

Die Abhandlung stellt infolge ihrer hervorragenden Qualität einen wissenschaftlichen Einsatz auf höchstem Niveau dar, und in diesem Zusammenhang ist es weniger wesentlich, ob die vom Verf. vorgelegten Resultate und Thesen auf Zustimmung oder Ablehnung der Spezialisten stossen werden. Auf jeden Fall wird man sich nicht gleichgültig verhalten können – dafür bringt das Buch zu viel neues. Sicher werden mehrere seiner Punkte als Herausforderungen empfunden werden; aber das ist ja ein Qualitätsbeweis, besonders wenn das Material so gründlich durchgearbeitet und unbeschönigt vorgelegt ist wie hier.

Henrik Glahn.

Finn Mathiassen: The Style of the Early Motet. An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript. Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, 1. Copenhagen 1966.

Musikdisputatser hører til sjældenhederne her til lands – kun omkring en halvsnes kan opregnes indenfor de o. 75 år, der er forløbet, siden Angul Hammerich disputerede på sin bog om musikken ved Chr. IVs hof. I sig selv er derfor den disputats, som her skal omtales, bemærkelsesværdig, og dette så meget mere, som det er den første i sin art ved Aarhus Universitet.

»The Style of the Early Motet« af Finn Mathiassen må som stilundersøgelse samtidig siges at bære tydeligt præg af at være udgået fra det musikforskningsinstitut, som for en snes år siden blev sat igang af professor Knud Jeppesen, forfatterens lærer og videnskabelige forbillede. At arbejdet med det fremlagte stof er foregået under professor Jeppesens inspirerende førerskab, siges direkte i forordet, selvom jeg formoder, at der i overvejende grad er tale om *indirekte* impulser. Stilanalytisk sans og metode har forf. i fuldt mål kunnet tilegne sig under vejledning af en musikforsker, hvis bidrag til klarlæggelse af stilen i Palestrinas musik er uovertrufne og tegner sig som klassiske. Men det må i samme åndedrag tilføjes, at Finn Mathiassen dels har udvalgt sig en epoke og et område, der ligger milevidt fra det 16. årh.s modne og harmonisk afklarede a cappella-sats, dels har betjent sig af en helt selvstændigt udviklet analyseteknik, som egner sig til at afdække ejendommelighederne netop i den musik, der er i søgelyset. Han har her klogt realiseret, at stoffet er bestemmende for analysens teknik og metode, og at denne igen er afgørende for undersøgelsens resultater.

Det er en krævende opgave, forf. har stillet sig med denne undersøgelse, som går ud på at klarlægge den tidlige motetstil, *ikke* som resultat af eller kim til en udvikling, *ikke* som »historisk« fænomen, men rent fænomenologisk ved at karakterisere »stilens indre sammenhæng« »as an expression of the civilization of its time and place« (s. 16). Forfatteren overlader beskedent til læseren

at vurdere, hvorvidt undersøgelsen opfylder dette mål. Lad mig hertil blot indledningsvis som det samlede indtryk af afhandlingen sige, at forf. i kraft af sin smukt gennemførte analyse, sin fortræffelige, musikalsk funderede indlevelses- og iagttagelsesevne og – sidst, men ikke mindst – sin udmærkede fremstilling virkelig har været i stand til at tegne et billede af den tidlige motetforms talrige facetter og derved kastet nyt lys over et gammelt emne. Jeg skal i det følgende give et nøjere og kommenteret indtryk af den genre, forfatteren har valgt at undersøge, de veje, han har fulgt og de resultater, han har nået.

Det 12.–13. årh.s flerstemmige musik er overleveret gennem en række spredte håndskrifter, hvoraf de vigtigste er de to Wolfenbüttel-hss. 677 og 1099, Florenz-hs. Plut. 29,1, Las Huelgas, Bamberg og Montpellier-hss. Repertoiret i denne gruppe hss. er langfra homogent, hverken musikalsk eller tekstligt, men lader sig dog ordne i bestemte typer og genrer, som har eksisteret side om side, afspejlende hvad forfatteren rammende kalder forskellige polyfone dialekter: organum, discantus (synonymt med clausula), conductus og motet, sidstnævnte som en direkte aflægger af discantus, som igen kan føres tilbage til organum-traditionen i Paris o. 1200.

