

RAYMOND MONELLE

## Zsáner és struktúra

*„Az egyetlen ok, amiért a »fikciós igazság« kifejezést nem kell  
önellentmondásnak tekintenünk, mint ahogyan a »fiktív igazság« fogalmát  
valóban önellentmondásnak tartanánk, abban a körülményben található,  
hogy a regény, a fikció – a hazugsággal szemben – műfajisággal bír.  
A műfajiság pedig konvenciókon nyugszik.”*

(Michael Riffaterre: Fictional Truth)

### Regényesség

Az a világ, melyben a jelen pillanatai felcseréltetnek a múlttal vagy a jövővel, s amelyben a szerelem és a kaland a szubjektum hatókörén kívül látszanak állani, beleveszvé a személyes vagy a történeti múltba, ahonnan ama hátborzongató bűbájjal terhes pillanatok csak a nosztalgia és a megbánás keverékével együtt merülhetnek fel – nos, ez a világ és ez a temporális dinamika a 19. századé és ez tükröződik annak zenéjében is. Az időiség dialektikája kéz a kézben jár egy másik dialektikával, ami egyszerre ontológiai és egyszerre érzelmi. A pillanatnyiség ideje és az előrehaladás ideje az elveszettség és a küzdelem állapotait idézik. A lírai idő kiterjesztett jelene olyan felületté válik, amelyen a visszaidézett és elképzelt múlt tükröződik; ezzel szemben az előrehaladó idő mozgása egyedi döntések és individuális tettek összekapcsolódását teszi lehetővé, jóllehet e döntések és tettek összjátéka végül mindig katasztrófába torkollik.

A lírai idő mindig a jelené, egy olyan jelené, amely örökre jelen időben marad. És a romantikusok számára a jelen maga az üresség. „Amikor úgy érezzük, létünk szakadékba hullott, akkor a mindenkori jelen pillanatában végtelen hiányt érzékelünk.”<sup>1</sup> A jelent a hiányérzet határozza meg, ami „a vágy és a megbánás” kettőisével

---

R. Monelle a The University of Edinburgh professor emeritusa, a nemzetközi zeneszemiotikai kutatások egyik legismertebb és legtöbbet idézett alakja, aki könyveiben a jelelméleti megközelítést szociológiai, antropológiai és filozófiai kérdésekkel összekapcsolva alkalmazta a zene területén. Ez az írás az alábbi tanulmány rövidített-szerkesztett változata: *Genre and Structure*, in Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000, 115–146.

<sup>1</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1949.  
Angolul: *Studies in Human Time*, transl. by E. Coleman, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1956, 26.

keveredik. Amit ebben a jelen időben át lehet élni, az a vágyódás ama hiányzó élet után, ami a jelenen kívül fekszik.

„Tudatára ébredtem – jegyzi meg George Sand –, hogy a jelen nem létezik számomra és életem feladata nem más, mint szüntelenül az elmúlt és a majdan még lehetséges örömök felé fordulni”.<sup>2</sup> A költészet a szív vágyakozását igyekszik megragadni, s bár az mindig kicsúszik kezei közül, egy-egy pillanatra mégis elérhető.

Ami az emlékezetet illeti, az többé már nem a múlt és a jelen egyesítésének képessége, hisz e kettő tökéletesen egyesíthetlenné vált. A jelen és a múlt között „egyfajta halott tartam jelenik meg, valamiféle negatív idő, ami rombolásból és hiányból áll, egy bevégzett létezésből”. Az emlékezés többé már nem a múlt és a jelen *egyesítése*, hanem annak a távolságnak a megértése, „amelyen keresztül kell törni, hogy feltárhasson... az a sötét, távoli és titokzatos valami, amit emléknek hívunk”.<sup>3</sup> És ez az emlék nem egyszerűen valamely individuális élet emléke, hanem egy olyan „általános emlék... amely az egész emberiség életét magába foglalja”.<sup>4</sup> Renan szerint a költő feladta, hogy kapcsolatba lépjen „mindannak nyomával, ami egykor létezett”.

Ahogy a múlt, a jövő is el van választva a jelentől. Kétség és homály veszi körül. Jouffroy „az emberi szellem gyötrelmeiről” beszél, amint az „önnön sorsának kérdésével kerül szembe”, Quinet pedig a „jövő miatti fájdalmat” emlegeti, ama „szüntelen, átható fájdalmat... ami mindannyiunkat gyilkol... mert el kell bírunk a jövő súlyát a jelen ürességében”.<sup>5</sup> Poulet hozzáteszi: „olyan ez, mintha a tartam a közepén tört volna ketté, és az ember úgy érezné, elszakadt saját életétől, egyszerre elé- és mögé került”.

Egyszóval tartam és időbeli haladás között ontológiai szakadék nyílt. A végtelenül vágyott múlt és a rettegett jövő is az üres és jelentéktelen jelen időhöz képest heterogén létartományban fekszik. Keresztülhaladni az időn azt jelenti, hogy a homályos és céltalan jelenből elmozdulunk a vágyott, csábító, illatos múlt felé, az imagináció világa felé, amelynek vajmi köze a szilárd hétköznapi-sághoz. Ami felé fordulunk, az többnyire távoli múlt, akár személyes, akár globális értelemben: ősi, mitikus, vagy akár törzsi, mindenestre kellően távolra szakadt a jelentől ahhoz, hogy közelebbi vizsgálatnak ne legyen alávethető. A lírai és a progresszív temporalitás két különböző létállapottá vált, az ezeket tükröző művészet pedig belépett a skizofrénia korszakába. Ez utóbbi állapotot semmi sem jeleníti meg olyan különleges világossággal, mint a 19. századi regény.

A modern zene és a modern létdialektika kora egybeesik a regény korszakával. Az első nagy európai regényíró, Jane Austin (1775–1817) egyidős az ontológiai elidegenedés első nagy zenei kifejezőjével, Beethovennel (1770–1827). Mindazonáltal a regényes-

2 Uo. 26.

3 Uo. 28.

4 Uo. 30.

5 Uo. 28.

ség, a *romannoszty* terminus Bahtyintól származik, aki a 19. századi tudatot jellemzi vele. E fogalom egy megosztott és önmaga ellen forduló világra utal, amelyben kétféle erő csap össze szüntelen. A legtöbb zenei elemző hagyományosan az egységet keresi a korszak zenéjében, ám ha ezt a repertoárt valóban a „regényesség” jellege uralja, akkor belső ellentmondásokat és dualitásokat kell mutatnia. És valóban, a figyelmünkre leginkább méltó elemző, Adorno a maga Mahler-könyvében tévedhetetlenül ismeri fel a modern zene regényességét:

*Történeti és filozófiai értelemben Mahler formái a regény formájához közelítenek. [...] Mahler szenvedélyes kapcsolódása Dosztojevszkijhez jól ismert. [...] Az az ív, amit zenéje leír, regényszerű: nagyjelenetökké fokozódik, majd visszahullik önmagába. [...] nem hisz az örökkévaló formákban, csak a tűnékenyekben.*<sup>6</sup>

A regényesség mindig magában foglalja kétféle princípium konfliktusát, és a modern irodalomteoretikusok, még ha gyakran nem is a temporalitás vonatkozásában fejtik ki álláspontjukat, összhangban vannak ama szellemi kettéosztottság megítélésének tekintetében, amelyről Poulet mint a lírai és a progresszív idő megújított összekapcsolódásáról beszélt. Bár minden teoretikus más módon tárgyalja a témát, nagy vonalakban mégis azt mondhatjuk, hogy az irodalmi narrativitás mindöjküknél kettős alapra épül fel. Ennek egyik oldala a fogalmi és oksági összefüggésekkel bíró aspektus, amelyik akár ideologikus világmagyarázat is lehet, magát az életvilágot azonban nem képes megidézni. A másik oldal realisztikus, eleven, közvetlen és igazságon alapuló. Mármint a regény olyan szöveg, amelyben a narratív és a megidéző funkció szétart.

Az olvasó úgy fogja fel a narratívát, mint ami a szerzői tevékenység princípiuma. S bár a narratíva világnézeteket és irodalmi hagyományokat is tükrözhet, mégsem teheti a regényt életszerűvé – mert egyszerűen nem rendelkezhet a valószerűség (*verisimilitudo*) jellegzetességével. Az egészben nyilvánvalóan ez a leginkább mesterkélt elem. A szereplők felkelthetik ugyan szimpátiánkat, mégis, a regény cselekménye mord szükségszerűséggel simul rájuk. És ez a szükségszerűség nemcsak a regény előrehaladó folyamatából fakad, hanem megtestesíthet olyan külső, társadalmi vagy ideológiai nézőpontokat is, amelyek konceptuális vagy didaktikai értelemben bírnak „igazsággal”. Ez azonban másfajta igazság, mint amilyen az evokációé. Nincs hatalma arra, hogy megbabonázzon. Ez az igazság a *common sense*, az általános hétköznapi igazság vagy a tudomány igazsága, hideg logikája. Nem tartozik felelősséggel az olvasó iránt, mert más iránt tartozik felelősséggel: a regényforma, az ok-okozatiság, és talán szociális és politikai tények iránt, de bizonyára nem a megfigyelt életesemények szekvenciája iránt. Úgy telepszik rá a szereplőkre, mint a fátum, balsorsot osztván érdemesnek-érdemtelennek.

