

ANALÍZIS, INTERPRETÁCIÓ,
RECEPCIÓ

GRABÓCZ MÁRTA

Variációk a szonátaforma elemzésére a 20. században

Beethoven op. 53-as *Waldstein*-szonátájának első tétele*

Jelen tanulmány azt szeretné bemutatni, hogy miképpen fejlődtek a szonátaforma elméleti, esztétikai, szemiotikai megközelítései a 20. század folyamán. Ahelyett azonban, hogy a probléma teljes összetettségében való bemutatásának illúzióját igyekeznénk kelteni, meg kell elégednünk azzal, hogy számba vesszük a század elejének és végének legjelentősebb szerzőit, akiket a szonátaforma foglalkoztatott: Schenkert, Schönberget, Scheringet, Rosent, Tarastit és Hattent (elméleteik bemutatását saját megfigyelésekkel egészítjük ki).

Az említett teoretikusok mindenekelőtt az általuk felismert és alkalmazott *normákat* fektetik le, illetve meghatározzák saját zenei–szellemi környezetüket: a választott műveket ezen szabályok megvalósulásaként vagy éppen a normáktól eltérőként írják le. A kivételes stratégiákban és a non-konformitásban is a rendszert, a koherenciát és logikát keresik: a választott darabok *értelmének*, *jelentésének*¹ és különösségének feltárására törekcszenek. A század elején a zenei formákról való gondolkodás két nagy iskolára oszlott:²

- 1.) a strukturalista–formalista módszer követőire (Schenker, Schönberg);
- 2.) a tartalomesztétika elkötelezettjeire, az affektusok és a kifejezés elemzőire (Schering).

Manapság, Charles Rosen rendkívül jelentős műveinek megjelenése után, illetve a zeneszemiotika³ különböző alapvetéseinek kialakulását követően a teoretikusok

* A cikk első megjelenése: „Méthodes d’analyse concernant la forme sonate. Autour du premier mouvement de l’op. 53 ‘Waldstein’ de Beethoven”, in Márta GRABÓCZ (ed.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création* (Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999), 109–138.

¹ Franciául: *sens*.

² Legalábbis, ami az e tanulmányban idézett módszereket illeti.

³ Ez utóbbi kifejezés alatt a zenei jelentés tanulmányozását értve.

kísérletet tehetnek a két megközelítés egyesítésére: vagyis a *struktúra* és a *kifejezés* egyidejű elemzésére. A zeneszemiotikusok (mint Hatten, Tarasti, Monelle, Agawu, Karbusicky, Nattiez stb.), illetve a „New Musicology” képviselői az Egyesült Államokban (Newcomb, Abbate, McClary stb.) egyaránt olyan új modelleket keresnek, amelyek képesek egy zenei forma összetett, dinamikus folyamatának leírására. Olyan módszereket akarnak feltárni, amelyek az új típusú kutatást megtermékenyíthetik: azt, amely a jelentés artikulálását, az „euforikus” és „diszforikus” energiák eloszlását vagy az érzelmi-, illetve „affektus”-szerkezetet vizsgálja a zenei diskurzusban. Az említett teoretikusok módszereit ezúttal egyetlen mű, Beethoven op. 53-as *Waldstein*-szonátájának első tétele kapcsán vetjük össze.

Az elmúlt időkből olyan „egyetemes” metódusokra és egységekre (vagy egységelvre) törekvő megközelítések reneszánszának lehetünk tanúi, mint például a retorika, az univerzáliai vagy éppen Heinrich Schenker „organikus” rendszere a zenetudományban. A galíciai születésű osztrák szerző alapvető jelentőségű, *Der freie Satz* című művét közvetlenül a halála előtt fejezte be, de kiadására posztumusz formában kerülhetett sor 1935-ben.⁴ Franciaországban azonban csak 1993-ban jelent meg *L'Écriture libre* címmel, hatására viszont jellemző, hogy például Xavier Hascher egy egész könyvet szentelt annak a kérdésnek, hogyan elemezte Schenker Schubert szonátaformáit.⁵

Schenker olyan „új tant” keresett, amely „ott rejlik a nagy mesterek műveiben, magyarázattal szolgálva keletkezésük és létezésük kérdéseire: e tan pedig *az organikus összefüggés tana*.”⁶ „Ma eljött hát az én időm – mondja Schenker az 1930-as években –, hogy az organikus összefüggés tana révén kimondjunk mindent arról, hogy mi volt a nagyok zenéje, és milyennek kell ahhoz lennie, hogy életben tudjuk őket tartani.”⁷ Schenker itt önmagát Johann Joseph Fuxhoz és Carl Philipp Emanuel Bachhoz hasonlítja, saját tevékenységét egyenértékűnek tekintve azzal a szereppel, amit ők játszottak a „szigorú írásmód”,⁸ illetve a generálbasszus védelmezésében.⁹ A gondolat vagy kérdés, amiből Schenker kiindult, a következő: „nem szükségszerű alapja-e minden művészi aktusnak – más emberi cselekvéshez hasonlóan – a *belső összefüggések előzetes meglátása*?”¹⁰ Schenker számára „minden tonális mű szerkezete egyetlen, a tonikai hang felé tendáló lineáris vonal, a teljes mű pedig ennek a csontváznak a teste,

⁴ Német kiadásához lásd Heinrich SCHENKER: *Der freie Satz* (Wien, Universal Edition, 1956). Franciául *L'Écriture libre* címmel jelent meg, Nicolas MEEÛS fordításában (Liège, Mardaga, 1993). A német terminológia fordításának nehézségei, illetve a franciától való helyenkénti eltérése miatt a következőkben megadjuk a német kiadás oldalszámait is.

⁵ Xavier HASCHER: *Schubert, la forme sonate et son évolution* (Bern–Berlin, Peter Lang, 1996).

⁶ SCHENKER *L'Écriture libre*, 13. (kiemelés itt és a továbbiakban tőlem – G. M.). Vö. SCHENKER *Der freie Satz*, 15.: „Die Lehre vom organischen Zusammenhang”. A francia terminológia szerint: „la théorie de la cohérence organique”.

⁷ SCHENKER *L'Écriture libre*, 13. (*Der freie Satz*, 16.).

⁸ Németül: *Enger Satz*. Schenker itt J. J. Fux 1725-ben megjelent összegző ellenponttanára, a *Gradus ad Parnassum* című művére utal.

⁹ SCHENKER *L'Écriture libre*, 14. (*Der freie Satz*, 15.).

¹⁰ Ua. (*Der freie Satz*, 16.).

húsa. Megfogalmazhatjuk úgy is, hogy egyszerű kadenciális képlet alkotja minden mű alapját.”¹¹ Szigorúan történeti szempontból ez a felfogás indokolt.

„A zárlat a 12. századtól a 20. század első negyedéig húzódó teljes zeneirodalom legalapvetőbb strukturális eleme, a stílusok meghatározó jegye. [...] Schenker megfigyelései közül nem egy pszichológiai telitalálat. [...] Analíziseinek többsége messzebb lát, mint bármely egyéb elemzés, ami az oly sok műben meglévő, *látszólag részekre szakadó külső formán túlmenő egység-érzet* magyarázatát illeti.”¹²

Schenker minden zeneművet egyetlen rövid alapmotívumból vezet le, és ennek megfelelően analitikus módszerét „diminúciós technikának” nevezi.¹³ Az említett lineáris és kadenciális váz pedig a *háttérnek* (*Hintergrund*) felel meg.

1/ Szonátaforma 2/ ABA forma

I V // I V I I V I

1. és 2. kottapélda. A szonátaforma (első verzió) és az ABA-forma képlete

A háttérret az alapstruktúra alkotja, ami az „ősvonalból” vagy „alpvonalból” (*Urlinie*, a francia terminológia szerint *ligne fondamentale*) és a „basszus felbontásából” (*Bassbrechung*, a francia terminológia szerint *arpégiation de la basse*) áll. Az „ősvonal” az alaphang felett oktáv, kvint vagy terc-távolságra található „vezérhanggal” vagy „főhanggal” (*Kopfnote*, franciául *note de tête*) kezdődik: $\hat{8}$ vagy $\hat{5}$ vagy $\hat{3}$, és onnan ereszkedik (a VII. fok segítségével) az alaphang felé [$\hat{1}$] (1. kottapélda).

I V // I V I

3. kottapélda. A szonátaforma másik lehetséges képlete

¹¹ Charles ROSEN: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*, ford. KOMLÓS Katalin (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1977) (*Orfeusz Könyvek*), 42.

¹² Uo., 43.

¹³ Uo., 46.

A basszus egyszerű felbontása pedig Schenker értelmezésében az I–V–I (c–g–c) „szent háromszögeként” írható le. Az alapstruktúra aritmikus.

„Az ősvonal és a basszusfelbontás léte azonban nem merül ki az első horizontális egymásutániságban, illetve felbontásban: a *középső szinten* [*Mittelgrund*] – ami alatt kontrapunktikus, transzformációs, prolongáló és kidolgozási rétegeket értünk – keresztül egészen az *előtérig* [*Vordergrund*] bővül. Bárhogy alakuljon is egy előtér, mindig a háttér alapszerkezete [*Ursatz des Hintergrundes*] és a transzformációs rétegek középső szintje kezeskedik azért, hogy léte természetszerűen organikus legyen.

