

PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN

Hvad enhver kordreng skal kunne

Betragtning af motetten *Ut Phebi radiis* af Josquin Desprez

Med udgangspunkt i den overdådige klang i Josquins *Missa L'homme armé sexti toni* tog jeg i forrige årgang af *Musik & Forskning* hul på en diskussion af klangbehandling og vokal instrumentation i 1400-1500-tallets vokalmusik.¹ Jeg fremsatte der den hypotese at der ikke alene fandtes klanglige normer, der udviklede og ændrede sig gennem generationer, men også at komponisterne bevidst arbejdede med musikkens klanglige fremtræden. Til en begyndelse blev forudsætningerne herfor opstillet i en række ret skematisk udarbejdede punkter, som ikke skal uddybes yderligere i denne sammenhæng: 1) at contrapunctuslæren og de dertil knyttede kundskaber ligger til grund for musikkens klingende fremtræden såvel i de situationer hvor den improviseres (*cantus super librum*) som hvor det sker på grundlag af en i detaljer udarbejdet komposition fastholdt i skrift (*res facta*), 2) at udviklingen af klangbevidsthed hænger sammen med en specialisering af de professionelle sangere i bestemte stemmetyper og hertil svarende ensembletyper, 3) at man sideløbende hermed udviklede en 'stil- og genrebevidsthed' som gav sig udtryk i relativt veldefinerede satstyper, og 4) at *res facta* repræsenterer en fastfrosset klanglig realisering af musikken.²

Den vokale overdådighed i seks- til tolvstemmige satser gør det forholdsvis let at identificere klanglige elementers rolle i musikken. Noget andet er at afgrænse de klanglige virkemidler i den 'normale' musik. Hermed tænker jeg ikke på den klanglige realisering af melodi og contrapunctusstrukturer mv., men på en bevidst udarbejdelse af det klanglige ved siden af musikkens mange andre konstituerende elementer. Det er vanskeligt, fordi meget af 1400-tallets musik rummer en rigdom af betydninger som kan være knyttet til forskellige elementer i musikken, hvor elementerne kan skifte betydning, og hvor betydningerne forefindes i en indbyrdes balance, som påvirkes af de rammer hvori musikken indgår (opførelsessituationen), og af forventninger og forudsætninger hos de der modtager musikken.³ Helt elementært kan disse elementer f.eks. være tekstens mening i relation til musikkens funktion i liturgi, ceremonier eller hoffliv, inkorporering af velkendte symboler (religiøse eller høviske), brug af i forvejen eksisterende musik som forlæg eller *cantus firmus* – alt sammen i relation til musikerens/komponistens vanlige udtryksmåde og/eller lokale eller genre-mæssige traditioner.

1 Peter Woetmann CHRISTOFFERSEN: 'Josquin og stemmernes klang. Et forslag om analyse af vokal instrumentation', *Musik & Forskning* 27 (2002) s. 7-24.

2 Se nærmere *ibid.* s. 16-22.

3 En diskussion af det sidste emne finder man bl.a. i Rob C. WEGMAN: '»Musical understanding« in the 15th century', *Early Music* 30 (2002) s. 47-66.

For at diskussionen af musikkens klanglige aspekter ikke skal blive for uoverskuelig, har jeg fundet det nyttigt at starte en række undersøgelser af musik der er begrænset i sit betydningspektrum. Det kan dreje sig om begrænsninger som bevidst kan være pålagt musikken af komponistens arbejdsgiver, eller som kan være en naturlig følge af musikkens miljø og tradition – eller som komponisten har pålagt sig selv.⁴ Et givende område at undersøge kan meget vel vise sig at være den meget enkle, 'dagligdags' kirke-musik, der ofte karakteriseres som retrospektiv eller provinsiel, og som for en stor dels vedkommende består af hymner og bønner, især musik til forbøn for afdødes sjæle.⁵

I det følgende har jeg valgt at se nærmere på den firstemmige motet *Ut Phebi radiis* af Josquin Desprez (ca. 1455-1521). Den udviser begrænsninger som Josquin sandsynligvis har pålagt sig selv, idet den kombinerer en brug af klingende symboler med en næsten spartansk enkelhed og direkte kobling til kunnen og kundskaber, som enhver kordreng besad. På den anden side udbalanceres dens 'cool' konstruktion og improvisatoriske lethed med inderlig bøn til Maria og ekstatiske henvendelse til Jesus i bevidste kontraster. Motettens konstruktion af tekst og kanon, dens tekst og omgivelser og dens musikalske udtryk tages efter tur under behandling med henblik på at spore komponistens overvejelser og de klanglige forestillinger, som han kan have lagt til grund for den.

Heksametre og heksakorder

Da Josquin havde udtænkt teksten til *Ut Phebi radiis*, må også musikken have stået klar i hans hoved. I hvert fald som klang og forløb, sandsynligvis manglede blot en række detaljer som skulle udarbejdes nøjere under nedskrivningen i stemmer – teksten er gengivet i artiklens næste afsnit i original og i oversættelse, og musikken findes i transskription til sidst i artiklen.⁶

Som i andre motetter falder teksten i to dele, der henvender sig til Maria og Jesus. Brugen af klassiske heksametre og henvisninger til antikke og bibelske emner antyder forfatterens ambitioner med hensyn til latinsk dannelse. Det der gør teksten til noget

4 En undersøgelse af musik der hører til i den førstnævnte kategori, finder man i Peter Woetmann CHRISTOFFERSEN: 'Kirkemusik i stramme tøjler. Om altermatim-messer til Santa Barbara i Mantova', *Dansk Årbog for Musikforskning* 30 (2002) s. 9-50.

5 Nærværende studie tager sit udgangspunkt i en fremlæggelse af forskningsplaner på Musikvidenskabeligt Institut i maj 2003, hvor jeg – udover Josquins motet – talte om forbønsmusik i håndskriftet Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 162. Jeg agter at fremlægge studier af denne kilde senere. En foreløbig diskussion af beslægtede emner finder man i 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. 288ff og 321ff.

6 Teksten er der gengivet med kursiverede solmisationsstavelser – for et skema over tonesystemet og heksakorder, se figur 1 s. 108. I transskriptionen af motetten (s. 113ff) er brugen af heksakorder markeret med bogstaver: Bogstaver i fed markerer at det pågældende heksakord fremtvinges af tekstens solmisationsstavelser, mens 'normale' bogstaver angiver hvor man passende kan mutere til et andet heksakord for at følge den melodiske udvikling; disse angivelser tager hverken momentane halvtonesudsving over eller under det gældende heksakord i betragtning (her synges enten *fa* eller *mi*) eller momentane hævelser af tonetrin (*mi ficta*). En transskription mere egnet som opførelsesmateriale kan frit hentes fra Musikvidenskabeligt Instituts hjemmeside: www.hum.ku.dk/musik/publikationer.

særligt er imidlertid at den inkorporerer stavelser og ord der repræsenterer klingende toner, især for dem der havde indlæring af musik tæt inde på livet. De seks første linier af hver del starter nemlig med solmisationsstavelser der med større eller mindre held bygges ind i sætningerne. Første linie citerer kun stavelsen *ut*, anden linie lægger *re* til, og således fortsættes indtil stavelserne benævner hele det stigende sekstoners skalasegment, der udgør et heksakord. I tekstens anden del startes der ovenfra med stavelsen *la*, og i dens sjette linie fremsiges på samme måde det fulde, faldende heksakord. Teksten er således en konstruktion med tallet seks som grundelement (2 x 6 linier à 6 verselødder – heksametre, der med ord bygger formationer à 6 toner – heksakorder). Hver del slutter med en syvende linie, en *punch line*, med konklusionen på den forudgående meningsophobning. I første del er det Jomfru Maria der overstråler alle sammenligninger, og i anden del kulminerer lovprisningerne i en bøn til Jesus om at komme de syngende (og hørende) i hu.

