

## Zeneelmélet a barokkban

A barokk hatalmas mennyiségű zenei írást hozott létre. A középkor kettős felosztásával szemben három csoportba oszthatjuk ezeket (Listenius, 1537):

- *Musica theoretica*, értekezések a hang és a zene természetéről, esztétikai értékelések a zene helyéről és szerepéről az egész emberi tudományban, metafizikai spekulációk a mindenség harmóniájáról:

**a/** a középkori scientia folytatása (konzervatív).

**b/** a korszak modern esztétikájának alapja: a természet utánzása. (*Sensus* és *ratio*, lelkiállapotok; Leibniz, Descartes);

**c/** ekkoriban kezdődik a hang fizikai szemlélete (felhangsor (Sauveur 1701), temperatúrák) és

**d/** a zenetörténet-írás, a korábbi korok iránti érdeklődés,

- *Musica poetica* (tágabb értelemben), vagy kompozíció-tan:

**a/** ellenpont (a konzervatív. koraiak: Sweelinck, Zacconi 1592, Morley 1597, Ravenscroft 1611, Coperario 1610, Crüger 1630, Parran 1636: mindegyikük főleg Zarlino nyomán. A legfontosabbak: Bontempi 1660, Bononcini 1673, Berardi 1681, Fux (a Palestrina-stílusgyakorlatok hagyományának kezdete) 1725);

**b/** generálbasszus (a haladó; kadenciális formulák és gyakori basszus-patternek; receptek arra, hogy hogyan kell őket összefűzni (com-positio); „összhangzattan” Rameauig (1722) nincs!) (forrásait lásd ott)

**c/** zenei retorika és figuratan (lásd alább)

- *Musica practica*, díszítési tankönyvek, ének- és hangszeriskolák

az alábbi három listában csak a korabarokk (1670-ig) időszakokkal foglalkozik; a nagybarokk részt a következő félévben tárgyaljuk

**a/** ének-iskolák, azaz a kottaolvasás alapjai (válogatás a fennmaradt több tucatnyi ilyen könyvből):

— Melchior Vulpius: *Musicae Compendium Latino germanicum* M. Heinrici Fabri (Jena, 1608)

— Andreas Ornithoparchus *his micrologus* (1517; John Dowland fordítása, London, 1609)

— Thomas Ravenscroft: *A briefe discourse* (London, 1613)

— Adam Gumpelzhaimer: *Compendium musicae latino-germanicum* (Trospergij, 1632)

— Sartorius: *Institutionum musicarum tractatio* (iskolai tankönyv, Hamburg, 1635)

**b/** nagy összefoglalók, bennük zeneelmélet, kottaolvasás, és információk hangszerekről és technikáról is:

— Pedro Cerone: *El melopeo y maestro* (Nápoly, 1613)

— Michael Praetorius: *Syntagma Musicum* (1614-19)

— Marin Mersenne: *Harmonie Universelle* (Párizs, 1636-37)

— Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (Róma, 1650)

**c/** hangszeriskolák (nagybarokkhoz, de még a 16. századhoz képest is képest meglepően szerény a lista):

— Thomas Robinson: *The Schoole of musicke* (1603) gamba, lant, pandora, ének-iskola

— Thomas Robinson: *New cithharren lessons* (1609) cittern-iskola

— Pietro Milioni és Lodovico Monte: *Vero e facil modo d'imparare a sonare ... la Chitara* (1647) gitár-iskola

— Fantini: *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frankfurt, 1638) az első és lényegében egyetlen trombitaiskola

— Christopher Simpson: *The Division-Violist* (1659) díszítési és improvizációs iskola, de leírja a gambajáték alapjait is.

— John Playford: *A brief introduction to the skill of musik* (London, 1662), egyre bővülő kötet, a sor vége: *An introduction to the skill of musick: in three books* (13. kiadás, Purcell kiegészítéseivel, London, 1697). Benne gamba- és hegedűiskola

## Zenei retorika

A zene és a retorika összehasonlítása az antikvitás óta gyakran felbukkan. Ám amíg az ókorban azt hangsúlyozták, hogy a zenei tudás jól jön a szónoknak, addig a 16. századtól kezdve a retorikát egyre többször állították modellként a zeneszerzés elé. A angol, francia, sőt olasz zeneelméleti források gyakran említik a retorikát, de ez csupán arra korlátozódik, hogy a korrekt prozódia, a szöveg formáját nagyjából követő zenei formára, és a zenének szöveghez hangolt érzelmi tartalmára intenek; a zene és a retorika kapcsolatának kidolgozott elmélete — a (szűkebb értelemben vett) *Musica poetica* — csak Németországban létezett. Nem alkotott új zenei rendszert, mint a *seconda prattica*, hanem a lutheránus, bibliamagyarázat-központú zeneesztétika szolgáltatába állította a matematikai és nyelvi-retorikai eszközöket. A lutheránus *Lateinschulék* humanista légköre, a *Kantor* sajátos szerepe, az új vallás igehirdetés-központúsága kitűnő talajt szolgáltatott ehhez. Már néhány 16. századi elméleti írásban fel-felbukkan néhány retorikai kifejezés (Stomius 1536, Galliculus 1538, Heyden 1540, Dressler 1563, stb), de rendszer igényével Burmeister lépett fel először (lásd alább).

A zenei retorika az ún. retorikai struktúrát alkalmazza a kompozíció folyamatára. Ebben legnagyobb szerepük a figurák alkalmazásának van.

### A HAGYOMÁNYOS RETORIKAI STRUKTÚRA:

<b>a/ INVENTIO</b> — a tárgy meghatározása, az odaillő információk egybegyűjtése, <b>benne a loci topici</b> — részterületek: nevek, definíciók, előzmények és következmények, hatások, egybevetések, kontrasztok
<b>b/ DISPOSITIO</b> — az anyag elrendezése <ol style="list-style-type: none"><li><b>i) exordium</b> — bevezetés</li><li><b>ii) narratio</b> — a tények ismertetése</li><li><b>iii) propositio (divisio)</b> — a mondanivaló fő pontjainak előrebocsátása</li><li><b>iv) confirmatio</b> — bizonyítás</li><li><b>v) confutatio (refutatio)</b> — cáfolat</li><li><b>vi) peroratio (conclusio)</b> — végkövetkeztetés</li></ol>
<b>c/ ELOCUTIO (Decoratio)</b> — a különféle ötletek szavakba és mondatokba öntése, egyéb, az érvelés nyomatékát növelő eszközök hozzáadása <b>a négy erény:</b> <ol style="list-style-type: none"><li><b>i) puritas, latinitas</b> — nyelvi helyesség</li><li><b>ii) perspicuitas</b> — világos érthetőség</li><li><b>iii) ornatus</b> — képekben gazdag nyelvezet, <b>benne retorikai figurák illetve tropusok</b> — különleges szóhasználatok, szórendek, vagy szerkezetek (szokatlan nyelvi konstrukció) ill. metaforikus kifejezések (bevett szavak szokatlan, újszerű jelentéssel); a mondanivaló felékesítésére, felerősítésére, megelevenítésére</li><li><b>iv) aptum, decorum</b> — a tartalomhoz illő forma</li></ol>
<b>d/ MEMORIA</b> — memorizálás
<b>e/ ACTIO, PRONUNCIATIO</b> — előadás; gesztusok és sajátos hanghordozás hozzáadásával

