

Mogens Pedersøns madrigaler og madrigaletter

*En dansk komponists forhold til den italienske vokalmusik på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede**

Af KITTI MESSINA

Mogens Pedersøn var den mest talentfulde danske komponist på Christian IV's tid. Hans gejstlige og verdslige vokale musikværker var påskønnet allerede dengang, og takket være sin mæcen lykkedes det ham at hævde sig ikke alene i Danmark men også i udlandet. Hvad angår den verdslige vokalmusik er den kontakt, Mogens Pedersøn fik med Italien, særlig betydningsfuld, idet han efter sine studier hos Giovanni Gabrieli i Venedig skrev madrigaler til italiensk tekst, der blev kendt forskellige steder rundt om i Europa.

I nærværende artikel gives der nogle oplysninger om forholdet mellem Mogens Pedersøns verdslige produktion og den italienske musikkultur, han mødte i Venedig. Pedersøns sandsynlige kontakt med en række italienske komponister belyses, og hans måde at bearbejde de italienske kulturelle påvirkninger på diskuteres.

Christian IV's kulturpolitik, Mogens Pedersøns rejser og værker¹

Christian IV lagde stor vægt på kulturelle begivenheder, idet de kunne være repræsentative for magt og velstand i hans rige. I kongens kulturpolitik havde musik

* Nærværende artikel baserer sig på forfatterens kandidatspeciale, Kitti Messina: *Mogens Pederson (Magno Petreo): edizione critica dei madrigali e madrigaletti*, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Cremona (Università degli Studi di Pavia) 2000. Specialet består af en kritisk-historisk analyse af Mogens Pedersøns verdslige vokalproduktion og en kritisk udgave af tekster og musik i Pedersøns madrigaler og madrigaletter. Desuden indeholder det en kritisk udgave af tekster og musik i de seks stykker af Amante Franzoni og af den madrigal af Francesco Di Gregorii, som bliver nævnt i nærværende artikel, og som der ikke eksisterer andre nyere udgaver af. Alle artiklens nodeeksempler og citater fra poesitekster stammer fra specialet. For en publiceret udgave af Mogens Pedersøns verdslige vokalmusik henvises til Knud Jeppesen (ed.): *Værker af Mogens Pederson* (Dania sonans 1), København 1933; Jens Peter Jacobsen (ed.): *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Dania sonans 2), Egtved 1966; Jens Peter Jacobsen (ed.): *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Dania sonans 3), Egtved 1967.

¹ For yderligere informationer angående musikken ved Christian IV's hof og Mogens Pedersøns biografi, jf. især Angul Hammerich: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, København 1892; Ole Kongsted: "Den verdslige 'rex splendens'. Musikken som repræsentativ kunst ved Christian IV's hof", *Christian IV's Verden*, red. Svend Ellehøj, København 1988, s. 433-64; Niels Krabbe: *Trek af musiklivet i Danmark på Christian IV's tid*, København 1988; Jens Peter Jacobsen: "Mogens Pederson", *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (1961-62) s. 106-17; John Bergsagel: "Pederson, Mogens", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14 (1980) s. 328-30; Knud Jeppesen: "Pedersen, Mogens", *Dansk Biografisk Leksikon*, 3. udg., II (1982) s. 225-26.

en særegen plads og netop på Christian IV's tid lykkedes det for Danmark at opnå en position i det internationale musikliv, som hverken før eller senere er blevet overgået. Christian IV sørgede for at forbedre og forstærke hoffets musikliv, ikke alene ved at kalde berømte udenlandske komponister til sig, men også ved at give unge danske musikere mulighed for at udfolde deres talent. Kongen finansierede således deres uddannelsesrejser rundt i Europa og gav dem hermed lejlighed til at lære de forskellige musikalske udviklingstendenser at kende.

Mogens Pedersøn viste allerede som ung en ganske særlig og lovende dygtighed, idet han flere gange fik lov til at rejse til udlandet, og tilmed i længere tid end andre lærlinge. I 1599 blev han og tre andre unge danske talenter under ledelse af Melchior Borchgrevinck, der på den tid var organist ved Christian IV's hof, sendt til Venedig, hvor de skulle være i lære hos Giovanni Gabrieli et års tid for at tilegne sig dennes velkonsoliderede vokalmusikalske tradition.

Senere fik Mogens Pedersøn den specielle ære at opholde sig i Venedig igen, denne gang i hele fire år (1605-9), og blev derefter – sammen med Hans Brachrogge, Jacob Ørn og Martinus Otto – sendt til England fra 1611 til 1614 hos dronning Anne (gift med Jacob I), der var Christian IV's søster.²

Det kan undre, at vi næsten ikke kender instrumentalmusik af Mogens Pedersøn, selv om han officielt var ansat ved hoffet som instrumentspiller fra 1603 indtil han blev vicekapelmester i 1618. Faktisk er de eneste overleverede vidnesbyrd på instrumentalkompositioner to pavaner for en *consort* af fem bratscher, af hvilke der kun er tre håndskrevne stemmebøger tilbage (diskant, alt, tenor).³

