

OLGA LVOVNA ZAHAROVA<sup>1</sup>  
**A ZENEI RETORIKA A XVII. SZÁZADBAN ÉS A XVIII.  
SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN**  
**II. RÉSZ)**

**FORDÍTOTTA: GYÖRFFY ISTVÁN**

A korszak zeneszerzői sokféle és változatos zenei-retorikai alakzatot alkalmaztak.<sup>2</sup> A teoretikusok ezeket jellemző ismérveik alapján meghatározott osztályokba és csoportokba sorolták. Pl. tartalmi tulajdonságaik szerint az *emphasis* (gör. kifejezés) és *hypotyposis* (gör. ábrázolás) osztályokba. H. H. Unger említett könyvében az alakzatokat három csoportba osztja. Kettő ezek közül azonos a fentiekkel, bár nevük némileg más: Unger *affektív* és *szómagyarázó* (*wortausdenkende*) alakzatokról ír. Harmadikként pedig a „grammatikainak” nevezett tisztán zenei alakzatok csoportját állítja föl. Többrétű rendszerezés is lehetséges a sajátosan zenei ismérvek alapján. Eggebrecht pl. a következő csoportosítást javasolja:<sup>3</sup>

- I. ábrázoló alakzatok (*hypotyposis*);
- II. dallami (melodikus) alakzatok;
- III. szünettel összefüggő alakzatok;
- IV. ismétléssel összefüggő alakzatok;
- V. fuga-alakzatok;
- VI. mondatszerkesztéssel összefüggő alakzatok (*Satzfiguren*);
- VII. szinkópás alakzatok;
- VIII. ékesítések (*amplification*, vagy *Manieren*).

A továbbiakban nem mélyedünk el az alakzatok rendszerezésének kérdésében. Feladatunk inkább az egyes alakzat-típusokon belüli lehetőségek részletesebb, konkrétabb bemutatása. Ehhez Eggebrecht rendszerezését vesszük alapul.

---

<sup>1</sup> A tanulmány I. része a Parlando 2023/3. számában jelent meg: [Olga Lvovna Zaharova: A zenei retorika a XVII. században és a XVIII. század első felében \(I. rész\) Fordította: Gyórfy István \(htm\) \(pdf\)](#)

<sup>2</sup> „Az 1600 utáni másfél évszázad elméleti irodalmában kb. száz alakzat elnevezésével találkozhatunk. A gyakorlat azonban itt átlépi a tanok szabta kereteket”. Eggebrecht H. i. m. (ld. 36. jegyzet) 45. o.

<sup>3</sup> Eggebrecht H. Figuren, - musikalisch-rhetorische. – Riemanns Musiklexikon. Mainz, 1967, 227. o.

**I. Ábrázoló alakzatok – *hypotyposis* csoport.**<sup>4</sup> A zenei ábrázolás a többi csoporthoz tartozó alakzatoknál is fölmerül. Itt azonban ez a legfőbb közös ismérv. Elárulják ezt már az egyes alakzatok nevei is:

*anabasis* (gör. emelkedés, fölmenetel)

*katabasis* (gör. ereszkedés)

*circulatio* (lat. körmozgás)

*fuga* (lat. futás).

Ezeket az alakzatokat nevüknek megfelelően alkalmazzák. Így az 5 a példában láthatjuk a *katabasis* jellegzetes ereszkedő mozgását az „elmerültél a dágványban, melynek nincs alja” szövegre:

Buxtehude. Kantáta



Az ellenkező *anabasis* alakzat emelkedő dallama az 5 b példában a „föltámadt” szövegre esik:

Schütz. Kleine geistliche Konzerte



A *circulatio* ismertetőjele: egy-egy hang dallami körülírása. Ez az alábbi példákban a *circumdabit* (körülvesz) és a *circuitu* (körbe) szavakhoz társul:

Lassus. Tristis est anima mea – motetta

<sup>4</sup> A *hypotyposis* a retorika egyik speciális alakzata. M. V. Lomonoszov retorikai írásában ezt így határozza meg: „A megjelenítés (vagyis ábrázolás, avagy *hypotyposis* – O. Z.) azt jelenti, hogy a tárgyat rövid, jelentőségteljes szavakkal mutatjuk be. Így jeleníti meg a Genézis könyve a világ teremtését: *És mondá Isten: légyen világosság, és lőn világosság.* (A XVIII. században élt Lomonoszov itt saját koránál régiesebb, alighanem ószláv alakot idéz. A magyar fordítás itt és a később előforduló bibliai szövegrészeknél Károli Gáspáré. A ford.) Ami összehasonlíthatatlanul ékeesebb, mintha egyszerűen azt mondanánk: Isten szavával teremtette a világosságot.”



H. L. Hassler. Cantiones sacrae



A *fuga* alakzat a futás zenei ábrázolása gyorsan mozgó dallamfordulatok segítségével. E fordulatok a megfelelő jelentésű szavakhoz kapcsolódnak, nem ritkán több szólam is imitálja őket:

Schütz. Madrigál – az eredeti szöveg olasz nyelvű (Fuggi, fuggi...)<sup>5</sup>



Megemlítjük a *tirata* (olasz – kiterjedés, időtartam, továbbá ütés, lövés) alakzatot is. Jellemzője a lendületes skálamenet, mely gyakran társul a löni, hajítani, dobálni és hasonló szavakhoz. J. G. Walther meghatározása szerint a *tirata* – nyíl.<sup>6</sup>

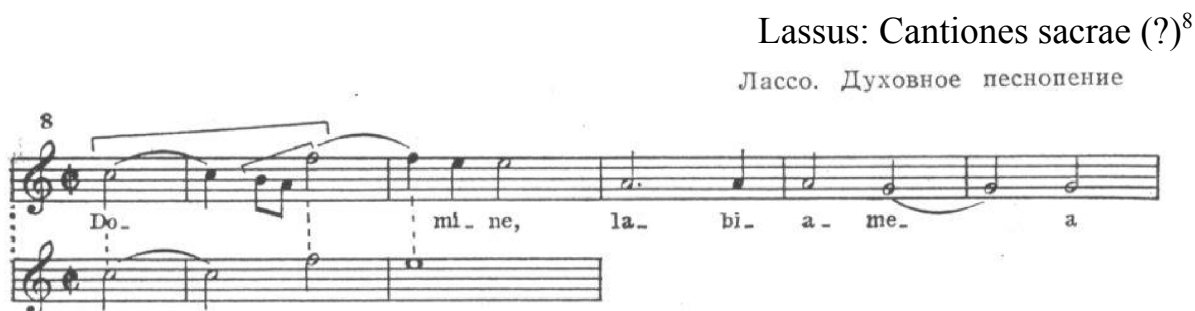
<sup>5</sup> A *fuggi, fuggi* úgy látszik a német fordításba is átkerült, ami a szó nemzetközi ismertségére vall. A ford.