Kircher (→) vezette be az *inventio*, *dispositio* és *elocutio* fogalmát a zeneszerzésbe; mindhárom fogalmat a zene és a szöveg viszonyára alkalmazta: az *inventio* megfelelő zenei adaptációt keres a szöveg számára, a *dispositio* ellátja megfelelő és kellemes zenei kifejezéssel a szavakat, az *elocutio* pedig feldíszíti az egész kompozíciót figurákkal és tropusokkal. Mattheson (→) pedig a fenti rendszer egészét alkalmazta a zenére.

A német barokk (retorikai és zenei-retorikai írásaiban) alig foglalkozott a fenti táblázat d/ és e/ pontjaival; a dramatikus előadásnál fontosabb volt az ékesszóló konstrukció; inkább a szerzőnek kellett magára öltenie a retorikust, mint az előadónak.

• A **zenei-retorikai inventio** során először olyan témát vagy anyagot kell találnia a szerzőnek, mely alapja lehet a kívánt lelkiállapot ábrázolásának vagy felidézésének (Vogt (→) szerint jobb ötlet híján dobjunk patkószegeket a kottapapírra, vagy nyúljunk dobókockáért, netán borért). Ezután a lelkiállapotnak megfelelő hangnemet kell megtalálnia, majd a szöveg ritmusát és tartalmát egyaránt figyelembe vevő metrum és ritmus szükségesek. A szöveg-kifejezéshez kötött inventio így azonnal kapcsolatba kerül az elocutióval, hiszen a szavak jellegzetességei a hypotyposisokért (→) kiáltanak. A *locus topicusok* kontrasztot, háttérrel, fejlesztést kínálnak a zenei anyag számára. (l. pl. BWV 8)

- A **zenei-retorikai dispositio** lépéseinek vázlatos formája először Dresslernél, majd Burmeisternél (→) jelenik meg (*exordium, medium, finis*); utánuk leggyakrabban a fugákra alkalmazták. A teljes rendszert csak Mattheson fejtette ki: az *exordium* bevezeti a kompozíciót (pl. prelúdium a fuga elé, vagy bevezető ritornell egy ária előtt), felkelti a hallgatóság figyelmét. A *narratio* előhozza a kompozíció szándékát és természetét (pl. az énekszólam belépése egy áriában; de ez a szakasz el is maradhat, vagy beolvadhat a propositióba). A propositio mutatja a kompozíció fő tartalmát és szándékát; a *confutatio* evvel kontrasztál, erőteljes eszközök, kromatika, késleltetések alkalmazásával élve, a *confirmatio* pedig a propositio anyagait variálja és ismétli. A *peroratio* lezárja a következtetéseket és befejezi a darabot, esetleg visszautalhat a legelejére.

- A **zenei-retorikai elocutio: a figura-tan**. A zene és retorika viszonya leggyakrabban és legkidolgozottabban a figuratanban jelentkezett. Bár a retorika nyelvi és gondolati figurái a közegek eltérő volta miatt erősen eltérnek a zeneiektől, céljaik, az expresszivitás fokozása mégis összekapcsolja őket. A zenei figurák a 17. század elején főleg a szokásostól eltérő fordulatokat jelentették, a barokk végén pedig inkább az érzelem-felkeltő hatásukra került a hangsúly (hasonlóan változott a retorikai figurák helyzete is a német barokkban: a retorika egy latin diszciplínából a német nyelv és az érzelmek viszonyának a fő vizsgálati terepe lett).

## A zenei-retorikai források

- Joachim **Burmeister** (1564–1629) Lüneburgban született, a rostocki egyetemre járt, jogi doktorátust szerzett Rostock főtemplomának kántora és a Gymnasium latintanára volt haláláig. Három értekezésében (*Hyponmematum musicæ poeticæ* Rostock 1599, *Musica autoschediastiche* Rostock 1601, *Musica poetica* Rostock 1606) ő alkalmazott először rendszerezett retorikai alapfogalmakat a zenei analízisre és kompozíciótanra, és egy olyan terminológiát alakított ki, mely meghatározó lett az egész német barokk zeneelméletre. Kiindulása minden esetben a zenei jelenség volt, ahhoz keresett (gyakran a retorikában kissé eltérő jelentésű) retorikai fogalmakat. Clemens non Papa ill. elsősorban Lassus művei közül (pl. *In me transierunt*, melyet teljes egészében kielemezett) vette fő példáit.

- Johannes **Nucius** (c.1556–1620) sziléziai származású, fiatal éveiben a görllitzi lutheránus kántor zeneszerzés-tanítványa volt, majd ciszterci szerzetes lett. Több mint 100 jó motettát publikált két kötetben (1591 és 1609), és egy zenei-retorikai értekezést (*Musices poeticæ* Niesse, 1613), mely a zenei-retorikai figurák koncepciójának fejlődésében fontos állomás lett. Burmeisterrel szemben ő a retorikai figuratan zenei analógiáját akarta megteremteni.

- Joachim **Thuringus** (????–????), zeneelmélész, humanista bölcse és teológus Burmeister és Nucius ismeretében írta meg értekezését (*Opusculum bipartitum* Berlin, 1624), melyben a figurák rendszerét kibővíti, néhánynak új nevet ad. Legfontosabb újítása a *pausa* fogalmának bevezetése.

- Athanasius **Kircher** (1601–1680) német jezsuita teológus, matematikus, zenetudós és polihisztor. 1629-től a würzburgi egyetem matematika-, filozófia- és orientalisztika-, 1633-tól a római jezsuita *Collegio Romano* matematika-, fizika- és orientalisztika-professzora. Fő zenei műve, a *Musurgia universalis* (Roma, 1650), mely az egész korabeli és korábbi nyugati és keleti zene gyakorlatát és elméletét kívánta összefoglalni, kulcs-műve a 17. századi zenetudomány; szinte minden későbbi német elmélet-író hivatkozik rá. Mint matematikus, erősen beépítette a pythagoreus-középkori kozmológiai spekulációkat, mint természettudós, nyomon követte a lélekkel és szenvedélyekkel foglalkozó korabeli kutatásokat; így bár nem tartozik a lutheránus vonalba, mégis a figuratan fontos dokumentuma e hatalmas opusz két fejezete. Kircher nem a retorikából kölcsönzött fogalmakkal végigvitt



P. ATHANASIVS KIRCHERVS FVLDEN-  
SIS Societ. Iesu Anno ætatis L.III.

Honoris et observantie ego sculpsit et D.D. C. Bloemart Romæ 2. Maij A. 1655.

