

GRABÓCZ MÁRTA*

Az affektusok szerveződésének képlete mint
a stílusfejlődés ismertetőjele
Mozart szimfonikus lassú tételeiben

Az itt olvasható írás célja, hogy bemutassa egy kísérleti megközelítés eredményeit, amely Mozart bizonyos típusú szimfonikus lassú tételére irányult. Ezek a tételek együttesen olyan *corpus* (elemezhető „szövegtestet”), olyan makro-szöveget képviselnek, amely lehetővé teszi, hogy kapcsolatot teremtsünk Mozart ifjúkori alkotásai, a párizsi–mannheimi korszakban keletkezett művei és az egyik legutolsó, „Prágainak” nevezett szimfóniája között. A vizsgálat tehát egy 1771-ben írt szimfóniát (Mozart ekkor tizenöt éves volt), illetve 1777–78 és 1786 között írott műveket ölel fel (ekkor volt Mozart harminc esztendő).

Kiindulási pontként a Prágai szimfónia 2. tételének elemzése szolgál, amelyet egyrészt erősen drámai hangvétele és szerkesztésmódja miatt választottam, másrészt azért, mert a három utolsó szimfóniával együtt (K. 543, K. 550, K. 551) mintegy előhírnöke a fiatal Beethoven „preromantikus” stílusának.

Az 1990-es években a klasszikus stílus területén végzett elemzéseimben¹ mindenekelőtt azokra a különleges tételekre összpontosítottam, amelyek a toposzok (affektusok, intonációk, érzelem-kifejezések) szintjén érzékelhető kivételes kontasztkok és feszültség következtében eltérnek a szonátaforma megszokott kereteitől. Ez a stílusbeli hagyományoktól való eltérés *teleologikus formát* eredményez, amelyben a tematikus, illetve formai építkezés révén a tétel végén új zenei gondolat

* Grabócz Márta 1977–1990 között az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa volt. 1991-től a strasbourgi egyetemen dolgozik, 1995-től professzorként. 2009 óta az Institut Universitaire de France-nak is tagja. Négy könyve jelent meg a zenei jelentés, narratológia és a kortárs zene témájában, és további hat könyv szerkesztője, illetve társszerkesztője.

¹ Lásd az alábbi tanulmányaimat: „Les théories du récit d’après Paul Ricoeur et leurs correspondances avec la narrativité musicale”, in *Le Récit et les arts*, ed. Claude Amey et al. (Paris: L’Harmattan, 1998), 75–99; magyarul: „Paul Ricoeur elbeszélés-elméleti és összefüggéseik a zenei narrativitással”, in Grabócz Márta, *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003), 17–33, továbbá „Narrativitás-elméletek és hangszeres zene”, uo., 34–48; „Introduction à l’analyse narratologique de la formation du XVIII^e siècle: le premier mouvement de la symphonie K. 338 de Mozart”, *Musurgia* 3 (1996/1), 73–84, magyarul: „A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában. Mozart, K. 338. C-dúr szimfónia, I. tétel”, in *Zene és narrativitás*, 49–68.

jelenik meg. Vagyis, a szonátaforma visszatérésének szabályai ellenére, gyakran állandó tematikus átalakulással, megújulással találkozunk.

A következőkben felelevenítem a stílus néhány meghatározását, beleértve annak kategóriáit is, hogy ezek segítségével világítsak rá megfigyeléseimre. „A stílus – Georges Molinié szerint – olyan »sztilémák« (stíluselemek) meghatározott csoportja, amelyek *a külső világ (a nyelven kívüli világ) jelenségeinek tartalmait fejezik ki, illetve jelképezik* (ilyen tartalmak lehetnek például egy világkép vagy egy kultúra a sajátosságai).”²

A sztilémák (a stíluselemek) olyan „funkciók, összefüggések, amelyek legalább két nyelvi elemet kapcsolnak össze, függetlenül azok fajtájától”.³ „E stíluselem dinamikus módon (aktív korrelációval) köt össze két elemet, amelyek egyike egy leírandó tárgy, másika azon verbális eszközök véges sora, amelyek a tárgyat reprezentálják.”⁴ Az irodalmiság (vagy a „zeneiség”) a sztilémák „játékba hozása” révén jön létre: a sztilémák kombinálása, láncolata és lehetséges hierarchiája az, ami egy stílust meghatároz.⁵

Ha azt vizsgáljuk, hogy minek felel meg a zenei rendben a sztilémák Molinié által kialakított három nagy osztálya, az alábbi következtetésekre juthatunk:

1. Az *általános irodalmiság* (vagy *irodalmi jelleg*) sztilémái közé tartoznak azok, amelyek például a „regényszerű” vagy a „kommersz” fogalmához kapcsolódnak. A zenében ezek megfelelői lehetnének a „klasszikus” zene, a dzsessz, a kortárs zene és a különféle populáris zenék mint kategóriák.
2. A második a *generikus irodalmiság* kategóriája, amely az irodalom nagy műfajaihoz (elbeszélés, líra, dráma stb.) kapcsolódik. A zenében e kategóriák olyan műfajoknak felelnek meg, mint a reneszánsz vokális zene (például a motetta), az opera, a hangszeres zene a barokktól a 20. századig, a különböző szólisztikus műfajok, a kamarazene, az elektroakusztikus és komputerzene stb.
3. A sztilémák harmadik osztálya a *egyedi irodalmiság*⁶ (vagy *irodalmi különösség*), az irodalmiság sajátosságainak osztálya. A zenében ennek meghatározása történeti korszakok szerint változhat. A klasszikus stílusban például a sztiléma vagy stílus-elem a téma szintjének, azaz egy zenei periódusnak vagy frázisnak, illetve e téma partikularitásának felelhetne meg. Az alább következő fejtegetések éppen arra a gondolatra épülnek majd, hogy a zenei téma esetében nemcsak annak formájáról, szerkezetéről stb. beszélhetünk, hanem affektusáról, intonációjáról is, illetve ez utóbbiak „egyediségéről”, sajátosságáról. E zenei témák tipológiája és osztályozása

² Georges Molinié, „Le style en sémiostylistique”, in *Qu'est-ce que le style?*, ed. Georges. Molinié, Pierre Cahné (Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1994), 205.

³ Georges Molinié, „Musique et style”, in *Musique et Style. Méthodes et concepts, Séminaire post-doctoral interdisciplinaire* (Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1995), 9.

⁴ Molinié, „Le style en sémiostylistique”, 204.

⁵ Molinié, „Musique et style”, 9; „Le style en sémiostylistique”, 204.

⁶ Franciaúl: „littérarité singulière”.

a klasszikus korszak vonatkozásában jól körvonalazott, tartalmi funkcióik pontosan meghatározottak. Altalában összekapcsolódnak egy-egy tipikus dallam- és ritmusképlettel, s együtt járnak egy-egy meghatározott tonalitással.

Ezekhez a funkciókhoz vagy értelmezési szintekhez az egyes esztétikai vagy zenetudományi iskolák más és más elnevezéseket kapcsoltak. Leonard Ratner és az amerikai muzikológusok a nyugati zenetörténet *toposzainak* vagy *közhelyeinek* nevezik őket. Eero Tarasti és a kelet-, illetve közép-európai zenetudományi iskolák képviselői (Ujfalussy József, Jaroslav Jiránek, Vladimír Karbusický stb.) *intonációknak* nevezik, azaz – Aszafjev nyomán – egy kollektív emlékezet alkotóelemeiként fogják fel őket. Szabolcsi Bence, aki 1950-es könyvében áttekintést adott az európai zenetörténet tipikus dallamképleteiről, egyszerűen *a zenei köznyelv alkotóelemeinek tekintette őket*.⁷ Johann Mattheson (1739) a Descartes által leírt affektusokhoz kapcsolta őket,⁸ míg Robert Hatten, jelenkori amerikai zenetudós „expresszív műfajokat” (*expressive genres*) emleget.⁹ Nyilvánvaló, hogy Mozart, Haydn és Beethoven a kortársaik és elődeik által előre meghatározott képletekből merítettek, és e közös alapot egészítették ki személyes jegyeikkel.

Ami az ezekből a sztilémákból létrehozott konstrukciót, a sztilémák egymáshoz kapcsolódását illeti, annak keretei többé-kevésbé szintén meghatározottak az úgynevezett *generikusi (műfaji) sztilémák* révén, amelyek a frázisok szintaktikus és tonális szerveződését vezérlik, illetve írják elő.¹⁰ Ezzel szemben semmilyen szabály nem létezik arra vonatkozóan, hogy a toposzok-intonációk hogyan kapcsolódnak egymáshoz az egyes tételeken belül. Míg a hangnemi és tematikus építkezés hagyományos mintákat követ, a kifejezés dinamikáját illetően szabad a választás: a komponistán múlik, hogy a zenei gondolatok kifejtése a drámai, konfliktusokban kibontakozó folyamatot követi-e, vagy egyszerű retorikai szerkesztésmódot alkalmaz (például kérdés-felelet vagy más jellegű frázis, felkiáltás, vágy, felszólítás).

Legalább két olyan kutatási terület adódik tehát, ahol a fenti megközelítés a klasszikus hangszeres zene elemzésekor egy finomabb szemléletet eredményezhet:

1. a „zenei egyediség, különösség” stíluselemeinek szintjén, ha Haydn, Mozart és Beethoven témáit vetjük össze azzal a hagyománnyal, amelyet J. S. Bach fiainak és a korszak kevésbé ismert szerzőinek (Clementi, Alkan stb.), vagy akár magának Haydnnak és Mozartnak fiatalkori műveiből ismerünk;

⁷ Szabolcsi Bence, *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából* (Budapest: Cserépfalvi, 1950). E tipikus dallamképleteket Szabolcsi hat (hagyományos) lemezen, 15 csoportba rendezve, 300 példával illusztrálva tette közzé. *Musica Mundana* (Budapest: Hungaroton, 1975).

⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (modern faksimile kiadása: Basel, etc.: Bärenreiter, 1999).

⁹ Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

¹⁰ Lásd szonátaforma, rondóforma, scherzo-forma stb.