Az *alapstruktúrában* [*Ursatz*, franciául *structure fondamentale*] valósul meg az Egész [a teljesség]: ez nyomja rá a bélyegét a műre, mint egésze; ez zárja ki az általa biztosított egységes nézőpont révén valamennyi téves vagy félrevezető értelmezést; rajta alapszik a mű teljes egységként való felfogásának [*Zusammenschau*], a sok rész-elem végső egybeolvadásának lehetősége.”¹⁴

A *háttér* fogalmának alapvető hasznossága mellett érvelve Schenker több olyan zeneszerzőt is idéz, akik *műveik egészének átfogó szemléletéről* beszélnek. Beethoven például így írt egyik levelében: „Hangszeres zenémben szintén mindig az egészet tartom szem előtt.”¹⁵ A zenei forma tehát Schenker számára nem egyéb, mint „a háttérben és a középső szinten megszülető koherencia külső megnyilvánulása az előtérben.”¹⁶

A szonátaforma sajátos vonásai kapcsán pedig Schenker a „tagolás meghosszabbítására” (*Prolongation der Gliederung*), vagyis a *megszakításra* (a dominánsra és a második fokra érkezés az alapvonalban az expozíció végén) hívja fel a figyelmet (1. *kottapélda*: szonátaforma). Másképpen fogalmazva „a szonátaforma jellemzője [...], hogy a terc vonalát [*Terzzug*] feltétlenül az $V/2$ irányába történő fordulatnak kell követnie” (= a domináns a második fokkal az alapvonalban).¹⁷

A következőkben Xavier Hascher munkájára támaszkodva mutatom be, hogyan bontakozik ki a *Waldstein*-szonáta első tétele a *háttér* követelményeinek megfelelően.

¹⁴ SCHENKER *L'Écriture libre*, 21. (*Der freie Satz*, 28.).

¹⁵ Uo., 130. (*Der freie Satz*, 198.). Beethoven levele Georg Friedrich Treitschkének, Bécs, 1814. március eleje.

¹⁶ Uo., 131.: „La forme musicale pour Schenker n'est »qu'une manifestation extérieure de la cohérence qui naît de l'arrière-plan, du plan moyen et de l'avant-plan«. Vö. *Der freie Satz*, 200.: „Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund.”

¹⁷ SCHENKER *L'Écriture libre*, 134. A német kiadáshoz képest némi eltérés van a francia fordításban: „ce qui caractérise la forme sonate, c'est [...] que la ligne de tierce doit être suivie absolument du mouvement vers $V/2$.” Vö. *Der freie Satz*, 205–206.: „Entscheidend ist, daß im Gegensatz zur Liedform in der Sonatenform auf den Terzzug die Wendung zu $\frac{2}{V}$ unbedingt erfolgen muß.”

Op. 53/I

(ütem 34 36 42 74 85 158 164 198 202 206 213 237 251 stb. 261 286 →)

^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

5 (Br) #5 #4 3 2 // 5 4 3 2 1 b3 2 1

T₁ trans. T₂ T₂ T₃ T₁ tr. T₂ T'₂ kóda T₃ T₁ tr. T₂+T₁

I III# V // I V I b V I

expozíció kidolgozás visszatérés kóda

4. kottapélda. Beethoven *Waldstein*-szonátájának első tétele: „háttér”
(expozíció, kidolgozás, visszatérés, kóda) – a legfelső sorban az ütemszámok jelölése látható

Op. 53/I: T₂

(35. ü.) ^ ^ ^

#5 #4 3

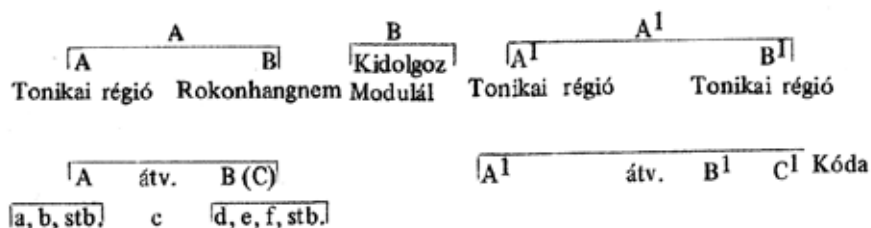
III III

5. kottapélda. Beethoven *Waldstein*-szonátájának első tétele: a melléktéma „háttere”

A 3. kottapélda egy szonáta „szokványos” lefolyását mutatja be. A *Waldstein*-szonátát (4–5. kottapélda) e normatív sémával összehasonlítva azt láthatjuk, hogy szerkezetének újszerűsége, avagy merészsége a basszus felbontásában rejlik. Ahelyett, hogy az expozió során egyszerűen I. fokról az V. fokra lépnénk, a második és a harmadik témacsoport az expozió végének elérése előtt közbeiktatja a III. fokot. Ez a változtatás a visszatérésben számos továbbit von magával a tonikához való visszaérkezés sémájának megvalósulása érdekében. Kizárólag a kódában találkozhatunk a konvencionálisabb művekből ismerős alapstruktúrával. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a schenkeri *háttér* e fontos módosulása (III. fok közbeiktatása) a jelentésteremtés szempontjából is meglepő összefüggések, erőviszonyok hordozója lesz a főtéma, illetve a második és harmadik téma kapcsolatát tekintve.

A tétel jobb megismerése érdekében azonban most áttérek Arnold Schönberg, valójában pedagógiai célokat szolgáló módszerének bemutatására.¹⁸ Mint ismeretes, Schönberg a szonátaforma sémáját (szonáta-allegro – nyitótétel-forma) az alábbi módon mutatja be:

A szonátaforma szerkezeti viszonyai:



1. ábra. Strukturális viszonyok a szonáta-allegro formában (SCHÖNBERG *Zeneszerzés alapjai*, 210.)

A tonikai és a szomszéd (vagy alárendelt) régiók (lásd az első és a második témacsoportot) olyan *fő zenei gondolatok* révén valósulnak meg, amelyek dallam vagy téma alakját ölthetik. Szerkezetüket tekintve ezek a gondolatok lehetnek *periódusok* (előtaggal + utótaggal) vagy *mondatok* (kezdettel és befejezéssel).

Schönberg nagyon világosan elkülönítette egymástól a *dallamot* és a *témát*, zeneszerzésében egy egész fejezetet szentelt a kérdésnek (vö. „XI. Dallam és téma”, 112–128.). Ebben többek között megállapítja:

„A dallam belső egyensúlya révén teremt meg újra a nyugalmat. A téma viszont *megoldja* a problémát azzal, hogy végére jár a következményeknek [ill. levonja a konzekvenciákat]. [...] A dallamban a ritmikai jellemzők kevésbé fontosak, ezért kétdimenziósnak mondhatjuk, hiszen főleg hangközökből és rejtett harmóniakból áll. A téma belső konfliktusa viszont háromdimenziós: benne döntő fontosságot kap a ritmikai fejlődés. [...]

A *dallamot* aforizmához hasonlíthatjuk: igen gyorsan jut el a probléma felvetésétől a megoldásig. A *téma* inkább tudományos hipotézishez hasonlít. Kísérletek, megfelelő számú bizonyíték bemutatása nélkül nem meggyőző. [...] E korlátozások és megszorítások eredménye a dallam *függetlensége* és *öntörvényűsége*, ezért nem igényel kiegészítést, folytatást vagy feldolgozást.

Ezzel ellentétben a *téma* ritkán törekszik a nyugalmi állapot gyors elérésére; inkább kiélezi (fordulópontig viszi) belső problémáját vagy elmélyíti azt. (Beethoven op. 53–I, op. 57–I, op. 31/1–I, op. 31/2–I) [...]

A *téma* megformálása sejteti, hogy hamarosan »kalandok«, »veszélyek« következnek, melyek megoldást, kidolgozást, fejlesztést, kontrasztot igényelnek [...]. A téma harmonizálása gyakran aktív, kalandozó, változékony. A távoli harmóniak ellenére világos, hogy még a legbonyolultabb téma is valamely tonika körül, vagy azzal kontrasztáló határozott hangnemi régióban mozog. (Brahms 1. szimfónia–I, op. 60 zongoranégyes–I, Beethoven op. 53–I). A téma szervezetsége nem lehet olyan laza, hogy a szerkezetnek hiányát érezzük.

¹⁸ Arnold SCHÖNBERG: *A zeneszerzés alapjai*, ford. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1971).

A *téma* soha nem független és öntörvényű. Ellenkezőleg, következményei szigorúan meghatározóak, s azok nélkül a téma jelentéktelennek tűnhet.¹⁹

Az összetett témák, valamint a problémát, illetve a bonyodalom elmélyítését tartalmazó témák kapcsán Schönberg két bekezdésben is idézi a *Waldstein*-szonáta főtétemáját a maga bizonytalan, instabil harmonizálásával (a kezdet = I–V; a befejezés = VII_b–IV–IV^b–V⁷–[...]–I^b, 6. *kottapélda*). Azokról az átvezetésekről szólva, amelyek az őket megelőző témákból vezethetők le, természetes, hogy Schönberg ennek az expozíciónak az átvezető részét idézi (6. *kottapélda*, a 14. ütemtől). Leírja az elkövetkezendő E-dúr V. fokára való megérkezést (7. *kottapélda*, 29–34. ü.), majd rátér a melléktéma-csoportokra. Külön fejezetben tárgyalja a „lírai” vagy *Gesangthemá*kat a melléktémák egy lehetséges megvalósulási módjaként.²⁰

„A lírai vagy énekszerű jelleg a könnyűzenével rokon laza szerkesztés eredménye. A »lazaság« lényege: a szerkesztés csak a ritmus-elemeket veszi figyelembe, minden mást mellőz, s ezáltal elhanyagolja a téma mélyebb mondanivalóit, amiért viszont a témák sokasága kárpótol.

