

Om improvisation og komposition i 1400-tallet – en introduktion

Peter Woetmann Christoffersen

Når vi taler om eller forestiller os sangeres 'improvisation' af flerstemmig musik i det 15. århundrede, ville det måske være bedst helt at se bort fra ordet "improvisation" i dets oprindelige betydning. Det lånte latinske ord "improvisus" betegner det uforudsete, uventede, og når man siges at handle "ex improviso", så understreges det, at der ikke ligger nøjere overvejelser forud for handlingen.¹ I så fald skal man i endnu højere grad se bort fra den almene, positive forestilling om improviseret musik, som foregøgler at kompleks musik kan opstå spontant, uden forudgående aftaler og nærmest ud af genial inspiration. Det vil være mere relevant at tale om, at sangerne dengang skabte musik i hovedet som *contrapunctus* eller *musica alla mente* på grundlag af faste regler og gennem årtier indlærte mønstre, som kunne aktiveres ved et hurtigt blik på den tilgrundliggende melodiske konturer. Sådant musik vil snarere stå som en reguleret praksis, der med stor driftsikkerhed opfyldte musikalske funktioner i liturgien, i teatret eller i social omgang, og som næppe kan siges at rumme uforudsete eller overraskende momenter. Præcis sådan var meget af den musik, der blev fremført *alla mente*, og som vi i dag klassificerer som 'enkel polyfoni' eller som *sight singing*, *faburden*, *fauxbourdon*, *gymel*, *falsobordone* etc. Vi må imidlertid også tage i betragtning, at denne kunnen i særlige tilfælde blev højt værdsat og rigt belønnet, og at dens fremstående udøvere kunne frembringe flerstemmig musik, der for tilhøreren ikke var til at skelne fra nedskrevne kompositioner med hensyn til teknisk fuldkommenhed og velklang, og at denne kunst levede af sangernes performative nærvær, deres personlighed og den fascination, der lå i at de balancerede på en knivsæg, i at den mindste fejltagelse kunne medføre en klanglig katastrofe. Set på den måde skiller det 15. århundredes virtuose sangimprovisation sig ikke så meget fra vores dages jazzimprovisatorer og kan med samme ret betragtes som 'improvisation', og termen vil kunne rumme opførelser af flerstemmig musik, hvis rammer forelå fuldt udarbejdet i forvejen – ikke på skrift, men i sangernes bevidsthed og hukommelse.²

Vores hovedkilde til den kunstfærdige improvisations tekniske standard er Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), som især i sin *Liber de arte contrapuncti* (1477) vil forskrive hvordan flerstemmig musik rettelig bør sættes sammen, og han henvender sig til sangere

- 1 Begrebets mange betydninger og fortolkninger fremgår af artiklerne "Improvisation" i henholdsvis *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, ed. L. Finscher, bd. 4, Kassel 1996, sp. 538-565 (I-III), og *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. S. Sadie, vol. 12, London 2001, s. 94-102 (I-II.2).
- 2 En af de mest givende diskussioner af improvisation i middelalderen findes i Leo Treitlers to essays 'Medieval Improvisation' og 'Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance' med nye introduktioner i L. Treiter, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How It Was Made*, Oxford 2003, s. 1-67.

i samme grad som til komponister.³ Her systematiserer Tinctoris reglerne for det enkle node-mod-node kontrapunkt, der er grundlaget for hele den del af samtidens flerstemmige musik, som er relevant for hans tænkning. Han gør det samme med reglerne for *contrapunctus diminutus* (formning af en modstemme i livlige nodeværdier), for dissonansers rette brug og rytmiske placering, samt for hvordan man skulle forholde sig til forskellige slags tenormelodier, som kunne strække sig fra *cantus planus* i regelmæssige nodeværdier til en eller flere stemmer hentet fra en kunstfærdig komposition. Tinctoris opstiller ikke nogen modsætning mellem det at skabe musik *alle mente* og at formulere musik i skrift. Faktisk anser han den flerstemmighed, som bliver skabt *mentaliter*, for at være den egentlige *contrapunctus*, selve grundlaget for at forestille sig musikalske forløb i flere stemmer.⁴ Han fremstiller processen som i grunden den samme i begge tilfælde blot med forskellige krav til hvor strengt alle regler kan overholdes. Hvor komponisten af *res facta* (en færdiglavet ting, komponeret musik) skal sørge for at alle stemmer forholder sig korrekt til hinanden, kan sangerne i *cantus super librum* (improviseret 'sang over bogen') i mange tilfælde kun forholde sig til tenorens melodi, som de kan se 'i bogen'.⁵ Imidlertid er der ingen tvivl om at idealet for Tinctoris er den kunstfærdige musik, og i bogens sidste regel betoner han, at kravet om afveksling (*varietas*) i musikkens forløb med skiftende rytmer, melodisk variation, skifte mellem enkel deklamation og satsmæssig kompleksitet, og med og uden *fugae* etc. i samme grad gælder for komponeret som for improviseret musik.⁶ Derfor anbefaler han indtrængende sangere, der synger mange stemmer *super librum*, 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.⁷ Desuden anser han konstant øvelse fra en ung alder som en absolut forudsætning for at mestre vanskelighederne ved at synge *super librum* og herved indøve og internalisere kontrapunktsreglerne.⁸

