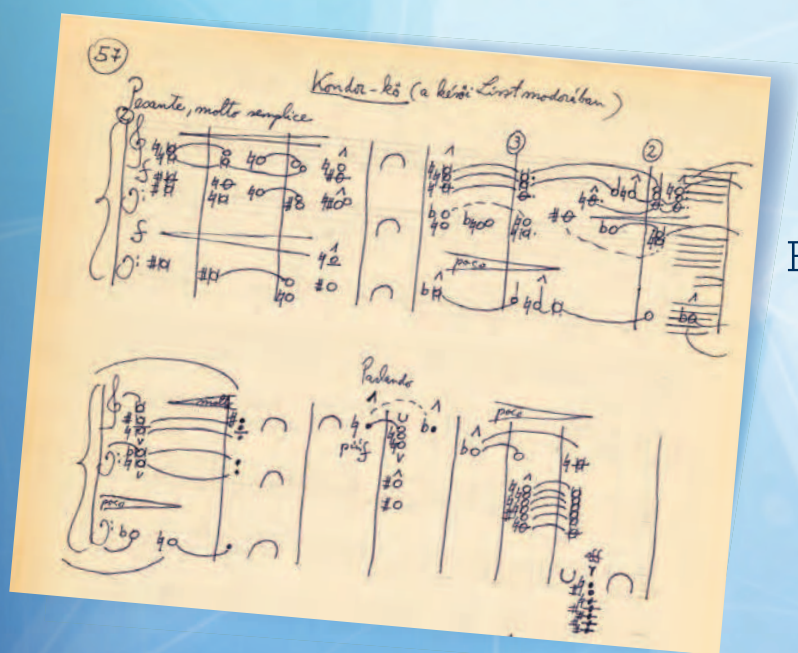


# ZENEI JELENTÉS ÉS NARRATÍV STRATÉGIÁK

musica  
scientia

18–20. SZÁZADI  
ZENEMŰVEKBEN



Mozart  
Beethoven  
Liszt  
Bartók  
Kurtág  
Dusapin  
Eötvös  
Mâche

**Grabócz Márta**

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA

Grabócz Márta

**ZENEI JELENTÉS  
ÉS NARRATÍV  
STRATÉGIÁK  
18–20. SZÁZADI  
ZENEMŰVEKBEN**

MOZART • BEETHOVEN  
LISZT • BARTÓK • KURTÁG  
DUSAPIN • EÖTVÖS  
MÂCHE



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap



és az

Institut Universitaire de France támogatta.



Hungarian Edition © Rózsavölgyi és Társa 2013  
Hungarian Translation © Balázs István © Grabócz Márta

Minden jog fenntartva bármilyen ácsoláshoz sokszorosításhoz,  
illetve adatfeldolgozó rendszerben való ácsoláshoz a kiadó  
előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Szerkesztette: Nagy Dániel

A kötetet tervezte: Szabó Ferenc

A könyv előtőjében az alábbi kéziratok közzétételében közreműködtek:

Kurtág György: „Kondor-kő. A késői Liszt modorában”,

*Kocsis Zoli Hangjegyzete,*

Budapest, UMP EMB, 2016, Z. 15000, 57. oldal.

# Tartalom

Bevezetés .....	5
1. Jelentés és a narrativitás a zenében: rövid áttekintés .....	17
2. A klasszikus irodalmi narratológia és a narrativitás három létezmódja a zenében .....	65
3. Az affektusok szerveződési képlete mint a stilisztikai érés jele egyres Mozart-szimfóniák lassú tételében <i>A Prágai szimfónia</i> (K. 504) Andante tétéle és rokonai .....	89
4. Variációk a szonátaforma elemzésére a 20. században Beethoven: <i>Waldstein-szonáta</i> (op. 53) első tétéle .....	111
5. A narratív program használata a zenei elemzésben Beethoven: <i>III. Leonóra-nyitány</i> (op. 72a) .....	141
6. A „spleen” két arculata a 19. századi irodalomban és Liszt zenéjében .....	161
7. Toposz és dramaturgia: a jelentettek és az expresszív stratégia elemzése Bartók két zenekari tételében <i>Két kép</i> (op. 10/I), „Virágzás”, valamint <i>Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára</i> , III. tétel, Adagio .....	191
8. Egy tipikus jelenetsor Bartók műveiben: ember és természet találkozása <i>Négy zenekari darab</i> (op. 12), első tétel: Preludio .....	229

9. Bevezetés a kifejező stílusok tipológiájába Kurtág György korai műveiben (op. 1 – op. 11) . . . . .	265
10. Gesztus és műfaj. A járás toposza és annak kibontakozása Kurtág György életművében (op. 1 – op. 44) . . . . .	305
11. Az újraírás-újraalkotás fogalma Pascal Dusapin <i>Medeamaterial</i> című operájában és Heiner Müller drámájában . . . . .	329
12. A tudományos elméletek hatása a zenei formák megújulására kortárs zeneszerzők műveiben F.-B. Mâche, C. Mioreanu, T. Murail, F. Dhomont, A. Posadas . . . . .	355
13. Az érték fogalma a kortárs művészetben és a „fenséges” kategóriája az új zenében François-Bernard Mâche, Jean-Claude Risset és Eötvös Péter művei . . . . .	381
Köszönetnyilvánítás . . . . .	405
Névmutató . . . . .	407
Tárgymutató . . . . .	419

## Bevezetés

E kötet válogatás az 1997 és 2016 között írt cikkeimből a zenei jelentés és a zenei narrativitás témakörében.

2009-ben jelent meg Franciaországban Charles Rosen előszavával a „Zene, narrativitás, jelentés” [*Musique, narrativité, signification*] című kötetem,<sup>1</sup> amely nyolc cikket tartalmazott a jelen gyűjteményben szereplők közül. 1996 óta több tanulmányom is megjelent magyar fordításban a *Zenetudományi Dolgozatok* (MTA ZTI) szerkesztőinek, illetve a *Parlando* folyóirat főszerkesztőjének felkérésére,<sup>2</sup> 2004-ben pedig a Jelenkor Kiadó publikált hét cikket a fenti tárgykörben, Mozarttól Lisztig terjedő műelemzésekkel.<sup>3</sup> A mostani magyar kötet öt további írással egészíti ki a 2009-es munkát. Ily módon e könyv az alábbi módon épül fel: A) *elméleti bevezetés* (két fejezet); B) *klasszikus és romantikus korszak*: Mozart, Beethoven, Liszt műveinek elemzése (négy fejezet); C) *Bartók-elemzések* (két fejezet); D) *kortárs zene*: Kurtág György, Pascal Dusapin, Eötvös Péter, F.-B. Mâche, és más kortárs szerzők műveinek elemzése (öt fejezet).

Ami e tanulmányokat – különböző stíluskereteik ellenére – összeköti, az a kifejezés típusainak, visszatérő jegyeinek vizsgálata mint kiindulópont. A tipikus stíluselemek megismerése – mai szóval élve: az intertextualitás – nagyban segíti az egyes művek pontosabb értelmezését, üzenetük hűbb feltárását.

Mielőtt a címben jelzett fogalmakat röviden bemutatnám, a 2009-es kötet példáját követve szeretnék köszönetet mondani magyar mentoraimnak, akiknek tanítása nélkül ezen írások nem láttak volna napvilágot: Kroó György, Lendvai Ernő, Somfai László, Ujfalussy József zeneakadémiai órái és könyvei meghatározóak voltak

---

1 *Musique, narrativité, signification* (Paris: L’Harmattan, 2009). A kötet 16 cikket tartalmaz.

2 Lásd például „ZD 1992–1994” (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996), Mozart K. 338. szimfóniájáról („A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában”), 95–114.

3 Grabócz Márta: *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2004).

a szemléletmódom kialakulásában. Erre épültek rá 1981 után Daniel Charles, F.-B Mâche egyetemi szemináriumai, írásai, majd azoknak a szellemi, zenetudományi, szemiotikai műhelyeknek a hatásai, amelyek Daniel Charles, Algirdas Julien Greimas, Eero Tarasti, Danièle Pistone, Marc Battier, vagy épp Costin Miereanu körül alakultak ki az 1990-es évektől Párizsban és Helsinkiben. E szellemi közösségek felkérései, e szemináriumok inspirációi nélkül a jelen kötet cikkei nem születtek volna meg. 2005-től pedig főként a Nemzetközi Zenei Jelentés konferenciák, illetve a zenei narratológiai konferenciák<sup>4</sup> szervezőinek meghívásai szolgáltattak alkalmat az e téren végzett kutatómunkához. Végezetül pedig szintén köszönetet kell mondanom a különböző francia egyetemeken és intézményekben tartott előadásaimon részt vevő hallgatóimnak, akik kedvező fogadtatásban részesítették a zenei jelentésről és narrativitásról tartott „felfedező” kurzusaimat.

\* \* \*

Az e kötetben szereplő tanulmányok vezérfonalát a könyv címében található fogalmak alkotják: zenei jelentés és zenei narrativitás, narratív stratégiák. Egy ilyen újító – a zenetudományon kívüli tudományágak fejlődéséből is inspirációt merítő – megközelítés bevezetésekor feltétlenül szükséges az alapfogalmak tisztázása. (Mellesleg megjegyzendő, hogy a kötet első tanulmánya<sup>5</sup> – bár némileg más formában – szintén e fogalmak részletes kifejtésével foglalkozik.)

A *zenei jelentés fogalma* önmagában is hosszú – akár egész kötetnyi terjedelmű – fejtegetések tárgya lehetne. Itt azonban csupán a téma „földrajzi” jellegű felvázolására vállalkozom, s egyszersmind kísérletet teszek rövid bemutatására.

Egyszerűen fogalmazva, a zenei jelentés – a 17. és a 19. század között írott művek kapcsán – egy elveszett zenei kompetencia írásban történő rekonstrukciója lenne, egy olyan zenei tudásé, amely bizonyos értelemben feledésbe merült az idők során, ám a 18–19. századi zeneszerzéstanonok, a hangszeres és az énekes iskolák révén – szájhagyomány útján is – nemzedékről nemzedékre öröklődött, s ily módon az előadónak köszönhetően mégiscsak fennmaradt a zenei gyakorlatban. A jelentés fogalma – az egyes zenei stílusokon belül – azon *kifejezésbeli típusoknak* felel meg, amelyek meghatározott *zenei képletekhez kötődnek*, és egy adott kultúra, közösség számára azonos „*kulturális egységeket*”, azonos jelentést hordoznak.

4 ICMS (International Conference on Musical Signification), Nos. 1–15; ENN (European Narratology Network), etc.

5 „A jelentés és a narrativitás fogalma a zenében: rövid áttekintés.”

Ez a zenei előadó-művészeti és szóbeli hagyomány (illetve részben a régi traktátusok) révén megőrzött tudás vált olyan verbális „zenetudományi” leírások tárgyává, amelyeket két kontinensen *nagyjából egyidejűleg, de egymástól függetlenül*, két különálló iskola fogalmazott meg az 1970-es, 1980-as évektől kezdve.

**I. Az Egyesült Államokban** 1971-ben Charles Rosen volt az első, aki a klasszikus stílusról írott könyvében<sup>6</sup> kifejező típusokról, expresszív stíluselemekről, hagyományos fordulatokról beszélt, amikor is a bécsi klasszikus zene témáit és formáit elemezte.<sup>7</sup>

A következő fontos lépést 1980-ban Leonard Ratner tette meg a „toposz” fogalmának<sup>8</sup> bevezetésével, amely valójában nem jelentett újdonságot: 17–18. századi értekezésekből, Friedrich Wilhelm Marburg, Johann Mattheson, Heinrich Christoph Koch és mások könyveiből került átvételre és fogalmazódott újra. Ratner összesen huszonhét kifejezéstípust és/vagy zenei műfajt sorolt fel, melyek mindegyike valamilyen módon az emberi közösség életére, környezetére utal: az affektusokra, a zenén kívüli világra, illetve a barokk és a klasszikus kor „kulturális egységeire”.<sup>9</sup> Ezt a hagyományt az amerikai muzikológusok következő nemzedéke, Rosen és Ratner tanítványai és szellemi örökösei fejlesztették tovább. Elegendő, ha olyan kutatók legfontosabb publikációit vesszük szemügyre, mint Kofi Agawu, Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, Robert Hatten, Raymond Monelle, Fred E. Maus és mások.<sup>10</sup>

**II. Ezzel szinte egy időben, az 1960-as, 1970-es évektől kezdődően, Kelet- és Közép-Európában** az orosz, cseh és magyar zenetudósok gondolkodását áthatotta az „orosz formalizmus”<sup>11</sup> különösen az 1920-as, 1930-as években jelentőssé váló irányzata, valamint a zeneesztétika „materialista” hagyománya (a felvilágosodás

6 Charles Rosen, *A klasszikus stílus, Haydn, Mozart, Beethoven* (ford. Komlós Katalin) (Budapest: Zeneműkiadó, 1977 [1971]).

7 Lásd például e témával kapcsolatban a Haydn szimfóniáiról írott fejezeteket, ahol Charles Rosen a formákat a stíluselemek függvényében elemzi, úgymint *opera buffa*, kontrapunktikus stílus, *pb-pourri*, népies stílus, vagy a szimfóniában megjelenő népdal stb.

8 A klasszikus retorika *toposz* (többes számban *topoi*) terminusa alapján, amivel a „közhelyet” jelölték.

9 A *toposz* fogalmának meghatározásával kapcsolatban lásd az amerikai zenetudósoktól vett idézeteket könyvünk első cikkének („A jelentés és narrativitás fogalma a zenében...”) *Glosszáriumában*.