Vi kender meget mere til Pedersøns vokalproduktion, hvor *Pratum Spirituale* (1620) altid har været anset som det vigtigste værk, idet det drejer sig om det ældste store arbejde med kirkelig flerstemmig musik skrevet af en dansk komponist til dansk tekst.⁴

Mogens Pedersøns verdslige vokalmusik er derimod udelukkende komponeret til italiensk tekst. Det første værk, han udgav, var *Madrigali a cinque voci, Libro I* (Venedig, Angelo Gardano 1608), hvor han optrådte under det latiniserede navn Magno Petreo. Bogen, som kun er overleveret i et eksemplar,⁵ indeholder 21 madrigaler og er et eksempel på den skik, som Gabrielis elever havde, nemlig at give et vidnesbyrd om, hvad de havde lært ved at udgive en samling musikstykker. Normalt drejede det sig om madrigaler, idet madrigalen var en genre, der havde en lang tradition bag sig og var velegnet til forskellige eksperimenter; desuden var det en form, hvor sammenhængen mellem tekst og musik var fundamental og derfor gav den unge komponist mulighed for at anvende forskellige kompositionsteknikker, stil-

² Jf. John Bergsgagel: "Anglo-Scandinavian Musical Relations before 1700", *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, ed. by Henrik Glahn, Søren Sørensen, Peter Ryom, København 1974, s. 263-71; John Bergsgagel: "Danish Musicians in England 1611-14: Newly-Discovered Instrumental Music", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) s. 9-20.

³ London, British Library, Additional 30826-8.

⁴ Jf. Jeppesen (1933) s. iv-xvi.

⁵ Eksemplaret findes i Kassel, Murhard'sche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek.

arter og udtryksmåder. Sådanne bøger var for mange af de unge musikeres vedkommende deres ‘Opus I’, deres første trykte værk, ud fra hvilket det ofte var muligt at vurdere, om komponisten havde evner til at hævde sig i det nationale og internationale musikmiljø. Foruden Mogens Pedersøn skrev de følgende af Giovanni Gabriellis elever madrigalsamlinger af den slags: Gregor Aichinger (Venedig 1590), Johann Grabbe (Venedig 1609), Christoph Klemsee (Jena 1613), Heinrich Schütz (Venedig 1611) og danskeren Hans Nielsen (Venedig 1606).⁶

Det såkaldte *Tregian Manuscript*,⁷ formodentligt redigeret i årene 1609-19, indeholder ti madrigaler, som kopisten tilskriver Mogens Pedersøn. Ved slutningen af den kompakte gruppe af madrigaler findes nemlig noten “Ex l. 2°. 1611. Magno Petreio. Dano”. Talrige gange har dette londonske håndskrift vist sig af stor interesse for forskerne, idet det repræsenterer den eneste overleverede dokumentation for en række musikstykker, og de ti madrigaler er således heller ikke overleveret i andre kilder. Af kopistens note fremgår, at Mogens Pedersøn efter udgivelsen af samlingen fra 1608 må have skrevet en anden bog med madrigaler, men da der ikke findes flere oplysninger, er det ikke til at vide, om bogen nogensinde er blevet trykt.⁸

Til sidst skal nævnes to trestemmige madrigaletter af Mogens Pedersøn, “Non fuggir” og “L’amara dipartita”, der findes i en samling udgivet af Hans Brachrogge i 1619.⁹

Mogens Pedersøns madrigalers tilknytning til italiensk musik og italienske komponister

Klimaet, der fandtes på Gabriellis skole, siges normalt at have været ganske traditionalistisk. Gennem nogle år, netop på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede, efter Zarlino døde og inden Monteverdi hævdede sig, var Venedig i forhold til f.eks. Firenze og Rom et særligt konservativt sted.¹⁰ Den nye italienske musikstil, akkompagneret monodi, findes overhovedet ikke i Gabriellis elevs produktion, og Gabriellis egne madrigaler viser ikke specielt fornyende træk.

⁶ Konrad Küster: *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), Laaber 1995, s. 13-40.

⁷ London, British Library, Egerton 3665. For mere udførlige oplysninger vedrørende manuskriptet henvises til Bertram Schofield & Thurston Dart: “Tregian’s Anthology”, *Music & Letters* 32 (1951) s. 205-16; Elizabeth Cole: “Seven problems of the Fitzwilliam Virginal Book”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 79 (1952-53) s. 51-64; Elizabeth Cole: “In search of Francis Tregian”, *Music & Letters* 33 (1952) s. 28-32; samt de nyere synspunkter i Anne Cuneo: “Francis Tregian the Younger: Musician, Collector and Humanist?”, *Music & Letters* 76 (1995) s. 398-404; og Ruby Reid Thompson: “The ‘Tregian’ Manuscripts: A Study of Their Compilation”, *The British Library Journal* 18 (1992) s. 202-4.

⁸ I det følgende betegnes denne bog “Libro II” eller blot “II”.

⁹ Hans Brachrogge: *Madrigaletti a III voci, libro primo*, H. Waldkirch, Copenhagen 1619.

