

Hitvallás: „Ami láttatik, az időnek való, ami nem láttatik az örökkévaló.”

---

DOBOZY BORBÁLA

---

**A RETORIKA TUDOMÁNYÁNAK ISMERETE NÉLKÜL „...A MŰVEKHEZ NYÚLNI CSAK NEM HIÁBAVALÓ, ÉS OLYAN, MINTHA AZ EMBER MOSATLAN KÉZZEL TENNÉ AZT”**



Johann Mattheson (1681-1764) német zeneszerző és elméletíró

Erős szavak, amelyek nem mástól származnak, mint a 18. század egyik legjelentősebb, mértékadó német elméletírójától, Johann Matthesontól. De mi is az a zenei retorika és milyen jelentősége van a barokk korszak, főképpen J. S. Bach műveinek interpretációjában?

Az antik retorika klasszikus görög és római szerzőinek, elsősorban Arisztotelésznek, Cicerónak és Quintilianusnak gazdag szónoklattani irodalma a reneszánsz korában új életre kelt és a Septem artes liberales, vagyis a Hét szabad művészetben belül a humanista iskolarendszer egyik legfontosabb tananyagának számított. Elsajátítására nagy hangsúlyt fektettek, így módon a művelt emberek általában képzett szónokok is voltak. A retorika művészete a 16-18. században a zeneelmélet mintaképe és a magasabb szintű oktatás alapvető tantárgya lett, példaként szolgált a komponisták számára. Mindkét művészeti ág célja ugyanis az érzelmekre, kifejezőerőre alapuló hatásnak az elérése, amelynek már az ókorban nagy jelentőséget tulajdonítottak. A régi görögök szerint a zene erkölcsi erővel, ethosszal rendelkezik, és a korabeli hangszerek valamint hangsorok mindegyikéhez jól meghatározott, pozitív vagy negatív kifejezőerő kapcsolódott. Ez a gondolkodásmód követhető nyomon a barokk kor hangnemekarakterisztikájában is.

A 16. század elején a zenében előtérbe került a szöveg megjelenítésének igénye, a zene és a szó minél tökéletesebb összhangja, ezért a század folyamán egyre több fogalmat vett át a retorikából a vele szoros kapcsolatban lévő Musica művészete. Sok reneszánsz szerzőnél felismerhető az újfajta zenei kifejezőmód, amelynek egyik legkiemelkedőbb korai mestere Orlando di Lasso.



Joachim Burmeister: Musica Poetica első kiadása

Ezen előzmények alapján a zene retorikai elemzésének tanát Joachim Burmeister dolgozta ki, nála jelenik meg elsőként 1606-ban egy szisztematikus zenei figuratan Musica poetica címmel. A 18. század elejéig musica poeticának nevezett zeneszerzéstant Burmeister az ókor retorikai örökségére támaszkodva,

a zene retorizálása révén tudományosan megalapozott rendszerbe foglalta. Bevezette a zenei figurák, más néven alakzatok új fogalmát, amelyek az antikvitás óta meglévő retorikai alakzatok megfelelői, és valójában fogalmi elképzelések zenei megoldásai. Ezeket görög és latin nevekkal ellátva összefoglalta, különböző csoportokra osztotta. A Musica poetica a művészi szónoklat mintájára készült zenei kompozíció megalkotásához szükséges tudományos ismeretek összefoglalása. A musicus poeticus, a zeneszerző végső szándéka, hogy nevének megörökítése céljából olyan befejezett és tökéletes művet hagyjon az utókorra, amely halála után is tovább él. A musica poetica fogalmában, amely teljes mértékben a protestantizmushoz kötődik, nem érvényesül a jellemzően katolikus stiláris dualizmus, vagyis az egyházi és a világi funkció kettéválása. Luther Márton tanítása alapján a zenét Isten ajándékának tekintették, amely a teremtés része és az isteni világrend hangzó mása, ezért rendeltetése egyedül a Teremtő megismerése és dicsőítése. Ennek egy műben számokra és arányokra épülő, „átlátható rendje” van, amely magát Istent teszi láthatóvá. Ő pedig az embert saját képmására teremtette, akinek szívét-lelkét a jól elrendezett musica ily módon nemcsak felüdíti, hanem helyreállítja, újjáteremti. Ezért olyan alapvető a számok és proporciók jelentősége a lutheri tanítással teljesen azonosuló J. S. Bach művészetében.



