

# Prie muzikos retorikos ištakų: keli grigališkosios monodijos pavyzdžiai

Aleksandra Pister

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: aleksandrapister@yahoo.de

Straipsnyje nagrinėjami muzikos ir teksto santykio požiūriu retoriškai įprasminti IX–XI a. grigališkosios monodijos pavyzdžiai, kurių sandara gali būti nusakyta baroko muzikos retorikos figūrų apibrėžimais. Asociatyvaus (vaizdinio arba garsinio) bažnytinių tekstų bei melodijų derinimo būdai, jų variantai giesmėse aprašomi iš Renesanso ir baroko muzikos retorikos kompozicinės praktikos perspektyvos, taip pat atskleidžiama, kad baroko laikais ypač sėkmingosios muzikos retorikos ištakos matomos grigališkajame chorale.

RAKTAŽODŽIAI: muzikos retorika, muzikos retorikos figūra, *musica poetica*, viduramžiai, Renesansas, barokas, grigališkasis choralas, teksto ir muzikos santykis

Muzikos retorikos analitinė bei kompozicinė sistema siejama su baroko bei Renesanso epochų muzika. Rašytiniuose šaltiniuose ji, tuo metu vadinta *musica poetica*, detaliau aprašoma nuo XVI pabaigos ir XVII a. pradžios, anksčiausiai bei palyginti išsamiai – Joachimo Burmeisterio veikaluose<sup>1</sup>. Muzikos praktikoje retorinės poetinio teksto perteikimo tradicijos kūrėsi bei funkcionavo Renesanso vokaliniuose kūriniuose. Įvairių Atgimimo epochos vokalinių žanrų retorinės analizės<sup>2</sup> bei ano meto rašytiniuose šaltiniuose esančios nuorodos į muzikos retorikos figūrų vartojimą jau Renesanso kūriniuose<sup>3</sup>, taip pat ir *musica poetica* atveju, rodo, kad ano meto traktatuose neretai aprašyti praktikoje jau kelis dešimtmečius funkcionuojantys muzikos reiškiniai. Tačiau įdomu pažvelgti, kiek ankstyva galėjo būti retorikos įtaka muzikos kompozicijai ir ar galėjo atsirasti intensyvi savotiškai optimalių (kaip tai buvo suvokiama XV–XVI a.) muzikinių išraiškų paieška žodiniams tekstams baltame muzikos istorijos lape.

Viduramžių šaltiniuose nėra daug žinių apie muzikos bei retorikos disciplinų tikslingą gretinimą. Muzikoje buvo adaptuota keletas retorikos terminų, dažniausiai atsižvelgiant ir į jais nusakomų reiškinių struktūrą, pavyzdžiui, muzikoje plačiai vartota retorikos sąvoka klauzulė (lot. *claudere* – pabaigti), retorikoje reiškianti sakinio arba periodo pabaigą. Muzikoje ji įvardijo melodijos pabaigą finalio tonu (baigiamoji klauzulė), vėliau (XIII a.) – dvibalsę kompoziciją, kurios apatinį balsą (*tenor*) sudarė ordinuotos choralo melodijos fragmentas, viršutinį (*duplum*) – vienu iš šešių ritminių modų pagrįsta kompozitoriaus sukurta melodija.

Iš retorikos taip pat kilęs terminas tropas (lot. *tropus* – posūkis), iškalbos mene apibūdinantis retorinę figūrą, muzikoje apibrėžė giedojimo žanrą. Retorikoje tropui būdingas žodžio perkėlimas iš pirminę jo prasmę atskleidžiančio konteksto į kitą, kuriame jis įgauna

1 *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) bei *Musica poetica* (1606).

2 Žr., pavyzdžiui, Kristeller 1981; Florzinger 1972; Kirkendale 1984; Niemöller 1993 ir kt.

