

PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN

Josquin og stemmernes klang

Et forslag om analyse af vokal instrumentation

Det frapperende anderledes, men i sin substans dog behageligt velkendte – som en klang fra en anden og bedre verden – betager nutidens lyttere i samme grad som vi må gå ud fra at det vakte genklang hos det tidlige 1500-tals lyttere. Klangen helt uden for det dagligdags finder vi i det sidste Agnus Dei i *Missa L'homme armé Sexti toni* af Josquin Desprez, der levede mellem ca. 1455 og 1521 ifølge den nyeste forskning i hans biografi.¹

Efter år 1500 bredte Josquins ry sig i en sådan grad, at han for sin samtid, for de efterfølgende generationer og ikke mindst for langt senere tiders musikhistorikere kom til at stå som prototypen på den moderne komponist, som et 'geni' hvis musiks perfektion satte normer for eftertiden.² Hans ry blev stærkt hjulpet frem af et nyt medium, de trykte noder, ikke mindst da Ottaviano Petrucci i Venezia i 1502 udsendte hans messer i *Missa Josquin* – den allerførste udgivelse af store, repræsentative værker af en enkelt komponist, som på denne måde nåede ud til et langt videre publikum end gennem møjsommeligt kopierede håndskrifter. Denne udgivelse blev udover stadige genudgivelser fulgt op med endnu to sæt messer af Josquin fra Petruccis firma.³

Det første trykte sæt messer kom netop på en tid hvor musik også uden for de lærdes og de professionelle musikers kredse var begyndt at blive opfattet som mere end sin klingende fremtræden, som mere end det anvendelige klanglige resultat af sangernes arbejde på grundlag af improvisationspraksis eller ved fremførelse af nedskrevne noder. Den udarbejdede, nedskrevne musik, *res facta*, begyndte at få en stærk egen identitet,

1 Jfr. Paul A. MERKLEY & Lora L.M. MERKLEY: *Music and Patronage in the Sforza Court* (Studi sulla storia della musica in Lombardia III). Turnhout 1999, s. 425 ff.

2 Om udviklingen i sam- og eftertidens syn på Josquin se Edward E. LOWINSKY: 'Musical Genius – Evolution and Origin of a Concept' *The Musical Quarterly* 1964, s. 321-40 & s. 476-95; Jessie Ann OWENS: 'Music Historiography and the Definition of the »Renaissance«' *Notes* 47 (1990), s. 305-30; Jessie Ann OWENS: 'How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception' i J.A. OWENS & A. CUMMINGS (eds.): *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, No. 18) Warren 1996, s. 271-79; Rob C. WEGMAN: 'From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500' *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), s. 409-79; Rob C. WEGMAN: '»And Josquin Laughed . . .« Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century' *The Journal of Musicology* 18 (1999), s. 319-57; Rob C. WEGMAN: 'Who Was Josquin?' i Richard SHERR (ed.): *The Josquin Companion*. Oxford 2000, s. 21-50; Andrew KIRKMAN: 'From Humanism to Enlightenment: Reinventing Josquin' *The Journal of Musicology* 17 (1999), s. 441-58; Patrick MACEY: 'Josquin des Prez. §9. Reputation' i Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London 2001, Vol. 13, s. 227-29.

3 *Missarum Josquin liber secundus*. Venezia 1505; *Missarum Josquin liber tertius*. Fossombrone 1514.

som en kunst man kunne diskutere og vurdere, kort sagt, det musikalske værk. Samtidig fik komponistens navn nu en plads i en større offentligheds diskussion af musik og kunst.⁴

I *Misse Josquin* er der hele to messer over den meget kendte *L'homme armé*-melodi, som næsten alle komponister siden Du Fay, Ockeghem og Busnoys havde måttet prøve kræfter med.⁵ Det er åbenbart at såvel udgiver som komponist har tillagt disse messer en særlig betydning, alene deres placering røber dette. *Missa L'homme armé Super voces musicales* åbner samlingen med en kontrapunktisk *tour-de-force* med udstrakt brug af kanon, hvor melodien i fast noteret skikkelse manipuleres og bringes ud fra en ny start-tone stigende op gennem c-hexachordets seks trin i messens led, mens *Sexti toni* slutter samlingen og næsten får melodien til at blive væk i fantasi og frihed, der udforsker den duragtige klangverden i *hypolydisk* modus noteret med et fast *b*.

I begge messer kulminerer det opsigtsvækkende i det sidste Agnus Dei. I *Super voces musicales* bringes melodien pauseløst i forlængede nodeværdier i den højest klingende stemme. Den taber herved sin melodiske identitet på trods af det eksponerede leje og bliver til en streng af lyd der flyder langsomt ovenpå de tre andre stemmers polyfone væv. I *Sexti toni* udvider Josquin messens fire stemmer til seks i *Agnus Dei III* – eller rettere sagt, han omfordeler sangerne i tre sæt kanons: Det dybe, langsomme lag af to understemmer opstår ved at man på samme tid synger B- og A-stykket af *L'homme armé*-melodien som noteret og i retrograd, forlæns og baglæns, så melodiens konturer helt opløses i en rolig tostemmig sats. Superius og altus gennemfører hver sin unisone 'fuga ad minimam' over de samme frie motiver, som først veksler og siden indhenter hinanden til en firestemmig fuga 'ad minimam', altså i kortest mulig tidsmæssig afstand. Slutningen af satsen ses i *Eksempel 1*, hvor den som hos Petrucci gengives uden underlagt tekst – sangerne kunne på dette sted tænkes at starte på "dona nobis pacem".⁶

Josquins messer er særdeles vanskelige at datere ud fra de bevarede kilder. På grundlag af vores nuværende viden synes de to *L'homme armé*-messer at tilhøre hans unge år, at være skrevet i løbet af 1480'erne med *Super voces musicales* som det første, meget ambitiøse forsøg med denne melodi. Meget tyder på at *Sexti toni* ikke fra starten har bestået af mere end *Kyrie*-, *Gloria*- og *Credo*-leddene. *Sanctus* og *Agnus Dei I* er kommet til senere, og Josquin kan have revideret helheden og tilføjet *Agnus Dei II-III* kort inden Petruccis udgivelse af messerne – måske endda med henblik på *Sexti tonis* placering i Petruccis tryk.⁷

4 Jfr. Bonnie J. BLACKBURN: 'On Compositional Process in the Fifteenth Century' *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), s. 210-84, og Wegman: 'From Maker to Composer: Improvisation ...'.

5 *Misse Josquin*. O. Petrucci, Venezia 1502, rummer *Missa L'homme armé Super voces musicales*; *Missa La sol fa re mi*; *Missa Gaudeamus*; *Missa Fortuna desperata*; *Missa L'homme armé Sexti toni*. Alle er udgivet i A. SMIJERS (ed.): *Werken van Josquin des Prés. Missen I*. Amsterdam 1926-31.

6 Som foreslået i Smijers: *Werken van Josquin ... Missen I*, s. 127 ff. Af praktiske grunde følger eksemplet denne udgaves takt nummerering.

7 Jfr. diskussionen i Bonnie J. BLACKBURN: 'Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables' i Sherr: *The Josquin Companion*, s. 51-87 (s. 65 ff).

