

5. Intonáció és típus.

Ilyen előzmények után térhetünk vissza a dolgozat alapgondolatához: a kibontakozó történelmi-materialista zeneesztétikai intonációs kutató módszerének dialektikus-materialista kiegészítéséhez. Nem kell megismételniünk a dolgozat Bevezetésének azt a megállapítását, hogy a zeneesztétika realista hagyományának tovább örökítésében és fejlesztésében mekkora volt a szerepe az affektus-tanhoz, a XVIII. századi francia materializmus eszméihez kapcsolódó XIX. századi orosz haladó zeneesztétikának, a forradalmi demokrata gondolkozók zenei körének. Az is történelmi szükségszerűség volt, hogy a szovjet zeneesztétika tőlük vette át a materialista elvű zeneesztétikai gondolkozás továbbfejlesztésének példáját és örökségét. Arra is utaltunk, hogy az elsősorban Aszafjev kezdeményezésével kidolgozott, illetőleg új jelentéssel kifejlesztett intonációs elmélet milyen eredményeket hozott és hoz a marxista-leninista zeneesztétikai kutatásban.

Nem tennénk azonban jó szolgálatot éppen ennek a kutatásnak, ha - mint már szintén jeleztük a Bevezetésben - nem mutatnánk rá egyuttal azokra a korlátokra is, amelyeket az egyenesvonalu örökösödés révén szintén az affektus-tanból kapott és hordozott a szovjet intonációs

elmélet egészen a legutóbbi időkig. Éppen a materialista hagyománynak ez az egyenesvonalúsága akadályozta meg abban is, hogy a saját felfogásával szögesen ellentétesnek látott és érzett múlt századi idealista zeneesztétika egyes tagadhatatlan eredményeit egyesítse saját alapjában helyes álláspontjával.

Az affektus-tan örökségéből szembetűnőek a szovjet intonációs elmélet egyes alkalmazóinak felfogásában a szemléleti materializmus átvett vonásai, amelyek nemegyszer az esztétikai gondolkozás szkématismusához vezetnek. Ezzel jár együtt elválaszthatatlanul az intonációs gondolatnak a zene beszédszerűségével való egyoldalú összeforrottsága is. Nem tekinthetjük pusztavákesetnek azt a körülményt, hogy a Szovjetszkaja Muzika hasábjain éppen Sztálin nyelvtudományi vonatkozású írásának megjelenése váltotta ki az 1951-52-es évek kiterjedt intonációs vitáját. Részletes ismertetése ebben a keretben teljesen felesleges és céltalan volna. Hiszen ez a vita egymagában nem képviseli a szovjet zeneesztétika egészét, csak egyik arculatát. Meg azóta a szovjet zeneesztétika is sok vonatkozásban új utakat keres, tehát ma különösebb következtetéseket vonni le egy tíz év előtti vitából, félrevezető lehetne.

Hogyha mégis kiemeljük néhány jellemző sajátosságát, ez részben azért történik, hogy maguknak a vita résztvevőinek írásaiban vehessük észre az elmélet korlátozó vonásainak felismerését és bírálatát, részben azért, hogy hozzájuk kapcsolódva fejthessük ki a magunk nézeteit.

A cikkeknek egyik legállandóbb témája a zene és a beszéd intonációjának összefüggése, részben olyan értelemben, hogy a zene intonációja a beszéd intonációjának átvételéből származik, részben "a zenei nyelv" metaforája körüli vitában. J. Kremljov és L. Daniljevics vitája a "zenei nyelv" metaforájának félrevezető vagy használható voltáról, amelyben Kremljov óvatosan ajánlotta a sok félreértést okozó szóhasználat elkerülését,^{180/} Daniljevics pedig kitartott használatának helyes volta mellett,^{181/} érdekes problémára vet világot: arra, hogy Aszafjev mit értett a nála olyan gyakori nyelv-zene összehasonlításon? Pusztá metafora volt-e részéről, amellyel a zene társadalmi jelentőségének és használatának egyes vonásait akarta magyarázni, vagy olyan szűk értelemben kötötte a zenét a nyelvhez, ahogyan ezt a kérdéses vita résztvevőinek egy része,

^{180/} J. Kremljov: O nyekotorih voproszah szovjetszkogo muzikoznanyija. Szovjetszkaja Muzika, 1951, VII. 44-48. l.

^{181/} L. Daniljevics: Nyeszkolko miszlei o muzikalnom jazika. U.o. 45-51. l.

egészen az egykori francia affektus-tan értelmében tette. Bár Kremljov kísérletet tesz említett cikkében a beszéd és a zene összefüggéseinek és specifikus megkülönböztető jegyeinek egyidejű meghatározására, és ezt a kísérletet eredményesen folytatja J. Hohlov, főként a zene specifikus tulajdonságainak kifejtése irányában,^{182/} mégis a legutóbbi időkig tartja magát a szovjet zene-tudósok körében az affektus-tan beszéd-elméletének eredeti formája.^{183/}

Hogy a beszédszerűség ilyen értelmezése és átvétele a szovjet kutatók intonációs elméletébe milyen veszélyeket rejt, mennyire átörökíti ősapjának, a francia affektus-tannak és utánzás-elméletének mélyebben fekvő, szemléleti materialista korlátozottságait is, arról a vita más passzusai árulkodnak. Nemcsak Kremljov

182/ J. Hohlov: K problemu intonacii, u.o., 1952, XII. 54-61. l.

183/ G.S. Ordzsonikidze: K voproszu muzikalnogo miszlenyija. - Felfogásában egyrészt szinte szó szerint térnek vissza a francia affektus-tan megfogalmazásai: "Az intonáció, mint a beszéd mozzanatainak egyike, a legszorosabb kapcsolatban van a zenei intonációval, és ennek révén nyilvánulnak meg a zenében az emóciók." "A beszéd intonációja fokozatíva kristályosodik ki a zenei vonalban." - Ugyanakkor megjelennek felfogásában a zene önálló sajátosságának kifejtésére, a beszéd-intonáció kizárólagos uralmától való megszabadítására való törekvés jelei is: "A zene intonációja - eredete tekintetében - látszólag a beszéd intonációjának modifikációja, valójában teljesen önálló képi tükrözője az emberi öntudatnak". - Voproszi muzikoznanyija, III. Moszkva 1960, Muzgiz. - 291-292. l.

említett cikke, hanem L. Kulakovszkij,^{184/} I. Nyesztyjev^{185/} és V. Bjelij^{186/} is felemelte szavát az intonációknak kész, merev formulákként kezelése és szótárszerű számontartása ellen. A szkématiszmusnak ez a hibája jellegzetesen a francia affektus-tan metafizikus, lexikonszerű felfogását tükrözi vissza.