3 J. Burmeisteris mini Renesanso kompozitorių kūrinius, daugiausia religinius motetus: Orlando di Lasso (1532–1594) „Domine Dominus noster“ (1577), „Omnia quae fecisti nobis Domine“ (1562), „Surrexit pastor bonus“ (1562), „Angelus ad Pastores“ (1562), Giacheso de Wert (1535–1596) „Transeunte Domino“ (1566), mažiau žinomo kompozitoriaus Franciscuso de Rivulo (gyvenusio XVI a. viduryje) „Sic Deus dilexit mundum“ (sukūrimo metai nežinomi) ir kitas kompozicijas. Retorinių figūrų apibūdinimui teoretikas pasirenka mažiausiai trimis dešimtmečiais anksčiau sukurtas kompozicijas (Burmeister 1993: 50–60).

perkeltinę prasmę. Muzikinis tropas siejamas su papildomo teksto ir / arba melodijos perkėlimu į kitą apibrėžtos struktūros choralo melodiją, pavyzdžiui, kai choralo melizmai parenkamas tekstas iš kito liturginio konteksto – formuojama prozula (lot. *prosula*). Dar keletas retorikos reiškinių / terminų (pvz., *alliteratio*, *colon*, *cursus* ir kt.) prigijo viduramžių muzikos teorijoje.

Stipriu postūmiu formuoti muzikos retorikos stiliui XV–XVI a. tapo tuo metu atrandami antikiniai retorikos traktatai, jų vertimas iš graikų į labiau paplitusią lotynų kalbą ir spausdinimas – taigi platesnė ir spartesnė šių raštų sklaida<sup>4</sup>. Muzikos teorijos recepcijai apimties bei turinio požiūriu didelę reikšmę turėjo fundamentalus klasikinės retorikos veikalas – Quintiliano *Institutio oratoria*<sup>5</sup>. Šiame sparčiai plintančiame antikos traktate rašoma apie muziką retorikos kontekste<sup>6</sup>. Aiškus ir nedviprasmiškas muzikos prilyginimas retorikos kalbai, jaudinančiai klausytoją bei įkvepiančiai įvairias aistras, pasiūlė iki tol beveik nežinomą muzikos sampratą, kurią perėmė daugelis XVI a. antrosios pusės muzikos teoretikų.

Iš retorikos kilęs iškalbingumo etalonas – perteikti veiksma taip vaizdžiai tarsi pa-vaizduojant jį prieš akis (lot. *ante oculos ponere*) – tapo vienu populiariausių Renesanso muzikos retorikos estetinių nuostatų<sup>7</sup>. Amerikiečių muzikologas Claude'as V. Palisca nurodo, kad muzikos teoretikai, vartodami šį pasakymą, perfrazavo Quintiliano (*Institutio oratoria*) žodžius apie metaforą – *sub oculos subiiciendis* (lot. – „patalpinti objektus prieš akis“)<sup>8</sup>. Šį posakį – *composite ad oculos poneret* – vartojo J. Burmeisteris, aprašydamas Orlando di Lasso motetą *Deus qui sedes super thronum*<sup>9</sup>.

Atrodytų, į sklandžią bei istoriškai atsekamą muzikos retorikos radimosi Renesanso laikais bei raidos baroko epochos šimtmečiais schemą nepatenka keli ankstesni muzikos retorikos figūrų pavyzdžiai. Gerai žinomose Guillaume de Machaut (apie 1300–1377) mišiose „Missa Nostre-Dame“ (1364) įkomponuota chrestomatinė muzikos retorikos figūra

4 Besiformuojančiam muzikos retorikos stiliui turėjo įtakos Cicerono, Quintiliano ir Aristotelio veikalų vertimai ir jų leidimas. Visas Cicerono *De oratore* rankraštis buvo rastas 1422 m. Lodi mieste, Italijoje. 1466 m. veikalas buvo paskelbtas Subiaco vienuolyne, o 1469–1470 m. Venecijoje išleisti dar keli Cicerono rankraščiai – *Rhetorica ad Herennium* ir *De inventione* (Cicero 1970: xxxi). Aristotelio *Poetica* (pirmasis leidinys pasirodė Venecijoje 1498 m.), grindžiama imitacinio meno (*mimesis*) idėja, rėmėsi antikinės dramos atkūrimo šalininkai (žr. Palisca 1985: 396). Apie Quintiliano *Institutio oratoria* įtaką muzikos teorijai ir kompozicijai žr. toliau.

