

10.

Verbális és zenei összetevőkből álló multimediális szövegek koherenciájának vizsgálata¹

Gellért Rita

1. Bevezetés

A szöveg koherenciájának vizsgálatakor számos szövegfajttával foglalkoznak, a szótárcikktől elkezdve egészen a receptekig, azonban az elemzések középpontjában szinte egyáltalán nem állnak dalszövegek, dacára annak, hogy nagyon sok esetben találkozunk olyan slágerekkel, amelyek szövege egyszerűen értelmetlennek tűnik, ha kizárólag a verbális síkot elemezzük a szövegnyelvészet keretében. Ugyanakkor a hallgatóban ezekben az esetekben valahogy mégsem merül fel annak gondolata, hogy itt nem szövegről van szó, hanem csupán egymás mellé helyezett, össze nem kapcsolódó mondatokról vagy akár szóláncokról.

Ennek egyik legfőbb oka feltételezésem szerint az lehet, hogy a zenei síkon olyan ismétlődések, összefüggések figyelhetők meg, amelyek biztosítják azt, hogy a dalt kerek egésznek, koherensnek érezzük annak ellenére, hogy a verbális összefüggés nem vagy csak töredezetten jelenik meg. A zenei sík tehát segítséget nyújt abban, hogy a szöveg mögé valamiféle tényállás-együttest helyezünk, azaz konstringens képződménynek tudjuk azt elfogadni (Petőfi 2009: 55). A következőkben éppen ezért azt mutatom be, hogyan kapcsolódik össze beszéd (hangzó nyelv) és zene, s milyen felépítésbeli hasonlóságok jellemzik őket; mely nyelvészeti keret nyújthat ideális alapot a multimediális szövegek vizsgálatához, végül pedig saját elemzéseimen keresztül világítok rá arra, hogyan képes támogatni a zenei összetevő a verbálisan kifejeződő jelentést (jelentéstöredéket).

2. Beszéd és zene összehasonlítása

A zene és a beszéd észlelése a hallás területén minden bizonnyal a két legmagasabb szintű észlelési folyamat: bár a két akusztikus inger sok jellemzőben osztozik, ugyanakkor sokban el is tér egymástól. Egyik legfontosabb közös jellemvonásuk, hogy mindkettőt szándékosan hozzuk létre azzal a céllal, hogy valamilyen információt közöljünk másokkal. Erre természetesen a beszéd sokkal alkal-

¹ A rendszeres és gondolatébresztő konzultációkért, illetve a dalok zenei elemzésében nyújtott segítségért szeretnék köszönetet mondani Király Levente Zsoltnak, a Debreceni Egyetem Zenetudományi Kara óraadó tanárának.

masabb, ugyanakkor a zene is képes hangulatok, érzelmek, de akár egészen komplex jelentés közvetítésére (Csépe–Győri–Ragó 2008: 255). Amint a későbbiekben látni fogjuk, szintén lényeges hasonlóság, hogy mind a nyelv, mind a zene meghatározott struktúrával rendelkezik: „A beszéd beszédhangokból épül fel, amelyek szavakba, azok pedig mondatokba szerveződnek. A zene esetében az alapvető építőelem a zenei hang, amely zenei motívumokba, futamokba, végül egy egész darabbá szerveződik” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 256). Ezek a struktúrák természetesen nem spontán folyamatok eredményei, létrejöttüket szigorúan meghatározott szabályok alakítják. Mindezekon kívül mind a beszéd, mind a zene észlelése tanulás eredménye, és mindkettő univerzális, azaz minden ismert emberi kultúra esetében megtalálható (Csépe–Győri–Ragó 2008: 256).

A beszéd és a nyelv összehasonlításakor a számos hasonlóság mellett néhány markáns különbséget is felfedezhetünk. „A legnyilvánvalóbb eltérés, hogy a beszédet csak egyetlen »eszköz«, az emberi beszédképző rendszer tudja létrehozni, míg a zene rengeteg hangszeren (köztük az emberi beszédképző szerveken) megszólalhat” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 256). Felfigyelhetünk ugyanakkor egy nagyon lényeges akusztikai eltérésre, amely a két inger feldolgozására gyakorol fontos hatást. Számos empirikus kutatás bizonyította ugyanis, hogy a beszéd esetében nincsenek kis hangmagasság-változások, ám helyettük sokkal nagyobb szerephez jut a gyors idői változások feldolgozása, a zene esetében pedig pont ennek fordítottját tapasztalhatjuk: itt nagyon ritkán fordulnak elő a beszédben tapasztalt gyors idői változások, cserébe kiemelt jelentőséggel bír a hangmagasság akár egészen kismértékű megváltozásának detektálása (Csépe–Győri–Ragó 2008: 256).

Zene és beszéd legnagyobb különbségét azonban egyértelműen az adja, hogy míg a beszéd esetében könnyedén magyarázatot tudunk adni annak kialakulására és fennmaradására, a zenénél ez már korántsem ilyen egyszerű, hiszen látszólag nincs semmiféle haszna. Sokan sokféle módon próbálták magyarázni a zene evolúciós hátterét: ezek könnyen áttekinthető összefoglalását adja a zenei kognícióval foglalkozó neves professzor, David Huron 2001-es cikke. Az evolúciós magyarázatok között található a szexuális szelekcióhoz kapcsolódóan a társválasztás, egyes elképzelések szerint ugyanis a jól éneklés képessége jelezheti azt, hogy az illető jó egészségnak örvend. Más elméletek szerint a zene erősíti a csoportkohéziót, illetve hozzájárul a csoportos munka koordinálásához, valamint a beszéddel együtt csökkenti az emberek közötti konfliktusokat (Huron 2001: 47). Ezen magyarázatok egyike sem szolgál azonban meggyőző bizonyítékkal arra nézve, hogy a zenének evolúciós szempontból tényleg fontos szerepe van, tehát nem tudjuk azt, hogy miért maradt fenn a zene létrehozására és élvezetére vonatkozó képességünk, ugyanakkor a zene mégis nagyon fontos szerepet játszik az életünkben (Csépe–Győri–Ragó 2008: 254).