I afsnittet »Search for the Music«, s. 16 ff., begrundet forfatteren, hvorfor han af disse typer og genrer netop udvælger motetten som genstand for nøjere undersøgelse: det er den eneste, hvis notation er entydig, og som samtidig er en i sig selv sluttet musikform. Alene indenfor motetformen vil man kunne klarlægge såvel de rytmiske, de melodiske som de samklangsmæssige forhold. Hverken organum (det være sig organum purum eller organum mensuratum), discantus, der musikalsk og funktionelt hænger sammen med organum, eller conductus opfylder disse betingelser. Selvom vi fra første side har været klar over, at motetten skulle være hovedgenstand for studierne, mener forf. altså at skyldes læseren en nøjere legitimering af emnevalget, i hvilken forbindelse vi får en i sig selv udmærket oversigt over og præcist formuleret karakteristik af de nævnte polyfone ytringsformer. Men ret beset *behøver* vi efter mit skøn ikke nogen anden begrundelse for valg af stofområde end, at motetten er en vigtig polyfon genre, hvis stil hidtil kun har været nødtørftigt belyst, samt at forf. selv har følt sig tiltrukket af dens artistiske kvaliteter. Det *kan* nemlig forekomme en lille smule anstrengt, når forf. som udgangspunkt for valg af stofområde principielt betinger sig, at de tre nævnte musikalske kræfter entydigt skal manifestere sig i stoffet for at det skal være værd at beskæftige sig med.

Sagen er sat lidt på spidsen, men strengt taget kunne man selv ud fra den anlagte betragtning have underkastet f. eks. Notre Dame-skolens discantus-satser og clausulae en stilundersøgelse af tilsvarende art. Når det hævdes, at »They offer but slight opportunity for the study of final cadences«, er dette kun delvis rigtigt. De såkaldte »copula-afsnit« må også anses for relevante med henblik på en undersøgelse af samklangsbehandlingen.

Conductus er, som forf. fremhæver, fyldt med problemer vedrørende de ryt-

miske tolkninger, men et nogenlunde entydigt grundlag for en undersøgelse, f. eks. det af forf. anførte Las Huelgas-ms., kunne måske også mobiliseres her. Men det må erkendes, at satsen som helhed er så enkel og ukompliceret, at conductusgenren næppe vil være særlig givende som »operationsområde«. Afgørende for forf.s valg af motetten er det, at man her møder de samklangsmæssige stilkomponenter i mere »kritiske og komplekse situationer« end i nogen anden polyfon genre fra den pågældende epoke. Dertil kommer, at motetten er »rhythmically thoroughly organized, stylistically homogenous and functionally independent«. Forf. har uden tvivl ret heri, men det bør samtidig hævdes, at en bevidst a-historisk stilundersøgelse eller strukturanalyse *principielt* må kunne rettes imod et hvilket som helst mål og have sin berettigelse til belysning af de stilkrafter, som i den pågældende periode råder i musikken. Jeg nævner blot dette som et lille NB! til den iøvrigt fortræffelige oversigt over de forskellige polyfone former, en oversigt, som jeg har en fornemmelse af er tilføjet *efter* den stedfundne undersøgelse, hvorved undersøgelsens resultater på en måde har ført til en degradering af de andre samtidige former.

Forf.s ønske om at betjene sig af et så entydigt, homogent grundlag for sin stilundersøgelse som muligt, er også med til at motivere hans valg af een bestemt kilde som udgangspunkt: Montpellier-håndskriftets facs. II – VI, omfattende ialt o. 230 motetter, som alle foreligger i transkription ved Y. Rokseth. For at holde linien klar (og for ikke at blive mistænkt for »historiske« tilbøjeligheder!) holder forf. sig alene til det nævnte udvalg i Rokseths transkriptioner, idet alle varianter eller nøjere kildekritiske betragtninger stort set skydes tilside. Montpellier-hs. gengiver motetterne i en form, der efter forf.s opfattelse er *typisk* og derfor fuldtud velegnet som basis. På dette punkt har forf. pålagt sig meget stramme tøjler og udvist en selvbeherskelse, som er beundringsværdig omend ikke i alle detaljer til gunst for arbejdet, hvad jeg skal vende tilbage til.

Mens forf. således med stor konsekvens anlægger sin undersøgelse på »close reading«-princippet og ekskluderer ikke blot andre former eller normer for flerstemmighed, men også andre kilder, som kunne tænkes at forflygtige det billede, der kan udtrækkes af Montpellier-håndskriftets versioner, har forf. til gengæld i fuldt mål inddraget samtidens teoretikere og stillet deres mere eller mindre entydige udsagn (navnlig om samklangsforholdene) i relation til de iagttagne stilfænomener. Gennem et væld af citater bringes vi nær ind på livet af det 13. årh.s musikalske tankegang, og der er ikke tvivl om, at det i flere tilfælde er lykkedes forf. at stille de teoretiske vidnesbyrd ind i klare sammenhænge, som tidligere forskere ikke har været opmærksomme på.

Gennem de mange stort set velvalgte, lejlighedsvis måske overflødige, i enkelte tilfælde problematiske latinske citater, har forf. dokumenteret, at han er særdeles velbevandret i den samtidige teoretiske litteratur. At han desuden har interesseret sig for og evnet at give indtryk af forbindelsen mellem musikken

og det 13. årh.s kultur-milieu, dets filosofiske og sociologiske klima, fremhæves kun som et positivt træk ved afhandlingen. Det koncentrerede kap. 1 B (s. 32 ff.) giver de efterfølgende centrale stilundersøgelser, blotlægningen af de musikalske strukturer og de udførlige statistikker, et videre perspektiv, som det er værd at have »in mente«, hvis man lejlighedsvis trættes under den systematiske analyse. Og skulle man nu og da komme til at længes efter et lille udviklingshistorisk side-, tilbage- eller fremblik, så er der dog trøst at hente i følgende mannakorn (s. 16): »I do not maintain that from now on all discussion of development and evolution in music must stop«.