<sup>6</sup> Th. W. Adorno: *Mahler: A Musical Physiognomy* [1971], transl. by E. Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1992, 61. és 69–70.

Ezzel szemben áll a másik oldal, amely az életvalóság megidézése: tipikus és felismerhető jellemek, jelenetek és események, melyeknek láttán az olvasó úgy érzi: „mindez így igaz”. A jellemek típusokként ismerszenek fel, a jelenetek és a szituációk az olvasó emlékezetére számítanak. Az idő közben gondtalanul telik, a legkevésbé sem valamely túlhatalom, baljós végzet vagy pozitivista séma nyomása alatt. E jellegzetesség – a zsáner – nélkül a regény nem lenne több, mint egy operaszinopszis: világos, tárgyszerű, unalmas és olvashatatlan. Az előbbi jellegzetesség, tehát a strukturális elem nélkül viszont nem lehetne több irodalmi szépelgésnél vagy esszégyűjteménynél. A két szükséges elem a prózai és a poétikus, a kognitív és az imaginatív, a normatív és az irodalmi.

Ha a zenében is fel kívánjuk mutatni a – struktúrát avagy a narratívát ellenpontosító – valóságosság mozzanatát, akkor mindekelőtt azt kell hangsúlyoznunk, hogy az irodalomelmélet „valóságos világa”, az a világ tehát, amely a valószerűség mozzanataiban tükröződik, nem az objektív-faktikus világ. A valószerűség az irodalmi műfajiság egyik aspektusa, a műfajiság pedig textuális minőség. Michael Riffaterre a narratíva és a deskripció kifejezéseivel különíti el a regény két alapelemét. A deskripciót úgy fogja fel, mint ami textuális jelek felismerésére számít, nem pedig a külső realitás utánképződésére. Az a vélekedésünk, hogy az irodalmi deskripció egy külső világra vonatkozik – és ezt a vélekedést irodalmárok generációinak hosszú sorától örököltük –, „nem más, mint illúzió, hiszen a jelek és jelrendszerek csupán más jelrendszerekre vonatkoznak: a szöveg nyelvi ábrázolásai a szociolektusból származó nyelvi adottságokra vonatkoznak”.<sup>7</sup>

Itt feltűnik egy nyilvánvaló ellentmondás. Riffaterre „szociolektusa” pontosan az a textuális „világ”, amely az író és az olvasó cinkosságából emelkedik ki. Hogy az irodalmi szöveg egy világra vonatkozhasson, magának a világnak is szövegszerűnek kell lennie. „Il n’y a pas de hors-texte” – fogalmaz Derrida, előkészítvén a talajt a „végtelen szöveg” elmélete számára.<sup>8</sup> A textuális szemantikával szemben általános kifogás, hogy az nélkülözi az igazság-vonatkozást, a verifikáció és falszifikáció lehetőségeit, amelyek a pozitivista szellem centrális elemei. Mindazonáltal a kulturális világ realitása nem lehet a verifikáció és falszifikáció terepe, hiszen a megegyezés, a cinkosság fundamentumára épül. Olyan vidék ez, amelybe a szkeptikusoknak nem lehet bejárásuk.

Az irodalmi evokáció igazságára és természetességére vonatkozó meggyőződésünk a műfajisággal kötött megegyezésünkéből származik. Az irodalomtudósok számára a műfajiság sokkal többet jelent pusztán formai kérdésnél (a zenészek számára viszont szinte csak ez utóbbiban merül ki). A műfaj kétségtávol rendelkezik „tiszta felületi vagy identifikációs jegyekkel... amelyek kellőképpen konvenci-

7 M. Riffaterre: *Fictional Truth*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, 3.

8 „Semmi sincs a szövegen kívül.” J. Derrida: *Of Grammatology* [1967], transl. by G. Ch. Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, 158.

onálisak és szabálykövetők ahhoz, hogy az adott műnek megállapíthassuk a műfajiságát: például azt, hogy pasztorális elégia, vagy hogy petrarkista szerelmi poéma, hogy verses satíra, hogy plautuszi komédia, vagy hogy dicsőítő költemény. Azt tehát, hogy az adott mű műfajilag ez és ez, nem pedig valami más.”<sup>9</sup> A műfaj saját törvényei és szabályai által meghatározott és saját lexikonnal bír. A műfajnak „felismerhető jellegzetességei, témái, csak rá jellemző motívumai” vannak, „stilisztikai és lexikális határokat” jelöl ki, valamint „az események és narratív funkciók sajátosságos szekvenciája” jellemzi.<sup>10</sup> Az irodalmárok másféle értelemben is használják a műfaj fogalmát: úgy, mint egyfajta stilisztikai konstellációt, zsánert, amely időről időre és a legkülönbébb művekben felbukkanhat. A pasztorál zsánere például sok olyan műben is feltűnik, amik maguk mégsem nevezhetők pasztorálnak. A zsáner olyan valami, ami sokkal inkább a művön belül található, semmint hogy maga lenne az, amin belül a mű foglal helyet. A zsáner telis-teli olyan jelekkel, amelyek önnön típusosságát jelzik, s amelyek megerősítik az olvasót abban, hogy még mindig annak határai között mozog, s aki ezt hálával és örömmel el is fogadja. Bár a műfajiság az irodalom legkonvencionálisabb eleme, itt mégis az a paradoxon lép fel, hogy éppen a zsánerben teszi az irodalom intelligibilissé a világot, a zsánerben, amelyet úgy kell felfognunk, mint amiben önmagát világítja át a kultúra. Az irodalmi zsáner igazságát a kultúra garantálja. A regény olvasója, aki készséggel elismerné, hogy a narratíva pusztá koholmány, a leíró szakaszokban a világ igaz és érdekesítő feltárulására számít, legyenek ama deskripciók bármily konvencionálisak is – sőt, e várakozása éppen a leírások konvencionalitása miatt oly elkerülhetetlen. És ebben az igazság-várományban olyasmire találunk, ami a lehető legtávolabb esik a pozitivizmus verifikációitól.

A regényműfaj sokféle típust foglal magába. A levélregény (mint a *Pamela*), a történelmi regény (mint a *Háború és béke*), a satíra (mint a *Chesster Tower*) egyaránt a műfaj keretein belül helyezkedik el, jóllehet semmiféle formai hasonlóság nem kapcsolja össze őket. A zene területén oly régóta belefeledkeztünk a formatani kérdésekbe, hogy közben nem találtunk nevet a 19. századi hangszeres zenének, magának a zenei regénynek.

A 19. század narratívái, ahogyan arra már utaltunk, textuális skizofréniában szenvednek. Ez a legnyilvánvalóbb módon Charles Dickens korai műveivel (az 1850-ben befejezett *David Copperfield*-del) és Schumann Második szimfóniájával (1854) demonstrálható. A befogadót mindkét műben egészen hatalmukba kerítik az evokáció szakaszai, hogy aztán végzetteli jövőbe vettessenek. A regény számára az elbeszélés szükségszerű, a szimfónia számára pedig a fejelesztés, a kidolgozási rész az. Mégis, mindkét művészt különösen is

9 Paul Alpers: *Lyrical modes*, in Steven Paul Sher (ed.): *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 60.

10 M. Riff atterre: *Text Production*, transl. by T. Lyons, Columbia University Press, New York, 1983, 168.

kitünteti az iránytalan lírai pillanatok életre keltésének, az erőteljes, megindító és költői igazsággal bíró evokációnak képessége.<sup>11</sup>

A 19. századi regényírókhoz hasonlóan a zeneszerzők is gyakran egész köteteket írtak tele vázlatocskákkal, amelyekben a zsáner nem kapcsolódott össze a strukturális elemmel. Grieg *Lírai darabjai* sokak számára tűnik sikerültebb alkotásnak, mint szonátái vagy zongoraversenye. Brahms intermezzói tökéletesen mentesek szimfóniai erőlködéseitől. Persze köznapi értelemben ezek az apró darabok is rendelkeznek struktúrával: a tagolás, a harmóniai előrehaladás és a kadencia egyfajta grammatikai struktúraként működik. De a folytatásosság, az egymást váltó és átalakulásokban, ellentétekben és kifejeletekben mozgó eseménysor értelmében vett struktúra általában nincs jelen. A struktúra nem válik temporális elemmé.

A fenti és a hozzájuk hasonló más szerzők hosszabb művei alkalmasint olyannak tűnnek, mintha apró lírai fragmentumokból összeeszkábált struktúrák lennének. Itt Arnold Salopra hivatkozhatunk: „A romantikus zeneszerzők nem szervezik meg oly következetességgel ama nagy architekturális minták intenzitásának apályait és dagályait, mint ahogyan azt a klasszika tette; mindez gyaníthatóan azért van így, mert a romantikusok sokkal inkább megbíznak az egyedi effektusok vonzó kvalitásaiban.”<sup>12</sup> Salop e jelenséget először Schubert „Befejezetlen” szimfóniájában követi nyomon.