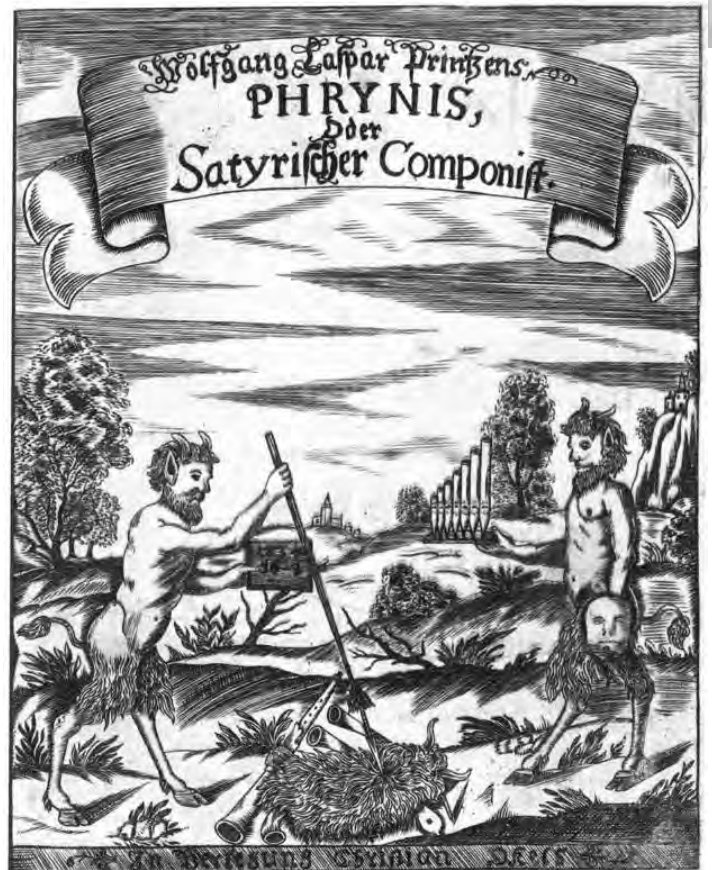
zenei analízist (Burmeister), sem nem a figuráknak a kompozíciót könnyeddé és változatosabbá tevő hasznosságát (Nucius és Thuringus), hanem kifejező erejüket állítja középpontba. Ugyan a korabeli olasz miliőben anakronisztikus figurának tűnik, de nem marad érintetlen a modern olasz zenétől, elemez ilyen műveket is.

- Elias **Walther** 1664-es disszertációja mutatja, hogy egy korabeli fiatal tudós hogyan tette magáévá a figurát.

- Cristoph **Bernard** (1628–1692) Pomeraniában született, 1649-től a drezdai udvarnál működött énekesként Schütz keze alatt, majd 1655-től átvette Schütz pozícióját. kétszer is járt Itáliában, és állítólag Carissiminál is tanult. Később Hamburgban, végül ismét Drezdában működött. Írásai (*Von der Singe-kunst; Tractatus compositionis augmentatus, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* c. 1660) életében nem jelentek meg nyomtatásban, de széles körben elterjedtek, és sok későbbi tekintély (pl. J. G. Walther és Mattheson) is hivatkozik rájuk. Míg Burmeister, Nucius és Thuringus az *ornatus*ban, Kircher az affekciók kifejezésében, addig Bernard a diszsonanciák bevezetésében és kezelésében látja a figurát értelmét. Ő az első, aki tisztán hangszeres zenére is alkalmazza. Nála születik meg a német barokknak a három stílust (egyházi, kamara, színházi) átfogó egysége.

- Wolfgang Caspar **Printz** (1641–1717), fontos komponista, elméletíró, zenetörténész. Lutheránus teológiát tanult, majd a helyi (Vohenstrauß) arisztokrácia rekatolizálása után csak a zenének élt. 1662-ben Itáliában találkozott Kircherrel, majd Németországba visszatérve Sorau-ban telepedett le. Írásai inkább az előadással mintsem a kompozícióval foglalkoznak. A zeneszerzőt inkább szakácshoz, nem pedig szónokhoz hasonlítja. *Phrynus Mytilenæus, oder Satyrischer Componist* (3 rész, Drezda, Lipcse, Quedlinburg 1676–79) című művében csak dallami szempontból, egyszerű példák illusztrálja a figurát (ez a divatos, akkori modern olasz dallam-központúságnak is megfelel; elmozdulás a hagyományosan konzervatív német elméletben) különválasztja a díszítő jellegű melodikus figurákat és az expresszív-retorikusakat. Számos díszítő jellegű, a későbbi teoretikusoknál is szereplő díszítő-figurát ő vezetett be.

- Johann Georg **Ahle** (1651–1706), mühlhauseni orgonista (a fiatal Bach elődje e pozícióban), babérkoszorús költő, megbecsült zeneszerző egy négyrészes, évszakonként elnevezett zeneelméleti-zenetörténeti munkát publikált. A második kötetben (*Sommer-Gespräche Mühlhausen 1695/6*) fejti ki figurátánál humoros dialógus formájában. Nézetei egyedülállóak: szerinte a komponistának először gondosan elemeznie kell szövegét nem csak formai, hanem teljes mélységében retorikai szempontok szerint is, majd minden egyes retorikai figurának meg kell találnia a zenei megfelelőjét. S ugyan szinte valamennyi addig ismert zenei-



retorikai figurát tárgyalja, zenei példát egyáltalán nem hoz, csak a szöveg módosításával demonstrálja azokat.

- Tomáš Baltazar **Janovka** (1669–1741) a prágai Tyn-templom orgonistája és lexikonszerkesztő. Egyetlen publikált műve a *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prága, 1701), egy zenei lexikon (melyből Bachnak is volt egy példánya), mely definícióit — közte a figuratanra vonatkozókat is — teljes egészében Kircher *Musurgiájából* meríti, néhol pontosítva azokat.

- Mauritius Johann **Vogt** (1669–1730) Bajorországban született, a prágai Károly-egyetemen (lehet, hogy itt Janovkával is találkozott), majd Itáliában és Németországban tanult, s később ciszterci szerzetesként kolostorának orgonistája, komponistája, zeneigazgatója lett. Összefoglaló zeneelméleti munkájában (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ* Prága 1719) — mely az orgonaépítéstől a gregoriánig és történeti és spekulatív elmélkedésektől a polifon komponálásig mindennel foglalkozik — három fejezetet szentelt a figuratanoknak. Megkülönbözteti az egyszerű és bonyolultabb díszítéseket megnevező (*figuræ simlices* és *figuræ compositæ*; neveiket főleg olaszul adja meg) és a zenei képek megjelenítésével foglalkozó (*figuræ ideales*; ezekre csak görög neveket ad meg, kb. felüket ő használja először) figurákat. Többször hangsúlyozza, hogy a figurák nem csupán reflektálnak a szövegre, hanem a szavakkal együtt elevenen és képszerűen meg kell hogy jelenítsék a szöveg „ideáját”.

