

Motetas – *cantus mediocris*

LITURGINĖS IR KOMPOZICINĖS PARALELĖS

Straipsnyje aptariamas moteto žanro specifikos klausimas, akcentuojant jo priskyrimą bažnytinei muzikai (*musica ecclesiastica*). Tyrinėjamos moteto istorinės raidos sąsajos su XII–XVI a. muzikos kompozicijos novacijomis (ypač *Ars Nova*).

Aptariami Bažnyčios dokumentai, gvildenantys klausimą, ar motetą dera atlikti bažnyčioje. Ieškoma priežasčių, nulėmusių pirmąją moteto kaip bažnytinio žanro krizę XIV a. pradžioje bei popiežiaus Jono XXII bulės „*Docta Sanctorum Patrum*“ paskelbimą. Aptariama moteto žanro sklaida po Tridento Susirinkimo (1545–1563).

Įvadas

Bažnyčios liturgijoje skambanti muzika yra daugelio muzikos analitikų, Bažnyčios liturgijos žinovų dėmesio objektas. Būdingiausiems bažnytinės muzikos – *musica ecclesiastica* – žanrams (psalmėms, himnams, sekvencijoms, Mišioms ir kt.) priskiriamas ir motetas. Tačiau moteto padėtis išskirtinė. Amžiams bėgant motetas išsiskyrė tiek bažnytinėmis, tiek pasaulietinėmis formomis, neretai balansuodavo tarp įteisinto ir iš Bažnyčios šalinamo muzikos žanro. Būdamas tarpinė *sacrum* ir *profanum* muzikos forma, motetas neretai skambėdavo išskirtinėmis istorinėmis ir politinėmis situacijomis – bažnyčių šventinimo, popiežių vainikavimo, taikos sutarčių sudarymo, pergalių ir panašių įvykių metu.

Kita vertus, skirtingai nei per ilgus amžius susiformavusios ir stipriai reglamentuotos Mišios moteto muzikinė struktūra buvo kur kas atviresnė kompozitorių kūrybinėms

The article discusses a question of particularity in motet genre herewith highlighting the attribution to characteristics of church music (*musica ecclesiastica*). At this point there are investigated the links of motet's historical process with novations of musical compositions in XII–XVI centuries (especially *Ars Nova*).

An attention is given to researching the Church's documents of that period where the motet's propriety of sounding in the church was discussed. The study looks for reasons that determined the first crisis of motet as ecclesiastical genre at the beginning of XIV ct. as well as producing the bull „*Docta Sanctorum Patrum*“ by Pope John XXII. The spread of motet genre after the Council of Trent I (1545–1563) is discussed also.

intencijoms, taip pat įvairiems prasmės kodams priimti bei pažymėti. Tad smulkesnio kompozicinio „formato“ ir silpniau reglamentuotos liturginei muzikai privalomų nuostatų moteto kompozicijos ilgainiui tapo kūrybine įvairių technologinių kompozicinių eksperimentų laboratorija. Tai vėlgi savaiame komplikavo jo skambėjimo Bažnyčioje aplinkybes. Apie tai ne kartą buvo rašyta įvairių laikotarpių Bažnyčios dokumentuose.

Straipsnyje aptariami keli svarbiausi XIII–XVII a. pradžios moteto raidos aspektai: jo specifiniai žanriniai ypatumai, bažnytinės bei pasaulietinės funkcijos, kūrybinės praktikos ir Bažnyčios dokumentuose išsakytų nuostatų santykio klausimai, kompozicinės struktūros semantizavimo būdai. Tyrimo objektas – XII–XVII a. pradžios moteto raida, jo apibrėžimų analizė, Bažnyčios dokumentų, reglamentuojančių moteto skambėjimą bažnyčioje, reinterpretacija, moteto kompozicinės struktūros ypatybės. Daug dėmesio skiriama pirmosios moteto krizės metu

pasirodžiusios popiežiaus Jono XXII (1316–1334) bulės „*Docta Sanctorum Patrum*“ teksto analizei.

Tyrimo uždaviniai: aptarti Viduramžių bei Renesanso moteto raidos ypatumus, akcentuojant šio žanro funkcinių dvilypumą, išlikusių muzikos teorijos šaltinių ir Bažnyčios dokumentų kontekstą. Tyrimo metodai: tyrimas atliktas taikant teorinių bei istorinių moteto raidos šaltinių reinterpretacinę analizę bei Bažnyčios dokumentų metaanalizės metodus.

Motetas – *cantus mediocris*

Ankstyvosios dvibalsės moteto formos radosi XI–XII a. Prancūzijoje, Paryžiaus *Notre Dame* katedros mokykloje. Kadangi toje mokykloje tuo metu klestėjo kiti bažnytiniai žanrai, kompozicinės moteto idėjos buvo perimamos iš tuo metu kuriamų organumų, klauzulių, konduktų. Tad moteto radimosi procesą galima apibūdinti kaip klauzulės balsų tekstavimą, kiekvienam balsui (ankstyviausiems motetams būdingas dvibalsiškumas) suteikiant skirtingą verbalinį tekstą. Jau ankstyvieji dvibalsiai anonimų sukurti motetai išsiskyrė būdingu žanriniu požymiu – viršutinis balsas giedodavo savarankišką lotynišką tekstą, dažniausiai eiliuotą ir susijusį su apatiniu balsu – su tenoro giedamo grigališkojo choralo tekstu. XII a. pabaigoje motetas buvo įgavęs ankstyvasias formas. Dar *Ars Antiqua* laikotarpiu motetuose daugėjo balsų, tačiau buvo išsaugoma specialioji šios kompozicinės formos intencija – kiekvienas balsas turėdavo savo tekstą. XIII a. viršutiniai moteto balsai jau turėjo pasaulietinius tekstus prancūzų kalba. Pagal jų santykį su tenoru – *vocum rector*, kuriame tradiciškai skambėdavęs *cantus firmus* (grigališkasis choralas), galima nuspėti kitų moteto balsų savarankiškų tekstų atsiradimo prielaidas. Manoma, kad šie balsai buvo traktuojami kaip

artimesni ar tolimesni tenoro, giedamo daugeliui paslaptinga lotynų kalba, komentarai gimtąja kalba (dažniausiai prancūzų).

Kompozicinės technikos požiūriu moteto žanrui susiformuoti buvo lemtinga *Ars antiqua* laikui būdinga **kontrafaktūrų** (balsų prirašymo) kūrimo tradicija bei technika. Jos realus padarinys – virš choralinio tenoro prirašyti savarankiškų žodinių tekstų balsai – buvo toks įtakingas, kad užfiksuotas ir paties moteto žanro pavadinimo etimologijoje: čia itin svarbus prancūziškojo „*mot*“ (pranc. „žodis“) simbolis. Paradoksalia senoj moteto savybe laikytinas ne tik jo politekstiškumas, bet ir polikalbiškumas (kartu skambėdavo lotynų ir prancūzų kalbos, taip pat skirtingi prancūzų kalbos dialektai). Neatsitiktinai vienas anksčiausių moteto apibrėžimų aptinkamas Johannesio de Grocheio „*Tractatus de Musica*“ (~ 1300), kuriame taip apibūdinamas motetas: „Motetas – tai kūrinys, susidedantis iš kelių balsų ir turintis kelis tekstus“¹. Kartu Grocheio pabrėžė fenomenalią ankstyvojo moteto ypatybę – jo daugiatekstiškumą – *plura dictamina* (lot. „keletas žodžių, posakių“). Grocheio taip pat atskyrė dvi „*motetus*“ sąvokas – pirmuoju atveju ji apibrėžia patį žanrą (moteto kompoziciją); antruoju atveju taikoma virš tenoro sukurtam balsui apibūdinti. Tokiu būdu virš tenoro prirašytas balsas buvo vadinamas „*motet*“, „*motetus*“, o tenoro partijai paprastai tebedavo prirašomi pirmieji choralo (kaip *cantus prius factus*, lot. „pirmiau atlikta giesmė“, šaltinio) žodžiai, nes šis balsas dažniausiai būdavo atliekamas vargonais ar kitais instrumentais (violomis, psalterionais ir kt).

Daugelis to laikotarpio teoretikų (J. de Grocheio ir kt.) teigia, kad motetai būdavo pradedami kurti nuo tenoro, kurio melodinis pagrindas būdavo sekvencijų, gradualų, antifonų fragmentai, to meto kūrėjų pasirinkami iš „*Magnus Liber organi*“ („Didžioji vargonų knyga“) ar kitų rinkinių. Tenorui – svarbiausiam konstruktyviam mote-

to kompoziciniam elementui – buvo taikomi ritminiai modusai, jie grupuojami, sudarant *ordo*, o moteto struktūrą formavo ritminių ir ypač melodinių tenoro fragmentų pasikartojimai (*ostinato*). J. de Grocheio savo traktate taip mokė kurti motetą: „Imk tenorą iš antifonarijaus, jį koloruok (išpuošk), duok menzurą <...>, o kai jis bus gerai išmatuotas (pritaikyti ritminiai modusai – G. D.), prirašyk virš jo diskantą (*motetus* – G. D.) <...>, po to virš *motetus* priderink *tripulum* – kaip tik moki ir sugebi geriau“². Moteto balsai – nuo dviejų iki keturių – rikiavosi virš tenoro tokia tvarka: I – *tenor*; II – *motetus* (buvęs *discantus*); III – *tripulum*; IV – *quadruplum*.

Nemažai XIII a. kūrėjų anonimų sukurtų ankstyvojo dvibalsio bei tribalsio moteto pavyzdžių buvo sukaupia vadinamajame Montpelje kodekse (*Montpellier Kodex*). Vienas pirmųjų jų tyrinėtojų (taip pat ir Montpelje rankraščių) Edmondas de Coussemakeris teigė tarp 104 motetų tenorų aptikęs net 22 prancūzų liaudies dainas, tarp jų – „*Belle Isabelot*“, „*Cis a cui je suis amie*“, „*Hé! Réveilles – tois*“³. Šie faktai ne tik liudija, kad šiame rinkinyje buvo surinkti daugiausia pasaulietiniai motetai, tarp kurių buvo nemaža angliškųjų, bet ir atskleidžia priežastis, dėl kurių Bažnyčia ėmė rūpintis, ar motetas dera bažnyčioje.

