

Sangerens kunst og Agricolas kirkemusik
Om forholdet mellem improviseret og komponeret flerstemmighed

Af Peter Woetmann Christoffersen

Dette essay indgik i et symposium om Agricolas musik i anledning af 500-året for hans død den 28. april 2006 på Staatliche Hochschule für Musik Trossingen.* Her blev komponisten Agricola introduceret for deltagerne ved arrangementets start. Alle indlæggene forudsatte følgelig en fortrolighed med denne ikke meget kendte musikalske profil. Derfor følger her en ganske kort præsentation:†

Alexander Ackerman (eller *Agricola*) blev født i Ghent i Flandern som illegitim søn af en velhavende forretningskvinde, Lijsbette Naps, og Heinric Ackerman. Hans dødsdato er kendt, den 15. august 1506 i Valladolid i Spanien, den fremgår blandt andet af mindetekster (f.eks. en udsættelse under titlen *Epitaphion Alexandri Agricolae symphonistae regis Castiliae*, trykt af Georg Rhau i 1538). Heri opgives hans alder til 60 år. Det antyder at han skulle være født i 1446, men han kan udmærket være født et årti senere (i betragtning af tidens hang til poetiske omskrivninger og afrundinger: en mand anslået til en høj alder, dvs. omkring 50 år, sættes lig tre snese år; Rob C. Wegman sætter da også hans fødselsår til 1457/58‡). Det er muligt at Agricola fik sin musikalske uddannelse som sangerdreng ved Sankt Nicolas i Ghent, i hvert fald er det første sikre spor af hans løbebane en position blandt de yngre sangere ved katedralen i Cambrai i 1475-76. Hans ry som komponist vandt først udbredelse i årene omkring og efter 1490, samtidig med at de næste spor af hans karriere dukker op i arkiverne. I årene inden 1490 må han have etableret sig som sanger i det franske hofkapel, idet han i 1491 forlod hofkapellet uden tilladelse for at søge lykken i Italien. Her sang han fra oktober 1491 til maj året efter i katedralen i Firenze, men et brev fra den franske konge til Piero de' Medici forlangte hans øjeblikkelige tilbagevenden til Frankrig. Agricola tog i stedet til Napoli for at søge ansættelse der, men måtte vende tilbage til det franske hofkapel som lovet i brev fra kong Ferrante I af Napoli til Charles VIII, dog medbragte han et løfte om en meget lukrativ ansættelse i Napoli, hvis han kunne frigøre sig fra sine franske forpligtelser. Senere skrev Ferrante I igen og trak løftet tilbage på grund af politiske og økonomiske problemer. Agricola tog alligevel sammen med sangeren og komponisten Johannes Ghiselin til Napoli, men nåede først frem i februar 1494 – efter Ferrantes død. Noget tyder dog på at

* Tak til Nicole Schwindt og Staatliche Hochschule für Musik Trossingen for invitationen til at tale om Agricolas vokalstil. Uden denne tilskyndelse ville jeg næppe have taget dette emne op på nuværende stadiet i min forskning. En kortere engelsk version af denne tekst findes som 'Alexander Agricola's vocal style – »bizarre« and »surly«, or the flower of the singer's art?' i Nicole Schwindt (ed.): *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus* (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 6, 2006), Kassel 2007, s. 59-79.

† Det følgende bygger på artiklen 'Agricola' af Rob C. Wegman og Fabrice Fitch i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. Stanley Sadie, London 2001, Vol. 1, s. 228.

‡ Jfr. Rob C. Wegman: 'Pater meus agricola est: the early years of Alexander Agricola' *Early Music* 34 (2006) s. 375-89 (s. 378). Dette august-nummer af *Early Music* fejrer Agricola med flere artikler af Fabrice Fitch, M. Jennifer Bloxam, Warwick Edwards og Tess Knighton.

Agricola igen var trådt i tjeneste hos Medici'erne i Firenze. Man kender intet til hans karriere i perioden fra marts 1494 til august 1500, hvor han første gang blev registret som sanger i det burgundiske hofkapel. Hofkapellet fulgte hertug Philippe Le Beau på rejse til Spanien i 1506, hvor hertugen skulle overtage magten som konge af Kastilien. Agricola døde af feber i august, og lidt over en måned senere døde Philippe, også af feber.

Agricolas bevarede produktion omfatter otte messecykler (fire er *cantus firmus* messer baseret på flerstemmige sange), hvoraf de fleste nok er sene, dertil messesatser, lamentationer, hymner og *Magnificat*-udsættelser, nogle få motetter og omkring 80 verdslige værker (chansoner og flamske sange samt tekstløse satser). Især de virtuost figurerede tekstløse kompositioner (frie såvel som c.f.-bearbejdelser) har været genstand for stor opmærksomhed som instrumentalværker. Man skal dog bemærke, at nogle af dem er bevaret som kontrafakturer med underlagt tekst (f.eks. findes instrumentalsatsen *Cecus non iudicat de coloribus* som motet med latinsk tekst i to eller tre forskellige versioner); det vil sige, at selv om de eventuelt er komponeret med henblik på instrumental fremførelse, har sam- og eftertiden haft behov for at lægge tekst under stemmerne til vokal fremførelse.

.....

Der kan ikke være tvivl om at Josquins 'klassiske' værker er lette at forstå og tilgængelige for et moderne publikum, lige som de var for hans samtidige og nærmeste eftertid. Elementer af hans udtryksform blev så at sige ophævet til stilistisk norm i løbet af første halvdel af 1500-tallet. Derimod virker Agricola ret utilgængelig for vor tids lyttere – heri er også indbefattet musikforskere –, selv om hans musik, mens han levede, nød en bevågenhed der kan sammenlignes med Josquins.¹ Siden Ambros karakteriserede Agricola med ordene "Han er blandt sine samtidige den mærkeligste og mest bizarre og hengiver sig til højst særegne fantasterier – desuden skriver han i det hele taget et vrønt, vredladent og dunkelt kontrapunkt",² har flertallet af kommentatorer hæftet sig ved hans musiks rigt dekorerede overflade – ved dens mange skalaløb, sekvenser, spring og rastløse, synkoperede stemmer. På en måde hviler hans moderne berømmelse på et ry som "sær". Samtidig er hans musik stort set ikke blevet hørt hverken i koncertfremførelser eller i liturgisk sammenhæng. Diskrepansen mellem hans berømmelse omkring år 1500 og hans ry i dag antyder at Agricolas musik må rumme elementer, som mistede sin brede appel i løbet af generationerne efter 1500.

¹ Se Honey Meconi, 'Josquin and Musical Reputation' i *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. Barbara Haggh, Paris 2001, s. 280-97. Især Agricolas verdslige musik havde en vid udbredelse. I et provinsielt, fransk musikhåndskrift fra tiden omkring 1520 er Agricola den eneste komponist hvis navn er vedføjet adskillige stykker musik (syv); han er repræsenteret i håndskriftet med i alt 14 kompositioner (inklusive fire dubletter), kun overgået af Compère med 17 (to dubletter), mens Josquin kun tegner sig for to, se videre P. Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript* Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen I-III, København 1994, Vol. I, s. 36-40.