¹⁰ Denis Arnold bruger det stærke udtryk “palude di conservatorismo” (dvs. “en sump af konservatisme”) om byen; Denis Arnold: “Gli allievi di Giovanni Gabrieli”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 5 (1971) s. 943.

På den baggrund er det måske ikke så mærkeligt, at Gabrielis ry for at være en god lærer var større i udlandet end i Italien.

Det ser ud som om Gabrieli satte sig det mål at give sine lærlinge fortrolighed med de traditionelle kompositionsteknikker, som han mente var grundlæggende i en hvilken som helst genre eller musikstykke, og det vigtigste var, at de unge musikere lærte korrekt stemmeføring i en traditionel flerstemmig vokal sammenhæng uden instrumental bas. Den polyfone madrigal kunne derfor fungere som pædagogisk middel i uddannelsen af eleverne, sådan at de også blev i stand til at komponere motetter, messer og instrumentale *ricercari*.

Gabrieli viste under alle omstændigheder tolerance og tålmodighed i forhold til sine lærlinge, idet hver elev – blandt andet i kraft af større eller mindre brug af såkaldte ‘madrigalismer’ – udviklede sin egen måde at komponere og at fortolke den poetiske tekst på. En analyse af Pedersøns madrigaler afslører således en række originale musikalske karakteristika og viser, at komponisten mens han opholdt sig i Venedig har haft mange flere interesser og kontakter til det italienske kulturmiljø, end man indtil nu har troet. Udgangspunktet for undersøgelsen har været madrigalernes poetiske tekster.

De poetiske tekster¹¹

Hverken i den trykte udgave eller i håndskriftet til Mogens Pedersøns madrigaler findes en omtale af teksternes forfattere, men undersøgelser i registrene over verdslig vokalmusik har gjort det muligt at fastslå forfatteren til nogle af dem.¹² Der har vist sig at være fem digte af den berømte Giovanni Battista Guarini: “T’amo, mia vita!” (Libro I, nr. 4), “O, che soave bacio” (I, 5), “Donna, mentre i’ vi miro” (I, 15), “Udite, amanti! Udite” (Libro II, 3) og “Lasso, perché mi fuggi” (II, 10).

Foruden dem er der kun tre andre madrigaler, hvis tekst med sikkerhed kan tilskrives en forfatter.¹³ “Ecco la Primavera” (I, 1) synes at være en tekst af Ercole

¹¹ Det må her specificeres, at der i forfatterens kandidatspeciale findes en dobbelt udgave af teksterne: dels en ‘konservativ’ med respekt for tidens grafiske vaner, dels en ‘moderne’ (der også er indført under noderne i partituret), som indeholder små indgreb – f.eks. elimination af det etymologiske *b* eller fjernelse af fordoblinger, der er ude af brug i moderne skrivemåde –, der vil hjælpe sangeren med at opnå en korrekt fonetisk realisation af ordene. I nærværende artikel bruges både i titlerne og i længere citater den ‘moderne’ version.

¹² Amedeo Quondam (ed.): *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, Roma, LEXIS Progetti editoriali, cop. 1997 (cd-rom ajourført indtil februar 1998); Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lésure og Claudio Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini 1977; Marco Santagata (ed.): *Incipitario unificato della poesia italiana*, Edizioni Panini 1988.

¹³ Teksten til “Ardo, sospiro, e piango” (II,9) er tidligere blevet tilskrevet Remigio Fiorentino; jf. Siegfried Schmalzriedt: “Giovanni Gabrieli als Lehrer”, Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted (eds.): *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985*, København 1989, s. 211. Schmalzriedt meddeler imidlertid ingen kildehenvisning til denne oplysning, som det ikke har været muligt at verificere. Fiorentino har derimod skrevet tekst til Filippo de Montes madrigal “Ardo, sospiro e piango” (*Madrigali a 3 voci libro I*, Venedig 1582), som kun har første vers til fælles med den af Pederson anvendte tekst.

Cavalletto,¹⁴ en forfatter, der havde erfaringer med filosofi, teologi og matematik, var ansat ved Alfonso II d'Estes hof og døde i 1589.¹⁵

De to sidste madrigaler er "Care lagrime mie" (I, 7) og "Se del mio lagrimare" (I, 8). Faktisk hænger madrigalerne sammen, idet det drejer sig om første og anden del af den samme tekst. De kan forbindes med en digter, der omtales som Livio Celiano, men som i virkeligheden hed Angelo Grillo,¹⁶ en gejstlig, der brugte et pseudonym til sin 'lette' produktion (omfattende mere end 100 verdslige digte, hvoraf 64 er madrigaler, der viser stærk indflydelse fra G.B. Guarini og T. Tasso) for at kunne skelne den fra sine mere 'engagerede' værker. Men som det senere skal vises, svarer den tekst, Mogens Pedersøn har brugt, ikke helt til Grillos.

