

Kirkemusik i stramme tøjler

*Om alternatim-messer til Santa Barbara i Mantova**

Af PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN

Palestrinatidens kirkemusik er på en gang meget let og overordentlig vanskelig at beskæftige sig med for musikhistorikeren. På den ene side er dette repertoire noget af det mest velbeskrevne og fortroligt virkende i kraft af sin historiske status som ideal for ikke-kontroversiel kirkemusikalsk skaben og som model for indlæring af kontrapunktisk satsteknik. Denne status har affødt mængder af nyudgivelser og stilhistoriske, kildekritiske og musikteoretiske undersøgelser gennem hele musikvidenskabens snart lange arbejdsliv. Visse dele af repertoiret har endog sikret sig en fast plads i en endnu levende opførelsestradition såvel i liturgien som i koncertsalen. På den anden side har vi en tilbøjelighed til at betragte denne musik som det fuldkomne udtryk for religiøs andagt, som hvilende i sig selv i harmonisk balance uden egentlige kontraster og forstyrrende musikalsk ekspressivitet. Det vil sige at vi – på trods af at musikken endnu er en levende del af vor tids musikliv – tænker den og hører den som om den befinder sig inden i en glasklokke som et perfekt bevaret historisk artefakt, skøn, fjern og til en vis grad uvedkommende.¹

* Denne artikel skylder tak til en lille gruppe studerende ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, Helle Sørensen, Karin Havsager, Jakob Faurholt og Christian Schlein, der som deltagere i et seminar om Giulio Pellinis *Missae Dominicales quinis vocibus diversorum auctorum* i efteråret 1999 tålmodigt lagde øre til mine ideer og selv bidrog med mange impulser – måske med flere end de selv lagde mærke til.

Stoffet er også blevet præsenteret i en anden form som indlæg ved den 13. Nordiske Musikforskerkongres i august 2000, som fandt sted på Musikvidenskabeligt Institut ved Aarhus Universitet, en institution som den berømte danske Palestrinaforsker Knud Jeppesen var en drivkraft bag oprettelsen af. Blandt Jeppesens fortjenester er opdagelsen i 1949 af Palestrinas messer til Santa Barbara i Mantova. Nærværende artikel skal således også opfattes som en hyldelse til Knud Jeppesens indsats ikke mindst i kraft af at den bygger på noget af det materiale, som Jeppesen har indsamlet til brug for sin forskning, f.eks. hans egne fotografiske optagelser af håndskrifter i Mantova og Milano (jf. P. Woetmann Christoffersen: "Knud Jeppesen's Collection in the State and University Library (Århus, Denmark) A Preliminary Catalogue", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) s. 21-49). For tilladelsen til at bruge dette materiale takker jeg Statsbiblioteket i Århus.

¹ Se f.eks. den nyeste brede indføring i renessancens musik, Leeman L. Perkins: *Music in the Age of the Renaissance*, New York 1999, der s. 881 konkluderer: "Everything contributes, in sum, to the overall sense of structural equilibrium and clarity that epitomizes the *ars perfecta* of the late sixteenth century." – Perkins' fremstilling kontrasterer dog påfaldende med den nuancerede diskussion af Palestrina i den kun et år ældre, kortere indføring fra samme forlag, Allan W. Atlas: *Renaissance Music. Music in Western Europe 1400-1600*, New York 1998, s. 583-97.

En væsentlig del af dette image skyldes bevidste valg fra komponisternes side. Som følge af den evangeliseringsbølge der gik over Europa i 1500-tallet med de protestantiske reformationer og den katolske reform som de tydeligste konsekvenser, distancerede kirkemusikken sig på forskellige måder fra den samtidige verdslige og sensuelle musik, først og fremmest fra den 'liderlige' populære musik, f.eks. den lette madrigal og de erotiske sange i italiensk, fransk og tysk tradition, men også fra den seriøse madrigal med dens alt for 'bastante' udmaling og tydeliggørelse af tekstens ord. Man tilstræbte åbenlyst en klingende værdighed der passede med kirkens reformerede selvforståelse, en form for objektivering af udsettelsen af liturgiens ord.

Man kan vælge at anse 'glasklokken' for en historisk betingelse for modreformationens kirkemusik og for dens udbredelse. Imidlertid udfordrer netop musikkens perfektion den videnskabelige nysgerrighed og pirrer ønsket om at trænge ind bag dens glatte overflade og bag dens ry for at være tilbageskuende konservativ. De form- og satstekniske elementer i Palestrinatidens musik synes velbeskrevne i den eksisterende litteratur, ligeså dens forhold til modus og tekstbehandling og mange spørgsmål vedrørende placeringen af dens hovedgenrer i forhold til liturgien. Alligevel forekommer det uhyre vanskeligt med de analytiske værktøjer som vi har til rådighed, adækvat at beskrive musikkens udtryk eller dens evne til at kommunikere. I et forsøg på at trænge ind i disse problemfelter har jeg valgt at beskæftige mig med et kirkemusikalsk repertoire der forlængst er gledet helt ud af levende tradition, nemlig et lille udvalg af de *alternatim*-messer der blev skrevet af en gruppe af sin tids mest fremstående komponister, blandt andre Giaches de Wert, Giovanni Contino, Giangiaco­mo Gastoldi og Giovanni Pierluigi da Palestrina, til brug i hertug Guglielmo Gonzagas private fyrstekirke, *la basilica palatina Santa Barbara* i Mantova i årene fra 1560'erne til ind i 1580'erne. Det er en musik som vi kan møde uden fastlåste forventninger om dens stil og musikalske udtryk. Dog møder vi den måske med en forventning om at den er brugsmusik, præget i en sådan grad af sin funktion i gudstjenesten at musikken i dag næppe kan erkendes som kunst og som genstand for æstetisk reception. Den er samtidig i usædvanlig grad reguleret i alle detaljer af den fyrste der bestilte og betalte for musikken.

Det var et normalt villkår for hovedparten af tidligere tiders musikalske virksomhed at den indgik i et tjenende forhold til en bestemmende magt, i et klient-patron forhold hvor musikere, sangere og komponister var klienterne, mens fyrster, institutioner (typisk kirken), lav eller broderskaber var bestillerne og de der betalte. Dette forhold har i 1980'erne været genstand for en ganske intensiv forskning. Under kendeordet 'Patronage' blev sådan forskning dyrket især i engelsk regi som en side af historisk musiksociologi med Iain Fenlon som en hovedskikkelse.²

² Se f.eks. Iain Fenlon: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua I-II*, Cambridge 1980, 1982; Iain Fenlon (ed.): *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981; og Iain Fenlon (ed.): *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, London 1989.

Her studerede man beslutningstagernes forhold til, brug af og styring af musik. Studierne blomstrede i arkivundersøgelser: Hoffers, kirkelige magters og byers forhold blev endevendt og mange nye indsigter vundet, især hvad angår brugen af og oprettelsen af musikalske institutioner til legitimering af politisk magt og interessesfærer.³ Erkendelsen af at opblomstringen af polyfon kunstmusik i 1400-tallet i høj grad skyldes det forøgede behov for kostbar musikudøvelse som oprettelsen af stiftelser og legater til afholdelse af mindegudstjenester og til forbøn for sjælene i Skærsilden skabte, er en udløber heraf. Her har især Barbara Haggh i de senere år gjort sig gældende.⁴ Det er karakteristisk for denne forskning at den mest foregår på grundlag af arkivalier, mens man har haft et ret blufærdigt forhold til det at gå ind i nærmere undersøgelser af den musik der konkret kan knyttes til disse klient-patron forhold. Det er også et vanskeligt område at beskæftige sig med, for ofte synes bestillerne af musikken ikke at have stillet klare krav til musikken ud over at den naturligvis skulle tilpasse sig lokale liturgiske vaner og så selvfølgelig være på højde med og helst nyde anseelse på linie med de førende institutioners musik – eller i det mindste kunne lade som om.

I tilfældet Mantova forholder det sig anderledes. Her regerede en fyrste som selv var en anset komponist. Han havde magt og indsigt til at udvikle sin egen fortolkning af den katolske reforms idealer med hensyn til kirkemusik og til at virkeliggøre denne fortolkning gennem specifikke krav til sine komponister. Ved at studere Mantova-repertoiret kan vi på den ene side få et indtryk af hvordan komponister med forskellig temperament, karriere og alder reagerede på hertugens krav til musikken, og herigennem også af det råderum som musikkens perfektion trods alt tilstod komponisten. På den anden side kan vi forsøge at afdække hvilken interesse hertugen havde i at udvikle en særegen kunstmusik for Santa Barbara og hvilke forbilleder han kunne støtte sig til.

1. Hertug Guglielmo og Santa Barbara

Guglielmo Gonzaga (1538-87) var ikke bestemt for at skulle være hersker i den lille norditalienske bystat Mantova, hvis territorium lå på den frugtbare slette omkring sammenløbet af floderne Mincio og Po og dannede det tysk-romerske

³ Som vidt forskellige eksempler på denne righoldige litteratur kan nævnes Lewis Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984; Craig Wright: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge 1989; Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985; og Frank A. D'Accone: *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 1997.

⁴ Se f.eks. Barbara Haggh: "Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music", *Acta Musicologica* 68 (1996) s. 87-128; og Barbara Haggh, Frank Daelmans & André Vanrie (eds.): *Musicology and Archival Research. Colloquium Proceedings Brussels 22-23.4.1993* (Archives et Bibliothèques de Belgique 46), Bruxelles 1994.

kejserriges østgrænse mod pavestaterne Venezia og Ferrara.⁵ Som yngre søn af Federico Gonzaga, der i 1530 af kejser Charles V var blevet ophøjet fra *marchese* til hertug, kunne han se frem til en karriere i kirkens tjeneste. Da hans ældre broder døde barnløs i 1550 holdt den 12-årige Guglielmo imidlertid på sin ret til fyrsteværdigheden, og han overtog derfor titlen som den tredje hertug. Hans opvækst var præget af en solid kirkelig uddannelse og en glubende interesse for musik. Hans interesser blev støttet og plejet af onkelen kardinal Ercole Gonzaga, Mantovas biskop, der regerede på hans vegne og som også havde været blandt hans broders formyndere.

Ercole Gonzaga (1505-63) var således Mantovas faktiske hersker i 14 år fordelt på to perioder, en opgave han udførte med stor dygtighed. Han var fra starten en førende kraft i den katolske reformbevægelse, og han gjorde Mantovas stift til et mønster for kirkelig administration med hyppig inspektion af stiftets embeder og krav til kleresiet om passende levevis og uddannelse, og efter pavens ønske førte han en barsk, undertrykkende politik overfor Mantovas store jødiske samfund – det sidste var en politik som den økonomisk forudseende Guglielmo dog ikke videreførte. Kardinalen gav i 1545 arkitekten Giulio Romano til opgave at renovere katedralen San Pietro efter retningslinier der senere skulle blive til Tridentinerkonciliet anbefalinger for kirkebygningers indretning og udsmykning. Under ham blomstrede kirkemusikken, bl.a. ved at Ercole betragtede domkirken som sit private domæne og selv aflønnede sin internationalt berømte kapelmester, franskmænden Jacques Colebault (1483-1559), hvis navn blev så tæt knyttet til Mantova i løbet af hans mere end 30-årige virke at han kun kendes under navnet Jacquet af Mantova. I overensstemmelse med kardinalens reformideer komponerede Jacquet udover nogle få lejlighedsværker på latin næsten kun liturgisk musik, i sine modne år i en elegant flydende, gennemimiteret femstemmig sats med vægt på korrekt accentuering af teksten.⁶ Ercole var tre gange kun få stemmer fra at blive valgt som pave, og han endte sine dage som den magtfulde formand for Tridentinerkonciliet. Han døde i 1563 under konciliet afsluttende sessioner.

Der er ingen tvivl om at Guglielmo havde sin onkel som forbillede og at det krævede en kraftanstrengelse at overgå ham i ry og anseelse. Politisk fortsatte han

⁵ Dette og de følgende afsnit står i stor gæld til Knud Jeppesen: "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner Messen Palestrinas. Ein ergänzender Bericht", *Acta Musicologica* 25 (1953) s. 132-79, samt til Iain Fenlon: *Music and Patronage* (Fenlon (1980)), hvor man kan finde en detaljeret undersøgelse af Mantovas musikliv i det 16. århundrede. Se også Fenlons ajourførte beskrivelser i "Patronage, music, and liturgy in Renaissance Mantua" i Thomas F. Kelly (ed.): *Plain-song in the Age of Polyphony* (Cambridge Studies in Performance Practice 2), Cambridge 1992, s. 209-35; og i *Giaches de Wert: Letters and Documents*, Paris 1999, s. 51ff. Mantova-liturgiens baggrund og udvikling gennemgås i Paola Besutti: "Un modello alternativo di controriforma, Il caso mantovano" i Oscar Mischiati & Paolo Russo (eds.): *La cappella musicale nell'Italia delle controriforme. Atti del convegno internazionale di studi del IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento. Cento, 13-15 ottobre 1989* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 27), Firenze 1993, s. 111-21.

⁶ Jf. P. Jackson & G. Nugent (eds.): *Jacquet de Mantua. Collected Works* (Corpus mensurabilis musicae 54) 1970ff.

onkelens linie i hårfin balance mellem Norditaliens stærkere magter, mellem kejseren og paven, assisteret af et fintmasket netværk af alliancer der yderligere blev understøttet af dynastiske ægteskaber. Han blev en dreven administrator der skabte rigdom og tryghed i sin lille stat – brutal i sin magtudøvelse og nøjeregnende i økonomien. Mens hans egen husholdning nærmest var sparsommelig, forstod han værdien af udadvendt pragt ved de rette lejligheder, især ved bryllupper og statsbesøg, og kirken og dens musik omfattede han med en ægte og generøs interesse.

Gonzaga-kapellet i Mantovas domkirke blev snart for snærende for hans ambitioner. Midt inde i Mantovas store slotskompleks i en gård, som tidligere var blevet brugt til boldspil, lod han en ny kirke opføre viet til familiens skytshelgen Santa Barbara. Den blev indviet i 1565, men dele af den blev kort tid senere nedrevet for at give plads til udvidelser bl.a. af hensyn til musikkens standsmæssige udførelse (færdiggjort i årene 1569-72)⁷ – og for at få samme indretning af alteret som i Peterskirken i Rom med central placering i koret, så celebranten kommer til at vende ansigtet mod menigheden, et privilegium der ellers var forbeholdt paven.⁸ Præsternes status var tilsvarende høj. Kirken blev ledet af en abbed der havde status som biskop og refererede direkte til pavestolen, og af seks andre dignitarer samt 12 kannikker der fik rang af grever og apostolske protonotarer. I alt var 64 personer fast knyttet til kirken, inklusive organist og sangere. Som det vigtigste fik Santa Barbara en egen liturgi med en særlig helgenkalender, og i perioden 1568-79 blev der ført intense forhandlinger med Vatikanet om liturgiens indretning. Udformningen af Santa Barbaras *officium* og kalender opnåede pavens godkendelse i 1571. Det satte gang i hertugens bestræbelser for en reform af hele den liturgiske sang såvel tekstligt som musikalsk i overensstemmelse med Tridentinerkonciliets idealer. I 1583 var dette arbejde nået så langt at et nyt missale og breviar opnåede det pavelige *imprimatur*, og det tekstlige grundlag for gudstjenesterne kunne udkomme på tryk. Den tilhørende kirkesang blev indført i store håndskrifter, hvoraf en stor del er bevaret. I Santa Barbaras arkiv findes 24 håndskrevne bøger med reformeret gregoriansk sang, som udelukkende er blevet brugt i denne kirke gennem omkring 200 år.⁹ En af de vigtigste, *Kyriale ad usum ecclesie Sancte Barbare*,¹⁰ rummer således ti messer der tilsammen dækker ordinariusleddene til alle kirkeårets dage.

⁷ En del af disse oplysninger bringes i overskuelig form i Figur 2 (s. 21).