5 1416 m. Poggio Boccolini Sankt Galeno vienuolyne rado visą Quintiliano veikalą rankraštį, kuris pirmą kartą buvo išspausdintas 1470 m. Romoje. Iki 1500-ųjų traktatas buvo išleistas apie 18 kartų, per kitą šimtmetį pasirodė dar apie 180 leidimų (Murphy 1987: XII).

6 Skyriuje „Apie muziką“ (*De musica*, I–11) Quintilianas rašė apie muzikos galias sužadinti kilnius jausmus bei nuslopinti hipertrofuotas aistras. Kitame skyriuje „Apie afektų skirstymą ir kaip jie sužadunami“ („De divizione affectuum et quomodo movendi sint“, VI–2) aptarė afektų pokyčius priklausomai nuo balso moduliavimo, kalbėtojo nusiteikimo ir atvaizduojamo charakterio komedijoje arba tragedijoje (Palisca 1972: 39).

7 Apie jį užsimena humanistas Samuelis Quickelbergas (1529–1568) Orlando di Lasso psalmių komentaruose (apie 1560). Jis taip pat liaupsino kompozitoriaus talentą pademonstruoti dalykus tarsi prieš akis (lot. *rem quasi actam ante oculos ponendo*). Prieiga per internetą: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19429?q=musica+reservata&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19429?q=musica+reservata&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit) 2011 01 20.

8 Palisca: 1972: 40.

9 *Non mehercle Apelles exactissima arti suae peritia, non Demosthenes, non Cicero, persuadendi, flectendi, movendi, eloquendique artificij laboris pondus et lamentationem magis composite ad oculos poneret, ad aures deferret, in cor ingerevet, quam harmonico hoc artificij Orlandus fecit.* („Kas jei ne Apelis, ne Demostenas, ne Ciceronas, tikri savo meno žinovai, galėtų geriau įtikinti, paveikti, sujaudinti ir taip įtaigiai kalbėti bei liūdesį prieš akis pavaizduoti, į ausis nunešti, širdį sugraudinti, kaip kad Orlando tą patį darė savo harmonijos mene.“) (Blake 1995: 353).

*noema*, atitinkanti XVII a. raštuose užfiksuotus šios figūros struktūros apibūdinimus<sup>10</sup>. G. de Machaut mišiose *noema* skamba tris kartus: du – *Gloria* dalyje su žodžiais *Jesu Christi* (43–46; 93–97 t.) bei vieną – *Credo* dalyje, pabrėžiant tekstą *ex Maria Virgine* (69–73 t.). Ir grigališkosios monodijos žanruose esama keleto, atrodytų, neatsitiktinių teksto įgarsinimo fragmentų, kuriuos galima įvardyti konkrečiais muzikos retorikos figūrų (toliau – MRF) pavadinimais ir matyti, kaip funkcionuoja aprašytasis objektų / veiksmų pavaizdavimas „prieš akis“<sup>11</sup>.

Vieną būdingų tokios retoriškos muzikos ir žodžių sąveikos bruožų – kalbinės sintaksės imitavimą muzika – iliustruoja, pavyzdžiui, muzikinis skaitinys (*lectio*) iš pranašo Izaijo knygos (1 pav.)<sup>12</sup>.

1 pav. Muzikinis skaitinys iš pranašo Izaijo knygos (Iz 6–11; 63–1, 7)

