

Grabócz Márta
Az MTA külső tagja

Kétféle zenetudomány? A formától a kollektív emlékezetig (invariánsok, memóriakutatási hipotézisek)

Akadémiai székfoglaló
2023. április 17. 11 óra
MTA székház, Díszterem, I. em.

Absztrakt

Az elmúlt negyven évben a zenetudomány nagy változáson ment át: a társadalom- és természettudományok fejlődését követve integrálta azok bizonyos kérdésfeltevéseit, módszereit (lásd pl. „cultural studies”, kognitív zenepszichológia, zoo-muzikológia, bio-muzikológia, neuroesztétika, toposzelmélet, zeneszemiotika, zenei narratológia, „performance studies”, feminista zenetudomány, digitális zenetudomány, vázlat- vagy keletkezéstörténet-tanulmányozás, zene és idegtudomány stb.).

E sokféleséget figyelembe véve az előadás címében felvetett kérdés polarizáló és kissé provokatív, de a fent felsorolt irányzatok két nagy csoportba sorolhatók. Az egyik típusú megközelítés a zenei paramétereket, a mérhető és formai törvényszerűségeket tanulmányozza, míg a másik a történeti-társadalmi kontextust figyelembe véve, a zenei kifejezést is vizsgálva, kapcsolatot teremt a társadalom eszmevilágával, életével, valamint az antropológiai kutatások legutóbbi eredményeivel.

E sorok írója harminckét éve szembesül azzal, hogy a kifejezés és a jelentés mellett elkötelezett zenetudomány valóságos „harc”: az „esztétikai agnoszticizmus” (ld. Ujfalussy, 1962) ellen vívott mindennapos küzdelem. A legtöbb nyugat-európai országban és az Egyesült Államokban a szakmai műhelyek az említett két tendencia mentén válnak szét, néha a tanításban, kutatásban jelentkező vitákkal.

Az előadás első része a fenti alapkonfliktus jelenkori előtérbe kerülését, a dualizmus mai megnyilvánulási formáit mutatja be, illetve főként a második csoport, a „kontextuális és expresszív megközelítés” új elemző módszereire és eredményeire koncentrálna. Ezen elemzések egy része az Arisztotelész óta ismert retorikai közhelyfogalmat, mint típust tekinti egyik kiindulópontjának, azt, amit Kelet-Európában „intonációnak”, Nyugat-Európában, Amerikában pedig „toposzelméletnek” neveznek. Az utóbbi két évtizedben ezek vizsgálata jelentősen kibővült: egyrészt a zoo-muzikológiai, etológiai „univerzálák” kutatásával, másrészt a kortárs zene új kompozíciós folyamatainak feltárásával, amelyeket a komputeres hangelemzés, a természeti jelenségek hanganalízise inspirált (STU/Semiotic Temporal Units, archetipikus formálások, hangzó naturalizmus, stb.).

Az előadás második része a kollektív emlékezet fogalmára építve egy új kutatási témát vázol fel. Az ezredforduló óta érdekes párhuzam figyelhető meg a zenei típusok vizsgálata (az emberi- és az állatvilágbeli invariáns zenei formák, zenei folyamatok feltérképezése) és a kognitív idegtudomány bizonyos, a mentális tárgyak és kulturális reprezentációk *állandóságára* koncentrálna felismerései között. Stanislas Dehaene 2007-ben megjelent munkájában fejezetet szentel „A kulturális formák egyetemességének” illetve a kulturális invariánsok problémájának. J.-P. Changeux-t idézi, aki a neuroesztétikáról tartott előadásában az emberi kultúra dimenzióinak rendkívüli, de *nem végtelen* sokféleségét hangsúlyozza. Dehaene a „kulturális tárgyak” invariáns jellegéről szóló elméleteket

tekinti át (Lévi-Strauss-tól, Chomsky-n, Dawkinson és Sperberen át egészen Brownig), és az alábbi következtetésre jut: „[...] Természet és kultúra szorosan összefonódik. Evolúciós történetünk a genetikai örökségünk révén egy részben ugyan módosítható, ám korlátokkal rendelkező agyi architektúrát határoz meg, amely *behatárolja a megtanulható kulturális tárgyak terét* [...]”.¹

Ezekre a hipotézisekre építve indult 2022-ben a Strasbourgi Egyetem és a caen-i emlékezetkutatással foglalkozó neuropszichológiai laboratórium (NIMH) együttműködésével egy interdiszciplináris kutatás, amely főként a Szabolcsi-féle *Musica Mundana* zenepéldáit használja majd fel az „epizodikus” és „szemantikus” zenei emlékezet vizsgálatánál.

Tisztelt Elnök úr, tisztelt Osztályelnök-helyettes úr,

Tisztelt egybegyültek, kedves kollégák!

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani a Zenetudományi Intézet jelen és múltbeli igazgatóinak, valamint azoknak a kollégáknak, akik az elmúlt harminckét évben lehetővé tették számomra a kapcsolattartást a magyar muzikológiával, ugyanis a „lelki és szakmai kétlakosság” nem könnyű műfaj. Továbbá, mint azt az összefoglalóban jeleztem, az elmúlt három évtized alatt megélt szubjektív tapasztalataimról fogok beszélni akkor, amikor a zenetudomány címben említett kettős jellegére utalok, jóllehet a muzikológia mai sokrétűsége és fejlődése tagadhatatlan. A társadalom- és természettudományok fejlődését követve a zenetudomány is integrálta azok bizonyos kérdésfeltevéseit, módszereit (lásd pl. „cultural studies”,² kognitív zenepszichológia, zoo-muzikológia, bio-muzikológia, neuroesztétika, toposzelmélet, zeneszemiotika, zenei narratológia, „performance studies”,³ feminista zenetudomány, digitális zenetudomány, vázlat- vagy keletkezéstörténet tanulmányozása, zene és idegtudomány, zene és ökológia, stb.).

¹ *Les Neurones de la lecture*, 2007, 198.

² A zene és társadalmi környezetének tanulmányozása.

³ Interpretációelemzés.

I. Kétféle zeneértelmezés az esztétika történetében, a zenetudományban

Mindezek ellenére ma is nagyon erősen érezhető az az Ujfalussy József által 1962-ben pontosan megfogalmazott diagnózis, amely szerint „napjainkban a zeneesztétika válságával kell számot vetnünk: az esztétikai agnoszticizmussal és az ezekre válaszoló haladó álláspontokkal”.⁴ Ujfalussy a „zenemagyarázat történelmi dilemmáit”, az „esztétikai tanácsstalanságot” az ókori filozófusoktól vezeti le, de e kettős, konfliktusos zeneközelítés az európai zenetörténetben végig megfigyelhető.

1. ábra: A zeneértelmezés kettős megközelítése az ókortól a 20. századig

| <u>Zenei formalizmus</u> | <u>Tartalomesztétika</u> |
|--|---|
| Püthagoras Kr.e. 5. szd. Jean-Philippe Rameau 18. szd Edouard Hanslick 19. szd Heinrich Schenker 20. szd Zenei « szemiológia » J-J. Nattiez, N. Meeùs stb. (1980 ->) | Platon, Arisztotelész Kr. e. 5. sz. – 4. sz. Jean-Jacques Rousseau 18. sz. Liszt, Berlioz stb. 19. sz. Arnold Schering, H. Kretzschmar 20. sz. Zenei jelentés, zenei szemiotika E. Tarasti, R. Hatten, R. Monelle stb. (1985 ->) |

Rövid emlékeztetőül: az egyik típusú megközelítés a zenei paramétereket, a mérhető és formai, immanens törvényszerűségeket tanulmányozza, míg a másik – a történeti-társadalmi kontextust figyelembe véve – a zenei kifejezést is vizsgálva, kapcsolatot teremt a társadalom eszmevilágával, életével, az egyes korok „kulturális egységeivel”.⁵ Az igazi nagy

⁴ Ujfalussy József: *A valóság zenei képe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962), 5.

⁵ Vö. Umberto Eco: *La production des signes* (Paris: Livre de Poche, 1992 [1975]), 55–56, („Expression et contenu” c. fejezet).

konfrontáció, a vita paroxizmusa az abszolút zene és a tartalomesztétikai igény közt 1854–55-ben zajlott, Hanslick és Liszt párviadalában. Ujfalussy-t idézem:

„Eduard Hanslick híres könyvében (Vom Musikalisch-Schönen, 1854) goromba nyíltsággal azonosítja a műalkotás tartalmát tárgyával. (...) Kijelenti, hogy a zene csak pusztán hangzásélményeket nyújt, nem pedig érzéseket és affektusokat. (...) ‘A zene tartalma: hangozva mozgó formák’ – oldja fel a tartalmat metafizikus véglegességgel a formában. (...) [Hanslick szerint] a valóság és a zene között vajmi kevés, vagy éppen semmi összefüggés sincs”.⁶

A II. világháború után Európában, 1950-től, az akkori kortárs zenében főként a matematikai (szerialista) tendenciák, míg a zenetudományban a pozitivista, filológiai közelítések domináltak.

II. Intonációelmélet, toposzelmélet 1970 után

Az 1970-es években viszont a világ két különböző pontján (Kelet-Európában és az Egyesült Államokban) – egymástól függetlenül – egy-egy olyan folyamat indult el Charles Rosen és Leonard Ratner klasszikus zenéről szóló könyveivel,⁷ illetve Szabolcsi *Musica Mundana* lemezalbumával (1975, Hungaroton), Ujfalussy és Szabolcsi munkáival,⁸ és az aszafjevi kiindulású intonáció-elmélettel, amely a kifejezés-típusokat is figyelembe vette a zenék elemzésekor (2. ábra).

A mai toposzelmélet amerikai atyja, Leonard Ratner, gyakorlatilag ugyanazokat a barokk-klasszikus zenei típusokat sorolta fel 1980-ban, mint Szabolcsi Bence a halála előtt rögzített *Musica Mundana*-ban 1973-ban (3. ábra).

2. ábra: Az intonációelmélet és a toposzelmélet első teoretikusai

| Intonációelmélet | Toposzelmélet |
|------------------|-----------------------|
| Borisz Aszafjev | Leonard Ratner |
| J. Jiránek | Kofi Agawu |
| V. Karbusicky | W. J. Allenbrook |
| Ujfalussy József | R. Monelle, R. Hatten |
| E. Tarasti, stb. | C. McClelland, stb. |

⁶ Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, id. mű, 168.

⁷ Charles Rosen: *The Classical Style* (New York: Viking Press, 1971); Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer, 1980).

⁸ Ujfalussy József: „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben”, *Zenetudományi Tanulmányok. V., W. A. Mozart emlékére* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1957), 111–159; idem: *Az esztétika alapjai és a zene* (Budapest: Tankönyvkiadó, [1968] 1978); idem: „Zeneesztétika” *Bevezetés a marxista esztétikába* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1978); idem: „Zene és valóság” *Zenéről, esztétikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980); Szabolcsi Bence: *A melódia története* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1950, 1957).

