

PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN

Æslets skryden og sang gennem tårer

Billeder i musik i 1400-tallets populære og kunstfulde traditioner

Dette studie er en hyldest til min ven Svend Hendrup (1936-1997), der virkede som lektor ved Romansk Institut, Københavns Universitet. Igennem mange år havde jeg stor glæde af hans utrættelige og uselviske hjælpsomhed i et tværfagligt samarbejde. Vi arbejdede med aspekter af 1400- og 1500-tallets franske musik, med læsning og forståelse af franske og latinske tekster, deres oversættelse til dansk og med datidens udtale og hele sprogets musik i forbindelse med musikkens realisering. Nogle resultater af dette samarbejde blev offentliggjort, mens andre afventede at vi begge fik tid til den sidste afpudsning. I det følgende bygger editionen af teksterne således på vores fælles forstudier, mens sammenhængen de er sat ind i – mit nuværende forskningsprojekt – er ny. Inden for rammerne af denne artikel vil det føre for vidt at gå nærmere ind på baggrunden for dette projekt. Her skal blot forudskikkes nogle få bemærkninger:

Når en symfoni af Gustav Mahler spiller i koncertsalen, kan ingen være i tvivl om at komponisten vil os mere end at pakke et koncertceremoniel flot ind. I 1400-tallets midte begyndte komponisterne at skrive musik af tilsvarende kompleksitet, længde og ambitionsniveau i messer og motetter skabt for fyrstelige, klerikale eller borgerlige institutioner. Denne musik var i liturgisk forstand aldeles overflødig og nærmest til irritation for prælaterne, men var værdsat og efterspurgt på linie med pragtfuld arkitektur og malerkunst overalt hvor ledende kredse havde behov for at manifestere deres formåen. Hvilken virkning kunne 1400-tallets komponister forvente at deres musik havde på de lyttende ud over at være til Guds velbehag? Hvilken forståelsesramme forudsatte den der arbejdede med at musikalisere en liturgisk eller litterær tekst? Disse spørgsmål er vigtige at stille for en forskning i 1400-tallets musik, som vil tættere på musikken end man kommer det gennem analyser af de overleverede værkers tekniske udformning og historiske betingelser.

De gamle musikteoretikere og skribenter er stort set tavse om emnet. De giver god besked – om end ikke altid lige let at fortolke – om kompositionsteknik, om notation og tonearter, mens de med hensyn til musikkens virkning holdt fast på middelalderens forståelse af musik som en effekt af svingninger i luft, der havde indiskutable nyttevirkninger ved bl.a. at drive djævelen på flugt og glæde helgener, ved at virke helbredende og ved at saliggøre de troendes sjæle.¹ At høre musik ud fra indgroede forestillinger af den art er for os fuldkommen fremmed. Disse forestillinger er imidlertid et

1 Tinctoris: *Complexus effectuum musices* [ca. 1472-75], udgivet af A. Seay i Tinctoris: *Opera theoretica* (Corpus scriptorum de Musica 22), s.l. 1975, Vol. 2, s. 159 ff.

element i musikkens tilblivelse og modtagelse som vi må tage til efterretning, måske som endnu et lag fremmedgørelse oven på den store tidsmæssige afstand vi har til musikkens og teksternes konventioner.² Selve afstanden gør en undersøgelse af hvordan musik blev opfattet i samtiden meget vanskelig. Undersøgelser af lytterens position i 'tidlig musik' er alligevel blevet et emne i front af 1990ernes forskningsovervejelser i fuld erkendelse af disse næsten uoverstigelige forhindringer.³ Mens der ikke kan være tvivl om at datidens musik havde 'modtagere' og 'brugere' – Himlen, helgenerne, bestillere/betalere og de, der blev udsat for musikkens klingende realitet –, må man nok stille spørgsmålstegn ved 'lytternes' eksistens, hvis man opfatter 'lytterne' sådan som de mødes blandt vor tids dyrkere af kunstmusik.

Lytterens position er imidlertid temmelig irrelevant for projektet. Forestiller man sig et kontinuum af musikalsk aktivitet, der rækker fra komponisten til den, der hører klingende komponeret musik, befinder det felt, som jeg ønsker at udforske, sig meget nærmere komponisten end lytteren. Det drejer sig om at indkredse de prækompositionelle forestillinger, der styrede den uendelige række valg, der nødvendigvis måtte foretages, når en tekst skulle sættes i musik. Man kan også beskrive feltet som et forsøg på at skimte den kontrakt, som en musiker mente at have med sine modtagere om det sæt konventioner for musikkens formning, som gjorde at visse elementer i musikken ville blive opfattet som særligt betydningsbærende udsagn. Det er her af mindre interesse om de, der faktisk hørte musikken, forstod elementerne på nøjagtig samme måde, eller om musikken for dem opfyldte helt andre behov. 'Kontrakten' kan meget vel vise sig at være ønsketænkning fra ophavsmandens side eller kun gyldig i forhold til en kreds af kolleger og åndsfæller.

Man må gå ind i dette arbejde med forventning om at forskellig musik og forskellige genrer havde vidt forskellige forståelsesrammer. Skellet mellem det kirkelige og det verdslige er åbenbart. Også inden for den verdslige musik vil man finde store skel, f.eks. at populærmusikken betjente sig af greb i musikaliseringen af teksten, som var umiddelbart forståelige for alle i datidens samfund – og sandsynligvis er det den dag i dag – og det samme gælder for dens indtrængen i den flerstemmige kunstmusik. Mens den eksklusive høviske chanson, der i vor tid ofte er blevet opfattet som en abstrakt, selvbærende musik til en poesi stivnet i et spil med afblegede litterære kunstgreb, skulle forstås ud fra forudsætninger, som kun var tilgængelige for meget snævre kredse, i nogle tilfælde kun få personer ved det hof hvor musikeren og digteren færdedes.

Dette studie handler om direkte gengivelse i musik af tekstlige billeder. Eksemplerne er hentet dels fra 1400-tallets populære sang, hvor dyre-, tale- og måske naturlyde indgår i humoristiske situationer, og dels fra en høvisk chanson, der forsøger i udsættelsen at efterleve tekstens musikteoretiske billedsprog. Rent ud sagt møder vi ikke i eksemplerne

- 2 Jfr. Rob C. Wegman: 'For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoys's *Anthoni usque limina*' i Dolores Pesce (ed.): *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford 1997 (Paperback 1998), s. 122-41 (s. 124). Indledningen til Wegmans artikel har været til stor inspiration for mit arbejde.
- 3 Bl.a. gennem den i forrige note nævnte samling indlæg redigeret af D. Pesce samt et temanummer af *Early music* November 1997 ('Listening practice') og Rob C. Wegman (ed.): 'Music as Heard' (Special Issue, *Music & Letters*, Fall/Winter 1998), 1999.

et 'mere subtilt' forhold mellem tekst og musik – det handler i højere grad om *imitatio* end om *mimesis*.

Udvalget af eksempler har desuden gjort det oplagt at forfølge et andet, parallelt spor, som tegnes af de tempomæssige relationer mellem to- og tredelt takt. Diskussionen af dette emne har i de senere år optaget forskere i 1400-tallets musik, og den har endnu ikke nået nogen afklaring. Disse ret upåagtede sange har deres at bidrage med.

I Lydefterligning

I mit bidrag til *Festskrift Henrik Glahn* fra 1979 analyserede jeg forholdet mellem Clément Janequins firstemmige chanson 'L'alouette' og en ældre, trestemmig version af samme sang.⁴ Her blev det påvist, at Janequin sandsynligvis bearbejdede eller genkomponerede en ganske udbredt chanson fra 1500-tallets første årtier "Or sus vous dormes trop" til brug for samlingen *Chansons de maistre Clement Janequin ...*, som Pierre Attaingnant i Paris udsendte i 1528. Dette musiktryk er noget ganske særligt. Ikke alene er det en af Attaingnants tidligste samlinger og længe den eneste med musik af en enkelt komponist, det introducerede også en helt ny genre i de trykte chansonniers: den beskrivende, lyd-efterlignende chanson der skulle blive et lille, meget profileret og populært segment af den parisiske chanson. 'L'alouette' optrådte her sammen med prægtige lydmalier, som tydeligvis var blevet til sent i 1520erne, og som får lytteren til at høre, se, næsten smage de skildrede begivenheder: 'La chasse', der beskriver kong François Is yndlings sport, jagten på kronvildt, 'La guerre' om samme konges største militære triumf, slaget ved Marignano i 1515 – den er et stykke politisk propaganda, som sandsynligvis er komponeret efter katastrofen ved Pavia i 1525, der førte til François Is fangenskab i Spanien –, 'Le chant des oyseaux' der nærmest er en mangedobling af fuglesangen i 'L'alouette' med brug af nogle af de samme motiver, og til sidst en ubetydelig sang, 'Las, povre cueur', som blot skulle fylde samlingens fire stemmebøger ud. Attaingnants incitament til at sende Janequins musik på markedet i en selvstændig samling var sikkert, at han havde adgang til at trykke de tre store programchansoner (fuglenes sang, krigen og jagten) som noget nyt, men de kunne ikke alene fylde stemmebøgernes 16 blade. Janequin kunne ikke i hast levere en chanson til af samme karakter, men fandt så en udvej ved at bearbejde og udvide den trestemmige chanson, som allerede havde leveret inspirationen til 'Le chant des oyseaux'.

Om Janequin i sin pure ungdom selv har komponeret den trestemmige 'Or sus' eller – hvad der er mest sandsynligt – har taget en eksisterende chanson til sig,⁵ er ikke af

4 P. Woetmann Christoffersen: '»Or sus vous dormez trop« The Singing of the Lark in French Chansons of the Early Sixteenth Century' i Mette Müller (ed.): *Festskrift Henrik Glahn*, København 1979, s. 35-67, hvor begge chansoner også findes udgivet.

5 Lawrence F. Bernstein finder denne fortolkning svær at sluge: "Surely, it is more natural to view Janequin as the composer of both versions of the *Chant de l'alouette* than to suggest that his extremely unique style was modelled after a preexistent genre, of which but a single anonymous example survives." ('Notes on the Origin of the Parisian Chanson' i *Journal of Musicology* I (1982), s. 275-326; citeret s. 301, note 68). Det er imidlertid den eneste fortolkning, der er kildemæssigt belagt for.

stor betydning. Det vigtige er, at denne chanson placerer brugen af lydefterligning i den musikalske sfære, der er præget af den populære musiks indflydelse. Satsen er formet som et arrangement af en populær melodi, en genre der var i højeste kurs ved det franske hof i årtierne omkring år 1500, og som hurtigt bredte sig til andre musikalske centre. Nærmere bestemt ligner den et imiterende arrangement med en tenor, der sandsynligvis gengiver en i forvejen eksisterende populær sang. I denne meget udbredte satstype er der her indskudt et langt, statisk afsnit med efterligninger af fuglesang.⁶ Teksten er en forenklet udgave af begyndelsen på en *virelai*, som findes i en trestemmig udsættelse i adskillige kilder fra slutningen af 1300-tallet.⁷ Den anonyme 1300-tals *virelai* benytter sig af mange af de samme motiver i gengivelsen af fuglesangen som i den sene chanson, og motiverne genfindes i adskillige andre 1300-tals chansoner.

I tiden omkring og efter 1400 nød denne lille gruppe chansoner, der bygger på efterligninger af omgivelsernes lyde, stor udbredelse især i Nordfrankrig og Flandern.⁸ Jagt, ildebrand, fuglesang og markedsråben skildres livligt i disse sange af typerne *chace* og *virelai*. De hører til i de toneangivende kredses musik, de er komplekse og sangteknisk vidtdrevne, men de inkorporerer populære elementer og skaber en stemning af markedsplads. Op gennem 1400-tallet finder man ikke lydefterligninger i kunstmusikken i større udstrækning. Der er hentydninger til trompetfanfarer i nogle meget udbredte melodier, bl.a. i melodiforlæg for *cantus firmus* messer, og en enkelt kukker i ny og næ.⁹

Når det beskrivende/lydefterlignende igen dukker op som konstituerende elementer i musikken i Janequins store lydbilleder, sker det inden for rammerne af en ny genre, den parisiske chanson, hvor de høviske traditioner mødes i en ny syntese med de forudgående generationers fascination af de populære sange.¹⁰ Mens 1300-tallets *virelai*'er nok forblev en eksklusiv kunst, blev Janequins lydmalier hurtigt folkeligt eje. Det kan undre, eftersom de ganske som forgængerne er virtuose glansnumre, der dengang som i vore dage må fremføres af højt specialiserede vokalensembler, og de er i måske endnu højere grad end 1300-tallets chansoner knyttet til hofkulturen, nu forstået som en fransk central magt i alliance med den gryende industris og handels dynamik. I 1500-tallet nåede de vidt omkring gennem de trykte chansonniers i stadig nye udgaver, og forlæggere så en fortjeneste i at udgive dem i arrangementer for instrumenter og som ensemble-danse, især den højtelskede 'La guerre', også kendt som 'La bataille', der blev ophav til en lang række instrumentale efterfølgere.

6 Se videre Christoffersen: '«Or sus vous dormez trop»' s. 36-44.

7 "Or sus, vous dormés trop, ma dame jolie", udgivet bl.a. i Gordon K. Greene (ed.): *French Secular Music* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century Vol. XXII), Monaco 1989, s. 112, og Willi Apel (ed.): *French Secular Compositions of the Fourteenth Century I-III* (Corpus mensurabilis musicae 53), s.l. 1970-72, Vol. III, s. 42 (no. 212).

8 Jfr. Reinhard Strohm: *The Rise of European Music 1380-1500*, Cambridge 1993, s. 68.

9 Trompetfanfarer findes f.eks. i Dufays kendte *Missa Se la face ay pale* (hentet fra balladen af samme navn) og i de mange messer over den kendte *L'homme armé*-melodi. Gøgen møder man i Johannes Martinis *Missa Cu cu*, jfr. Strohm: *The Rise of European Music*, s. 615.

10 Jfr. P. Woetmann Christoffersen: *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript »Ny kgl. Samling 1848 2°« in the Royal Library, Copenhagen I-III*, København 1994, Vol. I, Ch. 9 "The Parisian chanson", s. 214 ff.

Med disse specielle chansoner fra 1300- og 1500-tallet placeret i parallelle om end forskellige musikalske universer, hvor man morede sig over sangenes malende, ofte groteske eller ligefrem teatraliske lydbilleder, er det interessant at 'genopdagelsen' af genren signaleredes af en trestemmig chanson, formet som et imiterende arrangement tilsyneladende over en i forvejen eksisterende populær melodi. Det fører umiddelbart tanken hen på, at lydefterlignende sange kunne have været en del af det populære repertoire, der levede uden for kunstmusikkens cirkler. I artiklen i *Festskrift Henrik Glahn* måtte jeg dog konstatere, at sådanne sange ikke var synlige i det bevarede repertoire.¹¹ En nøjere undersøgelse viser dog at spor af denne type alligevel kan findes, selv om brugen af lydefterligning ikke er nær så frapperende som i de flerstemmige kompositioner.