Eksempel 1 Josquin: *Missa L'homme armé Sexti toni* – Agnus Dei III (takt 126-52)

Mensura = 

126 Superius: Fuga ad minimam

Superius (resolutio)

Altus: Fuga ad minimam

Altus (resolutio)

Tenor & Bassus



135



141



147



I

Dette *Agnus Dei III* kan anskues på mange måder. Begge de cd-indspilninger, som jeg har haft adgang til,⁸ vælger at fortolke musikken som et høremæssigt bad i velklang, meget langsomt og andægtigt og transponeret en kvart op, så stemmerne ligger bekvemt for et moderne, blandet kor. Mere i overensstemmelse med kildematerialet er det at beskrive satsen som en nøje beregnet kulmination på en stor fantasi over *L'homme armé*-temaerne der "slutter satsen i en hvirvel af lyd - som om englene slog med vingerne".⁹ I forhold til de omtalte indspilninger kræver dette imidlertid en diametralt modsat opfattelse af tempoforholdene. I de håndskrevne kilder foreskrives klart en forøgelse af tempoet gennem de tre *Agnus Dei*-satser, der giver et forhold imellem satsernes semibreves svarende til 3:4:6, altså sluttende med en fordobling af starttempoet.¹⁰ Petrucci var af hensyn til sine kunder og sit begrænsede udvalg af nodetyper nødt til at forenkle notationen og til at bringe løsninger på de kryptiske kanons - og Josquin angav sandsynligvis selv kun ved hjælp af en kanonforskrift hvordan de dybe stemmers melodi skulle bringes til at passe sammen forlæns og baglæns.¹¹ Det hurtige tempo sammen med det eksponerede leje for de delte mandsstemmer vil i *Agnus Dei III* netop frembringe "en hvirvel af lyd".

Denne sats kan også ses som et højdepunkt i en tradition for kappestrid mellem lærde musikere, der startede i Du Fays og Ockeghems generation. Man forsøgte at overgå hinanden i musikalsk opfindsomhed og teknisk mesterskab, at skabe nyt på et grundlag som allerede havde vundet anerkendelse, og at vinde hæder og attraktive ansættelser for sig selv. *L'homme armé*-messer blev tidligt den foretrukne slagmark for denne kappestrid i kraft af melodians rige muligheder for mensural transformation og for transposition uden tab af identitet - omkring 35 messer blev det til inden udgangen af 1500-tallet -, og *Agnus Dei III* blev scenen for de afgørende træfninger.¹² Ockeghem lagde her melodien en oktav ned, tilføjede et fast *b*, og ændrede modus og ikke mindst hele klangbilledet. Du Fay fremmedgjorde melodien i retrograd i dobbelte nodeværdier, før den kom tilbage i normal skikkelse. Busnoys bragte den i inversion, og Obrecht satte trumf på med retrograd inversion. Josquin overgår med *Super voces musicales* sine forgængere og samtidige i mensural transformation og i modal transposition - og i kontrapunktisk tæthed med de indlagte mensurationskanons inspireret af Ockeghems *Missa Prolationum* (*Benedictus* og *Agnus Dei II*). På denne baggrund er friheden i *Sexti toni* påfaldende. Det er som om Josquin her opstiller et modbillede, selv om *Sanctus* er stærkt præget af kanons.

8 The Tallis Scholars under ledelse af Peter Phillips, Gimell CDGIM 019 (1989), og Oxford Camerata under ledelse af Jeremy Summerly, Naxos 8.553428 (1995).

9 "... ending the movement in a swirl of sound, as if the angels were beating their wings." Blackburn: 'Masses Based on Popular Songs ...', s. 64.

10 Jfr. Richard SHERR: 'The performance of Josquin's *L'homme armé* Masses' *Early Music* 1991, s. 261-68.

11 Jfr. James HAAR: 'Josquin in Rome: Some Evidence from the Masses' i Richard SHERR (ed.): *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*. Oxford 1998, s. 213-33 (s. 222-23 og Pl. 19-20).

12 Jfr. David J. BURN: '« Nam erit haec quoque laus eorum » Imitation, Competition and the « *L'homme armé* » Tradition' *Revue de Musicologie* 87 (2001), s. 249-87. Denne artikel giver et glimrende overblik over konkurrencen og dens betingelser.

Med melodiens kanon med sin egen retrograd i *Agnus Dei III* sætter han alligevel sine efterfølgere på en svær prøve, og han sætter samtidig melodien ind i en ny klangverden.

L'homme armé-traditionen har sendt mange forskere på jagt i middelalderens rige og kringlede symbolverden for at finde en forklaring på forkærligheden for netop denne melodi. Senest har Flynn Warmington undersøgt pave-, kejser/konge- og fyrstemesser, hvor et draget sværd indgår i ceremonierne, og hvor polyfone *L'homme armé*-messer kunne passe i sammenhængen.¹³ Michael Long har undersøgt dens mulige rolle i forsvaret af kristendommen stillet over for truslen fra de fremrykkende, sejrige tyrkere i 1450'erne.¹⁴ Den rigeste tolkning af fænomenet finder vi i Craig Wrights bog *The Maze and the Warrior*,¹⁵ hvor de historiske-politiske betingelser i midten af 1400-tallet kombineres med en forankring i gamle kristne symboler i et kompliceret netværk af betydninger. Den væbnede mand er Jesus eller St. Michael, troens forsvarere, og bl.a. brugen af retrograd bringes i sammenhæng med den rituelle dans i de labyrinter som var nedlagt i kirkegulvet i flere franske katedraler, et symbol på Jesu færd til helvede og tilbage igen, sejren over djævelen og udfrielsen af sjælene. *Agnus Dei III* i Josquins *Missa L'homme armé Sexti toni* fremstiller således Jesus både som den sejrende kriger og som offerlammet, altings begyndelse og ende: "Den væbnede mand bevæger sig frem og tilbage på samme tid ganske som danserne gør i labyrinten Påskedag. Når afsnittets nøjagtige midtpunkt er nået, vendes rollerne om ...".¹⁶

Josquins *Agnus Dei*-sats fremviser det middelalderlige åndsprodukts rigdom af betydninger: Musikken kan opfattes som et klangligt fænomen der repræsenterer en følelse eller oplevelse (englene, kulminationen på nadverhandlingen), den kan stå som et abstrakt 'kunst'-værk med tekniske spidsfindigheder som konstituerende træk, med hvilke ophavsmanden kan måle sin færdighed og status, og den levendegør komplekse kristne symboler. Særlig det første element, det klanglige, har altid forekommet mig for lidt undersøgt og diskuteret i den omfattende Josquin-litteratur. Denne opfattelse fik jeg for nylig sat i relief fra en synsvinkel, der kan virke aldeles uvedkommende i forhold til vokalmusik omkring 1500, nemlig under læsningen af Jens Hesselagers ph.d.-afhandling om instrumentationens rolle i det 19. og 20. århundredes orkestermusik.¹⁷ Denne

13 Flynn WARMINGTON: 'The Ceremony of the Armed Man: The Sword, the Altar, and the *L'homme armé* Mass' i Paula HIGGINS (ed.): *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Oxford 1999, s. 89-130.

14 Michael LONG: 'Arma virumque cano: Echoes of a Golden Age' i Higgins: *Antoine Busnoys*, s. 133-54.

15 Craig WRIGHT: *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*. Cam. Mass. 2001.

16 *Ibid.* s. 189: "Modern ears will hear this final plea to the Mystical Lamb as a heavenly cascade of sweet parallel thirds and sixths; the receptive soul has ascended to God's peaceable kingdom. Yet only the most historically informed listeners will perceive the medieval symbolism hidden within. The tenor part sings part B of the Armed Man tune ..., while the bass starts at the end of part A and sings in retrograde motion. The Armed Man is moving forward and backward simultaneously, just as the dancers do on the maze on Easter Sunday. When the exact midpoint of the section is reached, the roles are reversed: the tenor sings part B in retrograde, the bass presents A in its original form, and all the while the altos and sopranos sing pairs of musical canons—a contrapuntal construction worthy of both Daedalus and Bach!"

