

RECENZIO

Balázs István

„KÖNNYŰ ÁLMOT NEM ÍGÉRHETEK”

Jelentés és értelmezés a zenében

Sens et signification en musique

Sous la direction de Márta Grabócz

Préface de Daniel Charles

Paris: Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2007

Van a zenének jelentése? Hordozhat-e valamiféle jelentést a hangok kombinációja? – teszi fel a kérdést kertelés nélkül a könyv. És valóban, ha belegondolunk, a legkevésbé sem egyértelmű a válasz arra a kérdésre, hogy *mi a zene?* Vagy hogy *mi a zene tartalma?* A legtöbbször ösztönösen ráérzünk, de megfogalmazni nemigen tudjuk. Az érzelemesztétika megadta a választ, de ma már nyilvánvaló, hogy a zene sokkal összetettebb jelenség ennél, és az érzelmek szerepe a zenében korántsem egyértelmű, főképp pedig nem érvényes a zene minden megnyilvánulási formájára. Az elmúlt század utolsó szisztematikus igénnyel fellépő esztétikai elmélete, a lukácsi esztétika „meghatározatlan tárgyiasság” kategóriája valójában inkább megkerülte és összemosta a kérdést, semmint hogy megnyugtató választ tudott volna adni rá.

A zenei jelentés bonyolult és szerteágazó, elméletileg megnyugtatóan mind ez ideig nem tisztázott problémakörének sűrűjébe vág bele ez a francia kötet. Borítóján – beszédes jelképként – Magritte 1926-ban alkotott első szürrealista képét, *Az eltévedt lovast* láthatjuk: a lovast, amint kottaoszlopok között üget. Ugyanilyen elveszettnek érezheti magát az, aki a zenét mint jelenséget szeretné magyarázni, vagy leírni a zene révén átélt élményeket, hiszen tárgya nem objektív, vonatkozása a világra nem tárgyi és nem nyelvi... Ugyanakkor mégis nyilvánvalóan érződik benne az ember világhoz fűződő mély és elszakíthatatlan kapcsolata.

A kötet összességében markánsan elméleti, filozófiai jellegű, és a tanulmányok túlnyomó részben nem a zenei diszciplínák fogalmi apparátusát használják, bár tárgyukat – a zenei jelentés kérdéskörét – egy pillanatra sem veszítik szem elől. Semmiképpen sem nevezhető könnyű, esti olvasmánynak, sőt összességében inkább nyugtalanító. Az a fajta tudományos magatartás jellemzi, amely az előbbre lépés érdekében inkább hagy tisztázatlan kérdéseket, de kételkedve kérdez, kérdez, és még egyszer kérdez, hogy feltárjon olyan ösvényeket, amelyek alternatív elmé-

leti megoldások felé vezethetnek. Szellemiségében a francia esszéírás legterméke-nyebb hagyományai ezek Montaigne óta.

Ez a nyugtalanító, kételkedve kérdező szellemiség jellemző a kötetre még akkor is, ha tanulmányainak egy része nem francia szerzőktől származik. Grabócz Márta, a könyv összeállítója nagy nemzetközi gárdával dolgozott: brit, amerikai, német, olasz és finn szakemberek képviselik a legkülönbözőbb tudományterületeket, valóban tágas rálátást biztosítva a zenei jelentés feltárásának kérdésével kapcsolatos, az utóbbi egy-két évtizedben kirajzolódó álláspontokra.

A könyv 2007-ben Párizsban jelent meg, hozzám meglehetősen későn jutott el, jelentősége azonban mindenképpen indokolja a kissé megkésétt ismertetést: Grabócz Márta a kötet tető alá hozásával az elmúlt három évtized egyik legjelentősebb, igaz, Magyarországon hullámokat alig verő nemzetközi zenetudományi diskurzusához tette le a maga hozzájárulását. A témába vágó, Eero Tarasti szerkesztette angol nyelvű kötet¹ megjelenése óta nemzetközi viszonylatban alighanem a legjelentősebb zenei szemiotikai, a zene jelentésrétegeit feltáró gyűjtemény, francia nyelvterületen pedig mindenképpen a legjelentősebb.

Közismert a megközelítések kettőssége: az egyik vonulat a tisztán elméleti, konceptuális, a másik a gyakorlati oldal, amely a zene szerepét hangsúlyozza az emberi kommunikációban. A zeneesztétika történetére a kettő közötti közvetítés hiánya mindenkor rányomta bélyegét. Az utóbbi évtizedekben újabb törekvések jelentkeztek a zenetudományban, de az egyetemi diszciplínák továbbra is fenntartják ezt a jól ismert kettősséget: német nyelvterületen a *historische Musikwissenschaft* és a *systematische Musikwissenschaft*, francia nyelvterületen a *théorie musicale* és az *esthétique musicale*, angolszász országokban a *music theory* és a *history of music* kettőssége figyelhető meg. Egységes zenetudományról aligha beszélhetünk.