I det hele taget er Mogens Pedersøns valg af tekster hverken særlig konservativt eller moderne. På den ene side benytter han nogle hyrdedigte som "Ecco la Primavera" (I, 1) og "Tra queste verdi fronde" (I, 13), der nærmest leder tanken hen på 1580'erne,¹⁷ og på den anden side vælger han som sagt også fem tekster af Guarini samt andre digte, hvis dominerende træk er oxymoron og udtryksfuld lyrisme, som f.eks. "Come esser può" (I, 9), "Dimmi, caro ben mio" (I, 17) og "Son morta!" (II, 7).

Af større interesse er Pedersøns behandling af teksterne. Han bruger ofte kun nogle af afsnittene i det digt, han vælger at sætte musik til, og til sine gennemkomponerede musikstykker anvender han i visse tilfælde kun få vers af en strofisk tekst, mens han i andre sammensætter vers fra forskellige digte, eller vers, som ikke hænger sammen i originalteksten. Teksten til de to madrigaler "Care lagrime mie" (I, 7) og "Se del mio lagrimare" (I, 8) tager sig ud som vist på s. 24 i forhold til de to små digte, der findes i Angelo Grillos poesisamling.

Digt nummer I af Angelo Grillo er altså blevet delt i to dele, men før begyndelsen af anden del er de to første vers af digt nummer II blevet tilføjet. Indgrebet medfører ikke alene, at første del af Pedersøns madrigal fremstår som ukomplet, men især at anden del bliver fuldstændig meningsløs på grund af de to vers, der ikke har noget med resten at gøre.¹⁸ Hvem dette sammenflikkede arbejde skyldes, vides ikke. Det kunne måske fastslås ved yderligere undersøgelser af de mange andre komponister, der har sat musik til disse tekster af Livio Celiano/Angelo Grillo. På den ene side kan der være tale om en særlig musikalsk tradition knyttet til disse tekster, men på den anden side kan det også bare dreje sig om en fejl.

Konrad Küster og Siegfried Schmalzriedt anfører Isabella Andreini som forfatter til madrigalteksterne, men giver hverken en forklaring på eller kilden til

¹⁴ Vogel, Einstein, Lésure og Sartori (1977) bind II s. 1324, bind III s. 237.

¹⁵ Tommaso Nappo: *Archivio biografico italiano*, München 1987 (supplement [mikrofiches] cop. 1997), hvor forfatterens navn i øvrigt præsenteres i varianten Cavalletti.

¹⁶ Opdagelsen skyldes to italienske forskere: Elio Durante og Anna Martellotti: *Don Angelo Grillo O. S. B. alias Livio Celiano: poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze 1989.

¹⁷ Arnold (1971) s. 957.

¹⁸ Subjektet i vers 6-7 er "Amore" (dvs. "Kærlighed"; i ental), men lige efter, i vers 9-10, peger verberne "ammorzate" og "crescete" på, at der skal være et subjekt i flertal, som ikke er specificeret, og som tydeligvis skal være de samme "lagrime" ("tåre"), der påkaldes i den første del af teksten.

Mogens Pedersøn¹⁹

CARE LAGRIME MIE (I. del)

Care lagrime mie,
messi dolenti de mie pene rie,
poiché voi non potete
far molle, ohimè, quel core
che non ave pietà del mio dolore.

SE DEL MIO LAGRIMARE (2. del)

Se del mio lagrimare
hai fatto Amor colmare
dunque per cortesia
ammorzate l'accesa fiamma mia

oppur crescete tanto
ch'io mi sommerga nel mio stesso
pianto.

Angelo Grillo²⁰

I

*Care lagrime mie,
messi dolenti di mie pene rie;
poi che voi non potete
far molle, ohimè, quel core,
che non have pietà del mio dolore,
almen per cortesia
ammorzate l'accesa fiamma mia:
o pur crescete tanto,
ch'io mi sommerga nel mio stesso pianto.*

II

*Se del mio lagrimare
hai fatto, Amore, un mare,
deh perch'in duro scoglio
non trasformi costei piena
d'orgoglio?*

Ché facil forse fia,
che così cruda, e ria,
mossa da l'onde del mio pianto,
ahi lasso,
men rigida mi sia cangiata in sasso.

denne oplysning.²¹ Om Isabella Canali (Andreini var hendes mands efternavn) vides, at hun var en kultiveret kvinde, der levede i årene 1562-1604 og var aktiv som forfatter, men især udmærkede sig som skuespillerinde ved Gelosi-kompagniet.²² Fra hendes litterære produktion huskes frem for alt hendes *Rime* (Milano 1601), hvor man finder tidens typiske poetiske former (sonetter, madrigaler, canzonetter) og tematikker. Det kan være, at hun også har bearbejdet disse digte af Angelo Grillo, men det synes i ringe grad plausibelt, at netop dette sammenflikkede arbejde, som er absolut blottet for artistisk værdi, kan stamme fra en værdsat digterinde. Desuden har det vist sig ved en kontrol af et af de to overleverede eksemplarer af Isabella Andreinis *Rime* fra 1601, at der i denne samling ikke findes noget digt, der hedder "Care lagrime mie".²³

¹⁹ Messina (2000) s. 109-10.

²⁰ Durante og Martellotti (1989) s. 314. Den del af Grillos tekst, som Pedersøn har anvendt, er markeret med kursiv.

