

**A ZENEI RETORIKA A XVII. SZÁZADBAN ÉS A XVIII. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN
(I. RÉSZ)**

Fordította: Győrffy István

E tanulmány azt kívánja bemutatni, hogyan hatott a retorika – a szónoki művészet tudománya – a zenére a jelzett korszakban. Ez a hatás igen jelentős és termékeny volt.¹ A retorikára támaszkodva dolgoztak ki a korszak zeneszerzői számos új eljárást. Ezeknek köszönhetően muzsikájuk addig elképzelhetetlen fokú kifejezőerőre tett szert, képes lett aktívan hatni a hallgatóságra. E támaszkodás, mely számunkra talán meglepőnek tűnhet, az 1600 utáni másfél évszázadban tudatos, általánosan elfogadott, sőt szinte kötelező érvényű volt. A kor muzsikusai így írtak erről: „A zene – szónok, akinek szavát minden elme képes jóakaratóan befogadni” (J. Kuhnau); „ha egy valódi énekest hallgatunk a figurális zenében, aki ott a Szentírásból vett szövegre énekel, az ugyanannyit tesz, mint egy jó szónok fellépése, aki különböző módokon igyekszik jóra készíteni hallgatóságát” (A. Werckmeister).²

„A zene – szónok”. Ez a meggyőződés átjárja a kor zeneművészetének minden területét és sokszor egészen konkrét formában realizálódik. Általánosan elfogadott tény volt, hogy a zene és a szónoklat ugyanazokkal az eljárásokkal él. A muzsikustól elvárták, hogy a retorika törvényeinek megfelelően ismerje és alkalmazza ezeket az eljárásokat. A retorikai ismeretek hiánya elítélendőnek számított. „Hogy érheti el a jó ízlés kimunkálásához szükséges erényeket az, aki legalább egy-egy kritikai megjegyzés erejéig nem érdeklődött a szónoki és költői művészet kutatása, szabályai iránt, melyek oly elengedhetetlenek a zenében, hogy nélkülük nem lehet megindítóan, kifejezően komponálni; márpedig ebből fakadnak általánosságban és egyenként a jó és rossz stílus összes sajátosságai.”³ Ezt a tirádát Johann Adolf Scheibe eresztette el egy XVIII. századi német zeneszerzőről egy korabeli zenei folyóiratban. Különös, hogy e szemrehányások címzettje J. S. Bach volt, aki az írást bizonyára igazságtalan támadásként fogadta. Barátja, a lipcsei egyetem retorika-tanára, Birnbaum cáfoló tartalmú választ tett közzé: „Azokat az alkotórészeket és fogásokat, amelyek egy zenemű kidolgozásában (elaboratio, decoratio) a szónoklás művészetével közösek, Bach olyan tökéletesen ismeri, hogy őt az ember nem csak élvezettel hallgatja, amikor a két dolog hasonlóságáról és összhangjáról való alapos értekezéseit kifejti, hanem azt is csodálja, hogy milyen ügyesen alkalmazza mindezeket a munkáiban.”⁴

A zeneművészet értékelésének nem elhanyagolható kritériuma volt az, hogy a muzsikus mennyire jártas a szónoki művészet magaskolájában. Igaz, ezt részben a korábbi időszakról is elmondhatjuk. Már a XIV. században így írtak erről: „(Philippe de Vitry) után Guillaume de Machaut következett, aki kiváló volt az újfajta retorikában; vele kezdődtek az új énekek, a

¹ Nagy hatást tett a retorika a kor irodalmára, ezen belül költészeté-re is. Nem hiába rendeztek 1954-ben Velencében nemzetközi kongresszust „A retorika és a barokk” címmel.

² Материалы и документы по истории музыки, т. 2. XVIII. век. М. 1934, 11. és 8. o.

³ Bach-Dokumente. Bd. II. Leipzig, 1969, 316. o.

⁴ U. ott, 352. o. [Magyarul: Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk. Bp. 1987. 45. o. A ford.]

szerelem tökéletes dalai”.⁵ A XVIII. században pedig az imént idézett Scheibénél az alábbi, korára oly jellemző kijelentést találjuk: „Zeneszerzőink stílusa nagyban hasonlít a lánglelkű poéták és az ékes szavú szónokok módszereire. Minél inkább ebbe az irányba tudunk haladni, annál biztosabban számíthatunk fellendülésre a zenei szépség terén, annál sikeresebbek lesznek a törekvések, melyek e nagyszerű művészet felvirágoztatására irányulnak.”⁶

Végül – nem kerülte el a retorikát a kor zenetudósainak figyelme sem. A XVII. századi Németországban széles körben elterjedt zeneszerzéstani munkák sok esetben viselik a *Musica poetica* címet. Ez a megelőző évszázadban is előforduló elnevezés 1600 után új tartalmat nyer. Az ilyen címmel megjelenő zeneszerzéstani traktátusokban ettől fogva lényeges hely jut a zenei-retorikának (a zenei-retorikai eljárások leírása, megfigyelések a zene és a retorika kapcsolatáról). Nevezzünk meg három ilyen traktátust: *J. Burmeister. Musica poetica*. Rostock, 1606; *J. Nucius. Musicae poeticae sive de compositione cantus*. Görlitz, 1613; *A. Herbst. Musica poetica*. Nürnberg, 1643.

A zenei retorika iránt a XVIII. század első felében megnyilvánuló fokozott figyelemről vall maga az a tény is, hogy a róla szóló adatok megjelennek a korabeli zenei lexikonok (T. B. Janovka, J. G. Walther, J. J. Rousseau), sőt folyóiratok (a J. A. Scheibe által szerkesztett, már idézett *Der Critische Musicus*) lapjain. Elég tág azoknak az elmélet-íróknak a köre, akik a zenei retorika kérdéseivel foglalkoznak. A már említetteken felül – Kircher, Bernhard, J. G. Ahle, Kuhnau, Heinichen, Mattheson... A sort J. N. Forkel zárja le – ő az utolsó teoretikus, akinél a zenei retorika kidolgozott elméletére találhatunk. Megjegyzendő, hogy a zene és a retorika kapcsolata elsősorban a német muzsikuskok figyelmét keltette föl, miközben a zenei retorikai eljárásokat más nemzeti zeneszerző-iskolák is alkalmazták (eleinte főleg az olaszok), az ilyen eljárásokról pedig egyebek közt a neves francia tudós, René Descartes és a XVII. század ismert angol pedagógus-írója, Henry Peacham is megemlékezik.⁷

A zenei retorika létezésének majd két évszázada alatt folyamatos evolúción ment keresztül. Különösen szembeűnő ez, ha összehasonlítjuk e folyamat két különböző fokozatát: H. Schütz és J. S. Bach korszakát. Jelen írás az előbbi fokozatra. a zenei-retorikai fogalmakról szóló tanítás kidolgozásának korára teszi a hangsúlyt. Központi témánk, a zene és a retorika kapcsolata igen fontos e korszak zeneművészetének megértéséhez. Nem hiába írta B. Aszafjev (Igor Glebov) még 1930-ban: „A mai napig igen kevésbé (sőt szinte egyáltalán nem) számolnak azzal a hatással, amit a szónoki beszéd módszerei, eljárásai, szokásai, általános dinamikája és szerkesztésmódja gyakoroltak a zenei anyag formálódására, a zeneművek szerkezetére. Pedig a zene, mint kifejező nyelv nem kerülhette el a retorika rendkívül erős befolyását. Különösen igaz ez, ha figyelembe vesszük a zene (legalábbis az egyházzene) agitatív jelentőségét. Mind a protestáns, mind a katolikus zeneszerzők, különösen a XVII-XVIII. században bizonyos tekintetben kiváló szónokok voltak zenéjükben, ez pedig hatott a

⁵ Ld. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Сост. В. П. Шестаков. М. 1966, 292. о. A továbbiakban: М э С и В.