Man må gå ud fra, at Tinctoris opsummerer, regulerer og moderniserer århundreders traditioner og regler for improvisation og kompositions lære, sådan som praksis havde udviklet sig i en vekselvirkning mellem skriftlighed, visualisering af faste formler og arbejde *alla mente*.⁹ På hans tid var funktionen som komponist netop ved at blive fastslået over for en bredere offentlighed, mens det at komponere tidligere mest havde haft betydning for musikerens status blandt kolleger og beslutningstagere med særlig musikalsk indsigt.¹⁰ Derfor gør han heller ikke særligt opmærksom på det forhold, der især adskiller

3 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, udgivet i *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, ed. A. Seay (Corpus scriptorum de musica 22), American Institute of Musicology 1978, vol. 2.

4 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Liber II, Cap. XX.

5 Se også Bonnie J. Blackburn, 'On Compositional Process in the Fifteenth Century', *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), s. 210-284 (især s. 256-258, inklusive Tinctoris' eksempel på *cantus super librum* for tre stemmer fra libro III, Cap. IV), og 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. 409-479.

6 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Liber III, Cap. VII.

7 *Ibid.*, Liber II, Cap. XX; jf. også Blackburn, 'On Compositional Process', s. 256, og Wegman, 'From Maker to Composer', s. 444.

8 *Ibid.*, Liber III, Cap. IX.

9 En diskussion af middelalderens udnyttelse af hukommelsesteknik findes i Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study in Medieval Culture*. Cambridge 1990; mere specielt om musik i denne sammenhæng, se Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley 2005.

10 Wegman, 'From Maker to Composer'.

res facta fra cantus super librum, nemlig muligheden for at designe og fastholde lange, komplekse musikalske forløb med subtile motiviske forbindelser og sindrige konstruktioner i forhold til et melodiforlæg. De eksempler, som Tinctoris i *Liber de arte contrapuncti* peger på som ideal for musikken, er i næsten alle tilfælde hentet fra hans samtidiges eller nærmeste forgængeres motetter og messer. Noget sådant kunne *cantus super librum* næppe i almindelighed leve op til. Dens horisont var begrænset til forløbet af en overskuelig tenormelodi, som gruppen af sangere alle havde for øje. Når Joachim Thuringus så sent som i 1625 kunne karakterisere motetten *Stabat mater* af Josquin Desprez som "ad imitationem sortisationis" (i efterligning af improviseret flerstemmighed) i *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Berlin 1625), var det netop motettens særlige udformning med en pauseløs tenor i brede nodeværdier over for fire livlige modstemmer, der udløste karakteristikkene.¹¹ Motetten ligner, men den er ikke improviseret musik. Så kunstfærdig improvisation kunne man nok snarere vente at møde i *alternatim* udførelse (vekslen mellem flerstemmighed og korisk enstemmig sang) af *cantus planus* linie for linie – i *Magnificat*, *Salve regina* og andre hyppigt tilbagevendende liturgiske sange, som falder i klare sektioner. Komponerede *alternatim* udsættelser af netop disse sange er da også rigt repræsenteret i det bevarede repertoire fra det 15. århundrede, og de spænder stilistisk fra de enkleste *cantus firmus* satser til raffinerede parafraser over de liturgiske melodier. Improviseret sang af denne klasse skabte en scene for den virtuose sanger, hvorpå han kunne fortrylle sine tilhørere med sin stemmes skønhed og sin virtuositet, og hvor han som leder af en sangergruppe kunne imponere kenderne med nye klange og kunststykker.

De virtuose sangeres kunst

Det er velkendt at sangere og komponister fra det nordlige Frankrig og Flandern i stort tal drog mod Italien i det 15. århundrede til velbetalte stillinger ved de nye, strålende fyrstehoffer og deres tilknyttede kirker eller til tjeneste ved pavehof og katedraler. I slutningen af århundredet satte navne som Loyset Compère, Gaspar van Weerbeke, Josquin Desprez, Alexander Agricola og Ghiselin og mange andre ekstra fart i karrieren ved at arbejde som sangere i Italien, og nogle af dem fik en høj stjerne.

