

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,¹ 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,² 2004-ben pedig a Jelenkor Kiadó publikált hét cikket a fenti tárgykörben, Mozarttól Lisztig terjedő műelemzésekkel.³ 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 Mioreanu 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 konferenciák⁴ 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 tanulmánya⁵ – 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 könyvében⁶ kifejező típusokról, expresszív stíluselemekről, hagyományos fordulatokról beszélt, amikor is a bécsi klasszikus zene témáit és formáit elemezte.⁷

A következő fontos lépést 1980-ban Leonard Ratner tette meg a „toposz” fogalmának⁸ 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”.⁹ 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.¹⁰

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”¹¹ 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, pot-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 „irodalmissága” (oroszul *literaturnosztj*) tanulmányozását tekintette céljának. Legfontosabb képviselői Viktor Sklovcszkij, 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).¹² Olyan esztéták és zenetudósok, mint maga Aszafjev, majd Jaroslav Jiránek, Vladimir Karbusicky, 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”¹³ 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*,¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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,¹⁷ 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. hangvétel, hanghordozás).

14 A török janicsárzenekar utánzása.

15 Az „intonáció” fogalmának különféle meghatározásával kapcsolatban lásd a kötetünk első cikkének végén található Glosszáriumot.

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: Hungaroton, 1975.

III. Az 1980-as években Nyugat-Európában Eero Tarastira¹⁸ 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”.¹⁹ Tarasti, aki az 1970-es években a litván származású szemiotikus, Algirdas Julien Greimas tanítványa volt Párizsban az EHESS főiskolán,²⁰ 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 Propp²¹ – 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.²² Ily módon tehát a zenei jelentés kérdéseiről folytatott találkozónak 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 (Morfológija szkazki)* című művét, amelyben az orosz népmeséket narratív funkciók sorozataként elemzi, lényegében megalapozva ezzel a modern narratológia tudományát és a strukturalista történelemzést, 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 (15th 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 öszszetett kifejtést kíván.²³

A narratológia (Tzvetan Todorov szerint²⁴) az elbeszélés tudománya, míg a narrativitás bizonyos elbeszélő műfajok alkotóelemeit, tulajdonságait jelöli: az elbeszélések szerveződési módját (Jean-Michel Adam).²⁵ Az *általános narrativitást*²⁶ ugyanakkor minden diszkurzus szervező elvének tekintjük (Algirdas Julien Greimas), a narratív logikát pedig az elbeszélés és a diszkurzus szerveződésének elveként 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,²⁷ a CRAL²⁸ „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).²⁹ 2007 óta működik a Nordic Network of Narrative Studies (Narratológiai Kutatások Skandináv Hálózata),³⁰ valamint a Project Narrative (Narratív Projekt) az ohioi egyetemen (USA).³¹ 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.)³²

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

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

29 www.narratology.net

30 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

32 Ez a sorozat a 89. kötetnél tart 2023-ban, húszéves fennállása óta.

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

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

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).³⁵ 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 tételeznünk 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.*³⁶

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 képességként vagy kompetenciaként, melynek révén képesek vagyunk

33 Főszerkesztő: Laura Macy (2008), Deane L. Root (2017), 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 megteremti 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 (Zenezemiotika)*, 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.*³⁷

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,³⁸ az ívét pedig euforikus és diszforikus egységek³⁹ 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, struktúrákra, amelyeket egykor „szubjektívnek”, ennél fogva „elemezhetetlennek” minősítettek. Az irodalomból kölcsönzött sémák, modellek tehát lehetővé teszik, hogy feltárjuk a hangulati (tímikus),⁴⁰ érzelmi (affektív)⁴¹ vagy indexikális⁴² 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 a 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 csemömirigyvet 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.*⁴³ 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.*⁴⁴

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 –, *hogy a jelentés a struktúra révén ragadható meg. „A jelentés egyfajta viszony meglétét feltételezi: az egyes fogalmak [jelentettek] közötti kapcsolat megjelenése a jelentés szükségszerű feltétele.”*⁴⁵

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 egytétéles „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], 1986²), 19. Magyarul lásd: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.), *A jel tudománya. Szemiotika* (Budapest: Gondolat, 1975), 217–232. (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,⁴⁶ vagy épp a Bartók zenéjében fellelhető toposzok többszöri, de másfajta felsorolása az adott cikksorozat tanulmányaiban.⁴⁷

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.