

Genren Imitations-Magnificat

- belyst ved Orlando di Lassos *Magnificat Praeter rerum seriem*

Christian Hildebrandt, januar 2006

Indledning

Magnificat er betegnelsen for den passage i Lukas-evangeliet (kapitel 1, vers 46-55), som også kendes som ”Marias Lovsang”, hvori Maria lovpriser sin skaber for det under, han ved ærkeenglen Gabriel har forkyndt hende, at hun skal føde den udvalgte.

Teksten er liturgisk knyttet til Mariæ bebudelsesdag, men siden det 6. århundrede har det tillige været praksis at synge den som liturgisk hymne som højdepunkt i slutningen af Vespere-gudstjenesten, som er den vigtigste af de romersk-katolske tidebønner¹.

1. ”Magnificat anima mea Dominum
2. et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo
3. quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes
4. quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius
5. et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum
6. fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui
7. deposuit potentes de sede et exaltavit humiles
8. esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes
9. suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae
10. sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula”²

1. ”Min sjæl ophøjer Herren,
2. og min ånd fryder sig over Gud, min frelser!
3. Han har set til sin ringe tjenerinde. For herefter skal alle slægter prise mig salig,
4. thi den Mægtige har gjort store ting mod mig. Helligt er hans navn,
5. og hans barmhjertighed mod dem, der frygter ham, varer i slægt efter slægt.
6. Han har øvet vældige gerninger med sin arm, splittet dem, der er hovmodige i deres hjertes tanker;
7. han har styrtet de mægtige fra tronen, og han har ophøjet de ringe;
8. sultende har han mættet med gode gaver, og rige har han sendt tomhændet bort.
9. Han har taget sig af sin tjener Israel og husker på sin barmhjertighed
10. – som han tilsagde vore fædre – mod Abraham og hans slægt til evig tid.”³

Som afslutning på teksten sættes traditionelt i liturgisk sammenhæng ”den lille doxologi”:

11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

11. Ære være Faderen og Sønnen og den Helligånd.
12. Som det var i begyndelsen, så nu og altid i al evighed. Amen.

Således omfatter den liturgiske Magnificat-tekst 12 vers. Siden det 15. århundrede har denne tekst

1 'Magnificat': Grove Music Online (Accessed 28 September 2005), <http://www.grovemusic.com.ez.proxy.kk.dk:2048>

2 Biblia Vulgata

3 Bibelen, 1992-oversættelsen

dannet grundlag for et meget stort antal flerstemmige kompositioner, og i det 15. og 16. århundrede var Magnificat den mest almindelige liturgiske komposition, bortset fra udsættelse af ordinariumsmessen. De fleste komponister fra denne tid har efterladt sig en eller flere Magnificat-udsættelser⁴.

Den sædvanlige Magnificat-udsættelse i det 16. århundrede var *alternatim-Magnificat*. Her udsattes kun hvert andet vers af teksten (almindeligvis de lige vers) flerstemmigt, mens resten skulle synges på den traditionelle enstemmige melodi⁵. Der er således en traditionel Magnificat-melodi (kaldet *salmodi*) for hver af de otte kirketonearter. Det skal her bemærkes, at denne praksis, som i høj grad sætter værket liturgiske funktion i centrum, har betydet, at disse alternatim-Magnificater i modsætning til f.eks. renæssancens motetter og messe-kompositioner kun i ringe omfang har fundet vej til vore dages koncertopførelser og cd-indspilninger⁶.

Magnificat-udsættelser kan inddeles i to typer: den sædvanlige type som bygger på den traditionelle liturgiske Magnificat-melodi (*cantus firmus-Magnificat*) og en mere speciel type, det såkaldte *imitations-Magnificat*⁷, som er en modelkomposition over et andet værk. Orlando di Lasso (ca. 1532-1594) er den komponist i musikhistorien, der uden sammenligning har efterladt sig det største antal Magnificat-udsættelser. Den seneste udgave af Lassos samtlige værker indeholder 101 Magnificater, der alle betragtes som autentiske fra Lassos hånd⁸. Nærmeste efterfølger antalmæssigt er Lassos samtidige Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594), fra hvem vi har ca. 35 Magnificat-udsættelser⁹. Imitationsformen var almindeligt brugt i messe-kompositioner på den tid (de fleste af Lassos messer er imitations-messer¹⁰), men Orlando di Lasso var den første, der gjorde udstrakt anvendelse af den i sine Magnificat-udsættelser¹¹.

Lassos *Magnificat Praeter rerum seriem*, som er denne opgaves omdrejningspunkt, udmærker sig bl.a. ved at knytte an til Josquin des Pres (ca. 1455-1521), der på den tid var den mest berømte komponist blandt Lassos forgængere, idet det er komponeret med dennes motet *Praeter rerum seriem* som model. *Magnificat Praeter rerum seriem* er desuden Lassos omfangsrigeste Magnificat overhovedet og står alene derved som et hovedværk inden for genren.

4 Kirsch 2005

5 Eller spilles som instrumentale mellemspil på f.eks. orgel (Kirsch 2005)

6 Crook 1994, s. 5f

7 Ofte anvendes – især i tysk litteratur – betegnelserne ”parodi-Magnificat” eller ”model-Magnificat”, men David Crook anvender betegnelsen ”*imitation Magnificat*”, som han anser for mere adækvat for genren (Crook 1994, s. 151-155). Jeg vil følge Crook og bruge denne betegnelse og desuden ”imitations-messe” i stedet for ”parodi-messe”, selvom begrebet 'imitation' heller ikke er uproblematisk p.gr.a. dets anvendelse om tema-imitation i fugeret eller kanonisk sats (Crook bruger i overensstemmelse med det 16. århundredes sprogbrug betegnelsen ”fuga” for tema-imitation, selvom denne betegnelse i en senere tradition er blevet hæftet på en specifik satstype – her vil jeg dog anvende den ganske vist mere klodsede betegnelse ”tema-imitation” eller ”motiv-imitation”, når der kan være tvivl, og ellers upåagtet alligevel bruge ”imitation” her også, da der er tale om to så forskellige anvendelser af begrebet, at der sjældent vil være tvivl om betydningen).

8 Sämtliche Werke, neue Reihe (SWNR), Bärenreiter Kassel 1956-1956

9 Crook 1994, s. 4

10 Haar 2005, §4

11 Haar 2005, §6

Orlando di Lassos imitations-Magnificater findes inden for de senere år særlig behandlet af David Crook i *Orlando di Lassos's Imitation-Magnificats for counter-reformation Munich* (1994)¹². Med hensyn til genre-karakteristiske formdannende aspekter vil jeg desuden især henvise til James Erbs artikel *Aspects of form in Orlando di Lassos's Magnificat settings* fra Peter Bergquists (ed.) *Orlando di Lasso studies* (1999). Mht. nodematerialet til Lassos værker forholder jeg mig til den nyeste udgivelse: *Sämtliche Werke, neue Reihe* (SWNR), hvori *Magnificat Praeter rerum seriem* optræder som nr. 70 (bind 15, s. 248-274).

Orlando di Lassos biografi

Orlando di Lasso fødtes i Mons i Hainaut i det nuværende Belgien. Han blev allerede som barn feteret for sin smukke stemme, og som tolvårig kom han til Italien i tjeneste hos Ferrante Gonzaga ved hoffet i **Mantova**. I 1549 kom han i tjeneste hos Constantino Castrioto i **Napoli**, og herfra stammer sandsynligvis hans første kompositioner. I 1551 drog han videre til **Rom**, først hos den derboende ærkebiskop af Firenze Antonio Altoviti, men i 1553 blev han udnævnt til *maestro di cappella* i Roms domkirke *San Giovanni in Laterano*, en betroet post der vidner om, at han må have haft et væsentligt ry som musiker allerede på dette tidspunkt. Han blev dog kun i dette embede i lidt over et år, hvorefter han atter rejste til sin hjemegn, og de følgende par års frie liv, hvor han bl.a. i en periode opholdt sig i Antwerpen og her knyttede forbindelser til nodetrykkere, førte til de første udgivelser af hans musik i 1555. Sin livsgerning fandt Lasso imidlertid kort efter ved det bayerske hof i **München**, hvortil han i 1556 blev kaldet af fyrst Albrecht V. Her virkede han først som tenorsanger under Ludwig Daser, men ved dennes pensionering overtog Lasso ledelsen af kapellet, og denne stilling beholdt han til sin død. Da fyrst Albrecht i 1579 efterfulgtes af sin søn Wilhelm V, blev kapellet betydeligt reduceret, men Lasso forblev trofast i tjenesten, og i de følgende år skrev han endnu et stort antal kirkelige værker for sin nye fyrste, der under alle omstændigheder har været musikkyndig og for øvrigt helt fra ungdommen havde været en nær ven af Lasso. Årene 1581-1585 markerer således et højdepunkt i Lassos kompositoriske virke. Hele hans produktion af Magnificater stammer fra ansættelsesforholdet i München¹³.