² A.W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. III, Leipzig 1868, s. 243: "Er ist unter seinen Genossen der wunderlichste und bizarrste und ergeht sich in höchst sonderbarer Phantastereien – gleich daneben setzt er irgend einen mürrischen, übellaunigen, finstern Contrapunkt."

I dette essay vil jeg skitsere en ny ramme for forståelsen af hans musik ved at isolere et af disse elementer. Jeg vil udforske muligheden for at Agricola i højere grad end sine samtidige holdt fast ved eller gik ind i den verden af klang, som var forbundet med de professionelle sangere i anden halvdel af 1400-tallet. Jeg vil foreslå at denne fastholden er en af grundene til at hans musik for eftertiden kom til at blive opfattet som “bizar” og vanskelig. Det er også et forsøg på at flytte synsvinklen fra analyse af strukturer til en interesse for musikkens klang og virkning, til overvejelser over hvordan musikken blev hørt, og hvordan den forholder sig til datidens opførelsestraditioner. Det betyder at Agricolas og hans kollegers musik skal høres på baggrund af nogle nødvendigvis hypotetiske forestillinger om den musik, som blev skabt *alla mente* som en del af sangernes daglige arbejde ved hof og kirke. Imidlertid skal denne baggrund i improviserede traditioner ikke i almindelighed betragtes som en egentlig leverandør af forbilleder eller modeller for nedskreven musik, selv om netop dette forhold er let at påvise i det bevarede repertoire (som det vil blive omtalt nedenfor). Man skal snarere lægge sig de improviserede traditioner på sinde som rammer for musikalsk forståelse og klanglige identiteter, som komponister måtte forholde sig til i datidens klangverden.³ For mig har denne vinkel åbnet for at høre Agricolas musik på en anden måde og for en beundring af hans kompositoriske arbejde, som på samme tid hylder traditionen og er meget personlig, subtil, og yderst ekspressiv.

Sangerens kunst

At Agricola var særdeles efterspurgt som sanger viser de få facts vi kender til vedrørende hans karriere. Man kan ikke tænke sig nogen bedre anbefaling af ham end de bevarede breve fra den franske kong Charles VIII og fra kong Ferrante I af Napoli, som begge ønskede sangerens tjenester.⁴ Epitafierne priser sangeren Agricola i lige så høj grad som komponisten; et fransk mindedigt bebrejder Døden for at have bortrevet “En sanger som overgår alle andre musikere”, en “triumferende stemme” og “den udsøgte mund, berømt for sin musik”.⁵

Jeg har altid undret mig over hvad der kunne gøre en sanger fra de nordlige regioner af Europa så efterspurgt. Det er svært at tro, at en smuk stemme og en god teknik hos en sanger, der gjorde tjeneste blandt flere andre sangere i samme stemmekategori, kunne få konger til at sætte diplomatiet i sving. Man må overveje en række spørgsmål: Var en sanger eftertragtet som solosanger i hoffets musikliv uden for kirken? Den store produktion af verdslig musik burde være en sikker

³ For en diskussion af termen ‘improvisation’, se Leo Treitlers to essays ‘Medieval Improvisation’ og ‘Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance’ med nye introduktioner i *id.*, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How It Was Made*, Oxford 2003, s. 1-67.

⁴ Jf. Allan W. Atlas, ‘Alexander Agricola and Ferrante I of Naples’, *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), s. 313-19, og Allan W. Atlas & Anthony M. Cummings, ‘Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples’, *Journal of Musicology* 7 (1989), s. 540-48.

⁵ “O dure mort ... Tu as frappé dessus maistre Allexandre,/ Chantre excellent sur tous musiciens./ ... Tu as cassé la triumpante voix,/ ... Tu as rompu ... La bouche exquise en musicque famée./ ...” Digtet er udgivet s. 61-62 i Rob C. Wegman, ‘Agricola, Bordon, and Obrecht at Ghent: Discoveries and Revisions’, *Revue belge de Musicologie* 51 (1997), s. 23-62.

indikator for at det kan forholde sig sådan. Var det lager af allerede nedskrevne kompositioner, som sangeren/komponisten kunne bringe med sig, og hans evne til at skabe ny musik, noget der satte hans værdi i vejret? Sandsynligvis er det et vigtigere element end vi ofte forestiller os. Imidlertid kunne noder let cirkuleres i håndskrevne kopier, og positionen som komponist var kun lige ved at blive etableret og endnu ganske sjælden. Som Pamela Starr har demonstreret med Jean Cordier som sit hovedvidne var det slet ikke nødvendigt at komponere for at være en af de allermest efterspurgte sangere.⁶ Ligeledes synes såvel Pierre de la Rues som Agricolas position i det burgundiske hofkapel at være mindre afhængig af deres berømmelse som komponister end af deres tjeneste som sangere og trofaste ansatte.⁷

Den anseelse, som sangere som Agricola, Cordier og deres kolleger nød, var sandsynligvis et resultat af den uddannelse og det kendskab til opførelsestraditioner, som de bragte med sig fra deres ungdom i franske og flamske institutioner. Arbejdsgivere må have værdsat deres evne til at skabe tiltrækkende musik *alla mente*, på stedet, og til at lede kolleger med samme uddannelsesmæssige baggrund i attraktive opførelser, uanset om det klingende var et resultat af flerstemmig improvisation eller opstod på grundlag af nedskreven musik. Sådanne færdigheder var efterspurgte over store dele af Europa, men de blev mindre betydningsfulde efterhånden som trykte noder vandt frem. De trykte noder skabte til gengæld et meget større arbejdsmarked for professionelle komponister og kapelmestre.

Det ligger uden for rammerne af dette essay at komme ind på alle de problemer og usikkerhedsmomenter, der knytter sig til studiet af tidens improvisatoriske praksis. Jeg vil her blot henvise til Rob Wegmans indflydelsesrige artikel 'From Maker to Composer'.⁸ og til vores stadig større erkendelse af i hvor høj grad den dobbelte erfaring med at skabe musik *alle mente* så vel som i skrift udfordrede og drev komponister og sangere frem – senest demonstreret i Anna Maria Busse Bergers book *Medieval Music and the Art of Memory*.⁹

I det sidste par år har min forskning været koncentreret om en meget enkel slags flerstemmighed og improvisation i årene op til og omkring 1500. Det er det repertoire som man ofte benævner som *cantus planus binatim*, hvor man efter traditionelle regler sætter en klangforstærkende modstemme, eventuelt to modstemmer, til en given melodi.¹⁰ Det er en sangkunst uden behov for *contrapunctus*-regler.

⁶ Jf. Pamela F. Starr, 'Musical entrepreneurship in 15th-century Europe', *Early Music* 32 (2004), s. 119-33.

⁷ Jf. Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003; som jeg læser Meconis tekst, løber der som en rød tråd gennem bogen en undertrykt undren over at La Rue af sit herskab ikke blev mere belønnet og værdsat som komponist, se især afsnittet "La Rue's Significance at the Court" s. 83-92.

⁸ 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.