Természetesen már Schubert elődeinek műveiben is sok a lírai melléktéma, hiszen ez [...] az egyik lehetséges kontrasztot valósítja meg. Lásd például Mozart: g-moll szimfónia, KV 550, 44. ütem; F-dúr vonósnégyes, KV 590-I, 31. ütem; [...] Beethoven op. 53-I, 35. ütem. [...] E témákban érezhető a könnyű, népszerű zene üzenete. Ritmusuk állandó, hangközeik szabadon változnak. [...] Nyilvánvaló, mennyire egyszerű a szerkezet. [...]

Op. 53-I, »dolce e molto legato«, 35. ütem. A téma nyilvánvalóan lírai, bár zongorán szólal meg. A lényegében végig változatlan ritmus-fordulat hétszer jelenik meg.²¹

Maradjunk továbbra is a melléktémáknál. A kíséret lehetséges módozatait taglalva Schönberg említi a *korálszerű kíséretet*, idézve többek között a *Waldstein*-szonáta melléktémáját is. E két jellemző nyomán – éneklő-lírai téma, illetve korálszerű textúra (*dolce e molto legato* előadói utasítással) – könnyen meghatározhatjuk a *Waldstein*-melléktéma kontrasztáló jellegét (7. *kottapélda*, 35. ütemtől). A szonátaforma szakaszainak ez a Schönberg által nyújtott szegmentált, töredezett bemutatása azonban nem teszi számunkra lehetővé a továbblépést abba az irányba, hogy a *Waldstein*-szonáta első tételének teljes formai kibontakozását megértsük, megragadjuk.

* * *

Azonban folytathatjuk, kiegészíthetjük az elemzést, ha Charles Rosen *A klasszikus stílus* című könyvének a *Waldstein*-szonátával foglalkozó oldalait tanulmányozzuk. Az amerikai zongorista és zenetudós a Beethoven-szonáta első tételében a *dinamikus kibontás haydni technikájának* közeli rokonát látja, ami abban áll, hogy a zene egy

¹⁹ SCHÖNBERG *Zeneszerzés alapjai*, 115–116.

²⁰ Uo., „A »lírai« téma”, 196–197.

²¹ Ua.

Allegro con brio

21 *pp*

a c b

5 *pp* VII₁ IV⁶ IV^{6b} *cresc.* V⁷

10 *f* *decresc.* *rit.*

14 **Átvezetés**

17 *pp* II

20 VI⁶ *cresc.*

6. kottapéllda. A Waldstein-sonáta első tételének exozicója, 1–22. ü.
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, lemezszám: Z. 40.087)

29

decrec.

Thème 2

33

p

dolce e molto legato

cresc.

39

p

cresc.

p

dolce

44

cresc.

p

7. kottapélda. A Waldstein-sonáta első tételének expozíciója, 29–46.ü.
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, lemezszám: Z. 40.087)

3. téma

74

fp

fp

8. kottapélda. A Waldstein-sonáta első tételének expozíciója (3. téma eleje, 74–78. ü.)

dallamcsírából vagy egy központi gondolatból fejlődik ki.²² Rosen megemlíti, hogy nagy a kísértés, illetve fennáll a veszélye annak, hogy ezt a gondolatot (ezt az eljárást) *kizárólagosan lineáris terminusokkal határozzuk meg*: „papíron nagyszerűen beválik, fölül viszont már kevésbé követhető.”²³

„A *Waldstein*-szonáta I. tételének pl. valamennyi témája lineáris összefüggésbe hozható, meghatározható, *amennyiben mind skálaszerű, lépő mozgású*. Ezek a lineáris kapcsolatok részben hallhatók is. Másképpen fogalmazva az egyik téma mintha a másiktól születne meg. [...] A 4. ütemben exponált leszálló kvint (a 3. ütem kibővített visszhangja) lesz az alapja annak a jobbkezfürának, amiből a [fent idézett] 4. vagy zárótéma alakul. [74–78. ü.] Ugyanakkor ez a kvint megjelenik az első átvezetés végén is (31–34. ü.). Rokona a 2. téma a felszálló mozgás megfordításával (35. ü.). A főtéma első motívumának emelkedő terce (2–3. ü.) újból megjelenik a melléktéma bevezetésében (31. ü.).”²⁴

A tétel második alapvető jellemzője Rosen szerint a *karakterisztikus hangzás*, amely

„energikusan kemény, disszonáns és mégis különösen egyszerű, szikárságában is expresszív. A tétel speciális jellegét a skálaszerű fordulatok következetes harmóniai értelmezése adja. A témákban egységesen minden második akkord dominánsszeptim. [...] A dominánsszeptim a legegyszerűbb, legsemlegesebb disszonancia; lépcsőzetes mozgást alátámasztó, pusztán hármashangzatokkal való és állandó váltakozása adja a tétel különleges hangzását.”²⁵

Harmadik jellemző vonásnak pedig Rosen a tételben vibráló *energikus feszültséget* tartja:

„A mű legjelentősebb újítása talán a zene lüktető energiája. Pusztán ritmikai leírás ezt nem meríti ki. Az energia részben a 2. ütem azonnali modulációjából fakad. [...] A kezdés harmóniai tartományának megnövelése teszi lehetővé a zene időbeli dimenziójának kitágítását is. [...] A tonális egyértelműség ellenére a *Waldstein*-szonáta elejének teljes 13 üteme szükséges a C-dúr meghatározáshoz. [...] Haydn és Mozart egyetlen darabja sem tartja vissza ennyi ideig a tonális stabilitást. Beethoven harmóniavilágnak nagyobb lélegzete, zenéjének megnövekedett dimenziói táplálják a kezdő-ritmus acélos energiáját és feszültségét. Ez egyesíti a dinamikus, motívikus fejlesztés haydnyi technikáját Mozart nagyobb harmóniai tömbök, tonális felületek iránti érzékével. Ezért tűnik Beethoven drámaibbnak és egyben szilárdabbnak, mint Haydn.”²⁶

A hangzás, a zenei gondolatok lineáris egymásutániségben való megszületése és a folyamatosan jelenlévő energia (a fenntartott feszültség) kapcsán Charles Rosen arra a három alapvető vonásra világít rá, amely ezt a szonátaformát a társaitól megkülönbözteti.

* * *

²² ROSEN *Klasszikus stílus*, 535.

²³ Ua.

²⁴ Uo., 537–538.

²⁵ Uo., 536–537.

²⁶ Uo., 538–539.

1936-ban a szimbólumok elméletével foglalkozó Arnold Schering (a jelentéstan, a szemiotika zenére való alkalmazásának egyik előfutára) jelentős kötetet szentelt azoknak a megfeleléseknek, amelyeket Beethoven hangszeres művei (pl. a szimfóniák, szonáták, triók, kvartettek) és az európai irodalom között feltételezett.²⁷

Schering kiindulópontja azoknak az irodalmi, drámai vagy filozófiai műveknek a vizsgálata volt, amelyeket Beethoven valóban olvasott és megjegyzéseivel látott el. Megközelítésének lényege, hogy jól körülhatárolt strukturális megfeleléseket igyekezett kimutatni egy (részletekbe menően elemzett) zenei forma és egy adott irodalmi mű között, melyet a zenével való kifejezésbeli analógiák szerint osztott részekre és idézett. Schering például többek között úgy vélte, Beethoven a *Waldstein*-szonátában Homérosz *Odüsszeiájának* – a komponista által is jól ismert és nagyra becsült eposz – 23. (utolsó előtti) énekében megjelenő érzelmeket és cselekvéseket jelenítette meg. Ez a rész Odüsszeusz Ithakába való hazatérését és Pénélopéval való találkozását meséli el, tehát a szerelem, az áldozathozatal, a hősiesség és a rossz felett aratott győzelem érzéseit élhetjük át. Az idealizált háttér – Schering szerint – a házastársak élete és szerelme, az eposz pedig azt beszéli el, hogyan találnak egymásra hosszú megpróbáltatások után.

I. tétel, *Allegro con brio*: 23. ének, 1–82. sor

Eurükleia, az öreg szolgáló megjövendőli (bejelenti) Pénélopének férje visszatértét. Pénélopét kétségek gyötrik; hírek érkeznek a kérők közötti viaskodásokról. Várakozás és örömteli reménykedés; Pénélopé úgy dönt: találkozni akar férjével.

II. tétel, *Introduzione (Adagio molto)*: 88–95. sor

Pénélopé csodálkozva, kíváncsian, kételkedve és bizalmatlanul kémleli a koldusnak öltözött Odüsszeuszt.

III. tétel, *Rondo (Allegretto moderato)*: 130–147. sor

A barátok ünnepe és tánca Odüsszeusz házában. A hős magához öleli hitvesét; Pénélopé felismeri férjét (205–208., 231–240. sor); a boldogság pillanatai, amit fékezhetetlen örömujjongás kísér.

1. táblázat. Beethoven *Waldstein*-szonátájának Homérosz *Odüsszeiája* alapján történő olvasata
Arnold Schering írásából kiindulva²⁸

* * *

Vizsgálódásunk következő állomása a *klasszikus stílus szemiotikai vizsgálata a Waldstein*-szonáta I. tételének elemzése kapcsán, Eero Tarasti jelentős zeneszemiotika-


²⁷ Arnold SCHERING: *Beethoven und die Dichtung* (Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1936), Teil VI: „Die Klaviersonate op.53. C-dur (Waldstein-Sonate), nach dem 23. Gesange des ‘Odyssee’ von Homer”, 495–507.

²⁸ SCHERING *Beethoven und die Dichtung*, 496–497.

könyvének ötödik fejezetére támaszkodva.²⁹ A finn zenetudós-szemiotikus szándéka itt a Greimas-féle *generatív folyamat* elemeinek (mélystruktúra, felszín és diszkurzív szint) kimutatása a klasszikus szonátaforma elemzésében (7. *kottapélda*). Tarasti különös figyelmet szentel a zenei *aktoroknak* (egy modális grammatika felé haladva),³⁰ valamint a zenében megjelenő *tér-idő struktúráknak*. Greimas modelljének diszkurzív szintaxis elemeiről később lesz szó.

