

# *Il canto sulla lira*

Overhørte klange fra et mundtligt univers

af Jette Barnholdt Hansen

Denne artikel er udformet over et kapitel i min ph.d.-afhandling om de første florentinske hofoperaers solosang, *stile monodico*, som jeg sætter i relation til senrenæssancens retorikreception.<sup>1</sup> I artiklen fokuseres der på *aria da cantar versi* (aria til at synge vers efter),<sup>2</sup> som har rødder i renæssancens mundtlige musiktradition og bl.a. anvendes i hofoperaernes strofiske prologer. Jeg tager derfor udgangspunkt i mundtlighedens ontologi, der indbefatter en fonocentrisk sprogperception,<sup>3</sup> hvor ordenes musik – deres klange, rytme og intonation – fremstår som væsensbestemmende og betydningsbærende faktorer, fordi sproget sanses som lyd i kraft af auditive

1 Jette Barnholdt Hansen: *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaers 'stile monodico' på baggrund af senrenæssancens retorikreception*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet 2001.

2 Det italienske ord *aere/aria* kommer fra det latinske *aer*, "luft" og "atmosfære." Det spores først i den italienske litteratur fra det 13. og 14. århundrede, hvor det har to overordnede betydninger: 1) "luft", 2) "karakteristisk fremtoning" eller "art" og "maner". Ordet har mange forskellige konnotationer i renæssancens musikteori og filosofi, hvor begge grundbetydninger af ordet ses, fx kan det både betegne substansen af den klingende musik (luft) såvel som melodilinje, og en kompositions rytmiske modus (karakteristisk fremtoning). I artiklen anvendes ordet gennemgående som en konkret betegnelse for en ofte meget enkel melodi beregnet til at improvisere over ved recitation af forskellige former for strofisk poesi. Denne betydning er karakteristisk for slutningen af det 15. og det 16. århundrede, og knytter an til *aria* som "art" eller "maner." Denne anvendelse af *aria* skal adskilles fra den betydning som ordet får i det 17. århundrede, hvor *aria* overvejende fremstår som en lyrisk sluttet enhed i modsætning til recitativ; Wolfgang Ruf: "Aria/air/ayre/Arie"; *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ed. H.H. Eggebrecht. Stuttgart 1997, s. 1.

3 Begreberne fonocentrisme, som er knyttet til den mundtlige fremførelse og den auditive perception, og logocentrisme, der er knyttet til skriften og den visuelle perception, introduceredes af Jacques Derrida i *L'écriture et la différence* (Paris 1967) og *De la grammatologie* (Paris 1970) ud fra den overordnede tese, at skriften ikke udelukkende kan opfattes som et supplement til det talte ord, da der er tale om store ontologiske forskelle mellem den mundtlige og den skriftlige perception. Begreberne er også centrale hos Walter J. Ong, Steven B. Katz og Jan Lindhardt.

kriterier. Den mundtlige formidling kalkulerer desuden med et improviserende aspekt og et ofte tydeligt fokus på talerens/sangerens retoriske repræsentation. Denne praktiske retorik knytter også an til den kulturelle omgangsform i renæssancen og omfatter bl.a. de karakteristiske lejlighedstaler, *lodi*, recitation af poesi fx til akkompagnementet af en *lira da braccio* (*canto sulla lira*), men den skal også ses på baggrund af den offentlige kommunikation i de italienske bystater, som stadig i langt de fleste tilfælde foregik mundtligt, og hvor retorikken også havde en strukturel funktion.<sup>4</sup> Den mundtlige tradition er således baseret på erfaringer og viden om hvordan man forvalter sin tale, så ordene forstås af lytterne og hermed også påvirker dem følelsesmæssigt, altså en fornemmelse for det dialogiske rum, som også var udslagsgivende for den enkelte rapsodes *persuasio*, dvs. hans evne til at vinde tilhørerne for sig.<sup>5</sup>

Denne praksis er relativt dårligt beskrevet i samtidige retoriktraktater, som ofte har karakter af håndbøger, og hvis afsnit om *actio* (den retoriske fremførelse) generelt er meget magre, sandsynligvis på grund af den levende tradition. Man har ikke anset det for nødvendigt at nedfælde selvfølgeligheder på skrift. Jeg har derfor valgt at inddrage nyere retorisk forskning, som beskæftiger sig med mundtlighedens natur sat overfor skriftlighedens; her er der nemlig sat ord på det underforståede og på relativt svævende fænomener knyttet til mundtlighedens ontologi, som ikke lader sig nedfælde i kortfattede skematiske fremstillinger.

Til slut inddrages de første hofoperaers *arie da cantar versi*. Udbredelsen af trykte partiturer medvirker omkring 1600 til en større grad af logocentrisme, en ny meget nuanceret skriftlig fiksering af musikken, som sætter fokus på komponisten og hans vokale foredrag. Partituret kan derfor opfattes som realiserbar mundtlighed i kraft af det minutøst udarbejdede nodebillede, som i højere grad gør krav på at blive taget for pålydende. Dette står i kontrast til manuskripters og tidligere tryks *arie* fra det 15. og 16. århundrede, som har karakter af relativt enkle formler og underforstår sange-

---

4 Gert Ueding: "Barock"; *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 1992, Bd. I, sp. 1286.

5 "Rapsode" kommer af det græske *rhaptein* (at sy, sammenføje) og *ode* (sang/digt), der betyder at strikke sange sammen. En *rhapsōdos* var oprindeligt en omvandrende sanger som foredrog episke digte i det antikke Grækenland. Her tillader jeg mig dog at anvende ordet i en bredere betydning, på linje med *improvvisatore* og *cantastorie*, som et udtryk for den mundtlige traditions sanger, der praktiserede diverse former for vokal recitation.

rens tekstlige realisering, vokale udsmykning og variationer. I de senere tryk af *arie* kan man derfor se stilistiske træk, forsiringer og variationsformer, som kan sættes i relation til den mundtlige rap-sodetradition; altså endnu en relevant kilde til belysning af de højt berømmede *improvisatori's* persuasive retoriske repræsentation og udsøgte vokale kunst.

## *Stile recitativo og aria da cantar versi*

Den recitativiske stil fremhæves ofte i beskrivelser af de første hofoperaer som en hovedfaktor for operaens konstitution som genre. Sangen er her udformet som en metafor for tale, og musikken knytter sig derfor til selve det dramatiske handlingsforløb. Men også andre former for solosang har vigtige funktioner i de første *favole musicali* (hofoperaer), bl.a. prologernes *arie da cantar versi*, der anvendes som en konvention fra renæssancens teater.<sup>6</sup>

Forskellen mellem denne reciterende vokalform og *stile recitativo* ligger først og fremmest i forholdet mellem tekst og musik, hvilket spores i to italienske betegnelser for de vokale genrer, som sat overfor hinanden udgør en sigende kiasme: *Cantar recitando* og *recitar cantando*.<sup>7</sup> *Cantar recitando* er et udtryk for den melodiske versformidling, hvor digtningen "synges reciterende." Der er ingen direkte sammenhæng mellem ordenes mening og affekt og musikken i eksempler på nedskrifter af *arie* med tekst fra manuskripter og tryk fra det 15. og 16. århundrede, for melodien skal gentages i samtlige *stanze* og kun den første strofe er som oftest udsat. Det er altså den fremførende sanger, der på baggrund af melodien skaber den egentlige forbindelse mellem tekst og musik via sit vokale foredrag, improviserede melodiske variationer, forsiringer, og gestik. *Recitar cantando* betegner den nye recitativiske stil, hvor recitationen er sat før sangen. Sangen er altså et udtryk for tale, og ord og foredrag er knyttet til en specifik gennemkomponeret musikalsk realisering og kan opfattes som *immanent oralitet*,<sup>8</sup> der er

---

6 Claude V. Palisca: "Aria in Early Opera"; *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Ed.: T.J. Mathiesen og B.V. Rivera. New York 1995, s. 262.

7 Ståle Wikshåland: "...en melodi som unnslipper, en innskrift som består." *Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk*. Oslo 1997, s. 160.

8 Begrebet "immanent oralitet" (iboende mundtlighed) udlægges på følgende måde af Jørgen Fafner ("Lyrikkens Væsen. Introduktion til fremførelseslæren"; *Retorik Studier*, 2/1978,

knyttet til komponistens *elocutio*, dvs. hans fortolkning og skriftlige fiksering af det retoriske foredrag. *Aria da cantar versi* og *stile recitativo* repræsenterer derfor to forskellige vokale traditioner – en gammel og en ny formidlingsform – en mundtlig med fokus på den fremførende sanger og en gradvist mere og mere omfattende skriftlig, hvor komponistens egen retoriske og vokale version af tekstforlægget i højere grad fastholdes i kraft af den udførlige notation, som ses i begyndelsen af det 17. århundrede i såvel trykte operapartiturer som monodibøger. Den mundtlige og den skriftlige tradition mødes altså i hofoperaerne og påvirker gensidigt hinanden.

## Den mundtlige tradition som overset univers

Fremstillinger af renæssancemusik fokuserer ofte på polyfonien, forstået som en karakteristisk musikalsk stil, der blev udviklet af franske og nederlandske komponister; altså et nordligt fænomen, som spreder sig til Italien, modsat litteratur, arkitektur og billedkunst, som relateres utvetydigt til renæssancehumanismen med klart centrum i Italien.<sup>9</sup> Men som Claude V. Palisca pointerer er *stil*, når det gælder den italienske renæssance, et vildledende kriterium. Meget af den eksisterende musik har nemlig tydelige stiltræk, som signalerer nordeuropæisk oprindelse, og desuden er en stor del af den mest karakteristiske renæssancemusik ikke skrevet ned og er derfor ikke tilgængelig for analyse.<sup>10</sup> Nino Pirrotta sammenligner rammende denne problematik med det synlige og det usynlige af et isbjerg:

---

s. 14-15): "Det som påstanden i korthed går ud på er da, at alle skrifttekster i "naturlige" (d.e. ikke-formaliserede) sprog besidder mundtlighed (oralitet) som iboende (immanent) egenskab. En så vidt mulig fuldstændig tolkning af en tekst indbefatter en tolkning af den som "levende tale", en slags tænkt eller realiseret tilbage-interpretation til det, der var dens forudsætning: talen. Den enkelte teksts specifikke mundtlighed: de fordringer, den gør på særlig artikulation, særlig klang og særlig intonation, må fremføreren efter evne formidle med sit individuelle organ, i og for sig analogt med at fortolkeren møder tekstens horizon med sin individuelle forståelsehorizont. De to aktiviteter kan som sagt ikke skilles definitivt, fordi de begge bunder i den principale oplevelse af teksten."

9 Denne holdning ses bl.a. hos Gustave Reese i *Music in the Renaissance* (New York 1959) og hos Howard Mayer Brown i *Music in the Renaissance* (Englewood Cliffs 1976).

10 Claude V. Palisca: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, London 1985, s. 5.

La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un *iceberg*, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener sempre presenti i sette ottavi dell'*iceberg* che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta.<sup>11</sup>

Musikken ud fra hvilken vi skaber historie; musikken fra den nedskrevne tradition, kan sammenlignes med den synlige top af et isbjerg, hvoraf det meste ligger under vandet og er usynligt. Den synlige top fortjener sandelig vores opmærksomhed, fordi den er alt, hvad der er tilbage fra fortiden, og fordi den repræsenterer den mest bevidst udarbejdede del; men i vores vurderinger bør vi altid huske på de syv ottendedele af isbjerget, som ligger under vandet: musikken fra den ikke-nedskrevne tradition.<sup>12</sup>

Italiens omfattende mundtlige musiktradition er sandsynligvis også en del af forklaringen på "det 15. århundredes hemmelighed"<sup>13</sup> eller "the seeming lull"<sup>14</sup> – det at der er så få overleverede musikalske satser, som er skrevet af italienske komponister. Man har fx digte, men næsten ingen musik af berømte italienske *improvvisatori* eller *cantastorie* som Leonardo Giustiniani (ca. 1387-1446), Pietrobono del Chitarrino (ca. 1417-1497) og Serafino Aquilano (1466-1500), hvis *canto sulla lira*, *sulla viola* eller *sul liuto* (sang til en *lira da braccio*, en *viola* eller en *lut*) repræsenterer en mundtlig og improvisatorisk praksis af stor betydning for både opblomstringen af den verdslige digtning og diverse musikalske genrer.