Jól ismerjük azt a történelmi folyamatot, amely az intonációs elméletet szorosán összekapcsolta a zene valóság-tükröző jelentőségével és a zene beszédszerűségében a zenei megformálás realizmusának biztosítékát látta. Ez a meggyőződés egyrészt olyan korban alakult ki, amikor a zeneművészet maga is valóban főleg szöveges monódiaként játszott a költészettel kapcsolatban fontos szerepet a társadalomban. Másrészt olyan korok felfogását mutatja, amelyek a zene esztétikai magyarázatára közvetett, tapasztalati utat kerestek. Azóta azonban a zeneművészet is, esztétikája is sokat fejlődött. A zeneművészet az eszközök sokféleségének közös nevezőjü rendjéből gazdag és sokrétű módszerét alakította ki a valóság tükrözésének, amelyek között

184/ L. Kulakovszkij: K szporam ob intonacii, Szovjetszkaja Muzika 1952, IX. 39-43. l.

185/ I. Nyesztyjev: O virazityelnosztyi muzikalnogo obraza, u.o., 1952, IX. 24-33. l.

186/ V. Bjelij: Nyekatoriije problemi muzikalnogo jazika, u.o., 1952, VII. 35-42. l.

a beszéddel való hasonlóság különböző rétegei csak az egyik mozzanatot jelentik. De a zene sajátos természetének elméleti feltárása is elég bőven kutatta fel a zenei valóságtükrözés, a zene és az érzelmek kapcsolatának módjait, éppen a fentebb kritikailag bemutatott idealista filozófusok és nem utolsó sorban a zeneelmélet elemző tudománya révén. A zene realizmusának, érzelem-kifejező és valóságtükröző jelentőségének biztosítékát lényegileg a beszédszerűségnek a hangletésre korlátozott külső jegyeiben ma már aligha kereshetjük a nélkül a veszély nélkül, hogy a zene igazi módszereinek, a valósággal és az érzelmvilággal való kapcsolatának valódi lényegét nem tudjuk majd feltárni.

Az esztétikai szkématisztizmus másik veszélye, amely a zene egyoldaluan nyelvi magyarázatát kíséri, általánosabb természetű, de szintén nem fiktív hibaforrás. Ez a zeneesztétika irodalmi megközelítése, a zenei tartalom realitásának a mondanivaló verbális közlésével vagy közölhetőségével való mérése. Az érdekes az, hogy ez a hiba az irodalomesztétikai szemléletre is visszahat, és az hasonló indoklással hajlamos a mű tartalmi értékeit verbális, az egyszerű szójelentések szintjén lemérni.

Éppen ezért sokkal szivesebben fogadjuk el az intonáció fogalmának tisztázási kísérleteiben elhangzott vélemények közül azokat, amelyek az intonáció jelentését

nem szükitik le a beszéd hanglejtésének utánzására, tehát a dallamra, vagy egyes dallam fordulatokra, s általában a zenei formálás eszközeinek egyikére sem,^{187/} Korábbi gondolatmenetünk célja volt éppen annak kifejtése, hogy a zene valamennyi eszköze, a zenei hang valamennyi tulajdonsága hogyan rendeződik a zenei jelentésnek, mint a valóság személyes központu zenei képezének szolgálatába. Nem vitatjuk, hogy a dallam maga, harmóniak nélkül is intonációs egység és karakterisztikum lehet, zenei kép eszközévé válhat, mint a történelem hosszú szakaszában volt is. De a zenei eszközök gazdagodása éppen abban nyilatkozik meg, hogy az új eszközök hogyan egészítik ki a dallam intonáló jelentőségét és lehetőségét. Így a fejlett értelemben vett zenei hangzás egészében időről időre a zene más és más mozzanata veheti át a vezető szerepet az intonáció jelentésének meghatározásában. Példának elég lesz akár a különféleképpen harmonizált dallamok jelentésváltozását felidézni, akár olyan harmóniai megoldások képi erejére hivatkozunk, mint pl. Schubert "Am Meer" című dalának első két akkordja. Tisztán dallami uton azt sem értenők meg soha, hogy Mozart többször idézett recitativikus "kérdéseiben" miért éppen a bőszeksztes hangzat dominánsra oldása adja meg a kérdés

^{187/} A többször idézett vitában ezt az álláspontot elsősorban Vanszlov /Ob intonacii, u.o., IX. 33-39.1 és Hohlov /idézett cikkében/ képviselte.

jellemző intonációját, a hozzája társuló logikai érzés zenei képét. A dallam maga azért nem elegendő magyarázat, amiért a harmónia is több minőségileg, mint a benne résztvevő hangok matematikai összege. Hozhatnánk fel példákat a hangszin, dinamika, tempó, faktura és más tényezők mindinkább előtérbe lépő képi meghatározó jelentőségére is.

Amikor Aszafjev egy korábban már idézett helyén arról beszél, hogy a tonalitás hangjainak külön és a többiével össze nem téveszthető karaktere van, lényegében specifikusan zenei határozmányát szögezi le /ha nem is fejti ki/ a zene intonációjának, abban az értelemben, ahogyan mi megkíséreltük az előbbieken kifejtteni. Amikor pedig egyes történelmi korok, társadalmak és osztályok zenei fordulatainak közhasználatu köréről beszél és ezt mintegy zenei társalgási nyelvnek nevezi, nem arra tesz kísérletet, hogy a zenei intonációt közvetlenül a beszéd hanglejtésének mechanikus utánzásából vezesse le, hanem sokkal inkább megvilágító és sokat mondó összevetést tesz a zene és a nyelv társadalmi használatának bizonyos vonásai között, kiemelve a hasonlókat. Ez a maga lazább, költőibb voltában is rugalmasabb és gazdagabb felfogás pontatlanságával lehetőséget adott az előbb vázolt adialektikus megmerevítésre, szkematizálásra. De ugyanakkor termékeny

lehetőségeket nyit arra is, hogy valódi tartalmának kifejtésével, hozzája kapcsolódva vonjuk le eddigi tanulságaink végső következtetéseit.

Aszafjev intonációs elméletének az a megállapítása, amely a zenének egy-egy társadalmi formáción belül kialakult formuláit egy zenei köznyelv részeinek tekinti, adott alkalmat az affektus-tanhoz közeledő szótárszerű szkématiszálásra. Pedig az a sokoldalúság, ahogyan Aszafjev például Csajkovszkij Anyéginjének intonációs tartalmát, mozgó és fejlődő jelentéskörét kifejti, sokkal inkább hangsúlyozza az intonációs rendszernek a beszéd-nyelvtől való különbözőségét, mint hozzá való hasonlóságát. A zenei jelentéstannak alapvető törvényszerűségét rögzíti az a felismerése, hogy a zene, mint társadalmi jelenség, nem minden egyes alkalommal végső analízis útján szétbontott elemekből, előlről kezdve szerkeszti rendszerét, hanem a társadalmi változások folyamatossága következtében bizonyos alapvető egységek, dallamfordulatok, jellemző harmóniakötések kész formulák módján állnak össze az egyes művekben újabb és újabb egységekké.