De populære sange og de monofone chansonniers

1400-tallets populære, franske chanson er set fra vores synsvinkel en genre, der er bevaret i skriftlige kilder, som i næsten alle tilfælde knytter sig til overklassens forbrug af musik. Den afspejler imidlertid en mundtligt overleveret tradition for underholdning, som fandt sit publikum blandt næsten alle samfundets lag. Sangenes foretrukne emne er kærlighed, og man finder hele den høviske traditions emnekreds udfoldet i en ligetil, jordnær fortolkning, ofte med en humoristisk eller satirisk drejning på de mest højtravende emner; lyrisk naturskildring eller aktuelle begivenheder kan dog også være nærliggende emner. Sproget er dagligdags og farverigt, dog med en del faste formler, som synes arvet fra 12-1300-tallets høviske poesi, ligesom visse faste strofeformer som *ballade* og *virelai* optræder hyppigt. Strofiske former og refrainer af enhver art bliver efterhånden dominerende. Melodierne er enkle, iørefaldende og formelagtige. Sangenes synsvinkel er middelklassens med en realistisk indstilling til livet i større og mindre franske bysamfund og med romantisk farvede forestillinger om naturen og landlivets enkelhed – heri adskiller de sig ikke fra den høviske poesi – og med en satirisk brod mod de nære magtudøvere som præster, advokater, velbeslåede, gamle ægtemænd og sure koner. De blev udbredt og omsunget af professionelle underholdere som gade- og markedssangere (*jongleurs, batteleurs* eller *recordeurs*),¹² men deres typiske medium var nok det verdslige teater. Teatret var en kærkommen afveksling i byernes liv. Håndværkerlaug og teaterforeninger kunne stå bag forestillingerne, men også professionelle kompagnier og omrejsende artister havde andel i det varierede teaterudbud, der kunne strække sig fra kæmpemæssige mysteriespil over dage eller uger til korte narrespil (akrobatiske falde-på-halen spil) og rablende monologer, der blev leveret af gøglere på markedspladsen. Det halv- eller helprofessionelle teaters typiske repertoire bestod af farcer – transportable, morsomme programmer med få medvirkende, primitive kulisser og megen sang og musik leveret af de medvirkende selv – og betalingen fandt man på markedet, på adelens slotte eller i private borgeres hjem, måske som led i bryllupsfestligheder.¹³ Man hentede den

11 Jfr. Christoffersen: '»Or sus vous dormez trop«' s. 42.

12 Om den mundtlige overlevering, se Jay Rahn: *Melodic and textual types in French monophonic song, ca. 1500*, Diss. Columbia University 1978, s. 31-41.

13 Den klassiske fremstilling af det verdslige franske teater og dets brug af musik er Howard Mayer Brown: *Music in the French Secular Theater. 1400-1550*, Cam. Mass. 1963.

musik der skulle bruges til forestillingen fra alle sider af 'dagligdagens musik': fra kirkesangen, fra militærmusik og dans, fra høviske sange og fra den populære traditions rige forråd af formler; alt kunne genbruges og sættes i omløb igen, evt. med nye, aktuelle tekster. Overleverede farcetekster vrimler med anvisninger på at en kendt sang synges på scenen eller at en ny tekst synges på en kendt melodi. Vigtige kilder til det populære repertoire fra det tidlige 1500-tal er da også små, billige trykte samlinger af sangtekster og samlinger af religiøse sange til kendte melodier, beregnet til salg på gaden eller på markedet, og alle uden noder – melodierne (især når de blev brugt som *timbres*) forudsattes bekendte.¹⁴

At melodierne kunne anses for kendt af *alle* er begrundelsen for at betegne dem som 'populærmusik'.¹⁵ Denne *bekendthed* er også baggrunden for at melodistoffet i så udstrakt grad er bevaret. Professionelle komponister tog dem til sig, brugte dem som humoristiske indslag i høviske chansoner, som tekstlige-musikalske symboler i raffineret modstilling til høvisk eller religiøst stof, eller brugte deres karakteristiske, skarptskårne musikalske fraser som byggesten i messecykler. I sidste fjerdedel af 1400-tallet blev de populære sange i en sådan grad mode ved hoffet at arrangementer af melodierne, fra ganske enkle til komplicerede kanonudsættelser, nærmest fejede de høviske sange af banen. Vi kan altså rekonstruere en hel del sange ved at trække dem ud af flerstemmig kunstmusik. Det er også her man finder de virkelig saftige eller grove erotiske sange. De monofone *chansonniers* – antologier af populære sange – som omkring 1500 blev samlet til brug for hoffets damer eller unge mennesker, er helt anderledes velfriserede i indhold.

Det drejer sig om to *chansonniers* i Bibliothèque Nationale, Paris, *Ms. fonds français 9346* (kaldet "Bayeux-håndskriftet") og *Ms. fonds français 12744*. De rummer henholdsvis 102 og 143 enstemmige sange (i *Paris 12744* er en sang tostemmig og to mangler melodi).¹⁶ De er fælles om ganske mange sange, nemlig 35, som dog indbyrdes udviser en del varianter. Til begge håndskrifter er der brugt kostbart pergament af god kvalitet, og de er ret store af format (henholdsvis ca. 220 x 315 mm og ca. 188 x 315 mm). Bayeux-håndskriftet har det mest luksuriøse udstyr: Hver sang fylder et evt. to opslag, og melodien med den første strofe tekst underlagt findes på opslaget venstre side (*verso*), mens resten af teksten findes på højresiden (*recto*). Hvis sangen fylder mere end et opslag i den meget store og tydelige skrift, fortsætter den med resten på det følgende opslag med en tydelig markering af sammenhængen ("Residuum"). Omkring noderne er der i en ramme foroven og i venstre margen på hver side malet overdådige dekorationer i mange farver og guld, hvori der indgår geometriske mønstre, alskens blomster og frugter samt et ejeremblem (jfr. Ill. 3, s. 111). Håndskriftet er mærkelig nok ikke oprindeligt

14 De verdslige sange fra perioden 1512-30 er udgivet komplet i Brian Jeffery: *Chanson Verse of the Early Renaissance I-II*, London 1971-76. Om *noëls* og *cantiques*, se Jay Rahn: *Melodic and textual types*, s. 44 ff.

15 Om diskussionen af *populærmusik* i denne historiske periode i forhold til *folkemusik*, *kunstmusik* og som overordnet begreb '*dagligdagens musik*', se Christoffersen: *French Music*, Vol. I, s. 179-81.

16 Håndskrifterne er udgivet i henholdsvis Théodore Gérold (ed.): *Le Manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV^e siècle* (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 2), Strasbourg 1921, og Gaston Paris & Auguste Gevaert (eds.): *Chansons du XV^e Siècle* (Société des Anciens Textes Français I), Paris 1875, musikken er desuden udgivet komplet i Rahn: *Melodic and textual types*.

folieret, derimod er hver sang nummereret med minuskel romertal øverst og med tydelige arabertal nederst på siderne med noder.

Hvor Bayeux-håndskriftet fremstår som et musikhåndskrift med komplette tekster, er *Paris 12744* snarere en tekstantologi med melodierne vedføjet. Digtene starter øverst på siderne i en noget tættere skrift med et eller to digte på hvert opslag. Melodien er tilføjet med små, tætte noder nederst på siderne, og den tilhørende tekst gentages under dem. Dekorationen er her sparsom, men hver sang starter dog med et stort, guldbelagt bogstav. Folieringen er helt almindelig med minuskel romertal i opslagens øverste højre hjørne. Håndskriftet rummer ingen spor, som viser hen til dets oprindelige ejer eller bestiller, men i kraft af lighederne i repertoire og redaktion kan vi gå ud fra at det tidsmæssigt og med hensyn til ejerens sociale status kan sidestilles med Bayeux-håndskriftet.

Bayeux-håndskriftet er sandsynligvis blevet til på bestilling af eller som en gave til *Charles de Bourbon*, hvis navn kan udledes som et akrostikon af håndskriftets første 17 sange – et tydeligt tegn på hvor omhyggeligt dets repertoire er redigeret –, og hvis emblem, en vinget kronhjort med Bourbon'ernes motto "Esperance" indskrevet på et bånd, findes i alle kantdekorationerne.¹⁷

Hertug Charles II de Bourbon (1490-1527), *Connétable de France* (Frankrigs marsk), var rigets mægtigste mand efter kongen. Hans besiddelser omfattede det meste af det centrale Frankrig, og hans hof, livsstil og selvfølelse udgjorde en intolabel konkurrence til François Is bestræbelser på at samle al magt om kongen. Meget rammende er Charles og hans engelske pendant, *the Constable*, hertugen af Buckingham, blevet betegnet som "feodale dinosaurer"¹⁸ – de var for mægtige, for selvrådige og alt for synlige til de nye magtforhold. Buckingham endte på skafottet, mens Charles de Bourbons brud med kongen førte til landflygtighed og tjeneste som hærfører for kejser Charles V. I den rolle var han med til at besejre de franske hære i slaget ved Pavia i 1525, som endte med at François I blev ført som fange til Madrid. Charles de Bourbon fik konfiskeret titler og ejendom i Frankrig. Den økonomiske bistand fra kejseren tørrede dog snart ind, så Charles fandt ingen anden mulighed for at lønne sine utålmodige tropper end ved at føre dem mod Rom, som blev plyndret i 1527. Han døde under et forgæves forsøg på at indtage pavens tilflugtssted, Castello Sant'Angelo.

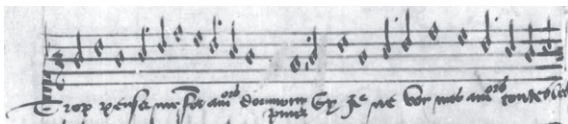
17 *Paris 9346* rummer fols. 1^v-17^v sangene (jfr. også Rahn: *Melodic and textual types*, s. 64):

C'est a ce jolly moys de may
 Hellas, mon cueur n'est pas à moy
 A la duché de Normendie
 Royne des fleurs que je desire tant
 Les bon espoir que mon cueur a
 En amours n'a sinon bien
 Souvent je m'esbatz et mon cueur est marri
 (blank side)
 Dieu merci, j'ay bien labouré
 En despit des faulx envyeux
 Belle, belle tres douce mère Dieu
 On doit bien aymer l'oysellet
 Vostre beaulté et vostre beaulté, gente et jolie
 Royne des flours, royne des flours, la plus belle
 Bevon, ma commère, nous ne bevons point
 Or sus, or sus, par dessus vous les aultre
 Ne l'oseray-je dire

18 Desmond Seward: *Prince of the Renaissance. The Life of François I*, London 1973, s. 125.

Begge håndskrifter har et påfaldende, noget distant forhold til det at angive sangenes *mensuration* eller taktart, og de har det på hver sin måde: *Paris 12744* indeholder næsten ingen mensurationstegn. Det spiller nu ikke den store rolle, da langt flertallet af sangene ubesværet lader sig fremføre i todelt takt. I Bayeux-håndskriftet derimod starter samtlige sange med angivelse af *tempus imperfectum diminutum* (vist som en halvcirkel med en lodret streg igennem). Det var den almindelige måde omkring år 1500 at angive todelt taktart på (med binær deling af alle nodeværdier). Imidlertid er der i håndskriftet en række sange som kun lader sig udføre i tredelt takt eller som kræver skiftende rytme. Det udgør heller ikke noget problem for brugeren af håndskriftet, musikken skal simpelthen læses i todelt takt, men udføres med de betoning, som melodien tilsiger uden hensyn til notationen. Angivelse af tredelt takt forekommer i dette håndskrift kun to steder, nemlig ved skift fra to- til tredelt takt inde i sangene. Grunden til at denne usædvanlige notation er anvendt, kan måske udledes ved at se på et par eksempler.

En af de få sange med præcis angivelse af mensuration i *Paris 12744* er den iørefaldende virelai "Trop penser me font amours" (fol. 22^v, se Eks. 1). Tegnet "3" angiver her *tempus imperfectum cum prolatione perfectum*, dvs. at hver brevis (≡) skal underdeles i to, mens semibreves (◊) skal deles i tre minimae (♩). Hermed træder mensuralnotationens rige muligheder for at notere særdeles komplicerede rytmer på en enkel måde i



Ill. 1: *Paris 12744* f. 22^v (nederst)

kraft, idet nodeværdiernes præcise længde kommer til at afhænge af sammenhængen og af deres position i det rytmiske mønster. Disse muligheder blev fuldt ud udnyttet i kunstmusikken især i 1400-tallets første halvdel og midte. Denne notation stiller selvfølgelig store krav til nodelæserens viden og erfaring, og er derfor ikke særlig oplagt til optegning af populærmusik.

I "Trop penser" er vanskelighederne nu til at overse. Melodiens rytmiske skiften mellem jamber og trokæer medfører en tilbagevendende figur: ◊♩♩◊. Hvis denne figur står alene uden hjælpe tegn, skal den læses efter reglerne for diminution og augmentation af nodeværdierne, men hvis et *punctus divisionis* sættes ind mellem de to minimae for at afgrænse den perfekte semibrevis-værdi, giver det et ganske andet resultat:¹⁹

$$3 \diamond \circ \circ \circ = \text{♩} \text{ ♩ } \text{ ♩} \\ 3 \diamond \circ \circ \circ = \text{♩} \text{ ♩ } \text{ ♩}$$

Derfor er der i *Paris 12744* omhyggeligt anbragt puncta i sangens første del, så der ikke kan opstå misforståelser (jfr. Ill. 1, her ser man også at der er raderet en del i noderne, helt let har det ikke været at få på plads!) – faktisk får skriveren på den måde markeret sangens brevis-takter.

Sangen kan stå som et ualmindelig smukt eksempel på den populære sangs lyriske repertoire, der bygger på den høviske tradition i *forme fixe* med refrain. Den situation

19 I alle eksempler og transskriptioner i denne artikel er nodeværdierne halveret i forhold til kilderne, *minor color* angives ikke i noderne, derimod vises ligaturer og coloration. Underlagt tekst i *kursiv* er tilføjet af udgiveren.

Eksempel 1 *Paris 12744* f. 22^v: "Trop penser me font amours" (virelai)²⁰

1.4.7.10. Trop pen - ser me font a - mours, dor - mir ne puis
 3. Vous vien - drez a la fe - nes - tre_a la mi - nuyt,
 6. La fil - le ne dor - moit pas, tan - toust l'o - yst,
 9. Bai - sons nous, a - col - lons nous, mon a - my gent,

4
 si je ne voy mes a - mours tou - tes les nuytz.
 quant mon pe - re dor - mi - ra je_ou - vri - ray l'uyt."
 tou - te nuyt en sa che - mi - se_elle luy ou - vrit.
 com - me font vrays a - mou - reux se - cre - te - ment."

7
 2a. "Com - ment par - le - rai je_a vous, fin franc cuer doulx?"
 2b. "Vous y par - le - rez as - ses mon a - my doulx.
 5a. Le gal - lant n'ou - bli - a pas se qu'on luy dist,
 5b. de ve - nir a la fe - nes - tre_a la mi - nuyt.
 8a. "Mon a - my, la nuyt s'en va et le jour vient,
 8b. des - par - tir de noz a - mours il nous con - vient.

der beskrives, er den samme som i troubadour- eller trouvèrerepertoires *alba* eller *aube*, hvor de elskendes samvær afbrydes af morgenrødens komme. Her er det ikke unge fyrster der mødes, men ganske almindelige unge mennesker, pigen og "Le gallant", og dialogen har et skær af ægte naivitet. Melodien er lige så enkel og knap. Musikken til virelai'ens *refrain* (tekstdelene 1, 4, 7, 10) og *tierce* (3, 6, 9) gentager en omsyngning af den g-doriske skalas kvint *g'-d*" (udvidet med tonen *f* i 1. vers' åbne slutning), mens de to *couplets* (2, 5, 8) danner kontrast ved en lille indskrænkning af toneforrådet til kvarten *d"-a'* og skift i rytmen til to trokæer efter hinanden – enkelt og effektivt.