⁹ Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

¹⁰ "Cantus planus binatim" blev defineret af F. Alberto Gallo i '«Cantus planus binatim». polifonia primitiva in fonti tardive', *Quadrivium* 7 (1966), s. 79-89. For nogle få år siden påviste Christian Berktoed at man kan stille spørgsmål ved Gallos definition, som baseres på Prosdocius de Beldemandis' *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis*, Padua 1408, og at Prosdocius' bemærkninger snarere handler om en diskussion af mensurale fortolkninger af ligaturer end om tostemmig umen-

Denne type sang er så langt fra Agricolas kunst, som man næsten kan komme, men studiet af den sætter fokus på selve det at synge, og på hvor stor forskel der var på, hvordan acceptabel musik kunne lyde, og på hvor forskellige sangere i kirkens tjeneste og deres kunnen og forudsætninger kunne være.¹¹ Ud fra disse studier vil jeg som et tankeeksperiment opstille et forenklet hierarki over kirkemusikken i Agricolas ungdom – med særlig opmærksomhed på samvirket mellem improvisation og nedskreven musik:

1) Enkel flerstemmighed *alla mente* på grundlag af traditioner og mønstre (*cantus planus binatim*) var en meget slidstærk tradition, der levede videre i århundreder, i det mindste til ind i det 19. århundrede.¹² Samme slags musik findes i nedskreven form for sangere der ikke havde tilstrækkelig kunnen til at improvisere, for det meste sangere hvis musikalske kompetencer lå inden for udførelsen af *cantus planus*. Den er typisk nedskrevet i sort ikke- eller semimensural notation. I tiden omkring 1500 er dens klanglige fremtræden skiftet fra at være domineret af parallelle perfekte konsonanser til en overvægt af parallelle tertser og sekster, og *contrapunctus*-satsernes regler og konventioner har naturligvis sat sit præg på en del af repertoire, f.eks. i form af kadence-vendinger. Denne musik var nært forbundet med forbøn, og dens udtryk genfindes i utallige af de kendte komponisters værker både i passager for reduceret stemmetal (duos mv.) og i fremhævede passager i blokakkorder med fermater.¹³ Fauxbourdon, gymel og enkel flerstemmighed for to, tre eller flere stemmer, som det blev beskrevet af Guilielmus Monachus, hører til denne familie af improvisatorisk teknik.¹⁴

2) *Cantus super librum – cantus fractus alle mente*, for to eller flere stemmer over en i forvejen eksisterende melodi, er typisk funktionsmusik til brug i liturgien, hvor mange af kompositionslærens regler finder anvendelse.¹⁵ Denne sangtype lever videre

sureret flerstemmighed, Berktold, ‘„Cantus planus binatim”. Ein musiktheoretischer Beleg zur Mehrstimmigkeit?’ i *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau*, ed. Walter Pass & Alexander Rausch, Tutzing 2001, s. 149-165.

¹¹ Nærmere herom i en kommende artikel med den foreløbige titel: ‘Prayers for the dead and simple polyphony in a French music manuscript c. 1500 (Amiens, Bibliothèque Municipale Louis-Aragon, Ms. 162 D)’.

¹² Jf. *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, ed. Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli (Miscellanea musicologica 4), Roma 1989, og *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, ed. Giulio Cattin & F. Alberto Gallo, (Quaderni di «Musica e Storia» 3), Bologna 2002.

¹³ En undersøgelse af de sidstnævnte fermat-passager kan findes i Bonnie J. Blackburn, ‘The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style’ i *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999*, ed. Anne-Emmanuelle Ceulemans & Bonnie J. Blackburn (Musicologica Neolovaniensia Studia 9), Louvain-la-Neuve 2001, s. 1-37.

¹⁴ Jf. Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, ed. Albert Seay, (Corpus scriptorum de musica 11), American Institute of Musicology 1965, s. 29-30 og 38-42; se også den interessante udvikling af satsmodeller baseret på Monachus’ beskrivelser i Markus Jans, ‘Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts’, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), s. 101-20 (især s. 104-06).

¹⁵ Klaus Jürgen Sachs har redegjort for grundlaget for denne praksis i ‘Arten improvisierten Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts’, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*

Eksempel 1: Johannes Tinctoris, Eksempel på *cantus super librum* fra *Liber de arte contrapuncti*, liber III, iv. Efter Johannis Tinctoris, *Opera theoretica*, ed. Albert Seay, (Corpus scriptorum de musica 22) American Institute of Musicology 1978, Vol. 2, s. 149.

som *sortisatio* indtil ind i det 17. århundrede.¹⁶ Vi finder mængder af denne type musik i kilder, der er kopieret til brug for sangere uden en sangeruddannelse fra en katedralskole, eller som er beregnet for kor, hvor medlemmerne ikke har solistekspertise. I disse kilder er den liturgiske melodi ofte skrevet i sort koralnotation eller, hvis den er mensuralt noteret, i ensartede nodeværdier.¹⁷ Typiske eksempler finder vi i Chorbücher 34 og 35 i Universitäts- und Landesbibliothek i Jena¹⁸ eller i den langt mere ambitiøse *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solemniium totius anni*, Lyon 1528, der sandsynligvis i sin helhed er komponeret af Francesco Layolle.¹⁹ Kun sangerens ambitionsniveau og den kompositionstekniske kunnen hos de, der nedskrev musik på grundlag af sådanne erfaringer, skiller denne slags musik fra den næste og sidste kategori:

3) *Cantus super librum alla mente* for virtuose sangergrupper der i kraft af kunnen og erfaring – som Tinctoris beskrev det i sin lærebog i kontrapunkt for sangere og komponister – kunne frembringe en lydbillede, der kunne sammenlignes med hvad man møder i komponisters nedskrevne værker.²⁰ I *Eksempel 1* viser Tinctoris hvordan man varierer to improviserede modstemmer (begge benævnt *Contrapunctus*) med spring og flydende melodisk bevægelse over en *cantus firmus* i regelmæssige semibreves. Eksemplet demonstrerer den virtuositet og kompleksitet som han forventede af *cantus super librum* for flere end to stemmer.²¹ De største forskelle til

12 (1983), s. 166-83; se også *id.*, “De modo componendi”. *Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, s. 103.

¹⁶ Jf. Ernest T. Ferand, ‘»Sodaine and unexpected« Music in the Renaissance’, *The Musical Quarterly* 37 (1951). s. 10-27.

¹⁷ Jf. Marco Gozzi, ‘*Cantus firmus per notulas plani cantus: alcune testimonianze quattrocentesche*’ i *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, ed. Francesco Facchin (Quaderni di polifonie 3), Arezzo 2005, s. 45-87.

¹⁸ Jf. *ibid.*, s. 54-61, og Christian Meyer, ‘*Sortisatio. De l’improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500*’ i *Polyphonies de tradition orale – histoire et traditions vivantes. Actes du colloque de Royaumont – 1990*, ed. Christian Meyer, Paris 1993, s. 182-200.

¹⁹ Udgivet i *The Lyons Contrapunctus (1528) I-II*, ed. D.A. Sutherland (Recent researches in the music of the Renaissance, Vols. XXI-XXII), Madison 1976.

²⁰ Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, liber II, xx-xxvii og III. i, iv og vi-ix; udgivet i *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, ed. Albert Seay (Corpus scriptorum de musica 22), American Institute of Musicology 1978, Vol. 2.

