

MUSICUS POETICUS

DEN MUSIKALSKE RETORIKER

Barokkens komponist var ikke et 'geni', men derimod en 'lærd' med en bred videnskabelig baggrund. Hans opgave var ikke at udtrykke sig selv og sine følelser, men at få musikken til at udføre bestemte retoriske funktioner. For barokkomponisten var retorikken både æstetik og et praktisk redskab i den musikalske skabelsesproces. Jette Barnholdt Hansen redegør her for barokkens komponistbegreb, *musicus poeticus*, og viser hvordan retorikken er en integreret del af det musikalske værk.

Af Jette Barnholdt Hansen

Barokkens komponist, *musicus poeticus*, var en musikalsk håndværker, hvis fornemmeste opgave var at skabe en musikalsk fortolkning af et givent litterært forlæg. Hans uddannelse omfattede foruden en teoretisk og praktisk musikalsk uddannelse også en grundig retorisk skoling. Musikken fremstår derfor ofte som en syntese af musik og retorik, hvilket forstærkes af den gryende baroks virkningsæstetik i begyndelsen af det 17. århundrede; musikken skulle nu først og fremmest have et formidlende sigte og berøre lytterne ved hjælp af stærke affekter.

Retorikken er derfor en hovedfaktor i det 17. århundredes nye musikalske genre, operan, og i udviklingen af den protestantiske kirkemusiktradition. Musikken fremstår desuden som et vigtigt eksempel på den retoriske fremførelse (*actio*), et vidnesbyrd om tidsalderens rige mundtlige tradition.

Musicus poeticus-begrebet

I det 17. århundrede betegnede man en komponist som *musicus poeticus*, hvilket skal ses på baggrund af vokalmusikkens daværende dominans: det at komponere bestod først og

fremmest i at sætte passende noder til en udvalgt tekst.

Uddannelsen til *musicus poeticus* havde tre forskellige sider: en praktisk musikalsk, en teoretisk musikalsk og en poetisk, hvilket sammenknytter hele *musicus poeticus*-begrebet med datidens skolesystem, som var bygget over de antikke forskrifter for de syv frie kunster, *septem artes liberales*. *Ars musica* udgjorde en af de fire matematiske discipliner i *quadrivium*, som foruden musik bestod af aritmetik, geometri og astronomi. Men det, at man fordrede en uddannelse inden for poetik, knytter også an til *triviums* sproglige discipliner (grammatik, retorik og dialektik).

Man skelnede ikke skarpt mellem kunst og videnskab, hvilket kan ses i brugen af ordet *ars*, som både betyder kunst og videnskab. En bred humanistisk uddannelse blev derfor anset som en forudsætning for det at komponere:

Ut Sol inter planetas, ita Musica inter Artes liberales in medio radiat.¹

(Som solen blandt planeterne, således stråler musikken midt blandt de frie kunster.)

Også i musikteoretiske værker fra perioden ses ordet videnskab i definitionen af musik.

¹ Jette Barnholdt Hansen (født 1966) er cand.mag. i musikvidenskab og retorik og desuden sanger og sangpædagog med speciale i tidlig musik.

1 Fra en af Heinrich Schütz' stambogsprotokoller, Hildesheim 1640. Citeret fra Eggebrecht, side 6.

Her først fra Christoph Bernhards kompositionslære: *Tractatus compositionis augmentatus*:²

Die Composition ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunct zu setzen.³

Den venezianske munk Ayguino Bresciano udtrykker det således i 1581:

La Musica è una scienza, la quale consiste in numero, in proportioni, in consonanze, in congiuntioni, in misure, & quantitati...⁴

(Musikken er en videnskab, som består af tal, proportioner, konsonanser, sammenføjninger, mål og kvantiteter...)

Slægtskabet med talvidenskaberne i *quadrivium* er meget tydeligt i begge disse definitioner. Denne meget matematiske måde at karakterisere det musikalske materiale på hænger sammen med den skolastiske tradition, hvor de musikalske harmonier var underlagt harmonien i universet og dennes talforhold.

Retorik må i barokperiodens skole forstås som to ting, dels som det allerede omtalte selvstændige fag i *trivium*, men retorikken blev også brugt som et bærende *undervisningsprincip* i de øvrige sproglige fag.⁵ For i alle tider dominerede det talte ord; man læste op, øvede dialog og disput. Desuden var *actio* blandt andet i form af teaterforestillinger en obligatorisk del af undervisningen.