Denne opbygning afspejles nøjagtigt i musikken. Heksametrene synges af de to højeste stemmer (Superius og Altus) på en sådan måde, at hver gang teksten udtaler solmisationsstavelser, synger de toner som kan benævnes med disse stavelser i et af de tre heksakorder (*hexachordum naturale, durum* og *molle*), der tilsammen bruges til at skabe orden i datidens tonesystem. I hver del sker det for de første seks liniers vedkommende henover en kvartkanon mellem Tenor og Bassus, der kun synger solmisationsstavelser. Det inkrementerende ostinat, der er indbygget i tekstens heksakordopbygning, bliver rendyrket i understemmernes kanon. Først synges kun et *ut* i hver sit heksakord. Derefter holdes der pause i otte *breves* i hver stemme. Næste indsats øges til to toner, *ut-re*, og sådan fortsættes, indtil det fulde heksakord klinger i sjette linie; i anden del foregår det på samme måde, blot bygges heksakordet oppefra og ned. Pauserne mellem indsatserne er hver gang af otte *breves*' varighed. På denne måde kommer understemmernes kanon til at stå som en række klang søjler der bliver stadigt bredere, ovenpå hvilke de mere bevægelige overstemmer spindes ud som sungne tråde. Så snart *comes*-stemmen når målet for kanonens inkrementerende ostinat,⁷ bliver den liggende; i første omgang lægger Tenor sig på *d'*, og til slut bliver Bassus på *c*. Samtidig skifter musikken karakter: I første del skiftes til en homorytmisk, fleksibel deklamation af slutningen af sjette samt den syvende tekstlinie, hvori Bassus deltager, et skift til datidens 'forbøns-type'. Samme karakter bliver markeret i slutningen af anden del, men her går den hurtigt over i en triumferende fanfare, hvor imitationer mellem Superius, Altus og Tenor omspinder *c*-treklange. For at tydeliggøre afgrænsningerne mellem de seks liniers heksakordopbygning og -kanon og syvende linies konklusion er udsættelsen af sjette tekstlinies begyndelse i begge dele formet som en trestemmig kanon i *brevis*-noder over de nu fuldstændige heksakorder – Altus deltager heri, mens Superius pauserer.

Den eneste kilde til *Ut Phebi radiis* fra Josquins levetid er Ottaviano Petruccis *Motetti libro quarto*, der blev trykt i fire stemmebøger i Venezia i 1505. Som Jaap van Benthem har påvist, har Josquins egen nedskrift af motetten i korbogsformat sandsynligvis kun

7 Jeg bruger de traditionelle betegnelser fra fuga-beskrivelser, *dux* og *comes*, om første og anden stemmes indtræden i kanonen, eftersom Petruccis notation har fordelt funktionerne på to forskellige stemmer.

været noteret med tre stemmer,⁸ idet den oprindelige tenorstemme har været ledsaget af kanonforskrifter i tegn og tekst, som har angivet kanoninterval og -afstand og hvor og hvor længe *comes*-stemmen skulle blive liggende på den sidste tone.⁹ Denne fremgangsmåde var naturligvis ikke farbar i trykte stemmebøger. Kunderne havde krav på en brugsklar node uden at skulle forstå en måske kryptisk kanon, og det lille format gjorde det upraktisk at såvel tenor- som basstemmen skulle synges efter samme bog. Derfor sørgede Petruccis musikalske editor for at udarbejde *resolutio*'er til kanons eller – som her – i stilhed at opløse kanonen i to trykte stemmer.¹⁰ Slutningen i Bassus må være en udgivermæssig tilføjelse, der har til hensigt at få musikken til at se mere 'normal' ud. Denne slutnings lange toner på *c* (bestående af en punkteret *longa*, en punkteret *maxima* og endnu en *maxima*-værdi) virker forvirrede i notation og mangler to *breves* i at kunne nå hen til sluttonen, en *longa* på *f*.¹¹ Derimod virker Tenors lange sluttoner i motettens første del logisk strukturerede med tanke på kanondelens opbygning omkring tallet seks (de består af en *longa*, en *maxima* og en punkteret *maxima*, eller 2+4+6 = 12 *brevis*-værdier). Forudsætter man derfor at *comes*-stemmen i anden del skal forløbe ganske tilsvarende første del, kommer slutningen til at blive trestemmig, idet Bassus så bliver fem *breves* kortere end de øvrige stemmer. Det bevirker at *c*'erne klinger mens de er nødvendige for at legitimere kvartsamklange mellem de tre andre stemmer,¹² men lader scenen være fri for *fauxbourdon*-slutningen.¹³

Teksten, Jasons skind og Gideons skind – og Maria

I

Ut Phebi radiis soror obvia sidera luna,
 Ut reges Salomon sapientis nomine cunctos,
 Ut remi ponthum querentum velleris aurum,
 Ut remi faber instar habens super aera pennas,
 Ut remi fas solvaces traducere merces,
 Ut remi fas sola Petri currere prora,
 Sic super omne quod est regnas, O Virgo Maria.

- 8 Jfr. Jaap van BENTHEM: 'A Waif, a Wedding and a Worshipped Child. Josquin's *Ut phebi radiis* and the Order of the Golden Fleece', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 37 (1987) s. 64-81 (s. 69-70).
- 9 Denne (oprindelige) tenorstemme kan sammensættes af Bassus i første del og Tenor i anden del. Man finder en rest af den oprindelige notation i Tenor takt 134, hvor editoren har glemt at slette et nu overflødig *signum congruentiae* i trykforlægget (t. 134, Petruccis tenorbog f. 37v) – den oprindelige hensigt med tegnet kan have været at angive for *comes*-sangeren hvor han skal blive liggende på sin tone.
- 10 Jfr. Bonnie J. BLACKBURN: 'Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his Musical Garden', *Musica disciplina* 49 (1995 (1998)) s. 15-45 (s. 33f).
- 11 Jfr. udgaven i A. SMIJERS (ed.): *Werken van Josquin des Prés. Motetten I*. Amsterdam 1925, nr. 22, se også Benthem: 'A Waif' s. 70.
- 12 Se t. 141 og 143.
- 13 Samtidig undgås en dissonerende indførelse af slutkadencen i Superius ved *f*' på 1. slag i t. 149. Den her fremlagte rekonstruktion adskiller sig i detaljer fra Benthems løsning ('A Waif' s. 70).

II

*Latius in numerum canit id quoque celica turba,
Lasso lege ferens eterna munera mundo:
La sol fa ta mina clara prelustris in umbra,
La sol fa mi ta na de matre recentior ortus,
La sol fa mi re ta quidem na non violata,
La sol fa mi re ut rore ta na Gedeon quo,
Rex, O Christe Jesu, nostri Deus alte memento.*

I

Ligesom månen, Apollons søster, med sine stråler [behersker] stjernerne på sin vej,
som Salomon [hersker] over kongerne i den vises navn,
som årerne tilhørende de der søger Det Gyldne Skind, [behersker] havet,
som håndværkeren, med vinger som årer, [behersker] luften,
som [det er] årens opgave at transportere salgbare varer,
som [det er] Peters åres opgave at styre det ene skib,
således hersker du, O Jomfru Maria, over alt hvad der findes.

II

Alle steder synger den himmelske skare også dette i versfødder,
idet den bringer gaver til en udmattet verden ifølge evig lov:
La sol fa ta – diamanten der stråler i mørket,
La sol fa mi ta na – nyligt født af moderen,
La sol fa mi re ta na – i sandhed ubesmittet,
La sol fa mi re ta na – som Gideon[s skind] af duggen,
Konge, O Christe, Jesus, høje Gud, kom os i hu.