Den kritik, forf. har at fremføre mod den hidtige forsknings attitude, kan jeg i alt væsentligt tilslutte mig, men det er næppe heller ganske ufrugtbart – selv under nok så fascinerende og informativt indbringende strukturanalyser – efter evne at placere genstanden for vore studier i et historisk lys.

Nu selve undersøgelsen: Betragtet som et tostemmigt stemmekomplex, bestående af den givne tenor + duplum, kunne motetten efter behov udvides med triplum eller quadruplum, hvorved der opstod »to, resp. tre simultane tostemmige motetter med en fælles tenor«. Denne karakteristik, som er grundlæggende for forf.s. – og man må sikkert tilføje: datidens – opfattelse af motetten som kompositorisk begreb, danner udgangspunkt for stilundersøgelsen og er bestemmende for dispositionen. Vel er tenor det givne fundament og som sådan af interesse, men dels er den uden melodisk egenverdi og derfor ikke væsentlig som musikalsk stilbærende faktor, dels har andre forskere, specielt Y. Rokseth og G. Kuhlmann allerede beskæftiget sig indgående med tenorstemmens strukturer og proveniens. Forf. fremhæver med rette overstemmens, resp. overstemmernes centrale stilfunktion og lægger i kap. 2 ud med en dybtgående redegørelse for forholdet mellem tekst og melodi, rytme, tonalitet og formstrukturer. Ved sit originale anlæg og de mange ypperlige iagttagelser er det et af bogens mest berigende. Jeg vil ikke sige, at dette kapitel kan træde i stedet for Gennrichs »Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes«, men forf. yder her et særdeles vægtigt bidrag til den middelalderlige melodiks mønstre. Lad mig fremhæve et par træk fra denne del af undersøgelsen – herunder også nogle, som kan give anledning til kritiske anmærkninger.

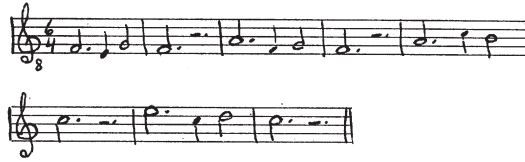
Af central interesse ikke mindst med henblik på det harmoniske er redegørelsen for forholdet metrum og modus, hvor forfatteren ikke synes at være i tvivl om, at teksternes (og vel dermed melodiernes) metrer manifesterer sig akcentuerende og ikke kvantitativt (se især s. 52). På denne forudsætning hviler så at sige alle afhandlingens stilanalyser, de melodisk-strukturelle, herunder hele frasetypologien, såvel som de harmoniske. Forf. erkender, at teoretikerne ikke direkte kan tages til indtægt for akcentteorien, men det skyldes, at de endnu ikke rådede over et begrebsapparat, hvormed de kunne udtrykke det. Teoretikernes sondring imellem »impares« og »pares«, eventuelt longae og breves in-

den for perfectiones er her det eneste, vi har at holde os til – og disse distinktioner siger jo ikke noget om, at de klassiske kvantiterende principper skulle være forladt – tværtimod! Jeg medgiver, at det er svært at føre noget bevis i marken, og jeg har heller ikke grund til at antaste forf.s akcentfornemmelse overfor denne musik, som formentlig i nogen grad rummer folkemusikalske, danseprægede indslag. Problemet berøres desuden flere steder i kapitlet om rytme i kapitel 4 om den franconiske regel, specielt s. 117, hvor forf. (ligesom s. 119) ligefrem *oversætter* impares med »accentuated« og pares med »unaccentuated« (s. 119 midt: »dissonances are less dissonant when unaccentuated«), og flere supplerende teoretiker-udsagn inddrages her som støtte for denne oversættelses rigtighed. Mest indtryk gør forf.s skarpsindige fortolkning s. 118: Både Johs. de Garlandia og Franco kræver konsonans på *imparia uanset* dens varighed, »in omnibus modi«, hvoraf man kan slutte, at betoningsgraden, ikke varigheden, var afgørende for bedømmelsen af en tones harmoniske kvalitet.

Det havde været værdifuldt og tillige måske praktisk, om forf. *samlet* havde belyst dette fundamentale problem og ikke ventet med de efter min mening afgørende argumenter for akcentopfattelsen til kapitlet om samklangsreglerne. Men iøvrigt må man sige, at forf. har gennemtænkt de rytmiske problemer med stor begrebsmæssig klarhed og bragt overskuelighed i de intrikate relationer mellem metrum og modus, bl. a. ved sontring mellem norm og de forskellige former for afvigelser.