Problemet med at forstå mensuralnotationens finesser i tredelt takt og brugen af punctus divisionis kunne skriveren af *Paris 12744* imidlertid nemt være kommet uden om. Der optræder nemlig slet ikke *alterationer* i melodien. Nodeværdierne har den værdi, som de ville have haft med en regelmæssig todeling af alle værdier. Sangen havde næsten været lettere at læse, hvis den var noteret med brug af angivelsen C fra starten.²¹ Det er præcis den løsning som skriveren af Bayeux-håndskriftet har valgt for sangene i tredelt takt. Et meget tydeligt eksempel er drikkevisen "Bon vin, je ne te puis laisser" (Eks. 2), der samtidig kan stå som en typisk repræsentant for de populære sanges strofiske sange med forskellige slags omkvæd, her det interne refrain, udråbet "Ave hauway!". Sangen er helt igennem i tredelt takt. Man skal så at sige 'synges uden om notationen'.

20 De to fermatnoder er i håndskriftet noteret som breves. Oversættelse af teksten: (1) Kærligheden giver mig så mange bekymringer at jeg ikke kan sove, hvis jeg ikke ser min ven hver nat!

(2) "Mit søde hjerte, hvordan skal jeg komme til at tale med dig?" "Du skal nok få talt med mig, min søde ven. (3) Hvis du kommer til vinduet ved midnatstid, når min far sover, åbner jeg døren." Kærligheden giver mig ...

(5) Den unge mand glemte ikke hvad han havde fået at vide om at komme til vinduet ved midnatstid. (6) Pigen lå vågen, helt nøgen i sin natskjorte, og straks da hun hørte ham, åbnede hun for ham. Kærligheden giver mig ...

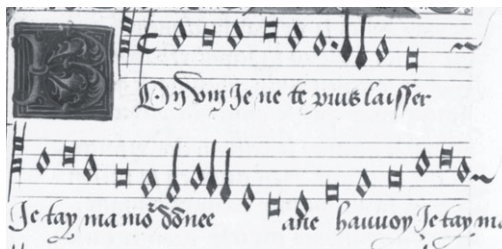
(8) "Min ven, natten svinder og dagen gryr. Vi må slutte vor kærlighedsleg. (9) Lad os kysse og omfavne hinanden, min søde ven, [og skilles] i hemmelighed sådan som sande elskende gør." Kærligheden giver mig ...

21 Sluttonerne i refrain og couplet noteret som breves eller longae er af ubestemt varighed.

Det er heller ikke noget problem, blot man kun læser mensurationstegnet som en angivelse af binær underdeling og ser bort fra det som taktangivelse (jfr. Ill. 2):



Begge de omtalte populære melodier er blevet brugt som udgangspunkt for flerstemmige kompositioner i perioden omkring år 1500. Flere blandt dem er sandsynligvis op til en generation ældre end optegnelserne i de monofone chansonniers. 'Trop penser' bruges som tenor i et imiterende trestemmigt populært arrangement af den ellers ukendte Bosfrin²² og anvendes i messer af Heinrich Isaac, Gaspar van Weerbecke og Jacob Obrecht (i sidstnævntes *Missa Plumimorum carminorum* citeres melodien nøjagtigt som tenor i 'Confiteor'-afsnittet!).²³ 'Bon vin', der ofte optræder med teksten "Bon temps, je ne te puis laisser", findes i en række meget forskellige arrangementer fra enkle c.f.-udsættelser til Antoine Brumels *Missa Bon temps*.²⁴



Ill. 2: Paris 9346 f. 43^v (øverst)

Den notation vi møder i Bayeux-håndskriftet og til dels i *Paris 12744* må anses for en 'primitiv' form, som sandsynligvis er beregnet for adelige amatører, der ikke kunne forventes at have indsigt i de professionelle musikeres hemmeligheder. Bayeux-håndskriftets store format, den store skrift, notationen og håndskriftets barnlige udstråling på trods af dets pragtfulde udførelse skal sammenholdes med året for Charles de Bourbons overtagelse af værdigheden som hertug. Det skete i 1503, da han var 13 år gammel. Håndskriftet kan meget vel have været en fint afpasset gave til en stor dreng lige på tærsklen til de voksnes rækker. Det passer som hånd i handske med den vanlige datering på grundlag af stil og repertoire til lige omkring år 1500.

Tre sange fra Bayeux-håndskriftet

Jeg finder svage spor af lydefterligning i tre sange, som står i den sidste, noget blandede del af Bayeux-håndskriftet (numrene 84, 87 og 97 blandt de 102 sange).²⁵ Den mest interessante er nr. 97 "My my, my my, mon doux enfant", som ikke rigtig kan falde ind under betegnelsen "en sang". Den ligner mere en scene eller monolog fra det

22 *Et trop penser*, udg. i Howard Mayer Brown: *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229. (Monuments of Renaissance Music VII), Chicago 1983, Vol. II, s. 455-56; sangen findes i fire italienske håndskrifter fra perioden 1490-1510, jfr. *ibid.* Vol. I, s. 287-88.

23 Jfr. David Fallows: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford 1999, s. 158-59.

24 Alene i håndskriftet Ny kgl. Samling 1848 2° i Det kgl. Bibliotek optræder melodien i tre forskellige udsættelser, jfr. Christoffersen: *French Music*, Vol. II, s. 115, samt Helen Hewitt: 'A Chanson Rustique of the Early Renaissance: Bon temps' i Jan LaRue (ed.): *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York 1966, s. 376-91.

25 Udgivet sidst i dette afsnit, s. 112-15.

Eksempel 2 *Paris 9346* nr. 41 (f. 43^v-44): "Bon vin, je ne te puis laisser"²⁶

1. Bon vin, je ne te puis lais - ser,
 2. Tu es plai - sant a l'em - bou - cher.
 3. Soubz la ta - ble m'as fait cou - cher
 4. Et ma ro - be_a deulx dedz jou - er.

7
 je t'ay m'a - mour don - né - - - e.
 J'ay - mes tant la vi - né - - - e. A - ve hau - vay!
 main - cte foys cest an - né - - - e.
 chan - ter main - te jour - né - - - e:

16
 Je t'ay m'a - mour don - né - - - e.
 J'ay - mes tant la vi - né - - - e.
 Main - cte foys cest an - né - - - e.
 Chan - ter main - te jour - né - - - e

22
 Sou - vent m'as fait la soif pas - ser.
 Je prens plai - sir a te ver - ser.
 Et si m'as fait dor - mir, rom - fler.
 a la mai - son d'ung ta - ver - nier

28
 bon vin, je ne te puis lais - ser
 tu es plai - sant a l'em - nou - cher
 soubz la ta - ble m'as fait cou - cher
 et ma ro - be_a deulx dedz jou - er

34
 ne soir ne ma - ti - né - - - e.
 tout au long de l'an - né - - - e. A - ve ho - vay!
 tou - te nuit a nui - té - - - e.
 pas - ser ma des - ti - né - - - e.

43
 Ne soir ne ma - ti - né - - - e.
 Tout au long de l'an - né - - - e.
 Tou - te nuit a nui - té - - - e.
 Pas - ser ma des - ti - né - - - e.

populære teater, og den er i lange stræk gennemkomponeret med et præg af musikalsk prosa. Ikke alt i teksten er lige klart, men at sangen rummer store kontraster, og en komisk effekt er uden for al tvivl – afstanden fra at græde til at skryde som et æsel er her meget kort.

En mor (eller far) begræder i starten meget rørende sønnens fravær (to strofer, t. 1-18 og 19-36) – taler nærmest til sig selv. Så henvender hun sig i direkte tale til en anden person, måske en lærer der har fået til opgave at sætte skik på sønnen, som har været

- 26 Oversættelse: (1) Du gode vin, jeg kan ikke slippe dig, / jeg har givet dig min kærlighed. / Du har ofte fået min tørst til at svinde, / Du gode vin, jeg kan ikke slippe dig / hverken aften eller morgen.
 (2) Du er dejlig at smage, / hvor jeg elsker vinen. / Det glæder mig at skænke dig, / du er dejlig at smage / hele året rundt.
 (3) Under bordet har du fået mig til at lægge mig / mange gange dette år. / Og du har fået mig til at sove, snorke, / under bordet har du fået mig til at lægge mig / hele natten lang.
 (4) Og spille mit tøj væk med to terninger, / syng alle dage / i en kromands hus. / Og spille mit tøj væk med to terninger for at opfylde min skæbne.

noget vidtløftig (til dette repeteres musikken, t. 37-51). Herefter kommer formaningen "Faictes qu'il se porte pesant (egentlig: Sørg for at han fører sig tungt) et qu'il aille ces motz pensant en faisant de l'asne parmy (og at han går rundt og betænker disse ord, idet han gør som æslet iblandt)", der kulminerer i æselefterligningen "hin han" i faldende tertser. Æslets skryden kan let udføres ved at trække luft ind på "i"-lyden og synge normalt på "a"-lyden. Første del af frasen, der går fra *c'* til *f* (t. 72-75), er noteret i normale semibreves, anden del fra *g* til *c* (t. 75-80) bliver synkoperet ved minima-pauser på grundslagene, en slags *hoquetus* – bliver æslet pisket? Til sidst får læreren/vogteren 100 daler kontant, som der ikke skal spares på for at opdrage sønnen.

Rytisk er denne scene langt mere kompliceret end næsten alle andre populære sange. Den indledende strofe (t. 1-19) er tydeligvis i tredelt takt med optakt og udviser den samme vekslen mellem trokæer og jamber som "Trop penser". Strofens tre fraser er rytisk fuldstændig ens, og den sidste frase "My my my my, mon doulx amy" kommer igen som et refrain i slutningen af anden strofe (t. 31-36) og til sidst i sangen (t. 95-100). Anden strofe (t. 19-36) virker som en variation af den første, hvor den regelmæssige tredelte rytme i starten er udvisket noget. I tredje og fjerde strofe, hvortil musikken gentages (t. 37-51), fortrænges den tredelte rytme i de kortere fraser efterhånden af todelt, tydeligst i de to sidste fraser (t. 42-51). Resten af scenen, de to næste strofer og æselefterligningen går over i en fri vekslen mellem tre- og todelt takt som en slags musikalsk prosa i den dramatiske virknings tjeneste, jfr. den sekvenserende stigning t. 59-63 og tekst- og motivgentagelsen t. 63-69. I t. 56-57 optræder der også *coloration*, idet tre brevis-noder er sværet sorte, herved mister de i *tempus imperfectum* en trediedel af værdien. De langsomme trioler, som er resultatet heraf, virker i denne sammenhæng kunstige og lidet effektive. Man må tage i betragtning at denne passage ligesom mange andre passager i sangen oprindelig kan have været noteret i *tempus perfectum*, hvorved *coloration*en havde frembragt en robust hemiolvirkning i den vuggende tredelte rytme, en markering af at 'nu sker der noget'! Sangen kan altså oprindelig have været noteret langt mere komplekst i stadigt skiftende taktarter, og hvad vi finder i Bayeux-håndskriftet er sandsynligvis et forsøg på at forenkle notationen ganske som det er tilfældet med de andre sange i tredelt takt.

Man kan sammenligne den rytisk forenkede notation i Bayeux-håndskriftet med nogle nedskrifter af sange i en protokol, der blev ført af byskriveren i Namur omkring 1423.²⁷ Her er nodeværdierne angivet med streger: En kort streg er den rytmiske grundenhed; to streger ved siden af hinanden angiver en dobbelt så lang værdi osv. Her finder man bl.a. tenormelodien til 'La belle se siet' med to fulde strofer tekst – Dufay føjede i sin meget kendte sang sandsynligvis kun den elegante *Cantus II* til en lidt ældre udsættelse af samme melodi.²⁸ I denne melodi skal der også bruges *coloration*. Det kan stregnota-

27 Namur, Haute cour, Reg. 8 (1421-23). Udgivet i facsimile i Ernest Montellier: 'Quatorze Chansons du XVe siècle extraites des Archives Namuroises', *Commision de la vielle chanson populaire: Annuaire* 1939, Antwerpen, s. 153-211, inkl. fejlagtige transskriptioner.

28 Udg.: Guillaume Dufay (H. Besseler & D. Fallows ed.): *Opera omnia VI* (Corpus mensurabilis musicae 1), nr. 12. 'La belle se siet' – melodien er ikke en ballade, hvilket denne udsættelse er klassificeret som i *Opera omnia VI*, den er snarere en folkelig virelai i struktur meget lig 'Trop penser'. Melodien kom desuden til at danne udgangspunkt for en trestemmig chanson af Josquin, en motet af Prioris

tionen imidlertid ikke klare, så skriveren skiftede i disse passager til hvide semibreves i grupper på tre – stregerne skal altså læses som sorte semibreves og multiplikationer heraf, de hvide semibreves som trioler. Sådant kunne det også gøres for svage nodelæsere.

Sangens første ord "My my my my" der er musikaliseret med tonerne *e* og *h*, som begge skal solmiseres med stavelsen "mi" i henholdsvis *hexachordum naturale* og *hexachordum durum*, leder straks tanken hen på Johannes Ockeghems berømte *Missa My my*.²⁹ Enhver sanger som er opvokset og uddannet i en korskole under den guidoniske hånd og som har lært at placere intervalstrukturer og melodiliner under indlæring i forhold til et mentalt landkort, hvor hexachord-systemet leverer de vigtigste vejvisere, ville øjeblikkeligt genkende morsomheden. Det er nu ikke kun en vittighed. Den påfaldende start er brugt med en hensigt, og den kan måske have noget at fortælle også om Ockeghems messe og de med den beslægtede kompositioner.³⁰

Gengivelsen af et æsels skryden på sangens komiske højdepunkt står som et selvstændigt element, som et emblem der henviser til noget uden for kompositionen. Det er nok ikke det eneste citat eller emblem. Det er ikke utænkeligt at sangens (eller scenens) refrain "My my my my, mon doulx amy" og det meste af de indledende strofer (t. 1-36) bygger på citater af en populær sang. Den ville i så fald ikke starte i frygisk, men være i *c*-modus hele vejen og være regelmæssigt opbygget i tredelt takt. I den første frase er der nok ikke lavet om på rytmen, men intervallerne er ændret i frygisk retning, måske kun de to første (de kunne udmærket oprindeligt have været *c* og *g*). Ud

og messer (anonym, Ghiselin, De Orto og et Credo af Robert de Févin/Josquin), jfr. David Fallows: *The Songs of Guillaume Dufay. Critical Commentary to the Revision of Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 1, Vol. VI* (Musicological studies & documents 47), Neuhausen-Stuttgart 1995, s. 61-63.

29 Johannes Ockeghem (ed. Jaap van Benthem): *Missa My my* (Masses and Mass Sections fascicle III,2), Utrecht 1998, og J. Ockeghem (ed. Dragan Plamenac): *Collected Works II* (2. ed.), s.l. 1966, s. 1-20.