2. a másik kutatási terület e sztilémák összekapcsolódási módjának vizsgálata lehetne, s ennek révén egyik vagy másik zeneszerző ismétlődő-visszatérő stratégiáinak feltérképezése. Robert Hattennek például – Michael Shapiro¹¹ megjelölés-elméletének (*markedness theory*) alkalmazása révén – sikerült leírnia a Beethoven utolsó zongoraműveiben és vonósnegyeseiben megfigyelhető néhány stílusbeli stratégiát.

A nagy zeneszerzők egyéni stratégiái megfelelnek annak, amit Georges Molinié „sztiléma-konstelláció”-nak nevez, vagyis amelyek révén „eljuthatunk egy stílus leglényegibb, legegységibb – legzseniálisabb – vonásainak feltárásához, megértéséhez.”¹²

„Néhány gondolat a zenei szemiotikával kapcsolatban Georges Molinié-t hallgatva és olvasva” című írásában Nicolas Meeüs a stílust úgy fogja föl mint egyfajta konfrontációt „egy olyan elvont szerkezettel, amelyhez képest a mű empirikus egységek tűnik. A *parole* és a *langue* közötti kapcsolat játszik itt szerepet, vagy hogy Hjeltslev terminológiájával éljünk, a *használat kapcsolódása a sémához, a normához.*”¹³

Ez az immanens rendszer két síkot hordoz: „egy grammatikai szintet, amely a nyelv belső logikáját szabályozza – a klasszikus stílus esetében annak tonális és szintaktikai felépítését –, illetve egy szemantikai síkot, amely annak a világhoz való viszonyát határozza meg”.¹⁴

A következő elemzésben ezt a két síkot fogom vizsgálni, ha úgy tetszik, két eltérő grammatika alapján: az egyik a szimfonikus lassú tételek *kötelező szerkezetének szabályrendszere* (= hagyományos szintaxisra irányuló szerkezeti elemzés), a másik a *toposzok* (az affektusok, intonációk) *grammatikája*, már amennyiben az tetten érhető a művekben. Ami tehát a szemantikai síkot illeti, az esetünkben, azaz a klasszikus stílusban, egybeesik a toposzok, az affektusok révén végzett elemzéssel.

A vizsgálat tárgyát képező „makro-szöveget”, *corpust*, Mozart-szimfóniák és -versenyművek lassú tételeinek egy csoportja képviseli, valamennyinek a hangneme G-dúr. A vizsgált tételek a következők voltak: *D-dúr szimfónia*, K. 111 (1771) – „Andante grazioso”: 3/8 (fuvola, oboa, kürt fúvósokkal); *D-dúr („Párizsi”) szimfónia*, K. 297 (1778) – „Andante”: 6/8; *Oboaverseny*, K. 314 (1777) – „Adagio ma non troppo”: 3/4; *Szimfónia* vagy *Nyitány* K. 318 (1779) – „Andante”: 3/8; *D-dúr („Prágai”) szimfónia*, K. 504 (1786) – „Andante”: 6/8. Egy korábbi alkalommal Mozart C-dúrban írott szimfonikus tételeiben vizsgáltam az alábbi kérdést: alkalmaz-e Mozart hasonló keretek közt (azonos szerkezet, hangszerelés és hangnem) ugyanolyan típusú sztilémákat. A kutatás pozitív eredményét a G-dúrban írott lassú tételek jelen vizsgálata is megerősíti: hasonló körülmények között itt is azonos típusú főtémákat és egymással igen közeli rokonságban álló kiegészítő tematikus elemeket találunk.

¹¹ Michael Shapiro, *The Sense of Grammar* (Bloomington: Indiana University Press, 1983).

¹² Molinié: „Le style en sémiostylistique”, 205.

¹³ Nicolas Meeüs: „Quelques réflexions sur la sémiotique musicale á l’écoute et á la lecture de Georges Molinié”, in *Musique et style...*, 18 (kiemelés tőlem, G. M.).

¹⁴ Uo., 18–19.

Így például szinte mindegyik tételben megfigyelhetjük a fuvolák, az oboák és a kürtök jelenlétét, csakúgy, mint az Andante tempójelzés gyakori használatát (egyetlen kivételtől eltekintve: az oboa-, illetve fuvolaversenyben „Adagio” szerepel). A legnagyobb meglepetést azonban a főtéma vizsgálata okozza, amely mindegyik tételben az alábbi tulajdonságokkal rendelkezik: 1) egyszerű dallamvonal, amely a terc, a kvint és a tonika körül mozog; ezt egészíti ki mindenütt a terc-párhuzamú kíséret; 2) a fuvolák, az oboák és a kürtök használata, 3) orgonapont a basszusban, a kürtökben vagy egy későbbi frázisban, 4) hármas metrumú, táncos lüktetés. Ezek az összetevők a pasztorál téma jellegzetes vonásainak felelnek meg. E típust *A melódia történetében* „A rokokó születése” című fejezetben Szabolcsi „tisza, harmonikus dúr-dallamosságnak”, „postillon-dallamosságnak” nevezi.

