

Retorica, de edele kunst der welspelendheid I

Het woord 'retoriek' heeft in onze tijd niet zo'n sympathieke klank. Volgens de grote Van Dale is retoriek 'het tentoonspreiden van kunstige vormen zonder veel inhoud, lege woordenpraal, vormwelsprekendheid', synoniem met 'woordkramerij' of 'bombast'. Hoe komt het dan, dat datzelfde woord zo vaak met enthousiasme wordt gebruikt als musici het hebben over het uitvoeren van oude muziek? Wat hebben die positieve en negatieve betekenissen van 'retoriek' met elkaar te maken? En als er al zo veel achter zit, heeft het dan ook werkelijk zin om er iets van af te weten als je bijvoorbeeld muziek van J.S. of C.P.E. Bach, Telemann of Händel gaat spelen? Volgens veel specialisten op het gebied van oude muziek is dat laatste inderdaad het geval. In dit artikel proberen we iets van het hoe en waarom hiervan duidelijk te maken.

De al geciteerde Van Dale vermeldt vlak v r 'retoriek' apart 'retorica'. Dit betekent in de eerste plaats 'leer van de welsprekendheid', en 'retoriek' is een bijbetekenis. Dat klinkt heel wat positiever. Als vak stond de retorica bij de oude Grieken en Romeinen zelfs in hoog aanzien, ook al omdat welsprekendheid voor een carrière in het openbare leven onontbeerlijk was. In de Middeleeuwen leefde de antieke leer aan kloosterscholen en universiteiten voort als één van de zeven 'vrije kunsten', en met de opkomst van het humanisme in de Renaissance begon een nieuwe bloeiperiode, die duurde tot het eind van de achttiende eeuw. Retorica gold al die tijd bepaald niet als mooipratend, maar als de kunst om een publiek te overtuigen, om de emoties - meestal 'affecten' genoemd - van de toehoorders in de gewenste richting te 'bewegen'. De parallel met wat de musicus probeert te doen ligt natuurlijk voor de hand, wanneer we er tenminste van uitgaan, dat muziek bedoeld is om menselijke emoties uit te beelden en in de toehoorders op te roepen. Zulke opvattingen wonnen nu juist in de vijftiende en zestiende eeuw snel terrein, en het is dus geen toeval, dat vanaf het einde van de zestiende eeuw veel schrijvers over muziek de hechte relatie tussen muziek en retorica benadrukken. Ook Quantz vergelijkt in zijn *Versuch* het uitvoeren van muziek telkens met het uitspreken van een toespraak¹. Muziek werd gezien als een redevoering in klank, die om zijn doel te kunnen bereiken aan dezelfde of soortgelijke wetten diende te gehoorzamen als een toespraak.

Er waren ook meer praktische redenen om een sterke relatie tussen muziek en retorica te leggen. De muziek maakte een heel snelle ontwikkeling door, mede als gevolg van de voor die tijd nieuwe, op oude Griekse filosofen gebaseerde ideeën over muziek als

uitbeelding van affecten. De veranderingen in de muziek waren zo ingrijpend, dat de oudere muziektheorie geen woorden kende voor de nieuwe verschijnselen. Voorzover er muzikale theorieën uit de Oudheid bekend waren, boden die geen uitkomst. Een bruikbaar begrippenkader was echter wel te vinden in de retorica, waarmee bovendien iedereen die de kans had gehad zich wat verder te ontwikkelen vertrouwd was. Retorica was immers een gewoon vak op de 'Latijnse scholen' (voorlopers van de huidige gymnasia) en de universiteiten. Muziek en retorica werden vaak zelfs door één en dezelfde docent onderwezen: de musicus was de retoricus. Ook de voor fluitisten meest interessante componisten uit de eerste helft van de achttiende eeuw moeten al in de schoolbanken met de retorica hebben kennisgemaakt. Telemann, Händel en C.P.E. Bach hebben zelfs enige tijd aan een universiteit rechten gestudeerd, een studie waarvan retorica van oudsher een belangrijk onderdeel vormde.

De grondslag van het onderwijs in de welsprekendheid was toen nog steeds de antieke retorica, zoals beschreven door Aristoteles, Cicero en vooral Quintilianus. Van deze laatste, een Romeins redeenaar en leraar (gest. ca. 100), stamde de meest gezaghebbende verhandeling, *De institutione oratoria*. In talrijke leerboeken uit de zeventiende en achttiende eeuw wordt telkens weer naar Quintilianus verwezen, o.a. door J.C. Gottsched in zijn *Grundriss einer vernunftmäßigen Redekunst* (1730), op zijn beurt een standaardwerk in het Duitse taalgebied. De Duitstalige landen hebben trouwens de meeste bronnen voor de toepassing van de principes van de retorica in de muziek opgeleverd. De bekendste is *Der vollkommene Capellmeister*² (1739) van de componist en schrijver over muziek Johann Mattheson. Andere belangrijke boeken uit de achttiende eeuw zijn *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae* van M. Vogt (1719, in het Latijn!), het *Musikalisches Lexikon* van J.G. Walther (1732) en de *Allgemeine Geschichte der Musik* van N. Forkel (1788)³.