I første del drager Josquin stor nytte af heksakordets første solmisationsstavelse *ut*, der kan starte en række sammenligninger, "lige som ...", hvori de givne stavelser med lidt fantasi kan finde plads. I tekstens anden del kommer stavelserækken baglæns – starter med *la* – og det er ikke så ligetil at have med at gøre.¹⁴ Efter de to første linier kan solmisationsstavelserne ikke mere integreres i tekstens mening, men må – sammen med to udfyldende stavelser ("*ta na*") der er gode at synge – stå som ordmusik der indleder hver lovprisning.¹⁵ Selv uden et direkte meningsindhold i dele af linierne er teksten rig

- 14 Virginia Woods CALLAHAN har forsøgt at løse dette problem på en meget subtil måde ved at læse solmisationsstavelser og ord bagfra i linierne 10-13, således bliver i linie 10 "*La sol fa ta mina*" til "*amimata flos*", jfr. hendes oversættelse i '»Ut Phoebi radiis«: The Riddle of the Text Resolved' i Edward E. LOWINSKY & Bonnie J. BLACKBURN (eds.): *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference ... New York City, 21-25 June 1971*. London 1976, s. 560-63. Som påvist af Jaap van Benthem ('A Waif' s. 68) får hendes løsning ikke alt til at falde på plads, så man er mest på sikker grund, hvis man holder sig til hvad der står, i samklang med musikken.
- 15 Solmisationsstavelserne er i digtet og oversættelsen herover fremhævet med kursiv, de udfyldende stavelser med fed. At den himmelske skare i linie 8 med et særpræget udtryk synger i versfødder/mængder "*canit in numerum*", kan hentyde til det der faktisk sker i det følgende, nemlig at heksametrenes 'mængde' bliver vigtigere end deres mening.

på antikke og bibelske allusioner og fremkalder en stigende intensitet i lovprisen af Maria og Jesus.

I første del indgår stærke antikke billeder i sammenligningerne: Her er måneguden Luna, Apollons søster (*Phebus/Phoebus* (den strålende) er Apollons vigtigste tilnavn), Jason og argonauterne fra den vidt udbredte myte søger Det Gyldne Skind, og håndværkeren Daidalos der byggede labyrinten i Knossos og sammen med sin søn Ikaros lavede sig vinger for at flyve ud af labyrinten. Salomon tilhører det Gamle Testamente, mens det ene skib, som Peters åre styrer, er den kristne kirke der skal passe på sjælene (last/varer). Anden del beskriver Jesu fødsel med en henvisning til Dommerbogen, hvor Gideon beder om et tegn og lægger et fåreskind på jorden – efter den første nat er skindet blevet vådt af duggen, mens jorden uden om og under er tør, morgenen efter er jorden våd, mens skindet er uberørt.¹⁶ Man fortolkede denne historie som et varsel om Marias ubesmittede undfangelse.

At både Jasons søgen efter det gyldne skind og Gideons skind nævnes har fået William Prizer til at forbinde motettens opståen med ceremonierne ved møder i Det Gyldne Skinds orden.¹⁷ Denne ridderorden blev grundlagt af Philippe le Bon i 1430 og havde som medlemmer repræsentanter for den burgundiske adel med hertugen selv i spidsen; senere – i 1500-tallet med kejseren som overhoved – blev Europas kronede hoveder stærkt repræsenteret blandt medlemmerne. Jasons gyldne skind var i starten ordenens vigtigste symbol, men senere blev fem andre skind lige så vigtige. Med en intens dyrkelse af Jomfru Maria kom Gideons skind i forgrunden, og fra 1458 benyttede ordenen et særligt Maria-officium skrevet over Gideons skind. Prizer foreslår at Josquin har bygget sin tekst på dette officiums tekster, og at motetten er skrevet til et af ordenens møder i årene 1461 til 1501, med det i Bruxelles i 1501 som det mest sandsynlige.

Med denne hypotese som udgangspunkt og i kraft af motettens logiske og symmetriske opbygning ligger Josquins værk åbent for numerologiske fortolkninger.¹⁸ Ifølge Jaap van Benthems vidtdrevne analyse finder man gemt i helhedens proportioner ikke blot det gyldne skind på fransk og latin (*Toison d'or* og *velleris aureum*), Josquins eget navn som forfatter samt symboler for Maria og Jesus, men også en præcisering af motettens anledning, nemlig at den blev bestilt af den burgundiske adelsmand Philippe de Croy til et aflyst møde i Bruxelles i 1479 eller 1480.¹⁹ Som sagt bygger det hele på

16 Dommerbogen 6:36-40.

17 William F. PRIZER: 'Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece', *Early Music History* 5 (1985) s. 113-53 (s. 129-33).

18 Proportioner mellem ords numeriske værdier udregnet efter datidens alfabeter og optællinger og beregninger af musikkens elementer.

19 Jfr. Benthem: 'A Waif'. Senere har Benthem nærmere bestemt lejligheden til det møde der fandt sted i Bois-le-Duc i 1481, jfr. Barbara HAGGH: 'The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music', *Journal of the Royal Musical Association* 120 (1995) s. 1-43 (s. 2 note 6). Benthems optællinger giver tankevækkende resultater, men de er meget følsomme overfor de usikkerheder der ligger i transskription og rekonstruktion af en musikalsk tekst. Jeg kan ikke i alle tilfælde genfinde hans resultater, men sjovt nok styrker min brug af den logiske rytmisering af sluttonen i Bassus netop Benthems opgørelse (øverst s. 72), idet man herved undgår en tvivlsom gentagelse af solmisationsstavelser i Superius og Altus ved at øge antallet i understemmerne med tre, så man (ud fra dette kriterium alene) kan nå det samme smukke tal.

en hypotese, og da Barbara Haggh senere fandt teksten til ordenens Maria-officium, viste det sig at motettens tekst ikke udviste noget påfaldende slægtskab hermed.²⁰ Der er i de sparsomme oplysninger om Josquins liv og karriere heller ikke noget der kan knytte ham til et medlem af ordenen.²¹ Endelig må man huske på udgangspunktet, nemlig de på forhånd givne stavelser i heksakordet. I første del giver de i linierne 3-6 meningen "som åren ...", og det er begrænset hvor mange billeder, der inkluderer årer, det har været muligt at finde på. Jason og argonauterne er nok et af de mest oplagte. I anden del fører vejen fra Maria til Jesus over den ubesmittede undfangelse efter middelalderens tankegang næsten automatisk forbi Gideon og hans skind.

Tekstens mening er på denne måde til en vis grad fremtvunget af tekstens og musikens fælles brug af klingende stavelser, og behøver derfor ikke at henvise til den berømte ridderorden, men snarere til alment kendte forestillinger. Som også Willem Elders har påpeget, er de symboler der klinger, heksakordernes skalaer og stavelser, de vigtigste i motetten.²² Stigen var et vigtigt symbol. I Jakobs drøm i Første Mosebog forbandt en stige himlen og jorden, og Guds engle steg op og ned ad den.²³ I løbet af middelalderen blev stigen forvandlet til et symbol for Maria – hun blev *scala caelestis*, forbindelsen til himlen. Det stigende heksakords tonerække løfter bønner til den alt beherskende, alt tilgivende Maria, mens det faldende heksakord viser at Gud gennem hende steg ned til jorden.²⁴ *Ut Phebi radiis* skal hermed sandsynligvis placeres som musik til brug for privat andagt (teksten udelukker liturgisk brug) i den vidt udbredte dyrkelse af Maria, med den frihed som denne funktion giver komponisten.

Stigen, heksakorder og tonestavelser

Scala caelestis, himmelstigen op og ned, klinger usædvanligt tydeligt i *Ut Phebi radiis*. Tenor og Bassus består stort set ikke af andet end den, og deres 'nøgne' kanon skiller sig i rytmisk og melodisk formulering fra overstemmernes føring. Der er ingen tvivl om at symbolet skal kunne høres.

20 Gengivet i oversigtform i Haggh: 'The Archives' s. 17ff. Barbara Haggh foreslår i stedet (s. 21) at teksten kan være afledt af de tre bøger om skindene som Guillaume Fillastre skrev til ordenen (seks i alt var planlagt) – familien De Croy bestilte kopier af bindene om Jason og Gideon (bøgerne om Jacobs (to eksemplarer) og Gideons skind findes i Det Kongelige Bibliotek, København, som Mss. Thott 463-465 2°, jfr. N.C.L. ABRAHAMS: *Description des manuscrits français du moyen-âge de la Bibliothèque Royale de Copenhague*, København 1844, s. 80-85).

