

művészet

FAZEKAS GERGELY

Retorika és zenei forma a barokkban

DÉMOSZTHENÉSZ VS. DÁVID KIRÁLY

Nagyjából a Kr.e. 5. századtól kezdve a művelt európaiak számára a retorika volt az általánosan használt metanyelv, nem meglepő tehát, hogy fogalmait, alapelveit és terminusait más művészetekhez is hozzákapcsolták az évszázadok során. A 14–15. századi humanizmus által felélesztett, s számos antik szónoklattan újrafelfedezésében manifesztálódó reneszánsz retorikai érdeklődés szinte valamennyi művészeti ág elméletére hatással volt.¹

A festészetről szóló kritikai nyelv, amelyet Leon Battista Alberti és mások alakítottak ki a 15. században, a költészetéről szóló nyelv, amelyet Sir Philip Sidney és kortársai dolgoztak ki a 16. század végétől, valamint a zenéről szóló nyelv, amelynek részletes kifejtése Joachim Burmeisterhez és más 17. századi német elméletírókhoz kötődik, természetes módon származtak a reneszánsz diskurzust meghatározó retorikai gondolkodásból.²

A barokk zene és a retorika között kialakuló szoros kapcsolatért több további tényező kezeskedett. Egyrészt az, hogy mind a zene, mind a szónoklattan esetében temporális jellegű művészetről van szó, amelynek végcélja egy előzetesen elgondolt – de nem feltétlenül leírt – „szöveg” időben megvalósuló előadása. Másrészt a 17. század kezdetétől ugyanaz lett a művészi zene egyik legfontosabb törekvése, ami a szónoklattané, jelesül, hogy hatást gyakoroljon a befogadóra, megindítsa az érzelmeit. Ehhez járult, hogy a zene tudományának megítélése fokozatos változáson ment keresztül a 16. század kezdetétől. Az antikvitástól megörökölt „hét szabad művészetre” épülő középkori egyetemi tanmenetben még a matematikai társtudományokkal – aritmetikával, geometriával, asztronómiával – együtt a *quadrivium*ban kapott helyet a zene, amelynek oktatásával ekként a *quadrivium* fakultás matematika tanára volt megbízva, s őt nevezték *musicus*nak. A *musica* spekulatív fogalmához a zene alapvető összetevőinek – hangközarányoknak, hangolásoknak stb. – vizsgálata tartozott, a zenélés gyakorlata, s ekként a kompozíció megalkotásának kérdése nem. A *trivium* fakultásán kapott helyet a gyakorlati muzsikusként, a *cantor*, az alkalmazott *musica* tehát a nyelvi tudományokhoz – grammatika, logika, retorika – kapcsolódott, ami abban is tükröződött, hogy az iskolai és templomi kórusok vezetőjeként, s a zenei alapismeretek tanáráként a *cantor*nak gyakran volt feladata, hogy az elemi iskolákban vagy az egyetemeken a *trivium* más tárgyait is tanítsa, például latint és retorikát.³

A matematikai jellegű spekulatív zeneelmélet, a *musica teoretica* természetesen nem tűnt el, de a 17–18. század folyamán egyenrangúvá vált vele a zenei alkotást

középpontba helyező *musica poetica*, amelyet a következőképpen definiált Johann Gottfried Walther 1708-ban: „A *Musica Poetica*, vagy zenei kompozíció matematikai tudomány, amelynek révén a hangok kellemes és tiszta együtthangzását hozzuk létre és vetjük papírra, hogy azt később elénekelhessék vagy eljátszhassák, ami az embereket Isten iránti buzgó áhítatra sarkallja, egyben a fület és a kedélyt is gyönyörködteti és mulattatja. Azért nevezzük így, mert egy zeneszerzőnek nemcsak költő módjára kell értenie a prozódiahoz, nehogy a szótagszám [szabályai] ellen vétsen, hanem mert egyben költ is, nevezetesen egy dallamot, amiért is őt a Melopoeta vagy Melopoeus névvel illetjük.”⁴

A „melopoeta” által létrehozott kompozíciót „zenei szónoklatként” fogták fel, s a *Klang-rede* fogalma a 17–18. századi zeneelmélet egyik központi kategóriájává vált. Bár Európa-szerte a retorika eszköztárát használták a zene leírására, a lutheránus humanista iskolarendszernek köszönhetően német területen különösen erős volt a két terület közötti interakció. Ahogy Patrick McCreless fogalmaz: „ami a retorika és zene közötti kölcsönhatás hosszú történetéből kiemeli ezt a német törekvést, az éppen az, hogy a pusztá analógiák felállításán túlmenően a sajátosan zenei összetevőket szisztematikusan hozzákapcsolták a retorikai terminusokhoz és fogalmakhoz.”⁵

Quintilianus szerint „a szónoklás módszere a maga egészében, ahogy a szerzők többségétől és legnagyobbjaitól tudjuk, öt részből tevődik össze: a feltárásból, az elrendezésből, a megfogalmazásból, az emlékezetbe vésésből és az előadásból vagy elmondásból.”⁶ A szónoknak először rá kell találnia a beszéd témájára, vagyis fel kell kutatnia azokat a tartalmi elemeket és nyelvi eszközöket, amelyek a beszéd alapjául szolgálnak; ez az *inventio*. Ha az anyag rendelkezésre áll, a gondolatokat el kell rendezni (*dispositio*), az elrendezett anyagot ki kell dolgozni, illetve fel kell díszíteni (*elocutio* vagy *decoratio*), végül a szónoknak emlékezetébe kell vésnie a beszédet (*memoria*), és a hanghordozás, hangsúlyozás, valamint a gesztusok megfelelő használatával hatásosan elő kell adnia azt (*pronuntiatio*). A klasszikafilológus George Kennedy fontos megkülönböztetéssel él, amikor elválasztja egymástól az „elsődleges” és a „másodlagos” retorika fogalmát.⁷ Elsődleges retorikának nevezi az antik görögök által kidolgozott ékesszólás művészetét, amelynek célja a meggyőzés, terepe a közélet, lényegét tekintve szóbeli jellegű, s amelyben a központi szerepet nem a szöveg, hanem a szónoklat aktusa játssza. A másodlagos retorika ezzel szemben azoknak a retorikai technikáknak az együttese, amelyek nemcsak a beszédben, hanem az irodalomban és más művészeti ágakban is alkalmazhatók, s ide tartoznak olyan szellemi segédeszközök, mint a szóképek és gondolatalakzatok. Történetének valamennyi korszakában jelen van a retorika elsődleges és másodlagos formája, hangsúlyozza Kennedy.