Imitationsteknikkens oprindelse

Før jeg går til beskrivelsen af Lassos værk og imitations-Magnificat-genren, vil jeg med udgangspunkt i Allan Atlas' *Renaissance Music* (1998) opridse den historiske baggrund for denne genre, som udspringer af det og 15. århundredes messekompositioners stadig mere udstrakte brug af allerede eksisterende musikalsk materiale, som vel at mærke er fra andre kilder end de foreskrevne melodier til ordinariumsleddene.

Cantus firmus-messe

I det 15. århundrede blev det almindeligt, at komponisterne baserede messer på en gennemgående

12 Tidligere har især Gernot Gruber behandlet emnet imitations-Magnificat generelt i *Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich* (Kirchenmusikalischer Jahrbuch 51 (1967)) og *Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem* (Musicologica Austriaca 1 (1977)).

13 Haar 2005, §2, §3

cantus firmus-melodi. Pointen med dette var at etablere en gennemgående sammenhæng mellem messesatserne, og hermed grundlagdes den såkaldte *cykliske cantus firmus-messe*. Teknikken opstod formentlig i 1420erne i England, og blandt de tidligste komponister, som anvendte den, kan nævnes John Dunstable (ca. 1390-1453) og Lionel Power (d. 1445). Teknikken var overtaget fra ars nova-stilens isorytmiske motet, hvor tenor-stemmen cyklisk gentog en cantus firmus (en *color*) over et bestemt rytmisk mønster (en *talea*), som forskød sig i forhold til melodiens længde, hvorved hver gentagelse fik et nyt rytmisk forløb. Cantus firmus-messen kunne således opbygges ligesom en isorytmisk motet, hvor hver talea definerede grænserne for en sats i messen. Det var sædvanligt, at color var en gregoriansk melodi. Atlas fremhæver således Dunstables *Missa Alma redemptoris mater*, som bygger på den gregorianske Maria-antifon *Alma redemptoris mater*¹⁴.

Cantus firmus-messe teknikken spredtes fra England til Nordfrankrigs franco-flamske skole, hvor den overtoges og videreudvikledes af Guillaume Dufay (ca. 1397-1474), den mest betydningsfulde komponist i første halvdel af det 15. århundrede. Han var desuden blandt de første, der i 1450erne introducerede verdslige melodier som cantus firmi¹⁵. Det mest berømte eksempel er melodien *L'homme armé*, som vi kender omkring 40 cantus firmus-messer over stammende fra perioden fra ca. 1450 til begyndelsen af det 17. århundrede. Dufays *Missa l'homme armé* var blandt de første af disse¹⁶. Det særlige ved Dufays *Missa l'homme armé* i forhold til dens samtid er, at cantus firmus-melodien ikke forbeholdes tenor, men spredes til de andre stemmer og på denne måde kommer til at præge hele det polyfone kompleks. Med sin *Missa Ave regina caelorum*, der sandsynligvis er skrevet i 1472 og bygger på Maria-antifonen af samme navn, går Dufay dog endnu et skridt videre og citerer i Agnus Dei-satsen sin egen motet *Ave regina caelorum* (1463), og således introduceres ideen at bruge en anden flerstemmig sats som model i en messekomposition¹⁷.

Mod slutningen af det 15. århundrede blev det stadig mere normalt at basere messerne på verdslige chansons, og komponisterne benyttede stadig oftere hele den foreliggende flerstemmige sats og ikke kun dens hovedmelodi som model for messekompositionen. Hermed opstod grundlaget for genren *imitations-messe*, om end modellens hovedmelodi i slutningen af det 15. århundrede stadig også indgik i messen som strukturelt grundlæggende cantus firmus i tenor-stemmen, hvorfor der stadig var tale om cantus firmus-messe¹⁸. Teknikken at bruge en eksisterende flerstemmig sats som model for en messe havde både en pædagogisk og en kunstnerisk side: eleven kunne med denne teknik lære at komponere flerstemmigt ved at tage udgangspunkt i sin mesters satser, og mesteren kunne med denne teknik videreudvikle og/eller kommentere særligt yndede ideer i egne eller andres satser, eller han kunne dermed vise modellens komponist ære. Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), sin tids betydeligste musikteoretiske skribent, skrev således i sin *Liber de arte contrapuncti* (1477):

Som Virgil brugte Homer som model i sit guddommelige værk Æneiden, således – ved Hercules – bruger jeg disse [komponister] som modeller for min egen beskedne produktion, og især hvad harmonikken angår

14 Atlas 1998, s. 119f

15 Atlas 1998, s. 122

16 Atlas 1998, s.148f

17 Atlas 1998, s. 125-127

18 Atlas 1998, s. 157 og 161

har jeg helt direkte imiteret deres beundringsværdige kompositionsstil.¹⁹

Dette citat synes at antyde, at denne genres teknik var dybt forbundet med selve renæssancetænkningens humanistiske idealer, men, som Atlas fremhæver, adskilte de franco-flamske komponisters musikalske imitations-arbejder sig fra den klassiske litteratur ved oftest at være baseret på lavkulturelle verdslige modeller i en helt anden genre, end den messekomposition, de blev brugt til. Dog må man fremhæve som væsentligt, at genren blåstempledes af en af tidens førende musikalske ideologer og således gjordes til et eminent udtryk for tidens mode²⁰.

Imitations-messe

Først omkring år 1500 begyndte komponisterne delvis at fjerne sig fra cantus firmus-teknikken, og der opstod her to forskellige måder at videreudvikle imitationsteknikken på. Den enkleste var den såkaldte *parafrase-messe*, som byggede på en enstemmig melodi, men i stedet for blot at bruge denne som cantus firmus i tenorstemmen lod den gennemsyre alle stemmer. Mere kompleks var *imitations-messen*, der som omtalt brugte en eksisterende flerstemmig komposition hele satsmæssige anlæg som skelet igennem messens satser. Denne form, hvori cantus firmus-teknikken for alvor blev tilsidesat, blev tidligt det 16. århundredes foretrukne og samtidig den vigtigste nyskabelse inden for messekompositionen. Modellerne for disse messer var ofte samtidige motetter, hvor cantus firmus-teknikken i forvejen ofte var forladt til fordel for en mere smidig stil med tema-imitation mellem alle stemmer. Alle tre messtyper dyrkedes dog i begyndelsen side om side af de betydeligste komponister – således foretrak Jacob Hobrecht²¹ (ca. 1458-1505) overvejende cantus firmus-messen, den mest konservative af de tre typer, mens Josquin des Pres i slutningen af sin karriere rendyrkede parafrase-messen²².

Til forskel fra f.eks. det tidligere nævnte eksempel fra Dufays Missa *Ave regina caelorum*, hvor den tilgrundliggende motet citeres uændret blot med applikation af messeteksten, er det 16. århundredes imitations-messe en komposition, hvor modellen optræder på en langt mere subtil måde, således at messen, selvom den bygger på modellens musikalske materiale, i realiteten optræder som en helt ny komposition. Modellens karakteristiske temaer og formdele kombineres på nye måder og optræder ofte flere gange i løbet af messen, således at de enkelte satser på hver sin måde fremhæver forskellige karakteristiske passager af modellen uden noget sted at citere den fuldstændig i det samlede polyfone kompleks. Dertil indsættes efter behov passager med helt nykomponeret stof, som ikke stammer fra modellen. Den gennemførte imitations-messe synes at være opstået omkring 1510, muligvis skabt af de komponister, som på denne tid havde tilknytning til det franske hof i Paris. Således var det først med generationen efter Hobrecht og Josquin, at denne genre for alvor blomstrede op, og i midten af 1500-tallet var den helt dominerende²³. Jeg vil senere berøre en imitations-messe af Cipriano di Rore (ca. 1516-1565), der ligesom Lassos Magnificat bygger på Josquins *Praeter rerum seriem*.