A Grabócz Márta által összeállított kötet éppen a közvetítések keresése jegyében született, ezért törekszik arra, hogy a témák szertágazó sokfélesége révén olyan gondolati rendszerekkel konfrontálja a hagyományos zenetudományt (a filozófia, a nyelvtudomány, az irodalomtudomány, a kognitív tudományok, a pszichológia, konkrétan pedig a szemiotika és a narrativitáselmélet szempontjait vonta be a vizsgálódásokba), amelyeket integrálhat, és amelyek módszereit, kategóriáit felhasználhatja a zenei jelentés különböző rétegeinek és aspektusainak feltárása során. A könyv hangsúlyozott törekvése a szintézis, egy *musicologie généralisée*-nek (általános zenetudománynak) nevezett diszciplína kialakítása valamikor a nem túl távoli jövőben.

A kutatás az utóbbi egy-két évtizedben nemcsak új tudományos megközelítés-módokkal gazdagodott, hanem egyes területeken már paradigmaváltás is bekövetkezett, mégpedig éppen a hiányzó közvetítések tudományos alapon történő kidolgozása érdekében: eltávolodás a korábbi impresszionisztikus, metaforákon alapuló zeneértelmezéstől; megalapozottabb, egzaktabb módszerek keresése, amelyek

1 Eero Tarasti (ed.): *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. The Hague: Mouton de Gruyter, 1995.

révén jobban megragadható a zenei megértés és a jelentésfeltárás folyamata. A kötet ennek is jelentős dokumentuma.

Bár a tagolásán ez nem látszik, mégis jól érzékelhető – és az Előszó is felhívja rá a figyelmet –, hogy a könyv szerkezetileg három fő területet tekint át. Az első az *esztétika*, a második a *hermeneutika és filozófia*, a harmadik pedig a szűkebb értelemben vett *szemiotika és narratológia* területe. Talán azért sem hangsúlyosabb az elhatárolás, mert összességükben az igencsak szerteágazó tanulmányok mégiscsak jól érzékelhetően egy irányba mutatnak, a tematikus besorolás inkább csak egyik vagy másik tartalom túlsúlyát jelzi, hiszen valamennyi tanulmányban megvan a törekvés az átfogó és egységes, a zenei jelenségek „holisztikus”, a maga összefüggéseinek teljességében történő értelmezésére.

Françoise Escal, a L'EHES² tanára a *Le sens en musique: parcours d'une recherche (Jelentés a zenében: egy kutatás útja)* címet viselő írásában lényegében saját tudományos életrajza tükrében ad plasztikus problémátörténeti áttekintést. Kutatásainak kezdetén a zene szemiotikai státuszát hasonlította össze a nyelvvel. Értelmezésében a tonális zene nyelve olyan „nyelv”, amelynek van szintaxisa, de nincs szemiotikája. A jelentés meghatározásában ennél fogva nagy szerep jut az *intertextualitásnak*, amely a zenét valamennyi művészeti ág közül a leginkább érinti. Ez a modern zenetudományi kutatásban is mind gyakrabban felbukkanó témakör hangsúlyosan szerepel *Társadalmi terek, zenei terek*³ című könyvében.

A zene sajátos létmódjából következően a jelentések feltárásában és módosulásaiban kiemelten fontos szerepet kap az *interpretáció*. A mű az értelmezésben, annak révén minden kétséget kizáróan megújul. Nyilvánvaló azonban, hogy a zenemű sohasem válik azonossá akár a legjobbnak tartott, annak elfogadott értelmezésével sem (ha mégannyira alaposak is a zeneszerzői utasítások), hiszen értelmének feltárása végtelen folyamat. A hallgató maga is része az értelemadásnak, ugyanis viszonya a műhöz elvileg sohasem lehet passzív. Françoise Escal olyan zenén kívüli, de az értelmezéssel szorosan összefüggő jelenségek vizsgálatának fontosságára is felhívja a figyelmet, mint a művekkel kapcsolatos diskurzust kísérő *peri-és epitextuális* elemek, amelyeknek eddig aránylag kevés figyelmet szentelt a tudományos kutatás.