17 Jens Hesselager: *Sound and Sense, The Role of Instrumentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Conceptions of Musical Understanding*. Ph.d.-afhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 2001.

afhandling forholder sig kritisk til den gamle metafor der hører instrumentationen som en farvelægning, der kompletterer satsstrukturens liniefaste tegning, og den lægger "... op til en måde at forstå musik på, som ikke går ud på at se bort fra overfladen og reducere den musikalske tekstur indtil man har afdækket dens grundlæggende musikalske egenskaber, men derimod at forholde sig til hvordan den manifesterer sig som klang i en konkret situation."¹⁸ Nærmere bestemt leder diskussionen af Wagners kontrapunktiske væv og 'al fresco teknik' og især af stretto-teknikken i forspillet til *Das Rheingold* tanken hen på parallelle fænomener i Josquins *Agnus Dei*.¹⁹ Mylderet af individuelle stemmer smelter hos Wagner sammen i klang – stemmernes individuelle udtryk ophæves til fordel for en palet af klangfarver, der tjener komponistens udtryksvilje.²⁰

Josquin former af cantus firmus-materialet en langsom tostemmig sats, der i lange stræk danner en selvstående contrapunctusstruktur. Denne struktur klangsætter – 'instrumenterer' – han derefter ved hjælp af de to hurtige kanons i enklang, hvis motiver omspinder treklange eller danner kæder af parallelle tertser. Hvor en af understemmerne i cantus firmus-duoen kommer til at stå alene med en stigende eller faldende skalabevægelse, 'harmoniseres' den med sekvenserende mønstre, der – hvis strukturen reduceres til et contrapunctus skelet – mere ligner parallelførte passager i 1200-tallets organum end egentlig contrapunctus sats, en teknik der længe levede videre i den improviserede musik. I *Eksempel 2* ses et eksempel herpå i trestemmig sats (t. 88-93), mens en mere udbygget femstemmig passage indgår i *Eksempel 1* (t. 137-43). De to overstemmekanons er knyttet så tæt til den langsomme cantus firmus-struktur at de nærmest virker som en 'fortykkelse' af den. Ved hjælp af overstemmeduoernes vekslende, gentagelse og sekvensering af enkle figurer og strettolignende toneophobninger og ikke mindst pauser skaber Josquin et klangforløb i bølger af skiftende tæthed helt uden kadenceformler og dissonanser bortset fra gennemgangstoner. Forløbet er præcist styret: Fra startens rolige vekslende mellem overstemmernes kanons nås satsens højtone i seksstemmig klang i takt 98, herfra trappes langsomt ned, indtil musikken står næsten stille med kun de to cantus firmus-stemmer, der gennem progressionen tertskvint-oktav lægger op til det afsluttende stretto (t. 126 ff, jfr. *Eksempel 1*).

Det er tankevækkende at Josquin i den periode, hvor den komponerede musik netop med Tinctoris og Gaffurius var blevet noget man kunne diskutere og vurdere, går et skridt videre og skaber contrapunctusteknikken om til hvad nærmest må betegnes som en klangkomposition²¹ – og ikke mindst den fremtrædende plads denne komposition er blevet tildelt i den første trykte samling messer. Hans inspiration kan meget vel være kommet fra dagligdagens improviserede kirkemusik, hvor *cantus super librum* (sang over

18 *Ibid.*, citat fra *Dansk resumé*, s. 225.

19 *Ibid.* s. 67 ff og s. 109 ff.

20 *Ibid.* s. 73.

21 *Ibid.* s. 47 refereres Walter Gieseler for den omvendte lakmusprøve "Je mehr instrumentaler Klangfarbe einer bestimmten Komposition gehört, desto weniger sinnvoll wird dagegen ein Klavierauszug." (citeret efter artiklen 'Instrumentation' i Ludwig FINSCHER (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil.* Bd. 4, Kassel 1996, sp. 911-51). I den sammenhæng er det slående at Josquins *Agnus Dei III* ligesom de kompositioner af Brumel og Gombert, som senere skal omtales, absolut ingen mening giver i en fremførelse på klaver.

Eksempel 2 Josquin: *Missa L'homme armé Sexti toni* – Agnus Dei III (takt 87-93, reduceret)

bogen) for tre eller flere stemmer netop kunne forme sig som fri kanon for lige stemmer med brug af standardiserede melodifigurer i konsonerende intervaller og med undgåelse af kadenceformler, som må have været vanskelige at koordinere ud fra mundtlige aftaler. Resultatet kunne klangligt blive noget i retning af dette *Agnus Dei*, men ifølge sagens natur helt uden Josquins præcise styring af forløbet og satsens rige symbolverden.²² Joachim Thuringus betegnede i sit teoretiske værk *Opusculum Bipartitum de Primordiis Musicis*, trykt i Berlin i 1625, Josquins meget kendte femstemmige motet *Stabat mater* som et værk, der er komponeret "ad imitationem sortisationis" – i efterligning af improviseret flerstemmighed i blomstrende melodilinier især over en kirkelig melodi.²³ *Stabat mater* bygger nu ikke på en kirkelig melodi, men på en symbolsk cantus firmus, tenoren fra Gilles Binchois' rondeau *Comme femme desconfortée*, der bringes pauseløst i motettens tenor i tre gange forlængede nodeværdier.²⁴ De fire stemmer omkring tenoren er komponeret meget tættere på *Stabat mater*-sekvensens ord end det klangbillede vi oplevede i *Agnus Dei III*, med nogen imitation og melismatik og megen ekspressiv akkordisk recitation. Men satsformen med den styrende, langt udtrukne tenor, de frit reciterende, hastigt skiftende stemmekombinationer, den lydiske modus med fast b , der for moderne øren klinger som F-dur hele vejen, og dens næsten dissonansfrie eufoni var nok til at lede tanken hen på en endnu levende improvisationspraksis mere end 100 år senere.²⁵ I klang minder de meget om hinanden.

22 Willem ELDERS er i 'Symbolism in the Sacred Music of Josquin' i Sherr: *The Josquin Companion*, s. 531-68 inde på at kanon i enklang hænger sammen med forestillingen om 'den himmelske musik' (*Musica caelestis*), og nævner som eksempel kanonforkriften i *Sanctus* i *Sexti toni* "Duo seraphim clamabant alter ad alternatum' (to engle råbte, den ene til den anden – denne angivelse findes i håndskrevne kilder), der angiver unison kanon mellem altus og tenor (s. 560). Elders kunne have ført denne fortolkning videre til *Agnus Dei*.

23 Jfr. Ernest T. FERAND: 'Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque' *Annales musicologiques* IV (1956), s. 129-74 (her s. 134-35), og Ernest T. FERAND: "'Sodaine and unexpected" Music in the Renaissance?' *The Musical Quarterly* 37 (1951), s. 10-27 (s. 22).

24 Udgivet i Smijers: *Werken van Josquin ... Motetten II*. Amsterdam 1959, s. 51-57.

25 Om improvisation se de nævnte artikler af Ferand. Diskussion af *Sortisatio* indgår i den musikteoretiske litteratur, især den tyske, siden Nicolaus Wollick brugte termen i *Opus aureum* fra 1501, jfr. "'Sodaine and unexpected" Music' s. 11 ff. Termen nævnes første gang i traktaten *Capiendum erit et ultimum* i håndskriftet Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek, Th 98, p. 355 (o. 1476), jfr. Klaus-Jürgen SACHS: »De modo componendi«. *Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, s. 103.