19 Atlas 1998, s. 160 (min oversættelse)

20 Atlas 1998, s. 160f

21 Hobrecht var den stavemåde, han selv benyttede til sit navn.

22 Atlas 1998, s. 293f

23 Atlas 1998, s. 307f

Endelig skal det nævnes, at Tridentinerkoncilet, der afsluttedes i 1563, påbød komponisterne at afdæmpe den polyfone kompleksitet og at undgå fremmedelementer i almindelighed og verdslige modeller i særdeleshed i deres kirkemusik. Dette havde særligt en stor betydning for Palestrinas produktion, hvor verdslige modeller var bandlyst og som i det hele taget tenderede imod helt at frigøre sig fra *cantus firmi* og modelbrug til fordel for fri komposition med udstrakt brug af homofon, syllabisk tekstet sats samt i de polyfont anlagte satser en konsekvent temaimitation imellem stemmerne, som gjorde den polyfone struktur mere klar og gennemskuelig. Det berømte eksempel herpå er hans *Marcellus-messe*, som udkom i 1567²⁴. Dog betød dette påbud bestemt ikke, at kompleks polyfoni endsige verdslige melodier forsvandt fra kirkemusikken – tværtimod undergik brugen af disse virkemidler en rivende udvikling i sidste halvdel af det 16. århundrede – men de store og vigtige værker, som har været bestilt af betydningsfulde (og ofte meget religiøse) fyrster eller til brug i de største kirker, bar ofte præg af reformerne.

Magnificat-genren og Orlando di Lasso

Cantus firmus-Magnificat

Som det vigtigste musikalske element i vesper-gudstjenesten blev Magnificat-kompositionen i løbet af det 16. århundrede den efter messekompositionen mest elaborerede genre inden for flerstemmig liturgisk musik. Hvor de fem satser i ordinariusmessen imidlertid som udgangspunkt giver anledning til vidt forskellige udsættelser, både melodisk og tekstmæssigt, så er et Magnificat oprindeligt en ensartet strofisk afsyngning af de tolv tekstvers, hvorfor den flerstemmige Magnificat-genre tager sit udgangspunkt i en langt mere homogen struktur. Magnificat-salmodien er således den helt overordnede strukturelle formfaktor for det traditionelle *cantus firmus-Magnificat* i det 15. og det 16. århundrede²⁵.

De ni Magnificater, som findes i Modena-manuskriptet²⁶ fra 1440erne, en af de tidligste kilder til flerstemmige Magnificat-udsættelser, behandler alle hvert tekstvers i en selvstændig sats. Da disse tidlige udsættelser i hvert vers bygger direkte på salmodien, er det strukturelle grundlag for de enkelte satser som sagt naturligt enhedspræget, og dette gælder i disse ni udsættelser også det samlede polyfone kompleks, hvor det samme materiale i vid udstrækning går igen fra sats til sats. Variationer skabes til gengæld ved skift mellem to- og tredelt taktart samt ved forskellig stemmeantal i satserne²⁷. I Binchois' *Magnificat secundi toni*, som optræder i Modena-manuskriptet, kan iagttages, hvorledes de tolv vers er inddelt i tre overordnede grupper hver med fire vers, hvor første og tredje gruppes vers alle er udsat i tredelt taktart, mens den midterste gruppes vers alle er i todelt taktart. På denne måde fremstår kompositionen med en overordnet symmetrisk form. Samtidig veksler versene gennem hele værket mellem to- og trestemmige udsættelser²⁸.

I sidste halvdel af det 15. århundrede etableres den nævnte alternatim-praksis, hvorved det

24 Atlas 1998, s. 580-587

25 Kirsch 2005

26 Bibliotheca Estense, *α.X.1.11*

27 Crook 1994, s. 8f

28 Crook 1994, s. 10

flerstemligt udsatte satsantal halveres, således at disse satser til gengæld kan bredes mere ud og komme til at stå som egentlige og af de resterende enstemmigt sungne vers adskilte satser i værket. I løbet af det 16. århundrede blev det endvidere sædvanligt for komponisterne at komponere et Magnificat til hver af de otte salmodier som en samlet cyklus (en såkaldt *octo tonorum-cyklus*)²⁹. Fra Palestrina, den uden sammenligning vægtigste komponist af Magnificater i det 16. århundrede efter Lasso, stammer således hele fire octo tonorum-cykler.

Orlando di Lasso skrev sin første Magnificat-cyklus – alle firestemmige – i 1565. Ud over denne første cyklus (som først udgaves i 1587) skrev Lasso i 1567 yderligere tre komplette cykler (som udgaves i Nürnberg samme år og altså betegnede hans første udgivelse af Magnificat-kompositioner), en firestemmig, en femstemmig og en seksstemmig – inkl. den første cyklus i alt fra denne tidlige periode altså 32 Magnificater³⁰. Hermed havde han fra begyndelsen lagt ud med en produktion, som antalmæssigt langt overgik nogen tidligere eller samtidig komponists³¹! Alle disse tidlige af Lassos Magnificater var alternativ-udsættelser af de lige vers, hvilket som nævnt i indledningen også var almindeligst i det 16. århundrede, og som finder en naturlig musikalsk begrundelse i fordelingen ved at indlede hele værket med salmodien samt at afslutte det flerstemmigt³². Alle Magnificat-kompositionerne i disse første fire cykler er af den traditionelle cantus firmus-type.

Først midt i 1580'erne skriver Lasso endnu to komplette Magnificat-cykler, og disse er atter cantus firmus-baserede³³. I perioden mellem de fire første og de to sene cykler blev til gengæld imitations-Magnificatet hans foretrukne type, og cantus firmus-magnificater fra denne periode optræder om end jævnligt, så ikke samlet i deciderede octo tonorum-cykler. Mens det er rimeligt at påstå, at Lasso i sine cykler af cantus firmus-Magnificater forholder sig temmelig traditionelt til genren, om end han også her byder på et virtuost og alene i omfang unikt bidrag³⁴, er hans imitations-Magnificater at betragte som det egentlige gennembrud for denne genre, hvor selve teknikken er overtaget fra imitations-messekompositionen.

Imitations-Magnificat

I lighed med imitations-messen benyttes i imitations-Magnificatet en anden flerstemmig komposition som musikalsk model. De første kendte bidrag til genren stammer fra England med bl.a. to værker af Robert Fayrfax (1464-1521): *Magnificat regale*, som er blandt hans tidligeste kompositioner fra før ca. 1505, og *Magnificat O bone Jesu*, et modent værk, som opnåede stor udbredelse og kopieredes endnu 100 år efter Fayrfax' død³⁵. Endvidere stammer fra England et tidligt værk i genren af Nicholas Ludford (1490-1557)³⁶. Først hos Orlando di Lasso finder genren dog udfoldelse i større stil. Om end cantus firmus-Magnificatet gennem hele det 16. århundrede

29 Crook 1994, s. 12

30 Crook 1994, s. 214f

31 Palestrinas fire Magnificat-cykler, der udgaves i 1591, stammer alle fra tiden efter 1588 ('Palestrina, §8': Grove Music Online (Accessed 8 January 2006), <http://www.grovemusic.com.ez.proxy.kk.dk:2048>).

32 Erb 1999, s. 2f

33 Crook 1994, s. 216f

34 Haar 2005, §6

35 Nicholas Sandon: "Fayrfax, Robert, §2: Works", *Grove Music Online* (Accessed 09 January 2006)

36 David Skinner: "Ludford, Nicholas", *Grove Music Online* (Accessed 09 January 2006)

synes at have været betragtet som normen for Magnificatkomposition³⁷, består Lassos enorme bidrag til genren for godt en tredjedels vedkommende af imitations-Magnificater.

Imitations-Magnificatet forbinder sig med cantus firmus-Magnificatet på en langt mere subtil måde, end imitations-messen fra cantus firmus-messen, eftersom cantus firmus-Magnificatet konsekvent bygger på Magnificat-salmodien. Hvor imitations-messen er frit stillet mht. det formale anlægs forhold til modellen, er det interessante ved imitations-Magnificatet, at modellen, selvom de imiteres både i stil og ved konkret brug af dens musikalske materiale, indpasses i den overordnede Magnificat-forms versforløb.

I Orlando di Lassos imitations-Magnificater er denne tendens generelt udviklet i en sådan grad, at formen på de polyfont udsatte vers til stadighed reflekterer den aktuelle Magnificat-salmodi, dens toneart, dens kadenceformel og særligt dens karakteristiske todeling (A-B-form) af versene med en indledning (*initio*³⁸), der fører fra grundtonen op til *recitationstonen*, efterfulgt af en afslutning (*terminatio*), der igen fører fra *recitationstonen* tilbage til grundtonen. Overgang mellem A- og B-delen dannes af en kort melodisk vending (*mediatio*). Erb fremhæver, at denne konsekvente reference til salmodiens todelte form i de polyfont udsatte vers er det væsentligste formdannende element ved Lassos imitations-Magnificater overhovedet, og at Lasso derved lader Magnificat-versets oprindelige frasering gennemskinne den musikalske struktur på tværs af modelmaterialets oprindelige sammenhæng³⁹.

