სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება ბაროკოს მუსიკალურ-რიტორიკულ კომპოზიციაში

მარიკა ნადარეიშვილი
თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, საქართველო
e-mail: marika.nadareishvili@tsc.edu.ge
https://doi.org/10.52340/lac.2026.11.29

ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური აზროვნების საფუძველს წარმოადგენს რიტორიკის პრინციპებზე დაფუძნებული ენა, სადაც მუსიკა აღიქმება, როგორც სიტყვის ემოციურ-ამსახველობითი გაგრძელება. „მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა ჟღერადი სიტყვა; რიტმი, მელოდია და ბოლოს, თვით ბგერა – ესაა რიტორიკა ხმოვანი სახით“ [Daunoravičienė, 2006, გვ. 86]. კომპოზიტორ ჯ. კაჩინის ეს სიტყვები მეტყველებს, რაოდენ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მუსიკალური რიტორიკა ბაროკოს მუსიკალურ-თეორიულ სისტემაში. სწორედ რიტორიკის მეშვეობით მოხდა მუსიკალური ფორმის ძირითადი პრინციპების თეორიული დასაბუთება, ძირითადი სახეობრივ-გამომსახველობითი სფეროს, გრძნობებისა თუ აფექტების გამოხატვის სახეების ჩამოყალიბება. შესაბამისად, მუსიკალურმა რიტორიკამ უდიდესი გავლენა მოახდინა იმდროინდელ როგორც ვოკალურ, ისე ინსტრუმენტულ მუსიკაზე.

წინამდებარე მოხსენების მიზანია, წარმოჩინდეს სიტყვისა და ზოგადად, რიტორიკული ხელოვნების მნიშვნელობა ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში. XVII საუკუნის დასაწყისიდან ევროპული პროფესიული მუსიკა თანდათან გადაიქცა ერთგვარ მეტაენად, აითვისა და მოერგო რა სამეტყველო ენის პრინციპებს. მუსიკაში რიტორიკის შემოტანა უკავშირდება სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის ზუსტად გადმოცემის სურვილს და ცხადია, ეს პროცესი ვოკალურ მუსიკაში განვითარდა.

როგორც ცნობილია, მეცნიერება რიტორიკაზე ანტიკურ საბერძნეთში ჩამოყალიბდა, სადაც რიტორიკის კანონზომიერებები გამოიყენებოდა ყველა ენობრივ მოდელში – იქნებოდა ეს ლიტერატურული, მუსიკალური ხელოვნება თუ მხატვრობა და ქორეოგრაფია. მოგვიანებით რიტორიკის მეცნიერება განავითარეს რომაელმა ორატორებმა – ციცერონმა და კვინტილიანემ.

შუა საუკუნეებში რიტორიკის პრინციპებს მიმართავდნენ სწავლებისას და ქადაგებისას. ამ მეცნიერებას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა რენესანსში, რასაც ხელი შეუწყო კვინტილიანეს შრომის – *Institutio Oratoria* („ორატორის მოძღვრება“) ხელახალმა აღმოჩენამ და ევროპაში გავრცელებამ [Buelow, 1992]. სწორედ ამ ეპოქაში იქმნება ი. ბურმაისტერის (1564 –1629) და სხვა გერმანელი თეორეტიკოსების შრომები მუსიკალური რიტორიკის შესახებ. აღსანიშნავია, რომ რენესანსის საერო მუსიკის უმთავრეს ჟანრში - მადრიგალში განსაკუთრებით ზედმიწევნით ხდება სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის ასახვა მუსიკალურ-რიტორიკული ფორმულების მეშვეობით.