Moteto žanras ilgoje muzikos istorijoje buvo nepaprastai gyvybingas. Atsiradęs Paryžiaus *Notre Dame* katedros mokykloje, jis išliko savaip reikšmingas net ir XX a. muzikoje. Tad evoliuciniai procesai, moteto kitimas tiek balsų skaičiaus bei teksto traktuotės, tiek atlikimo specifikos, notacijos bei paskirties visuomenės gyvenime požiūriu, nekalbant apie muzikinės kompozicijos ypatybes, komplikavo vieningos šio žanro sampratos susiformavimą. Nepaisant nuolat laisvėjančios žanro traktuotės, kai kurie principai išliko stabilūs ir būtini moteto ženklai per visą jo istoriją. Jau pabrėžime, kad moteto sąvoka („*motus*“ – lot.

„judesys“, tačiau *motetus* – mažiškinė pranc. *mot* forma, reiškianti „žodis“, „eilėraščio eilutė“, „posmas“)⁴ pabrėžė specifinį balsų santykį su žodiniu tekstu. Virš tenoro kuriamo balso pavadinimas (*motetus*) ankstyvajame motete pabrėžė principinį žodinio teksto savarankiškumą (tai pasireiškė politekstinėmis ir polikalbinėmis tendencijomis). Todėl patyrinėkime svarbiausius moteto žanro apibrėžimus istoriniuose dokumentuose.

Francas iš Kelno XIII a. antroje pusėje traktate „*Ars cantus mensurabilis*“ („Menzūruoto dainavimo menas“) moteto daugia-tekstiškumą („*cum diversis litteris*“ – lot. „su įvairiomis raidėmis“) priskyrė prie svarbiausių jo žanrinių ypatybių. Jau minėtas Johannes de Grocheio savo traktate „*De musica*“ („Apie muziką“) (~1300) pabrėžė moteto sąskambių darnos ypatybes: „*Motetus <...> est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans*“⁵ (lot. „Motetas yra dainavimas, sudarytas iš daugelio elementų, turintis daugelį pasakymų arba įvairiaformę skiemenų struktūrą ir abiem atvejais harmoningą susigiedojimą“).

Johannes Tinctoris (~1435–1511) viename žymiausių to meto muzikos žodynų „*Terminorum musicae diffinitorium*“ („Muzikos terminų žodynas“, 1474 m.)⁶ nusakdamas moteto ypatybes rašė: „*Motetus est cantus mediocris, cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur*“ („Motetas yra vidurinis dainavimas pagal bet kokius, bet dažniausia dvasinio turinio, žodžius“). Teiginys, kad motetas yra „vidurinė“ – *cantus mediocris* – kompozicija reiškė, kad jo klasifikacijos vieta yra savaip tarpinė, t. y. jis yra atsidūręs tarp Mišių (*cantus magnus*, lot. „didysis giedojimas“) ir pasaulietinės muzikos (*cantus parvus*, lot. „mažas giedojimas“). Vėliau, net ir atsiskirius pirminio intonacinio šaltinio (grigališko choralo) pagrindo, motetas buvo traktuojamas kaip rimto pobūdžio vienas profe-

sionaliausių muzikos žanrų.

Nors dauguma to meto teoretikų motetą priskyrė bažnytinės muzikos sričiai, tačiau buvo pastebima, kad motetas skiriasi tiek tekstų (daugiausia Šventojo Rašto, šventųjų gyvenimo siužetai, maldos), tiek stiliaus požiūriu, tad Atanazijus Kircheris savo „*Musurgia universalis*“ (Roma, 1650) nepateikė moteto apibrėžimo, bet atskyrė **moteto stilių** (*moteticus stylus*) nuo bažnytinio stiliaus (*stylus ecclesiasticus*), kuris remiasi grigališkuoju choralu⁷. Kircheris pažymėjo, kad moteto stiliui būdingas rimtumas (*gravitas*), didingumas (*majestas*), taip pat įvairiapusiška ir turtinga įvairovė (*varietas*). Johannas Gottfriedas Waltheris „Muzikos leksikone“ („*Musikalischen Lexicon*“, Leipzig, 1732) apibrėžė motetą pagal tris ypatybes, kurios ilgainiui tapo šio žanro ženklais: tai dvasinio turinio tekstas, imitacinė technika ir vokalinis kūrinys, nors pasitaiko ir vokalinės – instrumentinės sudėties motetų⁸.

Moteto evoliucijai būdingos ne tik įvairios šio žanro formos, bet ir nuolat kintantys jo struktūriniai bei meniniai pavidalai. Michaelis Praetorius „*Syntagma musicum*“ III („Muzikos sustatymas“, 1619), pažymėjęs iki tol įvairuojančius šio žanro apibūdinimus, pavyzdžiui, *moteta* (Jacobus de Kerle), *motetta* (Lechner, Philippus de Monte), *motteta* (Ivo de Vento), *motecta* (Lechner, Utendal, Riccius), *muteta* (Utendal, Ivo de Vento), moteto esmę bandė apibrėžti aiškindamas šios sąvokos etimologiją – tarp, jo nuomone, svarbiausių etimologinių reikšmių – *modo tectam*, *motando* – buvusi **mutando** (kintantis)⁹. XV a. I pusės muzika rodė pereinamąją moteto raidos fazę – keitėsi moteto atlikimo būdas. Iki XV a. jis buvo kuriamas solo balsams, vėliau iš Šiaurės mokyklų plito vieną partiją dainuojančių 2–3 dainininkų modelis (yra žinoma, kad G. Dufay laikais popiežiaus koplyčioje buvo 10 dainininkų), manoma, kad tenoras buvo dubliuojamas ir instrumentais. Jau ant-

roje XV a. pusėje įsitvirtino choro *a cappella* atlikimo būdas. Laipsniškai nyko ir politekstiškumas, nors kartkartėmis jis buvo išsaugomas turint specialias intencijas, pvz., izoritminiame Johno Dunstableo motete „*Ave Regina caelorum*“¹⁰ („Sveika, dangaus karaliene“) vienu metu skambėjo trys tekstai. Politeksčiai buvo ir Josquino des Prés „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ („*O gerasis ir saldžiausiasis Jėzau*“), „*Alma Redemptoris Mater – Ave Regina caelorum*“ („Šventoji Išganytojo motina“ – „Sveika, dangaus karaliene“), Nicolaus Gombertas viename motete jungė net 4 tekstus ir melodijas: „*Salve Regina*“ – „*Ave Regina*“ – „*Alma Redemptoris Mater*“ – „*Inviolata*“ („Nekaltoji“). Jacobo Obrechto „*Factor orbis*“ („Pasaulio kūrėjas“) dar daugiau prisodrintas tekstų¹¹. XV a. pirmoji pusė – moteto žanro paplitimo ir įvairių stilistinių bei techninių modelių įdiegimo laikas.

Moteto evoliucijos projekcija Bažnyčios dokumentuose

Kaip matėme, daugelyje moteto apibrėžimų jis vadinamas „bažnytiniu“ žanru. Tai, kad motetas skambėdavęs bažnyčioje, įrodo Viduramžių bei Renesanso laikų vienuolių, vyskupų, netgi popiežių (dominikono Petro iš Paludo, vyskupo Guilliello Durando, arkivyskupo Karolio Baromėjaus, popiežiaus Jono XXII) dokumentai, vienu ar kitu požiūriu aptariantys motetų tinkamumą liturgijai. Neabejotina, kad motetai turėjo tam tikrą apibrėžtą funkciją liturgijoje ir galėjo būti grigališkojo choralo pakaitalas. Jį motetas įdiegdavo į savo kompoziciją arba jis būdavo jungiamas su jo tekstu. Anthony Cummingso atlikti XVI a. Siksto koplyčios (*Cappella Sistina*) dienoraščių tyrinėjimai¹² įrodo, kad motetai, kartais net nepriklausomai nuo jų teksto, buvo nuolatos įterpiami į Mišias ir giedami kaip ekstraliturginis papuošalas per aukų rinkimą, ostijos pakylėjimą,

komunijos dalijimą arba Mišių pabaigoje. Panašiai teigia daugelis šios problemos tyrinėtojų (Atlas A. W., Bent M., Körndle F., Planchart A. E., Roth A. ir kt.). Motetų ciklai – vadinamieji *Motetti missales* – galėjo pakeisti daugelį Mišių dalių (tai buvo ypač populiariu Milane). Mergelės Marijos garbei skirti motetai buvo giedami Marijos garbei skirtose apeigose po vakarinių pamaldų.

Tačiau, jei savo radimosi metu motetas neabejotinai buvo Bažnyčiai priklausantis žanras, kurio apatiniai balsai – tenoras arba kontratenoras – giedodavo *cantus firmus* (grigališkąjį choralą) dviem arba trimis balsais lotynų kalba, nuo XIII a. pabaigos, daugėjant balsų ir viršutiniams balsams ėmus giedoti prancūzų kalba, dar vėliau – kuriant naujus tenorus, jis ėmė tolti nuo liturginių žanrų. Į pirmą vietą kompozitoriams iškilo tiek moteto politekstiškumo panaudojimas, tiek pasaulietinių tenorų įvedimas, tiek įvairių, dažnai komplikuočių technologinių spėdimų paieškos.

Pirmoji moteto kaip bažnytinio žanro krizė kilo *Ars nova* laikotarpiu. Ji neatsitiktinai sutapo su vadinamuoju XIV a. muzikos modernizmo laiku – *Ars Nova*. Toks jo pavadinimas radosi dėl dviejų įtakingų teorinių traktatų, parašytų ~ 1320 metais: tai Johannes de Muriso (1290–1359) „*Ars novae musicae*“ („Naujosios muzikos menas“) bei Philippe'o de Vitry (~1290–1361) „*Ars nova notandi*“. Nors de Muriso traktatas buvo kiek ankstyvesnis, tačiau XIV a. muziką įvardijo būtent Vitry traktatas, priešpriešinę sąvoką *Ars nova* senajai *Ars antiqua* (lot. „senasis menas“) muzikos sampratai ir aptaręs svarbiausius to laiko „modernios muzikos“ praktikos ypatumus. Būtent Philippe de Vitry bandė teoriškai pagrįsti ir pateisinti „moderniąją“ muzikos kūrybą – baltojoje diatonikoje pasirodžiusius chromatizmus, ragino vengti senajai organumų praktikai būdingos paralelės balsovados, prie „švelniųjų konsonansų“ priskyrė tercijas ir sekstas bei pagrindė *perfectorum*

(lot. „tobulų“) ir *imperfectorum* (lot. „netobulų“) metrų bei prolacijų (*prolationes* lot. „ištarimai“ – t. y. jų išdalijimų) lygiavertį estetinį vertingumą¹³.