Andreas Werckmeister (1645-1706) német elméletíró

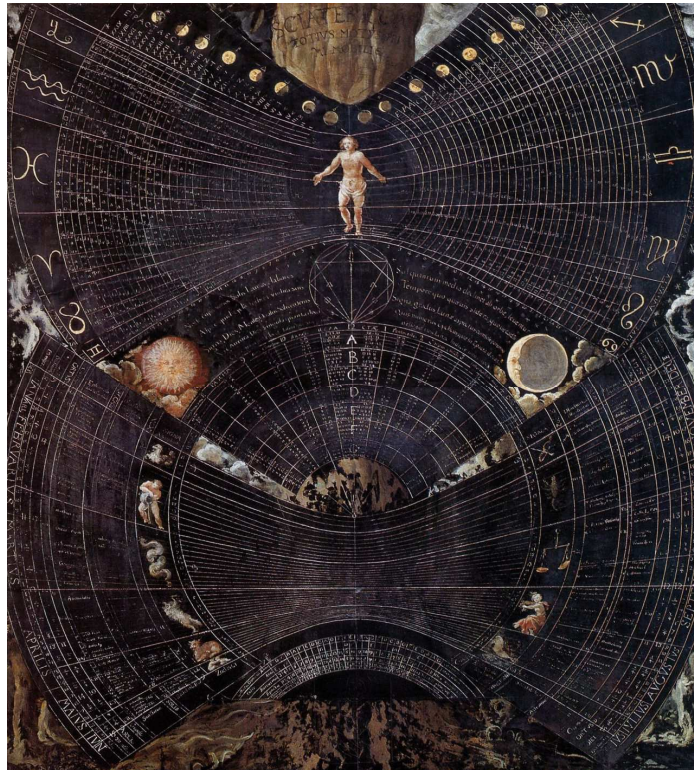
A kor szemléletét és e zenefelfogást legalaposabban Andreas Werckmeister német elméletíró foglalta össze a 17. század végén. Eszerint a zene matematikai tudomány, amelyben az 1-es számmal kifejezett egység („Unität”) a legmagasabbrendű tökéletességet, vagyis magát Istent jelenti. Minden, ami lényeges, az számokon és arányokon nyugszik; minél közelebb van valami az egységhez, annál tökéletesebb, minél távolabb, annál tökéletlenebb, zavarosabb. Míg az egységhez közel álló tiszta harmónia a szívet, lelket felvidíti és a sátánt

elúzi, addig számarányaik miatt a tökéletestől messze álló disszonáns hangközök és akkordok hatása mindig negatív és zavaró, de szükség van rájuk, mert sok felkavaró érzelem, korabeli szóval affektus kifejezői. Mindazonáltal, óvatosan kell velük bánni, mert azokkal visszaélve – Johann Mattheson szavai szerint – „a kedélyek összezavarodnak és megvadulnak, úgyhogy a sátán szabadon beférkőzhet”.

Máshol Mattheson így fogalmaz: „A megfelelő erkölcsi érzékkel rendelkező tökéletes hangmester az erényt és a bűnt úgy mutatja be zenéjében, hogy ügyesen a hallgató lelkébe az előbbi iránt vonzalmat, az utóbbi iránt pedig undort csepegtet. Mert a zene igazi tulajdonsága mindenekelőtt annak nevelő hatása...Amely zenemű azonban erkölcsi és dicséretre méltó szándék nélkül keletkezett (az igazi affektusok felkeltéséhez szükséges zenei eszközök felelősségteljes alkalmazása nélkül), amelyben a természet- és erkölcsstan csak kevésbé érvényesül, abban nincs semmi ésszerű vagy bölcs. A hangzás ugyanis önmagában túl sok fölösleges dolgot tartalmaz ahhoz, semhogy a fülnek megelégedésére szolgáljon.”