Orlando di Lassos imitations-Magnificater og deres modeller

Fra og med 1576 bliver imitations-Magnificatet Orlando di Lassos foretrukne type⁴⁰, og dermed forlader han også den traditionelle octo tonorum-cyklus til fordel for den individuelle forankring af hvert værk til dets model.

Lasso har skrevet 40 imitations-Magnificater, og som forlæg har han valgt vidt forskellige værker blandt både tidligere og samtidige kompositioner af ham selv og af andre. 30 af dem har verdslige modeller, mens kun 10 har kirkelige modeller. 15 af de verdslige modeller er komponeret af Lasso selv. Af de kirkelige modeller er de 5 motetter komponeret af Lasso selv, mens 2 er uidentificerede⁴¹, 2 er motetter af Josquin des Pres og 1 er en motet af Lassos samtidige Giaches de Wert (1535-1596)⁴². I modsætning hertil er næsten halvdelen af Lassos 43 imitations-messer baseret på motetter, de fleste af disse skrevet af ham selv⁴³. Generelt kan siges om hans imitations-messer, at deres modeller er stilistisk og periodemæssigt mere ensartede, idet hovedparten stammer enten fra

37 Erb 1999, s. 12

38 Denne og de følgende i parentes angivne betegnelser er hentet fra Peter Ryom: *Kirkemusikleksikon*, (Kbh. 2002), s. 173

39 Erb 1999, s. 12f. Se eksemplet i bilag 1 (Crook 1994, s. 211); salmodien til 2. toneart.

40 Det første er baseret på Rores madrigal *Ancor che col partire*, der tryktes i 1547, og dette Magnificat (nr. 34 i SWNR) udgaves i 1576, kort efter dets tilblivelse, i en samling af fire Magnificater, hvor de øvrige var cantus firmus-baserede (Crook 1994, s. 215, Haar 2005, §6, Boetticher 1999, s. 515).

41 James Erb foreslår i forordet til SWNR, at Lasso til disse alene har brugt de monofone hymner som modeller (Crook 1994, s. 17).

42 Crook 1994, s. 18f

43 Crook 1994, s. 20

ham selv eller fra væsentlige komponister i den umiddelbart foregående generation, mens modellerne til hans Magnificater afspejler hele det 16. århundredes musiktradition af chansons, madrigaler og motetter af såvel kendte som ukendte komponister⁴⁴. De fleste af Lassos Magnificater forblev udgaves først efter hans død af hans sønner i to samlinger fra 1602 og 1619. Dette skyldtes i følge Ferdinand di Lasso, som forestod den første af disse udgivelser, den omstændighed, at Wilhelm V i sin regeringstid (1579-1594) forbød udgivelse af Magnificaterne, da han ønskede dem reserveret til brug i sit eget hofkapel⁴⁵.

De to seksstemmige motetter af Josquin, *Praeter rerum seriem* og *Benedicta es Regina Coelorum*, er langt de tidligst komponerede og trykte af Lassos flerstemmige Magnificat-modeller; de tryktes første gang i to samlinger fra hhv. 1519 og 1520⁴⁶. Det vides ikke nøjagtig, hvornår de to motetter er komponeret, men de hører til Josquins sene produktion, som er fremkommet enten under eller efter hans korte ophold ved hoffet i Ferrara (1503-1504)⁴⁷. Til forskel fra de fleste af Lassos øvrige Magnificat-modeller, manifesterer de to Josquin-motetter i kraft af deres ubestridelige status som mesterværker, skrevet af en af de betydeligste komponister blandt Lassos forgængere, tydeligt en kompositorisk stil, som er både tidligere end Lassos egen og meget individuelt fremtrædende. De to Magnificater over disse motetter er desuden de omfangsrigeste, Lasso har skrevet.

Valget af modellerne kan have haft forskellige grunde. Crook fremhæver tre grundlæggende bevæggrunde som baggrund for både valget og den konkrete anvendelse af modellerne for Lassos imitations-Magnificater: Den (1) tekstmæssige kontekst, de (2) musikalsk/æstetiske hensyn og endelig (3) specifikke ønsker fra fyrsten eller krav i forbindelse med den anledning, Magnificatet blev skrevet til⁴⁸. Men disse bevæggrunde er ikke uafhængige af hinanden.

(1) Mht. den tekstmæssige kontekst er specifikt de to Josquin-motetter komponeret til tekster, der knytter sig til Jomfru Maria, hvorved deres umiddelbare anknævnelse til Magnificat-genren er indlysende – en omstændighed, der til gengæld bestemt ikke gør sig gældende for de verdslige modellens vedkommende. For disses vedkommende kan man til gengæld hævde, at et imitations-Magnificat ved sin implementering af både Magnificat-tekstens ordlyd og formstruktur kunne tænkes at tjene til at så at sige ”lutre” en populær profan model, hvilket i Lassos tilfælde kan have gjort sig særligt gældende, eftersom münchenerhoffet – både under Albrecht men med tiltagende styrke under Wilhelm – var stærkt religiøst selvbevidst⁴⁹.

Generelt mht. det tekstmæssige har overvejelser af modellens teksts metriske overensstemmelse med Magnificat-teksten også spillet ind, og endda også ord- eller betydningssammenfald i enkelte sætninger. Crook angiver som eksempel Magnificat nr. 42 i SWNR over hans egen motet *Deus in adiutorium*, hvor ordene ”et nunc, et semper” fra slutningen af doxologien er komponeret over det

44 Cipriano de Rore skal særligt fremhæves som yndet model-komponist for Lasso, både i messer og Magnificater (Crook 1994, s. 22).

45 SWNR, bind 15, s. VII

46 Crook 1994, s. 17-20

47 Jeremy Noble: 'Josquin des Prez, §11(ii): Motets: The later works', *Grove Music Online* (Accessed 12 January 2006)

48 Crook 1994, s. 23-25

49 Erb 1999, s. 14, Crook 1994, s. 25

samme musikalske materiale, som behandler ordene ”et dicant semper” i motetten⁵⁰. Boetticher nævner et verdsligt eksempel: Magnificat nr. 57 (SWNR), komponeret til Lassos egen chanson *Las, je n'iray plus*, hvor første og sidste polyfont udsatte vers i Magnificatet (”et exultavit spiritus meus...” og ”sicut erat in principio...”) begge overtager den karakteristiske dansante rytmisering af chansonens indledning, i overensstemmelse med dennes tekstdeklamation⁵¹.

(2) Mht. de musikalsk/æstetiske bevæggrunde fremhæver Crook, at modellerne kan have været valgt p.gr.a. deres satsmæssige muligheder eller omvendt særlige problemer i forbindelse med imitationen, som har fascineret Lasso. Særligt de af modellerne, som ikke var komponeret af ham selv, har været en sådan udfordring, fordi Lasso her både har skullet omsætte modelmaterialet til en ny kontekst og samtidig gennemvæve den med sit eget tydelige præg som komponist. Crook hævder endda, at dette, at en komponist implementerer en anden komponists værk i sit eget, kan betragtes som en art kritisk gennemgang af det oprindelige værk, hvor i dette tilfælde Orlando di Lasso havde mulighed for at fremhæve styrker og svagheder ved det samt fremhæve, hvad han opfattede som de væsentligste eller mest prægnante sider af det⁵². Denne tankegang ligger ikke langt fra den tidligere nævnte hos Tinctoris.

Desuden har den nævnte tendens hos Lasso til at lade salmodien skinne igennem modelarbejdet vel, i henhold til Erbs nævnte fremhævelse af dette som primær formfaktor i Lassos imitations-Magnificater, haft en helt overordnet betydning for hans fokus på det musikalske materiales muligheder. Dette vil jeg senere eksemplificere med *Praeter rerum seriem*.

Endelig er den omstændighed, at Lasso generelt i sin behandling af modellerne har ladet det oprindelige materiale komme stærkest til udtryk i begyndelsen og i afslutningen af Magnificaterne, mens han i de midterste vers forholder sig friere til forlægget⁵³, et tegn på, at rent musikalsk/æstetiske hensyn generelt har været betydningsfulde om ikke nødvendigvis for selve modelvalget så i hvert fald for valget af fokus på det musikalske materiale i modellen.

