

Om enkel flerstemmighed til udsmykning af kirkesangene – en introduktion

(pro ornatu ecclesiasticorum carminum – *Musica enchiriadis*, kap. 18)

Peter Woetmann Christoffersen

Jeg definerer “enkel flerstemmighed” som en klangsætning af et givet melodistof med henblik på at fremhæve sangens højtidelige karakter og/eller at øge dens klangfylde. Det er en teknik der ikke kræver større færdigheder end selve udførelsen af det tilgrundliggende melodistof kræver, og den kan udføres uden andre forudsætninger end kendskab til melodistoffet og nogle enkle regler for samklange og melodiføring. Denne flerstemmighed kræver således ikke noder, den bliver ifølge sin natur til under udførelsen, og nedskrevne eksempler burde være meget sjældne. Alligevel optræder den i så mange musikalske kilder fra 1200-tallet og frem til 1800-tallet at teknikken må have haft stor udbredelse og må have nydt så stor agtelse, at man i nogle tilfælde har ønsket at fastholde den på pergament og papir, måske blot et blegt minde om den dens virkning, som et synligt, autoritativt udtryk for et musikliv eller simpelthen som et arbejdsredskab for sangere, der ikke var trænede i improvisation. Den mest udbredte form for enkel flerstemmighed er i forskningen blevet benævnt som *cantus planus binatim* med udgangspunkt i Prodocimus de Beldemandis’ *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris* (Padova ca. 1404), men denne betegnelse er nok ikke dækkende.¹ For nogle få år siden påviste Christian Berktold imidlertid at man kan stille spørgsmål ved Gallos definition, og at Prodocimus’ bemærkninger snarere handler om en diskussion af mensurale fortolkninger af ligaturer end om tostemmig umensureret flerstemmighed.²

Den enkle flerstemmighed er et overset kapitel i musikhistorien, selv om dens historie udgør et meget langt kapitel. Den er meget let at analysere og at forstå, men uhyre vanskelig at få overblik over. Musikvidenskaben har i virkeligheden altid kendt til sådan musik, har diskuteret den livligt – især i forbindelse med den tidligste flerstemmigheds opståen og de første århundreders musik på vej til en rytmisk noteret flerstemmighed – og man har udgivet mange kataloger og håndskriftsbeskrivelser. Herefter tabes dette repertoire af syne. Dets kilder er spredt ud over hele Europa - med hovedvægt af bevarede kilder i Centraleuropa, og det eksisterer i lang tid uden meget påfaldende stilistiske fornyelser – sine steder i op mod 1000 år. Den enkle polyfoni indbyder ikke til store undersøgelser og teoribygninger. Man konstaterer at den findes og glemmer den i stort set alle fremstillinger.

- 1 Videre om definitionen i F. Alberto Gallo: ‘The practice of cantus planus binatim in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century’ i Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli (eds.): *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980* (Miscellanea musicologica 4) Roma 1989, s. 13-30.
- 2 Se ‘„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).

Man forsker med fryd i kunstmusikkens komplekse hemmeligheder uden udblik til al den anden enstemmige og flerstemmige sang, der omgiver den.

Først i de sidste 30 år er man begyndt at gå nærmere ind på genren, især har det italienske repertoire været i fokus. Det kan skyldes at Italiens indfødte kirkemusik har været svær at få hold på især i 1300- og 1400-tallet, hvor kilderne mest bringer fransk og engelsk musik. I Italien, hvis kunstmusik senere i historien indtager en førerposition, har man måske også haft et lillebroderkompleks for denne periodes vedkommende over for den dominerende franske musik. Derfor har man beskæftiget sig med alle kilder og spredte fragmenter, og så kommer billedet til at tegne sig anderledes, det bliver rigere facetteret og med distinkte lokale traditioner for flerstemmig sang.³ Når det drejer sig om Central-europa (tyske områder, Ungarn, Polen osv.) og Skandinavien, er dette repertoire tidligt blevet beskrevet, fordi der ikke er bevaret så meget anden flerstemmig musik fra tiden før 1450, uden at det dog har sat sig væsentlige spor i fremstillingerne. Dette repertoire blev skubbet til side som "perifert", "retrospektiv" eller "provinsielt". I Frankrig har en stiltiende konsensus sagt at sådan musik ikke blev dyrket i større omfang – man ser den ikke ofte i kilderne. Skulle samme synspunkt anlægges på "den store kunstmusik" blev den heller ikke dyrket i Frankrig, eftersom næsten alle musikalske kilder fra selve Frankrig er gået tabt. Her skifter billedet også ved en nærmere undersøgelse.