Den melodiske versrecitation til et instrumentalt akkompagnement gjorde stor lykke i alle samfundslag, både som en del af de udsøgte akademiers forfinede retorik og som farverig og folkelig underholdning på markedspladsen, og samtidige beskrivelser af rapsodernes digteriske, vokale og musikalske formåen vidner om

---

11 Nino Pirrotta: *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino 1984, s. 177.

12 Artiklens oversættelser har jeg selv stået for med uvurderlig hjælp fra redaktør, cand. mag. Via Christensen og pensioneret lektor, Hugo Ibsen. Under transskriptionen fra originale tryk og facsimileudgaver har jeg af hensyn til overskueligheden tilladt mig at gengive det rigtige ord ved de angivne trykfejl, som er markeret i kilden via en lille streg over den respektive stavelse.

13 *Il segreto del Quattrocento* [Det 15. århundredes hemmelighed] (Milano 1939) er titlen på en bog af F. Torrefranca.

14 Don Harràn: "Frottola"; *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians* (6th Edition). Ed. Stanley Sadie. London 1980, Bd. 6, s. 868.

lytternes stærke følelsesmæssige oplevelser, som de udtrykte i høj retorisk stil, fx via klare allusioner til antikkens mytiske univers.

Som med andre musikformer knyttet til den mundtlige tradition er de konkrete musikalske referencer meget sparsomme, og de eksisterende manuskripter og tryk fra det 15. og det 16. århundrede som indeholder *arie*, *aer*, *aëre* eller *modi da cantar versi* (de enkle melodier, som udgjorde fundamentet i den vokale recitation), giver desuden meget få konkrete oplysninger om selve den musikalske udførelse. Men netop fordi de musikalske kilder kun i så ringe grad afspejler selve musikken, mener jeg, at man bør supplere de få konkrete musikalske kilder med retorisk forskning om mundtlighedens væsen og vilkår. Denne vokale genre eksisterer nemlig i kraft af den fremførende rapsodes levende, og ofte improviserede, retoriske fremførelse og hans samspil med det tilstedeværende rum og publikum. På den måde vil man derfor alligevel på væsentlige punkter kunne karakterisere den musik, som udgør den største del af isbjerget, jf. Nino Pirrotta. Samtidig vil man også kunne forholde sig til problematikker mht. opførelsespraksis og kunne spore stiltræk i senere mere udarbejdede partiturer, som viser tilbage til renæssancens mundtlige rapsodetradition.

## Humanisten versus skolastikeren

Den mundtlige musikkultur omfattede alle samfundslag og repræsenterer en spontan og mindre artificiel side af italiensk renæssance. Dette kan sættes i modsætning til polyfonien, som knytter sig til skolastikkens højtudviklede skriftkultur og fortrinsvis praktiseredes af en intellektuel elite.<sup>15</sup> Det komplementære forhold imellem humanismen og skolastikken ses også i holdningen til musikeren; noget der sætter fokus på en gennemgående *topos* i renæssancens æstetik, skismaet mellem *ars* og *natura*, som også overordnet kan sættes i relation til skriftlighed kontra mundtlighed.<sup>16</sup> I den musikteori, som man kan sætte i relation til skolastikken, rangerer *musicus*, den teoretisk uddannede musikkyndige, over *cantor*, den mere praktisk orienterede musiker som byggede

---

15 Nino Pirrotta: *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*. Torino 1969, s. 31-32.

16 Walter J. Ong: *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*. London, New York 1982, s. 82.

på erfaring og musikalsk intuition. Det er derimod *cantor* og hans evne til at berøre lytterne med sin retoriske fremstilling og fortolkning af et givent tekstforlæg som vækker begejstring, når humanisterne taler om musik. Ofte genkaldes musikken magt i disse beskrivelser med en klar allusion til antikkens myter og musikfilosofi, som fremstod som en af de væsentligste inspirationskilder. Det 15. århundredes italienske humanister er derimod bemærkelsesværdigt tavse, når det gælder mere konkrete musikalske beskrivelser med et musikteoretisk islæt, idet de taler om solosang, danse og instrumentalmusik fremfor om polyfone satser.<sup>17</sup>

Forskellen på de to kulturelle typer, skolastikeren og humanisten, ses også i uddannelsessystemet. I middelalderens *curriculum*, som var bygget op ud fra en skolastisk filosofi, med universitetet i Paris som paradigme, sigtedes der på en karriere indenfor kirken. *Ars musica* fungerede derfor som en integreret del af en bred og almindelig uddannelse. Mange komponister var da også præster, bl.a. Philippe de Vitry (1291-1361) og Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377).

*Studia humanitatis*, som omfattede grammatik, retorik, digtning, historie og moralfilosofi, fortrængte ikke den skolastiske uddannelsesstruktur, men udbyggede den og bidrog desuden til en mindre spekulativ og mere pragmatisk tradition, som er karakteristisk for de italienske universiteter i det 15. århundrede.<sup>18</sup> Retorikken står her centralt både som selvstændig *ars* og som overordnet pædagogisk, strukturelt og æstetisk princip. Foruden at være en essentiel del af præsternes, juristernes og litteraternes uddannelse fungerede retorikken altså også som et grundlag for humanisternes teorier om kunst,<sup>19</sup> litteratur og musik, hvor de klassiske kilder om retorik imiteredes både mht. indhold og sproglig form. Fx overførtes de tre krav til talen: *docere*, *delectare* og *movere* (belære, underholde og bevæge) til musikken,<sup>20</sup> og dialogformen, som først og fremmest var inspireret af Ciceros *De Oratore*, blev en stor

---

17 Nino Pirrotta: *Poesia e musica e altri saggi*. Firenze 1994, s. 93-101.

18 Nino Pirrotta: "Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy"; *Journal of the American Musicological Society*, xix, 1966, s. 136.

19 Retorikkens betydning for malerkunst behandles bl.a. af John R. Spencer i artiklen "Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting"; *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957.

20 Warren Kirkendale: "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach"; *Journal of the American Musicological Society*, xxxii, 1979, s. 1.

mode i musikalske traktater. Cicero hentede selv dialogformen fra græske forbilleder, fx Platon, hvor formen bl.a. er et udtryk for den tidlige skriftligheds forankring i en overvejende mundtlig kultur, hvilket kommer til udtryk både i den konkrete samtaleform, og også mere subtilt ved at læseren synes at være til stede i fantasien som lytter til dialogens samtalepartnere.<sup>21</sup> Ciceros velklingende prosa, fremstod desuden som et paradigme for latinen i renæssancen, hvilket medførte, at middelalderens musikteori hånedes af nogle humanister på grund af sproget, dvs. fransk og middelalderlatin, som blev anset for plumpt, ukorrekt og barbarisk.<sup>22</sup>

Humanisterne gav digtningen en særlig status som *regina delle arti* (dronning af videnskaberne/kunstarterne) – foreneren af *quadriviums* matematiske og *triviums* sproglige discipliner – og hermed også den eneste kunst, der var værdig til at prise skønheden i den menneskelige og den guddommelige verden. Dette kommer bl.a. til udtryk hos Coluccio Salutati (1331-1406):

Et quoniam versus est poete proprium instrumentum, quem suis partibus, hoc est pedibus, mensuramus atque componimus et non omnibus sed certis numeris alligamus, ex quibus resultat et queritur musica melodia, clarum est poeticam narrationem ex trivio quadrivioque componi [...] ex omnibus scientiis et liberalibus artibus facultas ista collecta est ac sicut omnigenum florum manipulus et redolet et effulget. Et cum sit ab omnibus, sicut ostendimus, generata, post omnes artes et ipsam artem artium, philosophiam et theologiam, hec ars incipit, et cunctas utpote preambulas sibi que necessarias presupponit, quicquid dici potest tum suaviter, tum ornate, tum subtiliter narratura.<sup>23</sup>

Siden digterens egentlige instrument er vers, ud fra hvis dele, dvs. fødder, vi måler og komponerer og som vi sammenføjer ikke i alle mulige, men i særlige rytmer, hvorfra der genlyder eller søges en melodi, er det klart, at poetisk tale skabes ud fra *trivium* og *quadrivium* [...]. Denne disciplin er samlet sammen fra alle videnskaber og *artes liberales* og har en duft og en glans som en buket blomster af enhver slags. Og siden den er et produkt af alle *artes*, som vi har vist, tager denne kunst sit udgangspunkt i alle *artes* og også i selveste teologien og filosofien, videnskaben over alle videnskaber, og den forudsætter dem alle som propædeutiske og nødvendige for dens eksistens, idet den vil fortælle om alt, hvad der overhovedet kan udtrykkes, både behageligt, smukt og smagfuldt.

21 Ong: *Op.cit.*, s. 103.

22 Pirrotta: *Op.cit.*, s. 137.

23 Coluccio Salutati: *De laboribus Herculis*, I, 3. Ed. B.L. Ullman. Zürich 1951 (Her citeret fra



Middelalderens *curriculum* var bygget op efter antikt forbillede med syv fag, *septem artes liberales*. *Ars musica* hørte under *quadrivium*, der repræsenterede en viden baseret på proportioner af tal og omfattede foruden musik geometri, aritmetik og astronomi. Musikken var dog også i sin skikkelse af sang uofficielt knyttet til *triviums* sproglige discipliner, grammatik, retorik og dialektik.<sup>24</sup> Denne forbindelse mellem sprog og musik forstærkedes i senrenæssancen på grund af den tiltagende virkningsæstetik, som delvist blev baseret på udlægningen af *mimesis* i Aristoteles' *Poetik*.<sup>25</sup> Aristoteles skelner således mellem forskellige former for *mimesis* på baggrund af medium, objekt og udførelse:

Den episke digtning og tragediedigtningen såvel som komedien og dithyrambe-digtningen og det meste af fløjte- og cithermusikken er i det hele og store allesammen skabende gengivelser ("efterligninger" *mimesis*) af virkeligheden. Men de er forskellige fra hinanden i tre henseender. For enten foregår gengivelsen ved artsforskellige midler (♫: deklamation, tonekunst, dans osv.), eller den har forskellige objekter, eller den frembyder overhovedet forskelle i hele fremstillingsmåden, som ikke er den samme.

Det er på samme måde som man også forsøger at gengive virkeligheden med farver og billedformer, hvad nogle kan gøre med virkelig kunst, mens andre må nøjes med en blot øvelse. Noget lignende gælder dem der udnytter det lydlige (stemme, ord). Således er det også med de ovennævnte kunstformer, der vel alle søger at skabe en virkelighedsgengivelse i rytme, ord og harmoni, enten med disse virkemidler hver for sig eller i blanding, idet fx fløjtespillet og citherspillet udelukkende benytter sig af harmoni og rytme, hvad der også gælder om eventuelt beslægtede færdigheder som fx at blæse på Syrings. Men

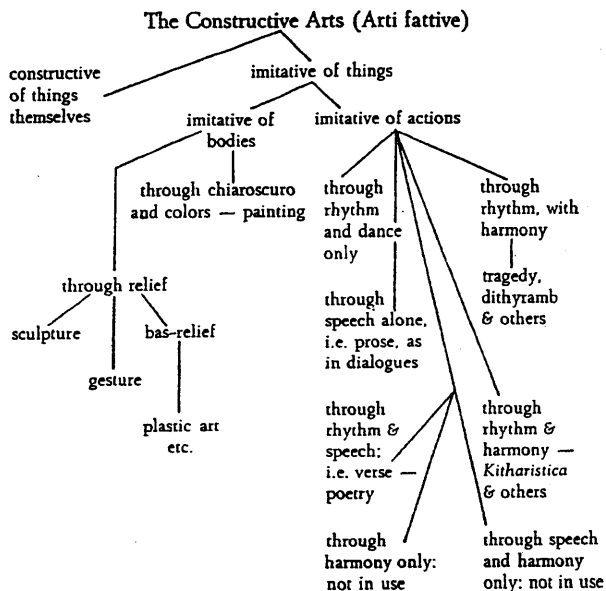
---

Palisca: *Op.cit.*, s. 333-34). Ifølge Ullmans forord blev første bog påbegyndt 1381-91 og afsluttet inden 1405.