Men elementer fra retorikken havde også en afgørende indflydelse på videnskab betragtet som helhed; af stor betydning er *inventio* og denne forarbejdningsfases topik, som er et af barokperiodens vigtigste videnskabsteoretiske, metodiske principper.⁶ Der er således også talrige eksempler på topikker i musikteoretiske værker: for eksempel med kadenecer (musikalske slutningsdannelser) ordnet efter affekt og anvendelsesmulighed.⁷

2 Her anvendes: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, en gendrivelse af Tractatus compositionis augmentatis* af Müller-Blattau.

3 Müller-Blattau, side 40.

4 Bresciano, side 1.

5 Barner, side 242-243.

6 Ueding, side 1301.

En lignende hjælp til komponisten i inventiofasen var desuden tabeller, som viste forskellige dissonansers kombinationsmuligheder, et eksempel på *ars combinatoria*, som var en anden udbredt form for topik og strukturelt princip i det 17. århundredes musikteorier.⁸

Faget retorik var forbeholdt de ældste klasser efter at grammatik var afsluttet, for retorik var helt igennem et latinsk fag. De pædagogiske principper byggede på *praecepta* (foreskrifter), *exempla* (eksempler) og *imitatio* (efterligning) ud fra anvisninger af Melancthon (1497-1560). Lærebøgerne var baseret på Aristoteles, Horats, Cicero og Quintilian og de litterære forbilleder var først og fremmest Cicero, Horats, Vergil og Ovid.⁹

En *musicus poeticus* havde en helt anden opfattelse af sig selv og sit fag sammenlignet med komponisten af i dag. En afgørende vending i synet på komponisten ses i præromantikken, hvor videnskab og kunst skiltes ad, således også retorik og musik:

Erst die in der Romantik aufkommende musikalische Laienästhetik hat diese engen Beziehungen zwischen den beiden Künsten Musik und Rhetorik zerrissen; diesen romantischen Ästhetikern war die Musik eine Kunst aus himmlischen Höhen und nebelhaften Fernen, schemenhaft und unbegreiflich, bis schließlich bei Hanslick [en toneangivende østrigsk musikkritiker, 1825-1904] die musikalische Ästhetik zu blosser Formalismus erstarrte.¹⁰

I romantikken udgjorde kunstneren og kunsten et hele. Kunstneren udtrykte sig selv og sine følelser, og selve værket bar derfor formålet i sig selv, det var autonomt. Dette kan spores i definitionen af en komponist: han var ifølge den romantiske æstetik "tonedigter", og musikken selv var med Rousseaus (1712-78) ord: "le langage du cœur".¹¹

Selvom man kan synes, at betegnelserne "tonedigter" og "musicus poeticus" ligner hinanden, er de dog udtryk for to meget forskel-

7 Se eksempler fra Vincenzo Galilei's kontrapunkttraktat hos Palisca (1956).

8 Palisca (1956), side 94.

9 Barner, side 252.

10 Unger, side 1.

11 Eggebrecht, side 32.

lige æstetiske holdninger. Dette har med forholdet imellem poetik og retorik at gøre: Barokkens poetik var nemlig skabt på retorisk basis, hvorimod præromantikens filosofier kategorisk afviste retorikken. Kant (1724-1804) skriver for eksempel:

In der Dichtkunst geht alles ehrlich und aufrichtig zu, aber Rednerkunst (ars oratoria) ist, als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen..., gar keiner Achtung würdig.¹²

Barokkens *musicus poeticus* skal opfattes som "en lærer" med en bred videnskabelig baggrund. Han komponerede ikke for at udtrykke sig selv og sine følelser i musikken, der var derimod en afstand imellem ham selv og det musikalske værk. Man kan sige at der var tale om et "sagforhold", og musikken var oftest bundet til en bestemt funktion.

Som andre videnskabsmænd så han ikke noget nedværdigende eller "ukunstnerisk" i at bruge en retorisk fremgangsmåde i sit skabende arbejde og vedkendte sig samtidig en retorisk hensigt med musikken, for eksempel at skabe en adækvat realisation af en tekst, hvor musikken understøttede og formidlede en teksts ord og affekt.

To analyser

Den retoriske indflydelse på musik ses tydeligt i både verdsligt og kirkeligt regi. I de tidlige operaer bliver retorikkens lære om *pathos* for eksempel brugt som et teoretisk fundament i udformningen af en ekspressiv recitativisk solosang, og hos de første protestantiske komponister ses en ny mundtlighed inspireret af Luthers tyske oversættelse af Bibelen.