II

Josquin var ikke ene om at skabe klangkompositioner. Hans jævnaldrende komponistkollega Antoine Brumel (ca. 1460 til efter 1512), der i årene 1505-10 bestred den samme stilling som kapelmester i Ferrara, som Josquin havde haft i 1503-04, og af hvem Petrucci i 1503 udsendte *Missa Brumel* (med fem messer, inkl. en *L'homme armé*-messe), skrev en tolvstemmig *Missa Et ecce terrae motus*. Den bygger på et melodicitat fra en antifone til Påskemorgen "Og se, da blev der et stort jordskælv" (Matt. 28.2), der bl.a. bringes i fri kanon i lange nodeværdier. Det kolossale værk er struktureret med skiftende stemmekombinationer og kontraster mellem homorytmisk og imiterende sats, men det der gør størst indtryk er de fuldstemmige partier, hvor klangmasserne vibrerer i myldrende treklangsfigurer der løber mellem stemmerne i langsomt skiftende akkordformationer. Messen kendes kun fra en enkelt kilde, der stammer fra hofkapellet i München og er udarbejdet under Orlando di Lassos tilsyn i 1568-70. Lasso har selv påført stemmerne navne på de 33 mandlige sangere der havde ansvar for udførelsen af de ni mandsstemmer i satsen, mens drengene tog sig af de tre høje stemmer.²⁶ I sin kerne er messen firstemmig for superius, altus, tenor og bassus. Hver stemmekategori er så blevet tredoblet med en enorm 'fortykkelse' af satsen til følge – og i lange stræk tillige med en opgivelse af contrapunctusgrundlaget som konsekvens. Endnu to generationer efter Brumels død fandt Lasso messen interessant at opføre, selv om han aldrig selv skrev noget tilsvarende. Tidspunktet for messens tilblivelse er det ud fra det spinkle kildegrundlag svært at gisne om. Den kan være ældre eller samtidig med Josquins *Agnus Dei III* – de to kan for den sags skyld have indledt en kappestrid om at skrive klangkompositioner til Påsken, hvem der så end har lagt ud. Det eneste man med nogen sikkerhed kan sige er at de to værker må have samme baggrund: en klanglig inspiration fra den improviserede kirkemusik.²⁷

At Brumels *Missa Et ecce terrae motus* havde gennemslagskraft i samtiden og den nærmeste eftertid ses af at Nicolas Gombert i sin seksstemmige påskemesse *Missa Tempore paschali* har bragt en hyldest til Brumel.²⁸ I det sidste *Agnus Dei* udvides stemmetallet til tolv og den samme cantus firmus som i Brumels messe, "Et ecce terraemotus", bringes i meget lange nodeværdier i tenor, mens de elleve andre stemmer i akkordbrydende melodik, hurtige skalabevægelser og insisterende recitation udmaler lydbilledet af jordens skælven, Jesu opstandelse og påskelammets stråleglans i langsomme, majestætiske akkordskift – alt med tydelig reference til Brumel. I messens *Credo* øger Gombert stemmetallet til otte, men her fastholder han sin egen tæt imiterende skrivemåde med klart profilerede motiver modelleret efter tekstens ord. Gomberts biografi (ca. 1495 til

26 Udgivet i Antoine BRUMEL (ed. Barton Hudson): *Opera omnia I-VI* (Corpus mensurabilis musicae 5) 1951-72, Vol. III.

27 Clytus GOTTWALD har i artiklen 'Antoine Brumels Messe »Et ecce terrae motus«' *Archiv für Musikwissenschaft* 26 (1969), s. 236-47, analyseret messen med henblik på en sammenligning med elementer i György Ligetis korværk *Lux aeterna* og orkesterværket *Lontano*. Særlig hans analyse af klangfarvemelodik og Brumels manipulation af satsens tæthed og farve er givende.

28 Udgivet i Nicolai GOMBERT (ed. Joseph Schmidt-Görg): *Opera Omnia I-XI* (Corpus mensurabilis musicae 6), Vol. III, s. 53.

ca. 1560) henligger i tæt tåge. I 1520'erne blev han sanger i kejser Karl V's kapel og fra 1529 *maistre des enfants* i samme institution. Heinrich Finck beskriver ham i sin *Practica musica* fra 1556 som elev af Josquin, en oplysning der ikke kan verificeres, men som heller ikke modsiges af hans musiks karakter.²⁹ Gomberts henvisning til Brumel understreger behovet for en fornyet forskning i den oversete, omskiftelige og meget stil- og klangbevidste Brumel³⁰ og – efter de nyeste opdagelser vedrørende Josquins fødselsår³¹ – i forholdet mellem Brumels og Josquins produktion.

III

Det er åbenlyst at såvel Josquin som Brumel og Gombert i de her omtalte kompositioner har skabt musik der falder uden for de normale rammer for kirkemusik før og efter 1500. Der kan næppe heller være tvivl om at musik der udviser så påfaldende klanglige effekter er blevet til i hvert fald delvist med henblik på at fungere som symboler for noget uden for musikken selv, oftest som kristne symboler i lyd.

Også en af de tidligste messer over et verdsligt forlæg, Du Fays *Missa Se la face ay pale*, bygger på en klanglig effekt. Den er sandsynligvis skrevet til brylluppet mellem Amadeus IX af Savoyen og Yolande de France, datter af Charles VII, i 1452.³² Den væsentligste begrundelse for at koble messen til denne lejlighed er forlægget, Du Fays egen trestemmige ballade *Se la face ay pale* som sandsynligvis blev skrevet til brudgommens forældres eget bryllup, der blev fejret i Savoyen i 1434 med Du Fay som kapelmester.³³ Det mest frapperende ved denne højst usædvanlige ballade er slutningen formet som en festlig fanfare i C, hvori alle tre stemmer deltager (t. 25-29). Denne effekt må vi regne med var Du Fays væsentligste bevæggrund for at skrive messen.³⁴ Tenormelodien og dermed fanfaren overtages i messen og høres i alle fem led. Stærkest kommer den til at stå i de to lange satser, *Gloria* og *Credo*, hvor melodien gennemføres tre gange, og hvor den lige som i en isorytmisk motet accelereres op igennem forløbet, så den fra at være næsten uigenkendelig i tredobbelte nodeværdier slutter med at triumfere i balladens tempo, og de andre stemmer trækkes mere og mere med. Fanfaren er en festlig mimetisk gestus, og hvis fortolkningen af lejligheden og drivkraften i messens tilblivelse er rigtig, må den være blandt de afgørende elementer for messens udformning.³⁵

29 Jfr. G. NUGENT & E. JAS: 'Gombert, Nicolas' i Sadie (ed): *The New Grove... Second Edition*. Vol. 10, s. 118-24.

30 Som eksempel på dette kan nævne Brumels hyldest til Ockeghem i bearbejdelsen af hans *Fors seulement l'attente* til dobbeltrondeauen *Du tout plongiet / Fors seulement* for fire meget dybe stemmer i bevidst gammeldags stil, udg. bl.a. i Brumel: *Opera omnia* VI, s. 74.

31 Jfr. note 1.

32 Jfr. David FALLOWS: *Dufay* (The Master Musicians) London 1987 (rev. ed.), s. 70. Messen er udgivet i Guillaume DUFAY (ed. H. Besseler): *Opera omnia I-VI* (Corpus mensurabilis musicae 1) 1951-66, Vol. III.

33 Jfr. Fallows: *Dufay*, s. 41. Chansonen er udgivet i Dufay (ed. H. Besseler, rev. D. Fallows): *Opera omnia VI – Cantiones*. 1995, s. 36.

34 Tenormelodien har i øvrigt ligheder med *L'homme armé*-melodien; f.eks. udløser det høje centrale afsnit (t. 11-16) lignende effekter med tonegentagelser og kvintfald.

35 Jeg planlægger at udgive en kommenteret transskription af Du Fays *Missa Se la face ay pale*, hvor man vil finde en detaljeret diskussion.

