

MAGYAR ZENE 50

A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközzölünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezárult élemtűvű zenetörténészek írásaiból válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.

Dobszay László

A FORMA-FOGALOM PROBLEMATIKÁJA*

„Nomina debent respondere rebus.” Az elnevezéseknek egybe kell vágniuk magukkal a dolgokkal – vallotta az európai tudományosság, születésének pillanatától. Csak sajnálnunk lehet, hogy a fogalmi tisztázottság, a terminusok és jelölések egyértelmű használata később nem tudott lépést tartani a szaktudományok halmozódó anyagával, a világkép részletrajzolatainak sűrűsödésével. Ez a folyamat objektív nehézségekből származott, de a féltudományos műfajok, az esszé, a publicisztika, a napisajtó pongyolasága tovább súlyosbította a helyzetet. Elsőrendű tudományos feladatnak kell tehát tekintenünk a terminológiai-fogalmi vizsgálódást, úgy természetesen, hogy ne legyen merő formalizmus és szórszálhasogatás, hanem a dolgok jobb megismerését szolgálja, a megismert valóság pontosabb kifejezését, a dolgokkal korrespondáló névrendszer kialakítását, az egyértelmű szóhasználatot. Ami az illető tudomány szempontjából a valóságban világosan megkülönböztethető, az kapjon külön-külön nevet. Ami ugyanazon valóság variációit mutatja föl, azt jelölje azonos, vagy hasonló név. A terminológiai tisztaság nem merő konvenció. Azt mondhatnánk: ez a tudományosság tiszta lelkiismerete.

Ha fontos e fogalmi tisztaság a tudomány szempontjából, talán még fontosabb a tudomány művelőinek érdekében, különösen olyan témakörökben, melyekben a tiszta tudományosság szempontjai személyi, vagy egyéb szempontokkal keverednek, s a félreértés vagy félremagyarázás – fegyverré válván – a tudományos élet tisztaságát veszélyezteti.

Kétségtelen, hogy a zenetudomány – tárgya és a tárgyból adódó módszertani következmények miatt – különleges helyet foglal el a tudományágak között. Tárnya sok helyt kicsúszik a rációval gazdaságosan követhető leírás alól, s a végső racionális tisztaságot megjelenítő egységes terminológia így nehezebben alakítható

* A tanulmány először a Magyar Zene 1966. februári számában jelent meg.

ki; esetenként nem is elég gyümölcsöző e fáradozás. Ez azonban nem jelenti, hogy ne lenne igen sok fogalom haszonnal rögzíthető. Magának a tudományos életnek kell megmutatnia, melyek a tisztázandó fogalmak: a félreértések mindig azt bizonyítják, hogy a valósággal nem korrespondáló, fölösleges terminusokat vezettünk be, vagy éppen ellenkezőleg, elmulasztottunk fontos distinkciókat. Így például tudományos és zenei közéleti viták azt a benyomást keltik az emberben, hogy a zenetudomány egyik legalapvetőbb fogalma sincs kellő mértékig tisztázva és distingválva, ti. a *zenei forma* fogalma.

A zenei elmélet forma-fogalma ugyanis némileg eltér a filozófiai, általános esztétikai és irodalom-, művészetelméleti szóhasználatától. Sőt, mint később kimutatjuk, e szót még a zenetudományon belül is legalább háromféle értelemben használjuk, anélkül hogy a hármas értelmet kellőképpen szétválasztottuk és egymáshoz viszonyítottuk volna.

I.

A „forma” szó hallatán többnyire a periódus, mondat, rondó stb. megjelölések, vagyis az úgynevezett *zenei formák* jutnak eszünkbe. A formatani könyvek első lapjai ugyan többnyire általánosabb meghatározást nyújtanak a zenei forma fogalmáról, de a könyv tartalmát elemezve vagy akár csak a tartalomjegyzéket áttekintve mégis úgy tapasztaljuk, hogy az említett „zenei formák” felsorolását, meghatározását, csoportosítását, magyarázatát tekintik főadatuknak. A *forma* szót tehát olyasféleképpen használjuk, mint néhol az irodalomelmélet is („versformák”: szonett, stanza stb.). Az általános megállapítások, meghatározások és a gyakorlati szóhasználat különbségét jelzi már az is, hogy míg a meghatározás a *formáról* beszél, addig a könyv maga a *formákat* tárgyalja.