Garsusis Philippe'o de Vitry traktatas „*Ars nova*“ (vienas iš 4 Vitry priskiriamų teorinių darbų) ne tik pasiūlė pavadinimą moderniajai XIV a. muzikos epochai, bet ir užminė paties termino „*Ars nova*“ traktavimo mįslę. Traktato teiginiai bei XIV a. mąstysena rodo, kad to laikotarpio muzikos teoretikai „*ars nova*“ sąvoką pirmiausia siejo su naujos – menzūrinės notacijos praktika, o ją kultivuojantys kompozitoriai (pirmiausia pats Vitry) buvo vadinami „modernistais“ (it. „moderni“). Svarbu ir tai, kad XIV a. žodis „*ars*“ reiškė ne tiek patį meną, kiek mokymą apie meną¹⁴. Taip svarbiausiu „*ars nova*“ sąvokos komponentu buvo tapęs „mokymas“ (mokymas apie menzūrinę muziką).

Kaip skambėdavo *Ars nova* ir vėlesnio laikotarpio – XV a. motetai? Pirmiausia Bažnyčios tradicijos saugotojai pastebėjo, kad išaugant pačią *cantus firmus* pasikartojimo (ostinatiškumo) idėją ją ėmė gožti naujieji *cantus firmus* traktavimo būdai. Kitaip tariant, tikslų kurios nors grigališkojo choralo muzikinės struktūros kartojimą ėmė keisti jos variantai. Kita grigališkojo choralo maskavimo tendencija buvo siejama su jo melodijos koloravimo pomėgiu: choralo intonacijos buvo apipinamos ornamentais (*cantus floridus*, lot. „gėlėtas giedojimas“), jam suteikiami įvairūs ritminiai piešiniai (*cantus mensurabilis* – lot. „matuojamas giedojimas“), buvusi nuosekli melodija išskaidoma pauzėmis, neretai hoketuojama.

XV a. grigališkoji monodija iš tenoro balso pradėjo migruoti po kitus balsus, ėmė skaidytis į atskirus fragmentus, kurie jau pakluso imitacinės technikos manipuliacijoms, taigi grigališkoji monodija tapo vis labiau nebeatpažįstama. Kita vertus, praradęs pirminio šaltinio reikšmę, tiek Mišiose, tiek ir motete *cantus firmus* galėjo būti laisvai pakeistas pasaulietiška ar laisvai su-

kuriama melodija. Tačiau stabilią bažnytinio moteto ypatybę – grigališkąjį choralą tenoro balse – galutinai sugriovė XV a. muzikoje suklestėjusi *imitacijų* technikos sistema. Praradusi pirminį principinį bruožą – būti nekintančia ir svarbiausia, grigališkoji melodija bei ją eksponavęs tenoro (kontratenoro) balsas tapo lygiaverčiai kitiems balsams ir išitraukė į imitacinius procesus. Visos šios naujovės buvo susijusios su Renesanso polifoninio dainavimo technika, vadinamuoju **griežtuoju stiliumi** (lot. *stilus a cappella ecclesiasticus*). Taigi per kelis šimtmečius moteto kompozicija neatpažįstamai pasikeitė ir ryškiai atskyrė tobulaisiais intervalais pagrįsto Viduramžių skambėjimo stilių nuo švelniai konsonuojančio Renesanso muzikos skambesio.

Tad koks buvo katalikų Bažnyčios santykis su Dievo namuose skambančiu ir taip radikaliai kintančiu motetu? Kadangi motetas buvo identifikuojamas kaip bažnytinis žanras, Bažnyčios institucijos ir dvasininkai nuolat rūpinosi jo pavidalais ir siekė vadovautis atitinkamomis bažnytinės teisės nuostatomis bei muzikos Bažnyčioje samprata. Gali būti išvelgiami keli realios moteto žanro evoliucijos ir jo santykio su Bažnyčios mokymu sutapimai. Kaip tik apie 1300 metus, kai pradėjo ryškėti pirmoji moteto kaip bažnytinio žanro krizė, Johannes de Grocheio (XIII–XIV a.) bene pirmą kartą muzikos teorijoje aiškiai atskyrė Bažnyčios muziką nuo kitų muzikos rūšių. Johannesas de Grocheio savo traktate „*De arte musicae*“ sukritikavo dar Boecijaus „*De Musica Institutione*“ (lot. „Apie muzikos mokslą“) išdėstytą abstrakčių muzikų sistemą, siūlydamas tuometinę prancūzų muzikai taikomą hierarchišką muzikos rūšių/porūšių, kūrinų tipų sistemą. Trys muzikos rūšys: *musica simplex civilis vulgaris* (lot. „muzika paprasta, pasaulietiška, liaudiška“); *musica composita regularis canonica* (lot. „akademishka muzika, sudaryta pagal taisykles“); *musica ecclesiastica* (lot. „bažnytinė muzi-

ka“)¹⁵ – toliau Grocheio diferencijuojamos remiantis įvairiomis prielaidomis, tarp kurių figūravo būsimi įtakingi muzikos žanrų kriterijai (atlikimo vietos, socialinių aspektų, teksto, muzikos struktūros ir pan.).

Taigi Grocheio aiškiai įvardijus savarankišką muzikos rūšį – *musica ecclesiastica*, skambant XIV a. pradžios motetui bažnyčioje, pirmiausia nepriderančiai atrodė jau nuo XIII a. virš tenoro atsiradę pasaulietinio turinio prancūziški tekstai viršutiniuose balsuose. Būtent jie netrukus tapo vienuolių bei įvairių rangų dvasininkų kritikos taikiniu. Svarbu, kad kaip tik moteto novacijos paskatino pateikti vienas pirmųjų Karmelitų ordino statuto nuorodas apie muzikos pobūdį Bažnyčios tarnyboje. Franzas Kōrndle¹⁶ nurodo, kad rengiantis Vienos Susirinkimui (1311–1312 m.), vyskupas Guilielmus Durandus (†1330/31), karaliaus Pilypo IV patarėjas, savo „*Tractatus de modo concilii generalis celebrandi et corruptelis in Ecclesia reformandis*“ tarp kitų reikalavimų gana radikaliai siūlė pašalinti motetus iš Bažnyčios. Nors to meto motetų kompozicijose buvo pastebima ir Bažnyčiai neprideranti „teatralizuoto“ dainavimo maniera, Vienos Susirinkimo dalyviai dekretuose nesiūlė imtis konkrečių motetų uždraudimo Bažnyčioje priemonių¹⁷.

Motetų kritika tęsėsi, 1317 m. dominikonui Petruui iš Paludo (~1280–1342) savo komentaruose motetus pasiūlius uždrausti, motyvuojant tuo, kad šios giesmės nutolusios nuo Bažnyčios ir veikiau panašėja į giesmes pagal tragedijų meno rūšį¹⁸. Tipišku *Ars Nova* moderniosios motetų kūrybos (modernistų – *moderni*) vertinimu pagal to meto Bažnyčioje galiojusią muzikos meno sampratą tapo popiežiaus Jono XXII (1316–1334) bulės „*Docta Sanctorum Patrum*“ tekstas, gana griežtai ir vienareikšmiai siūlantis uždrausti atlikti motetus bažnyčioje. Beje, į Bažnyčios teisės knygas šios bulės tekstas įtraukiamas kaip „*Extravagantes Communes*“ ir iki pat 1917 m. jis buvo sudėtinė

„*Corpus iuris canonici*“¹⁹ dalis. Pateiksime svarbiausią popiežiaus Jono XXII bulės teksto fragmentą:

„Titulus I.

De Vita et honestate clericorum.

Cap. Un.

Praemissa musicae artis plurima laude cantorum lasciva melodia reprobatur, qui contra honestatem clericalem quod ore cantabant gestibus simulabant. Et cantores ipsi tem exempti, quam non exempti per octo dies ab officio suspenduntur. Posset etiam haec extravagans apte locari sub tit. de celebr. miss.

Ioannes XXII

Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officii, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cantorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonant, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent. Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplicis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensionis pudicae, descensionisque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.

Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus; hoc relegare, immo prorsus abiicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis officii praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, per ordinarios locorum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per praepositos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate huius canonis puniatur. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officii aliquae consonantiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, quinta, quarta et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum. Avinionensi Pontificatus Nostri anno IX“ (1324/1325)²⁰.

Skaitant popiežiaus Jono XXII bulės tekstą ir motetų praktikos vertinimus, pirmiausia galima pastebėti tam tikras paraleles su tuo pat metu pasirodžiusio Jacques'o iš Lježo traktato „*Speculum musicae*“ (~ 1325) svarbiausiais teiginiais. Pats terminas *Ars antiqua*²¹ kaip priešprieša *Ars nova* sąvokai buvo panaudotas Jacques'o iš Lježo traktate „*Speculum musicae*“. Autorius smarkiai kritikavo savo amžiaus muziką, nes buvo nusta kurti organum, tapo nepopuliarūs konduktai, labiausiai kritikavo, kad joje buvo pradėta naudoti *imperfect* (netobula) menzūracija bei radosi smulkių ritminių verčių natos²². Popiežiaus Jono XXII bulės (1324–1325 m.) tekstas savo priekaištais motetui buvo stebėtina panašus į „*Speculum musicae*“ autoriaus priekaištus, reiškiamus „*Ars nova*“ muzikos modernistams.

