

Forord

”Veltalenhet har mange ytre former...”. Å være veltalen ble ansett som et viktig retorisk ideal i renessansen. Selv om sitatet ovenfor stammer fra en av antikkens store retorikere, Quintilian, er setningen beskrivende for den variasjonen som fantes i retoriske og musikalske uttrykk i renessansen, og som fremdeles kan høres i dag, blant annet i Andrea Gabrielis madrigaler.

Etter mange timer sammen med denne flotte musikken går dette prosjektet mot slutten, og jeg vil benytte anledningen til å takke Ståle Wikshåland for inspirerende veiledning underveis. Ikke minst for uvurderlig hjelp til hvordan jeg skulle angripe oppgaven foran meg og strukturere arbeidet. Jeg vil også takke Jette Barnholdt Hansen for gode råd på epost i starten av prosjektet, og Lone Klem for hjelp med de italienske tekstene.

Mine kollegaer i vokalensemblet ExTotoCorde, Liv Anna, Katrine og Hanna, fortjener en helt spesiell takk siden vi sammen har utforsket noe av den store mengden renessansemusikk som finnes. Våre framføringer har gitt meg et innblikk i musikken jeg ikke tror det er mulig å lese seg til.

Jeg vil takke moren min Astrid, for mye, men i denne omgang for en inspirerende tur til Venezia i vinter. Venezia er en ubeskrivelig vakker og spennende by også i dag, og jeg fikk muligheten til å følge Gabrielis fotspor i San Marco-kirken, San Geremia-kirken som ligger i bydelen Cannareggio hvor Gabrieli vokste opp, og familiens hus på Venezias strandpromenade, Riva degli Schiavoni.

Tusen takk også til Anne Cecilie, Kristin, Hanna og Liv Anna for korrekturlesning, og til alle vennene mine og familien min som har vært snille mot meg mot slutten av denne prosessen. Til slutt vil en takk til medstudentene på ZEB for et hyggelig studiemiljø, og en ekstra takk til min sidemann på lesesalen, Ingvild, som har lest alt jeg har skrevet underveis og kommet med oppmuntrende tilrop og sjokolade når det har vært nødvendig.

Johanne K. Hagen, Oslo 08.06.04

Innholdsfortegnelse

FORORD	1
<u>1. INNLEDNING</u>	<u>5</u>
PROBLEMSTILLING	7
<u>2. HELHETLIG RETORIKK SOM REDSKAP OG FORSTÅELSEGRUNNLAG.....</u>	<u>8</u>
HVA ER EGENTLIG RETORIKK?	9
MUSIKALSK RETORIKK – INTENSJONALITET ELLER STIL?	11
STIL OG MANIERISME.....	14
<u>3. RETORIKK I RENESSANSEN</u>	<u>20</u>
RETORIKK SOM OVERORDNET PRINSIPP	20
MUNTLLIG MØTE MED SKRIFTKULTUREN.....	27
3.1. RETORISKE GRUNNBEGREPER OG MUSIKALSKE IDEALER	31
DE FEM PARTES.....	31
MUSIKALSKE IDEALER OG REGLER	34
<i>MIMESIS</i>	36
UTØVERNES ROLLE.....	38
VARIASJON	41
<u>4. ANDREA GABRIELI (1532/33 – 1585)</u>	<u>42</u>
<u>5. MUSIKK OG RETORIKK I ANDREA GABRIELIS MADRIGALER</u>	<u>45</u>
BESKRIVELSENE FORM	46
5.1. EN TYDELIG, MEN LIKEVEL UBESKRIVELIG ARIA	48
MADRIGALTEKSTEN	48
MADRIGALER OG KVINNER I SALONGENE	49
FRAMTREDENDE PAUSER OG REPETISJONER	50
DEN UBESKRIVELIGE ARIA	53
5.2. EN PERSONLIG HYLLEST TIL EN STOR MESTER.....	56
ANTONIO MOLINO OG DEN VENETIANSKE <i>GREGHESCHE</i>	56
POLYFON HEDER OG ENKEL SORG	58
5.3. EN RETORISK FRAMFØRING; MENING OG BEKREFTELSE GJENNOM <i>ACTIO</i> OG VALG AV BESETNING	61
BESETNING MED MENING	61
EN RETORISK FRAMFØRELSE	63
5.4. MUNTLLIGE FORMER MØTER SKRIFTLIG TRADISJONER OG REGLER	66
EN VELKJENT PARODI	67
IMPROVISERTE OG MUNTLLIGE VIRKEMIDLER	68
HVOR BLE DET AV VELTALENHET?.....	69
MUNTLLIGHET OG SKRIFTLIGHET.....	70

5.5. EROTISKE DIALOGER FOR SKJØNNHET OG GLEDE; BÅDE PASSENDE STIL OG ACTIO	72
DIALOGEN	72
VERKEN STØTENDE ELLER NYSKAPENDE, MEN VAKKERT OG PASSENDE.	73
FORMIDLING AV INNHOLDET GJENNOM EN GOD ACTIO	75
5.6. EN ANNEN RETORIKK: POLYFONE VARIASJONER OG HARMONISKE UTSKEIELSER	78
PETRARCA OG BEMBO	78
TRE MADRIGALER OG TO TEKSTER	80
MANGE VARIASJONER	81
HARMONISKE UTSKEIELSER	84
5.7. TALENÆR POLYFONI - ELLER SOLOSANG?	87
TALENÆRT	88
SOLOSANGENS TRADISJONER I ITALIA	88
LIKHETER MELLOM SOLOSANG OG MADRIGAL	90
<u>6. FIKSERTE OG UFIKSERTE ELEMENTER.....</u>	<u>92</u>
FORHOLDET TEKST OG MUSIKK	92
FRAMFØRELSESPRAKSIS	96
UTØVERNES ELLER KOMPONISTENS INTENSJONER?	100
6.1. STIL OG MENING GJENNOM EN HELHETLIG RETORIKK	102
6.2. MELLOM TO STOLER	106
FORNUFT OG FØLELSER	107
<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>109</u>
<u>ENGELSKE OVERSETTELSER AV MADRIGALTEKSTENE</u>	<u>113</u>

CD MED INNSPILLING AV SANGENE BESKREVET I OPPGAVEN

REKKEFØLGEN PÅ SANGENE ER DEN SAMME SOM I NOTEVEDLEGGET MED UNNTAK AV *FORESTIER IN AMORAO* SOM IKKE ER INNSPILT

SEPARAT NOTEVEDLEGG

Side 1:	<i>LAURA SOAVE</i>
Side 5:	<i>SASSI, PALAE, SABBION – SOPRA LA MORTE D'ADRIANO</i>
Side 13:	<i>ASIA FELICE HOR BEN POSSO CHIAMARMI</i>
Side 20:	<i>ANCHOR CHE COL PARTIRE</i>
Side 23:	<i>FORESTIER IN AMORAO</i>
Side 25:	<i>CHIN'DE DARÀ LA BOSE AL SOLFIZAR</i>
Side 30:	<i>IO MI SENTO MORIRE</i>
Side 38:	<i>TIRSI MORIR VOLEA</i>
Side 49:	<i>I'VO PIANGENDO (a 5)</i>
Side 58:	<i>I'VO PIANGENDO (a 6)</i>
Side 68:	<i>LASSO, AMOR MI TRASPORTA OV'IO NON VOGLIO</i>
Side 80:	<i>VOSTRO FUI E SARÒ MENTRE CH'IO VIVA</i>

1. Innledning

Renessansens madrigaler er mange og vakre. I vår tid er madrigalen kanskje den musikalske formen fra denne perioden som er mest kjent og benyttet. Siden madrigalbegrepet kan defineres så vidt som en musikalsk tonesetting av et vers eller dikt, favner termen madrigal over et stort spekter av verdslig renessansemusikk. Madrigalbegrepet ble benyttet som term på musikkstykker fra omkring 1530 og rommer en rekke ulike sjangere og uttrykk fra flere land og musikktradisjoner. Madrigalen er allikevel kanskje sterkest knyttet til Italia og den musikalske utviklingen som skjer der gjennom det 16. århundre (New Grove 2004: Madrigal, §II).

Italias største kultursentrum dette århundret var byen Venezia hvor mange musikkprofiler også hadde sitt virke. Venezia fostret et stort antall komponister som har etterlatt seg store mengder musikk, bevart for ettertiden av de aller første forlagene som gav ut trykte noter. På grunn av det store antallet komponister, er det kanskje naturlig at enkelte er blitt glemt, mens andre komponisters musikk er nøye beskrevet i ettertid. De siste årene har renessansemusikk i likhet med annen musikk som kommer under betegnelsen tidligmusikk, igjen inntatt konsertpodiene og cd-markedet, og publikum har fått muligheten til å bli kjent med nye, eller skal jeg si gamle, komponister fra denne perioden.

Det var nettopp gjennom en innspilling at jeg noe tilfeldig kom over Andrea Gabrielis madrigaler. Gabrieli levde mesteparten av sitt i liv Venezia på midten av 1500-tallet (1532/33 – 1585), og selv om hans navn ikke er kjent for de fleste, oppdaget jeg fort at hans produksjon var svært omfattende. Musikken vekket min interesse, og jeg bestemte meg for å studere hans verker nøyer, blant annet i håp om at studiene også ville gi meg et generelt innblikk i periodens musikalske uttrykk. Gabrielis produksjon er nemlig beskrevet som typisk for tiden ved å representere en rekke ulike sjangere og et variert uttrykk:

... Gabrieli typified his age in that he composed in several distinct styles at the same point in his career, and he mixed these styles in subtle combinations according to the impulse or the occasion (New Grove 2004: Madrigal, §II: 7. avsnitt nr. 3).

Denne store variasjonen i uttrykk og stiler gjorde meg nysgjerring på hvilke tanker som lå bak musikken. Hva uttrykte Gabrieli egentlig med de ulike stilene? For å nærme meg de ulike spørsmålene knyttet til Gabrielis madrigaler ble det viktig å finne et egnet redskap som kunne gi en bredere og dypere forståelse av musikken for meg både som historiker, utøver og lytter. Men hva er egentlig et egnet redskap for å studere madrigaler? Jeg ønsket å finne en måte som kunne synliggjøre hele det musikalske uttrykket i madrigalene, også de elementene som ikke nødvendigvis kommer fram ved å studere selve notebildet.

I arbeidet med en semesteroppgave om Monteverdis *L'Orfeo* tidligere i hovedfagsstudiet ble jeg introdusert for Jette Barnholdt Hansens forskning omkring de første italienske hoffoperaene: *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaers stile monodico på baggrund av senrenæssansens retorikreception* (Hansen 2001). Hansens analyse og beskrivelse av denne musikken er basert på retorikk, nærmere bestemt en helhetlig retorikkforståelse. Denne innfallsvinkelen er meget interessant fordi jeg oppfatter at den favner alle aspektene i det musikalske uttrykket, og ikke stopper opp ved det som faktisk er notert. En helhetlig retorikk er bygget på en definisjon og forståelse som innebærer en enhet mellom innhold og form, og som dessuten omfatter kommunikasjon mellom de aktuelle deltakerne og de ulike elementene involvert i et musikkverk eller annen ytring.

Å knytte madrigaler til retorikk er både en interessant og naturlig innfallsvinkel. Musikken på 1500-tallet fikk en stadig større tilknytning til de språklige vitenskapene etter å ha vært knyttet til matematikk i middelalderen. I overgangen fra en ideologisk forankring til en annen endres også musikkens idealer og virkemidler, og dette utløser en debatt om musikkens egentlige mål og om hvilke virkemidler som var best egnet til å nå dette målet. Madrigalsjangeren hadde sin storhetstid mens musikkdebatten var på sitt mest intense, og madrigalene er i seg selv et uttrykk for musikkens utvikling siden de tydelig viste at musikkens fokus var i ferd med å bli rettet mot teksten og tekstens ekspressive innhold. Den italienske madrigalen sto i sentrum for musikkens utvikling, og er et uttrykk for poesi, språk og retorikkens påvirkning på musikkens stil. "Images, moods and "affects" were translated into musical terms. The rich tradition of the Italian madrigal [...], determined the expressive course of music during the half of the *cinquecento*" (Kerman 1988: 18).

Problemstilling

Hansens avhandling beskriver musikalsk retorikk med kilder fra hele 1500-tallet, og dette er årsaken til at jeg ble nysgjerrig på hvordan retorikk kan ha influert Andrea Gabrielis madrigaler. Hva er forholdet mellom musikk og retorikk i Gabrielis madrigaler? Med utgangspunkt i tolv av Gabrielis madrigaler vil jeg undersøke forholdet mellom retorikk og musikk for å få en bedre forståelse av de to fagenes tilknytning til hverandre. Innen musikkvitenskapen har renessansens musikk tradisjonelt vært beskrevet på bakgrunn av periodens regler for kontrapunkt og musikalsk stil. Innhold og tolkning av madrigalene har vært mindre vektlagt. Derfor blir det også en del av oppgaven å vurdere hvorvidt madrigalene var et uttrykk for stilistisk musikalsk form, eller om de var meningsbærende musikalske framstillinger av en tekst.

Basert på Jette Barnholdt Hansens avhandling vil jeg benytte en helhetlig retorikkforståelse som grunnlag for mine studier av madrigalene. Hansen argumenterer for at denne forståelsen av retorikk er i samsvar med renessansens egen retorikkoppfattelse. Samtidig innebærer denne metoden en nyskapende forståelse av retorikk og musikk i musikkvitenskapelig sammenheng. Som det vil komme fram av diskusjonen i oppgavens første del, skiller innfallsvinkelen seg på mange måter fra den tradisjonelle retorikkoppfattelsen innenfor musikkvitenskap. Siden Hansens avhandling dessuten beskriver en annen musikkform enn madrigaler, nemlig monodisk stil og 1600-tallets nye musikkstil, *stile recitativo*, er det naturlig for meg å spørre om hvorvidt en helhetlig retorikk kan beskrive madrigalene. Er en helhetlig retorikkforståelse et egnet redskap til studier av madrigaler?

2. Helhetlig retorikk som redskap og forståelsesgrunnlag

Musikk og retorikk har en rekke fellesnevner, og åpenbart deler fagene enkelte grunnprinsipper siden begge primært henvender seg til hørselssansen. De to fagene deler også mye av den samme terminologien. Termer man kanskje anser som musikalske, som for eksempel tema, frase, motiv og stil, stammer opprinnelig fra retorikken. På grunn av fagenes likheter har termene blitt overført til musikk, og flere elementer som pause, gjentakelse og motsetninger er avgjørende for formdannelsen og felles karakteristikk for begge fag. *Tid* er også et felles nøkkelord siden selve uttrykket, enten det er musikk eller et talt utsagn, kan beskrives som en prosess som starter med en tanke forut for ytringen og deretter etterfølges av en gjennomføring. Denne gjennomføringen har en start og en slutt, og er en logisk videreføring av den opprinnelige tanken (Hansen 2001: 237-238).

En ny tilknytning

Bevissthet omkring sammenhengen mellom musikk og retorikk har vært til stede like lenge som retorikkfaget har eksistert. Blant annet mente en av antikkens store retorikere, Quintilian, at kunnskap om musikk også kunne være til nytte for en taler; "... knowledge of the principles of music, which have power to excite or assuage the emotions of mankind" (New Grove 2004: Rhetoric and music, §1: 1. avsnitt 1).

Musikkens forbindelse til retorikken har ikke alltid vært like sterk eller selvsagt, og musikken og tekstens innbyrdes maktforhold innen vokalmusikk har stadig vært grunnlag for diskusjon gjennom musikkhistorien. Teksten er det elementet som i hovedsak knytter retorikken til musikken, selv om man også kan snakke om retorikk i instrumentalmusikk. "Music and speech have been fighting greater and lesser battles for domination of vocal music ever since its beginnings. Now the one prevailed, now the other" (Harrán 1989: 77).

I renessansen var det nettopp musikkens forhold til teksten som var hovedessensen i debatten som endret musikkens ideologiske tilknytning fra *quadrivium* til *trivium*. I middelalderen var nemlig musikken knyttet til de matematiske vitenskapene innen de syv

fri kunster, *quadrivium*, ”... der den som proporsjonslære regjerte som stattholder for *tidens* orden (musikkteori) ved siden av aritmetikk (den rene proporsjon), geometri (utstrekning) astronomi (bevegelse)” (Wikshåland 1997: 251-252). Musikken oppgave var å gjenspeile og gjenskape universets gudommelige harmoni gjennom intervallenes perfekte proporsjoner. I løpet av renessansen ble musikkens posisjon endret, og den fikk en stadig økende tilknytning til de språklige fagene i *trivium* sammen med logikk/dialektikk, grammatikk og retorikk. Her ble musikken forankret i en ny ideologi som skilte seg vesentlig fra den forrige; musikken skulle henvende seg til mennesket, og den fikk som mål å påvirke følelsene. Språket ble differansen mellom musikkens nye og gamle forankring, og gjennom tilknytning til språket skulle musikken uttrykke følelser og mening på samme måte som en tekst.

Det var nye tanker å knytte musikken til selve innholdet i teksten. Selv om bevissthet omkring enkelte tekstlige og språklige anliggende, som for eksempel syntaks, også var viktig i middelalderen, var målet med musikken endret. Musikkens hovedoppgave ble å uttrykke og utlegge en tekst. ”To link music with the verbal arts, with rhetoric as well as poetry, was as characteristic of the Renaissance as it was typical of the Middle Ages to ally music with the mathematical sciences” (Palisca 1985a: 333).

Hva er egentlig retorikk?

Forandringer i forståelse og status, og brudd med tradisjonen

Retorikkbegrepet kan forstås på flere måter og benyttes i mange sammenhenger. Retorikk har verken som selvstendig begrep eller i sammenheng med musikk en entydig definisjon, og det er derfor ikke åpenbart hva musikkens nye tilknytning til språklige fag og retorikk innebærer. Retorikk har gjennom århundrene hatt ulike betydninger, og parallelt med dette har retorikk også hatt vekslende status og anerkjennelse. Retorikkfaget har fra sin opprinnelse i antikken til i dag hatt funksjon som både argumentasjonslære, stilllære, affektlære og foredragslære samtidig med at retorikkens status har variert fra å være et betydningsfullt og nødvendig fag til å bli mistenkeliggjort. Etter en sterk retorisk tradisjon i renessansen og barokken sank fagets status mot slutten av 1700-tallet i takt med at skriftlige tradisjoner ble viktigere og at praktiske og muntlige tradisjoner mistet sitt feste (Hansen 2001: 7-8).