- Johann Gottfried **Walter** (1684–1748), Bach unokatestvére és Werckmeister jó barátja, Erfurtban jogot tanult, majd teljes életét a zenének szentelte: kiváló orgonista és zeneszerző volt, e mellett jelentős elméletíró és lexikonszerkesztő. Tanulmányozta a kor legfontosabb elméleti írásait. Két művében is foglalkozik figuratanal: a Weimarban kollégaként Bachhal töltött évek alatt írt *Præcepta der musicalischen Composition* (1708, kiadatlan)-ban és a *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec* (Lipcse, 1732)-ben. Az előbbi lényegében a 17. századi kompozíciós- és figuratanok summázata, főleg Bernard és Kircher nyomán; az utóbbi (amúgy az első átfogó német nyelvű zenei szótár) az összes zenei kifejezést, köztük a zenei-retorikai figurák neveit is, abc-sorrendben hozza, és a lehető legrövidebben magyarázza. Így a definíciókban néha egymásnak ellentmondó fogalmakat kellett egymás mellé tennie, illetve több címszóhoz ugyanazt a meghatározást írnia.



- Johann **Mattheson** (1681–1764) — hamburgi operaénekes, karmester, templomi zenész, zenekritikus, elméletíró, az angol követ titkára, Händel, C. P. E. Bach és Telemann közeli barátja — nyolc opera, huszonhat oratórium és passió, s további kisebb mű mellett több mint két tucat könyvet ill. cikket is írt. Közülük legfontosabb a *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), egy hatalmas, háromrészes (I. alapvető elméleti és történeti ismeretek, II. a dallam komponálása, III. ellenpont) enciklopédia. Mattheson már a felvilágosodás szellemi áramlatába tartozik: a zenét inkább a természetből, mintsem a matematikából eredezteti; a gyakorlati megfigyeléseket és a racionalitást a spekuláció elé helyezi; az objektív affekciók helyett a szubjektív érzelmre, az ellenpont helyett a dallamra fekteti a hangsúlyt. Elmagyarázza a retorikai folyamatot, ennek mintájára írja le a komponálást, majd ismerteti a figurákat. A divatos „érzelmes stílus”-nak megfelelően a dallamból indul ki, és jóval nagyobb jelentőséget tulajdonít az előadónak, mint a korábbi teoretikusok. Megkülönböztet szó- és mondat-figurákat, és elkülöníti a manírokat. Nézete szerint a zene és a retorika célja közös, ezért módszertanuk, szerkezeti elveik és kifejezésmódjuk is közös kell hogy legyen. Jóllehet ezeket korábban fektette le és rendszerezte a retorika, nyilvánvalóan érvényesek a zenére is, legyen szó megfontolt komponistáról vagy természetes tehetséggel megáldott előadóról.

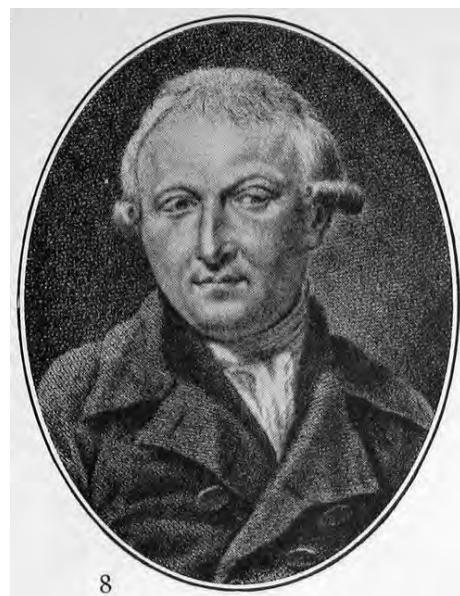


- Meinrad **Spieß** (1683–1761) bajor zeneszerző és teoretikus, bencés pap, az irsee-i apátság zeneigazgatója. *Tractatus musicus* (Augsburg, 1745) c. kompozíciós értekezése eklektikus mű: Kirchertől Vogton keresztül Matthesonig sok szerzőt idéz, a zenét a középkori rendszer szerint a matematikához sorolja, ugyanakkor nyitott az új stílus felé, mely a műveket könnyednek, világosnak, folyékonynak és elbűvölőnek szeretné látni. Ugyan leírja a darabok hagyományos retorikai szerkezetét (*inventio, dispositio, elaboratio*), de a régebbi felfogással

ellentétben a konkrét szöveg-kifejező figurák alkalmazását látja a legfontosabbnak, szerepüket pedig nem taglalja túl mélyen, mindössze annyit ír, hogy „nem kis örömet” okoznak a hallgatónak.

• Johann Adolf **Scheibe** (1708–1776) félbehagyta lipcsei egyetemi tanulmányait, és magánúton tanult zenét. Írt egy életében kiadatlan zeneszerzési értekezést (*Compendium musices theoretico-practicum...* c.1730), és 1736-ban Telemann támogatásával, Matthesont követve egy zenekritikai lapot indított (*Der critische Musikus*), melyben egy — a lipcsei retorika-professzor, Gottsched poétikai retorikáján alapuló, retorikai elveket modellező — zenei figurátant is publikált. A figurák neveit németül is megadja, és sok olyan figurát használ, amelyeknek nincs igazán jó zenei párhuzama. Elsősorban a hangszeres zenével foglalkozik, példáit is főleg onnan veszi. Leírja, hogy ugyan a hangszeres zene és a zenei retorikai figurák is a vokális zenéből származnak, de ez nem jelenti azt, hogy a hangszeres zenében felbukkanva valami elrejtett mögöttes szöveg után kéne nyomoznunk, pl. a kétség figurája hangszeres zenében egyszerűen a kétség érzelmét, és nem valami konkrét dologban való kételkedés gondolatát hivatott felkelteni. Leírja a díszítés kifejezés-fokozó erejét (különösen sok példát idéz Bachtól), és a zenei retorikusok között egyedülálló módon a szavak és díszítések természetestől eltérő, szimbolikus használatának erejét hangsúlyozza. Esztétikája már Matthesonéhoz hasonlóan a felvilágosodást tükrözi, és a sok Bachra való hivatkozás dacára inkább C. P. E. Bach, Sammartini vagy Stamitz stílusának felel meg.