²¹ *Ibid.*, liber III, iv: “Sed ab hac regula eximuntur, qui magis contrapuncto dulciori ac venustiori stu-

komponeret musik er en vis overbærenhed med hensyn til streng overholdelse af regler²² og – som det vigtigste – en begrænset horisont i planlægningen af musikkens tidsmæssige forløb. Dette er ikke en musik karakteriseret ved langstrakte forløb, det var forbeholdt den komponerede musik. Måske var den udbredte *alternatim*-udførelse af *cantus planus* linie for linie den typiske platform for denne slags flerstemmighed.²³ Improviseret sang af denne klasse skabte en scene for den virtuose sanger, hvorpå han kunne fortrylle et publikum med sin stemmes skønhed og sin virtuositet, og hvor han som leder af en sangergruppe kunne imponere kendere med nye klange og kunststykker. At betale højt uddannede og specialiserede sangere var en kostbar måde at udsmykke liturgien på, og den døde sandsynligvis ud med etableringen af større kor bestående af lokale sangere og med den lettere adgang til komponeret musik gennem trykte noder.

I dag kan vi kun studere den virtuose sangers kunst gennem de bevarede musikalske kilder. Det kan her ofte være vanskeligt at identificere spor af improvisatoriske traditioner, især hvis den nedskrevne musik er frembragt af en begavet komponist. At komponere er en performance for kun en enkelt performer, der får magt til at kontrollere såvel de lange forløb som de fleste detaljer. Han kan vælge at sætte en stor plan i værk med benyttelse af langsigtet manipulation af det musikalske materiale, det kan eventuelt kombineres med meget enkle procedurer, som er lette at opfatte for øret, eller han kan vælge at skjule sig bag en glitrende overflade. Uanset hvordan han former sin musik, skal han kommunikere med sangere ved hjælp af notation for at bringe kompositionen til live i klang. Sangerne må på deres side så prøve at leve op til de udfordringer som komponisten stiller. Det kan være krav om sanglig virtuositet, om løsning af gåder eller om at forstå nye og uvante tonegange. Denne proces er også en side af det gensidige forhold mellem skrift og performance, som på mange måder er beslægtet med forholdet mellem at arbejde med at formgive stof ved hjælp af *memoria* og i skrift.

Gennem den anekdote, som Johannes Manlius publicerede i 1562, er det velkendt at Josquin misbilligede at sangere udsmykkede hans musik på traditionel vis.²⁴

dent quam propinquiori. Quique pluribus super librum canentibus ut contrapunctum diversificent, eum cum moderatione instar quodammodo compositorum longinquum efficiunt, ut hic patet ...” (Men de, som søger et sødere og skønnere kontrapunkt end det, der bruger de mere nærliggende [toner], kan fritages fra denne regel. Med mange syngende *super librum* bruger nogle med måde en fjernere [tone / et større interval], lidt lige som komponisternes måde, sådan som det ses her [eksempel]); se også Bonnie J. Blackburn, ‘On Compositional Process in the Fifteenth Century’, *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), s. 210-84 (især s. 256-58).

²² Tinctoris anbefaler øvelse og mere øvelse fra en ung alder for at mestre vanskelighederne ved at synges *super librum* og herved indøve og internalisere kontrapunktsreglerne (*Liber de arte contrapuncti*, liber III, ix), og han anbefaler i høj grad sangerne at øve sammen og blive enige om, hvordan deres stemmer skal udføres, for på denne måde at minimere forskellene mellem musik *alla mente* og komponeret musik (liber II, xx); jf. Blackburn, ‘On Compositional Process’, s. 256, og Wegman, ‘From Maker to Composer’, s. 444.

²³ Dette emne diskuteres videre i min artikel ‘Kirkemusik i stramme tøjler. Om alternatim-messer til Santa Barbara i Mantova’, *Dansk Årbog for Musikforskning* 30 (2002), s. 9-50 (især s. 42-50).

²⁴ 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 (her s. 322).

Eksempel 2: Antoine Brumel, *Magnificat Secundi toni* a 4, Vers 8 “Esurientes”, t. 1-25.

A: Som i håndskrifterne Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 454, f. 91^v-94, og Kassel, Murhardsche Bibliothek der Stadt- und Landesbibliothek, Ms. 4^o Mus. 9, nr. 12.

B: Som i håndskriftet København, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Saml. 1848 2^o, s. 324-29.

Baseret på Antoine Brumel, *Opera omnia*, ed. Barton Hudson (Corpus mensurabilis musicae 5), Vol. VI, American Institute of Musicology 1972, s. 15.

A
Superius Mensura = ♩

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit su - ri - en - tes im - ple - vit

B
[Superius]
[Altus]

E - su - ri - en - tes, e - ple - vit bo - nis, im - ple - vit su - ri - en - tes im - ple - vit

9

- ple - vit bo - nis, im - ple - vit su - ri - en - tes im - ple - vit

9

- ple - vit bo - nis, im - ple - vit su - ri - en - tes im - ple - vit

17

- vit, im - ple - vit vit, im - ple - vit

17

- vit bo - nis vit bo - nis

En tænkelig grund til hans modvilje kunne være at sangernes konventionelle ornamentering let kunne forrykke hans omhyggeligt balancerede musikalske overflade til den kollektive improvisations klanglige domæne. Et slående eksempel på en sådan bearbejdelse er bevaret i en af kilderne til Antoine Brumels firstemmige *Magnificat Secundi toni*, der optræder i en ‘normal’ version i håndskrifter i Barcelona og Kassel og i en mere udsmykket version i det franske håndskrift, Ny Kgl. Samling 1848 2^o i

Det Kongelige Bibliotek i København, som blev til i Lyon omkring 1520.²⁵ I de firstemmige vers optræder disse udsmykninger især i Superius, hvor de frembringer frie dissonanser og parallelle oktaver og kvinter, som er fremmede for de kompositoriske regler, der ligger til grund for Brumels udsættelse af *Magnificat*-tonen. Det skal bemærkes, at Brumels musik også uden disse dekorationer kan sammenlignes med Agricolas hvad angår en detaljeret udarbejdet overflade. I det tostemmige vers 8, “Esurientes implevit”, bliver begge stemmer udsmykket. *Eksempel 2* viser versets begyndelse i begge versioner; de sorte trekantede markerer dissonanser skabt af de tilføjede diminutioner. Bemærk dissonansophobningen i Superius i takt 15, som fremkaldes af en flydende melodisk figuration; den var næppe acceptable i komponeret musik, men minder måske om en klanglig fremtræden, som kunne accepteres i improviseret flerstemmighed.

Det er let at finde eksempler på Agricolas brug af teknikker fra improvisatoriske traditioner – jeg kunne have brugt dette essay til at fremhæve eksempler på hans brug af blomstrende modstemmer til en *cantus prius factus* eller til spor af *cantus super librum*-teknikker, som findes overalt og især i hans bearbejdelser af andres musik. Men det ville ikke give et sandt billede af Agricola som komponist. Især ikke da hovedkonklusionen på mine undersøgelser må blive, at Agricola i sin musik i påfaldende mindre grad end flere af sine samtidige er beroende på en stilisering af improvisationstraditioner, her tænker jeg især på Josquin og Obrecht, samt at Agricola i høj grad bygger sin musik på hele den klangverden, som blev dyrket af grupper af virtuose solosangere, idet han med stor fantasi strukturerer denne lyd på papir.