Volt alkalmunk rámutatni, a hangutánzás és egyes zenei képletek közvetlen hangutánzó szerepének tárgyalása alkalmával is, arra a folyamatra, ahogyan a konkrét egyes akusztikus élmény, mint egyes meghatározott tárgyi

mozzanat még szinte fogalmi konkrétságu képe, zenei természetében általánosodik és absztrahálódik a legáltalánosabb logikai összefüggések tükrözésére alkalmas eszközzé, általánosodik és absztrahálódik, majd, amikor bizonyos formációit egy emberi közösség létrehozza és önmaga valósággal szembeni magatartásának adekvát zenei képeként használja, objektíve is jelenti a kérdéses társadalmat és annak jellemző reagálási módját a valóság-tényeire. Így a zenei jelentés nem higul az abszolút és tárgyitalan általánosságba, hanem társadalmi módon és társadalmi szinten közeledik újból az egyeshez, de mostmár a társadalmi egyeshez. Ezt a szintet nevezhetnők Lukács Györggyel a különös zenei szintjének. Hogy ezek a társadalmi jelentésben használt formulák mármost miért nem azonosíthatók a szótár szókincsével, hogyan őrzik meg mindvégig a valósággal való közvetlen képi kapcsolatukat, szemben a beszéd-nyelv konvencionális szójelentéseivel, miért nem tekinthetők statikus és gépiesen kombinálható, önálló "intonációs egységeknek", annak tisztázása sajátosságának kifejtésében igen fontos láncszem.

Nemrég tudtuk meg az érzelmekről, hogy a valóságot nem punktuális, statikus, tárgyi megnyilatkozása felől közelítik meg, hanem mozgásában, a tárgyi elemek társulási formációi, kapcsolatait és az emberhez való dinamikus

relációi szerint. A zene maga is ezt a dinamikus oldalával felénk forduló valóságot formálja képekbe, ezért jogosult a hagyományos szóhasználat a zene érzelmi természetéről. Ez azonban nemcsak a zenének sajátossága, hanem általában a művészi, képszerű tükrözésnek a fogalmi, nyelvi tükrözéssel szemben, még akkor is, ha a többi művészeti ág inkább a valóság puntuális kép-elemeit használja fel eszközként mozgó arculatának bemutatására.

A társadalmi valóságnak azonban éppen a tárgyi elemek önmagukban a legmaradandóbb részei. Ezekhez fűződnek, ezeket jelzik évezredek konvenciók alapján a nyelv szavai, ezért a nyelv alapstrukturájában, szókincsében a társadalomnak viszonylag, ismételjük: viszonylag maradandóbb jelensége. A művészetek azonban, köztük elsősorban a zene, éppen azt az oldalát mutatják a valóság tárgyi egyes részleteinek is, amely a legváltozóbb bennük: egymáshoz való viszonyukat, egymással és az emberrel, valamint az emberek egymáshoz való viszonyaival való kapcsolataikat. Ezek pedig állandó mozgásban vannak, formációik szüntelen más és más módon jönnek újra létre és társulnak egymással. Ezek megjelölésében a nyelv puntuális-konvencionális jelentéstana is nagyon szegényes /ez az érzelmek megjelölésére szolgáló fogalmak semmitmondó, üressé általáno-

sodott és absztrahált voltán is látszik!/. Ezt a feladatot a képszerű, a művészi tükrözésre bizza, mert mást nem tehet. Ezért a művészi stílus jegyei, a zenei formulák látszólag sokszor változatlan alakban öröklődnek ugyan, de mivel jelentésük sokkal kevésbé állandó és nem olyan önállóan végleges, mint a nyelv szavaié, igazi jelentésüket is mindig a többiekkel való kapcsolatuk formációi határozzák meg, sokkal nagyobb mértékben, mint a nyelv szavaiét. A zenei, általában a képi elem ezért mindig csak az egésznek egy része, s végleges önálló jelentése a kép, a műalkotás egészén kívül nincs is. A zene formulái, látszólagos azonosságuk vagy hasonlóságuk ellenére is szüntelen jelentés-változáson mennek keresztül, műről műre, szerzőről szerzőre, korszakról korszakra és társadalomról társadalomra, sokkal inkább, mint a nyelv szótári vagy strukturális elemei.

Tisztában kell tehát lennünk azzal, hogy bármilyen rövid ideig, bármilyen kis területre vagy társadalmi egységre, vagy akár egy szerzőre vonatkoztatva is, egy bizonyos intonációs kincsről beszélni, úgy, mint a nyelv szókincséről, éppolyan absztrakció, általánosítás és merevítés, mint a népdalnak egy bizonyos alakját azonosítani abszolút értelemben magával a népdallal. Szabolcsi Bence makám-fogalma, amely csak

redukált ósalak, de kikövetkeztetett, absztrahált alakjában valójában soha meg nem szólal, kitűnően mutatja az ilyen "intonáció" fogalom valóságos jelentését. A magyar zenei gyakorlatban például a népi zenekarok régebben általánosan ismert bravur-számát: a "Repülj fecskémet" említhetnénk, amely csak gazdagon ékitett és mindig másképpen variált alakjaiban szólal meg, és nem ékitett, redukált alakjára eddig csak tudományos következtetések, nem valóságos adatok utalnak.^{188/} Ebben a vonatkozásban a szájhagyomány útján, közösségi formában élő népzene egészét egyetlen folyamatos műalkotásnak tekinthetjük.

Tagadni azonban az intonációk realitását, ha már tudomásul vettük általánosabb voltukat az egyes megszólalások "egyes" konkretizálódásával szemben, éppolyan logikai tévedés volna, mint amilyenek a valóságnak a konkrét egyesre való leszűkítését, az általánosnak a valóságból való kirekesztését tartjuk.