Pavyzdyje ties sintaksiniu žodinio teksto tašku projektuojama muzikinė formulė *punctum* (šuoelis iš reperkusos c į *finalį* f), ties dvitaškiu (*Salvator tuus venit*) melodinė linija krypsta mažąja sekunda žemiau tenoro (*flexa*), o ties klausimu skamba didžioji sekunda žemyn bei mažoji sekunda aukšty (h-a-h-c). Matyti, jog muzikoje siekiama imituoti kalbines intonacijas, kurios būdingos sakinio pabaigai, klausiamajam sakiniui, sakinio daliai iki dvitaškio. Klausuko muzikinė išraiška formaliąja struktūra atkartoja MRF *interrogatio*. Pastarąją figūrą sudaro sekundos arba kito intervalo slinktis aukšty frazės pabaigoje ir / arba fryginė kadencija daugiabalsiame kūrinyje, imituojanti klausimą<sup>13</sup>. Tiek figūros apibrėžimas, tiek tokios struktūros pavyzdžių gausa Renesanso ir baroko

10 *Noema* – homofoninis, homoritminis bei konsonansiškas kūrinių fragmentas, skambantis polifoninės arba melizminės muzikos kūrinyje.

11 Verta pažymėti, jog aiškios struktūros MRF – muzikinė žodžių tapyba, arba vaizdinė (asociatyvi) verbalus teksto imitacija – nėra tipinis šios muzikos bruožas. Tai iš dalies sąlygoja tam tikri grigališkojo choralo kompoziciniai dėsniniai, vienas jų – monodijų kūrimas remiantis daugiau ar mažiau apibrėžtos struktūros elementais (*initio*, reperkusos, fleksos, medinatės). Kita vertus, muzikos ir teksto sąryšį čia dažniau atskleidžia modusas bei jo (emocinis) melosas, kurį lemia dermės intonacinė struktūra.

12 Stevens 1986: 201.

13 *Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt.* („Klausimai pagal paprotį perteikiami pabaigoje sekunda aukščiau nei prieš tai buvęs skiemuo“.) (Bernhard 2003: 83).

kūriniuose (žr., pavyzdžiui, Nicolas Gombert'o motetą „Quem dicunt homines“) pagrįstai leidžia vartoti šią konkrečią muzikos retorikos sąvoką<sup>14</sup>.

Greta teksto ir muzikos sintaksės derinimo viduramžių monodijoje galima išvelgti tapybiškų žodžių reikšmių atvaizdavimo muzikos garsais pavyzdžių, atspindinčių specifiskesnius muzikos retorikos bruožus. Vienas iš jų – tai melodijos judėjimo krypties derinimas su ją apibrėžiančiu tekstu, kaip antai gavėnios giesmėje „Ad te levavi“. Lotynišką tekstą *Ad te levavi oculos meos, qui habitas in caelis* („kėliau savo akis į tave, kuris gyveni danguje“) įgarsinanti melodija dinamiškai kyla nuo žemesnės tesitūros link aukštesnės – taigi muzika palydi žodžių *levavi* ir *coelis* reikšmes (2 pav.). Įdomu, jog vienas iš aukščiausių giesmės tonų – c – tėra įprasta aštuntojo bažnytinio tono reperkusa. Kadangi giesmė pradedama žemame registre, taip išplečiant melodijos amplitudę, sukuriamas pastebimas (girdimas) judėjimas aukštyn. Tokiai kilimą aukštyn imituojančiai melodijos slinkčiai muzikos retorikos teorijoje vėliau buvo parinkta *anabasis* sąvoka<sup>15</sup>. Nors melodinė slinktis čia nėra nuosekli, kaip tai yra būdinga vėlesnėms *anabasis* figūroms, monodijos fragmentą galima laikyti MRF prototipu, atspindinčiu muzikinei retorikai itin būdingą judėjimo ir melodijos krypties derinimą.

2 pav. „Ad te levavi“

Priešingos muzikinio judėjimo krypties pavyzdį iliustruoja šv. Velykų giesmė „Angelus Domini descendit de caelo“ („Viešpaties angelas nužengė iš dangaus“). Čia žodį *descendit* muzikoje palydi tiek trumpesnė nuoseklios besileidžiančios krypties muzikinė frazė, tiek bendras melodijos judėjimas žemyn. Baroko muzikos retorikos teorijoje tokia teksto inspiruota besileidžiančios krypties slinktis buvo įvardijama MRF *descensus* arba *catabasis* (3 pav.)<sup>16</sup>. Pastarąja buvo palydimas ne tik žodžis „nužengti“ (*descendere*), bet

14 Daugiau MRF pavyzdžių žr. muzikos retorikos figūrų lentelėje (Pister 2005: 12–32).

15 *Anabasis*, arba *ascensus* – kylančios krypties melodija, atvaizduojanti arba išreiškianti kilimą.