21 I iveren for at knytte kendte værker til ordenens musikudøvelse glemmer musikforskere som regel at de burgundiske hertugers ridderorden var et politisk instrument, oprettet for at inddæmme stormagten Frankrigs indflydelse og for at holde vakkende forbundsfæller på sin side. Den franske konge og andre fyrster oprettede tilsvarende, konkurrerende ridderordener, hvis brug af musik slet ikke er undersøgt. De af Josquins patroner, som vi kender, hører alle – hvis vi ser bort fra det pavelige kapel – til i eller hælder til den franske lejr: René d'Anjou i Aix-en-Provence, de franske konger, Sforza'erne i Milano og Rom og Ercole d'Este i Ferrara. Alene dette forhold burde mane til forsigtighed ved hypotetiske koblinger af værker til ordenen.

22 Jfr. Willem ELDERS: 'Symbolism in the Sacred Music of Josquin' i Richard SHERR (ed.): *The Josquin Companion*. Oxford 2000, s. 531-68 (s. 547-49).

23 Første Mosebog 28:12

24 Om de litterære udlægninger heraf, se Elders: 'Symbolism' s. 547.

Det er velkendt at Josquin meget gerne udnyttede de muligheder for symboldannelse og musikalske struktureringer der gemmer sig i heksakorder og i talende solmisationsstavelser. Her skal kun kort nævnes ofte beskrevne eksempler herpå: Den femstemmige motet *Illibata Dei virgo nutrix* rummer – udover komponistens navn som akrostikon (indbygget i tekstens liniebegyndelser) – som cantus firmus i stadig diminution et ostinat over tonerne *la-mi-la* der danner navnet "Ma-ri-a", som sangernes bøn retter sig til. Den blev trykt af Petrucci i 1508 i *Motetti a cinque libro primo*, men optræder også i et ældre håndskrift.²⁵ I Petruccis *Canti C* fra 1503 findes den firstemmige tekstløse sats *Vive le roy*, en regelret kanon for tre stemmer der skal kombineres med en tenorstemme, som efter kanonforskriften let lader sig udlede af titlen: "Vive" = *ut-mi-ut-re*, "le" = *re*, "roy" = *sol-mi*. Den udfundne tonerække synges tre gange i *brevis-værdier* ud fra *hexachordum naturale* og *durum*. På samme måde staver cantus firmus i *Missa Hercules dux Ferrariæ* hertugens navn (= *re-ut-re ut re-fa-mi-re*) for det meste i regelmæssige *brevis-værdier*, som synges i forskellige positioner og siden manipuleres kunstfærdigt. Disse værker 'taler' på en tydelig, plakatagtig måde ved hjælp af solmisationsstavelser. Det gør *Missa La sol fa re mi* måske også. Ifølge den kendte anekdote om messens tilblivelse kan titlens stavelser høres som enten "Laise faire moy" eller "Lassa far a mi" (Overlad det til mig). Men her gennemsyrrer det fremkomne motiv hele satsbilledet som et mere end 200 gange gentaget ostinat – både som cantus firmus i tenoren og i de øvrige stemmers polyfone spil – varieret rytmiseret og i alle tænkelige heksakordmæssige transformationer, hele tiden med opbydelsen af en utrolig fantasi. Disse to messer er udgivet af Petrucci i henholdsvis *Missarum Josquin Liber secundus* og *Misse Josquin* fra 1505 og 1502. I den første messebog fra 1502 finder man også *Missa L'homme armé super voces musicales*, hvor heksakordet – og stigen – spiller en mere skjult, subtil rolle. Den kendte "L'homme armé"-melodi flyttes gennem messen trin for trin op ad de seks toner i *hexachordum naturale* og ændrer sin modale karakter ved hver flytning, selv om sætterne forbliver forankrede på *d*. Her demonstreres ikke bare en indgående fortrolighed med heksakord- og modussystemets muligheder, men også en evne til at kombinere dem på en ny måde.

Jeg har ovenfor betonet at de omtalte kompositioner af Josquin alle findes trykt i Petruccis samlinger, selv om flere – især messer – også findes i ældre håndskrifter. Som det også vil fremgå af omtalen af andre komponisters produktion synes Petruccis editor at have haft en forkærlighed for musik med symboler dannet af musiklærens grundelementer. Den slags musik synes netop at have blomstret blandt komponisterne af Josquins generation i årtierne inden Petruccis første trykte nodesamling, *Odhecaton A* fra 1501, måske som en frigørelse fra på forhånd eksisterende melodier og som en afsøgning af abstrakte motivers muligheder i nye klang- og formkonstellationer.

James Haar har bemærket at udbredelsen af teknikken med at aflede musikalske figurer af heksakordets stavelser i slutningen af 1400-tallet havde Ockeghems prestige

25 Nærmere om dette og de følgende omtalte værker af Josquin i Helmuth OSTHOFF: *Josquin Desprez I-II*, Tutzing 1962-65, og Sherr: *The Josquin Companion* og deres henvisninger til ældre og nyere litteratur.

bag sig.²⁶ Han hentyder til den tekstløse firstemmige motet *Ut heremita solus*, som Petrucci udgav uden komponistangivelse i *Motetti C* i 1504, men som nævnes i Guillaume Crétins digt *Deploration sur la mort d'Ockeghem*, dog uden at Crétin eksplicit gør det klart at Ockeghem er ophavsmanden.²⁷ Dens tenor skal udledes af en meget dunkel kanonforskrift, hvor 'slægtninge' til tonerne i *hexachordum durum* ud fra tonen *G-sol-re-ut* skal inddrages.²⁸ Det ville næppe være muligt at løse dens gåde, hvis ikke Petruccis tryk havde vedføjet en *Resolutio* – og når først princippet er blevet forklaret, hører løsningen nærmest til kordrengenes første lærdom. Som Andrea Lindmayr-Brandl har været inde på, kan den anonyme sats der er stærkt præget af myldrende sekvenserende figurer, næppe være den samme som Crétin omtaler som Ockeghems motet; eventuelt kan tenoren – eller ideen til kanonen – være Ockeghems, mens den trykte sats mere sandsynligt stammer fra kredsen af Josquins jævnaldrende.²⁹

Det er meget tænkeligt at *scala caelestis* og Maria-dyrkelsen er baggrund for messer af Antoine Brumel (ca. 1460-ca. 1512, *Missa Ut re mi fa sol la*) og Johannes Ghiselin-Verbonnet (ca. 1460-ca. 1507, *Missa De les armes*), der begge fik deres messer trykt af Petrucci i 1503, og som begge bruger heksakordet som udgangspunkt for udspekulerede udviklinger i tenorstemmerne.³⁰ Imidlertid skal *Ut Phebi radiis* nok snarere sammenlignes med motetter af Loyset Compère (ca. 1445-1518) og Heinrich Isaac (ca. 1455-1517).

26 James HAAR: 'Some Remarks on the »Missa La sol fa re mi« i Lowinsky & Blackburn: *Josquin des Prez: Proceedings*, s. 564-88 (s. 575).

27 Udgivet i J. OCKEGHEM (ed. Richard Wexler with Dragan Plamenac): *Collected Works III: Motets and Chansons*. Philadelphia 1992, s. 18; se også indledningen s. XLVff.

28 Jfr. Andrea LINDMAYR: 'Ein Rätselftenor Ockeghems. Des Rätsels Lösung', *Acta Musicologica* 60 (1988) s. 31-42. Ser man på tonen *g* i *figur 1* (s. 108) er den selv *ut*, dens "socii" er derfor tonerne *sol-re*, som så skal synges efter den noterede tone; på samme måde kommer tonen *e'* til at hedde *la-mi* og har kun *mi* som 'slægtning'.