30 Jeg er ikke den første til at påpege sammenhængen mellem den enstemmige sang og Ockeghems messe. Ross W. Duffin slog mig på målstregen i artiklen 'Mi chiamano Mimi ... but my name is *Quarti toni*: solmization and Ockeghem's famous Mass' *Early Music* 29 (May 2001), s. 165-84. Imidlertid synes Duffin ikke rigtig at have fået pointen med: 1) Hans ærinde er at påvise at titlen *Missa My my* ikke henviser til kvintfaldet i bassus i messens motto eller for den sags skyld til superius' gentagne *e'er*, men at "Mi mi" blot er en anden måde at betegne *hypofrygisk* eller *quarti toni*. Her er den enstemmige sang ikke til nogen hjælp for ham. Han konstaterer at sangen starter med en frygisk vending med solmisationsstavelserne underlagt uden sammenhæng med messens motto, og at resten af sangen tydeligvis er i *c*-modus. Han gengiver endvidere sangen på grundlag af Th. Gérolde's fejlagtige transskription (s. 174-75). 2) Hans påvisning af at det er forkert at solmisere det indledende kvintspring *e-A* hos Ockeghem som "mi-mi" bygger tilsyneladende på uholdbare formodninger om sangeres og komponisters praksis i 1400-tallet. Nemlig at de udelukkende betragtede intervaller som isolerede enkeltfænomener, når en frase skulle solmiseres, ikke som dele af en melodisk linie, og at man holdt sig strengt til solmisationslæren som udformet af Guido af Arrezzo og hans nærmeste efterfølgere (det ville svare til at vore dages musikere udelukkende arbejdede ud fra J.J. Fux's *Gradus ad Parnassum*, 1725). Netop formationer som 'Mi-mi-motivet' i Ockeghems basstemme med spring frem og tilbage til samme tone *e-A-e-f-e* ville sangerne opfatte i forenklet solmisation og hver gang synge *e* som "mi" og bruge samme stavelse til *A* for at markere kvintrelationen. En sådan praksis ligger sandsynligvis bag Georg Rhaws regel om at kvart-, kvint- og oktavspring solmiseres ved gentagelse af den første tones stavelse (mi-mi eller fa-fa). Det sker kun få årtier efter Ockeghems messe i *Enchiridion utriusque musicae practicae* fra 1517 (se f.eks. Karol Berger: *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, s. 91 og 219). 3) Duffins argument at stavelserne "Mi mi" signalerer 4. modus, er i sig selv en indlysende banalitet, som ikke fortæller noget om slægtskabet mellem de kompositioner, der optrådte under denne betegnelse.

over den indforståenede solmisationsvits kommer indgrebet til at frembringe et signal om at noget usædvanligt er på færde.

Den frygiske formation bestående af kvintspring frem og tilbage efterfulgt af halvtonebevægelse har stor intensitet, og det er lige meget hvordan bevægelsen vender: *e-h-e-f-e*, *h-e-h-c'-h* eller transponeret *e-A-e-f-e* – det sidste er Ockeghems 'Mi-mi-motiv'. I Bayeux-håndskriftet står motivet som en frapperende åbning med en klagende tekst "Mi mi mi mi, mit kære barn, kommer du aldrig hjem til mig?" Intet tyder dog på at den frygiske åbning altid blev opfattet klagende. Den populære sang "Petite camusette, a la mort m'avez mis", som er kendt gennem bl.a. Ockeghems og Josquins udsættelser³¹ og som bygger på en anden rytmisering af den samme intervalstruktur som Ockeghems 'Mi-mi-motiv', er nok intens, men slet ikke sørgelig: "Lille stump, du har bragt mig døden nær". Derimod er Ockeghems trestemmige høviske sang "Presque transi, ung peu mains qu'estre mort" aldeles nedbøjet, hvor den ulykkelige kærlighed slår over i en livstræthed, som er usædvanlig i den høviske poesi: "Næsten gået bort, en smule mindre end død, levende i sorg uden nogen trøst, kan man se mig i Fortunas lænker ...".³² I denne sang har tenorens deklamation af teksten på motivet *e-A-e-f-e* en meget stærk virkning, måske især i kraft af parallelføringen med den mindre ekspansive superius. I alle tilfælde videreudviklede Ockeghem materialet fra 'Presque transi', især fra sangens begyndelse og slutning, ikke alene i *Missa My my*, men også i den sene femstemmige motet *Intemerata Mater*.³³ Ockeghem brugte en hel del af sin sang i messen og motetten på en underfundig måde, så han så at sige samtidig slettede sine spor – noget man begynder at opfatte som et karaktertræk i hans musikalske personlighed –, men 'Mi-mi-motivet' lod han stå frem som et emblem i messen, og det gav den sin titel. Andre komponister citerede motivet i messer som en hyldest til Ockeghem eller i erkendelse af dets brugbarhed, enten med angivelse af citatet i messens titel (De Orto, Pipelare og en anonym) eller mere skjult i Ockeghems ånd (Obrecht).³⁴

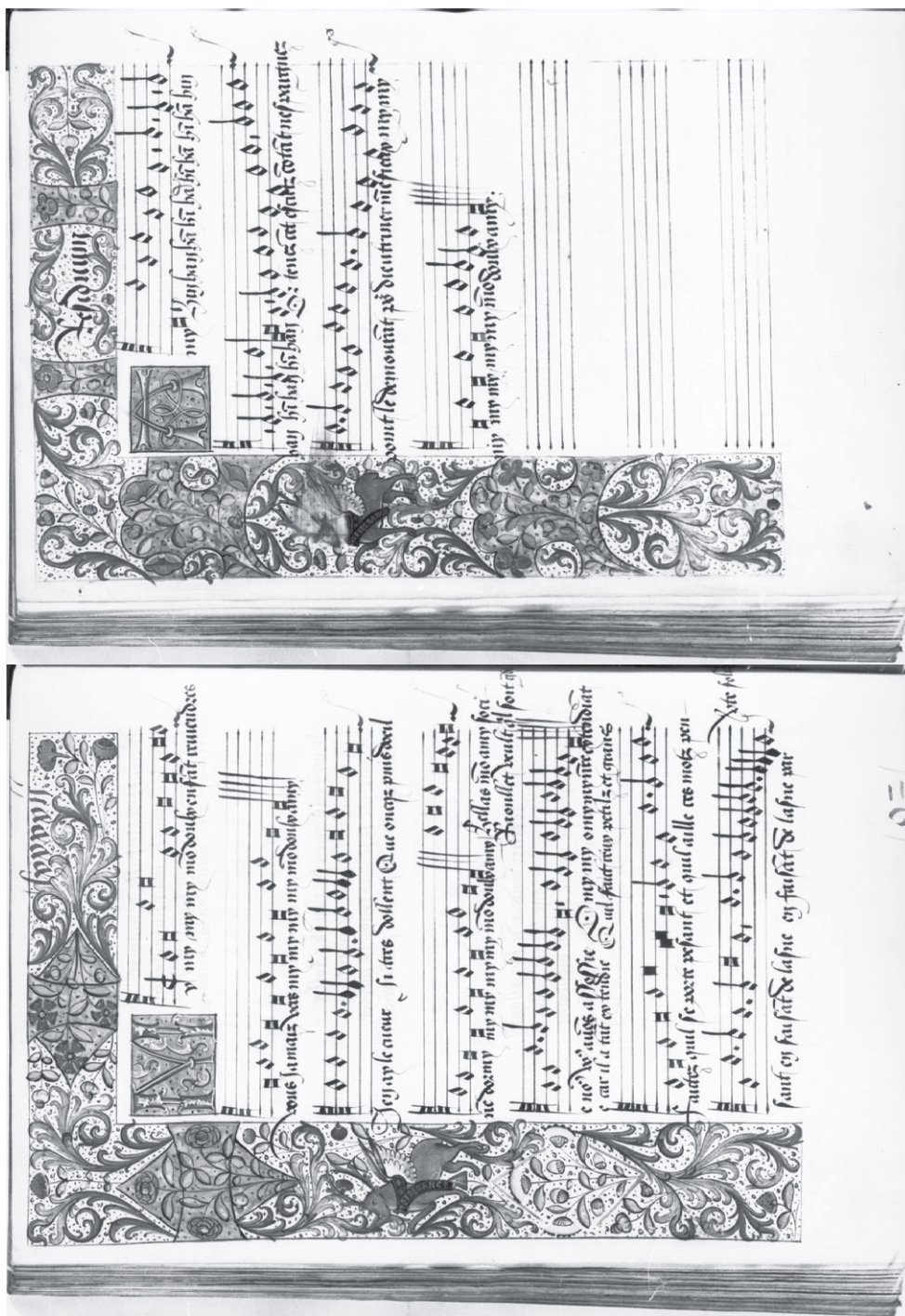
Der er næppe nogen direkte sammenhæng mellem den komiske scene i Bayeux-håndskriftet og Ockeghems messe til det franske hofkapel. Den frygiske indfarvning af sangens indledningsfrase viser imidlertid en følsomhed over for frasens virkning som signal, en følsomhed der kan hjælpe os til at forstå baggrunden for Ockeghems sublimering af stoffet i sine store værker. 'Mi-mi-motivet' havde måske allerede bevist sin holdbarhed, intensitet og slidstyrke som signal/emblem i 'hverdagslivets musik', som et element i den professionelle musiker og underholders arsenal (og i gregorianske formler som vi

31 J. Ockeghem (ed. R. Wexler with D. Plamenac): *Collected Works III: Motets and Chansons*, Philadelphia 1992, s. 88, og Josquin Desprez (ed. A. Smijers & M. Antonowycz): *Wereldlijke Werken*. Amsterdam 1925-68, nr. 17, s. 43.

32 J. Ockeghem: *Collected Works III*, s. 81.

33 *Ibid.* s. 8. Om sammenhængen mellem 'Presque transi' og *Missa My my*, se Fabrice Fitch: *Johannes Ockeghem: Masses and Models*, Paris 1997, s. 159-77 og J. van Benthems indledning til Johannes Ockeghem: *Missa My my*. Om *Intemerata Dei mater* se Jeffrey Deans brillante analyse i 'Ockeghem's valediction? the meaning of *Intemerata Dei mater*' i Philippe Vendrix (ed.): *Johannes Ockeghem. Actes du XL^e Colloque international d'études humanistes. Tours, 3-8 février 1997* (Collection « Épitome musical » 1), Paris 1998, s. 521-70.

34 Vedrørende de beslægtede værker se Martin Picker: 'Reflections on Ockeghem and *Mi-Mi*' i Philippe Vendrix (ed.): *Johannes Ockeghem*, s. 415-32 og Ross W. Duffin: '*Mi chiamano Mimi*'.



Ill. 3: Bayeux-håndskriftet, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fonds français 9346, fols. 95^v og 96^r (fol. 96^r er tom): 'My my, my my, mon doux enfant'

Tre sange fra Bayeux-håndskriftet³⁵

Paris 9346 nr. 97 "My my, my my, mon doulx enfant" (f. 95^v-96^v)³⁶

Mi, mi, mi, mi, mit kære barn,
kommer du aldrig hjem til mig?
Mi, mi, mi, mi, min søde ven.

Jeg har så ondt i hjertet derover,
at jeg siden ikke har kunnet sove,
mi, mi, mi, mi, min søde ven!

"Ak, min højagtede ven,
vi har givet Dem opsyn med
– o mi, mi, o mi, mi – vor døgenigt til søn.

Raoulet vil have, at De passer på ham;
han har været så meget om sig
– o mi, mi – at han gør små og store.

Sørg for at han holder sig på måtten,³⁷
og at han betænker disse ord,
idet han gør som æslet iblandt:
Hin, han, han, hin, han ...

Modtag her 100 daler kontant,
spar ikke på resten,
for at opdrage på min søn."

Mi, mi, mi, mi, min søde ven.

35 Denne lille publikation stammer fra et privat festskrift, et supplement til artiklen '»Or sus vous dormez trop«' til professor Henrik Glahn den 29. maj 1989. Lektor Svend Hendrup har ydet stor hjælp i arbejdet med teksterne.

36 Rettelser i forhold til *Paris 9346*: Takt 52 – pausen mangler; takt 78 – sidste node er en semibrevis.

37 Egentlig: *at han fører sig tungt.*

7 My my my my, mon doux en - fant,

13 re - vien - drés vous ja - maiz vers my?

19 My my my my, mon doux a - my.

25 J'en ay le coeur si tres dol - - - lent

31 que onc - ques puis doeil ne dor - my!

37 My my my my, mon doux a - my.

42 "Hel - las, mon a - my so - ci - é,
Raoul - let veult qu'il soit gar - di - é.

47 nous vous a - vons as - sos - si - é,
car il a tant ex - ten - di - é.

52 O my my, o my my, nos - tre ex - ten - di - ant.
O my my qu'il faict ceux pe - titz et grans.

59 Faic - tes qu'il se por - te pe - sant,

67 et qu'il ail - le ces motz pen - sant en fai - sant de l'as - ne,

72 en fai - sant de l'as - ne par - my:

80 Hin, han, han, hin, han, hin, han, hin, han, hin, han, hin, han, hin, han, han!

84 Or te - nez cent es - cutz con - tant,

88 N'es - par - gnez point le de - mou - rant

92 Pour dieu - tri - ner men fieux."

95 My my my my

my my my my, mon doux a - my.

Paris 9346 nr. 87 "Celuy qui nasquit saintement" (f. 90^v-91)³⁸

Han som blev født på hellig vis,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 gid han vil føre til frelse
 den gode, afdøde kong René's sjæl.
 Han har mødt sit endeligt,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 det er ganske sikkert, han er gået bort.
 Det er stor skade med hans død.

Og når Dommens Dag kommer,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 hvor enhver skal svare for sig selv,
 gid den milde Jesus ved sin nåde
 vil give os alle frelse,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 ...

Paris 9346 nr. 84 "Les filettes de Montfort" (f. 87^v)

Småpigerne fra Montfort
 fandt på deres vej
 en hest, som var gået bort.
 Og sirdondieu, sirdondaine, gå!
 Siredondé, siredondieu!

Ho, hu, hayne, huri ha!
 Hé hauvoy!
 På havet, når det blæser,
 er det farligt at færdes.

38 Rettelser i forhold til *Paris 9346*: Takt 34 er to minimae, rettet i overensstemmelse med takt 16.

1. Ce - luy qui nas - quit sanc - te - ment,
 2. Et quant ven - dra le Jour du Ju - ge - ment,

6
 8
 8

11
 8
 8

15
 8
 8

19
 8
 8

24
 8
 8

29
 8
 8

33
 8
 8

veuil - le me - ner a sau - ve - té
 que chas - - cun y se - ra pour soy,
 l'a - me du bon feu roy Re - né,
 le doux Je - sus par sa pi - tié
 Il a prins son def - fi - ne - ment,
 nous vueil - le don - ner sau - ve - ment,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 hen henc, hen henc, hen henc, hen henc,
 pour cer - - - tain, il est tres - pas - sé.
 C'est grant dom - ma - ge de sa mort.

6
 8
 8

10
 8
 8

14
 8
 8

25
 8
 8

35
 8
 8

39
 8
 8

Les fil - let - tes de Mont - fort,
 Ilz ont trou - vé en leur voy - e
 Ung che - val qui es - toit mort,
 Et sir - don - dieu, sir - don - dai - ne, va, sire - don - dé, sire - don - dieu!
 Ho, hu, hay - ne, ha, hu - ri ha, hé, hau - voy!
 Sus la mer, quant il ven - te,
 Il y faict dan - - - - ge - reux al - - - - ler.

ikke behøver at komme ind på). Derfor kunne han også se bort fra 'Presque transi' i sin navngivning af messen og nøjes med "My my" eller "Mi mi" som indikation ikke alene af modus men i endnu højere grad af et kendt musikalsk signal, messens motto.³⁹

Man kan undre sig over, hvorfor denne teatraliske scene, som adskiller sig så meget fra de andre populære sange, overhovedet har fundet vej ind i Bayeux-håndskriftet. Man kan næppe forestille sig at den fyrstelige modtager af håndskriftet selv har skullet optræde med nummeret. Det kræver en professionel skuespiller. Måske skal den forstås som et læsestykke, med forsæt anbragt af bestilleren for at formane den kommende hertug om *ikke* at opføre sig som et æsel. Under alle omstændigheder hørte Charles de Bourbon ikke efter sangens underforståede formaning.