„Händel és olasz kortársai már olyanféle világos dúr-zenét írtak, amelyet az újabb menüettekben, ländlerekben, diák- és parasztdalokban hallani: ők kezdték, amit a 18. század folytatott; az ő vetésüket áratja az 1780-as nemzedék. Haydn és kortársai nemcsak a népdaltól tanulnak, hanem önkéntelenül az 1730-as új-olaszok és új-franciák folytatói is, amikor felfedezik a dúr-akkord s a hármashangzat népies és mégis európai szépségét [...] Dittersdorf 1785 táján, híres Ovidius-sorozatában, épp ilyen szelidhajlású hármashangzat-dallammal indítja újra az »aranykor«-t.”¹⁵

A továbbiakban e témátípust némi leegyszerűsítéssel „pasztorál toposznak” fogjuk nevezni (*1a-e kottapélda*).

1. sztiléma: főtéma („pasztorál toposz”)

Andante grazioso

1.a kottapélda. D-dúr szimfónia, K. 111 (1771), 2. tétel

¹⁵ Szabolcsi, *A melódia története*, 73.

Andante

Flauto
mf p p

Oboi
mf p

Fagotti
mf p

Corni in Sol/G
mf p

Violino I
f p mf p f p cresc. p

Violino II
f p mf p f p cresc.

Viola
f p mf p cresc.

Violoncello e Basso
f p mf p cresc.

1.b kottapélda. D-dúr szimfónia („Párizsi”), K. 297 (1778), 2. tétel

Adagio ma non troppo

Oboe I, II
f

Corno I, II in Sol/G
f

Oboe principale

Violino I
f p

Violino II
f p

Viola
f

Violoncello e Basso
f p

1.c kottapélda. D-dúr Oboaverseny (vagy Fuvolaverseny), K. 314 (1777), 2. tétel

Andante
110

Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II
Cor. III, IV
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.

1.d kottapélda: G-dúr szimfónia, K. 318 (1779), 2. tétel

Andante

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Sol
Violini I
Violini II
Violo
Violoncelli e Contrabassi

1.e kottapélda: D-dúr szimfónia („Prágai”), K. 504 (1786), 2. tétel

E főtéma-típus társaságában szinte kötelezően jelenik meg az említett tételekben az úgynevezett „menetelő”, „lépegető” motívum-csoport. Ez utóbbi rokonságban áll azokkal a retorikai-zenei képletekkel, amelyekkel a barokk zeneszerzők hagyománya az előre haladó lépteket érzékeltette. E lépegető motívum az idézett művekben kadenciaként (főtéma-lezárásként) vagy az átvezetés motívumaként, vagy akár melléktémaként jelenik meg.¹⁶

2. sztiléma: a „lépegető” motívum

A lépegetés motívuma (BWV 159)

A félelem motívuma (BWV 70)

A fájdalom motívuma (BWV 63)

Ünnepélyes ritmus

A hangzavar, a tumultus motívuma (BWV 80)

Az öröm motívuma (BWV 83)

A feljajdulás motívuma (BWV 13)

A lelki nyugalom ritmusa

Motívum- és ritmuspéldák Bach kantátáiból Albert Schweitzer nyomán

2.a kottapélda. Retorikus zenei alakzatok (Ulrich Michels: *Guide illustré de la Musique*, I. köt., 114. o.)

¹⁶ E lépegető motívummal kapcsolatban lásd „Musikalisch-rhetorische Figuren”, in *Riemann Musiklexikon* (Mainz: B. Schott's Sohne, 1967), 286–288; „Rhetoric and music: Musical figures”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Oxford University Press, 2007–2013), 263–268; Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique* (Paris: Fayard, 1992). A könyv 114. oldalán látható illusztrációt lásd fentebb (2.a kottapélda: Retorikus zenei alakzatok).

The musical score consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/8 time and D major. The 'march motive' is clearly marked in the piano part of the second system. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also markings for *a2* (second octave) in the bass line of the first system.

2.b kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, második téma, 23–29. ütem

The musical score consists of two systems. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system has five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/8 time and D major. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score shows a return of the march motive with various dynamic markings.

2.c kottapélda. Szimfónia, K. 318, 2. tétel, a visszatérés átvezető része, 172–177. ütem

Solo
f
p
Solo
f
p
f
p
f
p

2.d kottapélda. Oboaverseny, K. 314, 2. tétel kadencia, 40–44. ütem (emelkedő skálamenet az 1. hegedű szólamában)

7
2 Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cor (Sol)
march motive
VI. I
VI. II
VIe.
Vlc. e Cb.

2.e kottapélda: Szimfónia, K. 504, 2. tétel, az első téma kadenciája, 7–12. ütem

A másik, több műben visszatérő kiegészítő stíluselem egy olyan motívum, amely ereszkedő pentachordot ír le az ötödik foktól az alaphangig. Egyfajta „kijelentés”, „megszólítás” jellegű gesztus ez, amely egyben a dominánson megerősíti az új tonalitást, vagy hírt ad az átvezetés kezdetéről.

3. sztiléma: „ereszkedő gesztus”

The musical score shows six staves. The first four staves represent the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), and the last two represent the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 36. The string parts feature a descending pentachord motif (G-A-B-A-G) starting on the fifth degree of the scale. Dynamics include *p*, *f*, *pp*, and *cresc.*. The piano part has a more complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *f p* and *pp*.