Az „elsődleges zenei retorika”, vagyis a zenei előadás retorikai értelmezése a barokkban mindvégig kitapintható. Erős érveket lehet felsorakoztatni amellett, hogy éppen a zenei előadás retorikus felfogása nyújtja az egyik olyan perspektívát, amely egységes korszaknak mutatja azt a sok szempontból heterogén bő másfél évszázadot, amelyet „barokk” címkével szoktunk ellátni. Amikor Vincenzo Galilei 1581-ben azt tanácsolja a muzikusoknak, hogy figyeljék meg a színészek különféle beszédmódját, és próbálják meg azt utánozni,⁸ 170 évvel később Quantz

pedig azt írja *Furolaiskolájának* zenei előadásról szóló fejezetében, hogy „a zenei előadást egy szónok előadásához lehet hasonlítani”,⁹ akkor e két megnyilatkozás jószereivel ki is jelöli a korszak határait.

Számunkra most nem a zenei előadás, hanem a kompozíciós gondolkodás retorikai aspektusa fontos, a „másodlagos zenei retorika” tehát, amelybe az adott zene alapanyagául szolgáló témára való rátalálás (*inventio*), a zenei forma kialakítása (*dispositio*), valamint a tétel végső kidolgozása (*elaboratio*) tartozik. A német zenei-retorikai hagyomány számos 17–18. századi elméleti szövege foglalkozik e három kérdéskör valamelyikével, csakhogy a különböző teoretikus megközelítések egyik területen sem teremtik meg azokat az egységes kereteket, amelyek között a retorika és zenei kompozíció elmélete valóban egymásra találhatnának. Erről tanúskodik, hogy az utóbb évtizedekben publikált, retorikai megközelítésű zenei elemzésekben az elméleti háttérrel felvázoló történeti megközelítés és a konkrét zenei analízis között többnyire nincsen szerves kapcsolat. E jelenség egyik oka nyilvánvalóan abban rejlik, hogy napjaink elemzői számára egészen más aspektusai fontosak a zenének, mint a 17–18. századi elméletírók számára. A 19–20. századi zeneelméleti hagyomány révén ráadásul a mai muzikológusok rendelkeznek azaz a nyelvvel, amellyel a zenei folyamatok számukra fontos mozzanatai leírhatók, s amelynek hiánya miatt korai elődeik kénytelenek voltak a szónoklattan terminológiájához nyúlni. A korabeli elméleti szövegek persze nemcsak a mai elemzői gyakorlattól vannak távol, hanem saját koruk kompozíciós praxisától, sőt, nem ritkán egymástól is. Ahogy Karl Braunschweig fogalmaz: „A bizonytalanságok nagyrészt azokból a nyilvánvaló eltérésekből fakadnak, amelyek nemcsak elmélet és gyakorlat között feszülnek, hanem elmélet és elmélet között is: e diskurzus valamennyi traktátusa mintha egyedi módon határozná meg tárgyát, s a zenei retorikának csak azt az aspektusát célozza, amely az adott szerző számára volt fontos. Ezt a nehézséget tovább bonyolítják a zenei stílusban bekövetkező egyre gyorsabb változások és a zenei esztétikák nemzeti változatai, mindez pedig nagymértékben heterogén diskurzust eredményez.”¹⁰

A szemléletbeli különbségek részben arra vezethetők vissza, hogy az egyes elméletírók más és más céllal írták traktátusaikat. A retorikai fogalmak első szisztematikus zenei alkalmazása Joachim Burmeister 1606-os *Musica poetica* című kötetében található, amely praktikus útmutatót kívánt nyújtani a német egyházi muzsikusok számára, s ennek kapcsán tárgyalja a *decoratio* fázisához tartozó szóalakzatok zenei megfelelőit, a zenei figurákat.¹¹ Hasonló céllal írták ellenponttankönyveiket a következő évtizedekben Johannes Nucius és Joachim Thuringus, akik a zenei figurák elnevezéseit átvették Burmeisteről, bár némiképp alakítottak Burmeister kategóriáin.¹² Athanasius Kircher enciklopédikus igényű munkája, az 1650-es *Musurgia universalis* két fejezetben foglalkozik zene és retorika kapcsolatával,¹³ s ezekben nemcsak a zenei figurákat tárgyalja, hanem a zenei affektusok és a kompozíció felépítésének kérdését is. Kircher azonban nem a gyakorló muzsikusoknak ír, könyve az egyre inkább nemzetközivé váló tudósközösség szélesebb rétegének szól. Tomáš Baltazar Janovka és Johann Gottfried Walther munkái újabb oldalról közelítik meg a kérdést: mindketten a zenei lexikon 18. század elején megszülető új műfajának voltak korai képviselői, így nem részletező magyarázatra

törekedtek, hanem a zenei, illetve zenével kapcsolatos terminusok rövid meghatározásait kínálták.¹⁴ A zenei retorikai hagyomány egyik utolsó, s talán legjelentősebb képviselője, Johann Mattheson pedig Burmeisterhez, Nuciushoz és Thuringushoz hasonlóan ugyan a gyakorló zenészt szólította meg összefoglaló művében, az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister*-ben,¹⁵ csak hogy ő nem a lutheránus kántorhoz címezte mondandóját, hanem a széleskörűen iskolázott muzsikushoz, az egyházi funkciót is betölteni képes világi *Capellmeister*-hez, aki egyaránt otthonosan mozog a *stile antico* motetták, valamint a 18. század elején népszerű modern stílusú operák és divatos hangszeres műfajok világában.