- 24 Dette forhold behandles indgående i Wilibald Gurlitts artikel "Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit" (*Helicon. Revue internationale des problèmes généraux de la littérature*, V, 1943-44), hvor han bl.a. s. 73 fastslår: "Überlieferungsgemäß gehört demnach die Musik recht eigentlich in die Reihe der im fröhscholastischen Trivium zusammengeschlossenen sprachlichen Grundwissenschaften, den "artes sermoneales" oder "artes dicendi", der "formalen", bzw. "aktiven" Schulkünste der Grammatik, Rhetorik und Dialektik (Logik). Unter diesen "Trivialkünsten" ist sie in der "Trivialschule" als "ars modulandi" oder "ars canendi" der Grammatik und Rhetorik benachbart, wie schon aus der Parallelität der Definitionen ersichtlich ist: "Musica est bene modulandi (canendi) scientia", "Grammatica est recte scribendi et loquendi scientia." Eine Übersetzung des 15. Jahrhunderts dolmetscht grammatica mit "grundfest aller kunst" und musica mit "die kunst des gesangs"."
- 25 I Aristoteles' *Poetik* bliver *mimesis*, det at efterligne, opfattet som selve digtekunstens væsen. *Mimesis*, på latin *imitatio*, fremstår som et centralt begreb i den italienske renæssancens æstetiske diskurs, hvor det at efterligne naturen, *imitazione della natura*, blev anset for at være det overordnede mål for al kunst.

med rytme alene uden anvendelse af musikalske harmonier skaber danserne deres efterligninger, for også disse (danserne) afbilder ved de bestemt formede rytmer både karakterer, følelser og handlinger. Men den episke digtning anvender kun ordene, i prosa eller versform, og dette enten under sammenblanding af formerne eller med benyttelse af kun den ene slags, nemlig versmålene, således som det indtil vore dage har været tilfældet.<sup>26</sup>

I Girolamo Meis (1519-1594) skema over de imiterende kunstarter, der fremstår som en udlægning af ovenstående citat af Aristoteles, er musikken og dansen således forenet med digtning, drama og andre sproglige discipliner under *imitatiue de le cose* (imitative of things):<sup>27</sup>



26 Aristoteles: *Poetik*. På dansk ved Poul Helms. København 1997, Kapitel 1, s. 11-12.

27 Opstillingen stammer fra et brev fra d. 10 januar 1560 til Piero Vettori (1499-1585), professor i filosofi og græsk og romersk retorik på universitetet i Firenze. Vettori arbejdede netop på en kommentar til første bog af Aristoteles' *Poetik* og var under hele forløbet i tæt kontakt med Mei, som var hans tidligere elev; Claude V. Palisca: Forord til *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi* (Musicological Studies and Documents 3). Ed. Claude V. Palisca. American Musicological Society 1960, s. 44. Her gengiver jeg Meis oprindeligt italienske opstilling i Paliscas engelske oversættelse (s. 45).

Som disciplin i *quadrivium* var der fokus på musikens talforhold, og musikken selv, *musica humana*, blev betragtet som et mikrokosmos, der stod i forhold til *musica mundana*, den evige musik i rummet, som klang i kraft af planeternes bevægelse. Fra et evighedsbegreb baseret på skolastikkens filosofi knyttedes musikken altså til et tidsbegreb, hvor den tænkes ind i en sproglig-retorisk model og tilkendes stor magt til at fremkalde affekter hos mennesker på lige fod med retorikken. Musikken, først og fremmest forstået som en ideel formidlingsform, lægger sig her tæt op af digtningen, med hvilken den havde harmonien og rytmen til fælles.<sup>28</sup> Dette fremgår bl.a. af Giovanni de Bardis definition af *musica pratica* fra traktaten *Discorso sopra la musica antica e'l cantar bene* tilegnet Giulio Caccini fra ca. 1578:

Ma uegniamo à quel della musica, che altro non è, che dal il tempo alle parole che si cantono, o di lungo, o, di breue di ueloce, e di tardo; et altresì à gli strumenti musicali, lequal cose raccogliendole tutte insieme dimostrano che la musica prattica è un componimento di parole accomodate dal Poeta in uersi di uari piedi con la lunga, e con la breue, che hora uanno ueloci, hora tardi; hora graue, hora acute, hora mezzane hauenti il suono delle parole dalla uoce humana, hora da essa uoce sole cantate, hora accompagnate da strumenti musicali che uada anco esso accompagnando le parole con la lunga, e breue, e moto ueloce, e tardo con graue, mezzano, ed acuto.<sup>29</sup>

Men vi kommer til det forhold i musikken, som ikke er andet end at give tempoet til ordene, som man synger via lange og korte og hurtige og langsomme [værdier], samme forhold gælder for den instrumentale musik. Når man samler alle disse sagforhold, viser de, at den praktiske musik er en kombination af ord, som en digter har arrangeret som vers med forskellige fødder med de lange og de korte, som i deres bevægelse snart er hurtige, snart langsomme, snart lave, snart høje og snart middel, idet de nærmer sig ordenes lyde i kraft af den menneskelige stemme, nu som solosang, nu akkompagneret af instrumenter, som også akkompagnerer ordene med lange og korte [værdier] og hurtig og langsom bevægelse, med dybe, mellem og høje [toner].

28 Barbara Russano Hanning: "Apologia pro Ottavio Rinuccini"; *Journal of the American Musicological Society*, xxvi/2, 1973, s. 261.

29 Giovanni Bardi: *Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e 'l cantar bene* [Traktat til Giulio Caccini, kaldet romeren, om den antikke musik og den gode syngemåde] (ca. 1578). Her citeres versionen fra Claude Palisca: *The Florentine Camerata*. New Haven, London 1989, s. 94.

## Form og udførelse af *canto sulla lira*

Den mundtlige traditions ægte *improvvisatore* – den rapsode, som baserede både sit retoriske og musikalske foredrag på improvisation – har skullet have et stort repertoire af ordsammenstillinger. Kunsten bestod derfor for ham først og fremmest i at tænke tanker som kunne huskes og derefter i situationen at være i stand til at sætte de præfabrikerede sætninger sammen. Han har derfor stræbt efter at økonomisere med virkemidlerne ved en forenkling og reduktion af de mange temaer og formler, som udgjorde hans *loci communes*,<sup>30</sup> så materialet var lettere at håndtere for hukommelsen. Den metriske form og musikken fungerede her som en hjælpende stabilisator og begrænser, der fastholdt rapsoden i hans mundtlige fortælling.<sup>31</sup>

Selve fremførelsen fremstod som interaktion mellem sangeren, de tilstedeværende lyttere og sangerens repertoire af formler. Der var derfor aldrig tale om egentlige gentagelser af en sang, da sangens indhold og form var betinget af den faktiske situation og afhæng af rapsodens humør, publikums medleven og reaktioner og stedets stemning og akustik.<sup>32</sup> Man kan derfor ikke forestille sig en separation af digt og sammenhæng i en mundtlig kultur, da det originale i det poetiske arbejde netop er måden som sangeren relaterer sig til tilhørerne. Sangen har desuden en omfattende funktion som kulturelt samlingspunkt, den er mere end bare æstetik:

Although it is of course in some way a special event, distinguishable from other kinds of events, in a special setting, its aim and/or result is seldom if ever simply aesthetic: performance of an oral epic, for example, can serve also simultaneously as an act of celebration, as *paideia* or education for youth, as a strengthener of group identity, as a way of keeping alive all sorts of lore – historical, biological, zoological, sociological, venatic, nautical, religious – and much else. Moreover, the narrator typically identifies with the characters he treats and inter-

---

30 *Loci communes* refererer i første omgang til forskellige former for argumenter, som en taler indsamler for eller imod en given sag. Men betegnelsen er også mere generelt et udtryk for forskellige måder at sige ting på, samlet i en persons bevidsthed, som knytter sig til den oprindeligt mundtlige måde at huske på via formler.

31 Ong: *Op.cit.*, s. 63.

32 *Ibid.*, s. 59-60.

acts freely with his real audience, who by their responses in turn help determine what he says – the length and style of his narrative.<sup>33</sup>

Der er naturligvis tale om en modificering af denne fuldstændig mundtlige arbejdsproces, når *cantastorie* reciterede andre digteres poesi og måske desuden også anvendte en *aria*, som var skrevet ned og derfor i visse tilfælde også kunne sættes i relation til en bestemt komponist. Men de beskevrne træk ved den improviserede eller kun mundtligt overleverede sang må langt hen ad vejen også have præget disse udførelser, som jeg ser som resultater af en dynamisk brydning mellem den mundtlige tradition og den mere og mere omfattende skriftlige. Også hos den *cantastorie* som reciterede andres poesi på baggrund af nedskrevne *arie* har den retoriske fremførelse og fortolkning været klart i fokus, idet en fikseret *aria* stadig havde karakter af formel og i høj grad levede af sangerens evne til at tilpasse melodien til forskellige vers' ordlyd og sandsynligvis også variere og forskønne den efter situationen og stemningen, som et led i dialogen med de tilstedeværende lyttere.

Man ved meget lidt konkret om rapsodernes sang og instrumentale akkompagnement. Man kan dog få en forestilling om selve melodiformlerne ud fra eksempler med trykte *arie*, fx den "modo de cantar sonetti" fra Petruccis fjerde bog med *frottole*, som gives i eksempel 1 (se s. 124), trods det, at der er tale om udsættelser for fire stemmer.

Melodien, som kan sættes i relation til den mundtlige traditions egentlige formler, mener jeg skal findes i diskanten, som dog ikke er designet her.<sup>34</sup> Vigtigt er det dog, når man betragter disse oftest

---

33 *Ibid.*: s. 161.

34 Der har været stor uenighed om fortolkningen af betegnelser som bl.a. *Ruggiero og romanesca*, som er *arie* der knytter til afsyngningen af strofer med *ottave rime* (ottaver). De er således både blevet opfattet som eksempler på bas- og melodiformler. Dette gør Claude V. Palisca rede for i indledningen til genudgivelsen af sin artikel "Vincenzo Galilei and some Links between 'Pseudo-Monody' and Monody" (Claude V. Palisca: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford 1994, s. 346-48), hvor han også giver sit eget bud på betegnelsernes betydning, en udlægning som jeg i min artikel vil støtte mig op af: "In a passage quoted in my present essay (p. 352), Galilei, who composed or arranged two of the earliest surviving specimens of these airs, states unequivocally that the 'soprano' (probably in the sense of superius or treble) has the air in both the *romanesca* and *Ruggiero*, no matter what the accompaniment may have been. This convinced me that the *romanesca*, *Ruggiero*, and similar standard airs were tunes for singing that were usually accompanied by simple triadic harmony in which the root of the chords was always in the bass, producing at once a standard bass and a harmonic scheme" (s. 347-48).

relativt enkle melodier, at kalkulere med det omfattende improvisatoriske aspekt:

Das improvisatorische Moment des Vortrags bestand in der diminutiven Zerlegung von Intervallschritten, für die es keine feste Regeln gab. Sie verlieh dem Gesangsstück den Charakter des Spontanen, des Individuell-Einmaligen und Unwiederholbaren, der mit keinem Wort besser als mit dem ambivalenten, die Doppelbedeutung von melodischem Eigengepräge und Flüchtigkeit ausdrückenden *aer* assoziieren war.<sup>35</sup>

EKS. 1. En *aria* til at synge sonetter efter, her udsat for fire stemmer med melodi-  
en i den ikke designerede diskant.<sup>36</sup>

Modo de cantar sonetti. 14

Tenor  
Alto  
Bass  
aer

Brugen af ordet *aer* i citatet knytter an til en anden anvendelse af ordet *aria*, som skal ses i sammenhæng med den oprindelige betydning: "luft" og "atmosfære".<sup>37</sup> Ordet er her et udtryk for en melodis faktiske forløb og konturer og et relativt svævende udtryk for selve sangens karakter defineret ud fra et intuitivt kriterium. Det betegner den samlede musikoplevelse, musikkens iboende kvaliteter, distinktive karakter og umiddelbare overbevisningskraft:

35 Ruf: *Op.cit.*, s. 11.

36 Ottaviano Petrucci (ed.): *Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli* (Venezia 1507). Her er anvendt en faksimileudgave, som er redigeret af Torben Hove Jensen (Viborg 1991). Jeg bruger betegnelsen *frottole* (sing. *frottola*) i ordets brede betydning, som en samlet betegnelse for bl.a. Petruccis tryk af diverse strofiske vokalkompositioner, hvoraf mange har rod i den mundtlige rapsodetradition; Ruf: *Op.cit.*, s. 11 og Harràn: *Op.cit.*, s. 867-73.