3.a kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, 3. téma, 35–42. ütem

18

3.b kottapélda. Concerto, K. 314, 2. tétel, átvezetés, 18–22. ütem

19

3.c kottapélda. Szimfónia, K. 504, 2. tétel, átvezetés, 19–24. ütem

A további olyan, több tételben megjelenő stíuselemek, melyek az első témát kísérik a következők:

- úgynevezett „gáláns” fordulatok, azaz kromatikus motívumok kérdés-felelet jellegű szerveződése;
- az *Empfindsamkeit* („érzelmesség”) stíluskörébe tartozó fordulatok: váratlan, előkészítetlen dúr-moll váltások egy adott témán belül;

- az előbbi szinte kötelezően kísérelő, gyakran moll hangnemű zárlat kromatikus hajlítással, „flexával” (a panasz, a „lamentáció” képlete, amely mindig a VII. fokon vagy a dominánson áll meg, nyitva hagyva a frázist, várakozást keltve a választ, a feszültség oldása, a tonikára való megérkezés számára).

4. sztiléma: „gáláns stílus”

23

4.a kottapélda. Oboaverseny, K. 314, 2. tétel, 23–27. ütem

19

4.b kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, 19–23. ütem (kromatika)

4.c kottapélda. Szimfónia, K. 318, 2. tétel, 131–138. ütem (kromatika)

Ami ezeknek az alkotóelemeknek a tételen belüli szerepét illeti, többségük funkciója változó: vagy témaelemként szerepelnek, vagy egy témakadencia, illetve az átvezetés részét képezik. Az egyetlen frázis, illetve sztiléma, amely a tanulmányozott tételekben majdnem mindig azonos szerkezeti funkcióval jelentkezik, a *maggiore-minore* váltakozású motívum. Megtalálható ez a K. 314 és a K. 318 átvezetéseiben, valamint a K. 504 átvezetésének kadenciájában. Más formai szerepet játszik a K. 297-ben, ahol a melléktéma periódusának „ellentémáját” alkotja (*maggiore-minore* az expozícióban, majd *minore-maggiore* a visszatérésben).

A vizsgált művekben a tételforma, illetve a szerkezet is nagyon hasonló. Szinte valamennyi makroszerkezet a kidolgozás nélküli „Andante” formának felel meg (a K. 504 kivételével), azaz a kétrészes szonáta hagyományát követi. Ugyancsak közös strukturális vonásuk a rejtett rondóelv, mivel a főtéma minden tétel végén visszatér (itt is kivételt képez a K. 504). A K. 318 majdnem tényleges rondóformát alkot, ugyanis a kidolgozási résznek tekinthető formaszakasz is az első témát használja fel. A K. 111 egészen egyszerű, egytémás AA'A forma, amely a középrészben a dominánsra modulál. A K. 314 és a K. 297 igazi expozícióval és visszatéréssel rendelkeznek – kidolgozás nélkül.

Összefoglalva: ha kronológiai sorrendben haladunk, az első négy mű elemzése nem tár fel semmi „egyedit”, semmi olyat, ami „megdöbbenést keltene”, semmi személyeset, hacsak nem tekintjük annak azt a játékoságot, amellyel Mozart az *Empfindsamkeit* jegyében a *maggiore-minore* dallamváltást alkalmazza, valamint azt a stílusjegyet amely szerint a pasztorális főtémát a tételek végén is hangsúlyosan felidézi. Eltekintve ettől a két jellemzőtől, a sztilémák összekapcsolódása esetlegesnek, véletlenszerűnek tűnik, egymásutánjukat szemlátomást csak a hangnemi szerkesztés szabályai, a tonika/domináns szintek váltakozásai vezérlik.

Ezzel szemben a K. 504-es „Prágai” szimfónia (1786) lassú tétéle olyan szerkezetet képvisel, olyan építkezést mutat, amellyel két területen is messze fölülmúlja társait, jóllehet ugyanazokat a sztilémákat, tematikus-motivikus típusokat alkalmazza.

1. A K. 504 *Andante* expozíciójában és visszatérésében nagyon egyértelmű, nagyon tudatosan kialakított *egyensúlyt* figyelhetünk meg egyrészt a pasztorális téma (az éneklő hármashangzat-téma) kiegyensúlyozott, klasszikus karaktere, másrészt a moll hangnemű formarészek („Empfindsamkeit”, szomorúság, melankólia, vagy fájdalom kifejezése¹⁷) adagolásában, ezek arányos elosztásában.

2. Másodsorban az egyensúlynak ez a megbomlása csak előkészíti, megelőlegzi azt a drámai feszültséget, amely a kidolgozási részben robban majd ki. Mintha minden efelé, a középérsz legbelsejében elhelyezkedő drámai csúcspont felé tartana. A tartalom szintjének ilyenfajta felépítése megfelel az diszkurzív érzelmi-affektusbeli séma szabályainak,¹⁸ ahogyan azt Greimas munkáiban olvashatjuk, illetve ahogy Greimas és Fontanille írták le *Az indulatok szemiotikája* című művükben.¹⁹