De studie van de retorica bestaat van oudsher uit vier à vijf onderdelen, die overeenkomen met de fasen in het ontstaan van een redevoering: *Inventio* ('vinding', 'het vinden'), *Dispositio* ('rangschikking' of indeling), *Elaboratio* ('uitwerking', door sommige schrijvers met de dispositio als één onderdeel opgevat), *Decoratio* ('versiering' of afwerking) en *Elocutio*, *Pronuntiatio* of *Actio* (het uitspreken, het voordragen, inclusief stemgebruik, mimiek en gebaren). Deze indeling vormde een goed kader voor de systematische behandeling van alle aspecten van de toespraak. Ook biedt zij een goede basis voor een taakverdeling. Meestal spelen wij muziek die we niet zelf hebben gecomponeerd, en dan doen wij dus de 'actio' of 'elocutio' van de redevoering waarvoor de componist al het overige werk heeft verricht (dezelf-

de scheiding wordt in de politiek veel toegepast). En het is begrijpelijk, dat een geslaagde ‘elocutio’ alleen mogelijk is als de spreker enig inzicht heeft in de vorige stadia.

Inventio

De diverse onderdelen van de retorica zijn in Matthesons boek gemakkelijk te herkennen. Het bevat bijvoorbeeld een uitvoerig hoofdstuk *Von der melodischen Erfindung*⁴, uiteraard gewijd aan de inventio. Voor de redenaar houdt dit de keuze van het onderwerp in, met alles wat daarmee samenhangt. Centraal staat de vraag: waar ga ik het over hebben? Welke argumenten, welke motieven ga ik gebruiken? Als de redenaar bijvoorbeeld weet, dat hij een feestrede moet houden voor de verjaardag van een hooggeplaatst persoon, heeft hij alleen nog maar een uitgangspunt; de inventio reikt hem allerlei manieren aan waardoor hij vanuit dit uitgangspunt op voldoende ideeën kan komen om er zijn hele toespraak mee te vullen. De retorische inventio is dus als het ware de leer van het brainstormen. Voor de componist is de ‘inventio’ de kunst van het bedenken van het muzikale materiaal, al dan niet vanuit de tekst van de te componeren aria of cantate. In een cultuur waarin van musici verwacht werd dat ze op bestelling onmiddellijk muzikaal maatwerk konden leveren, was het heel belangrijk dat zij wisten hoe ze op ideeën konden komen. Eén manier was bijvoorbeeld om in de tekst naar woorden te zoeken die een bepaalde beweging weergeven, en die beweging te imiteren in een muzikaal motief. Bach heeft voor zijn bekende clavecimbel-*Inventionen* de retorische vakterm als titel gebruikt en heeft daarin laten zien, dat één enkel muzikaal motief voldoende is om er een compleet stuk uit te ontwikkelen. In dit kader hoeven we niet verder op de inventio in te gaan.

Dispositio en elaboratio

De volgende onderdelen van de klassieke retorica, dispositio, elaboratio en decoratio, behandelt Mattheson in een hoofdstuk *Von der Melodieen Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde*⁵. In de dispositio bepaalt de redenaar de lijn, de structuur van zijn betoog. Welke punten brengt hij eerst naar voren, welke daarna? Welke volgorde is het meest effectief? Mattheson besteedt meer dan enige andere schrijver aandacht aan de muzikale dispositio. Naar het voorbeeld van Cicero onderscheidt hij in de dispositio de volgende zes onderdelen:

- Exordium* - de inleiding of aanhef
- Narratio* - verhaal, bericht
- Propositio* - het voorstel, het poneren van de stelling met de ondersteunende argumenten
- Confutatio* - het weerleggen (van tegenargumenten)
- Confirmatio* - de bevestiging (van de stelling)
- Peroratio* - slotwoord of epiloog

Mattheson was waarschijnlijk de eerste die dit model direct op de muzikale retorica probeerde toe te passen. Misschien komt het ook daardoor, dat zijn uitleg niet altijd even duidelijk is, hoewel hij zijn bedoelingen zelfs illustreert aan de hand van een aria van Benedetto Marcello. Jammer genoeg echter is de volledige aria niet bekend (hopelijk ligt die nog ergens in het stof te wachten op ontdekking), en moet de moderne lezer het stellen met de korte voorbeelden die Mattheson geeft. In het tweede deel van dit artikel zullen we nader ingaan op Matthesons uiteenzettingen en nagaan, wat zijn aanwijzingen n.a.v. Marcello's aria kunnen betekenen voor de interpretatie van instrumentale muziek.