Klang og sang i to motetter

Jeg vil nu se på et par eksempler, som er meget enkle. Det kan lyde sært, når talen er om Agricola, men hos ham kan man let begrave sagen i en masse noder. Det kan også synes urimeligt at sammenligne et meget tidligt værk af Josquin med et modent værk af Agricola, men denne konfrontation kan måske gøre min pointe klarere.

Josquins berømte motet *Ave Maria ... virgo serena*, der stammer fra omkring 1480,²⁶ kan næsten læses som et katalog over de enkleste kompositionsteknikker, eller – kunne man fristes til at sige – som en pædagogisk stilisering af gode sangeres improvisationskunnen.²⁷ Motetten starter med en firstemmig imitation i oktav og prim af den enkle melodi til den indledende strofe i sekvensen “Ave Maria ... virgo serena”, som udfoldes helt skematisk i fire segmenter (se det reducerede partitur i

²⁵ Dette håndskrift er beskrevet i Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*. De to versioner af Brumels *Magnificat Secundi toni* findes i en instruktiv paralleludgave i Antoine Brumel, *Opera omnia*, ed. Barton Hudson (Corpus mensurabilis musicae 5), Vol. VI, American Institute of Musicology 1972, s. 7-38.

²⁶ Joshua Rifkin daterer motettens indførelse i håndskriftet München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154 til ca. 1485, jf. s. 305-07 i ‘Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin’s *Ave Maria ... virgo serena*’, *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), s. 239-350.

²⁷ David Fallows bemærker i ‘Approaching a New Chronology for Josquin: An Interim Report’, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), s. 131-50, at “... for all its beauty, *Ave Maria ... virgo serena* does not actually contain anything that is at all contrapuntally difficult: technically speaking, it could have been composed by almost anybody.” (s. 137).

Eksempel 3, t. 1-30).²⁸ Der er næppe noget her, som ikke kunne aftales mundtligt og udføres tilfredsstillende af professionelle sangere efter en kort prøve. Næste afsnit demonstrerer enkel harmonisering i udsættelsen af en strofe fra sangen “Ave cuius conceptio”: I takterne 31-35 hører vi en tostemmig sats i parallelle sekster indledt og afsluttet med oktav – det svarer helt til de enkle *cantus planus*-udsættelsers for-kærlighed for tertser og sekster. Den korte frase gentages så af det dybe stemmepar suppleret med parallelle kvarter til overstemmen i Altus, hvilket transformerer teksturen til smuk fauxbourdon-sats (t. 35-39). I strofens anden linie (t. 40-44) bliver de parallelle sekster mellem Superius og Tenor udvidet til firstemmig sats helt i overensstemmelse med Guilielmus Monachus’ beskrivelse af hvordan noget sådant skal gøres.²⁹ Strofens to sidste verslinier (t. 44-53) udviser en traditionel procedure i polyfon improvisation: en jublende stigende sekvens i Superius og Tenor, som grundlæggende føres i parallelle kvinter (alternerende med en oktav efter hver tredje kvint), bliver gjort funktionel eller kontrapunktisk acceptabel ved at indskyde en enkelt tone (*b*) i takt 44, som forskyder Tenor et halvt slag, så der hele tiden skydes sekster ind mellem kvinterne; Bassus følger slavisk Superius i parallelle decimer, og Altus fylder blot harmonierne ud.³⁰ På lignende måde udsættes de næste fire strofer og bønnen til sidst i en mesterlig forenkling af basale teknikker, som enhver sanger kendte og genkendte, med hver enkelt frase holdt inden for den horisont, der gjaldt for *musica alla mente*. Motettens succes kan være resultat af den unge komponists dristige afskrælning af alt i udsættelsen, som ikke var essentielt for bønnen. Det giver musikken en umiddelbarhed, som er sjælden i komponeret musik, – og samtidig let at lytte til.³¹

²⁸ Hele motetten er udgivet i *Werken van Josquin des Prés, Motetten I*, ed. A. Smijers, Amsterdam 1925, nr. 1, og – måske mere tilgængeligt – i *Anthology of Renaissance Music*, ed. Allan W. Atlas, New York 1998, s. 159-65.

²⁹ Monachus, *De preceptis*, (jf. fn. 14) s. 39.

³⁰ Den rytmiske forskydning af en enkelt stemme var fra det sene 1300-tal en velkendt teknik til at skabe fremdrift i komponeret musik. Monachus beskriver teknikken som en traditionel måde at udføre fauxbourdon på med “sincopas per sextas et quintas” (*ibid.*, s. 38) og giver et eksempel på at udsætte stigende og faldende skalaer ved hjælp af synkoper (s. 53). I 1500-tallet nævner Lusitano og Vincentino den som en basal teknik i flerstemmig improvisation, se Ernest T. Ferand, ‘Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque’, *Annales musicologiques IV* (1956), s. 129-74 (her s. 148-51). Richard Sherr har observeret det samme vedrørende denne passage i Josquins *Ave Maria* dog uden at forbinde den med traditionelle teknikker, jf. *The Josquin Companion*, ed. Richard Sherr, Oxford 2000, s. 333-34; Josquin udnytter også kvint-sekst mønstret – måske med henvisning til improviseret praksis – i en kanonisk hexachord-motet, se videre min artikel ‘Hvad enhver kordreng skal kunne. Betragtning af motetten *Ut Phebi radiis* af Josquin Desprez’, *Musik & Forskning* 28 (2003) s. 97-118. Samme teknik med at forskyde Tenor, nu med en hel rytmisk enhed, finder man i udsættelsen af *Ave Marias* fjerde strofe “Ave, vera virginitas” i tredelt takt (t. 94-109 i Smijers’ udgave, jf. fn. 28). Her udvikles de enkle sekst-kvint formationer til en streng kanon i underkvint mellem Superius og Tenor inden i den firstemmige tekstur. John Milsom identificerer denne procedure som nogle af sangernes og komponisters grundlæggende færdigheder, som dele af “the *grammar* of counterpoint”, idet han bruger denne passage og lignende af Du Fay og Josquin som eksempler, se s. 146-51 i “*Imitatio*”, ‘Intertextuality’, and Early Music’ i *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, ed. Suzannah Clark & Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005, s. 141-51.

³¹ For en diskussion af tekstdeklamationen i motetten, se Ludwig Finscher, ‘Zum Verhältnis von Imita-

Eksempel 3: Josquin Desprez, *Ave Maria ... virgo serena* a 4, t. 1-53.(Efter *Werken van Josquin des Prés, Motetten I*, ed. A. Smijers, Amsterdam 1925, nr. 1)

Mensura = ♩

A - ve Ma - ri a, gra - ti - a ple -

na, Do - mi-nus te - cum,

gra - ti - a ple - na, Do - mi-nus

vir - go se - re - na, se - re - na.

te - cum, vir - go se - re - na.