Samtidig betyder det faktum, at Lasso – inden for Magnificat-formens grundlæggende struktur – formåede at genskabe modellens forskellige formelementer og både fremhæve dem og på forskellig måde rendyrke eller videreudvikle elementer heraf, at hans imitations-Magnificater fremstår som et i forhold til imitations-messen højst specialiseret og kompositorisk elaboreret studium af såvel Magnificat-formens muligheder som af de valgte modellers strukturelle egenskaber, idet de to kompositioners grundstrukturer på en langt mere bunden måde bringes til at virke sammen⁵⁴.

(3) Fyrsternes eller den konkrete liturgiske anledning har i Lassos tilfælde sandsynligvis også spillet en væsentlig rolle. Eftersom både fyrst Albrecht og hans søn var udpræget musikinteresserede, må man antage, hvilket der også er kildebelæg for⁵⁵, at Lasso ofte er blevet pålagt at komponere over en

50 Crook 1994, s. 169f

51 Boetticher 1999, s. 522

52 Crook 1994, s. 25f og s. 207-209

53 Haar 2005, §6

54 Crook 1994, s. 208f

55 Crook 1994, s. 23

model, som den pågældende fyrste på det tidspunkt har haft forkærlighed for (og altså måske havde et ønske om således at lutre), men grundet det faktum, at alle modellerne til Lassos imitations-Magnificater på nær to findes bevaret i kilder fra münchenhoffet, er der i følge Crook enighed blandt forskerne om, at disse modeller under alle omstændigheder har været kompositioner, som har været kendt af det nærværende publikum, og at stykkernes generelle lokale popularitet derfor har spillet en rolle ved Lassos/fyrstens valg af dem⁵⁶. Det skal tilføjes, at både de af Wert og af Lasso selv komponerede motetter, der optræder som modeller, er fremkommet kort tid inden det pågældende Magnificat er komponeret, og dette gælder desuden de fleste af de verdslige modeller, hvoraf flere endda er trykt første gang på et senere tidspunkt end Magnificatet indskreves i münchenhoffets korbog⁵⁷. I disse tilfælde kan man derfor antage, at modellens popularitet endda har været særlig lokal i München.

Lassos Magnificater er meget forskellige i længde, hvilket giver anledning til overvejelser om deres rolle i vesper-gudstjenesten. Erb påpeger, at nogle af Palestrinas meget stort anlagte Magnificater var nødt til at have en længde på ca. 15 minutter af rent praktiske årsager, da de skulle synges under røgelsesafbrænding for hver enkelt deltager i tjenesten – og der var sædvanligvis mange deltagere i Peterskirkens vesper-gudstjenester. Sådanne betingelser kunne også være grunden til behovet for lejlighedsvis stort anlagte Magnificater ved münchenhoffet, men Erb fremhæver, at i Lassos tilfælde kan også rent æstetisk/musikalske grunde tænkes til visse af kompositionernes voluminøsitet⁵⁸.

Indledende bemærkninger om Lassos *Magnificat Praeter rerum seriem*

Dette Magnificat er blandt dem, som først udgaves i 1602. Den tidligste kilde, hvor vi finder det, er korbøgerne fra jesuitterkirken Skt. Michael i München. Det er dateret d. 23. november 1582 af Lassos nodeskriver Franz Flori⁵⁹. Denne kirke havde Wilhelm V ladet bygge i årene 1583-1597 til brug for jesuitterordenen, som hans fader Albrecht V allerede i 1556 havde tilknyttet en højere læreanstalt⁶⁰. Vi ved ikke, nøjagtig hvornår *Magnificat Praeter rerum seriem* er komponeret, bortset fra at det altså senest har været i 1582, og at det må have været efter Wilhelms indsættelse i 1579.

En særlig omstændighed gør sig gældende, som sætter værket i forbindelse ikke bare med Josquins motet, men også med den nævnte messe af Rore, byggende på samme motet: Fyst Albrecht takkede i et brev fra 1557 Ercole II d'Este for en kopi af denne messe, som Albrecht øjensynlig nærrede en særlig forkærlighed for⁶¹. Derfor må det formodes, at Orlando di Lasso, da han valgte Josquins *Praeter rerum seriem* som model for sit omfangsrigeste imitations-Magnificat ikke bare markerede et højdepunkt ved at vælge at imitere sin væsentligste komponist-forgænger – og heller ikke bare

56 Crook 1994, s. 24

57 Crook 1994, s. 20

58 Erb 1999, s. 5f

59 SWNR, bind 15, s. XXXIX

60 <http://www.jesuiten.org/st-michael/kirche/index.html> (10.1.2006)

61 Crook 1994, s. 24. Crook nævner yderligere, at Lassos *Magnificat Ultimi sospiri* (nr. 58 i SWNR) og *Magnificat lieta sprai* (nr. 46) begge har modeller, som sandsynligvis har været særlig kendt og elsket af hhv. fyrst Albrecht og hans søn Wilhelm.

satte sig i respekt ved at 'konkurrere' med sin anden berømte forgænger Rore i kunsten at bruge denne motet som model – men også herved posthumt imødekom et specifikt ønske fra fyrst Albrecht eller et ønske fra dennes søn om at ære sin nyligt afdøde fader.

Josquins *Praeter rerum seriem* og dennes *cantus firmus*

Josquins motet er en *cantus firmus*-komposition over den hypodoriske hymne *Praeter rerum seriem*⁶². Teksten til denne hymne, som uændret er grundlaget for Josquins motet, består af seks strofer á tre vers, hvor tekstens form er overordnet tredelt AABBC, hvor de tre vers i hver overordnet formdel danner parvist korresponderende enderim med de tilsvarende tre vers i den korresponderende strofe.

Melodisk følger hymnen denne tredelte form, således at stroferne er parvis ens, bortset fra det sidste vers i sjette strofe, som danner sangens afslutning og derfor er ændret i forhold til sidste vers i femte strofe (derfor benævner jeg de to vers hhv. i og j).

Ved sammenligning mellem bilag 1 og bilag 2 konstateres et tydeligt formalt slægtskab⁶³ mellem *Praeter rerum seriem*-hymnen og salmodien til 2. toneart (transponeret hypodorisk): Hymnen består af seks strofer, hvilket svarer til de seks flerstemmigt udsatte Magnificat-vers. Desuden er hymnens to første (og anden) strofes første to vers, som Crook påpeger⁶⁴, direkte sammenlignelige med salmodiens initierende A- og B-stykke: Første vers ("Praeter rerum seriem") svarer til salmodiens initio (vedkommende: "Magnificat") både med hensyn til den indledende betoning af grundtonen og den afsluttende betoning af syvende trin. Andet vers ("Parit Deum hominem") svarer ligeledes med gentagelsen af tonen b og den afsluttende tilbagevenden til grundtonen til salmodiens recitation ("anima me-") og terminatio ("-a Dominum").

Josquins motet er ligeså overordnet tredelt med en mere eller mindre tydelig underordnet todeling af hver af disse dele. Jeg vil dog i det følgende alligevel for overskuelighedens skyld omtale motettens afsnit med henvisning til hymnens strofer:

<i>takt</i>	<i>formdel (takt)</i>		
1-58	A1a (1-24)	A1b (22-45)	A1c (44-58)
58-87	A2a (58-69)	A2b (70-80)	A2c (79-87)
88-116	B1d (88-102)	B1e (100-109)	B1f (107-116)
116-140	B2d (116-127)	B2e (126-133)	B2f (132-140)
140-161	C1g (140-150)	C1h (149-155)	C1i (155-161)
161-185	C2g (161-170)	C2h (170-177)	C2j (176-185)

62 Bilag 2

63 Rent bortset fra det elementære genreslægtskab mellem de to hymner.

64 Crook 1994, s. 106-108. Han fremhæver, at dette også gælder for den anden Josquin-motet – og desuden for en del andre af Lassos modeller.

Takt 1-87⁶⁵ danner en stort anlagt indledning i todelt taktart, hvor de to første strofer behandles, og hymnens to A-stykker bringes som kanon mellem tenor 1⁶⁶ og superius, men rytmiseret som en langsom tredelt takt – første A-stykke (takt 1-58) tre gange så lang som motettens grundtakt og andet A-stykke (takt 58-87) halvanden gang så lang. Josquin diminuerer således cantus firmus til dobbelt tempo i andet A-stykke, hvorved dennes grundlæggende tredelte taktart træder mere i forgrunden, hvilket yderligere bestyrkes i vers 2 (A2b) ved satstypens skift til overvejende homofon, nærmest fauxbourdon-mæssig trestemmighed. Dette præg ophører dog ved slutningen (A2c), hvor tutti-polyfoni igen træder ind, og hvor cantus firmus heller ikke er rytmiseret i tredelt takt.