Kita vertus, negalima nepastebėti, kad popiežiaus Jono XXII bulės „*Docta Sancto-*

rum Patrum“ tekstas stebino profesionaliu požiūriu į muzikos praktiką bei muzikos teorijos žiniomis. Peršasi prielaida, kad popiežių konsultavo patys rimčiausi to meto muzikos teorijos profesionalai. Jono XXII priekaištai profaniškoms *Ars nova* motetų kompozicijoms buvo išdėstyti labai tiksliais to meto muzikos teorijos terminais. Buvo priekaištaujama neretai dar anonimiškiems motetų autoriams už jų kompozicines naujoves, kurias savo traktate „*Ars Nova*“ smarkiai gynė ir pats naudojo Philippe'as de Vitry. Tačiau Jonas XXII kritikuoja į motetų kompozicijas įdiegtą menzurinę notaciją, ilgųjų ritminių verčių suskaidymą į semibreves ir minimas, taip pat melodijos hoketavimą, liaudiškojo teksto bei intonacijų *motetus* ir *tripulum* balsus. Tačiau pagrindinis popiežiaus bulės kaltinimas buvo nukreiptas į motetuose vis labiau pažeidžiamą ir vis silpniau girdimą iš Antifonarijų ir Gradualų kilusį grigališkąjį choralą, kuris ilgainiui prarado ne tik melodinio šaltinio, bet ir apskritai – girdimo ir atpažįstamo balso funkciją. „*Docta Sanctorum Patrum*“ bulėje nepriimtiniu buvo laikomas pasaulietinių tenorų kūrybos siekis. Popiežius Jonas XXII aiškiai siekė sustabdyti šią praktiką, kuri jam atrodė šventvagiška tiek Valandų maldose, tiek Mišiose. Tačiau labai svarbu, kad popiežius Jonas XXII nerašė, kad būtina uždrausti daugiabalsę muziką katalikų Bažnyčioje. Atvirkščiai, jis ją akivaizdžiai toleravo, pripažino, ypač jos grožį ir reikšmę papuošiant liturgiją per didžiąsias bažnytines šventes. Bulės pabaigoje jis net išvardijo sąskambius, kurie leistų gerai girdėti grigališkąjį choralą, skambantį tarnystės Dievui proga – tai tipiškos lygiagretaus organumo vertikalės struktūros – oktavos, kvintos ir kvartos.

Popiežiaus Jono XXII bulė „*Docta Sanctorum Patrum*“, svarstanti moteto muzikinės kompozicijos ypatybes, neabejotinai dar kartą patvirtina motetą tuo metu buvus *musica ecclesiastica* žanru. To meto dokumentai

rodo, kad motetas Bažnyčioje turėjo labai reglamentuotą funkciją, susijusią su muzikiniu fonu, papuošimu, konkrečios prasmės suteikimu tai ar kitai istorinei datai, bažnytinei šventei ar istoriniam įvykiui. Tokia liturginė bažnyčioje skambančių motetų funkcija dar labiau išryškėjo XV a. Italijoje, ypač Florencijoje. Šiuos faktus patvirtina nemaža išlikusių bažnyčios (Sant' Egidio, Florencijos katedros) dokumentų²³.

Moteto liturginė ir paraliturginė esmė bei funkcija

Moteto liturginių funkcijų problemos tyrinėtojai Anthony Cummings bei Sabine Žak²⁴ teigia, kad remiantis Bažnyčios knygomis, skirtomis popiežiaus kapelos narių aprašams bei dokumentams, motetai Bažnyčioje skambėdavo Mišiose tik pakylėjimo, *Offertorium*, *Communio* metu, taip pat Mišių pabaigoje. Būtent tai patvirtina A. Cumingso bei S. Žak darbai, tyrinėję 1534–1559, 1560–1561; 1594; 1616 m. Siksto koplyčios (*Cappella Sistina*) dienynus bei dokumentus: *Offertorium* buvo bene tipiškiausia motetų vieta Mišių kompozicijoje. Nepaisant to, kad motetai nebuvo oficialiai įkomponuoti į šv. Mišių tvarką ir liturgijos apeigas, kad jų verbaliniai tekstai taip pat nebuvo *missae ordinarium ar missae proprium* dalis ir nebuvo kilę iš kanonizuotų Mišių formuliarų, motetų susiejimas su tam tikromis Mišių dalimis atsispindėjo to meto kompozicijų tipologinėje identifikacijoje. Būtent bažnyčiose buvo giedami vadinamieji *Offertorium* – motetai. Taip Franzas Körndle įvardija tokias kompozicijas kaip Josquino de Préz pirmojo gavėnios sekmadienio motetą „*Qui habitat*“ (beje, jo tekstas buvo imamas iš tos dienos *Tractus* ir *Introitus* psalmės); trečiąją gavėnios sekmadienį giedamą Christóbalos Morales „*Lamentabatur Jacob*“ (pirminis tos dienos devintasis *responsorium*). *Cappella Sistina* dienynuose minima

daugybė panašių motetų, ypač daug Palestinos („*Responsum accepit Simeon*“; „*Stabat mater*“; „*Suscipe verbum purum*“; „*Sur-rexit pastor bonus*“; „*Jesus iunxit*“; „*Ascendo ad patrem meum*“; „*Tu es pastor ovium*“)²⁵; Constanzo Festaos „*Lumen ad revelationem gentium*“; Arcangelo Crivelli („*Ecce odor*“); Christóbalos Moraleso „*O sacrum convivium*“; Felice Anerio „*Vocem meam*“; Tomasso Ludovico da Vittoria „*Ardens est cor meum*“²⁶ ir pan..

Norėdamas įrodyti, kad yra savarankiška moteto rūšis, Palestrina 1593 m. netgi išleido rinkinį „*Offertoria totius anni secundum Sancte Romanae Ecclesiae consuetudinem*“ (Rom, 1593) – tai 5 balsų kompozicijos pagal Romos mišiolio *Offertorium* tekstus. Tarnaudamas Miuncheno dvare Orlando di Lasso buvo sukūręs advento ir gavėnios liturgijai skirtus motetus (apie 1580 m., tačiau jie buvo publikuojami be žanrinio moteto pavadinimo 1582 ir 1585 metais). Abu rinkiniai rėmėsi Tridento bažnytinės reformos nuorodomis.

Tridento Susirinkimas (1545–1563)²⁷ siekė kiek galima labiau sutaurinti būtent *Offertorium* apeigą, vengiant nemalonus ir neprisidengtos „piniginio sandėrio“ situacijos ir siekiant suteikti jai aukos davimo, aukojimo semantiką. Tai buvo dar viena priežastis, dėl kurios išpūdingos trukmės offertoriumai šv. Mišių metu neretai buvo keičiami motetais arba užpildomi instrumentine muzika.

Tai parodo, kodėl liturgijai derančio teksto motetų kompozicijos vis dažniau keitė offertoriumus, nors daugelis juos kūrusių kompozitorių (Lasso, Palestrina ir kt.) jau nebe-naudojo grigališkojo choralo melodijų. Tačiau po palaiminimo kasdienėse Mišiose motetai skambėdavę gana retai, pavyzdžiui, dokumentai įrodo, kad 1594 m. – Palestinos ir Lasso mirties metais – buvo atliktas Christóbalos Moraleso motetas „*O sacrum convivium*“. Kita vertus, yra žinoma, kad specialioms ceremonijoms sukurti motetai

dažniausiai skambėdavę būtent šv. Mišių pabaigoje.

Pakylėjimo metas švenčiant Mišias buvo dar viena proga bažnyčioje skambėti motetui. Antony Cummings pabrėžia, kad 1561 metais Mišių metu skambėjęs motetas „*Tu solus qui facis*“. Kitaip tariant, per Mišias skambant Josquino „*Missa D'ung aultramer*“ *Benedictus* dalis buvo pakeista to paties kompozitoriaus Josquino motetu „*Tu solus qui facis*“²⁸.

XVI a. antrojoje pusėje Romoje motetai, kaip teigia įvairūs šaltiniai²⁹, skambėjo ne bažnyčioje, bet popiežiaus aplinkoje. *Cappella Sistina* dokumentai fiksavo, kad motetai skambėdavo popiežiui valgant. Įrašuose formuluojama: „*Post prandium decantauimus coram Sanctissimo muttetum*“. Pavyzdžiui, apie tokią situaciją kalbama 1543 m. birželio 7 d. dokumentuose ir minimas nežinomo autoriaus ir nenurodytos balsų sudėties motetas „*Illumina oculos meos*“³⁰. Dokumentai fiksuoja, kad motetai neretai skambėdavę aukštųjų dvasininkų pasivaikščiojimo sode metu. Manoma, kad, pavyzdžiui, muzikos vertintojas ir gerbėjas popiežius Leonas X apie 1520 metus vaikščiojo sode klausydamas Josquino „*Salve Regina*“ („Sveika, karaliene“).

Radosi ir mažiau pompastiški, kameriškesni, vadinamieji kantileniniai motetai (pavyzdžiui, Leonelio Powerio „*Ave regina caelorum*“, toks ir G. Dufay tenorinis motetas „*Ave regina caelorum*“ ir kt.), kuriuose neabejotinai įsitvirtino vienas verbalinis tekstas, kompozitoriai dėmesingiau ir kur kas emocionaliau siekė perteikti šio teksto prasmes (muzika tapo išraiškingesnė, emocionalesnė, lyriškesnė). Būtent šio pobūdžio motetuose neretai apsieinama ir be konstruktyviojo *cantus firmus*, jie dažnai skiriami Švč. Mergelės Marijos garbei ir atliekami per įvairias religines apeigas.

XV a. Italijoje labai išpopuliarėjo itin puošnūs įvairioms progoms ir ceremonijoms sukurti motetai, kurie dažniausiai taip pat

skambėdavę bažnyčios aplinkoje, kadangi tokios ceremonijos dažniausiai vykdavo pamaldų metu. Būtent toks motetas buvo specialiai sukurtas 1436 m. kovo 25 d. vykusiai rekonstruotos senosios Florencijos katedros *Santa Maria del Fiore* inauguravimo proga³¹. Tai Guillaume Dufay (~1400–1474) „*Nuper rosarum flores*“ („Neseniai rožių žiedai“), viena iš XV a. izoritminių moteto kulminacijų ir kartu vienas vėlyvųjų šio tipo motetų pavyzdžių. Su konkrečiu bažnyčios šventinimo įvykiu šią kompoziciją susiejo *cantus firmus*, kuriam Dufay panaudojo Mišių *Introitus* giesmę – grigališkąjį choralą „*Terribilis est locus iste*“ („Čia yra baisi vieta“). „*Nuper rosarum flores*“ motetas tapo viena dažniausiai tyrinėjamų XV a. kompozicijų. Tai nulėmė ne vien technologinis kompozicinės darybos tobulumas. Kurdamas moteto struktūrinę tvarką, Dufay labai vaisingai išnaudojo pačios *Santa Maria del Fiore* katedros architektūrinių proporcijų simbolius, versdamas juos skaitmenimis ir juos įdiegdamas, keisdamas menzūras, į motetų struktūrinės padalas.