Det er vanskeligt at vide hvilken kombination af evner og kunnen, der i Italien åbnede dørene for sangerne fra nord. Det er næppe tænkeligt at italienske sangere på denne tid ikke skulle være i stand til at fremføre det store repertoire af fransk-flamsk musik, der cirkulerede i håndskrevne kopier. Man kan selvfølgelig ikke udelukke, at skolerne i nord frembragte sangere med en klang og virtuos sangteknik, som vakte beundring. Det er dog svært at tro, at alene en smuk stemme og en god teknik hos en sanger, der gjorde tjeneste blandt flere andre sangere i samme stemmekategori, kunne få en konge til at sætte diplomatiet i sving, som det skete da Agricola i 1490'erne søgte ansættelse i Napoli.¹² Man må have efterspurgt noget andet og mere. Måske var en sanger eftertragtet som solosanger i hoffets musikliv uden for kirken. Den store popularitet, som den franske chanson nød på denne tid, kan være en indikator herfor. Det lager af allerede nedskrevne kompositioner, som sangeren/komponisten kunne bringe med sig, og hans evne til at

11 Ernest T. Ferand, 'Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque', *Annales musicologiques* IV (1956), s. 129-74 (s. 134-135).

12 Korrespondancen mellem kongerne Charles VIII af Frankrig og Ferrante I af Napoli diskuteres i Allan W. Atlas, 'Alexander Agricola and Ferrante I of Naples', *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), s. 313-319, og i Allan W. Atlas & Anthony M. Cummings, 'Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples', *Journal of Musicology* 7 (1989), s. 540-548.

skabe ny musik, var højst sandsynligt også noget, der øgede hans værdi. Imidlertid kunne noder let sendes rundt i kopier, og positionen som komponist var som sagt kun lige ved at blive etableret og endnu ganske sjælden. Jean Cordier var en af tidens allermest efterspurgte og rigest belønnede sangere, og han synes slet ikke at have komponeret, og en række sangere, som vi i dag ikke regner for fremstående komponister, som f.eks. Jean Puylois, havde lignende succesfulde karrierer som sangere.¹³ Ligeledes synes såvel Pierre de la Rues som Agricolas ubetvivlelige berømmelse som komponister at have haft mindre betydning for deres position i det burgundiske hofkapel end deres tjeneste som sangere og trofaste ansatte havde.¹⁴

Den anseelse, som sangere som Cordier, Agricola og deres kolleger nød – og Josquin Desprez i sine yngre dage –, var sandsynligvis et resultat af den uddannelse og det kendskab til opførelsestraditioner, som de bragte med sig fra en opvækst og tidlig karriere i franske og flamske institutioner. Her blev de grundigt skolet i musikteoriens grundbegreber, lærte hele kirkesangsrepertoiret og havde mulighed for at træne flerstemmig sang under kyndig vejledning af sangerdrengenes leder ved det stadigt stigende antal ceremonier til forbøn for levende og døde.¹⁵ På den måde dannedes sangernes sikre fornemmelse for at placere sig i et flerstemmigt tonekompleks og at for udfylde og variere en fastlagt rolle i samarbejde med de øvrige sangere. Så sent som i 1555 beskrev Adrianus Petit Coclico hvordan en sådan oplæring fandt sted. For at give beretningen ekstra autoritet lader han Josquin optræde i lærerens rolle:

Min lærer Josquin des Prez forelæste aldrig eller skrev en *Musica*, men han skabte alligevel på kort tid fuldkomne musikere, fordi han ikke holdt sine elever tilbage med lange og indholdsløse forskrifter, men lærte dem reglerne for at synge med få ord sammen med øvelse og praktik. Når han så at eleverne var nogenlunde funderede i sang, havde god udtale, kendte til at udsmykke sangen og placere teksten på rette sted, lærte han dem de perfekte og imperfekte intervaller og måden hvorpå man synger kontrapunkt til koralmelodier med disse intervaller. Fandt han blandt dem nogle med god begavelse og lovende disposition, lærte han dem med få ord reglerne for at sammensætte tre, derefter fire, fem seks osv. stemmer, idet han altid gav dem eksempler, som de skulle efterligne.¹⁶

Arbejdsgivere må have værdsat deres evne til at skabe tiltrækkende musik *alla mente* og evne 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. Ved siden af at stå i spidsen for sådanne grupper af improviserende sangere kan stjernerne også have optrådt som solister med improvisationer over velkendte forlæg.¹⁷ Ellers er det næsten ikke til at forstå at visse sangere kunne blive så eftertragtede og nyde så stor økonomisk fordel af sin kunst. Sådanne færdigheder var efterspurgte over store dele af Europa, men at betale højt uddannede og specialiserede

13 Pamela F. Starr, 'Musical entrepreneurship in 15th-century Europe', *Early Music* 32 (2004), s. 119-133.

14 Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, s. 83.