Her følger nu to musikalsk-retoriske analyser. Først et eksempel på verdslig vokalmusik: Tragedias prolog fra operaen *Euridice* af Jacopo Peri (1561-1633). Dernæst et kirkeligt eksempel: alt-soloen *Gebe hin* fra *Musikalische Exequien* (SWV 279-281) af Heinrich Schütz (1585-1672). Før hver analyse introduceres værket og dets æstetiske baggrund. I begge analyser vil jeg vise, hvordan komponisternes fortolkning af teksten og dens tone

er et bærende strukturelt princip i udformningen af musikken.

Jacopo Peris *Euridice*

Jacopo Peris *Euridice* med libretto af Ottavio Rinuccini er den første opera, man har, hvor både libretto og musik er intakt.¹³ Den blev uropført under festlighederne i anledning af brylluppet mellem Maria de' Medici og den franske konge Henri IV i Firenze, oktober 1600.

Det som adskiller *Euridice* fra renæssancens hyrdespil og gør, at man kan tale om en ny musikalsk genre, er, at poesien i *Euridice* hele tiden synges. I hyrdespillene veksledes der mellem talt dialog og polyfone¹⁴ vokal- og instrumentalsatser. Peri har altså erstattet den talte dialog med *recitativisk* solosang.

Selvom man også kan iagttage et solistisk princip i nogle af renæssancens madrigaler (de såkaldte pseudomadrigaler), hvor der forekommer en polarisering imellem yderstemmerne, så satserne næsten fremstår som solosang ledsaget af en basstemme og nogle akkorder, ses der dog i den recitativiske stil en skelsættende ny retorisk æstetik: musikken er her fuldstændig underlagt ordene, og dens fornemmeste opgave er at bære dem adækvat frem, både så de forstås og så tekstens ofte stærke følelser (affekter) kan berøre lytterne. Dette ses af den ofte anvendte betegnelse for denne sangform: *stile rappresentativo* (fremstillende stil).

Peri havde blandt andet fået inspiration til sine recitativer via Camerataen, en kreds af kunstnere og intellektuelle, som fra ca. 1580 mødtes hos en af Firences mest indflydelsesrige kunstmæcener, Grev Bardi. Man havde et ønske om at reformere tidens sangtradition ved at genskabe den antikke græske solosang (*monodi*), som man, med hjemmel i antikke kilder, mente besad særlig stærke affekter med magt over de menneskelige følelser. Camerataens medlemmer reagerede mod den ofte meget kunstfærdige flerstemmighed i

13 Man har kendskab til en tidligere opera fra Peris hånd: *Dafne* fra 1597. Men her er kun seks korte passager af musikken bevaret.

14 At musik er polyfon (fra græsk = mangelyd) betyder, at den består af flere stemmer, som er lige vigtige.

12 Fra *Kritik der Urteilskraft* (§ 53). Her taget fra Barner, side 13.

senrenæssancens madrigaler, fordi de mente, at teksten var uforståelig: ofte sang den øverste stemme begyndelsen af et vers, mens den nederste stadig var midt i det foregående. Og fordi teksten fremstod som et virvar uden hoved og hale, manglede syntesen af tekst og musik fuldstændig evnen til at påvirke lytterne.

Da Camerataens medlemmer ikke selv direkte kunne hente viden fra de antikke kilder, fordi de ikke kunne græsk, søgte de hjælp hos en romer, den klassiske filolog Girolamo Mei (1591-1594), som forskede i den antikke musik. Det var Meis klare overbevisning, at denne musiks stærke affektindhold kom af, at musikken var énstemmig, og at den hovedsagelig var vokal. Mei mente, at affekterne afgang af den menneskelige stemme og dens leje, og at der lå en særlig affekt i det enkelte stemmeleje, som kun kom til sin ret, hvis det klingede alene:

Now nature gave the voice to animals and especially to man for the expression of inner feelings. Therefore it was logical that, the various qualities of the voice being distinct, each should be appropriate for expressing the affection of certain determinate states and that each furthermore should express easily its own but not those of another. Thus the high voice could not properly express the affections of the intermediate and far less those of the low voice, nor the intermediate any of those of the high or low.¹⁵

Mei mente, at stemmens leje afgang af spænding og afspænding i den levende organisme: et højt stemmeleje signalerede ophidselse, mens mellemlejet var udtryk for noget behageligt og afklaret og dybden for noget søvnt og slapt. Ved at være opmærksom herpå når man komponerede, kunne man lære at fremkalde tilsvarende affekter hos lytterne.