En ganske anden situation møder vi i Ockeghems tidligste messe, *Missa Caput*.³⁶ Den bygger på en anonym engelsk messe, som tidligere blev tilskrevet Du Fay³⁷ – den er nærmest modelleret oven på den engelske messe.³⁸ Den engelske *Caput* havde opnået stor udbredelse og var blevet meget efterlignet, også af Du Fay i *Missa Se la face*, tilsyneladende især i kraft af en meget velfungerende opbygning af sin firstemmige sats i to klart adskilte lag (en rolig tenor med tilkoblet dybere contratenor overfor to livligere overstemmer) og af forløbet i vekslen mellem frie duos og fuldstemmige cantus firmus-afsnit. Ockeghem vendte dette på hovedet: Citerede den engelske tenor, så den på papiret tog sig uændret ud, men bød i en latinsk forskrift sangeren at udføre den en oktav dybere. Samtidig satte han tre højere stemmer til, der føres i overvejende *dorisk* modus i stærk modsætning til den lånte, *mixolydiske* tenor. Begge indgreb giver messen, udover næsten uoverstigelige problemer med *musica ficta*, en egenartet klanglig identitet, der kan være svær at fortolke. Fabrice Fitch taler ligefrem om et 'subversivt anstrøg' i Ockeghems fremfærd.³⁹ Fodvaskningsceremonien (*pedilavium*) på Skærtorsdag i Jesu efterlignelse, som *Caput*-melismen (fra antifonen "Venit ad Petrum") hører til,⁴⁰ var en fast ceremoni ved det franske hof og er en oplagt lejlighed for den unge Ockeghem til at vise sin duellighed i årene efter 1450. Men hvilken symbolik ud over den liturgiske der kan begrunde messens helt specielle satsmæssige og klanglige formning er overladt til fantasien – kan den endelige franske sejr i Hundredeårskrigen spille ind?

Den anonyme engelske *Caput*-messes store udbredelse på kontinentet og den inspiration den leverede til kontinentale komponister skabte et klangideal for 'stor' flerstemmig musik i tiden omkring og efter 1450. Alligevel hører vi de mest fremstående komponister bryde dette ideal på helt forskellig måde. Du Fay ved at inkorporere 'bryllups'-musik og -associationer i *Se la face ay pale*, og Ockeghem ved at 'vælte' idealet.

IV

I de forudgående afsnit er jeg gået ud fra at der blev etableret et klangideal omkring 1450 og at Josquins, Brumels og Gomberts messer brød med de fremherskende normer for klang omkring 1500 og i tiden derefter. Kan man stille det op på den måde? Hermed impliceres ikke alene at der fandtes klanglige normer, der udviklede og ændrede sig gennem generationerne, men også at komponisterne arbejdede bevidst med musikkens klanglige fremtræden. Noget sådant beskrives kun sporadisk i den videnskabelige litteratur og slet ikke i konkret form i den samtidige litteratur.

At der eksisterede forskellige satsmodeller for den flerstemmige musik, som ikke blot hænger sammen med genre, men også ændres med tiden, og at det brugbare toneomfang

36 Udgivet i J. OCKEGHEM (ed. Dragan Plamenac): *Collected Works*. New York 1959-66 (2. ed.), Vol. II s. 37, og J. OCKEGHEM (ed. Jaap van Benthem): *Messes and Mass Sections*. Utrecht 1994-, fascicle I,1. Messen diskuteres i Fabrice FITCH: *Johannes Ockeghem: Masses and Models*. Paris 1997, s. 42 ff.

37 Udgivet i Dufay: *Opera omnia* II, s. 75.

38 Jfr. Fitch: *Johannes Ockeghem: Masses...*, s. 43.

39 *Ibid.*

40 Jfr. Manfred F. BUKOFZER: 'Caput: A Liturgico-Musical Study' i *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York 1950, s. 217-310 (s. 230 ff).

blev udvidet og dermed antallet af stemmekategorier til rådighed for komponisterne i tiden fra 1300-tallets slutning og indtil Ockeghems og Josquins generationer, er elementær musikhistorisk viden. Ligeledes råder videnskaben over en lang række værktøjer og observationspunkter til analyse og sammenligning af musikken. Der er tradition for undersøgelse af cantus firmus-brug, af kontrapunktisk procedure, af stemmernes roller, beliggenhed og fordeling, af satsernes ornamentering, af kadencedisposition, dissonansbehandling og den drilske modusbestemmelse, alt sammen noget der i bestemte kombinationer hjælper til at datere og placere kompositioner, når kildernes udsagn ikke slår til. Tilsammen beskriver disse og andre analysepunkter tillige en stor del af kompositionernes klanglige fremtræden, men man afholder sig som regel fra at tale om denne vigtige side af sagen.⁴¹ Det kan f.eks. gøre en analyse af Josquins *Agnus Dei III* sært uvirkelig, når musikkens enestående originalitet forsvinder bag en gennemgang af den fascinerende kanonteknik. Først i erkendelse af at Josquin her bruger sine kontrapunktiske færdigheder til at arbejde med klangen, tør man foreslå at han låner den improviserede kirkemusiks klangbillede i et symbolsk ærinde.

Titlen på denne artikel annoncerer et 'forslag'. Mit forslag er, ikke uventet i denne sammenhæng, at man tager musikkens klanglige fremtræden alvorligt i musikhistorisk forskning og lader den indgå som en afgørende faktor i forståelsen af musikalske fænomener. Grundene til at man ofte ser bort fra den er ikke svære at fremdrage: 1400-tallets teoretikere omtaler den kun i vage vendinger, og kirkemusik blev tilsyneladende primært af musikernes arbejdsgivere vurderet på sin evne til at opfylde liturgiske eller sociale funktioner. Og i vor tids videnskabelige tradition er musikkens realisation blevet henvist til sidedisciplinen 'opførelsespraksis', der har sine egne kildemæssige og teoretiske problemstillinger, hvorved det klanglige – måske ikke ubekvemt – er blevet anbragt uden for analysens og den historiske refleksions rækkevidde. En opfattelse af at musikken i forhold til senere perioders musikalske udtryk var abstrakt og fremmedartet har medført en tilbøjelighed til – for at vende tilbage til den klassiske instrumentationsmetafor – at se det bevarede musikværk som tegningen, som ved hjælp af opførelsespraksis males ud i farver.⁴² At opstille et tilfredsstillende gennemarbejdet alternativ til denne opfattelse vil dog sprænge denne artikels rammer. Jeg vil her begrænse mig til at skitsere nogle punkter.

41 F.eks. levnes det klanglige aspekt ikke megen omtale i den nye og sandsynligvis normsættende Josquin-bog, *The Josquin Companion*. Richard Sherr skriver i sin indledning: "Further, this inventiveness is to be found at all levels of his musical output, from large-scale structure to the surface elements of counterpoint and melodic invention, down to the details of motivicity, yet all this inventiveness does not overwhelm the actual aural event of the music itself, which delights and moves us on its own terms." (s. 7) Denne formulering rammer ret præcist videnskabens optagethed af at finde sammenhæng og struktur i musikken, mens dens klanglige nærvær mere er en sidegevinst. De mest indsigtfulde bidrag med hensyn til klang i bogen finder man ikke overraskende hos Alejandro Enrique Planchart, der også er aktiv dirigent, se f.eks. hans beskrivelse af *Missa de beata Virgine* s. 124 ff, og bl.a. John Milson får meget fint påvist at en motet, *Gaude Virgo*, der virker påfaldende regelmæssig, stiv og asketisk (uinteressant for forskningen), er særdeles effektiv og tidstypisk i sin klanglige realisering af teksten (s. 264 ff). I begge tilfælde er omtalen dog uden systematisk inddragelse af det klanglige element.