16 *Descensus*, arba *catabasis* – besileidžiančios krypties melodija, atvaizduojanti arba išreiškianti nusileidimą.

ir „pragaras“ (*infernus*), „mirtis“ (*mortis*) ir pan. Šis grigališkosios monodijos pavyzdys rodo pažodinę muzikinę teksto interpretaciją bei kartu sudaro labai aišką, sinchronišką teksto reikšmės ir muzikos krypties formulę.

VIII

**A** L-le-ia. An-ge-lus

Do-mi-ni descen-dit de cae-lo: et accé-dens

Mt. 28, 2

3 pav. „Angelus Domini descendit de caelo“

Žodžiais nusakomos judėjimo krypties imitavimas Renesanso vokaliniuose kūrinuose tapo vienu iš tipinių muzikos retorikos elementų, kuris tiesiogine prasme (natų grafika) pavaizduoja kilimo ir nusileidimo veiksmą. Prie tokio pavaizdavimo galima priskirti garsinį objektų, reiškinių imitavimą (MRF *onomatopoiia*<sup>17</sup>). Grigališkojo choralo repertuare jį iliustruoja, pavyzdžiui, giesmė „Passer invenit sibi domum“ („Žvirblis suranda sau namus“). Psalmės (pagal lotynišką numeraciją – 83,4.5) tekstas pasakoja: *Passer invenit sibi domum, et turtur nidum, ubi reponat pullos suos* (lot. – „žvirblis suranda sau namus, o purplelis – lizdą savo jaunikiams“). Silabinėje melodijoje išsiskiria trys *pes* neumos likvencijos, skambančios su žodžiu *turtur* (purplelis), – šiomis neumomis siekta pamėgdžioti purplelio burkavimą (4 pav.).

CO. I  
RBCKS

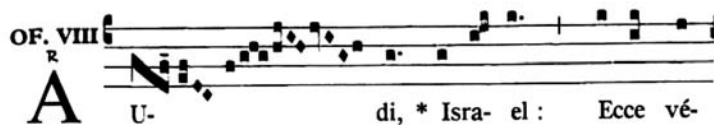
**P** Asser \* invé-nit si-bi domum, et turtur ni-dum, u-bi

Ps. 83, 4, 5

4 pav. „Passer invenit sibi domum“

Pavyzdžiai rodo, jog tiek silabinio, tiek melizminio pobūdžio giesmėse nesunku rasti muzikinių žodžių perteikimo fragmentų. Nors silabinis ir melizminis giedojimo stilius susijęs su religiniu kalendoriumi (per šventes giedamos giesmės yra labiau ornamentuotos), melizmos, kaip atskira muzikos išraiškos priemonė, grigališkajame chorale vartojamos ir kaip tam tikras žodžių sureikšminimo, įprasminimo arba net iliustravimo būdas. Ofertorijoje „Audi Israel: Ecce venio“ („Klausyk Izraeli: Aš ateisiu“) vinguriuota giesmės pradžia tarsi siekiama įgarsinti žodį *audi*, skatinama suklusti, kas toliau bus pasakyta (5 pav.).

17 *Onomatopoiia* – garsinis vaizdų arba objektų imitavimas muzikoje.