10 A teljes bibliográfiát lásd kötetünk első tanulmányának végén.

11 Világszerte nagy hatással bíró irodalomtudományi-irodalomelméleti iskola, amely elsődlegesen az irodalom mint speciális társadalmi-kulturális funkciót betöltő tevékenység, illetve a nyelvhasználat különleges eseteként felfogott irodalmi nyelv, a szöveg „irodalmisága” (oroszul *literaturnosztj*) tanulmányozását tekintette céljának. Legfontosabb képviselői Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum, Jurij Tinyanov, Vlagyimir Propp, Borisz Tomasevszkij, vagy éppen a szemiotikusként, kommunikációkutatóként is jelentős Roman Jakobson. (*A szerk.*)



gondolkodóinak és a marxista filozófusoknak, majd Borisz Aszafjevnek a hatása).<sup>12</sup> Olyan esztéták és zenetudósok, mint maga Aszafjev, majd Jaroslav Jiránek, Vladimir Karbusický, Ujfalussy József, Maróthy János és részben Szabolcsi Bence a különböző zenei stílusok *expresszív típusai* segítségével elemezték a klasszikus és a romantikus műveket, sőt olykor még a 20. századiakat is. E típusokat, amelyeket – részben Jean-Jacques Rousseau és a felvilágosodás zenei szótárai nyomán – „intonációnak”<sup>13</sup> nevezték, főképp a *zenei műfajok* segítségével határozták meg. Ez utóbbiak biztosították a kapcsolatot a múlttal, mivel egy adott zenének az adott társadalom egyes rétegeiben betöltött szerepét, funkcióját jelölték ki (gondoljunk a következő műfajokra: bölcsődal, lamento, *caccia* [„vadászat”], *alla turca*,<sup>14</sup> ünnepi nyitány, katona- vagy gyászinduló, a vallási szertartásokhoz kapcsolódó zene, ünnepélyes tánc, népies tánc, noktürn, szerenád stb.).

Ezek a zenetudósok tehát Mozart, Beethoven, Csajkovszkij, Janáček, Berg, Bartók és mások műveit elemezték azon „kifejezéstípusok”, „intonációk” segítségével, amelyek az egyes zeneszerzők stílusát, kompozíciós technikáját alkotják.<sup>15</sup> Jaroslav Jiránek az alapvető *szemantikai egységeket* (avagy archetípusokat) négy kategóriába sorolta, forrásuk szerint. E szerint a szóban forgó típusok eredhetnek 1) a természetből, a bennünket körülvevő környezetből stb., 2) az antropológiai dimenzióból, 3) az ember társadalmi tevékenységéből, vagy 4) magából a zenetörténetből.<sup>16</sup>

A véletlen úgy hozta, hogy míg Magyarországon Szabolcsi Bence 1972/73-ban befejezte a *Musica Mundana* című gyűjteményt, amely – az 1600 és az 1950 közötti időszakot szem előtt tartva – mintegy húsz zenei típust mutatott be a nyugati zene történetéből, háromszáz zenei példával illusztrálva,<sup>17</sup> eközben az Egyesült Államokban Charles Rosen és Leonard Ratner a klasszikus zenéről és annak típusairól írtak. A két „iskola” természetesen mit sem tudott egymásról – egészen az 1980-as évek végéig.

12 Ez a „materialista” esztétika kapcsolatot keres a való világ (az ember élete, környezete, társadalma) és a kifejező (expresszív) zenei alakzatok között.

13 Franciául „les inflexions de la voix” (J.-J. Rousseau) (szó szerint kb. hangvétél, hanghordozás).

14 A török janicsárzenekar utánzása.

15 Az „intonáció” fogalmának különféle meghatározásával kapcsolatban lásd a kötetünk első cikkének végéig alálható losszáriumból.

16 Jaroslav Jiránek, *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik* [A zenei szemiotika alapkérdéseiről] (Berlin: Verlag Neue Musik, 1985), V. fejezet („Die Spezifik des Sinns und der Bedeutung in der Musik” [Az értelem és a jelentés sajátossága a zenében]) 79–98.

17 *Musica mundana: ritmus, dallam, érzelmek és formák összefüggései a világ zenéjében*. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Forrai Miklós. Budapest: Hungarion, 1975.

**III.** Az 1980-as években Nyugat-Európában Eero Tarastira<sup>18</sup> hárult az a feladat, hogy elősegítse a zenei jelentés „újralfelfedezésében” érdekelt különböző irányzatok és iskolák találkozását. A finn kutató 1978-ban publikálta a 19. század zenei toposzairól szóló első modern „traktátust”.<sup>19</sup> Tarasti, aki az 1970-es években a litván származású szemiotikus, Algirdas Julien Greimas tanítványa volt Párizsban az EHESS főiskolán,<sup>20</sup> ezen új, két különböző forrásból származó zenetudományi megközelítést Greimas narratív irodalmi szemiotikájának módszertanával egészítette ki, amely módszer részben maga is az orosz formalisták, mindenekelőtt Vlagyimir Propp<sup>21</sup> – Borisz Aszafjev tudóstársa – elméletére épített.

1984-ben Daniel Charles és Eero Tarasti Párizsban szervezte meg az első, a „zenei jelentésnek” szentelt nemzetközi találkozót, amin Costin Miereanu, Gino Stefani, Ivanka Stoianova, Marcello Castellana, François Delalande, Iégor Reznikoff és más kutatók vettek részt. Így született meg az a tudományos projekt, amely a zenei jelentés kutatását tűzte ki célul az ICMS-kongresszusok keretében (ld. fent). E tudományos találkozók sora 1986-ban indult a helsinki egyetemen, és azóta is körülbelül két évente rendezik meg őket Európa valamelyik zenei központjában. Ez a nemzetközi projekt azóta számottevően kibővült, a kongresszusok anyagai pedig legtöbbször könyv formában is megjelennek.<sup>22</sup> Ily módon tehát a zenei jelentés kérdéseiről folytatott találkozóknek saját fóruma jött létre. Napjainkban e hálózatnak már közel 300 zenetudós a tagja a világ minden tájáról, a számuk pedig évről évre növekszik.

Az egykori, évszázadokkal ezelőtti zenei tudás, a zenei jelentés lépésről lépésre történő újralfelfedezése, amely a különböző zenei stílusok beható ismeretéből táplálkozik, olyan megszakítatlan, folyamatos munkát igényel, amely a nemzetközi

18 Egy másik nemzedék, az 1940–1950 között született zenetudósok egyike.

19 *Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* [Zene és mítosz. Szemiotikai közelítés a mítosz esztétikájához, Wagner, Sibelius és Stravinsky zenéjében]. Acta Musicologica Fennica, 11. sz., (Helsinki, 1978). (A francia fordítását Michel de Maule adta közre, Párizs, 2003.)

20 École des Hautes Études en Sciences Sociales (Társadalomtudományi Kutatóintézet és Főiskola).

21 Vlagyimir Jakovlevics Propp (1895–1970) orosz-szovjet néprajztudós elsőként 1928-ban publikálta *A mese morfológiája (Morfologija szkazki)* című művét, amelyben az orosz népmeséket narratív funkciók sorozataként elemzi, lényegében megalapozva ezzel a modern narratológia tudományát és a strukturalista történetelemzést, amely egészen az 1970-es, 1980-as évekig meghatározó elemzői paradigma volt. (A szerk.)

22 2022-ben a 15. konferenciát rendezték a barcelonai Zenei Főiskolán (15<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification: ESMUC <https://www.esmuc.cat/uploads/2022/05/P...PDF>, – 2023 júniusi konzultáció).

kutatógárda munkájára épül. Ennek során a maga szerény építőkövével minden egyes zenetudós hozzájárul ehhez az építményhez, kiveszi részét ebből a *work in progress*ből, ebből a folyamatosan formálódó műből.

A „narratológia” vagy a „narrativitás” fogalma hasonló a zenei jelentéshez a tekintetben, hogy rövid meghatározása gyakorlatilag lehetetlen, e téma is összetett kifejtést kíván.<sup>23</sup>

A narratológia (Tzvetan Todorov szerint<sup>24</sup>) az elbeszélés tudománya, míg a narrativitás bizonyos elbeszélő műfajok alkotóelemeit, tulajdonságait jelöli: az elbeszélések szerveződési módját (Jean-Michel Adam).<sup>25</sup> Az *általános narrativitást*<sup>26</sup> ugyanakkor minden diszkurzus szervező elvének tekintjük (Algirdas Julien Greimas), a narratív logikát pedig az elbeszélés és a diszkurzus szerveződésének elvéként fogadjuk el (Jacques Fontanille). Más meghatározások szerint minden tárgy narratív, amennyiben felfogható legalább két, nem egyidejű esemény logikailag koherens bemutatásaként, mely események nem feltételezik egymást és nem következnek egymásból (Gerald Prince). Más teoretikusok a transzformáció, az átalakulás fontosságát emelik ki, az elbeszélés mediációs, közvetítő szerepét hangsúlyozva (Todorov, Greimas stb.), vagy a három, esetleg öt részből álló (illetve olykor négyrészes) szekvenciák egymásba kapcsolódását. Bizonyos kutatók az elbeszélések kettős dimenzióját, a szekvenciális és a konfigurációs dimenzió találkozását állítják előtérbe (Paul Ricœur). Az elbeszélések és a diszkurzusok „narratív” elemzésének mindezen aspektusokat figyelembe kellene vennie. Hangsúlyoznunk kell, hogy e fenti definíciókat csupán a „klasszikus narratológiának” nevezett ágazat alkalmazta, az én megközelítésmódom pedig ezekhez az 1960–1980-as években felállított elméleti keretekhez igazodik. A „klasszikus” irodalmi narratológiai elméletet az 1990-es évektől fogva a „posztklasszikus narratológia” váltotta fel, amely új, interdiszciplináris megközelítéseket hívott életre.

Az 1990-es évektől fogva a narratológia szintén megtalálta a maga fórumait,

23 Az első ilyen típusú próbálkozásra – egy zenetudós részéről – lásd példaként kötetünk első és második tanulmányát (mint pl. „A klasszikus irodalmi narratológia és a narrativitás három létezési módja a zenében”).

24 A bibliográfiát lásd az I. fejezet végén.

25 A narratív szervezőmód néhány kulcsfunkcióval rendelkezik, úgymint cselekvés, történet [esemény], átalakulás, az elbeszélésszakaszok hárompólusú (vagy négy-, olykor akár ötpólusú) összekapcsolódása, sora.

26 Franciául „narrativité généralisée”.

nemzetközi központjait. Ilyenek a Hamburgi Egyetem Narratológiai Kutatócsoportja,<sup>27</sup> a CRAL<sup>28</sup> „Narratologies contemporaines” (Kortárs narratológiák) elnevezésű szemináriuma és kutatócsoportja a párizsi EHESS-en; a Centre de Narratologie Appliquée (Alkalmazott Narratológiai Központ) a nizzai egyetemen, és a 2008-ban alapított European Narratology Network (ENN, Európai Narratológiai Hálózat).<sup>29</sup> 2007 óta működik a Nordic Network of Narrative Studies (Narratológiai Kutatások Skandináv Hálózata),<sup>30</sup> valamint a Project Narrative (Narratív Projekt) az ohioi egyetemen (USA).<sup>31</sup> A *Narratologia* című könyvsorozat, amely a Walter de Gruyter (Berlin–New York) kiadó gondozásában jelenik meg, s amelynek szerkesztőbizottsága az imént említett narratológiai kutatóközpontok képviselőiből áll (Fotis Jannidis, John Pier, Wolf Schmid), aktív szerepet vállal abban, hogy a kutatási eredmények ismertté váljanak a legkülönbözőbb szakterületeken (a filmművésztől az orvostudományig stb.)<sup>32</sup>

A fentiek alapján a „zenei narrativitás” (vagy a „zenei narratológia”) terminus alatt egy hangszeres zenemű kifejezésének – expresszív elemeinek, jelentő egységeinek – szervezését értjük. Más szóval, a narratív közelítésmód a zenében a zenei diszkurzus működését elemzi a kifejező egységek szerveződése szempontjából (lásd: a toposzok vagy az intonációk egymásutánisága, összekapcsolódása, viszonyai). Az ilyen típusú megközelítés nyilvánvalóan *kiegészíti* a hagyományos zeneelemző munkát, amely a zenei forma elméleteire, a motivikus-tematikus analízisre, a harmóniai szerkesztésre, a hangszerelés stb. vizsgálatára épül.

Hogy kellő „tudományossággal” írják le egy zenemű expresszív tartalmát – vagyis azt, amit a zenehallgatók ösztönösen érzékelnek –, a zenetudósok más human tudományok, így például a nyelvészet, a szemiotika, a strukturális szemantika, a narratológia és a kognitív tudományok legújabb modelljeihez fordultak. Az 1980-as éveket követően olyan muzikológusok, mint például Carolyn Abbate, Byron Almén, Robert Hatten, Lawrence Kramer, Fred Everett Maus, Susan McClary, Raymond Monelle, Anthony Newcomb, Douglass Seaton, Eero Tarasti,

27 Mai elnevezése: Interdisciplinary Center for Narratology (ICN), [www.icn.uni-hamburg.de](http://www.icn.uni-hamburg.de)

28 *Centre de Recherches sur les Arts et le Langage* (Művészeti és Nyelvészeti Kutatóközpont).

29 [www.narratology.net](http://www.narratology.net)

30 [nordicnarratology.net](http://nordicnarratology.net). (A hálózatban norvég, dán, svéd, finn és észt egyetemek kutatói vesznek részt, a honlapot is az Észtországban található Tartui Egyetem munkatársai működtetik.)

31 [projectnarrative.osu.edu](http://projectnarrative.osu.edu)

32 Ez a sorozat a 89.k ö etnél tart 2023-ban, h úszéves fennállása ó a.

Leo Treitler és mások különböző narratológiai és szemiotikai rendszerekre hivatkoztak, illetve hivatkoznak.