42 I sin *Musikästhetik* (Köln 1967) får Carl Dahlhaus formuleret det således i en diskussion af hvor mange 'lag' (*Schichten*) musik rummer: "Die Klangform eines musikalischen Werkes, die Instrumentation oder Besetzung, ist seit dem 17. oder 18. Jahrhundert ... ein Teil der Komposition, während sie in früheren Epochen Sache der Aufführungspraxis war." (s. 122).

1) 1400-tallets system til at lære at frembringe flerstemmig musik bygger på enkel tostemmig *contrapunctuslære*, node-mod-node, som blev indøvet via øret, måske ved brug af enkle lærebøger og først og fremmest gennem uendelige gentagelser. Sammen med mere avancerede regler for underdeling af modstemmens toner i rytmiserede forløb (*cantus fractus*), og for dissonansers placering og kadencers udformning ligger denne lærdom til grund for al musik, hvad enten den blev indøvet og fremført kun i sin klanglige form, eller den blev yderligere bearbejdet og reguleret for at blive fastholdt i skriftlig form. Musikkens klanglige fremtræden findes således i to nært beslægtede former, en hvor hele satsen bliver til under udførelsen (f.eks. *cantus super librum*), og en der bygger på et omhyggeligt udarbejdet forlæg i form af skrevne noder (*res facta*). Meget tyder på at Contrapunctusstrukturen var datidens værktøj til at tænke musikalske forløb, selv om den blev overlejret med andre teknikker (imitation osv.) og selv om komponisterne efterhånden i praksis arbejdede på grundlag af forestillinger om treklange.

En moderne analyse af modusforhold og større strukturer i nedskreven musik, der vil være loyal over for datidens forestillinger, benytter som regel en *contrapunctus*reduktion som værktøj. Denne fremgangsmåde har mange træk fælles med *Schenker*-analysens teknik, og *Schenker*-analysen ses da også ofte anvendt i modificeret form, især i amerikansk musikvidenskab. Forholdet mellem musikkens overflade og det første lag i en reduktion minder meget om forholdet mellem et instrumenteret partitur og en klaverreduktion i senere tiders musik. Man kan sige at reduktionen repræsenterer de strukturer der vil være fælles for den improviserede musik og *res facta*, mens den omhyggeligt udarbejdede, detaljerede overflade, det vi kender gennem kilderne, repræsenterer det der er karakteristisk for *res facta*, nemlig at alle stemmer forholder sig til hinanden i stedet for kun til tenoren.⁴³ Det er også i dette lag at vi finder komponistens arbejde med det klanglige.

2) Udviklingen af klanglige elementer, som komponisterne kan arbejde med i en form for 'vokal instrumentation', hænger sammen med udvidelsen af stemmekompleksets samlede omfang og især af fremkomsten af differentierede stemmekategorier med hver sin klart definerede rolle at udfylde. Hermed skabes et tonerum med plads for udfoldelse af stemmekategoriernes karakteristika, komponisternes 'instrumenter'. Denne udvikling har som forudsætning et behov for flerstemmig musik og opbygningen af musikalske institutioner med specialiserede sangere, der evner at udfylde de nødvendige funktioner i en stadig mere kompleks kirkemusik.

Når Machaut i *Voir dit* bemærker om sine tenorer i balladen *Nes que on porroit* (Ballade 33) at de er så "søde som usaltet vælling",⁴⁴ er det en rammede æstetisk udtalelse om samklangenes specielle udformning og handler næppe om en særlig brug af de omfangsmæssigt udifferentierede tenorstemmers klang. Differentieringen af omfang og

43 Jfr. Tinctoris' distinktion i *Liber de arte contrapuncti* (1477), citeret og oversat i Blackburn: 'On Compositional Process', s. 249.

44 "Et sont les teneurs aussi douce comme papins dessales", citeret og kommenteret s. 50 ff i Daniel LEECH-WILKINSON: *Le Voir Dit and La Messe de Nostre Dame: aspects of genre and style in the late works of Machaut* *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), s. 43-73.

klang finder sted især i kraft af udviklingen og selvstændiggørelsen af contratenorens/ernes udfyldende rolle i contrapunctussatsen. Udviklingen af mangestemmig improvisation kan naturligt have ført til udviklingen af specialer, som er blevet overført til den nedskrevne musik. Den enkelte sanger fik en klar identitet som overstemme (falsetist) eller tenor (*tenorista*, også lederen af improviseret flerstemmighed), eller som høj eller dyb kontratenor, sangere med stort omfang og vokal bevægelighed – og der opstod endog regionale forskelle baseret på sangernes sproglige og uddannelsesmæssige forudsætninger.⁴⁵ Specialiseringen medførte at sangerne nødtigt sang roller uden for deres professionelle identitet. Det førte endvidere til at manglede en funktion i et ensemble på grund af sygdom eller bortrejse, kunne flerstemmig musik ofte ikke lade sig udføre. Samtidig udviklede man ved de førende musikalske institutioner velfungerende besætningstyper der dannede model for andre institutioner. Disse ensembler kunne være meget forskellige alt efter om de var baseret på voksne falsetister på overstemmen eller på drenge med nogle få voksne sangere på understemmerne.⁴⁶ Komponisten brugte disse generelle rollekarakterer i lydbilledet, når en sats skulle disponeres – ligesom særlige træk i kompositioner sandsynligvis kan forklares ved at de er skrevet til sangere med helt personlige karakteristika.⁴⁷ Denne udvikling falder tidsmæssigt inden for Du Fays lange karriere.

3) I selve ideen om at fastfryse musiks klanglige fremtræden, der er kernen i den udarbejdede *res facta*, ligger en bevidsthed om at produktet er noget særligt, en bevidsthed som nærmest må betegnes som 'stil- og genrebevidsthed' og som går tilbage til den ældste flerstemmighed – med Machaut som et relativt sent og markant eksempel. Herved opstår en række satstyper eller -idealer, som har hver sin relativt veldefinerede klanglige fremtræden. For blot at nævne nogle få:

Den isorytmiske motet til officielle lejligheder med en gennemkonstrueret tenor nederst i satsen og hurtige overstemmer med anden tekst, hvor især den rytmiske differentiering er bestemmende for de to klangplaner. – Måske legede Ockeghem med denne klangformel i sin *Caput*-messe.

Den isorytmiske motets afløser som stor lejlighedsmusik, *cantus firmus-messen omkring og efter 1450* med vekslen mellem duos og kompakte *cantus firmus*-afsnit, der er meget velegnet for symbolsk repræsentation, og som i sin skematiske enkelhed giver komponisterne rig lejlighed til at udvikle personlige musikalske træk.

45 Jfr. Rebecca STEWARTs grundlæggende studie '*In principio erat verbum*. A Physiological and Linguistic Study of Male Vocal Types, Timbres and Techniques in the Music of Josquin des Prez' *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985) s. 97-193.

46 Dette afsnit bygger i høj grad på David FALLOWS' artikler 'Specific information on the ensembles for composed polyphony 1400-1474' i Stanley BOORMAN (ed.): *Studies in the performance of late medieval music*. Cambridge 1983, s. 109-59, og 'The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music' *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985), s. 32-66. Se også Wegman: 'From Maker to Composer', s. 444 ff.

47 Se f.eks. K. KREITNER: 'Very low ranges in the sacred music of Ockeghem and Tinctoris' *Early Music* 1986, s. 467-79.

Den stemmemæssigt *mere differentierede, slankere satstype omkring 1500*, hvor imitation spiller en betydelig, konstruktiv rolle, og hvor den satsmæssige gennemsigthed er en forudsætning for en højere grad af retorisk teksttolkning og en mimetisk tilgang til repræsentation. Det er denne model Josquin forholder sig til i *Agnus Dei III*.