15 Barbara Haggh, 'Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music', *Acta Musicologica* 68 (1996), s. 87-128.

16 Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices*. Nürnberg 1555 (Faksimileudgave ved Manfred F. Bukofzer, Kassel 1954), fol. Fii^v.

17 Modeller herfor kan findes i Tinctoris' komplekse udsættelser for to stemmer af kendte chansontonerer som *Comme femme*, *De tous biens playne*, *D'ung aultre amer* og *Le souvenir*, se *Johanni Tinctoris opera omnia*, ed. W. Melin (Corpus mensurabilis musicae 18), American Institute of Musicology 1976.

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. Til gengæld blev der skabt et meget større arbejdsmarked for professionelle komponister og kapelmestre.

De enklere former for flerstemmig improvisation

De virtuose sangeres improvisation må vi forestille os som flerstemmig musik, der på en række punkter var beslægtet med den musik, der er bevaret i de skrevne kilder og som vi møder i moderne udgaver af de kendte komponisters musik. Den flerstemmighed, som flertallet af datidens befolkning havde mulighed for at opleve, var derimod af en anden og meget enklere beskaffenhed. Her var der tale om synge 'discant' som enkel harmonisering af en kendt melodi eller ved at sætte en livlig modstemme til en melodi. Rob C. Wegman har beskrevet det 15. århundrede som en periode, hvor det at synge kontrapunkt blev populariseret og udbredt uden for klerkes og intellektuelles kredse.¹⁸ Man satte pris på flerstemmig sang i hjemmet, i den lokale kirke og ved mange sociale begivenheder. I det flamsktalende område blev det ikke usædvanligt at det blev pålagt den lokale sangmester også at tilbyde drenge og piger, som ikke var tilknyttet til kirkens kor, undervisning i flerstemmig sang. Og det spontant at kunne bryde ud i flerstemmig sang blev en yndet virkning på teatret, som var underholdende, og som karakteriserede stykkets personer i diskussionen om hvem der skulle synge hvad.¹⁹ I franske farcer og narrespil blev flerstemmig improvisation en slagkraftig og alment forståelig metafor for seksuelle aktiviteter.²⁰

Denne improviserede flerstemmighed er i følge sin natur ikke umiddelbart tilgængelig gennem det bevarede musikalske kildemateriale. Hvis vi vil danne os et indtryk af den, må vi foretage en historisk konstruktion på grundlag af et spredt og svagt kildemateriale. Vi må analysere bevarede noder med åbent sind og erkende, at nedskrifter ofte afspejler opførelser eller ønsker om opførelser, og at opførelser ikke altid var på højeste professionelle niveau, men blev til i efterligning af hvad man kan have hørt andre steder. Vi må desuden indse at langt fra al den musik, der blev brugt i en given periode, følger de stilistiske normer, som bliver beskrevet i vor tids musikhistoriske fremstillinger. Det gælder ikke mindst for improviseret musik efter traditionelle mønstre og for de spor, som sådan praksis har sat sig i de bevarede kilder. *Cantus super librum* eller *musica alla mente* kræver en basal musikalsk uddannelse i at kunne forestille sig en anden klingende stemme sammen med den eksisterende melodi. Imidlertid ønskede man ofte at udføre flerstemmighed i omgivelser, hvor sangernes færdigheder begrænsede sig til at synge *cantus planus* efter koralnotation, eller hvor det sanglige ikke rakte til solistisk fremførelse, og korrisk sang var at foretrække. Her var løsningen at få en kyndig sanger til at rekonstruere det klingende resultat i meget enkel notation, som kunne udføres af andre og evt. kopieres og sættes i cirkulation. En noteret sats af denne type, der egentlig har krydset grænsen til *res facta*, kan vi i visse tilfælde sidestille med musik *alla mente* – med en performance. Det område af musiklivet, der havde størst behov for nedskrivning af flerstemmighed til brug for sangere, der ikke magtede den traditionelle improvisation, var først og fremmest musikbetjeningen ved klostre og ved kirker og kirkelige organisationer uden for de større

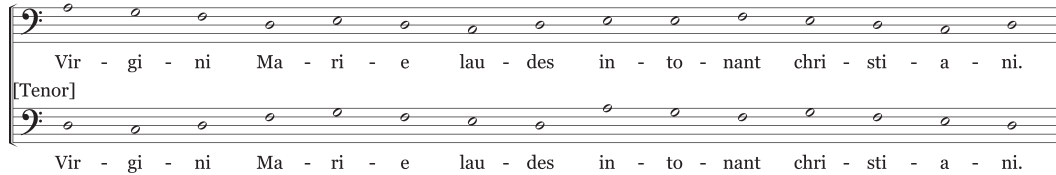
18 Wegman, 'From Maker to Composer', s. 417.