37 Se note 2.

Si alludeva con esso al senso che si aveva ascoltando certe composizioni che esse si svolgessero, frase dopo frase, con un coerente senso di direzione, con una determinazione che sembrava avviarle inevitabilmente ad un preciso obiettivo, con una volontà che sembrava essere propria del materiale sonoro più che del compositore.<sup>38</sup>

Med denne [betegnelsen *aria*] hentydede man til den fornemmelse, man havde, når man lyttede til visse kompositioner, efterhånden som de udfoldede sig, frase efter frase, med en entydig retning og en målrettedhed, som syntes at sende dem mod et præcist og uundgåeligt mål med en vilje, der syntes at ligge i materialet selv, snarere end hos komponisten.

Således i *L'Ercolano* af humanisten Benedetto Varchi (1503-65), som hørte til kredsen omkring Medici-hoffet i Firenze:

Non si ricordava delle proprie parole di quei versi, ma avea nel capo il suono d'essi, cioè l'aria, o quello che noi diciamo l'andare.<sup>39</sup>

Man huskede ikke selve versenes ordlyd, men man havde lyden af dem i hovedet, altså *aria* eller det som vi kalder *andare* [her et udtryk for den musikalske fremdrift].

Netop det at *aria* i denne sammenhæng er knyttet til musikken som klingende fremførelse, og ikke til komponisten peger også på en sammenhæng med den mundtlige musiktradition og dens entydige fokus på de udførende. Det er dem der giver musikken *aria*, måske på baggrund af en nedskreven melodi, som dog kun i ringe grad repræsenterer komponistens personlige intentioner, eller *aria*. Musikkens *persuasio* er utvetydigt lagt i hænderne på fremførerne, der i mange tilfælde også indbefattede komponisten selv. De er igen bundet af den specifikke situation, de tilstedeværende lyttere, stedets akustik etc.

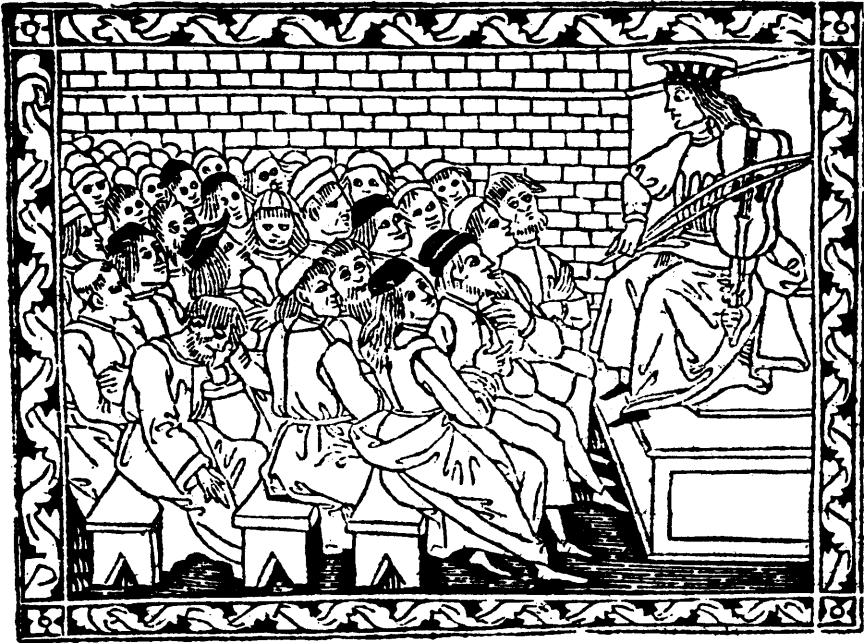
I Petruccis samlinger ses både *arie da cantar versi* med og uden tekst, fælles for de forskellige typer arie er dog, at de kan tilpasses alle digte med samme angivne metriske form efter et kontrafaktur-princip, hvor det fordres, at sangerne tilpasser og varierer satserne efter de forskellige vers' ordlyd.

Den melodiske versrecitation må have haft et polyfont grundlag, hvilket støttes af beskrivelser af *cantastorie*, bl.a. Pietrobono, som skulle have sunget til sit eget akkompagnement af lut eller

38 Pirrotta: *Poesia [...]*, s. 123.

39 Benedetto Varchi: *L'Ercolano*. Firenze 1570, v. 151.

*chitarrino*.<sup>40</sup> Dette synes at pege på i hvert fald to forskellige melodilinjer, selvom modstemmer til selve melodien nok har været relativt diskrete og fx beholdt melodistemmens rytme.<sup>41</sup> Sandsynligvis har en *cantastorie* som Pietrobono sunget en melodi i tenorlejet (hans stemmeomfang), mens han spillede en højere melodilinje på sit instrument. Samme praksis må også have karakteriseret sangen til en *lira da braccio* (se illustration), det instrument som oftest sammenkædes med renæssancens rapsodetradition.



Vokal recitation til akkompagnement af *lira da braccio*. Et træsnit fra Luigi Pulcis *Morgante maggiore* (Firenze ca. 1500).<sup>42</sup>

Trods navne-fællesskabet minder instrumentet ikke om den antikke lyre, men er en form for bratsch, som man spillede på med bue eller *pizzicato*. I flere gengivelser fra renæssancen og barokken af antikkens mytiske *improvvisatori*, Orfeus, Apollon og Arion,<sup>43</sup> er

40 Reinhard Strohm: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge 1993, s. 550.

41 Nino Pirrotta: *Op.cit.*, s. 101.

42 Howard Mayer Brown: "Lira da braccio"; *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians* (6th Edition). Ed. Stanley Sadie. London 1980, Bd. 11, s. 21.

43 Arion (7-6. århundrede f.Kr.) var en græsk musiker og digter, som stammede fra øen Les-



den antikke lyre således udskiftet med dette instrument eller et andet samtidigt strygeinstrument.<sup>44</sup>

Sangere som Pietrobono blev sandsynligvis også lejlighedsvis assisteret af en *tenorista*, der i dette tilfælde betyder endnu en instrumentalist, som tilførte den melodiske recitation en tredje stemme.<sup>45</sup>

På trods af den polyfone struktur bør genren dog nærmere opfattes som akkompagneret solosang, fordi sangens ekspressivitet og tekstformidlingen var det centrale,<sup>46</sup> hvad lytterberetninger, som jeg vil vende tilbage til, også tydeligt indikerer. Fokus ligger altså klart på den fremførende rapsode, og melodiformlen, hvad enten den er nedskrevet eller ej, bør derfor opfattes som et formalt udgangspunkt for formidlingen af digtningen, der er klart i centrum, og hvor ordene i sig selv blev betragtet som musik, som lydlig substans med varierende klang, rytme, intonation og affekt.

## Poesien som musik

Musica era, innanzi tutto, la poesia stessa – ogni forma di poesia – che nasce e si distingue dall'espressione prosastica in quanto la parola si armonizza e accoglie porzioni di durate, ricorrenze di accenti, accordi di rime, simmetrie di versi, di elementi metrici e di strofe, per non dire di quelle orchestrazioni di suoni e di cellule ritmiche "que [...] pulcrum faciunt armoniam compaginis" sulle quali richiama la nostra attenzione in modo esemplare la teoria dantesca della versificazione.<sup>47</sup>

Musik var først og fremmest poesien selv – enhver form for poesi – som fødes af og adskiller sig fra prosaen i og med, at ordet bringes i harmoni og antager forskellige længdeproportioner, gentagelser af accentuerede stavelser, rimopbygning, en symmetri udgjort af vers, af metriske elementer og af strofer, for slet ikke at tale om de orkestreringer af lyd og rytmiske enheder "som gør sammenføjningens harmoni smuk", som Dantes teori om verskunst på eksemplarisk vis henleder vores opmærksomhed på.

---

bos. Det fortælles om ham, at han engang på en sørejse blev truet på livet af nogle onde havmænd og blev frelst af en delfin, som var blevet hidkaldt af hans smukke sang. Han siges desuden at have opfundet det cykliske kor og dityramben.

44 Nico Staiti: "Satyrs and shepherds: musical instruments within mythological and sylvan scenes in Italian art"; *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography* VII, 1990, s. 73.

45 Strohm: *Op.cit.*, s. 551.

46 Pirrotta: *Op.cit.*, 101.

47 Nino Pirrotta: *Li due Orfei [...]*, s. 32.

Den stærke sansning af det lyriske sprogs materiale eller krop, som Nino Pirrotta beskriver i ovenstående citat, hænger sammen med, at digtningen i høj grad var tænkt for øret som klingende fremstilling (enten sang eller recitation) foran en lytterskare, der fremstod som en aktiv del af fremførelsens trylleri og musikkens *mimesis*.<sup>48</sup> Selv når man "læste" for sig selv, gav man oftest ordene lyd.<sup>49</sup> Mundtligheden er altså væsensbestemmende, både i lyrikkens skabelsesproces, hvor digteren bevægede sig i et auditivt univers frem for et optisk og tænkte i lyd og tid frem for i arkitektonisk form og rum, og ved digtets perception hvor der var tale om en klanglig realisering både ved en retorisk fremførelse foran lyttere og ved den individuelle læsning.

Jeg har i det følgende samlet nogle eksempler fra forskellig litteratur i det 16. og tidlige 17. århundrede, som viser en tydelig mundtlig perception og dennes betydning for opfattelsen af sprog og digtning. Jeg vil her benytte mig af de moderne retoriske begreber: fonocentrisme og logocentrisme,<sup>50</sup> som anvendes for at kunne adskille den mundtlige perception og diskurs fra den skriftlige.

Fonocentrismen knytter sig til den mundtlige perception. Sproget er lyd, og formidlingen er derfor underlagt det tidslige parameter. Auditiv sansning fokuserer på fortolkning og har et holistisk præg, hvor den intellektuelle forståelse og den følelsesmæssige oplevelse af ordene hænger sammen.<sup>51</sup> En retorisk teori, der indtager de fonocentriske aspekter ved en tekst, vil derfor også bryde med andre teoridannelser på en række væsentlige punkter:

While Reader Response Criticism is an advance over Formalism and New Criticism insofar as it is more *contextual* than New Criticism and thus more rhetorical in its supposition that the reader's interpretation and knowledge are subjective and validated by social communities, Reader Response Criticism remains text-bound precisely in its assumption that the primary use of literature (and writing) is to teach interpretation. While we have been very interested in the epistemic and social nature of knowledge as a theoretical construct subject to analysis and interpretation, we have been less interested in know-

---

48 Steven B. Katz: *The Epistemic Music of Rhetoric. Toward the Temporal Dimension of Affect in Reader Response and Writing*. Southern Illinois 1996, s. 87.

49 Først i slutningen af det 19. århundrede bliver det almindeligt i Europa at læse indenad; Jan Lindhardt: *Tale og skrift. To kulturer*. København 1989, s. 53.

50 Jf. note 3.

51 Katz: *Op.Cit.*, s. xii.

ledge as a physical, affective response to language as the intuition of sound, subject only to the experience of performance.<sup>52</sup>

Logocentrismen knytter sig til den skriftlige perception, som hovedsageligt bygger på synssansen og kendetegnes, i modsætning til fonocentrismen, ved abstraktion og analyse. Det moderne videnskabsbegreb er derfor knyttet til den logocentriske perception, og også vores kulturs generelle viden bygger på visuelle parametre med en tendens til at betragte fakta som autonome størrelser, uafhængige af sprog og bevidsthed.<sup>53</sup>

Walter J. Ong fremhæver den franske filosof og filolog, Petrus Ramus (1515-72), som en udpræget logocentrisk tænker. Han reformerede således uddannelsessystemet i det 16. århundrede og styrkede dialektikken på bekostning af retorikken. *Ars rhetorica* blev her reduceret til en lære om form, idet *inventio* og *dispositio*, de *partes* som repræsenterede talens indhold og disposition i den klassiske retorik, skulle varetages af dialektikken, som hos Ramus kan opfattes som et lukket system:

I called it not logocentrism but 'corpuscular epistemology' [Ong refererer her til en tidligere bog om Petrus Ramus], a one-to-one gross correspondence between concept, word and referent which never really got to the spoken word at all but took the printed text, not oral utterance, as the point of departure and the model for thought.<sup>54</sup>

I kulturer som har integreret skriften, men som stadig er præget af en stor grad af mundtlighed,<sup>55</sup> som fx den humanistiske kultur i den italienske renaissance, vil der dog altid være tale om et samspil eller en brydning mellem det skriftlige og det mundtlige, bl.a. fordi skriften og dermed evnen til logocentrisk abstraktion, er en forudsætning for en deskriptiv analyse af oralitet som begreb og en fonocentrisk præference.<sup>56</sup>

Den auditive sansning er tydelig i Pietro Bembos behandling af det italienske sprog i *Prose della volgar lingua* fra 1525, hvor han

---

52 *Ibid.*, s. 11-12.