Fred E. Maus, aki a *New Grove Online Dictionary of Music*<sup>33</sup> „Narratology, narrativity” (Narratológia, narrativitás) szócikkét jegyzi, áttekintést nyújt azon narratív keretekről és modellekről, amelyeket az amerikai zenetudósok használtak, tanulmányoztak 1995 előtt.<sup>34</sup>

Eero Tarasti már 1984-ben beszél narratív programokról, modális grammatikáról, amelyek olyan romantikus hangszeres zenei formákban is kimutathatók, mint Chopin *Polonéz-fantáziája* (op. 61) vagy *g-moll balladája* (op. 23).<sup>35</sup> Ezeket az elemzéseket Tarasti a narrativitással kapcsolatos nézőpontjának tisztázásával vezeti be:

*Megkíséreljük [...] figyelembe venni azokat a narratív programokat, amelyek elvezetik a hallgatót a mű végleges megoldásához. Megoldás? Ahhoz, hogy megoldásról beszélhessünk, előzőleg fel kell tételoznünk valamilyen problémát, vagy azonosítanunk kell valamilyen ellentmondást, amely valamilyen feloldást vár. Lévi-Straussra utalva feltételezzük, hogy a zenemű, csakúgy, mint a mítosz, valamely problémára adott szimbolikus megoldás, logikus válasz.*<sup>36</sup>

Másutt Tarasti szélesebb keretbe helyezi a zenei narrativitást:

*A narrativitást általános értelemben is felfoghatjuk, pontosan úgy, ahogyan Greimas elméletében, vagyis az emberi szellem általános kategóriájaként, olyan képességeként vagy kompetenciaként, melynek révén képesek vagyunk*

33 Főszerkesztő: Laura Macy (2008), Deane L. Root (2017), [www.oxfordmusiconline.com/](http://www.oxfordmusiconline.com/) Online megjelenés: 2001.

34 Fred E. Maust a narratológia keretében főként a megnyilatkozás („*énonciation*”, „*story-telling*”), a kijelentés módja érdekli, az a mentális tevékenység, amely megteremtí a maga normáit és sémáit (*patterned activity*). Másodjára azokat a narratív modelleket vizsgálja meg, amelyeket arra használtak fel a zenetudósok, hogy a zenében is lehessen beszélni drámáról, cselekménytípusról, bonyodalomról (*plot*), illetve hogy meghatározható legyen a zenében az „ágens”, az alany, az, aki cselekszik. A cikk szerzője megkülönbözteti a narratív kereteket aszerint, hogy melyek alkalmazhatók a színpadi zenére (az operára) és melyek az hangszeres (szöveg nélküli) zenére.

35 Lásd *Sémiotique musicale (Zeneszemiotika)*, Presses Universitaires de Limoges [PULIM], 1996) című könyvének VI. fejezetét: „La narrativité dans l’oeuvre de Chopin” (A narrativitás Chopin műveiben), 195–253. (Chopin op. 61-éről írott fontos cikke az IRASM folyóiratban jelent meg először 1984-ben). Angolul: *A Theory of Musical Semiotics*, (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

36 Tarasti, *Sémiotique musicale*, 198.

*időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe rakni, szintagmatikus kontinuummá rendezni. E folyamatnak van kezdete, van kibontakozása és van vége, s az így alkotott rendet, bizonyos feltételek mellett, elbeszélésnek nevezzük.*<sup>37</sup>

Ha kapcsolatot keresünk a jelentés fogalma és a zenei narrativitás között, megállapíthatjuk, hogy egy stílus kifejezésbeli típusait, jelentő egységeit ismerve sokkal jobban fogjuk tudni követni egy zenemű dinamikus folyamatát, az affektusok hangulati görbéjének alakulását. Ez a dinamikus és expresszív folyamat sajátos szerveződési logikával és kohézióval bír: van kiindulópontja, középpontja és vége,<sup>38</sup> az ívét pedig euforikus és diszforikus egységek<sup>39</sup> egymásutánja alkotja, amelyekből gyakran épül fel pozitív – olykor pedig negatív – kulminációs pont.

A greimasi narratív grammatika különféle sémáinak, vagy más, leíró narratív modelleknek az alkalmazása egyáltalán nem önkényes, *semmiképp sem törekszik valamiféle öncélú elméletalkotásra*. Épp ellenkezőleg, ezek a modellek segítenek rávilágítani a kifejezésbeli egységek olykor rendkívül logikus szerkezetére, azokra a zenei dimenziókra, struktúrára, amelyeket egykor „szubjektívnek”, ennél fogva „elemezhetetlennek” minősítettek. Az irodalomból kölcsönzött sémák, modellek tehát lehetővé teszik, hogy feltárjuk a hangulati (tímikus),<sup>40</sup> érzelmi (affektív)<sup>41</sup> vagy indexikális<sup>42</sup> szerveződés szabályait egy adott stíluson belül. Ezek a modellek abban is segítségünkre vannak, hogy jobban megértsük annak okát, hogy az expresszív tartalom új típusú tagolódásának hatására, illetve egy új narratív logika megjelenésekor *miért bomlanak fel, miért módosulnak a hagyományos, kanoni-*

37 Uo. 43 (első megjelenése: a *Degrés* című folyóirat 52. számában, 1987).

38 Például a teleologikus vagy szimmetrikus palindrom forma keretei közt.

39 A. J. Greimas terminológiája a az érzelmi [thymique], az affektusbeli – ellentétes – kategóriákra, (A.J. Greimas, 1966/1986).

40 A „tímikus” terminus az ógörög *thümosz*, latin *thymus* szóból származik, amely szó szerint csecsemőmirigyét jelent, mely szervről az ókorban úgy vélték, az általa termelt testnedv határozza meg az ember hangulati állapotát, így a nevéből képzett melléknév bizonyos nyelveken (például franciául) a mai napig is a „hangulat”, avagy a szenvedély („passion”) leírására szolgál a pszichológiai szakirodalomban. (A szerk.)

41 Az affektusokra vonatkozó (vö. bizonyos toposzokkal, intonációkkal).

42 A zenén kívüli világra történő utalás, például toposzok segítségével. Az amerikai és francia szemiotika terminusainak magyar nyelvű bemutatásához lásd: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika* (Budapest: Gondolat, 1975; második bővített kiadás: Budapest: General Press, 2005). Lásd még: *Szemiotika és művészet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979 [szerkesztő nélkül]). Szívós Mihály: *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika* (Budapest, Loisir, 2012)

*kus zenei formák.*<sup>43</sup> Másképp fogalmazva, az expresszív szerkezet (ami a toposzok, affektusok stb. révén valósul meg) mindig magyarázatot ad a stílusbeli normáktól való eltérésekre, a strukturális deviációkra, a „rendellenes” zenei formákra.

Az egyes zeneművek expresszív, affektusbeli szerveződésének módozatai, illetve a velük azonos művészeti, történelmi korszakban keletkezett elbeszélések, sőt regények vagy drámák szerkezete között akár valódi megfelelések is kimutathatók. Ha az irodalmi narratológia által kínált leíró képleteket, logikai modelleket alkalmazzuk a zenei elemzésben, *jobban megérthetjük egy zenei stílus belső működését és annak fejlődését, valamint elmélyíthetjük tudásunkat a zenei stílusok összehasonlításában.*<sup>44</sup>

A nagy, kivételes zeneművek minden egyes hallgatója érzékeli, hogy „valami történik” az adott tételben, darabban. A zenei narrativitás kutatása épp e lényeges mozzanatok feltárását, logikájának megragadását veszi célba.

Már 1966 óta tudjuk – amikor is Greimas *Sémantique structurale* (Strukturális szemantika) című könyve megjelent –, *hogyan jelentés a struktúra révén ragadható meg. „A jelentés egyfajta viszony meglétét feltételezi: az egyes fogalmak [jelentettek] közötti kapcsolat megjelenése a jelentés szükségszerű feltétele.”*<sup>45</sup>

Az irodalmi és a zenei narratológia között az expresszív tartalom strukturális törvényszerűségeinek és szabályainak kutatása lehet a közös pont. A narratív zenei elemzésben pedig nem valamely karakternek (affektusnak, toposznak vagy intonációnak) a „véletlenszerű” vagy „esetleges” verbális meghatározása a cél, nem valamely kifejezésbeli egységnek egy adott „zenén kívüli”, vagy „kulturális egységre” utaló definíciója a döntő, hanem az, hogy ezek lehetőséget nyújtanak az elemző számára *a jelentettek (a kifejezések) közötti kapcsolatok meghatározására, erőviszonyaik felmérésére, „cselekvéseik” (akcióik), illetve ütközésük – a bonyodalom – megragadására, s végül az esetleges katartikus végkimenetel bemutatására.*

\* \* \*

43 Gondoljunk a klasszikus és romantikus zenén belül a szonátaformára, az ABA formára, az egytételű „ciklikus” formára, amelyek új narratív és kifejező stratégiák hatására módosulnak, és integrálják a változás és átalakulás, a „folyamatos fejlesztés” elvét.

44 Ez a közelítésmód tehát interdiszciplináris elemzési módszereket is nyújt pl. irodalom és zene, képzőművészet és zene között stb.

45 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966 – Presses Universitaires de France [PUF], 1986<sup>2</sup>), 19. Magyarul lásd: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika* (Budapest: Gondolat, 1975), 2 17–232. (Kelemen János fordítása).

E bevezetés zárszavaként szükségesnek érzem, hogy bizonyos praktikus kérdésekben figyelmeztessem az olvasót. Tárnya ellenére e könyvben nincs semmi regényszerű, és valószínűleg sosem kerül arra sor, hogy egységes „elbeszélésként”, eposzként – vagyis lineáris módon – olvassák. Emiatt előfordulnak kisebb, a kötet egészét tekintve talán redundánsnak tűnő ismétlések az egyes tematikus blokkokon belül, mint például a zenében megjelenő narrativitás három létmódjának leírása, a Greimas-féle narratív nyelvtan bizonyos fogalmainak ismételt bemutatása a zenei elemzésekben, a kettős zenei elemzés mód rövid ismertetése a cikkek elején,<sup>46</sup> vagy épp a Bartók zenéjében fellelhető toposzok többszöri, de másfajta felsorolása az adott cikkcsoport tanulmányaiban.<sup>47</sup>

*Grabócz Márta*  
2009–2023

---

46 Azaz a formai kérdésekre koncentráló, illetve a kifejezést is figyelembe vevő két közelítésmód.

47 Köszönetet szeretnék mondani a Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadónak – és Kurtág Györgynek –, hogy a könyv borítóján az alábbi kéziratos kotta sorai szerepelhetnek: Kurtág György: Kondor-kő. A késői Liszt modorában, *Kocsis Zoli Hangjegyzete*, Budapest, UMP EMB, 2016, Z. 15000, 57. oldal.





# 1.

## Jelentés és narrativitás a zenében: rövid áttekintés<sup>1</sup>

Az 1970-es évek óta fontos paradigmaváltásnak lehetünk tanúi a zenetudományban: Charles Rosen (1971), Jean-Jacques Nattiez (1975), Gino Stefani (1976), Eero Tarasti (1978) és Joseph Kerman (1985)<sup>2</sup> első könyvei a jelentés, a kifejezés kutatása, valamint a szemiotika és a narrativitás elméletének alkalmazása révén döntő lépést jelentettek a zenei elemzés megújításában. A hasonló tárgyú zenetudományi művek 1986 után megjelent második hulláma (Karbusicky, Tarasti, Agawu, Monelle, Hatten, Nattiez, Abbate, Miereanu, Lidov, Grabócz, ideértve az ICMS szimpóziумainak<sup>3</sup> 1990 után kiadott köteteit is) jól érzékelteti, hogy a kutatók és a zenét elemzők napjainkban olyan új modelleket keresnek, amelyek segítségével leírhatóvá válik a zenei forma komplex, dinamikus lefolyása.

Az alábbiakban néhány pontban összefoglaljuk, milyen újdonságokkal szolgált ez a megközelítés, és mivel járult hozzá a zenetudományi nézőpontok fejlődéséhez.

---

1 A tanulmány egy részlete „Narrativitás és jelentés a zenében” címmel korábban már megjelent a *Zene és narrativitás* c. kötet Bevezetőjeként (Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003, 7–12. o.). A bővebb francia szöveg alapján most ezt is újrarendítve és teljes terjedelmében közöljük.

2 Lásd az irodalomjegyzékben található hivatkozásokat e tanulmány végén.

3 International Congress of Musical Signification: A „Zenei Jelentés nemzetközi konferenciája”, amelyet 1983-tól két évente rendeznek meg különböző európai városokban, illetve egyetemeken. A szimpóziумok anyagai 1987 után kötetekben is megjelentek, jelenleg a 12. kötetnél tart a konferenciasorozat (lásd az irodalomjegyzékben az alábbi neveknél, mint szerkesztők: E. Tarasti, R. Monelle, C. Miereanu, G. Stefani, T. M. Alecka-M. Pawlowna, C. Maeder-M. R. Eybrouck, O. Andreica).

## I. TÖRTÉNETI HÁTTÉR

Ismeretesek azok az írások és elméletek, amelyek 1854-től kezdődően szembeállították egymással Lisztet és Hanslickot, azaz a programzene és az „abszolút” zene képviselőit: az előbbiek poétikai, hermeneutikai, vagyis „tartalomesztétikai” módszerekre törekedtek; míg utóbbiak a formalizmus vagy az „esztétikai nihilizmus” hívei voltak. A fentebb idézett zenetudósok arra hívják fel a figyelmet, hogy miközben a hagyományos zenetudomány számos különféle módszert dolgozott ki a „jelentő” (*signifiant*) leírására, a „jelentettet” (*signifié*) azonban figyelmen kívül hagyta.

Napjainkban új módszerek bukkannak fel, amelyek segítségével *egyidejűleg elemezhető egy zenemű mindkét rétege*: egyfelől a *szintaktikai és grammatikai szint* (Schleiermacher), a *kifejezés síkja* (Hjelmslev), vagy akár a „hangozva mozgó formák játéka” (Hanslick), illetve másfelől az *expresszív tartalom szintje*, a *pszichológiai tartalom* (Schleiermacher), a *tartalom síkja* (Hjelmslev), vagy éppenséggel a *szemantikai, hangulati-érzelmi szint* (Greimas).