A 20. századi zenetudományi irodalomban a retorikai megközelítést többnyire a történeti hitelesség aurája lengte körül, hiszen számos kutató vélte általa megtörténekedőnek a zenei elemzésnek azt a hagyományát, amely a zeneművekre időtlen entitásként tekintett, és abból a történelem feletti perspektívából vizsgálta őket, ahonnan Brahms, Mozart vagy éppen Bach zenéje is azonos törvényszerűségek szerint látszott működni. Csak hogy a zenei retorika monolit egységként való kezelése a zenei analízisben éppúgy történetietlen, mint a 20. század számos elemzői módszere.¹⁶ Mert bár meglehet, hogy Burmeister, Kircher és Mattheson bizonyos kérdésekben hasonlóan vélekedtek – a zene affektív tartalmával, vagy teológiai jelentőségével kapcsolatban például biztosan –, a retorika zenei alkalmazását illetően már csak azért is eltérően kellett gondolkodniuk, mert a működésüket elválasztó félévszázadokban jelentős változásokon ment át a zenei stílus. Burmeister, Nucius és Thuringus a 16. századi vokálpolyfónia, az *ars perfecta* hagyományára hivatkoznak, Kircher az itáliai monódikus stílus és az opera újításait is bevonja a vizsgálat körébe (elsősorban a recitativót), Janovka és Walther valamennyi korábbi stílus kategorizálására törekszik, Mattheson számára pedig az 1730-as évektől felbukkanó, úgynevezett gáláns stílus újdonságai éppoly fontosak, mint a 18. század első évtizedeinek tudós polyfóniája. „Mivel a retorikai gondolkodás statikus modelljét nem vehetjük tekintetbe azokra a kompozíciós döntésekre vonatkozóan, amelyek a zenei stílus változásához vezettek – írja Peter Hoyt –, azt is megkérdőjelezhetjük, hogy [a retorikai gondolkodás] számot adhat-e egyáltalán bármiféle kompozíciós döntésről.”¹⁷

A 20. század kezdetén Albert Schweitzertől Arnold Scheringen át Hermann Kretschmarig és Heinz Brandesig számos zenetörténész kísérelte meg közös nevezőre hozni azokat a szónoklattantól kölcsönzött latin és görög elnevezéseket, amelyeket a német *musica poetica* hagyományának elméletírói különféle zenei alakzatok megnevezésére használtak.¹⁸ Hogy a barokk zenében nem létezett zenei motívumok általános szótáraként működő egységes *Figurenlehre*, a tekintetben teljes a konszenzus a mai zenetudományi irodalomban.¹⁹ De nemcsak a zenei *elaboratió*t illetően, hanem a *dispositi*óval, vagyis a zenei formával kapcsolatban sem olvasható ki átfogó elmélet a korabeli traktátusokból. A német zeneelméleti hagyományban a forma kérdése azért nem játszott központi szerepet a 16–17. század folyamán, mert a teoretikus írások horizontján feltűnő művészi zene kivétel nélkül vokális jellegű volt, s ezekben a zenei anyag elrendezését elsősorban a szöveg felépítése határozta meg. Elmélet és gyakorlat természetesen itt sem fedte egymást tökéletesen, hiszen a korábbi századok kompozíciós praxisában is megfigyelhető

– Dufay-nál, Josquinnél és másoknál –,²⁰ hogy ha nem is olyan mértékben, mint a dúr-moll tonalitás felbukkanásától kezdve, a zeneszerző a szöveg által meghatározott kereteken túl is figyelmet tanúsít a formai elrendezés iránt.

A retorikai hagyományban a magdeburgi kántorként működő Gallus Dressler az első, aki 1563-as, kiadatlan, kéziratos formában fennmaradt elméletírásában (*Praecepta musicae poeticae*) a zene formai felépítéséről beszél. A lutheránus kántoroknak szóló gyakorlati útmutatóban Dressler főként olyan témákat tárgyal, amelyek hagyományosan a *musica practica* részét képezték (disszonanciakezelés, szólamvezetési szabályok stb.), majd arról ír, hogy miként kell egy zenedarabot az arisztotelészi szónoklattal háromrészes felépítésének megfelelően megalkotni,²¹ vagyis megkülönbözteti a bevezetést (*exordium*), a középső részt (*medium*) és a befejezést (*finis*).²² Lassus *In me Transierunt* kezdetű motettájának nevezetes elemzésében ugyanezt a hármas tagolást használja Burmeister is 1606-ban, s nála még szorosabbá válik zene és retorika között a kapcsolat, amikor az antik törvényszéki beszéd felépítésének néhány kategóriáját is alkalmazza a zenére: „[Egy zenedarab] három részből áll: 1. Bevezetés 2. Maga a dallam teste 3. Befejezés. A bevezetés a darab első periódusa, vagy szakasza, amelyet a legtöbbször imitatív zenei anyag díszít, s amely a hallgató fülét és lelkét figyelmessé teszi az ének iránt, valamint felkelti jóindulatát. [...] A darab teste nem más, mint a bevezetés és a befejezés között található szakaszok vagy periódusok halmaza, amelyben a szöveg, hasonlóan a retorikai *confirmatio* különféle érveivel, behatol a lélekbe, hogy világosabban felfogjuk és megértsük az értelmét. [...] Az utolsó periódus éppen olyan, mint a szónoklatban az epilógus.”²³