Nagy ívű zenetörténeti és elmélet-történeti áttekintés a Torinói Egyetem professor emeritusának, Enrico Fubininek *Imagination et affects: du formalisme à la signifiance (Képzület és érzelmek: a formalizmustól a jelentésig)* című értekezése. Értelmezésében a kapcsolat a zenei nyelv és a beszélt nyelv között mindennek nevezhető, csak harmonikusnak nem. Épp ellenkezőleg: bonyolult, ellentmondásos és persze korántsem egyértelmű. Ez akkor is igaz, ha egyes zenetörténeti korszakokban másképpen látszik, vagy egyenesen az ellenkezőjét gondolnánk. Tisztázatlan alapfelvetések húzódnak ugyanis meg a háttérben. Ugyanakkor igaz az is, hogy a be-

2 L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

3 Françoise Escal: *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris: Payot, 1979.

szélt nyelvvel való kapcsolat mindig is termékenyítően hatott magának a zenének a fejlődésére.

A nagy kérdés továbbra is megválaszolatlan: vajon a zenének mindig szüksége van-e a nyelvre ahhoz, hogy meghatározza jelentését, pontosabban szólva értelmét? A verbális diskurzus sok esetben hasznos lehet, elősegítheti a jelentések feltárását, de nem egy esetben félrevezető, vagy el is fedheti a zenei jelentést. A viszonyt Fubini jól határozza meg: a szó objektivitásra törekszik, személytelen, denotatív ereje van, ebbe a zene személyes, affektív, emocionális mozzanatot visz, amelyet a teljességgel a jelentésre orientálódó beszéd, ha nem is egészen, de részlegesen mindenképpen elveszített. Sok szó esik a zenei nyelv „lefordíthatatlanságáról”, de ha ez valóban igaz lenne, a zenéről nem tudnánk érvényes kijelentéseket tenni, nem beszélhetnénk róla.

Danièle Pistone a Sorbonne tanára, a l'Observatoire Musical Français vezetője. Az Előszó szerint 2002-ben az ő ötlete volt, hogy a zenei jelentés és a zenei hermeneutika témakörében egy összegző és előrettekintő szintézis érdekében tanulmányok megírására ösztönözze a szerzőket. Kötetünkben *Imaginaire et sens musical: des héritages aux réalisations (A képzelet és a zenei jelentés: az örökségtől a megvalósulásig)* című írása olvasható, amely szintén nagy ívű történeti áttekintés a képzelet szerepéről a valóság artikulálásában, valamint ez utóbbi átalakításában. Álláspontja a zenei jelenségek verbalizációjával kapcsolatban szkeptikus: a zene sorsa, hogy állandóan csalóka újraértelmezésekre legyen ítélve, így az értelmezés Sziszüphosz mítoszához hasonlítható. Az alapkérdések megválaszolásának szükséglete újra és újra felvetődik, anélkül hogy megnyugtató választ sikerülne adni rájuk. Elkerülhetetlenül a metaforáknál és a hasonlatoknál kötünk ki. A képzelet különösen megfelel a zenének, hiszen az kétségteljesen a legtitokzatosabb valamennyi művészet közül, mivel leggyakorlatiasabb érzékünk, a látás, nem találja meg benne a számítását.

Marie-Anne Lescourret, a strasbourgi Marc Bloch Egyetem tanára *Sens et sensibilité (Musica impura VIII)* címmel értekezik a kötetben. Az értelemadás aktusát vizsgálva, a zenére történetileg mindig is jellemző kettősség érzékeltetésére a címadóval Jane Austen *Értelem és érzelem* című regényét idézi fel. Mintha a nyelvészet és a pszichológia magukba szívniák azt, ami zenei – figyelmeztet. A verbális megközelítés homályba borítja az auditív jelenségeket. Ha az értelemfeltárás terén eredményt akarunk elérni – emeli ki joggal –, nem feledkezhetünk meg a zene tárgyának, hangzó anyagának specifikumairól.

Az egész kötet egyik leginkább gondolatébresztő írása a berlini Humboldt Egyetem tanárának, Hermann Danusernek *L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique (A balgaság dicsérete, avagy a meg nem értés és a félreértés funkciója az esztétikai tapasztalatban)* címet viselő, sziporkázóan szellemes munkája. Voltaképpen egy Kölnben tartott előadás szerkesztett változata, amely – még francia fordításban is – őrzi az élő beszéd plasztikus, eleven fordulatait. Danuser felhívja a figyelmet: a zenetudományi tapasztalat azt mutatja, hogy a megértés és a meg nem értés konstitutív módon nyúlik át egymásba, mi több, a félreértés és a meg nem értés szükségképpen részét képezi annak a folyamatnak, amely a zenével kapcsolatos esztétikai tapasztalásunkat jellemzi.