A szóban forgó tendencia a legnagyobb szélsőségre Csajkovszkij szimfóniáiban jut, melyekben a legtökéletesebb evokációk keltenek szenvedélyes figyelmet, hogy aztán tehetetlenségbe zuhanjanak, mígnem újabb álmodozások veszik kezdetüket. A komponista csak annyira képes magát a strukturális elvárások elébe állítani, hogy folyton iránytalan kidolgozási részekbe vág bele, melyek végül mindig újra az ábrándozásnak adják át magukat.

A modern zene persze nem pusztán abban áll, hogy a struktúra és a műfaj háborút viselnek egymással, rombolást hozva a formára egyfelől és az érzelmek rossz hírét keltve másfelől. Végül maga a regény is eljutott egyfajta egységre, még ha a zsáner és struktúra tökéletes integrációjának egységére nem is, hanem inkább a harctól való tartózkodás álláspontjára helyezkedett, ami annak volt a következménye, hogy a regény feletti kontroll elvételével a narrátortól.

A továbbiakban azt követhetjük nyomon, hogy azok a muzsikussok, akik a komponálásban hasonló „egységet” kerestek, miképpen vallottak kudarcot vagy miképpen értek el bizonyos korlátozott sikereket. A zenében, akárcsak a regényben, „a kifejezés szubjektív mozzanatai kiszabadítják magukat az idő áramából”,<sup>13</sup> ezáltal vagy

11 Dickensnél a narratíva és a fikció mindig feszültségteli viszonyban áll egymással, de általánosságban is igaz, hogy a regénynek természetéhez tartozik a struktúra és a zsáner közötti konfliktus és összeütközés. Bahtyin számára mindez az egységes szubjektivitás felbomlásának jele, és ekként egy specifikusan modern jellegzetesség.

12 Arnold Salop: *Studies in the History of Musical Style*, Wayne State University Press, Detroit, 1971, 251.

13 Th. W. Adorno: *Philosophy of Modern Music* [1948], transl. by A. G. Mitchell and W. V. Blomster, Continuum, New York, 1994, 56.



strukturális összeomlást idéznek elő, vagy pedig a zsáner és a struktúra szabályozott váltakozását.

### Schumann narratív összeomlása

Csajkovszkij Hatodik szimfóniája a zsáner lázadását tanúsítja, szív-bemarkolóan mutatja fel azt az eseményt, ahogyan a szerzői jószándék megtörik az invenció túlzott bőségén. Eppen ellentéte ennek Schumann Op. 22-es g-moll zongoraszonátája, melyben a narratív jószándék trivializálja az invenciót és a kötelességtudás gyakorlatává válik. Maga a komponálás, az evokáció kihordása, még csak el sem kezdődhet. Ezzel szemben Op. 17-es C-dúr fantáziája azt demonstrálja, ahogyan az evokáció belülről rombolja le a struktúrát.

Zsáner és struktúra, textus és hallgatója, reális és ideális sokréttű viszonylatai bizonytalanságokkal terhelve jelennek meg Schumann Második szimfóniájában, abban a műben, amelyet a zenei *Bildungsroman* egyik legjellegzetesebb példájának tartanak.<sup>14</sup> Az *Adagio espressivo* harmadik tétel témáját sok muzsikos tekinti a romantikus emocionalitás prototípusának, az egyediség és az ismétелhetetlen individualitás kinyilatkoztatásának, amelyben minden igaz „mestermű” retorikája nyilatkozik meg (1. kottapélda). Ez a retorikai benyomás azonban félrevezető, mert a ziháló-pulzáló kíséret, az érzelmi sóvárgással töltött nagy hangközi lépések valójában nagyon sok mindent előlegeznek Brahmsból, Straussból, Mahlerből és Elgarból, maga a téma pedig – ami egy szűkített kvarton nyugszik – korábban már Mendelssohn hegedűversenyében is megjelent, rögtön a főtéma után. Brahmsnál az Op. 25-ös g-moll vonósnégyesben tűnik majd fel, továbbá Elgar Második szimfóniájának scherzójában, Brucknernél pedig kissé módosulva a Kilencedikben. Pulzáló ritmuskaraktere egészen a romantikus szalonzenéig süllyed, olyan darabokig, mint Elgar *Chanson de matin*je és Samuel Coleridge-Taylor *Demande et réponse*-a.



1. kottapélda

14 Anthony Newcomb: *Once More 'Between Absolute and Programme Music': Schuman's Second Symphony*, in *19th Century Music*, 1984, vol. 7, no. 3, 43–62.

Schumann csodálatos evokációja, mint oly sok lassú tétel témája, tökéletes belvilág, nem kiált fejlesztés vagy az előrehaladó időben való kiterjeszkedés után: a 19. ütemben le is zárul, Esz-dúr hangnemben. Eddig a pontig a téma összefüggő lírai egységet alkot, a szokásos bináris modell első felét. Csakhogy ez a tétel nem szokásos szonáta-forma, hanem annak csak hevenyészett mása. És ehhez mindenképp pszeudo-átvezetésre, pszeudo-melléktémára és pszeudo-kidolgozási részre van szüksége.

A 19. ütemben a fafúvókon – jellegzetesen katonás érzülettől áthatottan – valamiféle „második nekifutás” szólal meg. A következőkben megkezdődik a főtémából származó frázisok egymásra helyezése, hangnemről hangnemre mozdulva, kétszer visszakanyarodva a c-mollra (váratlanul a 48. ütemben, majd az 56-ban is), mintha csak újabb és újabb lendületet kívánna venni a „modulációhoz”. Mire a 62. ütemben az expozíció lezárul, addigra végképp kialakul az idő előrehaladásának illúziója.

Ám éppen ekkor fut zátonyra a tétel. A 19. században semmi sem szolgál erőteljesebben a szerzői akarat demonstrációjaként, mint az ellenpontos írásmód. És ezen a ponton a szimfónia egy *pianissimo* kettős fúgával halad tovább. Ez a kettős fúga két élettelen témára épül, amelyeknek ráadásul semmi közük sincs a korábban hallottakhoz vagy bármely evokatív zsánerhez, egyedül a bachi technikára hivatkoznak. (Schumann valóban tanulmányozta Bach művészetét 1845. eleji idegkimerültsége idején.)

A kezdet idealitása már messze van, az álmodat a fájdalmas szűkség váltotta fel. Lényegében ez a „kidolgozási rész”: sovány, szerkezetileg hiábavaló, kegyetlen, kissé neuraszténias, olyan, amin gyorsan túlesünk. Amikor a folyamat a 74. ütemben lehorgonyoz a c-moll dominánson, újra belép a főtéma, mi pedig máris felismerjük, hogy ez már a rekapituláció, minthogy a teljes nyitószakasz elhangzik újra (eredeti hangnemben), kivételt csak a párhuzamos dúrba való elmozdulás elmaradása képez.

Ez a tétel egészen szélsőséges példája annak, amikor a zsáner úgyszólván ráront a lineáris formára, és ezáltal a kontinuitás és a valóságosság között óriási diszharmonia képződik. Ebben az ellentmondásban képződik ugyan valamiféle intelligibilitással rendelkező szerkezeti mintázat – magyarul „van valami értelme” –, de alig kivehető. Emlékezetünkben leginkább szívbe markoló, varázsos és magával ragadó témája marad meg, az a momentum, ami addig és azóta is a romantika gesztusrendszerének fókuszában áll. Mindazonáltal a téma által elszenvedett hajótörés külső döntés következménye; nem magában a témában csírázik ki, hanem a szerzői beavatkozás hozza a nyakára. Ez a beavatkozás pedig egy borzalmas döntés következménye, olyan döntése, amely nem a vágyból, hanem a felelősségből, nem a testből, hanem a szociálisból, és nem a teljesség, hanem az áldozat tapasztalatából fakad.

Köztudott, hogy a téma visszatér a Fináléban is: elidegenítve és kifordítva. De maga ez a finálé is paradigmatis példája a schuman-



ni strukturálás nyilvánvaló rendezetlenségének, hiszen félúton ez is összeomlik és utat téveszt. Miről is szól ez az állandó összeomlás? Newcombnak arra a „cselekmény-archetípusra” való hivatkozása, amely a szerencsétlenségen való győzelemként jellemezhető, s amelyet Beethoven Ötödik szimfóniája demonstrál, helyütt egyszerűen nem ül meg, mert e cselekménytípus más eseteivel szemben a rendezett struktúra itt tökéletesen hiányzik. A Finálé cselekménye tulajdonképpen inkohereus.

Schumann egy pontozott karakterű és motivikájában távolról az általa annyira csodált schuberti „Nagy C-dúr” Szimfónia első tételének allegrójára emlékeztető témát vezet be a Fináléban. Amikor ez a szakasz megnyugszik a tonikán (a 46. ütemben), egy triolás motívum csendül fel, még erősebben megidézve Schubert alkotását. (Történetesen Donald Tovey – akinek példányát elemzésem során kezembem tartottam – maga is azt írta a margóra: „Ez a ritmika nem Schubert C-dúr szimfóniájára mutat-e?”) Itt elindul egy tökéletesen jelentés nélküli átvezető szakasz, melynek célja, hogy a textúrát az előrehaladó időbe vesse, anélkül, hogy bármiféle tematikus vonatkozással látná el. A legmegszokottabb eszközökkel él, lényegében hegedűfutamokra szorítkozik.