⁶ Ld. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII. веков. Сост. В. П. Шестаков. М. 1971, 323. о. A továbbiakban: М э XVII-XVIII.в.

⁷ Ld. a műveikből idézett szemelvényeket a М э XVII-XVIII.в. gyűjteményből. [Magyarul: Régi zene 2. Вр. 1987, 0-56. о. A ford.]

zenei formaképződés folyamataira is.”⁸ Igaz, Aszafjev megjegyzése a téma feldolgozatlanságáról mára részben idejét múlta. Mindenekelőtt a kérdés gazdag német irodalmára kell rámutatnunk: A. Schering, H. Brandes, H. Unger, A. Schmitz, H. Eggebrecht írásaira. Ami a szovjet zenetudományt illeti, a zene és a retorika összefüggését eddig csupán két tanulmány vizsgálta: I. Braudo írása „Az artikulációról”, és J. Sz Druszkín ukrán nyelvű brosúrája a retorikai eljárásokról J. S. Bach zenéjében.⁹ Utóbbi kifejezetten az általunk fölvetett kérdéssel foglalkozik, különböző szempontok szerint vizsgálva azt Bach és kortársai zenéjében. A szerző azonban nem történészként közelít az elmúlt korok muzikusainak zenei-retorikai nézeteihez, inkább teoretikusként, azzal az igénnyel, hogy a régi nézetek „racionális magvát” megtalálva, arra immár saját zenei-retorikai koncepcióját építse föl. Ez többek közt a retorikai alakzatokról szóló fejezetben is szemmel látható. Jelen írás e tekintetben teljesen különbözik Druszkínétól. Fő céljai a következők:

1. áttekinteni a zenei retorika történeti-esztétikai vetületét;
2. bemutatni a zenei-retorikai alakzatokról szóló XVII-XVIII. századi tanításokat;
3. felmutatni ezeket az alakzatokat a kor zeneszerzőinek műveiben.

*

A retorika és a barokk zene kapcsolatának lényeges előfeltétele volt az a kiemelkedő hely, melyet a szónoki beszéd tudománya a korszakban betöltött. Míg a XX. század embere a retorika szóban pejoratív melléklöngét érez (nem ritkán a fellengzős semmitmondást érti alatta), addig a XVII-XVIII. században, sőt azt megelőzően is a retorika igen tiszteletreméltó tudománynak számított, mely értékes útmutatásokkal szolgált a beszéd invenciói, felépítése és előadása tekintetében. Igaz, meg kell jegyezni, hogy a mai fenntartások nem annyira a retorika tudományának, mint az általa leírt eljárások öncélú, tartalmatlan alkalmazásának szólnak.¹⁰ Hiszen a retorika számos eleme ma sem vesztette el jelentőségét és beépült a korszerű irodalomelméletbe.

A retorika különös jelentőségét e tudománynak a művészetek rendszerében a XVII. század végéig betöltött helye határozza meg. Miközben törvényeit eredetileg a szónoki beszédre dolgozták ki, évszázadokon át az egyetemes, átfogó esztétikai elmélet szerepét töltötte be. Csupán a XVII. században vetette föl a spanyol irodalom-teoretikus Gratian, hogy „a retorika nem képes felölelni a művészet minden jelenségét és a világ esztétikai megismerésének valamennyi sajátosságát”.¹¹

A retorika sokszázados kiemelkedő szerepét történeti okok magyarázzák. Már létezésének legkorábbi szakaszában, az antik Hellaszban számos körülmény folytán az érdeklődés homlokterébe került, hiszen az ékesszólást itt az összes többi fölött álló művészetnek tekintették. Gyakorlatát a többi művészetnél hamarabb és alaposabban vizsgálták, összegezték tudatosan. A retorika átfogó, egyetemes szerepéhez hozzájárult, hogy a benne mutatkozó

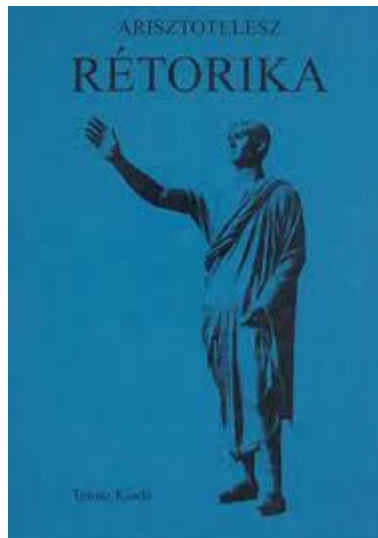
⁸ И. Глебов. Музыкальная форма как процесс. М. 1930. 13. о. [Igor Glebov – B. Aszafjev írói álneve. A ford.]

⁹ Я. С. Друскін. Про риторичні прийоми в музиці Й.С. Баха. Музична Україна, Київ.

¹⁰ Nem nevezzük pl. Majakovszkij költészetét retorikusnak, bár sok szónokias eszközt használ.

¹¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Барокко и его теоретики. А XVII. век в мировом литературном развитии с. gyűjteményben. М1969. 137. о.

törvényszerűségeket, legalábbis nagy vonalakban, a többi művészetben is alkalmazni lehetett. Ebben a tekintetben a retorika, ahogy már az ókori szerzők is észrevették, a logikához és a dialektikához¹² hasonlítható. Arisztotelész idevágó munkája az alábbi mondattal kezdődik: „A rétorika a dialektika párja: mindkettő olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyeket valamiképpen minden ember egyaránt megismerhet, és nem tartoznak egy külön tudományhoz.”¹³



Eközben a retorika által betöltött három szerep – *docere* (meggyőzni), *delectare* (gyönyörködtetni), *movere* (megindítani) – közül az első a logika és a dialektika feladata is. Ráadásul e feladatot mind a három hasonló, vagy akár azonos módon, a kérdések megvilágításával, bizonyítással (pl. szillogizmusok segítségével) teljesíti. A szónok célja azonban nem feltétlenül az, hogy megtalálja és kétségtelenné tegye az igazságot. Akármilyen bőségesen él a szónoki művészet a logika és a dialektika eszközeivel, a legfontosabb számára nem a hallgatóság elméjére apelláló logikus bizonyítás, hanem a beszéd érzelmi hatása. Ez esetben pedig nem az a döntő, **miről** akarja meggyőzni a szónok a hallgatóságát, hanem hogy **miként** teszi ezt.¹⁴ És itt kerül előtérbe a retorika másik két feladata: megindítani (az érzelmi felkavarás, ill. a konkrét gondolatokra, tettekre való serkentés értelmében) és gyönyörködtetni a hallgatóságot. Ezek már nem a logika és a dialektika, hanem a művészetek társává teszik a retorikát.