<sup>6</sup> Lehet, hogy Mozart híres Jupiter-szimfóniája nem csak fenséges, nagyszabású jellegének köszönheti nevét, de a kezdő ütemektől fogva rendszeresen megjelenő „*tirata*-nyilaknak” is (a villámok Jupiter-isten nyilai!)

[Johann Kuhnau egy igen gyors, hatvannegyed-értékeket is tartalmazó futammal ábrázolja a parittyakő röptét Dávid és Góliát párviadala c. bibliai program-szonátájában. A kérdéses

**II. Dallami**, ill. ahogy egyes teoretikusok (H. Unger, A. Schmitz<sup>7</sup>) nevezik őket, **értelmi** (*Sinnfiguren*), **vagy patetikus alakzatok**. Megkülönböztető jegyeik dallami jellegűek. Őt, a barokk zenére rendkívül jellemző alakzatot emelhetünk ki.

*Exclamatio* (lat. felkiáltás) – a szónokias felkiáltás alakzata. Jellemző megjelenési módja – ahogy J. G. Walther rámutat – a dallam felugró szextje:



*Interrogatio* (lat. kérdés) – a szónokias kérdés (idézzük föl a jellemző cicerói példát: „Meddig fogsz, Catilina, visszaélni a türelmünkkel?”). A megfelelő zenei alakzat ismertetőjele – a dallamfordulat végének föllépő szekundja.<sup>9</sup>



Az alakzat már a középkori korálisban megtalálható. Változatait azonban elég szabadon és nem mindig a legjellemzőbb formában alkalmazzák.

*Passus durisculus* (lat. kemény menet) – a barokk stílus alighanem legjellemzőbb alakzata. Ez a név kromatikus meneteket (pl. a lamentók basso ostinato témáinak kromatikus skála-szakaszai), vagy hangközöket (bő 2, szűk 4, stb.) takar. Azok közé az alakzatok közé tartozik, amelyeknek nincs szoros retorikai megfelelőjük.

Az alakzat elnevezése és leírása Bernhard nevéhez fűződik. A *passus durisculus* szerinte „természetellenes menet”, melytől „örizkedni kell”. Bár

helyen a kottába olaszul írja be: *vien tirata la selce colla frombola nella fronte del Gigante*. A ford.]

<sup>7</sup> Mellettük harmadikként egy bizonyos H. Thussen (? – Г. Туссен) szerepel. A ford.

<sup>8</sup> Az idézet forrása az orosz nyelvű címből (kb. „Egyházi ének”) nem derül ki egyértelműen. A ford.

<sup>9</sup> Ld. Mies P. Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten – „Bach-Jahrbuch” XVII, 1920. Az írást szerzője speciálisan ennek az alakzatnak szentelte.

megjegyzí, hogy „a mai zenében e menetek megengedhetők.” Alkalmazásukat ismét a szöveg igazolhatja: e „természetellenes menetek” ott lépnek föl, ahol a zenének „kellemetlen érzelmeket” kell kifejezni. Igaz, az ilyen alakzat alkalmazási területe igen tág. Egyebek közt „gyengéd érzések” is megjeleníthetők vele (ld. az 1. kp. középszólamának szűk 4 lépését a „térjete vissza, térjete vissza, drága csók” szövegre).

A *passus durisculus*ból származtatta Bernhard a vele rokon *saltus durisculus* alakzatoz (lat. kemény ugrás). Ez nagyobb, gyakran kromatikus hangközre való ugrás. Célja bizonyos szavak kiemelése, tartalmuk ábrázolása. Szolgálhat élesen expresszív eszközként (ld. pl. Schütz mesterénél, Giovanni Gabrielinél, aki a 13. c példában éles és akkoriban szokatlan nagy 6 ugrásokat társít a „félelem és remegés” szavakhoz).

*Pathopoiia* vagy *pathopoeiia* (gör. a szenvedélyek fölkeltése) – „szabálytalan” félhanglépés a „szabályos” egészhang helyett. E félhang „szabálytalansága” abban áll, hogy a dallamban, vagy a harmóniában „a szenvedélyeket fölkeltő” expresszív kromatikus hangköz jön létre.

A. Kircher *Musurgia universalis*<sup>10</sup> c. traktátusában a zenei „affectus doloris” (a fájdalom, a bánat affektusa) példajaként egy kortársának, A. Abbatininek művéből idéz. Itt épp a harmóniai *pathopoiia* fordul elő:

10<sub>a</sub>

A. Abbatini

- us si est do- lor si- mi- lis

si est do- lor si- mi- lis si-

- cut do- lor me- us

<sup>10</sup> Kircher A. *Musurgia universalis*, v. 1. Rom, 1650, 602. o.

Jó példa erre az alakzatra K. Geist (1640-1711) egyházi kantátájának alábbi részlete is:



A dallamban föllépő *pathopoiia* itt a siratás szóhoz társul.

**III. Szünettel összefüggő alakzatok.** Ezek a zene váratlan megszakításával, fordulatok elvágásával, generál-pauzákkal, „sóhaj”-szünetekkel kapcsolatosak. Három ilyen alakzatra idézünk példákat.