• Johann Nikolaus **Forkel** (1749–1818) göttingeni jog-, filozófia-, filológia-, és matematika-tanulmányok után az egyetem zeneigazgatója lett, később tiszteletbeli doktori címet kapott. Ő indította el a 19.századi Bach-reneszánszt Bach-életrajzával, és ő rakta le a mai, akadémiai zene-tudomány alapjait a jó háromezer itemet számláló zenetudományi bibliográfiájával (*Allgemeine lotteratur der Musik* Lipcse, 1792). Már abban a korban élt, amelyik az egyéniséget fontosabbnak tekintette a közösségnél, így a lelkiállapotok objektivitására épülő barokk zenei retorika talaját vesztette. Ennek ellenére úgy érezte, hogy csak az ő korára érkezett el az idő a zenei retorika számára. *Allgemeine Geschichtéjében* (1788) teljesen új kategóriákban rajzolja újra zenélés folyamatát és a retorikai folyamatnak a zenélésben való megjelenését, a figurákat pedig teljesen a romantikus, szubjektív érzelmesség világára alkalmazza. Nézetei — melyek igen távol esnek már a barokk koncepciótól — folytatás nélkül maradtak.



### A zenei-retorikai figurák

A retorikai figurák: különleges szóhasználatok, szórendek, vagy szerkezetek — szokatlan nyelvi konstrukciók „a megkopott hétköznapi nyelv irritációjának kiküszöbölésére, a szónoklat nemesebbé, elegánsabbá, erősebbé és szebbé tételére, beszédünk és írásunk megerősítése szokatlan módon” (Susenbrotus). A figurák kifejezik a lelkiállapotokat, de nem azonosak azokkal!

Az alábbi gyűjtemény (forrás: Bartel: *Musica Poetica*, Appendix 2) az összes szerző összes figuráját idézi, D. Bartel csoportosításában (1998). Mivel a zenei retorika a fentiek értelmében nem tekinthető egységes rendszernek, ezért e listában különböző súlyú, terjedelmű, részletezettségű fogalmak kerültek halmaz-szerűen egymás mellé.

#### a/ dallami ismétlések

- *Anadiplosis*: egy frázis végének megismétlése a következő elején
- *Anaphora, Repetitio*: 1. ismétlődő basszus-dallam, ground 2. egy nyitó-frázis v. motívum ismétlése a következő passzázsokban 3. ismétlés általában
- *Auxesis, Incrementum*: lépésenként emelkedő passzázs ismétlése
- *Climax, Gradatio*: 1. szekvencia az egyik szólamban 2. párhuzamosan mozgó két szólam 3. emelkedés hangban és magasságban, az intenzitás növekedése
- *Complexio, Comexus, Symploce*: olyan passzázs, amelyik a nyitó-frázisát megismétli konklúzióként
- *Epanadiplosis, Reduplicatio*: egy frázis vagy passzázs elejének a megismétlése a végén

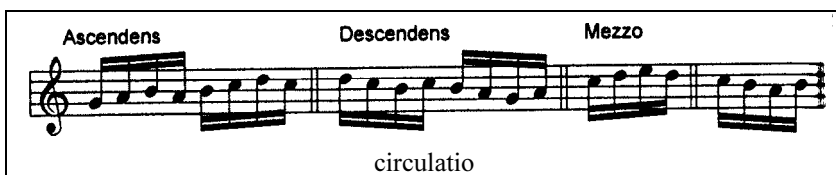
- *Epanalepsis, Resumptio*: 1. egy kifejezés gyakori használata 2. egy frázis vagy passzázs elejének a megismétlése a végén
- *Epanodos, Regressio, Reditus*: egy frázis megismétlése visszafelé
- *Epiphora, Epistrophe, Homoiototon*: egy frázis konklúziójának megismétlése a következő végén
- *Epizeuxis*: azonnali emfaticus ismétlése egy szónak, hangnak, motívumnak vagy frázisnak
- *Mimezis, Ethoponia, Imitatio*: egy téma inkább közeli mint azonos ismétlése más hangmagasságon
- *Palilogia*: egy téma ismétlése vagy különböző szólamokban más magasságon, vagy ugyanabban a szólamban azonos magasságon
- *Polyptoton*: egy dallamfordulat ismétlése más magasságban
- *Polysyndeton*: egy *emphasis* (→) vagy *accentus* (→) ismétlése azonos szólamban
- *Synonymia*: egy zenei gondolat ismétlése megváltoztatott formában

## b/ a harmóniai ismétlés figurái, fuga-figurák

- *Anadiplosis*: egy *mimesis* (→) ismétlése
- *Analepsis*: egy *noema* (→) ismétlése azonos magasságban
- *Anaploce*: egy *noema* (→) megismétlése, különösen kórusok között egy többkórusos darabban
- *Fuga*: kompozíciós eljárás, ahol a fő szólamot imitálja a többi
- *Hypallage, Antimetabole, Antistrophe*: a fuga-téma tükör-fordítása
- *Metalepsis, Transumptio*: egy *fuga* (→) kétrészes témával, ahol a részek váltakoznak a kompozícióban
- *Mimesis*: egy *noema* (→) ismétlése más magasságon
- *Parembolē, Interjectio*: valamelyik fő-szólammal párhuzamban mozgó harmóniai töltőszólam fugában
- *Paronomasia*: egy passzázs ismétlése bizonyos hozzáadásokkal vagy változtatásokkal a nagyobb beleélés kedvéért
- *Repercussio*: 1. tonális válasz megváltozott hangköze 2. tonális, megfordított, vagy megváltoztatott fuga-válasz

## c/ ábrázoló és szófestő figurák

- *Anabasis, Ascensus*: emelkedő passzázs, emelkedés, fennkölt kép v. érzelm kifejezésére
- *Antithesis, Antitheton, Contrapositum*: ellentétes érzelmek, harmóniak, tematikus anyag zenei kifejezése
- *Assimilatio, Homoiosis*: a szöveg által használt kép zenei megjelenítése
- *Catabasis, Descensus*: ereszkedő passzázs, leszállás, süllyedés; alantas, vagy negatív képek vagy érzelmek ábrázolására
- *Circulatio, Circulo, Kyklosis*: többnyire nyolc hangból álló körkörös ill. szinusz-hullám alakú mozgás
- *Dubitatio*: szándékosan kétértelmű ritmus vagy harmóniai folyamat kétség kifejezésére
- *Emphasis*: a szöveg jelentését hangsúlyozó vagy kiemelő passzázs
- *Exclamatio, Ecphonesis*: zenei felkiáltás, gyakran a szöveg egy felkiáltásához társítva
- *Fuga in alio sensu*: fugát alkalmazó zenei passzázs vadászat vagy menekülés élénk ábrázolására
- *Hypotyposis, Prosopopoeia*: a kísérő szöveg egy képének eleven zenei ábrázolása
- *Interrogatio*: zenei kérdés különféle eszközökkel megjelenítve: szünettel, a dallamvég felemelésével, fríg zárlattal
- *Metabasis, Transgressio*: szólamkeresztezés
- *Noema*: homofon szakasz, nyomatékosításra
- *Parenthesis*: a szövegben szereplő zárójel zenei megjelenítése
- *Pathopoeia*: szenvedélyt kelteni akaró passzázs: kromatika, stb.



