



Liste over musik-retoriske figurer fra J. Burmeister's *Musica Autoschediasike*, 1601.

TALENDE TONER - TIDLIG MUSIK OG RETORIK

AF MARIE STOCKMARR BECKER

Ordet *retorik* stammer fra det oldgræske ord *Rhetor*, som betyder *offentlig taler*, og retorikken defineres som den videnskab, der beskæftiger sig med sproglig overbevisning – altså talekunst. Skrifter og kilder helt tilbage fra det antikke Grækenlands tid vidner om, at musik og retorik var tæt forbundet. I renæssancen og barokken blomstrede interessen for retorik i Europa, og der blev lagt særlig vægt på retorikkens forhold til musik. Begge områder havde allerede siden middelalderen hørt under de frie kunster *Artes Liberales*, den tids betegnelse for de syv videnskabelige discipliner, der udgjorde læreindholdet på skoler og universiteter.

I vores tid er musik og retorik blevet adskilt – f.eks. indgår faget retorik ikke i musikuddannelsen. Begge har fået en anden rolle i samfundet, end de havde før i tiden, og deres indbyrdes forbindelse synes ikke længere helt så indlysende. Jeg har ofte oplevet, at kan det være svært for os i dag – både som musikere og som tilhørere – at definere og forstå retoriske elementer og principper i musikken. Ikke desto mindre appellerer retorik til os i mange forskellige situationer lige fra den politisk debat til de musikalske oplevelser, når vi som publikum under en koncert kan få fornemmelsen af, at musikken vækker noget i vores følelser, eller måske ligefrem overbeviser os om noget... at musikken *taler*.

Retorikken og musikkens forbindelse er altså langt fra et nyt tema. Der findes et hav af afhandlinger fra renæssancen og frem til den sene barok, for ikke at nævne et utal af bøger om emnet. Især tidlig musik og retorik er tæt forbundne – men hvad betyder det konkret? Hvilke principper og elementer i musikken blev af renæssancens musiklærde opfattet som retoriske? Og sidst men ikke mindst, hvad var det præcis, de store retorikere observerede og beskrev, som inspirerede renæssancens komponister, musikere, teoretikere og musikvidenskabsmænd, og som fik så stor indflydelse på udviklingen af den europæiske kunstmusik?

Det var nogle af de spørgsmål, jeg stillede mig selv, da jeg i november og december 2016 tog til Rom for at lære mere om forholdet mellem retorik og musik. Jeg valgte bevidst at gå direkte til kilden ved at læse to af de vigtigste romerske retorikere *Marcus Tullius Cicero* (106 - 43 f.v.t.) og *Marcus Fabius Quintilian* (36 - 95 e.v.t.). Cicero og Quintilian havde ikke kun en enorm indflydelse i deres egen tid. Deres idéer har gennemsyret den europæiske kultur i mange århundreder, og deres observationer er stadig i høj grad relevante den dag i dag. I det følgende vil jeg referere til deres retoriske hovedværker, Cicero's *De Oratore* (skrevet 55 f.v.t.) og Quintilian's *Institutio Oratoria* (udgivet omkring 95 e.v.t.).

Da jeg startede dette arbejde, var min idé at komme tættere på renæssancens musikere ved at følge den vej, de selv gik: Ved at genopdage de gamle retorikeres observationer og deres direkte forbindelse til musikken.

Jeg vil nu kort skitsere retorikken og musikkens genforening som fandt sted i skellet mellem renæssancen og barokken, hvorefter jeg vil vende blikket mod de to retoriske hovedværker og forsøge at give nogle konkrete eksempler på relationen mellem retorik og musik set fra mit perspektiv som udøvende musiker.

Skelsættende genopdagelser



Første side af en miniature udgave af Cicero's *De Oratore*, 15. århundrede.

Poeten Francesco Petrarca (1304 - 1374) genopdagede Cicero's breve i 1345. Hans fund er ofte anset som den begivenhed der indledte renæssancen indenfor både offentlige anliggender, humanisme og klassisk romersk kultur. Nogle mener, at renæssancen først og fremmest var en genoplivning af

Cicero, og kun igennem ham, af den klassiske antik.