## II. A JELENTETT KÉRDÉSE A ZENÉBEN

Az 1990-es évekig a terminológia szerteágazó és sokféle volt. Azon egységek meghatározására, amelyek a *jelentetteknek*<sup>4</sup> felelnek meg, a kelet-európai országok zenetudósai (mint például Aszafjev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky) az 1960-as, 1970-es években az „intonáció”<sup>5</sup> terminust használták (Aszafjev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky). Ezzel szemben „a zene és a világ kulturális egységei közötti szimbolikus megfelelésről”<sup>6</sup> gondolkodó és író angolszász zenetudósok (Ratner, Hatten,

4 A jel saussure-i felosztása jelentőből (*signifiant*) és jelentetből (*signifié*) áll. Más fordításokban a „jelölő” és a „jelölt” kifejezések is használatosak. Lásd: *A jel tudománya. Szemiotika*, (szerk. Horányi Özséb, Szépe György) (Budapest: Gondolat, 1975; illetve 2. bővített kiadása: Budapest, General Press, 2005). Lásd továbbá Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába* (Budapest, Gondolat, 1977), III. fejezet: „A jel tudomány alapfogalmai”, 20–37.

5 A \*-gal jelzett kifejezések magyarázatát és meghatározást lásd a tanulmány végén olvasható Glosszáriumban.

6 Lásd Robert Hatten (Umberto Eco nyomán), „Grounding Interpretation: A Semiotic Framework for Musical Hermeneutics”. In: Siglind Bruhn (szerk.), *Signs in Musical Hermeneutics. The American Journal of Semiotics* (különszám), 13, (1998)1–4, 23–42.

Tarasti, Agawu és mások) a 18. és a 19. században Marpurg, Koch, Mattheson és A. B. Marx által kidolgozott kategóriákhoz nyúltak vissza, ezeket „toposzok”-nak\* nevezve. 2010-ben bekövetkezett haláláig Raymond Monelle dolgozott e megközelítés más zenetörténeti korszakokra történő kiterjesztésén. „Textual semiotics in music” (Textuális szemiotika a zenében) című, 1998-as írásában Charles Sanders Peirce amerikai filozófus-szemiotikus nyomán a *jelentetteket* „a stílus, az időbeliség, a szubjektivitás *indexeiként*” és/vagy „*szimbólumokként*” határozta meg (lásd ezek egyezését a toposzok fogalmával). Vladimir Karbusicky utolsó könyveiben szintén Peirce három kategóriáját (*ikon, index, szimbólum*) alkalmazza a zenei jelentettek elemzésére. Kofi Agawu „strukturális és topikus jelekről” beszél („introspektív/interoceptív szemiózis” és „extrospektív/exteroceptív szemiózis”); úgy véli, hogy *a jel és az elemzés (vagy a szemiózis) e két típusának interakciója (játéka)* biztosítja egy zenei forma leírását, komplex elemzését.

A Greimas által ihletett zenetudomány (mint például Tarasti, Monelle, Hauer, Esclapez, Grabócz) a jelentettek különböző dimenzióinak megkülönböztetésére olyan kategóriákat vezetett be, mint a „széma”\*, a „klasszéma” és az „izotópia”\* (a jelentett legkisebb egysége a *széma*,<sup>7</sup> a legnagyobb az *izotópia*,<sup>8</sup> míg a *klasszéma*<sup>9</sup> a klasszikus és romantikus korszakban nagyjából a zenei frázis és periódus szintjének feleltethető meg).

A felsorolt terminusokat (intonáció, toposz, klasszéma stb.) eltérő eredetük ellenére az köti össze, hogy *olyan műfajokra, olyan régi zenei stílusokra* utalnak, amelyek funkciójuk révén egykor bizonyos közösségek életében gyökereztek, és ennek köszönhetően e zenei „jelek” stilizált formájukban is képesek újrat teremteni a kapcsolatot az adott történelmi korszak „kulturális egységeivel”.

Végző soron pedig éppen ezek a történeti, affektív, stílusbeli, gesztusbeli, motorikus vagy akár vizuális „utalások” azok, amelyek képesek létrehozni a zenei jelentést. Az alábbiakban a jelentettek különböző földrajzi tájakról, különböző szellemi háttérrel kidolgozott tipológiáit mutatjuk be. Mégis érzékelhető az egyes kategóriák közötti megfelelés azokban az esetekben, amikor a jelzett típusok egyazon zenetörténeti korszakra vonatkoznak.

---

7 A *mb* ívum szintjéhez kapcsolódó jelentett.

8 A teljes forma, vagy egy *ny* *gy* *tf* *ormarész* jelentettje.

9 A zenei témához kapcsolódó jelentett.

### Zenetörténeti toposzok (vagy tipikus jelentettek) 1600 s 1950k között

1. S zabolcsi Bence (30h angzóp éldával illusztrált) rendszerezése hat bakelit nagylemezről álló sorozatban: „Musica Mundana”, Hungaroton, Budapest, 1975):

- 1.) Rítmus és varázslat (a Természet hangjai; primitív rítmusok)
- 2.) Táncrítmusok (*gagliarda, polonéz, polka; menüett, Ländler, keringő; verbunkos; alla turca*)
- 3.) Az utca hangjai
- 4.) A megnövekvő dallam
- 5.) „Marseillaise”-típus; a Mozart-jelige; az Eroica-típus
- 6.) Két zsoltárdallamtípus
- 7.) Vad eville-*chiusetta*
- 8.) Dobbantó tánc (*estampida*), r efrén, k örtánc (rondó)
- 9.) Varázsének, bűvölés
- 10.) Vadászat (*caccia, g lopp s tb.*)
- 11.) Sirató, *lamento*, gyászzene
- 12.) Szabadságzenék
- 13.) Vezérmotívumok (Mozart, Beethoven, Verdi)

2. A klasszikus zene toposzainak Leonard Ratner (1980) által összeállított listája, munkáikban később ezt alkalmazták Hatten, Agawu, Allanbrook, Monelle és más kutatók is:

- 1.) *Tánc típusok*: menüett, passepied, sarabande, allemande, polonéz, bourrée, k ontratánc, g votte, s iciliano, g igue
- 2.) *Indulók*
- 3.) *Különböző stílusok*: *alla breve, alla zoppa, amoroso, aria*, briliáns (virtuóz) stílus, *cadenza, Emfindsamkeit* (érmelmesség), fanfár, francia nyitány, v adászat, t d ó stílus (kontrapunktikus stílus), *ombra*, mannheimi rakéta, müzett, *opera buffa*, p sztorál, *recitativo*, sóhajmotívum, éneklő stílus (*singing style*), *Sturm und Drang, alla turca* (mintegy 32 toposz/intonáció)

3. Az „intonációk”– Ujfalussy József által meghatározott intonációtípusok Mozart műveiben (1957/1980):<sup>10</sup>

- 1.) Bánat, fájdalom, emondás, eménytelenység
- 2.) Dúr változat, azaz időbeli eltávolodás az előbbitől (emlékezés, búcsú)
- 3.) Kétségbeesés és végtelen fájdalom
- 4.) Szerelem, vagy két személye gyetértése, a baráti érzés
- 5.) Tisztaság, hősi éthosz, az erény és az arany középút, *kalokagathia*, vagyis a szépség személye
- 6.) Vágy, a karat, a törekvések
- 7.) Harag, felháborodás, bosszú
- 8.) Félelem, szorongás, remegés, orzongás
- 9.) Tragikus hősiesség: a hős, aki a reménytelenségtől hajtva cselekszik
- 10.) Felkiáltás, kitörő fájdalom
- 11.) Csodálat: méltó ágteljes, fennkölt hatalom; vagy ennek megfelelője: a romboló hatalom
- 12.) Talány, titok, a mélyben munkáló, rejtett erők, sorsmottó (pl. a mozarti sorsmotívum)

4. A jelentettek kategóriái („toposmezők”/topical fields), amelyek a nagyobb formai egységeket fedik le egy mű belső szerkezetében, Beethoven egy-egy szonáta- vagy szonáta-egyestételében (ld. Hatten, 1994 és 2004)

A kategóriák a retorika értelmében három osztályba sorolhatók: emelkedett, átlagos és alacsony szint. Ezzel írható le egy tétel vagy egy művön belül a szférák közötti elmozdulás (lásd mindenekelőtt Hatten, 1994).

Szagrális	Győzedelmes	Népi
Bölcs	Transzcendens	<i>Buffa</i> stílus
Tragikus	Pasztorális	Rusztikus
	Gáláns stílus	

5. A 19. századi zene szémái [jelentette] a mítoszokkal való összefüggésükben (ld. Tarasti, 1978 és 2005):

Mitikus természeti, mitikus hősi, varázslatos, meseszerű, balladai, legendaszerű, szagrális, démoni, fantasztikus, misztikus, egzotikus, primitív, nemzeti zenei, pasztorális, hőskölteményszerű, magasztos, tragikus (és szeseni zéma)

<sup>10</sup> Típusok felsorolása tölem, Ujfalussy cikke alapján (G. M.).

6. A jelentettek három nagyságrendi csoportba rendezett tipológiája Lisztnél (ld. Grabócz, 1987, 1996):

- 1.) *Széma*: a leíró motívumok szintje (pasztorál, vihar, hősi fanfár, makabreszk)
- 2.) *Szemantéma/klasszéma (ill. toposz)*: a zenei téma szintje, 16 típus (*Appassionato-agitato*; induló; heroikus; *scherzo*; pasztorál; *religioso*; népi jellegű; éneklő bel canto; deklamáló bel canto; *recitativo*; *lamento*; elégikus; *grandioso-trionfante*; gyászos; panteisztikus)
- 3.) *Szemantikus izotópia*: egy mű valamely szerkezeti egységének vagy egy teljes műnek a szintje, 7 típus:
  - 1.) Keresés, makabreszk érdés
  - 2.) Pasztorál
  - 3.) Heroikus/hősi hangvétel
  - 4.) Kíméletlen harc, makabreszk küzdelem
  - 5.) Vallásos érzület (Religioso)
  - 6.) A vallásos kifejezés győzedelmes, heroikus alakja
  - 7.) Gyász

### III. A JELENTŐ EGYSÉGEK SZERVEZŐDÉSI MÓDJA

#### A ZENEI FORMÁN BELÜL:

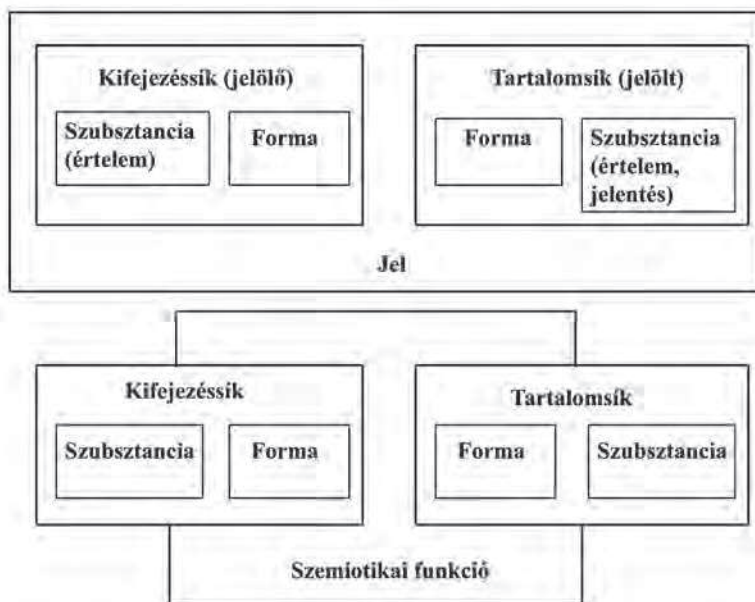
#### A NARRATIVITÁS KÉRDÉSE A ZENÉBEN

A jelentettek szerveződésének leírására használt nyelvészeti, irodalmi vagy más modellek maguk is sokfélék. Jean-Jacques Nattiez a Jean Molino-féle *hármastagolást* alkalmazta (igaz, mindig is óvatosan kezelte a „jelentett” fogalmát). Eero Tarasti<sup>11</sup> Greimas modelljeire hivatkozott (háromszintű *generatív útvonal*; *narratív programok*; a modalitások rendszere stb.), az utóbbi két évtizedben pedig az *egzisztenciális szemiotika* elméletének kidolgozásán és alkalmazásán munkálkodott. Raymond Monelle<sup>12</sup> Greimas és Peirce, valamint Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre és Graham Daldry nyomán a narratológia különböző fogalmai ihlették. Robert Hatten<sup>13</sup> Michael Shapiro megjelöléseméletét (*markedness theory*) alkal-

11 A \*\*-gal jelölt szerzők egy-egy narratív elemzését e tanulmány negyedik részében mutatjuk be részletesen.

mazta, és kidolgozta az „expresszív műfajok” (*expressive genres*) elméletét, egy-szersmind bevezetve a „*troping*” fogalmát is („*tropus*-alkotás”, új értelemadás, ami ismert toposzok egymásra hatásának, találkozásának eredményeképpen jön létre). Vladimir Karbusicky – Peirce elméletének felhasználásával – megalkotta a történeti zenei formák elméletét (a zenetörténet öt archetipikus formájával kapcsolatban lásd 1990-ben megjelent könyvét<sup>12</sup>). Nicolas Meeüs és Jean-Pierre Bartoli elméleteikben Hjelmslev rendszerét aknálták ki, Bernard Vecchione pedig Paul Ricœur és Greimas retorikai tanaira támaszkodott. Ami e sorok szerzőjét illeti\*\*, jómagam Greimas strukturális szemantikájának, különösen narratív grammatikájának elemeit – mint például a narratív programot, a jelentés elemi struktúráját, a narratív szintaxist stb. – használtam fel elemzéseimben.