*Aposiopesis* (gör. elfödés, eltitkolás) – általában a halál és az örökkévalóság ábrázolására szolgáló generál-pauza<sup>11</sup>. A 11. példában ez a „kiadta lelkét” szavak után következik:

Schütz. A Megváltó hét szava a kereszten



*Apokopé* (gör. elmetszés). A retorikában ez a szavak végén álló hangok, vagy szótagok leghagyását jelenti. A zenében ez esetben a záróhangok értéke rövidül meg, vagy, ahogy Walther írja, „egy harmonikus periódus<sup>12</sup> utolsó hangja nincs kitartva, hanem gyorsan megszakad” a szöveg olyan szavainál,

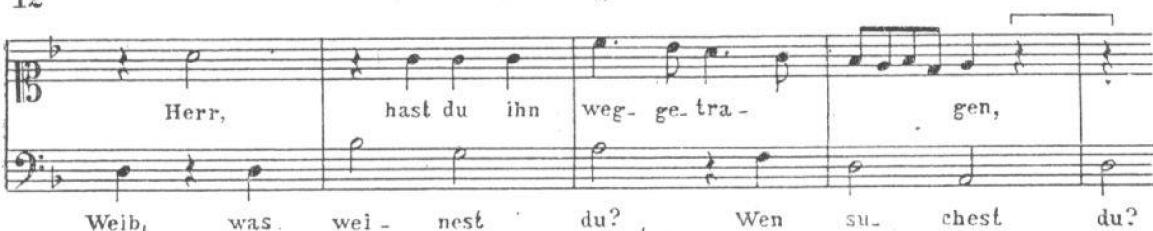
<sup>11</sup> Ez – ellenkező esetben – az étellel, a végtelenséggel, a halhatatlansággal kapcsolatos szavakhoz is társulhat. Ilyenkor ehhez az alakzathoz általában bőséges számú hang tartozik. Ld. az 5. b és 18. c példákat, ahol e jelenség a „támassz föl engem”, ill. a „nem lesz vége” szavakkal függ össze.

<sup>12</sup> Nem lenne érdektelen tisztázni, mit ért Walther „harmonikus periódus” alatt? Egyszerűen a T S D T funkciókört, vagy más, azzal az adott műben egyenértékű szerepet betöltő harmóniamenetet, ill. zárlati képletet? Vagy valamilyen, a formai értelemben vett periódussal összefüggő harmóniai folyamatot? (XVII. századi példáról lévén szó, utóbbi aligha valószínű, a Bach-kortárs Walthernél azonban már ilyen gondolat fölmerülése sem zárható ki.) A közölt rövid kottapéldából ez nem derül ki egyértelműen. A ford.

melyek ezzel ábrázolhatók. A 12. példában a jelenség az „elvitted” szóhoz kapcsolódik:

J. R. Ahle. Dialógus

12 И.Р.Але. Диалог „Sie haben meinen Herrn weggenommen?”

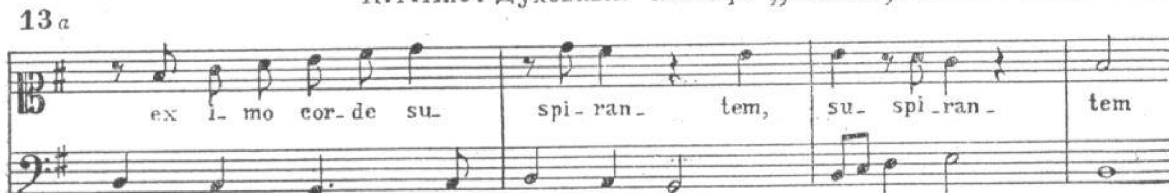


Herr, hast du ihn weg-ge-tra-gen,  
Weib, was wei-nest du? Wen su-chest du?

*Suspiratio* (lat. sóhaj). Olyan szünetek jellemzik, melyek sóhaj-szerűen szakítják meg a zenei folyamatot. A 13. a példában ez épp a „suspirantem” (sóhajtozó) szónál jelenik meg:

J. R. Ahle. Geistliches Konzert

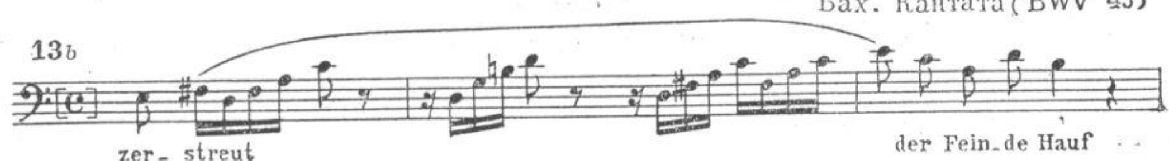
13a И.Р.Але. Духовный концерт „Exaudi, Domine clamantem?”



ex i-mo cor-de su-spi-ran-tem, su-spi-ran-tem

Közel áll ehhez az alakzathoz egy másik, a *tmesis* (gör. elválasztás, szétszakítás) is. Ezt az egyes szavak szünetekkel való szétvágása jellemzi. Jellegzetes példát találunk erre Bach 43. kantátájában a „szétszórta az ellenségeket” szövegrészen:

13b Бах. Кантата (BWV 43)



zer-streut der Fein-de Hauf

Ide illik a 13. c példa is, ahol a szünet a „timor” (félelem) szót választja szét:

G Gabrieli<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ld. a 8. példához fűzött jegyzetet. A ford.