Etter dette har faget aldri oppnådd den samme betydelige statusen, og i perioder har retorikk nærmest vært latterliggjort som noe stilistisk og falskt hvor formen ikke er i samsvar med innholdet. Fremdeles mener enkelte at begrepet innebærer noe uærlig, og at det er en metode for å skjule sitt egentlige eller manglende budskap. Det er for eksempel ikke uvanlig å omtale en politikeres tale som "bare retorikk" hvis man ikke tror på innholdet i det som blir sagt. I dag kan det allikevel se ut som om retorikken er i ferd med gjenvinne en høyere status, og blant annet har flere universiteter igjen retorikk på timeplanen. Denne tendensen kan også merkes innen musikkvitenskapen;

An entire discipline that once been the common property of every educated man has had to be rediscovered and reconstructed during the intervening decades, and only now is it beginning to be understood how much Western art music has depended on rhetorical concepts (New Grove 2004: Rhetoric and music, avsnitt 2).

For å forstå sammenhengen mellom musikk og retorikk i renessansen blir det derfor viktig å definere retorikkbegrepet i henhold til den aktuelle perioden. Hva la man i begrepet retorikk i renessansen? Hva slags status hadde faget, og hvordan forholdt komponistene seg til det? Synet på retorikk den gang og i dag er nødvendigvis forskjellig, og man må forsøke å definere begrepet på renessansens egne premisser. Her ligger noe av kjernen til forskning på retorikk og en viktig erkjennelse av problemer knyttet til forståelsen av en annen tid. På samme måte som med musikk fra renessansen finnes det ingen direkte forbindelse til den tradisjonen som kan gi de svarene vitenskapen eller utøvere søker. Det har vært et langt brudd mellom tradisjonene fra renessansen til i dag, og det kan være vanskelig å komme i kontakt med renessansens egen retorikkforståelse. Noe av problemet ligger i det moderne menneskes skepsis til retorikk, og at man ikke klarer å sympatisere med en tid hvor faget sto sterkt.

Modern men are not at ease with rhetoric; to declare our independence from it often seems a necessity of all our discourse. For this reason many students of the humanist movement have been unable to involve themselves closely enough in the humanist' passion for rhetoric to arrive at a sympathetic understanding of it. Instead, they have interpreted the humanist praise of rhetoric to mean something else: beauty of form, for instance, or civic activity, both things to which rhetoric can contribute, but neither identical with it. Those who have taken the humanist commitment to rhetoric at face value have usually limited their analyses to such matters as literary form or technique of composition (Jerrold E. Seigel i Hansen 2001: 63).

Koblingen mellom renessansemusikk og retorikk må altså bygge på den aktuelle begrepsforståelsen av retorikk, og som musikkhistoriker må man forsøke å sympatisere med denne forståelsen selv om den ikke nødvendigvis er i samsvar med vår tids egen.

Definisjon

Nyere forskning på retorikk har gitt faget en bred betydning og defineres innen nyretorikken som "hensiktsbestemt tale" og "læren om den intensjonelle muntlighet". Definisjonen omfatter både muntlig og skriftlig kommunikasjon og inngår som en del av en holistisk eller helhetlig retorikkforståelse. I en helhetlig retorikk forstås innhold og form som en enhet, og definisjonen må også sees i sammenheng med kommunikasjon. "Denne holistiske retorikkforståelse, der også skal ses i forlængelse af den klassiske tradition, har intentionalitet som væsensmærke og inkluderer diverse hermeneutiske aspekter ved kommunikasjon" (Hansen 2001: 9).

Jette Barnholdt Hansen argumenterer for at en helhetlig betydning av retorikk er i samsvar med den retorikkforståelsen og de retorikktradisjonene som fantes i renessansen. Hansen har som mål i sin avhandling å forklare de første operaenes monodiske stil på grunnlag av den retoriske tradisjonen i renessansen, og hun beskriver en sterk retorisk tradisjon i den italienske renessansen som fikk stor innflytelse på den musikalske utviklingen.

Musikalsk retorikk – intensjonalitet eller stil?

Det synes å være stor enighet om at retorikk påvirker musikken i renessansen, men det er ikke like stor enighet om hvordan retorikk kommer til uttrykk eller hva de retoriske virkemidlene betyr.

Even among scholars whose views coincide on the basic musical developments of the period, there is frequent disagreement in the relative importance of the various technical and aesthetic features that are cast into relief and thus on the resulting historical profile of the entire era (New Grove 2004: Renaissance, 6. avsnitt 1).

Det er ikke nødvendigvis et problem å gjenkjenne renessansemusikkens virkemidler, men det kan være vanskeligere å forstå hva de musikalske elementene uttrykker eller hva som egentlig påvirker den musikalske utviklingen. Tolkningen av nøkkelbegrep kan bli

avgjørende for forståelsen av den musikalske utviklingen og derfor farge vår oppfattelse av hele perioden. I denne sammenhengen vil den betydningen retorikkbegrepet ilegges, være avgjørende for resultatet av forskningen på retorikk og musikk.

Hansens avhandling om de første hoffoperaene bringer ny kunnskap til emnet omkring retorikk og musikk nettopp fordi Hansen ikke tar retorikkens betydning for gitt, men definerer begrepet nøye ut i fra det hun mener er renessansens egen retorikkforståelse. Hansens analyser er som nevnt basert på en forståelse av retorikk som innebærer en enhet mellom innhold og form, og en forståelse av retorikk som det intensjonelle grunnlaget for tidens musikalske uttrykk. Hansens syn på retorikk skiller seg dermed fra en tradisjonell forståelse av retorikk innen musikkvitenskapen hvor retorikkbegrepet ofte blir benyttet i en mer snever forstand. I en snever forståelse av retorikkens påvirkning på musikk ser man på retorikk som et uttrykk for stilistiske elementer som ordmaleri og figurer. På denne måten fremstår retorikk kun som et konkret virkemiddel som beskriver og binder sammen fragmenter i uttrykket, som for eksempel enkeltord i teksten og figurer i musikken. Hansens avhandling er derfor også en kritikk av forskning hvor retorikkens forbindelse til musikk bare er et uttrykk for form eller stil, og som ikke ser stil i sammenheng med musikkens innhold og mening. Hansen mener at en snever forståelse av renessansens retorikk utelukker en rekke av musikkens mest interessante retoriske forbindelser, ikke minst hvordan tekstens innhold og komponistenes intensjoner kan høres i musikken (Hansen 2001: 9).

Hvorfor har ikke musikkvitenskapen utforsket en videre sammenheng mellom retorikk og musikk? I følge Hansen kommer dette av at musikkhistorikerne har operert ut i fra en underliggende definisjon av retorikk som *stillære* som igjen har blitt koblet til komposisjonspraksis. Den snevre definisjonen er sannsynligvis bygget på en retning i senrenessansen, en såkalt *elocutio – actio*-retorikk som fokuserte kun på form og framførelse og som senere resulterte i et skille mellom meddelelsspråket og uttrykksspråket, mest kjent gjennom Renè Descartes filosofi (Hansen 2001: 9). Med en snever definisjon av retorikk som grunnlag for undersøkelser av italiensk stil eller *elocutio*, får man et ensidig fokus på figur- og affektlære. På denne måten innsnevres selve utgangspunktet for studiene, og mange interessante retoriske sammenhenger vil bli oppfattet som uvesentlig.

Tekstlige passager, der beskriver andre kommunikative og hermenautiske aspekter og som – set i lyset af en bredere reception – er retorik, vil derimod ikke vække genklang. Dette kunne fx være formuleringer, der kan ses som udtryk for intentionalitet eller tekstafsnit som beskriver aspekter ved den poetiske arbejdsproces og den selvfølgelige sammenhæng med den retoriske udførelse og lytternes perception (Hansen 2001: 62).

Den snevre definisjonen av retorikk var altså til stede i renessansen, men Hansen hevder at denne forståelsen av faget ikke påvirket den italienske renessansemusikken i samme grad som den helhetlige retorikken.

Musikalsk *mimesis* ved bruk av billedlige figurer ser ofte ut til å være den eneste måten musikkhistorikere har klart å vise en sammenheng mellom ord og toner, selv om dette i realiteten ikke var den viktigste forbindelsen. Dette skriver Martha Feldman i sine grundige og omfattende undersøkelser av musikk og retorikk i *City Culture and the Madrigal at Venice*. Feldman viser i sin avhandling at retorikk påvirket musikken på langt flere måter enn ordmaleri og figurer, og mener i likhet med Hansen at retorikkfagets betydning for musikk strekker seg langt utover dette (Feldman 1995a: 258).

Systematiserte figurer

En av hovedgrunnene til at musikkvitenskapen ofte har redusert musikalsk retorikk til å handle om løsrevne stilfigurer, er at det finnes viktige kilder fra perioden som er med på å bygge opp under dette synet. Mest kjent og benyttet er kanskje den tyske teoretikeren Joachim Burmeisters *Musica Poetica* fra 1606 som hadde til hensikt å nedtegne og systematisere den musikalske retorikken. Det kan virke som om Burmeister ikke var spesielt opptatt av teksten og meningen bak de ulike musikalske virkemidlene, og at han så på de retoriske elementer som et uttrykk for stil.

Problemet med Burmeisters *Musica Poetica* er at de aktuelle stilelementene ble tatt ut av den levende italienske tradisjonen de egentlig var en del av. Burmeister var selv tysk og kjente antagelig ikke den italienske retorikktradisjonen utover det han så og hørte i musikken. Stilelementene Burmeister systematiserte, ble dermed forklart utenfor den retoriske sammenhengen de var oppstått i. Burmeisters retorikkforståelse blir styrket av andre tyske verk som omhandlet musikalsk retorikk senere på 1600-tallet, og det finnes ingen parallelle italienske verker som kan nyansere og justere bildet skapt av de tyske teoretikerne. Hansen mener at en av grunnene kan være "... at italienerne hentede deres

viden *direkte* fra den retoriske teori og i særlig høy grad fra deres egen praktiske retoriske tradisjon” (Hansen 2001: 61). Derfor var ikke behovet for å systematisere den musikalske retorikken tilstede, nettopp fordi den var en naturlig del av den italienske kulturen og kanskje ble tatt for gitt av tidens egne teoretikere.

“To modern students, even well-informed historians of rhetoric, the doctrine of the figures can seem incomprehensible, tedious, distasteful (Vickers 1984: 20). Brian Vickers poengterer her problemet med denne systematiserte retorikken; at den fullstendig synes å mangle innhold og dybde, og derfor ikke blir tatt særlig alvorlig. Figurlæren i seg selv er ikke nødvendigvis feil, men figurene må sees i sammenheng med den poetiske prosessen de var en del av, og på hvilke måte figurene uttrykte noe spesielt.

Men fokuserer man entydig på at påvise de emblematiske strukturer, kommer man også nemt til at lukke af for musikkens bredere og mere overordnede retoriske dimension, som er knyttet til det intentionelle utgangspunkt og det performative, hvilket forudsætter en ekspansjon af retorikbegrebet (Hansen 2001: 64).

Stil og manierisme

For Burmeister, som for de fleste musikkteoretikere, var det musikken og musikkens virkemidler som sto i sentrum. Det er kanskje årsaken til at musikkvitenskapen i stor grad har beskrevet de synlige musikalske elementene som kan knyttes til retorikk, istedenfor å gå inn på retoriske elementer som enkelte vil betegne som utenom-musikalsk, det vil si elementer som ikke står på notene.

Å forklare musikkens egenskaper ut i fra den stilutvikling som kan leses ut av notene, er en metode og innfallsvinkel man ofte ser i forbindelse med renessansens musikk. Maria Rika Maniates benytter en slik stilhistoriske tilnærming i sin avhandling om manierisme i italiensk 1500-tallsmusikk. På mange måter følger denne avhandlingen Burmeisters tradisjon i det Maniates ønsker å definere og kategorisere renessansekomponesternes ulike måter å komponere på, eller derers *maniera*, for å forstå musikkens utvikling fra renessanse til barokk. Maniates’ prosjekt er å redefinere perioden 1530-1630 fra renessanse (og barokk) til manierisme, fordi denne perioden inneholder stilelementer som binder den polyfone renessansemusikken representert ved for eksempel Josquin de Prez,

med barokkens musikk. Maniates registrerer og beskriver 1500-tallets ulike komposisjonsmåter og stiler, og bruker dette materialet til å forklare hvordan komponistene stadig utviklet nye musikalske uttrykk gjennom århundret (Maniates 1979: xiii og 278).

Omfanget av Maniates forskning i boken, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, er imponerende. Maniates tegner et meget detaljert bilde av renessansens ulike stiler, komposisjonsteknikker og kulturelle betingelse, og avhandlingen gir et godt overblikk over de teknikkene komponistene benyttet seg av og i hvilken grad komponistene kan ha påvirket hverandre. Det er allikevel interessant å sette hennes forskning opp mot et helhetlig retorisk perspektiv som den Hansen og Feldman står for; ikke fordi Maniates' analyseresultater er feil, men fordi avhandlingen på grunn av sin stilistiske innfallsvinkel skaper et helt annet bilde av 1500-tallets musikk. På denne måten ønsker jeg å belyse mitt eget teorivalg ved å påpeke svakhetene ved et sterkt stilfokus når det gjelder å finne renessansemusikkens essens og mening.

Maniates skriver at en stilhistorisk innfallsvinkel er den mest egnede for undersøkelse av 1500-tallets musikk, selv om denne metoden har falt i unåde i musikkvitenskapen etter å ha vært dominerende i lang tid (Maniates 1979: xiv). Maniates mener at 1500-tallet var spesielt preget av stilbevissthet, og trekker blant annet fram motsetningene mellom tidens mange tøysete og parodiske madrigaler og de seriøse madrigalene som et bevis på en selvbevissthet om lært stil. Det er interessant å se hvordan Martha Feldman ser på det samme fenomenet som et uttrykk for både en sterk bevissthet omkring komposisjon og en retorisk bevissthet, siden komponistene tydelig skilte de ulike stilene i forhold til tekst og situasjon (Maniates 1979: 329 og Feldman 1995a: 258-259).

Dette er ikke det eneste tilfelle hvor Maniates og Feldman tolker det sammen fenomenet på forskjellig måte. Mens Maniates mener at renessansens, eller manierismens, mange stiler blir knyttet sammen gjennom en sofistikert eklektisisme hos komponistene, skriver Feldman at hun selv opplevde at illusjonen om å finne en helhet brøt sammen i arbeidet med *The Madrigal in Venice*, på grunn av det overveldende antall stemmer og retninger innen musikk på midten av 1500-tallet (Maniates 1979: 331 og Feldman 1995a: xviii).

Jeg mener at Feldman og Maniates små, men viktige, uenigheter illustrerer på hvilken måte forskjellig mål og metoder innen forskningen skaper en ulik forståelse av de samme fenomenene. Maniates stilhistoriske innfallsvinkel gjør at hennes resultater framstår som fakta fordi de er synlige på notepapiret, og elementene hun finner blir satt inn i en stilistisk forklaringsmodell. Feldman ønsker derimot ikke å trekke bastante konklusjoner på grunn av samfunnets komplekse musikkforståelse i perioden.

Visuell eller auditiv forskning

Selve manierismebegrepet har Maniates hentet fra kunsthistorien på omtrent samme tid da malerier og skulpturer ofte var preget av en spesiell stil, måte eller *maniera* å framstille visuelle uttrykk på. Det som kjennetegner mange av maleriene fra perioden er at de er teknisk dyktig utført, men at proporsjonene er rykket ut av balanse. For eksempel kan et menneske være framstilt med spesielt lang hals eller store hender. Jeg skal ikke ta stilling til om perioden fra 1530 til 1630 burde ha en egen betegnelse innenfor musikkhistorien, men jeg synes det er underlig å definere musikk fra perioden på grunnlag av et *visuelt* uttrykk. Musikk må sies å være et *auditivt* kunstuttrykk, og derfor mener jeg at det blir for snevert å vurdere musikken bare på grunnlag av det man kan se, det vil si det eksisterende notematerialet.

Maniates hevder at tekniske analyser med den rette terminologien sett i sammenheng med estetiske mål, er den beste måten å forstå musikken på (Maniates 1979: 277). Hun har rett i at mange interessante spørsmål kan besvares ved tekniske analyser, og avhandlingen viser en rekke interessante komposisjonstekniske og stilistiske observasjoner. Tankegangen er også i samsvar med det moderne vitenskapsbegrepet hvor visuell viten betraktes som autonome fakta uavhengig av språk og bevissthet. Dette er et uttrykk for en logosentrisk tilnærming til verden, hvor man gjennom skrift formidler informasjon fra abstraksjon og analyse basert på synsinntrykk. Men dette skaper problemer i det man ønsker å finne musikkens egenart, da musikk som nevnt er en auditiv kunstart og henvender seg til øret i sin urform. Auditiv sansning har andre egenskaper enn synssansen, og krever et visst tidsaspekt. Sansning gjennom hørselsen har også andre egenskaper på grunn av begrensninger i vår korttidshukommelse, og er derfor også knyttet til fortolkning; gjennom auditiv sansning av et talt eller sunget uttrykk møtes den rasjonelle og den

følelsesmessige forståelsen, og vanligvis vil dette oppleves som en mer helhetlig sanseopplevelse (Hansen 2001: 11-12 og 138 n.332).

Et annet aspekt som også forsvinner i det man fokuserer ensidig på stil og skriftlig materiale, er viktige elementer i musikken som er basert på muntlige tradisjoner. Hansen beskriver dette som et ”overset univers”, og siterer Pirrotta som sammenligner forskning basert på analyse av nedskrevet materiale som toppen av et isfjell (Hansen 2001: 119). Det er dessuten viktig å ha i tankene at den muntlige kompetansen i renessansen var langt høyere enn den er i dag. Ikke minst er evnen til å lytte mindre vektlagt i vår tid, hvor læring og kommunikasjon i langt større grad er basert på synssansen. Dette gjelder både innen musikk og andre fag, men også innenfor samfunnslivet for øvrig (Hansen 2001: 8).