A zene befogadástörténete jól ismeri a termékeny, előremutató tévedést is. Akadnak művészek, akik oly csekély mértékben törődnek a hagyományokkal vagy a feltételezhető szerzői szándékkal, hogy a „félreértelmezéssel” új művészetet hoznak létre. E jelenség igen fontos a hermeneutika szempontjából. Elegendő felidézni magunkban az *auctor* szó eredeti jelentését és etimológiáját, hiszen a „szerző” nem egyszerűen „létrehozót”, „kezdeményezőt”, de egyszersmind „gyarapítót” is jelent – mármint a belső értelem, jelentés gazdagítóját –, ennél fogva az interpretáció és az értelmező megértés sem állhat soha meg ott, amit a mű szerzője „gondolt” (vagy amit a szerző gondolatairól mi eddig gondolni véltünk). És Danuser a továbbiakban hivatkozik Harold Bloom befolyásoláselméletére: nincs még valami, ami a megértés új horizontjait jobban megteremtené, mint a félreértés vagy a meg nem értés a maga végtelenül sok árnyalatában.

Adorno az *Esztétikai elméletben* kifejtette: a modern művészetben a megértés megvonása nem kizárólag – és nem is elsősorban – az érzékelés szintjén érhető tetten. Minden művészetben, így a zenében is, meghatározó az értelem válsága. A hermeneutikai kör hagyományos paradigmája – amely kör kölcsönhatáson alapult, ugyanis az egyes csak az egészből, az egész pedig csak az egyesből volt megérthető –, veszélybe került, hiszen éppen az vált kérdéssé, hogy létezik-e még Egész. Ugyanakkor a művészet szükségszerű velejárójaként hivatkozik Adorno az enigmatikus jellegre, amely – mint Danuser kifejti – szintén nem marad következmények nélkül a zenei hermeneutikára nézve. Műalkotásról Adorno felfogása szerint csakis akkor beszélhetünk, ha *teljes megértése elvileg lehetetlen*, ha „hermetikája” ellenáll a hermeneutikának. A műalkotásokat azért értelmezzük, mert belső potenciáljuk mind a mai napig nem merült ki, s a folyamat sohasem fog lezárulni, egy zeneművet sohasem fogunk a maga teljességében „megérteni”.

A hermeneutikai és filozófiai témakört a Harvard Egyetem professzorának, Kofi Agawunak *Analyse musicale contre herméneutique musicale (Zenei elemzés versus zenei hermeneutika)* című írása indítja, amely a zeneelméletre alapozott zenei hermeneutika megvalósításának lehetőségeit mérlegeli. Ennek érdekében a schenkeri „Ursatz”-elmélet három szintjét vizsgálja újra a zenei toposzok szemszögéből. Visszanyúl ugyanakkor Hermann Kretschmarhoz, a zenei hermeneutika első képviselőjéhez is: Kretschmar próbálkozásait összhangba akarja hozni a jelenkor néhány dilemmájával. Megkísérli a hermeneutika és a zenei analízis, pontosabban egy *elméletileg megalapozott*, a zene mű technikai részleteit is figyelembe vevő analízis összekapcsolását, lehetővé téve a zenei alkotások mélyén rejlő, „fundamentális szerkezetekig”. Módszertani problémát jelent viszont, hogy a hermeneutika nyelvfüggő, míg az analízis gyakran használ grafikonokat, szimbólumokat vagy metanyelvet eredményeinek közlésére.

Agawu hangsúlyozza, hogy *a priori* nem tulajdonítható semmilyen érték egyik vagy másik elemzési módszernek sem. Igaz, a hermeneutika jobban összeegyeztethető a posztmodern kutatásokkal. Fontos szempont ugyanakkor az is, hogy az értelmezések nem mindig kumulálódnak, és ugyanez érvényes az előadói gyakorlatra: mindig kínálkozik lehetőség teljesen új megközelítésmódokra, sőt olykor egyenesen ez a kor parancsa.

Gianmario Borio a Paviai Egyetem tanára, a kötetben *La composition musicale: sens et reconstruction (A zenei kompozíció: jelentés és rekonstrukció)* című írása szerepel, amelyben posztadornói és nyelvfilozófiai kontextusban vizsgálja a formalizmus és a zenei hermeneutika vitáját. A formalizmus és tartalomesztétika konfliktusának áthidalásában nagy szerepet játszottak és játszanak ma is a különféle közvetítési kísérletek – a háttérben olyan nagyszabású filozófiai életművekkel, mint Theodor W. Adornóé, Martin Heideggeré vagy Hans-Georg Gadameré.