I Takt 88-140, motettens *secunda pars*, forbliver den todelte taktart i det polyfone kompleks med at være mere tydelig, men Josquin fortsætter med at bringe cantus firmus kanonisk i stemmerne i halvanden-takts puls. Nu udvider han desuden brugen af cantus firmus til også at forekomme i alt og bas 2, sidstnævnte markerer indledningen af andet B-stykke⁶⁷. De to B-stykkers todelthed er ligeså karakteristisk, som A-stykkernes, og ligesom her primært defineret af stemmeantal og graden af polyfon behandling, blot forholder det sig omvendt med rækkefølgen: Takt 88-100 er således overvejende komponeret som to trioer med hhv. udeladelse af under- og overstemmer. Herimod er takt 100-116 atter i fuld seksstemmighed. Indførelsen af det andet B-stykke gøres med et meget karakteristisk tema, som første gang bringes i decimparalleller mellem superius og bas 1 takt 116-121. Dette gentages tre gange, hvorefter ved versskiftet (B2e) i takt 127 et nyt tema indtræder. De første to vers af B2 er præget af skiftevis fortætning og udtynding af stemmeantallet (endda til kortvarig tostemmighed takt 119-121), men mod slutningen af B-delen (B2f) fortættes polyfonien, og særlig karakteristisk er en tre gange forekommende samtidig tværstand (takt 135, 137 og 139) lige inden overgangen til C-delen. Tværstanden er ikke er noteret i udgivelsen, men jeg regner den for autentisk, både af satstekniske grunde og fordi det fis, som skaber tværstanden, er noteret hos Lasso på det sted, hvor han anvender netop det pågældende tema (vers 6, takt 12 og 14⁶⁸). Hos Lasso skaber det dog ingen tværstand, da han udelader det andet tema, som hos Josquin hviler på et f det pågældende sted.

Endelig bryder satsen i takt 140-175 ud i en jublende tredelt takt i overvejende trestemmig homofon sats, hvor de to C-stykkers første to vers (hhv. takt 140-154 og 161-175) er helt identiske, og nu er tempus i cantus firmus i overensstemmelse med satsens taktart. Det sidste vers i første C-stykke danner en glidende overgang til andet C-stykke, mens Josquin ved sidste vers i andet C-stykke (takt 176-slut), der udgør satstens afslutning, atter vender tilbage til todelt taktart og formelig 'bremser' satsudviklingen op med en karakteristisk plagal slutningsdannelse⁶⁹, som gennemsyrrer alle stemmer, på nær bas 1, hvor vi finder cantus firmus.

65 Taktallene henviser specifikt til udgivelsen af motetten som tillæg i SWNR (bind 17, s. 386-412). Taktangivelserne kan variere i forhold til andre udgivelser. Vedlagt som bilag 3.

66 Bemærk at tenor 1 står under tenor 2 i denne udgivelse.

67 B2-afsnittet begynder dog allerede med det karakteristiske motiv i superius og bas 1 i takt 116.

68 Bilag 5

69 Sidste melodiske bevægelse er dog et tertsfald d-b i superius, som understreger den hypodoriske toneart, som det overordnet set også giver mening at betragte motetten som hjemmehørende i (fremfor dorisk).

Cipriano de Rores *Missa Praeter rerum seriem*

Jeg vil her indskyde en omtale af den nævnte messe af Rore, komponeret med denne Josquin-motet som model, og vise med et eksempel, hvordan Rore behandler materialet. Af Rores i alt kun fem kendte messer, er *Missa Praeter rerum seriem* den ene af de to, som han skrev under sit ansættelsesforhold (1546-1559⁷⁰) i Ferrara hos fyrst Ercole II d'Este. Messen betegner et højdepunkt i Rores produktion, og den er på en gang en hyldest til fyrsten og til Josquin, der selv havde været ansat et år i Ferrara (1503-1504) under Ercole I. Rore havde imidlertid som nævnt en høj stjerne hos Albrecht V af München, og adskillige af hans værker blev kopieret ind i münchenerhoffets korbog. *Missa Praeter rerum seriem* blev som nævnt endda tilsendt i 1557 på direkte opfordring fra Albrecht⁷¹.

I modsætning til Lassos Magnificat, som tager udgangspunkt i samme besætning som Josquin, er Rores messe udvidet til gennemgående syvstemmighed⁷², idet han har tilføjet yderligere en sopranstemme. Alle de fem messesatser tager med større eller mindre tydelighed udgangspunkt i motettens indledende materiale og afsluttes, undtagen Agnus Dei, som helt er holdt i rolig todelt takt, med at imitere dens afsluttende afsnit i tredelt takt, Gloria-satsen endvidere med den afsluttende plagale kadence, således at Kyrie-Gloria-parret endda fremstår som en overordnet gennemkomponering af motettens samlede materiale.

Denne todelthed af Kyrie, Gloria, Credo og Sanctus giver dog overordnet hver af disse satser et præg af at være en særskilt imitation af motettens samlede udtryk, hvor forskellige sider trækkes frem fra sats til sats, ligesom motettens indre dele i forskellig grad kommer til udtryk fra sats til sats, blandet med nykomponeret stof. I denne henseende følger Rore helt normen for imitations-messekomposition som tidligere beskrevet. Jeg vil kort gennemgå Kyrie-satsen der som messens indledningssats – også helt efter normen – er den, som imiterer forlægget med størst affinitet, især hvad angår det indledende materiale⁷³.

Det første Kyrie (takt 1-38) præsenterer således i store træk motettens første A-stykke, både mht. placering af de enkelte motiver i stemmerne og mht. brugen af hymnen som langsom cantus firmus, hvor første strofes første vers ligesom hos Josquin bringes i kanon mellem underste tenorstemme og sopranstemmen (hos Rore den nederste sopranstemme, hvorved den øverste fra begyndelsen træder i karakter som en nykomponeret overstemme). Herefter bringer Rore dog dette vers endnu engang (takt 19-26 i mellemste tenorstemme), denne gang i kvinten, hvorved messen toneartsmæssigt i modsætning til motetten henføres til det autentisk doriske område. De sidste 10 takter af det første Kyrie fortsætter øverste tenorstemme med (modificeret) at gengive de sidste to vers af hymnens første strofe.

70 Dog tidligere end 1557, hvor messen kom til München.

71 JESSIE ANN OWENS: 'Rore, Cipriano de, §2(iii): Works., ii) Masses and other liturgical works.', *Grove Music Online* (Accessed 12 January 2006)

72 Jeg omtaler stemmerne som SSATTTBB, som svarer til den notation, de optræder i i det nodeforlæg, jeg har anvendt.

73 Bilag 4

Christe-delen (takt 39-62) er reduceret til femstemmighed ved udeladelse af nederste sopranstemme og mellemste tenorstemme. Dette afsnit bringer efter hinanden i hhv. øverste sopranstemme og øverste tenorstemme hymnens første to vers som cantus firmus, mens det omgivende polyfone materiale stammer fra både motettens første og andet A-stykke.

Endelig er det andet Kyrie (takt 63-97) som sagt i tredelt taktart og imiterer det tilsvarende afsnit af motetten. Dog er en del af det musikalske motivmateriale alligvel overtaget fra motettens tidligere dele, blot omsat til den tredelte taktart. Særlig skal det her bemærkes, at Rore takt 83-97 indsætter hele første strofe af *Praeter rerum seriem*-hymnen som langsom cantus firmus i mellemste tenorstemme, han tekster den dog ikke med messeteksten, men derimod med teksten ”Hercules secundus, dux Ferrariae quartus vivit et vivet”⁷⁴! På denne måde fremstår messen som en dobbelt hyldest til Josquin og Ercole II – endda i endnu videre forstand ved at kommentere Josquins egen hyldest til Ercole I, som han gav udtryk for i sin *Missa Hercules dux Ferrariae*.

Magnificat Praeter rerum seriems anvendelse af modelmaterialet

Erb nævner i forordet til SWNR, at de to store Magnificater komponeret over Josquin-motetterne i forhold til resten af Lassos imitations-Magnificater er langt mere omfattende mht. indkorporering af materiale fra modellerne. I *Magnificat Benedicta es Regina Coelorum* kan således i følge Erb godt 72% af den samlede satsstruktur føres direkte tilbage til modellen, mens det for *Magnificat Praeter rerum seriems* vedkommende endda drejer sig om over 77%⁷⁵. Disse to værker fremstår altså som de mest rendyrkede af Lassos imitations-Magnificater, hvad angår modellens tilstedeværelse.