Mens vi venter på noe bedre

Trass i sin analytiske metode trekker Maniates fram mange interessante betraktninger rundt madrigalene som også går utover stilelementer. Dette gjør at de stilistiske funnene fra analysene blir satt i et nødvendig perspektiv. Allikevel er Maniates’ utgangspunkt i stilhistorie grunnleggende problematisk fordi denne metoden bygger på en stilltiende forutsetning om at musikalsk stil, på linje med evolusjon, utvikler seg til noe stadig bedre og mer avansert. Nettopp denne tankegangen er kritisert av mange musikkhistorikere, og i forbindelse med renessansemusikk har blant annet A. Einsteins stilhistoriske konsept blitt kritisert fordi han beskrev utviklingen av madrigalen som en stadig søken etter ”bedre” virkemidler (Mace 1969: 65-66). Et slikt perspektiv gir en fordømmende holdning overfor musikken, fordi man forsøker å finne fram til hvilke komponister som skrev i god eller dårlig stil, og på den måten avgjøre hvem som har rett til omtale og oppmerksomhet fra ettertiden.

Stilhistorien søker rett og slett fortiden som en serie høydepunkter som svarer til hverandre i rang. Musikkvitenskapens oppgave består i å lokalisere høydepunktene, eventuelt også gjennom å konstruere deres stilistiske kontekst, for å løfte dem ut av historiens flyt (Wikshåland 1997: 78-79).

Bortsett fra de komponistene som blir hevet ut av lærermester-elev-rekken fordi musikken deres betraktes som genial for sin tid, oppfatter jeg at komponistenes egen rolle i dette perspektivet blir redusert. Komponistene blir framstilt som etterfølgere i en stor utvikling

av stil og konvensjoner og levnes etter min mening liten ære for å ha tanker bak sine musikalske valg, som for eksempel å tilpasse musikken til situasjonen og teksten. Historien forteller derfor lite om de mest vanlig musikalske uttrykkene i samtiden eller *hvorfor* komponistene benyttet seg av de ulike virkemidlene. Dermed framheves spesielt komponister som hadde elementer i sin musikk som kjennetegner *neste* epoke i historien, fordi dette var de viktige virkemidlene for framtiden. Når for eksempel Maniates beskriver musikk av de vedtatt store komponistene i renessansen som Ciprano di Rore og Orlando di Lasso, betegner hun dette som god musikk og knytter dette direkte til at musikken har elementer som var forut for sin tid. Orlando di Lasso tilegnes således sin egen *maniera* fordi han som en av de geniale komponistene i sin tid brakte musikken framover.

The heritage of classical style is still discernible, but the plasticity of Lasso's personal *maniera* creates a style that is far removed from the placid lyricism of the Renaissance. His madrigals furnish examples of all the techniques of *musica poetica* enunciated by Joachim Burmeister. But with Lasso, even graphic word painting (*hypotyposis*) acts as an integral element of organic structure. In this sense, Lasso is less a mannerist and more a precursor of baroque ideals (Maniates 1979: 313).

Å forutse noe nytt, eller å være genial blir i seg selv en hedersbetegnelse, men sier strengt tatt lite om hva musikken formidler og forklarer ikke hvorfor barokkens idealer er bedre enn renessansens. Noe av problemet med å framheve originalitet i sammenheng med renessansemusikk er også at dette ikke nødvendigvis var et kriterium for komponistene selv, og dermed ikke en målestokk for samtiden.

Maniates har ikke retorikk som et utgangspunkt for sine analyser, men hun trekker stadig fram begrepet på en slik måte at jeg kan oppfatte hennes underliggende definisjon som snever. Blant annet synes jeg avsnittet ovenfor viser en snever forståelse av begrepet siden hun beskriver ordmaleri i perioden som et uorganisk virkemiddel som ikke henger sammen med resten av uttrykket. Andre steder i avhandlingen bruker Maniates begrepet for å beskrive musikalske virkemidler som kan oppfattes som en stilistisk framstilling av et ord eller konsept, for eksempel at ordet "å sukke" ble illustrert av en pause (Maniates 1979: 316).

Min kritikk av Maniates' forskning er først og fremst basert på at jeg er grunnleggende uenig i at musikkens essens kan forklares ved å se på stilistiske element alene. Dette gjelder spesielt i en periode hvor så mange elementer ved musikk var knyttet til både

framførelse, situasjon og den forventningen som lå hos det aktuelle publikummet. Jeg mener at alle de sistnevnte elementene kan beskrives i retoriske termer innenfor en helhetlig retorikkforståelse. Dette betyr ikke at stilistiske elementer og komposisjonsregler var uviktige, men at reglens fulle betydning først kan forstås sett i sammenheng med helheten.

På de neste sidene vil jeg gjøre rede for den italienske retorikktradisjonen i renessansen som er grunnlaget for mine undersøkelser av Gabrielis madrigaler. Jette Barnholdt Hansens avhandling er sammen Martha Feldmans forskning på retorikk hovedgrunnlaget for denne redegjørelsen.

3. Retorikk i renessansen

I overgangen fra de matematiske til de språklige kunstene fikk musikken ny ideologisk styrke gjennom den overtalende og ekspressive kunsten, poesi og retorikk. Samtidig bevarte musikken lenge sin tilknytning til matematikk, og musikken ble dermed dratt i to retninger; mot den ekspressive kraften og de perfekte proporsjonene. Disse motsetningene var ikke alltid like lett å forene, og musikkens plass ble langt mer komplisert enn tidligere. Midt i denne prosessen befant renessansens musikk seg, på vei fra et sted til et annet (Tomlinson 1998: 283).

Musikkens økende tilknytning til tekst og retorikk må dessuten sees i sammenheng med en rekke kulturelle og sosiale elementer. Ny viten og nye metoder var beskrivende for hele renessansen, og humanismen satte spørsmålstegn ved gamle og vedtatte sannheter. Vitenskapene og de vitenskapelige metodene gjennomgikk store forandringer som kan oppfattes som paralleller til mye av det som skjedde innenfor musikk. Tidligere hadde den skolastiske vitenskapstradisjonen funnet svar gjennom logiske utredninger basert på gamle skrifter og overlevert kunnskap. Humanismen brakte med seg en interesse for menneskelige verdier, og humanistene trodde ikke lenger at det fantes et svar på alt. Istedenfor å lete etter sannhet i overleverte kilder, ble det også stadig vanligere å lete etter ny viten på grunnlag av empiriske undersøkelser (Tomlinson 1987: 6).

Retorikk som overordnet prinsipp

Retorikk var et humanistisk fag som stadig ble en viktigere del av renessansesamfunnet. På tross av at skolastikerne var skeptiske til faget fordi det appellerte til følelsene, utviklet retorikk seg til å bli en forutsetning for å formidle kunnskap innen alle fag.

Retorikken er altså både en central videnskap i *trivium*, en teoretisk og praktisk pædagogisk metode i diverse *artes*, et strukturelt princip og en antropologisk nødvendighet inden for renessansens og barokkens mange forskjelligartede kulturelle og politiske felter, der stadig i høy grad er knyttede til en muntlig tradition (Hansen 2001: 63).

En aktiv borger

Å være en god retoriker og formidle sine meninger på en overbevisende måte ble derfor ansett for å være en nødvendig ferdighet. Dette var spesielt viktig i Venezia hvor menneskene på grunn av bystatens demokratiske styresett hadde stor frihet og mulighet til å bli hørt. Byen var således i en særstilling i Italia, og sammenlignet med fyrstedømmene var Venezias styre og mentalitet svært liberal. Byens trykkerier var heller ikke underlagt sensur slik som i Firenze hvor Medici-familien i stor grad bestemte hva som skulle utgis. Siden man i Venezia sto fritt til å si sin mening, var det nærmest en forutsetning å beherske retorikk for å kunne framføre sin egen og andres sak, og dermed ha innflytelse på samfunnet (Hansen 2001: 19-20).

Å betrakte mennesket som en aktiv deltaker var en del av humanismens ontologi. Mennesket var ikke lenger en passiv observatør i verden, men var i stand til å skape sin egen historie. Derfor prioriterte man det som hadde nytteverdi (*utilitas*) for mennesket, og et ekte retorisk mål var å finne nyttig viten og formidle denne.

Det at tale blev også oppfattet som et uttrykk for *caritas* (næstekærlighet) og *philanthropia* (filantropi), dvs. den måte man kunne være noe for andre mennesker, og blev sat i opposisjon til tavshet og ensomhet, som oppfattedes som umenneskelig og ufrugtbart (Hansen 2001: 27).

Renessansens musikkdebatt kan sees på som resultat av tidens retoriske kultur. Verken før eller siden har man sett et så stort antall avhandlinger om musikk som i Italia på denne tiden, og avhandlingene forteller om mer enn de ulike synene på periodens musikalske virkemidler. Debatten formidler også et ønske om å komme fram til ny viten og formidle disse synspunktene til offentligheten.

Akademiene

Muntlig diskusjoner og faglig utveksling fant også sted i akademiene hvor intellektuelle, kunstnere, vitenskapsmenn og andre velstående personer møttes. Akademiene var viktige møteplasser og utgangspunkt for nettverksforbindelser mellom både kunstnere og andre. I Venezia foregikk det meste i private salonger som hos den prominente poeten Domenico Venier fra ca 1540 til 1580. I hans palass ved torget Santa Maria Formosa møttes mange av Venezias mest betydningsfulle litterater til forlystelse og diskusjoner. I 1558 ble det

gjort et forsøk på å starte et stort offisielt akademi i byen, *Accademia della Fama* også kalt *Accademia Veneziana*, hvor blant annet Zarlino var en av medlemmene. Akademiet hadde kun kort levetid fram til 1561, og man vet dessverre lite om hva som ble diskutert i dette fora (Feldman 1995a: 83-85 og 116, og Benzoni 1988: 12).

Italienernes trang til å diskutere, både skriftlig og muntlig, fremmet ikke bare retorisk dyktighet. Miljøene rundt de offisielle og private akademiene må også forstås som tverrfaglige forum hvor grensene for de ulike fagene var vagere enn de vi er vant til i dag.

For dem hang tingene sammen, og de forskjellige *artes* var naturlig forbundne. Derfor blev de retoriske *praeceptiones* (forskrifter), som man hadde tilegnet sig både via praksis og teoretiske studier, som det naturligste af verden også anvendt i en musikalsk kontekst (Hansen 2001: 85).

Domenico Veniers akademi er et godt eksempel på et slikt tverrfaglig forum. Selv om kretsen rundt Venier primært besto av forfattere og poeter, spilte musikk og framføring av madrigaler en vesentlig rolle. Flere komponister som skrev innen polyfon stil, var i kontakt med Venier og hans krets, og slike kontakter kan ha hatt betydning for utvikling av musikken, og spesielt madrigalen (Feldman 1995a: 97). Noe senere fikk nok et litterært akademi i Venezia, *Accademia degli Incogniti*, betydning for musikken og spesielt for operasjangeren. Medlemmene av dette akademiet diskuterte problemer knyttet til den nye sjangeren og skrev librettoer som blant annet Monteverdi benyttet (Wikshåland 1997: 309-311).

Ett av temaene som ble diskutert i akademiene og som stadig dukker opp i tidens avhandlinger, var antikkens retorikk- og musikkidealer. Gjenoppdagelse av antikkens skrifter gjorde at man i renessansen blant annet ble kjent med retorikere som Quintilian og Cicero. De gamle mesterne ble ofte sitert og benyttet av renessansens egne lærde, og dette indikerer at renessansens retorikkforståelse var sterkt inspirert av antikkens retorikk. Quintilian definerte retorikk som ”kunnskap om å tale godt”, hvor ”godt” brukes i betydning av moralsk forsvarlig. Dette indikerer igjen at retorikk handlet om mer enn form, fordi god retorikk også skulle inneholde gode tanker og meninger. En slik forståelse av retorikk forutsetter altså en vid definisjon og innebærer dermed en sammenheng mellom form og innhold (Hansen 2001: 40).

Selv om renessansen var inspirert av antikken, skriver Hansen at akademienes retoriske kultur og viten først og fremst var et resultat av ”en retorisk praksis basert på *imitatio* og erfaringer med det hermeneutiske rum mellom udfører og lytter” (Hansen 2001: 85). I akademiene kunne deltagerne teste sine retoriske egenskaper, i diskusjoner eller innen kunstneriske uttrykk, og gjennom responsen tilegne seg verdifulle erfaringer. Den muntlige kunsten, så vel sonetter som polyfone madrigaler, var avhengig av respons fra et publikum for å bekrefte sin aktualitet og verdi, og for mange var akademiene et velegnet sted for å innhente denne responsen (Feldman 1995a: 96).

Persuasio

Retorikken, diktningen og musikkens vesen var i senrenessansen uløselig knyttet til muntlighet og var skapt for å være i dialog med et publikum.

...digtingen *skabes* med naturlig henblikk på at blive læst højt eller sunget i et dialogisk forum med mundtligheden som ufravigeligt vilkår, og den skal både belære (*docere*), underholde (*delectare*) og bevæge (*movere*) på linje med retorikken (Hansen 2001: 56).

Å bli framført høyt for et publikum kan sies å være retorikkens ontologi, og var i tråd med musikkforståelsen og verkbegrepet i renessansen. Målet var *persuasio*, et retorisk begrep som kan forstås på flere måter, men som først og fremst har blitt brukt i betydningen ”å overtale”. Denne betydningen har senere blitt brukt som argument mot retorikken, fordi det ensidig fokuserer på å overføre mening fra avsender til mottaker. I en videre betydning kan begrepet også forstås som ”å komme i dialog med” og ”å delaktiggjøre”. Begrepet kan derfor settes i sammenheng med demokratiet og muligheten for å ytre seg og kunne påvirke andre, for eksempel gjennom akademiene (Hansen 2001: 19, 19 n.28 og 241).

Både musikk og retorikk måtte ha evnen til *persuasio* hvis den skulle nå fram med sitt innhold til de som hørte på. Aristoteles delte inn begrepet i tre framtredelesformer som måtte være tilstede for at talen skulle være vellykket: *Logos*, appell til forstanden og fokus på ordene, *ethos*, appell til følelsene fra talerens karakter og personlighet, og *pathos*, en appell til de sterke følelsene og affektene som taleren vekker i publikum. En god retoriker måtte altså beherske både forstand og følelser for å oppnå det ønskede resultatet (Hansen 2001: 241).

Persuasio kan også knyttes til renessansens ideal om veltalenhet som innebærer at taleren måtte ha evnen til å tilpasse seg de ulike situasjonene han talte i, og ikke minst til hvem han talte. Dette idealet var også framtrede i antikkens retorikk, og blant annet ble Quintilians *Institutio Oratoria* ble flittig sitert av både retorikere og musikere. Han vektla at veltalenhet ikke var en stil eller modell, men en kunnskap som var knyttet til situasjonen, tema og tilhørerne.

Også veltalenhet har derfor mange forskjellige ydre former, men det er en ren dumhet at spørge, hvilken av disse taleren skal benytte som modell, siden hver art, hvis den bare er korrekt, har sin anvendelse, og det, som normalt kaldes talestil, ikke afhænger af taleren. For han vil benytte alle stilarter, efter hva omstændighederne kræver, og hans valg vil ikke bare være betinget af sagen som helhed, men også af de enkelte dele inden for sagen. For ligesom han ikke vil tale på samme måde, når han forsvaret en klient, som står til en dødsdom, og når han taler i en proces om arv, eller om ejendom, om edikter, om kontrakter, om lån, så vil han også skelne klart mellem de taler, som han skal holde i sentatet, for folket og i private råd, og ligeledes vil han benytte sig af talrige modifikationer for at tilpasse sig forskellige personer og tidens og stedets omstændigheder. Således vil han i en og samme tale bruge én stil for at opildne følelserne og en anden for at vinde tilhørerne for sig; det er forskellige kilder, han vil øse vrede og medlidenhed, og den kunst, hvormed han belærer dommeren, vil være en anden end den hvormed han bevæger ham. Han vil ikke fastholde den samme tone igennem sit exordium, narratio, argumentatio, egressio og peroratio (Quintilian hentet fra Hansen 2001: 73-74).

Kommunikasjon

Kommunikasjon var altså et nøkkelord i retorikken. Dette gjelder både kommunikasjon mellom utøver og tilhører, men også den hermeneutiske forbindelsen og gjensidige påvirkningen som er til stede mellom komponist, verk, utøver og tilhører. Fordi renessansens retorikere hadde tro på talens overbevisende kraft, måtte retorikken også tilpasses de forholdene talen eller musikken skulle framføres under. Denne prosessen kan relateres til retorikk som en overordnet intensjonalitet. ”I denne dynamiske proces fungerer retorikken som æstetisk hjemmel og *modus operandi* – et redskab eller en poetikk for så vel skabelse som utførelse, der kan sikre, at kommunikationen lykkes” (Hansen 2001: 53).

Feldman mener at venezianerne var spesielt ”lydige” med hensyn til å følge retoriske metoder som satte stil i sentrum for kritisk og kreativ tenkning. Det er allikevel viktig å

påpeke at denne stilbevisstheten nettopp må sees i sammenheng med hva som skulle formidles og til hvem.

Conceived this way, rhetoric could not confine itself to writing in any pure, timeless form, but necessarily involved transactions between author and audience. The enormous "dialogical" literature [...] stands witness to this phenomenon, drawing for its multifaceted modes – of argument, commentary, criticism, praise, poetics, and history – from the arena of oratory (Feldman 1995a: 124).

Det er avgjørende for forståelsen av musikken å se den i lys av denne kommunikasjonsprosessen. Musikken må sees som et uttrykk for en poetikk siden vi ikke kan snakke om en estetisk vurdering av et ferdig verk. Poetikk handler om skapelsesprosessen omkring et verk, og er et konstituerende prinsipp for både musikk og retorikk fordi fagene er skapt for å være i kontakt med publikum. Musikk fra renessansen kan derfor ikke studeres kun med utgangspunkt i det eksisterende notematerialet fordi verket ikke var skrevet for å ha en egenverdi i denne formen. Derfor blir mange estetiske framstillinger av renessansemusikken feil, fordi man ikke kan snakke om et eksisterende fullstendig verk før man har en framførelse basert på en forståelse av musikkens poetikk (Hansen 2001: 54-56).

