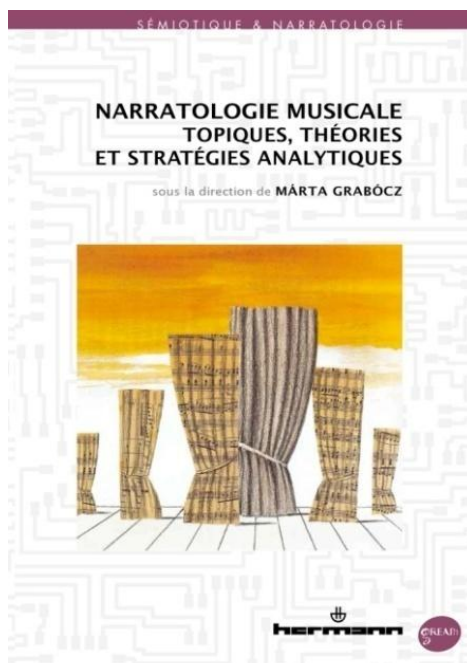


ZENEI NARRATOLÓGIA

Toposzok, elméletek, elemzési stratégiák

Grabócz Márta legújabb kötetéről



„Vallomás és helyzetkép” című, a *Muzsika* 2000/2. számában megjelent és Ujfalussy József nyolcvanadik születésnapja előtt tisztelgő cikkében említi Grabócz Márta, hogy az utóbbi időben a megújuló zenetudományt, azaz a „kritikai” vagy „általános”, mai terminológiával „szisztematikus zenetudományt” („new musicology”, „systematische Musikwissenschaft”) tárgyaló munkák bevezetőjének mindegyike utal „a zenemagyarázat közvetítetlen, nem dialektikus kettősségére, mondhatni tudathasadására”. Ennek bemutatásával indul Ujfalussy József Esztétikájának első fejezete („Zene és valóság”, lásd *Zenéről, esztétikáról*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980, 151., részlet egy korábbi tankönyvből). Raymond Monelle, Eero Tarasti, Mark Everist, Nicholas Cook, François-Bernard Mâche, Bojan Bujić és számos más szerző is úgy látja – írja Grabócz Márta –, hogy az elmúlt évek (az elmúlt évtized) pontot tesznek a zenetudományi pozitívizmus és formalizmus múlt század vége óta tartó hegemoniájára, és újra szerephez juttatják a „poétikai univerzalizmust”, a „hermeneutikai inspirációt”, illetve a „szemantikai dimenziót”, a zene által közvetített „kulturális egységeket”, amelyeket egy adott kor más művészeti ágai is kifejeznek.

Az új szemlélet jelentős térnyerése és kifejezetten konstruktív hozzáállása ellenére is napjainkban a viszálykodás visszatérésének lehetünk szemtanúi. A zenetudomány továbbra is két antinomikus erő küzdelmének színtere. Nincs ezen mit csodálkozni, hiszen maga az ellentét is jóval mélyebb és messzebbre

nyúlik vissza, mint a múlt század (értsd a 19. század) vége: a zenéről való filozófiai gondolkodás történetét az ókor óta mély ellentét jellemzi, egyfelől Püthagorasz követőikig, másfelől Platónig és Arisztotelészig visszamenően. Napjainkban az egyik megközelítés a zenei jelenségek úgynevezett „formai”, mérhető és objektív jellemzőit hangsúlyozza, míg a másikat a formai és számszerűsíthető összefüggéseken túl foglalkoztatja a zeneművek kifejezőereje, társadalmi szerepe, kommunikációs értéke is. Próbálja megérteni, hogy a zene hogyan fejezi ki vagy jelzi a világhoz, az egyes történelmi korok imént már említett kulturális egységeihez való viszonyunkat. Ehhez napjainkban az embertudományok közelmúltbeli fejlődésének eredményei újítanak biztos alapot.

A konfliktusok országtól függően nyíltak vagy kevésbé látványosak. Az Egyesült Államokban a két tábor az 1990-es évektől kezdve világosan elkülönült zenetudományi diszciplínák szerint: zeneelmélet, történeti zenetudomány, filológia kontra új zenetudomány, zenei szemiotika és narratológia, toposzelmélet stb. Angliában ugyanez a különbségtétel tompább formában létezik, míg Franciaországban, Németországban, Olaszországban stb. a konfliktus visszafogottabban, látens módon nyilvánul meg: a szembenálló törekvések zárt csoportosulások, egyetemi katedrák körül rendeződnek, fő harcmodoruk az agyonhallgatás és a kirekesztés.