Az egyik legfontosabb felismerés a mai zenei tudat számára az, hogy a zenei értelemadás (jelentés) nem kívülről jön (nem érzelem vagy a komponista szubjektív gesztusa), hanem a mű belső szerkezetében konstituálódik, *a részeknek egymáshoz és az egészhez való viszonyában*. A tonális kompozíciókban a jelentésnek az időhöz is köze van, hiszen a kompozíció strukturálás, vagy ha úgy tetszik, az idő strukturálása. Minden zenei pillanat oly mértékben tesz szert jelentésre, amilyen mértékben – ahelyett hogy föloldódna önmaga pusztá jelenében – *túlmutat önmagán*: egy korábbi eseményre mint előfeltételére vagy egy későbbire, amelynek ilyenformán a megelőlegezése. Egy mű jelentése csak akkor válik világossá, ha a hallgató mentálisan újra végighalad azon az időbeli útvonalon, amelyet a zeneszerző a mű szövegében rögzített, vagy ha a partitúrát olvasó újraalkotja az „előbb” és az „utóbb”, az egyedi hangzáseseemény és a teljes forma közötti bonyolult kapcsolatokat.

Hasonló gondolat bukkan itt fel, mint amilyennel Danusernél is találkozhatunk: a műalkotások enigmatikusak, s így a meg nem értés pozitív értékhangsúlyt kap, amennyiben az esztétikai tapasztalás kezdeti szakaszaként fogható fel. Az enigmatikus jellegből következik másfelől, hogy mű és befogadó viszonyában kérdések és válaszok struktúrája bontakozik ki. Az *Esztétikai elméletben* ugyanis Adornónál a mű bezárul az értelmezés előtt: „kérdő alakot” (*Fragegestalt*) vesz föl, ilyenformán nyilvánvaló, hogy az értelmezés nem lehet más, mint ennek a kérdésnek a megisméltése verbális nyelven. Ezért megértésnek és meg nem értésnek kibogozhatatlan köre alakul ki. Minél nagyobb a kompetenciánk, és minél inkább belülről, zeneileg értünk meg egy művet, annál távolabb kerülünk az enigmatikus jellegtől.

Borio említi, hogy Albrecht Wellmer német filozófus a hermeneutikai és a „formai-strukturalista” perspektíva közötti kapcsolatot *játéknak* minősíti, amelyben az utolsó szó nem lehet sem az egyik, sem a másik vitatkozó félé; ezek újból és újból összetalálkoznak, és kölcsönösen megtermékenyítik egymást. A formalisták és a zenei hermeneutika hívei közötti ellentét ennyiben nem egyéb, mint magának a *zenei tapasztalás struktúrájának* legevidensebb megnyilvánulása, amely szabadon oszcillál az anyag objektív összetevőinek tisztázása és a szubjektív értelemadás között.

Az egzisztenciafilozófia felségvizei felé evezünk Christian Hauer (Charles de Gaulle Egyetem, Lille) *Une herméneutique de la création et de la réception musicales (A zenei alkotás és befogadás hermeneutikája)* című tanulmányát olvasva. Hauer „önmagunk megértése” (*se comprendre*) szempontjából – új, kétfókuszú módszertant sugallva – az alkotó és a befogadó kettős nézőpontjából vizsgálja a zeneműveket.

A zenei alkotás és a zenei befogadás középpontjában Hauer felfogása szerint valójában egyetlen megválaszolandó kérdés áll: a *miért?* Nevezetesen az, hogy „ezt és ezt a zeneművet ez és ez a zeneszerző miért komponálta meg, vagy ez és ez a befogadó (ezek és ezek a befogadók) miért recipiálták ilyen és ilyen módon ebben és ebben a pillanatban”. A kérdések banálisnak tűnhetnek, mégis a mű egzisztenciájának lényegére tapintanak rá. És mindez máris újabb kérdések hosszú sora felé mutat, ugyanis mindaz, amit mondunk, teszünk, gondolunk, képzelünk stb., mindenkor egyetlen cél felé törekszik, amely nem más mint a „se comprendre”, azaz „önmagunk megértése”. A létmegértés egyetemes egzisztenciális aktus, ezért állandó hermeneutikai helyzetben vagyunk: áthatja egész egzisztenciánkat, hiszen minden pillanatban „megértünk”, értelmezzük a világot és benne a magunk helyzetét.

Az alkotás és a befogadás egységben van, és elvileg szétválaszthatatlanok egymástól. A *mű szubsztancialitása* tartja egyben e két oldalt. Önmagában egyik sem egzisztál, és a jelentésfeltárás aktusa is csak a befogadással egységben ragadható meg, és vizsgálható tudományosan. A befogadás oldalán ez a szubsztancialitás megfelel a mű átélésének (és elvben felöleli a mű egész hatástörténetét). Hauer egyfajta *felderíthetetlen magmának* tekinti a mű szubsztancialitását, amelyet „mindaz alkot, ami maga a mű” (ideértve a mű „eredeti, lényegüket tekintve történeti jelentéseit”, de befogadásának, értelmezésének történetét is). És éppen ez a tisztán ki nem vehető magma az, amelyből minden befogadó merít, amelyet minden befogadó kutat, kérdez – előzetes elvárásainak és kompetenciájának megfelelően ilyen vagy olyan mélységben.