Az *aktorialitás* specifikusan a *Waldstein*-szonátára jellemző módjáról Tarasti így ír:

„Elemzésem egyik alapvető hipotézise – aminek köszönhetően habozás nélkül a *Waldstein*-szonáta első tételére esett a választásom –, hogy egy zenei szereplő [*acteur musical*] akkor is »a színpadon marad«, amikor nem »beszél« – pontosan úgy, ahogyan a színészek sem távoznak a színről egy dialógus kellős közepén, csak azért, mert a beszédben másokon a sor.”³¹

GENERATÍV ÚTVONAL			
	Szintaktikai komponens		Szemantikai komponens
Szemio-narratív struktúrák	mélyréteg	FUNDAMENTÁLIS SZINTAXIS	FUNDAMENTÁLIS SZEMANTIKA
	felszíni réteg	A FELSZÍN NARRATÍV SZINTAXISA	NARRATÍV SZEMANTIKA
Diszkurzív struktúrák	DISZKURZÍV SZINTAXIS Diszkurzívizáció  Aktorializáció Temporalizáció Térszerűsítés (Spacializáció)		DISZKURZÍV SZEMANTIKA Tematizáció Figurativizáció

2. ábra. A greimasi generatív útvonal³²

²⁹ Vö. Eero TARASTI: *Sémiotique musicale* (Limoges, Presses Universitaires de Limoges [PULIM], 1996). Angol kiadása: *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).

³⁰ Greimas narratív szemiotikája alapján hatféle *aktánsi* – azaz a „cselekvők és szerepkörök” szintaxisának megfelelő – szerep létezik: alany–tárgy (*sujet–objet*); üzenetküldő–címzett (*destinateur–destinataire*); segítő–akadályozó (*adjuvant–opposant*). Az alapvető modalitások a következők: a *kötelezettség* (*devoir*), a *képesség* (*pouvoir*), a *cselekvés* (*faire*), az *akarás* (*vouloir*), a *tudás* (*savoir*) és a *létezés* (*être*). Lásd Algirdas Julien GREIMAS – Joseph COURTÉS: *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979), I. („actant” és „modalité” szócikk).

³¹ TARASTI *Sémiotique musicale*, 162.

³² Lásd GREIMAS–COURTÉS *Sémiotique, dictionnaire*, 160. Franciául: „parcours génératif”.

„Ellenkezőleg, a szereplők az egész dialógus alatt végig a színen maradnak, csakhogy in absentia, és beszélgetőpartnerük kijelentéseit »címettként« értelmezik, majd ennek megfelelően reagálnak.³³ [Vessük ezt össze Charles Rosennek a témák lineáris egymásutánosságát, az egyetlen csírból való kinövését bemutató leírásával.]

[...] Céлом annak leírása – mondja Tarasti –, hogy mi történik valójában a zenében – cselekvés és létezés³⁴ váltakozása, feszültség és megnyugvás, diszszonancia és konzszonancia egymásutánisága, ezen fogalmakat a legtágabb értelemben értve –, továbbá hogy e leírásnak megfelelően pontos metanyelvet alakítsak ki.³⁵ [...]

A zenei aktorialitás a témafogalommal összefüggésben megkövetel bizonyos általános jellemzőket: kellőképpen kihangsúlyozott ismertetőjegyeket, aránylag egyszerű hangzatokat a kíséretben, belátható időtartamot stb. Ezek jellemzik a zenei szereplőket [acteurs musicaux], vagyis a zenei diskurzust meghatározó, és azon belül valamilyen funkcióval rendelkező témákat.³⁶ [...]

A zenei aktorok elemzése a következőképpen zajlik:

- 1.) a legfontosabb szereplők meghatározása;
- 2.) az egyes szereplőkhöz kapcsolódó »modális tartalmak« beazonosítása,
- 3.) annak felderítése, mely szereplők tartoznak más szereplők szférájához – vagyis miképpen modalizálódnak az egyes aktorok a tér–időbeli pozíciójuknak megfelelően.

Egy klasszikus műben feltehetően az egyensúly fog felülkerekedni – ha például egy bizonyos aktor eltökélten *meg akar tenni* [vouloir faire] valamit, a diszszonanciát és a feszültséget keresve, ez esetben a következő szereplő vélhetően aláveti magát az előzőnek, vagy az első szereplő lesz az, akit ő vet alá magának, megjelenítve ezáltal a *lenni akarás* [vouloir être] vagy a *tenni nem akarás* [vouloir ne pas faire] modalitását.³⁷ [...]

[A Waldstein-szonáta I. tételében] négy aktort különíthetünk el: *a*, az emelkedő motívum; *b*, az ereszkedő motívum; *c*, az újra megjelenő hang motívuma,³⁸ valamint *d*, a leszálló hármashangzatfelbontás motívuma. [lásd a 6. *kottapélda* betűjelöléseit]

Az *első motívum* (*a*) termékeny és kezdeményező ágens [szubjektum–aktor], erős benne a diszszonancia akarása. Ez a legfőbb téma-aktor két okból is feszültséget hordoz magában, ugyanis a harmadik fokról indulva egy ellenállhatatlanul felfelé törő dallammozgással éri el az *érzékeny hangot* (VII. fok) [...]

Ritmikai téren az *a* aktor szintén kettős feszültséget hordoz, amit feloldás követ. Először azonban elhúzódik, mivel a »doboló« [ütős jellegű] kíséret részét képezve egy teljes ütem időtartamára az *e* hangon marad.³⁹ [...]

Ezután a felső regiszterben egy *másik motívumot* (*b*) hallunk, amely a *c* aktor emlékképe vagy a neki adott válasz, noha tömören összefoglalva.

A darabnak e stádiumában a *b* motívum teljesen nyilvánvalóan *objektum–aktor*, avagy a cselekvés elszenvedője [patient], aki alá van vetve a fő szereplőnek, s akinek mind ez idáig nem volt önálló élete. Ám az első formarész narratív programja és az átvezetés összetett cselekvéssora olyan *fokozást* (Steigerung) valósít meg, amely a *b* objektumot domináns *cselekvő szubjektum* alakítja át, amely elüldözi helyéről a *c* szereplőt. [...]

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Beethoven itt megtöri és bizonytalaná teszi a szereplők szimmetriáját, ezáltal teremtve meg a mesterségesen előidézett *befejezetlenség* (vagy *tökéletlenség*) érzetét.

³³ TARASTI *Sémiotique musicale*, 162.

³⁴ A greimasi terminológia szerinti modalítások: „faire et être”.

³⁵ Ua.

³⁶ Uo., 172.

³⁷ Uo., 175–176.

³⁸ Azaz a *g* hang ismétlése, megerősítése.

³⁹ Uo., 173.

Az aktorok szempontjából nézve már az első négyütemes frázis is aszimmetrikus, hiszen *a* és *b* három ütemet kap, míg a *c*-re mindössze egyetlen ütem jut.⁴⁰ [...]

Térjünk most rá az aktorok *modális természetének* vizsgálatára. Az *a* aktor a 3. és a 4. fok által felszabadított energiának köszönhetően disszonanciát teremt és a *tenni akarást* [*vouloir faire*] képviseli. A cselekvőképessége, *tenni tudása* [*savoir-faire*] pedig szintén a harmadik foktól felfelé törő tendenciának köszönhetően jelenik meg.

Az *a* aktor hátterét biztosító G-dúr skála fokai közül ez a kivágat [*e-fisz-g*] jelzi leginkább a *tenni akarás* [*vouloir faire*] modalitását [→ előlépés az V. fok felé, valami más irányába].⁴¹ [...]

A *b* aktor teljesen nyilvánvalóan *a* ellentéte, s mintha épp ez utóbbi által feltett »kérdésre« válaszolna. Ezenkívül *b* részben *c*-ből eredeztethető: *b* tartalmazza – igaz, más regiszterben – *c* három utolsó hangját (*b–a–g*). [...]

A *b* tehát inkább a *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*] elvét, a *Steigerung* (fokozás) tökéletes ellentétét képviseli [...].⁴²

Az aktorok modális vonásainak összefoglalása:

- 1.) *a* aktor: *tenni akarás* [*vouloir faire*], *tenni tudás* [*savoir faire*], [...] és a *cselekvés lehetősége* [*pouvoir faire*] – a háttérnek köszönhetően, valamint a ritmus és a regiszter által teremtett kifejezőerőnek köszönhetően;
- 2.) *b* aktor: *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*], *tenni tudás* [*savoir faire*] – (zenei anyaga megfelel az előírt feladat és az akarat természetének, ez esetben: *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*]);
- 3.) *c* aktor: *lenni nem akarás* [*vouloir ne pas être*], *nem lenni tudás* [*savoir ne pas être*], *létezés kényszerének hiánya* [*devoir ne pas être*];
- 4.) *d* aktor: *lenni akarás* [*vouloir être*], *nem lenni tudás* [*savoir ne pas être*], *létezés kényszerének hiánya* [*devoir ne pas être*].⁴³ [...]

A szonáta egyes szakaszai a modalitás nézőpontjából: Kidolgozás (86–155. ü.).

A kidolgozás alkotja a szonáta voltaképpeni *aktív részét* [*faire*]. Olyan heterotopikus teret képez, amelyben az expozíció szereplői között, úgymond, hamis tér-időbeli viszony jön létre. Az aktorok konfliktusba kerülnek egymással. [...]