3. Zenei kogníció

Előzőekben láthattuk, számos példa bizonyítja, hogy a zene és a beszéd mennyire szoros egységet alkot egymással: ennek fényében érdemes megvizsgálni, hogy milyen mentális folyamatok zajlanak le a befogadóban zenehallgatás közben, hiszen ez közelebb visz minket ahhoz, hogy vajon miféle jelentésteremtő szerepe lehet a multimediális szövegekben a zenei síknak. A zenében éppen úgy megtalálható a rendszer, a szerkezet, a ritmus, az időzítés és a véletlenszerű hangok frekvenciájának megkülönböztetése, mint a beszélt nyelvekben: ezek adnak jelentést a hangzásnak. Ráadásul „a zenei hangok a többi hanghoz hasonló feldolgozási folyamatokon esnek át, és ennek megfelelően azok az agyi területek, amelyek a zenét feldolgozzák, sokban átfednek azokkal a területekkel, amelyek a többi hangot, mint például a beszédet vagy a környezeti hangokat dolgozzák fel” (Vas 2015: 78).

A következőkben két, viszonylag könnyen megragadható fogalom, a zenei hangmagasság és a zenei ritmus észlelésével foglalkozom: „ez a két jellemző azért különösen fontos, mert a zene leginkább pszichológiai és humánspecifikus aspektusát ragadják meg” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 255). E két szint felépítésében rendkívüli hasonlóságot mutat a nyelvhez, mindkettőre igaz ugyanis, hogy egyszerű, jól meghatározható elemekből bonyolult és sokrétű szerveződésű mintázatok jönnek létre, melyek természetesen nem véletlenszerűen épülnek egymásra (Csépe–Győri–Ragó 2008: 255). A struktúra első szintjét a zenei felszín alkotja: a különböző hangmagassággal, hangszínnel, hangossággal és időtartammal rendelkező hangok szekvenciális és egyidejű sorozata. Ezekből a hangokból egy következő szinten két független, hierarchikus szerveződésű struktúra jön létre: a ritmus és a zenei hangmagasság. Ha azt akarjuk tehát megérteni, hogyan is történik egy zenei darab észlelése, e két szintet érdemes vizsgálataink középpontjába állítani.

3.1. A ritmus vizsgálata

A ritmus bizonyos események szabályos időbeli szerveződésére vonatkozik. Nemcsak a hangok észlelésében, de a mozgások produkciójában is szerepet játszik: sőt, nagyon erős kapcsolat mutatható ki a kettő között, mivel az emberek könnyedén képesek a mozgásukat egy szabályos ritmusú hangsorhoz szinkronizálni. A zene ritmusához szinkronizált mozgás azonban korántsem egyszerű tevékenység, mivel nem követi a ritmikai egységet, hanem pontosan azzal egyszerre hajtjuk végre (Csépe–Győri–Ragó 2008: 257). Ezt azonban csak úgy tudjuk megtenni, hogy anticipáljuk, vagyis megpróbáljuk bejósolni, előre megtervezni a mozgás pontos idejét. A ritmus észlelésének ez az anticipáció az egyik legfontosabb jellemzője, a másik lényeges vonása pedig az, hogy minden esetben valamiféle csoportosítást foglal magában. Ez a csoportosítás annyira erőteljesen van jelen, hogy nagyon gyakran ott is csoportokat észlelünk, ahol egyébként nincsenek: „Ha a hallgatónak azonos hangokból álló és azonos hosszúságú

szüneteket tartalmazó hangsort mutatunk be, akkor hajlamosak a hangokat kettésével, négyesével vagy nyolcasával csoportosítva hallani, és a csoportok első hangját kiemeltebben észlelni” (Vas 2015: 85).

A ritmikai elemek a zenében a meghatározott hangmagassággal, hangerővel, hangszínnel és időtartammal rendelkező hangok, illetve az ezeket elválasztó szünetek. A ritmus a különböző időtartamú hangok váltakozásából jön létre, melyekre az jellemző, hogy szabályos viszonyban állnak egymással. Ugyanakkor „a ritmikai elemek váltakozásának háttérében magasabb szintű szerveződést is találunk, mégpedig egyfajta szabályos lüktetést, a metrikus lüktetést” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 257). A ritmikai elemek azon kívül, hogy váltogatják egymást, bizonyos csoportosulásokat is létrehozhatnak, ezek a csoportosulások pedig az egyes hangok hangsúlyviszonyainak váltakozásából erednek. A hangosabb és halkabb, más szóval hangsúlyos és hangsúlytalan hangok szabályos váltakozása hozza létre az ütemet. „A zenei ritmus tehát egy nagyon speciális, semmilyen más emberi tevékenységben nem jelentkező hierarchikus szerveződést mutat, ami ráadásul kettős: egyrészt a közelségen, hasonlóságon, jó folytatáson stb. alapul (csoportosítás), másrészt pedig a hangsúlyos és hangsúlytalan ritmikai elemek szabályos váltakozásán (metrum)” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 258).