A mű megértése nemcsak megelőzi, de egyedül ez teszi lehetségessé a mű megismerését: létformájának elválaszthatatlan alkotóeleme. A megértés lehet szigorúan zenei, de a megértésnek van kulturális, társadalomtörténeti, hermeneutikai dimenziója is. A megközelítés ellenben csak akkor gyümölcsöző, ha bármely dimenzió vagy rész-aspektus szem előtt tartja az összefüggések egészét, az értelmezésnek ezt a szélesebb távlatát. Ennek hiánya a vizsgálódás eredményét is megmásíthatja, hiszen a zenei elemzés és a formaleírás értelme nem tárulkozik fel.

Daniel Charles, aki a Paris VIII, Vincennes–St-Denis egyetemen tanított, 2005-től 2008-ban bekövetkezett haláláig nagy tekintélyét bevetve állt ki a jelen kötet mellett. *De Heidegger à Tarasti: herméneutique musicale et sémiotique de l'existence* (Heideggertől Tarastiig: zenei hermeneutika és az egzisztencia szemiotikája) című írása minden bizonnyal a legnehezebben olvasható része a könyvnek, lévén, hogy az egzisztenciafilozófia legezoterikusabb nyelvén íródott, amelynek megértését különösen megnehezíti, hogy a heideggeri filozófia német nyelvre született kategóriái az eredeti nyelvezet ismerői számára számottevő jelentés-eltolódásokon mennek át a francia szövegben. Tarasti „egzisztenciafilozófiai” fordulatát elemezve Charles fejtegetései mégis fontos összefüggéseket engednek átsejleni a kissé homályos megfogalmazásokon, különösen a megértés *nyelvi* közvetítettsége, a világban való létünk történetisége, az előzetes megértés és az előítéletesség és más hasonló kérdések kapcsán: a francia filozófus mindent egybevetve a *hermeneutikai kör kiszélesítésén* munkálkodik, ami értelmezésem szerint a zeneértelmezéshez is horizontot ad.

A Michigani Egyetem Humán Tudományok tanszékének kutatója Siglind Bruhn német zenetudós. *Vers une théorie de l'ekphrasis musicale (A zenei ekphraszisz elmélete felé)* című tanulmánya retorikai és irodalmi előképek alkalmazásával jut el egy kifinomult modellhez: érdekes módszert fejleszt ki a zeneművek bizonyos típusának elemzéséhez, amely nem tekinthető a szó valódi értelmében programzene-nek, mégis eleven kapcsolatban áll zenén kívüli tartalmakkal (főként irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokkal). A jelemélet nyelvén fogalmazva itt valamilyen közlés, „message” átalakításáról, egyik közegből a másikba való átviteléről van szó. Ez érinti a képalkotást, a formát, a sugallt jelképes értelmet stb.

Az *ekphraszisz*t az ókori retorika jól ismeri szövegek „vizualizálási” technikájaként, bár jelentése a századok során leszűkült: műalkotások irodalmi leírását kezdtek érteni rajta. Eredeti jelentésében az ekphraszisz célja, hogy az olvasót „nézővé tegye”, vagyis egyfajta szinesztetikus tapasztalást akar elősegíteni. Az irodalomban az ekphraszisz narratív szövegek részeként fordul elő, és fokozza az olvasó érzelmi azonosulását, vagy fogalmazhatunk mai nyelven úgy is, hogy *intratextuális* ablakot nyit a világra.

A *zenei ekphraszisz* esetében ez a kapcsolat mintegy megfordul: a zenében akkor jön létre ekphraszisz, ha a zenei alkotás háttérben meghúzódó kép, történes, cselekménysor, táj stb., vagyis a fiktív tartalom *nem* a zeneszerző belső képzeletvilágában született, hanem egy másik mű áll a háttérben. Ezen a ponton válik szét a zenei ekphraszisz és a programzene. Habár rendszerelméletileg továbbra is egy kategóriába tartoznak, jelentésfeltárásuk, tartalmi elemzésük a megkülönböztetés révén mégis árnyaltabb lehet. Szerkezeti eltérés is van közöttük, amennyiben az ekphraszisznál kimutatható a *transzmedializáció* háromszintű struktúrája, vagyis a *re*-prezentáció szintje előtt egy köztes szint van jelen: az eredeti kép vagy narráció. A szerző plasztikusan érzékelteti elemzésében, ahogyan a közegek áthatják, kölcsönösen befolyásolják egymást, interakcióba lépnek, egyfajta átjárhatóságot teremtvén a hangok és a nyelv (illetve képek) világa között. A művészeti közegek interakciója során a kép (vagy a narráció) mintegy „feloldódik” a zenében.

