utódgondozást, melynek során a szaglással szemben a látás és hanghallás érzékelése kap domináns szerepet. Ezzel függ össze az, hogy a hanghallás enyhíti a magánytól, a megsemmisüléstől való félelmet. A hangok mindenképpen jelentősen hatnak érzelmeinkre, s a verbalitással párhuzamosan fejlődik az érzelmek tudatosítása, így az érzelmek kikövetelik a szóbeli kommunikációt.

A különböző erejű, lejtésű, ritmusú zene, mint a kommunikáció vokális csatornája jelentést hordoz, tehát üzenetet közvetít.

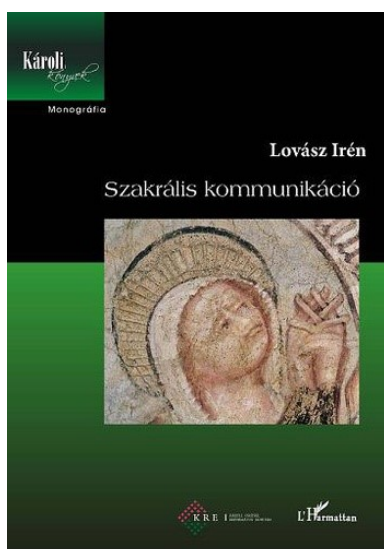
A kommunikáció jelenségét; a mechanizmusát – többek között a kommunikációs szakemberek – az autokommunikáció folyamatával írják le. Az autokommunikáció elméletét Lotman, észt szemiotikus dolgozta ki. Lotman megállapítja, hogy a kommunikációban két módot különböztethetünk meg. Az egyik a feladó-vevő (ÉN-Ő) kommunikáció, itt az üzenet kvantitívan ad hozzá a vevő tudatához. A másik az autokommunikáció (ÉN-ÉN), mely szerint mi vagyunk a feladók és vevők egyaránt, ez a tudás kvalitatív változáshoz vezet. Az első információt ad, a másik emotív jellegű. Az információ ugyanaz marad, csak

¹ Urbán Károlyné Varga Katalin: A zene - mint ősi nyelv - szerepe és lehetőségei a kommunikációban; <http://www.freeweb.hu/zeneterapia/rtf/ujdons/zenemintosi.rtf>

a kommunikáció folyamatában egy újabb gondolatot ölt, ez egy második kód beiktatásával történik. Ebben a helyzetben ugyanaz az én, de mégsem ugyanaz.²

Kontextus	kontextus változása
ÉN - üzenet 1 - üzenet 1 –üzenet 2 – ÉN	
Kód1	kód2

Ez a zene kommunikációjára, a zenei kommunikációra is igaz. /Az előadóművész és a közönség a zene hallgatásának folyamatában kvalitatív-minőségi, illetve belső változáson megy keresztül, ami végül katarzishoz vezet./ A kettős kód átalakítja az egész énképet.



3.A zene kommunikációs lehetőségei

A személy a legnagyobb és legmaradandóbb lelki-szellemi átváltozást a zene hallgatása során érheti el, hiszen ilyenkor a művészet – ami önmagában is formáló tényező - segítségével tapasztalhatjuk meg az új élményt.

Zenei érzékelés során az agyunk számos műveletet végez egymás után. Először a hangot, mint fizikai rezgést érzékeljük.

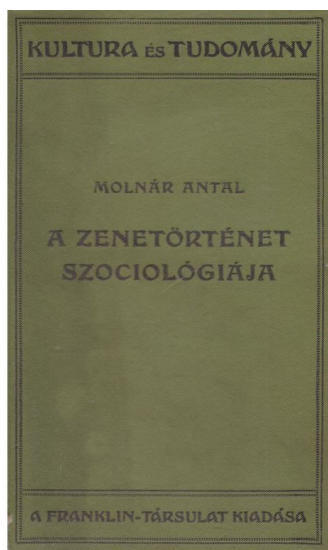
Ennek részletes kifejtése olvasható a korábban megjelent, alábbi PARLANDÓ linken;

<http://www.parlando.hu/2014/2014-3/2014-3-04-Erdosi.htm>

² Lovász Irén: Szakrális kommunikáció, Budapest, Európai Folklór Intézet, 2002

4. „AZ Új Zene - A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban” - Molnár Antal munkássága

Folytatva a zene, mint kommunikáció kérdéskörnek, annak is összetett megközelítése után Molnár Antal zenetudós „kommunikátori, kommentátori” munkássága sem hagyható figyelmen kívül. „A zenetörténet szociológiája” című munkájában így ír; *„Mert az állam nem a gazdasági és társadalmi fejlődés terméke, ...hanem mindétig a legmélyebb erkölcsi problémák kifejezése.”*³