31 A - ve, cu - ius con-ce - pti - o

A - ve, cu - ius con-ce - pti - o

40 so - lem - ni ple - na gua - di - o, Cae - le - sti - a, ter - re - sti -

so - lem - ni ple - na gua - di - o, Cae - le - sti - a, ter - re - sti - a

48 a no - va re - plet lae - ti - ti - a.

no - va re - plet lae - ti - ti - a.

tionstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins' i *Renaissance-Studien Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, ed. L. Finscher (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), Tutzing 1979, s. 57-72, og Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, s. 167-69.

Eksempler 4a-b: Alexander Agricola, *Transit Anna timor* a 4, t. 1-30 (4a) og t. 47-62 (4b).
 (Baseret på Alexander Agricola, *Opera omnia*, ed. E. Lerner (Corpus mensurabilis musicae 22),
 Vol. IV, American Institute of Musicology 1966, s. 41-46.

Mensura = ♩

Tran - sit An - na ti - mor
 Tran - sit An - na ti - mor
 Tran - sit An - na ti - mor ni - ve -
 Tran - sit An - na ti - mor

10
 ni - ve - os
 ni - ve - os re - gi -
 - os re - gi - na per -
 ni - ve - os re -

17
 re - gi - na per - ar - tus
 na per - ar - tus
 - ar - tus as - scri - pta est
 gi - na per - ar - tus as - scri -

25
 mar - ci -
 mar - ci -
 cor - dis di - ra fa - vil - la tu - i mar - ci -
 pta est cor - dis di - ra fa - vil - la tu - i mar - ci -

Agricolas motet *Transit Anna timor* (*Eksemplerne 4a-b*) er sandsynligvis skrevet mere end tyve år efter Josquins *Ave Maria*. Edward Lerner mener at den fejrer, at

(Eksempel 4b)

47

gal - li-ca neu re - mis

gal - li-ca neu re - mis

va - ri - is per - tu -

va - ri - is per - tu -

55

vi -

sa fa - ti - scat

sa fa - ti - scat

den franske konge, Louis XII, kom sig efter sygdom i 1504.³² Efter en bred klanglig gestus starter en firstemmig imiterende passage i takt 9, som er næsten lige så enkel som Josquins start på *Ave Maria*. Imitationen rummer imidlertid en detalje, som jeg finder karakteristisk for Agricola og for den komponerende sanger. Det er en lille drejefigur, som først høres i Tenor i takterne 10-11 (alle dens forekomster er indrammede i *Eksempel 4a*), der giver imitationen liv og karakter. Den introducerer ubetonede dissonanser, kvarter i Tenor og sekunder i Superius og Bassus, og genererer energi til et langt, ganske majestætisk forløb til kadencen i takt 21.³³ Det er sigende, at Agricola beholder figuren som det mest karakteristiske element i den forkortede indsats i Altus. Efter kadencen tager Tenor og Bassus over i en oktavanon over en længere version af motivet, inden alle stemmer – *subito* – samles til homorytmisk deklamation. Agricola bruger i en relativt enkel opbygning de samme procedurer som vi så i Josquin-eksemplet, men uden Josquins fængende forenkling.

Agricola kender selvfølgelig også til de parallelle tertsers tiltrækning. Lidt længere henne i motetten synger overstemmerne “gallica neu remis” i tertser, der

³² Jf. Alexander Agricola, *Opera omnia*, ed. E. Lerner (Corpus mensurabilis musicae 22), Vol. IV, American Institute of Musicology 1966, s. XIII; motetten er udgivet *ibid.*, s. 41-46.

³³ Denne drejefigur efterfulgt af et kvartspring er ikke et almindeligt træk i Agricolas musik. Jeg har kun kunnet finde den i to andre kompositioner i hans *Opera omnia*: i *Salve regina* (II) a 4, udgivet *ibid.*, Vol. IV, s. 20-27, hvor den optræder i en trestemmig imitation (S-CT-B) på “miser cordiae” t. 7-10 (i Lerner's udgave), og i den indledende imitation mellem Superius og Tenor (t. 1-3) i motetchansonen *Belle sur toutes - Tota pulchra es* a 3 (*ibid.*, s. 52-53). Den har ikke i nogle af disse tilfælde den samme slående virkning på klangen som i *Transit Anna timor*, og i *Belle sur toutes* forårsager figuren slet ikke nogen dissonanser.

spredes ud til sekst og oktav i kadencen (*Eksempel 4b*). Også her svarer understemmerne (t. 52), nu imiterende, og de trækkes ud i en lang sekvens med spor af kvint-sekst modellen (nu faldende), så enkelheden i afsnittets begyndelse på en måde forkastes til fordel for en asymmetrisk komplicering af musikkens forløb – helt forskellig fra teknikkerne i Josquins *Ave Maria*.

Agricolas Missa Malheur me bat

Netop denne asymmetri og den klanglige virkning af den lille drejefigur finder jeg på hver sin vis er karakteristiske for Agricolas vokale stil. Dette synspunkt kan underbygges gennem en analyse af Agricolas større kirkelige værker og især ved at se nærmere på hans *Missa Malheur me bat* (over en chanson af – mest sandsynligt – den flamske sanger Malcort),³⁴ mens man holder et øje ved de tilsvarende messer af Josquin og Obrecht. Alle tre messer blev trykt af Petrucci i henholdsvis 1503 (Obrecht), 1504 (Agricola) og 1505 (Josquin), og de var således alle aktuelle i 1500-tallets første årti.³⁵

Der er en del fællestræk mellem messerne af Obrecht og Josquin. Sandsynligvis blev Josquins messe skrevet med kendskab til Obrechts – og måske med en fornemmelse af konkurrence. De benytter sig begge af segmentationsteknik og ostinato, og de gør begge dele af teknikken demonstrativt hørbare: Obrecht gør det ved sit meget langsigtede segmentationsskema i overstemmen, som i lange stræk bevæger sig i lange nodeværdier; Josquin lader den musikalske overflade præge af tekstnære ostinatomotiver, der hver gang præsenteres så enkelt, at tilhørerne tillidsfuldt kan følge med i de videre udviklinger. Uanset hvor raffineret deres kontrapunktsteknik er, eller hvor indviklet deres cantus firmus behandling, forlader komponisterne sig i mange passager på klangen af forenklede eller stilerede improvisatoriske teknikker, et træk der også hjælper til at gøre musikken genkendelig og tryk for lytteren.

I Agricolas lydverden synes det ikke i samme grad at være en kvalitet at blotte det kompositoriske skelet for lytteren – eller at hjælpe lytteren til at føle sig hjemme i musikken. Her er han mere på linie med Ockeghem, der yndede at dække sin fremgangsmåde og undgik for åbenlyse midler til at frasere musikkens overflade.³⁶ Agricolas musik synes udarbejdet af en virtuos sanger, som kender alle fagets hemmeligheder. Han er ikke meget for at overlade noget til sangernes for godt befin-

³⁴ Se diskussionen af de forskellige tilskrivninger til Ockeghem, Martini og Malcort i J. Ockeghem, *Collected Works III: Motets and Chansons*, ed. Richard Wexler with Dragan Plamenac, Philadelphia 1992, s. CVI; chansonen er udgivet *ibid.*, s. 95 og andre steder; se videre artiklen “Malcourt [Malcort]” af Barbara Hagg i *The New Grove Dictionary. Second Edition*, Vol. 15, s. 682-83.