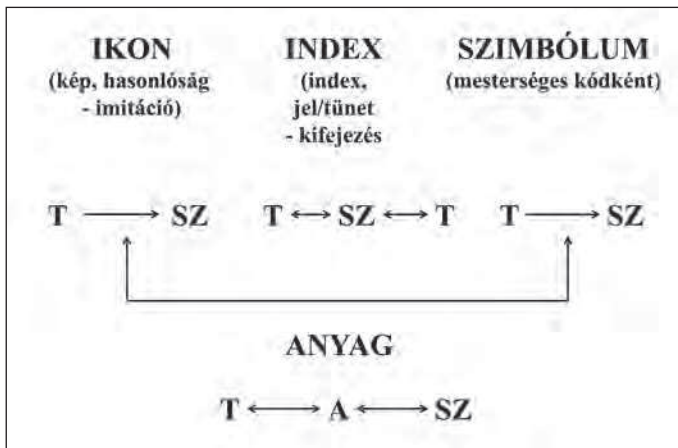
Az alábbiakban a teljesség igénye nélkül a hivatkozások sorrendjében mutatom be az említett kutatók által elsődlegesen alkalmazott sémákat:




**1a. és 1b. ábra:**  
Hjelmslev négyes felosztása (a kifejezés és a tartalom síkja, 1943), illetve a séma alkalmazása a „külső paradigmátika” funkciójának zenei elemzésbe történő bevezetése céljából

12 Az öt [plusz 1] archetipus („Urform”) a következő: [(0) kezdeti káosz], 1.) végtelen folyamat, 2.) addiktív-tektonikus eljárás, 3.) körkörös „örök” visszatérés, 4.) háromrészes forma: kiindulási pont – bonyodalmak – visszatérés, 5.) négyfelvonásos dramaturgia: egy elképzelt cél rendezzi a drámai kibontakozást. (Lásd Vladimir Karbusicky, *Kosmos–Mensch–Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*, Hamburg: Verlag r.R. K rämer, 1990, 195.)





**2. ábra:**  
Peirce „szemiotikai  
háromszög ének”  
alkalmazása Vladimir  
Karbusický elemzéseiben  
(1987, 432.): a jel  
sajátosságai – szubjektum  
(S), tárgy (O) és anyag (M)  
interakciójában

<b>GENERATÍV ÚTVONAL</b>			
	Szintaktikai komponens		Szemantikai komponens
Szemio-narratív struktúrák	mélyréteg	FUNDAMENTÁLIS SZINTAXIS	FUNDAMENTÁLIS SZEMANTIKA
	felszíni réteg	A FELSZÍN NARRATÍV SZINTAXISA	NARRATÍV SZEMANTIKA
Diszkurzív struktúrák	DISZKURZÍV SZINTAXIS Diszkurzívizáció 		DISZKURZÍV SZEMANTIKA Tematizáció  Figuratívizáció

**3. ábra:** Greimas generatív útvonalának Tarasti-féle alkalmazása (1996, 78.)

$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$   
 $PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$   
 F = funkció  
 $S_1$  = a cselekvés alanya  
 $S_2$  = az állapot alanya  
 O = tárgy (v = érték formájában jelentkező szemantikai többlettel)  
 [ ] = cselekvést leíró megnyilatkozás  
 ( ) = állapotot leíró megnyilatkozás  
 $\rightarrow$  = cselekvésfunkció  
 $\cap \cup$  = konjunkció (összekapcsolódás) – diszjunkció (szétválasztás)

#### 4. ábra:

*Greimas narratív programja (Greimas, 1979, 297.), Grabócz (1996, 2007) és Tarasti (1996) elemzéseiben*

Ami a különböző modellek jelzett alkalmazásai között kapcsolatot teremt, az korántsem az a törekvés, hogy az őket alkalmazó kutatók valamiféle „zenében elmesélt történetet” lássanak – ahogy azt Nattiez feltételezi (1990, 2001) –, hanem az, hogy megtalálják a jelentettek szerveződésének szabályait, stratégiáit. Ezek a stratégiák történelmi korszakonként, stílusonként, zeneszerzői életművenként stb. változnak.

A fent említett kutatók elemzéseiben kivétel nélkül feltűnik, hogy *a jelentettek szerveződését bináris oppozíciók szerint látják*. Ilyen az *aszimmetrikus megjelölt-ség* szerinti oppozíció Hattennél,<sup>13</sup> a retorikai szabályok oppozíciói Kofi Agawunál; a különböző zenetörténelmi korszakoknak megfelelő „archetipikus” sémákba foglalt elemek ellentéte Karbusickynál; a „párba állított ellentétes jelentettek viszonya”<sup>14</sup> Greimas követőinél (négy különböző jelentettből kirajzolódó, két tengely körül szerveződő szemantikai univerzum); különféle oppozíciók a Hjelmlev-féle sémán belül Meeùsnál és Bartolinál.

Természetesen az ellentétes kategóriák megállapítása csupán kiindulópontként szolgál a narratív struktúrák megfigyeléséhez, illetve a történelmi stílusonként és szerzői életművenként változó narratív logikák feltérképezéséhez. A zenei jelentést vizsgáló elemzések „harmadik generációjához”<sup>15</sup> tartozó zenetudományi könyvek szinte kötelezően tartalmazznak egy elméleti fejezetet, amelyben a szerzők a jelentések szerveződésének módozatait vizsgálják. Így e munkák egy magasabb szintű elméleti megalapozás kezdetét jelzik, ami a toposzok egymáshoz kapcsolódását vizsgálja, vagyis azt, amit mi „zenei narrativitásnak” nevezünk.

<sup>13</sup> Ld. „markedness theory”.

<sup>14</sup> „Termes contradictoires couplés” (Greimas narratív nyelvtana).

<sup>15</sup> Nagyjából a 2000 után megjelentek.

A klasszikus irodalmi narratológia különböző definíciói<sup>16</sup> az átfogó szemlélettől a fogalom részletesebb leírásáig terjednek. A „globalizáló” megközelítés a narrativitást mint *minden diszkurzus szerveződésének alapelvét, szövegek belső elrendeződésének módját* mutatja be (Greimas, Fontanille, Klinkenberg, Adam). Mások a szintaxis, a szintagmatikus szint és a logikai (paradigmatikus) szint társítását emelik ki, vagy a szekvenciális és konfigurációs dimenziók kombinálását, két olyan szintet, amelyek a *narratív vagy diszkurzív transzformáció* alapját képezik (Todorov, Schaeffer, Hénault, Ricœur). Megint mások a narrativitásban a cselekvések, a történetek, a tárgyak, az állapotváltozások és az oksági viszonyok megjelenítésének módját látják (Prince, Ryan, Hénault). A pragmatikusabb értelmezés három szakasz meglétét emeli ki: 1.) kiindulási pont (egyensúly); 2.) az átalakulás aktusa vagy bonyodalom; 3.) a megérkezés állapota (helyreállított vagy új egyensúly). Ezeket a fázisokat kiegészíthetjük oly módon, hogy négyes vagy ötös struktúrát kapjunk: 1.) kezdeti egyensúlyi állapot; 2.) provokáció, felforgató erő; 3.) próbatétel és közvetítés: akciók 4.) büntetés; 5.) végső egyensúlyi állapot elérése (Adam, Diguier, Ricœur).

\* \* \*

*The Sense of Music*<sup>17</sup> c. könyvében Raymond Monelle – a „toposzok keresése”, a „toposz és a vezérmotívum” összefüggése, valamint az „időbeliség” kérdésének tárgyalását követően – a „Zsáner és struktúra” című fejezetben<sup>18</sup> rátér a narrativitás problémájára. Ennek keretében egy, a narrativitást érintő fejezetet mutat be, amelynek a „Műfaj és struktúra” alcímet adja. Itt elemzi Schumann II. szimfóniájának *Adagio* tételét és fináléját („A narratív összeomlás Schumann-nál”<sup>19</sup> címmel), majd ezt követően Brahms „Győzelmi énekét”<sup>20</sup> (*Triumphlied*) vizsgálja. Narratív referenciamodellje Graham Daldry Charles Dickensről írott értekezése,<sup>21</sup> amit mindenekelőtt Schumann 1847-ben befejezett szimfóniája és a *Copperfield Dávid*

16 Utalunk a tanulmány égisze olvasható losszárúumra.

17 Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2000.)

18 Magyar fordítását lásd Raymond Monelle, Zsáner és struktúra (Veres Bálint ford.), *Pannonhalmi Szemle* 2008/2.

19 Monelle, *The Sense of Music*, 122–126. („Schumann’s Narrative Collapse”).

20 Uo. 126–133. („Brahms’ Triumphal Hymn”).

21 Graham Daldry, *Charles Dickens and the Form of the Novel*. (London: Croom Helm, 1987.)

keletkezéstörténeti közelsége miatt tart relevánsnak. Monelle elemzéséből kiderül, hogy a fejezet címében szereplő „zsáner” (avagy műfaj) és „struktúra” kifejezések valójában a „leírás” (*description*) és a „narráció” (mint események elbeszélése) ellentétpár elemeinek felelnek meg.

E terminusok két különböző időbeli mozzanatot takarnak: a „zsáner” az – időtlen – jelent, a lírai időt, a valóság idejét (vagyis a *leírás* idejét), míg a „struktúra” a bonyodalom, az előrehaladás, a cselekvés – progresszív – idejét (azaz a *fikció*, a *narráció* idejét). Monelle a „regényeffektus” („novelness”) tárgyalása céljából Todorovra és Riffaterre-re<sup>22</sup> támaszkodik. Ennek megfelelően úgy véli, egyes 19. századi regényekhez hasonlóan néha a zenében is összeütközésbe kerül a *fejlesztés elve* a leírásra és *statikus felidézésre* való törekvéssel, ami végső soron Monelle-nél a „narráció” és „leírás” megkülönböztetéséhez vezet. A Schumann II. szimfóniájának szonátaformában írodott *Adagio espressivo cantabile* tételében felbukkanó szokatlan mozzanatokot vizsgálva Monelle kifejti, hogyan „férköznek be a zsánerelemek [a leírás elemei] a lineáris szerkezetbe”, hogyan érvényesül „a valóság és a folytonosság közötti diszharmónia”. Később ugyanennek a szimfóniának a zárótétele kapcsán az elemző *apóriáról* beszél: Az *Adagio* témájának belépése, „betolakodása” a *Finaléba* olyan hatást kelt, mintha célja a klasszikus szonátatétel érzékeny időbeli egyensúlyának megbontása lenne.<sup>23</sup>

\* \* \*

Eero Tarasti *Signs of Music*<sup>24</sup> című könyvének harmadik fejezetében az alábbi témáról beszél: „A jelek mint cselekvések és történések: a zenei szituációkról” (A könyv első fejezetei értelemszerűen azt tárgyalják, hogyan értelmezhető a jel a zenében: „Jel-e a zene?”, „Jelek a zene történetében”). Tarasti itt Greimas nyomán bevezeti a *szituáció* fogalmát, amely „egy adott személyre, egy adott pillanatban, egy adott helyen kényszerítő erővel hat”.<sup>25</sup> Később pedig, a jelek egyedisége, valamint a jel és használója közötti egzisztenciális viszony kapcsán a saját maga

22 Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 28.); Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.)

23 Az érvelés folytatását lásd Monelle, *The Sense of Music*, 124–125.

24 Eero Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* (Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2002. Francia kiadása: *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale* Paris: L'Harmattan, 2006.)

25 Uo. 105.

alkotta *egzisztenciális szemiotika* elméletéhez folyamodik.<sup>26</sup> „A zenében – írja – a szituáció mindig egy szereplőt feltételez. [...] Ennélfogva a szituáció vagy egy *cselekvésből* áll (ilyenkor nevezzük *aktív*nak), vagy egy *eseményből* (ez esetben a szituáció *passzív*)”<sup>27</sup>. Tarasti e szerint különbözteti meg az egyes komponisták zenéjében érzékelhető szituációkat: a *cselekvést* (*aktust*), az *eseményt* (*statikus leírást*) és a *folyamatot*. Beethoven II. szimfóniájának *Larghetto* tételét elemezve arra jut, hogy: „[e tétel] gáláns stílusban, az *Empfindsamkeit* toposzával kezdődik. A pusztán »eseményből« azonban – a motívumok összeütközéséből fakadó vártatlan drámaiság révén – a tétel igen hamar »cselekvésbe« fordul át, ami lehetővé teszi, hogy körvonalazódjék a beethoveni fejlesztés gondolata.”<sup>28</sup>

Annak megfigyelése során, hogy az egyik típusú szituáció miképp megy át egy másik típusú szituációba, Tarasti a törés és az összeütközés mozzanataira hívja fel a figyelmet, azokra, amelyeket Monelle is hangsúlyozott, vagyis a *narráció* (aktus, bonyodalom, „cselekvés”), és a *leírás* mozzanatára (esemény, stabilitás, „létezés”). Könyvének negyedik fejezetében, Sibelius V. szimfóniájáról szólva Tarasti fontolóra veszi az *organikus narrativitás* fogalmát, amelyet a következőképpen határoz meg: „A narrativitás a világ megjelenítésének egyik módja, amely az időben, térben zajló folyamatokat és a szereplők akcióit (»aktoriális funkció«) ábrázolja. Időbeli művészetként a zene így az egyik leghatásosabb módja annak, hogy a transzcendentális – elvont – eszméket elbeszélés formájában közvetítse.”<sup>29</sup>

\* \* \*

Robert Hatten 2004-ben megjelent könyvének első harmadát a *megjelöltség* (*markedness*), a *toposz* (*topic*) és a *tropus* (*trope*) fogalmainak szenteli.<sup>30</sup> A szerző a könyv bevezetésében<sup>31</sup> fejti ki elemzéseinek elméleti alapjait, ahol is az alábbi terminusokat magyarázza meg: *oppozíciók*, *megjelöltség*, *toposzok* és *trópusok*;<sup>32</sup>

26 Uo. 104–108.

27 Uo. 112.

28 Uo. 118. Lásd a kezdő ütemeket, majd a folytatást a 148. ütemtől.

29 Uo. 159. (Itt a szerző az elbeszélés = „récit” vagy narráció szót használja.)

30 Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), Első rész: „Markedness, Topics and Tropes”, 1–92.

31 Uo. 1–20.

32 Uo. 8. („Tropus” a szó retorika értelmében, azaz szókép mint stilisztikai eszköz: egy fogalom, jelenség nevének átvitele egy másik fogalomra, jelenségre a köztük fennálló valamilyen kapcsolat alapján. A zenében a jelentés módosítására utal, pl. két toposz egymásra hatása, kombinációja.)