აღორძინებისა და ბაროკოს ეპოქაში (განსაკუთრებით კი XVI-XVII საუკუნეების გერმანულ მუსიკალურ თეორიაში) გავრცელდა ტემინი *Musica poetica* (ლათ. „მუსიკალური პოეტიკა“, ანუ მუსიკის შექმნის ხელოვნება, კომპოზიციური რიტორიკა). იგი უკავშირდებოდა ემოციურ მუსიკას, რომლის შექმნის პროცესი მთლიანად სიტყვიერი

ტექსტით იყო შთაგონებული. ამ პერიოდში მუსიკა სამ სფეროდ დაიყო: 1. *Musica theorica* – მუსიკის თეორია (ჰარმონია, ინტერვალები, სისტემები), 2. *Musica practica* – შესრულების პრაქტიკა და 3. *Musica poetica* – კომპოზიცია, ანუ მუსიკის „დაწერა“, როგორც შემოქმედებითი აქტი[1]. ამ უკანასკნელის მიხედვით, კომპოზიტორი განიხილება, როგორც ორატორი (მომხსენებელი), მუსიკალური ფორმები შეესატყვისება სიტყვიერ რიტორიკულ ფიგურებს, მუსიკა უნდა გადმოსცემდეს აფექტებს (გრძნობებს)[2]. *Musica poetica*-ს მიხედვით, მუსიკა აღიქმებოდა, როგორც ენობრივი სტრუქტურა, კომპოზიცია კი წარმოადგენს გააზრებულ, ლოგიკურ „მეტყველებას“. გარდა ამისა, *Musica poetica* საფუძვლად დაედო „აფექტების თეორიას“, რასაც მოგვიანებით შევეხებით.

მუსიკა ბაროკოს პერიოდში სულ უფრო და უფრო აღიქმებოდა, როგორც კომუნიკაციის ეფექტური საშუალება, მსმენელზე ზემოქმედების ბერკეტი. სწორედ აუდიტორიაზე მიზანმიმართული ზემოქმედების პრინციპით ემსგავსება ერთმანეთს რიტორიკული ხელოვნება და მუსიკა. ძლიერდება ინტერესი ისეთი საკითხების მიმართ, როგორიცაა:

– მუსიკალური აზრის მკაფიო და გასაგები ენით გადმოცემა,

– საგნობრივი და სახეობრივი სიზუსტე,

– ემოციური გამომსახველობის გაძლიერება.

ამგვარად, მუსიკალური რიტორიკა იქცა ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებად, რომელიც ეხმარებოდა მუსიკოსებს შეექმნათ ემოციურად გაჯერებული და შინაარსობრივად გამოკვეთილი მუსიკალური ტექსტები.

ი. ჰაინიჰენის შრომაში *Der General-Bass in der Composition* (1728 წ.) წარმოდგენილია რიტორიკული ანალოგები (loci topici, ტოპოსები) – სტანდარტული რიტორიკული ხერხები, რომლებიც ორატორს დაეხმარებოდა თემის გაშლასა და არგუმენტაციის განვითარებაში, ხოლო მუსიკოსისთვის წარმოადგენდა ინსტრუმენტს კომპოზიციური გადაწყვეტილებების მოძიებისა და განხორციელე-ბისთვის. Loci topici – ესაა „ტოპოსები“, რაც ფიქრისა და მასალის ორგანიზების სტრუქტურულ მოდელებს წარმოადგენს. ტოპოსები – ერთგვარი „ფიქრის შაბლონები”, კატეგორიებია, რომლებიც წინასწარ არის განსაზღვრული (მაგალითად, სიხარული, ტკივილი, გულისწყვეტა, ზეიმი და ა.შ.). მუსიკალურ კონ-ტექსტში loci topici გამოიხატება, როგორც ტიპიზირებული, სტაბილური სტილისტურ-სემანტიკური ერთეულები, დაკავშირებული განსაზღვრულ განცდებთან, სიუჟეტურ ან ჟანრულ მოდელებთან. ტოპოსები წინასწარ დადგენილ მუსიკალურ ნიშნებს აერთიანებს, ისეთებს, როგორიცაა სპეციფიკური მეტრულ-რიტმული მოდელები, ინტერვალები, რეგისტრული მახასიათებლები და სხვ., რომელთა მიზანია ვერბალური ტექსტის შინაარსისა და ემოციური კონტექსტის სემანტიზება. ამ სისტემის ფუნქცია ბაროკოს მუსიკაში დაკავშირებულია აფექტების თეორიასთან: ტოპოსები მოქმედებენ, როგორც კოდიფიცირებული სემანტიკური მოდელები, რომლებიც უზრუნველყოფენ ემოციური მდგომარეობების სტაბილურ, განმეორებად მუსიკალურ რეპრეზენტირებას.