Az affektus-tartalom „diszkurzív tervezéséről” szólva²⁰ Greimas és Fontanille azt mondja, hogy „az érzelmek szintaxisa nem viselkedik másként, mint a pragmatikus vagy kognitív szintaxis: a *narratív programok* formáját veszi föl, amelyben egy affektus-szinten megjelenő szereplő („operátor”) módosítja az eredeti érzelmi (affektusbeli) állapotot”.²¹ „A jelentés elemi struktúrája²² – egy dialektikára törekvő szintaxis segítségével – sikeresen békíti össze a fejlődés elvét a teljesség elvével.”²³ A jelentés elemi struktúrája érvényes a szenvedélyek (affektusok) által meghatározott tartalom leírására is. Egy *szemantikai tartalmat* (azaz a jelentésre vonatkozó tartalmat) vizsgálhatunk az ellentmondások (tagadás), az ellentétesség (különbözőség) és az előkészítő („következtető”) viszonyok révén, oly módon, hogy az eredeti tartalom (kategória) több alegységre bomlik szét.²⁴

¹⁷ Lásd például az expozíció és a visszatérés közepén elhangzó tizenhat ütemes szakaszt, amely az „átvezetésnek” felel meg (hangneme e-moll/B-dúr, illetve a visszatérésben a-moll/Esz-dúr); a „minore” szakaszokkal kapcsolatban lásd a második téma kadenciáját (1. táblázat).

¹⁸ A tartalom síkjának ilyen drámai és evolúciós (teleologikus) szervezését más fogalmakkal is leírta a francia irodalmi szemiotika az 1960-as évek óta a „narratív transzformációs modell”; a „jelentés elemi struktúrája”, vagy a „szemiotikai négyzög” terminusainak segítségével. Ezek bemutatását lásd: Grabócz, *Zene és narrativitás*.

¹⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966, 1986²); Algirdas Julien Greimas–Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Paris: Le Seuil, 1991).

²⁰ Greimas–Fontanille, *Sémiotique des passions*, 85.

²¹ Uo., 54.

²² Lásd a már említett könyveket ennek leírásáról, illetve Grabócz, *Zene és narrativitás*, 34–69.

²³ Greimas–Fontanille, *Sémiotique des passions*, 42.

²⁴ A jelentés elemei szerkezetének (= szemiotikai négyzet) a zenében való működésével kapcsolatos magyarázatot lásd alábbi írásomban: „Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme-sonate. Analyse du premier mouvement de la sonate op. 2 n° 3 de Beethoven”, in *Analyse musicale et perception* (Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1994), 122–142, „Narrativitás-elméletek és hangszeres zene, Beethoven op. 2. No. 3. C-dúr Szonátájának I. tétéle”, in *Zene és narrativitás*, 34–48.

A jelentés elemi szerkezete egy négypólusú, az *ellentétpárok korrelációjára épülő narratív transzformációs modell*.²⁵

Ami a jelentésnek és az átalakulásnak ezt az elemi modelljét illeti, jelenlétét felfedezhetjük a K. 504-es szimfónia Andantéjában is.

A pasztorál főtéma felel meg a kiinduló helyzetnek, illetve a kiinduló affektusnak, jelentésnek (S_1 , 1–18. ü., lásd az *1.e kottapéldát*). Az *expozició* (lásd az *1. táblázatot*) csak egyetlen kontrasztot vezet be: a kiegyensúlyozott, pasztorális karaktert (a főtéma, mellék téma, záró téma toposza, affektusa) az átvezetés drámai, panaszos intonációja, az e-mollban induló, moduláló, kvintről ereszkedő kifejező gesztus és ennek kadenciája ellentételezi (S_2 , 19–34. ü.).

A *kidolgozásban* már négy különböző jelentéssel (topossal) találkozunk, a logikai, illetve szemiotikai négyszög leírásának megfelelő módon (lásd a *2. táblázatot*). A záró téma modulációja és a fő téma maggiore ismétlése után (S_1 , 56–73 ü.) a fő téma „minore” változatainak felbukkanása (d-moll, e-moll, 74–83. ü.) a *tagadást* képviseli: **nem S_1** . Ez egy viszonylag új formatag megérkezését készíti elő a kidolgozásban (S_2), amelyet ugyan az expozició részben megelőlegzett (S_2 , átvezetés: a leszálló kvint gesztusa e-mollban, majd modulálva a poláris akkordon keresztül [*B-dúr*]). A kidolgozásban most a lépkedő motívumok kontrapunkta, halmozása nagy feszültséggel teli motívikai egységet képez, melynek révén drámai, tragikus csúcsponthoz érkeünk a kidolgozás utolsó harmadában (S_2 , 83–90. ü.). Ez utóbbinak rövid „tagadása” (**nem S_2** , *dúr* hangnemű visszavezetés, 92–93 ü.) készíti elő a *visszatérést* (lásd a *3. táblázatot*), illetve a kezdeti helyzet részleges megváltozását e harmadik formaszakaszban. A kidolgozásban tehát az eredeti pasztorális „szemantikai tartalom” négy (azaz kétszer két) kontrasztáló alegységre, jelentésre bomlik: S_1 (pasztorál) – **nem S_1** (fájdalom intonáció) – S_2 (drámai felkiáltás, csúcspont) – **nem S_2** (viggasztáló, hangismétlő motívum) (lásd a *2. és 4. táblázatot*).