*visszatérés egy problematikus oppozícióhoz;*<sup>33</sup> *a megjelölés elmélete és a zenei oppozíciók értelmezése;*<sup>34</sup> *a toposzok ellentéte és a tropusok megalkotása.*<sup>35</sup>

A bevezetést „a megjelölés és a stílus szemiotikai alapjáról” szóló első fejezet követi, amely Beethoven „*Szellemtrió*”-jának (op. 70 No. 1) kezdetét elemzi stilisztikai szempontból. „A közelítésmódom arra irányul – írja Hatten –, hogy megértjük, *hogyan* közöl valamit a zene, nem csupán arra, hogy *mit* közöl; e megközelítés tehát a stílusok történetileg hiteles rekonstrukcióját tűzi ki céljául.”<sup>36</sup> Hatten ezután részletesen elemzi az említett trió első tételének főtémáját, egyben kimutatva az intertextuális kapcsolatokat Beethoven más műveivel és Schubert alkotásaival. Az elemzés a főtéma szerkezetében jelentkező kifejezésbeli törés (D-dúr hangnemből való megérkezés a módosított VI. fokra [„bé” és feloldójeles „f” hangok, 5–6. ü.]; majd visszatérés D-dúrba a 7. ütemben hallható első fokú kvart-szext akkord segítségével stb.).

Hatten célja annak magyarázata, hogy a kérdéses szerkezet egy stíluson belül miképp épülhet tipikus jelentésekre, és hogyan képes *egyedi jelentés kialakítására* az adott stílus kényszerítő keretein belül. „Ebben az értelemben a jelentés első típusát *stílusbeli megfelelésnek*<sup>37</sup> nevezem, ami a *típusok* általános használatára hivatkozik, míg a jelentés második kategóriája a *stratégiai értelmezés* lenne, ami pedig az *egyedi jelek (tokens)* megalkotására épül.”<sup>38</sup>

A továbbiakban leírja a toposzok szerveződését az említett tétel elején. „A toposzok szempontjából e Beethoven-darab kezdete a hősi és pasztorális karakter elejét idézi, háttérben a »vadászat« toposzával,<sup>39</sup> de teszi ezt oly féktelen energiával, hogy valósággal kifordul önmagából, és a szituáció kis híján *komikus* jelleget ölt. Ebben a kontextusban az ellentétesként megjelölt terminus a »moll« (5–6. ütem), amely a jelentés egy szűkebb területével áll kölcsönhatásban. Itt az alterált III. fok (feloldójeles »f«) megtöri a szilárd stílusbeli összefüggéseket: diszfóriaként értel-

33 A szerkezet és a kifejezés ellentétével kapcsolatban lásd o.9–11.

34 Uo. 11–16.

35 Uo. 16–18.

36 Uo. 21.

37 Uo. 24. Hatten szóhasználatában a „stílusbeli megfelelés” („stylistic correlation”) a toposzokat érinti, míg a „jel” (*token*) egy stilisztikai típus konkrét megjelenésére vonatkozik (hangzó formában vagy leírva/kottakép alakjában, ld. „strategic interpretation”).

38 Uo. 24.

39 Lásd a „vadászat” – *caccia* vagy *chase* – toposzát (ezek az alakzatok, a galoppot imitálva, pontozott ritmussal a kúrthangzást utánozzák).

mezzel, fájdalmas vagy potenciálisan akár tragikus szakadást idéz elő.<sup>40</sup> A tétel kezdetének ezekről a kulcsütemeiről, különösen a hetedik ütemről<sup>41</sup> szólva, Hatten kijelenti, „hogy a drámai bizonytalanság kedvező, mondhatni korai feloldása az egész tételre rányomja »kifejező jellegét«. Biztosak lehetünk benne, hogy ez a tétel nem lesz tragikus kimenetelű [...]»<sup>42</sup> E néhány ütem igen beható értelmezése, amelynek kifejtése végighúzódik az egész fejezeten, többek közt a szonátaforma kivételes mozzanatainak leírásába torkollik. Az *Allegro vivace e con brio* tétel elején hallható toposzok kivételes elrendeződése kihat a teljes tételre: Hatten jelzi e két gondolat újbóli megjelenését az átvezetésben, a kidolgozásban és a visszatérésben.<sup>43</sup>

Így az amerikai zenetudós egy zeneszerző alkotására sajátosan jellemző zenei jelentések alapzatát, fundamentumát igyekszik kimutatni (stílustípusok, ezek expresszív kapcsolata más életművekkel és utólagos értelmezésük – „stratégiai interpretációk” keretében). Ugyanakkor teljes egyértelműséggel határolódik el a *New Musicology*-nak nevezett áramlattól, amelynek képviselői – szerinte – túlságosan hajlamosak asszociatív elrugaszkodásokra.<sup>44</sup>

Annak, hogy ennyire hosszasan idézem Hattentől ezt a néhány fogalmat, egyedül az az oka, hogy ő is olyan terminusokban beszél, mint cselekvő hős, energia és annak átalakulása, azaz narratív terminusokban, úgymint esemény és folytonosság/megszakítottság (*continuity/discontinuity*).<sup>45</sup>

\* \* \*

A magam részéről több tanulmányban<sup>46</sup> is megkíséreltem leírni a kifejezéstartalmak tipikus szerveződését, a narratív stratégia módosulását a barokk kort követő zenei stílusokban, egészen a 20. század elejéig. Ezt a megközelítést, kulcskategóriái alapján, így neveztem el: *a narrativitás három létezési módja a zenében*.<sup>47</sup>

40 Uo. 25.

41 Visszatérés a D-dúr kvartszext akkordhoz.

42 Uo. 25.

43 Részletesebb erről lásd uo. 29–32.

44 Uo. 33.

45 Könyvének III. fejezetét – „Continuity and Discontinuity” (237–290.) – az elemzés ezen típusának szenteli. Felhívjuk a figyelmet a Monelle és Tarasti kategóriáival való hasonlóságra: progresszív, lineáris idő és diszkontinuus, üres, stagnáló idő.

46 Lásd különösen: „Composer avec des affects” (Komponálás affektusokkal), *La Revue de Musicothérapie*, 4. 1999 november, 94–100.; lásd továbbá a jelen kötet 2. tanulmányát: „A klasszikus irodalmi narratológia és a narrativitás három létezési módja a zenében”.

47 Az olvasó ennek az gondolatnak másképp csoportosított és bővebb leírását találja meg kötetünk 2.

A barokk korban mindenekelőtt a jelentő egységek (és jelentettjeik) egyszerű – bináris jellegű – váltakozását figyelhetjük meg: bemutatásuk gyakran euforikus és diszforikus egységek kontrasztjaként történik, amely ellentétpár kifejezése a tétel során egyre növekszik, felerősödik.<sup>48</sup> A kérdéses jelentett ebben a zenetörténeti korszakban a szviten, a concertón vagy az ABA formán stb. belül egy teljes zenekari tételre terjed ki. Az egyszerű „teleológia” tehát a toposzok váltakozását eredményezi, egy darab végén pedig a konfliktus kiéleződésére irányítja rá a figyelmet. Ami a barokk hangszeres zene formáit illeti, könnyen megállapíthatjuk az összefüggést Karbusicky harmadik archetípusával, a „körkörös, örök visszatéréssel”, vagy éppen a második típussal, az „additív tektonikus eljárással” – mármint a fuga és a monomatikus tételek tekintetében. A narratológiai megközelítésmódok szempontjából ez a formátípus az *elbeszélés szekvenciális dimenziójának* lenne megfeleltethető.<sup>49</sup>

A 17. század más kulcsművei – és műfajai –, így a *Tankréd és Klorinda párviadala* Monteverditől (1624) vagy Johann Kuhnau *Bibliai szonátái* (1700) a zenei ábrázolást meghatározó retorikus és leíró zenei képleteknek köszönhetően egy zenén kívüli programot követnek, vagyis elmondhatjuk, hogy a *külső narratív program* az európai zene történetében már a 17. századtól fellelhető.<sup>50</sup>

A *klasszikus korszakban* főképp három részből álló szimmetrikus kerettel találkozunk: a jelentő egységek és jelentettjeik bemutatása olykor bináris párokban valósul meg, amelyek összekapcsolják a kezdetet a középrészben kibontakozó cselekménnyel (kidolgozás), majd ez utóbbit a megoldást hozó befejezéssel. Egyes kivételes szonátaformában írt hangszeres tételekben a „párba állított ellentétes jelentettekkel” van dolgunk, azaz nyilvánvaló konfliktussal, amely az expozíciót követő toposzokban bontakozik ki (a főtémával kontrasztáló toposz gyakran az átvezető szakaszban, és nem a melléktémában bukkan fel – lásd az ellentétességi viszonyt).<sup>51</sup> A forma középrészének, a kidolgozásnak köszönhetően, amely gyak-

tanulmányában; továbbá ld. „Paul Ricœur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással”. In: Grabócz Márta, *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2004 17–33.); „Narrativitás-elméletek és hangszeres zene”, Uo. 34–48.; „A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában”, uo. 49–68.

48 Lásd például a Bach-szviteket, amelyekben (ünnepélyes, méltóságteljes) lassú tételek váltakoznak diszforikus/euforikus hangulati állapotok kifejezésével.

49 Lásd Paul Ricœur és Anne Hénault meghatározását a Glosszáriumban.

50 *Külső narratív program*ról akkor beszélünk, ha egy darab vagy egy zenei struktúra egy zenén kívüli (irodalmi, bibliai, vizuális vagy egyéb) szerkezet szabályait követi. Részletesebben ld. a 2. fejezetet.

51 A. J. Greimas terminusa a narratív grammatikában. A fogalom arra a négy, egymástól eltérő jelentésre vonatkozik, amelyeket egymással szemantikai tengelyek kapcsol össze egymással.



ran biztosít teret az oppozíciónak, felfedezhetjük a jelentés elemi struktúrájának<sup>52</sup> valamennyi jellemzőjét. Ezekben a szonátaformákban a narratív (vagy drámai) funkciók lineáris egymásutánisága megfelel annak, amit Paul Ricœur az *elbeszélés konfigurációs dimenziójának*<sup>53</sup> nevezett. Greimas második modellje szerint a létrejövő négy szakasz a következő: 1.) a kezdeti szituáció vagy rend; 2.) valamilyen kár (gonosztett) vagy hiány; 3.) bonyodalom: küzdelem, megpróbáltatások sorozata; 4.) a kezdeti rend helyreállítása vagy javaslat egy új rend megteremtésére az útvonal végén. Így születhet meg a szonátaformán belül (Mozart néhány tételében és a kései Beethoven-stílusban) a *par excellence* „romantikus” forma: a „teleologikus” (szakadatlanul fejlődő) forma, amelyben egy végső gondolat ad értelmet az egész folyamatnak, rávilágítva a szabályos szonátaformától való eltérések miértjére.<sup>54</sup> Ezt az alakzatot nevezem a *mélystruktúra narratív programjának* (vagy „rejtett” narratív programnak). Karbusicky archetípusai közül ezek a formák a negyedik kategóriának felelnek meg: a háromrészes forma kiindulóponttal, fejlesztéssel és visszatéréssel.

A 19. században, a *romantika korában*, az új zenei formák, így a szimfonikus költemény, a melodráma, a nyitány, a fantázia, a noktürn, gyakran olyan utat járnak be, amely diszforikus elemeket követően különböző szinteken halad végig, és e szinteket bináris oppozíciók formájában jeleníti meg, így vezetve a hallgatót transzcendens (euforikus) magaslatokig. Ez az útvonal gyakran megfelel annak, amin a fejlődésregény (*Bildungsroman*) vagy a képzeletbeli, beavató utazás halad végig, ilyen például a *Wilhelm Meister tanulóévei* és a *Wilhelm Meister vándorévei*, illetve a *Faust* Goethétől vagy a *Childe Harold zarándokútja* Byrontól stb. Liszt szimfonikus költeményeiben, akárcsak az implicit vagy deklarált programmal rendelkező szimfóniákban (Berlioznál, Dvořáknál, Mahlernél), a zenetörténet hagyományos struktúrái és a zenén kívüli narráció közötti kompromisszumnak lehetünk tanúi. Ennek révén születik meg a zenében a *belső program [belső narratív program]*: a kifejezést elsőként Mahler alkalmazta, később a 20. század esztétái és zenetudósai visszanyúltak hozzá. E kompromisszumnak köszönhetően a külső program belsővé válik, miközben a zenei struktúrák hagyományos keretei az új szerkesztési elveknek köszönhetően megújíthatnak (karaktervariáció,

52 Másképpert fogalmazva Greimas narratív dramatikájának (ld. 2. fejezet).

53 Paul Ricœur, „Pour une théorie du discours narratif”. In: Dorian Tiffeneau (szerk.), *La Narrativité* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique [CNRS], 1980, 37.)

54 Lásd pl. Rose R. Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (University of Minnesota Press, 1991).

a szonátaforma és ciklikus forma összefonódása stb.). Ez a zenei forma – a narratív normák szemszögéből – az *elbeszélés* „szekvenciális” dimenzióját aknázza ki, úgy, ahogy azt Ricœur fogta fel. Sokszor már nem is rendelkezik központi maggal, bonyodalommal, de megőrzi a kontrasztáló szekvenciák váltakozását. A kiindulási pont gyakran diszforikus, megfelel a *hiány* funkciójának, a romantikus író- és költőnemzedék alkotásaiban pedig (Goethe, Byron, Mickiewicz stb.) a „spleen”, az unalom, a fausti keresés reprezentálhatja. A nevelésregény (*Bildungsroman*) mintájára a különböző stádiumok révén bemutatott átalakulások sokszor kapcsolódnak egyetlen zenei témához, egyetlen „főhőshöz” (lásd például az *Obermann völgye* című monotematikus Liszt-darabot, amelyet Senancour regénye, az *Obermann* ihletett). A megérkezés képsora megfelel az „üdvözülésnek”, ami a hittel kombinált hősiesség, a hit által elért győzelmi karakter kifejezése.<sup>55</sup>

A 20. század elején a zeneszerzők – így például egyes műveikben Bartók, Debussy, Stravinsky – a toposzok szerveződése révén a tragikus véget, azaz a *belső narratív programokban* a diszforikus befejezést hangsúlyozzák.