A zenetudományi hagyomány e kései pontjáról visszatekintve a zenei forma háromrészes felosztása, vagy éppen az olyan definíció, mint amilyen Johannes Andreas Herbst 1643-as traktátusában olvasható, miszerint „a közép az, amit a dallam kezdete és a vége között hallunk”, teljesen magától értődőnek, s némiképp gyanúsnak tűnik.²⁴ Csakhogy a látszólag semmitmondó tagolás fontos lépést jelent a zenei forma fogalmának történetében, amennyiben Dresslernél – és a nyomában Burmeisternél, Herbstnél, illetve másoknál – bizonyos zenei szakaszok a darab egészének kontextusában formai funkciót kapnak, mégpedig a megzenésített szövegtől függetlenül. A zenei forma háromrészes felosztása, különösen a polifon szerkesztésű darabokban alighanem önként adódik. Ezt tükrözi, hogy a 19. századi elemzők, akik a barokk retorikai hagyomány formai elképzeléseire ügyet sem vetettek, a Bach-fúgák látszólagos formátlanságával küzdve ugyanezt a háromrészes sémát alakították ki, csak éppen az egyes szakaszokat nem retorikai, hanem zenei szakkifejezésekkel illették: fúgaexpozíció–feldolgozás–kadencia.

Nem az a kérdés tehát, hogy helytálló-e a háromrészes felosztás, hanem az, hogy amikor Burmeister az antik törvényszéki beszéd terminológiájához nyúl, ezek a kifejezések vajon hozzátesznek-e bármit a zenei folyamatok megértéséhez, tekintettel a különbségre, amely egy 17. századi zenei kompozíció és egy antik törvényszéki beszéd működésmódja között fennáll. Egy szónoklat bevezetésének a retorikai traktátusok szerint fel kell keltenie a hallgatóság figyelmét és jóindulatát. A figyelem felkeltésének gesztusa még csak alkalmazható a zenére, de miként keltheti fel vajon a zene a hallgatók jóindulatát, kérdezi Brian Vickers re-

torikatörténész, majd hozzát teszi: „Még inkább kérdésesek zenei értelemben azok a részek, amelyek általában a szónoklat közepén találhatók, a *confutatio* és a *confirmatio*, amelyekben az ellenfél érveit cáfoljuk és a sajátjainkat megerősítjük. Vajon kik az ellenfelek egy zenei kompozícióban?”²⁵

Vickers alighanem igazságtalan Burmeisterrel szemben, aki ismeretlen területen járva kissé bizonytalanul használja a szónoklattan analógiáját. Lassus motettáját kilenc periódusra osztja fel, s a középső hetet látja el a *confirmatio* címkéjével, zárójelben azonban megjegyzi: „ha tehetünk efféle összevetést a rokon művészettel”.²⁶ Vickers kritikája sokkal inkább címezhető Johann Matthesonnak, aki 1737-ben teljes magabiztossággal, némi arroganciától sem mentesen érvel amellett, hogy az antik törvényszéki beszéd és a zenei kompozíció felépítése egyértelműen megfeleltethető egymásnak. Mattheson elméletét két okból érdemes részletesebben megvizsgálni. Egyrészt azért, mert ő az egyetlen teoretikus a 18. század első felében, aki részletesen tárgyalja a zenei forma fogalmát, és ezt nem pusztán elvont síkon teszi, hanem elképzelését egy korabeli *da capo* ária konkrét elemzésével is illusztrálja. Másrészt azért, mert retorikai megközelítésének problematikus jellege nemcsak a kései értelmezőknek tűnt fel, hanem a korszak egy másik meghatározó elméletírójának, a Bach-tanítvány Lorenz Mizlernek is. Erről tanúskodik a zenei forma fogalmával kapcsolatos, kettejük között lezajlott polémia.

Mattheson a 17. századi német *musica poetica* hagyományának legkésőbbi fázisát képviseli, s a zenei retorikát más irányból közelíti meg, mint elődei. 1737-ben publikált, *Kern melodischer Wissenschaft* című munkájában – amelynek teljes szövegét átemelte két évvel későbbi főművébe, a *Der vollkommene Capellmeister*-be – gyakorlatilag alig ír a zenei *elocutio* vagy *decoratio* kérdéséről, jóllehet a szónoklattannal foglalkozó 17. századi zeneelméletírók figyelmének homlokterében elsősorban a zenei figurák leírása állt. A zenei kompozíció kialakításáról szóló fejezet végén Mattheson megemlíti ugyan néhány közismert zenei alakzatot, amellyel a zeneszerző díszítheti a darabjait, leírása azonban olyan benyomást kelt, mintha a figurákról, bármily hasznosak voltak is a gyakorlatban, már túl sokat írtak volna. Valamennyi muzsikusi ismeri őket, ráadásul „ezek a dolgok majdhogynem évente változnak, a régi díszítmények (*tremoli, groppi, circoli, tirate* stb.) nem őrzik érvényüket, új alakban tűnnek fel, vagy újabb divatoknak kell átadniuk a helyüket”.²⁷ Matthesont ehelyett elsősorban az *inventio* és a *dispositio*, vagyis a témára való rátalálás, és a zenei anyag elrendezésének kérdése érdekli. Figyelemreméltó, hogy amíg a zenei *dispositio* fogalmának kidolgozása teljes vértetben megtalálható a *Kern melodischer Wissenschaft*-ban, az *inventio* kérdéséről itt még nem olvashatunk.²⁸ Szó esik ugyan róla, hogy egy jó dallamot miként kell megtalálni, és hogy mik a legfőbb jellemzői – legyen „könnyed, behízselgő, világos, gördülékeny” –,²⁹ a tematikus anyaggal kapcsolatban azonban Mattheson még eltekint a retorikai szóhasználatától.³⁰