A 63. ütemben bizonyos okokból újra megjelenik az *Adagio espressivo* témája a brácsákon és a csellókon. Ez a téma a fejlesztésre és az előrehaladásra már eredeti környezetében sem volt alkalmas, mert zsáner, a legtisztább értelemben. Mégis állhatatosan visszatér és a tétel főtémájának újbóli megjelenését követően a „kidolgozási részt” újfent az *Adagio*-téma kísérteties felbukkanásai hatják át (például az első formatag inverze). Egyetlen ponton sem térhet azonban vissza a zsáner eredeti temporalitásában, a zene céltudatos nyugtalansággal siet tova.

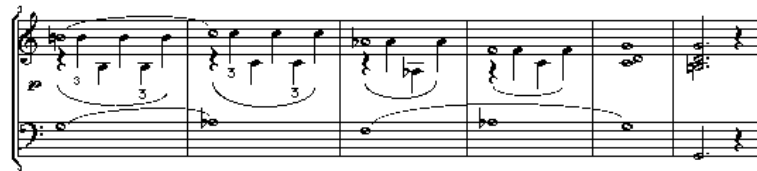
Elképzeltető lenne az *Adagio*-témát a Finálé melléktémájaként értelmezni, hiszen ez jelenik meg az első epizódban és ez bomlik ki a feldolgozási részben. Így a szimfóniának szabályos formát tulajdoníthatnánk. Sajnálatos módon azonban így szemet kellene hunyjunk a tétel mint struktúra nem kielégítő volta és az utolsó szakaszok rútsága fölött, el kéne hallgatnunk a mesterségbeli tudás gyengeségét érintő ítéletünket. Az utóbbiak helyett azonban megpróbálhatnánk a tételt valamiféle programmatikus szándék megidézéseként értelmezni. Úgy tűnik ugyanis, hogy – ha lehet hinni vázlatainak<sup>15</sup> – maga a komponista kívánta szimfóniájának ontológiai összeomlását tematikus céljává tenni.

A Finálé egy hírhedten aporetikus pontra fut ki. Az *Adagio*-téma benyomulásának hatása a klasszikus szonátatétel temporalitásai között fennálló ingatag egyensúly felbomlásában ragadható meg. Ha maga a lassú tétel egyszerűen azt demonstrálta, hogy a tiszta zsáner megnyilvánulásaira alkalmazva a progresszió formái rossz zenét

15 Lásd. J. W. Finson: *The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, Op. 61*, in *Journal of the American Musicological Society*, 1986, vol. 39, no. 1, 143–168. (Köszönetet mondok Jon Finsonnak, hogy felhívta a figyelmemet e vázlatokra.)

eredményeznek, akkor a Finálé a kompozíció testén esett sebet gyógyíthatatlanul tépte fel újra. Schubert, akárcsak Beethoven, még képes volt kiélvezni az idill és a dal pillanatait a sietős és céltudatos előrehaladás közepette is. A realista Schumann<sup>16</sup> az összebékíthetetlen elemek közé éket feszít. Schubert lírai témája helyett – amely alkalmasint motívumaira esik szét, anélkül, hogy gondja lenne ön-maga homályos visszaidézésére – Schumann inkább egy „melléktémát” választ, ami makacsul megtagadja, hogy bármiféle kidolgozás-sá vagy szekvenciális átvezetéssé alakuljon át; hiszen ez a melléktéma nem más, mint az a remekbe szabott evokáció, ami a harmadik tételből származik, és ami a kidolgozás és a progresszió tekintetében már ott is kudarcot vallott. Nem lehet jövője egy olyan folyamatnak, amely felforgatja önnön életszerkezetét.

A motivikus trivialitások hajszolása egyszerre nyugvópontra jut egy unisono C-n, ami aztán c-moll hármashangzattá értelmeződik át, majd szünetekkel tagoltan többször megismétlődik (2a kottapél-da). A 280. ütemtől pedig egy strófikus figura veszi kezdetét (2b kottapél-da), amely azoknak a páros-dallamoknak az egyike, melyeket sohasem lehet feldarabolni, csak ismételni, s amelyek a *chanson de geste* rövid formuláira emlékeztetnek. Minthogy a teljes tétel 589 ütem, ezután még sok, különböző jellegű esemény valósul meg a textúrában, ám így vagy úgy, de lényegében mindvégig ez az apró strófikus anyag ismétlődik, egészen a szimfónia kicsengéséig.



2a kottapél-da



2b kottapél-da

<sup>16</sup> „A romantika: realizmus” – fogalmaz Jacques Barzun (*Classic, Romantic and Modern* [1943], Chicago University Press, Chicago, 1975).

„Természetesen [a tétel] utolsó kétharmadának semmi köze a kezdetéhez: de arra sincs magyarázat, hogy miért is kellene összefüggniük” – jegyezte fel ceruzával Tovey. Bámulatba ejtő belátás ez a nagy analitikus részéről, hiszen nagyon is lenne rá okunk, hogy az – első harmadot meghatározó – szonátarondó-forma folytatódását keressük benne. E nélkül el kell ismernünk a tétel inkoheregens voltát. És éppen ez az inkoheregens szimfónia bizonyul a romantika egyik legjellegzetesebb megnyilvánulásának. A struktúra és a zsáner összehibézése helyett ez a szimfónia dekonstruálja a klasszikus forma mesterségesen fenntartott egységét, midőn a lírai és a progresszív idő ütközését realizálja, hogy aztán lehorgonyozzon a strófikus temporalitásban, ami az utcazenész temporalitására emlékeztet, akit a rendőrség folyton odébb zavar, és aki így folyton máshol folytatja ugyanazt.

Nyilvánvaló életképei közepette a szimfónia mond valamit magáról a jelképhasználat működéséről is: méghozzá arra konkludál, hogy a jelölő és a jelölt végeredményben elidegenedettek egymástól. Ahogyan Paul de Man jegyzi meg: „a dekonstrukció mindig arra irányul, hogy felmutassa a monadikusként tételezett totalitások rejtett illeszkedéseit és töréseit”.<sup>17</sup> A szimfónia maga is egy jelölő, jelöltje pedig egy allegória, amely az ideiglenesség és posztracionális indexével bír. A teljesség klasszicista mítoszát ígérve csak egy negatív álláspont elérését teljesíti.

„Tiszta temporalitásként a zenei »tárgy« tökéletesen nélkülözi a belső stabilitást – fogalmaz Alan Street. – Ez a tény a szimbólumtani rövidre zárás bármiféle eszméjét összezavarja, mind az anyag, mind az anyag feldolgozási módja tekintetében.”<sup>18</sup> Christopher Norris pedig még azt is megkockáztatja, hogy „maga a zene pozicionálja magát úgy, mint a *par excellence* allegorikus művészet”.<sup>19</sup> Schumann szóban forgó szimfóniájában az instabilitás allegóriájával találkozunk. És ebben a vonatkozásban ez a mű – dekonstruálva a zenen önnön technikai eszközeit – sokkal hatásosabban teljesíti ki a zene sorsát és rendeltetését, mint Clementi vagy Mendelssohn letisztult struktúrái, és a legmélyebben tárja fel a korszak temporális töréseit.

### Riffaterre és Dvořák: a zsáner jelzőtáblái

Michael Riffaterre számára a diegézis, a történetmesélés textúrája „a narratív és a deskriptív elem komplementaritása révén valósul meg”.<sup>20</sup> A deskripció valóságossága „olybá tűnik, mintha a szövegen kívüli valóságot tükrözné, de ezt a benyomást csak annak köszönheti, hogy megfelel egy grammatikai szabályrendszernek”. Valójában nem a szövegen kívüli valóságra vonatkozik. A nyelvtanilag

17 Paul De Man: *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979, 249.

18 Alan Street: *Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity*, in *Music Analysis*, 1989, vol. 8, nos. 1–2, 109.

19 Idézi Street, i. m. 103.

20 Riffaterre, *Fictional Truth*, i. m. xiii.

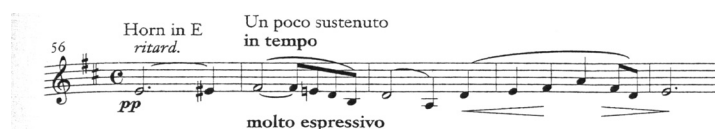
szabályozott szövegnek a deskripcióban való kiterjeszkedése nem annyira a külső világ megidézéséhez hasonlatos, hanem inkább olyan, mint egy szó definíciója: a deskripció nem mimetikus, hanem metalingvisztikus aktus. Egy leíró passzus igazságtartalma nem ellenőrizhető a realitás mentén. Nem úgy áll elő, mint valami önmagán kívülinek a reprezentációja, hanem úgy, mint ami éppen a fikcionalitás indexálása révén képes az olvasót bevonni egy részletgazdag megjelenítő-rendszerbe. Az irodalomban a fikcionalitás efféle jelző-táblái a nyelvhasználat különféle modorosságai és keresettségai is lehetnek.