Az adott kor művészete mindig saját kora értékeit, kultúráját, láttelejét igyekszik megformálni, tükröképet tartva a kor emberének. Egy műalkotás teljes megértéséhez nélkülözhetetlen az adott kor történelmi háttere, stílusismerete, tehát a korszellem, amiben a művész alkotott. Az egyes nagy történelmi korszakok a társadalom-lélek hatalmas egységeit jelentik, amelyeknek jellege ugyanúgy körülhatárolható, mint az egyén lelki mivolta. Az erkölcsi problémák feldolgozására, szembenezésére ösztönöz bennünket a művészet. Molnár Antal szerint a korszakokra bomlás a társadalmi psziché állapotának változásából keletkezik. *„A művész a szellem emberi eszköze, amelyen akarátát érvényesíti.”*⁴ De a művész még véletlenül sem választható el a maga korától és környezetétől, ő is teljes jogú tagja a társadalomnak. Ahogy a művész a kultúrvilág nélkül semmi, úgy a kultúrvilág sincs művész nélkül. A nagy művészzseni elvágyódik a kor társadalmából és egy idealisztikus eszményi világot épít fel, ezt a közönség később érti meg. *„A művész eszköz az evolúció kezében, ugyanakkor, amidőn a*

³ Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. Franklin-Társulat, Budapest. 1923. 12.o.

⁴ Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. 16.o.

kor legmagasabb lényegének bemutatója.”⁵ Tehát a művész tanítója saját korának, így az emberiség kultúrájának mozgató tényezője.

/ Itt jegyzem meg, hogy H. J. Moser négy pontban határozza meg a zenetörténet módszerét, amely egyúttal a zenemű kimerített elemzése, megértése szempontjából nélkülözhetetlen: idő-stílus (amikor, a zeneszerző alkotott), nép-stílus (ahol, a zeneszerző alkotott), zeneszerző egyéni stílusa és az egyes munka különleges vonásai/.⁶ Ha Demeter Tamás könyvének 174-175. oldalát is idézzük, akkor a Molnár-féle megközelítés máshol már így szól: „... képviselik az illető korszak társadalmának legmagasabb erkölcsi értékeit...társadalmi osztály szigorú és szilárd etikai elveivel.....társadalom etikai elveinek fölbomlásával.... vezető réteg erkölcsének elgyöngülése stb.”⁷



Nem gondolom, hogy ezek így egymás mellé tehetők lennének, – ahogyan ezt Molnár írta „A zenetörténet szociológiája” című munkájában, – mert a szociológiai tudomány fogalmi rendszerében ezek így egymás mellett nem férnek meg. Úgyszintén kérdéses számomra, miként álljak hozzá egységesen az alábbiakhoz a fentiek viszonylatában; „és mivel ez a tartalom már etikailag értékelhető, így az etikán keresztül átjárás nyílik esztétika és szociológia

⁵ Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. 20.o.

⁶ Erdősi-Boda Katinka: Szakdolgozat BA. 16. o.

⁷ Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. 174-175. o.

között”⁸, valamint „ebben az értelemben lehet tehát kapcsolatot teremteni etikai és esztétikai idealizmus, illetve szellemtörténeti szociológia között.”⁹

Demeter Tamás könyvében – annak Molnár Antaltól szóló később ismert részében azonban úgy érzem végül is a helyére kerülnek a dolgok; „*alighanem ilyen szellemű bírálat Molnár esetében is megfogalmazható lenne: a fogalomalkotás heterogén módjait – a szociológiai és a normatív – értékelő etikai-esztétikai – igyekszik egységesíteni úgy, hogy abból egy történelemfilozófiai vízió rajzolódjék ki a kultúrafejlődés menetéről és korszakairól.*”¹⁰ Zavaros történelem filozófiáról is ír, ennek közvetlen szomszédságában, pl. ekképpen „*erőszakot tettek az empirián egy egységes, egyetlen jelentésre összpontosuló fogalomrendszer javára*”.

A Magyar Televízió 1970-es évek oly népszerű „Nagy öregek” című arcképsorozatában nyilatkozó, az akkoriban már 85 éves Molnár Antal zenetudóssal készült interjú írásos változatában egy már teljesen letisztult megközelítéssel találkozhatunk.¹¹ Hosszú személyes visszatekintésével minden a „helyére” kerül.¹²

„Később rátértem az általános zeneirodalom művelésére, mert úgy éreztem, hogy Magyarországon e mellett (Bartók, Kodály zeneszerzői, előadóművészi munkája mellett – E-B K) az igen magasrendű alkotó muzsika mellett szükséges az esztétikai és történelmi részt (figyelem történelmi, és nem más) is kiépíteni. Ez mindig, mindenütt így volt az egész világon: a nagy alkotó művészek árnyékában mindig megjelentek a kommentátorok (zeneesztéták, zenekritikusok –E-B K). Mert az esztétikus, ugye, végeredményben kommentátor még akkor is, ha mondanivalóját önálló tudománnyá fejleszti. Hiszen a célja az, hogy ezeket a nagy alkotásokat jobban megértsék – nemde?”¹³ Azt gondolom, hogy ezt az attitűdöt, mely a szakma és a szellem iránti alázatból és tiszteletből ered, a zenekritikusnak mindenféleképpen érdemes napjainkban is követnie.

⁸ Demeter Tamás: A társadalom zenei képe – A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya. 75.o.

⁹ Demeter Tamás: A társadalom zenei képe – A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya. 76.o.

¹⁰ Demeter Tamás: A társadalom zenei képe – A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya. 82. o.

¹¹ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. RTV. Minerva, Budapest. 1978.