A szovjet zeneesztétika intonációs elméletének éppen a zene társadalmiságának megfogalmazása és tudatosítása a legnagyobb novuma és döntő mozzanata. Hogy

^{188/} Az intonáció és a makám fogalmának hasonlóságára Maróthy János volt szives a figyelmemet felhívni.- L. Szabolcsi Bence: A melódia története. Budapest 2/1957, Zeneműkiadó. - 256.sköv.l.

ennek a lépésnek a jelentőségét fel tudjuk mérni, ahhoz még egyszer vissza kell pillantanunk az affektus-tanban egyesült és belőle kiágazó zenemagyarázatok és esztétikai nézetek eredménytelenségének okára. Ezt főként abban kell látnunk, hogy az individuális szubjektumot és a kozmikus objektumot, az egyes embert és a természeti általánost közvetlenül, áttétel és közvetítő kategóriák nélkül próbálták meg szembeállítani. Ilyen közvetítés nélkül természetesen ellenmondásuk egymást kizáróvá vált, akár materialista, akár idealista megközelítéssel. A francia materialisták a társadalmat egyszerűen természetinek tekintették, ezért nem találtak utat az individuum és a természet között. Az eredmény a metafizikus utánzást-gondolat csődje lett. Ezt a csődöt ismételte meg más előjellel az objektív idealizmus metafizikus irányzata, s eljutott a pythagoreus számspekulációk és az érzelmi tartalom nélküli "objektív"-hez, a "kozmosz" formajátékokhoz. Az ellenkező irányból vezetett ugyanide a szubjektív idealisták expresszionista-voluntarista esztétikája, amely meg a kozmikus természetit az individualista-animális természetivel helyettesítette. Érintkező pontjaikról már bőven esett szó.

Hogy az érzelmek szerepének idegfiziológiai, pszichológiai és ismeretelméleti kifejtése közben legtöbbet Hegel zeneesztétikájára kellett hivatkoznunk, az annak a jele, hogy dialektikájával a leg-

közelebb jutott a zene esztétikájának megértéséhez. Objektív-idealista alapu dialektikája azonban előle is eltakarta a társadalmi-objektív jelentőségét, -s ebben a tekintetben részben a francia materialisták, részben a szubjektív idealisták /köztük elsősorban a legdialektikusabb és egyben legmaterialistább Kant/ hibájában osztozott: a társadalmi részint természeti általánosoként, részint szubjektív egyeseként kezelte dialektikájában.

Az ellenmondások dialektikus feloldását a társadalmi közvetítésnek olyan értelmű bekapcsolása teszi lehetővé a zene esztétikájába, ahogyan azt az irodalom esztétikájába Marx és Engels bevezették, a tipikus kategóriájával. Ehhez azonban a zene esetében részben az érzelmeknek ismeretelméleti kategóriaként való kifejtése és megértése, részben a specifikusan zenei kategóriák ismeretelméleti vonatkozásainak feltárása volt szükséges, mert a marxista irodalom-esztétika eddig - az irodalom nyelvi közlésmódjának megfelelően - a tipikust elsősorban a fogalmi-intellektuális oldalról közelítette meg. Ezért maradt vissza a marxista zeneesztétika sok tekintetben a szemléleti materializmus és a nyelvi-irodalmi megközelítés szintjén. Így azt, amit Lukács György "a művészi alakok intellektuális arcá"-nak

nevez,^{189/} ki kell terjeszteni egész belső emberi habitusukra, tehát intellektusuk működési módjára, dinamizmusára, emberi relációikra, azaz érzelemvilágukra is.

Az ember ugyanis érzelmi tekintetben sem egyszerűen egyes, nem pusztán individuum, hanem talán éppen érzelemvilágában, az emberekkel és a valósággal való kapcsolatainak Én-re vonatkoztatásában leginkább tagja a társadalom organizmusának. Az az Én, amelyre a valóság mozzanatait vonatkoztatjuk, amely pillanatról pillanatra átéli a valóság ezernyi tényét és reflektál rájuk, nemcsak individuális Én, hanem legalább annyira egy közösség tagja is, s minden tényt egyszerre és elválaszthatatlanul annak a közösségnek az érdekei szerint is mérlegel, vonatkoztat magára és alkalmazkodik hozzájuk, amelynek tagjaként érintkezik az egész valósággal. ^{190/} Így beszélhetünk egy-egy társadalom

189/ Lukács György: A művészi alakok intellektuális arca. A realizmus problémái c. kötetben /Gáspár Endre ford./, Budapest 1948, Athenaeum - 80-127. 1.

190/ Az intonációnak ilyen, relációkat tükröző jelentőségét hangsúlyozta Szabolcsi Bence az Első Magyar Zenei Hét vita-kezdő előadásában: "A szovjet zene-tudomány ugyanis éppen azt tette vitássá, hogy az intonáció, a hangvétel nem személytelen, elvi és elvont általánosság, hanem egy-egy döntő jelentőségű konkrét viszonyt jelent, a szerző viszonyát tárgyához és mondanivalójához, az előadó viszonyát a műhöz, a mű viszonyát az élet valóságához. Az intonáció kérdése így alapjában nem más, mint a mondanivaló és a kifejezőeszközök egységének kérdése, mai művészi igényeink megvilágításában." - Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány. Budapest 1951. november 20. Sokszorosított jegyzőkönyv, 2. 1.

tipikus érzélemvilágáról is, amely éppolyan objektív kategória, éppannyira a szubjektív egyes érzelmek társadalmi objektivációjának eredménye, mint a társadalmi relációk bármely másik rétege. A kor, a társadalom emberének jellemző érzelmi magatartása egyuttal objektív ismertető jegye, egész fejlődését, mozgását meghatározó tényezője is a társadalmi valóságnak. Tipikus nemcsak egyedi-szubjektív, hanem társadalmi-objektív értelemben is, mint valóságos kapcsolatok determinált és determináló eredménye, rendszere. Odysseus minden helyzetben megtalálja magát, leleményes ember, mert - Homeros sora szerint - "sok nép városait látta és észjárását ismerte meg". Ennek az "észjárásnak", az emberi viszonyítások, a gondolkozás módjának, egész rendszerének képe, dinamikus átélésének organizmusa egy korszak érzélemvilága. Erről az oldaláról ragadja meg a társadalmi valóságot a művészi tipusalkotás, ennek a tipusalkotásnak a zenei kategóriája az intonáció.

Az intonációs gondolat történeti előzményei, Platon és Aristoteles éthosz-tanától az affektus-tan beszédszerű utánczás-elméletéig, végig a típus adekvát zenei kategóriáját akarták öntudatlanul is megfogalmazni a különböző megközelítések segítségével /erre már korábban is utaltunk/. Ez magyarázta meg a beszédszerűség követelményének, mint a zenei realizmus vissza-vissza-

térő megfogalmazásának jelentőségét és igazi tartalmát. Most, hogy a beszédszerűség szűkebb kategóriája mögött felismertük az intonáció zeneileg specifikusabb, tágabb és rugalmasabb, egyben dialektikusabb jelentőségét is, könnyű lesz egy futólagos pillantással felmérni, hogy a tipikus zenei-akusztikus képpé formálásának igénye hogyan rejtőzködött az intonáció ősei mögött, attól kezdve, hogy a délitáliei vagy görög kikötőváros piacán egy bölcsőben született meg a vigjátéknak a *commedia dell'arte* utján napjainkig öröklődő tipikus személyzete /a furfangos, szócsavaró ügyvéddel együtt/, valamint a szofisták műhelyében kialakult szónoki-retorikai művészet is, a későbbi antik szónokiskolák stilisztikai és egyben színészi diszciplinájának gyakorlataival /a mai színészképzés "helyzetgyakorlataival" és "beszédtechnikájával"/ együtt.^{191/} Az antik "zenés vigjáték" műfaja, a zenélés színpadhoz és költészethez tapadt alkalmi szabták meg az esztétikai normákat is, amelyek előbb fejlődtek ki a szó, mint a zenei hang művészetére nézve. De mélyükön, ha közvetlenül is próbálták érvényesíteni a költészet és beszéd művészetének szabályait a zenére, mindig a társadalom ember-típusainak akusztikus megformálására való törekvés húzódtott meg.