3.2. A dallam szerveződése

A ritmus mellett a zenei észlelés másik alappillére a hangmagasság szerveződése, mely a zene esetében nagyon különös módon működik. Egyrészt meglepően kis frekvenciatartományt ölelnek fel azok a hangok, amelyeket felhasználnak a zenei darabokban, másrészt szinte kizárólag olyan hangok építik fel a zenét, amelyek meghatározott frekvenciaértékkel rendelkeznek (Csépe–Győri–Ragó 2008: 259). Ez azt jelenti, hogy valójában nem az abszolút hangmagasság az, ami számít, hanem a hangok közötti intervallum, vagyis a hangköz. Ez utóbbi két különböző módon szerveződhet: a hangok megszólalhatnak egyidejűleg, azaz szimultán (ekkor akkordokat alkotnak) vagy egymás után (ilyenkor dallamot hoznak létre).

A hangok közötti viszonyok egyik nagyon fontos következménye, hogy a frekvencia-erőviszony befolyásolja, hogy mennyire kellemes az adott hangköz hallgatni (Csépe–Győri–Ragó 2008: 260). Az egyszerre megszólaló hangok esetében azt találjuk, hogy minél egyszerűbb a viszony, annál kellemesebb hallgatni őket, és minél komplexebb, annál kevésbé kellemes, vagy más szóval diszsonáns. Ugyanakkor a szekvenciális szerveződésben a kis hangközök sokkal gyakoribbak, és sokkal inkább természetes hangzásúak, tehát konsonensek. A dallam észlelése azonban több mint az egymást követő zenei hangok egy hallási áramlatba csoportosítása. Úgy tűnik ugyanis, hogy „a dallamot valójában nem hangjegyek sorozataként, hanem mintázatokat közötti viszonyként észleljük” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 260). A *Hull a pelyhes fehér hó* ugyanaz a gyermekdal marad akkor is, ha különböző hangszeren, tempóban vagy hangnemben

játsszák el. Sőt, akkor is felismerjük, ha különböző zenei stílusokban, például rock-and-roll vagy dzsesszstílusban szólal meg.

3.3. A tonális rendszer felépítése

A zenei hangoknak van még egy – az eddigiekben tárgyaltaknál is absztraktabb – szerveződési formája, ez pedig a zene tonális szerveződése. A tonális rendszernek két fontos jellemzője van: egyrészt a zenében a dallamot alkotó hangokat nem önmagukban, hanem egy kitüntetett hanghoz, a tonális központhoz vagy tonikához képest észleljük. „A tonika egy adott hangnem hangsorában a legfontosabb és legstabilabb hang, ez adja az adott hangnem nevét is” (Csépe–Győri–Ragó 2008: 263). A tonika az egész rendszer viszonyítási pontjaként működik, ugyanis ez a hang, valamint a rá épülő harmónia zárja a zenei darabokat, és minden egyéb hangot ehhez képest ítélünk meg.

A tonális rendszer másik fontos sajátossága, hogy az egy oktávon belüli 12 lehetséges hang (7 egész és 5 félhang) hierarchikus szerveződést alkot, amelyet hangtérnek nevezünk (Csépe–Győri–Ragó 2008: 263). A hangtérben lévő hangokat a tonikához viszonyítjuk, tehát minden hang meghatározott frekvenciaviszonyban áll vele. A hierarchia magasabb szintjén lévő hangok pontosabban felidézhetők, valószínűbben várjuk el őket egy dallamban, inkább észleljük őket záró hangként. Minden valószínűség szerint ezt a tudást a zenével való tapasztalat révén szerezzük meg, de nem direkt tanulás által. Sokkal inkább arról van szó, hogy minél több zenét hallgatunk, ha nem is tudatosan, de annál inkább tisztába jövünk a zenét felépítő szabályszerűségekkel.

Ha alaposabban megvizsgáljuk a fenti zenei szerveződési szinteket, észrevehetjük, hogy mindegyikben közös a csoportosításra való törekvés: ugyanis „attól a pillanattól kezdve, hogy ha akár két vagy három elemből álló inger éri bármelyik érzékszervünket, már fennáll annak lehetősége, hogy egységes szerkezetbe foglalva kezeljük azokat, nevezetesen, nemcsak a befogadás pillanatában, hanem az »elraktározás« során” (Vas 2015: 47). Később ezen hangláncok szétválasztásában különböző csoportosítási elvek lépnek működésbe, amelyek megfeleltethetők a Gestalt-elveknek (közelség, zártság, hasonlóság, jó folytatás), azaz minden valószínűség szerint globális minták (Dohány 2010: 196). Ezen elv mentén tovább haladva azt feltételezhetjük, hogy a zenei képesség eredendő, ugyanakkor a zenehallgatás és -tanulás által alakul ki bennünk egyfajta készség arra vonatkozóan, hogy az ismétlődő sémákban képesek legyünk felismerni a struktúrákat.

4. Multimediális szövegek elemzésére alkalmas nyelvészeti keret

4.1. Szövegszerűtlen szövegek

Az általam vizsgált dalok különlegesebbek abból a szempontból, hogy ha kizárólag a verbális síkot vizsgáljuk, nem tudjuk egyértelműen eldönteni, valóban szövegről vagy csupán egymás után következő mondatokról van-e szó, tehát sok esetben sérül a szövegjelleg. Ilyenkor a szöveg megformáltsága nem felel meg maradéktalanul a szövegséggel szemben támasztott kritériumoknak (Dobi 2010: 169): a kommunikációs funkciójuknak eleget tevő, ugyanakkor más, szövegséggel kapcsolatos feltételeket nem kielégítő nyelvi alakulatokat nevezi Dobi szövegszerűtlen vagy deviáló szövegeknek. Szikszainé Nagy tovább árnyalja a nem prototipikus szövegek meghatározását, ugyanis a szövegösszefüggés megvalósulásának foka, erőssége szerint megkülönböztet koherens (azaz összefüggő), majdnem koherens, kevésbé koherens, majdnem nem koherens és nem koherens szövegeket (Szikszainé Nagy 1999: 60).