To andre genopdagelser resulterede i en stærk opblomstring af interessen for retorik: Den italienske humanist Poggio Bracciolini (1380 - 1459) fandt i 1416, i et kloster i St. Gallen, et glemt manuskript af Quintilian's komplette afhandling *Institutio Oratoria*. Et andet fund blev gjort i 1422, i katedralen i Lodi, hvor biskoppen Gerardo Landriani (1419 - 1445) fandt Cicero's afhandling *De Oratore*. Begejstringen for de to store romerske retorikere spredtes med humanismen selv og nåede Nordeuropa i det 15. og 16. århundrede. Genopdagelsen af de to retoriske mesterværker blev skelsættende for den europæiske kunstmusik og dens udvikling i renæssancen og barokken.

I det 14. og 15. århundrede genopdagede humanisterne i de italienske bystater altså fortidens taler og dermed deres idéer, tekster og praksis. Men det var dog først ved overgangen til det 16. århundrede, at omstændighederne tillod en egentlig forening af humanistisk retorik og musik.

De første tegn på en signifikant interaktion mellem disciplinerne finder vi allerede i tiden omkring Josquin de Près (ca. 1450 - 1521), hvor de første oversættelser af Cicero og Quintilian's værker var blevet udbredt, og de første humanistiske afhandlinger begyndte at udkomme. I den periode skrev den italienske musikteoretiker og komponist Franchino Gaffurio (1451 - 1522) sin omfattende musikalske afhandling *Practicae Musicae*, udgivet i 1496.

Det afgørende bånd mellem retorik og musik blev knyttet i årtierne efter 1525, og henimod 1560 var klassiske retoriske koncepter og terminologier stærkt tilstede i musikteoretiske skrifter i hele Europa.

I Nordeuropa etablerede teoretikere som Nicolaus Listenius (*Rudimenta Musicae*, 1537), Sebald Heyden (*De Arte Canendi*, 1540), Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547) og Adrianus Petit Coclico (*Musica Reservata*, 1552) en stærk relation mellem vokal polyfoni og Cicero's forskrifter angående variationer og ornamentik. I sin *Praecepta Musica Poetica* fra 1536, brugte

Gallus Dressler (1533 - ca. 1580) talens formelle inddeling i en motet. Han nævnte tre dele: *Exordium*, *Medium* og *Finis*, altså indledning, midte og afslutning. Joachim Burmeister (1564 - 1629) udviklede en detaljeret liste over musik-retoriske figurer i sin *Musica Autoschediasike* fra 1601 og i sin afhandling *Musica Poetica* fra 1606.



Burmeister opdelte de musik-retoriske figurer i tre kategorier: Melodiske, harmoniske og melodisk/harmoniske. Et eksempel er fugaen, som han satte øverst på listen over de harmoniske figurer. Burmeister anså fugaen for at være en kompositionsform byggende på retoriske principper. En fuga er som bekendt baseret på repetitioner – en kanon over et tema, som kan varieres i proportioner og tonearter. Det retoriske ved denne fremgangsmåde ligger netop i gentagelserne og imitationerne. Både Dressler og Burmeister anså fugaen som en allerede ornamenteret komposition, og altså de forskellige kanon-indsatser som en slags ornamenterede versioner af det oprindelige tema. Derfor kategoriserede de fugaen som en retorisk figur. I sin *Institutio Oratoria* kalder Quintilian denne figur *Mimesis*.

Et andet eksempel med en mere indlysende relation til sprog og retorik er *pausen*. Mange kilder (bl.a. Listenius, Dressler og Burmeister) nævner pausen som et vigtigt retorisk element. Dressler understreger pausens elegante og behagelige effekt, særligt når alle stemmer stopper op samtidigt. Burmeister kategoriserer en sådan pause, eller generalpause, som en retorisk figur kaldet *Aposiopesis*.