⁸ “Facciamo un Papa di Santa Barbara” (Lad os da lave en pave i Santa Barbara) skal Pius IV have sagt, da han godkendte planerne for kirkens indretning, jf. Fenlon (1980) s. 99. Fire paver var involveret i godkendelse af byggeri, privilegier og beneficier samt liturgi og liturgiske bøger: Pius IV de Medici (1560-65), Pius V Ghislieri (1566-72), Gregor XIII Boncompagni (1572-85) og Sixtus V Peretti (1585-90), jf. Paola Besutti: “Testi e melodie per la liturgia della Capella di Santa Barbara in Mantova” i A. Pompilio et al. (eds.): *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia I-III* (IMS Bologna 1987), Torino 1990, Vol. II, s. 68-77 (s. 68-69).

⁹ Jf. oversigten i Fenlon (1980) s. 203 og Paola Besutti: “Catalogo tematico delle monodie liturgiche della Basilica Palatina di S. Barbara in Mantova” i *Le fonti musicali in Italia, studie e ricerche* 2 (1988), s. 53-66.

¹⁰ Archivio Storica Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: *Kyriale ad usum Ecclesie Sante Barbare*.

Dette store repertoire af enstemmig sang skulle sideløbende ikklædes polyfoni af hertugens musikere. Hen imod 200 håndskrifter og tryk som stammer fra Santa Barbaras musiksamling findes i dag bevaret i *Fondo Santa Barbara* i biblioteket tilhørende Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' i Milano.¹¹ I denne samplings håndskrevne noder finder vi resultatet af den vældige musikalske aktivitet som hertugen satte i gang. Først og fremmest de musikere der var tilknyttet den nye kirke leverede liturgiske kompositioner, men også komponister udefra kastede glans over hertugens projekt – hans brevveksling med Palestrina og de sandsynligvis 11 messer, som den resulterede i, er et berømt eksempel herpå.¹²

Guglielmo Gonzaga var som sagt selv en produktiv komponist, selv om man nok bør overveje hvor stor en rolle rådgivning fra hans ansatte musikere spillede – i hvert fald hørte det til hof- og Santa Barbara-kapelmesteren Giaches de Werts mange pligter at stå til rådighed, når hertugen komponerede.¹³ Hertugen fik udgivet mindst tre sæt trykte samlinger hos Gardane i Venezia, en samling madrigaler (ca. 1583), en med motetter (samme år) og en eller to med udsættelser af Magnificat (1586, gået tabt). Alle samlingerne er anonyme, men deres ophavsmand kan identificeres gennem andres henvisninger til hertugens kompositioner eller gennem håndskrevne noder fra Santa Barbara, der for øvrigt rummer meget mere af hertugens musik (bl.a. tre messer).¹⁴ Det er i den sammenhæng ganske påfaldende, at mens hertugen ikke kunne tillade sig at fremstå offentligt som professionel komponist, som udøver af et erhverv, hyldede de professionelle ham som deres overmand i krybende lovprisninger af hans kompositoriske evner – bortset fra Palestrina der uden at fravige den respektfulde tone tillod sig at foreslå rettelser og forbedringer i hertugens musik. Endnu stærkere virkede hyldesten, når kendte komponister tog hertugens musik som forbillede og komponerede madrigaler over motiver og citater fra hertugens musik som et musikalsk supplement til

¹¹ Jf. *Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi'. Catalogo della biblioteca, fondi speciali 1. Musiche della capella di S. Barbara in Mantova*, Firenze 1972.

¹² Se videre denne artikels afsnit 4. Alene af messer er der i samlingen bevaret 10 af Palestrina, 7 af Giaches de Wert, 5 af Giovanni Contino, 4 af Francesco Rovigo, 3 af Guglielmo Gonzaga selv – i noderne kun markeret som "Serenissimo" – og 2 af Gastoldi samt mange andre (se f.eks. opgørelsen i Jeppesen (1953) s. 143f.), og der er Magnificat-udsættelser, motetter, hymner etc.

¹³ Jf. Carol MacClintock: *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works* (Musicological Studies and Documents 17), s.l. 1966, s. 39-40. I et brev fra august 1586 undskyldte Wert at han tvunget af omstændighederne var nødt til at være borte fra hoffet, mens hertugen komponerede. Brevet er publiceret i Fenlon (1999) s. 141.

¹⁴ Jf. Richard Sherr: "The Publications of Guglielmo Gonzaga", *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978) s. 118-25; og Claudio Gallico: "Guglielmo Gonzaga signore della musica" i *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del rinascimento. Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale ... Mantova, 6-8 ottobre 1974*, Mantova 1977, s. 277-83. Hertugens kompositioner er nyudgivet i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara* (Corpus mensurabilis musicae 108), Vol. I: Masses of Guglielmo Gonzaga and Francesco Rovigo, s.l. 1997 (tre messer); G. Gonzaga (R. Sherr, ed.): *Sacrae cantiones quinque voces* (Venice 1583), New York 1990; G. Gonzaga (J.A. Owens & M. Nagaoka, eds.): *Madrigali a cinque voci* (Venice 1583), New York 1995.

dedikationer og takkeskrivelser.¹⁵ Der kan imidlertid ikke være tvivl om at han besad en betydelig musikalsk indsigt, og at han formåede at sætte et præg på musikken i Santa Barbara der rakte ud over hans levetid.¹⁶

Billedkunsten styrede hertug Guglielmo med samme fasthed. I årene 1578-80 fik han udført otte store malerier til nybyggede sale i Palazzo Ducale, Sala dei Marchesi og Sala dei Duchi, hos den berømte venezianske maler Jacopo Tintoretto (1518-94), hvis atelier i de samme år var beskæftiget med udsmykningen af Dogepaladset og Scuola di S. Rocco i Venezia. Billedserien forherligede Gonzaga-familiens opstigen fra *capitani* til *duchi* gennem 1400- og 1500-tallet med hovedvægten på deres militære bedrifter. I disse store kompositioner havde Tintoretto frie hænder til at udføre sine manieristiske eksperimenter med farveholdning og perspektiv, men seriens program og billedernes detaljer vågede hertugen og hans rådgivere nøje over og forlangte om nødvendigt ændringer.¹⁷ Guglielmo var trods sin strenge religiøsitet en sand efterkommer af sin lige så autokratiske bedstemoder Isabella d'Este (1474-1539), der formede Mantovas musikalske hofkultur i en humanistisk, indfødt italiensk retning og styrede malerne Mantegna, Costa og Correggio med fast hånd i udsmykningen af sit *studiolo* i paladset.¹⁸

Med opførelsen af *la Basilica Palatina di Santa Barbara* og opnåelsen af helt specielle privilegier for kirken fik hertugen skabt en fyrstekirke i Tridentinerkonciliet's ånd – en som navnet siger suveræn (*palatine*) kirke, uafhængig af den katolske kirkes hierarki, kun underlagt pavens myndighed – og hertugens – og som sagt placeret midt inde i slottet. Oprettelsen og styrkelsen af denne institution beskæftigede hertugen sig med i hele sin regeringstid (1557-87). Den stod med sin syntese af arkitektur, styreform, liturgi og ikke mindst den tilhørende, enestående gennemregulerede kirkemusik som et symbol på fyrsteslægten's rodfæstede position i

¹⁵ Det gjorde bl.a. Ludovico Agostino og Girolamo Belli d'Argenta, jf. Sherr (1978) s. 121-22.

¹⁶ Den særlige liturgi i Santa Barbara kan også ligge bag en betydelig del af musikken i Claudio Monteverdis berømte *Vespro della Beata Vergine* der blev trykt i Venezia i 1610. Dels er det muligt at musikken oprindeligt var skrevet til den anden Vesper på en af de to årlige festdage for Santa Barbara, muligvis i 1609, og dels kan fastholdelsen af gregoriansk cantus firmus i salmeudsættelserne og Magnificat forklares med de kirkemusikalske idealer i Mantova – herved fik Monteverdi også frihed til at kombinere den nyeste kompositionsteknik med en konservativ ethos; jf. Graham Dixon: "Monteverdi's Vespers of 1610: 'della Beata Vergine'?", *Early Music* 15 (1987) s. 386-89. Desuden synes Monteverdis brug af hymnen "Ave maris stella" også at ligge nærmere Mantova-versionen end den samtidige romerske ritus, jf. Paola Besutti: "Ave Maris Stella: La tradizione mantovane nuovamente posta in musica da Monteverdi" i Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni & Rodolfo Baroncini (eds.): *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive, Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, Firenze 1998, s. 57-78. Hele spørgsmålet diskuteres i Jeffrey Kurtzman: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, New York 1999, s. 28ff.

¹⁷ Tintoretto's såkaldte 'Gonzaga-cyklus' findes i dag på Alte Pinakotek i München og var i sommeren 2000 centrum i en stor udstilling, der bl.a. dokumenterede ændringerne i billederne gennem røntgenoptagelser, jf. udstillingens katalog *Alte Pinakotek: Der Gonzaga-Zyklus*, Stuttgart 2000.

¹⁸ Jf. Fenlon (1980) s. 15ff.

Mantova, på hertugens engagement i kirkens åndelige liv og på hans status som suveræn fyrste i kejserrigets løse netværk af stater, som kejserens og pavens ligemand.

2. Et reformeret sangrepertoire

Hertugen tog selv livligt del i udformningen af Santa Barbaras liturgi og i reformen af kirkesangen. Den blev reguleret efter de mest 'moderne' principper: Alle barbarismer som længere melismer og irregulære kadencepunkter blev fjernet med hård hånd, betoningerne blev lagt om efter neoklassiske idealer, og alle melodier blev bragt til at passe med moduslæren, som den blev fremstillet i 1500-tallets lærebøger. Melodierne blev nivelleret til at holde sig inden for et omfang på ca. en oktav, spring blev fjernet og unødige kruseduller rettet ud. Begyndelses- og sluttoner i hvert større afsnit af en sang (mellem to dobbeltstreger) blev begrænset til modus' *finalis* og *dominant* (kvinten – i frygisk dog kvarten) samt oktaven over *finalis*, og *dominanten* var den samme tone i plagale som i autentiske tonearter. Noget helt nyt var at det enstemmige messeordinarium blev anskuet som en helhed, der skulle holde sig til samme toneart gennem alle led. Der blev hermed lagt et krav om en stilistisk og harmonisk enhed ind over kirkesangen som var aldeles fremmed for den overleverede gregorianske sang.¹⁹

Et repertoire der kunne opfylde disse krav blev frembragt dels ved at sammenstille elementer fra det romerske repertoire i nye sammenhænge, dels ved betydelige indgreb i eksisterende sange (genkomposition) og endelig ved at skrive helt nye sange. En analyse af melodierne i Santa Barbaras *Kyriale* viser at den sidste af de tre løsninger er blevet brugt flittigt i denne vigtige samling.²⁰ Jeppesen påpeger f.eks. at de samme motiver er blevet anvendt gennem flere nye led i *Missa in Festis Beatae Mariae Virginis*, og at den endelige redaktion og komposition af nye melodier hertil er foretaget af en og samme person.²¹

Den messe vi skal beskæftige os med i det følgende, søndagsmessen, *In Dominicis diebus*, lægger sig ret tæt op af standardrepertoiret. Et element, *Credo*-melodien, kendes dog ikke andre steder fra. Begyndelsen af *Credo* er gengivet i Figur 1 efter Santa Barbaras *Kyriale*. Messen er som denne melodi holdt helt i 2. toneart, *hypodorisk*. Det var *Gloria* og *Sanctus* (fra missa xi) og *Agnus Dei* (missa xiii) også i forvejen i det romerske repertoire, så her har det kun været nødvendigt med mindre justeringer. *Kyrie* (også fra missa xi) er derimod i autentisk dorisk, og har derfor været udsat for en gennemgribende regulering, hvor den effektfulde kontrast med opsvinget til *d'* i *Christe* er blevet nivelleret, så *Christe* holder sig inden for

¹⁹ Se videre Jeppesens analyse af kyrialet i Jeppesen (1953) s. 138f., samt Jeppesens forord til *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954, s. x-xii.

²⁰ Jf. Besutti (1990) s. 70, hvor 19 melodier (6 Kyrie, 2 Gloria, 5 Credo, 5 Sanctus og 1 Agnus) ikke har kunnet findes andre steder, mens 16 melodier udviser varianter til kendt melodistof, og 13 er overtaget uændret.

²¹ Jf. note 19. Besutti (1990) s. 75-76 giver flere eksempler fra samme messe. Hele *Kyriale ad usum Ecclesie Sante Barbare* planlægges udgivet i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara* (Corpus mensurabilis musicae 108) som Vol. VI.

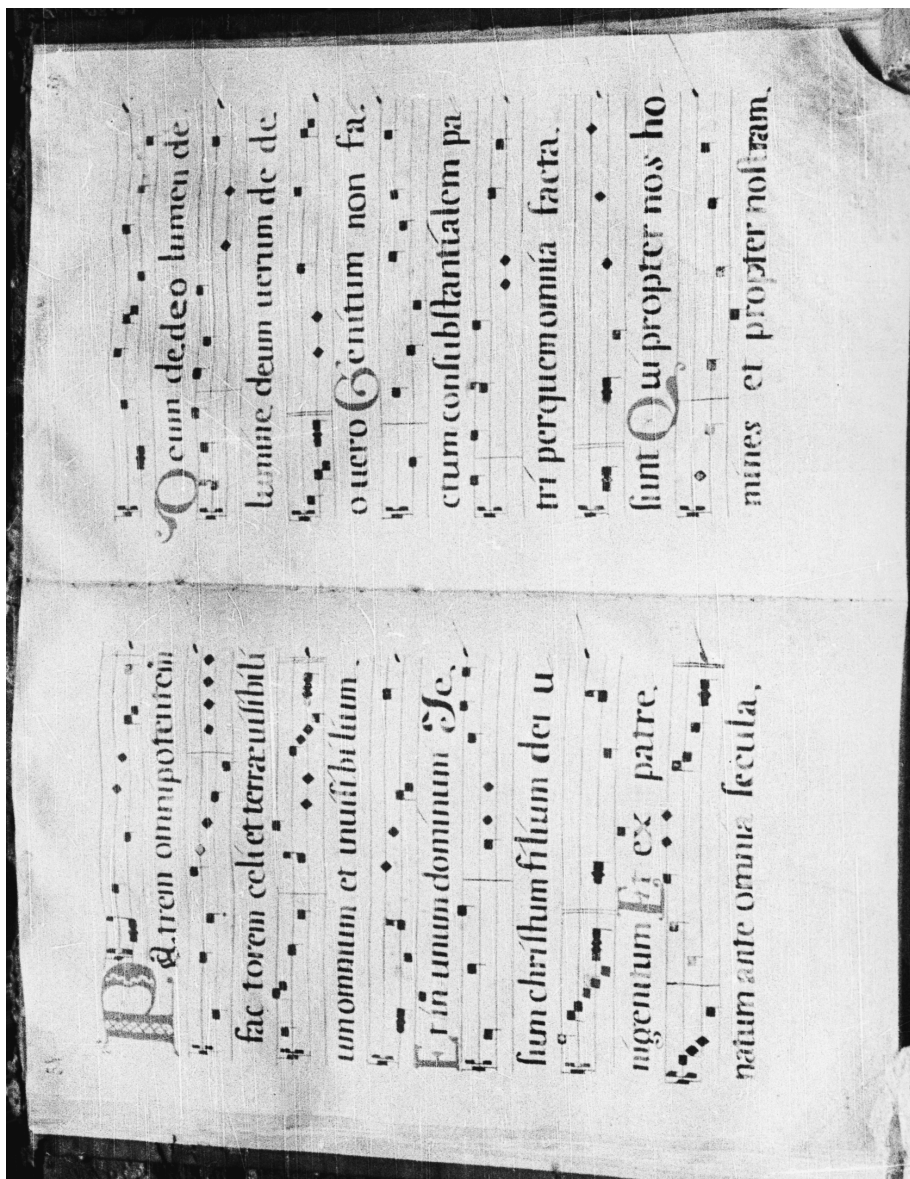


Fig. 1. Credo fra Missa in Dominicis diebus i Archivio Storica Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: Kyriale, p. 54-55 (foto: Knud Jeppesen).

samme septimomfang som Kyrie (se Eks. 1). Melodien er også et godt eksempel på den forenkling der blev foretaget i Santa Barbaras melodistof. Gentagelserne af anræbelserne er blevet fjernet, og den lange form af det sidste Kyrie-råb er blevet bearbejdet til Kyrie II.