Flerstemmighedens oprindelse

står hen i det uvisse. Flerstemmig sang optræder på skrift i kilder fra samme tid som de første nedskrifter af det gregorianske kirkesangsrepertoire. Lige som kirkesangen blev overleveret mundtligt gennem århundrederne inden da, må vi gå ud fra at traditionerne for flerstemmig udsmykning af sangen også var blevet det. De første spor af flerstemmighed findes i elementære lærebøger, hvor der i utvetydig bogstavsnotation blev redegjort for parallelsang i kvarter, kvinter og oktaver med regler for hvordan man undgik forbudte intervaller (især tritonus) ved at lade organumstemmen (*vox organalis*) "hænge fast" på toner, indtil en "sikker" intervalformation kunne forudses. Eksemplerne er meget enkle og korte og handler sandsynligvis mere om at måle og systematisere et toneforråd og skalaer end om praktisk musik. Lærebøgerne, fra *Musica enchiriadis* og *Scholia enchiriadis* (o. 900) over Guido af Arezzos *Micrologus* (begyndelsen af 1000-tallet) til Milano-traktaten *Ad organum faciendum* (o. 1100), aftegner en logisk progression fra enkelt parallel organum med melodien i den øverste stemme til et friere organum med melodien nederst og modbevægelse og små melismer i den organale stemme. Denne beskrivelse genfinder man i musikhistorier.⁴ Men det er kun hvad teoribøgerne fortæller, praktisk musik må have været anderledes. For det første må grunden til den omhyggelige indpasning af to- til firstemmighed i et tonesystem og nedskrivningen af regler til undgåelse af teoretisk "upassende" samklange være, at flerstemmig sang var en udbredt praksis og måske mindre reguleret end forfatterne kunne ønske. For det andet møder vi i de tidligste kilder med "musik til opførelse", som vi kan læse, en blomstrende kunstmusik, der er meget mere varieret end de teoretiske skrifter lader ane; vi finder kompositioner over

3 Jfr. den ovenfor nævnte udgivelse af Corsi e Petrobelli samt efterfølgeren, Giolio Cattin & F. Alberto Gallo (eds.): *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura* (Quaderni di «Musica e Storia» – 3) Bologna 2002).

4 Se f.eks. Fritz Rehow (E.H. Roesner) & Rudolf Flotzinger: Artikel 'Organum' i Stanley Sadie (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London 2001, Vol. 18 s. 671-83.

liturgiske melodier ved siden af stykker bestående af to frit komponerede stemmer. Det er i det såkaldte aquitanske repertoire fra midten af 1100-tallet (eller St. Martial-skolen; det er næppe sandsynligt at repertoiret eller kilderne som helhed stammer fra Sydfrankrig, de fleste forskere hælder til at en stor del stammer fra Paris eller området deromkring). Med hensyn til brugen af samklange er billedet også mere varieret. Ganske vist står prim, kvint og oktav som musikkens byggesten, men mellem dem optræder kvarter, tertser og sekster sammen med sekunder og septimer i afvekslende forløb præget af mod- og medbevægelse i stemmerne. Der er dristige sekvenser, melodiske tertskæder og vekslen mellem syllabisk og melismatisk sats.