29 Jfr. Andrea LINDMAYR-BRANDL: 'Ockeghem's motets. Style as an Indicator of Authorship. The case of *Ut heremita solus* reconsidered' i Philippe VENDRIX (ed.): *Johannes Ockeghem. Actes du XLe Colloque international d'études humanistes. Tours, 3-8 février 1997* (Collection « Épitome musical » 1) Paris 1998, s. 499-520. Hun anfører Alexander Agricola som sin mest sandsynlige kandidat til komponistværdigheden (s. 515f). Skal man endelig gå ind i den slags spekulationer, er det måske lige så rimeligt at pege på en komponist der i andre sammenhænge har vist sig fascineret af heksakordets muligheder, Josquin først og fremmest, med f.eks. Brumel, Isaac eller Ghiselin-Verbonnet som alternative kandidater.

30 Brumels messe er trykt i *Misse Brumel*. Titlen antyder heksakordet, men Brumels disposition af messens forløb inkorporerer hele det traditionelle tonesystem med en vandring op gennem de forskellige heksakorder (*durum*, *naturale* og *molle*) som det består af (se også *figur 1*, s. 108): Kyrie bruger heksakordet på *G*, Gloria det på *c*, Credo på *f*, Sanctus på *g*, Agnus Dei I på *c'*, Agnus Dei II på *f'* og Agnus Dei III på *g'* – herved omfatter cantus firmus i tenoren tonesystemets fulde omfang fra *G* til *e'*. Tenor føres mest i lange nodeværdier op og ned (mest op) gennem heksakorderne; disse motiver optræder også lejlighedsvist i de øvrige stemmer. Nyudgave i Antoine BRUMEL (ed. Barton Hudson): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 5) vol. I, 1969, s. 41.

Messen med den kryptiske titel af Ghiselin-Verbonnet findes i *Misse Ghiselin*. Dens tenor bygger på *hexachordum durum*, der i Kyrie præsenteres i to segmenter i *brevi*-værdier: *g-a-h*, pause, *c'-d'-e'*, pause, og derefter ned igen. Heksakorderne kommer igen i Agnus Dei I (nu på *g*, *f* og *c'*), men ellers varieres og udbygges materialet i de øvrige dele, så det mere ligner en udforskning af den autentiske mixolydiske skala med motiver i lange nodeværdier der flyttes trinvis op og ned (i Gloria og Sanctus: firetoners skalaudsnit; i Credo: tertsbævælgelser; i Et iterum og Agnus Dei III (i superius): sekundskridt; i Agnus Dei II: kvartspring). Udgivet i Johannes GHISELIN-VERBONNET (Clytus Gottwald ed.): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 23) vol. II, 1964, s. 38.

Heksakordet bruges helt åbenlyst som symbol i Compères lille femstemmige motet *Virgo celesti*, der indleder Petruccis *Canti B* fra 1502.³¹ *Hexachordum molle* klinger som cantus firmus i Tenor Secundus i punkterede *breves*, som rytmisk forkortes i de to følgende gentagelser af tonestigen. Bevidstheden om heksakordets betydning afsløres af det finurlige valg af den anden cantus firmus i Tenor Primus. Det er en hymnemelodi som solmisationshymnen "Ut queant laxis" ofte synges til, men altså netop ikke den hymnemelodi, der i forbindelse med teksten "Ut queant laxis" gav heksakordets trin navne. For at gennemskue sammenhængen skal man kunne de gregorianske melodier på rygmarven, især da teksten her er en helt anden – naturligvis en bøn til Jomfru Maria "... se ned til dine tjenere, som uophørligt hengiver sig til dig, O Jomfru Maria".³²

Tenoren i Isaacs femstemmige Maria-motet i to dele *O decus ecclesie – Te laudant* ligner Josquins i *Ut Phebi radiis*, blot er den endnu strengere opbygget. Den præsenterer *hexachordum naturale* som et ostinat der både øges og formindskes og omfatter såvel toner som pauser: Først en *brevis ut* fulgt af en *brevis*-pause, så *ut-re* plus to pauser, *ut-re-mi* plus tre pauser osv. indtil hele heksakordet klinger efterfulgt af seks pauser. Herefter kommer det hele i retrograd, hvor heksakord og pauser svinder ind, indtil kun *ut* er tilbage som sluttone. Denne konstruktion bruges i begge motettens dele.³³

Josquins *Ut Phebi radiis* falder således ind i et mønster der ikke var ukendt for hans samtidige eller lidt ældre kolleger. Men hvor Compère og Isaac bygger himmelstigen ind i en relativ sædvanlig satsmodel, Compère i en ganske kort, indtrængende formulering tæt på 'forbøns-typen', og Isaacs er vidtfaavnende varieret omkring den strenge tenor, skaber Josquin en klang som ikke genfindes andre steder i periodens musik.

31 Udgivet i Loyset COMPÈRE (L. Finscher ed.): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 15) 1958-72, vol. III, s. 20 og Ottaviano PETRUCCI (Helen Hewitt ed.): *Canti B 1502* (Monuments of Renaissance Music II) Chicago 1967, s. 92. Motetten fylder det første hele opslag i *Canti B*; før den er Josquins korte udsættelse af "L'homme armé" sat ind for at fylde pladsen ud.

32 Se videre Ludwig FINSCHER: *Loyset Compère (c. 1450 –1518). Life and Works* (Musicological Studies and Documents 12) 1964, s. 124-27, og Petrucci: *Canti B*, s. 25-27. Compère er også ophavsmand til en trestemmig motet-chanson *Royne du ciel/Regina celi* i Petruccis *Odhecaton A* fra 1501. I dens contratenor citeres som ostinat det første segment af antifonen "Regina caeli" (*Antiphonale Romanum*, Tournai 1949, s. 691). Motivet (*c-d-c-d-e*) flyttes fire gange trinvist op med faste pauser mellem gentagelserne. På denne måde kommer det præcist til at udfylde *hexachordum naturale* og udgøre en *scala caelestis*. Gennem hele afsnittet med ostinat contratenor (til t. 39) holder tenoren sig inden for *hexachordum durum* (*g-e*); denne stabilitet går først i opløsning, da der indføres nyt melodistof i contratenor. Ingen af kilderne til satsen har mere end tekstincipit. Imidlertid findes i håndskriftet Paris, Bibliothèque Nationale, ms. f.fr. 1722, to anonyme rondeaux quatrains, som passer perfekt til musikken: "Royne du ciel, chief d'œuvre de nature" (f. 1v) og "Royne de ciel du layt virginal" (f. 2). Begge tekster med bønnen fra den jordiske synder til Himmeldronningen passer lige så perfekt ind i *scala caelestis*-genren. Satsen er udgivet med den sidstnævnte rondeau i H. HEWITT & I. POPE (eds.): *Harmonice Musices Odhecaton A* (The Medieval Academy of America Publ. No. 42) Cam. Mass. 1942, s. 395; uden tekst findes den i Compère: *Opera omnia*, vol. V, s. 7, og Johannes PRIORIS (T. Herman Keahey & Conrad Douglas eds.): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 90) vol. III, 1985, s. 124.

33 Første del er trykt i Petrucci *Motetti a cinque Libro primo* fra 1508; komplet findes den i håndskrifterne Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1494 (Apel-Codex, flere kopier af motetten, heraf flere fragmentariske) og Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz, mus ms. 40021 (uden tekst), udgivet i R. GERBER (ed.): *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel II* (Das Erbe deutscher Musik 33) Kassel 1960, s. 155.

Hvad enhver kordreng skal kunne

Oven på al denne kunstfærdighed virker *Ut Phebi radiis* enkel – som om Josquin bevidst har begrænset sig til heksakordernes muligheder med den stive kvartkanon i *brevis*-værdier, der efterhånden udvikler kæder af parallelle tertser, placeret nederst i satsen og overstemmer der fører kanonens initiativer videre. Forløbet er bundet til teksten linie for linie, idet kanonstemmernes indsatser markerer en ny tekstlinie med stadig flere stavelser.