³⁵ Udgivet i *The New Obrecht Edition*, ed. Barton Hudson, Vol. 7, Utrecht 1987, no. 1; i Alexander Agricola, *Opera omnia*, ed. E. Lerner (Corpus mensurabilis musicae 22), Vol. I, American Institute of Musicology 1961, s. 66-104; og i *The New Josquin Edition*, ed. Barton Hudson, Vol. 9, Utrecht 1994, no. 1. For en introduktion til messerne af Obrecht og Josquin, se Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, s. 239-44 og 332-33, og M. Jennifer Bloxam, ‘Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses’ i *The Josquin Companion*, s. 151-209 (s. 176-86); se også Barton Hudsons meget udførlige indledninger til de to udgaver.

³⁶ Jf. Fabrice Fitch, *Johannes Ockeghem: Masses and Models*, Paris 1997: “... the secret of his art lies in the deftness with which he covers his tracks. Thus the twin themes of subversion and concealment run like *leitmotifs* throughout his work.” (s. 9).

dende, så alle detaljer er omhyggeligt udarbejdet, samtidig med at kravene til sangernes tekniske formåen er høje. Her finder vi sjældent stiliserede versioner af improvisatoriske teknikker. Tværtimod synes han at foretrække at frembringe sangernes klanglige univers med subtile midler, som kun kan udtænkes og udvikles ved hjælp af notation. Hvis man kan sige sådan, så synes Agricolas musik på visse punkter at være mere ‘res facta’ end samtidiges musik. For eksempel ynder han at underminere den fælles grundrytme. Det er en fremgangsmåde, der må siges at være aldeles anti-improvisatorisk – og et fænomen der kan bringe en fremførelse *super librum* til et øjeblikkeligt sammenbrud. Et slående eksempel herpå finder vi i Agnus Dei III i hans *Missa In myne Zyn*, hvor vi hører den imponerende lyd af et improviserende ensemble for fuld damp, mens melodien i basstemmen er organiseret i rytmiske enheder først bestående af 11 minimae og senere af syv minimae, en forbløffende, overjordisk, jazzy effekt, og sandsynligvis ikke en hverdagsoplevelse af “sang over bogen”.³⁷

Jeg skal med et eksempel fra Agricolas *Missa Malheur me bat* prøve at vise hvad jeg tænker på. Det er fra anden del af Gloria, nær midten af “Qui tollis”-afsnittet (se *Eksempel 5*).³⁸ Der sker en masse i dette afsnit. Lige før eksemplet starter hører vi en trestemmig passage til ordene “ad dexteram Patris”, der slutter med en frygisk kadence til *h-h'*, som Bassus’ indtræden (og de sidste toner i Altus) genfortolker som store tertser over *G-g* (t. 189). Herefter kommer en bemærkelsesværdig ekko-passage på “miserere nobis”, næsten i ‘hocquetus’-stil, og med understregning af dur-treklangen på G. Det hele samles igen med “Quoniam tu solus” (t. 200) i firstemmig sats med chansonens Tenor som cantus firmus i tenoren. Dette konventionelle lille afsnit kommer til kadence på C i takt 205. De følgende to- og trestemmige passager repræsenterer Agricola i sin mest flydende, raffinerede og subtile form. De faldende linier i Superius uden eksakt motivrepetition udvikles frit af tenorens næsten strikte gengivelse af Malcorts frygiske chanson-tenor – med en antydning af det improvisatoriske trick med at gentage skala-segmenter i varierede rytmer.³⁹ I næste frase, hvor Altus gentager ordene “Tu solus altissimus”, flyttes cantus firmus til Altus, og Bassus overtager det flydende kontrapunkt. Melodien trækkes pludselig ud i lange toner (t. 226-30), og Bassus må alene arbejde hårdt for at holde musikken i gang. Når Tenor kommer ind igen på ”Jesu Christe” (t. 234) med en gentagelse af det motiv (citeret fra chansontenoren), som Altus netop har sunget, er fornemmelsen af hvor det betonedede slag i brevis-takten befinder sig næsten blevet ophævet, selv om der har været flere tydelige kadencer til stærke slag i de

³⁷ Agricola, *Opera omnia*, Vol. I, s. 143-44.

³⁸ *Eksempel 5* svarer til takterne 90-120 af Gloria i Lerner's udgave. Det har ikke været til hjælp for Agricolas nutidige ry, at Lerner valgte at transskribere alle sektioner i *tempus imperfectum diminutum* i en 1:4 reduktion af nodeværdierne, mens de aktuelle udgaver af Obrecht og Josquin holder sig til henholdsvis halverede eller originale nodeværdier. Det burde ikke gøre nogen forskel i opførelser, men man kan ikke se bort fra den psykologiske virkning på sangere og instrumentalister af nodesidernes ophobning af korte nodeværdier. De få opførelser og indspilninger af Agricolas musik har en tendens til at være for hurtige og anstrengte, og til ikke at lade musikkens ekspressive kvaliteter komme i forgrunden. Eksemplerne i nærværende essay er alle reduceret i forholdet 1:2.

³⁹ Jf. Ferand, ‘Improvised vocal counterpoint’, s. 152-53.

forudgående fraser. Denne svævende fornemmelse fremtvinger at man i transskriptionen må indføre en brevis-takt med tre slag (vist med en kraftig klamme i t. 241). Agricola etablerer et nyt betonet slag på “Cum sancto Spiritu”, der bliver markeret med regelmæssige brevis-værdier og optaktsfrasering – det kommer som et slags “Vågn op”-kald. Det stærke slag har nu flyttet sig til det der tidligere var det relativt svage slags position i takten – og her forbliver det (med Helligånden) i resten af satsen.

Den rytmisk svævende passage illustrerer Agricolas nøje beregning af den musikalske virkning og hans subtile brug af forlæggets melodi. Stedet hvor cantus firmus skifter fra Tenor til Altus er brillant hørt af komponisten. Tenor citerer her forlægget nodetro;⁴⁰ den lange tone *e* og halvnodedrejningen lægger op til en stærk frygisk kadence (t. 220-22), men Superius forsvinder ud i ingenting med halvtoneskridtet *c'-b*. Kadencen bliver aldrig til noget – i stedet lyder det mere som et halvtone suk med et ekko en kvint dybere. Det nodetro citat af forlægget fortsætter i Altus, men Bassus' byggen bro med sin synkoperede præimitation understreger det rytmiske limbo i disse momenter.⁴¹ Teksten i dette afsnit har begejstrede akklama-

⁴⁰ De nodetro citater i Tenor og Altus (af chansen *Malheur med bat* som udgivet af Wexler, jf. fn. 34) er markeret med optrukne bokse i eksemplet.