**IV. Ismétléssel összefüggő alakzatok.** Ezek megkülönböztető jegye, hogy megismételnék egyes dallamfordulatokat, gyakran változatosan variálva azokat, bizonyos szavak jelentésének kiemelése, kifejezőerejének fokozása céljából. Jellemző, hogy ezeket az alakzatokat leginkább az *emphasis* (kifejező alakzatok) osztályába szokták sorolni. A barokk kor teoretikusai szorgalmazták, hogy a zeneszerző viszonyuljon aktívan a választott szöveghez. Ez leggyakrabban épp az ismétléssel összefüggő alakzatok révén mutatkozik meg. A maga idejében ismert muzsikusként és teoretikusként, Johann Georg Ahle (1651-1706)<sup>14</sup> traktátusában jól szemlélteti, milyen ismétléses alakzatokat képezhet a zeneszerző a 98. zsoltár alábbi mondatára: *Jauchzet dem Herren alle Welt, [singet], rühmet und lobet!* (Örömmel énekeljete az Úrnak, földnek minden lakosai, zengjete, örüljete és mondjate dicsérete!).<sup>15</sup> A mondat szavait különbözőképpen ismétli és kombinálja. A mondat első szavait megkettőzve Ahle az *epizeuxis* (gör. egyesítés, Lomonoszov elmélyítésnek, súlyosbításnak – усугубление – nevezi) kapta. Ha ugyanaz a szó visszatérően ismétlődik (*Jauchzet dem Herren, Jauchzet Ihm alle Welt, Jauchzet und singet*, képletbe foglalva A B A C A D), az *anaphora* (gör. kiemelés, ismétlés, Lomonoszov szerint azonos kezdés) alakzat jön létre. Ha így fogalmazzuk át a mondatot: *Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet*, ennél eredménye a *climax* (gör. létra) alakzat, és így tovább. Meg kell jegyeznünk, hogy a zenében, ha nem is minden esetben, de gyakran alkalmazták a szövegnek megfelelő zenei-retorikai alakzatokat. Pl. az emelkedő *climax* alakzatnak jól megfelel az emelkedő dallami szekvencia. A szöveg bizonyos mondatainak, fordulatainak megismétlése a *pallilogia* (gör. szóismétlés) alakzatot eredményezi (ennek zenei megfelelőjét ld. az 1. kottapéldában).

**V. A fuga-alakzat** jellemzője az imitáció. Ne feledjük, hogy fuga alatt a XVII. században a ma kánonnak nevezett pontos imitációt értették, a későbbi fúgához

<sup>14</sup> A 12., 13. a példák, és egyebek közt a Bach és Berg feldolgozásai révén híressé vált *Es ist genug* koráldallam szerzőjének, Johann Rudolph Ahlenak fia. J. S. Bach 1707-ben az ő utódaként került Mühlhausenbe. A ford.

<sup>15</sup> Zsolt. 98. 4. Károli Gáspár fordítása.



közelítő formák neve pedig ekkor *ricercar*, vagy fantázia volt. A fuga-alakzatok külön osztályát már Burmeister leírja a század elején. A zenei retorika későbbi teoretikusai – Bernhard, Kircher, Walther – ezeket a *fundamentales* avagy *principales*, tehát az alapvető, szigorú szabályok által behatárolt alakzatok közé sorolják. Tisztán zenei eszközöknek tekinthetjük őket, bár ez nem zárja ki, sőt, az egyik esetben egyenesen feltételezi is az illusztratív jelentést: a *fuga alio nempe sensu* (lat. más értelemben vett fuga) alakzat pl. T. B. Janovka jellemzése szerint<sup>16</sup> a futást ábrázolja (ld. a 7. példát, továbbá Bach János-passiójának Nr. 13. és 48. áriáit).

E csoport többi alakzata véleményünk szerint kevésbé kapcsolódik a retorikához. Alkalmazásuknak sokkal inkább tisztán zenei indítékai vannak, így most nem tárgyaljuk őket.

**VI. Mondatszerkesztéssel összefüggő alakzatok (Satzfiguren).** E csoport feltételes elnevezését a retorikából kölcsönözték, ahol az régóta használatos volt a hasonló értelmű „szó-alakzatok” névvel együtt.<sup>17</sup> E csoportnak nagyszámú tagja van, melyek ábrázoló és kifejező szerepet egyaránt betölthetnek (utóbbit inkább). Ismertetőjegyeik- a többi csoport zömével ellentétben – nem annyira dallami, mint inkább harmóniai természetűek: majdnem mindig valamilyen harmóniai szabály megsértésével járnak (különösen a disszonanciák oldása terén). Ezeket az alakzatokat, inkább, mint bármely más csoport tagjait, amúgy is valamilyen „szabálytalan”, nem normatív vonás jellemzi. Némelyiknek már az elnevezése is erről árulkodik: *parrhesia* (gör. szabadosság), *catachrese* (gör. visszaélés), *ellipsis* (gör. kihagyás).

A csoport három tagját – *antitheton*, *catachrese*, *parrhesia* – korábban már érintettük. Ismerkedjünk meg most még néhányával.

*Ellipsis* – a retorikában bizonyos, a szövegbe beleértendő szavak kihagyását (vagy, ahogy a XVII. században mondták, elhallgatását) jelenti.<sup>18</sup> A zenei-retorikai *ellipsis*, Bernhard szerint „a konszonancia elhallgatása oly módon, hogy helyén szünet áll, melyet disszonancia követ”. A traktátusból idézett 14. a és a Domenico Mazzochi *Planctus matris Euryali* c. művéből

<sup>16</sup> Ezeket az alakzatokat a kifejezetten ábrázoló jellegűek közé is be szokták sorolni.

<sup>17</sup> Nehéz eldöntenünk, miért kötötték egyes alakzatok elnevezését a szavakhoz, másokét a mondatokhoz. E csoportok összetétele ugyanis nagyon változékony volt, ugyanazt az alakzatot ugyanaz a rétor hol az egyik, hol a másik csoportba sorolta. Ez megfigyelhető pl. Lomonoszovnál, és német kortársánál, Gottschednél is.

<sup>18</sup> *Ellipsis* alatt ezen kívül új gondolatok váratlan betoldását, vagy a záradék körüli váratlan gondolati irányváltást értették. Az „elhallgatás” ilyenkor az előzményből legvalószínűbb módon következő folytatásra vonatkozik.

(1638) vett 14. b példában az alakzat két változatát láthatjuk. Az egyik – Bernhardnál a tritónuszon induló nyolcadmenet előtti, Mazzochinál a szintén tritónuszon, mi több, ugrással belépő aisz hangot megelőző szünet. A másik – a föloldatlan kvart utóbbi részlet végén.