De to andre sange fra Bayeux-håndskriftet er begge i todelt taktart og giver ikke anledning til nye notationsmæssige overvejelser. Nr. 87 "Celuy qui nasquit saintement" er en klagesang over "le bon feu roy René" og kan dermed dateres til tiden kort efter 1480. René d'Anjou (1409-80), hertug af Bar og Anjou, greve af Provence og Piedmonte, hertug af Lorraine (1431-53 gennem sin hustru Isabelle de Lorraines arv), konge af Napoli og Sicilien (1435-42), titulær konge af Jerusalem og fra 1466 titulær konge af Aragonien og greve af Barcelona, var en af historiens sidste, store ridderlige skikkelser. Hans navn var og er omgivet af eventyrets stråleglans. Han blev i sin samtid en romantisk figur, altid i forreste række, altid på en mission og næsten altid uheldig med sine forehavender. Hans bestræbelser på at fastholde hustruens arv i Lorraine førte til fangenskab hos konkurrenten, den burgundiske hertug. At han arvede Napoli og kongeriget Sicilien førte kun til ulykke. René d'Anjou havde ikke militær styrke og politisk snedighed til at fastholde magten, og han blev fordrevet af Alfonso V af Aragonien i 1442. Resten af sit liv søgte han gennem manøvrer mellem fyrster med større indflydelse end han selv havde at genvinde sit tabte italienske kongerige. Han grundlagde så at sige de franske kongers ulyksalige drift mod de politisk svagere italienske stater. For mere realistisk tænkende aktører i datidens politiske spil kom "den gode kong René" efterhånden til at stå i et tragikomisk skær som den uheldige og besværlige helt. Det forhindrede dog ikke at han samtidig nød stor respekt som en i fredstid dygtig og fremsynet administrator, som en ridder i kong Arthurs ånd, en ødsel arrangør af turneringer, en damernes mand og trofast ægtemand med ry som maler og som forfatter af kærlighedsdigte og en roman samt en idealiserende håndbog om ridderturningens ædle kunst (muligvis er alle disse værker udført af ansatte i hans navn). I sine sidste år koncentrerede han sig om sine sydfranske besiddelser og sit pragt- og kunstelskende hof i Aix-en-Provence, hvor den unge Josquin Despres tilsyneladende startede sin karriere.⁴⁰

Sangen udtrykker et fromt ønske om at Jesus ("Han som blev født på hellig vis") vil føre den gode kong Renés sjæl til frelse. Det fremføres i en nærmest reciterende, enkel melodi, der kredser om tonerne *g* og *a* og ikke overskrider *hexachordum naturales*

39 Disse overvejelser refererer til kapitlet "Mi-mi, prelude: What's in a name?" i Fitch: *Johannes Ockeghem*, s. 159-61.

40 Ca. 1475-80, jfr. Richard Sherr (ed.): *The Josquin Companion*, Oxford 2000, s. 12 og den der anførte litteratur.

omfang (*c-a*).⁴¹ I disse gentagne fraser er der indskudt to ens passager med *hoquetus*-virkning (t. 6-11 og 24-29), der udvider toneomfanget til *c'*. Teksten er stavelserne "hen henc", der kan fortolkes som "ak"-lyde, men i betragtning af den noget overdreven dødsmeddelelse "Il a prins son definement, pour certain, il est trespassé. C'est grant dommaige de sa mort" får det hele et ironisk skær, så *hoquetus*-passagen kommer til at stå som en knebren eller rømmen.⁴² I den populære sangs verden står de uopfyldte ambitioner i et komisk lys.

Den sidste sang, nr. 84 "Les filettes de Montfort" er en vrøvlevise. Det er ikke let at se sammenhængen mellem pigerne, der finder en død hest, og formaningen om at det er farligt på havet, når det blæser. Vrøvlestavelserne "Et sirdondieu, sirdondaine, va, sire-dondé, sire-dondieu" synes at høre til en første del (t. 1-24), så sangen består af to sammenkoblede temaer. Anden del om blæsten på havet indledes med en rytmisk forskydning og *hoquetus* på lydene "ho, hu, haine, ha, huri ha" – hører vi her vindens susen?

II Spejling af musikteori som sindbillede

Som kontrast til de populære sange skal vi se på en flerstemmig høvisk sang, hvor uendelig kærlighedssorg udtrykkes gennem musikalske fagudtryk, og hvor musikken søger at følge trop. Sangen findes i et chansonnier i Det Kongelige Bibliotek i København, i håndskriftet *Thott 291 8°* (herefter blot kaldet "Thott").⁴³ Det er det mindste og nok også det yngste medlem af en lille gruppe meget berømte håndskrifter, der giver et fascinerende billede af den franske chansons udtryksmæssige rigdom i anden del af 1400-tallet. Det var Knud Jeppesens udgivelse og analyse af Thott-håndskriftets repertoire i 1927 under titlen *Der Kopenhagener Chansonnier*⁴⁴ der for alvor klargjorde denne håndskriftsfamilies betydning. Dette arbejde kom for generationer af forskere til at stå som en model for videnskabelig udgivelsespraksis, og Jeppesens analyse af håndskrifternes repertoire og oprindelse som repræsentanter for den burgundiske hofkultur kom tilsyneladende til at præge musikhistorieskrivningen i en sådan grad, at perioden i næsten alle nutidige fremstillinger beskrives under en variant af overskriften 'Den burgundiske skole'.

Thott-chansonnier er et ganske lille pergamenthåndskrift (12 x 17 cm), der fra starten rummede 56 blade (plus et forsatsblad). Otte blade og dermed tre chansoner og dele

41 Sangens første tone skal måske rettes til *d* i lighed med optakterne i t. 11 og 29.

42 Teksten er ufuldstændig, mangler de to sidste linier i anden strofe. Måske er meningen at de sidste linier i første strofe gentages som en slags refrain.

43 Den almindelige betegnelse i faglitteraturen er ellers **Cop**, men da der nu findes to chansonniers i Det Kongelige Bibliotek – det andet er Ny Kgl. Saml. 1848 2°, jfr. Christoffersen: *French Music* – foretrækker jeg den umisforståelige signatur **Thott**. De editioner af to digte fra Thott, som findes i dette afsnit, stammer fra en ny udgave af håndskriftet, som jeg har planlagt i samarbejde med Svend Hendrup; transskriptionerne er også en del af dette projekt. I den kommende udgave vil man også kunne finde de overvejelser der ligger til grund for tekstlægningen og transskriptionernes udførelse.

44 Munksgaard, København & Leipzig 1927; genudgivet med nyt forord hos Broude Brothers, New York 1965.

af seks andre er i tidens løb forsvundet. På alle sider er der på én gang indtegnet syv nodesystemer med rødt blæk. På de tilbageværende 48 blade (moderne foliering fra 0-47) finder man 33 chansons fra det oprindelige repertoire (31 trestemmige og to firstemmige) indført i korbogsopstilling (trestemmige: superius og supplerende tekst står på opslagets *verso*-side, mens *recto* rummer tenor og contratenor). Som man ofte ser, har skriveren ladet en del sider stå tomme bag i bogen af hensyn til en kommende brugers egne tilføjelser. Nodeskriften er karakteristisk slank, høj og spids, mens teksten er udført i en omhyggelig, letlæselig og ret stejl *bâtarde*-skrift (se Ill. 4 og 5). Hele det oprindelige repertoire er udsmykket med illuminerede initialer, som nodeskriveren har levnet plads til. I superius udsmykkes tekstens begyndelsesbogstav, mens det i understemmerne er stemmebetegnelserne der illumineres – der bliver således mange variationer over "T" og "C" i små tegninger. Bogstaverne er formet som groteske figurtegninger, hvori der optræder fantasivæsener som drager, der er riddere og damer, gejstlige, alfer, aber, fugle, ræve, vildsvin, sommerfugle og en masse snegle. Farvelægningen er meget detaljeret og nuanceret i alle grundfarver samt bladguld.⁴⁵

Håndskriftet er uden komponistangivelser, men ved hjælp af andre kilder kan man identificere sange af Antoine Busnoys (5), Convert (3), Jehan Delahaye (2), Robert Morton (2), Johannes Ockeghem (2), Philippe Basiron (1), Hayne van Ghizeghem (1), Michelet (1), Jean Molinet (1), Symon Le Breton (1) samt 11 sange, der genfindes som anonyme i andre håndskrifter. Til dette repertoire af rondeau'er og bergeretter har senere hænder tilføjet først en meget tidlig, trestemmig version af Claudin de Sermisys 'J'actens secours' (ca. 1520)⁴⁶ samt en serie firstemmige recitationsformler (fra slutningen af 1500-tallet: 'primi-octavi toni', '1^{er} Litanie', 'Autre litanie' og 'De profundis').

De andre håndskrifter i gruppen er *Paris, Bibliothèque Nationale, Dept. de la Mus., Rés. VmC Ms 57* (kaldet "Chansonnier Nivelles de La Chaussée" eller blot "Nivelles"), *Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extrav.* ("Wolfenbüttel Chansonnier"), *Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 517* ("Dijon") og *Washington D.C., Library of Congress, M2.1 L25 Case* ("Laborde Chansonnier"). Ud over at de fem håndskrifter er ensartede i anlæg og format, har mange kompositioner tilfælles og tydeligvis stammer fra samme miljø, bindes gruppen sammen af følgende: Skriftbilledet i Nivelles, Wolfenbüttel og den første del af Laborde er så ensartet, at de må stamme fra samme skriverværksted og udført i løbet af en kortere periode; på samme måde ligner Thott, Dijon og anden del af Laborde hinanden, dog er det her den samme skriver, der har udført Thott og hovedparten af Dijon. Desuden er de groteske miniaturemalerier i Wolfenbüttel- og Thott-håndskrifterne udført på samme malerværksted. Med hensyn til datering kan den første gruppe anslås til at være skabt i begyndelsen af 1460'erne (Nivelles, Wolfenbüttel og Laborde I – i kronologisk rækkefølge), mens de øvrige er blevet til omkring 1470 (Dijon, Laborde II og Thott).

Som sagt har Knud Jeppesens analyse af håndskrifterne og deres repertoire stået som et fixpunkt i forskningen gennem generationer. Nye udgaver af chansons er kommet

45 Håndskriftet kan ses i farver i en glimrende, komplet facsimile på Det Kongelige Biblioteks hjemmeside; den kan findes med udgangspunkt i adressen: www.kb.dk/elib/mss/.

46 Udgivnet og nærmere omtalt i Christoffersen: *French Music*, Vol. I, s. 247.

til og en mængde detaljer er blevet fremdraget. Først i midten af 1980'erne begyndte en ny opfattelse af håndskriftsfamilien at sætte sig igennem. Uden at bryde med Jepsens 'burgundiske' synsvinkel påviste Martella Gutiérrez-Denhoff i sin disputats fra 1985 om Wolfenbüttel-chansonnier, at dets miniaturemalerier og de tilsvarende i Thott-chansonnier måtte stamme fra malerværksteder i Nantes, Angers eller Bourges.⁴⁷ Egentlig nytænkning af hele komplekset kom først, da Paula Higgins i sin disputats om Antoine Busnoys fra 1987 gennem analyser af alle aspekter i håndskriftsfamiliens fysiske fremtræden og af deres musikalske og poetiske repertoier sammenholdt med mange nye biografiske oplysninger om komponisternes karrierer overbevisende kunne påvise at de stammede fra Loire-dalen, fra et område omfattende bl.a. de kongelige residensbyer Bourges og Tours og Charles d'Orléans' residenser i Blois og Orléans. Det sker i et langt kapitel, hvis titel ikke er uden polemisk brod: "Music in the Loire Valley in the 1460s, Or: The Myth of the Burgundian-Netherlandish Schools".⁴⁸ Dermed er kilderne flyttet ind i den franske hofkulturs centrum, til det miljø hvor Ockeghem og Busnoys virkede (Tours, Bourges og Paris) og til det poetiske centrum omkring Charles d'Orléans' hof i Blois, hvor også François Villon færdedes. Samtidig begynder man at kunne udfylde en smule af det tomrum i den franske musikhistorie, som arkivdestruktionen under Den franske Revolution efterlod. Sidst er Higgins' fortolkning blevet bekræftet ved David Fallows' påvisning af at Wolfenbüttel-chansonnier på samme måde som Bayeux-håndskriftet meddeler navnet på sin modtager/bestiller. De først indskrevne 12 sange danner navnet 'Estiene Petit'. Denne person er mest sandsynligt en hofmand fra Montpellier, der i 1467 fik en høj stilling ved hoffet som Louis XIs *notaire et secretaire*. Faktisk overtog han stillingen fra sin far af samme navn og trådte i hans fodspor i Paris og Bourges.⁴⁹ Wolfenbüttel-chansonnier kunne være en kostbar gave til den lejlighed.

Henimod slutningen af Thott-chansonnier, på f. 33^v-35, finder vi en højst usædvanlig chanson, den anonyme nr. 29 'La plus bruiant'⁵⁰ – faktisk er alle chansonerne i den sidste del af håndskriftet usædvanlige, man kan blot nævne Busnoys' 'Ja que li ne' (nr. 32) eller Ockeghems gådekanon 'Prenez sur moy' (nr. 33). Teksten er i transskriptionen (Eks. 3) fordelt som den kunne synges af de tre stemmer, og i den form kan den være vanskelig at overskue. Stillet op som en virelai med kun en enkelt strofe (denne form kaldes i 1400-tallets kunstpoesi ofte 'bergerette') sammen med et forsøg på en dansk oversættelse tager den sig således ud:

47 Martella Gutiérrez-Denhoff: *Der Wolfenbütteler Chansonnier*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extrav. *Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises* (Wolfenbütteler Forschungen 29), Wiesbaden 1985, s. 20-21. Hun udgav også håndskriftet som *Der Wolfenbütteler Chansonnier*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extrav. (Musikalischer Denkmäler X), Mainz 1988.

48 Paula Higgins: *Antoine Busnois and Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy*, Diss. Princeton 1987, s. 210-308.

49 David Fallows: '»Trained and immersed in all musical delights«: Towards a New Picture of Busnoys' i Paula Higgins (ed.): *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, Oxford 1999 s. 21-50 (her henvises til s. 38-43).

50 Findes også uden komponistangivelse i Dijon f. 71^v-73.

La plus bruïant, celle qui toutes passe,
a qui du tout mon amour est conjointe,
chanter me fault d'une faincte conjointe,
muant nature en becarré la basse.

Den mest priste, hende der overgår alle,
med hvem min kærlighed helt er forbundet,
må jeg besynge med et fiktivt hexachord,
idet jeg sænker det naturlige b-quadratum.

Je soupire et pleure souvent
en grief tourment est ma demeure.

Jeg sukker og græder ofte,
i svar pine er min bolig.

Mon cuer noir com⁵¹ meure se sent
piteusement fault que je meure.

Mit hjerte føler sig sort som morbær,
medynkvækkende må jeg dø.

J'ay ma rigle changee d'autre espace,
ma haulte game est en estrange jointe
pour grief douleur faindre qui m'est jointe⁵²
pour la durté qui me fait je trespasse.

Jeg har flyttet min skala til et andet omfang,
mit høje hexachord er blevet knyttet til et fremmed
for at eftergøre den store sorg, som jeg har mødt,
for den smerte, som gør at jeg dør.

La plus bruïant

Den mest priste ...