Verkbegrepet

Poetikk henger sammen med forståelsen av verkbegrepet. Det å lage musikk, *musica poetica*, også kalt *ars compositionis* hadde ennå ingen entydige betydninger i renessansen. Italienske Coelico satte *musica poetica* i en retorisk sammenheng hvor målet var å glede og underholde menneskene. Han uttrykte også en enhet mellom den skapende og utøvende kunstner som var en karakteristisk ved de muntlige formene. Tyskeren Nicolaus Listenius derimot, var den første som definerer *musica poetica* fra *ars cantus* og *musica practica* i år 1537, og så på målet med disiplinen å skape et fullendt musikalsk verk (Hansen 2001: 58-59). Man kan derfor si at ideen om det moderne verkbegrepet oppstår i denne perioden selv om begrepet ennå skiller seg fra vår tids forståelse av det. Det er først omkring 1750 man i følge estetisk teori regner musikkverket som et autonomt verk som har til hensikt å bli framført og tolket flere ganger. Med en autonom status får verket også en vedvarende aktualitet som er uavhengig av tiden verket ble skrevet. Verket kan derfor oppleves som et samtidig uttrykk selv om musikken fremdeles er uløselig bundet til sin opphavsmann. Opphavsmannen får en status som geni og mester som ikke er begrunnet i tidens regler og forutsetninger fordi verket stadig oppleves som aktuelt.

Slik kan man ikke forstå renessansens musikk siden det ennå var sterke bånd mellom det å skape og det å framføre musikk. Musikken ble skrevet for å bli framført i konkrete og definerte situasjoner, og verken renessansen eller barokken etablerte verket som et autonomt objekt eller som gjenstand for fornyet tolkning.

Og som partitur i manuskript - de fleste komposisjoners vanlig eksistensform - framstår noteteksten som arbeidsredskap, som anvisning rett og slett, uten etterliv av annet slag enn hva tilfeldighetene besørger, når verket viser seg å være utspilt (Wikshåland 1997: 135).

Det trykte verket i renessansen hadde også andre funksjoner, og verket kunne fungere som et monument over en begivenhet eller over komponisten selv. Komponistene og utgiveren brukte også ofte utgivelsene til å hedre viktige personer eller til å formidle meninger i form av manifest. Mest kjent er kanskje Giulio Monteverdis manifest på vegne av sin bror Claudio i utgivelsen av Claudio Monteverdis femte madrigal bok i 1607, som en del av det som i dag kalles Artusi-Monteverdi-debatten (Palisca 1985b: 127f). Allikevel skjedde det en viktig forandring i verkbegrepet i løpet av 1500-tallet, og man kan se en voksende selvbevissthet som skaper et skille mellom komposisjon og praktisk musikkutøvelse som tidligere ikke var definert. Musikkens mål pekte etter hvert tydeligere i retning av menneskene i stedet for Gud og kosmos, og slik ble også avsenderen klarere og viktigere. Musikken ble mer et selvuttrykk enn et tegn på stiluttrykk.

Selv om det moderne verkbegrepet ikke var innarbeidet i renessansen, trenger man i dag dette perspektivet i arbeid med renessansemusikken. I det verkene framføres og diskuteres, får de automatisk en ny tolkning, og det blir vår oppgave å sette dem inn i en riktig kontekst, siden verkene ikke var skrevet som selvstendig uttrykk uten de rammene de var skapt i. Som musikkhistoriker er man derfor avhengig av både et moderne og et historisk perspektiv for å finne den dybden man søker i musikken. Musikken må aktualiseres samtidig som man ser etter en ikke-fikserbar opprinnelse omkring den. Wikshåland skriver at man på grunn av ”oppførelsespraktikernes fiktive jakt på det opphavelige” stadig får nye versjoner av renessansens musikk og at de på den måten framstår som samtidige verk til gjenstand for ny tolkning. Renaissanceemusikken lar seg ikke fikseres, og verkene får et nytt liv uten noen fastleggbare original (Wikshåland 1997: 136).

Trykkerikunsten

Den gryende forståelsen av musikkverket som et selvstendig objekt må sees i sammenheng med den nye muligheten til å trykke og selge noter på 1500-tallet. Musikken og komponistene ble foreviget og på den måten klart definert, og muligheten for mangfoldiggjøring av musikken gjorde at komponistene fikk et nytt marked å forholde seg til. I 1501 ble den første kommersielle utgivelsen av noter utgitt av Petrucci i Venezia, og byen ble snart et senter for både internasjonal og lokal distribusjon av noter. Fra midten av århundret var det flere aktører som hver gav ut nye verker en til to ganger i måneden hvor et vanlig opplag var på omkring 500 kopier (Fenlon 2002: 121-122). Notene ble dermed tilgjengelig for andre enn komponistene og musikerne i hans krets, og komponistene og forlagene kunne tjene gode penger hvis musikken ble populær. I Venezia måtte komponistene rett og slett ta enkelte kommersielle hensyn. Dette fikk sannsynligvis større utslag i Venezia enn andre steder siden trykkeriene i fyrstedømmene var underlagt sensur. Den mest ekspressive og kunstneriske musikken ble derfor ikke alltid utgitt med en gang. Mange komposisjoner ble i første omgang brukt i private sammenhenger og publisert noen år senere, eventuelt etter komponistens død. Sanger i en lettere stil ble derimot gitt ut umiddelbart fordi det var høy sannsynlighet for at de ville bli populære. Dette resulterte ofte i separate utgaver av såkalte seriøse og lette madrigaler, og det er naturlig å tro at komponistene hadde et bevisst forhold til om sangene de skrev, var ment for utgivelser eller ikke (Feldman 1995a: 98 og 200).

Muntlig møte med skriftkulturen

Ett av de store problemene som er knyttet til forståelse av renessansemusikk, er mangelen på tilgang til de muntlige tradisjonene i perioden. Dette gjelder både innen framførelsespraksis av musikk, men også en generell forståelse av et samfunn som ennå ikke hadde utviklet den skriftkulturen som preger vår tid. Med muntlige tradisjoner fra perioden menes det ikke bare de sangene som aldri ble skrevet ned, eller former for framførelsespraksis som ikke var oppført på notebudet. En muntlig tradisjon innebærer også en viten og erfaring, som den man for eksempel fikk gjennom deltakelse i akademiene, om hvilke virkemidler som påvirket en lytter og dermed hvordan man skulle tale (Hansen 2001: 117).

Den gode taler

Nicola Vicentino mente for eksempel at en god taler var et bra forbilde for musikk, og brukte den gode taler som argumentasjon for nye musikalske tanker i sin avhandling om polyfon musikk.

The experience of the orator can be instructive, if you observe the technique he follows in his oration. For he speaks now loud and now soft, now slow and now fast, thus greatly moving his listeners. This technique of changing the measure has a powerful effect on the soul. For this reason music is sung from memory, so as to imitate the accents and effects of the parts of the oration. What effect would an orator have if he were recite a fine oration without organizing accents, pronunciations, fast and slow rates of motion, and soft or loud levels of speaking? He would not move the audience. The same is true in music. If the orator moves listeners with the devices described above, how much greater and more powerful will be the effect of well-coordinated music recited with the same devices, but now accompanied by harmony.[...] (Vicentino i *Ancient Music adapted to Modern Practice* fra 1555. Hentet fra Hansen 2001: 61).

Det er stadig flere som mener at flerstemt sang, i likhet med solosang, tok til seg karaktertrekk fra god tale. Todd Borgering analyserer i sin artikkel, *Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony*, en motett av Orlando di Lasso, og mener det er klare uttrykk for at polyfon musikk i renessansen var sterkt påvirket av *pronunciatio*, det vil si at musikken etterlignet tale og tonefall som i retorisk *actio*. (*Pronunciatio*, *pronunzia* eller *actio* er alle uttrykk for det samme, nemlig den fjerde *pars* som beskriver retorisk framførelse) (Hansen 2001: 49-50). I likhet med Hansen, åpner Borgering for en bredere retorisk forståelse av renessansemusikk enn den tradisjonelle analysen av retoriske figurer (Borgering 1998: 586-587).

En annen tydelig påvirkning fra talen var bruk av dialogform i musikk. Dialogformen ble blant annet brukt i madrigalene, og eksempler på dette er Andrea Gabriellis *Tirsi morir volea* og *Io mi sento morire* som vil bli beskrevet senere. Dialogen var en populær måte å uttrykke seg på, og ikke minst kan man se dette i renessansens musikkdebatt hvor mange la fram argumentene sine i form av en dialog mellom to meningsmotstandere. Forfatterne av slike skrifter var kanskje inspirert av Cicero eller Platons dialoger fra antikken, men Hansen mener at dette også var et uttrykk for at en muntlig tradisjon møter en skriftlig; "... - både i kraft af den konkrete samtaleformen og mere subtilt ved, at læseren synes at være til stede i fantasien som lytter til dialogens samtalepartnere" (Hansen 2001: 19).

Muntlige former og tradisjoner

Mot slutten av 1400-tallet finnes det kilder som beskriver ulike måter å framføre dikt og vers med musikk. *Canto sulla lira*, sang med lyreakkompagnement, var en vanlig muntlig uttrykksform som ble brukt ved resitasjon av poesi. Både faste melodiformler eller mer improviserte melodier ble sannsynligvis brukt i for eksempel *Aria da cantar versi* som var betegnelsen for ”en melodi man kan synge vers etter”. *Capitolo* var et eksempel på dette, en fast formel som ble brukt til å synge vers på diktformen *terziner*. Disse muntlige uttrykkene var populære i alle samfunnslag, og ble ofte framført av berømte *improvvisatori* eller *cantastorie* (Hansen 2001: 118-120). Det var nødvendigvis ikke en motsetning blant intellektuelle å dyrke denne muntlige formen, parallelt med at mange lovpriste framvekst av polyfonien innen kirkemusikken med blant annet Josquin des Prez i spissen (Pirrota 1984: 171).

Forskjellige former for improvisasjon var også brukt innen kirkemusikken. *Contrapunto a mente* var en form for improvisasjon hvor for eksempel en høy og en lav stemme improviserte rundt en melodi i tenoren. Dette kaltes også *super librum cantare*, som betyr å synge over boken. Stemmene måtte harmonere med melodien, men ikke nødvendigvis med de andre stemmene. Det kunne dermed oppstå uforberedte dissonanser, noe som ikke var en del av reglene innenfor kontrapunktisk stil. I Artusi - Monteverdi debatten i overgangen til 1600-tallet, kommer det fram hvordan komponistene brukte friheten fra improvisert musikk til å lage nye retoriske virkemidler (Tomlinson 1998: 401 og Palisca 1985b: 133-34).

Nino Pirrota er en av de musikkhistorikerne som påpeker hvor viktig påvirkningen har vært mellom skriftlige og muntlige uttrykk i renessansen: ”Written and unwritten traditions, I wrote once, are broad generalizations or polarizations, between whose extremes there is ample space for exceptions, hybrids, and borderline cases” (Pirrota 1984: 169). Som antydnet i sitatet, er det i mange tilfeller et unaturlig skille mellom muntlig og skriftlig musikkultur. Blant annet trekker Pirrota fram et eksempel fra de første samlingene med polyfone sanger utgitt av Petrucci omkring 1500, hvor også et antall *Frottole*, som regnes som en muntlig form, også ble trykket.

Ars eller natura

Hansen mener også at utviklingen av renessansens musikalske retorikk nettopp var bygget på en interaksjon mellom en muntlig tradisjon og en stadig økende skriftlig tradisjon eller logosentrisme, blant annet betinget av utbredelse av det trykte partituret. Skillet mellom *ars* og *natura* ble et av de viktige temaene i renessansen, og Hansen mener at polyfonien var et uttrykk for logosentrisme som appellerte til intellektuelle skolastikere, mens humanistene i større grad dyrket de muntlige formene hvor tekstutleggingen var det viktigste. Det gikk også et skille mellom *ars* og *natura* i utdannelsen av den teoretiske og den mer praktiskrettede musikeren (Hansen 2001: 10 og 121).

Det er stor grunn til å tro at kunnskap om de muntlige formene og den muntlige kulturen kan hjelpe oss til å forstå musikken og de forandringer som skjer med musikkens idealer og virkemidler. Under beskrivelsene av madrigalene i kapittel 5, vil jeg gi flere eksempler på hvordan muntlighet i større og mindre grad har påvirket madrigalene.

3.1. Retoriske grunnbegreper og musikalske idealer

Nedenfor følger en beskrivelse av noen retoriske grunnbegreper. Jeg har satt begrepene i sammenheng med musikk, og viser på hvilken måte de retoriske begrepene kan forstås i den musikalske sammenhengen.

De fem partes

Retorikken ble tradisjonelt inndelt i fem deler eller *partes* som beskriver den prosessen og de erfaringene en taler må gjøre forut for (og under) formidlingen av en tekst. De kan altså oppfattes som en skjematisk av et tidsforløp (Hansen 2001: 238). I arbeid med de retoriske pars oppdager man også at de ulike elementene har gjensidig påvirkning på hverandre, og at elementer som er viktig i en del, også kan være viktig i en annen. For eksempel kan situasjonen verket skal framføres i ha betydning både for valg av tekst og stil, i tillegg til å påvirke selve framføringen.

1. pars: *Inventio*

Inventio beskriver kort sagt et ønske om å si noe, det vil si at man har et budskap og et materiale man ønsker å formidle. I antikken framsto *inventio* som en praktisk anvisning til hvordan man skulle finne argumenter for eller i mot en sak, men innenfor diktningen fikk *inventio* en bredere betydning som ”å finne på noe” eller et innfall (Hansen 2001: 238-239). Eller i en komponists situasjon; hvilken tekst skal brukes? Hva slags musikk skal skrives til hvilken situasjon?

2. pars: *Dispositio*

Neste steg i prosessen er å lage en disposisjon, det vil si å disponere stoffet man har plukket ut i *inventio*, *dispositio*. I klassisk sammenheng var disposisjonen en inndeling av rettsalen, i dag brukes disposisjonen som grunnlag for både taler og skriftlige arbeider.

1. *Exordium*, innledningen, skal fange tilhørernes oppmerksomhet slik at de ønsker å lytte til de neste delene.
2. *Narratio*, eller *propositio*, brukes om selve framstilling av saken eller ”fortellingen”.
3. *Argumentation* er argumentasjonsdelen hvor det blir veid for eller i mot.
4. *Peroratio* er avslutningen som kan ha forskjellig karakter etter sakens innhold, for eksempel vil en avslutning som skal berøre (dommerne) følelsesmessig, kalles *amplificatio* (Hansen 2001: 239).

I madrigalene hører man oftest at en spesiell innledning eller avslutning skiller seg ut, og dette vil jeg vise eksempler på i Andrea Gabrielis madrigaler i kapittel 5.

3. pars: *Elocutio*

Læren om stil heter *elocutio*, og det er denne delen som gir anvisninger på hvordan man best utformer det stoffet man har funnet fram til i *inventio*. Etymologisk er selve ordet i slekt med ”å framsi” eller ”veltalenhet”. I 3. *pars* finnes elementene som omhandler god stil og som skal sørge for at øret behages gjennom alt fra grammatikk og språk, til utsmykning og skjønnhet. Innenfor *elocutio* finner vi begrepet *persuasio*, det overtalende aspektet, som vi har sett også kan forstås i en utvidet betydning. På grunn av *persuasio* og *ornatus* (kunstnerisk skjønnhet) ble retorikk lenge kalt for *regina artium*, dronning av kunststartene/vitenskapene (Hansen 2001: 240).

Det er under *elocutio* og *ornatus* vi finner de forskjellige musikalske figurene som er beskrevet i tysk figurlære, de fleste med paralleller til retoriske stilfigurer. Figurene har betydning for musikkens struktur, variasjon og tekstrealisering, og påvirker altså sangene mer enn ved kun kunstferdig utsmykning. ”*Elocutio* er derfor også i en musikalsk kontekst en kompleks størrelse, som ikke kun har en ornamental funksjon” (Hansen 2001: 63). Det vil si at man gjennom stil også skulle uttrykke en ide eller innholdet i sangen. Så selv om mye av fokuset rettes mot *movere*, å bevege, gjennom *persuasio* utelukker ikke dette en enhet i innhold og form. Under den tredje *pars* finner vi nemlig også *aptum*, ”... talens hensigtsmessige tilpasning til talesituasjonen...” (Hansen 2001: 32 n.59). Stil alene kunne altså ikke bestemmes uten å ta hensyn til den retoriske situasjonen og de andre retoriske *partes*.

4. pars: Memoria

Memoria er den delen av retorikken som handler om å lære stoffet utenat. Det finnes svært få kilder om dette, men man vet at det ble brukt ulike visualiseringsteknikker i retoriikkundervisningen i oldtiden og middelalderen for at man skulle huske stoffet (Hansen 2001: 240).

Om man framførte sanger utenat eller med noter i renessansen, varierte etter hvilken situasjon musikken ble framført i. Musikken hadde ulik funksjon som påvirket hvorvidt sangerne brukte noter eller ikke. Verdslig musikk ble framført både innendørs i store haller eller i små rom, og utendørs i for eksempel en båt, i en hage eller på et torg. De fleste framføringene av polyfone madrigaler ble allikevel gitt i små rom med et utvalgt publikum av kjennere som for eksempel i akademiene. Madrigalene ble ofte framført i en forsamling hvor alle de tilstedeværende ville bidra med noe i løpet av kvelden, og under en slik sammenkomst kunne framføring av madrigaler bestå av noen godt forberedte sanger sunget utenat med ornament, og noen helt nye hvor sangerne sang rett fra bladet. Framføringer foran et konsertpublikum som alene kom for å høre musikken, ble ikke vanlig før den siste fjerdedelen av 1500-tallet. (Newcomb 1990: 223 og 232). Men det var tydeligvis de som syntes at framføringer uten noter var å foretrekke.