3. ábra: Ratner és Szabolcsi típusai

| Leonard Ratner (1980) | Szabolcsi Bence (1975) |
|--|---|
| <p>1) Tánc típusok: menüett, passepied, sarabande, allemande, polonéz, bourrée, kontratánc, gavotte, siciliano, gigue;</p> <p>2.) Indulók;</p> <p>3.) Különböző stílusok: alla breve, alla zoppa, amoroso, aria, briliáns (virtuóz) stílus, cadenza, Emfindsamkeit (ézelmesség), fanfár, francia nyitány, vadászat, tudós/kontrapunktikus stílus („learned style”), <i>ombra</i>, stb.</p> | <p>1.) Ritmus és varázslat (a Természet hangjai; primitív ritmusok)</p> <p>2.) Táncritmusok (gagliarda, polonéz, polka; menüett, Ländler, keringő; verbunkos; alla turca)</p> <p>3.) Az utca hangjai</p> <p>4.) A megnövekvő dallam</p> <p>5) „Marseillaise”-típus; a Mozart-jelige; az Eroica-típus</p> <p>6) Két zsoltdallam-típus</p> <p>7) Vaudeville-chiuseria</p> <p>8) Dobbantó tánc (estampida), refrén, körtánc, rondó;</p> <p>9) Varázsenek, bűvölés</p> <p>10) Vadászat (caccia, galopp stb.)</p> <p>11.) Sirató, lamento, gyászzene</p> <p>12) Szabadságzenék</p> <p>13) Vezérmotívomuk (Mozart, Beethoven, Verdi)</p> |

(A pontosság kedvéért: Szabolcsi kivételes lemezgyűjteménye a magyar tudós halála után két évvel, 1975-ben jelent meg a Hungarotonnál 301 zenei példával, Mátyás János, Szerző Katalin és Forrai Milós gondos munkájának eredményeként).

A Ratner-féle toposz-terminus használatára vonatkozóan pedig elmonhatjuk, hogy e fogalom eredete a retorikai hagyományban az „*inventio*” (a feltalálás), azaz a szónoklattan első része. „A toposzok tulajdonképpen érv-források, vagyis olyan ‘helyek’ [közhelyek], ahonnan érveket vehetünk” – Pécseli Király Imrét idézve.⁹

1990 és 2005 közt az Egyesült Államokban és Angliában a toposzelméletet felvállalóknak, illetve az azzal elemző zenetudósoknak komoly küzdelmet kellett megvívniuk. Az alábbi muzikológusok munkáira gondolok: Leonard Ratner, Kofi Agawu, W. J. Allenbrook, R. Hatten, S. McClary, C. McLelland és E. Sheinberg. Európai követőik közül az alábbi neveket

⁹ Pécseli Király Imre: *Bevezetés a retorikába két könyvben* [1612] (Budapest: Anyanyelvpolók Szövetsége, Trezor Kiadó, 2017), 25, (Latinból magyarra fordította: Constantinovitsné Vladár Zsuzsa).

említhetjük: E. Tarasti, R. Monelle, D. Mirka, J. Grimalt, N. McKay, J. Hellaby, Malgorzata Gamrat, Malgorzata Pawlowska, stb.¹⁰

Röviden idézek egy-két megnyilvánulást a Ratner-követők főbb könyveiből, cikkeiből.

4. ábra: A toposzelmélet kezdetének kihívásait jelző főbb munkák

Kofi Agawu: „The Challenge of Musical Semiotics,” In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford University Press, **1998**), 138–60.

————— „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects.” In *Passagen/IMS Congress* (Zürich: Bärenreiter, **2008**), 38–69.

Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, PUP, **2000**

Robert Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, IUP, **2004**.

Nicholas McKay: „On Topics Today,” *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2 (**2007**)

Susan McClary: „The Sense of Music: Semiotic Essays” (review), *Notes* (January **2001**) 58 (2): 326–328.

A frontális támadásokra lehet jó példa Nicholas McKay brit zenetudós McClary-idézete 2007-ben (McKay cikkének címe: „Hol tart ma a toposzelmélet?” – [„On Topics Today”]):

„Susan McClary – R. Monelle *The Sense of Music. Semiotic Essays* című könyvéről szóló 2001-es recenziójában a régi zenetudomány, azaz a formalista elemzés *karikatúráját* mutatja be, amelyet egy ‘Asperger-szindrómás autista diszciplínaként’ ábrázol. Ez utóbbi képtelen felismerni a zene gesztusaiban vagy hangjaiban kódolt kifejező szándékokat. [...] A formalista iskola hívei általában ‘vakok a társadalmi jelentésekkel szemben’, és azokat saját összefüggés-hálózataikkal helyettesítik, amelyek a ‘numerológia és az asztrológia’ bonyolult rendszereire emlékeztetnek.”¹¹

A Ratner-tanítvány Kofi Agawu (a Princeton és a CUNY egyetemek tanára) 2007-es munkájában további fogalmakat is bevezet az új szemlélet védelmében, mint például a *toposz-kompetenciát*.

„Úgy ismerni a toposzokat, mint az anyanyelvünket [avagy: a toposzok nyelvén beszélni], bizony ritka adottság! Mi mással lehetne magyarázni, hogy a klasszikus korszak általános repertoárjának mimetikus tulajdonságai oly sokáig elkerülték a zenetudósok figyelmét? [...] A pedagógiai kihívás tehát az, hogy a nyelvi képességek elsajátításához hasonló módon, az adott kultúrában való elmélyülés révén elősegítsük és bátorítsuk a toposz-kompetencia elsajátítását oly módon, hogy a zenén, a beszéden, a színházon és a táncon keresztül éljük meg és lélegezzük be a tizennyolcadik század világát.”¹²

¹⁰ E téma részletes bemutatását ld. az alábbi cikkemben: „Jelentés és narrativitás a zenében: rövid áttekintés”, in Grabócz Márta: *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2023), 17–65.

¹¹ Nicolas McKay: „On Topics Today,” *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, n° 4, 2007. Gesellschaft für Musiktheorie (2008. január), <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/0124/0124.html> (utolsó megtekintés: 2022. május 2).

¹² Kofi Agawu: „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects” In *Passagen/IMS Congress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge*, ed. Laurenz Lütteken and Hans-Joachim Hinrichsen (Bärenreiter: Zürich, 2008), 38–69.

E sorokból is érződik a magyar zeneesztétika 1960-as-70-es évekbeli módszereivel való rokonság. Szabolcsi Bence hasonlóan fogalmazott 1968-ban *a zenei köznyelv* kapcsán.

„Miért is fontos a zenei köznyelv kérdése? Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történeti háttér; s talán még több mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, ‘színrehozza’, az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszerűvel a mindig-jelennel, az egyéni az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja. Szorosabban fogalmazva: *zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenei stílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a ‘középső’, átlagos, a ‘névtelen’ műveket kortársakként, közös ‘jelrendszerben’ egyesíti*” (kiemelés tőlem, G.M.).¹³

A kelet-nyugati párhuzam megvonását az is segíti, hogy az intonáció és a toposz definíciója szinte 80%-ban egyezik, ha Ujfalussy és Ratner vagy Monelle meghatározásait hasonlítjuk össze.

Mivel Ujfalussy leírásai ismertek,¹⁴ itt Ratner toposz-bemutatóját idézem 1980-ból, ismét a párhuzam hangsúlyozása végett.

„A korai 18. század zenéje a vallási szertartásokkal, a költészettel, a drámával, a mulatságok zenéjével, a táncsal, az udvari ceremóniával, a katonasággal, a vadászattal, sőt a társadalom népi rétegeivel való kapcsolatának köszönhetően *jellegzetes zenei alakzatok gyűjteményét* alakította ki, amely gazdag örökséget biztosított a klasszikus kor zeneszerzői számára. Ezen képletek némelyikét különböző affektusokkal és érzelmekkel társították, mások pittoreszk, leíró vonásokra tettek szert. A zenei diskurzus alanyaiként *toposzoknak* nevezzük őket. A toposzok megjelenhetnek akár teljes darabok formájában, vagyis *típusként*, de megjelenhetnek témaként vagy egy darab formarészeként, azaz *stílusként*”.¹⁵

Raymond Monelle 2007-es definíciója szintén igen közel áll Ujfalussyéhoz:

„Napjainkban a *toposzokat* azon dallam- és ritmustöredékekkel, hagyományos formákkal, vagy azon hangszínbeli, illetve harmóniai vonásokkal azonosítjuk, amelyek a társadalmi vagy a kulturális élet egyes elemeit jelölik, vagyis például olyan témákat, mint a hősiesség [férfiasság], a természeti táj, az ártatlanság, a panasz stb.”¹⁶

A toposz és intonáció-elmélet rövid bemutatásával az volt a célom, hogy rávilágítsak az 1970-es években a világ két pontján elindult változások egybeesésére. Tehát teljesen jogosnak tűnik az, hogy a Kofi Agawu által 2009-ben publikált toposz-listát Szabolcsi zenei példáival illusztráljam.

¹³ Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása: a századvég és a századforduló Közép-Európában* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1968), 8.

¹⁴ Lásd például: „Zene és valóság” in *Zenéről, esztétikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 164–165 (3. alfejezet: „Intonáció és zenei típusalkotás”). Továbbá: *A valóság zenei képe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962). Ld. például „Bevezetés”, 15–17. o.; VII/3/d fejezet: „A zenei képlet intonációs jelentése”, 118.; VII/5 fejezet: „Intonáció és típus”, 157–168.

¹⁵ Leonard Ratner: *Classic Music* (New York: Schirmer, 1980), 9. (Kiemelés tőlem, G.M.)

¹⁶ R. Monelle: „Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux”, ld. Grabócz M. (szerk.): *Sens et signification en musique* (Párizs: Hermann, 2007), 177–193, 177.

Íme Agawu listájának első táblázata, amelynek teljes verziója mintegy 150 típust sorol fel, Ratnertől kiindulva, majd különböző zenetudósok munkáival kiegészítve – a 18. századtól a 20. századig (lásd az 5. ábrát).¹⁷

5. ábra: **K. Agawu toposzlistájának (2009) első része: klasszikus zene 61 típussal**¹⁸

| | | |
|---|--|--|
| 1. Alberti Bass | 22. Fantasia style | 43. Musette |
| 2. Alla breve | 23. French overture style | 44. Ombra Style |
| 3. Alla zoppa, (syncopé, boiteux) | 24. Fugal style | 45. Passepied |
| 4. Allemande | 25. Fugato | 46. Pastorale |
| 5. Amoroso style | 26. Galant Style | 47. Pathetic style |
| 6. Aria style | 27. Gavotte | 48. Polonaise |
| 7. Arioso | 28. Gigue | 49. Popular style |
| 8. Bound style or stile legato | 29. High Style | 50. Recitative (simple, accompanied, obligé) |
| 9. Bourrée | 30. Horn Call | 51. Romanza |
| 10. Brilliant style- style virtuose | 31. Hunt Style | 52. Sarabande |
| 11. Buffa style | 32. Hunting fanfare | 53. Siciliano |
| 12. Cadenza | 33. Italian Style | 54. Singing allegro |
| 13. Chaconne Bass | 34. <i>Ländler</i> | 55. Singing style |
| 14. Chorale | 35. Learned Style | 56. Strict style |
| 15. commedia dell'arte | 36. <i>Lebewohl</i> (horn figure) | 57. Sturm und Drang (storm and stress) |
| 16. Concerto style | 37. Low style | 58. Tragic style |
| 17. Contredanse | 38. March | 59. Trommelbass |
| 18. Ecclesiastical style | 39. Middle style | 60. Turkish music |
| 19. <i>Empfindsamkeit</i> style | 40. Military Figures | 61. Waltz |
| 20. <i>Empfindsamkeit</i> (sensitivity) | 41. Minuet | |
| 21. Fanfare | 42. Murky bass (oktáv törést használó kíséret) | |

¹⁷ E témákkal kapcsolatban lásd az alábbi cikkeim, olykor az Agawu-lista teljes bemutatásával: „From Musical Signification to Musical Narrativity: Concepts and Analyses” In: *The Routledge Handbook of Music Signification*, Edited by Esti Sheinberg and William P. Dougherty (New York, London: Routledge, 2020), 197–206. Lásd továbbá: „Musical semiotics today: Theories of the signified and examples of narrative strategies,” In: *Interpreting musical works: From a semantic perspective 3.*, Edited by Anna Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz, 2018, 1–23.; „Nouveaux apports dans la sémiotique musicale : signifiés et leur organisation en stratégies narratives à la période classique et romantique”, in Amir Biglari (ed.), *La sémiotique et ses potentiels* (Paris: L’Harmattan, várható megjelenés: 2025).