Et vigtigt argument for énstemmigheden var også, at Mei aldrig i sin omfattende undersøgelse af antikke kilder havde fundet eksempler på benævnelse af forskellige stemmer i en sats, som kunne minde om *tenor* eller *bas*.

Mei var derfor meget kritisk over for sin egen tids vokalpolyfoni, for flerstemmigheden benyttede jo forskellige stemmelejer samtidigt, og dermed havde komponisterne givet afkald på den affektmæssige styrke, der lå i det enkelte stemmeleje. Når forskellige affekter kom oven i hinanden, mistede de den virkning, de kunne have haft, hvis de klingede alene.

Ud over inspirationen fra den græske antik, fokuserede komponisterne også på *actio*. For eksempel anbefalede Vincenzo Galilei (1533-91), en af de mest fremtrædende musikteoretikere i Camerataen, i skriftet *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) at lytte til samtidens skuespillere for at lægge mærke til, hvordan deres sprogbrug og gestik varierede alt efter rollernes karakter.¹⁶

Det som optog Peri i arbejdet med *Euridice*, var derfor først og fremmest at formidle Rinuccinis libretto på en hensigtsmæssig måde. Musikens primære opgave var med en moderne retorisk terminologi¹⁷ at realisere *tekstens iboende mundtlighed* ved at sikre et recitativisk forløb, hvor *de fem talemomenter* blev tilgodeset: ordenes artikulation, klang, motorik, melodik og dynamik. Ved således at tage udgangspunkt i det litterære forlægs særlige tone blev teksten forståelig gennem den musikalske realisering, og musikken afspejlede samtidig følelsesindholdet og understøttede ordenes dybere mening, så lytterne opnåede den rette fortolkning af teksten. Musikken havde altså en *hermeneutisk* funktion.

Dette fremgår tydeligt af Peris forord til *Euridice*: det som optog ham både med *Euridice* og den tidligere opera *Daphne* var med udgangspunkt i teorier om antikkens fremførelsespraksis at finde det rigtige tekstforedrag:

Seeing that dramatic poetry was concerned and that it was therefore necessary to imitate speech in song (and surely no one ever spoke in song), I judged that the ancient Greeks and Romans (who, in the opinion of many, sang their tragedies throughout in representing them upon the stage) had used a harmony

15 Fra et brev fra d. 8. maj 1572 af Girolamo Mei til Vincenzo Galilei, komponist og medlem af Camerataen. Her fra Palisca (1954), side 10.

16 Se Strunk, side 317.

17 Her bygges på Fafner (1982). Særligt om mundtlighedskriterierne, side 118-146.

surpassing that of ordinary speech but falling so far below the melody of song as to take an intermediate form.¹⁸

Det karakteristiske træk ved alle recitativerne i Peris *Euridice* er, at de fuldstændig følger det italienske sprogs trykfordeling, rytme og intonation. De forskellige roller i operaen holder sig desuden, som det blev tilrådet af Mei, inden for et middelleje uden meget dybe eller høje toner, som kan vanskeliggøre forståelsen. Dødsguden Plutos dybe bas-parti fra operaens fjerde scene i underverdenen er dog en undtagelse. Men partiet holder sig alligevel fint inden for de æstetiske forskrifter, fordi det dybe stemmeleje understreger døds gudens identitet.

Som et eksempel på mundtligheden i Peris recitativer bruges her første strofe i Tragedias prolog. Her vises de hovedtryk, som man ville lave i en oplæsning af versene og stederne, hvor teksten trækkes sammen:

Io, che d'alti sospir vaga, e di pianti,
Spar-sor or di doglia, hor di minaccie il volto,
Fei negl'ampi teatri al popol folto
Scolorir di pietà volti, e sembianti,

(Min oversættelse til dansk prosa: Jeg, som higer efter dybe suk og tårer, fik engang mængdens ansigter i teatrene til at blegne af medynk ved hjælp af mit ansigt, nu fyldt af sorg, nu af rædsel.)

Læg mærke til hvordan musikens betonedede og ubetonede noder nøje svarer til det italienske sprogs trykfordeling, og hvordan musikken tager hensyn til steder, hvor teksten skal trækkes sammen. I noden (øverst på siden) har jeg skrevet sprogets trykfordeling ind og sat en bue under sammentrækningerne.