The musical score is written for two parts: Romersk (Roman) and Santa Barbara. It consists of four systems, each with a Roman part (R) and a Santa Barbara part (SB). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The lyrics are: Ky - ri - e e - - - le - i - son.ijj for the Kyrie sections, and Chri - ste e - - - le - i - son.ijj for the Chri-ste sections. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Eks. 1. Sammenligning af Kyrie fra Missa in Dominicis diebus i standardversionen (romersk – efter Graduale romanum, Tournai 1962, s. 38) og i Archivio Storico Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: Kyriale (p. 50).*

Den udgave vi kender af kyrialet er sandsynligvis blevet kopieret længe efter tilblivelsen af meget af den flerstemmige musik som hertugen fik skrevet til Santa Barbara. Korbogen repræsenterer den endelige redaktion af ordinariumssangene, som er resultatet af en lang proces. Det er da også påfaldende at der i søndagsmesserne er forskel på hvor tæt Santa Barbara-komponisterne ligger på den endelige redaktion af standardmelodierne, samtidig med at de alle anvender den særlige *Credo*-melodi, som sandsynligvis må være udtryk for en lokal tradition fra før reformerne.

Missae Dominicalis 1592 rummer messer til de af kirkeårets søndage, hvor der ikke er placeret en anden fest, af komponisterne:

1. *Giaches de Wert* (ca. 1535-96)
2. *Francesco Rovigo* (ca. 1540-97)
3. *Giovanni Contino* (ca. 1513-74)
4. *Giangiacomo Gastoldi* (ca. 1555-1609)
5. *Alessandro Striggio* (ca. 1537-92)
6. *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (ca. 1525-94)

3. *Missae Dominicalis* 1592

Kun en eneste samling flerstemmig musik fra Santa Barbaras righoldige repertoire blev trykt i 1500-tallet: *Missae Dominicalis quinis vocibus diversorum auctorum. A F. Iulio Pellinio carmel. mant. collectae*. Den udkom i Milano hos Michael Tini i 1592.²² Udgiveren Guilio Pellini beskriver sig selv som karmelittermunk fra Mantova. Karmelitterne var en af Mantovas mere betydningsfulde munkeordener der havde et antal komponister og musikere i sine rækker.²³ Pellini tilegnede sin samling af seks femstemmige søndagsmesser til hertug Alfonso II d'Este af Ferrara, der var gift med Guglielmo Gonzagas datter Margherita, sandsynligvis i håbet om at samlingen skulle finde anvendelse ikke blot i Ferrara men også i Milano, der var stærkt orienteret efter de katolske reformbestræbelser.

Jeg har valgt at tage udgangspunkt i denne samling, fordi musikken er udvalgt af en person som havde et nært kendskab til musikken i Mantova, og som fandt at disse messer udgjorde den del af repertoiret der havde den største mulighed for at slå an uden for Santa Barbara – sikkert i kraft af søndagsmessernes brede anvendelighed og fordi de tilgrundliggende melodier lå forholdsvis tæt på standardrepertoiret. Desuden er Pellinis udvalg af komponister meget repræsentativt. Ikke alene finder vi her komponister fra næsten tre generationer: Giovanni Contino er født omkring 1513, Palestrina cirka 1525, Giaches de Wert og Allessandro Striggio er født i midten af 1530'erne, Franscesco Rovigo omkring 1540 og Giangiacomo Gastoldi så sent som cirka 1555. Pellini har også grupperet komponisterne med omtanke: Først kommer de ansatte ved Santa Barbara – Wert og Gastoldi var tilsammen kapelmestre i den lange periode 1564-1609, Contino var i kirkens tidlige år med til at fastlægge dens musikalske udtryk, og Rovigo var organist 1573-82, i de år hvor kirkesangen og en stor del af repertoiret blev til. Derefter følger den mantovanske adelsmand og florentinske komponist Striggio og pavernes kapelmester Palestrina – de repræsenterer hertugens evne til at tiltrække berømte musikeres medvirken i projektet.²⁴ Og endelig findes messerne i en let tilgængelig ny udgave.²⁵

²² Sættet af fem stemmebøger er bevaret ukomplet i to forskellige biblioteker, der dog supplerer hinanden: London, King's Music Library (Cantus, Altus, Tenor og Quintus) og Modena, Biblioteca Estense (Altus og Bassus); jf. RISM 1592/1. Jeg har anvendt Knud Jeppesens mikrofilm som er bevaret på Statsbiblioteket i Århus, jf. Christoffersen (1976).

²³ Jf. Fenlon (1980) s. 28.

²⁴ Desuden placerer denne ordning de to mest interessante messer af de kendteste komponister, Wert og Palestrina, først og sidst i stemmebøgerne, en taktik som mange forlæggere benyttede sig af.

²⁵ Siro Cisilino (ed.): *Sei Missae dominicalis a cinque voci di diversi autori raccolte da Giulio Pellini frate carmelitano di Mantova (1592)*, Padova 1981. Cisilino har som C. MacClintock i udgaven af Werts messe (Giaches de Wert: *Opera omnia*, Vol. XVII (Corpus mensurabilis musicae 24), s.l. 1977, s. 1) ikke kendt til Santa Barbaras *Kyriale* og bringer standardmelodier i de monofone *alternatim*-afsnit, derfor er disse udgaver ikke anvendelige til praktisk brug. Henvisninger til andre nyudgaver af messerne (Wert, Rovigo, Contino og Palestrina) finder man i de respektive opslag i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, London 2001.

Alle seks messer bygger som det overvældende flertal af messerne i Santa Barbaras repertoire på *alternatim*-princippet, det vil sige at kun hver anden sætning/ afsnit af sangene udsættes flerstemmigt, og at den ikke-udsatte sang overlades til enten monofon, korisk udførelse eller tjener som grundlag for orgelimprovisation, begge dele i vekslen med det flerstemmige kor.²⁶ I Santa Barbara-messerne spiller *alternatim* størst rolle i de tekstrige led *Gloria* og *Credo*, mens denne liturgis korte *Kyrie* ikke tillader *alternatim*. I *Sanctus* optræder vekslen kun i selve "Sanctus"-råbene, mens resten (Dominus, Pleni sunt, Osanna og Benedictus) er gennemkomponeret. I *Agnus Dei* udsættes en af de tre bønner.

For at få et indtryk af de involverede komponister skal vi se på et enkelt afsluttet element fra de lange rækker af *alternatim*-satser. Jeg har som eksempel valgt et centralt sted i *Credo*, hvor Jesus karakteriseres som "Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt" – "Født, ikke skabt, af samme væsen som Faderen, gennem hvem alting er skabt". Netop dette sted er valgt fordi det lader komponisternes forskelligheder stå særlig klart frem. *Credo*-melodien er som helhed meget enkel, ligner i lange stræk en italiensk sekvens med varierede dobbelte versikler,²⁷ således gentager og varierer "Genitum non factum" melodien til den forudgående sætning "Deum de deo" (begyndelsen af *Credo* er gengivet i Figur 1). I "Genitum non factum" holder melodien sig inden for 2. modus' kvint udvidet med en tone under finalis *d*. Sætningen består af tre segmenter som de fleste komponister har valgt at behandle selvstændigt i imiterende sats, og som jeg i Eks. 2 og i de følgende transskriptioner har forsynet med numre (se Eks. 3-8, hvor også melodiens optræden er markeret med + over noderne).²⁸



Eks. 2. Credo-afsnit "Genitum non factum" i Santa Barbara: Kyriale, p. 55.

²⁶ Om *alternatim* se videre afsnit 5 og Figur 3, s. 44.

²⁷ Jf. David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford 1993, s. 183-85.

²⁸ Nodeeksemplerne er gengivet i en rytmisk reduktion 1:2 efter Pellinis trykte udgave *Missae Dominicalis* fra 1592 der for disse satsers vedkommende er uden fejl. Tekstlægningen er også komplet og fejlfri (her har det kun været nødvendigt hos Palestrina (Eks. 8) at flytte stavelsen "-ctum" i Tenor takt 10 fra halvnote *a'* til første slag i lighed med Quintus takt 15). Alle seks messer er i stort set samme nøglekombination uanset transpositionen af *Credo*-melodien, nemlig: Cantus *c1*, Altus *c3*, Tenor *c4*, Bassus *f4* og Quintus *c4* (hos Contino og Gastoldi dog *c3*).

ca. 1513	Giovanni Contino fødes i Brescia.
1525/26	Giovanni Pierluigi da Palestrina fødes i Palestrina.
1535	Giaches de Wert fødes i Ghent (?).
1536/37	Allessandro Striggio fødes i Mantova.
1538	Guglielmo Gonzaga fødes i Mantova.
ca. 1540-51	Contino kapelmester hos biskop Christoforo Madruzzo i Trento.
1541/42	Francesco Rovigo fødes.
ca. 1543	Wert i forbindelse med Gonzaga-familien, i huset hos Guilio Cesare i Rom.
1550	Hertug Francesco Gonzaga dør, hans broder Guglielmo arver titlen, kardinal Ercole Gonzaga står i spidsen for formynderskabet, mens Guglielmo er mindreårig.
1551-55	Wert i Novellare hos Alfonso Gonzaga og i Mantova.
ca. 1555	Giovanni Giacomo Gastoldi fødes i Caravaggio.
1557	Guglielmo Gonzaga overtager styret i Mantova.
1559-87	Striggio i tjeneste ved Medici-hoffet i Firenze.
1561	Guglielmo Gonzaga gifter sig med Eleonora d'Austria; Ercole Gonzaga præsiderer over Tridentinerkonciliets 3. samling; Contino kapelmester ved domkirken San Pietro i Mantova.
1561 nov.	Opførelsen af Santa Barbara begynder.
1562 maj	Santa Barbara indvies.
1563 jan. (ca.)	Arbejdet på en ny og større basilika på samme grund påbegyndes.
1563	Kardinal Ercole Gonzaga dør i august, og konciliet afsluttes i december.
1563-65	Wert i Milano som kapelmester hos guvernøren.
1563-65	Contino tilknyttet hofkapellet og domkirken ved siden af forpligtelser i Brescia.
1564 okt.	Alter og krypt i den nye basilika indvies.
1564 dec.	Wert fungerer allerede i Milano som kapelmester ved Santa Barbara og sender en messe til Mantova.
1565 maj	Den nye Santa Barbara indvies.
1565 efterår	Wert i Mantova som kapelmester ved Santa Barbara.
1567	En madrigal af Guglielmo Gonzaga publiceres i Werts 4. madrigalbog.
1568, 2. febr.	Palestrinas første brev til hertug Guglielmo Gonzaga (sandsynligvis vedlagt <i>Missa Sine nomine</i> a 4).
1568-79	Forhandlinger med Vatikanet om en særlig Santa Barbara-litugi.
ca. 1568	Contino vender tilbage til Mantova, status i byens musikliv ukendt.
1569-72	De sidste udvidelser og færdiggørelse af Santa Barbara.
1571	En pavelig bulle godkender officiets form i Santa Barbara.
1572	Gastoldi subdiakon ved Santa Barbara.
1573	Arbejdet med en reform af sangene i officiet begyndes.
1573 juni	Contino <i>decanus</i> ved Santa Barbara.
1573	Continos <i>Missae quinque vocibus</i> udkommer i Milano, indeholder bl.a. tre messer, som parafraserer ældre <i>alternatim</i> -messer for Santa Barbara.
1573-82	Rovigo organist ved Santa Barbara.
1574 før 4. marts	Contino dør i Mantova.
1574 juni	Palestrinas <i>Missa in Duplicibus Maioribus</i> kopieres i Santa Barbara.
1578 okt.-apr. 79	Palestrina komponerer ni messer til Santa Barbara.
1579-87	Gastoldi underviser novicer ved Santa Barbara i kontrapunkt.
1580 okt.	En <i>Missa Dominicalis</i> af Palestrina kopieres i Santa Barbara.
1580-85	To håndskrifter fra Santa Barbara rummer Striggios <i>Missa dominicalis</i> .
1582 og 1585-86	Gastoldi kapelmester ved Santa Barbara under Werts sygdom.
1583	Santa Barbaras missale og breviar opnår pavelig godkendelse og trykkes.
1587	Striggio vender tilbage til Mantova.
1587 aug.	Guglielmo Ganzaga dør.
1588	Gastoldi udnævnes permanent til kapelmester ved Santa Barbara.

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

6

2

C

A

T

Q

B

12

3

C

A

T

Q

B

18

C

A

T

Q

B

Ge - ni - tum non fa - ctum

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa -

con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

ctum, ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri

ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri

ctum, ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem

Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

tri per quem om - ni - a fa -

per quem om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a

per quem om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a

Pa - tri per quem

tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri

- cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt.

fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt.

fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt.

om - ni - a fa - cta sunt.

per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 3. *Giaches de Wert: Missa Dominicalis, Credo (3. alternativ-afsnit).*

Komponisterne i Missae Dominicalis

Giaches de Wert kom som 18-årig i forbindelse med Gonzaga-familien,²⁹ og i slutningen af 1564 blev han udpeget til kapelmester ved Santa Barbara og hoffet i Mantova. Han blev i Mantova resten af sit liv som byens førende musikerpersonlighed. Fra 1582 beskæftigede han sig dog stadig mindre med Santa Barbara. Han har en meget stor produktion af musik til kirken, messer, salmer, hymner, Magnificat-udsættelser og en passion, som i dag er lidet kendt, idet hans ry især hviler på de trykte motet- og madrigalsamlinger.

Hans søndagsmesse er i *hypodorisk* ud fra *g* med melodistoffet transponeret en kvart op. "Genitum non factum" er en udspekuleret og ekspressiv, kompakt kontrapunktisk sats (Eks. 3). Cantus bringer hele melodien i rolige nodeværdier i en rytmisk svævende form, der muligvis gengiver karakteren af dens monofone foredrag. Den er kun udvidet med en kadencevendig til *g'* i t. 18-19 og med en extension til den åbne slutning i tertsstilling (t. 20-21). Den rummer dog en frapperende ændring, nemlig den forstørrede sekund mellem *b'* og *c#*" i takt 11, der fremhæver slutningen af "consubstantialem Patri" effektivt. Cantus 'svæver' på et imiterende væv i understemmerne der helt springer melodisegment 2 over. Melodistoffet bruges fleksibelt, dog hele tiden med bibeholdelse af de rytmiske karaktertræk der giver hvert segment identitet, f.eks. den punkterede begyndelse der også sætter Cantus i gang. Segment 1 kommer i alt syv gange med skiftende afstand og segment 3 fem gange (i Altus tonalt modificeret).

Wert instrumenterer mesterligt for de fem stemmer.³⁰ Han venter med Bassus' indsats i forlængede nodeværdier til den kan yde Cantus maksimal støtte. Inden da har han sparket Cantus' 'svæven' i gang med en serie – for kirkestilen ganske ukonventionelle – dissonanser (t. 4-5). Ideen må her bestå i en serie i sig selv upåfaldende kvartforudhold i tostemmige *contrapunctus*-forløb, alle korrekt opløst: t. 4.1 mellem Q og T, t. 4.2 C og A (samtidig septim til Q), t. 5.1 C og A (ikke dissonerende i firstemmig sats), og t. 5.2 A og Q (samtidig sekund til C). Ophobningen er påfaldende efter den harmonisk statiske, men rytmisk accellererende indledningsimitation. Især Cantus' første højtone *c''* henleder opmærksomheden på melodiens tilstedeværelse i toppen af satsen; den indføres ganske vist konsonerende i forhold til Tenor, men forstærker effekten af synkopedissonansen i Quintus, så den selv får virkning som dissonans, inden den egentlig bliver det i t. 4.2. I takterne 10-15 svinger Bassus sig op og understreger ikke blot igen ordet "Patri" med et retorisk lille sekstspring over Quintus (t. 13-14), men forhindrer også effektivt ved et opsving til det samme *b* (t. 11) at Cantus' effekt på "Patri" afsvækkes af sangerne – desuden undgår Wert paralleller med Altus og Quintus. Uden dette kunne Cantus-sangerne let lade sig forlede af *c#'* og *f#'* i Quintus og Altus (t. 10.2) til at synge *b#'* i t. 11 – samtidig støtter Bassus hermed et pludseligt

²⁹ Jf. Fenlon (1999) s. 26.