14a Берихарл., „Tractatus compositionis augmentatus”

14b Д. Малзокки „Planctus matris Euryali”

*Multiplicatio* (lat. sokszorozás, nagyítás) – a disszonáns hangon apró értékekkel való repetálás. Ld. a 15. a (az „akkor meg kell halnom” szövegrészen a diszkantban és az altban) és a 15. b (Néró két frázisának elején a „sem halál, sem szenvedések” szavakon) példákban:

Schütz: Madrigál – az eredeti szöveg olasz nyelvű (Cosi morir debb'io)

15a Шютт. Мадригал (SWV 5)

Monteverdi. Poppea megkoronázása

15b Монтеверди „Коронация Поппеи”

Poppea  
piu non pe - no, non pe - no, piu non mo ro,

Nerone  
piu non - mo ro, piu non pe -

Jegyezzük meg, hogy a szöveg tartalma mindkét esetben hasonló (halál, szenvedések), ez különösen Schütznel társul gyakran a szóban forgó alakzattal.

Gyakori a *multiplicatio* változata, az *extensio* (lat. kiterjedés, szélesítés) alakzat is. Bernhard leírása szerint „disszonancia, mely elég sokáig vár fölváltásra”, vagyis olyan disszonáns hang, mely hosszabban szól, mint az oldása. Ld. a 11. és az imént a *multiplicatio* kapcsán idézett 15. b (Poppea szólamának disszonáns félhangjai!) példát.

*Congeries* (lat. halmozás, zsúfolás) – a retorikában a szinonimák halmozását jelenti, a zenében a párhuzamos szólammozgásból eredő füzéreket. Burmeister traktátusában (1606) Lassus alábbi motettájából idéz rá példát:

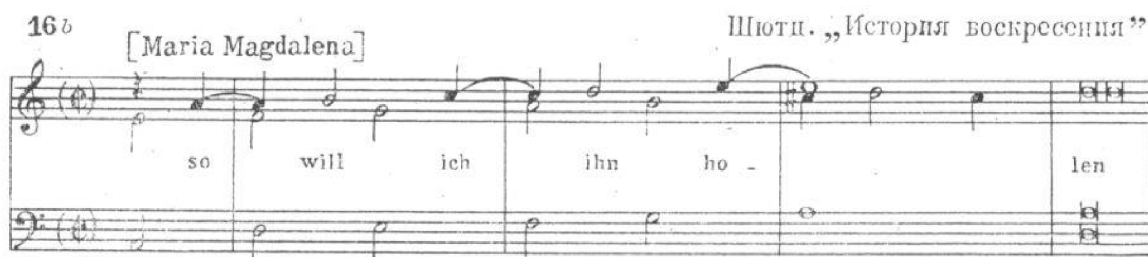
16a Лассо. Мотет „Tempus est”

cum as- sump-tus fu- e- ro

Ezt az alakzatot alkalmazza Schütz is a *so will ich ihn holen*<sup>19</sup> szavaknál:

Schütz. Feltámadási történet

<sup>19</sup> Szó szerint: „El akarom őt hozni”. Ld. János 20. 15.: Uram, ha te vitted el őtet, mondd meg nekem, hová tetted, és én elviszem (Mária Magdolna mondja ezt az üres sírnál a föltámadott Jézusnak, akit a kertésznek néz). A rövid, 11 ütemnyi részletben, melyből az idézet származik, egyébként az *anaphora*, a *katabasis* és az imitációs *fuga* alakzatot is megtaláljuk. A ford.



*Noëma* (gör. gondolat) – a zenei retorikában ez az alakzat homofon-konszonáns betétet jelent egy polifonikus műben. Célja, hogy kiemelje a szöveg központi gondolatát, ezáltal tetőpontot képezzen. Már a XIV. században előfordul, de a XVI. század elejétől kezdik gyakrabban alkalmazni (pl. Josquin des Prés). A Lassus-tanítvány Gallus Dressler megfigyelése szerint elsősorban akkor folyamodnak hozzá, ha a szövegben Jézus neve hangzik föl. Érdekes, hogy ezt az alakzatot később Schütz is ugyanilyen szellemben használja. A *Kleine geistliche Konzerte* SWV 331-es darabjában így emeli ki az alábbi szövegrészt: „Az Úr színe elé járul az ő templomában minden ember.

A *noëma* alakzathoz kapcsolódik annak egy sor származéka, pl. a *mimesis* (gör. utánzás). Burmeister úgy jellemzi ezt, mint a *noëma* szólamcserével való ismétlését. Ki is mutat egy ilyen szakaszt Lassus *In me transierunt* kezdetű motettájában a *Conturbatum est* szövegrészen.

**VII. Szinkópás alakzatok.** Az ilyen alakzatok jellegzetes ismertetőjegye – a szinkópáló disszonancia szabálytalan oldással, vagy akár oldás nélkül. Az ú. n. *mora* (lat. elhalasztás, megtorpanás) pl. akkor képződik, ha a disszonancia nem szabályszerűen ereszkedő, hanem emelkedő szekundlépéssel oldódik konszonanciára. Az alakzatot leíró Bernhard az alábbi példát közli:



Bernhard tanítómestere, Schütz pedig gyakran alkalmazza ezt műveiben, pl. a *Cantiones sacrae* SWV 58-as darabjában<sup>20</sup> a felső szólamban a „szenvedés” és „halál” szavaknál:

<sup>20</sup> A részlet az 1625-ben megjelent ciklus Nr. VI. darabjából való. Az eredeti szöveg latin nyelvű. A ford.

Schütz. Cantiones sacrae Nr. VI. (1625, az eredeti szöveg latin)