Mindez rányomta bélyegét a szónoki művészethez való viszonyra. Az emberek nem ritkán úgy mentek el meghallgatni egy-egy szónoklatot, ahogy manapság pl. egy hangversenyt. Nem annyira az vonzotta őket, hogy valami újat tudjanak meg, hanem hogy élvezzék a szónok művészetét – stílusát, leleményességét a téma kibontásában, „előadásmódját”, képességét,

¹² A dialektika a szó eredeti jelentésében értendő.

¹³ Magyarul ld. Arisztotelész. Rétorika. Gondolat, Bp. 1982. 5. o.

¹⁴ Ilyenkor minél kétségesebb a bizonyítandó tétel igazsága, annál nagyobb tér nyílik a szónok előtt, hogy megcsillogtassa találékonyságát, képességét a hallgatóság érzelmeinek irányítására. Ismeretesek olyan esetek, amikor szónokok eleve hálátlan feladatokra vállalkoztak.

mellyel hatni tud hallgatóságára. Ez magában rejtette a veszélyt, hogy a szónoki művészet valami teljesen mesterkéltté, a szó pejoratív értelmében való „retorikává” válik.

*

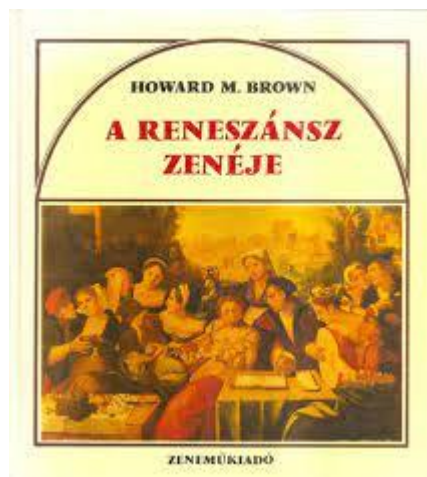
A zenét a legrégebbi idők óta fogva gyakran hozták kapcsolatba a retorikával. Az ókorban a szorosan vett zenei területek mellett a zeneelmélethez sorolták a verselésről, a szavalásról, a színpadi előadásmódról szóló tanítást is. Quintilianusnál jellemző sorokat találunk egy bizonyos Hüperboloszról, aki bevallja, hogy „a muzsikáról a grammatikán kívül mit sem tud”.¹⁵ Később nem ritkán ugyanazok a tanárok oktatták a zenét, a grammatikát és a retorikát. A zene és a retorika ezen felül a „hét szabad művészet” (*septem artes liberales*) közé tartozott, vagyis része volt a kora középkortól általánosan elfogadott iskolai tananyag rendszerének. A XVI. századig azonban nincs adatunk arra, hogy a zene és a retorika összefüggését bárki konkrétan kifejtette volna. A forrásokban a kor muzsikusainak csupán általánosságokban mozgó, gyakran spekulatív analógiákat fölvető kijelentéseit találjuk.¹⁶ Bizonyos értelemben kivételt képez az egész középkori művészetben uralkodó jelentőségű allegória. Ez köztudottan szónoki eljárás, így leírását a retorikában találjuk.¹⁷ A zenei retorika kibontakozását az emberire, az evilágira felfigyelő humanizmus esztétikai követelményei ösztönözték. Ez mindenekelőtt a szó és a zene közötti újszerű kapcsolatban mutatkozott meg: a zene törekedni kezdett arra, hogy tükrözze a szöveg, sőt, az egyes szavak értelmét, az előadásmód pedig mindezt érzékeltesse a hallgatósággal. Ami nemrég még lényegtelennek számított, most oly fontossá vált, hogy szinte hivatalos irányvonalnak mondható. Marcellus római pápa, akit a legenda Palestrina miséjével hozott kapcsolatba, pl. megköveteli az énekesektől, hogy értsék a szöveget és jellegének megfelelően adják elő a zenét ez korábban nem számított elengedhetetlennek. Palestrina szóban forgó miséje pedig „maga is arra hivatott, hogy megmutassa, hogyan kaphat a szó... zenei megfogalmazást.”¹⁸

¹⁵ Квинтилиан. Марк Фабий. 12 книг риторических наставлений, кн. 1. Спб., 1834, 55. о.

¹⁶ Kapcsolatba hozták pl. a nyolc egyházi hangsort a szónoki beszéd (retorika által leírt) nyolc részével. Ld. erről: М э С и В. 21. о.

¹⁷ Hogyan kapcsolódik ez a zenéhez? Legfeljebb a költészethez – ennek szabályai, mint láttuk, sokáig szintén a zeneelmélet körébe tartoztak. A ford.

¹⁸ Müller-Blattau J. Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Stuttgart, 1952, 24. о. [Magyarul ld. erről Brown H. M. A reneszánsz zenéje. Zeneműkiadó Bp. 1980, 315. о.



Az új követelmények a kor tanítási gyakorlatában is tükröződtek. Pl. Josquin des Prés tanítványa, Adrianus Petit Coclico, aki úgy ír mesteréről, mint a belső érzelmi történések első zenei életrekeltőjéről, tanúsítja, hogy tanulmányainak szerves része volt a jó kiejtés és a beszéd-dekoráció elsajátítása¹⁹ – mint később látni fogjuk, mindkét stúdium a szónoki művészet részterülete. Abban, hogy a retorika és a hasonló tudományok hatottak a zenére, szerepet játszott a filológia általános fellendülése, amit a köztudottan a szónoki beszéd művészetét is útjára indító antikvitás iránti fokozódó figyelem ösztönzött. Feltámad az érdeklődés a görög nyelv iránt, sorra jelennek meg az irodalmi emlékek (pl. Arisztotelész-életmű) pontosabb, a középkori torzításoktól „megtisztított” fordításai. A szónoki művészetéről szóló írások, mint az antik irodalmi hagyaték részei immár közvetlenül tanulmányozhatóvá válnak.

E folyamat eredményeképp a zene „leszáll a mennyekből”, konkrétabb emocionális kifejező tartalmat, jelleget kap. A muzsikuskok egyre inkább a költészethez hasonló nyelvet látnak művészetükben, mely érzelmek, affektusok közvetítésére alkalmas. Eközben rátalálnak a költői és szónoki eljárások zenei megfelelőire. Ez két lényeges következménnyel járt. Először – fontosnak kezdik tekinteni, hogy a muzsikuskok tisztában legyenek a költői és szónoki művészet alapjaival. Míg korábban egyhangúlag a matematikát vallották a muzsikához leginkább szükséges tudománynak, most a retorika bátran kezdi elvitatni ezt az elsőséget. Másodsor – széles körben kezdik a zenére alkalmazni a retorika olyan alapfogalmait, mint a stílus, a téma (Zarlinonál *soggetto*), vagy a clausula. Ilyen a szónoki kifejezőmód iránt támasztott négy fő követelmény egyike: a díszesség (*ornatus*), ami azt jelenti, hogy a művészi igényű beszéd hangzásának és kifejezőmódjának különbözni kell a köznapi beszédétől. E fogalmat néha tovább differenciálták: méltóságteljességre (*gravitas*) és kellemre (*suavitas*).²⁰

¹⁹ Ld. erről: М э С и В. 384. о.