Overstemmerne danner en stort set selv bærende *contrapunctus*-struktur, der selvfølgelig kan kombineres med kanonen, men som for det meste ikke har brug for dens toner for at fungere. Kun i takt 34 opstår der en kvart mellem overstemmerne (*c'/f'*), som skal legitimeres af kanonens samklang (*f/a*). Kvarten optræder i forbindelse med en raffineret ide: I stedet for at imitere bevægelsen *ut-re-mi-fa* i overstemmerne, bliver den sunget samtidigt i de to stemmer i hver sit heksakord (i kvartafstand) i forskellig rytmisering. Det fungerer som en 'simultan imitation' og er et led i Josquins strategi med stadig variation i overstemmernes præsentation af solmisationsstavelserne. Han opfylder hensynet til samtidens ideal om *varietas*, hvor det kan lade sig gøre inden for motettens forudbestemte struktur.

I motettens start illuderes en sædvanlig tre- eller firstemmig imitation af det givne melodistof med inddragelse af alle stemmer,³⁴ herefter – indtil sjette tekstlinie – udvikler overstemmerne selv motiverne af solmisationsstavelserne med brug af forskellige heksakorder. Det sker på stort set samme måde i begge motettens dele, dels i kanonisk imitation³⁵ og dels i enkel polyfoni der sine steder nærmer sig 'forbøns-typen'.³⁶

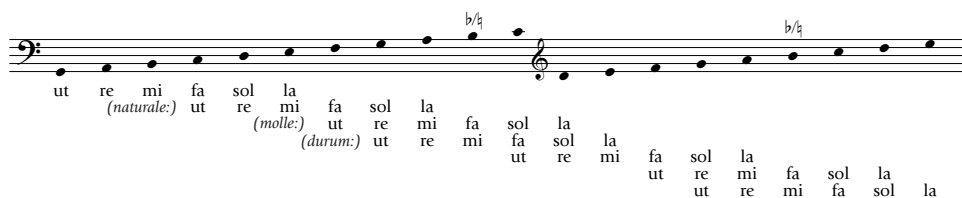
De to første linier bindes sammen uden kadence (t. 12-13), mens de følgende linier alle kadencerer til *f*, samtidig med at Bassus går fra *c* til *d* (t. 21, 32 og 44) – alle 'skuffende' kadencer fremtvunget af kanonstrukturen. I anden del giver den faldende *cantus firmus* anledning til et større antal kadencevendinger og en større variation af trin som berøres på denne måde (*d*, *a*, *e* og *c*).³⁷ De sidste tre linier i hver del adskilles ikke med kadenceantydninger. Til gengæld er de meget forskellige i satsform: Sjette tekstlinie starter som tidligere nævnt som trestemmige heksakordkanons (t. 55-62 og 127-35), hvor Superius pauserer. De står frem i motettens harmoniske og klanglige forløb ikke blot ved ændringen i instrumentation, men også i kraft af de samklange med tritonus, der opstår mellem Altus og Tenor, og som hverken kan eller skal modificeres

34 Faktisk er det kun tonen *ut* der imiteres, men Josquin lader Superius og Altus 'høre' kanonindsatsen som en kvartbevægelse, og de imiterer følgelig denne.

35 I 2. linie 'skjules' imitationen af kanonens sekundskridt ved at der ikke kadencerer inden indsatserne (t. 12-13) – første linie får lov at løbe ud i parallelle tertser (t. 10-12). I løbet af de to første linier er solmisationsstavelserne blevet forbundet med de tre elementære heksakorder på *c*, *f* og *g* (se videre transskriptionen, hvor heksakorderne er angivet med bogstaver). 3. linie starter som en tætføring i kvinten (t. 23-25), men det viser sig at den egentlig indsats i Altus først kommer i t. 26 i primen. Tætføringen af heksakordets fem første toner kommer i 5. linie (t. 48). Anden del følger et let ændret forløb med de to første linier i kvintimitation (t. 75-76 og 86) og 3. linie i primen (t. 96-97). Effekten med 'simultan imitation' gemmes til 5. linie i t. 121.

36 Takt 38-42 med teksten "instar habens super aera".

37 Takt 83 til *d*, frygisk kadence t. 94 til *a* og t. 105 til *e* (understemmer omfortolker til *a*-klang), og t. 117 til *c*.



Figur 1: Det elementære tonesystem med heksakorder (*hexachordum naturale, molle og durum*).

ved hjælp af *musica ficta* (t. 57, 60 og 131). Oplægget hertil (5. linie) er i første del en tætføring af et skalaudsnit i kvintafstand (t. 48-50), der giver den karakteristiske vekslen mellem kvint- og sekstklange, der forhindrer den forbudte parallelføring af perfekte intervaller (forskudte paralleller). Det er nøjagtig samme princip der ligger bag forholdet mellem Altus og Bassus i den efterfølgende trestemmige kanon i dobbelt så lange nodeværdier – i den faldende kanon i anden del bliver det omvendte overskygget af opløsninger af kvarter til tertser mellem Altus og Tenor (t. 128-32). I anden del er oplægget til den trestemmige kanon den sidste 'simultane imitation' (t. 121-23). Slutlinierne (7. linie) danner i hver del en kontrast til resten af forløbet, som jeg skal vende tilbage til.

I udformningen af overstemmerne viser Josquin en let hånd, som i formulering kan ligge tæt op ad tidens improvisationspraksis. Imitation af overskuelige motiver i kvint og prim hører til hvad Tinctoris forventede af dygtige sangere, der improviserede to eller tre stemmer over en given melodi,³⁸ passager i parallelle tertser og sekster og stereotype figurationer ligeså. De 'overledninger' der forbinder tekstlinierne, og som især Altus tager sig af, udviser mange standardfigurer, og passagen t. 44-47 er en mekanisk klangudfyldning af de stigende tertser i kanonstemmerne – helt uden *contrapunctus*-funktion.³⁹ Også de forskudte parallelføringer er typiske improvisationsgreb.

Understemmernes kanon behøver slet ikke at blive noteret, den kan beskrives i få ord, og når først sammenhængen mellem teksten og dens realisering er forklaret for sangerne, kan også meget af deres færden gennem heksakorderne i overstemmerne aftales mundtligt. En musik der svarer til disse de længste afsnit i motetten, kan således i princippet udføres alene på grundlag af aftaler med støtte i heksakordlæren suppleret med improviseret udfyldning.

Heksakordlæren hørte til blandt de basale kundskaber, når nye kordrenges skulle lære dels at kende det enorme kirkesangsrepertoire og dels at synge modstemmer til givne

38 Jfr. Bonnie J. BLACKBURN: 'On Compositional Process in the Fifteenth Century', *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987) s. 210-84 (s. 255f).

39 Svarer fuldstændig til tilsvarende steder i Agnus Dei III i *Missa L'homme armé sexti toni*, jfr. Christoffersen: 'Josquin' s. 12-13 (inkl. Eks. 2). Anskuet som en selvstændig sats minder overstemmerne i *Ut Phebis radiis* om den 'provinsielle' franske kirkemusik fra 1500-tallets første årtier, f.eks. et anonymt tostemmigt *Stabat mater* i håndskriftet København, Det Kongelige Bibliotek, Ny Kgl. Saml. 1848 2°, p. 27-33, der udviser nøjagtig de samme enkle elementer, blot i et meget mere vidtstrakt forløb, jfr. Christoffersen: *French Music*, vol. I, s. 283-85, og vol. III, s. 250.

melodier. For at kunne færdes i tonesystemet (se figur 1) måtte de opbygge et mentalt landkort, hvor de kunne lære hele tiden at forudse hvor det vigtige halvtonetrin ville befinde sig. Det kunne de opnå ved at flytte rundt mellem de forskellige positioner, som heksakordets invariable skalaudsnit kunne anbringes i (*mutatio*). Ved uendelig øvelse og livslang anvendelse opstod der faste spor i dette mentale landkort, som gav sangere selvtilid til at kaste sig ud i komplekse flerstemmige opførelser på grundlag af et melodiforlæg. Disse tilvante spor kunne komponister også forlade sig på i nedskreven musik, og endda ofte udfordre med passager, som sangerne ikke kunne forudse.⁴⁰