Decoratio

In dit eerste deel concentreren we ons verder op de retorische *decoratio*. Dit is het stadium waarin de redenaar de complete tekst vaststelt. Hij maakt daarbij gebruik van een rijk arsenaal aan ‘retorische figuren’, d.w.z. bijzondere woorden, zinswendingen, beelden, constructies enz. die voor het bereiken van het doel van de toespraak onmisbaar zijn. Het is met andere woorden vooral aan deze retorische figuren te danken, dat de affecten bij het publiek op de gewenste manier in beweging worden gebracht. ‘Decoreren’, letterlijk ‘versieren’, betekent dus hier ‘voorzien van figuren’. In deze zin heeft ‘versieren’ niets te maken met het aanbrengen van ‘overbodige franje’, van iets waarop kan worden bezuinigd. Een betere naam in modern Nederlands zou ‘afwerken’ zijn: het ‘aankleden’ van de in de dispositio en elaboratio ontworpen structuur.

Ook de muzikale retorica had een groot aantal figuren ontwikkeld, die in de literatuur vaak met dezelfde Latijnse en Griekse namen worden aangeduid als de figuren in de verbale retorica. Al die figuren hebben één ding met elkaar gemeen: het zijn afwijkingen van de meest ‘gewone’ manier om iets te zeggen. In de literatuur over de muzikale retorica heeft de figurenleer verreweg de meeste aandacht gekregen. Unger vermeldt er in zijn studie 163⁶. Om een idee te geven van wat retorische figuren zijn volgen hier enkele voorbeelden.

Een aantal figuren heeft betrekking op diverse vormen van herhaling. Het eenvoudigst is de *anafoor*, in de verbale retorica de directe herhaling van een woord in een tekst, dus in de muziek de herhaling van een motief (vb. 1, m. 4-5)⁷. Zeldzamer is de *epanalepsis*, de herhaling van het begin van een zin als afsluiting van dezelfde zin (vgl. vb. 1, m. 1-3 en 9-12).

Allegro

Voorbeeld 1. Telemann, *Methodische Sonate* in b, 2e deel

Een directe herhaling van een gegeven wordt vaak als *echo* uitgevoerd: de eerste keer sterk, de herhaling zacht. Eigenlijk is dit weer een bijzondere figuur; de echo-werking kan bijzonder affect-geladen zijn.

Het woord *anafoor* wordt ook gebruikt voor het herhalen van hetzelfde motief (c.q. zinsnede) aan het begin van twee direct op elkaar volgende zinnen (voorbeeld 2, m. 1 en 5).

Dolce

Voorbeeld 2. Telemann, *Fantasie no. 6* in d, 1e deel

Een herhaling van een muzikaal gegeven op een andere toonhoogte wordt tegenwoordig meestal 'sequens' genoemd; als retorische figuur heet deze wel *synonymia* (voorbeeld 2, m. 6-9). *Gradatio* of *Climax* is een bijzondere vorm hiervan, namelijk het telkens één toon hoger herhalen van een fragment, waardoor dit een heel bijzondere nadruk krijgt. Dit komt veel minder voor dan de in muziek uit de late Barok wel heel gebruikelijke dalende sequens (*synonymia*). Voorbeeld 3, de slotpassage (*peroratio*) van het stuk, begint met een *gradatio*, die gevolgd wordt door een *synonymia*. Vlak voor de afsluiting wordt de beweging onverwacht onderbroken; ook dit is natuurlijk een retorische figuur, *abruptio*.

Grave

Voorbeeld 3. Telemann, *Methodische Sonate* in g, 3e deel (in Bes).

Paronomasia is een herhaling van een figuur, in principe op dezelfde toonhoogte, maar met een opvallende uitbreiding en/of verandering, die als intensivering werkt. Een eenvoudig voorbeeld is m. 6 in voorbeeld 2. Voorbeeld 4 komt uit het 2e deel van dezelfde Fantasie.

Allegro
29

Voorbeeld 4. Telemann, *Fantasie no. 6* in d, 2e deel

Het tegenovergestelde van een herhaling is de *antitheton*, het direct na elkaar of zelfs tegelijk laten horen van tegengestelde gegevens (voorbeeld 5, vgl. het woord ‘antithese’).

Vivace

Voorbeeld 5. Telemann, *Methodische Sonate* in A, 2e deel, begin

Een *exclamatio* is een uitroep. Het meest karakteristiek is de uitroep in de vorm van een sprong van een kleine sext, maar ook andere intervallen kunnen een roepend karakter aannemen (vgl. de eerste drie noten van de fluitpartij in voorbeeld 5). De *exclamatio* is een figuur die goed bij de aanhef van het betoog past.