¹² Bónis Ferenc: Szinte minden művével új műfajt teremtett. In: Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi.

¹³ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 222.o.



Molnár „A zenetörténet szociológiája” címmel megjelent könyvéről az intejében – amely Magyarországon ilyen témában elsőként megjelent-, viszont már kissé visszafogottan emlékezik; „...ahogy az én könyvemben ez a téma megpendül, tudtommal sehol sem történt (a nagyvilágban – E- B K) meg ez az összefoglalás. Az első rendszeres zeneszociológia itt, Magyarországon jelent meg, ez az én könyvem.”¹⁴ Röviddel ez alatt mégsem ezt tartja számon; „...a legkiemelkedőbb könyvemnek kettőt tartok. Egyik az Új zene, amely (mellesleg „A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban” alcímmel látott napvilágot – E-B K) bevezetett a XX. századi legfontosabb zenei törekvésekbe. Másik a Zeneesztétika, amely 1938-ban jelent meg. Azt lehet mondani, hogy minálunk ez az első jelentős zeneesztétika.”¹⁵

A saját maga által használatos minősítés („megpendül” és „legkiemelkedőbb”) sok mindent elárul. Szociológiai könyvét 1923-ban adja közre, míg a másikat, az esztétikait 15 évvel később, 1938-ban, melyet lényegében egész életén keresztül ír. /A második kötetet csak az 1970-es évek elején fejezte be véglegesen. / Az interjúban beavatja a nézőket, hallgatókat a műhelymunkájába is; „Áttanulmányoztam nemcsak Kanttól, de még régebbről az európai filozófiának a hozamát és mindazt, ami a zenére és a művészetekre vonatkozik, és igyekeztem kialakítani egy egyéni szempontot, levonni a konzekvenciát mindabból, ami az európai bölcsletheben a zenefilozófiát jellemezte. Ezt alkalmaztam a zenére, és itt aztán természetesen egyáltalán nem helyeztem központba se Bartókot, se

¹⁴ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 222.o.

¹⁵ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 222.o.

*Kodályt, hanem magát a muzsikát Platónról kezdve.*¹⁶ Ehhez pedig egyáltalán nem is szabad semmit sem hozzátenni. Legfeljebb további – immár szigorúan szakmai magyarázatként való megjegyzését; „*Magának a zenei szerkezetnek, tehát a formának a szempontja majdnem teljesen kiesett.* (M. A. Zeneesztétika könyvének megjelenése előtt – E-B K) *Én ezt a központba helyeztem, ...hízlek magamnak azzal, hogy ez talán még a külföldi zeneesztétikai literatúrában is szép helyet foglalhatna el, ha ismernék....*”¹⁷ – fejezte be maliciózus formában. Végül a beszélgetés végén újra visszatér a „kommentátori”, az ismeretterjesztő munka fontosságára, amelyet mindig kitüntető szerepben tartott, de amely leginkább prezentálja egész filozófiai megközelítését a művészethez, a zeneművészethez a zenepszichológiától az etikáig.

„Én a magam részéről, ... azokban a műveimben, amelyeket a széles közönségnek írtam.....nemcsak a megértésre törekedtem – mármint az irodalmi megértésre – hanem arra is, hogy az a meggyőződés, az a szenvedély, az a gyönyörűségközlés, ami bennem a legfontosabb ilyen irányban, átragadjon az olvasóra...

*Hogy aki olvassa, annak az legyen az érzése, hogy az a muzsika, az a valami emberfelettien gyönyörű lehet, ha így írnak róla.”*¹⁸

Majd így folytatta tovább; „*Ha zeneszerzőről vagy zeneműről van szó, akkor az első ez: éreztetnem kell az olvasóval, illetve a hallgatóval, hogy százszázalékosan beleéltem magam az illető művész munkásságába és a szóban forgó zenemű tartalmába, értelmébe. Azt nem lehet kívánni, hogy valaki a zeneművészet nagy alkotásaihoz úgy közeledjék, hogy egy-egy előadás révén már a középpontjukba kerüljön. Az előadás inkább arra készlet, hogy az illetőt meggyőzze a munkásság, a hozzáállás szükségességéről, mert olyasvalamit kap aztán, aminek az értéke felülmúlhatatlan. Ezt kell éreztetni, ez a népszerűsítés feladata.*”¹⁹

A televíziós interjú készítőjének kérdésére, miszerint; – „*Van- e jelentősége az egész népre kiterjedő zenei oktatásnak a zene későbbi megismerésében?*” – Molnár igen szenvedélyesen válaszolt.

¹⁶ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 225.o.

¹⁷ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 225.o.

¹⁸ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 227-228.o.

¹⁹ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 228.o.