Francia nyelvterületen az 1980–1990-es évek óta a zenei szemiotikának meglepő módon két ága létezik: az egyik a strukturalista és „immanens” elemzésre törekvő *zenei szemiológia* (Jean-Jacques Nattiez, Nicolas Meeüs stb.), azaz egy formalista szemiotika, amelyet Ole Kühl dán szaxofonos, zeneszerző és zenetudós, a dán free-jazz mozgalom jelentős alakja „jelek nélküli szemiotikának” nevezett. A másik egy nagy nemzetközi megbecsülésnek örvendő *zenei szemiotika*, amely a jelentéssel, a zenei diskurzus értelmével, a zenében megnyilvánuló narrativitással foglalkozik. A „jelentés” szemiotikájának elkötelezettjei az „International Project on Musical Signification” (A zenei jelentés nemzetközi projektje) elnevezésű szervezetben tömörülnek, és kétévente valahol Európában megrendezett ICMS kongresszusokon (International Congress on Musical Signification) cserélnek eszmét. A tanácskozásokon elhangzott anyagokból könyvek egész sora született, és a szervezet több monográfia megjelenését is elősegítette. Megjegyzendő, hogy a kezdeményezés Franciaországban sarjadt ki, meghatározó egyéniségei voltak többek közt Daniel Charles (róla Grabócz Márta, akinek egykor tanára volt, emlékkötetet jelentetett meg), a finn Eero Tarasti, aki hosszú időn át a Helsinkii Egyetem zenetudomány professzora volt, továbbá François Delalande francia zenetudós, akkoriban a Francia Rádió és Televízió Zenei kutatócsoportjának helyettes vezetője.

Egyébként a most ismerttetendő könyv második, „Où en est la théorie des topiques aujourd’hui?” („Hol tart ma a toposzok tudománya?”) című

tanulmányában Nicholas McKay, a London College of Music tanára elemzi részletesen az angolszász nyelvterület úgynevezett „formalista” muzikológusai és az expresszív jelentés iránt fogékony kollégáik, azaz a formalista és az expresszív zenetudomány közötti súlyos konfliktust, és ezzel félreérthetetlenül az imént vázolt kontextusban helyezi el a könyvet. Elméleti jelentőségén túl ez adja egyben a kötet aktualitását is, amely így határozott állásfoglalás a francia és sok helyen a nemzetközi zenetudományi életet is megosztó, kibékíthetetlennek tűnő véleménykülönbségekben.

E némiképp hosszú nekifutás után, amelyre mindenképpen szükség volt ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen a könyv kontextusa, essék szó végre magáról a könyvről. Összességében a kötet a zenei narratológia és jelentéselmélet 1990 és 2010 közötti állapotát mutatja be. Az 1990-es években a toposzelmélet, a zenei szemiotika és a narratológia kissé törékeny diszciplínáknak tűntek a zenetudományon belül. 2000–2010 között azonban megszilárdultak, elismerték őket, és figyelemre méltó ütemben gyarapodtak. A zenei szemiotika fejlődését a szemiotikai kutatások jelenléte és folyamatos fejlődése segíti Franciaországban és nemzetközi szinten.

A Grabócz Márta szerkesztésében és előszavával megjelent, tavaly szeptemberben a francia könyvesboltokba került kötet (Collection GREAM, Hermann, Párizs, 2021), két nemzetközi kongresszuson tartott ülésszakok eredményeként született meg. Az IASS/IAS (International Association for Semiotic Studies) IX. világkongresszusa keretében, amelyre 2007 júniusában került sor Helsinkiben és Imatrában, Grabócz Márta „A zenei narratológia legújabb elméletei” címmel nemzetközi szekciót szervezett. Ezen a mostani kötet szerzői közül részt vett többek közt a texasi Byron Almén (Butler School of Music), a szintén amerikai Robert S. Hatten (Texasi Egyetem, Austin), a brit Raymond Monelle (1937–2010), aki az Edinburgh-i Egyetem zenetudomány professzora volt, továbbá Eero Tarasti és maga Grabócz Márta.

Másfelől 2007 júliusában Zürichben, a Nemzetközi Zenetudományi Társaság (IMS) XVIII. kongresszusán „Passagen” címmel rendeztek egy ugyancsak Grabócz Márta által szervezett ülésszakot „narrativitás és jelentés a zenében” tárgykörben, amelynek során a téma transzdiszciplináris, azaz több tudományterületet érintő megközelítéséhez keresték az eszközöket. Az itteni előadók többek közt a korábban a Michigani Egyetemen tanító, Siglind Bruhn, a zenei ekphraszisz jelenségének világszerte ismert kutatója, az amerikai Fred Everett Maus (Virginia Egyetem), a francia Danièle Pistone, a párizsi Sorbonne 4 professor emeritája és a Francia Zenetudományi Kutatóintézet munkatársa, Douglass Seaton (Floridai Állami Egyetem), a magyar Stachó László (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem), Werner Wolf az angol irodalom professzora, a grazi Intermediális Tanulmányok Központjának (CIMIG) igazgatóhelyettese, és persze Grabócz Márta voltak.