Mindezek után felvetődik a kérdés, hogy a szövegnek vajon mely tulajdonsága az, amely miatt ennyi példát láthatunk a szövegszerűtlenség megnyilvánulására. A választ Petőfi S. János elméletében találhatjuk meg: ő ugyanis nem csak a szövegek felépítésére, grammatikai és jelentéstani megformáltságára összpontosít, hanem e nyelvi képződmények háttérében álló kognitív folyamatokkal is számol. „Ez a szemléletmód ugyanakkor szükségessé teszi a szöveg komplex jelként való felfogását avégett, hogy a bizonyos szövegsajátosságokért felelős jelenségek explicit módon megragadhatók legyenek” (Dobi 2010: 173). Ez a komplexitás lesz a felelős azért, hogy oly sok deviáló szöveggel találkozunk, hiszen ha a nyelvi és nem nyelvi körülmények akár egyike is eltérést mutat a megszokottól, a szövegjelleg sérülni fog. A szövegjelleg sérülése nem jelenti azt, hogy az adott nyelvi alakulatot ne tudnánk szövegnek elfogadni, ha ugyanis egy adott kommunikációs szituációt tekintve valamiféle összefüggő tényállás-együttest juttat kifejezésre (Petőfi S. szavaival élve konstringens), betölti szöveg funkcióját. Ezt azonban a nyelvi összefüggés síkja nem támogatja, mivel sérül. Fontos megjegyezni, hogy a konstringencia meglétének sem a konnexitás, sem a kohézió nem szükséges feltétele (Petőfi S. 2009: 69).

4.2. Multimediális szövegek elemzése szemiotikai textológiai keretben

A Petőfi S. által képviselt szemiotikai textológia a fentiek mellett azért is kínálhat megfelelő alapot a dalok elemzésére, mivel ezen nyelvészeti irányzat kiemelt jelentőséget tulajdonít a multimediális szövegek vizsgálatának. Mint bármely multimediális szöveg interpretálását, úgy a verbális és dallam összetevőből létrehozott multimediális szövegek csoportjába tartozókat Petőfi S. rendszerében érdemes úgy

elvégeznünk, hogy először egymástól elválasztva külön-külön interpretáljuk az egyes mediális összetevőket, majd ezeknek az interpretációknak az eredményeit egymásra vetítjük. Ez nem azt jelenti, hogy ne vennénk tudomásul, hogy a multimediális kommunikátumok egyetlen szerves egységként hatnak és töltenek be kommunikatív szerepet, hanem elemző megközelítéssel törekszünk a mediális összetevők szerveződésének és ezek viszonyának a feltárására. Az interpretálás során fontos tisztázni az alábbi kérdéseket: „Alkalmazható-e ugyanaz a kategóriarendszer mindkét összetevő elemzésére? Milyen típusú szintaktika és szemantika alkalmazható az adott összetevőben? Melyek az adott összetevőn belüli alapelemek, hogyan épülnek fel azokból a hierarchikusan magasabb fokúak?” (Petőfi S. 2004: 143)

Vizsgálatom korpuszát alternatív pop- és rockszámok alkotják. Döntésemet a halmaz leszűkítését célzó törekvéssel hoztam meg: a rapszámok esetében gyakorlatilag nem beszélhetünk dallamról, míg a jazz/blues kategóriába sorolható dalok igen kevés esetben tartalmazznak szöveget. Mindezek mellett a pop, illetve rock műfajába tartozó számokkal találkozunk a legtöbbször, tehát egy átlagos zenehallgató számára ez a zenei kategória lehet a legismertebb. Az összegyűjtött dalok szövegét egyfajta skálán érdemes elhelyezni, annak függvényében, hogy mennyire erős bennük a lineáris, valamint a globális kohézió, azaz a szövegösszefüggés hatósugara. Ennek fényében lineáris kohézió címén azt vizsgálom, hogyan valósul meg a szöveg egymást követő szövegmondatai között az összefüggés (ez értelemszerűen főként grammatikai és szemantikai vizsgálatot jelent), míg a globális kohézió esetében a szöveg egészére vagy nagyobb egységeire kiható, jobbára szemantikai és pragmatikai sajátosságok állnak elemzéseim középpontjában. A dalszövegeknél többféle esetet fogunk látni: bizonyos multimediális szövegek a lineáris összefüggés megteremtését szolgáló eszközök sorát kínálják elemzésre, de globális kohéziójuk gyenge; más multimediális szövegekben éppen fordított a helyzet; a harmadik típus esetében pedig a globális és a lineáris kohézió egyaránt erősen töredezett.

Petőfi S. János munkásságában mindössze egyetlen dal komplett szemiotikai-textológiai szempontú megközelítése szerepel, s az is egy megzenésített vers: én ezt a típust kizártam a vizsgálatomból, mert ebben az esetben a verbális rész sokkal dominánsabb a zenei síknál, s a zene valójában csak egyfajta aláfestésként szolgál, hiszen teljes mértékben alárendelődik a szövegnek. A zenei aláfestés esetében – csakúgy mint a grafikai illusztrációk megítélésében – jóval inkább interpretációs attitűdök érvényesek, tehát ezeknek a szövegeknek az elemzésébe be kell építeni a megzenésítő és az illusztráló értelmező attitűdjét is. Ugyanakkor az ott megjelenő elemzési szempontok minden nehézség nélkül alkalmazhatóak az általam választott szövegtípusra is. A Petőfi S. által bemutatott elemzésben a formai felépítés hierarchikus modelljét kapjuk, verbális és zenei szinten egyaránt, melyeknek egymásba „fésülése” a következőképpen alakul: a legalacso-