XVIII საუკუნეში *აფექტის თეორია* – ესთეტიკური თეორიაა, რომლის მიხედვით, რომ მუსიკალური გამომსახველობის ობიექტს წარმოადგენენ გარკვეული ადამიანური გრძნობები და ვნებები. ბაროკოს ეპოქაში კომპოზიტორი წინასწარ განსაზღვრავდა ნაწარმოების ან მისი კონკრეტული ნაწილის ემოციურ-აფექტურ განწყობას და შესაბამისად არჩევდა საჭირო მუსიკალურ-გამომსახვე-ლობით საშუალებებს. მუსიკალური სტრუქტურის თითოეული კომპონენტი – ბგერათა მიმდევრობა, რიტმული ფორმულები,

---

[1] ამ შემთხვევაში ტერმინი “poetica“ აღნიშნავს არა ლექსს, არამედ შექმნას (როგორც ბერძნული *poiesis* – შექმნა).

[2] აღნიშნული მიდგომებისა და თეორიის შემუშავებაში დიდი როლი მიუძღვით თეორეტიკოსებს ი. ბურმაისტერსა (Joachim Burmeister, 1564 –1629) და ი. მატეზონს (Johann Mattheson, 1681 – 1764).

.

ჰარმონია, ტონალობა, მელოდიის დიაპაზონი, ფორმა და სხვ. – ემსახურებოდა გარკვეული აფექტის გამოხატვას. შესაბამისად, ბაროკოს სტილი, ფორმათა მოდელი და საკომპოზიციო ტექნიკა აღიქმებოდა, როგორც სწორედ ამ აფექტური კონცეფციის განხორციელების საშუალება/შედეგი.

ზოგიერთი მეცნიერების მტკიცებით, რიტორიკა XVII-XVIII საუკუნეების ევროპული პროფესიული მუსიკის ყველა დონეზე მოქმედებს და ვლინდება. ამ მოსაზრებას ყველა არ იზიარებს, ამასთანავე, ყველა თანხმდება, რომ რიტორიკა ვლინდება:

- ნაწარმოების შექმნის, შეთხზვის დონეზე (Inventio);
- მუსიკალური სტილის, ნაწარმოების ფორმის დონეზე (Dispositio);
- მუსიკალური ნაწარმოების შემადგენელი ელემენტების, მუსიკალური ენის დონეზე (რიტორიკული ფიგურები).

როგორც ცნობილია, ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული, რიტორიკული სიტყვის შექმნა/რეალიზების რამდენიმე ეტაპი გამოიყოფოდა:

1. *Inventio* (მასალის მოძიება) – ბაროკოს მუსიკაში იგი შეესაბამება აფექტის (affectus) არჩევას და მის შესაფერის მელოდიურ-ჰარმონიულ საშუალებებს;

2. *Dispositio* (მასალის განლაგება, სტრუქტურირება) – მუსიკაში ესაა ფორმის ორგანიზება, ფრაზების, ეპიზოდების, კონტრასტების განაწილება;

3. *Elocutio* (ფორმულირება, სტილის შერჩევა) – მუსიკაში: მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურების (anabasis, catabasis, suspiratio, passus duriusculus და ა.შ.) შერჩევა;

4. *Memoria* (დამახსოვრება);

5. *Pronuntiatio* ან *Actio* (წარმოთქმა, შესრულება) – ბაროკოს მუსიკაში ესაა საშემსრულებლო არტიკულაცია, ორნამენტაცია, დინამიკა, ტემბრული აქცენტები, რომელთა საშუალებითაც აფექტი „იცოცხლებს“.

თავდაპირველად, მუსიკალურ პრაქტიკაში ჩამოთვლილთაგან გამოიყენებოდა 3 ეტაპი: *Inventio*, *Dispositio* და *Elocutio*, მაგრამ მოგვიანებით, გერმანელი ი. მატეზონი ამატებს კიდევ ერთ ეტაპს რიტორიკული მეტყველებიდან – ესაა *Executio*. საბოლოოდ, ბაროკოს მუსიკალური ნაწარმოების შექმნა-ფუნქციონირების დადგენილი 4 ეტაპი იდენტურია კლასიკური რიტორიკის ეტაპებისა და შეიცავს: 1. *Inventio*, 2. *Dispositio*, 3. *Elocutio* და *Executio*.