²⁰ Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика. Előszó Ciceró retorikai traktátusainak orosz kiadásához: Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, 22. о.



Mindkettőt alkalmazták a zenében is. A díszesség fő eszközei a retorikai alakzatok (figurák) voltak. Ezek sajátos megfelelői a zenében is kezdenek kialakulni, az elméleti irodalom pedig össze is kapcsolja őket retorikai „eredetijeikkel”. Maga a korábban is előforduló „zenei alakzat” kifejezés ekkor kap retorikai értelmet. Joachim Burmeister már a retorikai alakzat analógiájára határozza meg. Ha Quintilianusnál a retorikai alakzat – „a beszéd oly fordulata, mely eltér a gondolatok megvilágításának szokásos módjától”,²¹ Burmeister szerint a zenei alakzat „olyan zenei fordulat (*tractus musicus*), mely egy adott szövegrészhez kötődő szakaszon (*periodus*) belül dallami, vagy harmóniai díszessége által eltér a szokásos komponálásmódtól.”²² A retorika és a zene közti párhuzamokra a XVI. században a művek felépítése kapcsán is hivatkoznak.

A korszak zenei retorikával foglalkozó teoretikusai közül négyet emelhetünk ki. Kettő közülük nagy zeneszerzők tanítványai: a már említett Josquin-növendék Adrianus Petit Coclico és a Lassusnál tanult Gallus Dressler. A másik kettő: Seth Calvisius és Joachim Burmeister. Legtevékenyebb „retorikusként” az utóbbit kell kiemelnünk. Három traktátusa részletes teoretikus vizsgálatnak veti alá a zenei retorikát. A kortársak által a zene területén alkalmazott retorikai fogalmak mellett számos újabbat is bevezet. Mindezt rendszerezi és konkrét zenei példákkal szemlélteti. Retorikai elemzést közöl Lassus *In me transierunt* kezdetű motettájáról, ami, úgy látszik, a legelső kísérlet egy zenemű elméleti szempontú elemzésére.²³

Hogyan születtek a XVI. század zenéjében a retorikai jellegű eljárások és mennyire szorosan kapcsolódnak azok voltaképpen retorikai megfelelőikhez? Az első kérdésre a

²¹ Квинтилиан. Марк Фабий. 12 книг риторических наставлений, кн. 9. Спб., 1834, 124. о.

²² Burmeister J. Musica poetica. Facsimile – Nachdruck herausgegeben von M Ruhnke. Kassel und Basel, 1955, 55. о.

²³ E következtetést, több más, a XVI. század zenei retorikájára vonatkozó adattal együtt ld. az alábbi tanulmányban: Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin, 1935.

következő évszázadban egy újabb nagy mester, Heinrich Schütz tanítványánál, Christoph Bernhardnál találunk választ. Bernhard leírja a zenei retorikai alakzatok keletkezésének fokozatait. A kezdetektől indul, mikor „a jó ízlésű énekesek és hangszerjátékosok... eltértek a kottától, alkalmat teremtve így a művészi hatású alakzatok némely fajtáinak kitalálásához; mivel az, amit ésszerű jóhangzással (Wohl-laut) énekelnek, ugyanúgy áttehető a muzsikára is. Ezért a zeneszerzők már az elmúlt (XVI.) században elkezdtek bevezetni a zenében egyet és mást,²⁴ ami azelőtt ismeretlen volt, és ami a hozzá nem értők számára megengedhetetlennek tűnt... Ez után korunk zenéje oly messzire ment, hogy az alakzatok nagy száma miatt – különösen az újonnan fölfedezett és mára igen ékesítetté vált *style recitativo*-ban – összehasonlítható a retorikával.”²⁵



E korábban megengedhetetlennek számító retorikai eljárások alkalmazását gyakran épp az az igény ösztönözte, hogy a zene fejezze ki a szöveg tartalmát, szavainak jelentését (pl. az itáliai madrigálok alakzatai). Igaz, a zene és a szónoki művészet kapcsolata a XVI. században annyira elfogadottá vált, hogy retorikai elnevezést kapott számos, a retorikai megfelelőtől függetlenül alkalmazott eljárás is. Később, a következő évszázadban ezeket már tudatosan megkülönböztették a voltaképpeni zenei retorikai alakzatoktól. Külön csoportba sorolták őket, mint „alapvető” (*Figurae principalis* Nucusnál, Kirchernél), vagy „egyszerű” (*Figurae simplices* Vogtnál) alakzatokat. Az ezzel szembeállított csoportot *Figurae minus principales* (szó szerint „kevésbé alapvető”), vagy *Figurai ad Arsin et Thesin* (az emelkedés és ereszkedés alakzatai) névvel illették. Ez a differenciált megközelítés a tárgyalt korszakban a zene és a retorika új, konkrétabb és sokrétűbb kapcsolatairól tanúskodik.

*

²⁴ Az orosz szöveg itt így is érthető: „... elkezdtek bevezetni egyiket is, másikat is...” – mármint a vokális és a hangszeres területen is. A ford.

²⁵ Müller-Blattau J. Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926, 147. o.

Az 1600 utáni másfél évszázadban a retorika válik a zenét leghathatósabban befolyásoló erővé. E befolyás jegyében forrnak ki azok az újítások, melyek a korszak „zenei szókincsét” képezik, egyben végleges szakításhoz vezetnek a korábbi „szigorú stílus” kifejezőeszköz-készletével. A döntő lökést a konkrét képi és emocionális kifejezőmód igénye adta, mely ekkor a hallgatóságra aktívan hatni képes, „a tömeg figyelmét megragadó, érzéseit meghódító,



Ливанова Т. Н. (1909–1986)

Szovjet zenetudós, a Gnesin Intézet professzora. Művészettörténetből doktorált.

közönséget megindító, megrázó”²⁶ szenvedélyek, affektusok átadásához kötődött. Egyre inkább előtérbe kerül a hallgatóság érzelmeit fölkelő, azokon uralkodni tudó zeneművész egyénisége, mely nem ritkán a szónokéhoz, a költőéhez, vagy í prédikátoréhoz közelít. Jellemző, hogy a XVII-XVIII. században elterjedt három stílus – *magasztos* (emelkedettnek, ill. patetikusnak is nevezték), *középső* és *alacsony* – közül az előbbit tartották a legfontosabbnak. Ez a hallgató megindítására, magával ragadására törekedett. A fő eszközei ehhez a retorikai alakzatok voltak. Kevesebb jelentőséget tulajdonítottak a *középső* stílusnak, mely elsősorban elbűvölni, gyönyörködtetni igyekezett, még kevesebbet a tanító, meggyőző, leginkább bizonyításokkal operáló *alacsonynak*. Megjegyzendő, hogy épp ilyen rangot tulajdonít Bernhard a zeneelméletben a *magasztos* stílusnak, melyet *stylus luxurians*nak (pompás stílus) nevez, jellemzőjének pedig, akár csak a szónoki beszédben, a retorikai alakzatok bőséges alkalmazását tekinti.