Denne kærlighedsklage krydrer det konventionelle høviske digteriske sprog med musikfaglige udtryk. Det er ikke så usædvanligt. Hos Charles d'Orléans forekommer det i fire rondeau'er.⁵³ Men hvor Charles med stor præcision bruger nogle enkelte udtryk i metaforer, hober denne digter dem op for på en varieret måde at sige det samme igen og igen. Allerede i vers 3 dukker en tautologi op, idet "conjointe", et *rime equivoquée* der i vers 2 betød "forbundet med", her skal forstås som "coniuncta", dvs. et hexacord på et andet trin end de normale, der ved mutation forbindes med den guidoniske hånd og altså er fiktivt – hører til *musica ficta*. Det klare udsagn forstærkes med "faincte", som betyder fingeret eller igen fiktivt.⁵⁴ Hermed er sangens tema anslået: Det drejer sig om at synge i fiktive hexachorder. Refrainets sidste vers er uklart, det venter vi med at se på.

Efter de to *couplets*' beskrivelse af en sorg indtil døden, starter *tierce* med at sige "J'ay ma rigle changee d'autre espace" (vers 9). Reglen, skalaen eller blot den sædvanlige sang er blevet flyttet til et andet rum eller interval. Det kan hentyde til transposition eller igen til ændring med *musica ficta*. "Ma haulte game", egentlig "min høje skala", må også forstås som et hexachord, for frasen genfindes hos Charles d'Orléans i rondeau nr. 317, og han definerer entydigt udtrykket som omhandlende et hexachord: "Trop entré en la haulte game, / Mon cuer, d'ut, ré, mi, fa, sol, la".⁵⁵ Hexachordet knyttes igen til noget fremmed, fiktivt, "est en estrange jointe", alt sammen for at efterligne ("faindre") den "grief douleur", som bringer digteren døden nær. At kærlighedskvaler udmales med *musica ficta* "musique notee par fainte" møder vi også hos Charles d'Orléans: "Chiere

51 I Thott og Dijon "come".

52 I dette vers mangler tilsyneladende en stavelse i begge kilder, hvilket ikke synes at have haft nogen betydning for den musikalske udsættelse. Tilføjelse af et fyldeord gør ikke tekstunderlægningen lettere.

53 Jfr. Charles d'Orléans (ed.: Pierre Chanpion): *Poësies*, Paris 1923-24, rondeau nr. 34, 317, 404 og 422.

54 En kort og klar indføring i solmisationssystemet finder man i Rob C. Wegmans artikel 'Musica ficta' i Tess Knighton & David Fallows (eds.): *Compagnion to medieval and renaissance music*, London 1992, s. 265-74, ellers henvises til Karol Bergers udtømmende fremstilling i *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987.

55 Charles d'Orléans: *Poësies*, s. 473.

contrefaict de cuer, / De vert perdu et tanné painte, / Musique notee par Fainte, / Avec faulx bourdon de Maleur!"⁵⁶

Vers 4 rummer en ophobning af musikudtryk der skal skabe effekt i refrainets og dermed digtets slutning: "Muant" = "idet jeg muterer", "nature en becarré" = "hexachordum naturale til hexachordum durum", "la basse" = "bassen". Verset mangler et forholdsord, sandsynligvis er meningen "becarré [a] la basse"; det giver imidlertid en stavelse for meget, så enten er "a" underforstået eller teksten skal rettes til "becarré a basse". At bruge ord som "nature" og "becarré" i digte finder vi en parallel til – ganske vist af mindre høvisk karakter – i narrespillet *Sottie des sotz triumphans qui trompent chascun* (trykt i Paris i begyndelsen af 1500-tallet), hvis indledende monolog remser op "Sotz triumphans, sotz bruyantz, sotz parfaictz, sotz glorieux, sotz sursotz autentiques ..." og i vers 10 når til "Sotz de bemol, de becarre et nature".⁵⁷ Det må nærmest oversættes med "Narre/fjolser i alle hexachorder" eller "... i hexachordum molle, durum og naturale". Sammenstillingen af netop disse tre udtryk levner ikke plads for anden fortolkning. Hexachord-fortolkningen af vers 4 må da blive, at digteren muterer fra *naturale* til *durum* ved at sænke tonerne, dvs. igen ved *musica ficta*. I oversættelsen frit gengivet som at sænke b-quadratum, hvilket "becarré" jo også står for.

Denne sangs særlige forhold mellem tekst og musik er blevet kommenteret to gange tidligere i musiklitteraturen af Knud Jeppesen og af Edward E. Lowinsky. Begge tager udgangspunkt i det noget kryptiske vers 4. Jeppesen fortolker verset som en anvisning på at mutere fra *cantus naturalis* til *duralis* i dybt leje. Men med støtte i Adam von Fuldas traktat *De musica* fra 1490 mener han, at digterens udsagn ikke sigter på hexachorder og *musica ficta*, men taler om de tre fremherskende tonearter, nemlig duragtige på *ut* og *fa*, molagtige på *re* og *sol*, og frygiske på *mi* og *la*. Derfor skal verset indikere en frygisk farvning med fortegnet *b* for *e* af den doriske modus.⁵⁸ Lowinsky erklærer sig lodret uenig i Jeppesens fortolkning og vender meningen i verset 180 grader med oversættelsen "Changing to high notes nature's low hexachord".⁵⁹ Begrundelsen er for det første at hexachordum naturale er dybere placeret på Guidos hånd end durum, og for

56 *Ibid.* s. 525, Rondeau 404.

57 Udg. E. Droz & H. Lewicka (eds.): *Le Recueil Trepperel*, Vol. I, s. 35; denne henvisning skyldes Svend Hendrup.

58 Jeppesen: *Der Kopenhagener Chansonier*, s. LXI: "Der verzweifelte Liebhaber, der seine Dame zu besingen hat, kann es nur in Trauertone vollbringen indem er zu einer "faincte conjointe" ... Zuflucht nimmt, und dadurch von *nature* (*cantus naturalis*) zum *becarre la basse* (d. h. eine tiefe Lage des *cantus duralis*) mutiert: ... [citat vers 1-4]

Dass es sich hier nicht um eine blosse Solmisationsangelegenheit dreht, geht daraus hervor, dass die Mutation aus dem C-Hexachord in den G-Hexachord nicht mit der *musica ficta* zu tun haben kann. Fasst man aber dagegen die Stelle im Sinne der oben gegebenen Interpretation von der Lehre Adams [s. LIX-LX] auf, wird die Meinung auf einmal klar, denn in diesem Falle wird damit ausgedrückt, dass der singende Liebhaber die dorische oder mixolydische Tonart durch ein Verzeichen in die phrygische oder aeolische ändert. Vielleicht ist hiermit speziell an die dorische Tonart gedacht, die durch *be* in die phrygische übergeht. Ansichten wie Glareans über den weinerlichen Charakter dieser Tonart scheinen hierdurch auch andererseits geäußert."

59 Edwar E. Lowinsky: 'Foreword' til H. Colin Slim (ed.): *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, MDXL* (Monuments of Renaissance Music I), Chicago 1964, s. v-xxi (her citeret s. xii).

det andet at *superius* ved "becarré la basse" har den hidtil højeste passage (jfr. Eks. 3, t. 25-28). Derfor foreslår han at koble "muant nature" med "la basse", idet en passage lige inden bruger hexachordum naturale i dyb position (t. 19-20 der skal solmiseres *la, sol, fa, mi*). Før og efter bruges hexachordum molle, og i t. 25 kommer hexachordum durum til fuld udfoldelse med opløsningstegn for *b'* – becarré!⁶⁰

Begge højt estimerede forskere tillader sig for at få hold på et vanskeligt punkt at se bort fra en del af det som faktisk meddeles i kilden, derved "wird die Meinung auf einmal klar" og "everything falls into place". Det er det svært at være helt enig i, selv om dele af de modstridende fortolkninger faktisk tilføjer værdifulde elementer. Jeppesen har nok ret i at der muteres til et hexachord i lav position, og at det har en toneartsmæssig betydning ved indfarvning af forløbet. Samtidig har Lowinskys påpegning af sammenhængen mellem tekstens detaljer og føringen af *superius* i t. 17-29 et skær af det indlysende rigtige. Det gælder således om at finde en forklaring som kan rumme og forene de modstridende fortolkninger.

Et problem, der skal ryddes af vejen, er at såvel Jeppesen som Lowinsky går ud fra at sangens *superius* i Thott-chansonnier er noteret med to faste *b'*'er, for *h'* og for *e*". Det er *ikke* tilfældet. Det øverste *b* er meget tydeligt hele vejen skrevet på systemets øverste linie (se Ill. 4). Dette *b* gør sangeren opmærksom på, at sangen bevæger sig uden for den guidoniske hånd, hvis højeste tone er *e*", og dermed anvender et fiktivt hexachord baseret på *c*", hvor tonen *f*" skal solmiseres som "fa", og *e*" følgelig er "mi".

Det er imidlertid det eneste sted i Thott-håndskriftet, hvor noget sådant optræder, eller hvor der i *superius* er andre fortegn end *b* for *h*, så det kunne jo være en skrivefejl. Brugen af et andet fast fortegn end *b* for *h* i den øverste stemme er sjældnen i denne gruppe håndskrifter, men det forekommer: I Dijon-chansonnier, som er udført af den samme skriver som har skrevet hele Thott, genfinder man 'La plus bruiant' med *b* for

60 *Ibid.* s. xviii-xix: "Jeppesen interpreted this [vers 4] as a mutation from the *cantus naturalis* to a low position of the *cantus duralis*. The difficulty with this interpretation is twofold: 1) the natural hexachord, in the context of this composition, is the lowest of the three, the hard one is the highest; 2) the composer sets the words *en becarre la basse* to a high passage in the soprano, changing from the treble clef on the second to one on the first line to facilitate ascent of the melody to G", the highest note of the whole chanson.

I propose that we construe *la basse* as belonging to *nature* although, with poetic licence, it is placed after *becarre*. As soon as we interpret the passage in this fashion, everything falls into place and the musical setting at once makes sense. The phrase preceding the words *muant nature* has to be solmized in this manner: [nodeeksempel, jfr. hovedteksten] In other words, the composer changed from *hexachordum molle* to *hexachordum naturale*. Now, *muant nature*, he must change from the *hexachordum naturale* to a higher position requiring B-natural and indeed in measure 25, to insure the *becarre*, he inserts a sharp, which, in the usage of the time, stands also for a natural sign. The flat before B in the *superius* in measure 22 ... is surely notated so as to emphasize the change to B-natural. The poet-composer is careful not to speak of a change from the natural to the hard hexachord, but only from the low natural to *becarre*. The accompanying music, for a fleeting moment of three to four tones, requires a solmization in the *hexachordum durum*, but it executes the demands of the text in employing the use of B-natural and in changing from low to high." Senere (s. xx) kommer Lowinsky ind på Jeppesens henvisning til den frygiske farvning med fortegn og bemærker at "... much more is involved than a mutation from the natural to the hard hexachord. ... we need hexachords on F, B-flat, E-flat, A-flat, and, in measures 24-25, soprano, for a moment the hexachord on G."



Ill. 4 Thott-chansonnier f. 33^v (øverst til venstre)

skrivefejl i Thott-chansonnier. Med læsningen af to faste *b*'er bliver 'La plus bruiant' i Jeppesens transskription til en sang i c-dorisk med nogen frygisk farvning af overstemmens d-kadencer, mens Lowinsky i sin får indført så mange løse fortegn, at sangen nærmer sig c-mol.⁶⁴ De to forskeres livslange arbejde med bestemte emner, Jeppesens med Palestrina-stil og moduslære, Lowinsky med 'den hemmelige kromatiske kunst', har tydeligvis svækket deres blik for denne sangs egenart.

'La plus bruiant' er på mange måder usædvanlig. Alle sangens usædvanlige aspekter tillader pladsen ikke at jeg kommer ind på. Hvad der *ikke* er usædvanligt er, at dens stemmer har forskellige fortegn. Det er normalt at en eller flere af understemmerne, som generelt ligger en kvint dybere end overstemmen, har et *b* mere for at forhindre at der opstår formindskede kvinter i samklangen. *Usædvanlig* er derimod sangens høje beliggenhed. Superius og tenor, som hver især spænder over en oktav og en kvart, kommer

61 Dijon f. 71^v-73.

62 Dijon f. 127^v-128 den unikke 'J'ay prins deux pous' angiver *b* for *f*" i starten af overstemmen; det kan desuden læses som en advarsel mod at synge *eb* nogetsteds i starten, som bl.a. har en to breves lang A-dur klang (med noteret *c*"") i t. 3-4. Dijon f. 156^v-157 'A qui vens tu' [af Busnoys] har *b*'er for *h*' og *f*" i de to første systemer af overstemmen – det sidste er igen en påpegning af den doriske modus' brug af *e*. Dijon f. 97^v-98 'L'homme banny' [af Barbingant] viser noget helt andet. Denne sang er noteret uden brug af nøgler i de tre stemmer, kun med faste *b*'er for *h* og *f* (fa-fa) til angivelse af stemmernes beliggenhed. Dette viser en brug af faste fortegn, som skal sammenlignes med den gådefulde notation af Ockeghems berømte kanon 'Prenez sur moy' i Thott f. 39^v (se nærmere herom i den kommende udgave af Thott). Skriveren forstod da heller ikke notationen og fik anbragt fortegnene i superius ud for *a*' og *e*" (skriveren kopierede *b*'ernes placering i tenor, som ser mere normal ud), hvilket gør gåden ganske vanskelig at gennemskue (det gjorde Leeman L. Perkins heller ikke i sin udgave af sangen, jfr. Leeman L. Perkins and H. Garey (eds.): *The Mellon Chansonnier I-II*, New Haven 1979, Vol. I, s. 97 og Vol. II, s. 285 ff).

63 Nivelles f. 21^v-22 'A quoy tient il' (unik rondeau), f. 29^v-30 'Puisqu'aultrement ne puis' (unik rondeau af "Delahaye"), f. 32^v-33 'Comment suis je' (rondeau af "Delahaye"; findes også i Thott f. 0^v-1 og i Dijon f. 60^v-61 *uden* fortegn i overstemmen), f. 44^v-46 'En tous les lieux' (en firstemmig bergette, der findes i Dijon f. 83^v-85 under Busnoys' navn og *uden* dette *b*).

64 Jeppesen: *Der Kopenhagener Chansonnier*, s. 54-55; Lowinsky: 'Foreword', s. xiv-xvii, Jeppesens udgave gengives her til sammenligning på de modstående sider.

Eksempel 3 *Thott-chansonnier* nr. 29 'La plus bruiant'⁶⁵

[Superius] Mensura = ♩

Tenor

Contratenor

1.4. La plus brui - ant, cel - le qui tou - tes pas - se,
3. J'ay ma rig - le, chan - ge - e d'au - tre_es - pa - ce,

1.4. La plus brui - ant, cel - le qui tou - tes pas - se,
3. J'ay ma rig - le, chan - ge - e d'au - tre_es - pa - ce,

1.4. La plus brui - ant, cel - le qui tou - tes pas - se,
3. J'ay ma rig - le, chan - ge - e d'au - tre_es - pa - ce,

6

a qui du tout mon a - mour est con -
ma haul - te game est en es - tran - ge joinc -

a qui du tout mon a - mour est con -
ma haul - te game est en es - tran - ge joinc -

a qui du tout mon a - mour est con -
ma haul - te game est en es - tran - ge joinc -

11

joinc - te, chan - ter me fault d'u - ne fainc -
te pour grief dou - leur leur fain - dre

joinc - te, chan - ter me fault d'u - ne fainc -
te pour grief dou - leur leur fain - dre

joinc - te, chan - ter me fault d'u - ne fainc -
ge joinc - te pour grief dou - leur fain - dre

17

te con - joinc - te, mu - ant na - tu - re_en
qui m'est joinc - te pour la dur - té qui

te con - joinc - te, mu - ant na - tu - re_en
qui m'est joinc - te pour la dur - té qui

te con - joinc - te, mu - ant na - tu - re_en
qui m'est joinc - te pour la dur - té qui

23

be - car - ré la bas - - - se.
me fait je tres - pas - - - se.

be - car - ré la bas - - - se.
me fait je tres - pas - - - se.

be - car - ré la bas - - - se.
me fait je tres - pas - - - se.