A zenei ekphraszisz témaköre átvezet a következő nagy témacsoporthoz, amely azokat a zenei elemeket vizsgálja, amelyek alkalmasnak mutatkoznak a jelentéshorodozásra, mivel adott történelmi és művészeti kontextusban kapcsolatban állnak úgynevezett „kulturális egységekkel” (*cultural units, unités culturelles*). Ez a szempont valamilyen formában a harmadik, szemiotikai és narratológiai egység összes tanulmányában felbukkan.

Raymond Monelle-nek, az Edinburgh-i Egyetem 2010 márciusában elhunyt professor emeritusának *Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux (A zenei toposzok elméletének néhány kérdése)* című tanulmánya felveti a kérdést: lehet-e a zenének *referenciális* jelentése? Briliáns elemzésben mutatja ki, hogy a „zenén kívüli” jelentés gondolata kiterjeszhető az irodalomra is, az irodalmi szöveg jelentésére, ugyanis már magának az irodalomnak a szövege sem referenciális természetű, hanem „irodalmon kívüli” jelentés. A kétértelműség, a bizonytalanság, az elmosódottság már a szavak irodalmi jelentésében is megjelenik. (Alapművé-

ben Saussure nem tett még különbséget egy szó nyelvészeti és irodalmi jelentései között.)

A szó mindenekelőtt „szimbólum”. Strukturálisan itt egy közbülső szintet érzékelhetünk, leegyszerűsítve: a jel nem a valós tárgyakra vonatkozik, hanem a többi jelre. A beszélt nyelv jelentése referenciális: logikus, denotatív és objektív, a szöveg ellenben *maga alkot világot*. A szövegszerű jelentés ennél fogva sohasem közvetlenül a világra referál. Így jutunk el a „kulturális egységek” fogalmához. Olykor az irodalmi szöveg is elveszti nyelvi jellegét, a zene ellenben egyáltalán nem „nyelv”: természete szerint minden tekintetben *textus* („szöveg”). Beszéd és szöveg megkülönböztetésének hiánya vezetett számos esetben oda, hogy a zenében „nyelvet” láttunk.

Ha egy költő lóról beszél (mint pl. Goethe az *Erlkönig*ben), akkor az magában foglalja a hozzá kapcsolódó mozgásképzeteket is, amelyek felidézik a ló „irodalmi” alakját, ehhez azonban a ló nyelvi alakját használja (ez bármely szótárban megtalálható). Ha egy zenei szöveg idézi fel a lovat (mint teszi például Schubert a Goethe-ballada megzenésítésében), akkor sohasem a ló szó referenciájáról vagy annak kiterjesztéséről van szó, hanem mindig egy „kulturális egység” elfogadásáról és újrafogalmazásáról. A nyelv a látszat szerint a „valós lovat” képviselheti, de a zene nem tehet mást, csak „szövegszerűen” idézi fel a lovat („textual horse”, „cheval écrit”). A szövegszerű terminusok *szemantikailag gazdagabbak a nyelvi lexémáknál*. Ha a „zenei ló” szemantikai konstellációját vizsgáljuk, olyan *szémát* találunk benne, amely a vizuális művészetek és az irodalom szemantikájára tartalmaz utalást, és ez a galopp.

További fontos szemponttal egészíti ki a kulturális egységek elméletét Robert S. Hatten az Indiana Egyetemről: *Vers une théorie du geste musical: interprétation „synthétique” et signification émergente (A zenei gesztusok elmélete felé: „értelmezésszintézis” és a belőle kinövő jelentés)* című tanulmánya az emberi gesztusok megkülönböztetett szerepét tárgyalja. Az emberi gesztusok olyan jellemzőket is hordoznak, amelyeket minden emberi lény képes felfogni, és amelyek az elemi zenei struktúrák részét is képezik, ilyenformán válva jelentéshordozóvá, a kifejezés eszközévé. A kifejező gesztusoknak ez a rétege régebbi, ősi a nyelvnél, és sokszor elsőbbséget is élvez vele szemben az interaktív érintkezésben: az interszubsztívitás dinamikus, szenzomotorosan feltérképezhető rendszere. A gesztusok sora dinamikusan leképezhető, és események egymásutánjának érzetét kelti. Ez különösen igaz akkor, ha a gesztusok sora célirányos, törekszik valamerre, vagy a gesztusok diskurzust alakítanak ki egymással. A zenei gesztusok közvetlensége mind biológiai, mind kulturális értelemben alapját képezi a *toposzképződésnek*, amely a zenei jelentések egy fontos rétegét alkotja.