It is much more pleasing if music is sung from memory than from written parts. Take the example of preachers and orators. If they recited their sermons or orations from a script, they would lose favour and face a dissatisfied audience. For listeners are greatly moved if glances are matched with musical accents. Refined and learned compositions move those who are expert in this profession much more than the inexperienced. A merely instinctive listener lacks that subtle judgment acquired through much hard work (Nicola Vicentino i *Ancient Music adapted to Modern Practice*. Hentet fra Hansen 2001: 62)

5. pars: Actio

Selve feltet som omhandler framførelsen i retorikken kalles *actio*, og på dette feltet er det også sparsomt med kilder fra renessansen. Hansen mener at dette antagelig skyldes den sterke muntlige tradisjonen i perioden, og at man derfor ikke så noe poeng i å skrive ned eller problematisere temaet. Det finnes allikevel eksempler på at måten man brukte stemmen på, hadde stor betydning for det som ble sagt, og at dette ble vektlagt i retoriikkundervisningen (Hansen 2001: 241). Francesco Sansovino var blant dem som omtalte alle de fem *partes* i sin framlegging av retoriikkfaget. Sansovino brukte ikke

mange linjene til å beskrive *actio*, eller "*Della pronunzia*" som han kalte det, og avsnittet handler mest om betydningen av god og tydelig uttale. Men han påpekte at god framførelse var viktig; "... *actio*, der gjør talen mindre yndet, hvis den ikke er passende, fordi den da støder den lyttendes øre på mange måder, ligesom ringe *memoria* gjør" (Sansovino i *La Rhetorica* fra 1543. Hentet fra Hansen 2001: 45- 46).

Gestikk (gestikulering) var for øvrig også en del av *actio*. Spesielle bevegelser ble brukt til å understreke tekstens betydning, og det er ikke usannsynlig at gestikk ble brukt i framførelse av madrigaler. Man vet svært lite om dette i dag, og Eva Nässéns er blant de få som har beskrevet denne praksisen i sin avhandling "*Ett yttre tecken på en inre känsla*": *studier i barockens musikalska og sceniska gestik* (Nässén 2000).

Musikalske idealer og regler

Det fantes mange ulike idealer og regler knyttet til kunstarten musikk, både innenfor komposisjon og framføring. Nedenfor skal jeg kommentere idealer som henger sammen med musikkens tilknytning til retorikk.

Musikken i renessansen blir ofte knyttet til strenge regler for kontrapunktisk stil, og gjennom musikkens vandring fra sin tilknytning i *quadrivium* til *trivium* forandrer ikke bare reglene for musikk seg, men også selve holdningen til regler for komposisjon. Dette kan blant annet sees gjennom arbeidene til komponistene og teoretikerne Gioseffo Zarlino (1517-1590) og Nicola Vicentino (1511-1576). De sto for meget forskjellige holdninger selv om begge skrev og beskrev musikk innen renessansens polyfone tradisjon, og selv om begge påpekte retoriske aspekt ved musikk.

Zarlino var ikke spesielt interessert i å komponere selv og blir regnet som en konservativ musikkteoretiker fordi han holdt fast ved tradisjonene og de kontrapunktiske reglene. Han utelot for eksempel tekstene når han formulerte og forklarte sine regler, og fulgte en skolastisk tradisjon hvor kunnskap ble ervervet gjennom gamle skrifter og læremestere. Vicentino var derimot mer avantgarde og ønsket å reformere musikken. Han kan knyttes til en humanistisk tenkemåte fordi han ved hjelp av praktiske undersøkelser kom fram til

mange av sine resultater. Riktignok formidlet også han kontrapunktiske regler, men tillot unntagelser begrunnet i tekstrealisering.

Ett eksempel på hvordan Zarlino og Vicentino forholdt seg forskjellig til retorikk, var på hvilken måte de mente man skulle tilegne seg kunnskap om faget. Zarlino hadde antikkens og Ciceros skrifter som forbilder, mens Vicentino mente at imitasjon av en god taler var den beste måten å tilegne seg retorisk kunnskap på. Mange mener at Vicentino var blant de første som fokuserte på den virkningsestetikk og de representerende ideal som senere manifesteres gjennom blant andre Monteverdi. Derfor blir Vicentino betraktet som en foregangsmann innen musikalsk retorikk (Hansen 2001: 60-61).

Disse to teoretikerne illustrerer altså motsetningene i renessansen, og at det ikke fantes noe enhetlig reglement for komposisjon av musikk. Det fantes riktignok mange regler som gjør at man kan snakke om stilbevissthet, men ikke om en spesiell måte å skrive musikk på. Musikkteoretikerne begrunnet sine argumenter på forskjellig grunnlag, og det er derfor naturlig å tro at komponistene også begrunnet sine musikalske valg på ulike måter.

Målet med musikk syntes forskjellig hos mange, og dette gjenspeiles i musikkdebatten. I ytterpunktene fantes oppfatningen om at det fremdeles var de perfekte harmoniene som kunne formidle mening (og tekstens innhold), og det stikk motsatte; de som mente at vakre harmonier *ikke* var i stand til å bevege følelsene. Zarlino mente at selve målet med musikken var at den skulle klinge vakkert, og at den gjennom de perfekte harmoniene kunne overtale eller føre menneskene til et bedre liv (Feldman 1995a: 172). Derfor unngikk han støtende passasjer, noe han mente at Vicentinos kromatikk var eksempel på. Dette idealet finner man igjen i litteraturen, Pietro Bembo hevdet blant annet at Dantes berømte *Inferno* inneholdt støtende passasjer og derfor ikke kunne regnes som god poesi (Feldman 1995a: 142 og 175). På sidelinjen av debatten om virkningsestetikk som førte musikken til *seconda prattica* og den nye operasjangeren representerende stil, *stile rappresentativo*, var Vincenzo Galilei og Girolamo Meis motstand mot flerstemt sang. På grunnlag av det de mente var antikkens idealer, kritiserte de den polyfone stilen fordi den formidlet flere affekter på en gang. Musikkens fokus på konsonanser og velklang var dermed til hinder for følelsene (Tomlinson 1998: 485).

Mimesis

Også med argumenter hentet fra antikkens syn på musikk plasserte Mei musikk blant de imiterende kunstarter sammen med de språklige disiplinene. Han uttrykte en form for estetikk som var fundert på *imitazione della natura*, imitasjon av naturen eller det naturlige (Hansen 2001: 124). Det omfattende begrepet *mimesis* (eller *imitatio*) stammer opprinnelig fra antikken og kan oversettes med etterligning eller imitasjon. Grovt sett kan man si at begrepet har to nivå. Ett står for den ytre etterligningen av direkte sansbar virkelighet som i for eksempel billedkunst. Men musikken tillegges også evner til å framstille den virkelighet som unndrar seg umiddelbar sanseerfaring, menneskets indre sjelsliv og karakter, holdning og livsform. (Sundberg 2000: 70).

Mimesis blir ofte sett på som den viktigste sammenheng mellom renessansen og antikken, og temaet ble grundig debattert blant annet på grunnlag av Aristoteles behandling av begrepet. Aristoteles mente at *mimesis* av naturen og menneskene var poesiens mål, og det er denne forståelsen av begrepet som blir stadig viktigere i senrenessansen. Interessen for antikken var nemlig ikke av antikvatisk interesse slik at de ønsket å kopiere antikkens musikk, men renessansen lot seg inspirere av selve begrepet, og søkte gjennom dette nye ekspressive virkemiddel de selv kunne skape (Hansen 2001: 22-23 og Feldman 1995a: 145).

Mimesis i musikalsk forstand kan også grovt deles inn i to hovedgrupper: En for strukturell, språklig og billedlig imitasjon, og en mer abstrakt form for imitasjon som med andre midler enn de opprinnelige skulle vekke de reaksjonene og følelsene fenomenet ville gjort i virkeligheten. Det var derfor enten mulig å etterligne ordenes spesifikke mening, eller å imitere den generelle stemningen i sangen. I renessansen finner man en blanding av strukturell *mimesis* med oppmerksomheten mot selve ordlydene, sammen med imitasjon av naturen og menneskelige handlinger i henhold til Aristoteles (Feldman 1995a: 176 og 145).

Den mest kjente formen for bruk av imitasjon i renessansen er ordmaleri, også kalt madrigalismer. Ordmaleriene kan betegnes som enten affektive eller billedlige, hvor de affektive ble brukt i en sammenheng hvor bevegelsen skulle beskrive en konkret følelse, mens de billedlige ble brukt til visuelle og konkrete størrelser (Tomlinson 1987: 63).

Madrigalister har flere paralleller og felles funksjoner til retorisk teori. Eksempelvis brukte Grev Bardi, som var en meget dyktig retoriker, stadig billedskapende tekstpassasjer i sin avhandling om antikkens musikk og god sangstil i 1578. Han brukte de samme bildene gjennom avhandlingen, noe som er med på å knytte innholdet sammen og dermed får en konsentrasjonsfremmende effekt (Hansen 2001: 100). Ved å bruke klanglige bilder på en slik måte i musikk kan det tenkes at komponistene gjennom ordmaleriene ønsket å fange publikums oppmerksomhet, og å gjøre det lettere å følge med på teksten.

Strukturell imitasjon høres kanskje ut som noe kunstferdig og stilistisk, men *mimesis* av språk og bilder handlet i stor grad om naturlighet og moderasjon. *Imitazione delle parole*, imitasjon av språket knyttes til *stile recitativo* og solosang hvor sangen ble en metafor for tale. Hansen betegner *stile recitativo* som en fiksert muntlighet, nettopp fordi man ønsket å formidle musikk på den mest naturlige måten, slik vi snakker (Hansen 2001: 24-25).

Komponistene hadde lenge vært opptatt av å presentere ordene naturlig og benytte seg av de mulighetene som fantes til *mimesis* gjennom språket og lydeffekter knyttet til uttale av ordene. De mest omtalte teoriene i forbindelse med språket og hvordan det formidler mening, er nok Pietro Bembo som gjennom sin avhandling *Prose della volgar lingua* (1525) var en inspirasjon for både poeter og komponister. I dette verket beskriver Bembo hvordan poesi skulle formidle mening, ikke bare gjennom selve meningen i ordet, men gjennom kontraherende kvaliteter ved ord og setninger definert på kriteriene klang, rytme og variasjon (*souno, numero og variazione*).

Der er to faktorer, som forskønner enhver tekst, *gravità* og *piacevolezza*. Hver af disse inneholder tre komponenter: klang, rytme og variation. Derfor mener jeg, at man bør betrakte hver af disse elementer særslilt, idet hver af de tre komponenter har betydning for de to ovennævnte begreber. For at I bedre skal forstå, hvorledes de to begreber adskiller sig fra hinanden, vil jeg her framhæve forskjellene: Under *gravità* hører ærlighed, værdighed, fornemhed, pragt, storhet og lignende. Under *piacevolezza* hører det gratiøse, det milde, det yndige, det søde, det humoristiske, det spidsfindige og lignende (Pietro Bembo i *Prose della volgar lingua*. Hentet fra Hansen 2001: 135).

Denne teorien setter ordtonen høyt og kan også sees på som en form for imitasjon siden betoningen av ordene avgjorde hvilke kategori ordene tilhørte. Avgjørende for hvordan man benyttet prinsippet om variasjon mellom *gravità* og *piacevolezza* var også hvilke tema man skrev om. Det var viktig å velge riktig stil til riktig tema.

Å mime ferdigheter

Mimesis ble også brukt som kilde til å tilegne seg ferdigheter både innen retorikk og andre fag. Det ble for eksempel sett på som nødvendig å etterligne de store mestrene for å beherske håndverket innenfor musikk og poesi. Selv om det også ble satt krav til egne ideer var det viktig å videreføre idealene til et beundret forbilde; ”Her har kun de udvalgte forstået digtningens vanskelige paradoks: poesi som guddomelig indgivelse og som reproduktion af et mønster, givet af et beundret forbilde” (Fafner 1982: 184). Bembo var blant dem som anbefalte å kopiere andre for å tilegne seg de ferdighetene man trengte for å bli en god poet (Feldman 1995a: 145).

Som vi har sett ble musikere og talere også oppmuntret og instruert i å imitere *actio*. På den måten kunne man lære seg gode retoriske ferdigheter sammen med studier av forskrifter og praktiske øvelser. Fordi den muntlige kulturen var basert på imitasjon av et allerede eksisterende uttrykket, kan man si at *mimesis* er vår *missing link* til renessansen (Hansen 2001: 50).

Utøvernes rolle

Dette bringer oss til utøvernes rolle og hvordan en viktig og stor del av musikken var deres ansvar. Det er mange aspekt ved framførelsen som var knyttet til retorikken, både i form av ornamentering og annen framførelsespraksis, og mer subtile elementer knyttet til innlevelse i stoffet. De følgende avsnittene er i hovedsak basert på to artikler, av Howard Mayer Brown og Anthony Newcomb, i *The New Grove Handbooks in Music Performance Practice. Music Before 1600*. Denne artikkelsamlingen tar opp problematikk knyttet til framførelse og beskriver de ulike praksisene man kjenner fra renessansen.

Ornamenter

Ornamenter kan være retoriske figurer som kommer innenfor figurlære og *elucutio*. Men ornamentasjon gjort av utøvere, det vil si improvisasjon av bevegelser og løp, i både verdslig og sakral musikk må regnes som en del av *actio* siden dette var en mulighet utøverne hadde til å sette sitt eget preg på komponerte sanger. Riktignok er utsmykkende virkemidler plassert i *elocutio*, men denne formen for ornamentering skjer i selve framførelsen. Jeg vil ikke legge stor vekt på dette temaet her siden det i liten grad preger de innspillene jeg har benyttet. Jeg ønsker likevel å gjøre rede for praksisen med improvisasjon av ornamenter fordi den beskriver utøvernes rolle i framføringer av madrigaler. Utøverens rolle er viktig i sammenheng med den retoriske praksisens idealer, og det er interessant å se på hvilke måter utøverne hadde mulighet til å påvirke det budskapet som lå i sangen ved å forsterke (eventuelt forminske) komponistens intensjoner.

Det finnes mange kilder som tyder på at sangere gjerne ornamenterte madrigalene og motettene utover det som sto i notene. Riktignok var det vanligere å ornamentere og utbrodere solosang, men man kunne også tillate seg diskret ornamentering i ensemblesang (Brown 1990: 151 og 154). I ensemblesang var det delte meninger om hvilke stemmer som burde ornamentere, for eksempel den øverste stemmen eller basstemmen, eller om ornamentering burde bli gjort av et instrument som doblet en av stemmene. Det er uansett interessant at ornamentering ofte førte til "ulovlige" dissonanser i madrigalene, men at det ikke så ut til å sjenerer ørene på 1500-tallet (Newcomb 1990: 236). Ornamentasjon var også et spørsmål om smak, idealer og tilpasning til stoffet og derfor antagelig opphavet til konflikter mellom komponist og utøver. Det var nok ikke alltid utøverne brukte sine muligheter i henhold til komponistenes ønsker siden meget virtuose utøvere gjerne ville vise sine ferdigheter. Derfor skal man som utøver i dag kanskje være forsiktig med ornamentene hvis målet er å utføre komponistens intensjoner. Hvis målet derimot er å kopiere den vanlige praksisen så kan ornamentene ha en fremtredende plass (Brown 1990: 154-155). Likevel tyder det på at ferdigheter innenfor ornamentasjon var blant de egenskapene en sanger skulle ha, selv om graden av dette nok varierte veldig fra de profesjonelle og virtuose sangerne til amatørerne. Slik ble for eksempel en ung kastrat vurdert i forbindelse med en stilling ved hoffet i Mantua på 1580-tallet: "cannot sing softly, cannot ornament, and (like one accustomed to singing in a chorus), knows no songs by heart" (Newcomb 1990: 235).

Ornamentasjon skulle allikevel fungere innenfor visse rammer. Giovanni Bardi beskriver hvordan en kjent utøver på en konsert i 1567 i Roma ikke tok hensyn til ordene og hengav seg til overdreven utbrodering av melodi og tekst.

... Men, for at vende tilbake til vores emne, han ødelagde det naturgivne så meget med sin kunstfuldhed [Bardi setter her *natura* overfor *ars*], at han brød versene, ja, faktisk hakkede han dem i stykker, ved at gøre lange stavelser korte og korte lange, og placere løb på de korte og stoppe op på de lange, så det at lytte til ham var som at være vidne til en massakre på den stakkels poesi. Jo mere den ynkelige fyr, som var styret af et overdrevent ønske om at smigre, bemærkede øjenbryn der hævede sig, jo mere udtalte blev hans ødelæggelser for at tilfredstille det ignorante publikum (Bardi i *Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra musica antica, e'l cantar bene*. Hentet fra Hansen 2001: 102).

Sitatet ovenfor viser et meget bevisst forhold til *actio* og hvor viktig det var at framførelsen sto i samsvar med sangens innhold. Ornamenter og innlevelse måtte derfor ikke ødelegge sangens naturlige uttrykk eller bli for påtatt. Dette var nok viktig av flere årsaker; poesien skulle komme til uttrykk gjennom musikken og utøveren, og dessuten skulle både musikk og retorikk innholde en viss naturlighet og moderasjon. Uttrykket måtte aldri gå ut over grensen for det som sømmet seg. Grev Bardi beskrev i samme traktat en sagnomsust konsert med en sangerinne ved hoffet i Ferrara som framførte over 330 madrigaler utenat på en slik måte at ikke et ord gikk tapt. Mye kan derfor tyde på at selve framføringen av musikken ble stadig viktigere.

Det ser ut til at det fantes en sammenheng mellom hvordan musikken ble framført og endringene i musikkens forankring og mening. Fokuset på å formidle tekst og på det ekspressive uttrykket utvikles i takt med at det ble vanlig å framføre sangene til et eget konsertpublikum som var kommet for å høre musikken. Musikken skulle dermed overbevise flere enn dem som medvirket, og ideen om ekspressiv deklamasjon og formidling ble viktigere. Slik ble evnen til retorisk overbevisning og dermed likheten til skuespillere og talere stadig mer framtreddende i musikken (Newcomb 1990: 223 og 225-226).