ნაწარმოების ფორმის მოდელირება ხდებოდა დისპოზიციაში. ბაროკოს ოსტატები ხშირად აიგივებდნენ ნაწარმოების კომპოზიციურ სქემას რიტორიკული მჭევრმეტყველების ამა თუ იმ ფორმასთან. ი. მატეზონი აღწერს, როგორ გამოიყენება რიტორიკული დისპოზიციის მოდელი მუსიკაში: „ჩვენი მუსიკალური დისპოზიცია მარტივი მეტყველების რიტორიკული ხერხისგან მხოლოდ სიუჟეტით, საგნით ან ობიექტით განსხვავდება; დანარჩენში მას იგივე ექვსი ნაწილი აქვს, რაც ორატორისთვისაცაა განკუთვნილი“ (Захарова, 1994, გვ. 48). მეცნიერის მიერ გამოყოფილი ექვსი ძირითადი მონაკვეთია:

1. *Exordium* – რიტორიკის მსგავსად, აღნიშული მონაკვეთი მუსიკაშიც გულისხმობს ძირითად მუსიკალურ იდეას. ესაა შესავალი და მელოდიის დასაწყისი, სადაც უნდა ჩანდეს ძირითადი ჩანაფიქრი, ამ მონაკვეთით უნდა მიიზიდო მსმენელი;

2. *Narratio* – მოყოლა, თხრობა, სადაც განმარტებულია ტექსტის ძირითადი არსი. ნარატივის მუსიკალურ ნაწილში ის გაიგივებულია დასაწყისის იმ ეტაპთან, სადაც სოლისტი შემოდის საორკესტრო შესავლის შემდეგ;

3. *Propositio* – ანუ საკუთრივ გადმოცემა, წარმოადგენს მოკლე შინაარსს. მუსიკალური თხრობის პირველი სტრუქტურული ერთეული (წინადადება, პერიოდი) იწყება ამ მონაკვეთში. აქ თემა ტარდება სხვადასხვა ხმებში, თითქოსდა გვიჩვენებს მუსიკალური აზრის სხვადასხვა ვარიანტებს, მოცემულია უწყვეტი დიალოგი, მანამ, სანამ ეს დანაწევრებული ქსოვილი ერთ მთლიანობად არ აიკინიძება;

4. *Confutatio* (უარყოფა) – წინააღმდეგობის გადაწყვეტაა. რიტორიკაში ეს ნაწილი უკავშირდება ოპონენტის არგუმენტების გაბათილებას. მუსიკალური ნაწარმოების ფორმის ამ ეპიზოდში ჟღერს კონტრასტული თემები, ისინი თითქოს და „ოპონენტები“ არიან;

5. *Confirmatio* – ამბის, ძირითადი აზრის გამყარება. ამ მონაკვეთში ორატორი იმეორებს სიტყვის ძირითად იდეებს, გამოყოფს რა უმნიშვნელოვანეს დებულებებს და ინტონაციებს, ხაზგასმულს მიმიკით და ჟესტიკულაციით. მუსიკაში ესაა ნაწარმოების ის მონაკვეთი, სადაც ცალკეული თემები ან ფრაგმენტები ხაზგასმულია სხვადასხვა ტიპის გამეორებებით;

6. *Peroratio* – ჩვენი ხმოვანი მეტყველების დასრულება. სხვასთან შედარებით, ეს მონაკვეთი უნდა იყოს განსაკუთრებით დამაჯერებელი. აქ, როგორც წესი, კვლავ ჟღერს ძირითადი იდეა, თემა მეორდება სრულად, თავიდან ბოლომდე, რაიმე ცვლილებების გარეშე, ჟღერს იმგვარად, როგორც exordium-ში. სოლო საკრავის კონცერტის ჟანრთან მიმართებით ი. მატეზონი ამ მონაკვეთს უკავშირებდა ნაწარმოების ფინალს.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ი. მატეზონის მიერ მუსიკაში გადატანილი რიტორიკული მეტყველების ექვსნაწილიანი სქემა ბაროკოს მუსიკალურ პრაქტიკაში ფართოდ გავრცელებული მოდელი იყო. ის განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა დამწყებ მუსიკოსთათვის, რადგან წარმოადგენდა ერთგვარ შაბლონს, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იყო ნაწარმოების ფორმის შედგენა.