Nedenfor ses en skematisk oversigt over *Magnificat Praeter rerum seriems*⁷⁶ form mht. anvendelsen af modelmaterialet i forhold til de enkelte dele af Magnificat-versene. Denne oversigt svarer i store træk til den af Crook angivne i appendix 4, men jeg har som nævnt valgt at betegne formdelene anderledes end Crook, og desuden er der enkelte unøjagtigheder og inkonsekvenser i Crooks skema⁷⁷.

vers	takt	formdel (takt)					
2A:	1-25	A1a					
2B:	25-47	A1b					
4A:	1-29	B1d (1-17)	A2a (17-29)				
4B:	29-44	A2b (29-38)	A2c' (38-44)				
6A:	1-11	Nykomponeret					
6B:	10-32	B2f (10-18)	B2d (17-32)				

74 Denne cantus firmus er altså ikke, som Jessie Ann Owens omtaler det i artiklen om Rore i *Grove Music Online*, knyttet til denne tekst, men teksten er appliceret *Praeter rerum seriem*-hymnen.

75 SWNR, bind 15, s. IX

76 Bilag 5

77 Crook 1994, s. 260f

vers	takt	formdel (takt)					
8A:	1-12	Nykomponeret					
8B:	12-33	A1c					
10A:	1-9	Nykomponeret					
10B:	9-24	Nykomponeret					
12A:	1-18	A1a (1-12)	A1b (12-18)				
12B:	18-60	Nykomponeret (18-23)	C1g (23-32)	C1h (32-32-38)	C2g (38-47)	C2h (47-53)	C2j (53-60)

En fuldstændig analyse af Magnificatet mht. anvendelsen af modelmaterialet falder uden for denne opgaves rammer, men enkelte hovedlinjer skal trækkes op:

Konsekvens i brugen af modelmaterialet

For det første kan det konstateres, at Lasso ligesom Josquin næsten konsekvent benytter de tilsvarende steder i *Praeter rerum seriem*-hymnen som cantus firmus alle steder, hvor kan komponerer med udgangspunkt i motetten. Eneste deciderede undtagelse herfra er afslutningen på vers 4 takt 38-44, hvor superius er hentet fra superius i Josquin-motettens takt 80-87, og bas 2 er hentet fra bas 1 i Josquin-motettens takt 79-82. Dette sted i Josquin-motetten behandler hymnens vers A2c ("Novit pater."), og derfor har jeg kaldt stedet A2c' i skemaet.

Samtidig bemærkes det, at de steder, hvor Lasso til gengæld komponerer uden brug af Josquins ikke-cantus firmus-baserede motivmateriale (vers 6A, 8A, hele vers 10 samt den korte overgang ved begyndelsen af vers 12B, lige inden indførelsen af det afsluttende afsnit i tredelt takt) undlader han også konsekvent at citere hymnen.

Lasso versus Rore

I henseende til denne konsekvente overensstemmelse mellem brugen af hymnen og brugen af Josquins til denne frit komponerede motivmateriale adskiller Lassos Magnificat sig allerede markant fra Rores Kyrie-sats: Rore har ganske vist samme overensstemmelse helt i begyndelsen, men praktiserer større og større adskillelse af hymnen og det frie motetstof, således at når første strofe af hymnen indtræder i sin helhed med den nye tekst midt i det afsluttende Kyries dansende tredelte takt, så virker den som en helt ny cantus firmus og skinner igennem på en nærmest arkaiserende måde. Lassos undvigelse herfra betyder, at hymne og motet i Magnificatet i fællesskab kommer til at repræsentere Josquins motet, så man med rette kan hævde, at Lasso på sin vis afdæmper sin models dobbeltnatur, hvor Rore tværtimod fremhæver denne. Endelig blander Lasso ikke Josquins motiver, ligesom Rore gør. I Magnificatet optræder Josquins materiale i samlede blokke, som ganske vist er bearbejdet både stilistisk og satsteknisk (ikke mindst for at realisere andre overgange end de oprindelige, fordi Lasso placerer blokkene i andre sammenhænge end Josquin), men som alligevel hver især repræsenterer et bestemt sted i Josquins motet entydigt. Med en vis forsigtighed kunne man se dette som mulig virkning af Tridentinerkoncillets påbud om enkelhed og gennemskuelighed: Som modelarbejde er Lassos *Magnificat Praeter rerum seriem* i

forhold til Rores *Missa Praeter rerum seriem* i sit umiddelbare udtryk langt mere loyalt over for Josquin, selvom Lassos stilistiske og satstekniske justeringer i detaljen nok er langt mere gennemgribende end Rores.

Overordnet adskiller Lasso sig desuden fra Rore ved kun at lade motettens afsluttende C-stykker indtræde tilsidst i doxologien (vers 12B), mens han til gengæld lader hele første vers (2A+B) udtrykke ved motettens A-stykke. Begge dele helt som forventet. Således står Lassos Magnificat som et mere enhedspræget modelarbejde over Josquins motet. Konklusionen på denne sammenligning må blive, at Lasso på flere måder har distanceret sig fra Rore i sin anvendelse af *Praeter rerum seriem*, ikke bare på grund af genreforskellen mellem messe og Magnificat, men sikkert også fordi det har været afgørende for Lasso at afsøge nye muligheder med modellen end dem, Rore allerede havde brugt. Desuden kan det også have været vigtigt, at Magnificatet ikke kom til at fremstå som et plagiat af Rores arbejde.

Anvendelsen af hymnens og motettens formdele

Som forventet er de seks satser altså disponeret med størst strukturel overensstemmelse med modellens satsstruktur i især første, men også sidste sats. Men en vis overordnet tredeling af værket gør sig gældende: De tre første satser, der indledes med A1a og afsluttes med B2d, repræsenterer groft sagt en gennemgang af motettens A- og B-del. Vers 8 og 10 er til gengæld i høj grad nykomponerede, mens endelig doxologien igen markerer genkomsten af A1-delen, parret med C-delen.

Mht. fordelingen af salmodiens dele på hymnen ses en klar tendens til, at versenes A-dele, for såvidt de er komponeret over modelmateriale, bygger på hymnestrofernes indledende vers, mens B-delene bygger på 2. eller 3. vers i den pågældende hymnestrofe:

2A-a	4A-d-a			12A-a-b
2B-b	4B-b-c'	6B-f-d	8B-c	12B-g-h-j

Dette bekræfter antagelsen af hymnens frasemæssige overensstemmelse med salmodien, og det bekræfter samtidig, at salmodiens todelte natur på denne subtile måde i vid udstrækning er bevaret gennem Magnificatet. Undtagelserne udgøres af vers 6B, hvor hymnens d-vers afslutter, og af vers 12 i det hele taget.

Mht. vers 6B-d, så er der her tale om ombytning af rækkefølgen på brugen af versene i Josquin-motettens B2-del, sandsynligvis for at eksponere det tidligere omtalte meget karakteristiske tema, som Josquin sætter sammen med B2d. Lasso bruger dette tema i decimparalleller ligesom Josquin (takt 17-20, 18-22, 22-26, 26-28 og 27-30), men tætfører det desuden i kanon med de overlappende parvise indsætter i takt 17 og 18 samt i takt 26 og 27. Dette er et eksempel på Lassos fremhævelse og videreudvikling af brugen af et særligt prægnant tema fra modellen.

Vers 12 er doxologien og betegner Magnificatets afslutning og står samtidig som en ekstraordinær

satsdel, idet denne tekst ikke blot knytter sig til Magnificatteksten, men tillige indgår i andre liturgiske sange eller som afslutning på motetter over tekster fra Salmernes Bog. I senere Magnificat-udsættelser fra det 17. og 18. århundrede ses en tydelig tendens til at gøre doxologien til en ekstraordinær afslutning med codal virkning. I dette Magnificat har Lasso fundet anledning til i doxologien at nærmest opsummere og fremhæve motettens to mest karakteristiske satsdele, nemlig indledningen og afslutningen. Ydermere står disse to satsdele også som de mest kontrasterende i motetten overhovedet ved hhv. majestætisk tyngde og dansende lethed.

En anden omstændighed, som gør doxologiens indtræden særlig virkningsfuld, er det helt igennem nykomponerede vers 10. Dette er en solistisk besat kvartet og skiller sig derfor yderligere ud fra resten af værket. At satsen står helt isoleret uden at skulle tage hensyn til en overgang til modelkomposition, som det er tilfældet med vers 6A, 8A og begyndelsen af vers 12B, betyder, at Lasso i højere grad har kunnet præge den af sit eget stilistiske ståsted som komponist i slutningen af det 16. århundrede. Vi ser her en langt mere enkel, smidig og tekstnær frasering (f.eks. af ordet ”Abraham”, som sætter ind i takt 9-10), og vi ser gennemgående temaimitation imellem stemmerne, både i oktav og i kvint (takt 1-4). Ved at bringe dette intermezzo lige inden doxologien leverer Lasso, rent bortset fra den virkningsfulde kontrast, en slags stilistisk perspektivering af Josquin-motettens arkaiserende udtryk.