## d/ a diszsonancia és rendellenesség figurái

- *Antistaechon*: egy várt konzonancia helyén lévő diszsonancia, többnyire a dallam helyben maradása idézi fel, miközben a basszus harmóniaváltást végez
- *Apocope*: elhagyott vagy megrövidített záróhang az egyik szólamban
- *Apotomia*: egy félhang enharmonikus átírása
- *Asyndeton*: a szöveg egy helyénvaló kötőszavának elhagyása
- *Cadentia duriscula*: diszsonancia egy zárlat utolsó előtti-előtti hangján
- *Congeries*, *Synathroismus*: tökéletes és tökéletlen konzonanciák összetétele, mint pl. az alaphelyzetű hármashangzat
- *Consonantiae impropriae*: hamis konzonanciák, pl. bizonyos kvartok, szűk és bő kvint, bő szekund, szűk szeptim
- *Ellypsis*, *Synecdoche*: 1. egy várt konzonancia kihagyása 2. váratlan megszakítás
- *Extensio*: egy diszsonancia meghosszabbítása
- *Faux Bourdon*, *Catachresis*, *Simul procedentia*: párhuzamos szextakkordokban mozgó passzázs
- *Heterolepsis*: egy szólambefurakodása a másik hangterjedelmébe
- *Hyperbaton*: egy frázis egyes hangjainak máshová helyezése
- *Hyperbole*, *Hypobole*: egy modus ambitusának átlépése
- *Inchoatio imperfecta*: a dallam kezdő konzonanciájának elhagyása (a continuo-kidolgozásnak azért be kell játszania!)
- *Longinqua distantia*: duodecimánál nagyobb távolság két szomszédos szólamban
- *Mora*: egy syncopatio emelkedő feloldása ott, ahol ereszkedőt várnánk
- *Multiplicatio*: egy hosszabb diszsonáns hang felbontása két vagy több rövidebbre
- *Mutatio toni*: egy modus szabálytalan alterációja
- *Parrhesia*, *Licentia*: diszsonancia súlytalan helyre besúrva, pl. keresztállás v. tritonus
- *Passus durisculus*: emelkedő v. süllyedő kromatika
- *Pleonasmus*: 1. átmenő diszsonancia meghosszabbítása késleltetéssel 2. négy szólambú, megharmonizált (gregorián) ének, esetleg falso bordone
- *Prolongatio*: a megelőző konzonanciánál hosszabb átmenő diszsonancia vagy késleltetés
- *Retardatio*: meghosszabbított vagy felfelé oldott késleltetés
- *Saltus durisculus*: diszsonáns ugrás
- *Synaeresis*: 1. késleltetés v. szinkópálás 2. két szótag hangonként vagy 2 hang szótagonként
- *Syncopatio*, *Ligatura*: késleltetés, akár okoz, akár nem okoz diszsonanciát
- *Transitus*, *Celeritas*, *Commissura*, *Deminutio*, *Symblema*: diszsonáns átmenet két konzonancia között, súlyos vagy súlytalan helyen

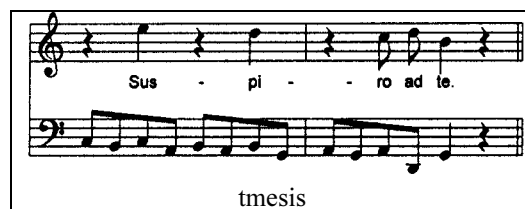


## e/ a megszakítás és szünet figurái

- *Abruptio*: hirtelen és váratlan szünet
- *Aposiopesis*, *Reticentia*: szünet néhány vagy az összes szólamban, generálpauza
- *Ellipsis*, *Synecdoche*: 1. egy várt konzonancia kihagyása 2. váratlan megszakítás
- *Homoiototon*: generálpauza frázis közepén
- *Homoioteleuton*: generálpauza egy kadencia után

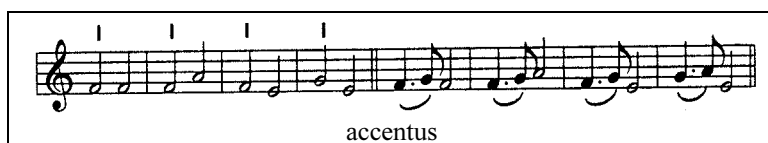


- *Pausa*: szünet
- *Suspiratio*, *Stenasmus*: sóhaj kifejezése szünettel
- *Tmesis*, *Sectio*: egy dallam szünetekkel való megszakítása vagy széttördelése



### f/ a dallami és harmóniai díszítés figurái

- *Accentus*, *Superjectio*: alsó v. felső váltóhang hozzáfűzése a hanghoz, vagy esetleg elé (az előadó által improvizálva)



- *Accacciatura*: azonnal feloldódó diszsonáns hang egy akkordban

- *Anticipatio*, *Præsumptio*, *Prolepsis*: egy szomszédos hang hozzáfűzése egy fő hanghoz, mely előlegezi a következő harmónia egy hangját

- *Bombus*, *Bombi*, *Bombilans*: négy azonos hang gyors egymásutánban
- *Corta*: háromhangos figura, ahol az egyik hang időtartama megegyezik a másik kettő összegével
- *Gropo*: négyhangos, ív-formájú motívum, ahol az első és harmadik hang azonos
- *Messanza*, *Misticanza*: négy lépő vagy ugró rövid hang sorozata
- *Ribattuta*, *Tenuta*: egy megnyújtott trilla pontozott ritmusban, egy megnyújtott hang díszítésére
- *Salti composti*: négy hangos figura három konzonáns ugrásból
- *Salto semplice*: konzonáns ugrás
- *Subsumptio*, *Quesitio notæ*, *Cercar della nota*: az alsó váltóhang különféle hozzáadása
- *Tirata*: gyors skálázó mozgás, legalább kvart terjedelemben
- *Tremolo*, *Trillo*: 1. vibrato 2. egy hang gyors ismételtetése 3. a mai értelemben vett trilla
- *Variatio*, *Coloratura*, *Diminutio*, *Passagio*: egy dallam díszítése

### g/ egyéb figurák

- *Diminutio*, *Meiosis*: 1. hosszú hangok felbontása kisebbekre 2. egy téma átírása rövidebb hangértékekkel
- *Distributio*: zenei-retorikai folyamat, ahol egy téma egyes motívumai fejlődnek a következő anyag belépése előtt
- *Paragoge*, *Manubrium*, *Supplementum*: kadencia vagy Coda kitarított pedálhang felett egy kompozíció végén
- *Schematoides*: egy előző passzázs átalakítása eltérő szöveg-aláalakással, diminuálással vagy augmentációval
- *Suspensio*: Egy mű fő témájának késleltetett megszólaltatása