დისპოზიციის აღნიშნული მოდელი უდიდეს როლს ასრულებდა ბაროკოს ეპოქის როგორც ვოკალურ, ისე განსაკუთრებით ინსტრუმენტულ მუსიკაში. ინსტრუმენტული ნაწარმოებების შემთხვევაში, სადაც ტექსტი არ არსებობდა, დისპოზიციის წესების მიხედვით თემის ჩამოყალიბება და მისგან მუსიკალური აზრის განვითარება კომპოზიციის ორგანიზების ძირითადი მექანიზმი იყო. დისპოზიციური მოდელი ვრცელდებოდა როგორც ერთნაწილიან, ასევე მრავალნაწილიან ფორმებზე.

ბაროკოს მუსიკა წარმოადგენს კარგად დაგეგმილ რიტორიკულ პროცესს, სადაც მუსიკალური ერთეულები გარკვეული ტოპოსების საშუალებით გადმოსცემენ აზრებს. ამ პერიოდში, ე.წ. პოზიტივისტები ხაზს უსვამდნენ ბუნებრივ კავშირს მეტყველებასა და მუსიკას შორის. მიუთითებენ მგავსებას ნაწარმოების აჟღერებისა და სიტყვის წარმოთქმის პროცესებს შორის:

1. ორივეგან სმენითი აღქმა მოქმედებს;
2. იდენტურია დროში განვითარება – საჭიროა პროცესუალობა, დრო, რომ აღიქვა მთლიანობა;
3. კომუნიკაცია ორატორსა და აუდიტორიას, მუსიკოსსა და აუდიტორიას შორის;
4. მსგავსია გამოსვლის გარეგნული კომპონენტები – მიმიკა, ჟესტიკულაცია, მოძრაობები და სხვ.;
5. სახეზეა ვერბალური ენისა და მუსიკალური ენის საერთო ელემენტები: რიტმი, ტემპი, აქცენტი, ტემბრი, პაუზა და ა.შ.

ბაროკოს ეპოქაში სიტყვის შინაარსის მუსიკაში ასახვის ყველაზე უტყუარ საშუალებად იქცა მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურები, რომლებიც თავდაპირველად აღიქმებოდა, როგორც გამშვენებები (decoratio). იმდროინდელი წარმოდგენებით, გამშვენების ხერხებით შემკული იყო მეტად მნიშვნელოვანი, მაღალმხატვრული ნიმუშები. გერმანელი კომპოზიტორი კ. ბერნჰარდი (1628–1692) ამბობდა: „ჩვენი დროის მუსიკა იმდენად მაღალ საფეხურზე ავიდა, რომ ფიგურების სიმრავლის წყალობით, ის რიტორიკას უტოლდება, განსაკუთრებით, ახლახან გამოგონებულ და უაღრესად ორნამენტულ stylo recitativo-ში“ (Daunoravičienė, 2006, გვ. 86).

როგორც კვლევები აჩვენებს, მუსიკალურ-რიტორიკული ფორმულები ფართოდ იყო გავრცელებული ჯერ კიდევ რენესანსის მუსიკაში. ამის დამადასტურებელია მუსიკალური რიტორიკის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ი. ბურმაისტერის შრომა *Musica*

autoschediastikē (1601 წ.), სადაც ავტორი მუსიკალურ-რიტორიკულ ფიგურებს განიხილავს ორლანდო ლასოს შემოქმედების მაგალითზე.

აღორძინების პერიოდში ცდილობდნენ შეექმნათ ერთგვარი რიტორიკული ლექსიკონი, სადაც თავი მოეყრებოდა იმ სიტყვებს, რომელიც მუსიკაში უნდა ყოფილიყო „გამოსახული". მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი და იმავე სიტყვის მუსიკალური ეკვივალენტები განსხვავდებოდა ხოლმე არა მხოლოდ სხვასხვა კომპოზიტორთან, არამედ ზოგჯერ ერთი და იმავე კომპოზიტორის განსხვავებული პერიოდის ქმნილებებშიც კი.