³⁰ For en skitse om 'vokal instrumentation', se min artikel "Josquin og stemmernes klang. Et forslag om analyse af vokal instrumentation", *Musik & Forskning* 27 (2002) s. 7-24.

‘drive’ mod *d*. Det tredje melodisegment er formet som en typisk tenor-slutning i et *contrapunctus*-forløb. Wert undgår denne banalitet ved efter en næsten kanonisk gennemføring af segmentet at lade Bassus have det sidste ord i dobbeltoktaven under Cantus, ved at udnytte at segmentets start også kan bruges som bas til kadenceformlen i Cantus og Quintus (t. 19-20).

Inden for 21 brevis-takter, der ud fra en harmonisk analyse helt konventionelt bevæger sig fra grundtone til kvint og tilbage igen, får Wert skabt en stejlt stigende intensitetskurve til “Patri” som aftrappes gennem den kanonlignende anden halvdel. Det opnås gennem stemmernes differentiering, en kalkuleret brug af dissonanser og en enkelt usædvanlig melodisk progression, ved kontrapunktisk fantasi og ikke mindst ved ‘timing’ af satsens tæthed – de to ‘supernumerære’ indsatser i Tenor og Quintus på *d* (t. 6 og 8) spiller også en rolle i opbygningen – og ved helt at undlade opbremsende, konventionelle kadencevendinger i forløbet. Denne sats er ikke typisk for alle afsnittene i Werts *alternatim*-udsættelser, det er tydeligt at tekstens mening har fremkaldt denne særlige tolkning, men overalt finder man den samme virtuose, smidige beherskelse af kontrapunktteknikken.

I forhold til Werts *tour-de-force* kan eksemplerne fra de øvrige komponisters hænder virke blegere, men de har alle karakteristiske træk og i nogle tilfælde interessante løsninger at byde på.

Francesco Rovigo studerede fra 1570 orgel hos bl.a. Claudio Merulo i Venezia og blev herefter organist ved Santa Barbara i årene 1573-82. Efter en periode som organist i Graz virkede han igen i Mantova fra 1591. Hans sats bygger på samme fortolkning af teksten som Werts med hovedvægten på “*consubstantialem Patri*” i en grad så tredje segment “*per quem omnia facta sunt*” næsten bliver en biting, kortfattet udsat i regelret tenorsats (Eks. 4). Kun tenoren bringer alle tre segmenter. Forløbet formes som en stigning i to faser: Først imiteres segment 1 i alle fem stemmer med Tenor som sidste indsats. Påfaldende er her at Altus og Bassus, der sætter ind på kvinten, indfører et *b* for *e* der farver satsen frygisk og driver det klanglige mod *d*. Andet segment starter som en fri unison kanon i Tenor og Quintus (t. 8-12), men den drukner næsten i den kompakte sats. Efter en ‘falsk’ start i Altus (t. 10) klinger segmentet nærmest triumferende igennem i kvartkanon i Cantus og Altus afsluttet med en udbygget kadence til *d*” på “Patri” i Cantus (t. 15-17). Bortset fra i den indledende imitation deltager Bassus ikke i melodistoffets udvikling, men fungerer som harmonisk bas.

Det klanglige forløb er nøje beregnet med stigning til højtone og modalt farveskift. Begyndelsens frygiske farvning med det nedadrettede halvtone-trin mærkes helt til t. 13. Efter kadencen til *g* i t. 8 presses satsen sammen med Cantus reciterende på *d*’. Det giver plads for Altus’ indsats med andet melodisegment på *f*’ som forberedelse til kanonen i Cantus og Altus fra t. 12, der fører til satsens højtone *d*” og nu i dorisk med *e*” som eksponerede toner i Altus og Quintus (t. 15-16).

Giovanni Contino havde en lang karriere centreret om Brescia, Trento og Mantova. Han kom i 1539/40 i tjeneste hos biskop (senere kardinal) Christoforo Madruzzo i Trento og fungerede som hans kapelmester under Tridentinerkonciliet.

Cantus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus

Ge - ni - tum non
Ge - ni - tum non fa - ctum, ge -
Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni -
fa - ctum, non fa - ctum con - sub -
ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem,
Ge - nitum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, Pa -
tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con - sub -
stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt,
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt,
tri, con - substan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt,
stan - ti - a - lem, con - substan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt,
tri, Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 4. Francesco Rovigo: Missa Dominicalis, *Credo* (3. alternatim-afsnit).

Hans *Missarum liber primus* fra 1561 er tilegnet kardinal Madruzzo, og indeholder musik fremført under konciliet, bl.a. tre messer over liturgiske *cantus firmi*, en på denne tid ret gammeldags procedure. I hans motetsamlinger finder man motetter skrevet til bestemte lejligheder under konciliet, bl.a. *Austriæ stirpis* til brylluppet mellem Francesco Gonzaga og Katharina d'Austria i 1549, sandsynligvis skrevet til brudens indtog i Trento på vej til Mantova.³¹ Hans musik karakteriseres af udstrakt brug af *cantus firmus*, diskret imiterende stil, og ved at hans reaktion på

³¹ *Modulationum*, sv (to bøger) og 6v, alle fra 1560, jf. Iain Fenlon: "Contino, Giovanni" i *The New Grove Dictionary* 6 (2001), s. 344-45.

billeder i teksten (gælder også hans madrigaler) er sjældne og tilbageholdende.³² Årene 1551-61 tilbragte han som kapelmester ved katedralen i fødebyen Brescia. I Mantova fungerede han i perioden 1561-65 samtidig med at han beholdt forbindelsen til Brescia, i 1561 som kapelmester ved domkirken San Pietro og derefter tilknyttet hofkapellet. Han var igen i Mantova i årene inden sin død, måske allerede fra 1568 – i sidste del af perioden nærmest som en højagtet pensionist, fra juni 1573 med titel af *decanus* (leder af præstekollegiet) ved Santa Barbara. I dag er han næsten glemt, men i 1500-tallet var hans musik vidt udbredt, og meget tyder på at hans stil har haft indflydelse på hertugens idealer. Den unge Guglielmo Gonzaga eller måske snarere kardinal Ercole Gonzaga må have hørt Contino og hans musik i Trento og have sørget for at han kom til at arbejde ved den nye kirke i Mantova. Formidleren kan også have været kardinal Madruzzo, som var en vigtig patron for kirkemusik, reformator og en nær ven af Ercole Gonzaga – han besøgte også Mantova efter Ercoles død.

Continos messe transponerer ikke melodistoffet og er følgelig hypodorisk ud fra *d*. Den dybe beliggenhed modvirker i nogen grad messernes generelle bestræbelser på at gøre melodien mest muligt hørbar. Derfor bringer Contino i "Genitum non factum" (Eks. 5) efter indsatser i Altus og Bassus med melodiens første tre toner udelukkende det første melodisegment transponeret en kvint op, i Tenor (to gange!), i Quintus og i Cantus – den sidste, høje indsats sikrer melodiens genkendelighed. Efter kadence til kvinten imiteres segment 2 fra Bassus (*loco*) til Quintus (kvinttransposition) og endelig i oktaven i Cantus. Den sidste indsats dækkes delvist af den højere Altus. Sidste melodisegment høres tre gange i fuld skikkelse: i Cantus i oktaven, og *loco* i Bassus (t. 18) og i Tenor, hvor det danner basis for den åbne kadence. Undervejs markerer Contino to indsatser i kvarttransposition i Quintus (t. 16) og Bassus (t. 21), begge gange med synkoperet (sekund-)dissonans i indsatsen som kunne få sangerne til at indføre et *c*# og dermed yderligere maskere melodibrugen. Startens harmoniske retning mod kvinten afbalanceres i anden halvdel af en drift mod kvarten, især med indførelsen af *b* i t. 15 og 22, som dog samtidig understreger den doriske forankring. Continos udsættelse forholder sig neutralt til tekstens mening. Den yder en værdigt balanceret, smidigt sammenføjet fremførelse af melodien, en udsættelse som opfylder alle forskrifter for kontrapunktisk lærdom.

Den kendte komponist af lette madrigaler og balletti *Giangiacomo Gastoldi* kom som 18-årig til Santa Barbara som sanger, i årene 1579-87 underviste han de nyansatte i kontrapunkt og kirkesang, og i 1588 efterfulgte han Wert som kapelmester efter at have fungeret som afløser i Werts sygdomsperioder. Han har en stor produktion af kirkemusik som vandt genklang også uden for Mantova og blev udbredt i mange trykte udgaver.

³² *The New Grove Dictionary* 6 (2001) s. 344-45. Fenlon skriver også her at Contino en kort periode var kapelmester ved Santa Barbara. Der synes ikke at være belæg herfor, især da oplysningen afvises i Fenlon (1999) s. 53 note 99. Det må være en trykfejl for San Pietro. Imidlertid kan der ikke være tvivl om at Contino var knyttet til Santa Barbara i en eller anden kapacitet.

[illegible]

Eks. 5. Giovanni Contino: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

6

12

18

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fa - cta sunt, Pa - tri, per quem om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 6. Giangiacomo Gastoldi: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Hans “Genitum non factum” (Eks. 6) viser en betydelig bevidsthed om Werts udførelse af samme afsnit, men bringer også nye elementer i spil. Som hos Wert præsenteres segment 1 syv gange imitatorisk i samme på en gang karakteristiske og fleksible rytmisering, først fire gange på tonerne *g*, *d'*, *g* og *g'* (Q, A, T, C), hvilket fastslår den *g*-doriske modus, derefter tre gange på *d*, *d'* og *g* (B, Q, T) – Bassus’ sene indsats (t. 6) på kvinten antyder en drejning mod *d*, som dog hindres af Tenorens indsats med fuldt udbygget kadence til *g*. Denne kadence understreges med en serie på hele fem septimforudhold i træk t. 8-10 i Altus og Cantus. Som hos Wert tjener synkopedissonansen til at stramme forløbet, men mens Wert undgik kadence, understreger Gastoldi her retningen mod kadencen i t. 11. Efter den starter noget nyt: Melodisegment 2 føres som cantus firmus i to trestemmige forløb, først i Altus (t. 11-15) derefter i Bassus (t. 13-17). Over disse segmenter har Gastoldi sat en smægtende frase i overvejende parallelle tertser med teksten “*consubstantialem Patri*” i Cantus og Quintus (t. 11-13) som varieres i Quintus og Tenor (t. 13-16). Disse fraser er kortere end segment 2, hvilket tillader Gastoldi at lade de trestemmige formationer overlappe (vist grafisk i Eks. 6). Også segment 3 overlapper disse formationer, idet Cantus sætter ind allerede t. 15 på satsens høj-tone, og det bliver samtidig den eneste regelrette præsentation af segment 3. I de følgende indsatser i Quintus, Bassus og Altus modificeres melodien, så den lettere føres i en imiterende, mere livligt figureret sats end vi hidtil har set. Identiteten af segment 3 forstærkes ved at Gastoldi konsekvent har indført en synkopedissonans i melodistumpens start og i tre af fire tilfælde også et kryds foran opløsningstonen – det er næppe tænkeligt at sangerne ikke også har sunget *c#* i den sidste indsats i Altus (t. 20).

Efter den rolige start lader Gastoldi dissonanskæden understrege den sidste, syvende indsats af melodisegment 1. Herefter skifter karakteren til en illusion af to trestemmige kor der svarer hinanden. De er skrevet over segment 2 som imidlertid aldeles overskygges af de eufoniske parallelle tertser. Kontrast i satsform og dissonanstæthed til det forudgående fremhæver tekststykket “*consubstantialem Patri*”. Slutningen er kontrapunktisk mere neutral, afbalancerer med livlig figuration kontrasten i satsens midte, samtidig med at satsen topper med indsatsen af segment 3 “*per quem omnia facta sunt*” lagt ind over det sidste ‘halvkor’. Som Wert får Gastoldi det maksimale udtryk ud af 23 brevis-takter, der harmonisk holder sig til *g*-dorisk med en tendens til udsving mod kvinten i midten.

Alessandro Striggio var en adelsmand fra Mantova, som udførte den næsten uhørte balancekunst at være hofmand i Mantova, en ven af hertugen, samtidig med at han i 28 år (1559-87) virkede som højtageret instrumentalist og hofkomponist ved Medicihoffet i Firenze. Hofmanden og tjeneren blev holdt adskilt af geografien. Mens han nød vidtstrakt berømmelse som virtuos og komponist af madrigaler og teatermusik, havde han meget lidt lejlighed til at komponere kirkemusik. To håndskrifter i Santa Barbaras arkiv, der kan dateres til perioden 1580-85, indeholder hans søndagsmesse, der er den knappest formulerede blandt messerne i Pellinis samling. De fleste *alternatim*-afsnit er dog ikke så kompakte som hans

Cantus
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub -

Altus
Ge - ni - tum non fa -

Tenor
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan -

Quintus
Ge - ni - tum non fa - ctum

Bassus
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti -

6
C
stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

A
- ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

T
ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Q
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

B
a - lem, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 7. *Allessandro Striggio: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).*

udsættelse af “Genitum non factum” (Eks. 7), men bruger imiterende sats i større udstrækning. Her føres melodien som ubrudt cantus firmus i Tenor kun tilsat to ekstra toner i t. 4. Modstemmerne til tenoren markerer imitation af et faldende motiv (C og B) og et stigende (Q og A). Tenormelodien præger ikke de øvrige stemmer, men serveres dybt indpakket i en effektiv, men upåfaldende femstemmig sats.

Giovanni Pierluigi da Palestrina var vist aldrig selv i Mantova. En forhandling om at han skulle overtage embedet som kapelmester efter Giaches de Wert strandede på uforenelige størrelser: Palestrinas honorarkrav og hertugens sparsommelighed. Men de korresponderede fra 1568 til hertugens død – i alt 12 autografe breve fra Palestrina er bevaret i Mantova – og Palestrina kom snart til at rådgive hertugen vedrørende hans egne kompositioner. I slutningen af 1570’erne viser korrespondancen at Palestrina leverede mindst ni messer til Santa Barbara. Der er ikke belæg for at regne søndagsmessen, som ikke findes bevaret blandt Santa Barbaras håndskrevne noder, til denne leverance. Den har også nogle få særtræk, som peger på et andet kompositionstidspunkt.

“Genitum non factum” (Eks. 8) er i Palestrinas hænder en imponerende komposition i d-dorisk, den længste blandt eksemplerne, 28 brevis-takter, hvor alle tre elementer i melodien tillægges lige stor vægt i en gennemført imiterende sats. Første segment begynder og slutter en kvint oppe for at gøre melodien hørbar.