„Az axiomatikus fogalmazás önmagában is elegendő, hogy [az olvasó] azt feltételezze, itt egy igazsággal áll szemben; és ez még akkor is működik, ha az olvasó saját tapasztalatai nélkülözik is a személyes példát” – fejtegeti Riffaterre. A leírás valóságossága az író és az olvasó cinkosságán nyugszik. E cinkosság nem annyira ahhoz hasonlítható, mint ami abban a szerzői kérdésben artikulálódna, hogy „a világ pontosan ilyen, nem igaz?”; hanem inkább abban a kérdésben manifesztálódik, hogy „miért is ne tekintenénk a világra éppen *ekként?*”.

Ez a fajta radikális nominalizmus, amelyben preegzisztens világvonatkozás és az olvasónak a preegzisztens világhoz való hozzátartozása nem jut szóhoz, egy kissé elkedvetlenítőnek tűnhet, ha a zene rendkívüli evokatív erejét kívánjuk tekintetbe venni. Ugyanakkor a zenei evokációnak a külső világhoz való viszonyát mindig is problémának tekintették. Éppen ezért gyümölcsöző eredményekkel kecsegtet az apodeixis (azaz az egyedi leírást valami általánosoként felmutató figura) jeleinek feltárása a zene területén. Ez a feladat egy az előbbieknél tipikusabb partitúra felidézését teszi szükségessé, egy olyanét, amelyben a zsáner egészen föltűnő módon emelkedik ki a textúrából. Dvořák Csellóversenyének első tételében található a szerző egyik legkedvesebb melódiája, azoknak a pompás dallam-invencióknak egyike, amelyeket Brahms olyannyira irigvelt a cseh muzsikusból. A szóban forgó dallam jó párszor feltűnik a tételben, többnyire a szólista révén, jöllehet a nyitó ritornell folyamán legelőbb az E-kürt intonálja (3a kottapéllda). E dallam stilisztikailag izolálódik a tétel többi anyagától. A tétel egésze ugyanis legnagyobb-részt moll-diatonikus és kromatikus. Főtémája alapformájában sem szimmetrikus szerkezettel, sem zárattal nem bír, s mind újra megváltozott formában tűnik elő, különösen a szólista improvizatív verziójában, később pedig a sietős allegro szakaszban. Amennyiben a tétel kontinuos struktúrával bír, e kontinuitás mindvégig ennek az aprócska témának a variációin alapul, a variációkat pedig átvezető szakaszok kötik össze, megalósítva így a *Satz* és a *Gang* szokásos váltakozását.

A főtémával szemben a csodálatos D-dúr melódia, amit „mellék-témaként” elemezhetünk, szimmetrikus lírai forma, lényegében pentatonikus. Mindig záratra fut ki, általában egy lágy, formulaszerű kadenciára. Az a körülmény, hogy elsőként a kürtön szólal meg,

arra emlékeztethet bennünket, hogy ezt a hangszeret tekintették az egzotikus elidegenítés legfőbb eszközének, mert a szabadtérre utalt, a nagy erdőségekre, esetleg a *Des Knaben Wunderhorn* varázsos versgyűjteményére. Éppígy, egy másik különösen evokatív romantikus versenymű, Brahms második zongoraversenye is a zsáner indexeként jelenítette meg a kürtöt (első tételében) és a csellót (a harmadikban).



3a kottapéllda

Vajon a Dvořák-darab a narratíva és a deskripció békés együttélésének példája, vagy inkább egymást kölcsönösen romboló összeütközésüké? Itt nem találkozunk a formafolyamatban olyanfajta összeomlással, mint Schumann-nál, annak azonban vannak jelei, hogy a zsáner egy másik szinten veszi igénybe a hallgatót, mint a darab egyéb rétegei. A tétel egésze egy hevenyészett szonátaforma, rövid kidolgozási résszel és igen terjedelmes visszatéréssel, amelyben a teljes kezdeti D tonalitású anyag – beleértve a „melléktémát” is – megszólal B-dúrba transzponálva. A narrativitás legfőbb biztosítéka a szonátaformában a visszatérés kezdete: hiszen ez az a pont, ahol a hallgató biztossá válhat a struktúra koherenciájában. A tétel rövid kidolgozási része, ami főként átvezető szakaszokból áll, impozáns oktáv-passzázzsal zárul, ami magába foglalja az elmaradhatatlan kromatikus skálát is. A visszatérést az erőteljes zenekari tutti hangsúlyozza, ám ami itt visszatér, az éppenséggel a „melléktéma”. A főtéma és annak folytatásai egyszerűen kimaradnak. Ez a fajta „fogatékos” visszatérés nem ritkaság a romantikus zenében (megjelenik példának okáért Chopin b-moll zongoraszonátájában is), ám, úgy tűnik, ebben a darabban a narratív struktúrának a zsáner által kieszközölt pillanatnyi legyőzését jelzi; és ennyiben van benne valami hasonló Schumann Második szimfóniájának folyamatához, még ha nélkülözi is annak szélsőségességét. A zsáner felidéző ereje egy pillanatra ellent tud állni a struktúra rutinjának.

Ez azért is lehetséges, mert Dvořák struktúrafolyamata valójában erőtlen. Ahol egy aprólékosabb és aggályoskodóbb komponista a főtémából eredeztetett vagy kivágott elemek szellemes feldolgozása révén építette volna fel az átmeneteket és a modulációkat, ott Dvořák megelégszik jelentés nélküli passzázsokkal, és leggyakrabban úgy vált hangnemet, hogy könnyed mozdulattal elmozdítja azt az enharmonikus választóvonalakon. Eljárása végül a rongyszőnyeg vagy a potpuri benyomását kelti. De éppen a struktúrafolyamat e gyengesége járul hozzá a valóságosság meggyőzőerejéhez a zsáner szerű szakaszokban, mert éppen a struktúra leggyengébb pontjai lesznek az apodeixis jelei, ezek terelik el a hallgató figyelmét a

temporális előrehaladásról, és ezek irányítják azt az érzelmi realizmus hangulati világa felé.

Minden alkalommal ez történik, de mi most csak az első esetet vizsgáljuk meg. A 46. ütemig az összes anyag a tonikai hangnemben szólal meg és nem történik kísérlet a modulációra. A következő ütemben váratlan akkord szólal meg (értelmezhető úgy is, mint a H szubdominánsára épített szeptimhangzat, de elfogadhatóbb, ha D-ben értelmezzük). Feltűnik ugyan néhány felületes idézettöredék a főtémából, de a következő szakasz – ami nem más, mint egy hosszadalmas, ritardandóval és diminuendóval D-dúrba kifutó zárlat – mindenekelőtt szintaktikai funkcióval bír (3b kottapélda). A tematikus jelleg fokozatosan elvész és egy lebegő kromatikus áramlás érvényesül a tulajdonképpen nagyon is egyszerű harmonikus anyagon, mintha csak kirügyezne benne a peremeken tenyésző kromaticizmus. Mindez egyfajta „keretkijelölő” gesztusnak tűnik, az elmozdulás jelének, ami arról tájékoztat, hogy a struktúráról a zsánerre, a progresszívről a lírai időre váltottunk át.



3b kottapélda

Az ilyen passzázsok afféle textuális indexek, amelyek az időfolyamat zárolását és a struktúrából a zsánerbe való átlépést jelzik. Egy ilyen gesztus persze nem alkalmas arra, hogy hozzájáruljon a kontinuitás érzetének fenntartásához; de a romantikus zeneszerző egyáltalán nem égi a vágytól, hogy egyesítse a progresszív és a lírai időt, hanem inkább arra törekszik, hogy elválassa a művéségben fogant struktúrát az álomszerű, időtlen pillanattól, azért, hogy így átugorhatóvá váljék az az időbeli szakadék, amelynek túlpártján az ipariális kultúrában máshogyan már elérhetetlen múlt várja. Az a múlt, amely telve van nosztalgiával, mítosszal és a népek szellemével.



### Csajkovszkij: fonál a szövedékben

Ha nem vennénk figyelembe, hogy Dvořákra milyen ellenállhatatlan hatást gyakoroltak a formai sibboletek, egy olyan tételt, mint amelyet az előbbiekben elemeztünk, könnyűszerrel rondóformának tekinthetnénk. Adott egy egyedülállóan emlékezetes zenei látomás, amely háromszor ismétlődik, és amelynek ismétlődései közé különböző típusú strukturáló elemek épülnek be. A látomás mindig ugyanaz és mindig zárt egység, csak a hangszerelés változik és legvégül, rutinszerűen, a hangnemiség. A látszat ellenére az, ami itt formafolyamatként lejátszódik, tökéletesen idegen a – visszatérő refrének által szerveződő – rondótól. Dvořák darabjának refrénje ugyanis nem csak temporális, de ontológiai értelemben is változást hoz magával, a kifejezés természetének megváltozásával jár együtt.

Struktúra és zsáner végeredményben összebékíthetetlennek bizonyulnak. A kísérlet, amely megpróbálta mindkettőt felölelni egyetlen textúrában, végül is a zenei koherencia lerombolásához vezetett. Még döntőbb rombolásról van itt szó, mint amilyen Schumann lefegyverző kapitulációja a Második szimfóniában. A zsáner – a valóságosság fikcióján alapuló cinkosság – rombolta le a szimfóniát.