¹⁸ Kofi Agawu: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford University Press: New York, 2008), 41–50.

Az alábbiakban Szabolcsi *Musica Mundana*jából emelem ki a vadászat, hajsza típusát, mivel később ennek két kortárs zenei megvalósulását is idézem majd: Haydn 72. szimfoniáját és Beethoven op. 31/3 IV. tételét.

6. ábra: **Szabolcsi: *Musica Mundana*, a vadászat, hajsza példái (213–224. szám)**

| Szabolcsi: vadászat, hajsza | |
|---|--|
| 213. Anonimo italiano del Trecento, caccia 214. Vivaldi, Négy évszak 215. Haydn, Symphonie « La chasse » N° 73 (D dúr) 216. Mozart, Esz dúr kürtverseny , K. 417 217. Mozart, B-dur vonósnégyes,(K. 458, « La chasse » (Haydnnak ajánlva) | 218. Mozart, Esz-dur zongoraverseny, K 482 219. <u>Beethoven, Esz-dur szonáta op.31/3, IV. tétel</u> <i>Presto con fuoco</i> 220. Rossini, Guillaume Tell 221. Weber, Freischütz 222. Wagner, Tristan und Isolde 223. Liszt, Légende de Sainte Elizabeth 224. Bartók, Cantata profana |

Szabolcsi példáinak – többek között – az a nagy értéke, hogy az ábrázoló műfajok, az életközeli művek után¹⁹ a stilizálás különböző fokain keresztül jutunk el a 20. századi zenéhez, az egyes toposzok életét mintegy három-négy évszázad fejlődésén át követve.

III. A kettős zeneértelmezés mai előfordulásai.

A Zenei Jelentés Nemzetközi Projektje/Konferenciái (ICMS)

Ezen példák után szeretnék röviden arra a történeti mozzanatra hivatkozni, amikor a két jelentés-koncepció – a kelet-európai és amerikai – találkozott. Egyik irányzat sem tudott a másikról körülbelül 1984-ig. Ekkor szervezett Daniel Charles filozófus Párizsban egy olyan nemzetközi konferenciát – Eero Tarasti és más zeneszemiotikusok közreműködésével – amely egy máig élő nemzetközi projekt alapja lett: *International Project on Musical Signification* [A zenei jelentés nemzetközi projektje ill. konferenciái (ICMS)]. E csoport ma mintegy 300 zenetudóst foglal magába, akik a világ főbb zenetudományi központjaihoz tartoznak, és két-háromévente rendez kongresszust valamelyik európai egyetemen vagy konzervatóriumban. A legutolsó, szám szerint 15. konferencia Barcelonában volt 2022-ben.²⁰ A legtöbb találkozót publikáció is követi. E csoport első tagjai – 1986-tól – kelet-európai, finn, angol, francia

¹⁹ 14–17. század (madrigalizmus, hangfestés, imitáció).

²⁰15th International Congress on Musical Signification, ESMUC Barcelona, Joan Grimalt és E. Tarasti szervezésében, témája: „Musical Signification and Performance”.

kutatók voltak (Jiránek, Karbusicky, Stoianova, Delalande, Charles, Tarasti, Reznikov, jómagam, stb.), akik Helsinkiben találkoztak rendszeresen. Ami e kutatókat az induláskor – az intonáció-elméleten túl – összekötötte, az részben a francia irodalomsemiotikai iskola módszertana volt. A litván származású Algirdas J. Greimas műhelye Párizsban, mely főiskolai csoport (EHESS) az orosz strukturalistákra épített: nevezetesen Vlagyimir Propp mese-elemzésére. Tudvalévő, hogy Propp azonos körökben forgott, mint Aszafjev. Tehát így jött létre a közös talaj Párizsban (majd Finnországban) a keleti és a nyugat-európai jelentés-kutató módszerek egyesítésére. A helyzet kuriózuma az volt, hogy Eero Tarasti a magyar Thomas S. Sebeok (Sebők S. Tamás), a bloomingtoni egyetemen tanító szemiotikus mentori támogatásával jutott ki az Egyesült Államokba, miután Voigt Vilmos szemiotika-kurzusainak volt hallgatója Helsinkiben. Tarasti lett – és marad mindmáig – az új nemzetközi zenei projekt vezetője, hiszen a finnországi – „semleges” – központ is lehetővé tette az amerikai és kelet-európai tudósok találkozását.

Szintén Tarasti volt az, aki 1979-ben az intonáció-elméletéről publikált szócikket Greimas és Courtés nagy *Szemiotikai értelmező szótárában*.²¹ Ő a *kollektív emlékezet* szerepét emelte ki Aszafjev elméletéből.

„Aszafjev szovjet zenetudós javaslata volt, hogy az intonációt tekintsük a zenei jel alapjának. [...] Jóllehet Aszafjev a zenei kompozíciókat 'intonált' [jelentő/kifejező] folyamatnak tekintette - ez volt elméletének alapja -, ugyanakkor azt is megértette, hogy a zene nem kizárólag a művek megírásának köszönhetően létezik, hanem a hallgatóság *kollektív zenei emlékezetében* él tovább. Ez a 'zenei tudat', ez a 'virtuális zenetár' bizonyos kivételes zenei képletek segítségével jön létre és fejlődik. E mély benyomást tevő zenei elemek számos kompozícióban megtalálhatók, és ezeket Aszafjev *memorandumoknak* (tsz. *memoranda*) nevezi. Épp ezen kifejező elemek összessége alkotja a *kollektív emlékezetet* és biztosítja annak működését: az új intonációk felbukkanását és a felejtés folyamatát.”²²

E sorokat olvasva ismét nem járunk messze Szabolcsi és Ujfalussy zenei köznyelvre, intonációra és típusra vonatkozó könyveitől, cikkeitől, a kollektív emlékezet mára fontossá vált kérdéseitől.

A 2000-es évektől a zenei jelentés kutatói körében a „*toposz*” terminológia maradt meg, kirekesztve az intonáció fogalmát, de nem szabad elfelejtenünk ezt a közös, párhuzamos indulást a zenei jelentés tudományos kutatásában.²³

²¹ Ld. „Intonation” szócikk, A.J. Greimas – J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, (Paris: Hachette, 1983), (Saját fordításom. G.M.).

²² *Ibid.*, 124.

²³ Ma az intonációelmélet- és kutatás jelentős újraéledéséről, fellángolásáról beszélhetünk, lásd pl. az alábbi szerzőket (főleg angol nyelven): Anicia Timberlake, Ildar Khannanov, Georges Bériachvili, Gregory Beller, Olga Finsler, Kathryn Fiona McKay, stb.

Számos fontos könyv született e témakörben, most csak azokat a munkákat idézem, amelyek bizonyos toposzok *monografikus feltárására* vállalkoztak, avagy szintézist, áttekintést kíséreltek meg e témában.

7. ábra: **Zenei toposzokat tárgyaló monográfiák** (pasztorál, vadászat, katonai, mitikus, „*unheimlich*/kísérteties”, „tempesta”-toposzok, stb., illetve a teljesebb áttekintést adó könyvek)

| |
|--|
| <p>Hermann Jung: <i>Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos</i>. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 9. Francke-Verlag, Bern und München, 1980.</p> <p>Raymond Monelle: <i>The Musical Topic. Hunt, Military, Pastoral</i>, Bloomington, IUP, 2006</p> <p>Raymond Monelle: <i>The Sense of Music: Semiotic Essays</i>. Princeton UP, 2010.</p> <p>Eero Tarasti: <i>Myth and Music</i>. Acta Semiotica Fennica, 1978.</p> <p>Robert Hatten: <i>Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes</i> (Mozart, Beethoven, Schubert), Indiana UP, 2005</p> <p>Michael Klein: <i>Intertextuality in Western Art Music</i> (Musical Meaning and Interpretation) IUP, 2004 (Chapter 4: The Signs of the <i>Uncanny</i>/[<i>Unheimlich</i>, etc].)</p> <p>Danuta Mirka: <i>The Oxford Handbook of Topic Theory</i>, OUP, New York, 2014, 712 oldal</p> <p>Péteri Lóránt: <i>Mahler, a scherzo és a „kísérteties”</i>, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2015.</p> <p>Clive McClelland: <i>Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century</i>, Lexington Books, 2017</p> <p>Esti Sheinberg & William Dougherty (ed.): <i>The Routledge Handbook of Music Signification</i>, Routledge, 2021, 426 oldal</p> <p>Joan Grimalt: <i>Mapping Musical Signification</i>, Springer, 2020, 402 oldal</p> <p>Julian Hellaby (ed.): <i>Musical Topics and Musical Performance</i>, Routledge, Oxfordshire, 2023.</p> |
|--|

Előadásom első, korai verziójában hosszú leírást szenteltem a franciaországi sajátosságoknak a bevezetőben említett két nagy tendencia ütközésében. Idő hiányában csak az alábbiakat említem meg. Hanslick és Liszt párviadala, azaz az abszolút zene és a tartalomesztétikának elkötelezett zenemagyarázat konfliktusa ma francia nyelven két ellentétes szemiotikai áramlat harcában ölt testet. Bizonyos intézményekben²⁴ a Nattiez-féle *zeneszemiotológia* dominál, amely tagadja a zene kifejező, jelentő szerepét, és azt, hogy a szemiózis társadalmi jelenség lenne. Tehát egy különös *formalista szemiotikával* állunk szemben: egy „jel nélküli szemiotikával”!²⁵ Más francia intézmények kutatói viszont a zenei

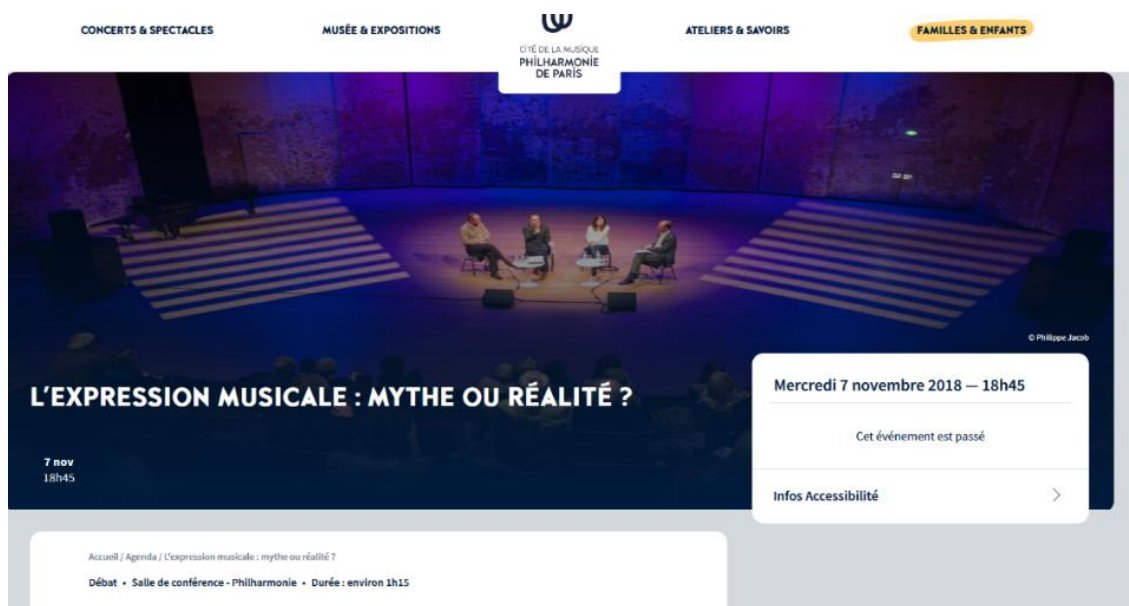
²⁴ Université de Paris IV-Sorbonne, Université de Montréal (Québec, Kanada).