Cantus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus

1
 Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa -

8
 C non fa - ctum 2 con sub - stan - ti - a - lem Pa
 A - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa -
 T - ctum con - sub - stan - ti - a - lem,
 Q non fa - ctum 2 con - sub - stan - ti - a - lem Pa
 B Con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri,

15
 C tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri 3 per
 A tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri 3 per quem om - ni - a
 T con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri 3 per quem om - ni - a fa - cta sunt,
 Q tri 3 per quem om - ni - a fa - cta sunt,
 B Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt, fa - cta

22
 C quem om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 A fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 T per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 Q per quem om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt.
 B sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 8. G.P. da Palestrina: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Palestrina synes til start at antyde en tredelt rytme med de tre første indsatser, men så kommer Cantus ind 'for sent', og melodisegmentet bliver for hver indsats rytmisk kortere. Samtidig understøtter synkopedissonanserne fornemmelsen af at Palestrina 'skyder' en todelt takt ind inden Cantus-indsatsen. Første synkope ligger under Altus' temaindsats (t. 4.1), den næste kommer hvor Cantus skulle have sat ind (t. 5.2), den tredje under Cantus' faktiske indsats (t. 6.2), og de to sidste i denne omgang med tre slags (*semibreves*) mellemrum (t. 8.1 og 9.2). Med disse 'enkle' greb får Palestrina skabt en vidunderligt flydende rytme og samtidig rettet ørerne ind på melodien i Cantus. Bassus kommer først med i behandlingen af segment 2. Dette segment bringes imiterende i fleksibel rytmisering i alle fem stemmer (samt en antydning af indsats i Cantus i kvinten t. 12). Kontrapunktikken er formet som tostemmige oktavtætføringer, først frit (A-B og Q-(C)), derefter strengt (C-T fra t. 15). Uden kadence fortsætter denne karakter i en femstemmig tætføring af tredje segment (B-Q-T-A-C fra t. 17) overlappende udsættelsen af forrige segment. Satsen afsluttes med en reel tenorudsættelse af segment 3 – i overensstemmelse med melodiens karakter.

Det er tydeligt at Palestrina har gjort sig umage for at behandle alt melodistof imiterende kunsthæderligt og varieret. Det bliver en balancegang mellem streng gennemførelse af segmenterne og fleksibel frasering. Satsen tyndes hele tiden ud med pauser, så den ikke bliver for massivt enstonig – det meste af tiden klinger kun tre eller fire stemmer. Samtidig undgås fragmentering gennem den flydende, nuancerede harmonik samt ved tilføjelse af overledningsfigurer, 'haler', når en stemme har nået måltonen, mest karakteristisk er Quintus t. 10.1 og Cantus t. 24.2. Hovedindtrykket af satsen er elegant lærdom. De omtalte 'haler' samt placeringen af synkopedissonanser i åbningsimitationen virker meget lidt karakteristiske for Palestrina.³³

Brugen af melodiforlæg i Missae Dominicalis

I de her gennemgåede eksempler – fra samme sted i søndagsmessens *Credo*-del – er der ikke væsentlige forskelle at spore i komponisternes melodiforlæg. Det er der, som tidligere nævnt, i messens øvrige dele der bygger på kun let reviderede melodier fra standardrepertoiret, og her skiller Palestrina sig i nogen grad ud. På samme måde som han fik sendt melodiforlæggene til sig i Rom, da han i 1578-79 leverede ni messer, må han have fået bearbejdede melodier til *Missa Dominicalis* tilsendt, for hans udsættelser stemmer i meget vid udstrækning overens med de melodiformer vi ser i det bevarede *Kyrieale*. Gastoldi bruger tydeligvis de samme forlæg, selv om han forholder sig friere til dem og ikke som Palestrina følger dem så nøje at man kan rekonstruere endog forlæggets tekstning.

For at illustrere melodistoffets optræden hos de forskellige komponister kan vi se på *Gloria*. I standardrepertoiret strækker melodien sig kun over kvinten c-g

³³ Knud Jeppesen betragtede da også denne messe som et *opera dubium*, indtil han fandt de øvrige Mantova-messer, hvor de samme træk sporadisk optræder, jf. Jeppesen (1953) s. 178 note 37.

med en drejning op til *a* i den sidste sætning "... in gloria Dei Patris".³⁴ I Santa Barbaras *Kyriale* er den mest iørefaldende forskel at omfanget er udvidet nedad til *A*, så sangen dækker det fulde hypodoriske omfang. På denne måde undgås også tonerne *c* og *e* i begyndelsen af sætninger eller anråbelser. To af disse revisioner optræder i afsnit som er udsat flerstemmigt, nemlig i "Domine Deus, Rex celestis" og "Qui tollis peccata ... suscipe". I det første tilfælde starter den tredje anråbelse "Deus Pater omnipotens" på *c* i standardversionen. Dette genfinder man hos Wert, Rovigo, Contino og hos Striggio (transponeret op en kvint i Cantus), mens anråbelsen hos Gastoldi og Palestrina begynder på *A*. "Qui tollis peccata" begynder i standardversionen med et karakteristisk tertsfald:



Det bliver i Santa Barbaras *Kyriale* ændret til:



Wert, Gastoldi og Palestrina bringer denne version med små variationer i de små ligaturer med to toner. Rovigo og Contino derimod bygger begge på en version af melodien, hvor starttonen er ændret fra *e* til *d*. Contino former starten til et magtfuldt motiv: *d, c, d, G*, som også Rovigo bruger i forskellige varianter. Striggio synes nærmest at holde sig til standardversionens tertsfald (*e, c-d* – en kvart højere i Cantus og Tenor), selv om han også i de imiterende indsatser bruger en melodibegyndelse der mere ligner Santa Barbara-versionen (*d, c-d*).

Midt i "Qui tollis" findes ordet "suscipe" som et flertal af komponisterne tydeligt fremhæver, og i *Kyriale* synges det enkelt og klart



– uden udsmykninger af nogen art på de tre stavelser. Palestrina bruger formlen



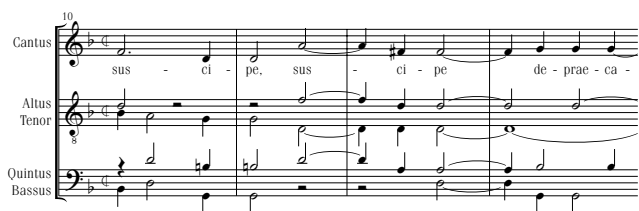
udsat i recitation på lysende C-akkorder. Det er et af de få steder hvor Palestrina forlader den konstant imiterende satsform til fordel for homofoni, og det videreføres i ekspressivt modulerende dobbeltkorsvirkning (med indførelse af først *f* og derefter *c*).³⁵ Striggio, Gastoldi og Contino bruger samme formulering af melodien som Palestrina blot i mere imiterende forløb, som dog stadig får stedet til at stå frem i kraft af den insisterende figur. Kun Wert og Rovigo bruger den helt korte form, Wert frit med gentagen recitation på akkorder med iørefaldende tværstandsvirkning i g-dorisk (se Eks. 9), mens Rovigo imiterer tertsfaldet *a, f, f* over et orgelpunkt på *d*.³⁶

Disse observationer antyder at melodistoffet til Santa Barbaras liturgi har fluktueret i detaljer i årtierne inden det blev kodificeret i kyrialet, og at man ikke ved hjælp af søndagsmesserne kan beskrive en lineær udvikling i redaktionen af melo-

³⁴ Jf. *Graduale romanum*, Tournai 1962, s. 39*– 40*.

³⁵ Cisilino (1981) s. 181–82, t. 10–18. Det andet tilløb til homofon deklamation findes ikke overraskende i *Credo*, "Et incarnatus", s. 192, t. 1ff.

³⁶ Cisilino (1981) s. 10, t. 10–13, og s. 41, t. 13–16.



Eks. 9. *Giacches de Wert: Missa Dominicalis, Gloria* (6. alternatim-afsnit, t. 10-13).

dierne. Ser man på den kronologiske oversigt (Figur 2) står det klart, at Wert og Striggio kan have skrevet deres messer fra midten af 1560'erne og frem til begyndelsen af 1580'erne, Contino sin før 1573 og sandsynligvis i slutningen af 1560'erne, Rovigo i løbet af 1570'erne, Gastoldi fra slutningen af 1570'erne og frem til midten af 1580'erne, mens Palestrinas messe nok skal placeres i 1570'erne.³⁷ I de tre her omtalte variantsteder i *Gloria* følger Contino enten standardversionen eller en tidlig Santa Barbara-revision – og i *Kyrie II* anvender han således også den traditionelle form, mens *Christe* klart er den reviderede version i hypodorisk (se Eks. 1). Den meget yngre Rovigo følger stort set Contino hele vejen gennem sin messe, dog med brug af Santa Barbara-versionen i *Kyrie II*. Striggio ligger også i høj grad på linie med Contino, men ligger tættere på standardmelodierne, som om hans kendskab til Santa Barbara-versionen indskrænker sig til de vigtigste steder som *Christe* og *Credo* – eller at revisionen på kompositionstidspunktet ikke var særligt vidtgående. Kapelmesteren Wert følger kyrialets formuleringer i to af de tre fremtrukne steder, men ignorerer den reviderede udgave af *Christe* – bruger i stedet en flot svunget hypodorisk melodi, måske hans eget bud på hvordan *Christe* burde være. På samme måde kan den korte, fyndige udgave af “suscipe” være hans bud på en revision af melodien, som til forskel fra *Christe* fandt optagelse i kyrialet; Rovigo er enig med Wert på dette punkt. Palestrina og Gastoldi følger kyrialet med varianter af samme karakter som ved ordet “suscipe”. De seks messer giver således indtryk af at komponisterne har arbejdet med et liturgisk melodistof under udvikling – og måske har de flerstemmige udsættelser af melodierne også bidraget med nye formuleringer og afprøvning af forslag under revisionsarbejdet.

Santa Barbaras musiksamling rummer ikke mindre end fem messer af Giovanni Contino,³⁸ og det er let at se at Continos yngre efterfølgere – inkl. hertugen selv – modellerer deres messer på hans. Som helhed er hans søndagsmesse meget varieret med brug af næsten alle de satsformer, der var gængse omkring 1550, præget af en gennemført imiterende, lærd sats i vekslen med kortere mere *cantus firmus*-agtige udsættelser af melodien i *alternatim*-delene. Ofte høres melodien i

³⁷ En undersøgelse af de håndskrevne kilder til fem af messerne kan måske indsnævre de tidsmæssige rammer, men det falder uden for denne artikels rammer.

³⁸ Tre af dem udgav han i 1573 i Milano i samlingen *Missae cum quinque vocibus* i omarbejdede ikke-*alternatim* versioner; *Missa Dominicalis* er desværre ikke imellem dem, jf. Giovanni Contino (Ottavio Beretti, ed.): *Missae cum quinque vocibus: liber primus* (1572), Milano 1997.

afsnittenes slutning i højt leje, transponeret en kvint eller en kvart op. For afvekslingens skyld er enkelte afsnit midt i leddene skrevet for reduceret stemmetal, således er “Domine Deus Rex celestis” i *Gloria*, “Et resurrexit” i *Credo* og “Benedictus” i *Sanctus* for tre stemmer; “Confiteor” i *Credo* er i tredelt takt. Dele som *Kyrie*, *Agnus Dei* og *Sanctus* (efter de tre “Sanctus”-råb) er skrevet i bredt udfoldet imiterende sats med mere motetagtig udvikling af det liturgiske melodistof. Contino udsætter den anden bøn i *Agnus Dei*, hvorefter første og tredje bøn skal udføres enstemmigt eller på orgel (Rovigo, Gastoldi og Striggio gør det samme, mens Wert og Palestrina udsætter den melodi der skal bruges til første og tredje bøn). Harmonisk holder musikken sig til samklange på den doriske skalas trin med det variable sjette trin som den vigtigste mulighed for harmoniske udsving, og med en betoning af toneartens *finalis* og *dominant* i overensstemmelse med de principper der kom til at styre revisionen af Santa Barbaras melodistof.

Denne model overholdes i vid udstrækning af de andre komponister, som dog foretrak to afsnit i *Gloria* for reduceret stemmetal (Wert, Rovigo og Gastoldi) og to eller tre (Striggio) i *Credo*. Kun Palestrina følger trop med færre stemmer i “Benedictus” (a 4), og han og Striggio reducerer også stemmetallet til fire i “Pleni sunt”. Wert, Striggio og Palestrina skifter desuden til tredelt takt i “Osanna”. Alt sammen helt almindelige procedurer i messekomposition. Det der kan undre er hvor stor en andel af musikken i hver messe der er holdt i femstemmig imiterende sats.

De største forskelle mellem de seks messer viser sig i deres længde, og her er der tydelige divergenser at spore mellem de komponister der arbejdede i Mantova og de ‘fremmede’. Det samlede antal *brevis*-takter hos Mantova-komponisterne ligger mellem ca. 450 og 480 med Contino og Gastoldi på det højeste takttal. Striggio når kun op på ca. 370 takter med sine som oftest knapt formulerede imitationsmønstre, der hurtigt falder ind i en akkordisk konciperet polyfoni. Palestrinas samvittighedsfulde kontrapunktiske bearbejdelse af hver enkelt frase i melodistoffet, der flere steder føres i rolig kanon hen over imiterende, frie kontrapunktmotiver, breder sig til ikke mindre end 660 takter, og er mere end en tredjedel længere end de fire Mantova-messer. Det er en meget omfangsrig messe, også længere end de ni messer som Palestrina skrev for hertugen i 1578-79, hvor det gennemsnitlige takttal ligger på lige under 550 – som stadig er højere end Mantova-komponisternes.³⁹

4. Hertugens brevveksling med Palestrina

I Mantovas Archivio di Stato opbevares et brev fra Palestrina til hertug Guglielmo dateret den 2. februar 1568. Det indleder sandsynligvis korrespondancen mellem de to. Her bedyrer Palestrina sin villighed til at stå til tjeneste og vedlægger en messe, som han af fyrsten er blevet beordret til at skrive ved den berømte

³⁹ Jf. *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII-XIX, Roma 1954. Den korteste messe heri er *Missa Beatae Mariae Virginis II* på ca. 470 takter og den længste *Missa in Festis Apostolorum II* på ca. 600 takter.

musiker Giaches de Werts mellemkomst. Denne messe er blevet formet efter instruktioner fra hertugens agent Annibale Capello. Herefter fremsætter Palestrina sit berømte og ofte citerede spørgsmål til hertugen: "Hvis jeg i dette første forsøg ikke har opfyldt Deres Excellences ønsker, beder jeg Dem om at meddele mig hvordan De foretrækker det – om den skal være kort, eller lang, eller skrevet sådan at ordene kan forstås" ("... se li piacerea comandarmi, come la voglia, o, breve, o, longa, o che si sentan le parole ...").⁴⁰

Palestrina var på denne tid kapelmester hos kardinal Ippolito II d'Este, ved hvis residenser i Rom og Tivoli også Capello færdedes. Knud Jeppesen har identificeret den medsendte messe som *Missa sine nomine* for fire mandsstemmer "a voci mutate", som findes blandt håndskrifterne fra Santa Barbara.⁴¹ Palestrina har komponeret den i nøje samklang med de diskussioner om størst mulig tekstforståelighed og tilbageholdenhed i udtrykket som man havde ført under og efter Tridentinerkonciliet. Det kan ikke blive meget enklere og mere direkte end i denne messe, der er overvejende homofon med masser af parallelle tertser og sekster. Eksempel 10 gengiver denne messes udsættelse af det samme tekstafsnit i *Credo* som vi så på i Eks. 3-8. Det virker som om Palestrina har kendt til hertugens store interesse for reformer og har forsøgt at overgå sin succesfulde Marcellus-messe i teksttydelighed.

Hertugen takkede Palestrina overstrømmende for messen i et personligt brev og sendte samtidig en gave på 50 dukater.⁴² Det øvrige repertoire fra Santa Barbara gør det imidlertid ganske klart at det var en anden slags musik hertugen foretrak. I en brevveksling ti år senere får hertugen lejlighed til at præcisere sine ønsker. Don Capello rapporterede den 18. oktober 1578 til sin arbejdsgiver fra Rom:

... Hr. Giovanni da Palestrina er nu ved at komme sig efter en alvorlig sygdom og er således næppe i stand til at samle tankerne, ligesom hans syn svigter ham i bestræbelserne på at opfylde Deres Højheds ønsker. Han er dog begyndt at udsætte Kyrie og Gloria til den første messe for lut [ordret "sætte på lut" – porre sul Leuto], og han har ladet mig høre dem. Jeg fandt dem i sandhed fyldt med sødme og elegance. Nu hvor Vor Herre [Paven] har befalet at der skal være to kor i Peterskirken ... beder Palestrina om, hvis Deres Højhed tillader det, også at få de andre dele [af melodierne til

⁴⁰ Brevet er gengivet i italiensk transskription og facsimile i Jeppesen (1953) s. 147-48 (og i Jeppesens forord til *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954), en engelsk oversættelse findes i Giovanni Pierluigi da Palestrina (Lewis Lockwood, ed.): *Pope Marcellus Mass. An Authoritative Score. Backgrounds and Sources. History and Analysis. Views and Comments*, New York 1975, s. 24. Den danske oversættelse af dette og de følgende citater er mit ansvar.