19 *Ibid.*, s. 413-421.

20 Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater. 1400-1550*. Cambridge, Mass. 1963, s. 100-105.


Eksempel 1, Sekvens *Virgini Marie laudes* (begyndelsen), Amiens, Bibliothèque Municipale Louis-Aragon, ms. 162 D, Fol. 28^v-30.

[Contra]



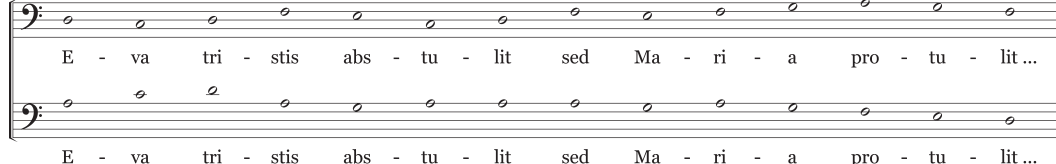
Vir - gi - ni Ma - ri - e lau - des in - to - nant chri - sti - a - ni.

[Tenor]



Vir - gi - ni Ma - ri - e lau - des in - to - nant chri - sti - a - ni.

16



E - va tri - stis abs - tu - lit sed Ma - ri - a pro - tu - lit ...

E - va tri - stis abs - tu - lit sed Ma - ri - a pro - tu - lit ...

centre. Man har svært ved i verdslig sammenhæng at forestille sig tilsvarende gentagne lejligheder med behov for flerstemmig sang, hvor der ikke deltog sangere med fornøden kunnen. Denne skævhed fortegner selvfølgelig det billede, som vi kan konstruere.

Den helt enkle flerstemmighed var stadig udbredt i det 15. århundrede, men havde rødder tilbage til flerstemmighedens begyndelse. Til en given melodi satte man efter traditionelle regler og mønstre en klangforstærkende modstemme eller eventuelt to modstemmer. I sin oprindelige form var denne sang ikke berørt af *contrapunctus*-lærens regler, idet den er præget af parallelbevægelse i kvinter, oktaver og kvarter. Det er det repertoire som man ofte benævner som *cantus planus binatim*.²¹ Det var en meget slidstærk tradition, der levede videre i århundreder, i det mindste til ind i det 19. århundrede.²² Denne type findes oftest nedskrevet i sort ikke-mensural eller semimensural notation. *Eksempel 1* viser begyndelsen på en tostemmig sekvens *Virgini Marie laudes* i kvadratnotation, hvor der til Tenor-melodien (et kontrafactum af *Victime pascali laudes*) er sat en node-modnode stemme i samme stemmeleje. Her anvendes såvel kvint- (på “**Virgini**”) som oktavparalleller (på “**Eva tristis**”) mellem kæder af tertser. Udsættelsen stammer fra et håndskrift fra omkring 1500 til brug for Benediktinerklostret i Corbie. Det rummer megen musik i enkel notation til begravelser og mindegudstjenester.²³ Ellers er denne types klanglige fremtræden i tiden omkring 1500 skiftet fra at være domineret af parallelle perfekte konsonanser til at udvise en en overvægt af parallelle tertser og sekster, og en

21 “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 Berktold 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 umensureret flerstemmighed, jfr. 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.

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

23 Jfr. *The music manuscript Amiens 162 D. An edition of the polyphonic repertory (c. 1500) used at the Benedictine abbey of Corbie* Edited by Peter Woetmann Christoffersen (<http://amiens.pwch.dk/index.html>).

Eksempel 2, Haquinet, *Inviolata, integra et casta es Maria* (Sekvens i *alternatim* udsættelse, versikel 6, takt 28-40, København, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Ny Kgl. Samling 1848 2°, p. 374.

[Superius]

No - stra ut pu - ra pec - to - ra sint et cor - po - ra.

No - stra ut pu - ra pec - to - ra sint et cor - po - ra.