I italienske humanist-kredse og akademier udviklede de musik-retoriske relationer sig i en langt mere radikal retning end i Nordeuropa. Venedig var et vigtigt centrum for denne udvikling i midten af det 16. århundrede. Her knyttede poeten Pietro Bembo (1470 - 1547) Cicero's forskrifter til Petrarca's digte og poesi. Komponisten Cipriano de Rore (1515 - 1565), musikteoretikerne Gioseffo Zarlino (1517 - 1590) og Nicola Vicentino (1511 - ca. 1575) videreudviklede Pietro Bembo's tanker: Zarlino brugte elementer og vokabular fra Cicero i sin *Istitutioni Harmoniche* fra 1558. Vicentino forelagde mere radikale begreber, der knyttede antik græsk musikteori til tidens nyeste musik i sin *L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica* fra 1555. Disse begreber dannede den ideologiske og essentielt retoriske basis for retningen *Seconda Prattica*, som senere blev defineret og videreudviklet særligt af Claudio Monteverdi (1567-1643).

I starten af det 17. århundrede gennemsyrede musik-retoriske analogier kunstmusikken på alle planer – både kompositions-metoden, musikteorien, stilen, udtrykket og udførelsen. Men man havde længe befundet sig i en afgørende kunstnerisk problemstilling: Polyfonien, som var den dominerende kompositionsmetode i renæssancen,

tilslørede med sine vertikale lag af melodistemmer ofte tekstens klarhed. Den mest radikale løsning på dette problem kom fra den Florentinske Camerata, også kaldet Camerata Bardi – en samling af musikere, humanister, poeter og intellektuelle baseret i Firenze.



Titelblad fra Giulio Caccini's *Le Nuove Musiche*, 1602

Den Florentinske Camerata foreslog at tage afstand fra polyfonien og i stedet rekonstruere det antikke græske drama, hvori tale og deklamation antog melodiske konturer, som fremmede ordenes udtale og udtryk. En af gruppens mest fremtrædende medlemmer, komponisten Giulio Caccini (1551-1618), beskrev i sin afhandling *Le Nuove Musiche* (udgivet i 1602) en ny kompositorisk stil: *Stile Recitativo*. Denne stil, som var baseret på sangerens deklamation af tekst, ledte senere til en helt ny genres opståen: Operaen. Jacopo Peri's *Dafne* fra 1597, og hans *Eurudice* fra 1600, regnes for historiens tidligste operaer med Monteverdi's *L'Orfeo* fra 1607 som det første mesterværk indenfor genren. Operaen påvirkede omgående den musikalske kompositionsmetode – både den vokale og den rent instrumentale.

Genopdagelsen af den klassiske romerske retorik fik altså en stor betydning for kunstmusikkens udviklingsretning.

Jeg vil nu skitsere nogle for musikken relevante elementer, som Cicero og Quintilian kommer ind på i deres retoriske hovedværker. Der kan drages mange klare paralleller fra de to mestres observationer og retoriske foreskrifter til musik – nogle synes mere indlysende end andre. Samlet udgør de en guldgrube af inspirerende og berigende information og et værdifuldt værktøj for en udøvende musiker.

Talens fem faser

Quintilian definerer fem aspekter af tale: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* og *Actio*, der oversat betyder opfindelse, disponering af stoffet, udtryk, hukommelse og fremførelse. Han nævner tre mål, som taleren altid må stræbe efter: "Han må belære, berøre og charmere sine tilhørere."¹

I musikken finder vi også de fem faser: *Opfindelse* og *disponering af stoffet*, der ofte hører til komponistens domæne, *udtrykket* der både er komponistens og den udøvende musikers felt, *hukommelsen* og *fremførelsen* der indenfor kunstmusikken i dag oftest hører under den udøvende musikers ansvar. Grænserne mellem disse faser er ikke skarpt definerede, men overlapper snarere hinanden og kan diskuteres. F.eks. udspringer udtrykket (*Elocutio*) både af selve kompositionen, dvs. af komponistens hensigt i form af partiturets musikalske elementer og strukturer, der skal forstås og formidles, og af den udøvende musikers personlige præg.