ამასთან დაკავშირებით, ო. ზახაროვა [Захарова, 1994] გამოყოფს რამდენიმე მეტად დამახასიათებელ სიტყვათა ჯგუფს:

1. სიტყვები, რომლებიც მიუთითებდნენ მიმართულებას. მაგალითად, რელიგიური აღმსასვლის აღმნიშვნელი სიტყვებია: altus, caelum, caro, spiritus humilis, რომლებიც აღმავალი მელოდიით გამოიხატებოდა. მოგვიანებით მათ შეესაბამება მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურა *ascensus*; დაღმასვლას კი აღნიშნავს სიტყვები descendere, morte (სიკვდილი), რომლებიც დაღმავალი მოტივებით ხასიათდება და გამოიხატება მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურით *descensus;*
2. რენესანსის მესებსა და მოტეტებში სიტყვების (ხშირად ეს იყო *წმინდანთა სახელები*) მნიშვნლეობა გახგასმულია ხოლმე აკორდული წყობით, რომელიც ჩასმულია პოლიფონიურ ქსოვილში. ამ მუსიკალურ-რიტორიკულ ფიგურას ბაროკოში *noema* ეწოდა;
3. რენესანსის ვოკალურ მუსიკაში *ქრომატიკა* ასახავდა ისეთ გრძნობებსა და მდგომარეობებს, როგორიცაა ტირილი, გლოვა, და ა.შ. ქრომატიკის სხვადასხვა სახეებიდან აქ ხშირია იმ ქრომატული ტონის გამოყენება, რომელიც არ ეკუთვნის კონკრეტულ ჰარმონიას. აღნიშნულ ჰარმონიულ მოვლენას მოგვიანებით მუსიკალურ-რიტურიკული ფორმულა *pathopoeia* ეწოდა.

ამგვარად, რიტორიკული პრაქტიკა ბაროკომდე რამდენიმე ასწლეულის წინ უკვე არსებობდა. ბაროკოს ეპოქაში რიტორიკული პრაქტიკის გამოყენების მიზნით მრავალი ტრაქტატი შეიქმნა. მათ შორისაა: ი. ბურმაისტერის *Musica autoschediastike* (1601) და *Musica poetica* (1606), ა. კირხერის *Musurgian universalis* (1650), კ. ბერნჰარდის *Tractatus compositionis augmentatus* (1657) და ი. მატეზონის *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). ამ შრომათა შეჯერების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ:

1. მუსიკალურ-რიტორიკული ფორმულა ესაა გარკვეული კონსტრუქცია, მუსიკალური პარამეტრების ფორმულა;
2. ფორმულის არსი მდგომარეობს იმდროინდელი მუსიკალური წესების დარღვევაში, თავისუფლად ინტერპრეტირებაში;
3. ტიპიზირებულის დარღვევა იწვევს გარკვეულ წინასწარმეტყველების ეფექტს;
4. მუსიკალურ-რიტორიკული ფორმულა ასრულებს გამშვენების, ლამაზი მუსიკალური მეტყველების ფუნქციას.

დღემდე არ არსებობს მუსიკალურ-რიტორიკული ფორმულების უნიფიცირებული კლასიფიკაცია, მეტიც, მეცნიერები ვერ შეთანხმებულან ფიგურათა რაოდენობაზე. დანამდვილებით კი შეიძლება ითქვას, რომ ბაროკოს მუსიკალურ პრაქტიკაში 100-ზე მეტი (ზოგიერთი მკვლევრის მიხედვით, 160) ფიგურა იყო გავრცელებული. აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ ეს რიცხვი რეალურად არ ასახავს განსხვავებულ ფიგურათა რაოდენობას, ვინაიდან ერთი და იგივე ფიგურა სხვადასხვა ავტორის შრომაში სხვადასხვა ტერმინით შეიძლება იყოს აღნიშნული.