A retorika és az affektusok fogalmának összekapcsolása a 15. század vége óta folyamatosan jelen van a zenetörténetben. Bár a retorikai-zenei figura és az affektus egymással szoros kapcsolatban vagy éppenséggel átfedésben van, mégis különböző kifejezésmódokról van szó. Mindkettőre jellemző a racionalizálás, típusalkotás, az analógiás gondolkodás, utánzás. A retorikailag konkrét zenei figura hangokkal ábrázolja egy szöveg képzetét, azok magasságával és mélységével mutatja például a mennyországra és a földre, vagy a pokolra való utalást. A szöveget ily módon megvilágító/magyarázó figurák gyűjtőneve Hypotyposis („leképezés”), feladatuk az élettelen dolgokat képszerűen megeleveníteni.

A meghatározott retorikai alakzatokkal szemben hangulatilag sokkal általánosabb az affektus, amely a barokk felfogás szerint nem romantikus érzést jelentett, hanem sokkal inkább az affektust kifejező, előidéző eszköztárat értették alatta. A 17. század nagy polihisztor jezsuita tudósa, Athanasius Kircher szerint nyolc, a zene eszközeivel jól kifejezhető affektus létezik: a szeretet, szomorúság, öröm, harag, szánalom, félelem, bátorság és kétségbeesés, azok fokozataival és keverékeivel. Az affektusokat megjelenítő alakzatok gyűjtőneve a Pathopoeia („pátosz, szenvedély”), az ő feladatuk az előbb felsorolt érzelmeket az előadóban és a hallgatóságban egyaránt felkelteni. A figurák szerepe azonban valójában kettős, az értelemre és az érzelemre egyaránt hatniuk kell, ezért e funkciókat többnyire nem lehet különválasztani egymástól.



„Athanasius Kircher (1636) szerint nyolc, a zene eszközeivel jól kifejezhető affektus létezik: a szeretet, szomorúság, öröm, harag, szánalom, félelem, bátorság és kétségbeesés, azok fokozataival és keverékeivel.”

(A kép forrása: [Athanasius Kircher - Wikipedia](#))

A barokk racionális gondolkodásmódban az affektusok ábrázolása számok, arányok és más, jól meghatározott előírások alapján történik. Az érzelmek kifejezésében nagy szerepet játszik a hangnemek, a hangközök, a harmónia, a ritmus, a tempó, valamint a manírok/ornamensek megválasztása. Például az öröm esetében a kedély felszabadul, a szív kitágul, korabeli szóhasználattal élve az „életszelleme” kiáradnak, ezért ehhez a kedélyállapothoz dúr hangnem, rövid, elválasztott, vagy egymástól távol eső hangok, pontozott ritmus illik. Ezzel ellentétben a szomorúságot moll hangnemmél, egymáshoz közel álló, kötött hangokkal, főképpen lefelé tartó félhanglépésekkel, vagyis kromatikus menetekkel lehet legjobban érzékeltetni. E szűk lépések fájdalmat fejeznek ki, s mivel a kromatika eltér a diatónia rendjétől, az isteni rendtől való elhajlást is jelenti, ezért a bánat, szomorúság mellett a bűn ábrázolására szintén kiválóan alkalmas.