Motetas „*Nuper rosarum flores*“ sukurtas izoritminių moteto technika, kaitaliojant įvairius menzūrinių elementų parametrus (*tempus perfectum*, *tempus imperfectum*, *prolatio* (lot. ištarimas) *minor*, *diminutum* ir pan.). Taip „subdvardiklinus“ moteto struktūrinių padalų ritminius santykius ir jų trukmę apskaičiavus pagal sąlyginius „taktus“ ir bendros trukmės elementus (*semibreve* – ketvirtnė), gauname tokią moteto schemą:

I d.	II d.	III d.	IV d.
Tempus perfectum	Tempus imperfectum	Tempus imperfectum	Tempus perfectum
Prolatio major	Prolatio minor	Prolatio minor	Prolatio minor
Diminutum		Diminutum	
336	224	112	168
(12)	(8)	(4)	(6)
6	: 4	: 2	: 3

Analitikų dėmesį atkreipė ir G. Dufay motete „*Nuper rosarum flores*“ naudojamų proporcijų kilmė, kurios interpretuojamos dviem požiūriais³²: pirmuoju atveju proporcija 6:4:2:3 kildinama iš *Santa Maria del Fiore* katedros architektūrinių proporcijų, kurias, kaip manoma, Dufay galėjo sužinoti iš paties Filippo Brunelleschi. Tai galėjo atitikti: navų (6), transeptų (4), apsidžių (2) bei katedros aukščio (3) santykius. Tačiau, kaip teigia tyrinėtojai, labiau tikėtina, kad šios proporcijos atspindi Senojo Testamento tekstuose užfiksuotas Saliamono šventyklos dydžių proporcijas, kurios tradiciškai buvo atkartojamos krikščioniškojo pasaulio bažnyčių statiniuose.

Paramuzikinių simbolių ir ženklų įdiegimas į kompozicinę struktūrą vėliau dar stipriau pasireiškė kuriant Renesanso Mišias, motetus bei kitas kompozicijas. Tuo tarpu izoritminių motetas ir jo technika XV a. viduryje užleido vietą kitoms moteto formoms, tačiau dar beveik šimtą metų ši technika buvo sąmoningai „cituojama“ konkrečiomis dingstimis, pavyzdžiui, tokiu būdu sukurta Jacobo Obrechto (1450–1505) moteto „*Salve crux*“ („Sveikas, Kryžiau“) pirmoji dalis; arba kaip nuoroda į Ockeghemo stilių suformuotas tenoras A. Busnoys jo motete „*In hydraulis*“.

Svarbių įvykių motetai (vokiečių vad. *Staatsmotette* – valstybiniai motetai) buvo kuriami popiežių karūnacijoms. Pavyzdžiui, yra žinoma, kad popiežiaus Eugeno IV karūnavimui 1431 m. kovo 11 d. Guillaume Dufay specialiai sukūrė motetą „*Ecclesiae militantis*“ / „*Sanctorum arbitrio*“ / „*Bella canunt gentes*“ („Apaštalaujančios bažnyčios“), kuris skambėjo po Mišių šv. Petro bazilikos šventoriuje. G. Dufay taip pat sukūrė motetą „*Supremum est mortalibus*“ kaiserio Sigismundo karūnavimui 1433 metų gegužės 21 d. Tuo tarpu 1513 m. įvykusiam popiežiaus Leono X karūnavimui Heinrichas Isaacas sukompnavo „*Optime pastor*“ („Gerasis ganytojas“). Motetai buvo kuria-

mi ir žymiųjų Italijos žmonių laidotuvių iškilmėms. 1492 m. Lorenzo de' Medici mirties proga H. Isaacas sukūrė motetą „*Quis dabit capiti meo aquam*“ („Kas duos mano veidui ašarų“). Yra žinoma, kad pats Guillaume Dufay savo tenorinį motetą „*Ave Regina caelorum*“, kuris buvo perrašytas Kambrai (Cambrai) katedroje 1464–1465 m., norėjo girdėti skambant mirties patale³³.

Kyla klausimas, kodėl savo laikmečio genijus Guillaume'as Dufay pasirinko būtent šią kompoziciją ir kokius ženklus jis įdiegė į „*Ave Regina caelorum*“ struktūrą? Lygindami *cantus firmus* – antifono melodiją bei tekstą, pastebėsime, kad tiek melodija, tiek tekstas į Dufay motetą įdiegti labai laisvai. Pirmąjį atsakymą duoda į moteto tekstą kompozitoriaus įterpti personalizuoti tekstiniai tropai, du iš jų tiesiogiai susieti su Dufay vardu: „*Miserere tui labentis Dufay*“ („Pasigailėk mirštančio Dufay“, žr. 21–29 t.) ir „*Miserere, miserere supplicanti Dufay*“ („Pasigailėk, pasigailėk maldaujančio Dufay“, žr. 86–96 t.). Tai, kad šiems tropams Dufay skyrė ypatingą dėmesį, įrodo faktas, kad antrasis tropas buvo paties Dufay įterptas ir į Mišių „*Ave Regina caelorum*“ *Agnus Dei* dalį.

Anthony Cummings vadinamas „**paraliturginės kompozijos** tipas“ – XVI a. motetas – buvo giedamas taip pat istorinių įvykių fone. Toks įsimintinas Anglijos ir Prancūzijos karalių Franėois I ir Henricho VIII susitikimas įvyko 1532 m. spalio mėn. Boulogne sur Mer šv. Marijos bažnyčioje per šv. Mišias. Venecijos istorikas Marino Sanudo, aprašęs šį įvykį, atkreipė dėmesį, kad Mišių pabaigoje skambėjo motettas „*Da pacem, Domine, in diebus nostris*“³³.

Taigi išpūdingos prancūziškojo *Ars nova* izoritiminio moteto (su *cantus firmus* tenore, neretai daugiatekstės) pobūdžio kompozicijos XV–XVI a. neretai buvo kuriamos iškilmingiems ceremonialams – katedrų šventinimui (Guillaume Dufay „*Nuper rosarum flores*“), svarbioms Bažnyčios šventėms –

Sekminėms (John Dunstable „*Veni sancte spiritus / Veni creator*“) („Ateik, Šventoji Dvasia“ / „Ateik, Kūrėjau“), karališkosioms vestuvėms, popiežių inauguracijoms, atliekamas sudarant taikos sutartis ir pan.

Moteto žanras taip pat išsiskyrė įvairiomis atlikimo formomis (vokalinis motetas, vokalinis motetas su instrumentų dubliuojamais balsais, instrumentinis motetas – *sine littera*). Tai, kad su šiuo žanru buvo siejamas itin aukštas profesinis meistriškumas, rodo, pavyzdžiui, dar Johannes de Grocheio siūlymas neleisti prastuomenei dainuoti motetų: esą „...ji nepastebėsianti jų žavumo, tad ir malonumo jie nesuteiksia“³⁵.

Kaip Bažnyčios dokumentuose po popiežiaus Jono XXII bulės išleidimo ir pirmosios moteto krizės atsispindėjo požiūris į toliau kuriamas motetų kompozicijas? Remiantis Bažnyčios dokumentų bei teorinių šaltinių analize, paaiškėja, kad „*Docta Sanctorum Patrum*“ tekstas neliko gulėti XIV a. dokumentų archyvuose, jo teiginiai atkartojami vėlesniuose Bažnyčios dokumentuose. Šaltiniai (F. Körndle, R. Strohm, H. Huckle, kt.) rodo, kad XVI a. „*Docta Sanctorum Patrum*“ bulės tekstas buvo ne kartą kartų publikuotas spausdintu pavidalu, jis buvo vienas geriausiai žinomų ir dažnai cituojamų Bažnyčios šaltinių. Jo teiginiais vadovavosi tiek Renesanso teoretikai (Johannes Tinctoris), tiek kompozitoriai (Jacob de Kerle; Vincenzo Ruffo, Palestrina, Orlando di Lasso ir kt.)³⁶. Anthony Cummings teigia, kad Bažnyčios teisės knygos, Guillielmus Durandus „*Tractatus de modo concilii generalis celebrandi et corruptelis in Ecclesia reformandis*“, taip pat Petro iš Paludo komenarai buvo iš naujo spausdinami ir skelbiami ruošiantis Tridento Susirinkimui (*Concilio di Trento*, 1545–1563). Būtent Tridento Susirinkimo nutarimai Bažnyčioje galiojo keturis amžius iki pat Vatikano II Susirinkimo (1962–1965), iki kurio nevyko jokia didesnė Bažnyčios doktrinos peržiūra.

Popiežius Jonas XXIII – paskelbė norįs

sušaukti visuotinį Susirinkimą; jo tikslas – Bažnyčios *aggiornamento* (it. „atnaujini-mas“). 1962 m. spalio mėnesį, kai į Romą atvyko 2540 (iš 2908 išrinktų) kardinolų, patriarchų, vyskupų ir abatų, Vatikano II Susirinkimas pradėjo darbą. Vienas iš jo tikslų – keisti pastoracinius įpročius. Jonas XXIII teigė, kad šiame amžiuje Bažnyčia turi „valdyti malonės vaistus, o ne griežtumą“. Todėl Susirinkimo tikslas – padėti Bažnyčiai „prisitaikyti prie dabarties“, paskatinti krikščionių vienybę – „kad jie būtų viena“. Kita vertus, Bruce L. Shelley teigimu³⁷, Vatikano II Susirinkimas pateikė naują Bažnyčios kaip „keliaujančios tautos“ įvaizdį. Tai Dievo vadovaujama Bažnyčia, žengianti per pasaulį kaip piligrimė ir besirūpinanti silpnaisiais bei pavargusiais.