De gamle retorikere anså talens faser som én samlet helhed: Den taler, de refererede til, var selv ansvarlig for alle led af processen. Indenfor musikken er komponistens og den udøvende musikers roller blevet skarpere optegnet især i musikhistoriens senere epoker: En udøvende klassisk musiker er som regel ikke hovedansvarlig for kompositionen, men udelukkende for udøvelsen – dette er en generel betragtning, der er selvfølgelig undtagelser. Dog er det tankevækkende, at renæssancen og barokkens komponister i højere grad end i dag selv fremførte deres egne værker.



Sandsynligvis det tidligste portræt af Claudio Monteverdi, ca. 1597, af en ukendt kunstner.

Stil

Cicero konstaterer, at der findes ligeså mange forskellige stilarter i tale, som der findes talere. Han sammenligner nogle af sine samtidige retorikere og insisterer på, at de alle er eminente til trods for deres forskelligheder. Han tilføjer, at det ville være umuligt, at forskellige talere og stilarter var

underlagt de samme regler, og at det ville være absurd, hvis de skulle begrænses til at tilhøre ét specifikt system eller én særlig skole. Dette er en interessant betragtning, som til en vis grad er aktuell for musikere den dag i dag: Selvom der findes mange skoler, metoder og meninger om, hvordan musik skal spilles, står en musiker i sidste ende overfor den udfordring at finde sit eget udtryk samtidig med at yde værket historisk og stilistisk retfærdighed.

Struktur

"Det er bemærkelsesværdigt hvor lidt forskel der er på en ekspert og en lægmand som kritikere, selvom der er stor forskel på dem som fortolkere" siger Cicero, som mener, at alle kan bedømme gode proportioner i talekunst – selv dem, der ikke har lært teorierne om proportioner. Denne observation gør sig fuldt ud gældende i musikkens verden: Tilhøreren forstår ikke nødvendigvis musikkens underliggende struktur, men vil dog blive berørt af den. Hvis den udøvende musiker derimod ikke selv forstår og formidler strukturen, vil musikken højst sandsynlig ikke have den samme effekt på tilhøreren.

Rytme

Quintilian påpeger, at rytmen er mere defineret og åbenlys i prosa eller versoplæsning, mens den i tale ikke har faste begrænsninger. I tale flyder rytmen blot med frasens stigning og fald, indtil denne når sin slutning, og - understreger han - pulsen er ikke afmålt med taktslag fra hverken fingre eller fødder.

Det ser ud til, at der er stor forskel fra tale til musik, når det angår rytmikken. Eksempelvis er baroktidens musikalske rytme tydeligt organiseret i metriske strukturer. Ser vi på noderne til et musikstykke fra barokken, markerer taktstregene regelmæssige enheder, takter, med et veletableret hierarki af slag. Men overskrider man disse elementære rytmiske strukturer ved f.eks. at gå efter et højdepunkt i en frase, forsvinder taktstregernes regelmæssighed, og den musikalske frase vil som Quintilian siger det "flyde med sætningens stigning og fald, indtil denne når sin slutning". I den forstand er der en klar analogi mellem talens og musikkens rytmik.

Intervaller og dynamik

Cicero sammenligner stemmens forskellige tonefald med strenge på et instrument. Stemmebåndet svarer forskelligt på hvert anslag: Højt, lavt, hurtigt, langsomt, kraftigt, svagt etc. Cicero understreger, at stemmens modulationer er talerens vigtigste redskab, og at en taler må mestre alle nuancerne for at sikre afveksling og variation i sit udtryk. Cicero's sammenligning af stemmen med et strengeinstrument er bare en af hans mange allusioner til musikalske funktioner som forbillede for taleren.