No - stra ut pu - ra pec - to - ra sint et cor - po - ra.

tydelig påvirkning *contrapunctus*-lærens regler og konventioner kan ofte spores, f.eks. i form af kadencevendinger.²⁴ 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.²⁵ Fauxbourdon, gymel og enkel flerstemmighed for to, tre eller flere stemmer som beskrevet af blandt andre Guilielmus Monachus, hører til denne familie af improvisatorisk teknik.²⁶

Den type fauxbourdon, som Du Fay satte i verden med *Missa Sancti Jacobi* fra 1420'erne, og som derefter fandt anvendelse i mange mindre, liturgiske kompositioner, er kun klangligt beslægtet med improviseret musik.²⁷ Den er netop en komponeret musik, *res facta*, hvor anvisningen "Faux bourdon" står som en kanonforskrift, der henviser sangeren til *alla mente* at supplere overstemmen med en klangforstærkende understemme i parallelle kvarter. Herved får bønner en klanglig reference til den improviserede flerstemmigheds enkle værdighed.

Eksempel 2 viser en nedskreven version af *cantus super librum* med to modstemmer, henholdsvis en overstemme og en bassus, der føres i *contrapunctus diminutus* eller *cantus fractus*. Eksemplet stammer fra en *alternatim* udsættelse af sekvensen *Inviolata, integra et casta es Maria* af den ellers ukendte komponist Haquinet. Han er ophavsmand til fire enkle kompositioner, som omkring 1524 blev tilføjet det franske håndskrift, Ny Kgl. Samling 1848 2° (Det Kongelige Bibliotek, København).²⁸ Her i sekvensens versikel 6 fremføres

24 Tinctoris betragtede denne slags node-mod-node kontrapunkt over *cantus planus* som barnlig ("puerile"), hvis da ikke sangen blev afleveret hurtigt og med tydelig tekst, for så kunne den klinge smukt; Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Liber II, Cap. XXII.

25 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.

26 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 Guilielmus' beskrivelser i Markus Jans, 'Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts', i *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), s. 101-20 (især s. 104-106).

27 Guillaume Dufay, *Opera omnia*, ed. H. Besseler (Corpus Mensurabilis Musicae 1), vol. II, Rome 1960, s. 44.

28 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, bd. I, s. 285-286.

melodien i regelmæssige brevis-noder af tenor, som modstemmerne klæder i klang på en måde, som er let at forestille sig som afspejling af en almen improvisationspraksis. Den ganske formelagtige harmonisering af melodien præger alle sekvensens sektioner.²⁹

Improvisation for to eller flere stemmer i *cantus fractus* over en i forvejen eksisterende melodi – ofte med modstemmer der er meget mere figurerede end i det viste eksempel – var typisk funktionsmusik til brug i liturgien. Idealerne for en sådan praksis var nærmere den samtidige *res facta* end den enkle node-mod-node improvisation, og det forventedes at flere af kompositionslærens regler blev overholdt.³⁰ Denne type improviseret sang levede videre som *sortisatio* indtil ind i det 17. århundrede.³¹ Vi finder mængder af denne type musik i kilder, der er kopieret til brug for sangere uden en uddannelse 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 som i *Eksempel 2* er mensuralt noteret, i ensartede nodeværdier.³² Typiske eksempler finder vi i Chorbücher 34 og 35 i Universitäts- und Landesbibliothek i Jena³³ 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.³⁴ Kun sangernes ambitionsniveau og den kompositionstekniske kunnen hos de, der nedskrev musik på grundlag af sådanne erfaringer, skiller denne slags musik fra det, der kunne være resultatet af de virtuose sangeres kunst.

I det verdslige repertoire er det vanskeligere at finde eksempler på musik, der tydeligt lægger sig op ad improvisatoriske traditioner. Muligvis skyldes det, at de koncentrerede udsættelser af digte i *formes fixes* eller strofiske digte som regel blev udarbejdet ret så udførligt, inden de blev sat i cirkulation på skrift, og der var som nævnt næppe det samme pres for at fremskaffe funktionsbetinget musik beregnet for mindre kompetente sangere. Rundt omkring i chansonniers og samlehåndskrifter finder man dog nogle få sange, som kan siges at afspejle en 'dagligdagens' musik, som den udfoldede sig på markeder, ved processioner eller i det populære teater. De enkle sange med religiøs eller verdslig tekst kan udmærket repræsentere nedskrevne improvisationer. For det meste er de formelagtige klangsætninger af melodier, som synges i tenor eller i superius.³⁵ De kan dog

29 Udgivet i sin helhed i Christoffersen, *French Music*, bd. III, s. 260-263.

30 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* 12 (1983), s. 166-183; se også *id.*, "De modo componendi". *Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, s. 103.

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

32 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.

33 *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.