A szónoki beszédben és a zenében a retorikai alakzatok feladata, hogy a mű tartalmát minél világosabbá, érthetőbbé tegyék. Burmeister nyomán a 17. század folyamán számos zenei-retorikai figurát a vokális zene szövege alapján fejlesztettek ki. A figurák/alakzatok többé-kevésbé állandó motívumok, amelyek meghatározott tartalmakhoz kapcsolódtak, később azután az instrumentális

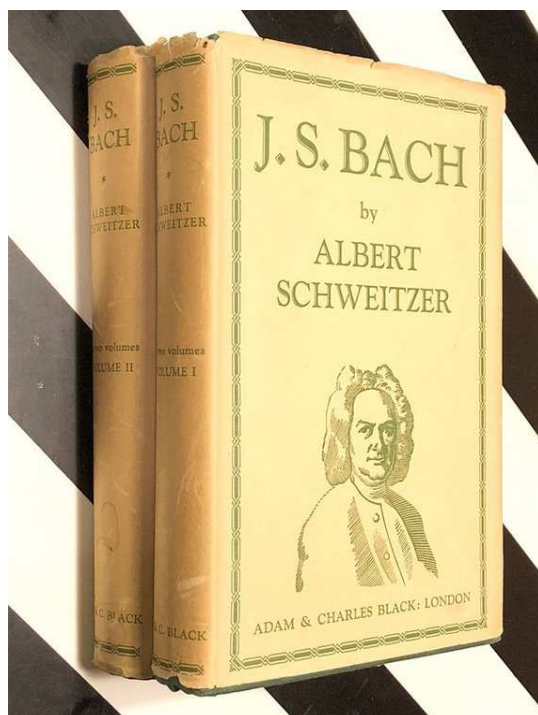
zenében önállóan továbbéltek, mert jelentésük szöveg nélkül is érthető maradt. A beszédes interpretáció egyre inkább a tisztán hangszeres előadás kritériuma lett, hiszen a kívánt affektust és hatást szavak segítségével nélkül is el kellett érni. A korabeli elméletírók megegyeznek abban, hogy a figurák az érzelmek kifejezését szolgálják, a mondanivalónak erős nyomatékot adnak. Ezért a művészi eszközök sorában az első helyen állnak, mert hiányukban a beszéd és a zene is nélkülözné a megindító hatást. Ahogy J. J. Quantz fogalmaz: „Az előadandó mű kidolgozását illetően egy szónoknak és egy muzsikusnak ugyanaz a szándéka: a szíveket meghódítani, az érzelmeket, szenvedélyeket felkelteni vagy csillapítani, a hallgatót hol egyik, hol másik lelki állapotba hozni.” A legfontosabb cél tehát minden esetben a hatás elérése volt, a hallgató magával ragadása, lenyűgözése.



Johann Joachim Quantz német fuvolaművész-zeneszerző portréja ([Johann Friedrich Gerhard](#) munkája, 1735)

A zenei szemlélet szoros összefonódása e jól felépített, alaposan kidolgozott elméletrendszerrel a barokk és a felvilágosodás korának szemléletmódjába már olyan mélyen beágyazódott, hogy egy zenei előadás a kortársakban széleskörű képzettársítást indított el. Minden szabálytól, vagy szokványostól eltérő megoldás a korabeli hallgatóra sokszor fizikai reakcióval hatott: egy disszonancia, például egy szűkített akkord félelmet váltott ki belőle, azt ördöginek tartotta, hallatára összerezsent. A zene a barokk embere számára beszéd, amely éppen olyan nyelvtani szabályok alapján felépített, mint az