53 *Ibid.*, s. 4-5, og Ong: *Op.cit.*, s. 168-69.

54 Ong: *Op.cit.*, s. 168.

55 Denne form for mundtlighed benævnes "secondary orality" i den angloamerikanske forskning, for at adskille den fra den oprindelige mundtlighed, som ses hos børn, der endnu ikke har lært at læse, og i de kulturer som ikke har integreret skriften.

56 Ong: *Op.cit.*, s. 167-68.

introducerer begreber som *gravità* og *piacevolezza*, defineret ud fra kriterierne: *suono* (klang), *numero* (rytme) og *variazione* (variation) for at kunne beskrive forskellige og kontrasterende kvaliteter ved italienske ord og sætninger:

[...] due parti sono quelle, che fanno bella ogni scrittura, la *Gravità* et la *Piacevolezza*: et le cose poi, che empiono et compiono queste due parti, son tre, il *Suono*, il *Numero*, la *Variazione*: dico che di queste tre cose haver si dee riguardo partitamente; ciascuna delle quali all'una et all'altra giova delle due primiere, che io dissi. Et affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate come et quanto sono differenti tra loro; sotto la *gravità* ripongo l'honestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, et le loro somiglianti: sotto la *piacevolezza* restringo la gratia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, et se altro è di questa maniera.<sup>57</sup>

Der er to faktorer, som forskønner enhver tekst, *gravità* og *piacevolezza*. Hver af disse indeholder tre komponenter: klang, rytme og variation. Derfor mener jeg, at man bør betragte hver af disse elementer særskilt, idet hver af de tre komponenter har betydning for de to ovennævnte begreber. For at I bedre skal forstå, hvorledes de to begreber adskiller sig fra hinanden, vil jeg her fremhæve forskellene: Under *gravità* hører ærlighed, værdighed, fornemhed, pragt, storhed og lignende. Under *piacevolezza* hører det gratiøse, det milde, det yndige, det søde, det humoristiske, det spidsfindige og lignende.

Det mundtlige univers' karakteristiske syntese af lyd og digtning fremgår også tydeligt af følgende sætninger, eksempler fra den italienske litteratur på anvendelsen af ordet "suono" (lyd) i *Vocabolario della Crusca* (Venezia 1612):

[...] Cominciarono a cantare un suono, le cui parole cominciano. [...] Cominciò si dolcemente, sonando, a cantar questo suono. Tau.r.it. Uden-doui sonare io dico, che uoi siete Mess. Tristano di Cornouaglia, per cui il suono fu trovato da prima (cioè le parole, ch'e' cantaua) *Dalla qual voce suono creder si può,*

[...] De begyndte at synge en lyd, hvis ord begynder således. [...] Han begyndte så blidt, mens han spillede, at synge denne lyd. Tau.r.it. [Forkortelse for "Tauola Ritonda" som refererer til en bog af Cautalier]. Når man hører denne spilen siger jeg, at I er Herr Tristan fra Cornwall, som var den der først

57 Pietro Bembo: *Prose della Volgar Lingua*, bog II. Her citeret fra Francesco Luisi: "Considerazioni sul peso della retorica nella musica profana italiana del cinquecento"; *Struttura e retorica nella musica profana del cinquecento*. Atti del Convegno Trento, Centro S. Chiara 23 ottobre 1988. Roma 1990, s. 13.

*che uenga sonetto, per esser breue  
composizione.*<sup>58</sup>

andt på denne lyd (dvs. ordene som han sang). Man kan tro, at denne stemmes lyd bliver til en sonet, som jo er en kort komposition.

Bemærk især det sidste eksemplets sammenkobling af lyd og sonet, som jeg har kursiveret, og som også ses i selve ordet "sonetto", som er et diminutiv udvundet netop af "suono". I citatet fremtræder selve den auditive sansning af ordene, det vokale foredrags klang, intonation og rytme som væsensbestemmende, idet det samlede indtryk henleder opmærksomheden på sonetten. Sonetten bliver altså opfattet som mere end en metrisk form, idet det lyriske materiale besidder en særlig *ethos*, som sonetten associeres med, og som den derfor også kan genkendes på. Selve ordenes lyd og versenes form taler altså med en hermeneutisk terminologi til lytterens forudforståelse.

Metriske former og en specifik brug af sprogets mundtligheds-kriterier, bl.a. rytme, sættes også i forbindelse med særlige affekter som i kraft af imitation blev anset for at kunne genkaldes i lytterens bevidsthed. Dette fremgår tydeligt af en passage i Pomponio Torellis *Trattato della poesia lirica* fra 1594:

È adunque il fine dei lirici di purgar l'eccesso delle passioni col mezzo del diletto, che dall'immitazione dell'istesse passioni e costumi degli appassionati ci proviene. Né altro diremo che sia la poesia lirica che immitazione di costumi et affetti diversi, fatta con diversa sorte di versi, congiunti in un tempo, con l'armonia dei versi e ritmo dei piedi, per purgar gli animi dagli istessi affetti. Perciò che così sarà differente e nella materia e negli istromenti e nel modo dall'epica e tragica e comica poesia. La prima e la seconda hanno azioni illustri, la terza umili; onde per aver questa affetti viene ad esser differente da tutte tre; [...] che se bene il lirico si serve de l'iambo

Digternes formål er altså at udrense lidenskabernes overdrivelse ved hjælp af den fornøjelse, som vi får ved efterligningen af lidenskaberne og adfæren hos de lidenskabelige. Ej heller vil vi sige, at den lyriske poesi er andet end imitationen af forskellig adfærd og forskellige affekter udført med forskellige slags vers, som samtidig forenes med versenes harmoni og føddernes rytme for at udrense selve affekterne fra sindene. Således at den vil være forskellig både i stoffet og i instrumenterne og fremgangsmåden fra den episke, tragiske og den komiske poesi. Den første og den anden har storslåede handlinger og den tredje ydmyge, fordi den [lyriske poesi] har affekter, så

58 *Vocabolario della Crusca*. Venezia 1612, s. 866.

nel riprendere, non lo fa per esser questo verso di mezzana grandezza, ma per immitar la velocità dell'ira. E però lo varia congiungendo varie sorti di iambi, cosa che non fa il tragico e comico, che se ne servono per il primo rispetto, come affermano Aristotele et Orazio. Ma come diversi metri servano a diversi affetti, diremo a loco suo. Nel modo differisce dal tragico e comico, congiungendo il ritmo et armonia con i versi in un tempo istesso, dove esse li disgiungono. Ma come ciò si facesse e passasse nella nostra volgar lingua, e poi n'andasse in disusanza, diremo a suo tempo, per non inculcar tante cose.<sup>59</sup>

bliver den forskellig fra alle tre i selve materialet. Thi skønt digteren betjener sig af jamben, så gør han det ikke, fordi dette vers [med jamber] er af mellemstørrelse, men for at imitere vredens hastighed. Og derfor varierer han det ved at forene forskellige slags jamber, hvad den tragiske og den komiske digter ikke gør, som betjener sig deraf i det første formål, således som Aristoteles og Horats fastslår. Men hvordan forskellige verssmål tjener til at udtrykke forskellige affekter, det vil vi tale om andendsted. I fremgangsmåden er den [lyriske poesi] forskellig fra den tragiske og den komiske, idet den forener rytmen og harmonien med versene på én gang, mens de andre skiller dem ad, men hvordan det bliver gjort og hvordan det blev overført til vores moderne sprog og hvordan det så gik af brug, det vil vi sige senere for ikke at anstrenge læseren.

Torelli adskiller altså den lyriske poesi fra den episke, den tragiske og den komiske digtning, fordi den forener "rytmen og harmonien med versene på én gang", og han antyder også de overvejelser, som ligger bag valget af et metrum i lyrisk poesi; jambens rytme kan fx udtrykke "vredens hurtighed" og imiterer hermed den affekt, som digteren vil fremstille. Torelli peger altså på lyrikkens ontologiske binding til sin sproglige udtrykssubstans, eller musik, og idet han fokuserer på materialeoplevelsen eller transparensophævelsen – det der gør lyrik uoversættelig – kan man sige, at Torelli giver såvel mundtligheden som den sproglige opacitet status som konstituerende træk ved selve den lyriske genre.

Fordelene ved den sungne eller reciterede fremførelse frem for den individuelle læsning beskrives i følgende citat af Vincenzo

---

59 Pomponio Torelli: *Trattato della poesia lirica. Del Perduto Academico Innominato*. 1594; citeret fra Bernard Weinberg: *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. Bari 1974. Bd. 4, s. 265.

Calmeta<sup>60</sup> fra *La poesia del Tebaldeo* fra ca. 1500. Calmeta fortæller her først om sit møde med en række nyligt trykte sonetter af Tebaldeo under et rekreativt ophold ved hoffet i Milano. De trykte digte får ham til at filosofere over forskellene på de to forskellige oplevelser, man har af et digt, når man henholdsvis lytter til en sunget eller reciteret fremførelse af det, og når man selv sidder med bogen i hånden, og således har hele samlingen af lyrik til rådighed:

Facilmente può un poeta che abbia ingegno non solo vendicarsi nome e volgar rumore, ma ancora per un tempo lasciar di sé tra gli eruditi buona impressione, purché di non mandar fuora tutte le opere sue ad un tratto avertisca; imperocché sentendo oggi d'un poeta qualche sonetto, elegia, stramotto [sic.] o epigramma cantare o recitare, poi da qui a diece o quindici giorni sentirne un altro, e da indi ad otto giorni un altro, e così discorrendo, facilmente la memoria di chi ascolta può essere defraudata, e con una sentenza detta per diversi modi potrà il poeta farsi bello per un anno, però che lo intervallo del tempo che si fa dall'un sonetto all'altro non lascia a chi ascolta la coperta astuzia scoprire. Ma quando le opere insieme sono congiunte, chi legge può facilmente ogni alchimia scoprire, per non esser dall'un sonetto all'altro tanto spazio che la memoria della prima sentenza non si possa ricordare.<sup>61</sup>

En dygtig digter kan nemt vinde sig ikke bare et navn og stor folkelig popularitet, men også for en stund efterlade et godt indtryk hos de lærde, når blot han ikke udgiver alle sine værker på én gang; thi når man hører en digters sonet, elegi, strambotto eller epigram sunget eller foredraget, og ti eller fjorten dage senere hører én igen, og otte dage efter endnu én, og så fremdeles, så kan tilhørerens hukommelse nemt blive bedraget, og ved hjælp af en enkelt sætning udtrykt på forskellige måder kan en digter skaffe sig berømmelse for et helt år, fordi tidsintervallet mellem en sonet og den næste gør, at lytteren ikke opdager det skjulte påfund. Men når værkerne er samlet, kan læseren nemt afdække digtenes sammensætning, da der ikke er så meget plads mellem en sonet og den næste, at hukommelsen ikke kan genkalde sig den første sætning.

Calmeta fremhæver den mundtlige fremførelse, sang eller recitation, som den der tjener den ambitiøse digter og det enkelte digt

---

60 Vincenzo Calmeta (ca.1460-1508) var forfatter og sekretær for fyrstinde Beatrice af Milano. Blandt hans betydeligste værker er en biografi over den berømte *cantastorie*, Serafino Aquilano, der var hans nære ven. En del af hans skrifter kan desuden fortolkes som en bemærkelsesværdig tidlig apologi for *lingua cortigiana*, et "høvisk" sprog, i modsætning til *lingua volgare*, hvor toscansk var paradigme. Fortalen for *lingua cortigiana* er også karakteristisk for den senere Pietro Bembo's sprogfilosofi; Cecil Graysons introduktion til Vincenzo Calmeta: *Prose e lettere edite e inedite* (Collezione di Opere inedite orare. Commissione per i testi di lingua). A cura di Cecil Grayson. Bologna 1959, s. III-XXX.