Angående nuancer (*forte*, *piano* etc.), er der oftest ikke mange indikationer i nodemateriale fra renæssancen og den tidlige barok. Dette betyder dog ikke, at udøveren ikke brugte en stor skala af forskellige dynamikker og udtryksfulde kontraster. De manglende indikationer af nuancer er snarere et udtryk for, at dynamikken var direkte forbundet med det musikalske indhold og derved også med en affekt. Med andre ord: Nuancerne forekom ikke kun som abstrakte grader af volumen fra svagt til kraftigt, men udsprang af en sindstilstand skabt af musikken. Ligesom når man taler eller oplæser tekst. Effekten af disse spontant udtrykte nuancer og dynamikker må

have været så meget desto større, end hvad senere tiders trykte nuancer kan formidle.

Artikulation, vejtrækning og tegnsætning

Udtale består i at fremstille fraserne og ordene på en forståelig og klar måde. Cicero beskriver forskellen mellem den uerfarne taler, der siger-så-meget-han-kan-på-så-kort-tid-som-muligt, uden bevidst at bruge vejtrækning eller ophold, og den erfarne taler, der udfolder sine tanker roligt og organiseret med brug af vejtrækning og ophold i forhold til sætningernes mening.

Quintilian siger: "I al kunstnerisk struktur er der tre nødvendige kvaliteter: Orden, forbindelse og rytme". Derudover understreger både Cicero og Quintilian vigtigheden af at tage højde for publikummet, konteksten og de omstændigheder, talen foregår i. Alle disse betragtninger angående artikulation, vejtrækning og tegnsætning er gyldige og vigtige i musikken – særligt indenfor tidlig instrumentalmusik, som unægtelig har et vokalt forbillede. I forhold til akustik er artikulation og vejtrækning også uhyre vigtige, da måden, de bruges på, i høj grad afhænger af rummets størelse og resonans, afstanden til publikum etc.

Ornamenter og frasering

Forbindelsen mellem retorik og tidlig musik er særlig indlysende, når det gælder ornamenter og frasering. Taleren bruger sproglige figurer og metaforer til at udsmykke og berige sit sprog med – musikeren bruger forsiringer, ornamenter og diminutioner til at udsmykke musikken med. Cicero insisterer på et essentielt punkt i forhold til ornamentering: "Enhver tale består af meningen og ordene, ordene kan ikke falde på deres rette plads hvis meningen tages bort, ej heller kan meningen være klar hvis ordene tages bort". Det vil sige, at ordene i sætningen og selve sætningens mening er uadskillelige. Det betyder igen, at de ord, retorikeren vælger at udsmykke sin tale med, i ligeså høj grad må være uadskillelige fra talens mening. Musikerens ornamenter bør på samme måde være i fuld overensstemmelse med musikkens karakter, eller sagt med andre ord: Ornamenternes funktion er at forstærke musikkens budskab.

I renæssancen og den tidlige barok, blev ornamenterne somme tider udskrevet af komponisten, men oftest var det praksis, at udøveren selv tilsatte sine ornamenter. En vigtig del af en musikers arbejde er at markere, at de udskrevne ornamenter ikke er en del af den grundlæggende struktur i musikken (og spille dem som værende ornamenter), men også – stilfuldt og ærligt – at kunne tilsætte sine egne forsiringer for at understrege musikkens karakter.

Cicero og Quintilian beskriver en lang række sproglige figurer som f.eks. en *digression* – dvs. en afvigelse fra det centrale emne, en *afbrydelse* eller en *apostrof*, hvor taleren vender sig fra sine tilhørere for at tiltale fraværende eller tænkte personer eller omstændigheder. Mange af talefigurerne kan man også finde i musikalsk form, her et par konkrete eksempler:

Repetition som er en gentagelse af et ord for at forstærke dets mening. Dario Castello (ca. 1590-1630) bruger en musikalsk analogi i de sidste par takter af sin *Sonata Seconda*, hvor han gentager vendingen D-Cis:



Parafrase, hvori der gøres brug af andre ord og en længere frase for at beskrive en simple sætning, som var udgangspunktet. Indlysende eksempler på parafraaser kan findes i de madrigaler, der blevet ”oversat” til instrumentalmusik. Eksemplet her er de første takter af en madrigalen *Ancor che col partire* af Cipriano de Rore. I første linje ses madrigalens første stemme med tekst, i anden linje ses den instrumentale parafrase komponeret af Riccardo Rognoni (1550-1620):