A zenei narratológia területére vezet bennünket a finn Eero Tarasti *La musique comme art narratif (A zene mint narratív művészet)* című tanulmánya. Tarasti az orosz formalisták modelljéből kiindulva jut el Greimas szemiotikai modelljéhez. Hangsúlyozza: a zene szemiotikai megközelítése nem állítja, hogy a zene képes *elmesélni* történeteket, de a zenei struktúrák szerveződése révén arra igenis képes, hogy történetekkel társítsuk. A narrativitás minimális követelménye, hogy időbeli fo-

lyamatok révén táruljon föl. Kép formájában is lehetséges történetek felidézése, de ott a mozgás szerveződése révén a struktúra vertikális, és valamilyen ikonográfiai utalás révén teremtődik kapcsolat a mítoszokkal. Ez esetben a festmény is lehet narratív. Időbelisége révén azonban a zene tekinthető alapvetően narratív természetű művészetnek.

Ez a zenei narrativitás összetett, de létező valami, amely stílusonként, korszakonként, kultúránként igen különböző alakot ölthet, egy szimfonikus költemény akár mindenféle szövegszerű megtámogatás nélkül hordozhatja a narratív struktúrát. (Ugyanakkor persze távolról sem minden zene narratív). Tarasti kétféle narratív szerkezetet különít el, az egyik a zenei szerkezet *inherens* része, a másik a *gesztikulációhoz* kötődik, és egy bizonyos narratív stílusnak felel meg. A narrativitás az emberi értelem egyik alapkategóriája, sajátos képesség, amely megmutatkozik abban, ahogyan az időbeli eseményeket egy *szintagmatikus kontinuum*ba rendezi. Ennek a kontinuumnak van kezdete, kibontakozása és vége. A mű időbeli kibontakozása mögött azonban nem-időbeli struktúra is felfedhető, ezt modellezi Julien Greimas nevezetes *szemiotikai négyzete*, amely voltaképpen logikai kapcsolatok hálózata a szemák között.

A kötet szervezőjének és összeállítójának, Grabócz Mártának *La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique (Az általános narratológia és narrativitás három létmódja a zenében)* című tanulmánya az általános narratológia különféle típusait tárgyalva jó áttekintést ad, és ebben a rendszerben helyezi el az általa kidolgozott zenei narratológiai elemzéseket: ezeket a zenetörténet három nagy korszakán mutatja be. A *Magyar Zene* olvasóinak már részletesen beszámoltam Grabócz Márta kutatásairól,⁴ magyar nyelvű könyvének időközben megjelent a jelentősen kibővített francia változata⁵ is, Charles Rosen előszavával. Itt olvasható tanulmányában a narráció fogalmilag elkülöníthető három szintjének logikai sorrendje módosul, és ezúttal a makroszerkezetektől, a külső narratív programtól halad a belső narratív programon át a mélystruktúra narratív modellje felé.

Két érdekes tanulmány gazdagítja még a könyvet. Bernard Vecchione Aix-en-Provence-ból új interpretációs kereteket keres, és módszerét „zenei szemioretorikának” nevezi el. Késő középkori zenei modelleken teszi próbára őket, igaz, eljárása saját bevallása szerint még meglehetősen kiforratlan. Fred E. Maus pedig a Virginia Egyetemről az amerikai feminista zenetudomány születéséről számol be (*Genders, sexualité et sens musical – Nem, szexualitás és zenei jelentés*) Susan McClary *Feminine Endings* című könyve⁶ alapján. Ezer szerencse, hogy nem első kézből értesülünk a fejtegetésekről, és a tanulmány szerzője maga is helyeként kifejezésre juttatja fenntartásait, ugyanis a zenei formák és témák hordozta belső energiaviszo-

4 Balázs István: „Fogalmak sűrűjében”. Grabócz Márta: *Zene és narrativitás. Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről* (Ars Longa sorozat, Pécs: Jelenkor, 2004)”; *Magyar Zene*, XLIV/2. (2006. május), 225–233.

5 Márta Grabócz: *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

6 Susan McClary: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

nyok értelmezése meglehetősen hajmeresztő következtetésekre vezet. Még akkor is, ha tudjuk, hogy a zene és az érzékiség sok esetben a legszorosabb kapcsolatban állhat egymással, és hogy egyes műtípusok esetében a hallgató szexuális élményeinek rávetülése a zenére egyáltalán nem szokatlan valami – még ha beszélni erről nemigen szokás is. Valószínű azonban, hogy a zene ezen jelentésrétegeinek feltárása megalapozottabb módszertant kíván majd.