Man kan se en sammenhæng mellem Peris musikalske gengivelse, og den måde en skue-

spiller kunne realisere den højtidelige tone i første strofe af Tragedias prolog, så publikums opmærksomhed blev vakt: for at understrege bredden i foredraget undgår Peri mange hurtige nodeværdier og vælger desuden at begynde på toneartens terts. Tertsen vækker en forventning i modsætning til grundtonen, som ville virke mere stabil og selvfølgelig. I første vers er tertsen fortsat den tone, som forekommer mest (man kunne sige recitationstonen). Denne 'forventning' eller 'åbenhed' holdes ved lige i de følgende vers. I andet vers ved at F-durs andet trin er recitationstone, igen en tone med en spænding i forhold til grundtonen, i tredje vers ved en kraftig drejning mod B-dur. Først i fjerde vers afsluttes der på toneartens grundtone.

Tragedias prolog er et eksempel på, hvordan graden af *pathos* i Rinuccinis madrigalvers omsættes til musikken, så tekstens højtidelige affekt støttes. Ved en opførelse vil prologen derfor fremstå som en fuldstændig syntese af ord og musik. En raffineret kompositionsform, som krævede en stor retorisk indsigt: både en teoretisk viden inden for blandt andet metrik, men også en praktisk erfaring og fortrolighed med fremførelsessituationen. En fornemmelse for, hvad der virker foran et publikum. Peri var da også selv sanger, og ved uropførelsen af *Euridice* sang han selv Orfeus' krævende parti.

¹⁸ Jacopo Peri: Forord til *Euridice* fra Strunk, side 374.

Heinrich Schütz' *Musikalische Exequien*

Heinrich Schütz er et godt eksempel på synthesen mellem kunst og videnskab: som dannet humanist trak han som det selvfølgeligste på alle sine kundskaber, når han komponerede og omtalte kompositionsprocessen som en bestandig studeren, skriven og tænken efter.¹⁹

Denne seriøse og videnskabelige holdning ses klart af et råd, han engang gav sin elev Matthias Weckmann (1619-74): Schütz tilrådede, at denne lærte hebraisk, fordi det ville have stor betydning i arbejdet med tekster fra det gamle testamente.²⁰ Schütz mente nemlig, at det var nødvendigt at udforske en tekst filologisk for at kunne realisere en adækvat klingende fremstilling.

Den nære sammenhæng imellem *triviums* sproglige discipliner og musik er desuden indlysende hos Schütz, der, så vidt man ved, overhovedet ikke skrev ren instrumentalmusik. Hans store interesse var forholdet mellem tekst og musik, hvilket også afspejles i, at han beskrev det at komponere som at 'oversætte' en tekst i musik.

Med til en karakteristik af Schütz hører det også, at han var med til at grundlægge en tysk protestantisk kirkemusiktradition.

Karakteristisk for sproget i den katolske kirke var, at det på mange områder havde forladt de oprindelige kilders enkle og ukunstlede sprog. Det latinske kirkesprog var blevet stift som et resultat af dogmer og ritualer. Men med Luthers tyske oversættelse af Bibelen fik bibelsproget en ny dimension: det genvandt sin oprindelige enkelhed og umiddelbarhed, eller med en retorisk terminologi: *genus humile*.²¹

Schütz var altså ikke, som sin samtids katolske komponister, bundet af *Biblia Vulgata*, den latinske oversættelse af Bibelen, og bestemte tekstfortolkninger fastsat af geistlige i den katolske kirke. Hans musikalske behandling af de bibelske tekster er da også karakteriseret ved at spejle den genvundne sproglige

enkelhed og umiddelbarhed, så budskabet altid står klart for menigheden.

Det at der ikke længere var restriktioner for, hvilke tekster man skulle benytte, og fremkomsten af Luthers mere mundtlige tyske oversættelse gav komponisterne en helt ny følelse af frihed. Det udtrykker Johann Kuhnau (1667-1722) på følgende måde:

Und indem er [komponisten] in solcher Freiheit und Selbstverantwortung *den rechten sensum und das Pondus der Worte zu heben suchet*, ist er zu vergleichen einem *Prediger Göttlichen Worts, der seinen Text in allen Stücken zu exhaurieren gedenket*.²²

I den evangeliske kirkemusiktradition opstår der en ny udlægning af det middelalderlige *teocentriske* musikbegreb: i middelalderen blev den klingende musik opfattet som et billede på Guds skaberkraft, og som en slags skygge af den altid tilstedeværende himmelske musik (*musica coelestis*). Med Luther til sættes dette 'urbillede-afbillede'-forhold et dynamisk element, idet der også fokuseres på den *personlige deltagelse*, altså komponistens, de udøvende musikeres og menighedens funktion i den musikalske formidling. Fordi, mente man, den troende vil altid nære et personligt ønske om at være en del af den himmelske lovsang, og vellykket kirkemusik kunne give en 'forsmag' herpå.