A *Kern* zenei formáról szóló áttekintése azzal kezdődik, hogy tévedésben vannak, akik úgy gondolják, a kompozíciós munka el van intézve azzal, hogy az ember rátalál a megfelelő zenei ötletre. Az igaz ugyan, hogy ez az első fázisa a kompozíciós munkának, de „ahogy mondani szokás: minden jó, ha vége jó; s ide tartozik az elrendezés, a kidolgozás és a feldíszítés, amelyeket művészi nevükön úgy

hívunk, hogy *dispositio*, *elaboratio* és *decoratio*.³¹ Ideális esetben a zenei ötlet ki- vagy megtalálása és az elrendezés nem válnak el egymástól: „Nem kevés példát hozhatunk zeneszerzőkre, akik meglehetősen gazdagok ötletekben; ugyanakkor azonnal ki is huny bennük a tűz, elszalasztják a jó elrendezést, amelyre szinte soha nem gondolnak, semmit nem dolgoznak ki rendesen, és semmi mellett nem tartanak ki a végéig. [...] Ezzel szemben mások szívesen csapnak le azokra az ötletekre, amelyek a kezük ügyébe kerülő nagy csomó dologból származnak, ezek között azonban gyakran nincs két hangjegy, amely az övék volna; amit azonban eltulajdonítottak, azt képesek olyan ügyesen elrendezni, kidolgozni és felékesíteni, hogy öröm nézni. Ha választanom kellene a kettő közül, szerencsés ötlet vagy okos elrendezés stb., talán inkább az elsőt választanám; de sokkal kedvesebb volna számomra a kettő együtt. Ez azonban ritkaság: mint a szépség és az erény – egyetlen emberben.”³²

Mivel Mattheson szerint a zenei és a retorikai *dispositio* között csak a „téma vagy tárgy” tekintetében van különbség, az antik szónoklatok felépítésének hagyományos hatrészes felosztását tökéletesen alkalmazhatónak tartja a zenében is. Az antik törvényszéki beszéd felépítésének első egysége a *captatio benevolentiae* funkcióját betöltő *exordium*; ez a zenében – Mattheson szavaival – „a dallam bevezetése és kezdete, amelyben egyúttal meg kell mutatkoznia a célnak, és az egész tervnek, ez készíti fel a hallgatókat, s kelti fel a figyelmüket”.³³ Két konkrét példát említ: continuo-kíséretes áriákban az *exordium* az énekszólam belépését megelőző continuo-előjáték, a hangszeres concertókban a kezdő ritornello. A szónoklat következő formai egysége hagyományosan a tények ismertetését magában foglaló *narratio*, amelyet áriákban az énekszólam, versenyművekben a szólóhangszer belépését követő zenei anyagnak felelt meg Mattheson. A harmadik szakasz az álláspontot ismertető *propositio*, a zenében „a tulajdonképpeni előadás, amely röviden tartalmazza a zenei beszéd tartalmát és célját”.³⁴ Az antik törvényszéki beszédben ezt követi a *confutatio*, vagyis az ellenérvek ismertetése és elvetése, amely „a zenében vagy átkötött hangokkal, vagy idegennek látszó menetek és modulációk ügyes felidézésével és elvetésével fejezhető ki”.³⁵ Az ellenérvek semlegesítése után következik a *confirmatio*, vagyis az érvek alátámasztása és megerősítése, amely a zenében a jól hangzó szakaszok ügyes ismétléseiben és variációiban testesül meg Mattheson szerint, a beszédet és a zenedarabot pedig a *peroratio* zárja, amelynek „sokkal inkább, mint a többi résznek, különösen erőteljes megindultságot kell keltenie”.³⁶

Mattheson retorikai formakoncepciója számos kérdést felvethet az olvasóban. Miként mutatkozhat meg egy zenei tétel kezdetén a darab „terve”? Mit jelent az, hogy a darab közepén található *propositio* röviden tartalmazza a zenei beszéd „célját”? Mennyiben állítható párhuzamba az ellenérvek ismertetése és elvetése a retorikában, illetve a késleltetett disszonanciák és moduláló menetek alkalmazása a zenében? A retorikai formamodell aztán a gyakorlatban válik igazán problematikusná, és a nehézségek már a *peroratio*, vagyis az utolsó formarész tárgyalásának végén felbukkannak.

„A szokás úgy hozta – írja Mattheson –, hogy az áriákat majdhogynem ugyanazokkal a menetekkel és hangokkal zárjuk, mint amelyekkel elkezdjük: aminek

következtében az *exordium* ebben az esetben a *peroratio* helyét is elfoglalja.³⁷ Csakhogy az antik hagyomány szerint egy szónoklatban a bevezetés és a lezárás alapvetően eltérő funkciót töltenek be. Az *exordium* általában csak utal a vita témájára, ha egyáltalán. Elsődleges szerepe, hogy a közönséget ráhangolja a szónok előadására és mondandója tartalmára. A *peroratio* (vagy *conclusio*) pedig nyújthatja összefoglalását az elhangzottaknak, de elsődleges célja, hogy a közönség érzelmeit megindítsa.³⁸

Egy törvényszéki beszéd esetében tehát a két szakasz nemcsak tartalmát illetően, hanem a hallgatóságban kiváltani kívánt érzelmi reakciók tekintetében is különbözik egymástól. Amikor Mattheson a „szokásra” hivatkozik, amely úgy hozta, hogy a zenében az *exordium* és a *peroratio* azonos zenei anyagot hordoz, valójában arra mutat rá, hogy egy ária vagy concerto-tétel formájának kialakításakor a zenei konvenciók erőteljesebben esnek a latba, mint a retorikai szabályok.