A kiadvány a szokásos, pár éves csúszásnál is jóval később jelent meg. Ennek fő oka, hogy bár a szerkesztés 2008-ban megkezdődött, egyes szövegek végső változatai csak 2010–2012 körül érkeztek meg Párizsba. A szerkesztés ezúttal a francia olvasóközönségnek kedvezett, nincsenek ugyanis a könyvben elszórtan angol nyelvű cikkek, mint az egyébként tudományos kiadványokban ma már teljesen megszokott. Elképesztő szerkesztői munka lehetett, hogy rendet kellett vágni az angoltól, németből, spanyolból, olaszból és még magyarból is fordított cikkek feltételezhető terminológiai zűrzavarában, de az eredmény önmagáért beszél. Végül a terjedelmes, 574 oldalas kötet nagy nemzetközi reputációnak örvendő zenetudósok 23 írását gyűjti egybe a zenei narratológia, azaz a zenei jelek és kifejező elemek hangszeres zenei formán belüli szerveződésének vizsgálata terén. Emlékeztetnünk kell itt az előző, szintén Grabócz Márta szerkesztésében megjelent és hasonló jellegű összefoglaló kötetre is (*Sens et signification en musique* [Jelentés és értelmezés a zenében], Daniel Charles előszavával, Hermann, Párizs, 2007): a kettő együtt a kutatási eredmények és a továbbhaladásra tett javaslatok igen széles skáláját öleli fel. Tudományos jelentőségüket, úgy hiszem, szószaporítás lenne külön hangsúlyozni.

Az első rész e kortárs megközelítések által felvetett elméleti kérdésekkel foglalkozik. Régebbi tanulmányok is helyet kaptak itt, így például a 2002-ben elhunyt Vladimír Karbusický cseh zenetudósé, aki a Prágai Tavasz eltiprása után elhagyta Csehszlovákiát, majd a hamburgi egyetemen a Systematische Musikwissenschaft (Szisztematikus zenetudomány) tanszéket vezette. Vagy Raymond Monelle-é és Fred E. Mausé. Ez utóbbi – számos egyéb tanulmány mellett – a meghatározó jelentőségű „Music as Drama” (1988) és a „Music as Narrative” (1991) című írások szerzője. A második rész zeneművekben megjelenő toposzokkal (intonációkkal) és azok narratológiai szerveződésével foglalkozik Mozarttól a kortárs zenéig. A tanulmányok egy jelentős része főként Schubert és Chopin műveinek narratív elemzését érinti, de itt helyezte el a szerkesztő Ujfalussy József alapvető, „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben” című írását is, amely paradigmátikus élességgel mutatja ki bizonyos érzés- és magatartástípusok logikus rendbe szerveződését és az ezzel összefüggő jelentésképződést párhuzamosan Mozart operáiban és hangszeres zenéjében. (Magyarul lásd: *Zenéről, esztétikáról*, 7–48.) Vagyis elméleti szinten is jól illeszkedik a zenei jelentés és narrativitás kutatási témakörébe.

Fontos kiemelni, hogy a mostani kötet is, akárcsak az említett, hasonló jellegű előző, a közvetítések keresése jegyében született. A tanulmányok önmagukban is, egymással virtuálisan dialogikus viszonyba lépve pedig még inkább, a vita konfliktusos aspektusainak mérséklésére tesznek különféle javaslatokat. A kötet összképéből egyértelműen kirajzolódik: a nemhogy évtizedes vagy évszázados, de évezredes antagonizmus csakis kettős, a hagyományos strukturális, formai elemzést és a szemiotikai módszert egyaránt integráló

megközelítéssel oldható fel. A zene létmódjának, valós természetének mélyebb megismerése, és a belőle származtatható narrativitás ma már nem csak megérzésekre, sejtésekre alapozódik. A szemiotikán és az irodalmi narratológián túl az intermediális jelenségek tanulmányozása, a kognitív tudományok, főképp az emlékezet működésével kapcsolatos neurofiziológiai kutatások, vagy általában is az embertudományok, a zenetudományon belül pedig egy új szemléletmódot képviselő diszciplína, az úgynevezett „performance studies” is gazdagíthatja – vagy egyenesen meg is termékenyítheti – a zenéről és a zeneművek narratív természetéről való gondolkodásunkat.

A kötetben a dráma és a cselekményesség sémája, a hangszeres zene narrativizálása, valamint a narratív program kapcsán számos helyen olvashatunk kettős kompetenciáról (*double compétence*). Werner Wolf számára ez egyenesen a zenei narratológiával való foglalkozás egyik alapfeltételét, narratológiai és zenei, illetve zenetudományi ismeretek együttes meglétét jelenti. Wolf a hangszeres zenének is olyasfajta „kvázi-narrativitást” tulajdonít, mint amely, ha a regényhez nem is, de a drámához mindenképpen hasonlítható. „Hangszeres drámáról” (*drame instrumental*) beszélve Berlioz gondolhatott valami hasonlóra, a *Fantasztikus szimfónia* programjával ellentétben azonban Wolf ezt kiterjeszti a hangszeres zene egészére. Hasonlóképp drámai cselekményt követ Douglass Seaton értelmezésében a szonátaforma: a szonáta témái – eltérő karakterekkel – feszültség- és konfliktusmintákat hoznak létre, ami leginkább a feldolgozási részben válik nyilvánvalóvá.