I den katolske kirke var man allerede under Trient-konciliet (1545-1563), som led i modreformationen, faret hårdt frem mod den eksisterende kirkemusiktradition, specielt mod brugen af verdslige melodier og en for udviklet polyfoni. Kritiske røster ønskede al flerstemmig musik ud af kirken, men til sidst enedes man dog om, at en polyfon musik, hvor teksten stod klart, skulle anerkendes på linje med den enstemmige.

Den katolske kirke afviste derfor i første omgang også det tidlige 17. århundredes nye recitativiske vokale stil, som man betegnede som *stilus theatralis*. Den blev opfattet som en modpol til *stilus ecclesiasticus* med det

19 Eggebrecht, side 6.

20 Eggebrecht, side 20.

21 Kunze, side 12.

22 Eggebrecht citerer Johann Kuhnau (1667-1722): *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*, 1709-10, hvor denne komponist forsøger at forklare målet med sine kantatekompositioner. Her fra Eggebrecht, side 21.

allerede fasttømrede forbillede i komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594). Hans musik havde nemlig med sin klarhed, ophøjede objektivitet og tydelige tekstbehandling opfyldt alle konciliets krav.

Denne polarisering imellem verdslig og kirkelig musik forblev fremmed for den protestantiske kirkemusiktradition. Selvom Schütz på mange måder var en konservativ komponist med forbillede i den gamle polyfone tradition, ses der mange elementer fra den nye italienske vokale stil i hans kirkemusik. Den nye stil havde han stiftet bekendskab med under to ophold i Italien, hvor han blandt andet modtog undervisning hos en repræsentant for barokkens nye eksperimenterende vokalmusik, Giovanni Gabrieli (1557-1612) og senere med stor begejstring studerede Claudio Monteverdis (1567-1643) koncerterende og dramatiske stil. Man ser altså hos Schütz, på lige fod med elementer fra renessancens polyfone stil, den recitativiske solosang ledsaget af generalbas og en stærk retorisk brug af affektholdige musikalske figurer, hvoraf mange er parallelle til retorikkens stilfigurer. Den musikalske figurlære kræver en nærmere forklaring.

I en af de allerførste musikalske figurlærere, Joachim Burmeisters *Musica autoschediastike* (Rostock 1601), defineres en musikalsk figur som en forsiring af en meloditone eller en udholdt harmoni, som optræder inden for en musikalsk periode, og som skal opfattes som *udsmykning* af en enkel satsstruktur.²³ Målet med figureerne er fuldstændigt analogt med talefigurene at bringe afveksling og kunstfærdighed.

Den amerikanske musikforsker G. Buelow fremhæver desuden, at særligt i de tidlige kilder af blandt andet Burmeister og Bernhard er mange af de musikalske figurer et forsøg på at forklare og retfærdiggøre en kompositionsmetode, som var imod gældende regler. For passager, som ellers måtte opfattes som ukorrekte, var i følge dem passende, hvis de havde hjemmel i musikens tekst.²⁴

I det 18. århundredes figurlære ses der en tendens til, at figurene knyttes tættere til

affektlæren, og der fokuseres hermed ofte ensidigt på figurenes *virkning*, deres evne til at formidle særlige affekter. Dette ses tydeligt af følgende citat af Johann Adolf Scheibe (1708-1776):

... dass die Figuren der musikalischen Schreibart den grössten Nachdruck und eine ungemeyne Stärke geben... Es ist damit in der Musik eben so, als in der Redekunst und Dichtkunst, beschaffen. Diese beyden freyen Künste würden weder Feuer, noch rührendes Wesen behalten, wenn man ihnen den Gebrauch der Figuren entziehen wollte. Kann man wohl ohne sie die Gemüthsbewegungen erregen und ausdrücken? Keinesweges. Die Figuren sind ja selbst eine Sprache der Affekten.²⁵

Hans-Heinrich Unger opdeler de musikalske figurer i tre overordnede grupper:²⁶

1) *Grammatiske figurer* som ikke har til formål at spejle bestemte ord eller affekter, men som er en del af musikens struktur, og som helt er bundet til det musikalske stof. Unger kalder denne kategori for *grammatiske* som en analogi til retorikkens stilfigurer som i modsætning til troperne går på ord eller sætningsstrukturen i en tale eller skrevet tekst.