Még figyelemreméltóbb az a népszerűség, melyet ebben a korban a szenvedélyek kifejezéséről szóló tanítás – az affektus-elmélet – vívott ki magának, mind a szónoklattan (Lemais²⁷, Gottsched), mind a zene (Kircher, Mattheson) területén. És míg e területen kezdetben nem a zene, hanem a retorika volt monopolhelyzetben, épp a XVII. században történnek az első kísérletek az affektusok rendszerezett tanba foglalására és ennek

²⁶ Ливанова Т. Н. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966, 274. о.

²⁷ Ez a Lemi-ként írott név legvalószínűbb írásmódja. A ford.

alkalmazására a zenében. Alább látni fogjuk, hogy ez milyen erősen kapcsolódik a zenei retorikai eljárásokhoz. Most előbb tisztázzuk: konkrétan mit tudtak meríteni a korszak muzsikusai saját, a szónoki művészetben adódókkal összevethető feladataik teljesítéséhez?

A retorika területe teljes mélységében foglalkoztatta a kor muzsikusait. Saját törekvéseikkel egybehangzónak találták azt, ahogy a retorika leírja a szónoki beszéd megalkotásának négy alapvető, elengedhetetlen fokozatát:

1. *Inventio* (ötlet, kitalálás) – a beszéd anyagának megválasztása, ill. kitalálása, a hallgatóságot megragadó, fölrazó szokatlan elem megtalálásához, a fantázia kifejlesztéséhez vezető utak
2. *Dispositio* (elrendezés), *elaboratio* (kidolgozás) – a kitalált anyag leglogikusabb, legmeggyőzőbb elrendezésének és kidolgozásának leírása.
3. *Decoratio* (földíszítés), vagy *elocutio* (szófordulatok) – a szöveg csiszolásának, finomításának módjai a leghatásosabb („a szenvedélyek fölkelésére alkalmas”) képi-érzelmi megfogalmazás érdekében.
4. *Executio* (előadás), vagy *actio* (kiejtés) – az előadásmódot érintő tanácsok.²⁸

A négy fokozattal járó feladatokat, eljárásokat a zenére vonatkoztatva leíró Mattheson kiemel közülük néhányat, melyek hasznáról így nyilatkozik: „Az ötlet a lelket, a tüzet adja a zenében, az elrendezés a mértéket, a rendet, míg vért lehűtő kidolgozás az ésszerűséget biztosítja”.²⁹

Meg kell jegyezni, hogy a retorika első és negyedik területének – az ötletre és főleg a kiejtésre vonatkozóan – anyaga a zenei retorikában (különösen a XVII. században) szorosan összefüggött a díszességet és a szófordulatokat tárgyaló harmadikéval. Jelentős önállóságával tűnt ki közülük a második terület (elrendezés, kidolgozás), bár ez is mutatott összefüggéseket a többivel. A retorika négy területének anyagát fölhasználó muzsikusok a legtöbb figyelmet a harmadikra – a díszességre, ill. az úgynevezett szónoki szófordulatokra – fordították.³⁰ Az ezzel kapcsolatos eljárások a XVIII. század első felében sem veszítették el jelentőségüket, de az érdeklődés észrevehetően az *inventio* és *dispositio* módjai iránt fokozódott. Az ötlet mozzanata eközben önállósul a *decoratio* eljárásaihoz képest. Jelen munkában figyelmünket a *decoratio* eljárásaira összpontosítjuk, melyek a XVII. század zenéjében különös jelentőséggel bírnak.

A *decoratio* zenei-retorikai eljárásai a retorikai alakzat fogalmához kapcsolódnak. Mielőtt azonban ezek tárgyalására térnénk, figyelmeztetnünk kell az olvasót, hogy „ékesítés” alatt a XVII. században egészen mást értettek, mint a XIX-XX.-ban. Schütz korában nem annyira a melizmatikus és egyéb ornamenteket nevezték így, mint inkább a kifejezőerő fokozására szolgáló változatos eszközöket, az illusztratív mozzanatok alkalmazását, melyek aktívan

²⁸ A négyes felosztás általánosan elfogadott volt, bár különböző szerzőknél találunk eltéréseket az itt leírt rendszertől. Mattheson pl. öt fokozatról beszél: az *elaboratio*-t külön kezeli.

²⁹ Mattheson J. Der vollkommene Capelmeister. Kassel, 1954, 241. o.

³⁰ Quintilianus szerint, akinek munkái a XVII-XVIII. században megfellebbezhetetlen tekintélynek örvendtek, e szófordulatok a szónok számára is a legfontosabbak: ezekben jelenik meg legteljesebb formában a szónoki művészet, a voltaképpeni ékesszólás. Quintilianus itt Ciceróra hivatkozik, aki szerint „a kitalálás és elrendezés a megfontolt ember dolga, míg a szófordulatok alkalmazása a szónoké”.

irányítani tudják a hallgató figyelmét. Jellemző pl. hogy díszítésnek számítottak a szónokias hatás-szünetek és bizonyos zárlat-féleségek, melyeket Johann Gottfried Walther zeneszerzéstani traktátusa a zene legjobb díszítőelemeiként ír le.

De maradjunk a zenei-retorikai alakzatoknál. Ezek az eljárások meghatározták a tárgyalt korszak zenei „szókincsét”, hiszen épp ezek voltak azok a sajátos stílusjegyek, melyek eltértek a megelőző évszázad szokásos kifejezőmódjától, teljesen illik rájuk az a jellemzés, melyet Quintilianus ad a retorikai alakzatokról, „a gondolat kifejezésének új, rendkívüli módja”-ként mutatva be azokat. Ezek az új, szokatlan megoldások a XVII. század zenéjében néha a szabályokkal is szembe mennek. Nem hiába illették őket egy másik – pejoratív – névvel is: *licentia*, vagyis szabadosság. Némelyik ezek közül nem csak a XVII. században, de a XIX. végén is igen rendhagyónak tűnne, és csak a szöveggel való összefüggés igazolja alkalmazását. Ilyen esetek sokaságát találjuk Schütz műveiben. Hatásuk különösen erős, ha hagyományos, régóta bevett eljárások környezetében jelennek meg. Ezek a „szabadosságok”, miután széles körben elterjedtek a XVII. század zeneszerzői és előadóművészi gyakorlatában, egyre mélyebben hatoltak be az ellenpont szabályrendszerébe is. Átalakították azt, sőt, a zeneszerzéstani egyik legfontosabb részévé váltak. A zenei-retorikai „szabadosságok” széleskörű terjedése beleillett a nagy változások egész sorát hozó korszakban – ekkor lazulnak föl a korábbi „szigorú stílus” kötöttségei az ellenpontban, ekkor jeleik meg a kíséretes monódiát, ekkor indul útjára számos új zenei műfaj és forma. A XVII. század új fölfedezéseinek merészségét csak a XX. századéihoz lehet hasonlítani. Nem véletlen, hogy a XVII. század alkotóművészei élesen megkülönböztették stílusukat a megelőző korszakokétól. Határozottan érezték, hogy az újkorhoz tartoznak. Új művészi stílusukat pedig a számunkra oly ismert „modernizmus”³¹ névvel illették.