**VIII. Ékesítő alakzatok, avagy Manieren.** Ahogy fentebb már rámutattunk, a XVII-XVIII. század muzsikusai ékesítésnek tekintettek minden retorikai alakzatot. Miben áll hát e csoport megkülönböztető sajátossága? A Manieren-alakzatok a többiekénél jobban megfelelnek az ékesítésről alkotott mai fogalmainknak. Legjellemzőbb vonásuk a melizmatikus hajlítás (néha meglehetősen hosszú), a koloratúra. Vagyis az, ami a pompás, dekoratív – ahogy Bernhard nevezi, *luxurians* – stílus sajátja (ld. erről fentebb). Ne gondoljuk azonban, hogy a Manieren csak dekoratív szerepet töltenek be. A voltaképpeni ékesítések mellett gyakran fontos kifejezőeszköznek bizonyulnak, kiemelnek bizonyos szavakat, sőt, igen sűrűn ábrázoló feladat is hárul rájuk. Emellett ezek az alakzatok a többenél gyakrabban szolgálnak tisztán zenei, nem retorikai célokat, amiért sokszor nem is sorolják őket a zenei-retorikaiak közé. A Manieren történeti okokból kerültek ilyen helyzetbe. Arról van szó, hogy ezek az alakzatok a többiek zöménél sokkal régebbi eredetűek. Mikor a zenei-retorikai alakzatok legtöbbje a szöveg zenei megfogalmazásának eszközeként polgárjogot nyert, a Manieren már általánosan elterjedtek és elfogadottak voltak.<sup>21</sup> Részletes leírásuk Schütz korának különböző énekes tankönyveiben a kezdők tananyagához tartozott, ami megelőzte a zeneszerzés oktatását. Ám a zenei retorika aktív fejlődésének időszakában a Manieren szónoki lehetőségei ismét magukra vonják a figyelmet. Bernhard a zenei-retorikai alakzatok közé sorolja őket, sőt, bizonyos retorikusok mintájára még latin nevet is ad nekik az addig használatos olaszok helyett. Emellett néha az egész csoportot a szónoki terminológiából vett *amplification* (lat. szélesítés,

<sup>21</sup> Rá kell mutatnunk az ellenpontoszó írásmód egyik meghatározott típusára: ez a *contrapunctus floridus*, vagy *diminutus*, vagy *figuratus*, mely közvetlen kapcsolatban áll a Manieren-nel.

kiterjesztés, a retorikában a hasonlatok, szinonimák, képek, jelzők stb. halmozását jelenti). A XVII. sz. végének és a XVIII. sz. első felének traktátusai (pl. W. C. Printznél, M. Spiessnél) jelentős terjedelmet szentelnek ezeknek az alakzatoknak.

A Manieren-t e korszakban két módon alkalmazták. Az egyik a tisztán dekoratív, jelentős mértékben külsődleges mód, a tulajdonképpeni ékesítés. A másik a szónoki értelemben vett díszítés, ami aktívan hat a kifejezőmódra.<sup>22</sup> Az első mód esetei általánosan ismertek: ezek elsősorban a francia clavecinisták ékesítései. A szónoki díszítményeket a 8. és 18. példa szemlélteti, apró értékekben mozgó hajlításaikkal. Hogy ezek intenzív kifejezőerővel, már-már tematikus jelentőséggel bírnak, arról könnyen meggyőződhetünk, ha megpróbáljuk eltávolítani őket:

Bach. Máté passió



A 18. b és c példában pedig a Manieren a tematikus anyag elválaszthatatlan részei. Jellemző, hogy a 18. b példában látható dallam a mű kezdő témája, nem pedig valamilyen epizodikus szakasz, és mint a barokk témák többsége, polifon fejlesztésen megy keresztül.

Schütz. Kleine geistliche Konzerte

<sup>22</sup> E különbséggel tisztában voltak a kor muzsikusai. Mattheson pl. megkülönbözteti a szó szoros értelmében vett ékesítéseket a szónokok példájára alkalmazott választékos szólásmód kellékeitől (die Verblümungen). „Az első csoport semmiképpen sem tévesztendő össze a másodikkal” – írja a *Der vollkommene Capellmeister*ben.

18b Шютц. Маленький духовный концерт (SWV328)

Ve - ni, san - cte Spi - ri - tus

### M. Weckmann. Dialógus

18c M. Векман. Диалог „Gegrüßet seist du, Holdselige“

und sei - nes Kö - nig - reichs wird kein En - de, kein En - de sein

A Manieren elképzelhetetlenül sokfélék. Erről tanúskodik az a rendszerezési kísérlet, mellyel az első német zenetörténet szerzője, Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) próbálkozott. Ő valamennyi ilyen alakzatot fölosztotta hangzókra és hallgatókra, a hangzókat egyszerűekre és összetettekre, az egyszerűeket hosszan kiterjedőkre, ugrókra, vegyesekre, lebegőekre stb.<sup>23</sup> Közös jellemzőjük a melizmatikus hajlítás, vagyis a szöveg bizonyos szótagjaira több dallamhang esik. A melizma egyes esetekben a kifejezőerő fokozását szolgálja, kiemeli a szöveg egyes szavait (pl. a „Domine” szót a 8. példában). Más esetekben a zenei ábrázolás a cél (pl. a 13. c példában a reszketésé, vagy a „nem lesz vége” szavaké a 18. c-ben). A 10. b példában pedig a melizma a „siratni” szóra esik, így a kifejezés és az ábrázolás összekapcsolódik, ami nem ritka a kor zenéjében.

A Manieren hosszú időn át kétféle – írásban jelölt, vagy rögtönzött – formában léteztek.<sup>24</sup> Különösen választékosak és kifinomultak voltak a hangszeren rögtönzött díszítések. Meg kell jegyeznünk, hogy ezek szerepe a hangszeres zene fejlődésében túlnőtt a pusztán díszítésen. Ezek a zenei alapszövegtől elágazó „rögtönzések” lehetővé tették, hogy a hangszeres zene

<sup>23</sup> Ld. erről A. Schmitz idézett cikkét – „Archiv für Musikwissenschaft”, 1952, 2. füzet.

<sup>24</sup> Érdekes anyagot közöl e kérdéshez az alábbi írás: Ferand Ernst T. Die Improvisation in Beispielen. Köln, 1956.

jelentősen eltérjen, önállósodjon a vokálistól. Majd fokozatosan épp ezek váltak a hangszeres írásmód jellemző jegyeivé. Így az a fajta ornamentika, melyet pl. Bach g-moll orgonafantáziájában találunk, (18. d példa), immár tipikus eljárásnak számít a hangszeres művekben (és a rögtönzés során):

#### Bach. g-moll orgonafantázia



A zenei retorikát tárgyalva eddig azzal a korszakkal foglalkoztunk, melyben a polifon muzsika volt túlsúlyban. A legtöbb figyelmet a zenei retorika virágkorára fordítottuk, mikor az általánosan elfogadottá, alakzatainak tudatos használata pedig mindennapossá vált. Miként alakult a zenei retorika, különösen az alakzatok további sorsa?