„Hát hogyan volna! Kodály munkássága erre irányult, és én Kodály növendékének vallom magam ezen a téren is. A magyar művelődésnek, a magyar közhangulatnak, a magyar életnek egyik legfontosabb összetevője és eleme az, hogy minél több ember foglalkozzon muzsikával, lehetőleg tevőlegesen,...de természetesen, mint laikus hallgató is, bizonyos felkészültséggel. Ez éppúgy hozzátartozik az emberséghez, mint minden egyéb etikai, anyagi és más szükséglet.”²⁰

Mindebből csak két mondatot ismételtek meg, illetve emelek ki;

a/. „...százszázalékosan beleéltem magam az illető művész munkásságába és a szóban forgó zenemű tartalmába, értelmébe.”²¹

b/. „...Ez éppúgy hozzátartozik az emberséghez, mint minden egyéb etikai, anyagi és más szükséglet.” Megkülönböztetve és kiemelve az etikai szükségletet az anyagi és más szükségletektől, amely utóbbiak társadalmi beágyazódásúak, és mint ilyeneknek pontosítását látványosan szeretné elkerülni, – az ideológiai semlegesség talaján állva

http://www.parlando.hu/2018/2018-3/Erdosi-Boda_Katinka.pdf

5. A zene és kép, mint a együttes kommunikáció

/Kommunikáció a befogadói oldalról, a „gyakorlati befogadás esztétikája” (**Aaron Copland**), és a „befogadás gyakorlati etikája” (**Dieter Schnebel**)/

Korábban írtuk; „ha az egyedüli helyes filozófiai úton (láncon) akarunk megmaradni (ahol nincsen ideológia, azaz nincs semmilyen megközelítés a szociológiai láncon), akkor a óhatatlanul és törvényszerűen el kell majd, hogy jussunk a „gyakorlati befogadás esztétikája”, és a „befogadás gyakorlati etikája” problémaköréhez, illetve a hermeneutika területére is.”

Én, a befogadás oldaláról megközelített zenehallgatói csoportokat, Aaron Copland felfogásában (a „gyakorlati befogadás esztétikája”) látom igen hasznosíthatónak, különösen a zenekritikai munkálkodás során. Meg merem kockáztatni, hogy a jó zenekritikának írásakor a kritikusnak, zeneesztétának, zeneetikával foglalkozónak e coplandi „kategóriákat” kell figyelembe vennie,

²⁰ Borus Rózsa (szerk.): A század nagy tanúi. 228-229.o.

²¹ „Beleéltem...” /lásd. Kovács Sándor zenepszichológiáját./

szem előtt tartania. Meggyőződésem, hogy az adott kritikának, illetve „szintjének” illeszkednie kell a kritikát olvasó zenehallgató befogadási szintjéhez, „zenét értéséhez”. Az ismeretterjesztés, a zeneetikai kritika csak ilyenkor lesz minden tekintetben „hatékony”.



Aaron Copland

Aaron Copland (1900–1990) „A zenehallgatásról”²² címmel publikált munkájában így ír; „Zenét mindannyian egyéni képességeinkhez mérten hallgatunk.”²³ Ez bizony valóban igaz, de egyáltalán még nem teszi lehetővé az egyes zenehallgató csoportok „felállítását”, mégis ez ad kiindulási alapot elméletének kidolgozásához. Elsőként azonban ezzel, magát a zenehallgatási folyamatot képes diagnosztizálni, majd azt már alkotóelemeire bontani. Három különálló hipotetikus szintet vezet be, - azaz „mindannyian három különálló szinten hallgatunk zenét” írja - az érzéki szintet, az expresszív szintet és a tisztán zenei szintet. Ezután már definiálja az egyes szinteket.

Az érzéki szint, amikor gondolkodás nélkül „a zenét a hangzás tiszta élvezetéért hallgatjuk”²⁴, és ekkor csak azt tudjuk, hogy lelkiállapotunkra jótékonyan hat a zene. E lelkiállapot elérése érdekében már tudatosan hallgatunk zenét, ennek az igénynek az eléréseért fordulunk a zene hallgatásához. (De, hogy minél többen tudatosan tegyék ezt, ahhoz természetesen kezdeti, külső segítség, külső indíttatás, mint például egy televíziós műsor kell elsőként.)

²² Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. Károli Gáspár Református Egyetem, L’ Harmattan Kiadó, Budapest. 2014.

²³ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 65.o.

²⁴ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 65.o.

„Belépnek egy eszményi világba, ahol nem kell gondolniuk a mindennapi élet realitásaira.”²⁵ – írja Copland, de még e gondolkodás nélküli szinten is felhívja a figyelmet; „Az olvasó így beláthatja, hogy a tudatosabb hozzáállás még ezen az elsődleges szinten is hasznos.”²⁶ Az átlag zenehallgató, de még a zeneértő számára is a nagyobb élvezetet nyújtó zene megkeresése, hallgatása előnnyel jár. (Ez is bizonyítja, hogy a szintek nem lehetnek egyúttal csoportképzők is.)