29

2a. Je sou - pi - re_et pleu - re
2b. Mon cuer noir com' meu - re

2a. Je sou - pi - re_et pleu - re sou - vent en
2b. Mon cuer noir com' meu - re se sent pi -

2a. Je sou - pi - re_et pleu - - - re sou -
2b. Mon cuer noir com' meu - - - re se

37

sou - vent en grief tour - ment
se sent pi - teu - se - ment

grief tour - - - - ment est ma
teu - - - - ment ment fault que

vent en grief tour - ment est ma
sent pi - teu - se - ment fault que

46

est fault ma de - - - - - meu - re.
fault que je - - - - - meu - re.
de - - - - - meu - re.
je - - - - - meu - re.

53

- 65 *Det Kongelige Bibliotek, MS Thott 291 8^o, f. 33^v-35; findes desuden i Dijon f. 71^v-73.* Ingen af kilderne har mensurationstegn i første del – i begge er det eneste mensurationstegn angivelsen af *tempus imperfectum diminutum* i tenor i t. 29. Dijon afviger lidt fra Thott med hensyn til fortegn: I *superius* angives kun *b*'er for *h*' og *f*' i begyndelsen af hver del (t. 1-5 og t. 29-51), og tenor har *b* for såvel *h* som *e*' i første del (t. 1-28). *Superius*: Takt 55-61 er i Thott noteret en terts for dybt; fejlen optræder ved systemskift (i Dijon optræder samme fejl, men her er der intet systemskift i passagen). *Tenor*: Takt 5.1 har i Thott *b* for *h*' – findes ikke i Dijon; t. 6.3-5 er i Dijon en minima og en semibrevis-pause; t. 9.2-4 er i Dijon en minima og en semibrevis. *Contratenor*: Takt 8.6 er i Thott og Dijon en semibrevis; t. 58 er i Dijon *f* (skrivefejl).

op på henholdsvis g " og b' . Da også contratenor ligger højt, kunne meget tyde på at sangen er transponeret en kvart op ved tilføjelse af et fast b for h . Sætter vi den en kvart ned, ser vi en sang i komfortable, for sin tid helt normale stemmeomfang ($a-d$ ", $c-f$ ", $F-a$) med kun et fast b i contratenor, som angiver at stemmen bevæger sig uden for den guidoniske hånd i dybden og bruger hexachordum molle på F . Transpositionen væk fra et normalt leje kunne være "J'ay ma rigle changee d'autre espace", præcis hvad digteren beskriver.

Sangen kan transponeres, men *musica recta* (eller *vera*) kan ikke transponeres. Hexachorder på alle andre trin end c , f og g forbliver *ficta* (eller *falsa*) eller "faincte conjointe". I begge kilder foreskriver b for f " i superius at et hexacord på c " må forventes anvendt. Superius er imidlertid bevidst formet med henblik på at fremtvinge en sænkning af e " til eb ", enten for at undgå tværstande eller ulovlige intervaller i forhold til en af de andre stemmer (t. 3, 7, 56, 57), i kraft af imitation af en iørefaldende frase (t. 37) eller ved gentagne, påfaldende kvartspring op fra b' (t. 12-13, 23-24, 47-48, 49). Hver gang flyttes hexachordet på c " til et fiktivt på b' – "ma haulte game est en estrange jointe". Igen præcis hvad digteren skriver.

Sangen er i transponeret mixolydisk modus. Det proklameres af tenorens afsluttende frase, der i t. 24-28 næsten gennemløber den autentiske skala med $c-b'$ op og ned. Men den karakteristiske durterts bliver i store dele af sangen undertrykt med *musica ficta*, så satsen tager en dorisk farve. Det kan være hvad det kryptiske vers 4 hentyder til, og det ligger i nærheden af Knud Jeppesens fortolkning. Jeg hælder dog mere til at forstå "muant nature en becarré la basse" som endnu en omskrivning af brugen af fiktive hexachorder. Lowinsky har en pointe i sammenkædningen af frasernes solmisering i superius. Hans beskrivelse kan modificeres til: Takt 19-20 solmiseres i *hexachordum naturale*, t. 21-23 forløber i *hexachordum molle*, der t. 24 muterer til et 'højt' *hexachordum naturale*, der imidlertid – tvunget af omgivelserne – må sænkes til et *fiktivt hexachord* på b' ("muant nature ... a basse), og endelig t. 25 indtræder *hexachordum durum* ("en becarré"), der veksler med *naturale* til sangens slutning. Man får en fornemmelse af at musik og tekst er blevet til sideløbende efterhånden som ideerne kom, og at *tierce* efterfølgende er blevet skrevet som en ekstra forklaring på den ikke helt indlysende slutning på refrainet.

Som en slags afprøvning af den her tilbudte fortolkning af sammenhængen mellem de musikteoretiske elementer i tekst og musik kan man vurdere om den handler om forhold der kan høres. Mange fremtrukne forhold må betegnes som 'læsemusik': Den høje beliggenhed forsvinder sandsynligvis i praksis (sangen transponeres ned), og forskriften af b for f " slettes næsten overalt af *musica ficta* og er mest beregnet for de lærde. I det hele taget er den skarpe skellen mellem *recta* og *ficta* en tankemæssig, pædagogisk konstruktion, som ikke kan høres – og slet ikke i transponeret musik. Hvad der kan høres, er sangens usædvanlige, klanglige omskiftelighed. I starten etableres et c -dorisk klangrum med lille tert, der får retning mod F i t. 14-17, for i de følgende takter at antyde en frygisk kadence til d , som glider til en ustabil, imperfekt slutklang $c/c'(g)/e'$ (t. 20) – takterne 15-20 synges til ordene "d'une faincte conjointe". Slutfrasen starter igen i c -dorisk, for så pludseligt at svinge sig op og kadencere i lysende c -mixolydisk. Det er en hørbar, frapperende illustration af tekstens betoning af det fingerede!

I en bergerette skal de to halvstrofer (*couplets*) gerne danne kontrast til refrainet. Teksten er her konventionel om pine og om et hjerte, der føler sig sort som morbær. Ud over en rytmisk kontrast ved indførelsen af *tempus imperfectum diminutum* bevæger satsen sig klangligt modsat af refrainet; fra mixolydisk durterts og 'becarré' (t. 34) skiftes til lille terts i imitationen mellem tenor og superius på "souvent en grief tourment" (t. 35 ff) – bemærk tenors følsomme, noterede *ab* i t. 39. Inden repetitionstegnet kadencerer tenor og superius frygisk til *d*, der dog forvandles til en durtreklang på *g* – i denne frase "est ma demeure" synger superius det nærmest tematiske kvartspring *b'-e*" to gange! Efter de to *couplets* følger en helt usædvanlig passage, der leder tilbage til refrainet, rykker tilbage til det højeste leje og genetablerer *c*-dorisk. Brugen af *coloration* i superius viser ophavsmandens teoretiske eftertænksomhed også på det rytmiske område. Det vender jeg tilbage til.

Først skal vi tage et kort blik på sangens udformning i søsterhåndskriftet, Dijon-chansonnier. Som det fremgår af revisionsberetningen til Eks. 3 er de to indførsler af sangen foretaget af den samme skriver efter det samme forlæg med nogle års mellemrum.⁶⁶ I sin første afskrift af sangen i Dijon synes skriveren at været blevet let mystificeret. Han må i tenor have tilføjet et fast *b* for *e'*, eftersom det forekom ham nødvendigt næsten hele vejen. Herved forplumres samtidig en hel del af sangens klanglige spænding. Det er endvidere meget vanskeligt at få *couplet*'ernes tekst til at gå op med musikken – tekstunderlægningen er i det hele taget et problem i denne chanson. Det ser ud til at skriveren har forsøgt at forlænge teksten for at få den til at passe bedre. Det sker ved et indskud imellem de to vers, skrevet så det ser ud som om det skal komme i begge *couplets*, og ved at gentage eller tilføje et ord i starten af andet vers. Herved bliver versene uregelmæssige:

Je soupire et pleure souvent,
a ma chante pleure
Souvent en grief tourment est ma demeure.

Mon cueur noir come meure se sant
a ma chante pleure
Content piteusement fault que je meure.

"A ma chante pleure" er en interessant tilføjelse. Måske har tekstens brug af musikudtryk vakt en association til Charles d'Orléans. Hans højtelskede moder, Valentina Visconti, tog efter at være blevet enke, da Louis d'Orléans blev myrdet i 1407, som emblem et billede af en *chantepleure*, en slags vandkande som udgyder store tårer; som valgsprog valgte hun "Nil mihi praeterea, praeterea nihil mihi" eller på fransk "Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien". Dette udtryk for trofast kærlighed til den døde ægtefælle fik stor symbolsk betydning i en tid med dynastiske fornuftsægteskaber og blev efterlignet og husket i generationer.⁶⁷ Det er præcis samme følelse af forladthed, som sangen prøver at udtrykke gennem digt og musik, så tilføjelsen er yderst velvalgt, selv om Thott nok gengiver den rigtige version af digtet.

66 Jfr. note 65.

67 Jfr. Enid McLeod: *Charles of Orleans. Prince and Poet*, New York 1969, s. 50; over for s. 44 finder man et billede af en *chantepleure*.

“A ma chante pleure” behøver dog ikke at have så høviske associationer. *Chantepleure* kan også være en sang eller en dans, eller begge dele. I farcen *Bien avisé, mal avisé* (trykt i Paris omkring år 1500) synger og danser de personificerede laster “Le chantepleure”, og *Mal avisé* bliver belært om at sangen i begyndelsen er glad (“commence par liesse”), men til sidst bliver den fuld af gråd og sørgmodighed (“Il chet en pleur et en tristesse”), thi sangen er vild og ordene endnu mere (“Car le chant en est sauvage / Les motz le sont encore plus”). I andre samtidige farcer og moraliteter bruges “dancer/chanter la/le chantepleure” i samme betydning: At falde fra glæde til sorg.⁶⁸ Det passer lige så godt ind i tonen i ‘La plus bruiant’.

Om brevis-ækvivalens og acceleratio mensurae

Af andre mindre almindelige træk i ‘La plus bruiant’ kunne man nævne dens opbrudte fraser, dens ‘kantede’ melodik med mange spring, eller dens tilbøjelighed til at lade fraserne ‘løbe ud over kadencerne’, som medvirker til dens urolige, svævende karakter. Men i pagt med dette studies andet tema skal de sidste bemærkninger om sangen handle om det tempomæssige forhold mellem dens to dele.

Der er ikke angivet mensuration fra starten hverken i Thott eller i Dijon. Det er ikke nødvendigt, mensurationen kan kun være *tempus perfectum*. Fra starten giver de tre stemmers indbyrdes spil en opvisning i underdelinger af den perfekte brevis. Superius deler den lige over i to perfekte semibreves (♩), tenor deler den i tre lige store dele, tre imperfekte semibreves (♩♩♩), mens contratenor skævdeler dens tre slag i semibrevis plus imperfekt brevis (♩♩). Det sætter en slags rytmisk scene, som sangerne skal træde ind på igen efter de to *couplets*, når de skal synge *tierce*. Det forberedes gennem den overledning, som er tilføjet efter repetitionstegnet – en slags *clos* efter to gange *ouvert*. Her føres tenor og contra i regelmæssige breves og longae, mens noderne i superius er colorerede, hvorved de taber en trediedel af deres værdi. Ved streng proportional fortolkning af forholdet mellem *tempus perfectum* og *tempus imperfectum diminutum* opstår der en fuldkommen, glidende tilbageledning til refrainets (*tierces*) rytmiske scene. Superius’ trioler i t. 53-60 kommer præcist til at svare til tenors semibreves i t. 1, og tenors og contratenors breves i t. 53-60 svarer på samme måde til superius’ todeling af den perfekte brevis i t. 1 – stemmerne bytter simpelthen rytmiske roller. Hvordan denne ‘tilbageføring’ skal udføres i praksis er ikke let at vide. Muligvis kan sangerne vokalisere musikken på den sidste stavelse, en mulighed er at springe t. 52 over og fortsætte direkte ind i t. 53 som en 2^a volta – man kunne også overveje at placere ordene “a ma chante pleure” til disse toner.

Denne fortolkning af den tempomæssige relation mellem bergerettens to dele, som er den eneste der giver mening, forudsætter ækvivalens mellem *breves* i *tempus perfectum* og *tempus imperfectum*. Det medfører følgende formel for temporelationen (der ender

68 Jfr. Brown: *Music in the French Secular Theater*, s. 164-66, hvor et længere udsnit af *Mal avisé* er gengivet. I moderne fransk betegner “la chantepleure” en slags spuns til vintønder forsynet med flere huller for at få det sidste til at løbe ud af tøndens. Heraf er afledt en masse ord i vinbranchen (endog ordener). Ordet defineres også i den betydning i *Dictionnaire de L’Académie française* fra 1694.

med en 4:3 relation mellem \sqsubset og \circ):

$$\begin{aligned} \circ \equiv &= \subset \equiv = \sqsubset \equiv \equiv \\ \circ \diamond \diamond \diamond &= \subset \diamond \diamond = \sqsubset \diamond \diamond \diamond \end{aligned}$$

Hermed rammer vi ned i en lang diskussion af relationerne mellem mensurationsangivelser der involverer proportioner (mest udbredt er *proportio dupla* ved gennemstregning af tegnet – “cut signatures” på engelsk), når tegnene kommer efter hinanden i begyndelsen af satsdele og ikke optræder simultant i forskellige stemmer. Ved simultan optræden er der ingen tvivl om den strengt proportionale fortolkning (gennemstregning giver en reduktion på 2:1). Hvis en proportional tydning af temporelationerne kan accepteres, bliver det næste spørgsmål: På hvilket grundlag skal proportionen udregnes? Den franske tradition med rødder tilbage til *ars nova* foreskriver ækvivalens på *minima*-niveau, hvilket medfører en 2:1 relation (her omregnet til semibreves):

$$\circ \diamond = \subset \diamond = \sqsubset \diamond$$

Det vil for langt de fleste kompositioner betyde, at enten skal \circ -afsnittet udføres urealistisk langsomt eller \sqsubset -afsnittet urealistisk hurtigt. For flertallet af teoretikerne med Bartolomeo Ramos de Pareja og Giovanni Spataro i spidsen er løsningen at insistere på brevis-ækvivalens. Johannes Tinctoris og Franchinus Gaffurius derimod holder fast ved minima-ækvivalens. Tinctoris mener dog at proportionstegn ikke kan anvendes som angivelse af mensuration – de giver ikke mening, idet proportioner skal stå i forhold til noget i forvejen givet og bør udtrykkes med præcise talforhold. Han forstår de gennemstregede tegn som anvisninger på *acceleratio mensurae*, en øgning af grundslagenes hastighed.