Később, az 1980-as években, a neoklasszicizmus és a totális szerializmus korszakát követően,<sup>56</sup> a zeneszerzők visszatértek a *külső narratív programokhoz*. Az új modelleket a természeti jelenségekben, tudományos elméletekben, vagy irodalmi, vizuális stb. alkotásokban találták meg. A kortárs zene tekintélyes részét zenén kívüli modellekből eredeztethető struktúrák és tartalmak (toposzok, témák) vezérlik, miként azt az elektroakusztikus és „live elektronikus zenék” (musiques „mixtes”) számos darabja mutatja: így például az *Attracteurs étranges* Jean-Claude Risset-től; Tristan Murail *Serendib* c. műve, ami Szindbád kalandjaira utal; François-Bernard Mâche *Maraé* című darabja, amely a tenger hangzásaiból készült hangfelvételek segítségével született; Costin Miereanu *Labyrinthes d'Adrien* című alkotása, amely a katasztrófa- és labirintuselméletre épül; Kaija Saariaho *Amers*-je, amelyet Saint-John Perse műve ihletett stb.

Ebből a rövid áttekintésből és az említett kutatók munkáiból is kitűnik, hogy a narratív struktúra, a „kifejezéstípusok használata”, vagyis a „tartalom formája” korszakról korszakra, stílusról stílusra változik annak megfelelően, ahogyan a bináris opozíciókban megjelenő jelentettek szerveződnek, illetve ahogyan a zenébe kívülről érkező „kulturális egységek” hatnak a hagyományos zenei formákra.

55 Lásd ezzel kapcsolatban a könyv 6. fejezetét (A végső állomás a vallásos karakter győzedelme, mint az új társadalom ígérete – Lamennais és Lamartine művei, gondolatai nyomán).

56 E korszakban a jelentések – történeti értelemben – eliminálódtak a zenéből.

Feltételezem, hogy a zenetudományi kutatások a jövőben a narratív stratégia alapvető típusainak feltárására is fognak összpontosítani – a barokk kortól egészen a kortárs zenéig.

#### IV. NÉHÁNY PÉLDA A NARRATÍV ZENEI ELEMZÉSRE

##### A) Példa a narratív elemzésre Raymond Monelle-nél

– J. S. Bach: Asz-dúr fuga, BWV 886

Mint már említettük, 2010-ben bekövetkezett haláláig Raymond Monelle több mint egy évtizeden át dolgozott a zenei toposzok elméletén.<sup>57</sup> Ehhez kapcsolódóan több igen érdekes elemzést is közzétett Bach fúgáiról,<sup>58</sup> amely műveket egyébként a múltban mint az „abszolút zene” kulcsműveit tartották számon. E bevett vélekedéssel szemben 2000-ben írott tanulmányában Monelle e darabok formájának teljesen meghökkenítő magyarázatával, illetve elemzésével állt elő, amely a toposzok bináris oppozíciók szerinti szerveződésén alapul.

Például a 17. számú, BWV 886-os Asz-dúr fúgát és a 22. számú, BWV 891-es b-moll fúgát (a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetéből) *metaforaként* értelmezi. Az előbbi szerinte *a hallás allegóriája*, a második pedig egy *makro-metafora*: a „*memento mori*” vagy a „*dulce amarum*” gondolata köré szerveződik.<sup>59</sup> E szerint tehát a második darab (a 22. számú fuga) szerkezetileg az irodalmi és vizuális hagyományokhoz köthető, az ideákból és képekből jól ismert „élet és halál” ellentétpár zenei ábrázolásaként értelmezhető. „E [Bach által teremtett] műfaj olyan témákat

57 A 2000-ben és 2006-ban megjelent kötetein kívül lásd még egyéb tanulmányait is, például a 2007-ben megjelentet („Sur quelques aspects de la théorie des topoï musicaux”).

58 „BWV 886 as Allegory of Listening”, lásd R. Monelle (szerk.), *Musica significans. Contemporary Music Review*, 16. 4. rész, 1997, 79–88. (a BWV 901-es F-dúr *Fughettáról*, valamint annak húsz évvel későbbi változatáról: Ász-dúr fuga, Bach *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetében (17. sz., BWV 886); ennek a cikknek revideált változatát olvashatjuk 2000-es könyvének nyolcadik fejezetében. Lásd még Raymond Monelle, „The metaphor: literary, visual and musical”, referátum a Nemzetközi Zenetudományi Társaság (IMS) 19. kongresszusán, Leuven, 2002 (ebben a cikkben a 22. számú, b-moll fúgáról esik szó Bach *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetéből); és Raymond Monelle, „Music’s Transparency”. In: Costin Mioreanu – Xavier Hascher (szerk.), *Les universaux en musique*, Párizs, Publications de la Sorbonne, 1998 (a különböző művekben megmutatkozó bináris oppozíciók apcsátB achtól Mozartig).

59 Ezek vizuális megjelenítései a 16. század óta közismertek. Monelle szerint példa erre Lorenzo Lotto egyik képe, *A Halált megkoronázó Amor (Dulce amarum)*.

kapcsol egybe, amelyek saját belső megfeleléseik alapján összeegyeztethetetlenek lennének.”<sup>60</sup> E két Bach-fűga két zenei gondolatot állít előtérbe, téma és ellentéma (kontraszobjektum) formájában.



**5a . és 5b. ábra:** Bach 17. számú, BWV 886-os Asz-dúr fűgájának (Wohltemperiertes Klavier II. kötet) témája és ellentémája

Monelle elemzése (2000) a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetében található 17. számú, a BWV 886-os Asz-dúr fűga, illetve annak húsz évvel korábbi változata (BWV 901-es F-dúr *Fughetta*) esetében az alábbi ellentétpárokat mutatja ki a jelentés szempontjából:

Téma	Ellentéma (kontraszobjektum)
A trió zonáta világ , mely a királyi udvarhoz és a nemesi szalonokhoz kötődik.	„Passus duriusculus” <sup>61</sup>
A húros hang zerekl hangzásvilág	Vokális zene
A felvilágosodás racionalizmusa, a hierarchikus társadalom, a társadalmi egyenlőtlenség és a kifinomult élelőds látszólagos stabilitása	A hangvételel elentése: ünnepélyes fájdalmas, bűnbánó; André Pirronál: „a bánat érzése”, szorongás
„Új (modern) stílus”	„Régi stílus” ( <i>Stile antico</i> )

60 Raymond Monelle, „The metaphor: literary, visual and musical”, *IMS 19*, 2002, előadás, kézirat, 11. o.

61 Retorikai zenei képlet („kissé merev, nyers menet”): ereszkedő, kromatikus motívum.

Szintézis oximoron *agyo* radoxora lakjában

Diatónia	Kromatika
Szalon	Templom, egyház
Új stílus	Régi stílus
Húro hang zerek	Orgona
Instrumentális	Vokális
Metrikus	Nem metrikus
Racionális	Misztikus
Könnyed	Fájdalmas
Elvont	Szimbolikus

**2. táblázat:** Bináris oppozíciók Bach 17. számú, BWV 886-os Asz-dúr fűgájában (*Wohltemperiertes Klavier II. kötet*)<sup>62</sup>

Az első, mindössze egyoldalas fűga (F-dúr, BWV 901) a megszokott stratégiát követve, két fő témát alkalmazva teremti meg a makrostruktúrát.<sup>63</sup> „Úgy tűnik – írja Monelle –, mintha a fűgatóma elutasítaná a kontraszsubjektum által képviselt belső fenyegetettséget, sötétséget és levertséget. [...] Az ellentéma és a fűgatóma közötti viszony metaforikus. A téma megerősíti és magyarázza a kontraszsubjektumot az abban rejlő tonális egyértelműség potenciáljának kiemelése révén. Az a benyomásunk támadhat, hogy a kromatikusság ellentéma lényegi jelentése csakis a tiszta és racionális tonális szféráján belül tárulkozik fel, és Sweelinck komor hangzásvilága [amit az ellentéma sugall] eltűnik a képből.”<sup>64</sup>

Az F-dúr *Fughetta* kivitelezésével, stratégiájával ellentétben, ugyanezen zenei gondolatok húsz évvel későbbi visszatérésekor (a *Wohltemperiertes Klavier II.* kötetében található 17. számú, BWV 886-os Asz-dúr fűgában) Bach „meghallja” azokat az ütemeket (a 13. és a rá következők), amelyek a fughettában különlegesen, és „megvalósítja a fordított metaforát: ami egykor az ellentéma diatonikus igazolása volt, most a téma kromatikus megzavarása lesz. A három szólam [...] egy apóriától, s a bizonytalanságtól vezetve mind mélyebbre zuhan a hallás révén beazonosíthatatlan tonális szakadékába.”<sup>65</sup> A 41. ütemet követően a hármas ellenpont eltűnik, a többi szólam pedig együttesen parafrázeálja a lamentáció formuláját, valósággal

62 A táblázatot én állítottam össze Monelle írása alapján: „BWV 886 as Allegory of Listening” (G. M.).

63 Lásd az 1a és 1b kottapéldában szereplő két témát F-re transzponálva.

64 Monelle, „BWV 886 as Allegory of Listening”, lásd még *The Sense of Music*, 200.

65 Monelle, *The Sense of Music*, 202.

kikényszerítve a kromatikusságot. „Végül a témát teljes mértékben foglyul ejti az ijesztő kromatikus hangrendszer, ezáltal ünnepi korárelőjátékhoz válik hasonlónak, pátosszal és emelkedettséggel telítődik; a panasz képlete pedig folyamatosan jelen van, a fúgátémát megszólaltató szólamokba lopakszik be”.<sup>66</sup>

Monelle e jelenséget úgy értelmezi, mintha a fuga az *érzelem* fokozatos eluralkodását valósítaná meg (a peirce-i *indexikalitás* értelmében) a *racionalitás* ellenében. Ebben az értelemben tekinti tehát ezt a fúgát *referenciális narrációnak*. „A [zenei] szöveg de-konstruktív hallgatása magának a hallgatásnak az allegóriájává válik.”<sup>67</sup>

### B) Példa a narratív elemzésre Robert Hattennél

– Beethoven: op. 101-es zongoraszonáta, első tétel

Robert Hatten először egy 1991-es, fontos tanulmányában,<sup>68</sup> majd 1994-ben a *Musical Meaning in Beethoven* című könyvében tér át a toposzok elemzéséről a saját terminusaikkal meghatározott „kifejező struktúrák” – azaz a narrativitás egy válfajának – vizsgálatára. Azokat az összetett vagy vegyes zenei műfajokat illeti az „expresszív műfaj” („*expressive genre*”) kifejezéssel, melyek esetében a zenetudományi és hermeneutikai értelmezés a *strukturális kompetencián* túl *expresszív kompetenciát* is igényel. Ezen expresszív műfajokon belül beszélhetünk „akciókról”, „bonyodalmakról” és „állapotváltozásokról”. Utóbbiak közé tartoznak azok az egy művön belüli karakterbeli változások, melyek a toposzok alkalmazása/váltása révén következnek be. Hatten ezeket a retorika szabályai szerint három osztályba sorolja (emelkedett, átlagos és alacsony), ugyanakkor jelöltség szempontjából viszont két csoportba sorolhatók (lásd megjelölt vagy jelöletlen toposz a klasszikus stíluson vagy egy életművön belül).<sup>69</sup>

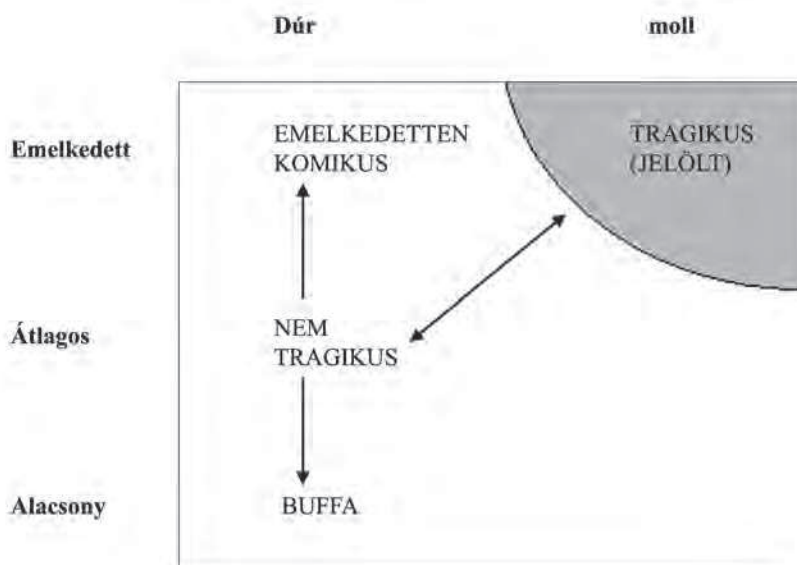
Míg a tragikus tételek Beethovennél legtöbbször egyértelműen tragikusak, az „expresszív műfaj” egy másik válfaja magában foglalhatja a tragikus mollból a „győzedelmes” vagy akár „transzcendens” dúrba történő váltást is. Hatten szerint e két fontos expresszív műfajból az első az *epikus és hősi irodalmi műfajhoz* áll

<sup>66</sup> Uo.2 05.

<sup>67</sup> Uo.2 06.

<sup>68</sup> „On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven”, *Indiana Theory Review*, 12.1 1991, 75–98

<sup>69</sup> A „jelöltség” (*markedness*) kérdéséhez lásd Robert Hatten munkáit: 1994 és 2004.