Tačiau grįžkime į Tridento Susirinkimo laikus. Vadovaujant popiežiui Pijui IV įvyko svarbiausia, baigiamoji Tridento Susirinkimo dalis. Daugeriopos reformos, ypač Bažnyčiai priešišku raštų, paskelbtų Indekse (pirmąjį draudžiamų raštų sąrašą – *Index* – popiežius Paulius III išleido 1543 m.), draudimas, popiežiaus Pauliaus IV inicijuojama Romos inkvizicijos veikla buvo gana palankus fonas imtis dar kartą revizuoti bažnyčioje skambančią muziką ir ją gražinti prie monodinio grigališkojo choralo³⁸. Susirinkimo dalyvių kritika ypač buvo nukreipta prieš kontrapunktinės technikos bažnytinius kūrinius. Nes lygiaverčių balsų susipynimas, neretai sodri daugiabalsė faktūra išsklaidė žodžių skiemenis po įvairius balsus ir gerokai komplikavo verbalinių tekstų suprantamumą.

Kita vertus, Susirinkimo dalyviai piktinosi bažnytinės muzikos profanizacija, jos kūrimu remiantis pasaulietinėmis dainomis (į Mišias skverbėsi sekuliarūs elementai iš madrigalų bei šansonų). Buvo kritikuojamos ir vargonininkų improvizacijos bažnyčioje – į šv. Mišių muzikinį foną įausdavo minios bei gatvės dainuškų intonacijas, šokio ritmus. To meto bažnyčioje vargonais

buvo grojama tik per tam tikras šv. Mišių dalis pakaitomis su choru kaip *colla parte*, t. y. vargonai pakeisdavo tam tikras choro partijas, taip pat buvo grojami kūriniai prieš Mišias ir per interpus tarp atskirų jų dalių. Tokia muzika nukreipė tikinčiuosius nuo tikrojo pamaldumo, demonstravo savo gražumą. Giedotojams taip pat buvo priekaištaujama puolus į tuščiagarbio piktnaudžiavimo savo pareigomis nuodėmę³⁹. 1562 m. rugsėjo mėnesio 17 dieną po 22 posėdžių buvo išleistas dekretas, skirtas bažnytinei muzikai. Šiame trečiajame Susirinkimo etape buvo nutarta, kad šv. Mišiose turi būti draudžiama muzika, tiek choro giedojimui, tiek vargonavimui suteikianti „*lascivum et impurum*“ („nepadorų ir bjaurų“) atspalvį. Kitaip tariant, nutarta iš bažnytinės muzikos šalinti visus pasaulietinius profaniškus elementus ir reikalauti iš kompozitorių, kad jų kuriama vokalinė muzika neužgožtų kompozicijų žodžių. Tačiau svarbiausia, kad vis dėlto buvo pritarta pačiai daugiabalsei muzikai – „šventajai polifonijai“ bažnyčioje. Vargonų meno ir paties vargonavimo reglamentavimui katalikų Bažnyčioje vėliau – 1600 m. – buvo išleistas specialus „*Caeremoniale Episcoporum*“ dokumentas.

Neatsitiktinai Tridento Susirinkimo nutarimai, istoriniai faktai bei įvykiai gaubiami įvairių mitų. Vienas tokių mitų Palestrinai priskyrė daugiabalsės muzikos Bažnyčioje gelbėtojo vaidmenį. Moksliniai šaltiniai rodo, kad toks teiginys neturi istorinio pagrindo. Pirmiausia todėl, kad skaidrios Palestrinos sukurtos 6 balsų laisvosios (be *cantus firmus*) Mišios „*Missae Papae Marcelli*“ (skirtos vos dvidešimt dienų 1555 m. valdžiusiam popiežiui *Marcellus II*) buvo, kaip dabar manoma, pirmą kartą atliktos kardinolui *Vitellozzo Vitelli* jo paties namuose 1565 m., t. y. jau pasibaigus Tridento Susirinkimui⁴⁰. Be abejo, Palestrinos Mišių tiksli sukūrimo data nežinoma, jos galėjo būti sukurtos ir anksčiau – 1532–1536 m., dar tebevykstant karšties ginčams dėl

muzikos pobūdžio ir stiliaus Bažnyčioje. Bet neabejotina, kad Tridento Susirinkimas pripažino Palestrinos kūrinius priimtinais Bažnyčiai ir pavyzdiniais. Bažnyčios požiūrį į Palestrinos kuriamą muziką atspindėjo ir tai, kad Palestriną Susirinkimas paskyrė mokyti jo paties įsteigtoje *Collegium Romanum*, skirtoje reformų įgyvendinimui. Popiežius Grigalius XIII būtent Palestrinai pavedė išvalyti grigališkąjį choralą nuo „barbarizmų“ ir gražinti jo grynąją formą. Nors neabejotina, kad katalikų Bažnyčios muzikos stiliaus idealu tapo būtent Romos kompozitorių mokyklos atstovo, ilgamečio Šv. Petro bazilikos muzikos vadovo Giovanni Perluigi Palestrinos kūriniai, tačiau istoriniai faktai liudija, kad tikrasis daugiabalsės muzikos gelbėtojas buvo frankų-flamandų mokyklos atstovas Jacobas de Kerle (1531/35–1591). Būtent jam Susirinkimo metu buvo pavesta sukurti pavyzdinę daugiabalsę iškilmingą kompoziciją „*Preces speciales*“. Ji buvo atlikta 1561 m. ir susilaukė Bažnyčios Susirinkimo pritarimo⁴¹.

1564 m. rugpjūtį susirinkusi kardinolo Karolio Baromėjaus (Milano arkivyskupo ir popiežiaus sekretoriaus) bei kardinolo Vitellozzo Vitelli vadovaujama komisija toliau rūpinosi bažnytinės muzikos reikalais. Dar Susirinkimo laikais Karolis Baromėjus buvo suformulavęs liturginės muzikos kaip *musica intelligible* sampratą, pabrėžiančią suprantamai artikuliuojamo liturginio teksto muzikoje reikalingumą. Tad bažnytinės muzikos tradicijoje išvirtinęs ekspresyvių kraštutinių ar psichologinių poteksčių draudimas bei vienatipio pobūdžio charakterio „grynumas“ ar taikomojo pobūdžio menui priderantis suvokimo nekomplikuotumas išvirtino nuo Tridento bažnytinės reformos laikų.

Būtent Karolis Baromėjus, kaip liudija istoriniai šaltiniai⁴², pats parašė tris laiškus Milano katedros vikarui, kuriuose buvo kalbama apie motetus bei Mišias, skambančius bažnyčioje. Remdamiesi šaltiniais, pacituosime šių laiškų fragmentus:

Pakalbėk su kopolyčios vadovu (Vincenzo Ruffo – G. D.) ...ir liepk jam reformuoti dainavimą taip, kad žodžiai būtų kiek įmanoma suprantami (*intelligible*), kaip nustatyta Susirinkimo. Jūs galėtumėte užduoti jam sukomponuoti keletą motetų ir pažiūrėti, kaip einasi reikalai.
(1565 01 20)⁴³

Aš labai norėčiau, kiek tai susiję su visais *musica intelligible* reikalais, pasiimti ta viltimi, kurią jūs man suteikėte. Todėl labai norėčiau įgalioti jus užsakyti Ruffui mano vardu sukurti Mišias, kurios būtų kiek įmanoma skaidresnės, ir atsiųsti jas man čia.
(1965 03 10)⁴⁴

Aš lauksiu Ruffo Mišių; jei Don Nicola (Vicentino – G. D.), kuris palaiko chromatinę muziką, būtų Milane, jūs taip pat galite jam užsakyti sukurti Mišias. Lygindami daugelio puikių muzikų kūrinius mes geriau sugebėsime teisėjauti šios *musica intelligible* byloje.
(1565 03 31)⁴⁵

Nors nežinomos būtent tokios Nicola Vicentino sukurtos Mišios, tačiau Vincenzo Ruffo (~1508–1587), iki tol rašęs gausybę madrigalų, pakluso Karolio Baromėjaus užsakymui ir Tridento Susirinkimo reikalavimams. 1570 m. jis išleido Mišių rinkinį „*Missaes quatuor concinate ad Ritum concilii Medionali*“⁴⁶, kaip rodo pavadinimas, sukurtų laikantis Susirinkimo nutarimų.

Jono XXII bulės „*Docta Sanctorum Patrum*“ tekstas, galėjęs tapti viena iš paskatų Tridento Susirinkimui uždrausti daugiabalsę muziką Bažnyčioje, vis dėlto pakreipė muziką naujų stilistinių ypatybių link. Tačiau su šiuo tekstu buvo susiję daugelis kitų XVI–XVIII a. Bažnyčios dokumentų. Tarp pastarųjų minėtinas vyskupo Willemo van der Lindto (Wilhelm Lindanus, 1525–1588) raštas „*Panoplia evangelica*“ (Kelnas, 1559, vėlesni leidimai – 1560, 1563, 1574; Paryžiuje 1564), kuriame buvo pabrėžiama, kad popiežiaus Jono XXII bulė „*Docta SS. Patrum*“ jau prieš 240 metų aptarė ir siūlė bažnytinio giedojimo reformą.

1577 m. Romoje pasirodė garsaus tų laikų Romos kanonisto Martino de Azpilcue-ta (1493–1586) traktatas, skirtas Valandų

maldoms „*Enchiridion sive Manuale de oratione et horis canonicis*“ (Roma, 1577), kuriame buvo pažodžiui cituojamos Jono XXII bulės ištraukos ir jomis remiantis diskutuojama. Franz Körndle⁴⁷ teigia, kad 1665 ir 1725 metais popiežiai Aleksandras VII ir Benediktas XIV vėl pradėjo remtis Jono XXII bule. Ir net popiežiaus Benedikto XIV enciklikoje „*Annus qui*“ (1749) nurodomos citatos iš Guillelmus Durandus ir Petro iš Paludo dokumentų, taip pat fragmentai iš Jono XXII bulės⁴⁸, kalbantys apie motetų uždraudimą. Tuo tarpu į muzikos teorijos bei istorijos veikalus Jono XXII bulės tekstas pateko abatui Martinui Gerbertui muzikos istorijos veikale „*De Cantu et Musica sacra*“ paskelbus beveik pilną bulės tekstą⁴⁹.