⁴¹ Jf. Jeppesens analyse i Jeppesen (1953) s. 149-55; messen er udgivet af Jeppesen i *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XIX, Roma 1954, s. 168.

⁴² Jf. Jeppesen (1953) s. 149, hvor hertugens brev og Palestrinas takkeskrivelse er gengivet. Gavens værdi kan sammenlignes med at Palestrina fra 1571 modtog lidt over det dobbelte i årligt honorar som leder af Cappella Giulia i Peterskirken i Rom.

41 -ro. Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri

47 per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 10. G.P. da Palestrina: Missa Sine nomine, *Credo* (t. 41-50).

messerne] for at udsætte og bruge dem i den nævnte kirke i stedet for orglet på højtidelige festdage, thi han forsikrer at Deres Højhed i sandhed har renset disse kirkesange for alle de barbariske steder og ufuldkommenheder, som de rummede. Jeg er sikker på at han ikke vil gøre det uden Deres tilladelse. Så snart han er rask nok, vil han arbejde videre med det som han har gjort på lut med al mulig omhu.⁴³

I Mantovas arkiver er bevaret ikke alene et udkast til et brev formuleret af en anonym kabinetssekretær, men også hertugens egenhændige rettelser til dette brev. I den første version lyder svaret:

... Hans Højhed befaler, at De skal sige til Hr. Giovanni da Palestrina at han skal passe på at blive helt rask og ikke skynde sig med at udsætte Kyrie og Gloria for lut sammen med de andre kompositioner; da der her er så mange andre dygtige mænd, er der intet behov for kompositioner for lut, men derimod for kompositioner lavet med stor omhu [fatta con molto studio]. Hans Højhed mener at musik der er skrevet for Santa Barbara ikke vil vinde genklang i Rom på grund af den mængde imitation [le molte fughe] der findes i den, eftersom man der foretrækker enkel musik [musica piana]. Imidlertid, hvis det kan glæde hr. Giovanni og han ønsker at bruge dem, vil Hans Højhed beordre at lige som Palestrina allerede har fået tilsendt halvdelen af sangene, vil han få sangene i deres helhed.⁴⁴

⁴³ Brevene findes i italiensk transskription med facsimile af hertugens rettelser i Jeppesen (1953) s. 158-62. De relevante afsnit findes desuden med engelsk oversættelse i Jessie Ann Owens: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York 1997, s. 293ff. Capellos brev (s. 312) bringes dog her i en transskription som Knud Jeppesen allerede i 1950 havde påvist ikke var korrekt, jf. "The recently discovered Mantova masses of Palestrina. A provisional communication", *Acta Musicologica* 22 (1950) s. 36-41 (s. 41) – ordet "far" (at gøre noget med/udsætte) mangler i sætningen "Vorebbe far anche le seconde parti ...".

⁴⁴ Jeppesen (1953) s. 158-62.

Slutningen af den første sætning ændrede hertugen til:

... og ikke skynde sig med at udsætte messerne for lut, eftersom han ønsker at de skal benytte imitation hele vejen og bygge på kirkesangene [fugate continuamente et sopra soggetto], lige som de andre komponister har gjort, og som Palestrina selv gjorde i messen *Missa in duplicibus majoribus*.⁴⁵

Det var naturligvis en misforståelse at Palestrina skulle være i gang med lutmusik – eller med musik der var så enkel at den kunne gengives adækvat på lut. Jessie Ann Owens har foreslået at Palestrina på grund af sin sygdom ikke havde nået at skrive noget ned, men ønskede at vise hertugens udsending at han arbejdede flittigt på bestillingen, hvorfor han spillede sine ideer for Capello på lut.⁴⁶ Palestrina kom sig snart og fik leveret mindst ni messer i løbet af efteråret 1578 og foråret 1579. Aftalen lød på en messe hver tiende dag, og han nåede det næsten.

Hertug Guglielmo fremsatte sine ønsker, så de ikke kunne misforstås, det var nærmest en lodret ordre: De tilsendte melodier – hvor hertugen havde sikret sig det rigtige forløb ved kun at sende Palestrina de afsnit som skulle bruges i *alternativ*-udsættelserne – skulle ikklædes lærd sats i konstant imitation (fugato), og ud over sine 'egne' komponisters indsats henviste han til en messe som Palestrina tidligere havde leveret. Herved får vi kendskab til at Palestrinas medvirken i bestræbelserne på at skabe en ny stor kirkemusik for Santa Barbara var startet allerede inden 1578. Arkivalier viser at nodeskriveren ved Santa Barbara Don Giuseppe Vicentini i juni 1574 blev betalt for at kopiere den nu forsvundne *Missa in Duplicibus Majoribus* og i oktober 1580 for arbejdet med at kopiere en "messa della domenica di canto figurato in forma grande di messer Gio. Palestrina", som kan være identisk med hans *Missa Dominicalis* der blev trykt i 1592.⁴⁷ Denne messes kontrapunktiske kompleksitet og udstrækning kunne tyde på at den var lidt tidligere end de ni messer fra 1578-79, og på at Palestrina endnu ikke havde fundet den endelige formulering af denne messetype.

For en nutidig betragter er det forbløffende at den berømte komponist, der havde indledt sin forbindelse med hertug Guglielmo med at sende en messe, der var et demonstrationseksempel i teksttydelighed, og som inden da i dedikationen af sin *Missarum Liber Secundus* (1567) til den spanske konge Philip II havde erklæret at han havde gjort sig stor umage med at udsmykke messens hellige offerhandling på en ny måde,⁴⁸ og som endda havde tilladt sig at revse en motet af hertug Guglielmo for manglende tydelighed i tekstgengivelsen på grund af for tætte

⁴⁵ Jeppesen (1953) s. 158-62.

⁴⁶ Jf. Owens (1997) s. 295-96.

⁴⁷ Disse oplysninger stammer fra en endnu ikke offentliggjort artikel af Paola Besutti: "Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara". Jeg er prof. Besutti meget taknemmelig for adgangen til at læse hendes manuskript.

⁴⁸ Bindet indeholder *Missa Papae Marcelli*; dedikationen findes i engelsk oversættelse i Gary Tomlinson (ed.): *Strunk's Source Readings in Music History. Revised Edition. Vol. 3: The Renaissance*, New York 1998, s. 95-96.

imitationer,⁴⁹ at han tilsyneladende uden indsigelser modtog bestilling på et stort antal værker af nærmest modsat observans – af svaret fra Mantova fremgår, at hertugen var helt klar over at han ønskede noget andet end det, der var fremme i Rom. Mest undrer man sig måske over at Palestrina allerede i sin første henvendelse overlod det til hertugen at vælge kirkemusikkens udformning som om der ikke lå en kunstnerisk eller religiøs/liturgisk overbevisning bag de alternativer, som Palestrina stillede op (kort, lang eller så ordene kan forstås).

Det var et normalt vilkår for 1500-tallets 'moderne', professionelle komponist at andre havde stor indflydelse på hvordan hans musik skulle formes, hvad enten indflydelsen kom fra en arbejdsgiver, en bestiller, fra salgbarheden i det blomstrende marked for trykte musiksamlinger, eller fra diskussionen i den kultiverede offentlighed, hvor komponisten, hans navn, berømmelse og stil var blevet interessante emner. Denne moderne komponisttype og den offentlighed der var knyttet til ham var langsomt vokset frem gennem 1400-tallet på grundlag af den komponerende musikers produktivitet og det heraf følgende ry, der mest udstrakte sig til kolleger og lærde. Netop den begrænsede offentlighed omkring den typiske 1400-talsmusikers virke betingede den flerstemmige musiks hastige udvikling og ofte frapperende originalitet og frihed i virkemidler. Med den humanistisk inspirerede, komponerende kunstners succes omkring 1500 gik en stor del af ubemærkethedens frihed tabt. Josquin Desprez er af historien blevet udpeget som det første 'musikalske geni' i kraft af hans navns udbredelse og gennemslagskraft som symbol for en ny 'offentlig' musik. Men som komponerende musiker var han fast forankret i traditionens frihed til selv at bestemme sin musiks udformning og udtryk.⁵⁰

Palestrinas og Mantova-komponisternes forhold til hertugen er langt mere karakteristiske for den 'moderne' komponists vilkår. Ganske vist var Wert og Gastoldi berømte kunstnere, hvis publikationer nød udbredelse ud over Europa, men i Mantova var de tjenestefolk. De var respekterede, men socialt set tilhørte de en anden verden end arbejdsgiveren, når det ikke drejede sig om musik.⁵¹ Palestrina blev aldrig ansat hos hertug Guglielmo. Han var snarere bundet til ham i et klient-forhold med elementer af et kollegialt tillidsforhold, hvor Palestrinas loyalitet blev cementeret af hertugens pengegaver. Ligesom Tintoretto kastede han glans over hertugens projekt, og han blev nok specielt værdsat fordi han – igen som den berømte maler – med sin tekniske perfektion til fulde kunne honorere bestillerens direktiver.⁵²

⁴⁹ Brev fra Palestrina til hertugen af 3. marts 1570 gengivet i Jeppesen (1953) s. 156-57, engelsk oversættelse i Owens (1997) s. 292.

⁵⁰ Denne udvikling er skitseret i Rob C. Wegman: "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996) s. 409-79.

⁵¹ Jf. f.eks. den aldrende Werts kærlighedsforhold til hofdamen og musikeren Tarquina Molza, som hertugen af Ferrara fik sat en effektiv stopper for, jf. MacClintock (1966) s. 45-46.

⁵² Palestrinas fantasi kan især studeres i de messer, hvor han bearbejdede nøjagtig det samme melodistof uden at gentage sig selv eller forfalde til mekanisk kontrapunktik, f.eks. i de tre udsættelser af *Missa Beatae Mariae Virginis*, hvor satsteknikken er mere varieret end i *Missa Dominicalis*, jf. *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954, s. 83ff.

Hvis man ønsker at vurdere om Palestrina med opfyldelsen af hertugens krav gik på kompromis med sine egne idealer, skal man tage i betragtning at teksttydelighed sandsynligvis ikke var Palestrinas eneste kriterium for relevant kirke-musik. Det samme messebind som rummer Marcellus-messen bringer også det kontrapunktiske kunststykke *Missa Ad fugam*, hvor teksten kommer i anden række,⁵³ og han publicerede senere blandt meget andet også to messer for fem og fire stemmer over den gamle melodi *L'homme armé*, som lægger sig ind i en lang tradition for teknisk virtuositet.⁵⁴ Noget andet er at Palestrina tilsyneladende var den af komponisterne af søndagsmesser der mest trofast fulgte hertugens forskrifter, at den geografiske afstand synes at gøre bestillingens rammer mere bindende, mens de komponister, der til daglig i Santa Barbara fremførte musikken, havde en sikrere fornemmelse for hvor grænserne for den individuelle udfoldelse gik.

Som det forhåbentligt er fremgået af forrige afsnits gennemgang af en lille bid af hver af de seks messer bød hertugens direktiver i praksis på en del bevægelsesfrihed for komponisterne. Den ligger først og fremmest i selve instrumentationen for stemmer og i den tidsmæssige organisering af musikken ('timing'), af indsatser, af tæthed af dissonanser og stemmевæv og af rytmens svæven eller fasthed; dernæst i prioriteringen af melodistoffet og vægtning af forskellige satsmodeller (fra kanon til dialog) – det hele i forhold til en understregning af eller neutral gengivelse af tekstens mening. Meget var på forhånd låst fast af hertugen, men med disse elementer i spil finder man alligevel omrids af personligheder i musikken – den kommer ud af 'glasklokken': Mens Rovigo bygger trygt på traditionen fra Contino, formår Wert i den konstante imitation (*fugate continuamente*) at inkorporere en del af de ekspressive udtryksmidler som vi kender fra hans motetter, og Gastoldi bruger sin generations forkærlighed for at splitte stemmekomplekset op i changerende, dialogiserende grupper, lejlighedsvis sammen med et obligat kontrapunkt til de givne melodier.⁵⁵ Striggio kommer som Palestrina udefra og forsøger med samme loyalitet at klæde melodierne i *fugate* uden dog helt at kunne skjule at hans tonesprog i sit grundlag er mere akkordbaseret end kollegernes.

Man kan også vende spørgsmålet om de stramme tøjlens indskrænkning af komponisternes frihed på hovedet: Palestrina-stilen bliver ofte betragtet som tilbageskuende. Dette ry for konservatisme må i endnu højere grad kunne tillægges Mantova-repertoiret. Imidlertid tyder intet på at hertugen eller hans komponister så sagen fra den synsvinkel. De arbejdede måske snarere på et projekt der skulle fremstå som det musikalske svar på den katolske reforms problemer, et svar med rødder i traditionen og store krav til fremtidens liturgiske musik. Herved bliver de stramme tøjl til fundament for en 'ny musik'.

⁵³ Jf. Jeppesens analyse i *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Second revised and enlarged edition, København 1946, s. 42ff.

⁵⁴ Jf. David J. Burn: "« Nam erit haec quoque laus eorum » Imitation, Competition and the « L'homme armé » Tradition", *Revue de Musicologie* 87 (2001) s. 249-87.

⁵⁵ Disse brede karakteristikker henviser til messerne som helheder, jf. udgaverne i Cislino (1981).

For at få et indtryk af hvad et sådant reformprojekt kunne rumme, må vi i det følgende se kort på Mantova-repertoires forhold til diskussioner og beslutninger under Tridentinerkonciliet, på musikkens særlige fremførelsesmåde (*alternativ-princippet*), og endelig på de forbilleder som kan have været hertugens inspiration til projektet.

5. En reformeret kejserlig kirkemusik

I musikhistoriske fremstillinger resumeres resultatet af Tridentinerkonciliet overvejelser om en reform af den flerstemmige kirkemusik sædvanligvis som et forbud mod alle verdslige og upassende elementer samt et ønske om at teksten skulle gøres så let opfattelig som muligt for menigheden.⁵⁶ Denne fremstilling er i sig selv ganske præcis, men ofte gøres der i litteraturen ikke opmærksom på at forbudet og ønsket ikke har samme status.⁵⁷ Forud for konciliets 22. session i september 1562, hvor en renselse af messens ritualer for alt uvedkommende stod på dagsordenen, var der gået et udvalgsarbejde der i sin indstilling til den besluttende forsamling forholdt sig særdeles kritisk til den flerstemmige musiks praksis, herunder især til dens sløring af teksten. Imidlertid blev det af konciliets vedtagne dekret af 17. september særdeles kort og fyndigt hvad angår musikken: “Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ...”⁵⁸ (Man skal især holde sådan musik borte fra kirkerne, hvadenten den er sunget eller for orgel (instrumenter), hvori der er blandet noget løssluppet eller urent). Konciliet under kardinal Ercole Gonzagas formandsskab kunne således ikke godkende en indskrænkning i komponisternes muligheder for at udsmykke messen med kompleks polyfoni – kun åbenlyst forkastelige elementer, som kunne slå skår i gudstjenestens værdighed, blev fordømt.

Heller ikke efter kardinal Gonzagas død lykkedes det for de mest reformivrige at komme igennem med deres synspunkter. Inden den 24. session i november 1563

⁵⁶ I artiklen “Mass” (*The New Grove Dictionary* 16 (2001) s. 74) udtrykker Lewis Lockwood/Andrew Kirkman det således: “The rise of powerful Catholic militance in the papal dominated areas of Europe was in direct proportion to the huge losses of political and spiritual control suffered by the Church in Germany, England and elsewhere in Europe. In sacred music this militance was particular evident in the mass; in 1562 the Council of Trent issued a canon prohibiting all ‘seductive and impure’ melodies from Church use, and the primary goal of the reformers was to see that the Mass text was made as intelligible as possible to congregations.”