Bár a *Waldstein*-szonáta kidolgozási szakaszát egyetlen szintagmatikai egységnek is tekinthetnénk, most mégis *három narratív programra osztjuk*:

- 1.) 86–111. ü.: *c* és *b* aktorok közötti konfliktus;
- 2.) 112–141. ü.: a »vándorlás« heterotópiája a tonális belső térben, *d* aktor kibontakozása és párbeszéd *a* és *b* aktorok között (implikált, másodlagos izotópiaként);
- 3.) 142–155. ü.: a visszatérés előkészítése, az *a* és *b* közötti kapcsolat megerősítése egy fokozás során, váltás a domináns meghosszabbítására.⁴⁴ [...]

A kidolgozási rész egyes szakaszai igen érdekesek az aktorialitás síkján. Az *első narratív programban* (90–111. ü.) a figyelem a *c* és a *b* aktorok közötti küzdelemre irányul. A *c* ritmikailag feltűnőbb alakot ölt, ám győzelme (104–111. ü.) csak időleges, jóllehet a befejezettség aspektusa kíséri, ami a siker és a lezártág érzete révén fejeződik ki.

A *második narratív program* (112–142. ü.) ugyanakkor erőteljesen a dezaktorialisáció [*désactorialisation*] érzetét kelti, mintha egy nagy sebességgel száguldó vonaton utaznánk; kicsi az esélyünk rá, hogy felismerjük a szereplőket, nem látunk mást, csak a szakadatlanul változó tájat [*d* aktor: modulációk].

⁴⁰ Uo., 174.

⁴¹ Uo., 176.

⁴² Uo., 177.

⁴³ Uo., 179.

⁴⁴ Uo., 186–187.

A *harmadik narratív program* (143–157. ü.) ismét az aktoriális funkciókat állítja középpontba, ezúttal annak ábrázolásával, ahogy *a* és *c* egyre jobban belemelegsznek a köztük zajló konfliktusba, vitába.⁴⁵

Láthattuk tehát, hogyan próbálja Tarasti – a Greimas által leírt generatív folyamat narratív kategóriáit alkalmazva – minden részletre kiterjedően, tudományosan megragadni a *Waldstein*-szonátának azt a különleges vonását, amit Charles Rosen tömören „energikus feszültségként” és „a nyugalanság folyamatos fenntartásaként” jellemzett. Elemzésében Tarasti olyan további narratív kategóriákat is bevezet, mint például a *tér- és időbeliség*, annak érdekében, hogy ezáltal még tovább konkretizálja az energia- és feszültségteremtés azon módjainak leírását, melyek esetenként mintegy kiegészítő réteggént rakódnak az aktoriális sturktúrára.⁴⁶ Mellesleg megjegyzendő, hogy a *külső térbeliség* (regiszterek, hangfekvés), illetve *belső térbeliség* (tonikától való eltávolodás és a hozzá való közeledés a kvintkörben) ily módon történő bemutatása lényegében a Charles Rosen által, a szonáta *különleges hangjának* nevezett benyomás analitikus kibontásának feleltethető meg.

Mіндеzen új, a szonátaforma komplex és „energetikus” megközelítését alátámasztó analitikus kategóriák bevezetése dacára azonban sajnálattal konstatálhatjuk, hogy a „narratív események” és az „energiát teremtő” cselekedetek ilyen részletes feltárása sem teszi lehetővé a teljes tétel *globális áttekintését* (mely a három fentebb említett aspektus szintézise révén valósulhatott volna meg). Látnunk kell ugyanakkor azt is, hogy amennyiben e három elemzési mód „egymásra rétegzését” kívánnánk megvalósítani, úgy akár egyetlen tétel bemutatásával is egy egész, önálló kötetet tölthetnénk meg. Eero Tarasti kutatásainak köszönhetően (tehát a narratív szemiotika tudományos eszköztára révén) rendelkezésünkre áll valamennyi *mikrostruktúra* „energetikai” leírása, ám a *makrostruktúra* drámai cselekménysorozatának narratív kategóriák segítségével történő megragadása – vagy másképpen mondva: a narratív folyamat nagy vonalakban való bemutatása – még kidolgozásra vár.

* * *

Mielőtt rátérnénk a két utolsó ismertetésre, röviden emlékeztetnék a klasszikus szonátaforma egyik alapvető jellemzőjére – annak történeti kikristályosodása felől –, mely tulajdonságot Charles Rosen a *drámaisággal*, a *drámai cselekménnyel* állítja párhuzamba.

„A trióforma lényegében statikus, térbeli elgondoláson alapuló modelljét egy olyan drámaibb szerkezet váltotta fel, amelyben az exozíció, kontraszt és visszatérés elemei az ellentét, fokozás és megoldás egymásutánjává alakulnak át.⁴⁷ [...]”

⁴⁵ Uo., 190.

⁴⁶ Jelen tanulmányunk Tarasti elemzésének első részét próbálta csak bemutatni, részletezni.

⁴⁷ Charles ROSEN: *Formes sonate* (Párizs, Actes Sud, 1993), 35.

Az érett barokkban tapasztalható drámai érzetet a drámai cselekmény megtapasztalása váltja fel. [...] A *Szöktetés a szerájból* második felvonásának fináléja, melyben négy különböző érzés (öröm, gyanakvás, felháborodás, megbékélés) követi egymást, jól érzékelteti a *szonátastílus és az operai történet kapcsolata*t a klasszikus korszakban (1. és 2. témacsoport, kidolgozás és visszatérés).

Ez a drámai akció iránti igény pedig a tisztán hangszeres zenében is hasonlóképpen érvényesült.⁴⁸

Amennyiben azt próbálnánk meghatározni, mit adtak hozzá, mivel gazdagították a szonátaformák a korábbi zenei formákat, mindenekelőtt a *dramatizált áttekinthetőséget* kellene megemlítenünk: a szonátaformák egy világosan meghatározott *ellentéttel* nyitnak (ez a *meghatározottság* a forma lényegi eleme), mely előbb *kiéleződik*, majd szimmetrikusan *feloldódik*. A meghatározás és a szimmetria áttekinthetősége teszi lehetővé a hallgató számára, hogy nyilvános előadásán is könnyen megragadja az egyedi formát, a *dramatizáció* és az ellentét kiélezésének technikai pedig lehetőséget teremtenek arra, hogy a forma egy szélesebb közönség érdeklődését elégítse ki. [...] A zenei kifejezés így anélkül ölthetett *drámai jelleg*et, hogy szöveget kísért volna, vagy hogy hangszeres, esetleg énekes virtuozitás segítségével szorult volna.⁴⁹

A következőkben arra láthatunk példákat, miképpen erősítik meg és bizonyítják egyes szemiotikai, nyelvészeti és irodalmi elemzések az általuk bevezetett új fogalmak – mint például a toposz, „expresszív műfajok”, narratív program – révén a *drámaiság*, a *konfrontáció* és a *bináris oppozícióra épülő fejlődés* érzetének kialakulását bizonyos hangszeres szonátaformákban.

Robert Hatten a jelentés, a megjelöltség⁵⁰ és a (hermeneutikai) interpretáció, Beethoven hangszeres művei (szonátái és vonósnyegyesei) kapcsán felvetődő kérdéseiről írott könyvében nem foglalkozik kiemelten az op. 53-al. Az expresszív műfajokról (*expressive genres*) és a megjelöltségről (*markedness*) alkotott elmélete azonban minden további nélkül alkalmazható a *Waldstein*-szonátára is. Hatten itt olyan, általa „vegyesnek” nevezett műfajok létezését próbálja bizonyítani, melyekben több különböző zenei forma egyesül (pl. ABA és szonátaforma), s amelyek zenetudományi értelmezése sokkal inkább expresszív, semmint strukturális kompetenciákat követel meg. Az ezekben a műfajokban kialakuló „bonyodalmak”, cselekvések (és csomópontok) olykor inkább drámai, semmint egyszerűen narratív szerkezetet sugallhatnak. Ezek az expresszív műfajok *állapotváltozásokat* foglalnak magukba (mint például Beethoven V. szimfóniájában, ahol a tragikus toposztól jutunk el a diadalmasig), vagy éppen egy adott állapot megváltoztathatatlanágát dramatizálják (mint az *Appassionata*, op. 57, f-moll vagy a *Vihar*, op. 31 no. 2, d-moll szonáta vigasztalanul tragikus utolsó tételeiben). Az expresszív műfajokat gyakran olyan toposzok felbukkanása jelzi, mint a tragikus, a pasztorál és a heroikus.⁵¹

⁴⁸ Uo., 50. Lásd még ROSEN *Klasszikus stílus*, 55–56.

⁴⁹ ROSEN *Formes sonate*, 29.

⁵⁰ Angolul: *markedness*. Robert Hatten zenei jelentést elemző kategóriája, amely Roman Jacobson nyomán a jelentésbeli oppozíciókra épít. Vö. ROBERT HATTEN: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).