191/ V.ö. Szabolcsi Bence: A zene története. Budapest
²/1958, Zeneműkiadó. - 238.sköv.l.

Igy jelenti az intonáció - helyes értelemezésben - a zenei tipikust, egyben megkapja azt a valószínű tartalmát is, amely az általános esztétikával a zeneesztétikát összekapcsolja, s amely az intonációt a zeneesztétikai operáció fontos kategóriájává teszi. Így oldódnak fel helyes alkalmazása révén a zene társadalmi szintű magyarázatában azok az ellenmondások, amelyek a zeneesztétika történelmi nézeteiben feloldatlanoknak bizonyultak. Amint a társadalom az a közvetítő kategória, amely a hagyományos ellenmondások dialektikus feloldását egyedül teszi lehetővé, amelyben az abszolút egyes és az abszolút általános, az abszolút szubjektív és az abszolút objektív, az abszolút természeti és az abszolút, individuálisan emberi, az ábrázoló és a kifejező, az egyéni és társadalmi, az véletlen és a szükségszerű, az emberre vonatkoztatottan a különös szintjén lép dialektikus egységre, az intonáció meg az a zenei kategória, amely a zene ilyen ellenmondásait dialektikusan összeköti. Az intonáció, ha nem merevedik metafizikusan szótárszerű formulává, azt a dialektikus és mozgékony, élő kapcsolatot fogalmazza meg, amely a természeti adottságu eszköz és az emberi-művészi jelentés között a társadalmi-objektív szintjén létrejön. Ezzel válik olyan zeneesztétikai kategóriává, amely zenei tartalmában a zenei jelentés komplex egységét, annak természeti,

társadalmi és egyedi meghatározottságaival együtt összefoglalja, másrészt olyan esztétikai kategóriává is, amely egyuttal az általános esztétika szintjén, mint egyik oldalról /a zene felől/, összetett, az általános esztétika felől pedig elemi terminus válhat a további esztétikai gondolkozás kiindulásává.

Az intonáció ilyen értelmezésének, a tipikussal való egyeztetésének a magyar zenetudományi irodalomban először Szabolcsi Bence adott hangot^{192/}, majd Maróthy János Erkel tanulmányában az intonációs kutatási módszer dramaturgiai alkalmazását vezette be a magyar zenetörténeti és egyben esztétikai kutatásba.^{193/} Szabolcsi Bence két tanulmányában zenetörténeti példákon mélyíti el a fogalom tartalmát. Ezek segítségével mélyen bevilágít abba a műhelybe, ahol egy-egy társadalom intonációkba fogalmazott zenei arculatának vonásai nagy alkotók kezén típusokká sűrűsödnek, majd a társadalmi vérkeringésbe visszajutva, egyuttal a további intonációs fejlődést is alakítják.

192/ Szabolcsi Bence: A művész és közönsége. Budapest 1952, Zeneműkiadó. Mozart és a népi színjáték. Zenetudományi Tanulmányok, V. Budapest 1957, Akadémiai Kiadó. - 65-83.l.

193/ Maróthy János: Erkel opera-dramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése. Zenetudományi Tanulmányok, II. Budapest 1954, Akadémiai Kiadó. - 25-174.l.

Ha valamiben mégsem szószerint értünk vele egyet, az magának a tipikus fogalmának értelmezése. Használatában ugyanis a "tipikus" fogalma kissé eltolódik az általános felé, és az, amit ő "magasabb típus"-nak említ, fedi az általános és egyes olyan jellemző dialektikus egységét, amit általában tipikusként használ Marx és Engels irodalomesztétikája. Szabolcsi Bence megfogalmazásában a "csak tipikus" hasonlít ahhoz, amit inkább "átlagosnak" neveznénk. Bár nem tartjuk feladatunknak a zenei típus-kategória részletesebb kifejtését, itt mégis utalnunk kell arra a sorrendre, ahogyan a közhasználatu és általános formula-készlet tipikussá sűrűsödik, majd újból átlagossá porlik és szürkül.

Az az intonációs-kör, amely egy társadalom egészében közszájon forog, igen sokféle elemből áll össze és igen sok rétegű. A legdivatosabb mellett még ott kószálnak régebben divatos zenei fordulatok is, de előkerül néhány újszerűen érdekes, de még nem közkeletű kapcsolás-mód is. A nagy művész ebből a halmazból, az átlagos, az avult és a rendkívüli halmazból veszi észre azokat a vonásokat, amelyek ma, már vagy még, nincsenek használatban, nem átlagosak, de holnapra azok lesznek. Ezekből sűriti a tipikust,

a holnapai társadalom legáltalánosabb magatartásának képét, s ebben a különböző rétegek elemeinek, mint töredékeknek ujszerű összekapcsolása, a még nem divatos, de fejlődően ujszerű jól megfigyelt és az egész fejlődés mozgásából következtetett /vagy megérezett, ha úgy tetszik/ törvényszerűségei szerint. Ezért kerülnek bele a tipikusba hamarabb a régebbi elemek ujszerű egységben, új egyeseket alkotva, mint a mai vagy tegnapi divat átlagformulái. A ma tipikus és ujszerű aztán, néhány fordulata untig csépelte ismételtetése után, holnapra esik szét újból átlagossá, közkeletű formulák gyűjteményévé, várva, hogy a következő fordulóban újból, más vonásai révén megint tipikussá sűrűsödjék nagy mesterek kezén, új értelmezésben és jelentéssel. Ez az átlagos az, amely a könnyű zene alapanyagát teszi, amelyet Szabolcsi Bence "csak tipikusnak" nevez, s amely volt és esetleg lesz tipikus, olyan, amit Szabolcsi Bence már a "magasabb" típusvilághoz sorol.

Az így értelmezett típusok aztán valóban, mint egyes, más és más társadalmi körülmények között előtérbe lépő vagy elkallódó jellemvonások ujszerűen mintázott egységei, az egész társadalom képévé rendeződnek zenei alakjukban mint intonációk is. Ilyen organizált kapcsolataik az élő és szintén állandóan változó műfajokban valósulnak meg, ezek keretében alakítják ki

és variálják újra meg újra társadalmian konkrét jelentésüket. Annak kifejtése, hogy ez hogyan történik, már a zeneesztétika további feladata volna, a zenei tipológia és a bonyolultabb, nagyobb zenei egységek jelentéstanának, esztétikájának tárgyalása keretében. Így ennek a dolgozatnak a határait túllépi.