A második szintet expresszívnek nevezte el, holott tudja, maguk a zeneszerzők elzárkóznak „a zene expresszív oldalának bármilyen megvitatásától”²⁷. Sokan közülük magának a „mi is egy zenemű jelentése”²⁸ kérdésnek a felvetését is elutasítják. (A zeneszerzők elzárkózásának egyik oka a művészetnek az a kognitív aspektusa, melyet Kant tárt föl a 3. kritikában. A valódi zeneszerző, mint zeneszerző, a valódi festő, mint festő nem tud a saját művéről nyilatkozni. Csak, mint értelmező tud róla beszélni, de akkor már nincs privilegizált helyzetben még saját művével kapcsolatban sem, a többi szakmailag felkészült értelmezővel szemben.) Copland szerint nem szabad elvitatni, hogy a zenének van jelentése, bír valamilyen jelentéssel a hangok mögött, azaz kifejező, kifejezőerővel bír. Még akkor is, ahogy írja: ha feltesszük a kérdést; „*Ki tudod fejteni részletesen, mi ez a jelentés? Erre azt válaszolnám, >nem<. Hát ez okozza a nehézséget.*”²⁹ A továbbiakban Copland is eljut a zenei szimbolikához, amikor boncolgatja az egész kérdéskört; „...meddig mehet el az intelligens zenekedvelő, amikor valamely zeneműnek határozott jelentést tulajdonít? Azt mondanám, legfeljebb egy általános fogalomig. A zene különböző pillanatokban nyugalmat vagy elragadtatást, keserűséget vagy diadalt, őrlítő haragot vagy jóleső örömet fejez ki. Kifejezi e hangulatok mindegyikét, ...”³⁰. A zenészek erre mondják, hogy ez „kizárólag tisztán zenei jelentés”³¹, amely alatt azt értik, hogy verbálisan, írásban nem lehet kifejezni a zenei jelentést. Pedig lehet verbálisan, és írásban is körbejárni azzal, ha a zenehallgatás után felvilágosítást kapok, avagy annak során szerzett, kapott asszociációm tudatosítani tudom magamnak, magamban, illetve minderre képes vagyok. Azaz érzékeny vagyok-e, és felismerem-e, avagy felismertetik-e velem azt, hogy a zeneszerző művein

²⁵ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 65.o.

²⁶ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 66.o.

²⁷ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 66.o.

²⁸ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 66.o.

²⁹ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 66.o., Lásd még: Kovács Sándor: Zeneesztétikai problémák.

³⁰ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 67.o.

³¹ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 67.o.

keresztül mit szándékozik felém közvetíteni? Ez bizony egy kevert arányú érzelmi és értelmi szint már, de ezen belül – a sok „alszintűség” miatt – ez sem szociológiai csoportképző, mert még az egyéni igény és megelégedettség jelentősen befolyásoló/szétválasztó tényező.

„*A harmadik szint, amelyen a zene létezik, a tisztán zenei szint.*”³² Ennek a megállapításnak az igazság tartalmát, szakmaiságát sem a szakember, sem a laikus nem vonja kétségbe. Könnyen mondhatnánk, hogy az a zenehallgató, aki az első két szintet is „teljesíti”, és még „annál is több”, az a harmadik szintű zenehallgató. Vajon mi lehet az „annál is több” mögött? /Itt sem fedezhetünk fel majd valamiféle szociológiai csoportképzőt, hiszen eddigiekben is látható volt, hogy minden társadalmi csoportban mind a három szint, – avagy éppen Adorno tipológiája szerinti is – együtt és akár egy időben megtalálható. Bár jóllehet, hogy az is fennáll, hogy egy-egy szint, típus erősebben dominálhat egy-egy társadalmi csoporton belül, de a szint itt sem a csoport képzője./ A harmadik szinten már „valamilyen tudatos zenei műveltséggel” kell rendelkezünk, amely egyáltalán nem jelenti azt, hogy egyúttal gyakorló zenészeknek is kell lennünk. Mert az „*expresszív hangulaton túl ugyanis a zene magukban a hangokban és azok kezelésében is létezik. A legtöbb zenehallgató (azonban – E-B K) nincsen kellőképpen tudatában ennek a szintnek.*”³³ Mégis Copland bízik abban, hogy „*e könyv (kommunikáció – E-B K) dolga nagy részben az lesz, hogy jobban megismertesse őket a zenével ezen a szinten.*”³⁴, azaz tehát ez még mindig nem a zeneértő, a hivatásos zenész, a zeneművész szintje. Azt kell megértetni azokkal az emberekkel, akik erre a szintre fel akarnak emelkedni, hogy „*mi történik akkor, ha a hangokról van szó*”³⁵. Felvezetésként azt írja; „*... mindenekelőtt ahhoz, hogy a zeneszerző gondolatmenetét követni tudja, tudnia kell valamit a zenei forma alapelveiről. Ezeket az alkotóelemeket hallgatni nem jelent mást, mint tisztán zenei szinten hallgatni a zenét.*”³⁶ És ez analóg azzal, hogy „*tudatosabb módon kell hallgatnia a dallamokat, a ritmusokat, a harmóniákat, a hangszíneket.*”³⁷ Itt a tudatosabb szón van a hangsúly, hiszen ezek felismeréséhez még mindig nincs szükség zenei szakismeretre.

³² Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

³³ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

³⁴ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

³⁵ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

³⁶ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

³⁷ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 68.o.

A színházi gyakorlatban, (akár opera, akár zenei koncert hallgatása során) ezen szintek leírásával még érzékletesebben, „elsajátítás” igényével írja le a fentieket. A teljesség nélkül szemléltetésként, néhány sorát ide írom;

„...a színház olyan hely, ahol kellemes lenni. Színházi reakcióinkban ezek a mozzanatok jelentik az érzéki szintet. A színház expresszív szintjét abból a hangulatból lehetne levezetni, amelyet a színpadi történések ébresztenek”³⁸ bennünk.