A XVII. századról beszélve észre kell venni, hogy az újszerűség, a szokatlanság ekkoriban egyre inkább esztétikai követelménnyé lép elő. Hiszen az esztétika központi fogalma – a szépség – ekkor nem a természet, a természetesség maximális megközelítését, hanem annak a szokatlanságon át való meghaladását, fölülmúlását jelenti. Ez a szokatlanság pedig gyakran a szabályok megszegésével jár. Jellemzőek egy korabeli firenzei muzsikussal, Marco Gagliano szavai: „Előfordul, hogy a szabályok megszegése egy műben nem csekély szépséghez vezet. Azt mondták nekem, hogy sok ilyen példát találunk az építészet kiváló alkotásaiban. Gyakran találkozhatunk hasonlóval a zenében, olyan nagy emberek műveiben is, akiket a legnagyobb mértékben tisztelünk. E szépségek szabálytalanok és csak a tapasztalat alapján lehet megítélni őket.”³² Azt ilyen „szabálytalan”, a műnek sajátos varázst kölcsönző szépségekhez sorolták akkoriban a zenei-retorikai alakzatokat is.

A barokk zenében a szóban forgó eljárások használatát olyan, még fontosabb okok is előmozdították, melyeket már érintettünk: ezekkel igyekeztek az affektusokat átadni, ill. fölkelteni a hallgatóságban. Hogy ebben milyen lényeges szerep jutott a zenei-retorikai alakzatoknak, arról J. Scheibe így ír: „Mindenki egyetérthet velem, ha azt mondom, hogy épp az alakzatok adnak a zenei stílusnak maximális kifejezőképességet és rendkívüli erőt... Ez

³¹ Ezt a terminust megtaláljuk pl. Bernhardenál. [Az 1970-es évek szovjet-orosz olvasójánál a célzás érzékeny pontot talált telibe: a „modernizmus” az ottani hivatalos, pártos kultúrpolitikában még akkoriban is valóságos szitokszónak számított! A ford.]

³² М. Э. XVII-XVIII. в. 31. о. [Gaglianoról ld. Szabolcsi Bence. A válaszut. Akadémiai kiadó, Bp., 1963, 19-23. о. A ford.]

egyaránt érvényes a zenére, a szónoki művészetre és a költészetre. E csodálatos művészetek sem lelkesítőek, sem megindítóak nem tudnak lenni, ha lemondanak az alakzatok használatáról. Valóban – lehet-e szenvedélyeket kelteni és kifejezni nélkülük? Semmiképpen. Az alakzatok képezik az affektusok nyelvét.”³³ Meg kell jegyezni, hogy az alakzatok lényegéhez tartozik a normától való eltérés, ami már önmagában is hozzájárul az affektusok fölkeltéséhez. hiszen, ahogy már Arisztotelész mondta, „a szabálytalan – affektív”. Tekintsük át most konkrétan, hogyan jelentek meg a zenei-retorikai alakzatok a barokk muzsikában és milyen kapcsolatban állnak a tisztán retorikaiakkal.



A zenei-retorikai alakzatok megjelenésénél, mint már említettük, fontos támpont volt a vokális művek szövege. A XVII. század zeneelméletében elsősorban ez kapcsolódik a retorika első egységének – *inventio* – anyagához. A retorikában a kitalálásról szóló tanítás útmutatásokat adott a témaválasztáshoz és forrásokat ajánlott a bizonyításhoz. A XVII. századi zeneelméleti irodalom – a retorikait követve – elkezdte kidolgozni a zenei téma kitalálásának módjait. Eközben rámutat az ajánlható forrásokra (az ú. n. *loci topici*-re) is – ilyeneknek akkoriban mindenekelőtt a szöveg affektív, vagy zeneileg könnyen ábrázolható szavait tartották. Ezek fölkeltették a muzsikus képzeletét, megfelelő zenei kifejezést kívántak, nem ritkán ábrázoló vagy kifejező jellegű zenei-retorikai alakzatok kitalálására ösztökéltek. A korszak traktátusaiban (A: Kirchner, J. Nucius, W. Schonsleder, J. A. Herbst, D. Speer munkáiban) még táblázatokat is találhatunk, melyek a zeneszerzők figyelmébe különösen ajánlható szavakat tartalmazzák.³⁴ Jelentős helyet kaptak köztük az „ábrázolható” fogalmak (ég, föld, magasság). Találunk „kifejezőeket” (jóság, gonoszság) is. Említésre kerültek emellett számok is (szám-szimbolika), melyek zenei megjelenítését lehetségesnek tartották.

³³ *Scheibe J.* Der kritische Musicus. 2. kötet. Hamburg, 1745, 2. Febr. 383. o.

³⁴ Ld. erről a zenei retorikával foglalkozó újabb kutatásokban: *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert, Würzburg, 1941.

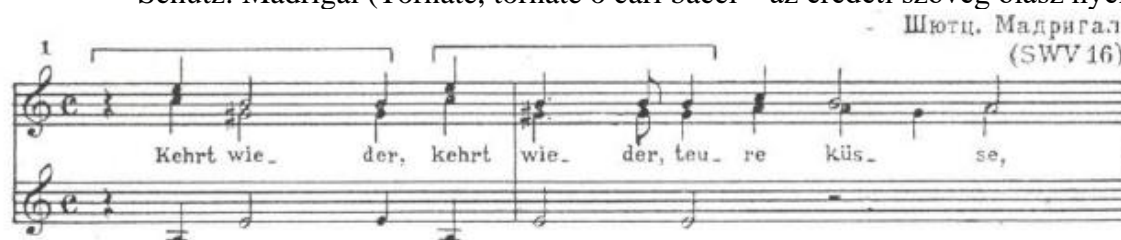
Ám a szövegtől más út is vezetett a zenei-retorikai alakzatok kitalálásához. Nem kerülték el a XVII. századi muzsikuskok figyelmét a szöveg saját retorikai alakzatai sem. Ezek jelenléte arra serkentett, hogy megalkossák saját zenei megfelelőiket. Sőt, ha a szövegben nem volt elegendő retorikai alakzat, a zeneszerzők maguk illesztettek bele ilyeneket, hogy előállíthassák zenei megfelelőiket (a teoretikusok egyenesen buzdították őket erre). Így Johann Georg Ahle (1651–1706) véleménye szerint a jó muzsikusk ne érje be a szöveg passzív fölhasználásával, hanem igényei szerint dolgozza azt át, vagy, ahogy mások írják, a kifejező-készség tekintetében szegényes szöveget díszítse retorikai, majd zenei-retorikai alakzatokkal, amivel művének patetikus kifejezést kölcsönözhet.³⁵

A szövegbeli és a zenei retorikai alakzatok egybeesése egyébként jellemző, de korántsem kötelező érvényű jelenség volt. Ezek nem ritkán egymástól függetlenül is fölléptek. De a zenei-retorikai alakzatokat ekkoriban mindenképpen a retorikaiak megfelelőinek tekintették, ellátták őket azok régről ismert görög-latin elnevezéseivel. A zeneelméleti traktátusok is – valóságos vagy lehetséges – retorikai „eredetiüket” szem előtt tartva írták le őket.