Dette 1100-tals repertoire er en kunstmusik der spænder vidt. Den rummer udsættelser af liturgiske melodier sammen med frie kompositioner over latinsk digtning, der ganske vist har et religiøst anstrøg, men som også er en leg med ord og toner for tidens intellektuelle, en slags kunstnerisk udfoldelse. Som helhed har repertoiret for længst fjernet sig fra den enkle klangsætning af liturgien, funktionsmusikken, og aftegner nok i højere grad rammerne for hvad man kunne forestille sig udført flerstemmigt end de teoretiske skrifter gør, altså hvad praksis rummede af muligheder i en ikke-nedskreven polyfoni.⁵ Det er påfaldende at det vi møder i de følgende mange århundreder som enkel flerstemmighed er en i musikalsk henseende mindre ambitiøs musik og teknisk mindre udviklet end den tidligste læselige flerstemmighed. Den i musikhistorien vidt berømte parisiske organumstil fører hastigt 1100-tallets flerstemmighed til en kompleksitet, der er så stor at musikken kun kunne udføres efter noder og vel at mærke efter noder som indeholder information om stemmernes rytmiske forløb, hermed skilles flerstemmigheden uigenkaldeligt i en gren med nedskreven musik og i en anden enklere, hvor notation var en mulighed, men ikke ned nødvendighed. Den enkle flerstemmighed tog udgangspunkt i en ældre teknik og ændrede den kun ganske langsomt gennem århundredernes løb.

What we now know as typically twelfth-century styles appear also in so-called “primitive” or “archaic” compositions in manuscripts that, in various European countries, were compiled during the fourteenth, fifteenth, and even the sixteenth centuries. ... It is hazardous to explain the persistence of the old stylistic features, often referred to as “*musica antiquissima*”, on the basis of present information. Nevertheless, I venture the hypothesis that the music in the Aquitanian sources and the Codex Calixtinus, as well as the supposedly antiquated compositions of subsequent centuries represent polyphonic styles that, for centuries, were practiced widely in the notationless culture of Western Europe. They appear in manuscripts because occasionally someone was interested in collecting such music in writing.

If this hypothesis stands up under further research, it has several implications. For example, we know neither when and where these styles originated nor how widely they were practiced. During the Renaissance and subsequent periods, composers who were familiar with the art of recording music in written form may have drawn upon the music of the notationless realm. In some such cases, the transfer may have caused a seemingly sudden change in a style or genre of the notated realm. In other instances, a composer may seem to have created a completely new genre while, in reality, he or she merely transferred an old genre from the notationless realm to the market for printed music.⁶

5 (Se videre Hendrik van der Werf: *The Oldest Extant Part Music And The Origin of Western Polyphony I-II*. Rochester 1993.

6 Hendrik van der Werf: *Op.cit.*, s. 155)

Liturgiske genrer

Fra starten synes det at være de fleste liturgiske genrer man kunne udsmykke med flerstemmig sang, selv om tendensen i de skrevne kilder går mod at det især var de dele af den liturgiske sang, der senest var tilføjet standard-repertoiret, eller som lå uden for det, der især blev fremført på denne måde. Det er de samme elementer som først og fremmest blev troperet med ny tekst og musik, og det gælder såvel officium som messen og sangen i de mange processioner: troperede responsorier og "Benedicamus Domino"-sange, sekvenser og hymner, latinske sange, men også Kyrie og Sanctus og udsættelser af hele Credo-melodier samt korsvar som "Amen" og "Et cum spiritu tuo", osv. - også læsninger af Evangelierne ved de store højtider blev udført for to eller tre stemmer. I kilderne fra o. 1500 er der en tendens til at især de forskellige typer troper, sekvenser og nyere latinske sange samt sange på folkesprog bliver udsat.