Ugyanakkor például Hermann Danuser német zenetudós, aki régebben a berlini Humbolt Egyetem tanára volt, ma pedig a bázeli Sacher Alapítvány kutatási koordinátora, Mahler Harmadik szimfóniájának első tételét vizsgálva regényszerű mintázatokat vél felfedezni a „belső programban”, ez biztosítja Mahler számára a nagyforma kohézióját. A könyvben olvasható, de már 1975-ben megírt tanulmányában kifejtette, hogy módszere kettős: iménti értelmezése elválaszthatatlanul összekapcsolódik a hagyományos és részletes forma elemzéssel (témák, motívumok, azok változatai, tonalitások stb.). Michael Klein, a Philadelphiai Temple Egyetem zenetudomány professzora pedig szintén a kettős megközelítés látásmódjával élve, Chopin Negyedik balladájának értelmezésében felveti, hogy a zenében létezhet „múlt idő” (*temps passé*), a múlt zenei felidézése, ami a zenei narráció komplex időstruktúrájának egyik lényeges összetevője.

A tanulmányokban kirajzolódó gondolatmenetek alapján egyértelműen le kell azonban szögeznünk: ezek a megközelítések nem a zenei anyagra történő „rávetítések”, nem analógiák, hanem magának a zenei anyagnak, a zenei formának a belső logikájából következnek, annak egy más szempontú, de *inherens* értelmezéseként. Ennélfogva olykor akár egybe is eshetnek – bár nem

feltétlenül esnek egybe – a hagyományos értelemben felfogott zenei formával. Ebből következően beszél például John Rink, a Cambridge-i Egyetem zenei „performance studies” professzora, a zenei struktúra *immanens* narrativitásáról, amely voltaképp teljesen független is lehet bármiféle verbális kiegészítéstől vagy szavakban megfogalmazott programszerűségről. Michael Klein „a zene narrativizálására való hajlamként” magyarázza az embernek azt a vágyát, hogy „kifejező logikát (*logique expressive*) találjon egy adott kompozícióban”.

A kötetben számos szerző foglalkozik kiemelten a narrativitás és a zene figyelemre méltóan szoros kapcsolatát megteremtő időparaméterrel. Az említett drámai modellen túl sokan egyetértenek abban, hogy egy zenei forma kibontakozása a drámákban vagy elbeszélésekben (*récit*) megismert „cselekvésekből”, „eseményekből” állhat. Robert Hatten, Michael Klein, Raymond Monelle, Danièle Pistone, John Rink, Eero Tarasti, Werner Wolf és mások az eseménysorokra, azok bizonyos kauzalitás, azaz okság szerinti szerveződésére, elvárásokra, motivációkra, lelkiállapotok görbéjére és egy végcél felé való törekvésre utalnak. Ezek szerkezeti és logikai komponensek is egyben, és összerendeződésük, kibontakozásuk – miként a motívumoké, a dallamoké, a formai egységeké is – időben valósul meg. Ahogyan a narrációban, az elbeszélésben is.

Minden narráció és minden hasonló logika szerint szerveződő, kibontakozó artefaktum esetében a kulcskérdés az időhöz való viszony. Amikor azt mondjuk, hogy „időben” valósul meg, és a zene stb. „időbeliségéről” beszélünk, nem fogalmazunk kellő egzaktsággal. A legtöbb nyelven ez a probléma nem merül fel, hiszen a francia *temporalité*, miként rokonai, az angol *temporality* és az olasz *temporalità*, de a német *Zeitlichkeit* vagy az orosz *временность* sem félrevezető, nem sugallja azt a szemléletet, mintha az idő valamiféle keret lenne, és *benne* zajlana a zenei folyamat vagy a narráció. Bár nyelvi beidegződéseink nagyon mélyek, talán segítene egy fogalmi kiigazítás, és a zene *időiségéről* kezdenénk beszélni (ezt a problémát feszegette már az egzisztencialista filozófia is). A zene és az elbeszélés nem az *időben* zajlik, mindkettő az idő tagolása. Mindamellet korántsem az „objektív”, fizikai idő.

E szempontból egyetértés van Raymond Monelle és például a ghánai származású, több amerikai egyetemen is tanító Kofi Agawu, valamint az amerikai iskola elgondolásai között abban, hogy az elbeszélő hatás, azaz a narrativitás, a hallgató intellektuális érzékeléséhez, mint lateralitáshoz kapcsolódik, vagyis szerepet kap egy szubjektív, a fizikai idő természetétől merőben eltérő entitás. Hozzájuk hasonlóan a zenei narrativitás és az idő kapcsolatát vizsgálva Danièle Pistone is a hangok művészetében látszólag (vagy fogalmi beidegződéseink szerint) uralkodó „jelen idő” ellenére úgy véli, hogy a zene időszerkezete jóval összetettebb, mint ahogy azt eddig elgondoltuk, és ez az irányultság, valamint az ok-okozati kapcsolatok észlelése

révén segít megragadni azt a jelentést, amit a hallgató egy mű meghallgatása során keres.