²⁵ Vö. Ole Kühn, *Musical Semantics* (Bern: Peter Lang, 2007), 228.

jelentést is elemzik, *zeneszemiotikai* irányzatként.²⁶ A 19. századi harc mai újjáéledésének illusztrálására mutatom be a párizsi Filharmónia által 2018-ban szervezett zenei találkozó plakátját, amelynek témája egy, a Hanslickra emlékeztető kérdés: „*A zenei kifejezésről. Mítosz vagy valóság?*”.

8. ábra: a párizsi *Philharmonie* kerekasztal-beszélgetésének meghívója:

L'expression musicale. Mythe ou réalité ? [Zenei kifejezés: mítosz vagy valóság?]



Mondanom sem kell, hogy a találkozó előkészítése során, amelyen szintén részt vettem, késhegyre menő vitát kellett folytatnom egy Franciaországban élő filozófussal, aki büszkén hivatkozott legutolsó könyvére, melynek címe: „A kifejezés nélküli zeneiség” [Franciául: „*L'inexpressif musical*”].²⁷

A 18–19. századi toposzok bemutatása után következne a legfontosabb alfejezet arról, hogy hogyan is lehet őket használni a zeneelemzésben. Mint Charles Rosen mondta legutolsó és igen fontos könyvében 2010-ben (*Music and Sentiment – Zene és érzelem*),²⁸ nem a toposz-katalógus a fontos, hanem az, hogy „meg tudjuk ragadni a komplex jelek értelmét, jelentését”,

²⁶ E témáról, e kettősségről bővebben olvashat az érdeklődő az alábbi munkában: Grabócz Márta: *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2023), „Bevezetés” és 1. fejezet: „Jelentés és narrativitás a zenében: rövid áttekintés”, 5–64.

²⁷ Santiago Espinosa : *L'inexpressif musical – Suivi de Questions sans réponse* (Paris: Ed. Encre marin, 2013).

²⁸ Charles Rosen: *Music and Sentiment* (New Haven, London: Yale University Press, 2010).

a kifejező-típusok egymás közti viszonyát, erőviszonyaikat. A könyv 3. fejezetének címe például „Ellentétes érzelmek”.

IV. Zene és narrativitás

A *narrativitás* fogalma nem egyszerű kérdés, de bemutatok erről egy egyszerű definíciót. Tarasti idézi Lévi Strausst és Greimast:

„A narrativitást általános értelemben is felfoghatjuk, pontosan úgy, ahogyan Greimas elméletében, vagyis az emberi szellem általános kategóriájaként. A narrativitás olyan képesség vagy kompetencia, amelynek segítségével időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe rakunk, a különálló szakaszokat egységes folyamatba rendezzük. E folyamatnak van kezdete, kibontakozása és vége. Az így létrejövő rendet ... elbeszélésnek nevezzük.”²⁹

Másutt Tarasti ezt írja a narratív program kapcsán:

„Azokat a narratív programokat követjük figyelemmel, amelyek elvezetik a hallgatót a mű végleges megoldásához. Megoldás? Ahhoz, hogy megoldásról beszélhessünk, előzőleg fel kell tételeznünk valamilyen problémát, vagy azonosítanunk kell valamilyen ellentmondást, amely valamilyen feloldást vár. Lévi-Straussra utalva feltételezzük, hogy a zenemű, csakúgy, mint a mítosz, valamilyen problémára adott szimbolikus megoldás, logikus válasz.”³⁰

Én hozzátenném, hogy a zenei narrativitás alatt egy olyan képességet értünk, amelynek révén megtaláljuk a jelentettek szerveződésének szabályait. Ezek a stratégiák történelmi korszakonként, stílusonként vagy az egyes zeneszerzői életműveket szem előtt tartva³¹ is változnak. Zenei narrativitásról főleg akkor beszélünk klasszikus zenében, ha valami váratlan dolog történik a kifejező típusok szervezésében, a toposzok egymás utáni sorrendjében. Egy tétel kivételes, drámai kifejezése mindig módosítja a hagyományos formát, illetve megmagyarázza a megszokottól eltérő, deviáns struktúrákat. Szerettem volna megmutatni Mozart K. 467-es C-dúr zongoraversenyének (N°21) első tételét, ahol nagyon váratlan dolgok történnek egy konvencionális toposz-szerkezethez képest. Most csak pár mondatra futja:

A militáris indulótéma jól igazodik a hagyományos gálans vagy amoroso („éneklő”) témákhoz a tétel elején és a melléktémában, de az átvezetés egy g-moll hangnemű *lamento*, *pianto* vagy *flexa*-témával indul, teljesen felborítva ezzel az egyensúlyt (e téma egyben a nagy g-moll szimfónia K. 550 előlegezése).

²⁹ Eero Tarasti: „La narrativité dans Chopin”, *Degrés* 52, 1987, 6.

³⁰ Eero Tarasti: *Sémiotique musicale* (Limoges, PULIM [Presses universitaires de Limoges], 1996), 198.

³¹ Lásd a 20–21. századi zenét.

9. ábra: Mozart C-dúr zongoraverseny, K. 467/I – főtéma (militáris toposz)

Concerto
I

W. A. Mozart
1756-1791
K467

Flauto *TUTTI*

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in C

2 Trombe in C

Timpani in C-G

Klavier

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

No. 739 EE 3826 Ernst Eulenburg Ltd

10. ábra: K. 467/I – az átvezetés témája a 110. ütemtől (*pianto* toposz)

The image displays a page of a musical score for K. 467/I, starting at measure 110 and ending at measure 133. The score is divided into four systems. The first system (measures 110-113) features a piano (Klav.) part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 114-117) continues the piano part, with the melodic line becoming more active. The third system (measures 118-121) introduces string parts (Violin I, Violin II, and Viola) with sustained notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 122-133) shows the piano part with a more complex, rhythmic melodic line, while the string parts remain mostly silent. The score is identified by the number 'EE 3826' at the bottom.

A „sírás” toposzának („pianto”) váratlan megjelenése a tétel teljes további lefolyására is kihat: a kidolgozás tragikus csúcspontjára és a visszatérés fájdalmas minore ütemeire. Sőt a II. tétel szerenáhangja is gyakran elborul, elsötétedik. Az első tétel 110. ütemében váratlanul megjelenő lamento-toposz tehát a teljes mű kifejező stratégiáját – narratív stratégiáját – határozza meg.

V. Toposzöröklés, toposzhasználat a kortárs zenében

De Ujfalussy felhívta a figyelmet a bevezetőben említett konfliktus egy másik, igen fontos jellemzőjére is. „Ezek az esztétikai frontok a *zeneélet mindennapjaiban vívják harcukat*, hatásuk nemcsak szakmai vitákban, a zeneszerzői munka belső konfliktusain mutatkozik meg, hanem eleven a közönség sorai között is, ezer rejtett csatornán át szívódik a köztudatba, és öntudatlanul jó vagy rossz irányból határozza meg a közönség magatartását a zenehallgatásban, különösen a zene 20. századi fejlődésének megítélésében”.³²

Nagy igazságtartalma van e mondatoknak, hiszen pl. Franciaországban, talán Magyarországon is és másutt, ma is megfigyelhető a zeneszerzői irányzatok elkülönülése a formai, a zenei paramétereket érintő kérdésekre koncentráló, illetve a tartalomesztétikát is hangsúlyozó stílusok szerint.

Ennek illusztrálására szeretnék néhány példát mutatni, melyek szoros összefüggésben állnak Szabolcsi idézett típusaival: a vadászattal (és a lamentóval). Valójában intonáció- vagy toposz-öröklésről beszélhetünk olyan mai zeneszerzők esetében, akik tudatosan hivatkoznak a múlt nagy műveire, ismerve a zenetörténeti hagyományokat.

A vadászfanfár, a hajsza, az üldözés toposza jelenik meg tudatos módon Kaija Saariaho *Orion* című, háromtételes szimfonikus művében.

11. ábra: Kaija Saariaho (1952–2023): *Orion*, nagyzenekarra (2002)

| |
|--|
| I : Memento Mori |
| II : Winter Sky (<i>Téli égbolt</i>) |
| III : The Hunter (A vadász) (zenepélda) |

Saariaho, a finn származású és világszerte gyakran játszott zeneszerzőnő majdnem minden művében találkozunk valamilyen programzenei hivatkozással (amely lehet irodalmi, képzőművészeti, természeti jelenséghez vagy asztrofizikához kötődő, stb.). *Orion* a görög mitológia híres vadásza, akit halála után Artemis – Apollo miatt – az égboltra varázsolt csillagkép, konstelláció formájában. A 2002-ben írt mintegy huszonöt perces nagyzenekari mű három tétele a mitológiai hős történetének három aspektusát írja le: I. *Memento Mori* (a halál pillanatának felidézésével); II. *Winter sky* (Téli égbolt), III. Tétel: *The Hunter* (A

³² Ujfalussy József : *A valóság zenei képe*, Budapest, 1962, 5. (Kiemelés tőlem, G.M.)

vadász). Természetszerűleg a caccia, illetve a fúga- ill. az üldözést poszt halljuk a III. tételben a mai kompozíciós technikának, írásmódnak megfelelően.

12. ábra:

1) *Orion* csillagkép (Johannes Hevelius, *Uranographia*, 1690, fordított alakban)



2) *Orion* (forrás: linternaute.com)



3) *Orion* (forrás: magrecite.html)



13/a ábra: **Kaija Saariaho: Orion III. (Hunter), 1–10. ütem „Sempre giocoso, energico”**
 Vadászat toposz: gyors kromatikus skálamenetek, ostinato, majd imitáció [ed. Chester Music]

III Hunter

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-10) features a complex percussion ensemble with parts for Perc 1, Perc 2 (Cymbals, Xylophone), Perc 3 (Triangle, Small snare cym., Small bell, Tin, Shell chimes, Bell), and Perc 4 (Maracas). The woodwinds include Flute, Oboe, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The brass section consists of Horns, Trumpets, and Trombones. The strings include Harp 1 & 2, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The piano part is also present. The tempo is marked 'Sempre giocoso, energico'. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*, and includes performance instructions like 'harm. mute (stem in place)'. The second system (measures 11-20) continues the orchestration with similar instrumentation and dynamics.