Variasjon

I framførelse som i så mange aspekt ved renessansemusikk kan vi sammenfatte idealene i ett ord: Variasjon. ”... if there is a cardinal rule, then that rule is variety” (Newcomb 1990: 228). Det retoriske prinsippet om variasjon ble overført til musikken, enten det gjaldt innenfor valg av materiale, stil eller framføring. Behovet for variasjon ble begrunnet ut fra flere ideal. Det var både et middel for å oppnå naturlighet og konsentrasjon eller for å unngå ekstremer og intenst fokus på en stil. Variasjon var et punkt teoretikerne og musikerne syntes å enes om, dog på grunnlag av forskjellig argumentasjon. Zarlino ønsket variasjon for å oppnå harmoni og unngå overflødigheit, mens Vicentino beskrev variasjon for å oppnå best mulig *mimesis* av det menneskelige uttrykk og den gode taler (Feldman 1995a: 175 og sitat av Vicentino under *Muntlig møte med skriftkulturen* ovenfor).

4. Andrea Gabrieli (1532/33 – 1585)

Musikkhistoriens mest berømte onkel?

I mange sammenhenger er Andrea Gabrieli mest kjent for å være onkelen til komponisten Giovanni Gabrieli. Andreas eget renommé som komponist har kommet litt i skyggen av nevøen, men også av andre markante komponister i renessansen. Ser man på Andrea Gabrielis virksomhet i Venezia hvor han bodde mesteparten av livet, og hans omfattende verkliste og utgivelser, er det allikevel mye som tyder på at han var en anerkjent og populær komponist i sin egen samtid. Gjennom 20 år som organist i Dogens private kirke, San Marco, fikk Andrea Gabrieli flere oppdrag knyttet til store begivenheter i byen, og han skrev musikk blant annet til flere statsbesøk og til den store feiringen av seieren av slaget ved Lepanto i 1571 (New Grove 2004: Gabrieli, Andrea, 1.).

Andrea Gabrieli er mest omtalt som en historisk person, og forbausende lite av hans produksjon er beskrevet i musikkhistorisk litteratur til tross for at den er meget omfattende. Det kan imidlertid hende at Gabrielis musikk vil bli mer brukt og bedre kjent i tiden som kommer, siden så å si alle hans verk de siste årene har blitt tilgjengelig i moderne utgaver. Gabrielis samlede madrigaler, i alt tolv bind, kom ut i serien *Recent Researches in the Music of the Renaissance* i 1981 (Gabrieli 1981), og en fullstendig samling av alle Andrea Gabrielis verk, *Edizione nazionale delle opera di Andrea Gabrieli* (Gabrieli 1988 -), er underveis. Det aller meste av Gabrielis musikk, madrigaler, motetter og instrumentalmusikk ble utgitt mens han levde. De resterende verkene, med få unntak, ble gitt ut etter hans død sammen med flere av Giovanniis verker. Kun et fåtall av de utgivelsene vi kjenner til av Andrea Gabrieli, er helt tapt for ettertiden (Merritt 1981: 1: xii).

Andrea Gabrielis verkliste er både omfattende og allsidig, og han skrev musikk i alle de forskjellige sjangrene man kjenner fra perioden. Innenfor sakralmusikk skrev han messer og motetter, og han var en av Venetianerne som er kjent for å ha brukt flerkorteknikk, *cori spezzati*, i flere av sine komposisjoner. Blant hans verdslige verk finner vi madrigaler til et variert tekstutvalg, blant dem spirituelle madrigaler og sanger i madrigalbeslektede

sjangere som *mascherate*, *giustiniane* og *greghesce*. De fleste omtalene av Gabrieli i musikkhistoriske framstillinger er imidlertid i forbindelse med korpartiene han komponerte til den greske tragedien *Oedipus Rex* som ble framført i Teatro Olimpico di Vicenza i 1585. Dette blir ofte regnet blant den første scenemusikken, og som et ledd i historien mot operaens opprinnelse (New Grove 2004: Gabrieli, Andrea, 2. og Merritt 1981: 1: x). Gabrieli skrev også flere instrumentale verk for orgel og andre tasteinstrument innenfor formene toccata, ricercar, canzona og *intonazione* (New Grove 2004: Gabrieli, Andrea, 2.).

I 1566 fikk Andrea Gabrieli endelig jobb som organist i San Marco-kirken i Venezia etter i alle fall ett mislykket forsøk på å få stillingen. Her jobbet han til sin død i 1585 under kapellmester Giuseffo Zarlino og sammen med Claudio Merulo som hadde stillingen som 1. organist. I 1584 overtok Andrea denne stillingen etter Merulo, og Giovanni fikk jobben som 2. organist. Det var i perioden som organist i San Marco-kirken at han skrev mesteparten av sine komposisjoner, både innenfor sakral og verdslig musikk. Det er noe uklart hvor Andrea holdt til før han fikk stillingen i San Marco, men man vet at han i tidsrommet 1555-57 jobbet i San Geremia-kirken i Venezia, og at han omkring 1564 sannsynligvis jobbet en periode i Milano (Benzoni 1988: 11- 17 og New Grove 2004: Gabrieli, Andrea, 1.).

Det er også usikkert hvem som var Andrea Gabrielis musikalske læremester, og det er mulig at han kan ha gått i lære hos flere. Mye tyder allikevel på at han kan ha vært elev av Vincenzo Ruffo fordi man finner Gabrielis første utgivelse i 1554 i en samling av Ruffos madrigaler. Selv var Andrea lærer for flere, og bortsett fra nevøen Giovanni, er Lodovico Zacconi kanskje den mest kjente. Zacconi skrev flere avhandlinger om musikk, men dessverre forteller ikke hans skrifter noe om Andreas Gabrieli, verken om hans metoder som lærermester eller om hans personlighet (Haar 1998: 6).

En annen sikker musikalsk inspirasjonskilde for Gabrieli var Orlando di Lasso. De to komponistene kjente hverandre i mange år, og blant annet skal Gabrielis *giustiniane* være påvirket av sanger di Lasso skrev i 1555. I 1562 møttes Gabrieli og di Lasso antagelig for første gang i Venezia. Orlando di Lasso var sannsynligvis på utkikk etter flere musikere til Greven av Bavarías stab hvor han selv var ansatt. Sammen med di Lasso og Grevens følge

ble Gabrieli med på en lengre reise, og de to komponistene beholdt kontakten etter dette. Blant annet vet man at Andrea tok med seg Giovanni på besøk til di Lasso i Bavaria i 1575 mens det herjet sykdom i Venezia. Gjennom sitt vennskap til Orlando di Lasso og Greven av Bavaria skaffet Andrea Gabrieli seg viktige kontakter. Mange av hans madrigalutgivelser ble dedikert til mektige menn nord for alpene, og flere madrigalsamlinger og populære transkripsjoner ble gitt ut i blant annet i Tyskland og Nederland (New Grove 2004: Gabrieli, Andrea, 1. og 2.).

Det er ellers lite man vet om personen og den private Andrea Gabrieli. Blant annet finnes det ingen dokumentasjon på når han ble født, og man trodde lenge at han kom til verden så tidlig som i 1510 (blant annet i Merritt 1981: 1: viii). Men nye opplysninger forteller at Gabrieli døde 52 år gammel, noe som betyr at han må ha blitt født i 1532 eller 33. Gabrieli var gift, men hadde så vidt man vet ingen barn. Flere ting tyder på at han hadde ansvaret og omsorgen for sin søster og hennes familie, deriblant nevø Giovanni. Andrea var derfor sannsynligvis mer enn bare en læremester i musikk for sin nevø. Andrea Gabrieli levde størsteparten av livet sitt i Venezia, og i enkelte dokumenter blir han kalt Andrea di Cannaregio, antagelig etter sitt fødested, bydelen Cannareggio i Venezia i området rundt San Geremia-kirken (New Groves 2003: Gabrieli, Andrea, 1. og Bryant 1988: 75).

5. Musikk og retorikk i Andrea Gabrielis madrigaler

Finnes det en objektiv madrigalsannhet? Med en helhetlig retorikk som innfallsvinkel er det neppe noen stor mulighet for å finne en sannhet alle kan enes om. Men så er kanskje ikke en udiskuterbar sannhet målet heller, men å komme i dialog med stoffet – en forutsetning for forståelse og en del av den utvidede forståelse av det retoriske begrepet *persuasio*.

Spørsmålet om det fantes en sannhet i musikken, var også et diskusjonstema i renessansen, og en naturlig følge av musikkens overgang fra den stabile tilknytningen til *quadrivium* til den mer ustabile plassen blant fagene i *trivium*. Det var ikke bare musikken som ble forandret, men konseptet kunst. Som en del av *quadrivium* var musikk like mye en vitenskap kontrollert av intellektet som et kunstnerisk uttrykk, men ettersom musikken ble mer og mer styrt av følelsene, oppsto det et skille mellom kunst og vitenskap som ikke hadde vært der tidligere.

Helt mot slutten av 1500-tallet fantes det fremdeles motstridende syn på hvor vidt musikken kunne forstås, og dette kommer tydelig fram i debatten mellom Monteverdis læremester Giovanni Maria Artusi og Monteverdi selv. Artusi så på musikk som vitenskap og ønsket å forstå musikken, mens Monteverdi i motsetning til sin gamle læremester, mente at kunstens egenart var at den ikke kunne forstås (Leopold 1991: 48). Det var også stadig flere i renessansen som tok til ordet for at kunsten ikke nødvendigvis skulle forstås på samme måte som annen vitenskap.

Min svar på dette er, at videnskaberne har en annen måte at skride frem på og et annet mål for deres virke end kunsten. Videnskaberne søker etter sandheden i alle de handlemåder og egenskaber, som kendetegner deres emne, ligesådan med deres årsager, idet de har erkendelse om sandheden som mål og intet andet. Kunstnerne har handling som mål, noget der er forskjelligt fra erkendelse (Vincenzo Galilei i *Dialogo della musica antica et moderna* fra 1581. Galilei har altså skrevet sine betraktninger i dialogform, og disse ordene har han lagt i munnen på Grev Bardi. Hentet fra Hansen 2001: 84).

Det finnes på mange måter et slikt skille i musikkvitenskapen også i dag, og meningen med madrigalene kan fort endres ut i fra hvilke perspektiver vi setter dem i. Hva er det vi ønsker å forstå og oppleve når vi hører madrigalene?

Beskrivelsenens form

Det neste kapittelet presenterer sju beskrivelser som i alt omfatter tolv madrigaler fra Andrea Gabrielis produksjon. Beskrivelsene nedenfor er skrevet i fortellende form, og jeg har studert elementer som får konsekvenser for det retoriske uttrykket, og for den helhetlige opplevelsen av madrigalene. Jeg har derfor ikke lagt vekt på musikkteoretiske detaljer, men valgt å se madrigalene i en større sammenheng som kan forklare hvordan musikken kommuniserte med tidens tilhørere og fremdeles kommuniserer med oss. Dette er i samsvar med retorisk analyse som betegnes som en hermeneutisk metode hvor de ulike delene belyser hverandre. Utgangspunktet for beskrivelsene er basert på en kommunikasjonsmodell som viser sammenhengen mellom skapelse og persepsjonen bundet sammen av en god framføring og formidling: Avsender – meddelelse – utfører – mottaker (Hansen 2001: 53). Denne modellen fungerer som et utgangspunkt mer enn en oppskrift for mine beskrivelser. Den illustrerer hvordan retorikk og musikk er en kommuniserende form, og at mening oppstår først sett i sammenheng med denne helheten.

Utvalg

Det er to hovedgrunner til at jeg har valgt nettopp disse tolv madrigalene. Jeg har ønsket å se på forskjellige madrigaler som til sammen kan gi et helhetlig bilde av Gabrielis madrigalproduksjon, og dermed også kan gi flere muligheter for å undersøke retorisk påvirkning. Det har også vært en forutsetning at madrigalene er innspilt. Jeg har fått tak i to interessante innspillinger av Gabrielis madrigaler; I Fagiolinis: *Andrea Gabrieli, The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales* (Gabrieli 2003) og *Weser-Renaissances: Andrea Gabrieli, Madrigali e Canzoni* (Gabrieli 1999). Mine undersøkelser er i stor grad basert på hva jeg har kunnet oppfatte gjennom hørselen. Det har vært like viktig å lytte som å bruke øynene på grunn av mitt utgangspunkt i helhetlig retorikk. Retorikken, og musikk, henvender seg til hørselen, og fullstendig mening oppstår først i en klanglig realisering. I forbindelse med kunstneriske uttrykk må uttrykket oppleves i

riktig tempo for å oppnå full forståelse av ytringen, enten det blir framført høyt eller at man lytter med det indre øret (Fafner 1989: 21).

Selv om den ene madrigalen ikke finnes innspilt, har jeg allikevel valgt å ta med *Forestier in amora* siden de to andre *giustiniane* gir en formening om hvordan det kan låte. Madrigalene kan oppleves ved å lytte til den vedlagte cden hvor jeg har samlet de innspillingene jeg selv har benyttet under arbeidet.

I starten av arbeidet hadde jeg engelske oversettelser tilgjengelig fra Andrea Gabrielis samlede madrigaler (Merritt 1981). Oversettelsene er lagt ved som vedlegg. Senere i prosessen har jeg fått ytterligere hjelp med madrigaltekstene av professor i Italiensk på Universitetet i Oslo, Lone Klem. Hun har gått igjennom alle tekstene for at jeg skulle få en størst mulig nærhet til tekstene og skjønne ord og uttrykk i de gamle og av og til noe uforståelige tekstene. De norske sitater brukt inne i oppgaven er derfor oversatt etter anvisninger fra Klem.

5.1. En tydelig, men likevel ubeskrivelig aria

Madrigalen *Laura soave*

Laura soave fanget fort min interesse blant madrigalinnspillingene til I Fagiolini. Jeg oppfattet sangen som meget vakker, og at den skilte seg ut med en spesiell stemning og atmosfære. Etter å ha lyttet til madrigalen flere ganger satte den meg også på sporet av flere interessante retoriske elementer (*Laura soave*; notevedlegg s 1, cd-spor 1).

Madrigalteksten

Renessansedikningen frambrakte flere faste mønstre som *terzine* og *ottava rime*, men også et mer fritt formprinsipp som vi kjenner som madrigalen. Det finnes altså to betydninger av termen madrigal; den som generelt beskriver en verdslig komposisjon i renessansen, og den poetiske formen (Merritt 1981: 3-4: vii). Sistnevntes mest typiske trekk var verselinjer av ulik lengde med frie rim hvor regelmessig strofedannelse skulle unngås. Italienerne endte allikevel oftest med å variere linjene mellom elleve og sju stavelser i hver verselinje, men antall verselinjer varierer (Fafner 1989: 167). *Laura soave* var en typisk madrigaltekst som ble meget populær, og den fantes så vidt man vet i elleve ulike musikalske utgaver mellom 1547 og 1600 (Butchart 1996: 21).

Andrea Gabrieli brukte mange ulike tekster til sine madrigaler, og de varierte både i innhold, form og forfatterskap. Han benyttet alvorlige, lystige, erotiske og politiske tekster i form av både madrigaler, sonetter og annen poesi av både kjente og ukjente forfattere. Mange av tekstene Gabrieli skrev musikk til har ukjent opphavsmann, og dette kan være et tegn på at han hadde direkte kontakt med de aktuelle litteratene, eller at han fikk i oppdrag av Venezias overhoder og makthavere til å bruke spesielle tekster (Butchart 1996: 20 og Merritt 1981: 3-4: vii).

Madrigalen *Laura soave* er derimot skrevet av en navngitt forfatter, poeten Luigi Cassola. Teksten er uttilslørt erotisk, for når døden dukker opp i sammenhenger som denne, er det alltid en omskrivning av den fysiske kjærligheten. Den vellystige kjærlighetsdød, *la dolce pena*, også kjent som *den lille døden*, finnes i poesi til nesten alle tider, også hos Petrarca som ble regnet som en seriøs poet (Fafner 1989: 158). At dette diktet og tilsvarende poesi

fra denne perioden kanskje ikke har den helt store lyriske dybden, ser ut til å plage flere musikkhistorikere. Hvordan skal man forholde seg til tekst og musikk som så åpenbart er skrevet for å glede og underholde? Merritt kritiserer Cassolas tekst og skriver at på tross av at Petrarca var det store forbildet for mange poeter på 1500-tallet, ble mange tekster preget av overfladisk og rutinemessig hedonisme (Merritt 1981: 3-4: vii).

Madrigaler og kvinner i salongene

Madrigalen *Laura soave* ble første gang utgitt i 1570 i *Di Andrea Gabrieli...il secondo libro di madrigali a cinque voci, insieme doi a sei & uno dialogo a otto*, men ble senere også utgitt i en antologi i 1593 (Merritt 1981: 3-4: x-xi). Laura er en av mange kvinnenavn som dukker opp i *secondo libro a 5*. Her finner man både Margarita, Chiara, Clori, Elena og Cinzia i Gabrielis verk for første gang.

They are refined enough creatures, to be sure, but hardly a match for Petrarch's Madonna Laura. Such a cast is not unlike that which makes its appearances in the madrigal books of Gabrieli's dedicatee, Molino. Could some of the names, indeed, mask those of participants at Molins's musical salon? (Butchart 1996: 21).

Uansett om disse kvinnenavnene virkelig var eksisterende personer eller ikke, er det mange ting som tyder på at madrigalene ofte ble framført i Venezias private salonger og akademier med både kvinner og menn som utøvere og tilhørere. Kvinnenes plass i denne sammenhengen var ofte noe spesiell. På 1500-tallet var nemlig Venezia kjent for sitt store antall kurtisaner, og disse kvinnene skulle ikke bare stimulere mennene fysisk, men også intellektuelt. Kurtisanene som var en del av de intellektuelle kretsene, var gjerne meget dyktige retorikere, og kunne diskutere på linje med mennene. Vi finner eksempler på at kvinner var poeter, og mange kurtisaner var også sangere, uten at dette gjaldt alle kvinnelige sangere på den tiden. Det kan se ut som om enkelte madrigaler ble skrevet til spesielle utøvere innenfor disse miljøene. Martha Feldman hevder at Willaerts *Musica Nova* var skrevet til sangerinnen Pecorina, som man for øvrig ikke har noen grunn til å tro var kurtisane. (Feldman 1995a: 14-15 og 34-35). Det mest kjente eksemplet på en kvinne som både var kurtisane og sanger, men også komponist, var Barbara Strozzi (1619-1677) fra Venezia. Gjennom sin adoptivfar, og muligens også biologiske far, poeten Giulio Strozzi, fikk hun undervisning i musikk og deltok på møtene til *Accademia degli Unisoni*

som var startet opp av faren i 1637. Her framførte hun sine egne komposisjoner og fungerte som en slags vertinne som blant annet foreslo tema for diskusjonene (New Grove 2004: Strozzi, Barbara). Ellen Rosand var blant de første som forsket på Barbara Strozzi og på kvinners posisjon som komponister. Hennes artikkel “Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice: the Composer’s Voice*” i *JAMS* beskriver hennes liv og virke som komponist i Venezia (Rosand 1978).