Sokoldalú és bonyolult tehát a kapcsolat zene és idő között, és mindez a legszorosabban összefügg a narrativitással. De maga az „idő” folyása sem annyira evidens, mint azt a hétköznapi életben reflektálatlanul feltételezzük. Elegendő az idő paradoxonaira gondolnunk: a pontszerűség, azaz a gyakorlatilag csak elméleti absztrakcióként létező „időpillanat” és a folytonosság feloldhatatlan ellentmondása Arisztoteléstől, Szent Ágostonon át Leibnizig, majd Husserlig és Bergsonig egy pillanatra nem hagyta nyugodni a filozofikusan gondolkodókat. A modern fizika fényében viszont már nyugodtan fogalmazhatunk úgy, hogy a zenei idő nemcsak, hogy értelmezhetetlen a fizikai időben, de maga is csak absztrakció: nincs külön zenei tér és zenei idő, valójában a zenei időt is kultúránként és korszakonként változó *téridő*ként foghatjuk csak fel.

A zenei folyamat minden szintjén virtuális térben záródó struktúrák jönnek létre: az időstruktúrák – vagyis mindaz, amit időben érzékelünk – folyamatosan „téryszerű” képződményekké alakulnak: ebben éppúgy szerepet játszik az egyéni rövid és hosszú távú memória, mint a kollektív emlékezet. Épp a fordítottja ez a jelenség annak, amire Lessing zseniálisan ráérezett a *Laokoón*ban, nem hiába tartják őt a modern transzmediális gondolkodás egyik előfutárának. Ez a virtuális téryszerű alakzatokban történő záródás a Lessing által a szobrászatban leírt „termékeny pillanattal” épp ellentétes irányú: jelen van a zenei hallásban (sőt ez teszi egyáltalán lehetővé, hogy zenei struktúrákat észleljünk), de a történelmileg hagyományozódó formákban, a zenei toposzokban vagy intonációkban is. A virtuális téryszerűség tehát korántsem azonos a „térhatással” (Stockhausen, Nono, Ligeti, Kurtág), mint ahogyan a szubjektív térképzetekkel sem (lásd Ujfalussy: *A valóság zenei képe*). Így lehetséges, hogy maguk a zenei struktúrák társadalmilag meghatározott jelentések tipikus, modellszerű szerveződéseként hordozzák a „történelmi idő” (a „zenei múlt”) aspektusait is, és így őrizhetik meg, idézhetik fel az elhaló köznyelvek zárványaként az egykor eleven, virulens zenei nyelveket.

Mindamelletts új időszerkezetek is létrejönnek, például az elektronikus vagy a spektrális zenében, ahol a zene hagyományos, metrikus lüktetése nem meghatározó, ugyanakkor a 19. század óta megfigyelhetők olyan tendenciák is, amelyek meg-megakasztják vagy egyenesen eltörlik a zene narratív szerkezetének folytonosságát („megszakított narráció”), így például Schubertnél, Schumann-nál, Mahlernél, de Kurtágnál is, vagy gondoljunk például Ligeti *sztánszisz*-zenéinek álló struktúráira.

Az időhöz való viszony valóban sarkalatos pontja a zenében megvalósuló narrativitásnak, ezért is tartottam megengedhetőnek, hogy – engedve a könyvben olvasható írások inspirációjának – az előző néhány bekezdésben

kissé elkalandozzak. Visszatérve magához a könyvhöz, de maradva az idő kérdéskörénél: egy 2007-ben tartott előadásában Raymond Monelle Paul Ricœur hermeneutikájának prizmáján keresztül vizsgálja a zenei időtapasztalatot, és annak híres könyve, az *Idő és elbeszélés (Temps et récit)* I. kötetének Szent Ágoston *Vallomásait* taglaló sorai nyomán megállapítja: „Az idő annyiban válik emberi idővé, amennyiben narratív módon artikulálódik”.

Ez akár az egész kötet kulcsmondata is lehetne! A narrativitás fogalmának e nélkül semmi értelme. Az idő megélése révén (Bergson) a zenei idő mindig az ember ideje. Ricœur (és Monelle) felfogása szerint az elbeszélés az *emlékező* időben mozog (*temps remémoré*), nem pedig „az időn mint a reflexió tárgyán belül”. Ennélfogva az elbeszélés és a zene konstitutív jellemzői között megfelelés van (pl. a végkifejletre való irányultság, a *finalitás*). És mivel maga az idő is csak narratív módon bontakozik ki számunkra valóan, ezért „lehetetlen – figyelmeztet Danièle Pistone is –, hogy az ember ne képzeljen el valamit, amikor zenét hall.”

Eero Tarasti az emberi elme általános kategóriáját látja a narrációban, olyan készséget, amely magában foglalja az időbeli események bizonyos sorrendbe állítását, egy *szintagmatikus* folytonosságot. Végletekig leegyszerűsítve ez azt jelenti, hogy az eseménysornak van kezdete, kibontakozása és vége. Ezt a folytonosságot nevezzük bizonyos körülmények között „narratív útvonalnak”. Werner Wolf hasonló szellemben, az időtapasztalás reprezentációjaként hangsúlyozza a narrativitás szerepét: „Ami az elbeszélést illeti, fő funkciói abban állnak, hogy alapvető emberi szükségletekre válaszoljon, például arra, hogy az időbeli dimenzióval járó személyes és kollektív tapasztalatok sokféleségét... értelmes egészszé rendezze, hogy koherenciát találjon bennük, emlékezzen rájuk, és hogy kommunikálja őket.”