⁵¹ Toposzok: olyan, a klasszikus korszakban alkalmazott témátípusok, amelyeket gyakran eredetük alapján határoznak meg, mivel például olyan barokk vagy más korszakbeli műfajokból eredeztethetők, mint az *opera seria* vagy az *opera buffa* stb., és amelyek – a korabeli konszenzus alapján – kodifikált, tipikus és mindenki által ismert kifejezőmódokra utalnak. Vö. az „intonáció” terminussal,

E toposzokat magukat is bizonyos strukturális oppozíciókkal határozhatjuk meg.⁵²

A klasszikus stílus keretein belül a zeneszerzők többféle stilisztikai lehetőség közül is választhattak. A 3. ábrában felsorolt stílusok vagy toposzok mutatják, hogy ez a stilisztikai választás egyben különböző társadalmi rétegekre nyilvánvaló módon utaló képzettársításokat is eredményezett (fennkölt vagy emelkedett, közepes vagy átlagos, egyszerű vagy alacsonyrendű stílusait a retorikából kölcsönzött terminológia szerint).⁵³



3. ábra. Retorikai beszédmódok és a klasszikus kor toposzai Beethoven műveiben⁵⁴

Egy korabeli zeneszerző hasonlóképpen aknázhatta ki a fennkölt, átlagos vagy alacsony stílusokban rejlő lehetőségeket, ahogyan egy szónok fordítja a saját haszná-
ra a szociolingvisztika által a nyelv „társadalmi regisztereinek” nevezett rétegeit. Az *emelkedett* stílus a klasszikus zenében bármely, az egyházzal asszociált kifejezőmódot

amelyet ugyanezzel a céllal használnak a közép- és kelet-európai országokban, valamint az északi országokban, így Finnországban. A toposzokkal kapcsolatban lásd Leonard RATNER: *Classic Music* (New York, Schirmer, 1980); az intonációval kapcsolatban lásd Eero TARASTI „Intonation” című szócikkét, in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, I., 1979), továbbá Borisz Aszafjev, Ujfalussy József könyveit.

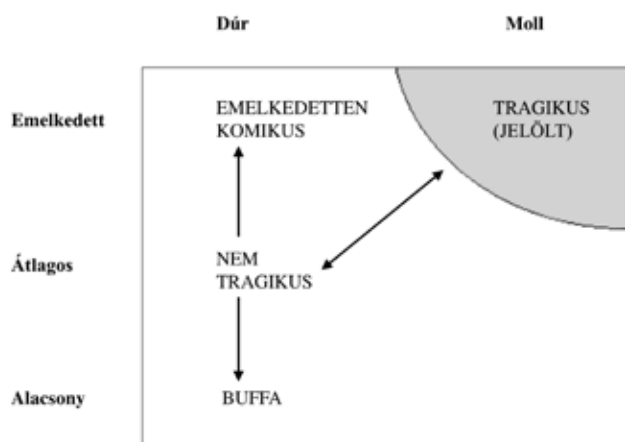
⁵² E gondolat teljes kifejtésével kapcsolatban lásd Robert HATTEN könyvének 2. és 3. fejezetét, in HATTEN *Musical Meaning*, 29–90. Mindenekelőtt azonban lásd Robert HATTEN: „On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven”, *Indiana Theory Review* 12 (1991), 75–98.

⁵³ Az arisztotelészi retorika szerint három stílusnemet ismerünk: az első a fennkölt–emelkedett, a második a középső–átlagos, a harmadik az egyszerű–alsóbbrendű. Lásd ARISTOTELÉSZ: *Rétorika*, ford. és jegyz. ADAMIK Tamás (Budapest, Telosz Kiadó, 1999).

⁵⁴ HATTEN *On Narrativity in Music*, 77.

jelenthette, s ennek megfelelően, az egyházi zenében inherens módon benne rejlő konzervativizmus miatt egyben a „tekintélyes” és „tiszteletet parancsoló” régi stílusokat is.⁵⁵ *Átlagos* vagy „megjelöletlen” stílusként Hatten a *gáláns stílust* azonosítja, e fogalom alá véve valamennyi táncípust és az ún. éneklő stílust (*singing style*). Az alacsony stílusréteg pedig a népies, rusztikus (paraszti) témákra utal, amelyek az *opera buffa*ból eredeztethetők.

A következő, 4. ábra finomabb tagolást mutat, keresztezve a stilisztikai referenciákat (emelkedett, átlagos és alacsony szintek) a hangnemváltásokhoz kötődő asszociációkkal.



4. ábra. Stílusok és toposzok Beethoven műveiben⁵⁶

Azok a klasszikus művek, amelyeket „tragikusnak” tekinthetünk, túlnyomó részben moll hangneműek és az *emelkedett* stílust példázzák. Ezzel egyidejűleg hordozhatják azonban a fúga vagy az imitatív ellenpont révén megvalósuló „szigorú stílus”⁵⁷ jegyeit is.

Az 5. ábra néhány expresszív műfajt mutat be, amelyek a toposzok tekintetében állapotváltozással járnak, amint az a korábbiakban már szóba került.⁵⁸ Míg egy tragikus tétel Beethovennél kétségbevonhatatlanul tragikus tud lenni, egy más típusú expresszív műfaj a tragikus mollból a „győzedelmes” vagy akár „transzcendens” dúrba történő átmenetet is képviselheti, illetve ábrázolhatja. E műfaj két variánsa (a tragikustól a győzedelmesig vagy a tragikustól a transzcendensig) csak stilisztikai szinten különbözik egymástól. Az előbbi inkább az epikus vagy heroikus műfajnak

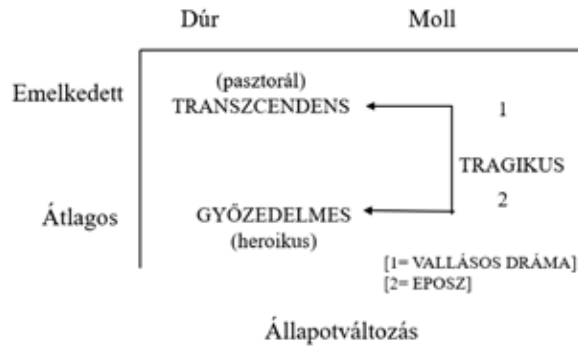
⁵⁵ Ua.

⁵⁶ Uo., 78.

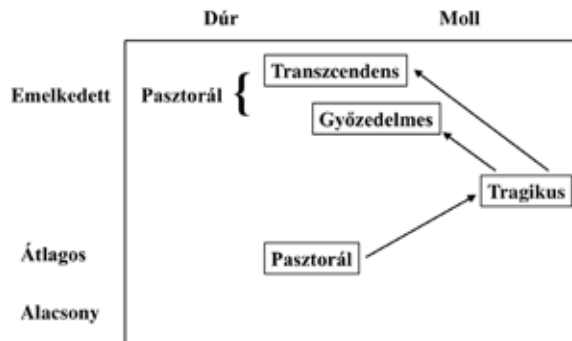
⁵⁷ Angolul: *learned style*. Vö. Leonard RATNER: *Classic Music. Expression, Form, and Style* (London, Schirmer, 1980).

⁵⁸ A szöveget és az ábrát illetően lásd HATTEN *On Narrativity in Music*, 79.

(Beethovennél például a prométheuszinak) felel meg, míg az utóbbi inkább a spirituális síkon aratott győzelmet elbeszélő vallásos drámát juttatja eszünkbe. Lásd Robert Hatten elemzését Beethoven op. 106-os *Hammerklavier*-szonátájának lassú tételéről, amely ez utóbbi típust képviseli.⁵⁹



5. ábra. Két expresszív műfaj Beethoven műveiben:
1) a tragikustól a transzcendensig; 2) a tragikustól a győzedelmesig⁶⁰



6. ábra. Beethoven op. 101-es A-dúr szonáta.
Az első tétel expresszív útvonalának vázlatja (toposz-szerkezete)⁶¹

A 6. ábra Beethoven op. 101-es A-dúr szonátája első tételének átfogó elemzését adja, bemutatva a pasztorál toposztól (középső stílusréteg) a *tragikus*ba való átmenetet, hogy aztán a tétel végén megérkezzünk a *győzedelmes/transzcendens* stílusok kettős kifejeződéséig (emelkedett stílus). Hatten analízise részletekbe menően demonstrálja (zenei példák segítségével), hogy a heroikus toposz győzedelmes igenlése és

⁵⁹ HATTEN *Musical Meaning in Beethoven*, 9–28.

⁶⁰ HATTEN *On Narrativity in Music*, 81.

⁶¹ Uo., 86.

transzcendens szintre emelése a tétel végén miképpen bizonyult alkalmasnak a pasztorál spirituálissá nemesítésére.⁶²

Hatten új interpretációs módszerei leginkább egy régóta figyelmen kívül hagyott, de alapvető közelítésmód miatt váltak érdekessé. A *tartalomsík* (vagyis a jelöltek, a toposzok által hordozott expresszív tartalmak) elemzésének „szubjektívként való” megítélésével, száműzésével, módszereinek tudománytalanként való megbélyegzésével az utóbbi ötven év zenetudománya (Charles Rosen gondolatainak elterjedése, azaz 1975 előtt) megfosztotta magát a „romantikus” és „drámai” zeneművek komplex módon való megközelítésének lehetőségétől, legyen szó akár Haydn, Mozart, Schumann vagy Beethoven bizonyos műveiről.

* * *

Az utolsó elemzés a saját megközelítem lesz, amely részben Greimas narratív szemiotikájára, azon belül is a narratív program koncepciójára épül. A zenei elbeszélés (narráció) kapcsán felvetődő problémákat tárgyalva Eero Tarasti 1984-ben – nagyon helyesen – Claude Lévi-Straussra hivatkozott. Tarasti szerint a zenei narrativitás vizsgálata esetén a zeneművek egymást követő narratív programok sorozatára tagolhatóak, melyek a hallgatót a felszíni- avagy a mélystruktúra narratív programjai révén a megoldás felé vezetik. De vajon miféle megoldás felé? *Abhoz, hogy megoldásról beszélhessünk, szükségünk van egy problémára, valamilyen hiányra, vagy azzal egyenértékű akadályra, ami leküzdésrel/megoldásra vár.* Lévi-Strauss nyomán tehát feltételeznünk kell, hogy – a mítoszhoz hasonlóan – *a zenemű is mindig valamilyen probléma „logikai” és szimbolikus megoldási modelljét nyújtja.* Minden kérdés, minden tagadás valamilyen módon szükségszerűen választ vagy afirmációt von maga után.⁶³

Ez a megfogalmazás pontosan megfelel annak, ahogyan a témák evolúcióját, és az átvezető anyagok által az expozíciótól a kidolgozáson át a visszatérésig és a kódáig bejárt utat szemlélhetjük a *Waldstein*-szonáta első tételében. Amint azt az eddig bemutatott elemzésekből is láthattuk, e tételben számos kivételes, a szonátaforma normatív alakjához képest meglepő fordulattal találkozhatunk. Ezek a különösségek – amint az a korábban bemutatott megközelítésekből szintén kiderült – egyaránt kimutathatók a harmóniai és tonális szerveződés szintjén éppúgy, mint a témák szokatlan aszimmetriája vagy az egyes formarészek egymáshoz váratlan módon arányuló terjedelmének vonatkozásában.