13/b ábra: **Kaija Saariaho: Orion III. (Hunter), 32-42. ütem** „*Giocoso, energico, Doppio movimento - tempo primo*” – Vadászat (tutti, hajsza) [Ed. Chester Music]

The image shows a page of a musical score for Kaija Saariaho's Orion III. (Hunter), measures 32-42. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, strings, and percussion. The tempo is "Giocoso, energico, Doppio movimento (tempo primo)". The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The instruments listed include Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Timp.), Cymbal (Cym.), Triangle (Tri.), Bell (Bell), and Tom-tom (Tomm.). The score is marked with various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, *pp*, and *ppp*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 32. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Egy másik kortárs zeneszerző, a francia Philippe Manoury (1952*) nagyszerűen egyesíti a számítógéppel vezérelt élő, interaktív elektronika³³ technikai lehetőségeit a hagyományos zenei műfajok, toposzok felelevenítésével. 1987 és 1993 között ő is írt egy mitológiai címeket használó ciklust (*Sonus ex machina*, azaz „Hang a gépből”, [azaz: Hang a komputerből]), amelyben Jupiter, Neptun, Pluto címekkel publikált olyan hangszeres darabokat, amelyekben a zongora (vagy fuvola, vagy zenekar) folytat élő, valós idejű dialógust a számítógéppel (előre felvett hangokkal vagy valós időben generált hangátalakításokkal).

Sok művében halljuk a „vadászat”, az „üldözés” toposzt, olyan értelemben, hogy például a fuvola-szólamot kergetik, fenyegetik a gyakran diszforikus, nyomasztó komputerhangzások, majd a konfliktus, a feszültség valamiféle feloldásra talál.

14. ábra: P. Manoury: *Jupiter* (1987), fuvolára és STR-re (Système Temps Réel/ Jelen idejű hangkezelés, hangátalakítás)³⁴
VIII/A formarész: a fuvolaszólam motívumait, témáit követi – üldözve, fugatóként – a komputerszólam

³³ Komputerhangokat is tartalmazó „elektronikus” hangzások. Ennek egyik része valós [jelen] idejű hangátalakítást, hangkezelést tartalmaz a fuvola szólamát követve, azt módosítva (Ringmoduláció, Harmonizer – azaz kórus- effektus, stb.). A magyar nyelvű terminológia még nem teljesen kialakult, nem végleges.

³⁴ Lásd a *Sonus ex Machina* ciklus első darabját.

15. ábra: P. Manoury: Jupiter (1987)
X/A formarész (gyors fugato a fuvola és a komputer szólamában)

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'S.T.R.' and the bottom staff is labeled 'Flúte'. The S.T.R. staff has a box labeled 'XA' at the beginning and four circled numbers (1, 2, 3, 4) marking specific points in the music. The Flúte staff has dynamics: *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *mfpp sub.* The music is written in treble clef and features complex rhythmic patterns with various time signatures.

Egy másik kortárs zeneszerző, Pascal Dusapin (1955*) gyakran múltbeli művekhez társítja új operáit, néha az operaházak felkérései miatt is. 1992-ben komponálta *Medeamaterial* c. operáját Heiner Müller szövegére, amelyet a brüsszeli La Monnaie operaház Purcell *Dido és Eneász* operájához társított egy estén.³⁵ Dusapin természetesen tanulmányozta az affektustant és a 17. századi zene toposzait. Médea tragikus mitológiai története miatt nyilvánvaló, hogy ez az opera 70 %-ban épül különféle siratózenékre (hivatkozom itt Szabolcsi 11. típusára, a lamentóra). Az alábbi példa a passacaglia-motívum, kromatikus leszálló basszussal.

³⁵ A fenti Ujfalussy-idézetet igazolja az a jelenség, hogy Dusapin a jugoszláv háború dátumait, eseményeit is feltünteti a partitúrában, amelyek egybeestek az egyes operajelenetek komponálásával (1991–1992).

16. ábra: **Pascal Dusapin – Heiner Müller: *Medeamaterial*, 1992, Ed. Salabert**

84-89. ü. (a dajka szólamának szövege: „Ich bin älter als mein Weinen und Lachen” – [Idősebb vagyok, mint a sírásom, nevetésem]³⁶

Zenei toposz: *lamento*, *passacaglia* a sírás szó miatt (kromatikusan leszálló basszus)

The image displays a page of a musical score. At the top, it indicates a tempo of quarter note = 96. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with the piano accompaniment (Positif). The vocal lines include German lyrics: "ich Bin älter als mein Weinen und Lachen". The piano part features a descending chromatic bass line. The second system continues the vocal and piano parts. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*, and performance instructions like "most poss." and "Régale. 8. 4. 2. 1.". The bottom of the page is marked with three asterisks (***) indicating the end of the excerpt.

Ami a kortárs zenében újjáéledő „programatikus”, azaz a kifejező stratégiára (is) építő inspirációt illeti, utalni szeretnék Eötvös Péter (1944–2024) egy igen fontos művére, melynek címe: *Malevich-olvasat (Reading Malevich)* 2018-ból, nagyzenekarra. A zeneszerző azt a Malevics-festményt használta fel a zenei formaépítésnél, amelynek címe „Szuprematizmus 56” (1936), lásd 17. ábra.³⁷

³⁶ Németül: „Herrin ich als mein Weinen oder Lachen – Älter als mein Weinen Herrin Ich bin Ich bin.”

³⁷ A zeneszerző angol nyelvű műleírása megtalálható a honlapján: „The task I set myself for *Reading Malevich* was to transform an image, an optical event, into music. I selected the painting *Suprematismus No. 56* by Kazimir Malevich as my starting point. Malevich uses the term suprematism to describe his purely abstract series of paintings, which began with his radical work *Black Square* (1915).

My work is in two parts: Horizontal and Vertical. This is a reference to the observer’s line of sight and reading direction. Within these two principal parts, individual sections refer to recognisable forms in Malevich’s painting: The Brown Rectangle, The Pale Yellow Shadow Before The Red Rectangle, etc. In certain passages,

17. ábra: Malevich: „Suprematisme 56” (1915)



Eötvös a kép egyes alakzatait – szinesztéziás alapon – zenei képleteknek feleltette meg, mint pl. barna négyszög, sárga vagy piros négyszög, zöld kör, stb. (A kiinduló [legfelső] barna/okker négyszög például az alábbi paramétereknek felel meg: kvintek és kvartok fémes hangzásokkal a rézfúvósokon, cimbalmón, elektromos gitáron, Hammond orgonán, stb.) Továbbá milliméterpapírra átmásolva a festményt, két formarészt vezetett le belőle: az egyik, amelyiken *emelkedő sorrendben* „olvassa” az alakzatokat (I. rész: „Horizontális”), a másik pedig a *leszálló variáns* (II. rész: „Vertikális”).

Minden grafikus motívum (és szín) önálló zenei paraméterekkel és karakterrel van felruházva³⁸.

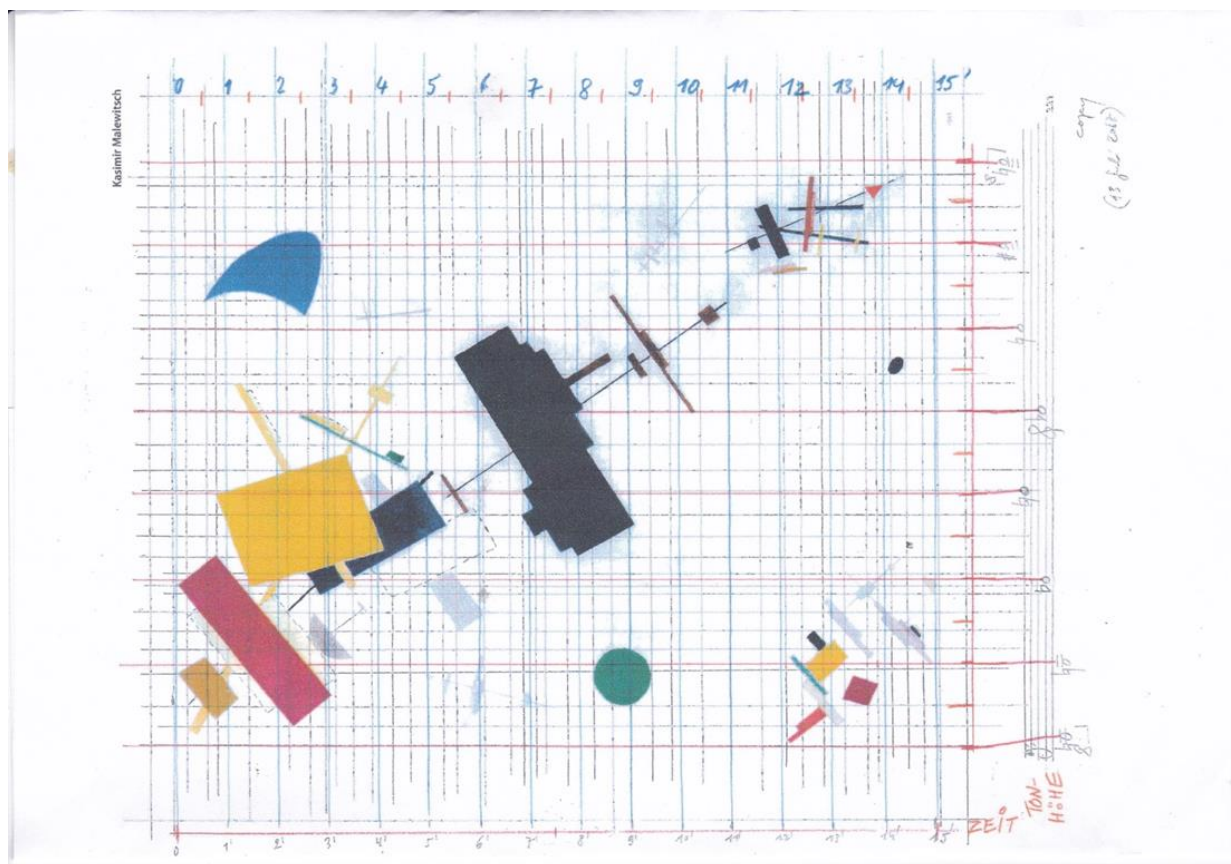
A darab második része az időtartam körülbelüli arany metszet-pontján kezdődik: azaz a leszálló olvasat rövidebb. A két formarész ideje percekben: kb. 9’30” és 7’.

these forms represented by the orchestral tutti are inscribed with corresponding details from the painting (2018)” – „Reading Malevich – Peter Eötvös”, <https://eotvospeter.com>