5 pav. „Audi Israel: Ecce venio“

Melizma šiame pavyzdyje vartojama lokaliai – ji tikslingai derinama su konkrečiu žodžiu. Su jubilaciniais tekstaais siejamos grigališkojo choralo melizmos vėlesnių šimtmečių vokalinėje bei instrumentinėje muzikoje įgavo džiugesio ir kitų pozityvių, tekstaais nusakomų afektų prasmę. Renesanso madrigalų ir motetų autoriai pastarosiomis įgarsino ne tik tokius pirminės vartosenos žodžius, kaip „aleliuja“ (*alleluia*), „džiūgauti“ (*gaudere*), „giedoti“ (*cantare*), bet ir susijusius su gyvybe, visatos judėjimu, kaip antai „gyvuoti“ (*vivere*), „gyvenimas“ (*vita*), „žemė“ (*terra*) ir pan. (žr., pavyzdžiui, Carlo Gesualdo madrigalą „Moro, lasso, al mio duolo“). Turint mintyje tokį virsmą į retoriškai įprasmintas melizmas, įdomu pažvelgti į jas pirminėje vartojimo vietoje.

Ofertorijoje „Iubilate Deo universa terra“ („Visi kraštai džiaugsmingai giedokite Dievui“) ilgesne melizma paryškintas antrą kartą ištariamas žodis *iubilate* (lot. – džiūgaukite). Visa šventiniu laikotarpiu giedama giesmė pasižymi vinguriuota melodija, tačiau ilgiausia melodijos atkarpa skamba, kaip minėta, su antruoju žodžiu *iubilate* (6 pav.). Šį fragmentą galima laikyti savita viduramžių MRF *hypotyposis* arba bent šios figūros prototipu, demonstruojančiu tekste minimų prasmų (šiuo atveju žodžio *iubilate*) muzikinį imitavimą pasitelkus asociacijas (melizminis stilius tolygus džiugesio, dvasinio šventimo išraiškai).



6 pav. „Iubilate Deo universa terra“

Dar vieną melizmų vartojimo būdą – svarbių asmenvardžių sureikšminimą – iliustruoja tryliktos eilinės metų savaitės ofertorijus „Oravi Deum meum ego Daniel“ („Maldavau savo Dievą aš, Danielis“). Šioje giesmėje (7 pav.) ilgiausias melodijos fragmentas skamba pabaigoje su Dievo vardu (lot. *super quem invocatum est nomen tuum* – „dėl kurios šaukiamasi tavo vardo“). Čia melizma tapo ta muzikos išraiškos priemone, kuri sureikšmina žodį monodijos ribose, jis tampa labiau (ilgiau) girdimas.



The image shows a musical score for a monody. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the lute accompaniment. The lyrics are: "super quem invo-cá-tum est no-men tu-um, De-us." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

7 pav. „Oravi Deum meum ego Daniel“

Tokio pobūdžio asmenvardžių išskyrimui muzikos retorikos terminologijoje nebuvo pritaikytas atskiras pavadinimas. Tačiau net daugiabalsės muzikos praktikoje (vėliausiai nuo XV a.) labiau ornamentuota melodija paprastojo kontrapunkto (*contrapunctus simplex*) stiliaus kūriniuose išryškino ištariamus vardus (religiniuose kūriniuose dažniausiai šventus). Kita sparčiai plintančia asmenvardžių išskyrimo priemone tapo jau minėtoji figūra *noema*.

Minėtina, jog retorinių muzikos ir teksto sąveikų aptariamame repertuare nederėtų vertinti kaip kompozicinės normos. Kitose giesmėse tuos pačius žodžius (pvz., kilimą, nusileidimą ir pan.) muzikos retorikos požiūriu lydi neutrali melodija, o klausiamasis sakinys itin retai baigiamas sekundos slinktimi aukštin (MRF *interrogatio*). Užtektų prisiminti Komunijos giesmę „Filli, quid fecisti nobis sic?“ („Sūnau, kam mums taip padarei?“), kurioje nei vienas iš trijų klausiamųjų sakinių nebaigiamas sekundos arba platesnio intervalo slinktimi aukštin – taigi MRF *interrogatio*. Pirmasis šios giesmės klausimas baigiamas *torculus* neuma, suponuojančia priešingą, krentančiąją, melodijos intonaciją (8 pav.).

The image shows a musical score for a monody. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the lute accompaniment. The lyrics are: "I- li, \* quid fe-císti no- bis sic? e- go et". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The title "CO. I" and "RBCKS" are visible on the left, and "Lc. 2, 48, 49" is on the right.