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

35 I det omtalte håndskrift (København, Ny Kgl. Samling 1848 2°), som samler et repertoire fra flere generationer, sådan som det var kendt i en stor fransk provinsby, finder man f.eks. de trestemmige sange *Sancta Maria, ora pro nobis* og *Miserere mei* (Christoffersen, *French Music*, bd. III, s. 280-282), *Ouvrés vostre huis, ouvrés* (s. 54) og *Vielle mule du temps passé* (s. 86).

Eksempel 3, Josquin Desprez, *Missa Hercules dux ferrarie*, Kyrie (t. 1-11), *Missarum Josquin. Liber secundus*, Venezia (O. Petrucci) 1505, nr. 2.

også udvise en virtuos sanglig udfoldelse med figurerede modstemmer omkring en populære melodi, som det bl.a. ses hos hofkomponisten Loyset Compère.³⁶

Improvisationens indflydelse på komponeret musik

Improvisation er forskellig fra komposition, men mange traditioner og vaner, faste vendinger og velprøvede procedurer, kan man forudsætte blev ført over i udarbejdelsen af musik på skrift, eller rettere i den udarbejdelse af den musikalske konstruktion i hukommelsen, som ligger forud for den detaljerede nedskrivning. Ikke mindst den improviserede flerstemmigheds æstetiske præferencer må komponisten ofte have haft i ørene, og han har kunnet referere til dens klang – eller han har i sin musik bevidst kunnet lægge afstand til den – i kraft af de teknikker, der alene stod til rådighed i komponeret musik.

Et oplagt eksempel på bevidst udnyttelse af elementer fra flerstemmig improvisation finder vi i Kyrie i *Missa Hercules dux ferrarie* af Josquin Desprez (*Eksempel 3*). Messens *soggetto* fremføres i Superius og Tenor i regelmæssige brevis-noder på ganske samme måde som som i *cantus super librum*, og Josquin udnytter *soggetto*'ets indbyggede gentagelse (afledt af solmisationsstavelserne i "Hercules dux" = *re, ut, re, ut*) til at komponere et nøje beregnet og instrumenteret crescendo. Til de første to toner i superius synger Altus i sit dybeste leje en modstemme i *contrapunctus diminutus*, som synes direkte henhævet fra improvisatorisk praksis. I en elegant, rytmisk spændt bue bevæger den sig gennem de vigtigste konsonanser fra oktav til sekst, og hvor Superius skifter tone, skifter synkopen fra sekst- til kvintsamklang – lige efter bogen (T. 1-2). Bassus gentager modstemmen

³⁶ F.eks. *Le grant désir d'aymer m'y tient a 3* i Loyset Compère, *Opera omnia*, ed. Ludwig Finscher (Corpus mensuralis musicae 15), vol. V, American Institute of Musicology 1972, s. 32.

tone for tone i sit mere klangfulde leje (T. 3-4); processen gentages i forkortet form og på tværs af Superius' toneskifte, inden begge modstemmer kaster sig ud i en stigende, komplementærritmisk imitation. Ved Tenors indtræden med *sogetto*'et en oktav dybere flettes de nu tre modstemmer sammen i en harmoniudfyldende leg med et springende motiv (*sortisanto*), der igen gentages nodetro til Tenors gentagelse af sekundskridtet (T. 8-9 = T. 10-11). Ved at behandle *sogetto*'et afledt af hertugens navn som regelret *cantus super librum* får Josquin gjort opmærksom på rækken af solmisations-stavelser, får tydeliggjort konstruktionen, og får samtidig skabt et raffineret klangligt og rytmisk crescendo.³⁷

Josquins messe er et skoleeksempel på komponeret musik, *res facta*, gennemtænkt og varieret med stor kunstfærdighed. Men han udnytter i høj grad den improviserede flerstemmigheds teknikker og traditioner, og gennem en potenseret forenkling og stilisering af dem kan han lede lytterens opmærksomhed hen på det, som han – der nøje har organiseret musikken i skrift – finder vigtigt at man hører. I mange af sine berømte værker kan han med disse midler kombinere en kompleks underliggende struktur med en overflade, der er klar, iørefaldende og tryk at følge for tilhøreren. Heri kan en del af hemmeligheden bag Josquins succes ligge. Andre komponister, heriblandt f.eks. Alexander Agricola, holdt i sine store kompositioner i højere grad fast ved det improviserende virtuosensemblens glitrende, mangefacetterede klang uden at have behov for denne forenkling. Da den improviserede vokale ensemblemusik i løbet af det 16. århundrede ikke mere blev dyrket ved de toneangivende musikalske institutioner, tabte dens klangverden samtidig sin tiltrækningskraft, og denne stil blev regnet for sær og passé.³⁸