A zenetudós ez esetben szembeeső differenciákat, jelentős egységeket, karakterbeli és egyéb különbségeket keres a műben. A megkülönböztetett részek egymáshoz való viszonyát főleg a hasonlóság-eltérés, ezen belül is főképpen a dallamhasonlóság-dallameltérés alapján vizsgálja. A vizsgálat során kialakuló szerkezeti képleteket típusokba sorolja és zenei formáknak nevezi. A vizsgálandó új példákat úgy elemzi, hogy bevonhatók-e valamely kialakított típusba, s ha igen, melyikbe; ha pedig nem, vajon más példakkal egybevetve új típust kell-e köréje alkotni, netán „szabad formának” kell-e minősíteni. A vitás, kétes példákat határesetnek minősíti, és létüket a zene élő voltával igazolja.

A típuskutatás főleg a nagyobb zenei egységek egymáshoz való viszonyával foglalkozik. Az első lapokon ugyan felemlítettnek a periódusnál kisebb egységek, ízek is, de csak mint maguknak a periódus-témáknak alkatrészei, ritkábban úgy, mintha az egész mű ízesülésének törvényeit adnák: olyan törvényeket tehát, melyek érvényesülnek az egész műben, „témákban” és „kötőrészekben” egyaránt. Mivel tehát e kutatás a tételek nagyobb egységeinek viszonyával foglalkozik, nevezhetnénk makrotipológiai vizsgálatnak. Az eredményként kialakuló formatípus, szerkezet mintegy a zenemű „legkülsőbb” formájának tekinthető. Olyasféle, mint egy nagyobb rekeszekkel ellátott doboz, mely áttekinthetővé teszi a beléhelyezett

anyagot, de az anyag természetéről, belső szerveződéséről, a csoportosítás logikájáról, s a rekeszeken belüli kapcsolatokról alig adhat számot.

A makrotipológiai vizsgálat létjogosultsága indokolt, mert megkönnyíti a csoportosítást és összehasonlítást az elméleti munkában, fokozza az előadóművész zenei intelligenciáját, áttekintőképességét, segíti a memorizálást.

II.

Amikor tartalom és forma egységéről beszélünk, akkor más „forma”-fogalom él elképzelésünkben. Ha a fentebbiekben kifejtett „forma” azonos lenne magával a zenei formával, akkor minden szonátaforma tartalmi funkciója megegyezne, vagy hasonlóképpen, minden szonettnek azonos tartalmúnak kellene lennie az irodalomban.

Az esztétikában tágabb értelemben használjuk a *forma* szót: jelöljük vele egy műalkotás valamennyi, az illető művészeti ág sajátosságainak megfelelően kezelt és felfogott materiális eszközét, illetve ezen eszközök együttességét és szerves egységét, melyek rögzítik, kifejezik, hordozzák a műalkotás mondanivalóját.

A fenti meghatározáshoz még e rövid tárgyalásban is hozzá kell fűznünk néhány kiegészítő magyarázatot.