8 pav. „Filli, quid fecisti nobis sic?“

Aptarti giesmių pavyzdžiai rodo, jog IX–XI a. giesmėse būta lokalių ir tikslingų muzikos bei teksto sąveikos fragmentų, atliepančių muzikos retorikos teorijos koncepcijas. Buvo pastebėtos:

- Kalbos sintaksės perteikimo muzikoje galimybės, tarp jų klausimo intonacijos imitavimas muzikiniame skaitinyje iš pranašo Izaijo knygos – MRF *interrogatio*.
- Judėjimo kryptis nusakančių žodžių („kilti“, „dangus“, „nusileisti“, „nužengti“) palydėjimas kylančia arba besileidžiančia melodija – MRF *ascensus* ir *descensus*.
- Tekste minimų objektų (purpelio) garsinis pamėgdžiojimas – MRF *onomatopoiia*;
- Žodžius („klausyk“, „džiūgaukite“) įprasminantis melizmų vartojimas – MRF *hypotyposis*.
- Asmenvardžių (Dieve) sureikšminimas retoriškai įprasmintomis melizmomis.

Šiame straipsnyje analizuoti tie grigališkosios monodijos pavyzdžiai, kuriuose matoma MRF struktūra, atitinkanti tiek vėlesnius teorinius figūrų apibrėžimus, tiek jų naudojimą „retorinių epochų“ muzikos praktikoje. Norėta parodyti, jog Renesanso ir baroko muzikos retorikos tradicijos bei pačios muzikos retorikos figūros pasklido ir išsiplėtojo iš jau žinomų kompozicinių idėjų, naudotų muzikinių teksto perteikimo būdų.

Prabėgus daugiau nei penkiems šimtmečiams įvairūs muzikos teoretikai (Joachimas Burmeisteris, Johannesas Nuciusas, Johannas Andreas Herbstas, Athanasius Kircheris, Christophas Bernhardas, Johannas Matthesonas, Wolfgangas Casparas Printzas, Thomas Balthasaras Janowka, Johannas Adolfas Scheibe, Johannas Gottfriedas Walteris ir kt.) savo traktatuose aprašė bei analizavo ne tik konkrečias teksto įgarsinimo strategijas, taigi – MRF, bet ir retoriškai reikšmingus žodžius. J. A. Herbstas (1588–1666) veikale *Musica poetica* (1643) išskyrė keturių tipų žodžius, kurie muzikoje perteikiami vaizduojamosiomis ir iš dalies afektyviosiomis figūromis – taigi turi savos muzikinės išraiškos standartus. Antrojo tipo žodžių grupei – judėjimą ir poziciją erdvėje nusakančioms žodžiams – teoretikas priskiria žodžius „stovėti“ (*stare*), „bėgti“ (*currere*), „šokti“ (*saltare*), „ilsėtis“ (*quiescere*), taip pat „kilti“ (*ascendere*), „leisti“ (*descendere*), „dangus“ (*coelum*), „bedugnė“ (*abyssus*), „pakilti“ (*extollere*), „nusižeminti“ (*dejicere*), „kalnas“ (*mons*<sup>18</sup>), „gelmė“ (*profundum*), „aukštybės“ (*altum*) ir pan.<sup>19</sup> Akivaizdu, jog įvairiomis asociacijomis (vaizdinėmis, garsinėmis, emocinėmis) besiremiantis muzikos mąstymas, kurį taip išryškino ir išpuoselėjo retoriškoji XV–XVIII a. muzikos epocha, yra vienas universalių muzikos reiškinių, funkcionuojančių abipus *musicae poeticae* teorijos bei praktikos chronologinių ribų.