⁵⁷ Se f.eks. Atlas (1998) s. 580-81 og Perkins (1999) s. 873.

⁵⁸ Jf. Edith Weber: *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme* (Musique – Musicologie 12) Paris 1982, s. 89. Udvalgets udkast til en resolution, Weber (1982) s. 88-89, gengives ofte sammen med dette dekret som om det drejer sig om en og samme tekst, se f.eks. G. Reese: *Music in the Renaissance*, New York 1954, s. 449. Hele spørgsmålet om hvad konciliet egentlig vedtog og hvad der blot blev arbejdet med i udvalg under og efter konciliets er forbløffende klart fremlagt i en artikel af Craig A. Monson: “The Council of Trent Revisited”, *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002) s. 1-38, hvortil jeg henviser for nærmere oplysninger.

var der stærke kræfter i gang for at begrænse den flerstemmige musiks betydning i liturgien, hvilket bl.a. fremkaldte et kraftfuldt forsvar for den 'store' musik fra kejser Ferdinand Is side.⁵⁹ Resultatet af forhandlingerne blev igen en kortfattet passage i et dekret af 11. november, hvor alle spørgsmål vedrørende sang og musik (canendi et modulandi) i gudstjenesten blev henvist til afgørelse på lokale kirke-møder, som skulle opstille retningslinier i overensstemmelse med hver enkelt områ-des traditioner.⁶⁰

At rækkevidden af konciliets beslutninger var begrænset, betød dog ikke at de forudgående diskussioner var uden virkning. Spørgsmålet om tekstens forståelighed forblev på dagsordenen hos den kardinalkommision der i 1564-65 i overensstem-melse med konciliets dekret fra 1563 arbejdede med forordninger for kirkemusikken ved pavehoffet, og det spillede en stor rolle for kardinal Carlo Borromeos reformer i Milano. Blandt musikere og de der havde ansvar for gudstjenesternes ud-formning, bredte der sig efterhånden den opfattelse at dette spørgsmål var blevet klart besvaret af konciliet til fordel for teksttydeligheden.⁶¹ Palestrinas firstem-mige *Missa Sine nomine* står som et udtryk for disse tendenser i slutningen af 1560'erne.

Hertug Guglielmo valgte imidlertid en anden vej for kirkemusikken i Santa Barbara. Han holdt sig nøje til ordlyden af konciliets dekreter – og hermed sand-synligvis også til sin onkel, kardinal Ercole Gonzagas synspunkter – om revision af gudstjenestens bøger og de tilhørende melodier⁶² og om fjernelse af alle mu-sikalske elementer som kunne rumme associationer til det verdslige liv. De reformerede, rensede melodier skulle med stor værdighed bæres frem i lærd polyfoni, og melodiernes formuleringer skulle ikke alene gennemtrænge de musikalske sat-ser, men også eksponeres tydeligt på vigtige steder. Hermed blev også hensynet til tekstens mening varetaget i hertugens kirkemusik.

Alternatim-fremførelsen som karakteriserer størstedelen af Santa Barbaras liturgiske repertoire, understøttede på afgørende måde musikkens højtid og værdighed. Vekslen mellem forskellige grupper hører til de ældste traditioner i den kristne musik, det *antifonale* princip. For flerstemmig musik var dette princip norm i en stor del af liturgien. I hymner, sekvenser, salmer, Magnificat, Te Deum osv. var det mange steder sædvane at lade polyfoni veksle med monofon sang og dermed lade teksternes opbygning i strofer eller prosavers stå klart frem; også i ordinariet møder vi dette princip for udsættelse af de liturgiske melodier fra Du Fays tid.⁶³

⁵⁹ Jf. Monson (2002) s. 16.

⁶⁰ Jf. Weber (1982) s. 94-95 og Monson (2002) s. 18 (med engelsk oversættelse).

⁶¹ Jf. Weber (1982) s. 109-13, og Monson (2002) s. 22-28, afsnittet "Post-Tridentine Revision of the Original Meaning of »Iuxta Formam Concilii«".

⁶² En reform af breviar og missale blev ved dekret af 5. december 1563 lagt i pavens hænder, og i det følgende årti blev der af paven nedsat kommissioner til at tage sig af dette arbejde, jf. Weber (1982) s. 103, 115-33 og 145-53.

⁶³ Du Fays *alternatim*-kompositioner findes i G. Dufay (H. Besseler, ed.): *Opera omnia I-VI* (Corpus mensurabilis musicae 1) 1951-66, Vol. IV s. 63ff. (Kyrie- og Gloria-udsættelser) og Vol. V (bl.a.

Ofte var det organisten der tog sig af den polyfone del af vekselspillet, eller orglet alternerede ved særlige lejligheder med flerstemmig sang.⁶⁴ De bevarede, nedskrevne kompositioner repræsenterer sandsynligvis kun en meget lille andel af hvad der blev brugt af den slags musik i kirkerne. Den overskuelige form med udsmykning af melodistoffet linie for linie var nok forudsætningen for det meste af den flerstemmighed der blev fremført uden andre noder end de liturgiske sangbøger, *cantus supra librum* og orgelimprovisation.⁶⁵ Hvis den 'improviserede' flerstemmighed dækkede størstedelen af behovet for *alternatim*-musik til ordinariet, er det ikke mærkeligt at denne type musik har sat sig relativt få spor i det bevarede materiale, hvor de gennemkomponerede messecykler fra midten af 1400-tallet og frem dominerer. Deres status som 'den store musik' med rige symbolske associationer gennem brug af ikke-liturgisk *cantus firmus* eller brug af andre forlæg kunne kun opretholdes gennem en fremførelse på grundlag af et nedskrevet, omhyggeligt gennearbejdet nodemateriale, *res facta*.⁶⁶ Dominansen i kilderne bør dog ikke skygges for den mulighed at deres andel af den faktiske brug i kirkerne var betydelig mindre end de 'improviserede' *alternatim*-fremførelsers, idet mange er skrevet til bestemte lejligheder eller højtider og således har begrænset anvendelighed. Deres status som 'kunstværker' og den interesse de som følge heraf efterhånden nød, fjernede dem også fra liturgiernes kerne, idet de i mange tilfælde refererede til forhold uden for liturgien som fyrstelige og kirkelige magtambitioner, politiske begivenheder osv. – de fejrede liturgien plus noget mere, hvad enten det så bestod i religiøse eller i samfundsmæssige associationer. Den koralbaserede flerstemmige messemusik fejrede derimod selve de liturgiske melodier, og hvor den gennemkomponerede musik som regel har et forholdsvist stramt tidsmæssigt forløb, breder linie-for-linie udsættelserne sig sindigt ud i klingende værdighed. Det gælder såvel de enkle kompositioner som de få større komplekser af

sekvenser, hymner og Magnificat). Det enorme repertoire af Magnificat-udsættelser er kortlagt i Winfried Kirsch: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966 (rummer 1160 forskellige kompositioner).

⁶⁴ Se bl.a. oversigten i Knud Jeppesen: *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*. København 1960 (2. ed.), s. 120ff., der stadig er relevant.

⁶⁵ En indgang til dette emneområde findes i den allerede omtalte artikel af Rob C. Wegman: "From Maker to Composer ..." (1996). Eksempler på hvordan musik der blev 'improviseret' over liturgiske sange kan have taget sig ud, kan bl.a. findes i håndskrifterne i Jena, Universitätsbibliothek, Mss. 34 og 35 skrevet 1500-1520 i Wittemberg, hvor det anonyme repertoire er noteret med tenor i koralnotation, mens de øvrige tre stemmer er i mensuralnotation, jf. Christian Meyer: "Sortisatio. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500" i Chr. Meyer (ed.): *Polyphonies de tradition orale – histoire et traditions vivantes. Actes du colloque de Royaumont – 1990*. Paris 1993, s. 182-200 (s. 189ff.).

⁶⁶ Samtiden (især efter 1500 og de trykte noders fremkomst) hæftede sig mest ved den cykliske messe, og eftertiden og musikforskningen har anlagt den samme prioritering, jf. Andrew Kirkmans tankevækkende artikel "The Invention of the Cyclic Mass", *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001) s. 1-47. Dette har medført at forskningsgrundlaget for at udtale sig om ikke blot *alternatim*-messerne, men også om koralmesser som helhed, og desuden om såvel propriums- som pleanarmesser, er meget svagere end det burde være.

<i>Monofon sang/(orgel)</i>	<i>Polyfon udsettelse</i>
<i>Celebrant: Gloria in excelsis Deo</i>	
Et in terra pax hominibus	bonae voluntatis
(	Et in terra ... bonae voluntatis)
Laudamus te.	Benedicimus te.
Adoramus te.	Glorificamus te.
Gratias agimus ...	Domine Deus, Rex ...
Domini Fili ...	Domine Deus, Agnus ...
Qui tollis ... miserere ...	Qui tollis ... suscipe ...
Qui sedes ...	Quoniam tu solus ...
Tu solus Dominus.	Tu solus Altissimus ...
Cum sancto ...	Amen.
<i>Celebrant: Credo in unum Deum</i>	
Patrem omnipotentem	factorem caeli ...
(	Patrem omnipotentem factorem caeli ...)
Et in unum ...	Et ex Patre...
Deum de Deo ...	Genitum non factum ...
Qui propter ...	Et incarnatus est ...
Crucifixus ...	Et resurrexit ...
Et ascendit ...	Et iterum ...
Et in Spiritum ...	Qui cum Patre ...
Et unam sanctam ...	Confiteor ...
Et expecto ...	Et vitam venturi saeculi. Amen.

Fig. 3. Alternatim-mønstre i Gloria og Credo i Mantova-messerne. I parentes er vist søndagsmesserne i Missae Dominicalis 1592 (bortset fra Contino der anvender normalmønstret).

meget ambitiøs musik der er bevaret⁶⁷ – heriblandt i allerhøjeste grad hertug Guglielmos kirkemusik.⁶⁸

Flertallet af Mantova-messerne følger et særpræget, fast mønster i *Gloria* og *Credo*, hvor der efter celebrantens intonation startes monofont i det første afsnit

⁶⁷ Som eksempler kan nævnes troperede Maria-messer i Frankrig og England (Lady-Masses), f.eks. en anonym, kompileret fransk messe fra ca. 1500, jf. P. Woetmann Christoffersen: *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript* Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen I-III. København 1994, Vol. I, s. 266-70, udgivet i Vol. III, s. 143ff.; eller Nicolas Ludfords cyklus på syv særprægede Lady-Masses over *squares* fra 1520'erne udgivet af John D. Bergsagel i N. Ludford: *Collected Works I* (Corpus mensurabilis musicae 27) s.l. 1963; samt Isaacs ca. 20 *alternatim*-messer ordnet i sæt for fire, fem og seks stemmer og skrevet til det kejserlige hofkapel, som skal omtales nedenfor.

⁶⁸ I cd-indspilningen af Palestrinas *Missa in Duplicibus Minoribus II* med Ensemble Gilles Binchois (Deutsche harmonia mundi 05472 77317 2) varer messen i et ret frisk tempo 34 minutter (Gloria 8:11 og Credo 11:30), tilsvarende spiller de tre Maria-messer med Solisti della Cappella Musicale di San Petronio (Bongiovanni CD 5556/57-2) mellem 30 og 35 minutter, og jeg vil tro at søndags-messen, som er Palestrinas længste, varer op mod 45 minutter.

og derefter skiftes til polyfoni midt i afsnittet. Det tillader en helt regelmæssig vekslen mellem monofoni og polyfoni igennem teksten, sluttende med polyfoni og med ni polyfone afsnit i hver del, jf. Figur 3. Fem af søndagsmesserne i *Missae Dominicalis 1592* følger en mere almindelig praksis og udsætter hele det første afsnit flerstemmigt, hermed kommer de på linie med flertallet af det 16. århundredes orgelmesser (vist i Figur 3 i parentes).⁶⁹ Contino følger det normale Mantova-mønster, og det kan flere af de andre komponisters messer faktisk også bringes til at gøre: I de håndskrevne musikaler fra Santa Barbara findes Gastoldis messe i MS 166 i en form hvor *Gloria* starter med “Bonae voluntatis” og *Credo* med “Factorem coeli”;⁷⁰ og i MS 128 begynder Rovigos *Credo* med “Factorem coeli”;⁷¹ endelig er “Et in terra pax hominibus” og “Bonae voluntatis” i Werts messe adskilt med en afsnitstreg, så det er valgfrit om man vil synge begge eller kun den sidste.⁷² Nøjagtig samme adskillelse finder man hos Palestrina, både i *Gloria* og *Credo* og med fuld kadence og skillestreg.⁷³ Meget tyder således på at søndagsmesserne fra de fire Mantova-komponister Contino, Wert, Rogivo og Gastoldi samt ‘outsideren’ Palestrina har ladet sig høre i Santa Barbara i former der nøje svarede til kirkens normer. Om udvidelserne af musikken skyldes en redaktion med henblik på den trykte udgave eller skyldes skiftende praksis i Santa Barbara er det ikke muligt at afgøre, udvidelserne er meget dygtigt gjort og kan stamme fra komponisterne selv. Måske er de messer der er skrevet senere end Continos indrettet på at kunne fremføres på forskellig måde efter søndagens status eller efter orglets rolle på forskellige søndage.

Når det gælder detaljer om hvordan messerne blev fremført, er vi ude i spekulationer, selv om Santa Barbaras forordning om de tilknyttede personers opgaver, *constitutiones*, fra 1568 er ganske detaljeret.⁷⁴ Den kendte orgelbygger Graziadio Antegnati fra Bescia byggede i 1565 kirkens orgel under tilsyn af den berømte organist Girolamo Cavazzoni, der i disse og de følgende år stod i nær forbindelse med hertug Guglielmo. Organisten havde en meget høj position ved Santa Barbara og blev aflønnet på linie med kapelmesteren, og var lige som ham måske

⁶⁹ Mere udførlige skemaer findes i Jeppesen (1953) s. 169-71 og Fenlon (1992) s. 227-29, samt i William Peter Mahrt: *The Missae ad organum of Heinrich Isaac*. Dissertation, Stanford University 1969, Ch. III “The Organ Mass”, s. 19ff.

⁷⁰ Milano, Conservatorio di Musica ‘Giuseppe Verdi’, MS Santa Barbara 166: *Gloria* starter svarende til fra imitationens start i t. 6 i Cisilino (1981) s. 108, og *Credo* starter svarende til fra imitationens start i t. 7, s. 116.

⁷¹ I MS Santa Barbara 128 svarende til fra imitationens start i t. 7 i Cisilino (1981) s. 44; *Gloria* har sandsynligvis startet på lignende måde i de håndskrevne versioner, men det er vanskeligt at afgøre på grund af kildernes ukomplette tilstand, jf. revisionsberetningen i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara I* (Corpus mensurabilis musicae 108) s.l. 1997.

⁷² Cisilino (1981) s. 6; Werts *Credo* starter med at teleskopere melodierne til “Patrem” og “Factorem” ind over hinanden i henholdvis Tenor og Cantus, s. 13, så man blot ved en ændring af tekstlægningen kan udføre afsnittet med to forskellige begyndelser.

⁷³ Cisilino (1981) s. 175 og 187.

⁷⁴ Uddrag heraf er publiceret i Fenlon (1980) s. 186-87 og i Besutti (1989) s. 116 note 15.

nærmere knyttet til hoffet end til kirken. Det er givet at orglet leverede musik til en stor del af liturgien, men præcis hvilken del ved vi ikke.⁷⁵ Kirkens indretning gjorde det umuligt at orglet akkompagnerede det polyfone kor, der var placeret på et stort pulpitur i kirkens vestende (modsat alteret), mens orglet var indpasset på et lille pulpitur midt på bygningens nordvæg. De fire *mansionarii*, der havde ansvaret for at synge *cantus planus*, havde sandsynligvis plads i koret bag det fritstående alter.⁷⁶ På denne måde opstod der en stor rummæssig spredning af lydkilderne, når hele den musikalske betjening medvirkede ved store gudstjenester.