A közelmúltban Kolozsvárott *Music as Cultural Heritage and Novelty* címmel jelent meg egy kötet (Oana Andreica szerkesztésében, Springer, 2022), benne Grabócz Márta „Emlékezet és invariánsok az európai zenetörténetben, irodalomban és idegtudományban” című francia nyelvű tanulmányával, amelyben „a különböző tudományágak elképesztő és kivételes konvergenciájára” hívja fel a figyelmet „az invariánsok és az emlékezet, valamint a »kulturális tárgyakat« érintő toposzok tekintetében.” Ennek alapján döbbenetes az a felismerés, amely az olvasóba hasít: az idegtudományi memóriakutatások messzemenően alátámasztják például azokat a sejtéseket, amelyeket másfél ezer évvel ezelőtt már Hippói Szent Ágoston is megfogalmazott, például a zenei hangok dallamként való észlelésével vagy a múlt, a jelen és a jövő összefüggésének antagonistikus természetével kapcsolatban.

Danièle Pistone a *Gyermekjelenetek* 7. darabján („Álmodozás”) elmélkedve arra a szintén kulcskérdésnek tekinthető összefüggésre keresi a választ, hogy

milyen képeket képes felidézni Schumann-nak ez a szerkezetileg igencsak egyszerű zenéje? A kérdésre kérdéssel válaszol, és a benne foglalt gondolat közel áll Monelle következtetéséhez: „Vajon nem a zene a »belső narrativitás« legmélyebb modellje?” Az idő megélése kapcsán tehát szükségképpen felmerül: Ki az elbeszélő? A kötet számos szerzője, főként az angol nyelvű zenetudósok emlegetik a „narratív hangot”, a „narratív személyiséget” (franciául az *agent narratif* kifejezés használatos). Chopin Negyedik balladájának narratív elemzése kapcsán Michael Klein feltételezi, hogy van egy zenei személyiség (*persona musicale*), aki a történet feltételezett elbeszélője. Mintha csak Schumann mondaná: „Der Dichter spricht” (*Gyermekjelenetek* 13, „A költő szól”). Szerinte Chopin egyértelművé teszi a „túlélő elbeszélő” (*narrateur survivant*) és az eltelt idő (*temps passé*) jelenlétét. Vagyis múlt időbe teszi a zenét.

Az „elbeszélő” feltételezése szintén nem a zenei tartalomra történő rávetítés – ahogyan maga a *récit* sem az –, hanem magából a belső zenei tartalomból kibontott, új értelmezési dimenzió. Az itt vizsgált elbeszélő műfaj Robert Hattentől kölcsönzött fogalommal az expresszív műfaj (*genre expressif*), amely a zenei érzelmi állapotok változásainak felel meg. Nem szereplők és cselekvések révén alakuló történetet vetítünk a zenére. Egész másról van szó: „a zene által kiváltott expresszív állapotok leírásáról, no meg arról, hogy megtaláljuk a művekben ezek sorrendjének logikáját, annak végső okát, ami a diadalhoz vagy a tragikus véghez vezet.” Michael Klein lényegre törő megfogalmazásában: „A zene csak korlátozottan képes közölni az irodalomban és a költészetben elbeszélte történéseket, de minden eszköze megvan az expresszív állapotok érzékeltetésére, amelyek sorrendje narratív logikát követ.”

Egzisztenciálisnak nevezett harmadik, narratológiai megközelítésében veti fel Eero Tarasti Mozart d-moll fantáziája (K. 397) kapcsán az „Ich-Ton”, az „énhang” szerepét, ami a *persona musicale*, a zenei személyiség személyesség-jellegét emeli ki. Az eredetileg feltett kérdés a zsenialitás fogalmának tisztázására vonatkozott, azaz arra, hogy miképp tudott Mozart minden tekintetben megfelelni társadalmi kötelezettségeinek, a hallgatói elvárásoknak, miközben teljes mértékben megőrizte szabadságát, személyes érintettségét? Aki figyelmesen olvassa Tarasti szövegét, az észreveszi, hogy itt voltaképpen ugyanarról van szó, mint Szabolcsi Bence köznyelvelméletében, persze az övétől merőben eltérő terminológiával és megközelítéssel. A jelenség ellenben, amit leír, végső soron ugyanaz: kész modellek, toposzok, kevésbé finoman fogalmazva közhelyek, és egyéni variánsok, esetenként akár szabálysértések finoman árnyalt egyensúlya. A rendszer egyszerre épül a dinamikára és a tehetetlenségre (inerciarendszer): az emberi agy folyamatosan keresi a megszokottat, a már ismertet, és törekszik arra, hogy az elmozdulások, a változások ne legyenek túl nagyok. Valami mégis mindig kimozdítja ezt a tehetetlenségi rendszert, és a hallgatói elvárások megsértése végül stílus- és

korszakváltást eredményez. A zene felfogása és a zenei jelentések formálódása lehetetlen lenne e belső dinamika nélkül.