Az ellentmondás látszólag nem különösebben zavarja Matthesont, mivel az elméleti bevezetést követően konkrét példán illusztrálja retorikai modelljének működésmódját, s mintadarabnak Benedetto Marcello egy continuo-kíséretes *da capo* áriáját választja (az áriát, amelynek részleteit szöveg nélkül adja közre, csak az ő elemzéséből ismerjük). Mattheson értelmezése szerint az ária continuo-bevezetése az *exordium*, az énekszólambelépését követi a *narratio*, a *da capo* főrész középső egységének modulációi testesítik meg a *propositiō*t, a főrész végén a tonikai záráshoz vezető anyag a *peroratio*, a *confutatio* pedig a *da capo* forma középrészében található.³⁹ Hogy elméletét miért egy minden szempontból átlagosnak mondható tételen szemléltette Mattheson, nem tudjuk. Elképzelhető, hogy elemzői módszerének általános érvényét kívánta demonstrálni azzal, hogy egy konvencionális darabhoz nyúlt, s a 18. század első felében a zenei anyag elrendezésének valóban az egyik legelterjedtebb módját kínálta az úgynevezett *da capo*, vagy A-B-A forma. Ennek sajátossága, hogy az önmagában zárt, tonikán befejeződő A-részt követően egy hangnemileg kontrasztáló (dúr tétel esetében többnyire moll, moll esetében többnyire dúr) középrész következik, amely olykor metrumában, tempójában és tematikus anyagában is különbözik a főrésztől, majd ennek lezárultával tér vissza változtatás nélkül (az előadásban gazdagon díszítve) az A-rész.

Mattheson mintha nem venne tudomást arról, hogy a *da capo* forma nem a középrésszel ér véget, hanem ezt követően a teljes főrész megismétlődik, ekként tehát a főrészt kezdő és befejező ritornello az előadásban négyszer hangzik el változtatás nélkül. Vagyis nemcsak arról van szó, hogy az *exordium* és a *peroratio* azonos anyagot hordoz, hanem arról is, hogy mindkettő megismétlődik. Az ismétlés iránti alapvető igény az egyik olyan aspektusa a zenének, amely érzékelhető távolságra helyezi a nyelvtől, ahol a szó szerinti ismétlés eszköze csak kivételes esetben alkalmazható. Valamennyi szónoklattannak alaptétele, hogy óvakodni kell a túlzásba vitt ismétléstől, Rottardami Erasmus egyenesen „csúnya és bosszantó hibának” tartja a pontos ismétlést (*tautologia*).⁴⁰ Joggal veti fel Bettina Varwig, hogy „talán éppen ez a két terület között fennálló különbség ítél kudarcra minden erőfeszítést, amely a retorikai eszközöket és a jelentésüket közvetlenül próbálja meg a zenei kompozícióra alkalmazni”.⁴¹

Gyakorló muzsikusként Mattheson természetesen tisztában volt azzal, hogy a zeneszerzők túlnyomó többsége nemcsak hogy nem alkalmazza tudatosan, de nem is ismeri a szónoklat felépítésének hagyományos sémáját. Elmélet és praxis különbsége azonban nem érvényteleníti a retorikai modell helyességét Mattheson szerint. A *dispositio* tárgyalását követően így ír: „A legelső zeneszerzők éppoly kevéssé gondoltak arra, hogy darabjaikat a fentiek szerint rendezzék be, ahogy a természetes adottságokkal megáldott tanulatlan szónok sem gondolt arra, hogy a hat részt pontosan kövesse, mielőtt az ékesszólás formális tudománnyá és művészetté nem vált. [...] Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy ha tüzetesen megvizsgáljuk a jó beszédeket és jó zenéket, akkor megtaláljuk bennük ezeket a részeket – de legalábbis a legtöbbjüket –, mégpedig a megfelelő sorban elrendezve; még akkor is, ha a szerző olykor hamarabb gondol a saját halálára, mint az efféle sorvezetőre.”⁴²

Amikor két évvel később a *Der vollkommene Capellmeister*-be beemeli a fenti bekezdést, sokatmondó gesztussal hozzáteszi az utolsó mondathoz: „különösen a muzsikuskok”.⁴³ A zenészek tudatlanságának hangsúlyozásával alighanem a retorikai formamodellre érintő kritikákra reagált. 1738-ban, vagyis egy évvel a *Kern* megjelenését követően Lorenz Mizler, aki folyóiratában, a *Musikalische Bibliothek*-ben hosszú beszámolókat közölt a legfrissebb zeneelméleti munkákról, részletesen ismertette Mattheson kötetét, és ebben fenntartásait fogalmazta meg a retorikai formafogalommal kapcsolatban.

Mizler összességében komoly elismeréssel ír a *Kern melodischer Wissenschaft*-ról, és egyetemi műveltségű zeneértőként természetesen egyetért Matthesonnal abban, hogy zene és retorika egymásnak rokonai: ahogy egy beszédben a szavakat és mondatokat kell világos egységbe rendezni – írja Mizler –, ugyanígy a zenei gondolatok sorát is jól követhető módon kell kialakítani, s ez különösen az olyan, nagyobb szabású kompozíciók esetében jelent művészi kihívást, amelyek Démoszthenész és Cicero beszédeihez hasonlíthatók.⁴⁴ Mizler azonban úgy véli, hogy a zene más törvényszerűségek szerint működik, mint a szónoklat, s a zenei forma retorikai értelmezésével kapcsolatban komoly kételyének ad hangot. A Marcelló-elemzésről a következőket írja: „Nem tudom, hogy a nagyszerű Marcelló a beszéd hat említett részét vajon el akarta-e helyezni [a darabban]. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a kérdéses ária páratlan szerzője sem az *exordium*-ra, sem a *narratióra*, sem a *confutatióra*, sem a *confirmatióra*, de még csak az említett részek egymásra következésének sorrendjére sem gondolt, miközben a darabot készíttette. A dolog annál is inkább meggyőzőnek tűnik, mivel Mattheson úr ugyanazt a zenei anyagot teszi meg bevezetésnek, ismertetésnek és tárgyalásnak. Csakhogy egy és ugyanaz a dolog ugyanolyan lényegű, akkor is, ha különböző helyeken jelenik meg újra és újra, a bevezetés, az ismertetés és a tárgyalás azonban lényegüket tekintve különböznek, úgyhogy nem lehet egy és ugyanazon dologként bemutatni az eltérő természetű bevezetést, ismertetést és tárgyalást. Mattheson úr fejtegetései az említett áriával kapcsolatban tehát nem valószínűek.”⁴⁵