Csajkovszkij Hatodik „Patetikus” szimfóniájának első tétele formai mintázatát tekintve meglehetősen hasonlít Dvořák imént elemzett tételére. Melléktéma helyett ez is egy sokatmondó zsáner-evokációt kínál, amit apodeiktikus jelek egész parádéja előz meg. A rekapituláció itt sem szokásos, a tétel egésze tehát újfent azt a benyomást kelti, mintha rondó volna. Mi több, ez a tétel nagyjából ugyanarra a két – a romantikus melosz közkeletű világából származó – témára épül, mint a Dvořák-tétel. A főtéma pedig intertextuálisan Beethoven Op. 13-as c-moll „Patetikus” szonátájára hivatkozik. Mind lassú, mind allegro változatában e téma a moll skála első három fokára koncentrált, nyílt végű és alkalmas a fejlesztésre (4a kottapélda). A melléktéma egy bágyadt pentaton dallam, amely sohasem változik és mindig lezárul (4b kottapélda). Mindez Dvořák darabjának témáiról is elmondható, az egyetlen különbség, hogy a Beethoven-kapcsolódás ott nem annyira nyilvánvaló. Csajkovszkij melléktémája egy olyan felirattal van megjelölve, amely nem annyira előadói utasítás, mint inkább egy elképzelt alany jellemzése: „tenderamente, molto cantabile, con espansione”. (Ehhez hasonló Mahlernél a „mit innigstere Empfindungen” és Elgárnál a „nobilmente”.)

Közismert Csajkovszkij bevallott nehézkessége a strukturálást illetően. Az ezzel kapcsolatos vallomást egy 1888-ban keltezett, Konsztantin Konsztantinovics nagyherceghez írott levele tartalmazza:

*Ami az ön alázatos szolgálját illeti, egész életében a forma általános kérdéseivel összefüggő alkalmatlanságának tudatától szenvedett... Roppanó mennyiség áll rendelkezésemre közbenső anyagokból: bélésekből, ám az*

összeszövésre szolgáló fonál nem kerülheti el a tapasztalt szem figyelmét, és nincs mit tennem ez ellen.<sup>21</sup>



#### 4a és b kottapéllda

Valójában nincs szükség különösebben tapasztalt szemre vagy fülre, hogy felfedezzük a fonalat Csajkovszkij szöttezésében, mert ez nála mindig nyilvánvaló és ismerős. A komponistáról írott nagyszerű könyvecskéjében Henry Zajaczkowski egy egész fejezetet szentelt az összefűző és kapcsolóelemek bemutatására, arra a következtetésre jutva, hogy „a legátfogóbb benyomás, amit zenéjéről szerezhethünk, úgy fogalmazható meg, hogy itt különálló szakaszokkal van dolgunk, amelyek egyszerűen össze lettek fűzve”.<sup>22</sup> Ugyanakkor éppen ez a szerző fedezi fel azt is, hogy az ügyetlenül összefércelt szöttesek szükségszerűek és kifejezetten szerepük van az egész összjátékában.

Zenéjének hosszadalmasságai gyakran ugyanannyira fortélyosan kimódoltak, mint amennyire kimódolt személyének alázatos szerénysége. A hosszadalmasság legtöbbször nagyon is megfontolt célt szolgál:

*A nagyívű melódia iránti vonzalma... számottevő akadályát jelentette annak, hogy akár csak közepes hosszúságú darabokat is »megfelelően« konstruálhasson meg. Témái önállóak: természetükből fakadóan tökéletesen kidolgozott entitások... Csajkovszkij dilemmái már jóval azelőtt felmerülnek, hogy elkezdené megkoncipiálni témáit, mert amint fellépteti azokat, e témák nyomában a legdogmatikusabb zárókádencia rangjára emelkednek... alkalmanként még legszerényebb összekötő eszközei is a zseni villámcsapásaivá alakulnak át.*<sup>23</sup>

Ezek a „szerény összekötő eszközök”, melyek tematikusan üres, repetitív, harmóniaiilag sovány, a kifejezés vonatkozásában pedig gyenge passzázsokat hoznak létre – és amelyek oly ismerősek a

21 Idézi H. Zajaczkowski, *Tchaikovsky's Musical Style*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987, 1.

22 Uo.

23 Uo. 2.

szerző összes művéből – meghatározott szerepekhez jutnak. A gyöngegség maga is jellé válik, a struktúrától való elmozdulást jelzi, afféle bizalmas közlés, amely titkos összekacsintásra hív.

*Alkalmassint, ha Csajkovszkij valaha is tökéletesítette volna a zenei formaegész zökkenőmentes létrehozásának valamely technikáját, akkor – nehezen képzelhetjük máshogy – ennek az ára stílusa bizonyos elemeinek elvesztése lett volna: talán figyelemre méltó melosza lett volna az ár, vagy mindent átható spontaneitása... Csapongó szerkezetei nem feltétlenül gyengék, mert az erőteljes érzelmkifejezés kulcsfontosságú összetevőivé képesek válni.*<sup>24</sup>

Zajaczkowski nagyszerűen ismeri fel, hogy a „hibák” az „emocionális igazságnak” szóló engedelmességből származnak. Így igazi apologétájává válik a nagy oroszoknak. Azt javasolja, legyünk elnézőek a gyenge szakaszokkal, azokért a csodálatos dolgokért cserében, amelyeket ezek jeleznek előre. Meggondolásaival Zajaczkowski talán még ennél is messzebbre mehetett volna. Csajkovszkij „figyelemre méltó” dallamai ugyanis valójában szélsőségesen egyszerűek és rutinszerűek. A szóban forgó szimfónia melléktémája például kifejezetten szabványszerű: nem más ez, mint kószálás a pentaton hangsoron, amely mindig csak mozdulatlan harmóniákhoz vezet, s amely egészként körszerűen ismétlődő bináris formát képez (aaba), mechanikus zárlattal. Pentatóniája, amely oly hasonló a Dvořák-concertóéhoz, a népdal és a gyermekmondókák melegségére és otthonosságára utal (még ha második dallamvariációja szofisztikáltabb is amazoknál).

E mű varázsa azért is figyelemre méltó, mert a hallgató képtelen benne azonosítani az „emocionális igazság” forrását. Magában a témában semmi olyat nem találhatunk, ami automatikusan magával ragadna ama bűvös varázserdőbe. A közvetlenség jelei: a kéz, amely átkarolja vállunkat és bizalmasan félrehív, hogy cinkos szövetségre lépjünk – mindez nem a melléktéma, hanem az azt megelőző tizenkét ütem tétje és eredménye. Csajkovszkij, mint minden igazi varázsló, akkor hajtja végre a trükköt, amikor a figyelmünk épp fókuszátlan. Ha csak magában állna, ez a melléktéma tökéletesen tartalmatlan volna. De attól a jellegzetes kerettől határolva, amely egy leálló óraszerkezetre emlékeztet, ez a szimpla kis anyag valami mélységes igazság víziójává lényegül át.

A D próbajel előtti *poco più animato* felirattól a zenét mindinkább egyetlen, végső soron a főtémából származó (és itt a-mollba transzponált) motívum uralja (5. kottapélda). Apró kromatikus elhajlások tűnnek fel (Zajaczkowski szerint ez egy nagyon is szokványos eljárás): a basszus lehajlik az Esz-re, a dallammotívum pedig a C-ről fellép a Cisz-re – egy bővített szext benyomását keltve, ami minden további nélkül a G-re irányuló moduláció előzménye lehetne. Ám ez elmarad, és az ismétlődő apró motívum fenntartja a zsongást, ami

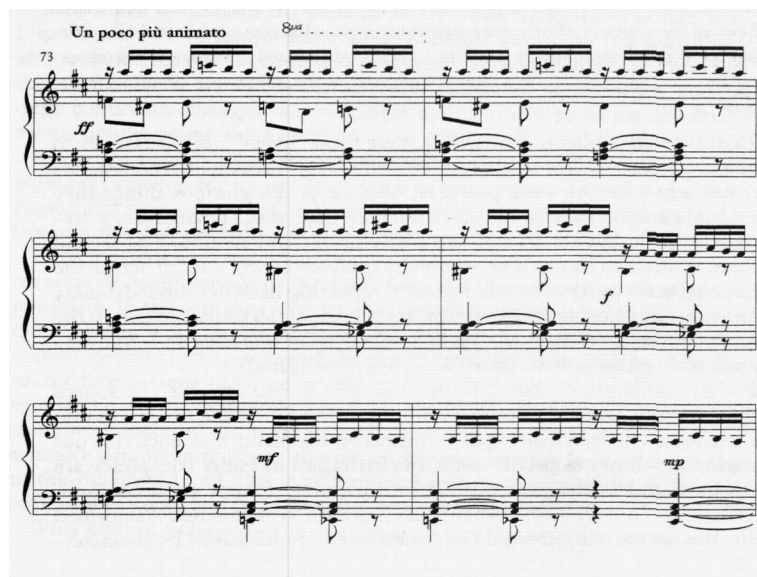
24 Uo. 46.

dinamikailag mind gyöngébbé válik, hangszerelésileg mind ritkábbá, tempójában pedig mind ernyedtebbé, míg végül a harmóniai karakter is elvész és a bővített szext egy D-dúr akkordra oldódik, a motívum pedig megszabadul az erősen modulatív Cisz hangtól, midőn lusta triolákká alakul át. Ekkor a brácsák – teljesen lemondva a tematikus kapcsolatról – mennyei felívelésbe kezdenek, ahhoz hasonlatos gesztust valósítva meg, mint ahogyan Wagner ábrázolja Brünnhilde ébredését, vagy mint ahogyan sejtelmekkel szövi át a *Tristan* harmadik felvonásának zordon hajnalát. Beáll a csend, és ekkor szólal meg a melléktéma. Nem G-dúrban, ahogyan arra a korábbi modulációs irány utalt, hanem egyszerűen D-dúrban; abban a hangnemben, amelyben a legutóbbi ismétlődő figura végül elhalt. Íme, előttünk hát az összes szokványos kellék: lassítás, halkítás, tematikai ritkítás, harmóniai kisiklás. Mindez arra szolgál, hogy a hallgatót felkészítse a fenséges látomásra. És itt már bármilyen dallam megtenné.