Også betragtningerne over tonalitetsbegrebet og tonalitetsforholdene præges af selvstændighed og klar tankegang. Forf. så at sige opløser det gængse tonalitetsbegreb, som han – sikkert med rette – ikke mener kan appliceres på det foreliggende materiale. Blot ville man ønske, at forf. havde formuleret sin definition på tonalitet mindre tåget: »a principle (of whatever kind it may be) governing the effect of the pitch of any note in a given musical context« (s. 59). Meningsfyldt og klar er derimod påvisningen af melodiernes tonalt neutrale karakter samt – især – deres tilbøjelighed til at koncentrere forløbet omkring intervaller i tertsafstand.

Hvorvidt man kan tale om et basalt tertskæde-princip for motetmelodikken, ville man gerne have haft væsentlig mere omfattende dokumentation for. De to tertskæder kan vel med god vilje pirkes ud i mangan melodi, uden at man derfor kan tale om tertskædemelodik eller -tonalitet. Jeg har ikke kontrolleret sagen i større omfang, men stikprøver uden for den fremførte dokumentation synes langt fra altid at bekræfte forf.s tese på dette punkt. På den anden side indrømmer jeg gerne, at de præsenterede exx. og henvisninger kan tages til indtægt for tertskædeprincippet, og det er også muligt, at man med øjet (og øret) ret indstillet vil føle sig stærkere overbevist om iagttagelsens almene gyldighed. Som bekendt har H. Bessler for år tilbage udpeget tertsmelodik i tidlig motet som et specifikt *tysk* stiltræk – bl. a. med henvisning til den Franco af Köln tilskrevne motet: *Brumas e mors* med tenormelodiens karakteristiske opgang:



Efter Mathiassens fremlæggelse bliver det formentlig vanskeligt at opretholde illusionen om »ein typisch deutsches Merkmal« i denne melodis tertskæde (jfr. MGG IV sp. 696 f.).

Til analyse af melodiens *form* (s. 70–93) har forf. udviklet sin egen metode og systematik, helt naturligt beroende på den musikalske og tekstlige frases struktur med en klassificering, som muliggør en yderst detaljeret kortlægning af overstemmernes rigt varierede mønstre, lige fra de mindste elementer til sammensatte helheder. Der fremkaldes derigennem billedet af en højt udviklet melodisk mosaik-kunst, som man vel har anet gemte sig i det 13. årh.s motet, men som her afsløres langt rigere, end man forestillede sig. Vi er med dette kapitel ved et kernepunkt i undersøgelsen: motetten oplevet indefra, men karakteriseret ved det overblik en udenforstående har tilegnet sig. Ved selve sin opbygning, sine talende exx. og træffende kommentarer forekommer dette kapital mig i sig selv at være et helt lille kunstværk, – det mest givende og helstøbte i afhandlingen.

Jeg har kun en enkelt bemærkning af principiel art: s. 70 giver forf. en ram-mende karakteristik af overstemmernes spændingsløse form, den påfaldende mangel på organisk udvikling og dynamisk forløb: »The whole system is roughly speaking at rest at any point or very nearly so«. Formen beror overvejende på en sammenkædning af i sig selv hvilende korte fraser, af forf. betegnet som »crystalline melodic structure« (s. 80). Men denne formbetragtning kan næppe anlægges på det samlede stof. I adskillige motetstemmer føles formen faktisk mere bestemt af *enhedsdannende* kræfter, sammenkædede struktur-kom-plexer (s. 86), som efter min »fornemmelse« ikke dækkes af forf.s grundkarak-teristik, men som både i henseende til organisk opbygning og tonalitet har en mere »moderne« karakter (jfr. f. eks. Mo 112 (s. 16)). Er synspunktet trods alt ikke for snævert, – er der ikke *flere* forskellige typer af melodier repræsenterede i stoffet, som vil kræve en mere nuanceret formbetragtning? Ville det f. eks. være muligt at afdække impulser fra andre genrer (sekvenser, hymner, folkeviser, instrumentalmusik etc.)? Jeg lader spørgsmålet stå åbent og erkender samtidig, at en undersøgelse på bredere grundlag i givet fald måtte have tvunget forf. til at aftage de strukturanalytiske skyklapper!

Med 3. og 4. kap. tager forf. de kontrapunktiske problemer op ud fra henholdsvis lineære og harmoniske aspekter. Dispositionen er anlagt således, at forf. gradvis bevæger sig fra de enklere stemmeføringsforhold over sporadiske exx. på stemmeombytnings teknik (jeg bryder mig ikke om ordet »motivbytte«, som vist er forf.s egen opfindelse, jfr. s. 199) og imitation til de mere kompli-

cerede forhold mellem stemmerne indbyrdes. Motettens mangfoldighed af polyfone frasestrukturer belyses med talrige velvalgte eksempler og henvisninger, men af indlysende grunde er der ikke tale om en *udtømmende* oversigt, eftersom kombinationsmulighederne så at sige er uendelige. Forf. har her som i andre sammenhænge måttet nøjes med at give et repræsentativt udvalg af de foreliggende kombinationer. Det fremgår af forf.s udrødning, at han anser den polyfone fraserings mangfoldighed som en af den tidlige motets æstetiske hovedattraktioner. En nærmere uddybning af denne fascinerende side af det 13. årh.s kompositionsteknik ville være værdifuld, og man må derfor ønske, at forf. ved lejlighed i en separat studie vil give et mere udtømmende billede af den polyfone frasering i motetten, og da gerne i sammenligning med discantus- og clausula-overleveringen, hvor man træffer lignende mønstre. Man kunne derved bl. a. få belyst, hvorvidt komplikationsgraden er væsentlig forskellig i de to genre-grupper.