A rekapitulációban a főbb témák, a kiegyensúlyozott zenei tartalmak „tutti” hangszerelésben hangzanak fel (szemben az expoziációt indító megfogalmazással, amelyben a téma csak a vonósokon szólalt meg), mintegy felerősítve a „pasztorális” jellegét. Emellett a tételt záró codettában találunk jelentős újdonságot: a lépegető

²⁵ A jelentés elemi szerkezete tehát két jelentett közti kapcsolatot: az ellentétek megkülönböztetésére épül. Ha az S_1/S_2 ellentétből indulunk ki, ezt az oppozíciót szemantikai tengelynek nevezhetjük. (Vö.: Greimas, *Sémantique structurale*). De e tengely mindkét tagja képes külön-külön létrehozni egy újabb ellentét-viszonyt, egy $S/nem S$ típusú kapcsolatot ($S_1/nem S_1$ és $S_2/nem S_2$). A kapcsolatok együttesének ábrázolása ekkor négyszög alakot ölt: $S_1 - S_2 - nem S_1 - nem S_2$. (Lásd az ennek megfelelő „logikai” négyszög első megjelenését Arisztotelész *Orgánumában*, a „De interpretatione” fejezetben.) A szemiotikai négyszög dinamikus értelmezése három műveletet különböztet meg: a tagadás, az állítás és következtetés (feltételezés) műveleteit. A *kettős ellentétpár értéktéremtő, transzformációs folyamatot eredményez*. A narratív útvonal az S_1 elemtől, annak tagadásától (nem S_1) vezet az S_2 feltételezéséig, annak állításáig, hogy ez utóbbi tagadása után (nem S_2) visszatérjen a kiinduló helyzethez (S_1). Ez utóbbi viszont, az értékek körforgása, az ellentétpárokból kifejezésre jutó evolúció révén csaknem kötelezően módosul. (Lásd Grabócz, „A narratív transzformációs rendszer és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában”, in *Zene és narrativitás*, 51–53.)

T ₁	kadencia	átvezetés	1. kadencia	2. kadencia	T ₂ (T ₁ megfordítása)	kadencia	T ₃ (zárótéma)
1-8 G-dúr	9-18 G-dúr	19-25 e-moll / B-dúr [!]	26-29 d-moll	30-34 D: VII	35-44 D-dúr	45-54 D-dúr	55-58 D-dúr
énekítő pasztorál téma (hármashangzat téma és szexipárhuzam)	→ „lépegető” retorikai képlet	kvintról ereszkedő gesztus: a fájdalom reményvesztettség	forgó moll dallam és flexa: félelem, reszketés	→ [növekvő feszültség és csúcspont]	énekítő pasztorál téma (hármashangzat téma és szexipárhuzam)	retorikus kérdés-felelet	kiegyensúlyozottság [búcsúzó gesztus]
S ₁ →	S ₂ →	S ₂ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →

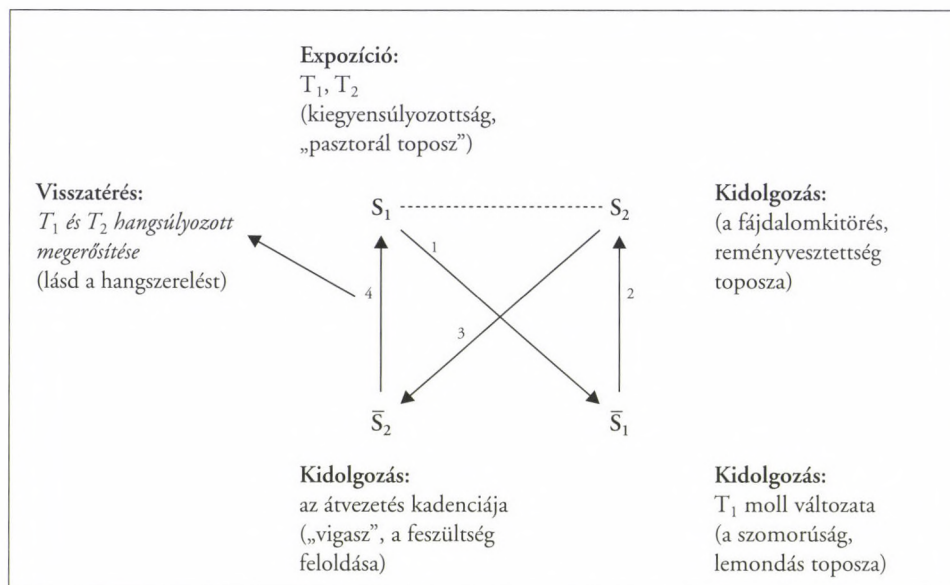
1. táblázat. Prágai szimfónia, K. 504, második tétel (Andante), expozíció

T ₃	T ₁	kadencia	T ₁ moll (minore)	kadencia	T ₁ moll (minore)	T ₁ kadenciája variálva	az átvezetés és T ₁ variált kadenciája
59–63 moduláció: h-moll → D-dúr	64–71 C-dúr	72–73 moduláció	74–77 d-moll	78–79 moduláció	80–83 e-moll	84–89 moduláció moll hangnemekben (a-, d-, g-, c-moll); tutti; a „lépegetés” kontrapunktikus feldolgozása	90–93 G: V ^o
gesztusszerű zárótéma (kiegyensúlyo- zottság)	gesztusszerű zárótéma (kiegyensúlyo- zottság)	„lépegető” retorikai képlet	pasztorál téma fájdalom szomorúság →	pasztorál téma moll hangnemben fájdalom szomorúság →	pasztorál téma moll hangnemben fájdalom szomorúság	„lépegető” motívum: kitörés, remény- vesztettség, majd kliminációs pont	„lépegető” motívum és flexa „vigaszt” (az előző feszültségi pont feloldása)
S ₁ →	→ nem S ₁	→	→ nem S ₁	→	→ S ₂	→	→ nem S ₂