Išvados

Apžvelgus svarbius *Ars Nova* bei Renesanso laikotarpio Bažnyčios dokumentus, kuriuose aptarta Bažnyčioje skambėjusi muzika, iš naujo atsiskleidžia moteto kaip bažnytinės muzikos (anot Grocheio, *musica ecclesiastica*) reikšmė. Tampa akivaizdu, kad motetas tapo ne vien muzikos teoretikų (Franco iš Kelno, Johannes de Grocheio, Johaneso Tinctoris, Athanasiaus Kircherio, Johanno Gottfriedo Waltherio, Michaelio Praetoriaus ir kt.), bet ir dvasininkų (dominikono Petro iš Paludo, vyskupo Guillelmus Durandus, arkivyskupo Karolio Baromėjaus,

popiežiaus Jono XXII ir kt.) rūpinimosi objektu. Muzikos teoretikai daugiausia diskutavo moteto kompozicinės struktūros, žanro apibrėžimo, muzikos stiliaus klausimais, o dvasininkų diskusija rutuliojosi apie moteto tinkamumą Bažnyčiai.

Pirmoji moteto kaip bažnytinio žanro krizė išryškėjo apie 1300 metus, kai Johannes de Grocheio traktate „*De arte musicae*“ (XIII–XIV a.) aiškiai atskyrė Bažnyčios muziką nuo kitų muzikos rūšių (*musica simplex civilis vulgaris* ir *musica composita regularis canonica*).

Antrasis šios krizės veiksnys buvo susijęs su ryškiomis *Ars Nova* kompozicinėmis novacijomis. Maždaug tuo pačiu metu paskelbta kaip ir vieno pikčiausių *Ars Nova* muzikos kritikų Jacques de Ližge traktatas „*Speculum musicae*“ (~1325) popiežiaus Jono XXII bulė „*Docta Sanctorum Patrum*“. Jos tekstas stebina puikiu muzikos teorijos bei kompozicinių procesų išmanymu, tačiau savo nuostatomis panašus į Jacques de Ližge traktato teiginius.

Nemažai dėmesio motetų bei Mišių kompozicijoms skyrė ir Milano arkivyskupas bei popiežiaus sekretorius Karolis Baromėjus, akcentavęs vadinamąją „*intelligibile*“ sampratą, pabrėžiančią suprantamai artikuliuojamo liturginio teksto muzikoje reikalingumą. Jo 1565 metais rašyti laišakai Milano katedros vikarui rodo, kaip Tridento Susirinkimo nutarimai buvo diegiami į motetų bei Mišių kūrimo praktiką.

NUORODOS

¹ Музыкальная эстетика Западно-европейского средневековья и Возрождения. сост. В. П. Шестаков. Москва. 1966. С. 245.

² Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва: Музыка. 1985. С. 57. (Simakova. P. 57)

³ Coussemaker E., de. L'art harmonique au XII-e et XIII-e siècle. Paris. 1865. P. 94.4 Randantis moteto sąvokai buvo vartojama daugelis kitų

formų: *modeta, motecta, motectum, motectus, motellus, moteta, motetum, motetus, motetta, motettum, motettus, mothetus, motettus, muteta, mutetum, mutetus. Hüschen Heinrich. Die Motette. Das Musikwerk 47. Arno Vokl Verlag Hans Gerig KG. Köln. 1974. S. 6.*

⁵ Cit. pagal: Die Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Hrsg. Von E. Rohloff. Leipzig. 1943. S. 56.

⁶ Tinctoris Johannes. „Terminorum musicae dif-

- fintorium“ (1474) // *Лебедев С. Пospelова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург. 2000. С. 234–237. Beje, Tinctoris J. „Terminorum musicae diffinitorium“ buvo perspausdintas E. de Coussemaker. Scriptores de Musica. IV. Paris. 1876; taip pat Machabey A. Johannis Tinctoris Terminorum musicae Diffinitorium. Paris. 1951 ir kt.*
- ⁷ Athanasius Kircher. Musurgia universalis. Rome. 1650. S. 310f.
- ⁸ Waltherio J. G. Musicalischen Lexicon. Naujas leidimas. Schaal R. Documenta musicologica I/3. Kassel–Basel. 1953.
- ⁹ Praetorius Michael. Syntagma Musicum III. Faksimile – Nachdruck. hrsg. Von W. Gurlitt. Kassel u. a. 1978. S. 6–9. taip pat: Carl Dahlhaus. Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius // Festschrift Kurt Gudewill: Wolfenbüttel. 1978. S. 7–14.
- ¹⁰ Pagal šį labai populiarų tekstą ir šaltinį sukurta daugybė motetų – J. Dunstable'o, Josquino des Prés, Nicolaus Gomberto ir kt.
- ¹¹ Obrecht „Factor orbis“ dviejų dalių. Vien tik I moteto dalyje naudojami 9 skirtingi introitų, antifonų, responsoriumų laudų tekstai: *Factor orbis; Veni Domine, Canite tuba in Sion; Ad te Domine levavi animam meam; Ecce dominus veniet; crastina die erit vobis salus; Deus qui sedes super thronos; Media vita in morte sumus; O clavis David.* Cummings Anthony. Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet // Journal of the American Musicological Society. Nr. 34. 1981. S. 42–59. *Žak Sabine*. Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche // Musica Disciplina. Nr. 38. 1984. S. 231. 259. *Žak Sabine*. Sollemnis oblatio. Studien zum Offertorium im Mittelalter // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Nr. 72. 1988. S. 27–51.
- ¹² Евдокимова. Многоголосие средневековья. X–XIV века. История полифонии. Вып. 1. Москва: Музыка. 1983. 109–29.
- ¹³ Leo Schraderė nuomone, Vitry išsaugojo Antikai bei Viduramžiams būdingą „ars“ reikšmę – lotyniškąjį graikiško „technē“ („technika, menas“) vertinį (*Schrader Leo*. “Philippe de Vitry: Some new discoveries“ // The Musical Quarterly. XLII. 1956. P. 331).
- ¹⁴ *Grocheo Johannes, de: De musica. - Handschriften: London: British Museum (Ms. Harl. 281); Darmstadt, Landesbibliothek (Ms. 2663. Fol. 56r–69r). Johannes Wolf. Die Musiklehre des J. de Grocheo // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG) I. 1899. S. 65–130 (nach dem Ms. Darmstadt, mit dt. Übers.); H. Müller. Zum Texte der Musiklehre des J. de Grocheo // SIMG IV. 1902. 361–368; V, 1903. 175* (ergänzende Lesarten und Berichtigungen); Ernst Rohloff. Der Musiktraktat des J. de Grocheo. 1943 (philologisch revidierte Ausgabe nach dem Ms. Darmstadt mit dt. Übersetzung).
- ¹⁵ *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9. Messe und Motette. Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 91.
- ¹⁶ *Hucke H*. Das Dekret „Docta Sanctorum Patrum“ Papst Johannes' XXII // Musica Disciplina Nr. 38. 1984. S. 119–131; 125.
- ¹⁷ *Hucke S*. 126f.
- ¹⁸ Corpus iuris canonici, hg. Von L. Richter und E. Friedberg. Bd. 2. Leipzig. 1881. S. 1255–1257
- ¹⁹ Cituojama pagal: *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9. Messe und Motette. Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 93.
- ²⁰ Siauraja prasmė *Ars antiqua* sąvoka aprėpė Šiaurės Prancūzijos Notre Dame mokyklos laikotarpį – nuo XII a. 7 dešimtmečio iki XIV a. 3 dešimtmečio. Tačiau reikšmingesnis XIV a. muzikos atsinaujinimo laikotarpis, įgavęs specifinį *Ars nova* (lot. „Naujas menas“) pavadinimą (jame skiriami prancūziškojo *Ars nova* bei vėlesnio – itališkojo *Ars nova*, vadinamojo *Trecento*, muzikos laikotarpiai).
- ²¹ Jacques of Liège from Speculum musicae // Source Readings in Music Theory. Edited by Oliver Strunk. 1998. W. W. Norton and Company. P. 269–280.
- ²² *Cummings A*. Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet // Journal of the American Musicological Society. XXXIV. 1981. S. 42–59; 55–57.
- ²³ *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9. Messe und Motette, Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 115–116.
- ²⁴ *Cummings Anthony*. Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet // Journal of the American Musicological Society. Nr. 34. 1981. S. 42–59. *Žak Sabine*. Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche // Musica Disciplina. Nr. 38. 1984. S. 231. 259. *Žak Sabine*. Sollemnis oblatio. Studien zum Offertorium im Mittelalter // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Nr. 72. 1988. S. 27–51.
- ²⁵ Taip pat minimi kiti Palestrinos motetai: „Cum compleretur“; „O Altitudo diuitiarum“; „Tu es Petrus“; „Assumpta es“; „Salvatorem expectamus“; „Jerusalem, cito veniet“; „Veni Domine“; „Canite tuba“; „Quem vidistis pastores“; „Hodie