Egy ilyen textúrában a „nagy melódia” legalább annyira a kontextus terméke, mint amennyire a dallamkontúré. Rembrandt vagy Matisse fölragyogó koloritjai nem magukból a színspektrumokból származnak, hanem a szomszédos színtónusok összjátékából. A „nagy melódia” nem valami magában álló dolog, és ahogyan Adorno mondja, a dallam „a nagy szimfonikus művekben mindig másodlagos”.<sup>25</sup>

Érdemes vetnünk egy pillantást az allegro első részére, mielőtt lehorgonyoznánk a temporalitás felfüggesztésénél. A klasszika formaideáljában a főtémát követő *Ruhe* arra szolgál, hogy utat készítsen az eztán következő továbbvezetésnek (*Gang*), ami mindig progresszív temporalitást generál. Nos, a szóban forgó szimfóniában azt látjuk, hogy a főtéma tíz ütemes bemutatása után Csajkovszkij megindító kísérletet tesz arra, hogy hagyományos (fejlesztő és szekvenciális, modulációval bíró) átvezetést komponáljon (6. kottapélda, az első hegedűk szólamát közli). A mellékelt szakaszt követően majd minden ütemet skálákra és arpeggiókra épít: a forma iránti jószándék nem lehet kétséges.

25 Th. W. Adorno: *Mahler: A Musical Physiognomy* [1971], transl. by E. Jephcott, Chicago University Press, Chicago, 1992, 31.



## 5. kottapéllda

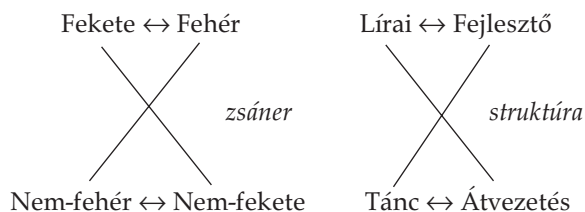
Csajkovszkijnak az a hajlama, hogy szívesen ír táncritmusra, egyfelől a balettműfajjal kapcsolatos tapasztalataira vezethető vissza, másfelől a francia zene befolyására. Ugyanakkor a temporalitás szemszögéből tekintve a tánc önmagában is nagyon érdekes mozgásforma, hiszen olyan aktivitás, ami mentes a progressziótól, és olyan struktúra, ami maga nem strukturál. A táncos mozgásának nincs kifejezett célja; a mozdulatsort a test-tömeg, a pillanat, az izomzati kiegyensúlyozás és a mozgásérzet határozza meg, és ezeken keresztül egyfajta fenomenológiai (de nem narratív!) stázis valósul meg. A táncmozgás a líra mélyéből tör fel, ám prozodiája nélkülözi a nyelvi tagoltságot. Ha egy zeneszerző valóban előrehala-

dó átvezető szakaszt akar írni – átlökvén a zenét a lírai stázisból az időbeli mozgásba –, akkor ajánlatos elkerülnie a táncmetrikát. Ám Csajkovszkij épp ez utóbbi csábításának enged szüntelenül.



6. kottapélda

Ezen a ponton hasznosnak látszik felvázolni a szimfonikus zene temporalitásának szemiotikai négyszögét (1b ábra). A szemiotikai négyszög egy igen régi logikai diagram, amelyet A. J. Greimas újított fel 1966-os *Strukturális szemantikájában*. Ezen az ábrán a horizontális viszonyok ellentéteket, a diagonálisak negációkat, a vertikálisak pedig deiktikus (azaz implikatív) viszonyokat jeleznek. A 1a ábráról leolvashatjuk, hogy a fekete a fehér ellentéte, a nem-fe fekete negációja, a nem-fehér a fehér negációja, a nem-fe fekete ellentéte a nem-fehér, a fekete implikálja a nem-fehéret és a fehér implikálja a nem-feketét. Ez a legegyszerűbb szemiotikai négyszög.<sup>26</sup>



1a és b ábra

A szimfóniában a téma és a fejlesztés viszonya ellentétes, bár mindkettő igényt tart szemantikai tartalomra: úgy, mint eredet és levezetés. Ami a téma – tehát a líra, hiszen a zenei téma mindenekelőtt lírai – negációját képezi, az nem a fejlesztés, hanem az átvezetés. Ez lehet ugyan fejlesztő jellegű, de többnyire egyszerűen aszemantikus, amint azt az előzőekben már tárgyaltuk. Az átvezetés természetesen előrehaladó, következésképpen ellentéte a tánc, amely szintén mozgalmasság, ám nélküli a fejlődést, és épp

26 Részletesebb tárgyalását lásd: A. J. Greimas: *Structural Semantics: An Attempt at a Method* [1966], transl. by D. McDowell, R. Schleifer and A. Velie, University of Nebraska Press, Lincoln, 1983, xxxi-xxxiii.; E. Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, 8.; R. Monelle: *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood, Chur, 1992, 244–250.



ezért a tánc a fejlesztés negációjának tekintendő. (Bármilyen tematikus kapcsolatokkal bírjon is, a táncmetrika mindig új evokációval szolgál.) A szisztéma bal oldala – a líra és a tánc – konstituálja a zsánert, jobb oldala a struktúrát. És ez szolgál magyarázatául Csajkovszkij progressziós szakaszainak gyöngeségét illetően: hisz azok – miközben átvezetések kívánnak lenni – valójában táncok, a zsáner evokációi.

Kevéssel a 6. kottapéldában megadott szakasz után leszálló nyolcadskála hosszú sora veszi kezdetét, legelőbb a csellók és bőgők szólamaiban (42. ütem), majd a fúvósok. Aszemantikus átvezetésnek kellene lennie, ahogyan az a klasszikus zeneszerzők nagykönyvében meg van írva. De Csajkovszkij nem elégszik meg ezzel a lehetőséggel, a skálák ellenpontosításaképpen könnyűjársú táncot komponál, a táncos lábakat megidéző vonóugratással (*saltando*) (7. kottapélda).



7. kottapélda

A következő szakasz lelkiismeretesen szekvenciális, ám a táncmetrum túlhatalma hatástalanná teszi a progressziót; ami struktúrává kívánt volna válni, zsánerré lesz, és a szimfonikus átvezetés célirányos lendülete betéved egy táncpizódába. A szóban forgó átmenet a továbbiakban sem vezet sehova, és – megszabadulván a progresszivitást illető kötelezettségeitől – szertelenül csap át egy újabb alkalmi evokációba, ezúttal a katonai fanfárt idézve meg (a 67. ütemben). E katonai tematika döntően a harmadik tételben fog felszínre törni.

A temporalitások párbeszédének ígérete, a lírai és a progresszív idő szisztematikus váltakozásának ígérete nem eredményezett többet, mint egy bájos *divertimentót*, amit az 5. kottapéldán látható elnyugtató zár le. Nem merül föl igazi „kapcsolódás”, igazi átvezetés, ami egyik témától a másikig, vagy ami a *Bewegung*tól a *Ruhe*ig vezetne. Épp ellenkezőleg: eme átvezető rész záró frázisa apodeiktikus index, és a 89. ütemben úgy kerül a téma bemutatásra, mint ami a létezés egy másik szintjéből hatolt be a textúrába.