Noget kunne tyde på at det er præcis disse kundskaber, "hvad enhver kordreng skal kunne", som Josquin har pålagt sig som begrænsning i denne motet. Den er dog næppe skrevet som et læremateriale til unge sangere.⁴¹ Dens klanglige identitet synes tværtimod at være inspireret af en proces med mundtlig instruktion og læring ved at synge efter mesterens eksempel. Den vidtløftige Adrianus Petit Coclico (ca. 1500-62), der ikke i alle forhold kan betragtes som et sandhedsvidne, giver i sit *Compendium musices*, trykt i Nürnberg i 1555, en troværdig beskrivelse af et vellykket mester-lærlinge-forhold.⁴²

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 ham 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.⁴³

Hvad improvisation derimod ikke kan frembringe er den fine balancering af motettens elementer, dens elegance i *varietas* og de mange indforståede detaljer i legen med heksakorder og symboler. Her træder den professionelle komponist ind og styrer forløb og klang, så musikken i overensstemmelse med tidens mest udviklede æstetik kunne blive

40 En lettilgængelig indføring i heksakorder finder man f.eks. i Rob C. WEGMANs afsnit 'Musica ficta' i Tess KNIGHTON & David FALLOWS (eds.): *Companion to Medieval and Renaissance Music*. London 1992, s. 265-74.

41 I 1926 antog Otto Ursprung at den lille motet var et øvelsesstykke for et kantori, et synspunkt som Helmuth Osthoff kan tilslutte sig; citeret efter Osthoff: *Josquin Desprez*, bd. II, s. 80.

42 Vedrørende vurderingen af denne passage, se Patrick Maceys artikel 'Josquin Desprez' i Stanley SADIE (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London 2001, vol. 13, s. 228.

43 Adrianus Petit COCLICO: *Compendium musices*. Nürnberg 1555 (Faksimileudgave ved Manfred F. Bukofzer, Kassel 1954) f. Fii^v: "Item Præceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam præleget aut scripsit Musicam, brevi tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis & frivolis præceptionibus detinebat, sed simul canendo præcepta per exercitium & practicam paucis verbis docebat. Cum autem videret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere, & textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas & imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem, cum his specibus. Quos autem animadvertit acuti ingenij esse & animi lecti his tradidit paucis verbis regulam componendi trium vocum, postea quatuor, quinque, sex & c. appositis semper exemplis, quæ ille imitentur."

til en nydelse såvel for sanserne som for tanken⁴⁴ – og styrke selvfølelsen hos de indviede gennem forståelsen af symboler og teknik og hermed blive et identitetsbekræftende adgangskort til de tidligere kordrenes 'lav'. På denne måde kommer motetten også til at stå som et udtryk for sangernes tilbedelse af Maria, som en diskret pendant til Josquins *Illibata Virgo Dei radix*.

Der er tre let definerbare satsmodeller i motetten, hvoraf kanonstrukturen tegner sig for de længste udviklinger og afbalanceres af de andre. Den første satsmodel er udpræget lagdelt med kanonstemmerne og overstemmerne i hver sit lag. De første er stive og rolige, i gang med en sindig opbygning af motettens vigtigste symbol, de andre letbevægelige, tekstudviklende og ekspressive. Forholdet mellem dem nærmer sig en parodisk gengivelse af sangerrollerne, den fastholdende *tenorista* over for de myldrende diskantister og kontratenorer, og de er lette at skelne fra hinanden, når de ligger i samme leje (Altus: *f-a'* og Tenor: *f-d'* i de pågældende afsnit) alene i kraft af deres rytmiske formning. At kanonstemmernes rolle skal anskues som primært en klanglig/symbolsk ide fra komponistens side, fremgår af at de, som tidligere beskrevet, står uden for den *contrapunctus*-struktur, der bærer satsens sammenhæng – normalt har *cantus firmus* eller et andet melodiforlæg en bærende rolle. Den klanglige/symbolske ide potenserens gennem anvendelsen af de trestemmige heksakordkanons i indledningen af sjette tekstlinie, lige inden de kontrasterende satsmodeller tages i brug.

Lagdelingen giver associationer til generationerne inden Josquin, hvor den isorytmiske motet var en højt estimeret, lærd musikform. Her fungerer tenormelodien (eller sjældnere to tenorer) i lange nodeværdier som kompositionens ryggrad udbygget med gentagelser og ofte mensural transformation, og det meste af tiden i udtalt kontrast til overstemmerne, der sang en anden tekst. Denne satstype overlevede i mindre skala i Josquins generation i form af motet-chansonen, hvor overstemmerne sang et fransk digt i *forme fixe*, mens tenoren fremførte et passende latinsk citat i rolige nodeværdier. Den forbindes mest med Loyset Compère, men Josquin bidrog selv til genren med tre værker.⁴⁵ Karakteristisk for begge disse typer er at en selvstændig overstemmeduo indleder, inden tenoren(erne) kommer ind og tager plads i strukturen. Josquin starter *Ut Phebi radiis* modsat ved at præsentere alle fire stemmer på een gang. Hvis han bevidst viser hen til den gamle, lærde motettyper adskilte klanglag er det nok mere til dens ide og klang end til dens reelle udformning. Han ønsker næppe heller at genoplive en forældet model, snarere er det legen med lyd i form af heksakordets stavelser, der har aktualiseret modellen for ham. Og hans start på motetten er i højere grad blevet til rendyrket lyd end en normal imiterende præsentation. Sangerne kaster stavelserne ud i rummet som enkelte lyde bestående af udtale, tonehøjde og stemmeklang, først derefter begynder man efterhånden at opfatte hvad de bliver ophav til.

Lige så enestående som klangen og satsens udformning er i kanonafsnittet, lige så banal – og virkningsfuld – er hans satsmodel i første dels konklusion (t. 62ff). Recitation af bønner og lovprisninger i rytmisk fleksibel akkordisk sats med hyppig brug af

44 Se videre Wegman: '»Musical understanding«'.

45 Jfr. Sherr: *The Josquin Companion*, s. 336-40.

parallelføring i tertser og sekster bruges i utallige messer og motetter, hvor det findes som kontrastelement, og nogle kompositioner holder sig helt til denne satsform.⁴⁶ Josquin lader denne satsmodel, som allerede tidligere var blevet antydnet af overstemmerne, tage sig af lovprisningen af Maria rundt om Tenors liggende toner. Tre stemmer er nok til at frembringe den.

Til at afslutte motetten vælger han en anden model, fanfaren, der har samme indfødsret i forgængernes vokabularium, tænk blot på slutningen af Du Fays ballade *Se la face ay pale* og den brug som Du Fay gør af den i messen af samme navn, eller hele klangophobningen i slutningen af Josquins egen *Missa L'homme armé sexti toni*.⁴⁷ Tætforingen af motiver, der omspinder *c*-treklangen og accelereres med indførelse af *sesquialtera*, får den tonalt mere varierede anden del til at kulminere meget virkningsfuldt. Fanfaren var samtidig nok den eneste satsmodel der med effekt kunne lade sig gøre, når motettens egen logik tilsiger at det skal ske henover et liggende dybt *c* i Bassus. Efter at Bassus' *c* er klinget ud, kan de tre tilbageblevne stemmer gå til kadencen med en fejende flot *fauxboudon*-gestus – måske en antydning af en cadeau til fortidens stilmodeller, der trods alt har lagt en klanglig stemning over Josquins motet.