²¹ Küster (1995) s. 18; Schmalzriedt (1989) s. 210.

²² *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1960-, bind 17, s. 704-5.

²³ Isabella Andreini: *Rime*, eksemplar i Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Roma, sign. 69.5.H.19. Det andet eksemplar findes i Avellino, Biblioteca Provinciale.

For de fleste af Mogens Pedersøns madrigalers vedkommende er der som sagt ikke nogen mulighed for at fastslå tekstforfatteren. I disse tilfælde er en sammenligning med andre musikstykker den eneste måde at finde frem til det, der muligvis har været det originale digt. Ikke alene kan det være et vigtigt middel til at rette fejl eller udfylde lakuner i Mogens Pedersøns version, men det kan også kaste lys over den mængde italiensk musik, den danske komponist havde kendskab til. Eksemplarisk er madrigalen “Morirò, cor mio” (I, 3), som i lighed med den tidligere omtalte “Care lagrime mie” er sammensat af brudstykker. Pedersøns tekst stammer muligvis fra et stykke af den italienske komponist Amante Franzoni:

Mogens Pedersøn²⁴

Morirò, cor mio,
se non soccorri alla mia stanca vita,
ché nott'e giorno viv'in pen'e guai.
Amor, con che miracolo tu'l fai?
Mi vorrai mort'allora,
per darmi dispietata ogni mercede!

Amante Franzoni²⁵

*Morirò, cor mio,
se non soccorri alla mia stanca vita,
ché notte e giorno viv'in pene e guai;
Amor, con che miracolo tu'l fai?*

Mancherò, crudele,
se tu non porgi àita a questo core,
ché notte e giorno vive in pene e guai;
Amor, con che miracolo tu'l fai?

*Mi vorrai morto, allora,
per darmi dispietata ogni mercede:
non giovarà che tu mi porgi àita,
ch'io sarò morto, e non avrò più vita!*

Endnu mere interessant er den anden af de ti madrigaler, der findes i Tregian-manuskriptet,²⁶ og som på grund af en forkert læsning af håndskriftet indtil nu har været kendt under det uforståelige navn “Lasso io prima morire”, men som i virkeligheden hedder “Poss'io prima morire”. I Mogens Pedersøns tekst findes en lakune i vers syv, som ikke bemærkes i digtet på det metriske niveau (idet rimet ikke ændres, og verset kunne i den sammenhæng sagtens være på syv stavelser i stedet for på elleve stavelser), men er tydelig hvad angår tekstens mening. Lakunen skyldes kopistens vane med kun at skrive den poetiske tekst under den dybere stemme, hvorved han nemt kan glemme at skrive de ord, der skal synges af de øverste stemmer, hvis basstemmen tier stille.²⁷ Og netop modsvarende begyndelsen af vers syv har canto, alto og tenore (t. 53-55) et melodisk afsnit, der i sig selv passer til fire stavelser. Lakunen fremtræder tydeligt ved en sammenligning med Franzonis tekst:

²⁴ Messina (2000) s. 105-6.

²⁵ Messina (2000) s. 375. Tekstsammenfald er markeret med kursiv i Franzonis tekst.

²⁶ Jf. note 7.

²⁷ Det sker f.eks. også i madrigalen “S'ancor tu Amante sei” (II, 6).

Mogens Pedersøn²⁸

Poss'io prima morire³⁰
di doglia e di martire,
e contra mi sia'l ciel ed ogni stella,
che mai veda cangiar faccia sì bella.

Bella e cruda voi sete
qual fu già Anasserete.
[Ma meritò] la sua crudel Natura,
che pietra diventasse fredda e dura!

Amante Franzoni²⁹

*Poss'io prima morire
di doglia e di martire,
e contro mi sia'l ciel ed ogni stella,
che mai veda cangiar faccia sì bella.*

*Bella e cruda voi sete
Qual fu già Anasserete.
Ma meritò la sua crudel Natura,
che pietra diventasse fredda e dura!*

Cruda Licori, i' temo,
poiché'l mio duol estremo
da voi qualche pietà mai non
m'impetra.
Non diventiate similmente pietra!

Det er ikke et tilfælde, at den italienske komponist Amante Franzoni allerede to gange har været på tale. Undersøgelsen af de poetiske tekster, som der her kun er givet et lille eksempel på, har kastet nyt lys over Mogens Pedersøns kendskab til italiensk musik og italienske komponister. Der findes i alt flere end hundrede komponister, hvis musikstykker er skrevet til de samme tekster, som Mogens Pedersøn har brugt, og mellem disse har to vist sig at være særlig interessante, nemlig Amante Franzoni og Francesco Di Gregorii.

Amante Franzoni: *Fioretti musicali, Libro I*

Om Amante Franzoni vides ikke meget; hans oprindelsessted var byen Mantova, men vi har hverken kendskab til hans fødsels- eller dødsdag. Franzoni var munk og tilhørte "Ordine dei Servi di Maria" (serviterordenen), og han var også medlem af "Accademia Olimpica" i Vicenza. Hans liv var stærkt forbundet med Mantova, hvor han 1605-11 arbejdede hos Gonzaga-familien og i 1612 blev kapelmester ved Santa Barbara, et embede som han med en enkelt kort afbrydelse beklædte indtil 1630.³¹

²⁸ Messina (2000) s. 124-25.