61 Vincenzo Calmeta: "La poesia del Tebaldeo"; Calmeta: *Op.cit.*, s. 16.

bedst og peger i sin argumentation indirekte på væsentlige forskelle mellem den mundtlige og den skriftlige perception, idet han tager udgangspunkt i selve skriftens *raison d'être*: dens varighed,<sup>62</sup> der sættes overfor talens flygtige linearitet. Calmeta beskriver nemlig, hvordan den visuelle perception giver overblik og memorabilitet,<sup>63</sup> og hvordan man som læser dermed har større grad af kritisk abstraktion og bedre kan gennemskue digterens stil og fx opdage eventuelle genanvendelser af vers ved en sammenligning af flere sonetter.

## Beskrivelser af *canto sulla lira*

Man kan, som før nævnt, ikke udlede meget om vokal opførelsespraksis ved at betragte de musikalske nedskrifter af *arie da cantar versi*, som overvejende er tænkt som skitser – en støtte for hukommelsen til at improvisere ud fra. Men sammenholdt med forskellige lytterberetninger får man alligevel et godt indtryk af den musikalske formidling og dens udtrykskraft, som, jf. de foregående afsnit, er koncentreret om fremføreren, hans stemmes personlige timbre, gestik og hans evne til at få versene til at leve nu og her foran lytterne.

Her en beskrivelse fra et brev af Poliziano til Pico della Mirandola, sandsynligvis fra 1488. Poliziano refererer først til en opførelse af noget polyfon musik, som fremføres med noder, hvor han dog fokuserer på at beskrive den elleveårige Fabio Orsinis stemme, som karakteriseres i meget stærke følelsesladede vendinger. Hans begejstring kender derfor ingen grænser, da drengen solistisk fremfører et heroisk digt, som han selv har skrevet til ære for Piero dei Medici:

Non appena ci sedemmo a mensa [Fabio], comandato a cantare insieme a qualche altro esperto alcuni di quei canti che son messi per iscritto con quei tali segnucci della

Næppe havde vi sat os til bords, før [Fabio] sammen med nogle andre eksperter [dvs. uddannede sangere] blev anmodet om at synge nogle af de sange, som er blevet

---

62 Fafner: *Op.cit.*, s. 11.

63 Jan Lindhardt (*Op.cit.*, s. 35) nævner menneskets korttidshukommelse på ca. 8 sekunder som en faktor, den mundtlige fremstilling altid vil være underlagt og som er med til at adskille den fra den skriftlige.



musica [...], subito si insinuò in siffatto modo nelle nostre orecchie, anzi nel nostro petto [...], con una sua soavissima voce, che (degli altri non so) me quasi tolse a me stesso, e senza dubbio mi toccò con la sensazione tacita di una voluttà affatto divina. Esegui poi un canto eroico che egli stesso aveva appena composto in lode del nostro Piero dei Medici [...]. *Fu la voce non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse, ma avresti potuto sentirvi l'uno e l'altro e pure non distinguere l'uno dall'altro; era tuttavia o piana o modulata, mutando come lo richiedesse il passaggio, ora variata ed ora sostenuta, ora esaltata ed ora moderata, ora sedata ed ora vemente, ora rallentata ed ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre gradevole; e il gesto era né indifferente né torpido, ma nemmeno smorfioso e affettato.* Avresti detto che un Roscio adolescente desse spettacolo sulla scena.<sup>64</sup>

skrevet ned med de særlige små musik-tegn [...], og han trængte ind i vore ører, eller rettere i vort bryst [...] med sin sødeste stemme på en sådan måde, at han næsten bragte mig ud af mig selv (de andre kan jeg ikke tale for), og uden tvivl berørte han mig med den tavse følelse af en næsten guddommelig vellyst. Derefter fremførte han en heroisk sang, som han selv havde komponeret som lovprisning af vores egen Piero dei Medici [...]. *Hans stemme var ikke som én der læser op, og heller ikke som én der synger, men man kunne høre begge dele og dog ikke adskille det ene fra det andet; stemmen var hele tiden enten jævn eller moduleret, skiftende efter hvordan teksten krævede det, snart varieret og snart fastholdt, snart eksalteret og snart modereret, snart dæmpet og snart voldsomt, snart langsomt og snart hurtigt, hele tiden præcist, hele tiden klart og hele tiden behageligt; og hans gestik var hverken ligegyldig, sløv, krukke eller manieret.* Man kunne sige, at det var en ung Roscius, der optrådte på scenen.

Bemærk den meget nuancerede beskrivelse af det mundtlige foredrag, som jeg har kursiveret i den italienske tekst. Først selve den vokale karakter, en mellemting mellem tale og sang, som netop leder opmærksomheden hen på en recitationsform knyttet til heroisk epik, der går tilbage til antikken og beskrives i *De institutione musica* af Boethius (480-524), hvor foredraget netop karakteriseres som en mellemting mellem *continuata* (sang) og *diastematica* (tale):

To these, as Albinus asserts, is added a third, different kind, which can incorporate intermediate voices, such as when we recite heroic poems not in continuous flow as in prose or in a sustained and slower moving manner as in song.<sup>65</sup>

64 Citeret fra Pirrotta: *Li due Orfei* [...], s. 46-47.

65 Anicius Manlius Severinus Boethius: *Fundamentals of Music*. Ed.: Claude V. Palisca. New

Denne traditionsrige foredragsform er også en vigtig inspirationskilde for Girolamo Mei og Jacopo Peris teoretiske og æstetiske diskurs i slutningen af det 16. og begyndelsen af det 17. århundrede og for eksperimenter med *stile recitativo*.<sup>66</sup>

Beskrivelsen af Fabios formidling og andre lignende referencer kan derfor opfattes som et indicium for en tæt sammenhæng mellem renæssancens melodiske recitationspraksis og solosangen i de første florentinske hofoperaer, både prologernes *arie* og selve *la nuova maniera di canto*,<sup>67</sup> den skelsættende nye recitativiske stil, hvormed operaen for alvor konstituerer sig selv som genre.

Flere mundtlighedskriterier nævnes også i Polizianos beretning: først det melodiske, som fremstår som en del af den adækvate tekstrealisation både med hensyn til tonale udsving, variation og affekt. Dernæst det dynamiske og det rytmiske aspekt som også tilpasses fortolkningen. Til slut nævnes den klare og behagelige diktion og Fabios forbilledlige og naturlige gestik, som fører til den afsluttende sammenligning med den antikke romerske skuespiller, Roscius.<sup>68</sup>

Det, at Poliziano fremhæver Fabios fremtræden som ukrukket og ikke manieret, kan kædes sammen med begrebet *sprezzatura*, som betegner den skjulte kunst og er et udtryk for et overordnet ideal knyttet til renæssancens selvforståelse.<sup>69</sup> Der er tale om en til lært, eller i sjældne tilfælde medfødt, aristokratisk nonchalance eller lethed og evne til ikke at overdrive et forehavende, men derimod at være i stand til at virke, som om en færdighed, som måske har kostet både blod, sved og tårer, ikke er forbundet med vanskeligheder eller anstrengelse. Baldassare Castiglione giver følgende signalement af *sprezzatura* i *Libro del cortegiano* fra 1528:

---

Haven, London 1989. Bog I, paragraf 12, s. 20-21: "Concerning the classification of voices and an explanation thereof".

66 Jacopo Peri refererer da også til denne foredragsform i forordet til *Euridice* (Firenze 1600. Ed. Howard Mayer Brown. Madison 1981), hvor han beskriver den recitativiske stil for sine læsere.

67 Jacopo Peris betegnelse for recitativisk stil i forordet til *Euridice* (1600).

68 Quintus Roscius Gallus (død 62 f.kr.) var en berømt romersk skuespiller. Han var en nær ven af Cicero, som forsvarede ham i en retssag. Roscius åbnede en skuespillerskole og skrev en bog om skuespil og deklamation; *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma 1961, Bd. VII, s. 1209.

69 Wikshåland: *Op.cit.*, s. 155.

E di questi molti si ritrovano, che pensano fare assai purché siano simili ad un grand'uomo in qualche cosa, e spesso se attaccono a quella che in colui è sola viciosa. Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, truovo una regola universalissima, quale mi pare valer circa questo in tutte le cose umane che si faccino o dichino più che alcun'altra; e ciò è fuggire quanto più si può e come un asperissimo e pericoloso scoglio la affectazione, e, per dire forse una nuova parola, già però tra noi accettata in questo significato, usare in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venire fatto senza fatica e quasi senza pensarli. Da questo credo io che derivi assai la grazia, perché delle cose rare e ben fatte ognun scia la difficultate, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia e negli animi di chi vede imprime una oppenione che chi così facilmente fa bene, sappia molto più di quello che fa, e quella cosa ancor che fa, se vi ponessi e studio e fatica, potesse fare molto meglio; e per il contrario el sforzare e, come si dice, tirare per li capegli dà somma disgrazia.<sup>70</sup>

Og der findes mange, som gør sig meget umage for at komme til at ligne en stor mand i en eller anden henseende, hvilket ofte klæber sig til den side af ham som er mangelfuld. Men jeg har selv ofte tænkt over, hvorfra denne nådegave kommer. Når man ser bort fra dem, der er født med den [ordret: har den fra stjernerne], tror jeg at man kan opstille en universel regel, som jeg mener gælder, frem for nogen anden, i alt, hvad mennesker gør og siger. Reglen går ud på af al magt at undgå det maniere, som var det et skarpt og farligt klippekær, og – for for nu at bruge et nyt begreb, som vi dog allerede har accepteret i denne betydning – i alle sammenhænge at anvende en vis *sprezzatura*, som skal skjule det tillærte og vise, at det som man siger og gør, sker uden anstrengelse og næsten uden at man tænker over det. Det er her fra, jeg tror, at nådegaven i høj grad stammer, fordi alle kender vanskeligheden ved at frembringe noget sjældent og smukt. Denne evne skaber den største forundren og indprenter i de betragtenes sjæle den opfattelse, at han, som så nemt kan gøre noget godt, må kunne meget mere end det, han gør, og endnu mere til, hvis han øvede sig mere og lagde flere kræfter i arbejdet. Og omvendt fører det overgjorte og det fremtvungne til det meget ugraciøse.

*Sprezzatura* gælder alle livets forhold, som en slags eksistensens æstetik, uanset om *il cortegiano* (den aristokratiske hofmand) spiste trøfler, reciterede Petrarca eller førte krig. Betegnelsen anvendes også i begyndelsen af det 17. århundrede af Giulio Caccini i forbindelse med solosang, hvor *sprezzatura* hæftes på forskellige elementer, som giver sangen spændstighed og elegance.<sup>71</sup>

70 Baldassarre Castiglione: *Libro del Cortegiano*. Libro primo, XXIX, s. 39.

71 Giulio Caccini bruger *sprezzatura* i flere sammenhænge, hvor begrebet er udtryk for noget

Castigliones *Libro del cortegiano* rummer også malende beskrivelser af *il cantare alla viola* (sangen til en *viola*), hvor stemmen og det vokale foredrag, ligesom i Polizianos brev, udgør det centrale i musikoplevelsen:

“Bella musica” rispose messer Federico “parmi il cantar bene a libro securamente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perchè tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggiore attenzione si nota e intende el bel modo e l’aria, non essendo occupate l’orechie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccol errore, il che non accade cantando in compagnia, perchè l’uno aiuta l’altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che quanto di venustà et efficacia agghionga alle parole, che è gran meraviglia.<sup>72</sup>

“Smuk musik,” svarede mester Federico “er for mig god og sikker sang efter bladet på en smuk måde; men i langt højere grad sang til en *viola*, fordi hele sødmen nærmest består i en solo, og man opfatter og forstår med større bevågenhed den skønne *modo* og *aria*, da ørene ikke er optaget af mere end én stemme, og man bemærker nemmere den mindste fejl. Dette er ikke tilfældet når mange synger sammen, da den ene hjælper den anden. Men mere behageligt end noget andet finder jeg sang til *viola* som recitation, thi når så stor ynde og virkningsfuldhed føjes til ordene, er det et stort vidunder.

Ligesom Poliziano udtrykker Castiglione altså en særlig kærlighed for “*il cantare alla viola per recitare*” (den melodiske versrecitation), som synes at overgå “*il cantar bene al libro*” (nedskrevne polyfone satser). Castiglione udmaler også solosangens udtryksfuldhed og affekt overfor sine læsere i brede og begejstrede vendinger et andet sted i sin bog:

---

forskelligt: I forordet til *Euridice* (Firenze 1600), beskrives *sprezzatura*, som en nobel kvalitet, der bringer sangen nærmere til naturlig tale. I forordet til *Le nuove musiche* (Firenze 1601) betegner det derimod rytmisk frihed, og i forordet til *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Firenze 1614) bruges *sprezzatura* som udtryk for en graciøs evne til at synges løb i ottendedele og sekstendedele over forskellige akkorder i bassen.