I motsetning til flere av Italias fyrstedømmer på denne tiden, ble det ført få journaler og notater over hva som foregikk i Venezias private salonger, så det er ikke mye man vet sikkert om framføringer av madrigaler i denne sammenhengen. Men fiktive rekonstruksjoner av liknende situasjoner som i Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* fra 1544, viser at madrigalen hadde en sentral plass i private salonger (Feldman 1995a: xvii og 97).

Framtredende pauser og repetisjoner

Laura soave oppsummerer på mange måter den stilen og det uttrykket Andrea Gabrieli for ettertiden er kjent for; en såkalt hybridmadrigal hvor den homofone strukturen er framtredende. I utgivelsen som presenterer Gabrielis samlede verker, beskrives dette som Gabrielis nye kurs og stil innen madrigalkomposisjon:

Here Gabrieli adopts a chordal style of declamation in a varied and sensitive manner, skilfully deploying techniques of contrasting textures and transposition of phrases to extend the musical discourse. He introduces chromatic inflections into harmony whenever words or phrases require an extra emphasis or where he wishes to achieve a special poignancy (Butchart 1996: 22).

Madrigalen *Laura soave* består av ti verselinjer som varierer mellom elleve og sju stavelser. Strukturen er gjennomgående homofon med noen innslag av polyfoni og forskyvninger mellom stemmene. På grunn av denne enkle strukturen er teksten lett å oppfatte, og rytmen ligger ofte tett opp til den naturlige deklamasjonen. Dessuten er flere av frasene skilt fra hverandre ved felles pauser i alle stemmene. Dette er et virkemiddel som ikke var vanlige i den polyfone madrigalen. Det er langt vanligere å se at en eller flere stemmer henger over til neste frase som et slags akkompagnement, eller at stemmene fortsetter umiddelbart etter en kadens som i seg selv lager en struktur og følelse av

atskillelse av setningene. De klare pausene i *Laura soave* forsterker virkningen av den overveiende homofone strukturen, og indikerer også at de har en viktig funksjon i formidling av teksten. Nettopp formidling av teksten vet man at blir stadig viktigere for renessansens komponister. En klar homofon struktur må sees på som et bevisst valg fra komponistens side om å framheve teksten som en motsetning til virkemidlene i klassisk polyfoni.

Inndelingen av frasene i seg selv kan være verdt å se på, siden en frase ikke er gitt på forhånd eller er en fast språklig størrelse. En frase kan kanskje forveksles med en setning, men lengden på en frase kan variere alt fra et enstavelsesord til en lang setning. Nettopp variasjon av frasene var viktig del av den klassiske retorikken hos Cicero og Quintilian. Oppdelingen og oppfattelsen av frasen kan ha sammenheng med for eksempel aksent og pust, men pust alene bestemmer ikke frasens lengde. Dessuten vil oppbygningen og strukturen av en frase påvirke uttrykket fordi betoningen og oppdelingen vil kunne forandre betydning av frasen og det følelsesmessige innholdet (Fafner 1989: 24-26).

Pausene i *Laura soave* er med på å gi madrigalen form, og de er med på å understreke de setningene som innledes med en pause; oppmerksomheten skjerpes hos lytteren i pusterommet pausen skaper. Gabrieli bruker pausene der det i teksten er tegnsetting fra Cassolas side, selv om det ikke er en pause konsekvent hver gang det er et komma. Likevel er pausene med på å understreke poetens intensjoner om frasenes sammenheng.

Inndeling av fraser og setninger var også et viktig tema for renessansens musikkteoretikere, og nedtegnelser viser at tekstens oppdeling var viktig for det musikalske, men også fordi meningen i ordene skulle fram. Del Lago skrev i *Breve introduzione di musica misurata*:

Cadences are really essential, not optional (as some people unthinkingly say), especially in music composed to words. The reason for them is to define the parts of speech. A break is made, then, after a clause, a half sentence or a full sentence in order for the parts of the complete text, whether in verse or in prose, to be understood according to their meaning. Indeed, the cadence is like a period; it is a certain division and point of rests in the melody. The cadence marks the conclusion of a [particular] portion of melody, as do a half and a final stop in the context of speech (Harrán 1986: 392).

Både kadensen og pausen var altså viktig for å få fram meningen i teksten. Å plassere pauser ukorrekt i forhold til tegnsetting eller meningsdannende strukturer i setningen ble sett på som en grov feil.

You ought in every way to observe that which many of the ancients already observed, namely, to place such rests nowhere else but at the end of phrases or on the punctuation of the text to which the music was composed and likewise at the end of every sentence. Therefore it is necessary for composers to take care to have the parts of the text [properly] divided and the meaning of the words heard and grasped in their entirety. Such a procedure permits one to say of the rest that they were placed in the voices of the composition according to a certain purpose and not by chance. By no means should they be placed anywhere before meaning [of a portion] is complete, as in the middle of a clause, for anyone who places them thus proves truly to be an ass, a blockhead and an ignoramus (Zarlino i *Le institutioni harmoniche*. Hentet fra Harrán 1986: 393).

Mange repetisjoner

Det er ikke bare pausene som er påtagelig i *Laura soave*. Gjentakelsene av både det tekstlige og musikalske materialet er gjort på en slik måte at det preger madrigalen. Selve åpningen "Laura soave, vita di mia vita" (Laura du milde, ditt liv er mitt liv), blir gjentatt som avslutning av madrigalen; først repeteres setningen i to deler, og så til slutt gjentas hele setningen og temaet som i åpningen med delvis augmenterte noteverdier. Fordi Gabrieli bruker det samme melodiske og harmoniske materialet, blant annet med karakteristiske skiftninger mellom dur og moll i den første og siste setningen, blir dette noe vi husker. Åpningsfrasen har også en slik effekt at den kan knyttes til retorikkens andre *pars, dispositio*. Den første frasen oppleves som en innledning, en *exordium*, som skal fange lytternes oppmerksomhet. Setningen "Che di dolcezza sentomi morire" (jeg føler at jeg skal dø av sødme), blir også gjentatt påfallende mange ganger, spesielt setningens siste del, "sentomi morire" (jeg føler jeg dør).

Jerome Roche uttrykker i *The Madrigal* stor begeistring for Gabrielis musikalske versjon av *Laura soave*. Han beskriver madrigalens karakteristikk og trekker fram Gabrielis følelse for form og harmonier i den homofone strukturen i tillegg til de mange repetisjonene.

The piece is full of these repetitions, which, whether varied or not, have all the hallmarks of a musical rather than a poetic argument. A case in point is the passage setting the words ‘Che di dolcezza sentomi morire’ (that I feel myself dying of sweetness; [...]), which present several approaches to the words ‘sentomi morire’, each contradicting the harmonies of ‘che di dolcezza’ by the juxtaposition of unrelated chords. One feels that, if Rore were writing this passage he might have ended it, not with the confident chordal ‘sentomi’, but with the more dramatic imitative treatment, ending at bar 54 and followed by a silence. Gabrieli seems more concerned with music than drama (Roche 1990: 48-49).

Roches beskrivelse av hva som skjer i denne passasjen er presis, men jeg synes tolkningen av hva som skjer allikevel er noe forunderlig. Hvorfor sammenligner han Gabrielis musikalske versjon av *Laura soave* med di Rores, når di Rore faktisk aldri har skrevet musikk til dette diktet? Jeg er heller ikke så sikker på at Gabrieli har hatt øynene lukket for madrigalens drama slik Roche hevder. For hva handler dette egentlig om? Jeg oppfatter madrigalen som en meget sensuell sang, hvor den søte og myke Laura og elskoven beskrives. Teksten er ikke dramatisk; her er det ingen forferdelige lengsler, pine eller kjærlighetssmerte av noe slag, snarere tvert i mot. Dette er etter min oppfatning en lavmælt kjærlighetserklæring til den vakre Laura. Teksten er så søt og smigrende at man nesten kan se for seg at den skulle hviskes inn i et øre. Gabrielis valg om å gjenta ”sentomi morire” må også sies å understreke hovedpoenget i madrigalen.

Den ubeskrivelige *aria*

For å finne meningen og essensen med *Laura soave* er det naturlig å se madrigalen i lys av begrepet *aria* og dets doble betydning. *Aria* er et begrep som ble knyttet til retorikk gjennom den effekten en sang hadde på en tilhører, gjennom sangens egne kvaliteter og framføring av den. *Aria* kan nemlig bety to ting; den ene betydningen er rett og slett melodi, som den *arie* eller formell en *canastorie*, en versesanger sang poesien og versene sine på. Den andre betydningen var knyttet til sangerens evne til å tilpasse melodi og uttrykk hvert enkelt dikts ord og mening, nemlig en sangs helhetsinntrykk eller atmosfære. ”Ordet er her et uttrykk for en melodis faktiske forløb og konturer – et relativt svævende begreb, der dækker selve sangens karakter, musikoplevelse, musikkens iboende kvaliteter, distinktive karakter og umiddelbare overbevisningskraft” (Hansen 2001: 128).

Nino Pirrotta definerer betydningen av *aria* som den fornemmelsen man sitter igjen med etter å ha hørt en sang (Pirrotta 1982: 248). Dette ble også formulert i renessansen av humanisten Benedetto Varchi ved Medici-hoffet i Firenze (1503-1565): ”Man huskede ikke selve versenes ordlyd, men man hadde lyden af dem i hovedet, altså *aria* eller det, som vi kalder *andare* [her et uttrykk for den musikalske fremdrift]” (Hansen 2001: 128).

Begrepet *aria* må altså knyttes til klingende musikk, selve framførelsen og oppfattelsen av denne. Det er materialet selv og den effekten det har som kommer fram, og ikke komponisten. Dette peker tilbake på muntlige tradisjoner og fokuset på framføringen. Komponisten har skrevet melodien, *aria*, i den første betydningen, men musikkens *persuasio*, *arias* andre betydning er lagt i hendene på framførerne som igjen er bundet til situasjonen, stedets akustikk og de tilstedeværende (Hansen 2001: 128).

Den overveidende homofone strukturen og det ganske enkle melodimaterialet i *Laura soave* gir et talenært og transparent inntrykk. Musikken er transparent i den grad at vi hører (og forstår) all teksten umiddelbart. Alle gjentakelsene og den iørefallende melodien i åpningen og slutten er også med på å skape et musikalsk uttrykk som harmonerer med tekstens innhold; en rolig stemning som ikke overrasker, men som er full av nytelse. Dette gjør at man husker sangen, ikke nødvendigvis frase for frase, men selve stemningen og det tilbakevendende temaet. Dette er kvaliteter man ikke ofte vil finne i en gjennomført polyfon madrigal.

Pirrotta mener at begrepet *aria* innebærer en kritikk av polyfonien fordi polyfoniens mange melodilinjler nøytraliserte det ekspressive innholdet (Pirrotta 1982: 248). Slik jeg oppfatter begrepet, kan det allikevel benyttes på madrigaler som har de nevnte karakteristikkene ovenfor, fordi opplevelsen av *aria* er knyttet til en nærhet til teksten og til en sangbar kvalitet som ikke finnes i gjennompolyfone satser. *Aria* skiller derfor på mange måter mellom nyere og eldre madrigalstil, fordi begrepet beskriver kvaliteter som blant annet kjennetegner Gabriellis hybridmadrigaler. Martha Feldman benytter også dette begrepet i beskrivelsen av madrigaler som er preget av homofon struktur og melodiske linjer, og som har en udefinierbar, melodisk kvalitet som er lett å minnes (”indefinable, memorable, and tuneful quality”) i motsetning til polyfone verk nærmere Willaerts

komposisjonsstil i *Musica Nova* (Feldman beskriver Perissones *Madrigali a quattro voci*, Feldman 1995a: 109).

Tilstedeværelsen av *aria* kan altså ikke forstås uten den klingende framførelsen. I I Fagiolinis innspilling av *Laura soave* kommer den sensuelle teksten fram gjennom et rolig tempo, sunget med en myk stemmekvalitet innenfor en dempet styrkegrad og med et diskret luttakkompagnement. Ensemblet synger en kvart lavere enn det som er notert, og dette gir en fyldig og rolig klang. Intonasjon og fargelegging utover den tempererte skalaen er også med på å sette sitt preg på sangen. I Fagiolini intonerer akkordene i en renstemt intonasjon, og dette blir spesielt tydelig i dur- og molltersene. Dette gir en spesiell og vakker klang, som man ikke kan oppnå på samme måte med en temperert intonasjon.

Til sammen gir alle disse elementene *Laura soave* kvaliteter som gjør at den blir sittende i øret og hukommelsen. Etter å ha hørt sangen mange ganger, kan jeg beskrive elementene som preger sangen, men første gangen jeg hørte madrigalen, gav den et spesielt inntrykk som passer til begrepet *aria*. Ståle Wikshåland beskriver begrepet *aria* som den umiddelbare overbevisningskraft musikken har (Wikshåland 1997: 155). Det er denne umiddelbare kraften som gir *Laura soave* en tydelig, men allikevel ubeskrivelig opplevelse som er knyttet til madrigalens musikalske elementer og framførelse.

5.2. En personlig hyllest til en stor mester

Lamentet *Sassi, palae, sabbion* - *Sopra la morte d'Adriano*

I renessansen var det ikke uvanlig å hylle en avdød komponist med et *lament*. Det ble skrevet egne dikt og sanger som handlet om den avdøde og hans musikk, nærmest en slags kunstnerisk eller musikalsk nekrolog. Etter Adrian Willaerts død skrev poeten Antonio Molino (også kalt Manoli Blessi) to tekster i form av *greghesche* i sorg over tapet av den store komponisten. Andrea Gabrieli tonesatte den ene, *Sassi, palae, sabbion, del Adrion lio* (Stein, klippe og sandyne på Adriaterkysten eller rett og slett Adrians [Willaert] kyst), som senere ble utgitt i antologien med *greghesche; Di Manoli Blessi il primo libro delle greghesche* i 1564. Alle tekstene i denne samlingen var skrevet av Molino, men mange komponister hadde bidratt med å tonesette dem. Mye tyder på at sangene var skrevet over flere år, siden antologien inneholder både en komposisjon av Willaert, og dessuten det aktuelle lamentet over ham. I tillegg til *Sassi, palae, sabbion* bidro Gabrieli med seks sanger til samlingen, i selskap med komponister som Merulo, Padovano, Rore, Wert og Willaert (Merritt 1981: 2: viii-ix). (*Sassi, palae, sabbion*; notevedlegg s 5, cd-spor 2).

Antonio Molino og den venetianske *greghesche*

Diktformen *greghesche* var et venetiansk fenomen, og blir først og fremst knyttet til Antonio Molino (1495/7 – 1571?). Molino var en respektert borger i Venezia, og ved siden av å være en populær poet, var han også komponist, skuespiller og aktiv i flere akademier. Gabrieli og Molino hadde antagelig nær kontakt med hverandre, og Gabrieli tonesatte mange av hans tekster. Spesielt en uvanlig personlig dedikasjon til Molino i Gabrielis andre madrigalbok for fem stemmer i 1570, viser at det var et nært bånd mellom de to (Butchart 1996: s 19-20 og New Grove: Molino, Antonio).

Betegnelsen *greghesche* kommer av at tekstene ble skrevet på en spesiell dialekt som ble snakket i området rundt Venezia, *lingua greghesche*. Den var en blanding av italiensk og nygresk, etter sigende på grunn av greske leiesoldater i området. Molino brukte denne dialekten i sine vers, og blandet inn uttrykk fra enda flere dialekter og språk. Tekstene ble populære, men aldri trykket i en selvstendig utgivelse, og antagelig sirkulerte tekstene

blant Molinos poet- og komponistvenner i Venezia. Dialekten var sannsynligvis ikke lett å forstå, spesielt for folk som ikke hadde kjennskap til den fra før. I Gardanos utgivelse av sangene var det lagt med en ordliste i canto, alt og tenorstemmen som forklarte noen av de vanskeligste ordene. Molinos *greghesche* var som oftest komiske, selv om det fantes noen mer alvorlige også, og tekstene hadde mange likhetstrekk med en annen venetiansk verse- og musikkform, *giustiniane*. Gabrieli tonesatte også flere av disse, og det er store forskjeller på måten Gabrieli og andre komponister tonesatte disse to formene. Mens *giustiniane* ofte har refreng og deler likheter med muntlige og improviserte former, ble *greghesche* komponert i polyfon stil (Merritt 1981: 2: viii-xi).

I *Sassi, palae, sabbion* skulle Gabrieli formidle både Molinos og sin egen sorg over Willaerts død gjennom sin egen musikk til Molinos opprinnelige tekst. Teksten i dette lamentet er formet som en sonett med en koda, *sonnetti caudeti*, det vil si en sonett bestående av fjorten linjer med elleve stavelser, pluss en trelinjers koda med henholdsvis sju, elleve og elleve stavelser. I teksten ber Molino både østers, sjøgress, fisk og Italias elver om å delta i lamentet og sorgen. Dette kan nesten virke humoristisk, alle detaljene gir i alle fall teksten et noe overdrevent preg, men det har blitt sagt at Willaert var en humoristisk mann som selv tonesatte mange morsomme tekster og at han ville ha satt pris på at sjøgress og ansjos sørget over han (Marshall 2003: 9). Det var riktignok vanlig i lament å skrive at "alle" sørget over den avdøde (Feldman 1995a: 90), og det kan se ut som om Molino bokstavelig talt følger denne konvensjonen til punkt og prikke.