Med disse skematiske betragtninger antyder jeg at det spørgsmål som blev stillet i starten af dette afsnit, om man kan beskrive klanglige normer, som komponisterne forholder sig til, og om klanglige normer kan indkredses i generationer, i regioner, i komponistgrupper eller gældende for en enkelt komponist, overordnet må besvares bekræftende. En stor del af det materiale der skal inddrages for at besvare spørgsmålet i detaljer, er allerede undersøgt i den eksisterende forskning. Hvad der er brug for er en ny synsvinkel på dette stof og sandsynligvis en række nye undersøgelser, som nye spørgsmål giver anledning til. Alt i alt en betydelig kommende forskningsindsats, hvis mit forslag vinder gehør.

4) Inspireret af Jens Hesselagers afhandling *Sound and Sense*⁴⁸ foreslår jeg et syn på klangbehandlingen i 1400-1500-tallets musik, der forener to tilsyneladende modsatrettede erkendelser: At musikkens overflade (*res facta* eller den skikkelse som kilderne meddeler) er en integreret del af helheden, og at *res facta* desuden repræsenterer en fastfrosset klanglig realisation af musikken, som rummer en mængde konkret information, men at denne klanglige realisation ikke er den eneste mulige – for datiden synes det at være en utænkt tanke at musikken kun har en fremtrædelsesform. Den store forskningsmængde, der er rubriceret under betegnelsen ‘opførelsespraksis’ beskæftiger sig så vel med *res factas* primære realisering som med alle alternativerne. Kort sagt at musikkens klangform for os er tilgængelig i to skikkelser, en konkret nodebaseret og en spekulativ baseret på forskning i fjerne tiders opførelsestraditioner. Denne dobbelthed i vores behandling af musikken er en naturlig følge af den basale fremmedhed, som den store tidsmæssige og kulturelle afstand bevirker, og som man ikke skal glemme som følge af en overfladisk fortrolighed med perioden – noget der ofte sker i ophedede diskussioner af ‘autentiske’ opførelser af gammel musik. Den primære realisering, som undersøgelsen af komponisternes klangbehandling bør beskæftige sig med, har som udgangspunkt komponisternes baggrund og det miljø og de institutionelle rammer som de virkede i. Her er vokalmusikken og den vokale klangforestilling enerådende bl.a. i kraft af at en betydelig del af komponisternes daglige brød blev skabt ved udførelsen af den liturgiske enstemmige sang i en evig cyklus.⁴⁹

Hvad man skal kalde en forskning i 1400-1500-tallets klangbehandling er et problem. ‘Instrumentation’ virker umiddelbart forkert. I sin kerne betegner ordet ‘instrument’

48 Se note 17.

49 Denne skitse forholder sig kun til den ‘store’ kirkemusik. De fremførte synspunkter har naturligvis også relevans for de ‘mindre’ kirkelige genrer og den verdslige musik, selv om den daglige brug af instrumenter i sidstnævnte nok har været langt mere udpræget. For et forsøg på at beskrive klanglig bevidsthed i franske chansoner i 1460’erne, se min artikel ‘Æslets skryden og sang gennem tårer. Billeder i musik i 1400-tallets populære og kunstfulde traditioner’ *Musik & Forskning* 26 (2001), s. 97-134 (s. 117 ff).

imidlertid blot et redskab, så udtrykket 'vokal instrumentation', som tidligere er blevet brugt om komponisternes disposition af stemmerne og deres omfang, kan vel udvides til dække hele klangbehandlingen i betydningen 'komponistens brug af vokale klangredskaber'. Som tidligere nævnt kan dette felt rumme næsten alle de analysestrategier, som forskningen hidtil har anvendt, blot med en drejning i retning af det klanglige, f.eks. får undersøgelser af dissonanstæthed en anden betydning under denne synsvinkel, og den intense diskussion af musikkens tempoforhold, som har præget det videnskabelige samfund i det seneste årti,⁵⁰ er indlysende af afgørende vigtighed. Punkter der særlig trænger sig på, er komponisternes valg af stemmernes beliggenhed (kombinationer, overvægt af dybe eller høje stemmer, usædvanlige blandinger i forhold til en samtidig norm), forholdet mellem figureret sats og homorytmik (bevægelse, fladevirkninger, 'figurerede flader'), den enkelte stemmes formning (brug af omfangets områder, især hvor anspændt/lavspændt stemmen føres i forhold til vor viden om datidens sangteknik), balance i satsen (eksponerede stemmers gennemslagskraft og stemmekryds), den åbenlyse vokale virtuositet (f.eks. i nogle af Josquins duoer i messer, i Agricolas og Brumels musik – det der ofte kaldes 'instrumental' stil) osv.

Et meget illustrativt eksempel fra Josquins messer kan måske klargøre min forestilling om vokal instrumentation. *Kyrie I* fra *Missa Hercules Dux Ferrariæ*⁵¹ kan beskrives som byggende på motiviske mønstre i symmetriske formationer.⁵² En analyse af den vokale instrumentation i de første takter kan tjene til at nuancere dette billede (*Eksempel 3*). Cantus præsenterer den helt regelmæssige cantus firmus, der bygger på solmisationsstavelserne i hertug Hercules af Ferraras navn, i lavspændt leje. Den tvungne gentagelse af de første toner (*Hercules Dux* = re, ut, re, ut) instrumenterer Josquin ved først at lade *Contratenor altus* synge en helt elementær figur, som kan være hentet fra improvisationspraksis, som modstemme til heltonefaldet i konsonerende intervaller (oktav-kvint-sekst/kvint-terts-kvint-sekst), spændstigt rytmiseret så frasen bindes sammen.⁵³ Denne figur gentages nodetro af *Contratenor bassus* i de to følgende takter, men hvor altus synger i sit dybeste og sandsynligvis svageste leje (altus ligger i messens senere forløb op til en oktav højere), synger bassus i et behageligt, klangfuldt leje. Der vil altså opstå en betydelig klanglig forskel og ikke blot en gentagelse. I fortsættelsen sker motivvekslingen hastigere, og altus bevæger sig op i et højere leje sammen med cantus, indtil tenor sætter ind med cantus firmus, hvilket følges af en øget rytmisk aktivitet i de tre andre stemmer. Henover det symmetriske motivmønster komponerer Josquin således et klangligt og rytmisk *crescendo*, som er meget virkningfuldt og som bevirker at satsen slet ikke klinger så firkantet som den beskrives strukturelt. Samtidig med at dette fungerer for

50 Jfr. *ibid.* s. 128 f (især note 69).

51 Fra *Missarum Josquin Liber secundus*. Petrucci, Venezia 1505. Udgivet i Smijers: *Werken van Josquin ... Missen II*, s. 19.

52 Cristle Collins JUDD: 'Josquin des Prez: Salve regina (à 5)' i Mark EVERIST (ed.): *Music before 1600* (Models of musical analysis). Oxford 1992, s. 114-53 (s. 133-38).

53 Se også James HAARS kommentar til det samme eksempel i 'Monophony and the Unwritten Tradition' i Howard Mayer BROWN & Stanley SADIE (eds.): *Performance Practice: Music before 1600*. London 1989, s. 240-66 (s. 259-61).