1. A forma, mint írtuk, magába foglalja a mű valamennyi materiális, mérhető, konkrétan kimutatható mozzanatát, de csak úgy, ahogy az illető művészeti ág értelmezi őket. Beletartozik tehát egy zenemű formájába annak valamennyi hangja, magassági meghatározottságával, időbeli elrendezettségével, megszólalási módjával, a megszólalt hangszerek sajátosságaival, a hangerővel stb. együtt. (Az így értett forma jellemző összetevője tehát a harmóniarend, a polifónia, hangszerelés stb. is.) De mindez csak a zenére jellemző módon és szempontokból. Hozzá tartozik például a hangerő, de csak a műben előforduló hangerőkhöz viszonyítva. Hozzá a hangmagasság, az idő is, de nem egyszerűen fizikai, hanem speciális zenei értelmezéssel (mint később látni fogjuk). Egy szekundnyi eltérés tehát fizikailag kisebb, mint egy tercnyi, de lehet zenében a magasságok zenei értelmezése miatt nagyobb. A zenei formához tartozik az is, hogy egy hangot pizzicato vagy arco szólaltatnak meg, ugyanakkor más, fizikailag esetleg jelentősebb különbségekről nem veszünk tudomást, nem tekintjük formaalkotónak, mert zenei jelentésük nincs. A példák számát még szaporíthatnánk: mind csak azt mutatná, hogy a zenei forma alkatrészei mérhető, kimutatható, materiális mozzanatok, sőt, ezek összességét felölelik, de csak valós zenei jelentésük értelmében.

2. A materiális meghatározottság és a művészeti ág sajátosságainak dialektikája miatt a műalkotás formája által lesz tanulmányozható, mérhető, megfigyelhető valósággá, de ez a mérés nem független a mérő szubjektumtól. Nem adhatunk ugyanis teljesen objektív szabályt a művészeti ág sajátosságairól, s így e követelményt a szubjektum, a megfigyelő belső akusztikus részvétele nélkül érvényesíteni nem lehet. Tételezzük föl például, hogy egy mű formájában kimutatható, mérhető, leszámolható matematikai összefüggésre bukkanunk. Van-e ennek az összefüggésnek megfelelője a zenei, akusztikai valóságban; bír-e valós tartalmi funkcióval? vagy csupán véletlenszerű adat; esetleg a szerzőnek zenén kívüli meggondolá-

sából, ötletéből, játékából adódott? zenei, vagy zenén kívüli elv érvényesül-e itt; vagyis az adott összefüggés a zenei formához tartozik-e, vagy sem? Ezt a kérdést akusztikus-zenei tevékenység, a szubjektum belső részvétele nélkül eldönteni nem lehet.

3. Meghatározásunkban kiemeltük, hogy a materiális elemek a formát együtességükben, szerves egységükben adják meg. A szerves egység jelzi azokat a relációkat és reláció-relációkat, amelyeket a zenei kifejezőmód legbecsülendőbb, legkiválóbb materiális elemének tekintünk. A hangok elszigetelt csoportjai és relációi csupán csak *effektusok*, tartalmi hatásuk *naturalisztikus*; a relációgazdagság az, ami *formaalkotó*, tehát tartalmilag *realisztikus hatású*.

4. A tartalom nem úgy rögzíti és fejezi ki a mondanivalót, ahogy a nyelv a gondolatot vagy az írás a hangokat, amikor is a kapcsolat a jelzett és jelző közt külsődleges. Sokkal bensőségesebb módon, teljesen egymásba foglaltan, azonosultan, egymás nélkül kifejezhetetlenül, úgy, ahogy az embert kell testi-lelki egységnek tekinteni, vagy ahogy az állati lény materiális szerkezete rögzíti, kifejezi és hordozza az életet.

A formának ez az értelmezése adja meg a jogcímet ahhoz, hogy a tudományos elméletben, az előadói, kompozitórius, pedagógiai gyakorlatban a zene tartalmát a zenei „kifejezőeszközök” oldaláról közelítsük meg.

III.

Kíséreljük meg most a fönti, esztétikai értelemben vett *forma* jellegzetesebb zenei összetevőit kimutatni.

Mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy a formai elemek között vannak olyanok, amelyek a zenei történések lényegi hordozóinak tekintendők, s olyanok is, amelyek feladata inkább a történések érthető, meggyőző előadása, egyes elemek kiemelése vagy legfőljebb színezése. A principális és „interpretatív” tényezők viszonyát talán a színpadi szöveg és a rendezői utasítások viszonyához hasonlíthatnánk. Másodlagos tényező például a legtöbb esetben a dinamika, a hangszerelés, sőt az a tempó is, amelyben legelőnyösebben lehet a zenei történésekben létrejövő relációkat fölfogni. A „másodlagos” megjelölés természetesen nem azt jelenti, hogy elhanyagolható, a lényegitől leválasztható akcidenciák ezek, csupán azt, hogy logikailag alárendeltek az elsőrendű tényezőknek, mintegy azok szolgálatában állnak.