Vagyis Mizler nemcsak azt tartja problematikusnak, hogy a *da capo* forma sajátosságaiból eredően a kezdő ritornello az ária folyamán négyszer szólal meg változtatás nélkül, hanem azt is, hogy ugyanaz a tematikus anyag határozza meg az *exordiumot*, a *narratiót* és a *confirmatiót*.

Bár Mattheson lényegi változtatás nélkül átemelte a Marcello-elemzést az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister*-be, nem tehette meg, hogy ne reagáljon Mizler kritikáira a kötet előszavában. A bíráló nevét nem említi, de igazat ad neki abban, hogy „Marcello a *Kern*-ben tőle idézett ária elkészítésekor, éppúgy, mint más műveiben, bajosan gondolhatott a beszéd hat részére”.⁴⁶ Mattheson ettől függetlenül fenntartja, hogy elemzése valószerűen számol el a zenei forma felépítéséről, s amellet érvel, hogy a zenében többször is megismétlődhet ugyanaz a motívum, attól függően pedig, hogy milyen regiszterben, hangnemben, vagy hangszerelésben szólal meg ugyanaz a zenei ötlet, különféle funkciókat is betölthet. A kezdő ritornello „szó szerinti” ismétléseinek magyarázatához azonban, úgy tűnik, nem kínál számára szellemi muníciót az antik szónoklattan. Ezt tükrözi legalábbis, hogy valódi érvelés helyett – stílszerűen fogalmazva – üres retorikával próbálja kikerülni a választ. Ha Cicero és Démoszthenész nem segítenek, egy náluk is nagyobb tekintélyhez fordul, a bibliai Dávid királyhoz: „Talán jogosabb azt állítani: az ária vége a kezdetével teljes mértékben megegyezik. Mert ez valóban igaz. Egy és ugyanaz áll mindkét helyen, ugyanaz a zenei anyag ugyanabban a szólamban. Hogy lehet ez? Vajon nem ugyanezt teszi Dávid a nyolcadik és a százharmaidik zsoltárban? S vajon nincsenek-e olyanok, akik a királyi költő ékesszólását messze Démoszthenészé és Ciceróé fölé helyezik, amikor kivételesen a próféták zenei tehetségére fordítják a tekintetüket?”⁴⁷

Nem világos, vajon Mattheson komolyan gondolta-e, hogy egy 18. század eleji *da capo* ária felépítésének megértésében segítségünkre lehet egy olyan bibliai zsoltár formájának vizsgálata, amelynek első és utolsó sora megegyezik. Azt azonban tudjuk, hogy érvelése nem győzte meg Mizlert, aki 1742-ben a *Der vollkommene Capellmeister*-ről is hosszú, több részes beszámolót közölt folyóiratában, s a Marcello-elemzéssel kapcsolatos véleménye nem változott a korábbi bírálat óta. „A muzsika zenei beszéd, és miként a szónok, a hallgatót szeretné megindítani, miért is ne alkalmazhatnánk a zenére is a szónoklat szabályait? – teszi fel a költői kérdést, majd óvatosságra int – „Csakhogy észre és értelemre van szükség ahhoz, hogy ne vaskalaposság és pedantéria jöjjön ki a dologból”.⁴⁸ George Kennedy terminológiájával úgy is fogalmazhatnánk, hogy az elsődleges zenei retorikából, a zenei előadás szónoki jellegéből, nem szabad mindjárt a másodlagos zenei retorika létezésére következtetnünk, vagyis azt feltételezni, hogy a kompozíciós logika a zenében és a retorikában is ugyanúgy működik.

JEGYZETEK

1. Lásd a *Classical Rhetoric in the Renaissance* című fejezetet George Alexander Kennedy könyvében: *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999, 226–258.

2. Patrick McCreless: „Music and Rhetoric”. In: Thomas Christensen (szerk.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 851.

3. Dietrich Bartel: *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997, 11–12.

4. Johann Gottfried Walther: *Praecepta der musicalischen Composition*. 1708, 75. Idézi: Bartel, *Musica poetica*, 22.

5. McCreless, „Music and Rhetoric”, 847.

6. Quintilianus: *Szónoklattan*. Pozsony: Kalligram, 2008, 217. (3. könyv, 3. fejezet) Kopeczky Rita fordítása. A retorika felosztásának antik szónoklattanokban megjelenő változatairól lásd: Catherine Steel: „Divisions of speech”. In: Erik Gunderson (szerk.): *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 77–91.

7. Kennedy, *Classical rhetoric*, 2–3.

8. Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581, 89–90.

9. Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola* (1752). Budapest: Argumentum, 2012, 123. Székely András fordítása.

10. Karl Braunschweig: „Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory”. *Acta Musicologica* 73 (2001)/1, 45.

11. Burmeister *Musica poeticája* (1606) két korábbi traktátusának összefoglalása: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastikē* (1601). Lásd: Martin Ruhnke: „Burmeister, Joachim”. In: *Ludwig Finscher* (szerk.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. Band 3*. Kassel: Bärenreiter, 2000, 1313–1316.