72 Baldassare Castiglione: *Libro del Cortegiano*, kap. 13, s. 95; her er anvendt: *La seconda redazione del “Cortegiano” di Baldassarre Castiglione*. Edizione critica per cura di Ghino Ghinassi. Firenze 1968. Jeg har i min oversættelse valgt at gengive de italienske betegnelser, *modo* og *aria*, i kursiv da man er meget usikker på, hvad Castiglione lægger i de to begreber, da begge har mange forskellige konnotationer. *Aria* kan således både betyde melodisk struktur, fusionen af tekst og musik og en betegnelse for den individuelle måde at synges på. *Modo* betyder sandsynligvis ikke *modus* i musikteoretisk forstand, men er nok her anvendt som en betegnelse for en melodiformel, fx til at synges sonetter efter, ligesom i Petruccis tidlige tryk, men kunne også være et resultat af *maniera*; altså en betegnelse for den musik som opstår i kraft af fremførelserens individuelle stil. (James Haar: “The Courtier as Musician: Castiglione’s View of the Science and Art of Music”; *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Ed. Robert W. Hanning & David Rosand. New haven, London 1983, s. 174.

Vedete la musica: le armonie della quale or sono gravi e tarde, hor velocissime e di novi modi e vie, nientendimeno tucte dilettaño, ma per diverse cause, come si comprende nella maniera del cantare di Alessandro Agricola, la quale è tanto artificiosa, pronta, veemente e concitata e di così varie melodie, che li spiriti di chi ode tutti si commoveno et infiammano e così sospesi pare che si levino quasi insino al cielo. Non meno commove nel cantare el nostro Marchetto Cara, ma con più molle armonia: ché per una via placida e piena di flebile dolcezza tira le anime e le penetra et intenerisce, imprimendo in esse suavemente una delettevol passione.<sup>73</sup>

Se på musikken: dens harmonier er snart alvorlige og langsomme, snart meget hurtige, og med nye *modi* og forløb, og dog behager de ikke destomindre alle sammen, men af forskellig årsag, sådan som man forstår på Alessandro Agricolas måde at synge: hans sang er så kunstfuld, frisk, voldsom, ophidset og har så forskellige melodier, at hele den lyttendes sjæl bevæges derved, og således henrevet er det som om sjælen løfter sig mod Himlen. Vores Marchetto Cara bevæger ikke mindre med sin sang, men med blødere harmonier: thi blidt og fuldt af smægtende sødme rører og gennemtrænger han sjælene, og indgyder dem blidt en vidunderlig lidenskab.

Det er ud fra beretninger som disse tydeligt, at versrecitationen udover en klanglig også besad en optisk dimension, knyttet til den specifikke situation, rummet og samspillet mellem den deklamerende og gestikulerende sanger og det tilstedeværende publikum. Samtidig vidner citaterne også om en sammensmeltning af menings- og følelsesindhold og et klart fokus på fortolkningen af ordene, som er karakteristisk for den fonocentriske perception i modsætning til den logocentriske.<sup>74</sup>

## Det 17. århundredes nuancerede nedskrifter af *arie*

Et indtryk af renæssancens mundtlighed og udsøgte vokale praksis kan man også få ved at studere det tidlige 17. århundredes tryk af *arie da cantar versi*, der kan opfattes som del af en ekspanderende skriftlig tradition. Komponistens holdning til vokal opførelsespraksis og hans måde at nedskrive musikken ændres, idet trykket

73 Castiglione: *Op.cit.*, Libro primo, kap. XXXVII, s. 50. Marchetto Cara (ca. 1470-ca. 1525) var tilknyttet hoffet i Mantua som sanger, lutenist og komponist og særlig værdsat for sine over 100 *frottole*.

74 Katz: *Op.cit.*, s. xii.

synes at appellere til et ønske om at sige noget definitivt og til en fiksering af komponistens egen fortolkning af teksten og ofte også personlige sangstil. Walter J. Ong taler således om "a new sense of the private ownership of words" i forbindelse med udbredelsen af trykte bøger.<sup>75</sup> Fokus skifter altså med en retorisk terminologi i nogen grad fra sangerens fremførelse til komponistens *elocutio*, repræsenteret af det trykte partitur, som nu i højere grad er et udtryk for den egentlige musik, og derfor på en anden måde skal tages for pålydende. Karakteristisk er derfor også Giulio Caccinis (ca. 1545-1618) formulering på titelbladet til den anden sangsamling *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614):

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle [...] Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scrivere con la pratica di essa, si possono apprendere tutte le squisitezze di quest' Arte, senza necessità del Canto dell'Autore.<sup>76</sup>

Nye kompositioner og en ny måde at skrive dem på [...]. I hvilke det vises, at man ud fra denne måde og ved at praktisere den kan lære alle denne kunsts udsøgte sider uden at have brug for forfatterens sang.

Sangene gør ikke længere krav på det mundtlige eksempel. De bør i stedet kunne tilegnes adækvat via det trykte partiturs vokale realisering, som Caccini anser for til fulde at repræsentere sin sangkunst, både hans udlægning af ordenes tone, personlige vokale stil og til dels også ornamentering.

Tendensen er den samme i andre monodibøger fra begyndelsen af det 17. århundrede, som Ellen Rosand beskrivende under ét betegner som "frozen records of teachers' performances," idet hun betoner bøgernes sangpædagogiske funktion som en slags erstatning for det mundtlige eksempel.<sup>77</sup>

Det synes som et paradoks, men på grund af den større grad af logocentrisk perception bliver den vokale fiksering, særligt i *stile recitativo* men også i andre vokale genrer, et egentligt udtryk for immanent oralitet i modsætning til de tidligere omtalte nedskrifter af *arie*, som bør forstås som formler og skitser og i sig selv siger meget lidt om den mundtlige traditions vokale opførelsespraksis.

75 Ong: *Op.cit.*, s. 131.

76 Giulio Caccini: *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614).

77 Ellen Rosand: "'Senza necessità del canto dell' autore': Printed Singing Lessons in Seventeenth-Century Italy"; *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. II Study Sessions*. Torino 1990, s. 217.

Der er altså tale om en dynamisk interaktion mellem skriftligheden og mundtligheden, hvor den logocentriske ekspansion, her forstået som komponistens større grad af skriftlig udarbejdelse og nuancering, og ambitionen om at sige noget definitivt på noder, fremstår som forudsætningen for den realiserbare mundtlighed.

I flere trykte hofoperaer og andre sceniske repræsentationer er der således eksempler på strofiske prologer, hvor alle *stanze* er udskrevet ofte både med variationer og ornamentation.<sup>78</sup> Her vil jeg dog fremhæve Orfeos store *aria* i *terza rima*: *Possente spirito* fra tredje akt af Monteverdis *Orfeo* skrevet til karnevallet i Mantova i 1607, hvor operaen opførtes i *Palazzo ducale*.

## *Possente Spirto*

Der er mange divergerende opfattelser af *Possente Spirto*, Orfeos store sanglige præstation overfor Caronte, som både i operaens overordnede struktur og i dramatisk sammenhæng udgør et centrum, og desuden skiller sig ud fra Orfeos' øvrige enkeltnumre i kraft af sin enestående virtuositet. Teksten lyder:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Possente spirito e formidabil Nume,<br>Senza cui far passaggio a l'altra riva<br>Alma da corpo sciolta in van presume.    | Mægtige ånd og vældige guddom<br>uden hvis hjælp sjælen, skilt fra kroppen,<br>forgæves bilder sig ind at kunne komme<br>over til den anden bred.       |
| 2. Non viv'io no, che poi di vita è priva<br>Mia cara sposa il cor non è più meco,<br>E senza cor com'esser può ch'io viva?  | Jeg lever ikke, for siden min elskede brud<br>har mistet livet, er mit hjerte ikke længere<br>hos mig, og hvordan skulle jeg kunne leve<br>uden hjerte? |
| 3. A lei volt'ho il cammin per l'aer cieco,<br>A l'Inferno non già, ch'ovunque stassi<br>Tanta bellezza il paradiso ha seco. | Til hende er jeg vandret gennem den<br>dunkle luft, men ikke til helvedet,<br>for hvor der findes en sådan skønhed,<br>må paradiset være.               |
| 4. Orfeo son io che d'Euridice i passi<br>Segue per queste tenebrose arene,<br>Ove già mai per huom mortal non vassi.        | Orfeus er jeg som følger Euridices fodspor<br>henover disse dunkle strande,<br>hvor ingen dødelig før har gået.   |

78 Bl.a. prologerne i Claudio Monteverdis *Orfeo* (jf. faksimileudgave af udgaven fra Venezia 1609; Studio per edizioni scelte. Firenze 1993), Francesca Caccinis *La liberazione di Rugiero dall' Isola d'Alcina* (Firenze 1625) og Marco da Gaglianos *La flora* (Firenze 1628).

5. O de le luci mie luci serene  
S'un vostro sguardo può tornarmi in vita,  
Ahi chi nega il conforto a le mie pene?

O, klare øjne, lyset fra mine egne øjne,  
hvis et enkelt blik fra jer kan få mig til at  
vende tilbage til livet, hvem vil så nægte  
min sorg denne trøst?

6. Sol tu nobile Dio puoi darmi aita,  
Né temer dei, che sopra un' aurea Cetra  
Sol di corde, soavi armo le dita

Kun du, ærede Gud, kan give mig hjælp,  
og du skal heller ikke frygte;  
for mine hænder er kun bevæbnet med en  
gylden lyre,

Contra cui rigida alma invan s'impetra.

hvis smukke klange selv hårde sjæle ikke  
kan modstå.

EKS. 2. Begyndelsen af *Possente spirto*, Orfeos store *aria* fra tredje akt af Monteverdis *Orfeo*.

### ATTO TERZO,

Orfeo al suono del Organo di legno, & vn Chitarrone, canta una sola de le due parti.

Violino.

Violino.

Possente spir to e formida-

Possente spir to e formida-

Partiturets trykte version (se eksempel 2) kalder da også på en række spørgsmål, fx til de to vokale versioner i de fire første *stanze*: øverst en meget enkel og nedenunder en rigt ornamenteret. Monteverdi giver selv læserne følgende besked: "Orfeo al suono del organo di legno, e un chitarrone canta una sola de le due parti" (Orfeo synger til lyden af et *organo di legno* og en *chitarrone* én af de to stemmer).



Jeg vil her referere til tre meget forskellige fortolkninger af den dobbelte notationsform, som i stigende grad betoner nedskriften som udtryk for Monteverdis egen vokale realisering. Først Robert Donington, som ikke uden videre sætter den forsirede version i direkte relation til Monteverdi, men derimod mener, at den mere sandsynligt er en nedskrift af tenoren Giovanni Gualberto Maglis fremførelse ved den første opførelse af *Orfeo*. Dette får ham til at konkludere:

Thus the choice here in "Possente spirto" is not between the plain version and the ornamental version: the choice is between ornamenting the plain version for ourselves, on the one hand, and using the ornamental version as provided for us in Monteverdi's score, on the other (or a little of each).<sup>79</sup>

Claude V. Palisca ser begge vokale versioner som Monteverdis, men opfatter dem dog, ligesom Donington, som en relativt åben invitation til sangeren:

Monteverdi, who usually preferred to have his music performed as written, here encouraged the singer to embellish the simple formula (as improvising singers were wont to do even when not invited) and even provided such an embellishment if the singer could not suitably make up his own.<sup>80</sup>

Ståle Wikshåland mener derimod, at indskriften til sangeren om at synge en af de to versioner og den dobbelte notationsform bør forstås som en tydelig anvisning fra en yderst bevidst komponist, der ønsker kontrollen over Orfeos kraftpræstation, og via sin udførlige nedskrevne realisering vil sikre sig mod uformående sangeres vokale lemlæstelser:

-Prøv den, om du kan! er beskjeden, eller la være og bli ved din ringere lest! Monteverdis anvisning i form av et påbud, rommer nemlig også et forbud: mot at sangere som ikke forføyer over tilstrekkelig teknikk, lager sin *egen* utbroderte versjon med utgangspunkt i den enkle utgaven. Verkets glansnummer skal ha Monteverdis signatur, og ingen annens.<sup>81</sup>

Jeg mener at kunne underbygge denne sidste udlægning ved også at sætte *Possente spirto* og Monteverdis detaljerede vokale fiksering i relation til den stigende grad af logocentrisme som en konsekvens

79 Robert Donington: *The Rise of Opera*. London, Boston 1981, s. 171.

80 Palisca: "Aria in Early Opera", s. 264.

81 Wikshåland: *Op.cit.*, s. 201-202.

af den stærkere og mere dominerende skriftlige tradition, der karakteriserer begyndelsen af det 17. århundrede. Monteverdi bruger, ligesom Caccini o.a., det trykte partitur til at fastholde sin egen adækvate vokale realisering, som han vil sikre bliver taget for pålydende. Hvis en sanger ikke har tekniske kvalifikationer til at synge den forsirede version, henvises han til den enkle. Nummeret bliver hermed i højere grad repræsentant for Monteverdis udførlige *elocutio*, og den fremførende sangers rolle nedtones sammenlignet med den mundtlige traditions rapsode.