Az olyan esetek többségében, melyek megengedik, hogy a zenei-retorikai alakzatokról a retorikaiak megfelelőiként beszélhessünk, e „megfelelők” és „eredetiük” kapcsolatai elég változatosnak bizonyulnak.

A pontos egybeesés a határozott strukturális ismérvvvel (tulajdonsággal) rendelkező alakzatok – emfatikus (érzelmi fokozással járó) ismétlések és hatásszünetek – esetén jellemző.³⁶ Az ilyen egybeesés legegyszerűbb esete a *pallilogia* (gör. ismétlés) alakzat, melynek lényegi tulajdonságára neve mutat rá. A zenei *pallilogia* alakzat dallamfordulatok azonos szólamban és magasságban való ismétlését jelenti. Ilyen alakzatot találunk Schütz SWV 16. számú madrigáljában:

Schütz: Madrigál (Tornate, tornate o cari bacci – az eredeti szöveg olasz nyelvű)



Az ismétlés itt a „térjetelek vissza” szavakra esik. A kezdő fordulat visszatérése ily módon összhangban áll a szöveggel.

Gyakoribban azok az esetek, mikor a zenei alakzatok sajátos zenei kifejezőeszközeik által utánozzák a retorikaiak tulajdonságait.³⁷ Így az *antitheton* (gör. szembeállítás, ellentétpár) fogalmak, állítások, képzetek, állapotok éles ütköztetését jelenti. Például:

³⁵ Ld. erről Schmitz A. Die Figurenlehre in der theoretischen Werken J. G. Walthers. – „Archiv für Musikwissenschaft”, 1952, 2. füzet, 90. o.

³⁶ Az ilyen alakzatok kapcsolatairól szólva a német zenetudós Eggebrecht „a retorikai fordulatok utánzásának elvét” állítja föl. (Ld. Eggebrecht H. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959.)

³⁷ Idézett művében Eggebrecht itt „a részleges egybeesés elvéről” („partielle Übereinstimmung”) ír.

„Király, rab, féreg, Isten – ó, minden vagyok!” (G. Gyerzsavin). Vagy:
 „Szomjan halok a forrás vize mellett,
 Tűzben égek és mégis vacogok,
 Paraszas kályhánál vad láz diderget
 Hazám földjén is száműzött vagyok.” (F. Villon)³⁸

A zenei *antitheton* példatárba illő esetét Schütz-nél a Kleine geistliche Konzerte SWV 316. darabjában, ahol a „míg szemeink alszanak, a szívünk éber” szöveg tartalmát hosszú értékekben lefelé haladó kromatikus és gyors melizmákkal ékesített emelkedő diatonikus dallam szembeállításával érzékelteti:

Schütz: Kleine geistliche Konzerte

Шютц. Маленький духовный концерт
(SWV 316)

Wann uns re Augen schlafen ein,
 so laß das Herz doch

Ugyanehhez a típushoz tartoznak a felkiáltás és a kérdés zenei-retorikai alakzatai, valamint a különféle álzáratok, elíziók és más hasonló váratlan harmóniai fordulatok is.³⁹

Eddig olyan esetekről volt szó, mikor a zenében alkalmazott alakzatok egybeesnek retorikai „eredetijeikkel”, ill. utánozzák azokat. A zenében azonban olyan alakzatok is előfordulnak, melyeket a retorikaiakkal csak a közös név és az ezt indokló közös tulajdonság köt össze. Ez a közös tulajdonság azonban másképp jelentkezik a retorikában, mint a zenében – utóbbiban ennek akár több különböző változata is lehet. Világítsuk meg ezt a *catachrese* (*katakrezis*) alakzat zenei és tisztán retorikai eseteinek összehasonlításán keresztül. Ez az alakzat eléggé elterjedt a retorikában és a szépirodalomban is. Leírását mind a régebbi, mind a mai elméleti tanulmányokban megtaláljuk. Kvjatkovszkijnál a *catachrese* – szavak helytelen

³⁸ Az idézetek magyar szövege Győri-Juhász Jenőtől, ill. Szabó Lőrinctől. A ford.

³⁹ Utóbbiakra az orosz terminológia az *ellipszis* (эллипсис) összefoglaló nevet alkalmazza. A ford.

használata, a velük való visszaélés.⁴⁰ A zenei *katakrézis* a disszonancia szabálytalan, „visszaélés-szerű” alkalmazása. Ennek esetei:

1. A szabálytalan oldás.
2. Az oldás hiánya (elmaradása).
3. A kvart-párhuzam,⁴¹ melyet a basszus ellenszólama tesz elfogadhatóvá.

Az első két esetet jóé példázzák azok a disszonáns szinkópák, melyeket Bernhard ír le. Tőle származik a két következő szemelvény:

3a „Wohl dem, der den Herren fürchtet“

der den Herren, fürchtet

der den Herren fürchtet

3b Tractatus compositionis augmentatus

Az elsőt *Wohl dem, der den Herren fürchtet* c. művéből idézzük. A *katakrézis* első változata ebben a „félük az Urat” szavakon lép föl (szabálytalanul oldott szeptim), a második változat (feloldatlan nóna) példáját Bernhard traktátusából vettük. Az alakzat harmadik, már Burmeister által leírt változatára álljon itt egy példa Gesualdo da Venosától: *Gesualdo di Venosa. Madrigál* (az összkiadás IV. kötet 17. darabjának kezdete)

⁴⁰ A szerző e fogalommal kapcsolatban orosz irodalmi forrásokra (Lomonoszov, ill. Tomasevszkij és Kvjatkovszkij) hivatkozik. Magyarul ld. Bakos Ferenc. *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó Bp. 1986, 415. o. A szó itt és a hasonló magyar kiadványokban egyszerűen *képzavar* jelentéssel szerepel. A Kvjatkovszkijtól idézett példák közül viszont az egyik történeti gyökerű fogalom-átvitel (a löni igét az orosz nyelv a nyíl szóból képzé, vagyis a puskás lövész, sőt a tüzér is „nyilaz”), míg a másik képletes kifejezésmódnak tekinthető („a tengeren vándorol”) – utóbbinak pl. a „jó tollú újságíró”, vagy a „bosszút forral” lehetne a hasonló értékű magyar megfelelője. A ford.

⁴¹ Disszonancia-e a tiszta kvart? Eredetileg (és önmagában) valószínűleg nem. Az alakhármas-centrikus reneszánsz és korabarrokk hangzásvilág jó két évszázada alatt azonban legtöbbször kvinttel sűrűlődv, a terc késleltetéseként jelent meg, így *tiszta* volta ellenére, mintegy másodlagosan válhatott disszonanciává. A ford.