Satstyper

Som nævnt tager den enkle flerstemmighed sit udgangspunkt i de traditioner, der viser sig i det nedskrevne repertoire fra 1100-tallet. Imidlertid viser de senere satser i enkel polyfoni ofte en meget enklere teknik end 1100-tallets. Der optræder kortere eller længere melismer over udholdte toner i melodistemmer, især i det ældre repertoire. Ellers er modstemmen som regel formet i streng node-mod-node-sats i samme (tenor-)leje som melodistemmen. Modstemmen føres enten i overvejende parallelbevægelse med melodien i perfekte konsonanser (kvint og oktav), sjældnere i tertser, eller i modbevægelse, eller i blandinger heraf. Stemmekryds forekommer ofte mellem de lige stemmer, og her optræder meget hyppigt "sporskiftebevægelsen" 5-3-1-3-5 eller variationer heraf.

De meget begrænsede muligheder gør det enkelt at formulere en modstemme under udførelsen af sangen, hvis man har melodiens forløb for øje – eller i hovedet. Samtidig er det en enkel proces at memorere en vellykket modstemme: Man skal huske start- og slutintervallet (prim, kvint eller oktav) og hvordan gangen generelt er (parallel/modbevægelse) samt evt. det karakteristiske træk, der gør udførelsen værd at huske. Herefter er det en enkel sag at rekonstruere forløbet under udførelsen eller under nedskrivning.

I tiden hen imod 1500 bliver parallel terts- og sekstføring mere og mere almindelig (dette punkt er slet ikke udforsket). Sandsynligvis sker det under påvirkning fra andre improvisationstraditioner som fauxbourdon/faburden og forskellige typer discant – og under indtryk af tidens 'store' kirkemusik, som er stærkt præget af tertsbaseret harmonik. At parallelle kvinter mv. skiftes ud med parallelle tertser og sekster ændrer ikke grundlæggende ved sangenes karakter. Det afgørende er at der for at udføre dem og lave modstemmerne ikke kræves en uddannelse i kontrapunkt-lære med dens specielle regler (contrapunctus) for dissonansbehandling og kadencehierarkier – at visse kadencefloskler vandrer over i den enkle musik gør heller ingen forskel.

I princippet er enkel polyfoni skrevet i samme notation som det gregorianske repertoire, dvs. i koralnotation (kvadrat- eller "Hufnagelschrift") uden angivelse af rytmisk udførelse. Nyere sange er dog ofte noteret i en enkel rytmisk notation (som regel kun med to eller tre let skelnelige nodeværdier i sort eller hvid notation), men også andre typer kan vise rytmiske træk. Der er ingen grund til ikke at regne sange i en form for enkel rytmisk notation med til dette repertoire.⁷

7 Se videre Margaret Bent: 'The definition of simple polyphony. Some questions' i Corsi e Petrobelli (eds.):

Et væsentligt punkt at holde sig for øje er at der tilsyneladende gennem århundreder (1300-1500-tallet) eksisterede to fundamentalt forskellige traditioner for improviseret flerstemmighed: *Enkel polyfoni* (med de beslægtede typer *fauxbourdon/faburden* mv.) som bygger på de kundskaber, som kræves til udførelsen af den liturgiske sang, og som især dyrkes i klostre og ved kirker uden forbindelse til hoffer, nedskreven som enkel polyfoni. *Contrapunctus* (*discant, cantus super librum*) der kræver uddannede sangere, evt. virtuosser i såvel sangteknik som improvisation af kompliceret polyfoni, som dyrkes især ved verdslige katedraler og i hofkapeller og sætter sig især spor i musikteoretiske skrifter og i komponeret kunstmusik. Den første type er – stærkt forenklet – karakteristisk ved kun at tage hensyn til at danne et korrekt interval med meloditonen og mindre hensyn til modstemmens forløb, det vigtigste er det klanglige, den højtidelige klangsætning af liturgien. Den anden er præget af *contrapunctus*-satsens fremdrift, med intervalspænding og drift mod kadencen, reguleret af dissonanser og kadencer, og indbyder med sit klarere grundlag til teknisk udvikling, mere individuel formning og hermed til et personligt udtryk; og til æstetiske diskussioner, til diskussion af kunstens rolle og til modstand fra kirkens side.