Der er også uenighed om den enkle versions vokale stil. Oftest bliver den taget for en form for recitativisk stil, bl.a. med hjemmel i Nino Pirrottas meget insisterende omtale af satsen:

There is no doubt in my mind that the unornamented version of this piece is not a schematic one, to be embellished at will by the performer, but a full realization of the prayer following the oratorical principles of early *stile rappresentativo*.<sup>82</sup>

Her mener jeg dog, at Claude V. Palisca har fundet en nøgle til forståelse af denne version, som også giver mening i den dramatiske sammenhæng, ved at fremlægge den som en *capitolo*, en *aria* til at synge vers i *terza rima*, terziner. Monteverdis librettist, Alessandro Striggio, har brugt terzinerne som en allusion til Dantes *Guddommelige komedie*, hvis *Helvede* også citeres direkte i librettoen,<sup>83</sup> og Monteverdi har fulgt Striggios idé op ved at komponere en *aria* til *terza rima*, som i struktur minder om andre *capitoli* fra det 16. århundrede.<sup>84</sup> Orfeo står hermed overfor Caronte som den *syngende græske barde*, hvis syntese af sang og digtning har så stor persuasiv kraft, at den skaffer ham adgang til selveste dødsriget. *Possente spirto* står derfor i modsætning til Orfeos passager i *stile recitativo*, som ikke har musikalske gentagelser (*capitolo*-formlen er derimod til stede i fem ud af seks strofer i *Possente spirto*) og som hovedsageligt er knyttet til dialog og fortælling og skal forstås som tale.

---

82 Nino Pirrotta og Elena Povoledo: *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge 1982, s. 277.

83 Bl.a. er indskriften mejslet i sten ved indgangen til dødsriget, som Orfeo' ledsager, *Speranza*, gentager i begyndelsen af tredje akt: "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" (Vig bort, alt håb fra jer som træder ind her) (vers 13-14 i *Speranzas* replik) fra 9. vers i tredje sang af *Helvedet*. Også *Speranzas* omtale af dødsriget som "Citta dolente" (smertefyldte by) (vers 16) er hentet direkte fra tredje sang (vers. 1); Dante Alighieri: *La divina commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Firenze 1985.

84 Claude V. Palisca: "Aria in Early Opera," s. 264.

Også satsens akkompagnerende instrumenter, violiner i første stanza, cornetti i anden, en dobbelt harpe i tredje, to violiner og *viola da braccio* i det fjerde, og de instrumentale mellemspill, *ritornelli*, er inspireret af den mundtlige traditions versrecitation, hvor instrumentale mellemspill mellem vers og strofer gav den fremførende *improvvisatore* lejlighed til at genkalde sig de efterfølgende vers.

EKS. 3. Femte stanza af *Possente spirito*, som Monteverdi har udsat som en solomadrigal.

O de le

luci mie luci se rene S'un vostro sguar dopuò tornarmi in vi ta ahich i

niega il còtorto a le mie penc Ahich i niega il con forto a le mie penc

Efter de fire første strofer går Monteverdi pludselig væk fra *capitolo*-formen og den dobbelte notationsform. Den femte strofe, som vises i eksempel 3, er udsat som en gennemkomponeret solomadrigal i stil med bl.a. Giulio Caccinis madrigaler fra *Le nuove musiche* (1601) med deres karakteristiske *accenti* og med repetitionen af det sidste vers og dets musik.<sup>85</sup> Monteverdis valg af madrigalen som vokal form kan sættes i relation til en lyrisk intensivering i Strigios tekst, hvis opbygning er inspireret af en klassisk tale. De fire første *stanze* (se s. 141-42) har således tjent som indledende *captatio*

85 *Ibid.*, s. 266. *Capitolo*-formen tillod ingen gentagelser inden for den enkelte strofe.

*benevolentiae*<sup>86</sup> rettet direkte mod Caronte (strofe 1) og et *narratio*<sup>87</sup> (strofe 2-4), hvor den tragiske forhistorie ridses op, dog her udformet i Striggios emotive stil med et tydeligt fokus på Orfeos følelser af både overvældende sorg og uudslukkelig kærlighed. I femte *stanza* henvender Orfeo sig pludselig direkte til Euridices øjne, en invokation (påkaldelse), der er udformet som en lyrisk *synekdoke*,<sup>88</sup> som efterfølges af et meget affektfuldt *interrogatio* (retorisk spørgsmål), hvilket giver denne *stanza* karakter af et pathosfyldt *lamento* (klagen).

I sjette *stanza* (se eksempel 4) vender Monteverdi tilbage til *capitolo*-formen, men nu kun i dens uforsirede version og i stedet for de instrumentale *interludi* spiller tre *viola da braccio* og en *contrabasso de viola* melodiformlens harmonier. Igen afspejler Monteverdis musikalske realisering librettoen; sjette og sidste strofe har nemlig form som en intens bøn om hjælp, præsentationen af Orfeos egentlige forehavende.

Her understøtter formlens enkelhed uden den virtuose forsi-ring intensiteten i ordenes indtrængende affekt. Dette mener jeg også, at man kan sætte i relation til en fremherskende praksis, som gjaldt for den vokale udførelse af ord og sætninger med en stærk lyrisk eller dramatisk intensitet. De blev ofte fremført relativt enkelt, for at deres tone og *concetti* ikke skulle miste deres kraft og evne til at påvirke lytterne. Dette beskrives bl.a. i et afsnit i Caccini's forord til *Le nuove musiche*, hvor der først rettes en anklage imod sangeres overdrevne brug af *passaggi*, som Caccini ikke oplever som en del af en god sangstil, men mener udelukkende benyttes for at imponere mindre forstandige lyttere, som ikke ved hvad det vil sige at synge *con affetto*. Selv bruger han derfor kun *passaggi* i sange med mindre affekter:

[...] ma perche di sopra io ho detto  
essere malamente adoperati quei  
lunghi giri di voce, è d'auuertire,

[...] men fordi jeg tidligere har  
sagt, at de lange løb bliver brugt på  
en dårlig måde, må det bemærkes,

86 *Captatio benevolentiae* er en klassisk retorisk *topos*, som ofte anvendes i en tales indledning for at gøre tilhørerne venligt stemt overfor taleren og hans emne.

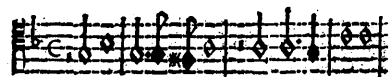
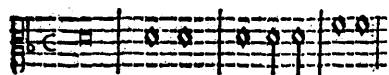
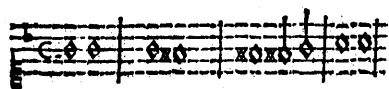
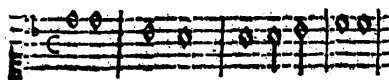
87 *Narratio* betegner talens fortællende afsnit, eller handlingsforløb, hvis der er tale om en juridisk tale.

88 *Synekdoke* (af det græske: *synekdochē*, medopfattelse, underforståelse) er en stilfigur, der består i ombytning mht. omfang. I dette tilfælde er der tale om en *pars pro toto*, del for helheden, idet Orfeo taler til Euridices øjne, i stedet for til Euridice selv.

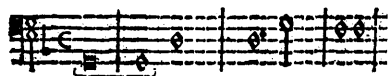
che i passaggi non sono stati ritro-  
uati per che siano necessarij alla  
buona maniera di cantare, ma cre-  
do io più tosto per una certa titil-  
latione à gli orecchi di quelli, che  
meno intendono che cosa sia canta-  
re con affetto, che se ciò sapessero  
indubitatamente i passaggi sareb-  
bono abborriti, non essendo cosa più  
contraria di loro all'affetto, onde  
per ciò ho detto malamente adop-  
rarsi que' lunghi giri di voce, però  
che da me sono stati introdotti così  
per seruirsene in quelle musiche  
meno affettuose, e sopra sillabe  
lunghe, e non breui, e in cadenze  
finali [...].<sup>89</sup>

at *passaggi* ikke er blevet anvendt,  
fordi de er nødvendige for den gode  
måde at synge på, men snarere, tror  
jeg, for at kildre ørerne på dem,  
som ikke forstår, hvad det vil sige  
at synge med affekt, for havde de  
vidst det, var i *passaggi* blevet af-  
skyet, for intet er mere i modsæt-  
ning til affekten end de er, og der-  
for har jeg sagt, at det ikke er godt  
at benytte de lange løb. Men jeg har  
omtalt dem for at kunne benytte  
dem i musik med mindre affekter  
og kun på lange stavelser, ikke  
korte, og i afsluttende kadencer  
[...].

EKS. 4. I sjette stanza i *Possente spirto* benytter Monteverdi sig igen af *capitolo*-  
formen, men her er der kun en vokal stemme, nemlig den uforsirede, enkle *aria*.  
De øverste tre stemmer skal spilles af *viola da braccio* og den nederste, under  
sangstemmen, af en *contrabasso de viola*.



Sol tu nobile Dio puoi darmi alta



Monteverdis *Possente spirto* fremstår derfor som en artificiel og  
gennemkomponeret sats på baggrund af en form, som oprindeligt  
var knyttet til den mundtlige tradition. Her er altså igen tale om et  
dynamisk samspil mellem mundtligheden og skriftligheden, som

89 Giulio Caccini: Forordet til *Le nuove musiche*. Firenze 1601, s. 2.

kan opleves som et paradoks: Når sangeren i Orfeos skikkelse, står på scenen som den mundtlige traditions virtuose *improvvisatore* er han nemlig ikke *inventor* men *fortolker* af Monteverdis realisering og *aria*, idet han er bundet af en yderst nuanceret skriftlig fiksering.

## Konklusion

En dybere analyse af renæssancens mundtlige tradition har flere funktioner: Man får et mere helstøbt og nuanceret billede af den italienske renæssances musik, men samtidig peger man på en betydelig, men ikke særlig omtalt, side af den humanistiske kultur, som er baseret på en overordnet retorisk repræsentation. Den retoriske skoling indbefattede bl.a. en opøvet færdighed i at holde tale og recitere poesi, men i lige så høj grad en evne til at *lytte* og fange sproglige nuancer, som knyttede sig til sprogets mundtlighedskriterier og brugen af forskellige metra. Denne evne har et moderne publikum ikke på samme måde, fordi vi ikke i nær så høj grad dyrker det talte ord eller praktiserer oplæsning.

De første operakomponister, som i forskellig grad var knyttet til de florentinske akademier i slutningen af det 16. århundrede byggede derfor ikke kun deres vokale eksperimenter på teorier om den antikke græske solosang og dens funktion i tragedierne. Den ekspressive monodi omkring år 1600, som skulle fremstille ordenes *conchetto* (poetisk idé), tone og affekt, og som blev en ideel formidlingsform på scenen, er i lige så høj grad et resultat af renæssancekulturens mundtlighed og komponisternes individuelle retoriske træning; et kodeks af praktiske og perceptive færdigheder, opnået ved gentagne gange at have været en del af et dialogisk forum både som fremfører og lytter. Denne mundtlige praksis mødes med en mere og mere omfattende skriftlig tradition og logocentrisk perception i begyndelsen af det 17. århundrede, intensiveret ved udbredelsen af trykte noder, hvor oraliteten nu fikses som en del af det ofte minutiøst udarbejdede partitur. Hermed bliver notationen altså i højere grad repræsentant for komponistens egen retoriske realisering og stemme.