Az „elsőrendű” tényezőket vizsgálva ismét két jelenségcsoportot különböztethetünk meg. Ezek is csak elméletben választhatók szét, gyakorlatban szerves egységet alkotnak:

1. A hangmagasság-relációk zenei jelentésén alapuló formakincs az egyik. A zene átkölti a hangmagasságok fizikai rendszerét, így válnak a hangmagasságok a zenére jellemző materiális adottságokká. A hangmagasságok e jelentésrendjét *tonális-funkciós rendnek* hívjuk (a „funkció” szót most természetesen nem szűkebb, harmóniai értelemben használva). A hangoknak funkciós viszonyulásai értelmezik a dallamot és a harmóniát (a lehetőségek egyidejű vagy egymás utáni kiélését), de a polifóniát is.

2. A tonális-funciós rend azonban az időn áthaladva, az idő megszervezésével együtt történik. Amint túllép a zene a hangmagasságok fizikai értelmén is, úgy a fizikai időnek is sajátos zenei szervezethez, konstruktív tényezőket, jelentérendszeret ad. Legjellegzetesebb e tényezők közül talán a metrum: bemutatja, mennyiben épül a zenei időrend a fizikaira, de mennyiben tér is el tőle. Ám a metrummal szoros kapcsolatban van a metrum belső osztása, belső „metrizálása” is, vagyis a ritmus, de meg a metrumok különféle arányokat kialakító csoportosítása is. Végso soron idetartozik az egészen nagy metrumcsoportok rendezése, arányosítása is, tehát amivel a „makrotipológiai” vizsgálat foglalkozott, a „zenei formák”.

Kialakul tehát egy sajátos időrend, tökéletes műalkotások esetében teljes tisztasággal ragyogó arányokban. Olyan időrend, amely a legkisebb egységeket meg a legnagyobbakat egyformán átjárja, s egymással is harmóniába hozza őket. Több ez, mint tagolás, frazeálás, fölosztás. Szerves folyamat, kibontakozás, organizálódás, miközben a zenei anyaggal az időben előrehaladunk. Logika, de nem tudományos értelemben, hanem az élet kibontakozásának logikájához hasonlóan. (Vö. József Attila: „A líra logika, de nem tudomány”.) Megjelennek a növekedésnek minden pontján azok a törvények, melyek magukba foglalván a növekedés múltját és jelenét, megszabják és szolgálják a jövőt. Nem olyan forma ez, ami *van*, hanem ami *történik*. Nem „esse”, hanem „fieri”.

Vizsgálhatja a zeneszerző, az előadóművész, a tudós ezt a formálódási folyamatot is, persze mindegyik a maga módján. És nemegyszer hívjuk magát ezt a rendet is a mű „formájának”. A forma ebben az értelemben a *zenei menet időbeliségének kitisztult rendjét* jelenti, azt a módot, ahogy a zene az idővel, a belőle kihátrított egységekkel bánik, ahogy a fizikai időre rá szabja a maga jelentésbeli, tartalomhordozó törvényeit.

A formálódásnak vizsgálatát azonban látszólag nehezíti a műalkotások egyedi jellege. A típuskutatás azért tud olyan könnyen általánosítani, mert a műformának csak néhány jegyét (témák, nagyobb témaegységek elrendezése) veszi figyelembe. Mivel azonban egy-egy tétel valóságos, legkisebb ízeiben végigkövetett lefolyása nagyon egyéni, mivel az irányító törvények (abban az értelemben törvények, ahogy föntebb kifejtettük) a mű adott pontjaihoz kötődnek, fölmerül a kérdés: mit kezdhet a tudomány egy olyan tárggyal, amely ennyire ellenszegül az általánosításnak. Találhatunk-e tehát tipikus formai meneteket? hiszen ha nem, akkor a tudományos kutatás eleve reménytelen.