Egyszóval a könyv olvasása során kiderül, hogy a zenének nemcsak jóval bonyolultabb az időszerkezete, mint amennyire az eddig tudatosodott bennünk, hanem ráadásul egy bizonyos, szükségszerű stabilitáson és tehetetlenségen túl *dinamikus* rendszerről van szó, ami nélkül sem narratív szerkezet, sem megértés, sem jelentésképződés nem lenne lehetséges. A könyv egésze alapján pedig még az is egyértelműen kirajzolódik, hogy a zenei narrativitás problémakörébe okvetlenül be kell vonni az előadás aktusát, vagyis az interpretációt, és így értelemszerűen nem hagyható figyelmen kívül a hallgató szerepe sem.

A legmarkánsabban John Rink képviseli azt az álláspontot, hogy a vitát a „partitúrán túlra” kell vinni ahhoz, hogy megértsük a zene valóságát. Itt olvasható szövege a „performance studies” keretében értelmezendő, amely az 1990-es évek óta igyekszik tudatosítani az előadás és az interpretáció fontosságát, és visszahelyezni azt a zenetudományi elemzés középpontjába. A zenei narrativitás ilyen irányú, új definíciója messzemenően figyelembe veszi az előadó szerepét, valamint azt, hogy mit tesz fizikailag és intellektuálisan az előadás során. A folyamat maga a teremtés és újrateheremtés aktusa.

Az előadás nem létezhet „semleges szinten”, azaz nem csak a zenét mint hangot foglalja magában, hanem magát a jelentést hordozó aktust is, miként az előadó narratív koncepciója is jóval többet jelent magánál „a zenénél”. Mindez akár evidenciának is tűnhetne, mégsem az. A könyvben John Rink – de nem csak ő – elméleti keretbe foglalja ezeket a tapasztalatokat, és kapcsolatot teremt a zenei narrativitás más összetevőivel. Itt megint nincs szó önkényességről, az összefüggések ontológiaiak, egyenesen következnek a zene létmódjából. A zene narratív tulajdonságai csak az interpretáció révén valósulnak meg, a narráció csak az előadás révén jut el a hallgatóhoz. Szignifikáns jele ennek a szemléletváltásnak az, hogy például Grabócz Márta (francia kollégáival, Álvaro Oviédóval és Jean-Paul Olive-val) nemrégiben egy egész könyvet jelentetett meg – interneten elérhető videoanyagokkal gazdagítva – Kurtág zenéjének interpretációs kérdéseiről (*György Kurtág: Les œuvres et leurs interprétations*, Hermann, Párizs, 2020). Mint azt az Előszóban hangsúlyozzák: céljuk „annak kiemelése és elemzése volt, ami Kurtág műveiben a zenei kifejezés eleven lüktetését adja”, azaz „a kompozíció és az interpretáció szoros kapcsolatát” helyezték a témaválasztás középpontjába.

E szemléletváltásnak köszönhetően John Rink, de más szerzők is, fogalmilag is bevonják a hallgatót a zenei narrativitás átfogóbb értelmezésébe. Voltaképpen ez nem is külön lépés, hanem megtörténik már az értelmezés, vagyis az interpretáció révén: a kettő ugyanannak a komplex folyamatnak két oldala. Talán a könyv egyik legfontosabb tanulsága az, hogy a zenehallgatás korántsem

passzív tevékenység. A zene „megértése”, és benne a zenei narráció felfogása, összetett, sokféle ágazó kognitív folyamat, megvalósulása számos feltételhez kötött.

Werner Wolf a hangszeres zene „narrativizálásával” összefüggésben használ egy igen fontos fogalmat: a narráció kognitív modelljéről beszél (*moule cognitive de narration*). Emlékeztet ez a *preformák* fogalmára, de messze nem azonos velük. A hallgató szerepe ebben a modellben nem más, mint hogy ő a zene narrativizációs folyamatának címzettje. Wolf hangsúlyozza, hogy a narrativitás nem egyszerűen bizonyos zeneművek eredendő tulajdonsága. A narrativitás interakció, az érzékelés tárgya és befogadója közötti kölcsönhatáson alapul, és az értelmezésben, valamint a megértésben válik valóságossá: megvalósulása a „címzettek”, a befogadók tudatában történik. A szóban forgó műben jelen lévő bizonyos stimulusok hatására – de narratív kompetenciájuk folytán is – ők aktiválják a narratív keretet, amikor bizonyos műveket vagy helyzeteket érzékelnek. Ahhoz, hogy felismerjünk egy történetet, szükségünk van a prototípusos történetek jellemzőire: a „narratémákra”. Tézisével Wolf alapot nyújt a kötetben szereplő néhány más zenetudós által megfogalmazott elméletek megértéséhez is. Hasonlóan fogalmaz Danièle Pistone lényegre törő definíciójában: a zenei narrációt szerinte úgy határozhatjuk meg, mint „a hangzó események sorozatából születő potencialitást, amely képes narratív hatást (*un effet de récit*) kiváltani a hallgatóban”.