A homofónia uralmának megszilárdulásától kezdve a zenei retorika elmélete, az ellenpont tudományával együtt, feledésbe merült. Ismereteink szerint Johann Nikolaus Forkel említi utoljára Általános zenetörténet c. kötetében.<sup>25</sup>

Amint már tudjuk, a zenei-retorikai alakzatok egy túlnyomóan kontrapunktikus stílusban jöttek létre. A homofon írásmód körülményei közt számos alakzat vagy lehetetlenné vált, vagy elveszítette retorikai jelentését. De kiemelt helyzetüket azok az alakzatok is elveszítették, melyeknek e jelentése megmaradt. Már nem érzékelték őket „a gondolat kifejezésének új és különleges módjaként” (Quintilianus), mely igazolásra, magyarázatra szorul. De a XIX. század elejétől kezdve maga a retorika is elveszítette korábbi hatalmát és tekintélyét. A rá való hivatkozás immár inkább vádnak számított, mint igazolásnak.

Ebben az időszakban a zene új szövetségést talált: a költészetet. Nem véletlen, hogy sokszor hozzák vele összefüggésbe. A *Musica poetica* korábbi fogalmát a „zenei költészet” váltja föl.<sup>26</sup> Megváltozik e szövetség jellege is – két egyenrangú és rokon művészet kapcsolatáról, nem pedig egy tudománynak a művészet fölötti gyámkodásáról van szó. Ennek eredményei is mások: míg a retorikai eljárások, fogalmak közvetlenül hatottak a zenére és annak elméletére, itt szabadabb viszonyban álló kölcsönös analógiákat találunk. Maga a zenei és

<sup>25</sup> Allgemeine Geschichte der Musik, 1788.

<sup>26</sup> Ld. erről: Dahlhaus C. *Musica poetica und Musikalische Poesia*. „Archiv für Musikwissenschaft”, 1966, Nr. 23, 2. füzet



költői nyelv közti kapcsolat is viták tárgya. A sajátosan zenei eszközök és törvényszerűségek intenzív fejlődése szükségszerűen a zene, mint önálló művészet tekintélyének elismeréséhez vezetett. A XVIII. század végére már kialakult az az általános vélemény, hogy a zene törvényei önállóak és nem vezethetők le másművészet törvényeiből. Hogyan nyomták rá bélyegüket ezek az alapvető változások a zenei-retorikai alakzatok sorsára abban az időszakban, mikor a róluk szóló tanítás már feledésbe merült?

A zenében a stílusok és gondolkodásmódok változásai ellenére a későbbi korokban is megfigyelhetők olyan eljárások, melyek eszünkbe juttathatják a barokk kor zenei-retorikai alakzatait. Arról van szó, hogy ezek egy része az új körülmények között is megőrizte életképességét, persze a köznyelvhez képesti szabálytalanságból eredő sajátos báj nélkül. Ez egyenesen fakad az ilyen alakzatok természetéből. Hiszen ezek messze nem mindig egy stílus szorosan zenei indíttatású fordulatai, sokkal inkább jelenségek vagy érzések ábrázolásának kézenfekvő, ösztönös természetességgel föllépő és hathatós eszközei. Még Nyikolaj Gyileckij (aki, úgy látszik, ismerte a zenei retorikáról szóló tanításokat<sup>27</sup>) a maga *Zenei grammatikájában* ír le egy ilyen alakzatot (az *anabasis*) a „természetes szabály” rubrika alatt. Gyakran találunk ilyen alakzatokat a zenei retorikától igen távol álló zeneszerzőknél, így pl. Schumannál, aki a *Warum?* c. zongoradarabban a kérdés és felkiáltás (*exclamatio* és *interrogatio*) alakzataival egybeeső emelkedő szext és szekundlépéseket ír. Vagy Wagnernél, aki a Tetralógia gyűrű- vezérmotívumául a *circulatio* alakzatnak megfelelő, körmozgást jelképező dallamképletet választott. A valaha megtalált, a hagyományban rögzült, a retorika által elnevezett és megmagyarázott alakzatok egy része tehát tovább élt, immár függetlenül a retorikától.

A régi zenei-retorikai alakzatoknak a homofon muzsika korszakában való továbbélésének az a legjellemzőbb módja. De találkozhatunk ennek más formáival is. Ezek az alakzatok néhol a régi hagyományokkal való szorosabb érintkezés, vagy akár azok utánzása következtében jutottak szóhoz. Ilyenkor a tartalom hasonlósága és a vállalt stilisztikai rokonság hozta magával a hagyományból merített vagy újrateremtett eljárásokat és alakzatokat. Erre a XX.

---

<sup>27</sup> Ezt tanúsítja egy sor, a *Zenei grammatika* lapjain alkalmazott terminus, melyek használatosak voltak a kor zenei retorikájában. Ilyen pl. a diszpozíció és a „lelemény, kitalálás” jelentéssel használt *inventio*. Az írás egyik fejezetének tartalma – „a kitalálás szabályairól” – megfelel a zenei retorika tanításának az *inventioról*.

[A kijevi Nyikolaj Gyileckij traktátusa – *Идея грамматики музыкальной* – 1670 körül keletkezett, előbb lengyel, majd ukrán és orosz nyelvű változatban. Fakszimilében, betűhű átírásban és mai orosz nyelvű fordításban való kiadás: Moszkva, 1979. A ford.]

században ismét megjelenő polifonikus kantáta és oratórium-típusú műfajok szolgáltatók példákat. Ilyeneket idézhetünk pl. Szergej Tanyejevől (Zsoltár olvasása közben – kantáta), vagy Igor Sztravinszkijtől (Oedipus Rex – szcenikus oratórium). Mindkét szerzőről föltehetjük, hogy ismerte és tudatosan alkalmazta a zenei-retorikai alakzatokat. Tanyejev kései kantátájában (1915) igen jellemzőek az ábrázoló jellegű alakzatok és a régi Manieren megfelelői. A műből vett két példa közül a 19.-ben jellemzően barokkos ábrázoló melizmákat találunk a „vizeket” szövegre, a 20.-ban pedig a „végtelenség” szó kap ennél is hosszabb dallami díszítményt (utóbbi analógiái gyakoriak a régi mestereknél – ld. a 18. c példát):