2) *Ordtydende figurer*, forbundet med bestemte forestillinger, for eksempel *anabasis*, en opadgående tonebevægelse, som blandt andet blev brugt i kirkemusik som et udtryk for en opadstigen mod himlen. Selvom en del af disse figurer ikke har en parallel i nogle bestemte retoriske figurer eller troper, finder Unger dog en overordnet sammenhæng mellem dem og de retoriske tropers funktion; for ligesom de retoriske troper omskriver og forandrer, forsøger de ordtydende musikalske figurer på lignende vis at give en musikalsk omskrivelse.

3) *Affektfigurer*. Alle disse figurer har en parallel figur i retorikken. Som eksempel kan nævnes *antitese*, som ligesom i retorikken er et udtryk for to modsætninger sat over for hinanden med en ofte dramatisk effekt til følge.

25 J. A. Scheibe: *Christlicher Musicus*, Leipzig 1745, stykke 75, side 683. Her fra Bartel, side 53.

26 Se Unger, kapitel IV "Die musikalische Decoratio", side 62-98.

23 Bartel, side 22.

24 Buelow, side 800.

Musikalische Exequien (SWV 279-81), trykt 1636, består af tre stykker eller 'koncerter', som Schütz selv kaldte dem.²⁷ *Gehe hin* er en del af første koncert: tysk begravelsesmusik inspireret af den latinske liturgis to første ordinarius led: Kyrie og Gloria.²⁸

Værket er et bestillingsarbejde til Prins Heinrich der Jüngeres (også kaldet Heinrich Posthumus, 1572-1635) begravelse i december 1635. Prinsen var dybt religiøs og havde et stort kendskab til teologi. Allerede et år før sin død var han begyndt at samle salmevers og skriftsteder fra Bibelen, som han ønskede skulle lyde ved begravelsen, enten sunget eller læst og desuden indgraveret på kisten.

Schütz har som et gennemgående princip i værket ladet alle de skriftsteder, som prinsen havde udvalgt, være solistisk besat, således også *Gehe hin*.

Den lille alt-solo *Gehe hin* har tekst fra Esaias kap. 26, v. 20:

Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer und schleuss die Tür nach dir zu, verbirge dich einen kleinen Augenblick, bis der Zorn vorübergehe.

Bemærk, hvordan især sprogets rytme afspejles i Schütz' musikalske realisering. Soloen begynder med opfordringen: "Gehe hin" som derefter gentages i et højere stemmeleje. Dette fænomen kaldes i den musikalske figurlære for *synonymia*, og bruges her til at give tekstens opfordring større intensitet. Den følgende sætning: "in eine Kammer und schleuss die Tür nach dir zu" er udformet som en nedadgående melodi-linje, der fra tonen g' på "hin" takt 3 bevæger sig helt ned på den underliggende oktav g i takt 6 på ordet "zu". Der er her

tale om figuren *catabasis*, som ofte anvendes som et musikalsk billede på døden eller jorderriget i sammenligning med himmelen. Også her er der tale om en tekstfortolkning: folket bliver jo opfordret til at skjule sig. Desuden understreges denne musikalske analogi af, at når opfordringen til at lukke døren lyder i teksten, lukkes også den musikalske frase med en kraftig slutningsdannelse (tonal kadence). Schütz understreger dette yderligere ved en fjerdedelspause i sangstemmen, takt 6.

På ordet "verbirge", takt 6, bruges endnu en musikalsk figur, *saltus duriusculus*, en betegnelse for spring, som ikke passer ind i den anvendte skala; her en formindsket kvart, et eksempel på hvordan Schütz anvender et interval, som frarådes i den gængse kompositionslære, fordi det opfattes som urent og stærkt dissonerende. Her er springet brugt for at understrege stemningen i teksten: måske en måde at skildre det forborgne ved at folket undgår en konfrontation med Gud, eller en måde at skildre den angst, som det må føle, for at blive opdaget og stillet overfor Herrens vrede. "Einen kleinen Augenblick", takt 7, skildres ved hurtige nodeværdier efterfulgt af figuren *abruptio*, en generalpause hos både solist og continuo. I sidste frase forekommer ligeledes en pausefigur: *tnesis*, takt 7, som bryder teksten og altens melodiske linje op, måske et udtryk for en stakåndet nervøsitet hos folket. Soloens højeste tone a' ses på ordet "vorübergehe", takt 8, dette kan opfattes som udtryk for den forhåbning folket trods alt må nære til, at Herrens vrede vil gå over.