²⁹ Messina (2000) s. 376. Tekstsammenfald er markeret med kursiv i Franzonis tekst.

³⁰ Det første ord i manuskriptet er faktisk "Posso", uden apostrof; det skal uden tvivl rettes til "Possa" (konjunktiv) eller, endnu bedre, til "Poss" ("Possa" i elideret form). Den eliderede form brugt af Franzoni underbygger dette ændringsforslag. Fejlen, der skyldes kopisten eller andre før ham, kunne stamme fra en forkert rekonstruktion af "Possa" i elideret form fulgt af et udråbs-"o!" ("Poss"; "o!"; "io"). Under alle omstændigheder er "Poss'io" den eneste realiserbare, praktisk musikalske løsning.

³¹ Jf. fx Iain Fenlon: "Franzoni, Amante", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6 (1980) s. 807.

Franzonis musikalske produktion er både verdslig og gejstlig; af verdslig musik fik han trykt en bog med femstemmige madrigaler (1608) og tre bøger med nogle små trestemmige musikstykker med instrumentalakkompagnement udgivet under navnet *Fioretti musicali*.³²

Den første af disse bøger, hvis nøjagtige titel er *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci co'l suo Basso Generale per il Clavicimbalo, Chitarrone, et altri simili stromenti*, blev trykt i Venedig hos Ricciardo Amadino i 1605 og derefter genoptrykt i 1607. Bogen har vist sig at være den samling af italiensk vokalmusik, hvor der findes det største antal konkordanser med teksterne i Mogens Pedersøns produktion, idet hele seks af Pedersøns madrigaler (deriblandt de to tidligere omtalte “Morirò, cor mio” og “Poss’io prima morire”) er skrevet til digte, der findes i denne bog.

Tekst	Franzoni: <i>I Nuovi Fioretti musicali</i>	Pedersøns værker
“Morirò, cor mio”	nr. 2	I, 3
“Poss’io prima morire”	nr. 3	II, 2*
“Io non credéa giammai”	nr. 4	I, 18
“L’amara dipartita”	nr. 11	Madrigaletter, 2
“Se nel partir da voi”	nr. 13	I, 2
“Son vivo e non son vivo”	nr. 25	I, 6*

* Der kendes ikke musik til disse tekster af andre komponister end Franzoni og Pedersøn.

Inden man begynder at søge efter fælles træk mellem de to komponisters musikstykker, skal det understreges, at Franzonis *Fioretti musicali* tilhører en helt anden genre end Mogens Pedersøns femstemmige og trestemmige madrigaler. Det drejer sig om små og altid strofiske kompositioner, der for det meste er homorytmiske og altid akkompagneret af generalbas, som følger den dybeste stemme, undtagen i særlige tilfælde (f.eks. når denne i kadencen foretager oktavspring, eller når der er pauser i vokalstemmerne). Desuden sætter Mogens Pedersøn ikke musik til hele den af Franzoni anvendte tekst, idet han som allerede omtalt kun vælger nogle enkelte vers, som han undertiden sammenstiller på en original måde. Ikke desto mindre er der ingen tvivl om, at Mogens Pedersøn har kendt munkens samling. Foruden teksten er det nemlig muligt at identificere visse musikalske ligheder med Franzonis stykker.

Begyndelserne af madrigalerne “Morirò, cor mio” og “Poss’io prima morire” stammer utvetydigt fra de to homologe stykker af Amante Franzoni (Eks. 1a-1b og 2a-2b). Både den rytmiske og den melodiske udvikling er praktisk talt ens, og ved kun at bruge tre af de fem stemmer i de første takter af disse madrigaler nærmer Mogens Pedersøn sig sin model endnu mere.

³² De tre bøger er udgivet i hhv. 1605, 1607 og 1617. Den tredje bog indeholder også tostemmige stykker og stykker for solostemme.

c

Canto primo
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Canto secondo
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso generale
Morirò

Eks. 1a. Amante Franzoni: "Morirò, cor mio", t. 1-4.³³

c

Canto
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Quinto
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Alto
se

Tenore
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso
se

Eks. 1b. Mogens Pederson: "Morirò, cor mio", t. 1-6.³⁴

c

Canto primo
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Canto secondo
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Basso
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Basso generale
Pos - s'io pri - ma morire

Eks. 2a. Amante Franzoni: "Poss'io prima morire", t. 1-6.³⁵

³³ Messina (2000) s. 385.

³⁴ Messina (2000) s. 162.

³⁵ Messina (2000) s. 387.