ბაროკოს ეპოქაში კომპოზიტორი წინასწარ განსაზღვრავდა ნაწარმოების ან მისი კონკრეტული ნაწილის ემოციურ-აფექტურ განწყობას და შესაბამისად არჩევდა საჭირო მუსიკალურ საშუალებებს. იგი ვარაუდობდა, რომ მსმენელი ამ მუსიკას სწორად „გაიაზრებდა". მუსიკალური სტრუქტურის ყოველი კომპონენტი – ბგერათა მიმდევრობა, რიტმული ფორმულები, ჰარმონია, ტონალობა, მელოდიური დიაპაზონი, ფორმა და სხვ. –

ემსახურებოდა გარკვეული აფექტის გამოხატვას. შესაბამისად, ბაროკოს სტილი, ფორმათა მოდელი და საკომპოზიციო ტექნიკა აღიქმებოდა როგორც სწორედ ამ აფექტური კონცეფციის განხორციელების შედეგი. აღნიშული ეპოქის მუსიკოსები წერდნენ, რომ რიტორიკული ფიგურები ვნებების ენაა, რადგან ვერავინ გამოხატავს აფექტს ფიგურების გარეშე, ფიგურები უდიდეს გამომსახველობით თვისებას ანიჭებენ მუსიკას, რომ ფიგურები თავისთავად უკვე აფექტების ენაა. იმ დროს ხშირად გამოიეყენებოდა ტერმინი Affektenlehre, რომელიც წარმოადგენდა მუსიკალური მეცნიერების ერთ-ერთ დარგს.

ტიპიზაციისკენ სწრაფვა ბაროკოს ეპოქის კულტურაში განსაკუთრებით ნათლად გამოიხატა ემბლემატიკის პრაქტიკაში. მრავალი მკვლევრის შეფასებით, ბაროკოს ეპოქის შემოქმედებითი აზროვნება იმდენად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ემბლემატურ მოდელებთან, რომ მისი დახასიათება „ემბლემატიკური ცნობიერებითაც" არის შესაძლებელი. ამ ტენდენციის მნიშვნელობაზე მიუთითებს XVII–XVIII საუკუნეებში ემბლემატიკური და იკონოლოგიური ლექსიკონების ფართო გავრცელება. მსგავსი გამოცემები იმ ემბლემების სისტემატიზებას ახდენდა, რომლებიც ხელოვნების პრაქტიკაში ფართოდ გამოიყენებოდა და, ამდენად, მხატვართა პროფესიული საქმიანობისთვის მნიშვნელოვან დამხმარე მასალას წარმოადგენდა. ასეთ ლექსიკონებში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა სხვადასხვა აფექტისა და ემოციის გამოსახვის წესებს, რაც ემბლემატიკის თეორიას მნიშვნელოვან როლს ანიჭებდა ბაროკოს მხატვრულ სემანტიკაში. იდენტური სიტუაცია იქმნება სამუსიკო ხელოვნებაშის, სადაც მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურები დაახლოებით იგივე ფუნქციის მატარებელი ხდება.

ამგვარად, ბაროკოში განსაკუთრებით თვალშისაცემია კავშირი რიტორიკის ორ ნაწილთან – elocutio-სთან და dispositio-სთან. პირველის მეშვეობით მუსიკაში სახეობრივ-ემოციური გამომსახველობის ახალი სისტემა მკვიდრდება, მეორე კი კლასიკური მუსიკალური ფორმების საფუძველი გახდა. ეს კავშირი განსაკუთრებით იგრძნობა თუნდაც ტერმინოლოგიაში, რიტორიკიდან მუსიკაში გადმოსულ ისეთ ტერმინებში, როგორიცაა თემა, მოტივი, ფრაზა, პერიოდი, წინადადება, ექსპოზიცია, დამუშავება, ეპიზოდი, დასკვნა.

ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური დისკურსისა და რიტორიკის დოქტრინას შორის არსებული ანალოგიური კავშირი, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება აუდიტორიაზე მიზანმიმართული ზემოქმედების პრინციპში. სწორედ რიტორიკული ხელოვნების ეს ინტენსიური კომუნიკაციური პოტენციალი გახდა მუსიკალური კომპოზიციის მთავარი ორიენტირი. კლასიკური რიტორიკული ტრადიციით ფორმულირებული სამი უმთავრესი ამოცანა (*officia oratoris*): სწავლება (*docere*), სიამოვნების მინიჭება/დატკბობა (*delectare*) და ემოციის აღძვრა/აჟიტირება (*movere*) აღიარებულ იქნა ბაროკოს ხელოვნების, მათ შორის მუსიკის, ძირითად ესთეტიკურ იმპერატივებად. აქ ტექსტი იყო პირველადი, მუსიკა წარმოადგენდა მისი გამოხატვის საშუალებას, რომელთა ურთიერთქმედების მიზანი იყო მსმენლეში კონკრეტული აფექტის გამოწვევა. აღნიშნული მიდგომა განსაკუთრებით აისახა გერმანულ ლუთერანულ ტრადიციაში (მაგალითად, ჰ შუტცისა და ი.ს.ბახის კანტატებსა და პასიონებში). ისევე, როგორც ორატორი იყენებდა რიტორიკულ ფიგურებს, კომპოზიტორიც მიმართავდა მუსიკალურ-რიტორიკულ ფიგურებს, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდებოდა ტექსტს.