Gauta 2011 05019  
Priimta 2011 05 30

## Literatūra

1. Bernhard, Ch. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel, 2003.
2. Blake, M. W. Ut oratoria musica in the writings of Renaissance music theorists. *Festa Musicologica*. Vol. 14. Essays in Honor of George J. Buelow. Ed. T. J. Mathiesen, B. V. Rivera. New York, 1995. P. 341–368.
3. Burmeister, J. *Musica poetica*. Transl. Benito V. Rivera. *Music Theory in Translation Series*. Hew Haven, 1993.
4. Cicero. *On Oratory and Orators*. Transl. and ed. J. S. Watson. Introduction Ralph A. Micken. Illinois, 1970.
5. Dunning, A. *Musica reservata*. Prieiga per internetą: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19429?q=musica+reservata&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19429?q=musica+reservata&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit) (žiūrėta 2011 01 20).
6. Flotzinger, R. Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire? In: R. Flotzinger, T. Antonicek. *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk*. Kassel, 1972. S. 1–9.
7. Herbst, J. A. *Musica poetica, sive compendium melopoeticum, Das ist: Eine kurtze Einleitung, und gründliche Unterweisug, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesenen Praeceptis und Regulis componieren, und machen soll*. Nurngberg, 1643.
8. Kirkendale, W. Zur Circulatio-Tradition und Josquins Maria Lactans. In: *Acta Musikologia*. 1984. 56: 69–92.
9. Kristeller, P. O. *Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance*. Göttingen, 1981.
10. Murphy, J. Ed. *Quintilian. On the Teaching of Speaking and Writing*. Illinois, 1987.
11. Niemöller, K. W. Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance. In: *Renaissance – Rhetorik*. Hrg. H. F. Plett. Berlin, New York, 1993. P. 285–313.
12. Palisca, C. V. *Humanism in Italina Renaissance Musical Thought*. New Haven, 1985.

18 J. A. Herbastas rašo daugiskaitos formą „montes“ (Herbst 1643: 3).

19 Ten pat: 3–5.



13. Palisca, C. V. *Ut oratoria musica: the rhetorical basis of musical mannerism*. In: *The Meaning of Manerism*. Ed. F. W. Robinson, S. G. Nichols. Hanover, 1972. P. 37–61.
14. Pister, A. Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblišė istorijose“: teorinis konceptas (I dalis). *Lietuvos muzikologija*. 2005. VI: 6–33.
15. Stevens, J. *Word and Music in the Middle Ages*. London, 1986.

*Aleksandra Pister*

## To the origins of musical rhetoric: a few examples from the Gregorian chant

### Summary

This article studies such examples from the 9th–11th century Gregorian chant, where the text and music are given prominence by the means of the so-called musical rhetoric, allowing these compositional solutions to be described with the definitions of *musica poetica*. The associative (visual or sonic) ways of combining ecclesiastical texts and melodies, and their variations in the chants are analysed from the perspective of Renaissance and Baroque musical rhetoric. It is pointed out that the roots of musical rhetoric, which peaked in popularity during the Baroque period, were identified in the liturgical chant with the following elements and features characteristic to musical rhetoric:

- Expression of language syntax via music, including the imitation of interrogative intonation in the prophetic readings (*lectiones*), for instance, from the Book of Isaiah, where the musical rhetoric figure *interrogatio* is used;
- Accompanying of words indicating directions (for example, ascend, heaven, descend) with an *ascending* or descending melody – *ascensus* and *descensus*;
- Sonic imitation of subjects mentioned in the text (e. g., a dove) – *onomatopoeia*;
- Certain words (for example, listen, rejoice) highlighted with melismas – *hypotyposis*;
- Prominence given to personal names (e. g., God) with rhetorically significant melismas.

The article deals with those examples from the Gregorian chant which have an explicit structure of musical rhetoric figures, consistent with their subsequent definitions and usage in music. Although such combinations of melody and words should not be treated as a norm in the repertoire of Gregorian chant, the purpose was to indicate that the musical rhetoric traditions of Renaissance and Baroque periods and the musical rhetorical figures themselves originated from already known compositional ideas and ways of expressing text via music. Thus, rhetorical style of composing music was not a brand new page in the history of music; it reflects one of the many universal strategies of combining words and music that function inside and outside of the chronological boundaries of *musica poetica* theory and compositional practice.

KEY WORDS: musical rhetoric, musical rhetorical figure, *musica poetica*, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Gregorian chant, relationship between words and music