Spørgsmålet er om orglet deltog i udførelsen af *alternatim*-messerne med improvisationer over de ikke komponerede dele af leddene. Palestrina anså det tilsyneladende som en selvfølge at de dele af sangene som han ikke havde fået tilsendt, måtte udføres på orgel; hvis han skulle komponere noget i dets sted (eller lade sangere deltage) var han nødt til at kende melodiernes præcise formulering.⁷⁷ Jeppesen var inde på at det særprægede arrangement med opdeling af det første afsnit i *Gloria* og *Credo* måske kan forklares med ønsket om at opnå en stabil tonehøjde (som i orgelmessen), idet orglet startede efter intonationen fra alteret og før det polyfone kor satte ind.⁷⁸ Det er ikke utænkeligt at de to versioner af søndagsmesserne, som kunne bruges på adskillige søndage gennem kirkeåret, hvor der ikke faldt en fest af højere rang, afspejler to forskellige udførelser: en mere højtidelig hvor orglet starter og alternerer med polyfont kor, og en enklere hvor det polyfone kor starter og veksler med *cantus planus*. Hvis orglet har deltaget i vekselspillet, og hvis organistens spil over de liturgiske melodier har kunnet sammenlignes med hvad Girolamo Cavazzoni offentliggjorde i sine tre orgelmesser, trykt i Venezia efter 1543 i *Intabulatura d'organo, cioe messe ... libro secondo*, så har denne praksis kunnet fordoble ordinariets varighed og i sandhed udstråle en højtid som var en fyrste værdig.⁷⁹

Når orglets rolle i udførelsen af messerne i Santa Barbara påkalder sig opmærksomhed, skyldes det især at man ikke kan lade være med at spekulere over, hvorfra hertug Guglielmo hentede inspiration til sin særlige, reformerede kirke-musik. Det mest påfaldende er dens brug af *alternatim*, men også kirkens særlige

⁷⁵ Jf. Fenlon (1980) s. 104 og Fenlon (1992) s. 229.

⁷⁶ Se udførligt diagram i Fenlon (1992) s. 230.

⁷⁷ Jf. korrespondancen med hertug Guglielmo refereret i afsnit 4.

⁷⁸ Jeppesen (1953) s. 172.

⁷⁹ Cavazzonis *Missae Dominicalis* varer inkl. vekslen med *cantus planus* 35 minutter i indspilningen med Sergio Vartolo og Nova Schola Gregoriano (Tactus CD 1000-01). Før og efter Tridentiner-konciliet var et af reformbevægelsens kritikpunkter forkortelser og udeladelser i Credos tekst (jf. Weber (1982) s. 90 og 138, og Monson (2002) s. 30). Det førte til at *Credo* som regel ikke blev udsat i orgelmesser, men sunget i sin helhed. Brugte man alligevel orgel *alternatim* i *Credo*, kunne de manglende tekstled reciteres fra koret, mens orglet spillede, en praksis der startede samtidig med at reformbevægelsen tog fart i 1500-tallet, jf. John Caldwell: "Plainsong and polyphony 1250-1550" i Thomas F. Kelly (ed.): *Plainsong in the Age of Polyphony* (Cambridge Studies in Performance Practice 2) Cambridge 1992, s. 6-29 (s. 25).

liturgi, kalender og hele indretning hører til i denne sammenhæng. Man kan heller ikke komme uden om at inddrage Mantovas geografiske og politiske placering og hertugens livslange kamp for at sikre sin egen og sit lille fyrstedømmes position.

To magtfaktorer var afgørende for hertugens politiske balancegang, nemlig hans feudale overherre, den tysk-romerske kejser, og hans religiøse overhoved, paven i Rom. Santa Barbara lændede sig i indretning og organisation kraftigt op ad pavelige symboler, f.eks. den særlige placering af alteret, præstekollegiets organisation og ikke mindst kirkens status i det kirkelige hierarki direkte under pavestolen. Dens særlige liturgi med egen kalender og brevuar udnyttede de muligheder som Tridentinerkonciliet havde åbnet herfor til det yderste. Liturgien havde opnået pavelig godkendelse, men først efter lange og vanskelige forhandlinger. Sammen med den musikalske *alternatim*-praksis og kravet om 'lærd' musik leder den tanken hen på det kejserlige kapels traditioner under Maximilian I (herskede 1493-1519). Her havde man siden midten af 1490'erne opbygget en tradition for en messe-musik over de liturgiske melodier, som i usædvanlig grad lagde vægt på det store repertoire af propriumssange, og som i høj grad var baseret på to af tidens markante musikalske personligheder, hoforganisten Paul Hofhaimer (1459-1537) og hofkomponisten Heinrich Isaac (ca. 1450-1517).

Gudstjenesternes musikalske skikkelse ved kejserhoffet synes at være skabt som et samvirke mellem Hofhaimers orgelimprovisationer og Isaacs elegante – og særledes komplekse – korsatser. I hvert fald har Isaac for hofkapellet komponeret mindst 19 ordinariumsmesser i *alternatim*-form ordnet i sæt for fire, fem og seks stemmer.⁸⁰ I håndskriftet Codex 18745 i Österreichische Nationalbibliothek betegnes et udvalg af disse messer hver især som "Missa ad organum", og William Mahrts undersøgelse af de instrumentale og vokale kilders *alternatim*-mønstre har sandsynliggjort at Isaacs messer er beregnet for vekslen med orgelmusik.⁸¹ I denne sammenhæng er det interessant at Isaacs *Missa Dominicale in Quadragesima* som den eneste i dette håndskrift *ikke* er betegnet "ad organum".⁸² Det vil sige at i søndagsmessen i fastetiden blev orgelspillet udeladt. Noget lignende kunne være baggrund for de to måder hvorpå man kunne udføre søndagsmesserne fra Mantova.

Maximilians personlige præferencer har sandsynligvis spillet en stor rolle i udformningen af den kirkelige hofmusik. Reinhard Strohm har skitseret en linie fra Maximilians tid i Nederlandene til den kejserlige musik. Da Maximilians hustru, Marie de Bourgogne, døde i 1482 blev der i Onze-Lieve-Vrouw i Brügge indstiftet daglige messer med flerstemmig musik, hvor orglet skulle deltage på søndage og i alle mere højtidelige fester. I 1496 udvidede Maximilian denne stiftelse med større pengebeløb og en klassifikation (efter højtid) af gudstjenesterne som polyfoni med orgeldeltagelse, polyfoni uden orgel og *cantus planus*-messer – ganske

⁸⁰ Udgivet i Heinrich Isaac (E.R. Lerner, ed.): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 65) Vol. I-V, s.l. 1974ff.

⁸¹ Jf. Mahrt (1969).

⁸² Mahrt (1969) s. 66.

samme ordning som i hofkapellet med en vigtig rolle til organisten.⁸³ Som Ludwig Finscher har bemærket grunder den kejserlige musiktradition sig næppe på en særlig *tysk* tradition, men er skabt af Isaac på Maximilians foranledning, og den fik med sin kunstfulde koncentration om de liturgiske melodier stor betydning for den protestantiske kirkemusik.⁸⁴

Kejserhoffets liturgi og melodistof havde mange træk fælles med kirken i Konstanz. Under den tyske *Reichtag* i Konstanz i 1508 bestilte domkapitlet propriumsmesser til højtider af højeste grad i den lokale kalender hos den kejserlige hofkomponist. Det blev begyndelsen til Isaacs *Choralis Constantinus*. Bestillingen udgør værkets andet bind og mindre partier af de øvrige bind; resten af samlingen består nok mest af musik skrevet for kejserens kapel i årene før og efter, inklusive fem *alternatim* ordinariummesser for fire stemmer.⁸⁵ Sandsynligvis har kejseren opfordret Isaac til at fortsætte det monumentale værk, der dog forelå ufuldendt ved Isaacs død. Repertoiret i *Choralis Constantinus* er i høj grad lærd kontrapunktisk musik med stor fantasifuldhed og variation i musikkens forløb til trods for den bundne opgave, hvor melodien skal høres tydeligt i en eller flere af stemmerne. Notationen bruger alle mensuralnotationens og især proportionslærens finesser, og den har sat de udøvende på vanskelige prøver.⁸⁶ *Choralis Constantinus* er på samme tid udtryk for den respekt der omgav den middelalderlige lærde *musicus*, og for en ny tids monumentalitet i musikkens brug i kejserrigets tjeneste. Isaac var ansat som kejserens komponist, men arbejdede det meste af tiden fra sit hjem i Firenze på bestillingen fra Konstanz og for kejseren – som en prototype på ‘den moderne komponist’.

⁸³ Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990 (rev. udg.), s. 48-49. Om musikken under Maximilian se også Louise Cuyler: *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973.

⁸⁴ Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3) Laaber 1989-90, Kap. III “Die Messe als musikalisches Kunstwerk” (Finscher) s. 262-63; “... bedenkt man ferner die zeitweise enge politische Zusammenarbeit Maximilians und Friedrichs des Weisen, das besondere Musikinteresse des Kaisers und seine Neigung zu kulturpolitischen Maßnahmen als Mittel der Machtdarstellung und Machtfestigung, dann liegt die Annahme recht nahe, daß Isaac unmittelbar im Auftrag des Herrschers arbeitete und keine »deutsche« Tradition aufnahm, sondern eine habsburgische gründete, deren »Export« nach Kursachsen ungewollt die Grundlage für die lutherische Gottesdienstmusik schaffen sollte” (s. 263).

⁸⁵ Jf. Manfred Schuler: “Zur Überlieferung des ‘Choralis Constantinus’ von Heinrich Isaac”, *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979) s. 68-76 og s. 146-54. Messerne er udgivet i Louise Cuyler (ed.): *Five Polyphonic Masses by Heinrich Isaac. Transcribed and Edited from the Formschneider First Edition (Nürnberg 1555)*, Ann Arbor 1956.

⁸⁶ Udgivet i H. Isaac (E. Bezecny & W. Rabl, eds.): *Choralis Constantinus, erster Teil ...* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 10), Wien 1898; H. Isaac (A. von Webern, ed.): *Choralis Constantinus, zweiter Teil ...* (DTÖ 32), Wien 1909; og H. Isaac (L. Cuyler, ed.): *Choralis Constantinus Book III. Transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555)*, Ann Arbor 1950.

Det kejserlige tyske hofkapel gik i opløsning efter Maximilians død. Ved genoprettelsen i Wien af det kejserlige kapel efter delingen af riget og Ferdinand Is tiltræden i 1558 var mange af de gamle traditioner gået tabt. Der blev ansat kapelmestre og komponister som Jacobus Vaet og Philippe de Monte der skrev i en nyere tids internationale stil. Inden da havde efterklngen af det gamle kejserlige repertoire slået rod ved de syd- og mellemtytske hoffer, og tyske musikforlæggere, især i de protestantiske byer, satsede i stadig højere grad på Josquin Desprez' motetter og messer – eller på efterligninger af hans stil. I humanistiske protestantiske miljøer blev den 'store' musik fra århundredets begyndelse, såvel den kejserlige repræsenteret ved Isaac som Josquins mere internationale, kanoniseret som autoritativt grundlag for de nye åndelige strømningers musikalske udtryk.⁸⁷ I disse kredse syntes ideen om en udgivelse af Isaacs storværk ikke uigennemførlig, og Johannes Ott i Nürnberg opnåede i 1545 privilegium fra kejser Charles V til at trykke værket. Først efter Otts død lykkedes det for Hieronimus Formschneider at få den finansielt krævende udgivelse gennemført, så de tre store bind af *Choralis Constantinus* kunne nå offentligheden i 1550-55.⁸⁸

For Guglielmo Gonzaga, hvis far var blevet hævet til *duce* af Charles V, var forholdet til kejseren afgørende – både han og hans broder Francesco havde opnået familieforbindelser gennem ægteskab med døtre af Ferdinand I. I den kirkemusik som han viede så stor opmærksomhed, tilsluttede han sig tilsyneladende fuldt ud ideen om en kejserlig tradition. Messerne for Santa Barbara opfylder alle betingelser for en 'kejserlig' status: Her finder vi det særlige melodirepertoire, det strengt koralbaserede, *alternativ*-fremførelsen, den lærde, imiterende femstemmige sats (moderniseret siden Isaacs tid) – kun den komplicerede notation måtte han renoncere på, og udsættelsen af propriumsleddene var heller ikke anvendelig mere – her var det tilstrækkeligt med en motet, som regel på Offertoriets plads. Om hertug Guglielmo kendte til Isaacs *Choralis Constantinus* ved vi ikke, selve udgivelsen er ikke registreret blandt de bevarede noder fra Santa Barbara.⁸⁹ Men det er tankevækkende at værket bliver tilgængeligt for kredse uden for de førende tyske hoffer netop i den periode, hvor han kunne begynde at planlægge sin nye kirke, og under alle omstændigheder er han utvivlsomt blevet indført i ældre kirkemusiktraditioner af sin onkel Ercole Gonzaga.

Nu kan vi vende tilbage til spørgsmålet om musikken ved Santa Barbara skal opfattes som entydig konservativ? Måske skal den. Den rummer rigeligt med elementer der viser hen til personlige kejserlige ambitioner, til en drøm om en enhedskirke i kejserriget, og til en bekræftelse af magten gennem et tilbageskuende kulturelt program, der låste de ansatte musikere fast. Men man kan ikke helt

⁸⁷ Jf. Jessie Ann Owens: "How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception", i J.A. Owens & A. Cummings (eds.): *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 18) Warren, MI 1996, s. 271-79 (s. 177-78).

⁸⁸ Jf. Schuler (1979) s. 74-75.

⁸⁹ Receptionen af *Choralis Constantinus* er endnu et uopdyrket forskningsområde.

afvise den tanke at der bag hertugens reform lå en ide om en kirke og en musik, der i langt højere grad end Tridentinerkonciliet tog læren fra de protestantiske reformationer alvorligt, og som i hvert fald på det musikalske område knyttede sig til de samme idealer om kunstnerisk ambitiøse udsættelser af liturgiens melodier som var fremherskende ved de protestantiske tyske hoffer. Ud fra en sådan synvinkel kunne hertug Guglielmos projekt udgøre den egentlige avantgarde inden for den katolske kirkemusik og måske herigennem sikre sig en opbakning fra samtidens førende musikere der rakte ud over hertugens evne til at betale.

SUMMARY

The first part of this study discusses: the establishment of the ducal church *la Basilica Palatina di Santa Barbara* in Mantua during the years 1561-72; the cultural policy of duke Guglielmo Gonzaga, himself an accomplished composer who kept a tight rein on the polyphonic church music he ordered for his new church, and; the reformed repertory of *cantus planus* for Santa Barbara. The central part of this study takes a closer look at the only printed collection of music from Santa Barbara, Guilio Pellini's *Missae Dominicalis quinis vocibus diversorum auctorum* (M. Tini: Venice 1592), which contains *alternatim* masses by Wert, Rovigo, Contino, Gastoldi, Striggio and Palestrina. They all conform perfectly to the duke's wishes for his music (*alternatim* five-part imitative settings of the reformed liturgical songs – *fugate continuamente*), but also give an idea of how much room for personal expression this heavily regulated music allowed. Varied contrapuntal techniques, placement of dissonances and above all the timing of effects stand out as the most important means of expression in this 'perfect' church style (examples 3-8). The correspondence between Palestrina and the duke serves as a point of departure for a discussion of the relation between composer and patron. The last section of this study sketches a possible inspiration for the duke's use of music from the church music of the imperial chapel during the reign of Maximilian I (Isaac's *Choralis constantinus* appeared in print 1550-55), and the possible participation of the organ is also discussed. The Santa Barbara music is conservative in outlook, but may have been regarded – by the duke, as well as by his composers – as the embodiment of Catholic reforms after the Council of Trent, and as more closely related to the Latin Protestant church music (which was build on the great traditions from the period of Josquin Desprez and the imperial chapel) than to the Catholic contemporary tendency to emphasise text intelligibility.