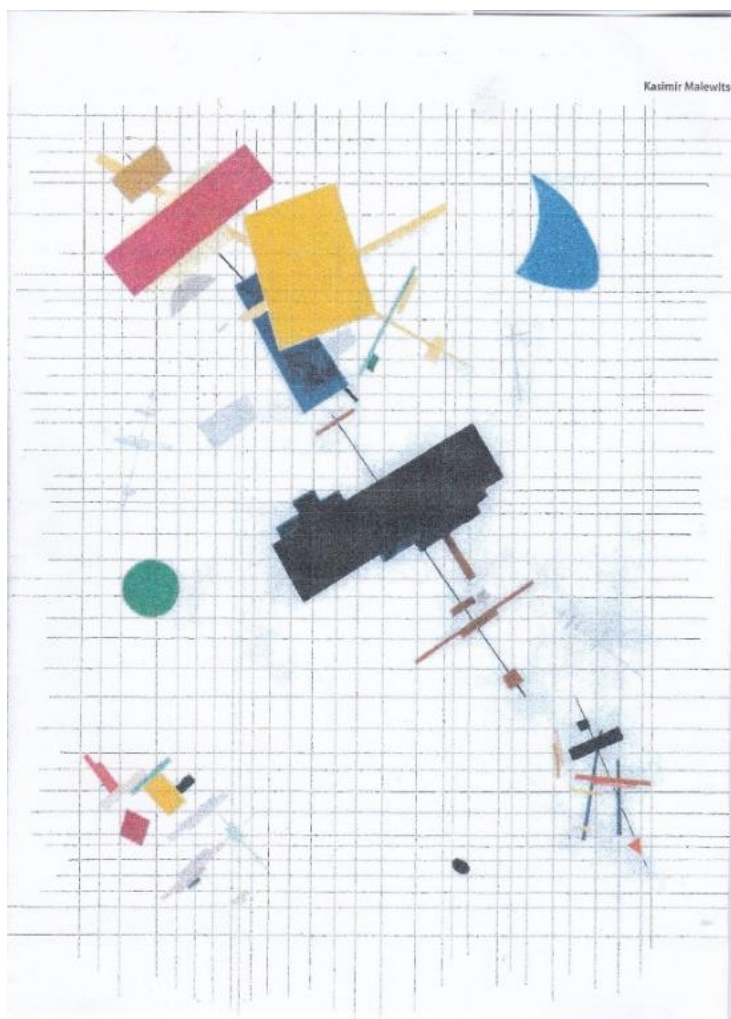
³⁸ E sorok szerzője 2022 júniusában tartott előadást « *Espace sonore et geste dans la musique contemporaine* » címmel Párizsban, ahol részletesen elemezte a darabot. (*Séminaire international de sémiotique de Paris*, 2022. június 1).

18. ábra – Malevich-festmény milliméter-papírra másolva

1. formarész= felfelé menő változat, azaz emelkedő olvasat, 0-15 perc (első, korai verzió: a vízszintes tengely az idő [percekben]; a függőleges tengely a hangzástér, a regiszterek). Eötvös Péter Gyűjteménye.



19. ábra: Malevich-átirat – 2. formarész – leszálló olvasat milliméterpapíron:



Az ábrák vízszintes tengelyén az időtartam olvasható, a vertikális tengelyen pedig a hangzó regiszterek. Ez a kivételes programatikus – szinesztéziás – kiindulás az utóbbi évek egyik igen fontos művének megszületését eredményezte.

VI. Zenei univerzálciák, invariánsok a mai zenetudományban és a kortárs zenében

Visszatérve a toposzokra, az invariánsokra, a kortárs zeneszerzők a természeti hangok sőt az állatvilág hangadásainak elemzésére is építenek, amikor zenei nyelvük kifejező típusait alakítják ki: azokat az állandó, quasi egyetemes szerkesztési elveket keresik, amelyek – a technikán túl - a zenei kifejezést is meghatározzák.

F.-B. Mâche zeneszerző és zenefilozófus/zenetudós több könyvet írt a természeti világ azon archetípusairól, amelyek pl. az állatvilág egyedeinek bizonyos hangzó megnyilvánulásait hasonlítják össze az egymástól földrajzilag távoli emberi kultúrák hangzó típusaival.

20. ábra: F.-B. Mâche könyvei e témában

Music, Myth, Nature (Routledge, London, 1993)
Musique – Mythe – Nature, 1983/2015 CD-vel, (Ed. Aedam, Paris, 2015)
Le sonore et l'universel. Écrits au tournant du XXIe siècle, (EAC, Paris, 2018)
Musique au singulier, (Odile Jacob, Paris, 2000)
Phonurgia universalis : Universals in Music (Springer, Cham, 2024)

Könyveiben részletes leírásokat és hangzó példákat is szolgáltat az univerzáliákra a különböző kultúrákból és az állatvilágból.³⁹ A zeneszerző ezt írta 1963-ban:

„A természet igazi utánzása lényegében működő sémáinak, működésmódjainak utánzása - sokkal inkább, mint az érzékelhető jelenségek felszínes imitálása. A hangzó valóság utánzása azt jelenti, hogy kikutatjuk életének titkait, és azokat a folyamatokat, amelyek a természet hangzó jelenségeit jellemzik, mint például a *születés, növekedés, kihalás, asszociáció, disszociáció*, stb. Röviden: úgy kell eljárni, ahogy a természet, de nem kell újraalkotnunk azt, amit a természet tesz.”⁴⁰

Íme néhány olyan szerkesztési vonás ill. folyamat, amelyeket az állatvilág hangzó jelenségei közt és a legrégebbi, hagyományos zenei kultúrákban egyaránt megtalált, idézett zenei példákkal: izoritmikus osztinato; refrén; ismétlés; burdon; rezponzorium-technika (vagy echó); gyorsulás-lassulás lehetséges paroxizmussal, csúcsponttal; strófikus szerkezet; litánia-forma; kinetikus, mozgási élmények; egyéb rögzült formák (ABA stb).⁴¹

A természeti jelenségekből levezetett alapvető hangzási folyamatok a következők: 1/ születés; 2/ növekedés 3/ elhalás – kihalás 4/ asszociáció – társulás 5/ szétválasztás – különválás. Mâche zenéje mindegyik folyamatnak sokféle, gazdag megvalósulását nyújtja az egyes darabok tematikája, természeti környezete szerint.”⁴²

³⁹ Lásd a 2015-ös könyvét CD-melléklettel.

⁴⁰ F.-B. Mâche : « Le son et la musique », *Mercure de France*, n° 1201, novembre 1963, 582–598 ; majd: *Entre l'observatoire et l'atelier* (Paris: Kimé, ²1978), 77–88.

⁴¹ Magyarul F.-B. Mâche-ról lásd pl. Grabócz, Márta: „A hangok demiurgosza és a poeta doctus. François-Bernard Mâche poétikája és művei”, in Grabócz Márta: *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2004), 231–244.; továbbá uő: „Az univerzáliák és zeneszerzéshez való viszonyuk François-Bernard Mâche munkásságában: Archetípusok az elméletben – archetípusok a zenében”, (Balázs István fordítása), *Parlando*, 2025 (megjelenés előtt).

⁴² E típusok részletes leírása az alábbi könyvekben található, néha szótárszerűen: *Musique au singulier* [A zene egyes számban] (Paris: Odile Jacob, 2001); angolul: *Phonurgia Universalis: Universals in Music* (Cham: Springer, 2024).

21. ábra: F.-B. Mâche: zenei archetípusok, invariánsok (1963-ból és 2000-ból)

| | |
|--|--|
| <p>I/ „Le son et la musique” [A hang és a zene, 1963-as cikk]</p> | <p>II/ <i>Musique au singulier</i> (könyv-2000) ill. <i>Phonurgia universalis: Musical Universals</i> (angolul : 2024) :</p> |
| <p><u>Folyamattípusok:</u></p> <p>1/ születés/naissance 2/ növekedés/croissance 3/ elhalás–kihalás /extinction 4/ asszociáció–társulás /association 5/ dissociation/ szétválasztás, különválás</p> | <p>(ld. « Archétypes » szócikk, p. 41-47)</p> <p><u>Dinamikus képletek, sémák:</u></p> <p>1/ gyorsulás/lassulás – lehetséges extázissal vagy paroxizmussal 2/ Responzórium-technika vagy visszhang, echó 3/ izoritmikus osztinató (78–79. o.) 4/ öthangú (pentafonikus) bourdon (mint alapréteg) 5/ a konfliktus képletei; kánon (ellenpont, átfedés, fuga, imitáció, mikropolifónia) 6/ érzékszervi-motoros élmények, pl. ringatózás (tengeri hullámváz) (39. o.) 7/ ismétlés, refrén</p> |

A fent bemutatott öt folyamattípus (1963) érdekes módon a zenei hangzás morfológiájából is levezethető, hiszen egyetlen analizált hang élete legalább négy fázisból tevődik össze: ADSR (hangindítás/felfutás, csillapítás/esés, tartási szint, lecsengés).⁴³ (Ld. 22. ábra) Ezek a viszonylag egyszerűnek tűnő vonások az új zene artikulálásának archetípusai lettek.⁴⁴

⁴³ Vö. például: „Exploring ADSR Envelopes: How Music Producers Shape...”, <https://www.abletonlessons.com> (utolsó megtekintés: 2023. január 3.)

⁴⁴ A kortárs zene új típusai 1986 után a következő terminológiát is használták: UST, illetve TSU (angolul): *Temporal Semiotic Units*, 19 mozgásforma (és jelentéstípus) bemutatásával. Vö. „Temporal Semiotic Units (TSUs), a very short introduction – MiM”, www.labo-mim.org › site › 225-temporal-semiotic-un. (Utolsó megtekintés: 2023. január 10); Továbbá lásd pl. Grabócz Márta: „Topics in Contemporary Music. Some Archetypal Structural Processes (and TSU) in the Writings and Works of Contemporary Composers”, *Res Facta Nova*, 24 (33) 2023–2025, (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków), 61–72. (megjelenés előtt). Franciául lásd Grabócz, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine* (Paris: EAC, 2013), 38–57.

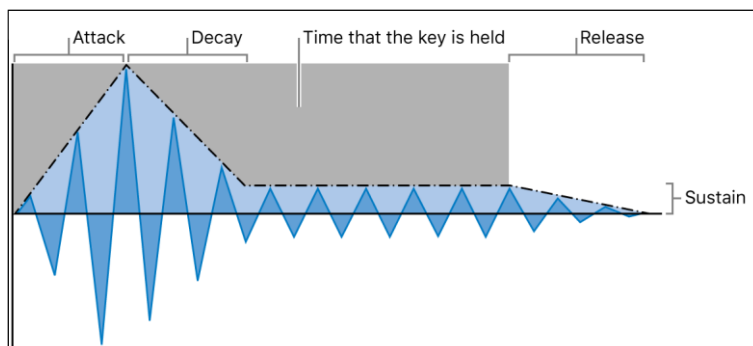
22. ábra: A hang burkológörbéjének négy fázisa (ADSR)

1/ A = Felfutás (*Attack*)

2/ D = Esés, csillapítás (*Decay*)

3/ S = Kitartás (*Sustain*)

4/ R = Lecsengés, elengedés (*Release*)



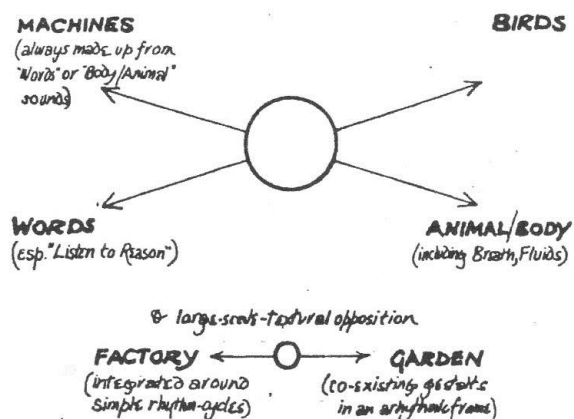
Horizontális tengely = idő

Függőleges tengely = dinamika, spektrum.