Imiterende passager forekommer ikke sjældent, men forf. søger nøgternt at skelne mellem tilsigtet og tilfældigt opstående motivimitation, og advarer med rette imod overfortolkning. Det er mit indtryk, at forf. så nogenlunde har tømt stoffet for tilsigtede imitationer (jfr. s. 102) og forsåvidt angår ex. 185 fra Mo 21 ville man næppe heller være i tvivl om forløbets imitative pointe, hvis ikke forf. for en sjælden gangs skyld havde overset motiverens indbyrdes sammenhæng. Motivimitationen er tydelig i overstemmerne, begyndende med quadruplum og videreført i triplum og duplum med en takts interval, hvorimod tenor forekommer neutral.

Til gengæld er ex. 187 fra Mo 21 mere end tvivlsomt som ex. på imitation, hvilket beror på, at Mo på dette sted er korrumperet. G. Kuhlmanns tolkning synes her mere overbevisende end Rokseths, der tilmed i det citerede sted er baseret på W₂ (og Flor.) og ikke på Mo.

Iøvrigt er det værd at bemærke, at tenor i de utvivlsomt intenderede forekomster af stemmeombytning eller imitation holder sig uden for denne musikalske leg. Mon ikke der er tale om et fænomen, som eksklusivt er bundet til *overstemmekomplekset*?

Et gennemgående træk i forf.s hele fremstilling er, som allerede nævnt, sammenstillingen af musikteoretikernes omtale af de undersøgte fænomener på den ene side og den praktisk-musikalske overlevering på den anden. Og denne meget nyttige testning præger forståeligt nok i særlig grad den omfattende undersøgelse af »harmoniken«, som afslutter bogen, og som går ud på at afprøve den såkaldte »franconiske regel«s gyldighed på det udvalgte materiale. Reglen om, at samklange på betonedede tider – »in principio perfectiones«, »omnes notes impares«, eller hvordan forholdet nu udtrykkes – altid krævede konsonans, var Franco ikke ene om at hævde. Andre – f. eks. Johs. de Garlandia og Anon. 4 udtrykte sig præcisere i sagen end Franco, som tilmed heller næppe var den første, der stillede kravet.

Reglen er imidlertid ikke ubetinget: 1) Colores: »strukturmotiver« kan legitimere dissonans på betonet, 2) imperfekte konsonanser/resp. dissonanser tillades forud for konsonans – særlig ved kadencer, 3) dissonanser lader sig også høre på betonet takttid som ornament, specielt som »forslag« – for her at nævne de vigtigste modifikationer. Derimod stod reglen fast forsåvidt angår initialis og finalis.

For fuldstændighedens skyld fastslås, at der frit kunne dissoneres på de ubetonede takttider. Den undersøgelse af samklangsproblemerne, som forf. iværksætter i kap. 4 med fremlæggelse af udførlige statistikker, har naturligvis interesse til belysning af såvel teori som praksis. Men alligevel står dette kapitel svagere i forhold til de øvrige: dels har forf. efter mit skøn overbetonet de betonedes dissonansers primært strukturelle funktion og i flere tilfælde tildelt dem en egenverdi, som er uden synderlig relevans, hvis man nemlig prøver at fornemme dem som resultat af primært *melodiske* kræfter. Dels burde forf. nok have skelnet skarpere mellem de for dissonansforholdene væsentlige og mindre væsentlige oversigter. I denne sammenhæng er initialis og finalis væsentlige, mens på den anden side omstændighederne ved delfrasernes kadencer er mindre betydningsfulde og mikrofrasernes samklangsmæssigt oftest ganske irrelevante. En mere differentieret vurdering havde her været ønskelig i stedet for den yderst omstændelige præsentation, ligesom man i høj grad savner en *sammenfatning* af hele udredningen i dette kapitel. Udgangspunktet: »den franco-niske lov«, fortæller sig i den blå luft, og forf. føler sig efter alle de meddelte latinske citater, statistiske tabeller og sorterede exx. åbenbart ikke oplagt til at røbe sit egentlige syn på forholdet mellem teori og praksis. Hertil kommer, at forf. i dette kapitel lidt for hyppigt henfalder til almindeligheder.