Canto
di doglia_e di mar-ti - re,

Quinto
di doglia_e di mar-ti - re,

Alto
Pos - s'io pri - ma mo-ri - re

Tenore
Pos - s'io pri - ma mo-ri - re di do-glia_e di mar-ti - re,

Basso
Pos - s'io pri - ma mo-ri - re di do-glia_e di mar-ti - re,

Eks. 2b. Mogens Pederson: "Poss'io prima morire", t. 1-7.³⁶

Selv om det er mindre påfaldende, er der også bemærkelsesværdige fælles træk i de andre fire stykker. I "Io non credéa giammai" er den melodiske lighed ikke så tydelig, men den rytmiske overensstemmelse er indiskutabel, idet begge madrigaler indledes med en pause efterfulgt af ottendedelsnoder og derefter fjerdedelsnoder; også i dette tilfælde bruger Mogens Pederson kun tre af de fem stemmer (Eks. 3a-3b).

Canto primo
Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Canto secondo
Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Basso
Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Basso generale
Io non cre - déa

Eks. 3a. Amante Franzoni: "Io non credéa giammai", t. 1-5.³⁷

³⁶ Messina (2000) s. 281.

³⁷ Messina (2000) s. 389.

Canto
lo non cre - dea giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti gua -

Quinto

Alto
lo non cre - dea giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti

Tenore
che vi - ver si po - tes - se in tan - ti gua -

Basso

Eks. 3b. Mogens Pedersøn: "Io non credea giammai", t. 1-4.³⁸

I "Se nel partir da voi" følger Mogens Pedersøn også sin model, især i den del der svarer til digtets vers 3-4 (Eks. 4a-4b). Efter digteren har fortalt, hvor dyb den sorg er, man føler ved at rejse fra sin elskede (vers 1-2), taler han så om, hvilken glæde man kan føle, når man vender tilbage ("nel felice ritorno / gioirò mille mille volt il giorno", dvs. "den lykkelige dag, hvor jeg vil komme tilbage, / vil jeg føle glæde tusind og tusind gange i løbet af døgnet"). I Franzonis musikstykke er glæden udtrykt med hurtige rytmer og prægnans (i modsætning til de forudgående længere nodeværdier), og Mogens Pedersøn bearbejder Franzonis melodiske og rytmiske figurer i en imiterende sats.

Canto primo
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - ró, gio - i - ró, gio - i - ró mil -

Canto secondo
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - ró, gio - i - ró, gio - i - ró mil - le

Basso
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - ró, gio - i - ró, gio - i - ró

Basso generale
nel felice ritorno

Eks. 4a. Amante Franzoni: "Se nel partir da voi", t. 12-15.³⁹

³⁸ Messina (2000) s. 246.

³⁹ Messina (2000) s. 393-94.

Canto
 nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor - no gio-i-rò, gio-i-ri

Quinto
 ne, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor - no

Alto
 ne, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor - no gio-i-ri

Tenore
 ne, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor-no gio-i-rò, gio-i-ri

Basso
 ne, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor-no, nel fe-li-ce ri-tor - no gio-i-ri

Eks. 4b. Mogens Pedersøn: "Se nel partir da voi", t. 21-26.⁴⁰

Pedersøns madrigal "Son vivo" viser også analogier med Amante Franzonis musikstykke til samme tekst, selvom de er mindre synlige. I begyndelsen bruger Mogens Pedersøn kun tre stemmer, og desuden ses flere overensstemmelser i rytmen eller melodien, især når der synges "Son vivo e non son vivo" og "Ahi dispietato Amor!". Madrigaletten "Lamara dipartita" har ingen særlige lighedstegn med Franzonis komposition, men minder alligevel om den takket være stemmeantallet (tre) og den enkle skrivemåde.

Det er uvist, hvordan Mogens Pedersøn har lært Franzonis værker at kende, men det er bemærkelsesværdigt, at bogen blev trykt og genoptrykt i Venedig netop i de år, hvor den danske komponist opholdt sig i byen. Det er måske heller ikke et tilfælde, at det eneste overleverede eksemplar af Mogens Pedersøns *Libro I*⁴¹ findes indbundet i et bind indeholdende tolv andre madrigalsamlinger udgivet i Venedig i årene 1604-12, heriblandt værker af Johann Grabbe og Heinrich Schütz, samt Amante Franzonis femstemmige madrigalbog (1608). Det ser altså ud til, at musikken skrevet af komponisten fra Mantova cirkulerede i det miljø og på det tidspunkt, hvor de tre mest betydningsfulde af Giovanni Gabrielis nordiske elever virkede.

Ikke desto mindre må det betragtes som bemærkelsesværdigt, at Mogens Pedersøn valgte at udsætte ikke mindre end seks stykker fra Amante Franzonis første bog fra *Fioretti musicali* i femstemmig sats. Man kan forestille sig, at han har villet driste sig til at forandre den enkle trestemmige skrivemåde, som Franzoni havde brugt, og bearbejde den i en større polyfon sammenhæng, eller at han måske ville lære et nyt repertoire at kende, nemlig vokalmelodien med instrumentalkompagnement.

⁴⁰ Messina (2000) s. 158.

⁴¹ Jf. note 5.