I ‘La plus bruiant’ tydeliggør dissonansbehandlingen i t. 42-43 og 50-51 at grundslaget (*mensura*) er skiftet fra semibrevis (\downarrow) i første del til brevis (\circ) i anden del. Det understøtter den proportionale fortolkning, der frembringer den af colorationen forudsatte 4:3 temporelation. Imidlertid kan samme dissonansbehandling fra Tinctoris’ synsvinkel retfærdiggøre en kraftig acceleration af de ækvivalente minimae i anden del, så man let, også ad den vej, når frem til samme 4:3 relation mellem delene.

Med dette stærkt simplificerende blik på en lang og kompleks diskussion, som fandt sted i generationerne efter ca. 1450 og som har været endnu livligere i de sidste årtier,⁶⁹ vil jeg fremhæve bergeretten ‘La plus bruiant’ som et af de meget få stykker musik, der så tydeligt understøtter en bestemt teoretisk position. Den særdeles kyndige ophavsmand har lagt en nøgle til forståelsen af delenes temporelationer ind i musikken. At den her foreskrevne relation mellem \circ og \sqsubset især passer i de bergeretter, der

69 For en grundig gennemgang af 1400- og 1500-tallets teoretiske positioner og af den moderne litteratur, se Anna Maria Busse Berger: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford 1993. Berger står i sine konklusioner stærkt på ‘proportionalisternes’ og brevis-ækvivalensens side. Det har vakt megen debat, og ‘proportionalisternes’ sag synes nu at vige. For en oversigt over nyere indlæg og en meget overbevisende redegørelse for Tinctoris’ syn på sagen, se Alexander Blachlys artikel ‘Reading Tinctoris for Guidance on Tempo’ i Higgins (ed.): *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context*, s. 399-427. Systematiske undersøgelser af hvad komponister faktisk gjorde, finder man i en serie artikler af Margaret Bent, f.eks. ‘The use of cut signatures in sacred music by Ockeghem and his contemporaries’ i Vendrix (ed.): *Johannes Ockeghem*, s. 641-80, og ‘The Use of Cut Signatures in Sacred Music by Binchois’ i Andrew Kirkman & Dennis Slavin (eds.): *Binchois Studies*, Oxford 2000, s. 277-312.

var på mode i 1460erne og 70erne, og hvor O-[-følgen var norm, fortæller os måske at ophavsmanden mere var opsat på at vise sin forståelse af en genremæssig konvention end han var deltager i en teoretisk diskussion.

En anden 'høvisk' chanson

Som sagt er der et betydeligt element af 'læsemusik' i 'La plus bruiant'. Den indforståede, musikkyndige læser sidder med det af format meget intime, smukt udstyrede håndskrift og beundrer dels det raffinement og de mange betydninger, som er nedlagt i disse sider, og dels sin egen kløgt og forståelse. Det må være den situation som håndskriftets tilrettelægger, skriveren og maleren, og ikke mindst bestilleren forestillede sig. Og som gave var håndskriftet på samme tid en hyldest til modtagerens smag og hans musikalske intelligens. Skulle sangene opføres, måtte de skrives ud i et andet format af en af husstandens kyndige musikere.

Så megen lærdom og mange associationer er knyttet til denne sang – måske i en grad så musikken ikke rigtig får luft under vingerne – at man bliver spændt på hvad der kommer på næste opslag. Håndskriftets tilrettelægger må have moret sig, da han bestemte sig for 'Sur mon ame' som den næste. Lad os vende blad.

Også Thott-chansonnier nr. 30 'Sur mon ame' findes i en enkelt anden kilde, i Dijon-håndskriftet som den forrige, hvor den også er anonym.⁷⁰ Også den er kopieret efter samme forlæg af den samme skriver, begge gange i fejlfrie kopier, dog er Thott en smule mere præcis i angivelsen af tekstliniernes placering. Teksten er en femliniet rondeau, en *rondeau cinquain*:

Sur mon ame, m'amyé,
je ne çay nulle vie
qui tant face a amer
que vous; a brief parler:
Qui veult, s'en ait emvie.

Ved min sjæl, min veninde,
jeg kender ikke nogen anden kvinde,
der i så høj grad er værd at elske
som Dem; for at sige det kort:
Lad den, der vil, være misundelig derover.

Car qui a tel partie,
il a plus que partie
de ce qu'il veult penser.
Sur mon [ame, m'amyé,
je ne çay nulle vie
qui tant face a amer.]

Thi den, der har et sådant lod,
får mere end del
af det, som han måtte ønske sig.
Ved min sjæl, min veninde,
jeg kender ikke nogen anden kvinde,
der i så høj grad er værd at elske.

De riens ne se soussie
fors faire chiere lie
et esbatre et jouer;
pour vous tel temps mener
vueil je plus qu'a soussie.

Han bekymrer sig ikke om andet
end at leve livet
og more og fornøje sig;
for Dem vil jeg leve sådan
hellere end i bekymring.

Sur mon

Ved min sjæl ...

⁷⁰ Dijon f. 35^v-36.

I sin form er denne rondeau et høvisk digt, men indholdet kan næppe kaldes høvisk. Hverken i sprogbrug, indhold eller musik passer sangen helt ind i den høviske sfære – den er snarere en smule ‘antihøvisk’.⁷¹ Digteren henvender sig til “m’amey”, ikke til en frue, en herskerinde, en prinsesse eller en gudinde, men blot en “veninde”. Der er noget bondepige eller kammerpige over denne kvinde, der er mere værd at elske end alle andre – som hende i ‘La plus bruiant’. Men her emmer teksten af utroværdighed: “Sur mon ame” (Ved min sjæl), sådan begynder man ikke, hvis man mener hvad man siger. Charles d’Orléans bruger kun udtrykket en eneste gang i sine rondeau’er og det netop i den legende lette rondeau, hvor han talte om “la haulte game” (rondeau 317).⁷² En kærlighed som udstilles til andres misundelse (vers 5), er ikke ædelt skjult, og den der dyrker veninden “bekymrer sig ikke om andet end at leve livet og more og fornøje sig” – kort sagt, digtet beskriver ikke et forhold efter *fin’amour*-reglerne, snarere et forhold til en pige af lavere social status end den talende, og det er sandsynligvis en parodi på de lidet troværdige, overstrømmende forsikringer, som levemanden finder vej til pigens hjerte med.

Musikken er af samme skuffe, aldeles utroværdig (se Eks. 4). Ikke alene er den helt igennem *ficta* med finalis på tonen B, et ustabil trin som man ikke gerne så i den rolle, dens indledende trestemmige imitation synges også tydeligvis i langsom tredelt rytme, selv om musikken er noteret i *tempus imperfectum diminutum* – det vil sige, at der går tre af den noterede taktarts breves (♩) til en hel takt i *tempus perfectum*. For at fungere effektivt skal sangen startes i et noget hurtigere tempo end notationen synes at indikere. Sangen er i forklædning. Refrainets sidste vers “Qui veult, s’en ait emvie” udsættes i et endnu hurtigere tempo, nemlig *tempus perfectum diminutum*, svarende til *proportio sesquialtera*, hvilket vil sige, at den tredelte rytme nu kun udfylder en enkelt af udgangstempoets breves, altså en tredobling af tempoet. Der er her ikke nogen tvivl om tempoforholdene, for stemmerne overlapper, så de kun kan sættes sammen på én bestemt måde.⁷³

Musikken er tydeligvis komponeret tæt på tekstens mening, især refrainets. I starten af refrainets anden del (vers 4) findes de vigtige ord “que vous”, der ved enjambement afslutter ikke alene meningen i vers 3 men hele meningen i første del af refrainet – og som ikke tages med i halvrefrainet! Disse ord udsættes homofont med brug af stemmeombytning med tenor øverst (t. 33-34) – de bliver nærmest hamret ud, “som Dem”; det råbende øger ikke ligefrem troværdigheden. Inden da får ordet “amer” en lettere grotesk melisme i tenor over orgelpunkt i contratenor (t. 27-30). Ved “a brief parler”

71 En beskrivelse der af Howard Garey med stor præcision blev hæftet på den del af repertoire i det såkaldte Mellon-chansonnier (New Haven, Conn., Yale University, Beinecke Library, MS 91), der ‘underminerer’ det høviske med ironi eller ‘stiller det på hovedet’, jfr. Leeman L. Perkins and H. Garey (eds.): *The Mellon Chansonnier*, Vol. II, s. 75; temaet udvikles videre i Christoffersen: *French Music*, Vol. I, Ch. 7.1 ‘Rondeaux between the courtly and the popular traditions’, s. 143-55.

72 Jfr. Claudio Galderisi: *Le lexique de Charles d’Orléans dans les «rondeaux»* (Publications romanes et françaises ccvi), Genève 1993. Rondeau 317 “Trop entré en la haulte game” findes i Charles d’Orléans: *Poésies*, s. 473. Kan en association til dette digt have fået Thott-håndskriftets tilrettelægger til at koble nr. 29 og 30 sammen?

73 I sammenhæng med diskussionen af temporelationerne i nr. 29, er det ganske morsomt at konstatere, at overgangen fra ♩ til Ⓞ3 som her foreskrevet kræver minima-ækvivalens – ellers ville 3-tallet være overflødig!

Eksempel 4 *Thott-chansonnier* nr. 30 'Sur mon ame'⁷⁴

[Superius] Mensura = \circ

Tenor

Contratenor

1.4. Sur mon a - me, m'a - my - e, m'a - my -
 3. De riens ne se sous - si - e, riens ne

10
 me, m'a - my - e, je ne sçay nul - le vi - -
 se sous - si - e e fors fai - re chie - re li - -

e, m'a - - my - e, je ne sçay nul - le vi - -
 se sous - - si - e, e fors fai - re chie - re li - -

21
 e qui tant fa - - ce_a a - - -
 e et es - ba - - tre_et jou - - -

e qui tant fa - - ce_a a - - -
 e et es - ba - - tre_et jou - - -

31
 mer que vous; a brief par - ler:
 er: er: pour vous: tel temps me - ner

mer que vous; a brief par - ler:
 er: er: pour vous: tel temps me - ner

42
 Qui veult, je s'en ait plus qu'a
 Qui veult, je s'en ait plus qu'a

Qui veult, s'en
 veult, je plus

50

em - vi - - - - - e.
sous - si - - - - - e.

em - vi - - - - - e.
sous - si - - - - - e.

ait
qu'a em vi e.
sous si e.

1

2a. Car qui a - - - - - a
2b. Sur mon a - - - - -

2a. Car qui a - - - - - a
2b. Sur mon a - - - - -

2a. Car qui a - - - - - a
2b. Sur mon a - - - - -

10

tel par - ti - - - - - e, il a plus que par - ti - - - - -
me, m'a - my - - - - - e, je ne sçay nul - le vi - - - - -

e, il a plus que par - ti - - - - -
e, je ne sçay nul - le vi - - - - -

tel par - - ti - e, il a plus que par - ti -
e, m'a - - my - e, je ne sçay nul - le vi - - - - -

21

e de ce tant qu'il fa - - - - - veult pen - - - - - ser.
e qui tant qu'il fa - - - - - veult ce_a a - - - - - mer.

e de ce tant qu'il fa - - - - - veult pen - - - - - ser.
e qui tant qu'il fa - - - - - veult ce_a a - - - - - mer.

e de ce tant qu'il fa - - - - - veult pen - - - - - ser.
e qui tant qu'il fa - - - - - veult ce_a a - - - - - mer.

Alternativ overgang fra sektion 2.a til 2b. og fra 2b. til 3.:

- ser.
- mer.

- ser.
- mer.

2b. Sur mon...
(3. De riens...)

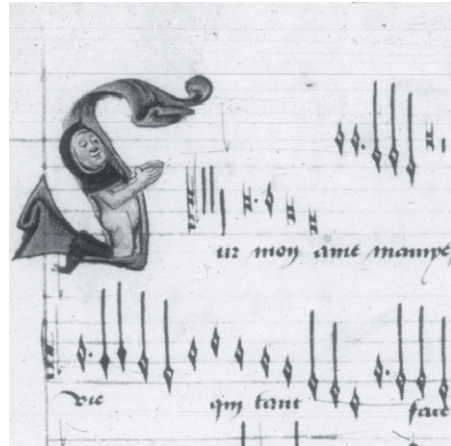
74 Det Kongelige Bibliotek, MS Thott 291 8°, f. 35^v-36; findes desuden i Dijon f. 58^v-59. *Superius*: Takt 53 er i Dijon semibrevis, semibrevis-pause og semibrevis.

(t. 37-41) – igen en ironisk udtalelse, for ron-deau'en er med sine syvstavelses vers så knap som det næsten er muligt – er det kolon, som man uvilkårligt tilføjer under teksteditionen, hørbart i musikken ved taktskiftet og ved at overstemmerne får lov til at tage stikket hjem med en virtuos, fri kanonisk roulade gennem stemmernes fulde omfang.

Den dybe beliggenhed for tre mandsstemmer, de mange lidt skæve detaljer (se f.eks. de gammeldags kadenceudsmykninger og den parallelførte slutkadence) og det pludselige temposkift giver helheden et komisk, forsøret præg. Sangen er en antitese til 'La plus bruiant': Ekstrem høj beliggenhed over for dyb, høj stil over for lav, en let fortænkt brug af musikteori som billeder i poesi og musik over for en direkte sanselighed i rullende, virtuos musikalisering med den tredelte takt forklædt som *tempus imperfectum diminutum* – ganske som i Bayeux-håndskriftet.

Ud over den betydning som digter og komponist har arbejdet med at give den enkelte chanson, møder vi tilsyneladende et ekstra, overliggende lag af mening, associationer, kontraster og kommentarer, der opstår i det kunstværk, et chansonnier, som håndskriftets tilrettelægger har skabt ved sit repertoirevalg. Sammenstillingen af 'La plus bruiant' og 'Sur mon ame' finder jeg er et bevidst kunstnerisk indgreb, som sætter begge chansons erotiske stemning i et nyt lys – de kan ikke undgå at påvirke hinanden. Denne synsvinkel kan sandsynligvis udbredes til en stor del af indholdet i Thott-chansonnier, men det vil videre udforskning vise.⁷⁵

Knud Jeppesen mente ikke at miniaturerne i håndskriftet havde nogen som helst forbindelse med teksterne i chansonerne.⁷⁶ For de to her omtalte chansons vedkommende kan jeg ikke være enig. Maleren forstod udmærket hvad disse sange handler om. Ved starten af 'La plus bruiant' møder vi en skøn dame i høvisk skrud "celle qui toutes passe" tilsyneladende i færd med at synge eller recitere (se Ill. 4), mens "S" i 'Sur mon ame' viser en korpulent knælende person med hænderne samlet foran sig i en appellerende gestus (se Ill. 5) – iført hætte, sokker, bar røv og et fiffigt udtryk i ansigtet!



Ill. 5 Thott-chansonnier f. 35^v (øverst til venstre)

75 Synspunktet at mindre musikalske kilder og afrundede dele af komplekse kilder ofte viser sig at være nøje komponerede repertoireudvalg, har jeg præsenteret i Christoffersen: *French Music*, Vol. I, især 'Part Two: Genesis and function' s. 49-108 og i analysen af Attaingnants trykte chansonniers, s. 217 ff. Siden har Clemens Goldberg analyseret Laborde-chansonnier ud fra lignende synspunkter i *Das Chansonnier Laborde: Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts* (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Bd. 36), Frankfurt am Main 1997.

76 Jeppesen: *Der Kopenhagener Chansonnier*, s. XXVII: "Bemerkenswert ist, dass sich die Miniaturen in keinem der 5 Manuskripte näher an der Text anknüpfen, also illustrierenden Charakter ganz entbehren."