nyabb szintet a műben fellelhető nyelvi hangok fonológiai és zenei hangok hangzásszerkezetének megkülönböztető jegyei jelentik, a következő csoportot a nyelvi morfémák és minimális zenei hangcsoportok (ütemösszetezők) alkotják, ezen analógia alapján pedig eljutunk az első fokú lexikai makroegységek és a hozzájuk rendelhető, őket megszólaltató zenei kompozícióegységek (általában 8 ütemű zenei mondatok) formai szerkezetének kapcsolatához (Petőfi S. 2004: 145). Már ebből is látható, hogy Petőfi elemzésének célja az, hogy mind a verbális, mind a zenei oldal lehető legteljesebb reprezentációját adja. Én jelen írásomban nem fogok kitérni a formai és nyelvi-jelentéstani felépítés összes szintjére, pusztán azokat a sajátosságokat mutatom be, melyek a koherencia vizsgálatának szempontjából relevánsnak tekinthetők. A következőkben három dal segítségével próbálok rávilágítani a zene jelentésképző szerepére.

5. Elemzések²

5.1. Odett: *Fantom*

Az első, általam választott dal Odett *Fantom* című szerzeménye: jelen szöveg globális kohéziója igen erős, hiszen ahogy láthatjuk, a dalszöveg egésze az évszakok köré szerveződik. Minden *verse* (versszak) megjelenít egy-egy évszakot, ráadásul az egyes versszakokban megjelenik egy, az évszakhoz szorosan kapcsolódó szó. Ilyen az első versszakban a *tél – jéggödör* vagy a harmadikban a *nyár – csillagszüret* páros. Ahogy a dal sorra veszi az évszakokat, a közös tartalmi jegyek alapján megteremtődik egyfajta folytonosság. A cím is fontos szövegelemként funkcionál: a dal címével, vagyis a *Fantommal* a szöveg csupán egyetlen szava hozható közvetlen összefüggésbe, mégpedig a *fantomérzés*, ez a szó azonban a szöveg egy rendkívül jelentős pontján található, nevezetesen a fókuszmondatban, vagyis a szöveg lényegét magában foglaló, integráló erejű mondatban. Azáltal tehát, hogy a cím épp a fókuszmondatban található szóval teremt kapcsolatot, még erősebbé válik a szöveg globális kohéziója.

A lineáris kohézió esetében már korántsem tapasztalunk ilyen egységességet. A szöveg névelőhasználata megnehezíti az értelmezést: amikor egy dolgot először említünk, mivel még nincs meghatározva, névelő nélkül vagy határozatlan névelővel használjuk, másodszori előfordulásakor viszont már határozott névelősen említjük, mint ismertté váltat (Szikszainé Nagy 1999: 141). Jelen szövegben egy eset kivételével csak határozott névelős alakok fordulnak elő (*a szív, a város, a vágy* stb.), mely azt sugallja, hogy a befogadónak már vannak előismeretei az említett dolgokról. Ez a névelőhasználat feltételezheti egyfajta kollektív tudat meglétét, hiszen a fent említett főnevek valószínűleg minden befogadóban előhívják egy bizonyos tudáskeretet.

² A dalok teljes szövege a cikk végén, a Függelékben található meg.

Mindezek mellett Odett szövegében, bár az ige számának és személyének egyeztetése megtörténik, ez az egymást követő mondatokban nem azonos, ezért nem teremt közöttük összefüggést. A második versszakban például az egymás után álló mondatok mindegyike egy másik személyre utal (az első az én-re, a második a városra, míg a harmadik a tavaszra), a refrénben pedig múlt és jelen idő (pl.: *volt, elhittem, érzél*), valamint kijelentő és feltételes mód váltja egymást (pl.: *volt, múltnál*). A lineáris kohézió megteremtésében nemcsak az igék számának, személyének, illetve idejének van jelentősége, hanem vonzatainak is: ennek a dalszövegnek az esetében a szövegösszefüggést tovább gyengíti a kötelező vonzatok hiánya. Erre szolgál példaként a következő két részlet: „*A mában tégy, ha itt a nyár*” (valaki tesz valamit – a tesz ige mellől hiányzik a tárgy), „*Volt egy-két éjjel. Elhittem, érzél*” (valaki érez valamit – szintén nincs kifejtve a tárgy).

Tovább nehezíti a befogadást, hogy az elemzett szöveg nem teszi explicitté az egymást követő mondatok szemantikai kapcsolódását, s nem segíti a befogadást az sem, hogy a mondatvégi írásjelek gyakori elhagyása miatt nem egyértelmű, hol húzódnak a mondathatárok: többféle tagolás is lehetséges, melyek eltérő értelmezésekhez vezethetnek. Az egymás mellett álló mondatok közötti szövegösszefüggés természetesen nem csak grammatikai, hanem szemantikai síkon is kifejezhető, itt azonban előfordul, hogy még jelentéstani szinten sem történik meg ez a kapcsolódás, melyre kitűnő példaként szolgál a második versszak (*Időzavar, esőidő / Nincsen erőm. A város / Alva öl. Tavasz, / Te most is elmaradsz*).