Mindez persze egy bizonyos játéktéren belül zajlik (már a legelején is kultúrákról, történelmi korszakokról beszéltünk), így zárul, így válik teljessé a hermeneutikai kör amelynek hagyományos paradigmája a kölcsönhatáson alapul, vagyis azon, hogy az egyes csak az egészből, az egész pedig csak az egyesből érthető meg. És itt kap hangsúlyos szerepet az is, hogy a rendszer egyszerre tehetetlenségi (inert) és dinamikus. A zenei narrativitás ennek az összefolyamatnak konstans stimulusokat (invariánsokat) éppúgy tartalmazó, mint ahogyan folyamatosan változó része is. És nemcsak, hogy része az összefolyamatnak, de maga a narrativitás is csak így válik értelmezhetővé, élő zenei jelenséggé, és nem pusztá teoretikus elvontsággá vagy egyszerű formai képletté, ami persze – erről sem szabad egy pillanatra sem megfeledkeznünk –, mindig jelen van, nem eliminálható, csak éppenséggel a szerepe, a funkciója értelmeződik át.

Már említett írásában Nicholas P. Mckay szintén hangsúlyozza, hogy a mai „posztmodern” zenetudomány – a formalizmussal szemben – ismét értékeli a zene megfoghatatlan „szemantikai” tulajdonságait, és ebben a folyamatban nagy hangsúlyt kap a hallgató kreatív értelmezése. Roland Barthes és Jacques Derrida irodalomelmélete nyomán arra törekszik, hogy az olvasó felé forduló különböző kreatív értelmezési aktusokon keresztül többféle szubjektív látásmódot építsen fel egy zenei alkotás potenciális jelentéséről: az expresszív jelentés valójában a hallgatóban, a szemantikai játéktéren belül jön létre, és

nem magában a műben van jelen. Az csak a stimulusokat tartalmazza, amiből látszik, hogy a folyamat korántsem teljesen önkényes. Ugyanakkor a zenemű „soha nem kész”, valós természete szerint a felhangzó zene mindig potenciális jelentések realizálódása.

Egy zenemű jelentése – kétség nem fér hozzá – csak akkor válik valóságossá, ha a hallgató mentálisan és érzelmileg végighalad azon a narratív útvonalon, amelyet a zeneszerző a mű szövetében különböző konkrétsággal rögzített. A rögzítés nem csak a gyakorlatban, de elvileg sem lehet soha teljes, ha az lenne, nem beszélhetnénk esztétikai minőségről. Még az irodalomban sem lehet teljes, a zenében kottaírásunk sajátosságai folytán pedig végképp nem. De ha valaki egy mű partitúráját olvassa csak, akkor az egész hermeneutikai folyamat a kottát olvasó fejében zajlik le, mentálisan neki is újra kell alkotnia az „előbb” és az „utóbb”, az egyedi hangzásesemény és a teljes forma közötti bonyolult kapcsolatokat. Vagyis a folyamat, a zene értelmezése, „megértése” soha nem teljesen szubjektív, hanem a zene „előzetese” révén irányított: a zenehallgatás nem kizárólag a szabad és „önkényes” képzettársítások terepe – bár ilyenek kétségkívül szintén kiiktathatatlanul jelen vannak benne.

Mindezek alapján teljesen egyértelmű tehát, hogy a narrativitás nem korlátozódik a verbális elbeszélésre, még a zenében sem a szöveges vagy külső programmal rendelkező zenére. Intermediális kutatásainak összegzésekként Werner Wolf, mint láttuk, a narratívát kognitív sémaként, keretként értelmezi, és az elbeszélést olyan mentális alakzatnak tekinti, amely közvetítő módon, azaz bármilyen médiumban alkalmazható, nem csak a verbális közlésben. Értelmezésében ez a kognitív keret egy szemantikai prototípus alapján működik, lehetővé téve az átmeneteket, az átjárást különböző közegek között. Ennek sajátos esete az *ekphraszisz*, amin eredetileg műalkotások irodalmi leírását értették, a zenében viszont akkor jön létre, ha a zenei alkotás háttérében egy másik mű áll. A zenei ekphraszisz és a programzene között így szerkezeti eltérés mutatkozik.

A narrativitás minden jel szerint az emberi elme működésének egyik alapkategóriája. A könyv elolvasása után felmerül a kérdés: beszélhetünk-e ennek alapján egy olyan jelenségről, amelyet akár „parttalan narrativitásnak” is nevezhetnénk az 1960-as években lezajlott nagy, Roger Garaudy kezdeményezte realizmusvita kapcsán. Ebbe az ő értelmezése szerint Franz Kafka is belefért, ami persze Kelet-Európában kiverte a biztosítékot. Így született meg a „parttalan realizmus” kifejezés. Úgy hiszem, talán igen, beszélhetünk a narrativitás „parttalanságáról”, ha az az emberi létezésből fakadóan, vagy ha tetszik, egzisztenciálisan kódolt jelenség, amelynek a *par excellence* narratív struktúra – még inkább a szorosabb berliozzi-liszti értelemben vett programzene – csak korlátozott, történelmileg erősen behatárolt alosa.

Balázs István