Trevor Wishart, Dennis Smalley, F.-B. Mâche és sok kortárs elektroakusztikus zeneszerző a természeti hangzó jelenségek elemzésével és imitálásával gazdagítja zenei nyelvét. „Red bird. A Political Prisoner’s Dream” c. művében (1977) Wishart így mutatja be a négy hangforrást: a gépek hangja, a madárvilág hangja, emberi világ [szavak]; természeti hangok (állatvilág is).

23. ábra: Trevor Wishart: *Red bird*, 1977⁴⁵

Hangforrások négy univerzumból (gépek, madarak, emberi szavak, kert [természet])



Basic sound-image classification in "Red Bird"

⁴⁵ Trevor Wishart zenetudományi alapműve: *On Sonic Art* (a szerző kiadása, York, 1977), 153. old., (valamint lásd a 9. fejezetet, „Is there a Natural Morphology of Sound?”, 97–104); ill. T. Wishart: *Red Bird. A Political Prisoner’s Dream*; *Anticredos*, CD EMF Media, 1980, az ábra forrása a szerző ide tartozó lemezmertetője.

Összegezve: a zenei univerzálialák, az archetípusok vagy az invariánsok kutatása a közelmúltban előtérbe állított néhány olyan hangjelenséget és hangzási folyamatot, amelyek analógiát mutatnak fel (mint genotípusok és/vagy fenotípusok) az „állatvilág hangadásai” és az „emberi zene” között.

François-Bernard Mâche, Dario Martinelli, Niels Wallin és Björn Merker több könyvet publikált e témában 1999-től máig.⁴⁶ Ma a stafétát a kanadai McMaster egyetem *Neuroarts* Laboratóriuma vette át Steven Brown vezetésével. F.-B. Mâche írásaiban és hanggyűjteményeiben például a következő (az állati hangzásvilágban éppúgy létező, mint a hagyományos zenében és a nyugati zenetörténetben) archetípusok sorát találjuk: gyorsítás/lassítás [esetleges eksztázissal vagy paroxizmussal]; válasz vagy visszhang; izoritmikus ostinato; pentafon drone (zúgó pedálhang); konfliktus; kánon; ismétlés/responzoriális válasz; kinetikus, mozgási élmények, mint a ringatás (lásd bölcsődal), stb.

VII. A kortárs zene, a mai zenetudomány és a kognitív idegtudomány kapcsolata

Ujfalussy szerint minden kor zeneszerzői érdeklődnek az őket körülvevő világ jelenségei, eszmevilága iránt és ezeket fel is használják az adott kor hallgatóival való kapcsolatteremtés céljából.⁴⁷ Ez az érdeklődés a mai zeneszerzők esetében a tudományos felfedezésekre is irányul, sőt akár az idegtudomány eredményeire is. Philippe Manoury és Marco Stroppa zeneszerzők például olvasták Jean-Pierre Changeux fontos könyvét *Neuronális ember avagy az agy kutatás keresztmetszete* címmel, amely magyarul is megjelent 2000-ben, *Agyunk által világosan* főcímmel.⁴⁸ E zeneszerzők 1990-től együttműködtek a neurobiológus és agykutató Jean-Pierre Changeux-vel (aki többek között az MTA tiszteletbeli tagja is), és felhasználták zenéikben az egyes elméletek egyéni értelmezését. A zeneszerzők

⁴⁶ *The Origins of Music.*, Edited by Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999); Nils L. Wallin: *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* (New York: Pendragon Press, 1992); François-Bernard Mâche: *Musique-Mythe-Nature* (Paris: Aedam Musicae, 2015), CD-vel; F.-B. Mâche: *Phonurgia Universalis: Universals in Music*, Cham, Springer, 2024; C. Miereanu, X. Hascher (ed.), *Les Universaux en musique. Actes du congrès ICMS 4* (Paris: Les Presses de la Sorbonne, 1998); Dario Martinelli: *Of Birds, Whales, and Other Musicians: An Introduction to Zoomusicology*, University of Scranton Press, 2009.

⁴⁷ Vö. Ujfalussy József: „Zene és valóság”, in *Zenéről, esztétikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 150–179. Lásd főként az alábbi fejezeteket: 4. „Tartalom és forma. Programzene és abszolút zene”, 166–168., és 6. „Tartalmi igény és programzenei megoldás”, 69–170.

⁴⁸ J.-P. Changeux: *Agyunk által világosan. A neuronális ember, avagy az agy kutatás keresztmetszete*. Fordította: Gervain Judit (Budapest: Typotex kiadó, 2009). (Francia kiadás: 1983).

révén jómagam is felvehettem a kapcsolatot a professzorral, mivel Changeux nagyon nyitott minden művészeti kérdés iránt. Ennek bizonyítéka például, hogy 2014-ben egy fontos, a zenéről és a kognitív idegtudományról szóló könyvet is publikált a Boulezzel és Manoury-val folytatott párbeszédei formájában: „Éneklő [elvarázsolt] neuronok” címmel.⁴⁹

Miközben a zenei típusokkal, invariánsokkal [toposzokkal, intonációkkal] foglalkoztam, rábukkantam Changeux azon írásaira, amelyekben azt a hipotézist vázolja fel, hogy a kulturális tárgyak, a mentális reprezentációk egyfajta stabilitással rendelkeznek az agyban. Hosszú élettartamukat a hosszútávú memóriában való tárolás magyarázza.⁵⁰ Changeux tanítványa, Stanislas Dehaene is a kulturális formák „állandóságának” és egyetemességének elméletét erősíti meg. Az agyi architektúra limitálja a „kulturális tárgyak” terét, létrehozza ezek invariáns jellegét.⁵¹ Ezen hipotézisek szerint a „megtanulható kulturális tárgyak tere behatárolható”.⁵²

Ez a zenei invariánsok és kognitív kulturális invariánsok közti egybeesés indította el egy olyan együttműködés tervét a strasbourgi zenei kutatócsoport és a Caen-i egyetem emlékezetkutatási laboratóriuma között,⁵³ mely projekt neve: „Zene, emlékezet, invariánsok – a kognitív idegtudományokkal összefüggésben.”⁵⁴

A zenei memória sajátosságait eddig kevésbé tanulmányozták. A nyelv (beszéd) és a zene percepciójának viszonylagos agyi függetlenségéről szóló felfogást számos klinikai és kísérleti eredmény támasztja alá, de a specifikus zenei memóriafolyamatok létezésének kérdése ritkán volt kutatás tárgya.

⁴⁹ Jean-Pierre Changeux, Pierre Boulez, Philippe Manoury: *Les Neurones enchantés. Le cerveau et la musique* [Éneklő/elvarázsolt neuronok. Az agy és a zene], (Paris: Odile Jacob, 2014). A könyvet eddig négy nyelvre fordították le.

⁵⁰ Vö. J.-P. Changeux: *Raison et plaisir* (Paris: Odile Jacob, 1994), 42–44.

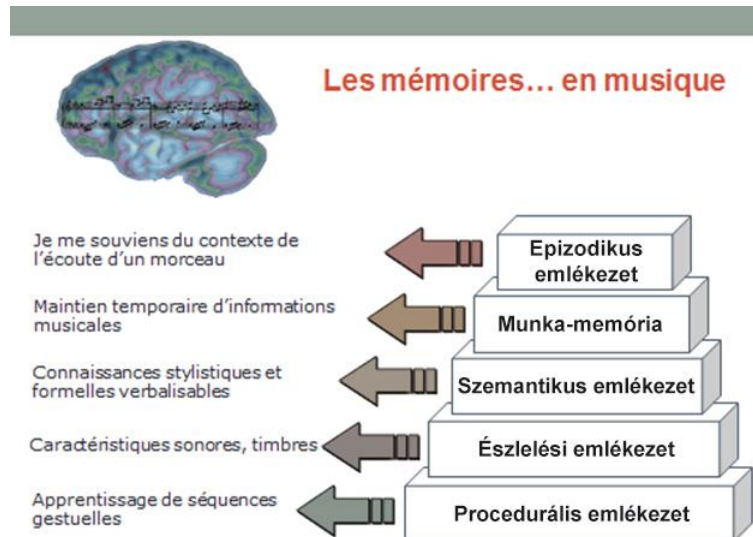
⁵¹ Vö. Stanislas Dehaene: *Les Neurones de la lecture* (Paris: Odile Jacob, 2007), 396–405.

⁵² *Ibid*, 198.

⁵³ NIMH (Caen): *Neuropsychologie et Imagerie de la Mémoire Humaine* – UMR-S INSERM-EPHE-UNICAEN 1077, (magyarul: Az emberi memória neuropszichológiája és képződése).

⁵⁴ E témával kapcsolatban lásd az alábbi áttekintő/ (és bevezető) cikkem: „Mémoire et invariants dans les œuvres de l’histoire musicale européenne, dans la littérature et dans les neurosciences”, in O. Andreica (ed.), *Music as Cultural Heritage and Novelty* Cham, Springer (Switzerland), 2022, 43–55. [Series: *Numanities - Arts and Humanities in Progress* N° 24].

26. ábra: A zenei emlékezet kutatásának lehetséges szintjei⁵⁵



A zenei memóriakutatás lehetséges szintjei: *epizodikus emlékezet* (amikor egy zenedarab hallgatásának körülményeire emlékezünk); *munka-memória* (rövidtávú emlékezet: a zenei információk ideiglenes megőrzése); *szemantikus emlékezet* (verbalizálható stílusismeret, formaismeret); *észlelési emlékezet* (hangzó, hangszínbeli jellegzetességek memorizálása); *procedurális emlékezet* (gesztusokhoz kötődő folyamatok megtanulása).⁵⁶

A normandiai laboratóriumi kutatások (caen-i egyetem, NIMH) eddig az epizodikus és szemantikus zenei emlékezetre helyezték a hangsúlyt⁵⁷ az ún. „zenei szakértők” és „nem szakértők/amatőrök” csoportjainak összehasonlításával.⁵⁸ Egy másik memóriakutatási

⁵⁵ Ld. (franciául): Hervé Platel előadását „La Musique : un Art de la Mémoire” címmel [Powerpoint] a strasbourggi egyetemen, 2022, a *Projet de Neuroimagerie, musique et mémoire* [ITI Strasbourg et NIMH Caen] munkaterv keretében. A konferencia címe: *Musique et transmission, sous l'éclairage des sciences cognitives* (Université de Strasbourg, 2022. május 13; a konferencia szervezői Ester Pineda és Grabócz Márta voltak).

⁵⁶ A memória-fajtákról, memória-modellekről magyar nyelven lásd: Pléh Csaba, Kovács Gyula, Gulyás Balázs (szerk.): *Kognitív idegtudomány*, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), „A tanulás és emlékezés folyamatai” c.fejezet, 359–482; és Csépe, V., Györi, M., Ragó, A., *Általános Pszichológia* vol. 2. - *Tanulás, emlékezés, tudás*. (Budapest : Osiris Kiadó, 2007).