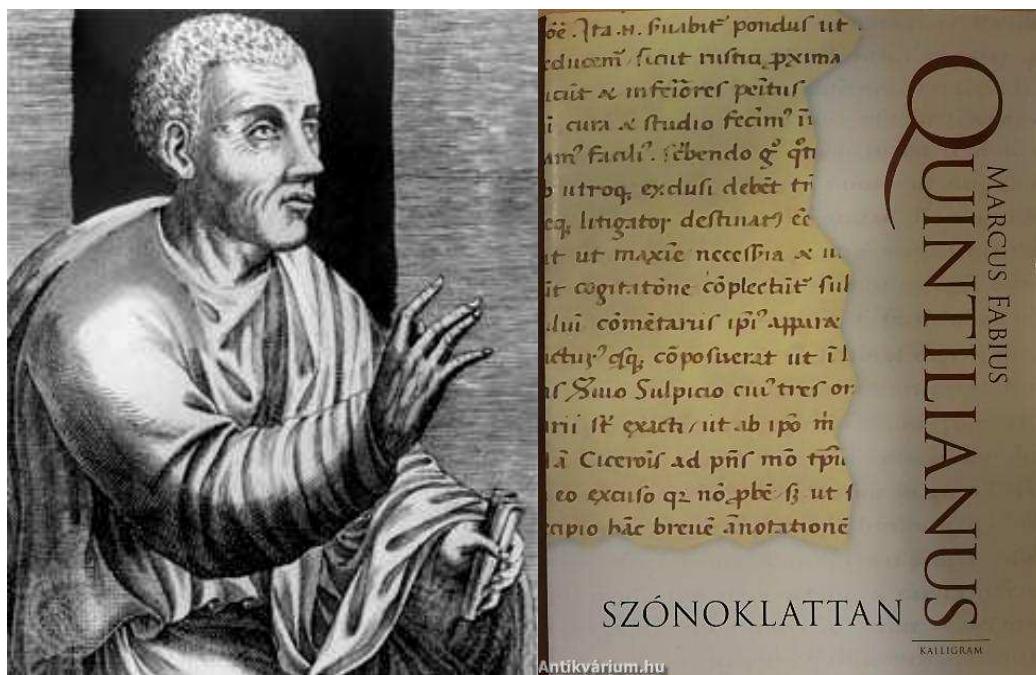
irodalmi vagy a közbeszéd. A retorikai kifejezések és az azokhoz kötődő gondolkodásmód ismerete nélkül tehát lehetetlen a korszak zeneművei affektusának, mondanivalójának, retorikai felépítésének mélyebb megértése, majd a hallgató számára történő megvilágítása. Nem véletlenül adtam előadásom címének e Matthesontól származó kijelentést, amelyet ott rövidítettem, a maga teljességében azonban így hangzik: „Venni kell magunknak a fáradságot, hogy a szeretett grammatikát éppúgy, mint az értékes retorikát és a becses költészetet alaposan megismerjük, mert ezek nélkül a szép tudományok nélkül, főképpen pedig a hozzájuk kötődő ismeretek nélkül, minden más törekvés ellenére is, a művekhez nyúlni csaknem hiábavaló, és olyan, mintha az ember mosatlan kézzel tenné azt.”



Albert Schweitzer J.S.Bachról írt örök értékű és érvényű könyve

Természetesen, nem minden zeneszerző felfogása volt ilyen szigorú, és a barokk korban is szép számmal születtek kifejezetten szórakoztató céllal, könnyedebb hangvétellű művek. A magas erkölcsi igénnyel készült kompozíciók megszólaltatásához azonban az előadó részéről komoly elméleti felkészültségre, elengedhetetlen háttér tanulmányokra van szükség, mert enélkül egy interpretáció tetszetős lehet ugyan, de hiteles nem. A zenei történelembe be kell vonni a hallgatót is, hiszen az előadó legfőbb feladata, hogy ne csak saját maga és a mű között, hanem a hallgató és a mű között építsen hidat. J. S. Bach esetében ez komoly felelősség is, amelyet minden idők egyik legkiválóbb Bach-tudósa, Albert Schweitzer, a mesterről írt örök értékű és érvényű könyvében így fogalmaz meg: „Az a legfontosabb, hogy milyen szellemben tolmácsolják Bachot. Minden előadásnak adnia kell valamit a hallgatónak, továbbítania kell

számára a zene kinyilatkoztatásait, ki kell őt ragadnia az anyagi világból. A hangoknak szólniuk kell a békéről, a derűről és azon erényekről, amelyekből a továbbéléshez erőt tudunk meríteni. Ha Bach zenéje ebbe a sajátságos állapotba helyez, ha az ember az előadáson keresztül másoknak ebből valamit át tud adni, akkor értette meg igazán a mestert... Nem szabad elfelejteni, hogy Bach nemcsak a valaha született egyik legnagyobb zeneszerző, de az egyik legnagyobb misztikus is.”