Det vil dog være uretfærdigt ikke at fremhæve de meget positive sider, undersøgelsen af samklangsprincipperne rummer. Sondringen mellem »Structural« (s. 137) og »Ornamental« (s. 148) samklang synes velbegrundet ud fra de fremdragne bemærkninger hos teoretikerne om brugen af dissonans og konsonans, og man må i denne sammenhæng beundre forf.s fine og skarpsindige fortolkning af såvel kryptiske som tilsyneladende enkle formuleringer hos teoretikerne (f. eks. s. 148 f.), ligesom forf. i flere henseender nuancerer vore hidtidige begreber om samklangsbehandlingen (f. eks. redegørelsen s. 150 for de forskellige principper for »forslag«).

Fascinerende – omend også æggende til modsigelse – er desuden betragtningen over det »tilfældige« i, at den franconiske lov kom til at stemme med en senere tids musik: »The fact that the rule of good harmony on strong beats came to be strictly observed in sixteenth-century polyphony, for instance, was due to no innate law of progressive developement, but to a change in general cultural circumstances that caused the centre of musical experience to be shifted from the singers desk to the auditorium« (s. 136).

Der er særdeles interessante perspektiver i disse betragtninger. Hvornår sker

forskydningen i oplevelsescentret fra den udøvende til den lyttende? Må vi ikke regne med, at omsvinget allerede finder sted i Ars Nova, og at f. eks. både Machaults og Landinis værker udtrykker denne ændrede holdning? Hvis det er tilfældet skulle den franconiske regel efter forf.s ræsonnement have større gyldighed i Ars Nova end i »Ars Antiqua«. En nærmere undersøgelse heraf vil dog næppe bekræfte denne antagelse, men tværtimod afsløre Ars Nova-mestrenes ophøjede uafhængighed af de franconiske regler til fordel for en rigere og friere dissonansbehandling, hvis principper det nok var umagen værd at få klarlagt.

Som allerede nævnt beror den dybtgående beskrivelse af motetstilen så at sige udelukkende på Yvonne Rokseths transkription af Montpellier-hs. Den kildekritiske side af sagen har forf. imidlertid kun ofret opmærksomhed nogle få steder (s. 165, 169, 178), men i en række tilfælde havde det været umagen værd at gå lidt mere til bunds på dette punkt. Jeg skal i det følgende kommentere nogle af de musikexx., som ved nærmere undersøgelse viser sig at være problematiske.

S. 183: Ex. 338 fra Mo 218 = ex. 223. Her er kilden »gået i stykker«, Rokseth retablerer efter organum i W₂ fol 72, men afvigende fra Kuhlmann, hvis »løsning« ikke indeholder betoningsdissonans.

S. 144: Ex. 227, Mo 79: De gengivne takter er rekonstrueret eller korrigeret af Rokseth, idet tenor mangler på dette sted og duplum er fejlnoteret. Tenor-melodien (»Hodie«) kendes ikke, og motetten findes ikke i andre kilder, hvorfor rekonstruktionen hviler på et højst usikkert grundlag. Ex. må altså tages med yderste forbehold.

S. 147: Ex. 237, Mo 35 viser dissonanser i 5. modus, men kilden er usikker. Et blik på Bamberg-hs. (Ba) afklarer satsen, som her ikke frembyder nogen dissonanser.

S. 147: Ex. 238, Mo 35: En sammenligning med Ba tyder på, at Mo her mangler en cæsura-pause, hvorved kadencen 2 – 4 + – 1 antagelig må ændres til 3 – 3 – 3!

S. 164: Ex. 278, Mo 246: En bemærkning om, at Rokseths transkription af eksemplets 4 sidste takter er forkert (jfr. Kuhlmann) havde været vel anbragt, selvom den påviste dissonans ikke berøres deraf.

S. 166: Ex. 281, Mo 201: Forf. gengiver her tillige Turin-hs.s version, som ikke har dissonans på finalis t. 56. For samme læsemåde taler tillige versionen i Ba.

S. 170: Ex. 292, Mo 30: Den påviste »struktur«-dissonans findes ikke i Ba.

S. 171: Ex. 296, Mo 196 (som tillige citeres i Exx. 301, 308, og 314) er helt igennem korrumperet i Mo, hvilket burde være bemærket. Både Rokseth og Kuhlmann rekonstruerer de citerede takter.

S. 180: Ex. 330, Mo 31 viser det eneste forefundne »case of unambiguous structural dissonance on the *finalis* of a feminine part-phrase«. Det bør dog no-

teres, at W_2 her har enklang, a , hvor Mo har sekunddissonans. Samtidig opnår W_2 netop fuld melodisk symmetri mellem de to sætninger, en symmetri, som ikke fremtræder så klart i Mo . Under hensyn til, at det er et isoleret tilfælde, må man komme i tvivl om kildens rigtighed.

S. 183: Ex. 341, Mo 173: I kadencen



har Rokseth rettet kildens sluttone fra f' til g', men jävnfører man stedet med Ba, ses det, at også de to foregående formentlig skal læses en tone højere: f' e' f' g'.