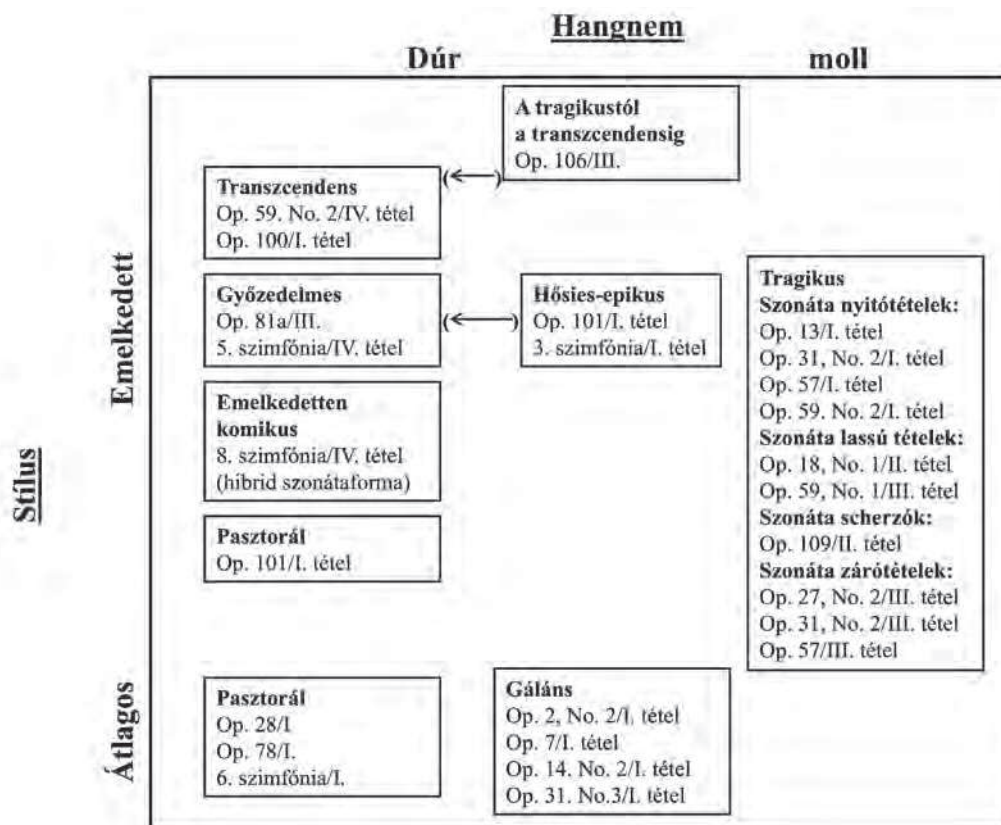
6. ábra: Robert Hatten ábrája: a három retorikus stílus és a „jelöltség” két típusa: megjelölt [moll], illetve jelöletlen [dúr] (Hatten, 1994, 74. oldal)

közel (ilyen például Beethovenénél a Prométheusz-mítosz), míg a második – amelyik a tragikusból a transzcendensbe történő átmenetet valósítja meg – a *vallási drámának* felel meg (spirituális győzelem a megtett út végén). Hatten így egy olyan sémát alkot, amely számos Beethoven-tételre vonatkozóan írja le a bekövetkezett állapotváltozásokat (lásd a 6. és a 7. ábrát).<sup>70</sup>

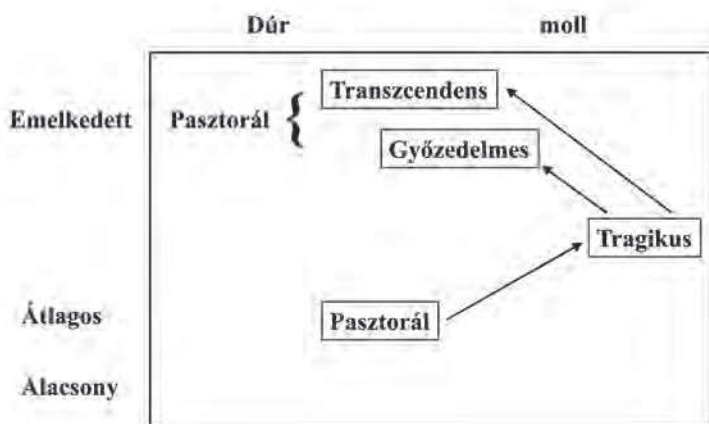
1994-es könyve negyedik fejezetében Hatten beható elemzést szentel Beethoven op. 101-es A-dúr szonátája első tételének, melyet a „pasztorál” expresszív műfajával határoz meg. Részletesen bemutatja, hogy a megjelölt tragikus toposzon túljutva miként emelkedik a győzedelmes pasztorál megerősítése a tétel végére transzcendens síkra, spirituális dimenzióba juttatva a pasztorál toposzt. Az első, *Allegretto ma non troppo* tétel narratív útvonalát bemutató séma a következő: a pasztorálból kiindulva áthalad a tragikus szakaszon, majd megérkezik a „transzcendens pasztorálhoz”.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> A két ábra Hatten alábbi kötetéből származik: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 76. és 84.

<sup>71</sup> Az alábbi vázlat Hatten idézett írásából származik: „On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven.”



7. ábra: Beethoven néhány szonátaformában írott tétele „expresszív műfajok”, toposzok, illetve retorikai stílusok szerint osztályozva (a moll hangnemek számítanak „jelöltnek”), Hatten, 1994, 84. oldal



8. ábra: A Beethoven op. 101-es szonátájának első tételében kirajzolódó „expresszív műfaj” összefoglaló sémája (Hatten, 1991, 86. oldal)



C) *Példa a narratív elemzésre Eero Tarastinál*

– Chopin: op. 61. Polonéz-fantázia

Eero Tarasti 1984-ben egy minden tekintetben példaszerű narratív elemzést közölt Chopin *Polonéz-fantáziájáról*.<sup>72</sup> E munka jelentősége meglátásom szerint mindenekelőtt abban rejlik, hogy Tarasti egyértelműen szembeállítja a hagyományos elemzést az új típusú analízissel, s ez utóbbit a jelentés (a kifejezés) felől közelíti meg, illetve az irodalmi narratív szemiotika elméletére alapozza.

A cikk bevezetésében Tarasti bemutatja, hogyan elemezte az akadémikus zene-tudomány két kiemelkedő egyénisége, Gerald Abraham (1960) és Hugo Leichentritt (1921) ugyanezen művet. Ebből megtudjuk, hogy a darab hagyományos szerkezeti modelleken alapuló tagolása (pl. szonátaforma, ABA forma, egytétéles ciklikus forma stb.) révén nem juthatunk el a zenei struktúra koherens értelmezéséhez (Abraham ABACDEAD formaként határozza meg a mű makrostruktúráját, Leichentritt viszont ugyanezt kódával rendelkező szonátaformaként próbálja értelmezni).

Tarasti ezzel szemben Greimas „narratív program” koncepcióját (és modelljét) használja fel. Ez az elemi szintagma teszi lehetővé, hogy elgondoljunk egy olyan helyzetet, amiben egy „cselekvést leíró megnyilatkozás” (*énoncé de faire*) egy „állapotot leíró megnyilatkozásra” (*énoncé d'état*) hat (lásd a 4. ábrát). A narratív programot („programme narratif”, rövidítve PN) tehát *állapotváltozásként értelmezhetjük*, amely úgy jön létre, hogy valamilyen tartalom ( $S_1$  = „sujet” / alany, téma vagy „jelentett”) hatást gyakorol egy másik alanyra vagy „jelentettre” ( $S_2$ ). Az értéket hordozó tárgy ( $O_v$  = „objet de valeur”) összekapcsolódása vagy elválasztódása (konjunkció/diszjunkció) a második alannal ( $S_2$ ) teszi lehetővé, hogy a narratív programot, az elbeszélés szintjén, olyan eseménynek tekintsük, mint pl. a „próbatétel” vagy az „adományozás”.<sup>73</sup>

E modellnek köszönhetően Tarasti elemzésében a zenei formát témák által kifejtett cselekvéssorozatként, események dinamikus egymásutánjaként láthatjuk. Tarasti a főbb szereplőket (aktorokat) „karakterükből/műfajukból” vagy „topozukból” kiindulva határozza meg *Polonézként*, *Mazurkaként* és *Noktürnként*. A tíz narratív

72 Eero Tarasti, *Sémiotique musicale* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges [PULIM], 1996), 195–217. („Narrativité dans l'œuvre de Chopin”); eredetileg az IRASM (International Review of the Aesthetics and Sociology of Music) jelentette meg 1984-ben.

73 Vö. mesefunkciók. Lásd a „programme narratif” („narratív program”) címszót A. J. Greimas és J. Courtés *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* című könyvében (Paris: Hachette, „Langue, Linguistique, Communication” sorozat, 1979, I. köt., 297.) (Angol nyelvű kiadás: 1982).

programnak nincs is más szereplője ezen a három témán, avagy műfajon kívül. A finn zenetudós-szemiotikus ugyanakkor figyelembe veszi „akcióik” dinamikáját vagy helyzetük karakterét is, így például: „Lesüllyedés / felemelkedés” (PN<sub>1</sub>); „A főtéma születése” (PN<sub>2</sub>); „Szélsőséges hangulati állapot” [Polonéz]” (PN<sub>5</sub>); „Beteljesedés” [a három főszereplő egyesülése egyetlen zenei szövetben] (P<sub>10</sub>).

PN <sub>1</sub>	Lesüllyedés / felemelkedés (1–8. ütem)	[– +]
PN <sub>2</sub>	A főtéma születése, genezise (9–21. ütem)	[–]
PN <sub>3</sub>	Polonéz / 1 (22–66. ütem)	[+]
PN <sub>4</sub>	Moduláció és térbeli eltávolodás, térbejárás (67–91. ütem)	[–]
PN <sub>5</sub>	Polonéz / 2: szélsőséges hangulati állapot (92–115. ütem)	[+ –]
PN <sub>6</sub>	Mazurka / 1 (116–147. ütem)	[+]
PN <sub>7</sub>	Noktürn / 1 (153–180. ütem)	[–]
PN <sub>8</sub>	Mazurka / 2 (181–198. ütem)	[+]
PN <sub>9</sub>	Eltávolodás és visszatérés (199–240. ütem)	[– –]
PN <sub>10</sub>	Beteljesedés (241–288. ütem)	[++]

PN<sub>9</sub> és PN<sub>10</sub> részletesen:

PN <sub>9</sub>	<i>Eltávolodás és visszatérés:</i> Noktürn / 2 (201. ütem) H-dúr Variált bevezetés (205–214. ütem) D-dúr, C-dúr Mazurka / 3 (215. ütem) f-moll Átvezetés (225. ütem) „ <i>a tempo primo</i> ”, f-moll
PN <sub>10</sub>	<i>Beteljesedés:</i> Polonéz / 3: (242. ütem) Asz-dúr Átvezetés (a mazurka változata) (248. ütem) H-dúr Noktürn / 3 (253. ütem) Polonéz és mazurka és noktürn (267. ütem) <i>accelerando, sempre ff</i> , Asz-dúr

**3. táblázat:** Chopin op. 61 Polonéz-fantáziájának tíz narratív programja  
Eero Tarasti nyomán<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Eero Tarasti elemzése, lásd *Sémiotique musicale*, 195–216. A táblázatot magam készítettem, a + és – jelek a tétel kifejezésbeli dinamikájának érzékeltetésére szolgálnak: euforikus, ill. diszforikus jelek (G.M.).

Tarasti tehát a zenei formát tíz narratív program (tíz cselekvés vagy [statikus] állapot) egymás mellé helyezéseként elemzi. Ezáltal jól érzékelhetjük a folyamat látens és lényegi teleológiáját: a témák, illetve szereplők fokozatosan lépnek színre (a második téma, a *Mazurka*, csak a PN<sub>6</sub>-ban jelenik meg, a *Noktürn* csak a PN<sub>7</sub>-ben); ezzel párhuzamosan pedig tanúi lehetünk a hangulati értékek („valeurs thymiques”)<sup>75</sup> váltakozásainak: euforikus szakaszok követnek diszforikus szakaszokat (melyeket a táblázatban + vagy – jellel jelöltünk), és mindez folyamatosan zajlik a narratív folyamat kibontakozása alatt. Miután megismerkedhettünk mind a *Noktürn* (PN<sub>7</sub>), mind a *Polonéz* (és részben a *Mazurka*) diszforikus értékeivel (PN<sub>5</sub>, majd PN<sub>8</sub> és PN<sub>9</sub>), tanúi lehetünk a három szereplő kivételes virtuozitással megkomponált egyesülésének a „Beteljesülés”-nek nevezett PN<sub>10</sub>-ben. Ez az utolsó szakasz a maga egészében a PN<sub>1</sub>-ben megismert *felemelkedés* „makrometaforájának” felel meg, melyben végre kiteljesedhet a *Polonéz*-téma hősi, győzedelmes változata, amire a mű eleje óta vártunk.

Ebben a darabban tehát a halogatás, a késleltetés romantikus cselekményszövése tipikusan jellemző stratégiát ismerhetjük fel, a hangulati értékek bináris váltakozása által kiegészítve (eufória és diszfória). Lásd a 3. táblázatot.

A hagyományos muzikológia képviselőivel szemben, akik kétségbeesetten igyekeztek fellelni e műben a klasszikus struktúrákat, Tarastinak sikerült a darab lényegi stratégiáját megragadnia. Azt a sajátos keretet, amelyet Chopin 1845–1846-ban teremtett meg – még mielőtt az 1848-as forradalom hullámai elérték volna Közép-Európa országait, köztük Lengyelországot –, hogy bemutathassa a *Polonéz*-téma felemelkedését, felmagasztosulását a tragikus mélységektől egészen a győzedelmes és diadalmas karakterig, melynek során a *Polonéz* „magával sodorja” a mű másik két szereplőjét is.<sup>76</sup>

#### D) Példa a narratív elemzésre: *Grabócz Márta*.

– Mozart egy lassú, G-dúrban írott szimfonikus tétéle:  
a K. 504-es „Prágai” szimfónia *Andante* tétéle

Az 1993-at követő években néhány olyan szonátaformában írt tételt elemeztem, amelyeket a *mélystruktúrában található narratív programmal* (vagy „rejtett” narratív programmal) rendelkező zenei folyamatként azonosíthatunk. Ezekben a bé-

<sup>75</sup> Az érzelmek, a szenvedélyek értékminőségei.

<sup>76</sup> Tarasti elemzésének e záró értelmezése tőlem származik (G. M.).