Az elemzés természetesen kiegészíthető más értelmezési szempontokkal is, úgy gondolom azonban, ez a néhány példa mutatja, hogy az erős globális kohézió ellenére a szöveg koherenciája megkérdőjelezhető. Nézzük meg tehát, hogy a zenei sík hogyan tud ezen javítani: mivel a verbális rész elemzésében csak a nagyobb egységek vizsgálatára (szó, mondat, szöveg egésze) koncentráltam, úgy a zenei összetevő esetében is ezek a magasabb szintű egységek állnak a figyelem középpontjában, vagyis a ritmikai felépítés és a dallamszerkezet. A dal alaphangneme D-dúr, míg a refrén a vele párhuzamos moll hangnemben íródott: bár a hangnem eltérő, a hangkészlet azonos, mely jelzi, hogy ugyan a verse és a refrén különböznek egymástól, mégis valamiféle nagyobb egységet alkotnak együttesen. Mind a négy verse azonos dallamszerkezetű, ami szintén ráerősít az összetartozásukra, mint ahogy ezt az évszakok szerepeltetésénél is láthattuk már a verbális sík elemzésekor: a négy versszakban megjelenő négy évszak erős kapcsolatot teremt a szövegrészek között, annak ellenére, hogy a versszakok közé beékelődik a refrén.

A refrén valójában két részből tevődik össze: az első két sor és a második két sor dallamszerkezete szinte teljes egészében megegyezik, egyetlen helyen van eltérés, mégpedig a *fantomérzés* esetében. Itt ugyanis a dallamszerkezet megváltozik, a refrén első részéhez képest magasabb hangtartományba kerül, mely ráirányítja a figyelmet a szóra, mintegy fókuszba helyezi azt. Ennek azért van jelentősége, mert (ahogy erre már a fenti elemzés rávilágított) ez a szövegben fellelhető egyetlen szó, amely közvetlen kapcsolatot létesít a címmel, s ezáltal a szöveg kulcsszavának tekinthető.

A dal elején megjelenik a refrén első fele hangszeres kíséret nélkül, majd a végén a refrén második fele, szintén ilyen formában: ez mintegy keretbe foglalja a szöveget, és segíti az értelmezést, ráirányítja a figyelmet a refrénre, megmutatja, hogy ez áll a középpontban, ugyanis itt hangzik el a fő mondanivaló, vagyis a szerelmi bánat, a csalódás a szeretett személyben. A szünetek is segítenek a szöveg tagolásában; a hosszabbak elválasztják egymástól a versszakokat, illetve a versszakokat a refréntől, a rövidebbek pedig a mondatokra való tagolásban nyújtanak segítséget, ezzel is megkönnyítve az értelmezést.

A zenei síknak egyetlen komponense van, amely nehezíti a befogadást: ez a prozódiai hibákban mutatkozik meg, azaz a sorok utolsó szótagja nyúlik meg, a szöveg hangsúlyt tehát felülírja a zenei hangsúly. Erre a problémára azonban magyarázatul szolgál az, hogy ennek a dalnak az esetében a hangszeres, illetve daltam összetevő keletkezett előbb, s nem a verbális sík.

5.2. Kispál és a Borz: *Húsrágó, hídverő*

A második, elemzésre kiválasztott szám szöveggrammatikai szempontból szinte teljes mértékben konnex, tehát grammatikai kapcsoltságát tekintve összefüggő, ugyanakkor jelentéstani szempontból gyakorlatilag összefüggéstelen, azaz nem kohezív. Valójában csak azért kelti szöveg benyomását, mert számos szöveggrammatikai elem biztosítja a konnexitást: minden versszak első igéje E/2 személynél, jelen idejű, felszólító módú; a névelők használata is teljesen szabályszerű, ugyanis első említéskor, amikor még ismeretlen dologról van szó, határozatlan, későbbi előfordulásakor (már ismert elemként) határozott névelőt használ; minden igének egyértelműen ki vannak fejtve a vonzatai.

Amikor a szöveg jelentését akarjuk felfejteni, már közel sincs ilyen egyszerű dolgunk: ha megnézzük az egymás után álló szövegmondatokat, akkor látjuk, hogy bár a mellérendelések expliciten megjelennek (a mellérendelő kötőszók ki vannak téve), szemantikailag nincs köztük kapcsolat: „*Mindentől messze, a szívhez közel / Csinálg csodát, én meg elhiszem / Hogy kell egy rendszer, ami nem mozog / És megígérte Anyu is, hogy megkapod*”. Gyakorlatilag csak azért tűnik szövegnek, mert grammatikai szempontból jólformáltak a mondatok, és a kitett kötőszók is abban erősítenek meg minket, hogy az egymás után álló mondatok kapcsolódnak egymáshoz. Ugyanakkor, ha felcserélnénk a sorrendjüket, valójában akkor sem találnánk bennük több értelmet. Azt mondhatjuk tehát, hogy szemantikai síkon jelentős mértékben sérült a szöveg, s ezáltal, bár a grammatikai kapcsoltság miatt konnex, kohezívnek nem tekinthető. Mindezek mellett a szöveg egészéhez sem tudunk valamilyen értelmes, összefüggő jelentést kapcsolni, így a globális kohézió szintjén is erőteljes a töredezettség.

Zenei szempontból egy formailag teljesen sablonos dalról van szó, ami instrumentális bevezetővel kezdődik, és ez is marad végig a gitártéma, azonban nehezen

dönthető el, hogy mi a *verse*, és mi a refrén: a „*Mert a karod csak egy holt ág*” kezdetű rész zenei szempontból refrénnek tekinthető, de ha csak a szöveget nézzük, ez erősen kérdéses, tehát zeneileg és szövegileg nem ér össze a kettő.

Fontos vonása a dalnak, hogy a funkciós vonzásrend, vagyis az, hogy hogyan kapcsolódnak egymásba az akkordok, néha nem egyértelmű. A funkciós vonzásrendnek alapvetően három síkja van: az első sík a tonikai funkció, mely az alaphangnem első fokát jelenti (egy úgynevezett bázishangzatot); a második sík a szubdomináns funkció, azaz a negyedik fokra épülő hangzat (jelen esetben egy ász-moll akkord), mely vonzza az ötödik fokot; végül a harmadik sík a domináns funkció, vagyis az ötödik fok, mely feloldást igényel (ez vonzza az első fokot).