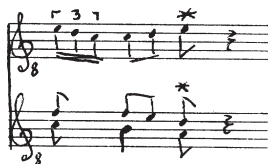
S. 183: Ex. 339, Mo 105: Her har forf. allerede anført ex. 179 til illustration af imitation, og det er et karakteristisk ex. på dobbeltdissonans fremkommet ved bevidst kanonisk føring mellem duplum og triplum. Den er, som forf. påviser, altså undtagelsen – og her kontrapunktisk begrundet – fra reglen om, at i det mindste een af overstemmerne skal harmonere med tenor. Såvidt er alt udmærket, hvorimod man må stille sig skeptisk overfor den betonedede sekstnoneklang i ex. t. 11, fordi tenor på dette sted efter al sandsynlighed har en fejl i kilden. Tenors melodiføring kan her kontrolleres i forhold til den liturgiske grundmelodi (melismen »Aperis« fra Grad. »Oculi omnium«) samt i forhold til Mo 173. Melodien har her g – f – g (ikke som Mo: f – e – g). Da såvel Mo 173 som gengivelserne af begge motetter i W₂ og Ba følger »urmelodien« på dette sted, bør læsemåden i Mo sikkert korrigeres til en mere enfoldig kvintoktavklang.

S. 186: bringes en henvisning til Mo 92 t. 59, som er bemærkelsesværdig ved kadencen 6-8:
4-5:



Men en kontrol af tenormelodien viser, at bevægelsen skal være a – g (jfr. såvel den liturgiske urmelodi samt motettens konkordanser i W₂ og Ba).

S. 194: Ex. 364, Mo 133: Skal vise »a fine example of the structural function of chordal dissonance«, nemlig en $\frac{5}{4}$ – akkord på en frases finalis:



Et par detaljer dels i Mo, dels i andre kilder viser, at duplum formentlig skal ende på e', hvorved strukturdissonansen bliver elimineret. Dels har Mo *ikke* divisio, således som transkriptionen stiltiende regner med. Skriveren har været i pladsnød og har ikke kunnet få anbragt opløsningen. Dels har W₂ fol 229 just d'-e', plica – longa ÷ divisio, så ex. kan næppe tillægges særlig vægt.

Et enkelt problem af principiel interesse bør også fremdrages i denne sammenhæng: forf.s analyser er baseret på betragtningen af dobbelt-, resp. tripelmo-tetten som en sammenkobling af to, resp. tre simultane tostemmige motetter. Nu registrerer forf. imidlertid flere exx., hvor en overstemme kadencerer på kvarten til tenor, men hvor kvarten i realiteten dækkes af en anden »overstemme« derved, at denne føres ned som bundtone i klangkomplekset, jfr. s. 143 og 165 (henvisninger til Mo 26, 35, 59 (= ex. 245), 117). Det er situationer, som hører til sjældenhederne og derfor ikke kan anfægte grundsynspunktet. Men de kunne måske tages som udtryk for, at motetterne lejlighedsvis har været konciperet som helheder, hvilket jo blot giver et mere nuanceret billede af datidens kompositionsteknik.

Når jeg i det foregående er gået nærmere ind på de kildekritiske problemer og derved har måttet sætte spørgsmåltegn ved en del af de til belysning af stilen udvalgte eksempler, betyder det ikke, at de påviste »blottelser« på afgørende måde forrykker billedet af de *stilprincipper*, forf. så klart og systematisk har karakteriseret. Men de fremdragne eksempler viser faren ved at gennemføre snæver strukturanalyse på et kildemæssigt arbitrært stof – en fare, som forf. efter min opfattelse ikke har mærket sig tilstrækkeligt.

Som allerede nævnt har forf. med stor flid citeret teoretikerne, der gennemgående bringes uden oversættelse og ofte uden den vejledende kommentar, som kunne have hjulpet dem, der ikke er så stive i latinen. Havde det ikke været hensynsfuldt, om de vigtigste steder var blevet oversat, eller endnu bedre: gengivet frit efter meningen? Jeg skal i det følgende gå lidt nærmere ind på denne side af afhandlingen.

Af Johs. de Grocheo citeres s. 21 en passage, som omtaler tostemmig organumpraksis. Citatet skulle tjene til belysning af den formentlig improviserede tradition for »duplum organum«, men det er blot ikke helt indlysende, hvilket afsnit af de Grocheos tekst, forf. hentyder til. Heller ikke citatet af Anonymus 4 (s. 21 f.n.) forekommer ganske klart som udsagn om forholdet mellem konsonans og tonelængde i tostemmig organum.

Lejlighedsvis bringes de samme citater flere gange: Johs. de Garlandia's definition af »discantus« s. 26 og s. 41, hvor Franco's let udvidede gentagelser af samme passus bringes i tilgift.