## rhythmopoeia

### „Zenei humanizmus”

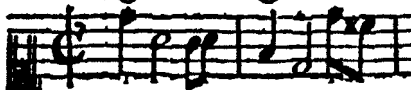
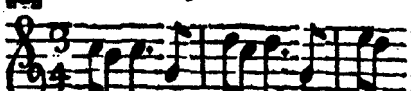
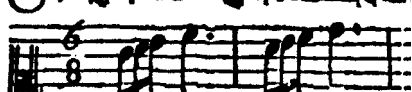
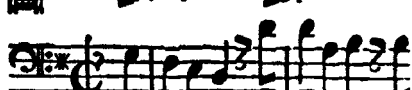
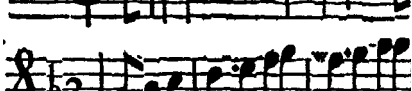
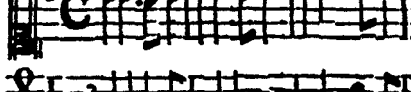
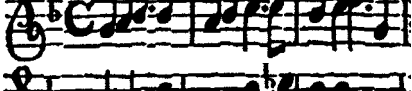
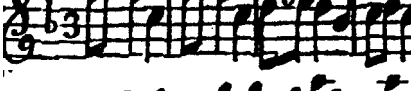
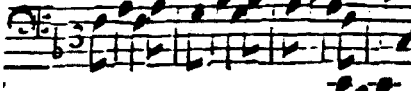
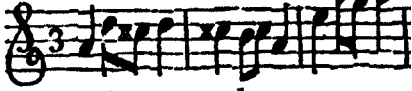

Aristoxenus (kb. 330 Kr.e) elmélete szerint a *rhythmus* úgy viszonyul a *rhythmizomenon*hoz, mint a terv a kész tárgyhoz. a *rhythmizomenon* a *rhythmus*nak alávett anyag, és pedig három féle: zene, költészet és tánc. A *rhythmopoeia* a *rhythmus* megvalósulása a *rhythmizomenon*on: így lesz a hangközök rendezetlen világából dallam, a beszédből költészet, a köznapi mozgásból tánc.

A zenei (sőt, a tánc-) ritmus verslábakban való felfogása az antikvitás óta élő hagyomány. Sőt ott is felbukkan a zenében, ahol a ritmust nem közvetlenül a szöveg határozza meg (lásd pl. a 12. századi Notre Dame-iskola modális kottairását, előző félév) Ennek a hagyománynak az utolsó nagy korszaka a 17-18. század. A barokk *rhythmopoeia* közvetlen előzménye a francia reneszánsz *airek vers mesurée*-je, mely humanista (= antik műveltségen alapuló) szemlélettől vezetve, antik szövegek megzenésítéséből kiindulva az időmértékes verselésre csupaszított, kizárólag a hosszú és rövid szótagok meghatározta ritmust használt (Claude le Jeune, Maudit, Caurroy és mások chansonjai). A *rhythmopoeia* rendszeres kifejtése és mindenfajta zenére való alkalmazása

francia elméletírók (Tyard, Mersenne) mellett elsősorban a német *musica poetica* alapműveiben történt. Jelentőségét a *musica speculativa* szempontjából a zene—költészet—tánc egységének felmutatása adja. A modern, hangsúlyos-hangsúlytalan szótagokra épülő nyelvekkel illetve a metrikus mozgásformákkal az elmélet nem volt összeegyeztethető, így a 18. század közepén eltűnt. A figura-tanhoz hasonlóan a barokk rhythmopoeiát sem tekinthetjük egységes rendszernek: az egyes elméletírók erősen különböző terjedelemben tárgyalták a verslábakat, alkalmazásukról eltérő nézeteket vallottak.

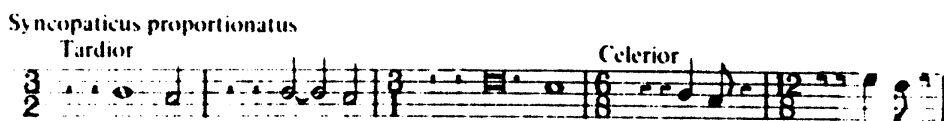
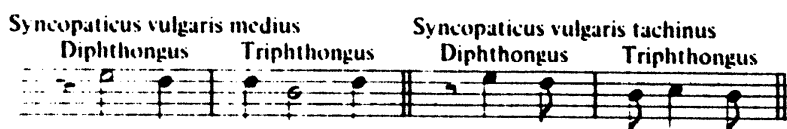
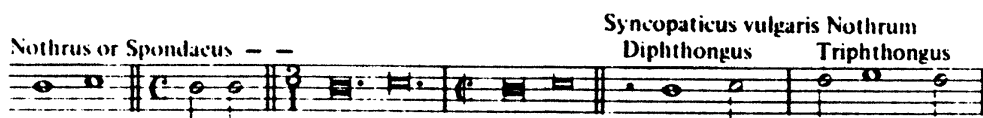
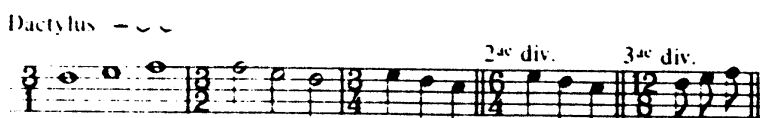
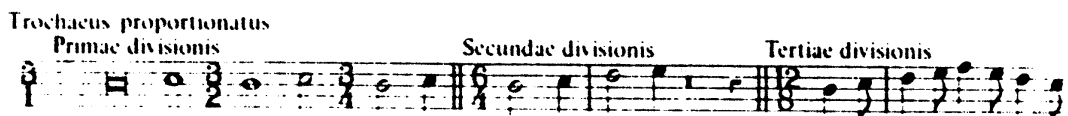
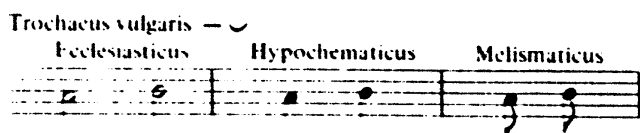
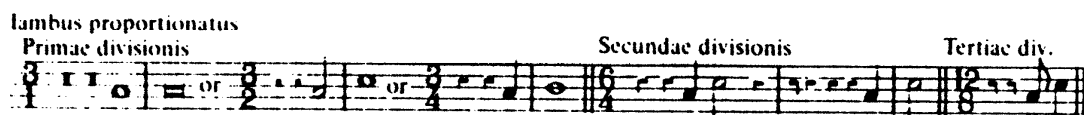
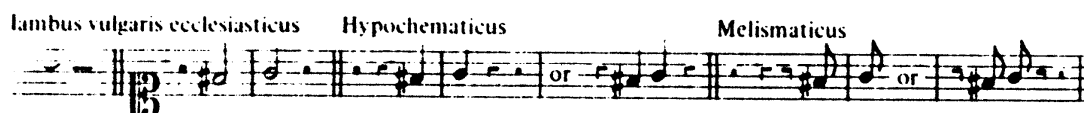
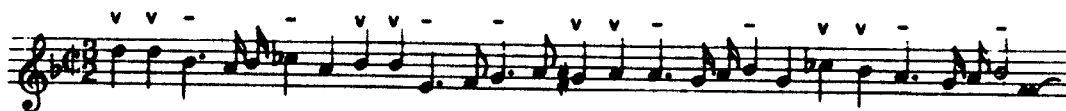
## A verslábak