Amit most igen röviden szeretnék bemutatni, az az a tény, hogy *valamennyi* – az említett teoretikusok által kimutatott – *kivételes momentum akkor nyer határozott*

⁶² Vö. HATTEN *On Narrativity in Music*, 82–87.

⁶³ Vö. EERO TARASTI: „Narratologie de Chopin”, *IRASM* 15 (1984), 1., 53. A tanulmány bekerült a szerző *Sémiotique musicale* című kötetébe is „La Polonaise-Fantaisie de Chopin” címmel. Vö. TARASTI *Sémiotique musicale*, 195–216. Tarasti hivatkozásához lásd Claude LÉVI-STRAUSS: *L'Homme nu, Mythologies* IV (Paris, Plon, 1971), 589–590.

értelmet, ha a zenei folyamat szerveződésének a logikáját a toposzok (= affektusok, intonációk, hangulati tartalmak⁶⁴) szempontjából vizsgáljuk, méghozzá a Greimas által narratív programnak nevezett metodológiai eszköz bevonásával.

A narratív program (*programme narratif*, rövidítése PN) a felszín narratív szintaxiának egyik elemi szintagmája: egy cselekvés megfogalmazása (*énoncé de faire*), amely egy állapot megfogalmazásra hat, illetve azt irányítja (*énoncé d'état*).⁶⁵ Ezt a 7. ábra alapján a következő két formában ábrázolhatjuk:

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

7. ábra. A narratív program *állapotváltózásként* értelmezendő, melynek keretében egy alany (S_1) hat egy másikra (S_2). A narratív program által magába foglalt – egy bizonyos cselekvés következményeként felfogott – állapot-megfogalmazásból kiindulva rekonstruálhatunk az elbeszélés szintjén olyan stádiumokat, mint például a próbatétel, az ajándékozás stb.⁶⁶

Észrevételeimet összefoglalandó: a fő témát és az azt követő átvezetést tekintem az *első narratív szubjektumnak* (S_1 , 1–35. ü.). Ennek funkciója a kifejezés szempontjából a *születés/kialakulás*, vagy az előkészület állapotának megerősítése. Már Charles Rosen is rámutatott arra, hogy Beethovennek a mű elején 13 ütemre volt szüksége a C-dúr tonalitás megalapozásához, míg Eero Tarasti szintén a *befejezetlenség* és a *tökéletlenség* érzetét hangsúlyozza az expozíció első fontos tematikus egységei kapcsán (8. ábra).

Az expozíció második témájához érkezve (amely a 35. ütemben jelenik meg E-dúrban) az *éneklő, korálszerű* textúrában (*dolce e molto legato*) egy újabb, spirituális vagy legalábbis elmélkedő és befelé forduló atmoszférát teremtő toposzt fedezhetünk fel. Ezt a témát azonnal egy ornamentált, még dallamosabb, kifejezőbb változat követi.⁶⁷ Ezek testesítik meg a *második narratív alanyt* (S_2). A téma ezután rövid kidolgozásban teljeseedik ki (vö. a Tarasti által a növekedés leírására alkalmazott *Steigerung* fogalmával), mely a 66–67. ütemben érzék el egyfajta tetőpontra (még mindig E-dúrban!), a dallamos és éneklő korál toposzát szinte diadalmas karakterig fejlesztve (lásd az állapotváltozás fogalmát a Robert Hatten által tárgyalt expresszív műfaj koncepciójának vonatkozásában). Arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy e második szubjektum egy derűs

⁶⁴ Franciául: *contenus „thymiques”*, az érzelmek, a szenvedélyek értékminőségei.

⁶⁵ Lásd aktív–passzív ellentétpár.

⁶⁶ Vö. GREIMAS–COURTÉS *Sémiotique, dictionnaire*, „Programme narratif” szócikk, 297.

⁶⁷ A koráltémát a bal kéz szólaltatja meg.

és befelé forduló, majd ujjongó és győzedelmes állapotba történő *megérkezés* stádiumát képviseli az S_1 által megvalósított hosszas előkészületek egyfajta eredményeként.

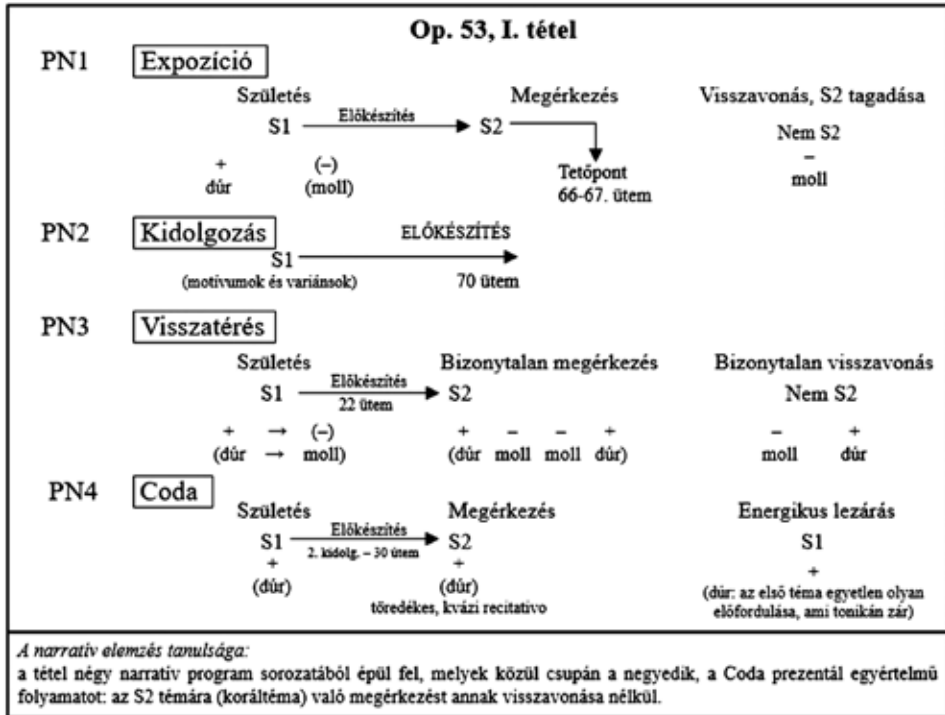
Egy *decrescendót* és a textúra ritkábbá válását követően (68–73. ü.) meglepő jelenségre lehetünk figyelmesek tonalitás és zenei anyag tekintetében az expozíció zárótémájának (3. téma) felhangzásakor (8. *kottapéllda*, 74–87. ü.). A dallam ugyanis a-moll és e-moll között ingadozik (valójában a téma *e* orgonaponttal kezdődik a basszusban – ami e-fríg jelleget kölcsönöz a dallamnak, majd e-mollban megszokott zárlati figurák következnek). A textúra kapcsán még ennél is meglepőbb dolgot tapasztalhatunk, nevezetesen hogy a dallam az *alla turca* karakter tizenhatod figuráit alkalmazza (vagy éppen a verbunkosét, de mindenképpen egy az expozícióban felbukkanó egyéb stílusoktól élesen elütő, „egzotikus” toposzt). *Ezeket a motívumokat a bal kézben a második téma, a „korál” egy variánsa kíséri.* A moll hangnem, valamint a korál rejtett, álcázott jellege miatt ezt a témát az S_2 [a korál] **tagadásának** (greimasi terminológiával: **nem- S_2**) tekinthetjük. Funkciója az S_2 kulminációs pontja által megvalósított derűs pillanat *visszavonása, megsemmisítése, letagadása*.

Az expozíció tehát az egymást követő S_1 , S_2 és **nem S_2** sora révén prezentálja az *első narratív programot*: az S_1 (*cselekvésv funkció*) azon munkálkodik, hogy megérkezzünk S_2 -höz (*egy állapot megfogalmazása*). Ezt követően egy további *cselekvésv funkció* hatására („csökkenés”, a textúra ritkábbá válása, 68–73. ü.) az S_2 visszavonásához, tagadásához, azaz a **nem S_2** -höz jutunk. A továbbiakban a tétel újabb három narratív programot mutat be, melyek mindegyike legalább egyet felelevenít az említett funkciók közül (8. *ábra*).

Második narratív program: a *kidolgozás* komponálásmódja variálja, felgyorsítja és kibővíti az *első témából* és az *átvezetésből* származó anyagokat és karaktereket (88–157. ü.). Ennek az átalakulásnak bizonyos részleteire világitott rá Eero Tarasti aktoriális leírása, amely három mini-programot mutatott ki ezen a formarészen belül. Mindehhez hozzáfűzném, hogy Beethoven a „skála”, az „arpeggio” és a „hármashangzat” anyag típusokat a végsőkéig fokozza, és ily módon a kidolgozás végén, az S_1 toposzt (melyet fentebb *előkészületként* vagy *genezisként* azonosítottunk) felnagyítva jut el a „vihár”, a „vadászat” (*caccia*) vagy a teremtetést megelőző „káosz” toposzának megalkotásához. Kétség sem fér hozzá: a kidolgozási részt – az „*előkészület*” *felerősített, súlyosabbá tett atmoszférája* révén – teljes egészében az S_1 uralja.