Francesco Di Gregorii: "Non fuggir"

Særlig interessant er den trestemmige madrigalette "Non fuggir", idet den igen viser Mogens Pedersøns fremsynethed og ejendommelighed. Pedersøns komposition har en tydelig lighed med det homologe stykke skrevet af Francesco Di Gregorii, som er indeholdt i samleværket *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci*, *Libro secondo* (Giacomo Vincenti, Venedig 1588, genoptrykt 1598).

Mogens Pedersøn: "Non fuggir"⁴²

Non fuggir, non fuggir! Deh non fuggire!
 Ché te ne port'il core
 del tuo fedel pastore?
 Deh, fermati per via;
 ch'un bacio sol la mia vendetta fia!

For ikke at gå for dybt ind i en specifik analyse af satsen, lades toneart, stemmeleje og stemmeføring her ude af betragtning. Der er desuden tilstrækkeligt med synlige ligheder på det melodiske, rytmiske og harmoniske niveau. Frem for alt er begyndelsen af de to musikstykker næsten ens (Eks. 5a-5b). Mogens Pedersøn anvender mindre nodeværdier og sætter stemmerne i en mere tæt imitation, men lighederne med Di Gregorii's komposition er umiskendelige.

Canto
 Tenore
 Basso

Non fug-gir, non fug-gir! Non fug-gir, non fug-gir, Non fug-gir, non fug-gir, Non fug-gir, non fug-gir!

Non fu-gir, non fug-gir!

Eks. 5a. Francesco Di Gregorii: "Non fuggir", t. 1-8.⁴³

Canto primo
 Canto secondo
 Basso

Non fug-gir, non fug-gir! Non fug-gir, non fug-gir! Deh non fug-gi re!
 Non fug-gir, non fug-gir! Non fug-gir, non fug-gir! Deh non fug-gir, non fug-gir, non fug-gir!

Eks. 5b. Mogens Pedersøn: "Non fuggir", t. 1-4.⁴⁴

⁴² Messina (2000) s. 133. Jf. note 9. Der er ikke relevante forskelle i forhold til Di Gregorii's tekst.

⁴³ Messina (2000) s. 367.

⁴⁴ Messina (2000) s. 339.

I Mogens Pedersøns stykke ses den variation, at han deler det op i to dele, der begge har gentagelsestegn, men selv uden at bruge dobbelt taktstreg afslutter Di Gregorii også tredje vers (“del tuo fidel Pastore?”) med en klar kadence på G, oven i købet på en durakkord. Derefter realiserer begge komponister kort og knapt fjerde vers for til sidst at stoppe op for at gennemføre en imiterende effekt på det afsluttende vers.

Sådanne analogier er næppe tilfældige, og det er i høj grad sandsynligt, at Mogens Pedersøn kendte musikstykket skrevet af hans italienske kollega, blandt andet fordi der ikke er andre komponister, der har brugt den samme tekst.

Desværre har det ikke været muligt at finde oplysninger om Francesco Di Gregorii. I registrene over den italienske verdslige vokalmusik omtales hans navn kun to gange: foruden “Non fuggir” har han komponeret madrigalen “Lunge da gl’occhi vostri”, der findes i samleværket *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci, Libro I* (Giacomo Vincenzi, Venedig 1587, genoptrykt 1590).

Samlingen der inkluderer Di Gregoriiis “Non fuggir” blev genoptrykt i Venedig i 1598, det vil sige et år før Mogens Pedersøn kom til byen. Man kan derfor formode, at den cirkulerede i de miljøer, den danske komponist besøgte under sit første ophold i Italien. På den anden side kunne han også have lært Di Gregoriiis stykke at kende, da han nogle år senere kom til Venedig for anden gang. Det må i øvrigt bemærkes, at Hans Brachrogges samling af *Madrigaletti*, der indeholder Mogens Pedersøns komposition, først blev trykt i 1619, og at Pedersøn indtil den dato også havde opholdt sig længe i England, hvor udbredelsen af italiensk vokalmusik (især madrigaler) var stor.

I det hele taget tyder disse ejendommelige karakteristika, som Mogens Pedersøns madrigaler viser sig at have, på at komponisten ikke alene havde et ubestrideligt talent, men også en indiskutabel nysgerrighed og originalitet, idet de musikstykker, han valgte som modeller, ligger meget langt fra den traditionelle femstemmige madrigal, de unge komponister studerede hos Giovanni Gabrieli.

SUMMARY

Mogens Pedersøn, a composer of remarkable talent at the Court of King Christian IV, visited Italy twice, specifically Venice, to learn the traditional compositional technique of polyphonic madrigals from Giovanni Gabrieli. He published one book containing 21 five-voice madrigals, and presumably another book of which only ten five-voice madrigals have survived in the English manuscript, London, British Library *Egerton 3665* (the so-called “Tregian manuscript”). He also composed two small three-voice *madrigaletti*. The comparison of some of his secular vocal compositions with music settings of the same poetical texts by other Italian composers (particularly Amante Franzoni and Francesco Di Gregorii) shows that Pedersøn knew and chose some ‘lighter’ genres (three-voice strophic songs, in some cases with instrumental accompaniment) as models for his five-voice and three-voice madrigals.