név / alak	Mattheson példái
<b>kétszótagos verslábak (4=2<sup>2</sup> db)</b>	
1. spondeus — —	
2. pyrrichius U U	
3. jambus U —	
4. trochæus v. chorius — U	
<b>háromszótagos verslábak (8=2<sup>3</sup> db)</b>	
5. daktilus — U U	
v.	
6. anapestus U U —	
7. molossus — — —	
8. tribrachus U U U	
9. bacchius U — —	
10. amphimacrus v. creticus — U —	
11. amphibrachus v. scolion U — U	
12. palimbacchius — — U	

<b>négyszótagos verslábak (16=2<sup>4</sup> db)</b>	
13. pæon primus — U U U	
14. pæon secundus U — U U	
15. pæon tertius U U — U	
16. pæon quartus U U U —	
17. epitritus primus U — — —	
18. epitritus secundus — U — —	
19. epitritus tertius — — U —	
20. epitritus quartus — — — U	
21. ionicus a maiore — — U U	
22. ionicus a minore U U — —	
23. antispastus U — — U	
24. choriambus — U U —	
25. proceleumaticus U U U U	
26. ditrochæus — U — U	
[27. diambus U — U — ]	
[28. dispondeus — — — — ]	

- A verslábak elhelyezkedésének általában nincs köze a metrikus rend hangsúlyaihoz. Néhány szerző felveti a metrumba-illesztés kérdését, de nincs egységes álláspont (Matthesonnál pl. a iambus rövid hangja súlyra, Pritznél felütésre kerül), és a szerzők példái is igen gyakran ellentmondásban vannak az elméletükkel.
- Galilei és Tyard elmélete szerint a hosszú szótagnak mindig kétszer olyan hosszúnak kell lennie, mint a rövidnek, ezzel szemben Mersenne és Salinas szerint szabadabban kezelhető a hangok hosszúsága.
- Mersenne szerint az epitritusok hasonlítanak a kvartra: 3:4 vagy 4:3, a pæonok a kvintre (2:3 v. 3:2), a trochæus és a iambus az oktávra (1:2), a spondeus az unisonora.

A verslábak nála ütem-szerű ritmikai egységeket képeznek a menzurális notációval leírt tánczenében, pl. a kis ionicus az alábbi bransle-ban:



Rhythmopoeia W. C. Pritznél

## Rhythmopoeia és emóció

**a/** Mersenne szerint az egyenletes ritmus nyugalmat és békességet idéz, a magánnyal és pihenéssel áll kapcsolatban. Ezért az ilyen zenéhez dór hangnem és spondaikus ritmus tartozik, ahol a felütés olyan hosszú, mint a súlyos hang, ezért páros metrumú. örvénylő szenvedélyhez viszont fríg módusz kell, hármas lüktetéssel, ahol a felütés fele olyan hosszú, mint a súlyos hang, vagy fordítva; különösen a iambikus ritmus alkalmas e célra, amit a költők a tragédiákhoz használtak.

**b/** Vossius szerint minden affekció kifejezhető a különféle mozgásformákkal: a fényes és pergő mozgás, mint pl. a szatírok tánca *pyrrichius* és *tribrachus*; a súlyos és lassú a *spondeus* és *molossus*; a lágy és gyengéd a *trochæus* vagy *amphibrachus* alkalmazásával írható le. A *iambus* lázas és indulatos, az *anapestus* hasonlóan, haragos és harcias; derűs és örömteli zenéhez *daktilus*, keményhez és nyershez *antispastus* tartozik. Dühöngéshez és örülséghez az *anapestus*-nál talán még jobb a *negyedik pæon*.

**c/** Mattheson az általa ismertetett 26-ból mindössze 11 verslábhoz fűz érzelmi kommentárt: a *spondeus* és *molossus* súlyos és komoly, nehézséget és fáradtságot fejez ki; a *daktilus* közönséges ritmus, mely határozottságot vagy akár tréfát is kifejezhet, a tempó függvényében. A *bacchius* a bor-isten Bacchusról kapta a nevét, tántorgó és bicegő, mint Bacchus áldozatai. Az *anapestus* a gúnyos és szatirikus költészetből veszi a nevét, örömteli és különleges dallamokban sokkal hatásosabb, mint a daktilus. A *trocheus* v. *choreus* a futásról ill. táncolásról kapta neveit; nem sok keménység vagy szarkazmus van benne. A *pæon* neve a *παεων* = hymnus szóból származik, dicsőítésre alkalmas, főleg nyitányokban és előjátékokban használjuk. A *pyrrichius* a katonák táncáról, a *proceleumaticus* a hajósok győzelmi, bátorító kiáltásáról kapta nevét. Az *amphimacrus* a csatákról és harcokról neveztetik, mert harci hangszereken játszották, és ilyen hangszerekre is való. A *ionicus* Ionia tartomány nevét őrzi, és táncokhoz használatos.

---

Függelék: A barokkban elérhető fontosabb (nyelvi) retorikai források

### antik

Aristoteles: Retorika

Cicero: De oratore

Quintilianus: Institutio oratoria

### reneszánsz

Melanchton: Institutiones rhetoricae (Hága, 1521)

Lossius: Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanchtonis (Lipcse, 1562)

Susenbrotus: Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum (Antwerpen, 1566)

Puttenham: The Arte of English Poesie (London, 1589)

Peacham: The Garden of Eloquence (London, 1593)

### barokk

Vossius: Commentatorium rhetoricum (Leiden, 1606)

Vossius: Institutiones rhetoricae (Leiden, 1630)

Descartes: Les passions de l'ame (Párizs, 1649)

Caldenbach: Compendium rhetorices (Tübingen, 1682)

Lamy: La Rhétorique: ou, l'art de parler (Párizs, 1701)

Weissenborn: Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie (Drezda/Lipcse, 1731)

Gottsched: Ausfürliche Redekunst nach Anleitung der Greichen und Römer wie auch der neuern Ausländer (Lipcse, 1736)

Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst (Lipcse, 1751 előtt)

### klasszika

Ernesti: Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae (Lipcse, 1795)

Ernesti: Lexicon technologiae latinorum rhetoricae (Lipcse, 1797)