Harmadik narratív program: a *visszatérés* eleje a hangnemi módosításokon kívül semmi újdonsággal nem szolgál, az S_1 a megszokott modulációval bukkan fel újra (158–197. ü.). Ezzel szemben a *második téma* (S_2) nagyon is meglepő átalakuláson megy keresztül (198–214. ü.): az expozíció E-dúrjának itt A-dúr felel meg, legalábbis a periódus előtagjában (lásd nagyterc viszony a tonikához). Az utótag viszont a-mollban hangzik fel (202–205. ü.)! A téma díszített, ornamentális változata ugyanezt a tonális kétértelműséget ismétli meg (a-moll, majd C-dúr, 206–215. ü., 8. *ábra*). Ez a változás az S_2 funkcióját is bizonytalanná teszi; megfigyelhetjük, amint a toposz némiképp megváltozik: a korál és az ének által biztosított *megérkezés*, illetve *megnyugvás* karaktere most *kétértelművé, bizonytalanná válik, új értékminőséget hozva létre ezáltal*

a harmadik narratív programban. (Lásd Greimas elméletét a narratív programokról, valamint Robert Hatten elméletét az expresszív műfajokról, az új érték teremtéséről.) Hangnemeleg tehát az S_2 dúrrol mollra vált, majd ismét dúrra (mivel a rövid kidolgozási rész és annak tetőpontja változatlan marad, ismételten C-dúrba érkezik meg).



8. ábra. Az op. 53-as Waldstein-szonáta első tételének elemzése négy narratív program segítségével

A harmadik téma (**nem- S_2**) ugyanezt a meglepetést tartogatja (237–245. ü.): f-mollban (pontosabban a *c* orgonapont miatt quasi c-frígben) kezdődik, utótagja azonban már F-dúrban hangzik el és C-dúrban zár. A **nem- S_2** , vagyis az S_2 koráltéma visszavonása, tagadása tehát pontosan ugyanazokat a kétértelműségeket hordozza, csakhogy éppen fordítva, mint a megelőző S_2 korál (mollból váltunk dúrba) – s így *ugyanazt az új értékminőséget eredményezi, éppen a tagadás kétértelmű, bizonytalan jellege révén.*

Greimas elbeszéléselemlete alapján mindezek a módosulások (S_2 -é és **nem- S_2** -é) logikus magyarázatot nyernek. Mivel egyfelől a szembeállított, az egymásnak ellentmondó (ellentétes) tagok (alanyok) egy elbeszélésben a folyamat végpontjáig új értékeket képeznek, másfelől viszont a cselekvés alanya (S_1), amely meghatározza az állapot alanyát (S_2), szükségszerűen hoz létre egy „új értékkel felruházott tárgyat” az akció eredményeként. A fent leírt esetben a *második narratív program* (a kidolgozási rész) eseménysorának felerősítése váltja ki a destabilizációt a *harmadik narratív programban* (S_2 és **nem- S_2** szintjén).

Negyedik narratív program: a kóda a szükséges megvilágosodást, magyarázatot hozza meg az exozíció, a kidolgozás és a visszatérés által bejárt rendkívüli út végén. Rövid átvezetés után megismétli (Desz-dúrban!) az első témát a „vadászat” toposz töredékeivel kiegészítve (ez utóbbiak először a kidolgozási szakaszban bukkantak fel emelkedő és ereszkedő skálamenetek kibővített regiszterekben megszólaló, és a különböző ritmikai alakzatokat felvevő motívumok, valamint a zongora valamennyi regiszterét kihasználó arpeggiók formájában). Röviden, ez az átvezetés- és kidolgozás-émlék hangsúlyozottan idézi fel az S_1 funkcióját: a káoszból, a rendezetlenségből fáradságos előkészületek nyomán való megszületést (252–285. ü.).

Ez a módosult S_1 ⁶⁸ készíti elő a koráltéma megszólalását, a maga tisztán koráltextúrájú formájával (9. kottapélda). Az S_2 azonban (önmagában álló *dolce* előadói utasítással, majd *crescendo*, végül *ritardando* jelzéssel) itt szintén egy új és sajátos vonásra tesz szert: deklamálóvá, beszédszerűvé, majdhogynem recitálóvá válik (részben az említett előadói utasításoknak, illetve elsősorban a kétütemenként megváltozó regiszternek köszönhetően: ezt a jellegzetességet még a kidolgozási részből, az első témától „rabolja el”).

9. kottapélda. A második téma (S_2 -koráltéma) a kórában, 286–296. ü.
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, lemezszám: Z. 40.087)

⁶⁸ Új értékminősége ugyanis a főtéma és a kidolgozási rész emlékképeinek egymás mellé helyezéséből származik.

Ez az igencsak egyszerű tizenkét ütem lényegi változást hoz a kifejezésben: többé már nem az éneklő és befelé forduló koráltémát halljuk, hanem a *költő* deklamáló és expresszív *szavát*, magának Beethovennek a hangját. „Der Dichter spricht”, amint azt néhány évvel az op. 53 megszületése után Beethoven szellemi tanítványa, a fiatal Schumann mondja majd a *Gyermekjelenetek* (*Kinderszenen*, op. 15) utolsó darabjában. E deklamáló ütemek egy retorikus kérdésbe torkollanak (a frázis a hetedik ütemtől [292. ü.] a dominánson nyitva marad, ezt kétszer megismételve), amit az első téma nyolc üteme követ, a tétel folyamán *először* C-dúrban lezárva, mintegy igenlő választ adva a korábban feltett kérdésre.

E negyedik narratív programban tehát egymás mellé kerül végre az előkészítő S_1 , majd az S_2 , amelyben felbukkan a deklamáló hangvétel – a költő hangja –, végül újra az S_1 , amely energikus módon zárja le a tételt és erősíti meg a narratív programban jelen lévő pozitív értékeket.

* * *

A tétel tanulságainak összefoglalásaképpen úgy véljük, Beethoven e szonátaforma kapcsán alapvetően egyetlen kifejezésbeli célt, egyetlen narratív stratégiát követett, avagy a korábban idézett fogalmak szerint „egyetlen problémára kereste a megoldást”: *a monumentális születés gesztusát kívánta ábrázolni, amely a költő megszólalását, „prédikációját” vagy „igehirdetését” készíti elő.* Egy szonátaforma keretei között azonban a zeneszerző mindig kénytelen megismételni a gondolatait. Így tehát, az unalmas és felesleges ismétléseket elkerülendő, melyek ráadásul az üzenet értelmét is érvénytelenítenék, Beethoven szándékosan „hibákat”, illetve „visszavonásokat” komponál a műbe, kerülőutakon közelít, *hogy az alapgondolat és a lényegi kifejezésbeli stratégia megjelenítését a tétel legvégéig késleltethesse.*

Így a tétel legvégéig a meglepő fordulatok, a várakozás és a fenntartott feszültség atmoszféráját érzékeljük. Charles Rosen kategóriáira emlékeztetve „az ellentét, annak fokozódásán, majd feloldódásán alapuló drámai szerkezet” tökéletesen és egyben igen személyes módon válik érzékelhetővé a *Waldstein*-szonáta első tételében. Hasonló halogató stratégiák e korszakban nem voltak ugyan ismeretlenek, ám ennek teleologikus, fejlődésközpontú és romantikus tétellel formálása már egyértelműen Beethoven zsenialitásának köszönhető.

Fordította Balázs István és Grabócz Márta

Variations on the Analysis of Sonata Form in the Twentieth Century The First Movement of the Sonata op. 53 “Waldstein” of Beethoven

This study aims to briefly present the evolution of theoretical approaches – including aesthetic and semiotic ones – to sonata form during the 20th century. Without claiming to be exhaustive in this field, we will simply mention the most important names of the beginning and end of this century linked to the treatment of sonata form, as well as contemporary semioticians: Schenker, Schoenberg, Schering, Rosen, Tarasti, Hatten, completed by our own reflection. The various theorists listed here will have in common the analyzed work of Beethoven: the first movement of the Sonata op. 53, Waldstein.

Schenker was looking for “a new theory inscribed in the works of the great masters whose birth and existence it explains: the theory of organic coherence”. Schoenberg in his *Fundamentals of Musical Composition* makes a clear distinction between melody and theme, and refers to the *Waldstein Sonata* while speaking about the *Gesangsthema*. When Charles Rosen, in *The Classical Style...* analyses the *Waldstein Sonata*, he emphasizes the “linear development”; the “peculiar sonority” and “energetic tension” of the movement. Arnold Schering, in 1936, highlights – according to his hermeneutical approach – that in the *Waldstein Sonata* Beethoven represented the emotions and actions of the 23rd, penultimate part of Homer’s *Odyssey*, an epic which the composer knew and highly esteemed.

In his 1994 article, Tarasti exploits the concepts of literary semiotics (actoriality, musical actors and the spatio-temporal structures of music), when analyzing the first movement of Waldstein. In the same year Robert Hatten tried to prove the existence of mixed instrumental musical genres [*expressive genres*] in Beethoven’s works. Their musicological interpretation requires much more an expressive competence than a structural one. The last analysis, that of the author of the article, exploits the concept of the “narrative program” in music. The main program of this movement would be the description of a monumental birth process, in order to prepare the “speaking”, the “word”, the “preaching” or the “sermon” of the poet. But the composer must use the strategy of procrastination and different deviations, within the framework of the imperatively repeated sections of sonata form.