„A cselekmény és a cselekmény kidolgozása (itt keresendők direktben az opera erkölcsi/etikai tartalmú üzenetei, pedagógiai, pszichológiai hatásai - E-B K) tisztán zenei szintünkkel egyenértékű. A drámaíró éppen úgy alkot meg és dolgoz ki egy karaktert, ahogyan a zeneszerző alkot meg és dolgoz ki egy témát. Minél inkább tisztában vagyunk azzal, hogy a művész hogyan kezeli anyagát ezeken a (különböző - E-B-K) területeken, annál inkább válunk intelligens hallgatóvá – nézővé.”³⁹ És az ehhez vezető út nem más, mint ahogy írja; az *„olvasónak tehát a mind aktívabb zenehallgatásra kell törekednie.”⁴⁰*, illetve egyenértékű módon >tudatosabb< zenehallgatóvá, színháznézővé, operaszeretővé és kritikaolvasóvá célszerűvé válnia. S ehhez tegyük hozzá, hogy ezért a zenekritikusnak, zeneesztétának, valamint a zeneetikával foglalkozónak nem csak feladata, hanem óriási felelőssége is van - e három szint ismeretében, illetve alkalmazásával - az „aktívabb”, a „tudatosabb” zenehallgató, színháznéző, kritikaolvasó kialakulásában, „kialakításában” az ismeretterjesztő munkája során.

Dieter Schnebel „Látás és/vagy hallás” című tanulmánya⁴¹ sajátos módon a fiziológiai befogadás oldaláról („a befogadás gyakorlati etikája”) ezzel a mondattal kezdődik: *„Mind a színházakat, mind az operát már jó ideje elárasztják azok az előadások, amelyekben a látvány önállósul, sőt uralkodóvá válik”.* Majd Schnebel a továbbiakban így ír; *„A gazdag vagy pusztán drasztikus képi események azonban gyakran annyira lekötik az ember figyelmét, hogy ennek a nyelvi megértés látja kárát....,hol a képek ereje szorítja háttérbe a zenét,....akadályozza – vagy tereli rossz irányba – a hallást,..... mint az operában is, végzetes lehet, ha a hallás a látással szemben elsikkad.”⁴²*

³⁸ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 69.o.

³⁹ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 69.o.

⁴⁰ Aaron Copland: A zenehallgatásról. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 69.o.

⁴¹ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 156- 160. o.

⁴² Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 156.o.

Gondolatsorát Schnebel akképpen folytatja, hogy korábban és azonban; „*A romantikus operákban a színpadképre és a jelenetekre vonatkozó utalások pontosabbá és részletesebbé váltak, Wagner és Verdi érett operáiban pedig már mintegy maguk is a kompozíció részét képezték.*”⁴³ Ezzel nem mond mást a szerző, mint hogy az utalásoktól való minden eltérés a komponista szerzői munkájának figyelmen kívül hagyását jelenti. Hiszen, mint írja Wagner operái „*már minden dimenziójukban kidolgozott összművészeti alkotások, amelyekben a díszlet, a fény és a színpadi történés maga is meg lett komponálva, és az időbeli lefolyás tekintetében szigorúan össze lett hangolva a zenével*”, ... „*úgyhogy a rendezés számára szinte nem is marad mozgáster.*”⁴⁴



Dieter Schnebel (1930-2018) német zeneszerző

„*Ideje lenne végre, hogy újra az eredeti művekhez hűen rendezzék az operákat.*”⁴⁵ – vonja le a konklúziót Schnebel, de egyáltalán nem zárja le itt mondanivalóját, hanem ennek kíméletlen bizonyításához fog hozzá. Többek között, hogy Wagnernél „*gyakorlatilag filmforgatókönyvként is lehet olvasni a partitúra scenikai megjegyzéseit és a szöveget*”⁴⁶, és ha ezt elfogadjuk, – mást nem is tehetünk, – akkor e „filmre, filmszerű partitúrára” nem szabad, nem szabadna egy „másik filmet” fölé rendezni, tenni, sem szakmailag, sem művészileg, és ráadásul még ez nem is etikus.

⁴³ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 157.o.

⁴⁴ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 157.o.

⁴⁵ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 157.o.

⁴⁶ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 157.o.