#### Tanyejev. Kantáta – „Zsoltár olvasása közben

19 Танеев. Кантата „По прочтении псалма”

Я соз- дал зем- лю, соз-дал во- ды

20 Танеев. Кантата „По прочтении псалма”

и бес-ко-неч-ность со-зи-да-ю за бес-ко-неч-но-стью не-бес

Sztravinszkij művében a zene és a szöveg alaphangulata egyaránt az emelkedett szónoki beszéd, a „fennkölt stílus” jegyeit viseli. Különösen retorikusak – a szó régies értelmében – a cselekmény forduló- és tetőpontjai. Ilyen pl. a háromszori ismétlés annál a szövegrésznél, ahol Oedipus elismeri bűnösségét (ez a *pallilogia*-alakzat).<sup>28</sup>

Bűnös vagyok már azáltal,

Hogy megszülettem,

<sup>28</sup> A szöveg és a zene alakzatai ez esetben nem esnek egybe: a szöveg az *anaphora* (azonos kezdés) alakzattal él.

Bűnös vagyok, mert nőül vettem anyámat,  
És végzetes apagyilkosságba estem,  
Bűnös vagyok!<sup>29</sup>

Az újabb kor zenei-retorikai alakzatairól szólva nem kerülhetjük meg Beethovent, akinél a szónokiasság a zenei stílus egyik legjellemzőbb vonása. Gyakran találkozunk nála olyan eljárásokkal, melyek a zenei-retorikai alakzatok közé sorolhatók.<sup>30</sup> Beethovennél emellett összefonódik az alakzatok továbbélésének két főtebb leírt esete: az önkéntelen egybeesés és a kapcsolódás a hagyományhoz (melytől Beethovent még nem választja el hosszú idő, hiszen 18 éves volt, mikor a kérdéssel foglalkozó utolsó írás – Forkel említett műve – megjelent). Vannak adatok, melyek tanúsítják, hogy Beethoven tudott egyet-mást az alakzatokról és a zene kapcsolatáról a retorikával.<sup>31</sup>

A régi hagyomány és a szónokiasság olyannyira közel állnak Beethovenhez, hogy ez nem csak polifon jellegű és vokális kompozícióiban mutatkozik meg, hanem (talán még inkább) az új szellemű hangszeres műfajokban, a szonátákban, szimfóniákban, ahol ez semmiképp sem jelentheti a régi eljárások egyszerű utánzását. Jellemző Beethoven retorikusságára az is, hogy jól megfér a szerző legmerészebb újításaival, a legszokatlanabb, különös kései művek világával is.

Végezetül meg kell jegyeznünk, hogy jelen írás nem léphet föl a témában a teljesség igényével. Valamennyi érintett pontot ki lehet egészíteni, tovább lehet fejleszteni. Bizonyos kapcsolódó kérdéseket egyáltalán nem tárgyalt

---

<sup>29</sup> Az itt idézett rész az orosz nyelvű változat szó szerinti fordítása. Babits Mihály ismert fordításában a részlet ismétlődő fordulatai a sorok végére esnek:

Ott születtem, hol nem kellett,  
Azt vettem el, kit nem lehet,  
S megöltem, akit nem szabad!

<sup>30</sup> Beethoven retorikai eljárásairól szólva Boleszlav Javorszkij megjegyzi, hogy a III. szimfónia gyászinduló tétele – „jellegzetesen retorikus temetési óda, szónokias álszerkezetekkel, emelkedettséggel, felkiáltásokkal” (ld. B. L. Javorszkij kézirat-hagyatékát, mely az Állami Központi Glinka Zenei Múzeumban – ГИММ – található letét gyanánt). Továbbá *Schenk E.* Zur musikalischen Rhetorik des „Fidelio”. Colloquium „Music and word”. Brno, 1973. [Az „ál-szerkezetek” a zenei álzárathoz hasonló hatású szónoki fordulatok lehetnek – a ford.]

<sup>31</sup> Ld. erről A. Schmitz szócikkét az MGG 4. kötetében (Kassel und Basel 1955, 177. o.) – Figuren musikalisch-rhetorische.

kimerítően.<sup>32</sup> De emlékeztessünk az ősi, maradandó érvényű bölcs mondásra: Quarendo invenientis<sup>33</sup> – keressetek és találtok.

\* \* \*

Megjelent *A zenetudomány problémái* (Проблемы музыкальной науки) tanulmány-gyűjtemény 3. kötetében, Moszkva, 1975, 345-378. o. Fordította Györffy István, a Pécsi Művészeti Gimnázium és szakközépiskola tanára 2014-16-ban.



**\*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**<sup>\*\*</sup> c. kiadvány I. kötetét.

---

<sup>32</sup> Különösen érdekes lenne végigkövetni, hogyan válnak a zenei-retorikai alakzatok általános eljárásokból egyéni jellegűekké és milyen formát öltenek ennek során pl. egy olyan mesternél, mint Schütz.

<sup>33</sup> Az „ősi mondás”, melyet Bach is odaír egyik rejtvénykánonja elé, bibliai eredetű: Máté 7. 7, Lukács 11. 9. Külön érdekesség, hogy ezt tartalmazza a Magyarországon talált legrégebb hexameter-sor, az egykori zalavári bazilika kapujának felirata (ma a zalaegerszegi Göcseji Múzeumban): Querens invento pulsans hic gaudet aperto. (A kereső talál és a zörgető örvend a megnyílásnak). A ford.

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 elsőként adta közre Sztjepan 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 felszólalt számos tudományos konferencián. Jóindulatú tanácsaival, rendszeres konzultációkkal nyugállományba vonulása után is segítette a múzeum munkatársait. Kollégái párját ritkítőan intelligens, finom modorú emberként és nagytehetségű zenetudósként őrzik szívükben Olga Ivanovna fénylő emlékét.

(Olga Ivanovna Zaharova nekrológját Györrfy 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...