Джезуальдо ди Веноза. Мадригал

A párhuzamos kvartokban, pontosabban (a többi szólamot tekintetbe véve) szextakkordokban való mozgás a „Hah, már sápadok” szavakra esik.

Az egyszer megtalált zenei-retorikai alakzatok idővel tipizálódnak, ezáltal sajátos „zenei szókincs” jön létre. Erről tanúskodnak a XVII. században és a XVIII. század első felében írott zeneelméleti traktátusok. Ezek szerzői, osztva a korszak rendszerezés iránti előszeretetét, „recepteket” kínálnak arra, milyen szót hogyan kell zenében kifejezni, vagy milyen esetben kell használni a különböző zenei-retorikai alakzatokat. Ezekben a javaslatokban (melyek gyakran az affektus-elmélettel állnak szoros összefüggésben) összegeződnek, rendszerré állnak össze a kor zenei gyakorlatának vívmányai. Nem véletlen, hogy pl. Wolfgang Schonsleder traktátusában e javaslatokat számos, a kortárs zeneszerzők műveiből vett példa támasztja alá. És valóban – az olyan szavakkal, mint pl. a „feltámadt”, vagy a „sóhajtani”, nagyjából azonos zenei eszközök járnak: a jellegzetes dallami emelkedést hozó *anabasis* (emelkedés), ill. a szöveget szünetekkel széttagoló *suspiratio* (sóhaj) alakzat (ld. az 5. b és a 13. példákat). Egy más jellegű példa: a *parrhesia* (gör. szabadosság) alakzat jellegzetes velejárói a harmóniailag nem egyeztetett szólamokból létrejövő merészen „szabálytalan” disszonanciák. Ez az alakzat J. G. Walther szerint a bánat, a gyász affektusát jeleníti meg. Nem ritkán így alkalmazzák a kor zeneszerzői, pl. J. S. Bach is.

Bach J. S. János passió Nr. 20.

И. С. Бах. Страсти по Иоанну

Tanulmányozzuk bár egy-egy szerző életművét, vagy különböző, akár más-más nemzeti iskolákhoz tartozó mesterek alkotásait, találni fogunk azonos alakzatokat, melyek azonos jelentést hordoznak, ill. – ahogy a kor teoretikusai mondanák – azonos affektust fejeznek ki. Ez a tipizálhatóság azonban nem jelenti a „zenei képletek” és alkalmazásuk normativitását. Az egyes alakzatok tartalmát, a hozzájuk kötődő affektust a teoretikusok korántsem értelmezték mindig szigorúan azonos módon, időnként ők maguk „csoportosították át”

azokat.⁴² a zenei-retorikai alakzatok ilyen szabadságával és flexibilitásával, a szerzők akaratától való függésükkel tisztában voltak a kor muzsikusai. Így J. G. Walther azt vallotta, hogy „a zenei retorika eszközei csak segítséget nyújtanak a tehetséges muzsikuskoknak és nem pótolhatják a hiányzó zenei találékonyságot”.⁴³ A. Scheibe pedig ezzel – a gyakorlat által igazolt – fölvetéssel áll elő: „az intenzíven gondolkodó zeneszerző mindig új alakzatokat talál... Ezekben a szerencsés leleményekben ott lobog a természetes hév, mely nélkül egy affektust nem lehet kifejezni.”⁴⁴ Ne túlozzuk el mégse a zenei-retorikai alakzatok szabadságát. Hiszen természetükhöz szorosan hozzá tartozik az elhatárolhatóság és a tipizáció. Különösen nyilvánvalóvá válik ez az egyes alakzatok közvetlen tanulmányozásakor. Ennek szenteljük e munka következő részét.



Olga Ivanovna Zaharova** 2022. szeptember 11-én hunyt el. A művészeti tudományok kandidátusa, hosszú éveken át az Orosz Nemzeti Zenei Múzeum munkatársa volt. 1970-ben, a Moszkvai Konzervatórium elvégzése után lett a múzeum dolgozója. Közel 45 évig működött ott. **Megszervezte A karmesteri művészet alkotói laboratóriumát**, mely egyben Nyikolaj Szemjonovics Golovanov egykori lakását alakította múzeumi kiállítóhellyé. Olga Ivanovna volt Golovanov és felesége, A. V. Nyezsdanova operaénekesnő archívumának egyik első kutatója. 1982-ben tagja volt a Golovanov irodalmi hagyatékát, levelezését, a róla szóló visszaemlékezéseket sajtó alá rendező munkacsoportnak. 2007-ben A. A. Naumovval közösen színes reprodukció-albumot szerkesztett Golovanov hátrahagyott festmény-gyűjteményéről. Ugyanők szerkesztették 2017-ben a **Nyikolaj Golovanov és kora* c. kiadvány I. kötetét.

Olga Ivanovna rendezte sajtó alá Golovanov addig ismeretlenül maradt zeneszerzői életművét – megjelentek vegyeskarra írott egyházi művei, és zongoradarabjai (Szonáta, Estampes). Tevékenysége nem korlátozódott Golovanov hagyatékára. Mint tehetséges textológus

⁴² Ugyanaz a J. G. Walther pl., aki a *parrhesia* alakzatot a gyász, a bánat legalkalmasabb kifejezőeszközének tartja, másutt más affektusokkal – az áhítattal, a szeretettel, a félelemmel – hozza azt kapcsolatba.

⁴³ Schmitz A. i. m. (ld. 35. jegyzet) 99. o.

⁴⁴ Scheibe A. i. m. (ld. 33. jegyzet) 398. o.

elsőként adta közre Sztyepan Gyegtyarjov 1810 körül keletkezett oratóriumát (Minyin és Pozsarszkij, avagy Moszkva fölszabadítása), Muszorgszkij ifjúkori dalait, Csajkovszkij Gyermekalbumának faksimile kiadását. Keze alól került ki a retorika és a nyugat-európai barokk zene (XVII. sz.-XVIII. sz. első fele) közti összefüggéseket tárgyaló alapvető tanulmány.

A múzeumban tárlatvezetőként, kiállításrendezőként, ismertető kiadványok szerkesztőjeként dolgozott, részt vett és fölszólalt számos tudományos konferencián. Jóindulatú tanácsaival, rendszeres konzultációkkal nyugállományba vonulása után is segítette a múzeum munkatársait.

Kollégái párját ritkítóan intelligens, finom modorú emberként és nagytehetségű zenetudósként őrzik szívükben Olga Ivanovna fénylő emlékét.

(Olga Ivanovna Zaharova nekrológját Győrrfy István fordította)

****Nyikolaj Szemjonovics Golovanov** (1891–1953) kora egyik leghíresebb orosz dirigense, 1948-tól a Moszkvai Nagy Színház vezető karmestere volt. Nagyhatású, egyben megosztó, sok vitát kiváltó személyiség volt. Ahhoz, hogy neve ma is szimbólum-értékű az orosz zenei világban, halálának ismert körülményei is hozzájárultak: mikor 1953 augusztus 8-án munkahelyére érkezvén a portástól tudta meg, hogy leváltották és nyugállományba küldték, összeesett és meghalt...