Mintegy ellenpéldaként, zárójelben jegyzem meg, a filmzene ellenkező utat járt be a némafilmtől a hangos filmig, kezdetben csak némafilm volt, majd a mai napig is a filmzene csak „érzelmi plusz aláfestésére” szolgál. Szolgál, és nem válik „uralkodóvá”, és ez igen lényeges különbség. Azt is megemlíti, hogy egy hangosfilmnél mennyire nagy hatása van a csendnek, mely *„félelmet kelt, a halál metaforájaként hat, ... fenyegető, ... hiány jeleként”*⁴⁷ fogjuk fel, és kezd eluralkodni rajtunk. Ebből rövid időn belül újra vissza kell térni a beszédhanghoz. A zene nem élhet önálló életet a film nézése közben, még akkor sem, ha a filmtől önállóan is megállja helyét, akár még ha koncertpódiumra is kerül. A zene a film esetében természetesen csak illusztratív, a látvány „akusztikus” megkettőzése, a hangulatteremtés fokozására szolgál, és azt technikailag is később illeszti a képi anyaghoz, azaz az időbeliség kérdése is fontos az alkotás során. Elmondhatjuk, hogy a filmművészet szinte fordítottja az operának; *„a zenedrámában zenei történés megy végbe, amely a színművészetet is magában foglalja, a filmben egy autonóm képi történés”*⁴⁸ van, nyelvi és zenei elemekkel, másképpen fogalmazva – képdráma szöveggel és hanggal kifejezve. Szakmailag úgy mondják; „hangot a kép alá”. A „hangkulissza” szakmai kifejezését is használják, mert a filmzene csak illusztratív, térbelivé tett, saját idővel nem rendelkező zene, amelyet azonban az operazenéről semmiképpen sem mondhatunk el.

Divatos manapság – a posztmodernizmusnak mondott kereteken belül – olyan operaelőadások rendezése, amelyeknél az az érzésünk, hogy szinte elvitték az egészet a képdráma irányába, úgymond „live filmelőadást” látunk. Miért baj ez?

Schnebel szerint ugyan *„a filmtől eltérően, ahol a néző – mivel a kamera a szem – csak egy adott látásmód részese, a színházban az illúzió közvetlenül (teljes – szélesebb perspektíva a meránál – E–B K) a szemünk előtt játszódik, és válik átélhetővé.”* Ettől válik a színházi jelenlét, az igazi „előadás” személyessé, nagyobb élvezetté. Ellenben a tudatosan képdrámás operaelőadás **rendezése során**, - amellyel lényegében a zeneszerző üzenetét a rendező saját maga üzeneteivel felülírja, akár rossz esetben még azt meghamisíthatja is - ilyenkor *„a néző a saját drámájaként érzékeli (a látottakat, másképpen fogalmazva a képdrámát – E-B K), amelyek ezért közvetlenebb módon képesek”* rá hatni. Nem érvényesül a „tudatalatti távolságtartás”, amint az a filmnézés alatt fennáll. A

⁴⁷ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 157.o.

⁴⁸ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 158.o.

látványnak abszolút, szinte kizárólagos szerepe lesz, háttérbe szorítva a hallást, s ezzel egyenértékűen az opera zenéjének élvezését.

A tanulmány szerzője finoman el is marasztalja az ilyen operaelőadásokat; „Következetesebb dolog lenne, ha nem követnének el erőszakot azáltal, hogy bizonyos műfajhoz tartozó, meglévő műveket más műfajba transzformálnak, hanem rögtön az új művészeti formának megfelelő darabokat alkotnának, ahogy ezt már néhány jelentős művész meg is tette. A zeneszerzők számára is gyümölcsözőbb lenne, ha.... rábíznák egy tehetséges rendezőre vagy díszlettervezőre, hogy ő vigye sikerre a darabot”.⁴⁹ Igaz, hogy erre az „új művészeti formára” már nem lesz elmondható, hogy klasszikus opera, és egyáltalán nem biztos, hogy az operaház épületében adják majd elő, de az viszont biztos, hogy nem operakritikát fognak írni az ilyen előadásról.

Igen erős kritikával él, amikor így fejezi be mindezt; „*ma általában valóban a látvány előnyben részesítését állapíthatjuk meg – a látás és a hallás pedig el van szakítva egymástól. Ennek valószínűleg rejtett politikai okai vannak: a látásra korlátozódott (korlátozott – E-B K) ember (könnyebben – E-B K) manipulálható, a szemet ugyanis könnyebb megtéveszteni, mint a fület.* (Nem is gondolhattuk volna, hogy a politika, ideológia, mint manipuláció, még ebből az irányból is „jelentkezik” – E-B K) *A látóérzéket sok mindennel kiszolgálják (show – E-B K)*”⁵⁰, miközben a hallóérzéket pedig „vizualizált zenével” árasztják el. Továbbá megjegyzi, hogy; „*A posztmodern képimádat, illetve a látás ilyen kultusza láttán inkább egy csöndes és homályos színházra vágyunk, ahol mind a hangzás, mind a látvány tekintetében kevés dolog magához térjen, és megfelelő viszonyba kerüljön egymással – hogy tehát a két elválasztott, a látás és a hallás újra egyesüljön.*”⁵¹ Dieter Schnebel ezzel a lírai óhajával zárja sorait.

Függelék:

A Parlando 2020/4. <https://www.parlando.hu/2020/2020-4/Erdosi-Boda-Katinka.pdf> és 2020/5. <https://www.parlando.hu/2020/2020-5/Erdosi-Boda-Katinka-II-resz.pdf>, illetve a következő számaiban a doktori

⁴⁹ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 159.o.

⁵⁰ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 160.o.

⁵¹ Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás. 160.o.

disszertációból szerkesztett formában (címe: „A wagneri műalkotás, a zenedráma és hermeneutikai, zeneetikai alapjai – A bolygó Hollandi”) szemelvényeket adok közre, különös tekintettel a szakdolgozat zenetörténeti, művészetpedagógiai, és zeneetikai fejezeteiből, kiegészítve a témához kapcsolódó megjegyzésekkel, linkekkel.