Ha ezt a funkciós vonzásrendet megnézzük, akkor egyfajta körforgást látunk, vagyis az egyikből következik a másik, és valójában ennek a három síknak a megvalósulásában rejlik zenei téren a kohézió. Ez azonban a dalban töredezett, így párhuzamba állítható a szövegből hiányzó globális kohézióval: azt láthatjuk tehát, hogy a zenei sík ugyan hangulati szinten rásegít az értelmezésre, de a globális kohézió hiányát nem képes pótolni.

5.3. Esti Kornél: *Meztelen*

Az utolsó, elemzésre kiválasztott dal olyan szempontból különleges, hogy valójában két nagy egységre osztható a szövege, melyek csak lazán kapcsolódnak egymáshoz: az első részt alkotó négy *verse* és két refrén mind grammatikai, mind szemantikai szempontból összefüggő, a második rész azonban már csak szemantikai síkon kapcsolódik az elsőhöz. Ebben az esetben állt vizsgáldásom középpontjában, hogy a zenei sík képes-e megerősíteni a szövegrészek kapcsolódását.

A dal első részére zenei szempontból a disszonancia jellemző, majd a második részre mind a dinamika, mind a hangzás megváltozik, mivel a disszonanciát felváltja a konszonancia, de ugyanaz a három akkord marad végig: tehát a harmónia, a dallamváz azonos a szám egészében. Az első rész hangzati disszonanciája a sok szűkített hármás- és négyeshangzatnak köszönhető, melyek csak ritkán nyernek feloldást. A második részben ez a disszonancia feloldódik, a metrikai löktetés megváltozik, a hangszerelés megújul: megszűnik a dob, basszusgitár, gitár metrikus, akkordos hangoztatása, helyette megjelenik a zongora, s a hangsor is diatónikussá válik, azaz eltűnik az első részben tapasztalható sok félhang. A második rész végén az első rész bizonyos aspektusai is újra megjelennek, ezáltal foglalva keretbe az egészet: visszajön például a metrikai löktetés, ám a konszonancia megmarad. Jelen dal esetében tehát a szöveget összetartó szemantikai kapcsolatot a zenei sík még jobban felerősíti, ezáltal alkotva szorosabb kapcsolatot a két szövegrész között.

6. Összegzés

Míg a verbális sík elemzési szempontjainak kiválasztása a szövegtani szakirodalomak fényében viszonylag egyértelmű (hiszen a legtöbb elemzés grammatikai, szemantikai és pragmatikai szempontból vizsgálja a szövegeket), addig a zenei sík elemzésének szempontrendszere némileg önkényesnek tűnhet az olvasó számára. Annak megerősítésére, hogy miért épp a ritmus és a dallam vizsgálata köré építettem elemzéseimet, Stachó László (2005) zenei jelentésrétegekről szóló tanulmánya nyújt segítséget.

Stachó a zeneértés négy szintjét különíti el: a vitálisaffektusok szintje egészen csecsemőkorig nyúlik vissza, ahol a vitálisaffektusok olyan „összekapcsolódott, észleletekből fölépülő élménykategóriák, amelyek a később kifejlődő érzelmeknek még nem pontosan megfeleltethető elődszervezését alkotják” (Stachó 2005: 239). Ehhez később egyéni képzetársítások kapcsolódnak, ezzel megalakotva a zeneértés pszichodinamikus szintjét. Mint látjuk, ez a két szint igen szubjektív, mindenkinél eltérő, tehát nehezen vizsgálható. Természetesen számos zenei folyamat feldolgozásához nem elegendő ez a két szint, hanem különféle tanult tényezőket is mozgósítanunk kell; ezen jellemvonások által jön létre a kulturális szint, mely mint neve is mutatja, kultúránként igen eltérő lehet.

A zene szerkezetének megértéséhez e három szint együttese sem nyújt megfelelő alapot, így be kell vezetnünk a zeneértés negyedik, egyben utolsó szintjét, a kognitív szintet: „Zenehallgatás közben a zene szerkezetének, az adott zenei stílust előállító szabályrendszerek ismeretében pillanatnyi elvárásokat alakítunk ki a zene folytatásáról” (Stachó 2005: 243). Bár elsöre magától értetődőnek tűnne azt feltételezni, hogy ez a szint csak a zenében jártas személyeknél működik, a kutatások rácsáfoltak erre: a zeneértő és a „botfülű” kísérleti alanyok agyműködése ugyanazt a változást mutatta abban az esetben, ha egy megszokott, egyszerű harmóniamenetbe szokatlan elem került. (Bár való igaz, hogy ez utóbbi csoport nem tudta szavakba önteni a különbséget.) Mivel a zene szerkezeti felépítésével, azaz ritmusával és dallamszerkezetével kapcsolatos tudás, ha nem is tudatosan, de kialakul az összes zenehallgató elméjében, így valójában ez a zenei jelentés egyetlen szintje, melyet objektív módszerekkel vizsgálni tudunk.

Reményeim szerint a fenti elemzések rávilágítottak arra, hogy a verbális és a zenei síkon szerveződő multimediális szövegek esetében a szövegösszefüggés terén fellelhető hiányosságokat a zenei sík sok esetben képes kompenzálni, ezáltal koherens szöveg érzetét keltve a befogadóban. Mindezek mellett természetesen számos megválaszolásra váró kérdés merül fel a kutatás kapcsán: Létezik-e olyan határvonal, amelyen túl már a zene sem képes arra, hogy a mondatok sorát összefüggő szöveggé érzékeljük? Célszerű (és egyáltalán lehetséges-e) a beszéd és zene hasonlóságára alapozva, s a nyelv generatív megközelítéséből kiindulva formális leírását adni a hallgató zenei intuícióinak? Mivel a zenei jelentés

főként érzelmek formájában reprezentálódik, tudjuk-e ezeket objektív módon vizsgálni? További kutatásaim a fenti kérdések megválaszolására irányulnak, melyek remélhetőleg előrébb visznek abban, hogy a multimediális szövegek ezen csoportjáról minél árnyaltabb képet kaphassunk.