Suspiratio betekent ‘zucht’. In de muzikale retorica wordt hiermee de figuur bedoeld, waarin de tonen van de melodie van elkaar gescheiden zijn door (korte) rusten.

Largo

Voorbeeld 6. Händel, *Sonate in b* HWV 367b, 1e deel, slot

In een *ellipsis* is het einde van de ene figuur samengetrokken met of zelfs verdrongen door het begin van de volgende. In voorbeeld 7 valt op de eerste tel van m. 35 de afsluiting van het ene gedeelte samen met het begin van het volgende.

Allegro

Voorbeeld 7. Telemann, *Fantasie no. 3* in b, 3e deel

Talrijk zijn natuurlijk ook de figuren die te maken hebben met bijzondere intervallen in de melodie (bijvoorbeeld overmatige kwart of verminderde septiem) of met bijzonder gebruik van samenklanken, al dan niet door tonen te gebruiken die niet in de toonladder thuishoren. In voorbeeld 7 gebruikt Telemann in de slotpassage achtereenvolgens sprongen (telkens sterk benadrukt door de lengte van de ais!) van een grote septiem, een overmatige kwart en een overmatige kwint; luister ook naar de c aan het begin van m. 38, die de slotwending extra affect-geladen maakt. De ais in m. 39 vormt met de g ervoor en erna een verminderde septiem.

Hoe weet je nu of iets een retorische figuur is? Moet je daarvoor eerst het hele arsenaal uit je hoofd leren? Gelukkig is dat niet het geval. Een probleem hierbij is bovendien, dat diverse schrijvers voor dezelfde figuur soms verschillende namen gebruiken, en anderzijds met dezelfde naam soms verschillende figuren bedoelen (vgl. anafoor hierboven). Zoals gezegd is het belangrijkste kenmerk van alle retorische figuren, zowel voor het gesproken woord als voor de muziek, dat ze afwijkingen zijn van het alledaagse, het gewone. Het onderscheiden van retorische figuren komt dus neer op het herkennen van het ongewone. Dat is alleen niet altijd gemakkelijk. Vaak kennen we immers de stukken al heel goed, v r we over zoiets als retorische figuren gaan nadenken, en daardoor kunnen we bijna alles in het stuk al 'gewoon' vinden. Bovendien houden we ons hier bezig met muziek die twee tot drie eeuwen oud is, en wat toen bijzonder was, klinkt ons misschien inmiddels heel gewoon in de oren. De retorische aanpak brengt dat zelfs met zich mee: door figuren namen te geven maakte men ze tot standaard-manieren om van de norm af te wijken, en als dezelfde kunstgreep vaak wordt toegepast, verliest die op den duur zijn effect. Het belang van het bestuderen van de barokke figurenleer is, dat het je kan helpen om het bijzondere opnieuw als bijzonder te leren herkennen, om je te doordringen van de waarde van de details. Het stimuleert je om zorgvuldig te luisteren naar wat er in de muziek gebeurt.

Om te kunnen horen dat de componist een 'harmonische' figuur heeft toegepast, hoef je geen verstand van compositieregels te hebben. Belangrijker dan de naam van een figuur is dat je beseft, dat al die details in de muziek bijzondere manieren zijn om iets te zeggen, die dienen om in de toehoorders affecten op te roepen.

¹ Quantz zegt bijvoorbeeld aan het begin van zijn hoofdstuk over het voordragen van muziek in het algemeen: 'Het muzykaal voorstel kan met dat eens Redenvoerders worden vergeleeken, naardien een Redenaar en een Musicus, zo wel ten aanzien van de uitwerking der voor te stellen zaaken, als der voorstelling zelve, eenerlei oogmerk hebben: namelyk, harten te vermeesteren', enz. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Nederlandse bewerking *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*, facs. Utrecht 1965, 189.

² J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, facs. (M. Reimann, ed.) Kassel etc. 1954.

³ J.G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, facsimile Kassel etc. 1953.

N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1788, fac. Graz 1967. Forkel is o.a. bekend als de eerste Bach-biograaf.

⁴ J. Mattheson, op. cit., II. Theil Cap. 4.

⁵ J. Mattheson, op. cit., II. Theil Cap. 14.

⁶ H.H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert*. Hildesheim enz. 1941, ⁵1992, vele jaren de belangrijkste publicatie op dit gebied, maar inmiddels wel verouderd. G. de Swerts spant kwantitatief de kroon in zijn *Musurgia Rhetorica: Studien zur Affectenlehre des Barock*, Keulen 1984. Van ca. 2500 pagina's zijn ca. 2000 aan de figurenleer gewijd. Beter hanteerbaar is D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, of de Engelse versie hiervan, *Musica Poetica*, Lincoln NY 1997.

⁷ De becijfering van de basso continuo heeft voor de betekenis van de voorbeelden weinig waarde en is daarom achterwege gelaten.