A zene és kép, mint (együttes) kommunikáció, másképpen fogalmazva; a „gondolatok zenedrámatól a képdrámáig” megközelítést jelentik számomra. Véleményem szerint ez az operaművészetnek, a zenedrámának, mint művészetpedagógiai/zenepedagógiai, zeneszociológiai, zenepszichológiai, művészetfilozófiai/zeneetikai és zenei ismeretterjesztési kérdések megválaszolását kívánja. Végül is összességében nem más; mint az operaművészet jelenléte és megjelenítése a hazai operaszínpadokon, az online zenei sajtóban, zenepedagógiai szaklapban, a kulturális Tv és rádió csatornákon, operafilmeknek a filmművészetben, s mindezek műelemzését, műkritikáját jelenti. Minderről tudományos – szakmai fórumot rendez a Klebelsberg Kunó Emléktársaság 2020 november 29 – én. /Lásd. a fórum külön meghívóját a www.parlando.hu -n/

Legányné dr. Erdősi-Boda Katinka szakmai életrajza: Középiskolai tanulmányait a Szent István Király Zeneművészeti Konzervatórium két szakán párhuzamosan végezte hangkultúra (zenei újságírás) szakon, majd 2010-ben - második szakként - klasszikus zenész-orgona szakképesítést is szerzett. Felsőfokú tanulmányait a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Vitéz János Karán folytatta, 2011- ben annak kommunikáció és médiatudomány (BA) szakán, ezután Bölcsészet - és Társadalomtudományi Karán mozgóképkultúra-és médiaismeret – etika (MA) tanári szakon diplomázott 2014. június 20-án. Egyházzenei (karvezetés és orgona, kántor) tanulmányait 2015 tavaszán BA szinten, diplomavédéssel zárta. A Pécsi Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskoláján, művészetfilozófia területén doktorált 2019. május 17-én. (Szakdolgozatának címe: A wagneri műalkotás, a zenedráma és hermeneutikai, zeneetikai alapjai-A bolygó Hollandi”.) A Magyar Katolikus Újságírók Szövetségének /MAKÚSZ/ és a Magyar Újságírók Szövetségének /MÚOSZ/ tagja, illetve 8 évig, 2016-ig a Klebelsberg Kuno Emléktársaság szóvivője volt, jelenleg ügyvezető elnöke. 2016-ban a MAKÚSZ Sinkó Ferenc díj elismerésében részesült, amelyet pályakezdő, 30 év alatti újságírói tevékenység elismerésére alapítottak, s a MAKÚSZ Táncsics – díjasaiból álló kuratórium döntése alapján, „a díjazott művészeti, művészettörténeti, kritikai írásával érdemelte ki”. 2017-ben „András a szolgalegény és az ifjú Klebelsberg gróf” címmel megjelent két kötetes könyvet – társszerzőként – jegyez. Publikációi rendszeresen megjelennek a Parlandóban.

„A zene és kép, mint kommunikáció”

Korunk életszemlélete és moralizálás a művészetben

Szakmai fórum- KLEBELSBERG KUNO NAPOK

A Klebelsberg Kuno Emléktársaság alapításának 20. évfordulóján, Pesthidegkút egykori lakója, a néhai vallás- és közoktatásügyi miniszter emlékére, - aki 1875. november 13-án született, és akinek kastélyát 2016/17 években újjította fel az állam – eseménysorozatot rendezett, ahogy ezt idáig minden évben tette, de a járványügyi rendelkezések végett ez a szakmai fórum már az online térbe kerül, amelyre tisztelettel meghívja Önt. /Az eseménysorozat e napját a pesthidegkúti Klebelsberg Kultúrkúriában rendeztük volna, a Klebelsberg Kastély közvetlen szomszédságában./

Téma: Művészetpedagógiai, művészetpszichológiai, művészetfilozófiai – zeneetikai kitekintés, egyes kérdéseinek megjelenése e szakmai, illetve kulturális területeken, ezek megvitatása a klebelsbergi szellemi örökség és korunk életszemlélete, moralizálás jegyében, különös tekintettel mindez a médiában, az online felületeken.

A fórumon elhangzó és felvezető gondolatokról, a témáról előzetesen olvashatunk a PARLANDÓ 2020/4 és /5-ös, valamint /6-os számában, az Emléktársaság ügyvezető elnökének, Legányné dr. Erdősi – Boda Katinka írásában „Az opera, mint kommunikáció és a művészetfilozófia” c. alatt.

https://www.parlando.hu/2020/2020-4/Erdosi-Boda_Katinka.pdf

https://www.parlando.hu/2020/2020-5/Erdosi-Boda_Katinka-II-resz.pdf

Kérjük, hogy a fórumon részt venni szándékozók küldjék el gondolataikat, tetszés szerinti formában 2020. december 15-ig az erdosik@t-online.hu címre. Bővebb felvilágosítással szolgálunk a 0630/9731725 telefonszámon.

Köszönettel: Dr. Erdősi Károly, a Klebelsberg Kuno Emléktársaság szóvivője.