Irodalomjegyzék

- CSÉPE V.–GYÓRI M.–RAGÓ A. 2008. *Általános pszichológia 1. – Észlelés és figyelem*. Budapest: Osiris Kiadó.
- DOBI E. 2010. A szövegszerűtlenség reprezentálásának lehetőségeiről első közelítésben. In: *Magyar Nyelvjárások* 48, 169–191.
- DOHÁNY G. 2010. A zenei műveltség értelmezésének lehetőségei. In: *Magyar Pedagógia* 110/3, 185–210.
- HURON, D. 2001. Is music an evolutionary adaptation? In: *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, 43–61.
- PETŐFI S. J. 2004. *A szöveg mint komplex jel – Bevezetés a szemiotikai-textológiai szövegselejtelembe*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- PETŐFI S. J. 2009. A szöveg-összefüggőség hordozói (második közelítés): Konexitás, kohézió, konstringencia – koherencia. In: *Egy szövegnyelvészeti-szövegtani kutatóprogram II. Officina Textologica* 15, 69–78.
- STACHÓ L. 2005. Hányféleképpen értjük és szeretjük a zenét? – A zeneértés velünk született, mélylélektani, kulturális és kognitív útírányjelzői. In: Lindenbergné Kardos E. (szerk.): *Zeneterápia – szöveggyűjtemény*. Pécs: Kulcs a Muzsikához Kiadó, 235–250.
- SZIKSZAINÉ NAGY I. 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- VAS B. 2015. *Zenepszichológia tankönyv*. Pécs: Pécsi Tudományegyetemi Művészeti Kar, Zeneművészeti Intézet.

Investigating the Coherence of Multimedial Texts Consisting of Verbal and Musical Components

The primary goal of the paper is to describe a special type of texts, namely the song. Songs represent a particular group of texts called multimedial texts, because they consist of two components: verbal and musical. According to my hypothesis in the present investigation, when the cohesive force of the verbal component is low and fragmented, we can notice connections and recurrences in the musical segment: these elements are able to contribute to providing coherence. To investigate it, I examined the relationship between language and music, summarized the most important characteristics of music perception and cognition, and finally analyzed the verbal and the musical components of three songs. The examples clearly demonstrate that the musical constituent strengthens the global cohesion and compensates the fragmented linear cohesion of the verbal part, which illustrates that there is a *raison d'être* for the textological analysis of songs.

Függelék

Odett: *Fantom*

Takart az ég, kopott a vágy
Szerelmi ronccsá tettél
Hosszú tél gyötör
A szív egy jéggödör

Időzavar, esőidő
Nincsen erőm. A város
Alva öl. Tavasz,
Te most is elmaradsz

Refrén:

Füstben lézer, porban ékszer
Volt egy-két éjjel. Elhittem, érzel
Bárcsak múltnál fantomérzés
Nem volt ez járás, csak néhány lépés

A mában tégy, ha itt a nyár
Csillagszüretben
A boldogsághiány, ha jön
Hát magadnak köszönd

Szakadt a szív, szokott az ősz
Majd belenősz, hogy minden
Körbe ér, majd hull
És nem jut folyton új

Kispál és a borz: *Húsrágó, hídverő*

És most nincs más, hát jöjj elő
Húsrágó, hídverő, félkarral ölelő
Itt elveszett este egy bogár a testbe
Hogyha új trükköt nem csinálsz
Holnap kijön egy óriás
Téged megesz, engem elás
És nem csinál semmi mást
Ez a kurva nagy óriás

Mindentől messze, a szívhez közel
Csinálj csodát, én meg elhiszem
Hogy kell egy rendszer, ami nem mozog
És megígérte Anyu is, hogy megkapod

Mert a karod csak egy holt ág, vágd el és szaladj
Egyvonalban vannak most a szíved meg az agyad
Húsrágó, hídverő ne sírj a versen
Én idáig jöttem, most dolgozzon a lelkem

Esti Kornél: *Meztelen*

Félelem
Kényelem,
Ráfekszem és elalszom.
Álmodom
Az életet,
De a végén – félek hogy elbaszom.
De szerencse,
Évente
Mindig valamit mondhatok.
Jaj de miért van ott
Ó a tükörben
Az a félelem ami nincs is ott?
Harangoznak,
Legyen vége,
Napba nézek - tegyen jégre.
Elolvadnék,
Szeretkeznék,
A félelemnek levetkőznék.

Az érzelem
Az jó nekem
De az is fáj, hogy ezt elhiszem.
Szenvedek,
És élvezek,
És mindenkinek hisztizek.
Bekaphat
Az élet,
És kiköphetne, de kiégek.
Sajnos kiégnek
Ó a nappalok,
És szar lesz, ha egyszer meghalok.

Harangoznak,
Legyen vége,
Napba nézek – tegyen jégre.
Elolvadnék,

Gellért Rita

Szeretkeznék,
A félelemnek levetkőznék.

Meztelen test,
De most már úgy fest,
Hogy semmiképpen sem árva,
Körbe fonják
És felkavarják,
A félelem csak őt várja.

Megkívánja,
És táncba hívja,
Szürke tangó a vágyba.
Hömpölyögnek,
Összejönnek,
És meghalnak az ágyban.

Félek, félek,
mindenkitől félek.
Félek, félek,
Még magamtól is félek.