2. táblázat. *Prágai szimfónia*, K. 504, második tétel (Andante), kidolgozás

T ₁	kadencia	átvezetés	kadencia ₁	kadencia ₂	T ₂ (T ₁ megfordítása)	kadencia	T ₃	codetta
94-97	98-105	106-113	114-117	118-121	122-131	132-141	142-145	146-148
G-dúr	G-dúr + moduláció	a-moll Esz-dúr [1]	g-moll: V ⁷	g-moll: V ⁷	G-dúr	G-dúr moll	G-dúr	G-dúr (transzponálva)
ének-lő pasztorál téma (mint az expozícióban)	→ (lépegetés)	kvintről eresz- kedő gesztus: a fájdalom re- ményvesztettség	forgó moll dallam és flexa: félelem, reszketés	növekvő feszültség és csúcspont	ének-lő pasztorál téma (mint korábban)	retorikus kérdés-felelet	kiegyensúlyo- zottság (a búcsú- zás gesztusa)	→
S ₁ →	→	→ S ₂	→	→	→ S ₁	→	→	→
*				*				*
tutti hangszerelés (= módosítva)				tutti hangszerelés (= módosítva)				kóda: T ₃ meg- erősítése (lásd a hangszerelés, regiszterbeli kibővülést)

3. táblázat. *Prágai szimfónia*, K. 504, második tétel (Andante), visszatérés
 [* a csillaggal jelölt részek az expozícióhoz képest módosult formarészeket jelzik]



4. táblázat. Prágai szimfónia, K. 504, második tétel (Andante). Az affektusok artikulációjának sémája: a jelentés elemi szerkezete vagy a szemiotikai négyzet.

motívumok a tétel legutolsó ütemeiben is megjelennek, emelkednek vagy „nyitnak” egy éteri horizont felé (emlékeztetnünk kell a magas regiszterre, vagyis a pasztorális-transzcendens állapotra, amely ily módon is megerősítést nyer a mű legvégén) (3. és 4. táblázat).

Ebben az Andante tételben tehát felismerhetjük a drámai szerkesztésnek, a narrációnak egyetlen súlypontra összpontosító struktúráját, a két ellentétpár korrelációjára épülő transzformációs modellt. Az expozíció és a visszatérés minden egyes eleme, ezek tudatosan adagolt kontrasztja egyetlen célt szolgál: a tétel közepén elhelyezkedő, rendkívüli fontosságú drámai csúcspont felépítését, majd leépítését, illetve a visszatérést a kiegyensúlyozott állapothoz, s ennek egyértelművé tételét a mű utolsó ütemeiben.

Jeleznünk kell itt, hogy az affektus-szervezés e komplex típusa megtalálható a *Linzi szimfónia* (K. 425) lassú tételében, valamint Mozart három utolsó szimfóniájának bizonyos tételeiben is.

A fenti rövid elemzés alapján elmondhatjuk, hogy a diszkurzív érzelmi séma (mint a jelentés elemi struktúrája) segítségünkre lehet abban, hogy Mozart kései szimfonikus stílusában a stíluselemek egyedi konstellációját jobban megragadjuk és leírassuk.

MÁRTA GRABÓCZ

Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements: The Discursive Schema of Affects. A Narrative Approach

The aim of this essay is to present the results of an experiment I conducted on six of Mozart's slow symphonic movements, all written in G Major. This corpus links the early works to one of the last symphony, the so-called "Prague" symphony, passing through those of the Paris–Mannheim years (from K. 111 to K. 504 – from 1771 to 1786). The article tries to point to two phenomena.

1) All these selected slow movements in G major use the same type of motivic and thematic materials, as for example the pastoral theme, the motives of the marching step, the "descending gesture", the gallant style, the sensible style (*"Empfindsamkeit"*).

2) Despite of the evident correspondence of constructing elements in the six movements, we can observe an important difference and a univocal increase of complexity on the level of organization of affects or topics.

The early movements (K. 111, K. 297, K. 318) are written in a simple structure of AA' or ABA, without any contrast in the topics. While the *Andante* movement of the "Prague" symphony realizes an exceptional dramatic structure where the contrast of affects in the exposition will be consciously amplified in the development of the sonata form, to prepare a tragic culmination moment in the middle of the *Andante* (realized with counterpoint). After this evolution based on the explicit contrast of affects (pastoral; cries of exclamation; sadness and tragic expression; consolation), the recapitulation of the constructing elements of the exposition brings some important modifications. This corresponds to the "teleological principle" concealed in the narrative grammar of the literary semiotics. In this way, the use of the narrative scheme of affects can help us to reveal the style growth (style evolution) in between these symphonic movements of Mozart.