Eksempel 3 Josquin: *Missa Hercules Dux Ferrariae* – Kyrie I (takt 1-6 – Tenor pauserer)

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Bassus. The Cantus part is mostly a long rest. The Altus part has a melodic line with lyrics 'Ky' and 'ri'. The Bassus part has a rhythmic accompaniment with lyrics 'Ky' and 'ri'.

sangstemmer, er der intet i vejen for at kompositionen kan fremføres med strålende virkning af et blæserensemble, som var i så høj kurs i Ferrara,⁵⁴ eller – mere sandsynligt – at musikerne med Josquin som forbillede improviserede noget tilsvarende over det hertugelige *soggètto*.

V

Rob C. Wegman er i sin artikel '»Musical understanding« in the 15th century'⁵⁵ inde på beslægtede emner. Han diskuterer humanismens og de som kunstproducenter efterhånden mere selvbevidste komponisters krav om en forståelse af musik som rækker ud over på den ene side den sensuelle glæde ved musikken og på den anden de intervalmæssige matematiske proportioners grundlag for velklang. Men hvad er der at forstå? Det er svært at vide, især da samtidens skribenter incl. Tinctoris som beskrivende ord for musikens tiltrækningskraft næsten kun taler om dens *dulcedo* (sødme, behagelighed) eller synonymt herfor, og de giver ofte udtryk for at denne *dulcedo* er uforståelig, uforklarlig eller forunderlig:

Undoubtedly, many listeners must have received training in counterpoint, and acquired a thorough understanding of the rules by whose application sweetness could be effected. Yet rules of composition did not necessarily determine the criteria for aesthetic appreciation. In fact, they might not even have been particularly helpful. Even the most knowledgeable musicians of the period, for all their understanding of the art of counterpoint, could confess to utter perplexity when they heard the sheer magic of consonant sweetness as listeners. Indeed, such perplexity was often considered a tribute to the effectiveness of musical sound as heard. A good example is the following, from one of the earliest treatises by Tinctoris, the *Proportionale musices*:

“But alas! I am astonished not only at [moderns like Ockeghem, Busnoys, Regis and Caron] but also at many other composers, for while they compose so

54 Jfr. Lewis LOCKWOOD: *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*. Oxford 1984, s. 141 f.

55 *Early music* 30 (2002), s. 47-66.

ingeniously and with such refinement, and with *incomprehensible sweetness*, I have known them either to ignore musical proportions altogether, or to designate wrongly the few they did know."⁵⁶

Jeg ved ikke om nogle samtidige har givet udtryk for at Josquins *Agnus Dei III* ejede en 'forunderlig sødme', men det ville ikke have været upassende. Ordene blev til gengæld brugt om den lejlighed hvortil Dufays isorytmiske motet *Nuper rosarum flores* blev skrevet, til indvielsen af katedralen i Firenze i 1436.⁵⁷ Den er, med autoritet i Tinctoris' velkendte erklæring i *Liber de arte contrapuncti* om at ingen musik, der er mere end fyrre år gammel, er værd at høre, blevet taget som udtryk for starten på 'en ny musik'.⁵⁸ Denne motet kan stå som repræsentant for en ny klangopfattelse, især i kraft af Du Fays brug af to cantus firmus-bærende tenorstemmer i fri kvintkanon, der giver klanggrundlaget en ny fylde og selv bærende retning, og som også understøttes af klangudfyldende stemmedelinger i overstemmerne kombineret med en logisk opbygning i vekslen mellem duos og firstemmighed. Her (og i andre store motetter af Du Fay) defineres med større autoritet end tidligere flere klanglige 'rum'. På en måde forudgriber den klangidealet omkring århundredets midte, og den er i sandhed 'forbløffende'.

Hermed tilbydes 'vokal instrumentation' som en del af forståelsesrammen, når man skal udlede hvad datiden ikke selv havde ord for i betagelsen af musikkens *dulcedo*. Tinctoris og andre i 1400-tallets anden del begynder at ønske at 'forstå' musikken intellektuelt og vurdere den ud fra nye kriterier – som Wegman skriver: "The ideal of consonant sweetness for its own sake began to be qualified, and another ideal was to become equally influential: that of the musical work which is *intrinsically good*—that is, well composed."⁵⁹ I det velkomponerede værk indgår ikke blot den kontrapunktiske færdighed, men også komponistens disposition og beherskelse af klangforløbet, en forbløffende færdighed som selv komponister med store mangler i andre henseender kunne prises for. I sin *New Grove*-artikel om Obrecht er Wegman i færd med at skitsere et nyt koncept:⁶⁰

When his works are heard in performance, the technically superlative part-writing reveals, in addition, an unparalleled ear for sonority and vocal timbre. Motets such as the five-part *Salve crux* and especially the six-part *Salve regina* have emerged

56 *Ibid.* s. 53 – fremhævelserne i Tinctoris-citatet er Wegmans.

57 I Giannozzo Manettis beskrivelse af begivenheden, citeret *ibid.* s. 53. Motetten er udgivet i Dufay: *Opera omnia I*, s. 70.

58 Jfr. Blackburn: 'On Compositional Process', s. 268 ff, og Reinhard STROHM: 'Music, Humanism, and the Idea of a »Rebirth« of the Arts' i Reinhard STROHM & Bonnie J. BLACKBURN (eds.): *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages* (The New Oxford History of Music. New Edition. Vol. III.1) Oxford 2001, s. 344-405 (s. 351).

59 Wegman: '»Musical understanding«', s. 56.

60 Rob C. WEGMAN: 'Obrecht, Jacob' i Stanley Sadie (ed): *The New Grove ... Second Edition*. Vol. 18, s. 290-307. Wegmans begyndende klassificering af komponistgenerationernes 'klang' er også frugtbar. Dog er hans karakteristik af Dufay-Ockeghem-Busnoys-generationernes klangideal som "wall of sound" for summarisk (s. 300). Nok var velklangen i de fuldstemmige afsnit vigtig, men man må ikke høre duerne som mindre eufoniske og klangfyldige, og karakteristikken er mere beregnet på at sætte Obrechts særtræk i relief end på at give et nuanceret billede af de ældre generationers 'lyd'.

as awesome edifices of sound, and may do much to explain Ambros's perception of Obrecht as 'a great, profound, serious and manly master, whose works show, almost throughout, a strain of stern loftiness'. Even the four-part music, including many of the cantus-firmus masses, turns out to be far more effective in performance than its often unassuming appearance on paper might suggest. In sound, Obrecht's use of the musical idiom of his time seems so inexhaustibly imaginative and inspired as to reduce the notorious tenor manipulations to virtual aesthetic irrelevance. The effect of all this on the modern image of Obrecht cannot be calculated as yet. (s. 294)

Obrecht's mature style ... foregrounded the composer's creative purpose by shifting the aesthetic focus onto intelligible compositional design. In this design one might discern the composer's voice resounding, as it were, through the singers' voices. And it was this design that would now come to be regarded as the defining dimension of the musical work *qua* work, and the touchstone of intrinsic quality – reducing consonant sonority to a mere surface quality, satisfying only to the indiscriminating ears of inexperienced listeners. (s. 300)

Man kan med fordel i Wegmans "design" indbygge ideen om en bevidst styring af stemmernes klanglige forløb, en vokal instrumentation, sådan som det også tydeligt står frem i artiklens nodeeksempel, der viser Obrechts Kyrie I fra *Missa Fortuna desperata* som prøve på hans modne produktion.⁶¹ Her bruger Obrecht gentagelser af motivelementer, der er 'ominstrumenteringer' (inklusive oktavforlægninger) af satselementer, i en sikker opbygning af et klangligt forløb – i familie med Josquins *Missa Hercules* (Eksempel 3). Wegmans nye koncept til beskrivelse af Obrechts musik synes at være et første skridt på vejen til at tale om vokal instrumentation, men hans begreb rummer også andre vigtige elementer så som musikkens tidsmæssige organisering og motivopbygning.

61 *Ibid.* s. 296-97.