ბაროკოს მუსიკალური კომპოზიცია, როგორც წესი, ერთაფექტური იყო, გამოხატავდა ერთ მთავარ ემოციურ მდგომარეობას. სწორედ ტექსტის შინაარსი განსაზღვრავდა ნაწარმოების ტონალობას, ტემპს, მელოდიურ-რიტმულ პროფილს და სხვ. (მაგალითად, გლოვის ტექსტის გამოსახატად ხშირად იყენებდნენ მინორულ ტონალობას, ნელ ტემპს, ქრომატიზმს). შესაბამისად, ბაროკოს მუსიკალურ-რიტორიკულ კომპოზიციაში სიტყვა და მუსიკა ქმნიან ერთიან სემანტიკურ სისტემას, სადაც მუსიკა „მეტყველებს" და კომპოზიცია ემოციურ არგუმენტაციად აღიქმება.

საკვანძო სიტყვები: სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება, ბაროკოს მუსიკალურ-რიტორიკულ კომპოზიცია

ლიტერატურა:

ნადარეიშვილი, მ. (2025). ბაროკოს ეპოქის მუსიკის თეორია რიტორიკული ფიგურების კონცეფციის კონტექსტში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. ხელმისაწვდომია: https://www.youtube.com/watch?v=fcxOzHpbH5Y

Buelow, J. (1993). Rhetoric and Music. In The Grove Dictionary of Music and Musicians. London. Macmillan

Daunoravičienė, G. (Ed.). (2006). Muzikos kalba. II: Barokas. Vilnius. Enciklopedija

Eggebrecht, H. (1967). Figuren, musikalisch-rhetorische. Riemanns Musiklexikon. Mainz. B.Schotts Söhne

Захарова, О. (1994). Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва. Музыка

Marika Nadareishvili

Tbilisi State Conservatoire

Tbilisi, Georgia

e-mail: marika.nadareishvili@tsc.edu.ge

https://doi.org/10.52340/lac.2026.11.29

The Interrelationship Between Word and Music in Baroque Musical-Rhetorical Composition

Abstact

The foundation of Baroque musical thought is rooted in the principles of rhetoric, where music is understood as an emotional and expressive continuation of speech. The aim of this paper is to demonstrate the significance of the word and, more broadly, of rhetorical art in the music of the Baroque period.

In the XVII-XVIII centuries, European professional music gradually evolved into a meta-language that adopted the structures and functions of verbal discourse. During the Baroque, music was regarded as a powerful means of communication and a tool for influencing the listener. Like rhetorical speech, musical composition aimed at persuading and moving its audience. Rhetoric operates on all levels of XVII and XVIII-century European professional music and manifests itself in:

- the level of creating and inventing a work (Inventio);
- the level of musical style and formal structure (Dispositio);
- the level of the constituent elements of a musical composition, that is, the musical language (rhetorical figures).

Baroque music represents a carefully planned rhetorical process, in which musical units convey ideas through specific topoi. Baroque compositions were typically mono-affective, expressing a single dominant emotional state. The content of the text determined key elements such as tonality, tempo, and melodic-rhythmic design. Accordingly, in Baroque musical-rhetorical composition, word and music form a unified semantic system in which music "speaks," and the composition is perceived as emotional argumentation.

Thus, in Baroque musical-rhetorical composition, word and music form a unified semantic system in which music "speaks," and the composition functions as emotional argumentation.

Keywords: The Interrelationship Between Word and Music, Baroque Musical-Rhetorical Composition