A nehézség csak látszólagos. Mert bár a teljes formai menetek minden darabban teljesen egyéni, de a zenei menetet irányító egyes *tényezők* száma kisebb, s ezért tudományosan felismerhetők és elemezhetők. Csupán ezek kombinációi egyediek, egy-egy műre kizárólagosan jellemzők. Ha két szám között (1; 2), két betű közt (A; B), két szín közt (piros; zöld), két idom közt (kör; négyzet) választhatok, akkor a variálható tényezők felsorolása (négyeszer két lehetőség) könnyebb, mint ha a tényezők összes kombinációját (1-A-piros-kör; 1-A-piros-négyzet; 1-A-zöld-kör stb., szám szerint 16 lehetőség) kellene bemutatnom. Hasonlóképpen, ha csupán a zenei menet alkotótényezőit keresem, a feladat megoldható, ha az alkotóré-

szek összes kombinációjából előálló kész struktúrákat akarom fölírni és tipizálni, a nehézség leküzdhetetlen.

Márpedig egy tétel valódi formálása során fellépő formálási tényezők száma nagy, kombinációik száma pedig gyakorlatilag végtelen. Vagy a megvizsgált tényezők számát kellene tehát csökkentenem (mint a makrotipológiai vizsgálat teszi), vagy a struktúrák helyett a számba jövő tényezők, összetevők, hatóerők, *ágensek* vizsgálatára szorítkozom. Hogy ezek az ágensek az egyedi műben milyen egyedi kombinációban lépnek föl, e kérdéssel már nem az általános zenetudományt, formatant terhelem, hanem ezt az egyes művek analíziséhez kapcsolom.

A fentieket a rövidegsége kedvéért igen primitív példával világítanám meg. A zárlat és folyamatos zenei menet különbségét könnyű regisztrálni, hasonlóképpen a masculin és feminin ritmusképletek differenciáját is; ugyancsak könnyen megoldható feladat elemi tonális és funkciós relációkat analitikusan megragadni. Ezzel pedig megkaptam a szükséges eszközöket, melyekkel mindenféle egyedi zárlat-karakter vizsgálható. Valójában katalogizálni viszont a zárlatok sokféle lehetőségét sokkal nehezkesebb és merevebb, már azért is, mert a lehetőségek száma a kombinatorika törvényei szerint jóval nagyobb.

Úgy tűnik tehát, hogy zenei formálódás tudományos vizsgálatát legeredményesebben a formálási tényezők, ágensek kutatásával végezhetnénk el. Ennek illesztésében azonban már meghaladná a jelen cikk kereteit.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a funkciós-tonális rend és a szorosabban értett formai, formálási rend a teljes zenei folyamat elméletileg szétválasztható tényezői. Gyakorlatilag szorosan összetartoznak, a zene lényegi elemét alkotják, lényegük kifejtésére legalkalmasabb, akusztikusan legelőnyösebb megvalósulási formákkal, „interpretatív tényezőkkel” társulva létrehozzák a teljes, esztétikai értelemben vett formát, s ezáltal a műalkotás tartalma is kifejeződik.

Mivel itt történeusről, lefutásról, folyamatról beszéltünk, azért talán szerencsésebb lenne a zene időbeli rendjét nem formának, hanem *formálódásnak* nevezni. A formálódás vizsgálata a mindennapi zenei gyakorlat szempontjából mindhárom vizsgálati mód közül a leggyümölcsözőbb, mely állítással azonban nem sértjük az esztétikai forma elemzésének tudományos, esztétikai, filozófiai primátusát.

IV.

A fenti kifejtés háromféle forma-fogalomhoz jutott el. A tipológiai kutatás végpontján a „zenei formák” állnak, az esztétikai kutatás a valamennyi materiális elemet magában foglaló *művészeti formára* vet fényt, a zenei történelem, időszervezés folyamatos követése viszont a *formálódás*, a formálási tényezők, ágensek jelentőségére figyelmeztet.