Marcus Fabius Quintilianus vagy röviden csak Quintilianus (Kr. u. 35/40 körül – Róma, Kr. u. 96 körül) híres római szónok, szónoklattani író és főművének közelmúltbeli magyar kiadása

J. S. Bach 15 éves korától két éven át tanult a lüneburgi Mihály-gimnáziumban, ahol magas szintű oktatásban volt része. Ott ismerkedett meg a szónoklattannal és Burmeister Musica poetica c. könyvével, amelynek hatása már legkorábbi műveiben nyomon követhető. Quintilianus írásaival egész életén át foglalkozott, a zenei retorika művészetének utolérhetetlen mestere lett. Fiai és tanítványai visszaemlékezései szerint megkövetelte, hogy a darabokat az affektusoknak megfelelően játsszák. Az ő keze alatt is minden zenemű rendkívül beszédesen szólt: az erős érzelmeket nem eltűzött, kemény billentéssel, hanem belső művészi eszközökkel, harmonikus és melodikus figurák lenyűgözően fantáziadús alkalmazásával jelenítette meg. Természetesen, e figurák felismeréséhez egyebek mellett szükség van az előadó és a hallgató fantáziájára is, hiszen Philipp Emanuel Bach szerint „a zenében sok minden előfordul, amit az embernek el kell képzelnie, anélkül, hogy azt valójában hallaná.”





Carl Philipp Emanuel Bach

A fentiekből kiderül, hogy a zenei retorikatan az affektustannal együtt a 17-18. század zenéjében központi jelentőségű, amelyek ismerete a művek tartalmának mélyebb megértéséhez nélkülözhetetlen. Ebben a korban az „abszolút” zene fogalma még nem létezik. A barokk művészet mindig beszédes, mert közölnivalója, mondanivalója van, amellyel a hallgatót vagy szemlélőt nemcsak érzelmileg, hanem értelmileg is a hatalmába akarja keríteni. A muzsikustól elvárták, és ez szükséges ma is, hogy a született tehetség, ügyesség és érzékenység mellett tanult, sokoldalú, elméletileg is jól képzett legyen. Legfontosabb feladata mindenkor a zeneszerző szándékának megfejtése és művének hiteles megszólaltatása a korabeli előadói gyakorlat előírásai alapján, paragrafusok százainak és művészi kifejezőeszközeinek birtokában. A retorikai figurák az érzelmek legfőbb hordozói, azok tudatos alkalmazása nagymértékben megváltoztathatja az interpretációt. E témával kapcsolatos tanulmányaim nemcsak elmélyítették ismereteimet, hanem előadóművészként, tanárként is állandó, gazdag inspirációs forrást és nagy segítséget jelentenek számomra egy kompozíció emocionális és gondolati tartalmának megfejtéséhez.

--

Dobozy Bornála MMA akadémiai székfoglalója illusztrációjaként részletek hangzottak el a Goldberg-variációkból /[Johann Sebastian Bach - Goldberg Variationen BWV 988 \(39:12\)](#)/ és a Wohltemperiertes Klavier I. kötetéből az előadó játékát megörökítő felvételekről.

**Dobozy Borbála** csembalóművész-tanár (LFZE) akadémiai székfoglalója 2018 május 18-án a Pesti Vigadó Makovecz-termében hangzott Magyar Művészeti Akadémia ünnepségén.