David Brown, bár elemzési technikája tradicionális, maga is regisztrálja a szóban forgó átvezető szakasz nem-fejlődő jellegét:

*A klasszikus tételekben [az átvezetés funkciója nem más volt, mint hogy] a melléktéma irányába vezessenek... De ez az átvezetés... egyszerűen csak lehorgonyoz az új hangnemben és elszárítja a dinamizmus minden maradványát... Ez az átvezetés semmilyen ígérettel nem szolgál, sőt, úgy tűnik, már minden véget ért, és az, ami még következhet, nem lehet több,*

*mint hiátus vagy a rákövetkezés negációja. Ami ebből következik, az pontosan az, amit az átvezetés már jelzett is: egy melléktéma, amelyben a harmóniai mozgás minimalizálva van és az akkordikus lendület a nullával egyenlő, hiszen az egész alig több, mint egy feldíszített D-dúr hármashangzat.*<sup>27</sup>

A kidolgozási rész, amely hirtelen tör rá a semmittevésre, nem több, mint egy élettelen és rutinszerű fugato – Schumann fent tárgyalt tételét juttatva az eszünkbe. A *feroce* jelölés sem leplezheti a tényt, hogy ez itt nem a temporalitás kimozdításának, hanem a szimfonikus forma előírásainak, magának a szimfonizmusnak a mozzanata, azaz a szerzői közbeavatkozásnak – a romantikában oly sajátossá vált – pillanata. (Egészen pontosan a helyzet az, hogy a szimfonizmus indexei itt rá vannak bízva a rutinra, így végül is nem annyira a szimfónia jelei, mint inkább a semmié.) Ami ezután a kidolgozási részben folytatódik – a „fátum”-téma parádéja: a trombiták és fagottok által intonált leszálló skála, ami a tradicionális orosz rekviemből származik és ami itt katonai indulóvá gyorsul –, az szándéka szerint a csúcspontig jutó fokozás megvalósítása: olyan eszköz ez, amelynek a szóban forgó komponista különösen is nagy szakértője. A csúcspont után van összeomlás is: nyilvánvalóan apodeiktikus. Ebben az összeomlásban az allegro-téma kromatikus formában tűnik elő, s minthogy minden egyes lépése – nem csak az utolsó lelépés – kisszekund értékűvé transzformálódik (234. ütem), hasonlatossá lesz az ún. *pianto*-témához.<sup>28</sup> Ez a kromatikus anyag kerül kidolgozásra egy végső nagy őrjöngésben, mígnem a csúcsponton rekapitulál a főtéma, amelynek kromatizált frázisaira egy ugyanolyan kromatikus figuráció felel, elorozván a figyelmet az előbbbitől (244. ütem). Miért olyan fontos ez a *pianto*, és miért bomlik ki ebből egy csúcspont?

A csúcspont, akárcsak a melodikusság, a későromantikus zene legfőbb árucikkeinek egyikévé vált. Ahogy Busoni jellemezte ezt a repertoárt: a romantikus zenemű „eléri a csúcspontot, majd csalódottan és csalódást keltően újrakezdi alulról”.<sup>29</sup> Általános nézet, hogy Csajkovszkij a „kitöltés” efféle szakaszaira gondolva beszélt a gyenge tematikus kapcsolódásokról. Az érdekes itt az, hogy éppen egy ilyen zajos és bombasztikus pillanat bizonyul „kitöltésnek”. A komponistát vagy a csúcspont nem érdekli, vagy a rekapituláció, amit a csúcspont felékesít. Mert itt valami olyasmi jön, ami őt sokkal inkább magával ragadja, olyasmi, amivel szemben minden akarat megsemmisül, olyasmi, aminek meg kell adnunk magunkat. A „fátum”-téma az, ami igazán fontos; végül is ez az, amit a vonósokon megszólaló *pianto* sirlalmi már beharangoztak, és amit egy domináns orgonapont felett a teljes zenekar tragikus önfeledtséggel vezet

27 David Brown: *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Vol. 4., *The Final Years. 1885–1893*, Gollancz, London, 1991, 448.

28 Itt Monelle könyvének egy korábbi fejezetére utal, amelyben a barokk repertoárban elemezte a fájdalmas-kromatikus *pianto*-motívumot. (A ford.)

29 Idézi Adorno: *Mahler*, i. m. 43–44.

aztán elő, miközben a rezek teátrálisan szembeállítják vele a *pianto*-témát (*marcato* és *forte possibile*).

A szimfonikus rutin – a felelősségteljes állampolgár ama nagy zsarnoka – itt a legrosszabbat arcát mutatta. A zsáner érzelmi realizmusa, ami a „fátum”-téma parádéjában és végül a melléktéma visszatérésében testesült meg, lerombolta a felelősségteljes struktúrát, a szonátaforma kollektív mozzanatát, magának a társadalmiságnak az indexét. Ebben a tételben a struktúra semmi más, mint ama külső Másik, amely felé a zene lemondóan integet. És ehelyett a valószerűség dimenziója a szubjektum és objektum színlelt uniójának bizonyul, a csalárd őszinteség protesztjének, a balhit skandalumának.

Maga a komponista állítja darabjáról, hogy „minden művem közül határozottan a legjobbnak tartom, és különösen is a *legőszintebbnek*”.<sup>30</sup> Mindebből arra következtethetünk, hogy a zeneszerző végül is a szöveg szubjektív fókuszába helyezte önmagát, mintha önmaga, az ember Csajkovszkij, lenne annak jelöltje. Ez az elsődleges illúziója ennek a szimfóniának. A szimfonikus forma irányában mutatott eredménytelen gesztusai – mármint ami a progresszió és a logika mozzanatait illeti – elfedik azt a tényt, hogy nem mással van dolgunk, mint egy összetört szív irtózatossága és szenvedélyteli *cri de coeur*-jéről. Személyes testamentumként közelítve hozzá hatalmas mesterműnek bizonyul. De az allegória mesterének szemében nem tűnt másnak, mint „sekélyes és extrovertált, elviselhetetlenül homofon munkának”.<sup>31</sup>

Ez a szimfónia olyan valakinek a szívbeli panasza, aki már elvesztette a szívét, akit a szubjektivitás túlhatalma önnön csapdájába zárt, olyan, aki már nem egy beszélő szubjektum, mert már nem több egy *cri de coeur*-nél. A romantikus művész számára mindig is az volt a nagy kísértés, hogy a szöveg szubjektumával azonosítsa önmagát. A modernitás feladata nem más volna, mint elvitatni ezt az azonosítást.

### Struktúra és zsáner

A 19. századi zenének kétféle jelkészlete volt: az egyik arra szolgált, hogy kiváltsa a hallgatóból a cinkosságot az expresszív zsáner valószínűségét illetően, és hogy izolálja a realisztikus evokáció szakaszait; a másik jelkészlet pedig a struktúra integritását kellett hogy szavatolja. Ez a két metaszéma a zenei művekben egyfajta kettős tudatot, avagy skizofréniát hozott létre, a következménye pedig nem a valószínűség (a *verisimilitudo*) 19. századot jellemző témáinak és e témák jelkészletének meggyengülése lett, hanem éppenséggel annak mérhetetlen megerősödése. Mindez nem utolsósorban e jelkészlet individualizálódása révén esett így. A szóban forgó skizofrénia

<sup>30</sup> Idézi Brown Csajkovszkijnak unokaöccséhez, Bob Davidovhoz írott levelét, 443. – Csajkovszkij kiemelése.

<sup>31</sup> Idézi C. Floros Mahlertől, Natalie Bauer-Lechnerhez írott leveléből (*Gustav Mahler: The Symphonies* [1985], transl. by V. Wicker, Scholar Press, Aldershot, 1993, 276.).

természetesen nem pszichológiai természetű, hanem textuális – ahogy Riffaterre mondja, nem a pszichoanalízis, hanem a szemana-lízis révén férhető hozzá.

Riffaterre nyomán megállapíthatjuk, hogy a valóságosság sokkal inkább bizonyos textuális jelekre irányuló rezonancia, semmint az ismert külső valóság megidézése. Mi több, azok a kulturális elemek, amelyek a leíró szintagma jelöletei, addig a pillanatig talán nem is léteztek az adott szociolektusban, mégis apodeiktikusan tudnak működni, mert a szöveg úgy instruálja az olvasót, hogy értelmezze őket apodeiktikusan. Olyan irodalmárokkal összehasonlítva, mint Todorov és Beer, Riffaterre egy tökéletesen nominalisztikus világot fest elénk. Megfontolásai annyiban ütköznek az előbbiekével, amennyiben azok úgy gondolják, hogy a műben megidézett világ az olvasó előtt már ismert, aki épp ezért tulajdonít a zsánernek valóságosságot és válik a szöveg tettevé. Mindkét nézőpont igencsak megvilágítónak bizonyul, ha a zenére alkalmazzuk. Bármily áhítatra indítónak is tűnik Dvořák fokozhatatlan szépségű dallama, tagadhatatlanul bizonyos konvencionális jeleket követve ragadjuk meg kifejezőmódját. Ecsodálatos megidezés emocionális igazságát illető meggyőződésünket – ami összefüggésben áll saját érzelmi tapasztalatainkkal – Riffaterre az artistikus illúziókeltés részének tekintené. A leírásnak „meg kell felelnie a valóságról alkotott konszenzushoz”, ám ez a konszenzus teljességében „nyelvileg kódolt”. A diegetikus igazság nem az olvasó tapasztalati horizontjából származik, hanem *belép* abba. Ez „performatív esemény, amelyben az olvasó a szöveg plauzibilitását ráalapítja önnön tapasztalataira”.<sup>32</sup> Igen figyelemreméltó, hogy a zsáner valóságosságát a narratíva időfolyamának radikális felfüggesztése jelzi, egy hirtelen megállás, amit bizonyos konvencionális formulák artikulálnak. Az evokatív igazság „adja meg a narratívának a valóságosság tekintélyét, miközben megszünteti vagy felfüggeszti a narrativitás legalapvetőbb jellemzőjét, az idődimenziót”.

(Veres Bálint fordítása)

32 Riffaterre: *Fictional Truth*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, xiv.