⁴¹ Noget kunne tyde på at Agricola bevidst har ønsket at fremkalde en forventning hos sangerne om at det relativt stærkeste slag skifter position. Den originale notation af pauser i dette afsnit i de to hovedkilder til messen (vist i *Eksempel 5b*, øverste række) skaber nemlig i alle tilfælde en forventning om at den følgende hovedbetoning (på første semibrevis af de to der udgør en metrisk enhed i *Tempus imperfectum diminutum*) kommer lige efter den sidste fulde brevis- (eller longa-) pause. Imidlertid kommer denne forventning ikke til at svare til det, som de pauserende sangere hører, idet betoningen i virkeligheden ikke flyttes før ved “Jesu Christe” i t. 241-42, og den slås fast med “Cum Sancto Spiritu” fra Bassus' indsats i t. 241. Havde Agricola ønsket at opretholde en stabil taktfornemmelse, kunne han blot have noteret pauserne på sædvanlig måde som vist i rækken af alternative (hypotetiske) notationer i nederste række i *Eksempel 5b*. Jeg tror at notationen her kan være helt bevidst forment fra komponistens side. Musikkens visuelle realitet hjælper med til at skabe en flydende flygtig fornemmelse på dette sted i messen – i et af de sjældne momenter hvor forlægget i længere stræk citeres nodetro og i de originale nodeværdier. Edward F. Houghton har i artiklen ‘Rhythm and meter in 15th-century polyphony’, *Journal of Music Theory* 18 (1974) s. 190-212, med udgangspunkt i Ockeghems kirkemusik påvist at notationen af pauser normalt såvel i tre- som i todelt takt understøttede (med notation som i nederste række i *Eksempel 5b*) det regelmæssige metriske mønster, som musikken udfoldede sig henover og spændte op mod ved brug af irregulær rytmik og placering af kadencer (s. 202). Senere har Houghton i ‘Ockeghem’s scribes. Then and now’ i *Johannes Ockeghem. Actes du XI^e Colloque international d’études humanistes. Tours, 3-8 février 1997*, ed. Philippe Vendrix (Collection « Épitome musical » 1), Paris 1998, s. 223-37, modificeret sit synspunkt vedrørende en sådan fast metrisk norm i notationen af pauser, bl.a. som følge af konfrontationen med Agricolas irregulære praksis, som han tilskriver skriverens forlæg eller komponisten selv: “The difference suggests that the previously observed usage is not attributable to a uniform scribal practice but rather to the exemplars from which the scribe copied and, perhaps, ultimately to the composers themselves.” (s. 228). Houghtons eksempel (s. 229) stammer netop fra en af de passager i Agricolas *Missa In myne Zyn*, hvor Agricola lader *tempus perfectums* regelmæssige treslagsgrupper forskyde, så det relativt betonede slag i resten af satsafsnittet er placeret på taktens andet slag – ganske tilsvarende den her omtalte forskydning i *Missa Malheur me bat* (jf. Agricola, *Opera omnia*, Vol. I, s. 107-08). Måske rummer notationen af pauser en endnu præcisere information til sangerne end beskrevet af Houghton, nemlig som en del af signaleringen af en metrisk forskydning i musikken. Dette fascinerende emne er dog for lidt udforsket til at noget kan siges med sikkerhed.

tioner til Jesus, “Tu solus Dominus. Tu solus altissimus”, men musikken forsvinder i to tynde synkoperede melodiske tråde, meget afdæmpet. Det er en ret personlig fortolkning af teksten, svarende til den jublende ‘hocquetus’ på “miserere nobis”.⁴² Fra “Quoniam tu solus sanctus” (t. 205) til “Cum sancto Spiritu” (t. 241) oplever tilhørerne en inverteret spændingskurve, som nøje bliver kontrolleret af Agricola. Vi møder en komponist fri af konventioner i forhold til teksten, som skriver for og udtrykker sine ideer gennem virtuose sangstemmer, instrumenterer med dem, i en musik, som umuligt kunne være opstået gennem improvisation. Denne musik er blevet hørt i komponistens hoved og udviklet gennem skrift, og den bruger notationen som sin kommunikation med sangerne.

I Josquins og Obrechts messer over den samme chanson hører jeg personligheder tale gennem sangstemmernes kollektiv, meget overbevisende med klart fremlagte argumenter, og de indbyder til beundring for deres stort anlagte strukturer. I begge tilfælde udtrykker de fire (eller seks) stemmer en ’fiktiv’, afrundet personlighed ved hjælp af stilisering og forenkling af de musikalske detaljer. Her overfor komponerer Agricola ved hjælp af sangstemmerne uden samme grad af stilisering og uden retoriske appeller til lytteren. Hans personlighed står lige så stærkt frem, men den er anderledes. Hans musik bygger på traditionen fra de virtuose sangeres ensembler med deres rigt nuancerede, flerdimensionale klang. Denne tradition gik nok tabt, så musikken blev vanskelig at synge og vanskelig at opfatte, hvis man ikke er indstillet på denne – for senere tider – anderledes udtryksform. Det er i de stadigvæk ændrende klange og i omhuen med udtryksfulde detaljer vi møder sangeren Agricola.

⁴² Udsættelser af dette “miserere nobis”-sted i Gloria-teksten i meget aktive, punkterede rytmer kan også findes i Agricolas *Missa Je ne demande* (Agricola, *Opera omnia*, Vol. I, s. 43, t. 78-80) og i *Missa In myne Zyn* (*ibid.*, s. 112, t. 134-35). En slags ‘hocquetus’ optræder også i Sanctus i *Missa Malheur me bat*, t. 9-11 (*ibid.*, s. 91-92).

Eksempel 5: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat* a 4, “Et in terra pax”, t. 189-249.

(Baseret på Alexander Agricola, *Opera omnia*, ed. E. Lerner (Corpus mensurabilis musicae 22), Vol. I, American Institute of Musicology 1961, s. 66-104).

189

tris, mi-se-, mi-se-, mi-se - re - re, mi-
 Pa - tris, mi-se-, mi-se - re - re, mi-se -
 tris, mi-se-, mi-se - re - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re

197

se - re - re no - bis. Quo - ni-am tu so - lus
 re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc -
 no - bis. Quo - ni-am tu so - lus
 no - bis. Quo - ni-am tu so - lus sanc -

205

sanc - tus. Tu so - lus Do - mi -
 tus.
 sanc - tus. Tu so - lus Do -
 tus.

214

nus. Tu so - lus al - tis - si - mus.
 Tu so -
 - mi - nus. Tu so - lus al - tis - si - mus.
 Tu so - lus

(Eksempel 5 fortsat)

224

224
lus al - tis - si - mus. Je -
al - tis - si - mus. Je - su
Je - su

233
su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
Chri - ste.

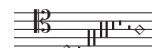
241
Chri - ste. Cum Sanc - to Spi - ri - tu
- ste. Cum Sanc - to Spi - ri - tu in glo
Cum San - cto Spi - ri - tu

Eksempel 5b: Øverste række viser notationen af pauser i Petrucci, *Misse Alexandri agricole*, 1504, og i Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9126; i nederste række en hypotetisk normal, metrisk notation.

Bassus
t. 205-21



Altus
t. 212-22



Superius
t. 221-38



Tenor
t. 222-34



Bassus
t. 239-41