Climax/Graduering som består i en gradvis optrapning af intensitet ved hjælp af ord-gentagelser. Eksemplet er igen fra Dario Castello's *Sonata Seconda*. Her gentages den opadgående skalabevægelse, og der skabes derved en fremdrift henimod trillen og frasens afslutningstone:



De ovenstående konkrete eksempler på direkte analogier mellem sproget og musikken, samt de nævnte eksempler fra renessances kilder, er kun en lille forsmag på et kæmpe stort og komplekst emne, som kan være svært at navigere og kategorisere i, da alle dets elementer er uadskillelige som dag og nat.

Cicero og Quintilian forventede af taleren, at han selv skrev og udførte sin tale. På samme måde opførte komponisterne i renessancen og barokken oftest selv deres egen musik. Fællestrækket er, at den kreative proces fra idé til udøvelse var en helhed. Det er derfor svært at skille kompositionen og udøvelsen fra hinanden (som nævnt bl.a. under ”talens fem faser”). Det er tankevækkende, at vi indenfor kunstmusikken lidt efter lidt har mistet denne helhed i skabelsesprocessen.

Når det gælder tidlig musik, søger udøvende musikere ofte at komme musikken nærmere ved at sætte sig ind i tiden, konteksten og komponistens brug af virkemidler etc. I den proces er retorik efter min mening en essentiel nøgle til fortolkning af musik fra renessancen og den tidlige barok.

Cicero understregede, at ordenes og sætningens mening er uadskillelige – at teksten og dens fremførelse er to sider af

samme sag. På samme måde har arbejdet med retorik og tidlig musik gang på gang vist mig, i hvor høj grad nodebilledet og dets fortolkning er uadskillelige – i hvor høj grad indhold og form er en helhed... En påmindelse om, at det ikke kun handler om at gøre musikken til sin, men i ligeså høj grad om selv virkelig at forstå musikken. Cicero siger det elegant og kryptisk: ”*Hovedhæmmeligheden i kunstnerisk succes er, at hvad vi gør, skal blive os.*”

Til interesserede i emnet kan jeg anbefale følgende læsning:

- Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences* Corda Music Publications, 2004
- James J. Murphy: *Rhetoric in the middle ages - the history of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance* University of California Press, 1974
- Dietrich Barthel: *Musica Poetica* University of Nebraska Press, 1997

NOTER:

1. Alle Quintilian-citater er frit oversat fra: The Institutio Oratoria of Quintilian in four volumes with an English translation by H.E. Butler. London, Heinemann LTD, first printed 1921, reprinted 1933, 1953.
2. Alle Cicero-citater er frit oversat fra: Marcus Tullius Cicero: De Oratore in two volumes with an english translation by E. W. Sutton and H. Rackham. London, William Heinemann LTD, first print 1942, revised and reprinted 1948.



Marie Stockmarr Becker er bratschist, er med i flere tidlig musik-ensembler og i bestyrelsen for Tidlig Musik i Danmark. Grundlaget for artiklen er hendes kandidatafhandling på DKDM.

NORDEM
NORDIC EARLY MUSIC

KONKURRENCE FOR MUSIKERE

Den nordiske organisation for tidlig musik, *NORDEM*, afholder endnu en gang konkurrencen *EAR-ly* for unge nordiske tidlig musik-ensembler og solister. Siden 2010 er *EAR-ly* løbet af stablen, og i år er værtsbyen København, når *NORDEM* i samarbejde med Copenhagen Renaissance Music Festival inviterer til den femte udgave af *EAR-ly* d. 21-22. september 2018. Konkurrencen er for musikere født efter d. 1. januar 1985 (middelalder-, renaissance- eller barokmusik). Vinderne inviteres til at optræde på festivaler og i KoncertKirken i København. Hvis *EAR-ly* lyder som noget for dig eller dit ensemble, kan yderligere konkurrencebetingelser samt kontaktoplysninger findes på www.nordem.org. Ansøgningsfristen er d. 1/5 2018.