Jeg vil endelig give et par eksempler på Lassos satstekniske bearbejdelse af modelmaterialet, som generelt betyder, at Magnificatet optræder mere homogent i de polyfone virkemidler end motetten. Først og fremmest indledningen: Cantus firmus bliver i de fem første vers hos Lasso passet ind i den todelte taktart, hvorved han eliminerer grundlaget for en glidende satsudvikling hen imod større og større betoning af den tredelte taktart, som vel netop har været Josquins hensigt med denne indledende dobbelthed. Hos Lasso findes heller ikke den karakteristiske diminution af cantus firmus kombineret med udtynding i stemmeantallet og homofoni, som er Josquins middel til at bringe den tredelte rytmisering af cantus firmus i forgrunden i løbet af motettens A-del.

Et andet allerede omtalt eksempel på udrensning af polyfone specialiteter er tværstanden hos Josquin lige inden C-delen. Dette virkemiddel brugtes ofte i det 15. århundrede, men udrensedes generelt efter Tridentinerkoncilet. Det ses aldrig hos Palestrina. Kun i England overlevede det, og i det 16. århundredes sidste halvdel står det som et kendetegn ved komponister som Tallis og Byrd. Så sent som hos Purcell findes det. Men for Lasso har det været en oplagt formalisme at udrydde.

Et mere generelt eksempel er kadenceformlerne, som Lasso har gjort tidssvarende, både fraseringsmæssigt og mht. konsekvent anvendelse af ledetone ved kadenceslutning. Også Josquins karakteristiske 'mol-slutninger' på hovedafsnittene (takt 87 og 185) er erstattet af 'dur-akkorder' hos Lasso.

Der er dog alligevel ingen tvivl om, at Lasso imiterer Josquin stilistisk også, f.eks. ved den karakteristiske vekselvirkning mellem trestemmige partier i under- og overstemmer i vers 4, takt 30-36, om end dette virkemiddel findes langt mere udstrakt anvendt hos Josquin.

Generelle aspekter ved modelvalgets kontekstmæssige implikationer

Josquins *Praeter rerum seriem* har haft en særlig betydning, både på grund af dens almindelige berømtthed, på grund af Cipriano de Rores brug af den og på grund af den tætte kontakt mellem de to hoffere ved Ferrara og München. Motetten må have haft en status nærmest som 'kongesang', hvilket ikke mindst fremgår af Rores direkte brug af dens cantus firmus som lovsang for sin fyrste. Idet Orlando di Lasso brugte denne motet, er det nærliggende at se dette også som en lovprisning af hans fyrste (i dette tilfælde både Albrecht og Wilhelm). Som det største og mest komplicerede af Lassos Magnificater må *Magnificat Praeter rerum seriem* have skullet være anvendt til en særlig højtidelig lejlighed, hvor vesper-gudstjenesten har været stort anlagt og sandsynligvis velbesøgt. Der er i følge Crook grund til at antage, at opførelsen af et sådant Magnificat ud over at have haft den traditionelle liturgiske funktion også har været opfattet som en decideret koncertbegivenhed på Lassos tid⁷⁸.

Afsluttende bemærkninger om Maria-musikkens betydning i München og om imitations-Magnificatet efter Orlando di Lasso

At Orlando di Lasso skrev over 100 Magnificater kan ikke forklares alene ved en omfattende brug af vesper-gudstjenester ved münchenerhoffet. En helt grundlæggende specifik interesse for Jomfru Maria har i følge Crook spillet en stor rolle for denne dyrkelse af genren⁷⁹.

Wilhelm V's søn, Maximilian I (1573-1651), som regerede i Bayern fra 1597, havde gået i jesuitterskole var en passioneret Maria-dyrker. Han satte som Münchens vartegn en madonna-statue med indskriften "Patrona Boiariae", den Hellige Jomfru blev hele Bayerns skytshelgeninde, og fra hans regeringstid (1637) stammer også den berømte *Mariensaule*. Men Crook påpeger, at denne veritable Maria-kult i Bayern var en udløber af en lang udvikling, som havde rødder tilbage i faderens og farfaderens regeringsperioder, hvor venerationen for Jomfru Maria vendte tilbage efter at have neddyppet i årene efter reformationen. Crook nævner to begivenheder i 1571 og 1575, som bragte hhv. Albrecht V og hans søn Wilhelm V til at blive stærkt religiøse, og han fremhæver endvidere, at denne især vendte sig mod dyrkelsen af Maria. I denne dyrkelse indgik for Wilhelms vedkommende etableringen af en del musikalske nyskabelser i gudstjenesterne. I følge Crook spillede denne kult, som smeltede ind i jesuitternes styrkede position og som kan ses i sammenhæng med de generelle modreformatoriske tendenser, en central rolle for Lassos Magnificat-produktion, og dertil for en del anden af hans musik med Maria-tematik⁸⁰. Det særlige ved Magnificat-teksten i forhold til bønner eller hymner, der lovpriser den Hellige Jomfru, er, at den er Jomfru Marias egne ord og derfor måtte betragtes som et helligt relikvium. Dette har gjort Magnificat-kompositionen til et særligt værdifuldt anliggende, hvilket også kan forklare den omtalte omstændighed, at disse af Lassos kompositioner i vid udstrækning forblev uudgivne under Wilhelms regeringstid, fordi han ønskede at bevare dem for sig selv. At Lasso i løbet af 1570erne og 1580erne formelig excellerede i netop imitations-Magnificatet kan forekomme ejendommeligt set i

78 Crook 1994, s. 7

79 Crook 1994, s. 64

80 Crook 1994, s. 65-73

lyset af Tridentinerkoncilets formaninger, men Crook påpeger, at hvor man i Rom søgte at undgå verdsligheden i musikken, så søgte man i München at omvende den! Begge dele kan ses som modreformatoriske tendenser, blot kommer de til udtryk på vidt forskellig måde⁸¹. Specifikt mht. de to Josquin-motetter har den tekstmæssige konnotation ganske vidst været uanfægtelig, muligvis selv for Rom, men vi ser dog også her, hvordan Lasso (lige modsat Rore) griber ind i kompositionens flertydighed og skaber et mere rent udtryk med sit Magnificat.

Maria-kulten i Bayern var som sagt voksende, også efter Lassos død, og det har betydet et stadig stigende behov for bl.a. Magnificat-kompositioner. At Lasso med sine imitations-Magnificater havde skabt en levedygtig genre, fremgår af, at ikke bare hans sønner, men hans elever og komponister ved hoffet med særlig tilknytning til det bayerske overtog og videreførte den. Genren dyrkedes således til midt i det 17. århundrede, med betydningsfulde bidrag af bl.a. Lassos samtidige Balduin Hoyoul (1547/48-1594) samt af Johann Stadlmayr (1580-1648) og endda Michael Praetorius (1571-1621)⁸².

81 Crook 1994, s. 77-82

82 Crook 1994, s. 26-29

Notehenvvisninger

- Atlas 1998: Allan W. Atlas: *Renaissance Music*, New York 1998
- Boetticher 1999: Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Wilhelmshaven 1999
- Crook 1994: David Crook: *Orlando di Lasso's imitation magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994
- Erb 1999: James Erb i: Peter Bergquist, ed.: *Orlando di Lasso studies*, Cambridge 1999, s. 1-19
- Haar 2005: James Haar; 'Lassus', *Grove Music Online* (Accessed 28 September 2005)
- Kirsch 2005: Winfried Kirsch: 'Magnificat, §1: Polyphonic to 1600', *Grove Music Online* (Accessed 17 November 2005)
- SWNR Orlando di Lasso; *Sämtliche Werke, neue Reihe*, ed. Siegfried Hermelink et al. Bärenreiter Kassel 1956-1995 (bind 15 er udgivet af James Erb i 1980)

Diskografi

- Pro Cantione Antiqua: *Lassus: Requim – Magnificat – Moteti*, Editio Classica, deutsche harmonia mundi, BMG Music 1990, GD77066
- The Tallis Scholars: *Cipriano de Rore: Missa Praeter rerum seriem* (inkl. Josquin: Praeter rerum seriem), Gimell Records, Oxford England, CDGIM 029