²⁷ Forord af Schütz til *Musikalische Exequien*, side 7.

²⁸ Brugen af Kyrie og Gloria hos Schütz har ikke noget at gøre med det latinske Requiem, som ikke indeholder et gloria-led, men skal snarere ses i sammenhæng med en tysk luthersk tradition, hvor man ofte satte Kyrie og Gloria i musik uden at medtage de øvrige messeled.

Konklusion

En *musicus poeticus* var en musikalsk retoriker; derfor er retorikken også en nøgle til forståelsen af hans musikalske skabelsesproces og værk.

Ønsker man at fordybe sig i barokkens tidlige vokalmusik, er man nødt til at tage udgangspunkt i teksten. Det er imidlertid ikke ligemeget, hvordan man griber teksten an. Man vil således ikke komme særlig langt, hvis man alene oversætter eller laver en litterær analyse. Det man også har brug for er en retorisk tilgang, som altid stiler mod fremførelsen som en reel mulighed. Her vil de fleste have et problem, fordi retorik ikke længere er en integreret del af det moderne skolesystem, som faget var i 1600-tallet. Og de retoriske discipliner, som tidligere fandtes i undervisningen, for eksempel oplæsning af prosa eller digte, er de fleste steder begrænset til et minimum.

Musikken kræver, at man tager højde for sprogets mundtlighed, ordenes artikulation, rytme, klang, dynamik og intonation, og dette gøres bedst ved at læse teksten op med

respekt for dens særlige tone, og indprente sig fornemmelsen. Bagefter vil man kunne iagttage, hvordan ordenes tone er struktur-dannende i musikken, og sangeren vil have en idé om, hvordan de ofte udviklede recitativer skal udføres.

En naturlig konsekvens er det derfor her at pege på denne vokalmusiks uoversættelighed²⁹. Musikken er i den grad bundet til tekstens særlige sprogstof, at den umuligt kan oversættes til et andet sprog, uden at meget af musikken selv går tabt: oversatte recitativer mister helt deres musikalske berettigelse, fordi de er blevet skilt fra de ord, som de oprindeligt var en fuldstændig del af.

Det tidlige 17. århundredes vokalmusik er desuden et vigtigt vidnesbyrd om *actio* som bør kalde på tværfaglig interesse, fordi en mundtlig fortolkning af det litterære forlæg er fastfrosset i musikken. Ved at studere og lytte til musikken får man derfor værdifuld information om den retoriske fremførelse i barokken, som sammenholdt med samtidige retoriske kilder giver et godt billede af tidens rige mundtlighed.

29 Se overvejelser over dette forhold hos Fafner (1997), side 17 spalte 1.

Litteratur

- Barner, Wilfried (1970): *Barokrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Bartel, Dietrich (1985): *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. LaaberVerlag.
- Bresciano, Aÿguino (1581): *Il tesoro illuminato di tutti tuoni di canto figurato*. Venezia.
- Buelow, George J. (1980): "Rhetoric and music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. Bind 15, side 793.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1984): *Heinrich Schütz, Musicus Poeticus*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven.
- Fafner, Jørgen (1982): *Retorik. Klassisk & moderne*. Akademisk Forlag, København.
- (1997): "Retorikkens brændpunkt", i *Rhetorica Scandinavica* nr. 2/1997
- Kunze, Stefan (1987): "Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz": *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*. Bind I, side 10-17. Udgivet af Dietrich Berke og Dorothee Hanemann. Bärenreiter, Stuttgart 1985.
- Müller-Blattau, Josef Maria (1926): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Palisca, Claude V. (1954): "Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata", *The Musical Quarterly*, Vol. XL, No. 1.
- (1956): "Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. IX.
- Peri, Jacopo (udgave fra 1981): *Euridice*. Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volumes XXXVI and XXXVII. Edited by Howard Mayer Brown. A-R Editions, Inc. Madison.
- Schütz, Heinrich (udgave fra 1956): *Musikalische Exequien*. Bärenreiter Kassel, Basel, Tours og London.
- Strunk, Oliver (1952): *Source readings in music history*. Faber & Faber, London.
- Ueding, Gert (1992): "Barock", i *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bind I, side 1285-1366. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Unger, Hans-Heinrich (1941): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Konrad Triltsch Verlag, Berlin.