Som med den meste anden musik af Josquin er også denne motet meget vanskelig at datere. Helmuth Osthoff betragtede den som et meget tidligt værk på grund af dens enkle teknik,⁴⁸ mens William Prizer vil sætte dens fremkomst sent, til 1501, meget tæt på publikationstidspunktet.⁴⁹ En nærmere tidsmæssig placering er sandsynligvis irrelevant. Vigtigere er det at placere den i de årtier og i den samme tankeverden, hvor arbejdet med de to *L'homme armé*-messer hører hjemme, hvor Josquin i *Super voces musicales* var optaget af heksakordet og af avanceret kanonteknik og i *Sexti toni* kastede sig ud i at lade melodien synge forlæns og baglæns på samme tid som grundlag for en klangkomposition. I *Ut Phebi radiis* kunne han arbejde rendyrket i lyd og kanon uden de krav som den store form stiller.

Jeg har turdet plage læseren med denne langtrukne betragtning af Josquins *Ut Phebi radiis*, fordi jeg mener på denne baggrund at kunne drage konklusioner, der sætter nogle nyttige pejlemærker op for en fremtidig beskæftigelse med klangbehandling og vokal instrumentation, selv om de selvfølgelig skal justeres efter musik der ikke har den samme unikke fremtrædelsesform:

46 Bonnie J. BLACKBURN har indkredset denne andagts- eller forbønstype ud fra en anden synsvinkel – ved at studere de mange passager i fermatakkorder – i artiklen 'The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style' i Anne-Emmanuelle CEULEMANS & Bonnie J. BLACKBURN (eds.): *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999* (Musicologica Neolovaniensia Studia 9) Louvain-la-Neuve 2001, s. 1-37; se også nærværende artikels indledning og note 5.

47 Se videre Christoffersen: 'Josquin' s. 15-16.

48 Osthoff: *Josquin Desprez*, bd. II, s. 79; René Bernard LENAERTS går så vidt som til at kalde den "... obviously a scholastic work from an early period of the master" i artiklen 'Musical Structure and Performance Practice in Masses and Motets of Josquin and Obrecht' i Lowinsky & Blackburn: *Josquin des Prez: Proceedings*, s. 619-26 (s. 624).

49 Prizer: 'Music and Ceremonial', s. 132.

- At Josquin omsatte et velkendt musikalsk symbol for Jomfru Maria (*scala caelestis*) til en klanglig ide ved at udbrede heksakordlærens principper til hele det klingende kompleks, tekst som toner, og hermed frembragte en motet til andagt, der samtidig var en opsummering af sangeres uddannelse og et symbol for sangernes tilbedelse af Maria.
- At solmisationsstavelserne med tilknyttede toner på samme tid optræder som lydfænomener, som symboler og som led i en meningsbærende tekst.
- At klangforestillingen i dette tilfælde må være opstået sammen med ideen til motetten, og at helhedens konception i store træk var færdig samtidig med nedskrivningen af teksten.
- At han omformede eksisterende sats- og klangmodeller og brugte dem til formål som han selv definerede.
- At ideen til motetten kan være opstået i forbindelse med Josquins arbejde med andre værker og i samklang med lignende bestræbelser fra jævnaldrende komponisters side, måske i en form for konkurrence.
- At Petruccis produktion af musiktryk viser at der var stor interesse for og måske også prestige bundet til denne type musik omkring år 1500.
- At det enkle kan rumme meget mere end hvad musikkens fremtræden i notation umiddelbart lader forstå.
- (Til slut en privat parentes: Jeg vil meget gerne opleve det sidste i moderne opførelser af denne og tilsvarende musik).

Josquin Desprez: *Ut Phebi radiis*

Petrucchi: *Motetti libro quarto*, 1505, no. 7

Suporius Mensura = d/\circ C

Altus Ut Phe - bi ra - di - is so - ror ob -

Tenor Ut Phe - bi ra - di - is so -

Bassus Ut, Ut,

8

vi - a si - de - ra lu - na, Ut re - ges

ror ob - vi - a si - de - ra lu - na, Ut re -

ut rex,

ut rex,

15

Sa - lo - mon sa - pi - en - tis no - mi - ne cunc -

ges Sa - lo - mon sa - pi - en - tis no - mi - ne cunc -

ut

21

tos, Ut re - mi pon - thum

tos, Ut re - mi pon - thum, ut re - mi pon -

ut re mi,

re mi,

29

que-ren-tum vel-le-ris au-rum, Ut re-

thum que-ren-tum vel-le-ris au-rum, Ut re-mi

ut re mi fas,

ut re mi fas,

36

mi fa-ber in-star ha-bens su-per ae-ra

fa-ber in-star ha-bens su-per ae-ra

42

pen-nas, pen-nas,

ut re mi fa

ut re mi fa sol,

48

Ut re-mi fas sol-va-ces tra-du-ce-re mer-ces,

Ut re-mi fas sol-va-ces tra-du-ce-re mer-

sol,

55

ces, Ut re - mi fas so - la
ut re mi fa sol
ut re mi fa so la,

62 Pe - tri cur - re - re pro - ra, Sic su - per om - ne quod
Pe - tri cur - re - re pro - ra, Sic su - per om - ne quod
la, la,
Pe - tri cur - re - re pro - ra, Sic su - per om - ne quod

68 est reg - nas, O Vir - go Ma - ri a.
est reg - nas, O Vir - go Ma - ri - a.
la.
est reg - nas, O Vir - go Ma - ri - a.

REVISION:

Efter *Motetti libro quarto*, O. Petrucci, Venezia 1505, f. 6-6v (Superius), f. 37v (Tenor), f. 70-70v (Altus), f. 102 (Bassus).

Superius: Takt 128.1 er hos Petrucci tonen g' (trykfejl).

Bassus: Har i takterne 94-96 teksten "Latus" og fra takt 130 teksten "Rex o Christe Jesu".

Fra takt 135 til slutningen har Petrucci: *Longa* med punkt, *maxima* med punkt, *maxima* (alle tonen c), *longa* (tonen f); se videre s. 100.

74

La - ti - us in nu - me - rum ca - nit

La - ti - us in nu - me - rum ca -

La,

La,

80

id quo-que ce - li - ca tur - ba,

nit id quo-que ce - li - ca tur - ba,

las - sol,

las - so,

86

Las - so le - ge fe - rens e - ter - na mu -

Las - so le - ge fe - rens e - ter - na

92

ne - ra mun do La sol fa ta mi - na

mu - ne - ra mun do La sol fa ta

la sol fa,

la sol fa,

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is a lower piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are placed below the vocal line. The score includes measure numbers 74, 80, 86, and 92. Chord symbols (C, F, G, Bb) are placed above the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The lyrics are: 'La - ti - us in nu - me - rum ca - nit', 'La - ti - us in nu - me - rum ca -', 'La,', 'La,', 'id quo-que ce - li - ca tur - ba,', 'nit id quo-que ce - li - ca tur - ba,', 'las - sol,', 'las - so,', 'Las - so le - ge fe - rens e - ter - na mu -', 'Las - so le - ge fe - rens e - ter - na', 'ne - ra mun do La sol fa ta mi - na', 'mu - ne - ra mun do La sol fa ta', 'la sol fa,', 'la sol fa,'.

99

cla - ra pre - lu - stris in um -

mi - na cla - ra pre - lu - stris in um -

la

105

bra, La sol fa mi ta na de ma -

bra, La sol fa mi ta na

sol fa mi,

la sol fa mi,

112

tre re - cen - ti - or or - tus,

de ma - tre re - cen - ti - or or - tus,

la sol fa

la sol

119

La sol fa mi re ta quidem na non vi -

La sol fa mi re ta qui - dem na non vi -

mi re,

fa mi re,

126

o - la - ta,
o - la - ta, La sol fa mi re ut ro -
la sol fa mi re
la sol fa mi

134

ut ro - re ta na Ge - de-on quo, Rex, O
re ta na Ge - de-on quo, Rex, O
ut ro - re ta na Ge - de-on quo, Rex,
re ut, ut,

141

Chri - ste Je - su, no - stri De -
Chri - ste Je - su, no - stri De - us al - te
O Chri - ste Je - su, no - stri De - us al -
ut.

147

us al - te me - men - to.
me - men - to.
- te me - men - to.