Bár e hármasság fogalomcsoport tagjai szoros kapcsolatban állnak egymással, különböznek is egymástól. Vajon nem kellene-e terminológiánknak is tükröznie ezt a hármasságot? Nem tudunk és nem kívánunk most állást foglalni e kérdésben. A helyes nomenklatúra kialakítása csak a fenti gondolatmenet ellenőrzése, differenciálása, kiegészítése után lehetséges.

Úgy véljük, hogy a tudományos mű írójának felelősségére máris rá kellett ébrednünk. Le kell vonni azt a következtetést, hogy az egyértelmű szóhasználatot itt veszélyek fenyegetik. Mindenkinek tisztáznia kell önmaga előtt, mikor milyen értelemben kívánja használni a „forma” szót, és olvasóját sem szabad kétségben hagynia efelől. Viszont az olvasónak is ügyelnie kell, hogy a szerző megállapításait mindig a forma-terminus megfelelő aspektusára vonatkoztassa.

V.

Ügyelni kell a hármas forma-fogalom megfelelő distinkciójára is, de helyes egymáshoz viszonyításukra is.

Megállapíthatunk köztük egy bennfoglaló viszonyt is: a formálódás tényezői a teljes esztétikai értelemben vett formán belül foglalnak helyet (a „lényegi” materiális tényezők között), másrészt a formálási tényezők vizsgálata közben sor kerül a makrotipológia formai kategóriáira is (szonáta stb.), s így az utóbbi az előbbinek részterülete.

Szempontjaik azonban kissé különböznek. A formálódás vizsgálata során foglalkoznom kell a nagyobb időbeli csoportok, egységek relációjával is, hiszen a formai ízek, ritmusok, metrumok, metrumcsoportok kibontakozását követve nemcsak mennyiségileg haladunk előre a tételben, nemcsak egységenként számoljuk végig a tételt, hanem mind magasabb egységekben foglaljuk is össze. Így végül is eljutunk a „zenei formákhoz” is. A tétel végére jutva megállapítjuk: létrejött a szonáta. Ezt az eredményt a tipológiai kutatás így könyveli el: ez a tétel szonáta. Az ágenskutatás során tehát a szonátaformát nem ideálnak, statikus fogalomnak tekintem, hanem magát is egy ágensnek az egyedi forma létrejöttében. A típuskutatás tehát e szemléleti különbség ellenére is az ágenskutatás részterülete.

Szeretnék itt még rámutatni arra, hogy a fenti distinkciók gyakorlati szempontból sem haszontalanok.

A formatanok a formai típusok felsorolása után a kategóriákon kívül rekedő tételeket „szabad formáknak” minősítik. Világos, hogy csak akkor konstatálhatunk típust, ha legalább két, de inkább több azonos szerkezetű példát találunk, s így a „szabad forma” (amelyre nem találtunk máshonnan analógiát) kategóriája tipológiai szempontból jogosult. Igazi analitikus értelemben azonban ez a fölosztás szabad és kötött formára nagyon is támadható. „Szabad” forma nem létezik, mert ha kitisztult időrendet nem érzékelünk, akkor a mű nem „szabad formájú”, hanem formátlan, s így nem tekinthető műnek, nem is esik tudományunk tárgykörébe. Más értelemben viszont minden mű „szabad”, kötetlen, predesztinációtól mentes forma, mert a „szonáta” csak egyetlen ágens kötöttségét jelenti, holott a teljes időbeli rendezésnek még számtalan föltétele van, melyet a zeneszerző szabadon, vagyis a mű saját logikájának engedelmessé állapít meg. Ha tehát létrejött valamiféle megnyugtató időrend, fejlődési logika, akkor a műnek *van* önmagában kötött formája, s az analízisnek éppen azt kell felismernie, hogy az adott esetben hogyan jött létre ez a forma.