- scietis“; „Iste est“; „O Magnum misterium“. *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9. Messe und Motette: Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 116.
- ²⁷ Šiuos kūrinys kaip *Offertorium – motetus* vadināja Franz Körndle. *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9. Messe und Motette, Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 116.
- ²⁸ Lietuvoje Tridento Susirinkimo nutarimus geriausiai įgyvendino jėzuitų 1570 m. įkurta kolegija, 1579 m. perorganizuota į akademią–universitetą *Academia et Universitas Vilnensis Societatis Iesu*.
- ²⁹ *Cummings A. M.* Interpretation. P. 47–52.
- ³⁰ Taip pat: *Nugent George*. Anti – Protestant Music for Sixteenth – Century Ferrara // *Journal of the American Musicological Society* (JAMS). 26. 1990. P. 228–291.
- ³¹ *Cummings A. M.* Interpretation. P. 46.
- ³² 1436 m. buvo pabaigtas beveik pusantro šimtmečio užsitęsęs Florencijos katedros Santa Reparata remontas ir rekonstrukcija, prie kurios prisidėjo garsus architektas Filippo Brunelleschi, suprojektavęs garsųjį aštuonių kampų kupolą.
- ³³ Apie tai plačiau: *Wright*. Dufay’s Nuper rosarum flores, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin // *Journal of the American Musicological Society*. No.47. 1994. P. 395–439 ir *Charles W. Warren*. „Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet“ // *Musical Quarterly*. No. 59. 1973. P. 92–105
- ³⁴ Yra žinoma, kad šis Dufay noras nebuvo išpildytas, tačiau šis motetas kartu su *Requiem* buvo dainuojami jau kitą dieną po mirties – 1474 m. lapkričio 28 d.
- ³⁵ *Freedman R.* Paris and the French Court under François I. The Renaissance, hrsg. Von I. Fenlon. London. 1989. S. 174–196; 180.
- ³⁶ Музыкальная эстетика Западно-европейского средневековья и Возрождения, сост. В. Шестаков. Москва. 1966. С. 245.
- ³⁷ *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9. Messe und Motette, Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 92–93.
- ³⁸ *Bruce L. Shelley*. Church History in Plain Language. – Word Publishing. 1995. P. 57. 101.
- ³⁹ *Fellerer Karl Gustav*. Church Music and the Council of Trent // *The Musical Quarterly*. Nr. 39. 1953. P. 576–594.
- ⁴⁰ *The Council of Trent*. The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent // ed. and trans. J. Waterworth (London: Dolman. 1848) // <http://history.hanover.edu/texts/trent.html>. Taip pat *Fellerer Karl Gustav*. Church Music and the council of Trent // *The Musical Quarterly*. Nr. 39. 1953. P. 576–594.
- ⁴¹ *Lockwood Lewis*. Palestrina: Pope Marcellus Mass. New York. Norton. 1975. P. 26–29. Taip pat: *Atlas A. W.* Renaissance music. Music in Western Europe, 1400–1600. New York – London: W.W. Norton & Company. 1998. P. 583–587.
- ⁴² *Atlas A. W.* Renaissance music. Music in Western Europe, 1400 – 1600. New York – London: W.W. Norton & Company. 1998. P. 581. 583–587.
- ⁴³ *Lockwood Lewis*. Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent // *The Musical Quarterly*. Nr. 43. 1957. P. 342–371.
- ⁴⁴ *Atlas A. W.* Renaissance music. Music in Western Europe, 1400 – 1600. New York – London: W.W. Norton & Company. 1998. P. 580–583.
- ⁴⁵ *Lewis Lockwood*. Palestrina: Pope Marcellus Mass, New York: Norton. 1975. P. 20–22.
- ⁴⁶ *Lewis Lockwood*. Palestrina: Pope Marcellus Mass. New York: Norton. 1975. P. 20–22.
- ⁴⁷ *Lewis Lockwood*. Vincenzo Ruffo anr Musical reform after the Council of Trident // *The Musical Quarterly*. Nr. 43. 1957; P. 342–371.
- ⁴⁸ *Körndle Franz*. „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ // Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9. Messe und Motette, Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 92–93.
- ⁴⁹ *Codices Iuris Canonici Fontes*. Hrsg. V. P. Gasparri. Bd. II. Rom. 1926. S. 207
- ⁵⁰ *Gerbert Martin*. De Cantu et Musica sacra. Bd. II. S. 93f.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. *Atlas A. W.* Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600. New York–London: W. W. Norton & Company. 1998.
2. *Bent M.* Early Papal Motets // Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance. Rome. ed. by R. Sherr. Oxford. 1998. P. 6–43.
3. *Cummings A.* Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet // *Journal of the American*

- Musicological Society. No. 34. 1981. S. 42–59.
4. *Daunoravičienė G., Mikulevičiūtė I.* Motetas // Muzikos kalba. Viduramžiai – Renesansas. Vilnius: Mokslų akademijos leidykla. 2003. P. 305–358.
 5. *Dunning A.* Die Staatsmotette 1400–1555. Utrecht. 1969.
 6. *Edlers W.* Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer. Bilthoven. 1968.
 7. *Finscher L., Laubenthal A.* „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert. Die Musik des 15. und 16. Jahrhundert, hrsg. von L. Finscher, Laaber. 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3, 2).
 8. *Franco of Cologne.* Ars cantus mensurabilis // Source Reading in Music History selected and annotated by Oliver Strunk (Princeton University). Bd. 1. Antiquity and the Middle Ages. W. W. Norton and Company. INC. New York. 1950, 1965. P. 139–159.
 9. Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance. Ed. D. Pesce. New York–Oxford. 1997.
 10. *Hoppin R. H.* Medieval music. The Norton Introduction to Music History. New York – London: W. W. Norton and Company. 1978. P. 187–241.
 11. *Hucke H.* Das Dekret „Docta Sanctorum Patrum“ Papst Johannes‘ XXII // Musica Disciplina Nr. 38. 1984. S. 119–131.
 12. *Hüschen H.* Die Motette. Das Musikwerk 47. Arno Vokl Verlag Hans Gerig KG. Köln. 1974.
 13. *Körndle F.* Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9. Messe und Motette. Hrsg. Von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber. 1998. S. 91–153.
 14. *Leichtentritt H.* Geschichte der Motette. Leipzig. 1908.
 15. *Lockwood L.* Palestrina: Pope Marcellus Mass. New York. Norton. 1975.
 16. *Lowinsky E. E.* Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet. New York. 1967.
 17. *Perkins L. L.* Macey P. Motet // The New Grove Dictionary for Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 17. London. 2001.
 18. *Planchart A. E.* Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century // Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome. Ed. R. Sherr. Oxford. 1998. P. 93–124.
 19. *Roth A.* Liturgical (and Paraliturgical) Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century: A Repertory in Embryo // Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome. Ed. R. Sherr. Oxford. 1998. P. 125–137.
 20. *Sanders E. H.* The Medieval Motet // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift für Leo Schrade. Bern und München. 1973.
 21. *Slim C. H.* A Gift of Madrigals and Motets. Vol. 2. Chicago–London. 1972.
 22. *Sparks E. H.* Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1963.
 23. *Staler I.* Music in the Middle Ages – A Modern View, 2nd. ed. Tr. by Francesca Scala. New York: W. W. Norton & Co. 1940.
 24. *Strohm R.* The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge. 1993.
 25. *Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. История полифонии. Вып. 2 б. Москва: Музыка. Москва. 1996.
 26. *Евдокимова Ю.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. История полифонии. Вып. 2 а. Москва: Музыка. 1989.
 27. *Евдокимова Ю.* Полифония средних веков и эпохи Возрождения. Лекции по курсу „Полифония“. Москва. 1985.
 28. История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода. Сб. трудов. Вып. 92. Москва. 1987.
 29. *Лебедев С. Поспелова Р.* Musica latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург: Композитор. 2000.
 30. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. Мосува: Музыка. 1985.
 31. *Сухомлин И.* Техника изоритмии в ее историческом развитии. Автореферат на соиск. ученой степени канд. иск. Москва. 1985.
 32. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. Сб. статей. Москва. 1978.

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

MOTET – *CANTUS MEOCRIS*: THE LITURGICAL AND COMPOSITIONAL ANALOGUE

S u m m a r y

The juridical documents of *Ars Nova* and Renaissance periods that discuss the music sounding at the church herewith demonstrate the importance of motet as a genre of church music (after Grocheio – *musica ecclesiastica*). Obviously the motet had become an object of concern to music theorists (Franco from Keln, Johannes de Grocheio, Johannes Tinctoris, Athanasius Kircher, Johann Gottfried Walther, Michael Praetorius and others) as well as to the priests (Jacobin Petrus de Palude, Bishop Guilielmus Durandus, Archbishop Carlo Barromeo, Pope John XXII and others). The music theorists had discussed the motet's compositional construction, the definition of genre and the questions of musical style mostly. At that time the discussion by the priests had developed over the propriety of motet sounding in the church.

The first crisis of motet as an ecclesiastical genre has shown around the 1300. Supposedly the crisis was influenced by two essential elements – as the classification of music styles by Boethius was disproved by Johannes de Grocheio in the treatise „*De*

arte musicae“ (XIII–XIV ct.) and the church music was separated distinctly from the other styles of music (*musica simplex civilis vulgaris* ir *musica composita regularis canonica*). The second element of crisis was involved by striking compositional novations of *Ars Nova*. The treatise „*Speculum musicae*“ (~1325) by one of the most savage critics of *Ars Nova* music Jacques de Liège appeared at the same time as the bull „*Docta Sanctorum Patrum*“ by Pope John XXII.

This text where the prohibition of motet in the church was prompted amazes by its perfect knowledge of music theory and compositional processes. But also it resembles the propositions of treatise by Jacques de Liège in its arguments. In the XVI ct. Milan Archbishop Carlo Barromeo paid an attention to mass and motet compositions. He highlighted the conception „*musica intelligibile*“ that demanded for the clearly articulated liturgical text in the music. In his letters to Milan Cathedral vicar in 1565 we may see the ways of implanting the decisions by Council of Trent I into the practice of composing motets and mass.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: motetas, *musica ecclesiastica*, *musica intelligibile*, Tridento Susirinkimas, Jono XXII bulė „*Docta Sanctorum Patrum*“.

KEY WORDS: motet, *musica ecclesiastica*, *musica intelligibile*, The Council of Trent I, the bull by Pope John XXII „*Docta Sanctorum Patrum*“.

Gražina DAUNORAVIČIENĖ – humanitarinių mokslų daktarė (1990), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė (1993), Muzikos teorijos katedros vedėja (1998–2003). Stažavosi Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje (1983–1984; 1989–1990), 1993 m. – Zalcburgo *Mozarteumo* vasaros akademijoje. 1996 m. gavo Saksonijos žemių kultūros ir mokslo ministerijos stipendiją, 2002 m. laimėjo Oksfordo universiteto stipendiją pagal *Oxford Hospitality Scheme* programą. G. Daunoravičienė sudarė ir išleido monografiją „Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika“ (2002). Ji įsteigė bei sudarė tęstinį mokslo darbų rinkinį „Lietuvos muzikologija“ (publikuoti 5 tomai). Šiuo metu rengia 5 tomų studijų vadovų „Muzikos kalba“ seriją (I tomas išleistas 2003 m.).

Gražina DAUNORAVIČIENĖ – Doctor of Musicology (1990) Associate Professor (1993) at Lithuanian Academy of Music and Theatre, the head of the department of Music Theory (1998–2003). In 1983–1984 and 1989–1990 she held a scholarship to do research at Moscow Thaikowsky conservatoire. In 1993 she won a scholarship to attend a Summer School at Salzburg Mozarteum. In 1996 she was awarded a scholarship from the ministry of Culture and Education of Saxon lands. In 2002 she won a scholarship and has been invited to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality scheme. G. Daunoravičienė compiled a monograph „Feliksas Bajoras: Everything is Music“ (2002). She is a founder and compiler of the collection of scientific articles „The Lithuanian Musicology“ (5 volumes have already been published). Now she is preparing a solid study guide „The Language of Music“ consisting of 5 books (the first was published in 2003).