A dolgozat feladatául annyit vállalt, hogy a valóság és a zene kapcsolatának, a valóság zenében való tükrözésének specifikus tulajdonságait bizonyos körben és bizonyos mélységben vizsgálja. Célja az volt, hogy elvezet az intonációnak, a zeneesztétikát az általános esztétikával összekapcsoló típus-kategóriának a zenei oldalról való megértéséig. Gondolatmenetében igyekezett bemutatni azt a folyamatot, ahogyan az elsődleges akusztikus élmények a társadalmi használatban egyre általánosabb és egyre zeneibb jelentéshez jutnak, a valóság szubjektivált és művészileg reobjektivált képévé válnak. Amikor az egyes primer zaj-élménytől a zenei kép legáltalánosabb logikai, jelentéstani törvényeihez eljutott, megkísérelte feltárni azt a módot, ahogyan a mostmár ilyen törvények szerint, önmagában is társadalmi-emberi jelentések szolgálatában kialakult zenei jelentés-logika elemi alap-egységekben, kész zenei képletek alakjában is megőrzi és újból és újból visszanyeri a társadalmi

különös szintjén konkrét történelmi jelentését. Ezeket a formációkat, mint az egyes történelmi korszakok társadalmi és zenei fejlettségének megfelelő zenei eszközök hangzó összességét azonosította egyfelől az intonáció történelmileg alakult fogalmával, másfelől az esztétikai tipikus kategóriájával. Ezzel, úgy véli, olyan zenei tartalmában is kifejtett esztétikai kategóriához jutott, amelynek segítségével a zeneművészet konkrét társadalmi-történelmi problémáit a zene sajátosságának megfelelő módon tárhatja fel a további kutatás. Ezzel a dolgozat pro- /vagy sok tekintetben epi-/ legomenonnak tekinti magát a zene magasabbszintű, sajátos, történelmi materialista esztétikájához.

A dolgozatban idézett művek jegyzéke.

- A./ Zeneesztétika, zenetörténet, zeneelmélet.
- G. Apreszjan:
Zvukovoj jazik i muzika. - Szovjetszkaja Muzika
1951, VI. 60-65. l.
- D. Arakisvili:
Ob obscsih normah i nacionalnoj szamobitnyosztji.-
Szovjetszkaja Muzika 1952, VII. 42-44. l.
- Aristoxenos:
Harmonika. - Id. Riemann: Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin-Stuttgart 1900. -
137-138. l.
- Aszafjev-Glebov:
Tschaikowskys "Eugen Onegin" /Waldmann/. Potsdam,
é.n. Athenaion.
- C. Ph. E. Bach:
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.
Berlin 1753, 1762. - Faksimile Nachdruck /L. Hoffmann Erbrecht/, Leipzig 1957, Breitkopf & Härtel.
- Bárdos Lajos:
Natürliche Tonsysteme, Methode ihrer Messung. Studia memoriae Belae Bartók sacra, Budapest 1956,
Akadémiai Kiadó. - 209. sköv. l.
- V. Bjelij:
Nyekotorije problemi muzikalnogo jazika. - Szovjetszkaja Muzika 1952, VII. 35-42. l.
- Boethius:
Musicae libri V. - Németül id. Hermann Pfrogner:
Musik. Geschichte ihrer Deutung. Freiburg-München
1954.
- Caccini:
Le nuove musiche. - Magyarul id. Barna István:
Örök muzsika. Budapest 1959, Zeneműkiadó.
- J. Chailley:
Traité historique d'Analyse Musicale. Paris 1951,
Leduc.
- A. Coeuroy:
Panorama de la Musique Contemporaine. Paris ²/1928.

- F. H. Dalberg:
Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim 1787. - Id. Pfrogner, i.m.
- L. Daniljevics:
Nyeszkolko miszlei o muzikalnom jazika. - Szovjetszkaja Muzika 1951, VIII. 45-51. l.
- Discours sur l'Harmonie. Paris 1737. - Németül id.
J. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Faksimile Nachdruck /Reimann/, Kassel-Basel 1954, Bärenreiter.
- E. Ermatinger:
Bildhafte Musik. Tübingen 1928.
- V. Galilei:
Dialogo della musica antica e moderna, 1581. - Magyarul id. Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje. Budapest 2/1957, Zeneműkiadó.
- Gluck:
Előszó az "Alceste" c. operához. Paris 1767. - Magyarul id. Szabolcsi Bence, u.o.
- Grétry:
Emlékiratai. Paris 1789. - Magyarul id. Szabolcsi Bence, u.o.
- E. Hanslick:
Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854, Barth.
- P. Hindemith:
Musik ist keine Gefühlungskunst. Melos, 1960.január.
- A. Hodeir:
La Musique étrangère contemporaine. Paris 1954, Presses Universitaires de France.
- J. Hohlov:
K problemu intonacii. - Szovjetszkaja Muzika 1952, XII. 54-61. l.
- Kókai Rezső:
A rendszeres zeneesztétika alapelvei, I. rész. Gyakorlati zeneesztétika. Budapest 1938.
- J. Kremljov:
O nyekotorih voproszah szovjetszkogo muzikoznanyija. Szovjetszkaja Muzika 1951, VII. 44-48. l.
- L. Kulakovszkij:
K szporam ob intonacii. - Szovjetszkaja Muzika 1952, IX. 39-43. l.

E. Kurth:

Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners
Tristan. Berlin, 2/1923.

Laurisin Miklós:

Váltóhang és vezérhang. Crescendo, I. évf. 5-6. sz.
Budapest 1927. január.

Lendvai Ernő:

Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe. Zenetudományi
Tanulmányok III. Budapest 1955, Akadémiai Kiadó. -
461. sköv. 1.

Lesznai Lajos:

Mozart élete. Budapest 1956. Zeneműkiadó.

Z. Lissa:

Über das Spezifische der Musik. Berlin 1957, Henschel-
verlag.

Maróthy János:

A középkori tömegzene alkalmi és formái. Zenetudomá-
nyi Tanulmányok I. Budapest 1953, Akadémiai Kiadó. -
439. sköv. 1.

Maróthy János:

Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének né-
hány kérdése. Zenetudományi Tanulmányok II. Budapest
1954, Akadémiai Kiadó. - 25. sköv. 1.

J. Mattheson:

Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. - Faksi-
mile Nachdruck /Reimann/, Kassel-Basel 1954, Bären-
reiter.

H. Mersmann:

Angewandte Musikästhetik. Berlin 1936, Hesse.