A tipológiai formatan ugyancsak jogosan beszél „rendhagyó” alakokról, határesetekről. Ezeket mellékesen vizsgálja, mert a tipológia szempontjából az általáno-

sítható esetek értéke nagyobb, mint a szerkezetek variációját jelentő különleges eseteké. Az ágenskutató formatan szempontjából viszont ezek egyenértékűek, föl- téve, hogy kvalitásuk egyenlő. Számára csak megoldott és megoldatlan forma léte- zik, s ha a forma megoldott, akkor az analízisnek rendelkeznie kell olyan eszkö- zökkel, melyek a megoldott formáról megoldott analitikus képet adnak, vagyis amellyel a megoldott forma sajátosságait, „rendhagyásait” is, nem csak regisztrál- ni, de méltatni is tudjuk.

Sőt, még azt is mondhatnánk, hogy a „határesetek” világosabban tárják föl, hogy a zeneszerző nem eleve adott típusokat komponál (legfeljebb a tétel bizo- nyos körvonalait veszi készben), hanem eleven művet, melynek minden pontján a mű formálódására jellemzően bukkannak föl a zenei tényezők. A tényezők sajátos- ságai, s így a legalapvetőbb formai törvények (melyeket még ilyen „rendhagyó ese- tekben” is meg kell tartani), tehát még szembetűnőbben jelentkeznek.

Mutatkozik némi különbség a kutatómódban is. A főképpen tematikus össze- függések szerint rendező tipológia megelégedhet a mű külső megfigyelésével. A szá- mára szükséges összefüggések föltérképezése (az adatfölvétel) szinte pusztán vizuá- lis úton is történhetne. A mű belső formájának, lélettényezőinek és -törvényeinek föltárása viszont (tehát az ágenskutató) lehetetlen a mű menetében való intim rész- vétel, auditív és tartalmi felfogás, sőt bizonyos előadói fantázia nélkül.

Eddig főképpen a „zenei formák” és a zenei formálódás (illetve az ezekkel fog- lalkozó formatan) különbségét elemeztük gyakorlati szempontból. Hasonlókép- pen számottevő különbségeket találhatunk az esztétikai forma és a zenei formáló- dás distinkciója után is.

Mindenekelőtt: a mű tartalmával egységben csak a *teljes* esztétikai forma van. Ennek tökéletes megvalósítása egyben a tartalom tökéletes megvalósulását is je- lenti. Kevésbé jellemzi a tartalom értékét a tipológiai pontosság: lehet a tartalom silány a formatípus pontos betartása mellett is. Már valószínűsíti a tartalom érté- két, ha a teljes időrendi folyamat (formálódás) értékes megoldását ismerhetjük föl és ismerhetjük el a műben. Végül ha a teljes, esztétikai értelmezésű forma tökéle- tes és értékes, ennél többet kívánunk nem kell, mert akkor már a tartalom sem lehet értéktelen.

Az esztétikailag értelmezett zenei forma két fő tényezője, mint láttuk, a funk- ciós-tonális rend és az időbeli formálódás rendje. Ezek különválasztott vizsgálata, bár szükségszerűen hiányos, mégis indokolt. Hiányos, mert a teljes forma nem a két tényező összeadásából, hanem összefonódásából jön létre. De indokolt, mert a valóság viszonyaira támaszkodva könnyíti meg a tudományos tárgyalást. Elképzel- hető tehát olyan formatani vizsgálat, mely a dallamot, harmóniát, polifóniát – elvi- leg – nem tárgyalja. Vagy tárgyalja ugyan, de csak annyiban, amennyiben a zenei időszervezéssel, súlyrenddel, arányokkal kapcsolatban áll: azt módosítja, kiemeli, elhomályosítja, aláhúzza, vagy keresztezi. Az ilyenfajta formatan nem a dallamok hasonlóságán és különbségén, ismétlésén és visszatérésén alapulna, hanem azon, amit ezek kiemelnek, vagy ellenkezőleg: ellensúlyoznak. Vagyis ez a formatan – végső soron – a súlyrendet, a belőle adódó arányokat, valamint az ebből folyó or- ganikus *időszervezést* vizsgálná.