Af Franco citeres desuden den samme passus to gange på s. 42 (»Qui autem triplum voluerit operari . . .«), anden gang dog med fortsættelsen (»Qui autem quadruplum . . . facere voluerit . . .«), men uheldigvis udelades den vigtige slutning: »ut, si cum uno discordat, cum aliis in concordantiis habeatur«. Det burde være taget med, da det sikkert er denne regel, forf. har i tankerne ved

henvisningen s. 184 under omtalen af reglerne for tre- og firestemmig sats.

S. 42 gentages et citat af Anon. 4 fra s. 39, blot med en lille meningsforstyrrende trykfejl: »secundus« i st. f. »secundo«.

S. 132 Walter Odington citeres korrekt efter Coussemaker: »Verumtamen quia vicine sunt sesquiquarte et sesquiquinte habitudinibus quarum unitas facit differentiam. . .«. Sætningen er helt uden mening. indtil man (via Riemann: Geschichte der Musiktheorie s. 120) bliver klar over, at »differentiam« er fejllæsning eller fejlskrivning for »diapente«.

S. 132 Citatet fra Anon. 1: »concordantiam parvam« skal læses: »concordantiam pravam« = dårlig (ubehagelig) samklang.

Ekursen om konsonans og dissonans i 13. årh.s musikteori (s. 120–135), er især fyldt godt op med latinske svadaer, – og jeg skal ikke modsige forf., når han bemærker, at de har »a rather monotonous effect« (s. 126). Man havde ikke mindst her været bedre tjent med komprimerede referater, evt. spatieringer af de passager, som forf. anser for særlig vigtige for sammenhængen.

Spørger man nu om denne ekkurs' betydning for de undersøgelser, der følger om samklangsforholdene indenfor motetten, har det – hvis man skal slutte ud fra den *brug*, forf. gør af denne fremlæggelse – kun betydning for den anvendte intervalrubricering ved tabellerne (jfr. s. 128) samt for den interessante hypotese (s. 163), at kvartens »opløsning« skete til den *rene* terts, naturtertsen, fremfor den pythagoræiske.

Teoretikerne opererer som bekendt med begge systemer, men Johs. de Grocheo afviser den (pythagoræiske) store terts som konsonans (jfr. s. 131) »quia ejus mixtio auribus dure sonat«. Forf. tilslutter sig denne opfattelse, idet han peger på, at det normale menneskelige øre »from an instinctive comparison with the harmonic series« fornemmer den pyth. store terts for høj og den lille for lav. Man har derfor formentlig uvilkårligt holdt sig til den enklere naturterts, som det også synes at fremgå af det før omtalte korrigerede citat af W. Odington (s. 132), »Verumtamen. . .«.

Spørgsmålet om, hvorvidt den »naturbestemte« eller den pythagoræiske terts har været foretrukket i praksis, giver teoretikerne imidlertid ikke entydig besked om, og forf. hælder da også til den anskuelse, at de to tertser har eksisteret side om side (s. 133 f. o.). Men diskussionen herom forekommer mig dog at være helt og holdent af akademisk, teoretisk interesse. De 6–8 Hz, som skiller en ren og en pythagoræisk terts, har næppe været mærkbar under udførelsen af det 13. årh.s motetter. Derimod har det i høj grad interesse at notere sig, at anerkendelsen af den tertsbestemte akkords konsonerende kvalitet kommer fra engelsk hold, Anon. 4 og W. Odington. Den specifikt engelske musiktradition, som påfaldende tidligt afspejler en primær akkordfornemmelse, dukker som bekendt også op i kontinentale kilder, herunder i Montpellier-håndskriftet, men forf. tager – iøvrigt uden nærmere diskussion – forbehold overfor engelsk indflydelse i det 13. årh.s kontinentale musik (s. 135).

Diskussion og kritik af enkeltheder vil – som de er fremført i det foregående

– have tilbøjelighed til at give recensionen slagside. Bogens og undersøgelsens svagere sider kommer uvilkårligt til at træde kraftigere frem i helhedsbilledet end man egentlig kunne ønske, når ens hovedindtryk af denne forskerindsats iøvrigt er yderst positivt og beskæftigelsen med bogen har været til berigelse og fagligt udbytte. Men lad da de dissonanser, som har lydt i den forudgående fremstilling munde ud i en perfekt konsonans ihukommende Francos smukke sentens: »Omnis imperfecta discordantia ante concordantia bene concordat«.

Fremtidig forskning vil komme til at beskæftige sig med og tage stilling til Finn Mathiassens disputats, som kaster nyt lys over kompositionsteknik og stil i en af den middelalderlige overleverings centrale genrer. Den ikke særlig voluminøse, men til gengæld vægtige afhandling dokumenterer i rigt mål sit ophavs videnskabelige evner, hans talent for at tænke originalt i musikteoretiske baner og for at udtrykke sig levende og plastisk. At bogen indbragte forf. en ærefuld doktorgrad, behøver næppe at tilføjes, – men lad os til slut notere den som en smuk begyndelse på serien: »Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut Aarhus Universitet«.

Henrik Glahn