Molnár Antal:

A hangszinről /részlet a Gyakorlati zeneesztétikából,
VII. fejezet 1.; kézirat/.

G.-C. Monteverdi:

Előszó Claudio Monteverdi "Scherzi musicali" c. gyűj-
teményéhez. 1607. - Magyarul id. Barna, i.m.

Mozart:

Levél apjához, 1781. október 13. - Magyarul id. Szabol-
csi Bence, u.o., és Lesznai Lajos, i.m.

Musica enchiridis. - Németül id. Pfrogner, i.m.

I. Nyesztyev:

O virazityelnosztji muzikalnogo obraza. - Szovjetskaja Muzika 1952, IX. 24-33. 1.

G. S. Ordzsonikidze:

K voproszu muzikalnogo miszlenyija. Voproszi muzikoznanyija III. Moszkva 1960, Muzgiz.

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 7203. - Németül id. Pfrogner, i.m.

J. Peri:

Előszó az "Euridice" c. operához, 1600. - Magyarul id. Szabolcsi Bence, u.o.

H. Riemann:

Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin-Stuttgart 1900, Spemann.

H. Riemann:

Musikalische Logik. Leipzig, é.n. Kahnt.

H. Riemann:

Geschichte der Musiktheorie. Berlin é.n. /1898?/, Hesse.

J. J. Rousseau:

Dictionnaire de Musique. Geneve 1781.

M. Schneider:

Geschichte der Mehrstimmigkeit, I. 1934, II. 1935, Berlin.

M. W. Stearns:

The Story of Jazz. - Németül: Die Story vom Jazz. München 1959, Süddeutscher Verlag.

B. Stejnpressz:

O nyekatorih obscsih normah muzikalnogo jazika. - Szovjetskaja Muzika 1951, XI. 53-57.

Szabolcsi Bence:

A zene története. Budapest ²/1958, Zeneműkiadó

Szabolcsi Bence:

A melódia története. Budapest ²/1957, Zeneműkiadó.

Szabolcsi Bence:

Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány /vita-bevezető előadás az I. Magyar Zenei Héten/. Budapest 1951. nov. 20. - Sokszorosított jkv. 2.1.

Szabolcsi Bence:

A művész és közönsége. Budapest 1952, Zeneműkiadó.

Szabolcsi Bence:

Mozart és a népi szinjáték. Zenetudományi Tanulmányok V. Budapest 1957, Akadémiai Kiadó. - 65. sköv. 1.

Szelényi István:

A parlando fogalma, célja és eszközei. Magyar Zenei Szemle, II. évf. 4. sz. Budapest 1942.

B. Urizkaja:

O nacionalnoj szisztyeme intonyirovanyija. - Szovjetszkaja Muzika 1951, VI. 65-67. 1.

V. V. Vanszlov:

A valóság tükröződése a zenében. - Magyarul: Uj Zenei Szemle, 1953. 2-5. sz.

V. V. Vanszlov:

Ob intonácii. - Szovjetszkaja Muzika 1952, IX. 33-39. 1.

Jaroslav Volek:

Teoretické zaklady harmónie s hladiska vedeckej filozofie. Bratislava 1954.

G. Zarlino:

Institutioni harmoniche, 1558.

Zoltai Dénes:

Diderot-tól napjainkig. Muzsika 1960. januártól.

B./ Zenei folklór. 7

V. Beljajev:

A népi harmóniavilág. Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest 1953, Akadémiai Kiadó. - 75. sköv. 1.

K. Bücher:

Arbeit und Rhythmus. 1896.; ⁵/1919. Leipzig, Reinicke.

Alexandre Chirstranowitsch:

Esquisse historique de la musique Arabe etc. Cologne 1863. - Id. Bücher, i.m.

W. Danckert:

Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker. Studia memoriae Belae Bartók sacra, Budapest 1956. - 175. sköv. 1.

Eboué:

Les peuples de l'Oubangi-Chari. - Id. André Schaeffner: Origine des Instruments de Musique. Paris 1936, Payot.

Lewin:

Wild Races of South-Eastern India. London 1876. - Id. Bücher, u.o.

Ligeti György:

Egy aradmegyei román együttes. Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest 1953, Akadémiai Kiadó. - 339. sköv. 1.

M. V. Portman:

Adamanese Music. Journal of the Royal Asiatic Society, XX. 1888. - Id. Bücher, u.o.

R.S. Rattray:

Ashanti. - Id. Schaeffner, u.o.

A. Schaeffner:

Origine des Instruments de Musique. Paris 1936, Payot.

Szóke Péter:

A melódia belső fejlődésének dialektikája. A népzene sokféleségének egysége. Budapest 1959, Zenei Kiadó.

W. Wiora:

Alter als die Pentatonik. Studia memoriae Belae Bartók sacra. Budapest 1956, Akadémiai Kiadó. - 185. sköv. 1.

C./ Zenepszichológia, pszichológia.

P.M. Jakobszon:

Az érzelmek pszichológiája. Budapest 1960,
Tankönyvkiadó.

Kardos Lajos:

Pavlov kutatásainak jelentősége a lélektanban.
Budapest 1955, Tankönyvkiadó.

Kovács Sándor:

Introjektion, Projektion und Einfühlung.
Zentralblatt für Psychoanalyse, II. évf.
5-6. sz. 1912.

Mosonyi Dezső dr.:

A zene lélektana új utakon. Budapest é.n., Somló.

I. P. Pavlov:

A magasabbrendű állatok ugynevezett lelki működésének természettudományos vizsgálata. - Magyarul: Pavlov válogatott művei. Budapest 1953, Akadémiai Kiadó. - 306. sköv. 1.

I. P. Pavlov:

A magasabbrendű idegműködés fiziológiája. - Magyarul u.o., 411. sköv. 1.

Révész Géza dr.:

Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig 1913,
Veit & Comp.

C. Stumpf:

Tonpsychologie; I. 1883; II. 1890. Leipzig, Hirzel.

C. Stumpf:

Konsonanz und Concordanz. Beiträge zur Akustik
und Musikwissenschaft. 1911. - Id. Kócai, i.m.

B. M. Tyeplov:

A zenei képességek pszichológiája. Budapest 1960,
Tankönyvkiadó.

D./ Filozófia, esztétika.

D'Alembert:

Oeuvres et Correspondances inédites /Ch.Henry/. -
Id. Schaeffner, i.m.

Batteux:

Cours des belles lettres, I. - Magyarul idézi
Barna, i.m.

Diderot:

Rameau unokaöccse. - Magyarul: Diderot válogatott
filozófiai művei II. ford. Alexander Bernát. Buda-
pest 1915, Franklin. - 55. sköv. 1.

Diderot:

Paradoxon a színészről. - U.o., 1. sköv. 1.