Inden for den verdslige franske chanson skete der en lignende forenkling af det musikalske udtryk i en del af repertoiret. Det kommer tydeligst frem i de såkaldte arrangementer af populære melodier, der var højeste mode omkring år 1500, og som er en væsentlig baggrund for den senere så dominerende parisiske chanson i Pierre Attaingnants udgivelser (fra 1528).³⁹ Udbredelsen af den populære sangs melodiske og rytmiske formulering til hele den musikalske tekstur gennem enkle imitationsmønstre, der hurtigt føres til kadence, eller ved homorytmiske udsættelser med *cantus prius factus* i Tenor eller Superius kan tænkes at være en stilisering af professionelle sangeres improviserede udførelse af dette repertoire.

Sangernes hemmeligheder og fagmæssige færdigheder i at frembringe klangligt forførende flerstemmighed blot på grundlag af et melodiforlæg var af stor erhvervsmæssig betydning for dem. Med de nedskrevne kompositioner og især med deres mangfoldiggørelse gennem trykte noder blev en stor del af disse hemmeligheder stillet til rådighed for sangere, som blot mestrede det at kunne synges efter noder, ikke at lave musik *alla*

37 I Cristle Collins Judds artikel 'Josquin des Prez: Salve regina (à 5)', i *Music before 1600*. Ed. Mark Everist (Models of musical analysis), Oxford 1992, s. 114-153, findes s. 133-138 en distributionsanalyse (Example 6.21) af dette Kyrie. Denne analyses segmentering af forløbet i ensdannede moduler får de tilgrundliggende improvisatoriske mønstre, som Josquins fantasi har arbejdet med, til at stå meget klart frem, selv om det næppe var analysens hensigt. En variant af denne teknik finder man i starten af messens *Sanctus* (se *Werken van Josquin des Prés. Missen I*, ed. A. Smijers, Amsterdam 1926-1931, s. 30).

38 Jeg har i artiklen 'Alexander Agricola's vocal style – »bizarre« and »surly«, or the flower of the singer's art?' i *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, ed. Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter Verlag 2007 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusikforschung* 7), s. 59-79, forsøgt at skitsere forholdet mellem Agricolas og Josquins vokalstil.

39 Howard Mayer Brown, 'The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530', i *Chanson and Madrigal 1480-1530. Studies in comparison and contrast*, ed. J. Haar, Cam. Mass. 1963, s. 1-36, og Christoffersen, *French Music*, bd. I, s. 167-254.

mente. Dog, hemmelighedskræmmeriet fortsatte i komponisternes forkærlighed for størst mulig dunkelhed i formuleringen af kanonforskrifter. Nu skulle sangerne ikke blot rekonstruere en stemme helt nøjagtigt ud fra et forlæg, de skulle først løse gåder, der krævede omfattende viden og et intuitivt sæt af allusioner til klassiske tekster, citater og ord-sprog. På denne måde kunne man stadig holde de blot nodelæsende fra at trænge sig ind på musikkens mere subtile hemmeligheder. Det blev forlæggere selvfølgelig nødt til at råde bod på at hensyn til et købedygtigt, men måske ikke helt så lærd publikum ved at vedføje en frelsende *resolutio* til en kanonforskrift.

Komponister har ofte også gjort sig anstrengelser for at adskille komponeret musik fra improviseret. Det i en sådan grad at *res facta* i ekstreme tilfælde lægger større vægt på at skulle læses end på at høres, hvor symmetri og orden bedst kommer til udtryk i det noterede skriftbillede, eller hvor notationen står som den ultimative performance af stykket som i en del af det såkaldte *ars subtilior* repertoire fra tiden omkring 1400.⁴⁰ I det hele taget er enhver kanon, der kræver at sangeren ikke visuelt har en entydigt noteret stemme for øje, men skal forestille sig f.eks. tenoren mensuralt eller proportionalt transformeret, transponeret, inverteret eller i krebsgang, det fjernest mulige fra improviseret flerstem-mighed over et visuelt entydigt forlæg. Hvor i kunstfærdig kanonteknik tenoren ofte delvist skal frembringes *alla mente* ud fra en regel (*Canon*), er det i *cantus super librum* de stemmer, der danner et frit, klangligt netværk omkring tenoren, der skal frembringes *alla mente* efter *contrapuntus*-lærens regler. Hver musikalsk kunst har sine afgrænsninger og sine hemmeligheder.

40 Se f.eks. Donald Greig, 'Ars Subtilior repertory as performance palimpsest', *Early Music* 31 (2003) s. 196-209.