⁵⁷ Ezek arra a gondolatra épülnek, hogy léteznek olyan hosszú távú és rövid távú kognitív folyamatok, amelyek specifikusak a zene érzékelésére.

⁵⁸ Lásd Hervé Platel és Mathilde Groussard könyveit és cikkeit, mint pl. H. Platel, H. & Lechevalier B., Eustache F.: *Le cerveau musicien*. De Boeck Université. 2010 (¹2006); Platel H. & Thomas-Antérion C.: *Neuropsychologie et Art: Théories et applications cliniques*. De Boeck/Solal. 2014; H. Platel: „Musique, cerveau et mémoire: une approche neuropsychologique”, in *Confluence: Sciences & Humanités*, 2023/2 N° 4, 41–64; Groussard, M., Platel, H.: „Neuroplasticité et musique: des bénéfices tout au long de la vie?” in *La plasticité*

dimenzió – nevezetesen a hosszú távú emlékezetre koncentrálva – lesz kísérletek tárgya 2024–2025-től a zenei kifejező típusok, a toposzok és az univerzális érzékelésével/felismerésével kapcsolatban. E kísérletek esetében többek közt a Szabolcsi-féle *Musica Mundana* sorozatának zenepéldái teszik majd lehetővé az eddigi kutatások gazdagítását, előtérbe állítva a „kulturális formák állandóságának” hipotézisét.

Bibliográfia

- AGAWU, Kofi: *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991).
- : „The Challenge of Musical Semiotics,” In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford University Press, 1998), 138–160.
- : „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects” In *Passagen/IMS Congress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge*, ed. Laurenz Lütteken and Hans-Joachim Hinrichsen (Bärenreiter: Zürich, 2008), 38–69.
- : *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford University Press: New York, 2008).
- BERIACHVILI, Georges: „L’intonation et le geste expressif : de l’héritage d’Assafiev vers une théorie générale de l’expression artistique”, additional contributions, N°3 du livre Jean-Luc Leroy (dir.), *Topicality of Musical Universals, (L’Actualité des universaux en musique)*, (Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2013).
- CHANGEUX, Jean-Pierre: *Raison et plaisir* (Paris: Odile Jacob, 1994).
- : *Agyunk által világosan. A neuronális ember, avagy az agykutatás keresztmetszete.* Fordította: Gervain Judit (Budapest: Typotex kiadó, 2009). [Első francia kiadás: 1983].
- : *Az igazságkereső ember* (Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2007).
- CHANGEUX, Jean-Pierre, BOULEZ Pierre, MANOURY Philippe: *Les Neurones enchantés. Le cerveau et la musique* [Éneklő/elvarázsolt neuronok. Az agy és a zene] (Párizs: Odile Jacob, 2014).
- CSÉPE, V., GYÖRI, M., RAGÓ, A., *Általános Pszichológia vol. 2. - Tanulás, emlékezés, tudás.* (Budapest : Osiris Kiadó, 2007)

Cérébrale, Froger J, Laffont I, Dupeyron A, Perrey S, Julia M, eds., Sauramps Medical, Montpellier, 2017, 99–108.

- DEHAENE, Stanislas: *Les Neurones de la lecture* (Párizs: Odile Jacob, 2007).
- : *A rugalmas agy - Miért tanulunk hatékonyabban, mint a gépek?* (Budapest: Typotex Kiadó, 2022).
- ECO Umberto: *La production des signes* (Párizs: Livre de Poche, 1992 [1975]).
- ESPINOSA Santiago: *L'inexpressif musical : Suivi de Questions sans réponse* (Párizs: Ed. Encre marin, 2013).
- FINSLER, Olga: *Philosophical and anthropological foundations of Asafiev's intonation theory* (Our Knowledge Publishing, 2022., több nyelven publikálva).
- GRABÓCZ Márta: *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2004).
- : *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine* (Paris: Ed. EAC, 2013).
- (szerk.): *The music of Kaija Saariaho between visual inspiration and literary influence.* International study day in presence of Kaija Saariaho, Paris, April 26th 2013, Centre de Documentation de Musique Contemporaine (CDMC), Paris, Programfüzet két nyelven, 45 old. 2013.
- : „Musical semiotics today: Theories of the signified and examples of narrative strategies,” In: *Interpreting musical works: From a semantic perspective 3.*, Edited by Anna Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz, 2018, 1–23.
- : „From Musical Signification to Musical Narrativity: Concepts and Analyses” In: *The Routledge Handbook of Music Signification*, Edited by Esti Sheinberg and William P. Dougherty (New York, London: Routledge, 2020), 197–206.
- : „Mémoire et invariants dans les œuvres de l’histoire musicale européenne, dans la littérature et dans les neurosciences”, in Oana Andreica (ed.), *Music as Cultural Heritage and Novelty* (Cham: Springer, 2022), 43–55.
- : *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2023).
- : „Nouveaux apports dans la sémiotique musicale : signifiés et leur organisation en stratégies narratives à la période classique et romantique”, in Amir Biglari (ed.), *La sémiotique et ses potentiels* (Paris: L’Harmattan, várható megjelenés: 2025).
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTÉS Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, (Párizs: Hachette, 1983).
- GRIMALT Joan: *Mapping Musical Signification* (Cham: Springer, 2020).

- GROSSARD Mathilde, PLATEL Hervé: „Neuroplasticité et musique: des bénéfices tout au long de la vie?” in *La plasticité Cérébrale*, Froger J, Laffont I, Dupeyron A, Perrey S, Julia M, eds., (Montpellier: Sauramps Medical, 2017), 99–108.
- HATTEN, Robert: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, (Bloomington: Indiana UP, 1994).
- : *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, (Bloomington: IUP, 2004).
- : *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, (Bloomington: Indiana University Press, 2018).
- HELLABY Julian (ed.): *Musical Topics and Musical Performance*, (Oxfordshire: Routledge Publishers, 2023).
- KHANNANOV Ildar: „Boris Asafiev's intonation in the context of music theory of the 21st century”, Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2018;
https://www.academia.edu/47489869/Boris_Asafievs_intonatsia_in...
- KLEIN Michael: *Intertextuality in Western Art Music* (Musical Meaning and Interpretation) IUP, 2004 (Chapter 4: The Signs of the Uncanny/ [Unheimlich, etc].)
- KÜHL Ole: *Musical Semantics* (Bern: Peter Lang, 2007).
- MÂCHE François-Bernard: « Le son et la musique », *Mercure de France*, n° 1201, 1963 novembre, 582–598.
- : *Music, Myth, Nature* (Routledge, London, 1993) [Első francia kiadás :1983].
- : *Entre l'observatoire et l'atelier* (Párizs: Kimé, 1978).
- : *Musique au singulier* [A zene egyes számban], (Párizs: Odile Jacob, 2001).
- : *Musique-Mythe-Nature* (Párizs: Aedam Musicae, CD-vel, 2015). (És lásd olasz kiadását is).
- : *Phonurgia Universalis: Universals in Music* (Cham: Springer, 2024).
- MARTINELLI Dario: *Of Birds, Whales, and Other Musicians: An Introduction to Zoomusicology* (Scranton: University of Scranton Press, 2009).
- MCKAY Nicolas: „On Topics Today,” *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, n° 4, 2007. Gesellschaft für Musiktheorie (2008 január),
<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/0124/0124.html> (utolsó megtekintés: 2022. május 2).
- MCKAY, Kathryn Fiona: *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola*, (2015), MA Dissertation, Edith Cowan University, <https://ro.ecu.edu.au/theses/1738>

- MCCLARY Susan: „The Sense of Music: Semiotic Essays” (review), *Notes* (January 2001) 58 (2): 326–328.
- MCCLELLAND Clive: *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*, (Lexington Books, 2017).
- MIRKA, Danuta (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford University Press, 2014).
- MIEREANU Costin, HASCHER Xavier (ed.), *Les Universaux en musique. Actes du congrès ICMS 4* (Párizs: Les Presses de la Sorbonne, 1998).
- MONELLE Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*, (London: Harwood Academic Publishers, 1992).
- : *The Sense of Music. Semiotic Essays*, (Bloomington: PUP, 2000).
- : *The Musical Topic. Hunt, Military, Pastoral*, (Bloomington: IUP, 2006).
- : „Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux”, in Grabócz M. (szerk.): *Sens et signification en musique* (Párizs: Hermann, 2007), 177–193.
- PÉCSELI KIRÁLY Imre: *Bevezetés a retorikába két könyvben [1612]* (Budapest: Anyanyelvpolók Szövetsége, Trezor Kiadó, 2017), 25, (Latinból magyarra fordította: Constantinovitsné Vladár Zsuzsa).
- PÉTERI, Lóránt: *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015).
- PLATEL Hervé, LECHEVALIER Bernard, EUSTACHE Francis: *Le cerveau musicien*. (De Boeck Université, 2010 (¹2006).
- PLATEL Hervé & THOMAS-ANTÉRION Catherine: *Neuropsychologie et Art: Théories et applications cliniques* (De Boeck/Solal. 2014).
- PLATEL Hervé: „Musique, cerveau et mémoire: une approche neuropsychologique”, in *Confluence: Sciences & Humanités*, 2023/2 N° 4, 41–64.
- PLÉH Csaba, KOVÁCS Gyula, GULYÁS Balázs (szerk.): *Kognitív idegtudomány*, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003).
- RATNER Leonard: *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York:, Schirmer, 1980).
- ROSEN Charles: *The Classical Style* (New York: Viking Press, 1971).
- : *Music and Sentiment* (New Haven, London: Yale University Press, 2010).
- SHEINBERG, Esti & Dougherty, William (szerk.): *The Routledge Handbook of Music Signification* (New York: Routledge, 2021).
- SZABOLCSI Bence: *A melódia története* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, ¹1950, ²1957).
- : *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása: a századvég és a századforduló Közép-Európában* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1968).

- TARASTI Eero: *Myth and Music*. Acta Semiotica Fennica, 1978
- : „La narrativité dans Chopin”, *Degrés* 52, 1987.
- : *Sémiotique musicale* (Limoges: PULIM [Presses universitaires de Limoges], 1996).
[angol nyelven: *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
- : *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us?* (Semiotics, Communication and Cognition), (Berlin: Mouton de Gruyter, 2012).
- TIMBERLAKE Anicia: „Boris Asafyev’s Intonatsiya and German Folk Song in the German Democratic Republic”, *Music and Politics*, Volume 14, N°2 (Summer 2020),
<https://www.academia.edu/44012503/B...>
- UJFALUSSY József: „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben”,
Zenatudományi Tanulmányok V., W. A. Mozart emlékére (Budapest: Akadémiai kiadó, 1957),
111–159.
- : *A valóság zenei képe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962).
- : „Zeneesztétika”, *Bevezetés a marxista esztétikába* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1978).
- : *Az esztétika alapjai és a zene* (Budapest: Tankönyvkiadó, [¹1968] ²1978).
- : „Zene és valóság”, *Zenéről, esztétikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980).
- WALLIN Nils L.: *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* (New York: Pendragon Press, 1992).
- WALLIN Nils L., MERKER Björn, BROWN Steven (szerk.): *The Origins of Music* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999).
- WISHART Trevor: *On Sonic Art* (a szerző kiadása, York, 1977).
- : *Red Bird. A Political Prisoner’s Dream*; Anticredos, CD EMF Media, 1980.