12. Johannes Nucius elméleti munkája (*Musices Poeticae*, 1613) valójában ellenponttankönyv, amelynek hetedik fejezetében esik szó a zenei figurákról, amelyeket Burmeister nyomán retorikától kölcsönzött terminusokkal nevez meg. Tőle veszi át a terminológiát Joachim Thuringus, aki elméletírásában (*Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, 1625) Burmeistert és Thuringust követi. Lásd: Fritz Feldmann: „Das 'Opusculum bipartitum' des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)”. *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), 123–142.

13. Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*. Róma, 1650, 1. kötet, 366–383 (5. könyv, 19. fejezet); II. kötet, 141–164. (8. könyv, 8. fejezet).

14. Tomáš Baltazar Janovka: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Prága: Georg Labaun, 1701; Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon*. Lipcse: Wolfgang Deer, 1732.

15. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

16. A retorikai hagyomány monolit egységként való kezelésére minden értelemben a legjobb példa: Gregory G. Butler: „Fugue and Rhetoric”. *Journal of Music Theory* 21 (1977)/1, 49–109.

17. Peter A. Hoyt: „Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration by Mark Evan Bonds”. *Journal of Music Theory* 38 (1994)/1, 127.

18. Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. Párizs, 1905. (német kiadás: Lipcse, 1908.) A bachi „figuratan” leírása a 22–23. fejezetben található (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979¹⁰, 425–479., magyarul: Uő: *Életem és gondolataim*. Budapest: Gondolat, 1974, 453–516.); Arnold Schering: „Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908), 106–14. Hermann Kretzschmar: „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre”. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 18 (1911), 63–77., 19 (1912), 65–78.; Heinz Brandes: *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch & Huther, 1935.

19. George J. Buelow: „Rhetoric and music”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. London: Macmillan, 2001, 260–275.; a szócikk 1981-es változata, amelynek barokkra vonatkozó része a 2001-es Grove-ban csak a szakirodalmi hivatkozások tekintetében frissült, magyarul is olvasható, in: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene* 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 30–39. Bartel, *Musica poetica*, 84–89.; Janina Klassen: „Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis”. In: Günter Wagner (közr.): *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*. Stuttgart: Metzler, 2001, 73–83.

20. Lásd például: Craig Wright: „Dufay’s *Nuper rosarum flores*, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”. *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994)/3, 395–441.; illetve: Christopher Reynolds: „Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin’s *Plus nulz regretz*”. *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987)/1, 53–81.

21. Arisztotelész: *Retorika* 1414b.

22. Dressler traktátusának 12–14. fejezetében esik szó a zenei formáról. Bernhard Engelke: „Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero” *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 (1914–15), 243–249.

23. Joachim Burmeister: *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606, 72–74.

24. Johann Andreas Herbst: *Musica Poetica*. Nürnberg: Jeremias Dümmler, 1643, 82.

25. Brian Vickers: „Figures of rhetoric/Figures of music?”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984)/1, 19.
26. Burmeister, *Musica poetica*, 73.
27. Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Christian Herold, 1737, 143.
28. Lábjegyzet jelzi, hogy erre a *Der vollkommene Capellmeister* ben kerül majd sor; lásd: Mattheson, *Kern*, 33.
29. Ezek a *Von der Kunst eine gute Melodie zu machen* című rész alfejezeteinek címei: leicht, lieblich, deutlich, fliegend. *Kern*, 29–37.
30. Az antik szónoklattanokban az *invetio* kategóriája alá tartozó *loci topici*, vagyis a beszéd alap-elemeiként felhasználható közhelyek zenei megfelelőit tárgyalja a *Der vollkommene Capellmeister* a „Von der melodischen Erfindung” című fejezetében (a fejezet nem szerepel a *Kern*ben), 121–123.
31. Mattheson, *Kern*, 127.
32. Uo., 127–128.
33. Uo., 129.
34. Uo.
35. Uo., 130.
36. Uo.
37. Uo.
38. Kennedy, *Classical rhetoric*, 106.
39. Mattheson, *Kern*, 131–134.
40. Idézi: : „Mutato semper habitu”: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric”. *Music and Letters* 90 (2009)/2, 223.
41. Uo.
42. Mattheson, *Kern*, 128.
43. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 235.
44. Lorenz Mizler: „Matthesons Kern melodischer Wissenschaft”. *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*. I. 6. (1738), 31.
45. Uo., 38–39.
46. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 25.
47. Uo., 26.
48. Lorenz Mizler: „Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister”. *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*, II. 3. (1742), 104–105.

WILHEIM ANDRÁS

Egy új historizmus kezdetén

Néhány évtizeddel ezelőtt a zenei előadóművészetben új divatirányzat vette kezdetét: az úgynevezett „korhű” előadás divatja. Már akkor is nehéz volt definiálni – ma meg jószérivel lehetetlen –, hogy mit is jelenthet ez valójában. Tudományos meghatározásra nem törekedve, ezúttal megelégedhetünk annyival, hogy egy közelebbről szintén nem definiált „romantikus” (vagy „mainstream”) ideállal szemben hívek maroknyi lelkes csapata elkezdte elolvasni vagy újraolvasni korábbi korok (akkor még főleg a „barokk” korszak) elméletíróit, friss szemmel, elfogulatlanul; majd megpróbálták ennek alapján értelmezni a különféle korszakok (és szerzők) kottairásának mára elfeledett vagy a napi gyakorlatban más jelentéssel felruházott szabályrendszerét; megpróbálták megépíteni (restaurálni vagy rekonstruálni) a különféle korokban használatos, mára elfeledett vagy módosult formában továbbélő