Engels:

Levél I. Blochnak, 1890. szeptember 21. - Magya-
rul: Marx-Engels művészetéről, irodalomról. Buda-
pest 1950, Szikra.

Engels:

A munka szerepe a majom emberréválásában. -
Magyarul: Engels: A természet dialektikája c.
füzetben. Budapest 1950, Szikra.

Enbels:

Antidürring. - Magyarul Budapest 1950, Szikra.

J. Harris:

Three Treaties concerning Art, II. - Németül id.
Pfrogner, i.m.

Hegel:

Vorlesungen über die Aesthetik, 3. Bd. Sämtliche
Werke, Jubiläumsausgabe. Stuttgart 3/1954, XIV. Bd.

Herder:

Kalligone. Weimar 1955. /Beiträge zur deutschen
Klassik; Texte, Bd. 1. - Begenau/

Kant:

Kritik der Urteilskraft /Kirchmann/. Berlin 1869,
Heimann.

S. Kierkegaard:

Entweder - Oder /übers. v. Chr. Schrempf/. Leipzig, 1939, Droop, - II. Die Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder das Musikalisch-Erotische.- Nichtssagende Einleitung. - Id. Pfrogner, i.m.

Lenin: Pártszervezet és pártirodalom. - Magyarul: Lenin az irodalomról. Budapest 1949, Szikra.

Lukács György:

A művészi alakok intellektuális arca. A realizmus problémái /Gáspár Endre ford./. Budapest 1948, Athanaeum. - 80-127. l.

Marx:

A tőke I. - Magyarul: Budapest 1949, Szikra.

H. G. Nägeli:

Vorlesungen über die Musik mit Berücksichtigung des Dilletanten. Stuttgart-Tübingen, 1826. - Id. Pfrogner, i.m.

Platon:

Ion. - Politeia. - Timaios. - Nomoi.

Schelling:

Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke, Stuttgart-Augsburg 1859, I. Abt. 5. Bd., 1802-1803./ - Id. Pfrogner, i.m.

A. Schopenhauer:

Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke, Bd. 1. Leipzig, 2/1892, Reclam.

J. G. Sulzer:

Allgemeine Theorie der schönen Künste, III. Teil: Musik. 2/1793. - Id. Pfrogner, u.o.

Th. Twinning:

Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation 1789. - Németül: Abhandlungen über die poetische und musikalische Nachahmung /Bahle/. Berlin 1798.- Idézi Pfrogner, u.o.

D. Webb:

Observations on the Correspondance between Poetry and Music. 1769. - Németül: Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik /Eschenburg/. Leipzig 1771. - Id. Pfrogner.

Fónagy Iván:

A költői nyelv hangtanából. Budapest 1959.

Horváth János:

A magyar vers. Budapest 1948. Magyar Tudományos Akadémia.

E./ Forrásközlő gyűjtemények, antológiák.

Barna István:

Örök muzsika. Budapest 1959, Zeneműkiadó.

Bartha Dénes:

A zenetörténet antológiája I. Budapest 1948,
Magyar Kórus.

H. Pfrogner:

Musik. Geschichte ihrer Deutung. Freiburg-
München, 1954.

Szabolcsi Bence:

Régi muzsika kertje. Budapest 2/1957, Zeneműkiadó.

Um die Grundlagen der Musik, I.: 1952; II.: 1954. Halle

T a r t a l o m j e g y z é k

I.		
Bevezetés		2
II.		
A zene objektív forrásai az emberi tevékenységben		27
1. Test, száj és eszközök		30
2. A hangjelenség absztrahálásának és szubjektíválásának utja		36
a/ Muszkuláris mozdulati élmények		37
b/ A tagolatlan magasságu emberi hang		41
c/ A nyelv mozdulati és a fül hallásélményei		43
d/ Eszközök és hangszerek szerepe a hangminőségek elhatárolásában		47
III.		
A zenei hang kialakulása kezdeti forrásaiból		51
1. Zörej és hangszin		52
2. A magassági tagolódás utjai		59
a/ A tagolatlan zenei mozgásélmény		60
b/ A minőségileg tagolt hangszerhangok		63
IV.		
A dallamlogika természeti és társadalmi tényezői		68
1. A magasságrend természeti és emberi mértéke		68
2. Két és három elem zenei logikája		72
3. A hangrendszer kiegészülése oktáv terjedelemre. Új hangrokonsági összefüggések: kvint és terc		78
4. A kiegészült hangrend dallamlogikája		89

V.	
A tér, az idő és a történet egysége a zenei kép jelentésében	97
1. A zeneművészet "időbelisége" és a zenei időmérés. Ritmus, ütem.	100
2. A zenei térszemlélet pszichológiája és esztétikája	108
3. A zenei történet mérhetősége	116
4. A zenei történet képszerű logikája a tér-időszemlélet egységében	121
5. A zenei kép emberközpontisága és társadalmi meghatározottsága	127
VI.	
A többszólamúság jelentésrendje	130
1. A harmónia szenzuális jelentősége	131
2. A harmónia jelentősége a zenei kép logikájának továbbfejlődésében	135
a/ A kép fokozódó térszerűsége és statikája	135
b/ A dallami és harmóniai logika egysége és különbözősége	140
c/ A harmóniai funkciórend	144
d/ A harmóniai funkciórend dinamikája. Vezetőhang és kromatika	153
e/ A kromatikus statika: szín és zörejszerű jelentése	162
f/ Két hagyományos zeneesztétikai probléma: konszonancia-disszonancia és dur-moll dualizmus	166
g/ Az európai többszólamúság funkcionális rendjének társadalmi-történelmi jelentése és sorsa	173
VII.	
A zenei kép és a valóság egyes jelenségeinek közvetlen kapcsolata. Asszociációk.	187
1. Zene és mozgás	192
a/ Zenei mozgás és mechanikus mozgás. Vizuális asszociációk	192
b/ Zene és mozdulat	203

2. A szenzuális-akusztikus élmény fogalmi társításai	206
a/ Hangszin-utánzatok.	206
b/ Primitív zenei alakzatok természet-hang utánzó jelentősége	209
3. Zenei képletek, mint komplex egységek jelentéstana.	210
a/ Hangszinek, hangszerek társadalmi jelentése	210
b/ Idézetek	214
c/ Műfajok, karakterképek	216
d/ A zenei képlet intonációs jelentése	218

VIII.

A zenei kép intonációs értelmezésének történelmi problémái. Beszéd és utánzás, érzelem és kifejezés, intonáció és típus	221
1. A hagyomány ágai	221
2. Az affektus-tan előzményei	226
3. A francia affektus-tan. Zene és beszéd	232
4. Az affektus-tan másik oldala: zene és érzelem	254
5. Intonáció és típus	298
A dolgozatban idézett művek jegyzéke.	322

- - -