Mot slutten av andre del, fra takt 15, oppfatter jeg imidlertid at teksten blir mer personlig og alvorlig, og Molino spør; "Chie no'l porà mie versi plio lustrari cu'l dulce canto" (Hvem skal nå illustrere mine vers med søt sang). I kodaen understreker han tapet over komponisten og sier fra takt 31 og ut; "O megàlos cordogio! Del mundo tutto, Chy sarà mo chello Chie in armonia del par vaga cun ello?" (O store smerte! For hele verden, hvem skal nå være den som lager slik harmoni?). Dette spørsmålet blir hengende ubesvart som avslutning på madrigalen, og jeg vil tro Molino stilte dette spørsmålet vel vitende om svaret; det var ingen som kunne kopiere Willaerts mesterverk.

Polyfon heder og enkel sorg

Det er ikke kjent hvordan Andrea Gabrielis tilknytning til Willaert var, men at de kjente til hverandre er det neppe noen tvil om siden begge levde og arbeidet i Venezia. Tidligere har enkelte musikkhistorikere hevdet at Gabrieli var Willaerts elev, men dette finnes det ingen beviser for. Det var blant annet vanlig å hedre sine berømte læremestere på framsiden av utgivelser for på denne måten også å framheve seg selv, og Gabrieli hadde neppe latt være å bruke Willaerts navn hvis Willaert hadde vært hans lærer (Merritt 1981: 1: viii). Men ved å skrive et lament til ære for den store komponisten, knyttet Gabrieli allikevel sitt navn til Willaert, og selv om dette nok ble gjort for å hedre han, var det sikkert ikke dumt å forbindes med en så berømt mann. På denne måten fremhevet Gabrieli seg selv på samme tid som han hedret sin avdøde kollega.

Første del av *Sassi, palae, sabbion* er i sin helhet en påkallelse av alle de vesener og planter som lever på den Adriatiske kysten. Denne delen av sangen har et polyfont preg med jevne rytmer, med enkelte innslag av homofone partier. De bidrar til å skape det ufravikelige kravet om variasjon. Spesielt den siste setningen i *prima parte* er helt homofon, og vi får her tak i alle ordene som ber havfruer, unge jomfruer og gifte kvinner ta del i sorgen. Men det er den polyfone stilen som setter sitt hovedpreg på denne første delen med motivimitasjoner som vandrer mellom de forskjellige stemmene. Gabrieli har brukt mange melismer og musikken klinger meget vakkert og harmonisk til Molinos underlige tekst. Denne stilen er ikke spesielt typisk for Gabrieli, og den komplekse og polyfone komposisjonen kan faktisk minne om Willaerts musikk. Gabrieli komponerte som oftest i en stil som var mer preget av homofone enn polyfone partier, og han benyttet seg av både livlig og talenær rytmikk, mer enn lange melismer (Tomlinson 1987: 33 og Roche 1990: 46-47). Det er derfor fristende å se denne første delen som en hyllest til Willaerts musikk, spesielt fordi Gabrieli endrer stil etter hvert i madrigalen. Hvis man ser madrigalen på denne måten, blir Gabrielis musikk noe mer enn tekstutlegg og stil. Det blir en hyllest til Willaert.

I madrigalens andre del, *E vu, fiumi*, er strukturen i musikken mer homofon. Etter presentasjonen av de italienske elvene som renner ut i Adriaterhavet, de siste som påkalles til å være med å sørge, har Gabrieli laget en lang kadens i takt 12-15 på "canti a lagrimar" (en del av setningen "kom alle sammen og sørg"). Jeg oppfatter at denne setningen

innleder og forbereder en ny del av madrigalen. Kadensen blir en kontrast til den neste setningen, "La morte d'Adrian", Adrians død, som gir et inderlig preg, enkelt og klart etter den lange kadensen. Vi blir minnet på hva madrigalen egentlig handler om, før Gabrieli igjen fortsetter neste frase med mer kompleks tekstur med imitasjon mellom stemmene og melismer på ord som "versi" (vers) og "lustrari" (illustrere). I avslutningen av den vanlige sonetten beskriver Gabrieli setningen "med myke/søte klanger" nesten bokstavelig med en overraskende Ess-dur-akkord etter frasens første akkord i F-dur. Teksturen er igjen homofon, og forbereder oss på den avsluttende delen.

I kodaen er den imiterende og melismatiske stilen borte, og teksturen er så å si helt homofon, med kun enkelte små forskyvninger. Kodaen er ikke en fysisk avskilt del av madrigalen slik som *prima* og *seconda parte* er skilt fra hverandre. "In the *seconda parte* [...], he not only incorporated the sestet of the sonnet, which begins with *E vu, fumi*, but he continued without a break into concluding "tail", which begins with *O megàlos cordogio*" (Merritt 1981: 2: ix-x). Selv om kodaen ikke er fysisk atskilt fra resten av sonetten, er det helt tydelig at det er noe nytt som begynner. Den siste stavelsen i sonetten klinger ut med en enslig c2 i quintostemmen, og starten på kodaen begynner på tonen nedenfor, på en enslig b2 i tenorstemmen. Når man hører dette, er det tydelig at det er en ny del, og at delene ikke er ment å henge sammen musikalsk.

Den enslige tonen innleder en enkel, vakker og gjennomslutning, hvor alle ordene er lette å forstå. De bevegelige melodilinjene er også borte, og stemmene beveger seg mellom kun få toner. Etter at madrigalen har gitt et gjennomgående polyfont og komplekst inntrykk, er kodaen meget virkningsfull. Teksten blir krystallklar i den homofone strukturen, og man lytter med fornyet interesse fordi det enkle uttrykket skjerper konsentrasjonen. Det er derfor lett å oppfatte denne delen som det virkelige lamentet, hvor både Molino og Gabrieli uttrykker sin ekte sorg. Jeg synes det er tydelig at Gabrieli her har brukt den homofone strukturen i kontrast med den polyfone helt bevisst, og måten han musikalsk har løst framstillingen av teksten i kodaen på, var i tråd med retorisk praksis; en meget viktig og emosjonell tekst ble lagt fram helt enkelt slik at dets innhold ikke skulle miste sin kraft, og dermed sin påvirkning på publikum (Hansen 2001: 165-166).

Derfor kan kodaen også være uttrykk for en bevisst tanke omkring disposisjonen av det musikalske stoffet. Denne avslutningen passer godt inn i beskrivelsen av en spesielt følelsesmessig avslutning, *amplificato*, i retorikkens andre del, *dispositio*. I Fagiolinis innspilling er med å understreke dette inntrykket. Ensemblet skifter klangfarge i de homofone partiene hvor teksten er alvorlig, og bidrar på denne måten til et inderlig uttrykk.

Vekslingen mellom eldre og nyere madrigalstil gir også en demonstrasjon av hvordan *aria* kan knyttes til en homofon skrivestil. Her opplever man nemlig *arias* nærvær i madrigalens siste homofone del etter den første vakre polyfone starten. Dermed blir det også tydelig at *aria* ikke handler om vakkert eller ikke vakkert, men om elementer som er basert på andre kriterier. Etter å ha arbeidet med Gabrielis madrigaler er dette et begrep som kan forklare en atmosfære eller opplevelse der jeg egentlig ikke finner de rette ordene for å beskrive musikken.

5.3. En retorisk framføring; mening og bekreftelse gjennom *actio* og valg av besetning

Asia felice hor ben posso chiamarmi – Nå kan jeg kalle meg lykkelig Asia

I *Sassi, palae, sabbion* kan virkemidlene Gabrieli har brukt, både ses og høres, og det er mulig å tenke seg effekten av strukturforandringene som kan leses ut av partituret. Dette er ikke bestandig en mulighet, og *Asia felice* er et godt eksempel på et notebilde som absolutt ikke forteller alt om en madrigal. I beskrivelsen av denne madrigalen er det derfor ekstra viktig å trekke inn innspillingen jeg har lyttet til, fordi dette er en madrigal hvor man av flere grunner må anta at det har vært spesielle elementer knyttet til framføring som ikke kommer fram av notene (*Asia felice*; notevedlegg s 13, cd-spor 3).

Besetning med mening

I Fagiolini har sammen med The English Cornett and Sackbut Ensemble gjort noen spennende, og etter min mening vellykkede valg for å gjenskape den karakteren og den klangen *Asia felice* kanskje har hatt. Ensemblene har benyttet en stor besetning hvor vokalstemmene er doblet med blåsere; to kornetter, seks sekkepiper, samt et orgel og trommer. Denne besetningen er muligens nære den originale siden det er stor sannsynlighet for at madrigalen enten ble framført ute eller i et stort lokale, og derfor trengte en lydsterk besetning. En slik besetning er i kontrast til de fleste madrigaler i renessansen som krevde en annen type besetning da de ble skrevet for en mer intim framføring innendørs. Riktig besetningsvalg er derfor en avgjørende forutsetning for å oppnå god framføring av madrigaler. Viktige elementer og detaljer knyttet til madrigalenes innhold og karakter kan for eksempel enten bli forsterket, dempet eller forsvinne helt på grunn av akustiske forhold og størrelsen på rommet, og derfor må man velge besetning som passer til de fysiske forholdene (Newcomb 1990: 226-228). Det er kanskje åpenbart at forskjellige instrumenter og besetninger passer til ulike stykker, og det er en del av en retorisk bevissthet om *actio* å velge en besetning som kan understreke madrigalens innhold.

Sangerne i renessansen hadde også ulike kvaliteter. Sangere med ulike ferdigheter innenfor smidighet og styrke i stemmen ble brukt til forskjellige oppgaver, som enten å framføre musikk i store rom eller mer kammermusikalske stykker (Newcomb 1990: 233). Dette kjenner vi igjen fra vår egen samtid hvor sangere ofte spesialiserer seg innen ett felt. Utøvere av renessansemusikk vil også kunne bekrefte at det kan oppstå problemer med viktige elementer som for eksempel intonasjon eller mulighet for å lage variasjoner hvis madrigalene ikke passer sangernes stemmer.

Både sangsstil og besetningsvalg er viktige elementer i enhver madrigal, og i forbindelse med *Asia felice* finnes det faktisk en god del bakgrunnsmateriale om den opprinnelige framføringen som kan gi nyttige tips til tilnærmingen av musikken. Grunnen til dette er at man med ganske stor sikkerhet kan tidfeste når *Asia felice hor ben posso chiamarmi* med de to etterfølgende *partes*, *Et io all'hor felice Affrica* (*Jeg vil så være det lykkelige Afrika*) og *Felice Europa anch'io* (*Lykkelig er også jeg Europa*), ble skrevet. Madrigalen ble etter all sannsynlighet komponert til feiringen av slaget ved Lepanto i 1571, hvor Venezia og deres allierte vant. En del av feiringen fant sted under karnevalet i 1572, og i følge en anonym krønikeskriver ble *Asia felice* fremført av tolv maskerte personer. Gabrielis navn er riktignok ikke nevnt i denne teksten, men det er stor grunn til å tro at denne framførelsen var i samsvar med de notene som finnes etter Gabrieli. De tolv maskerte sangere var delt inn i tre grupper hvor hver gruppe representerte ett kontinent. Det står beskrevet at de som sang *Asia felice* var kledd i tyrkisk stil, den afrikanske gruppen som sang *Et io all'hor felice Affrica* var kledd i maurisk stil, og de som tilslutt sang den europeiske delen, *Felice Europa anch'io* var kledd i italiensk stil. Sangen endte med at alle stemte i en sang som priste "the King of Heaven", men en slik sats finnes ikke bevart (Marshall 2003: 8 og Fenlon 2002: 19-20 og Merritt 1981: 2: viii).

En begivenhet som denne illustrerer hvordan Venezia utnyttet store anledninger til å vise fram sin makt og glans, og hvordan byen benyttet seg av kulturelle uttrykk for å gjøre dette. På mange måter var Venezia en sagnomsust by allerede den gangen, som en eksempelstat preget av frihet og stabilitet. Selv om byen på lik linje med resten av Europa opplevde nedgangstider på 1500-tallet med blant annet pest, religiøs uro og økonomiske kriser, klarte byen å opprettholde myten om seg selv overfor omverdenen gjennom blant annet sitt rike musikk- og kulturliv. Det finnes også flere eksempler på at Gabrieli skrev

musikk til andre offisielle anledninger. Blant annet skrev han madrigalene *Hor che suo bel seno* og *Ecco Vinegia bella* til ære for Kong Henry den III som var på statsbesøk i Venezia i 1574 (Feldman 1995a: xx-xxii).

En retorisk framførelse

Asia felice består av tre vers med fire linjer i hvert vers, og teksten skal beskrive Asia, Afrika og Europas personifiserte følelser over at krigen var vunnet. Teksturen i madrigalen er overveiende homofon med innslag av noen polyfone partier spesielt i kadensene. Rytmen er komplisert med mange synkoper og en stadig veksling mellom to- og tretaktsfølelse, noe trommene i innspillingen forsterker. Den markerte rytmen gir to ulike effekter; både et inntrykk av militær pomp og prakt, men også en dansbar kvalitet som passet til festlighetene under karnevalsfeiringen.

En særegen detalj for sangen er at besetningen forandres mellom de ulike *partes*. Det var ellers vanlig at madrigaler med flere deler hadde samme stemmefordeling gjennom det hele, det vil si at de samme nøklene ble benyttet gjennom hele sangen, noe som indikerte at det ikke skulle endres besetning underveis. I *Et io all'hor felice Affrica* er stemmesammensetningen dypere enn de to andre *partes*, og dette gir et effektivt skille mellom de ulike satsene og verdensdelene (Merritt 1981: 2: viii). I Fagiolini har i sin innspilling bidratt til å understreke denne forandringen ved å instrumentere de tre *partes* forskjellig.

Madrigalens mest karakteristiske retoriske trekk er knyttet til framførelse på bakgrunn av sangens opprinnelse og intensjon. Valg av besetning, tempo og klangfarge er viktig for å illustrere det seirende, sterke og glade folket som hadde gjenvunnet sin makt. Denne madrigalen må ha styrke og noe som gir den ekstra festivitas for å gi lytteren forståelse av innholdet. Den kan ikke framføres med samme effekt med for eksempel et svakt klingende strengeinstrument. Da vil selve essensen i sangen forsvinne eller bli en helt annen.

I Fagiolini har valgt et helt jevnt tempo som holdes stødig av trommene, og det er et tempo det er naturlig å bevege seg til, enten å gå, marsjere eller danse. Å tilpasse tempo etter tekstens innhold blir regnet som vanlig framføringspraksis i andre halvdel av

1500-tallet (Brown 1990: 155). Stemmebruken er også jevnt over kraftig i styrke. Madrigalen har ikke store bevegelser i melodiene i hver enkelt stemme, så det er enklere å synge dette kraftig enn om stemmene hadde vært mer bevegelige.

I madrigalens musikalske materiale finnes det variasjoner som også bør framheves i en framførelse. Dette gjelder spesielt de elementene som er med på å understreke kontrastene i teksten. Ett eksempel på dette er hvor kontrasten mellom blomster og frukt og de øde strendene er beskrevet som klare motsetninger i madrigalens *seconda parte*. ”Havrò di frutti e fior” (fulle av blomster og frukt) i takt 4 og 7 er deklamerende og enkelt skrevet, mens ”l’aride arene” (øde strender) i takt 5-6 og 8-9 blir beskrevet med en kadens med intense forholdninger i lange toner. Nesten det motsatte skjer med beskrivelsen av ”un vero Dio” (en sann Gud) og ”non falso Giove” (og ikke den falske Jupiter [Gud]) i *Felice Europa*, takt 10-14 og 18-21. Tekstlinjen beskriver at den kristne guden nå regjerte etter krigen mot tyrkerne, som var muslimer. Den sanne Guden er beskrevet med disharmoni som løser seg opp vakkert på lengre noteverdier, mens den falske Guden er skrevet mer tekstnært, rytmisk og med et hurtig ornament i andrestemmen. Gabrieli utnyttet her de mulighetene som allerede lå i teksten med kontraherende elementer og brukte tydelige kontraster for å få dem fram i en sammenheng hvor små detaljer ikke ville være mulige å høre.

Selv om det ikke finnes kilder som beskriver hva som var en god framførelse eller på hvilken måte madrigalene skulle synges og spilles, finnes det kilder som bekrefter at det var meget viktig å tilpasse framførelsen i samsvar med situasjonen, tilhørere og innholdet. Dette ble som tidligere nevnt, påpekt både innen den klassiske retorikken av Quintilian og av renessanseteoretikere som Vincenzo Galilei og Francesco Sansovino. Selv om det fantes flere som påpekte *actios* betydning, var det ingen som beskrev hvordan en god framførelse skulle være, bortsett fra Sansovino som trakk fram tydelig tekstuttale som en del av en god *actio*. Dette tyder på at kunnskapen om hva som gav en god framføring var allment kjent og en del av den muntlige tradisjonen, og derfor ikke ble beskrevet eller problematisert (Hansen 2001: 45-47).

Jeg synes det er rart om ikke Gabrieli hadde ideer eller formeninger om framføringen da han skrev denne madrigalen. Det er sannsynlig at han har tatt musikalske valg med hensyn

til tekstur, stemmeomfang og rytmikk på grunnlag av den situasjonen madrigalen skulle framføres i. I denne madrigalens tilfelle vil jeg altså hevde at framføringsmessige hensyn har innvirket på selve komposisjonen.

Det er ikke et mål i seg selv å forsøke å rekonstruere en madrigalframførelse eller en hendelse siden vi faktisk ikke vet noe sikkert om hvordan framførelsene ble gjort. Derfor er det viktig å ikke låse seg i en oppfattelse av hvordan musikken skal framføres på grunnlag av såkalt tids- eller stilriktig framførelsespraksis. Allikevel er det fruktbart å undersøke madrigalens opprinnelse fordi mye av madrigalens innhold og mening kommer fram gjennom en god tolkning. Å lete etter svar i den opprinnelige framførelsen bør ikke være motivert av troen på å finne en autentisk versjon, men av vissheten om at enkelte madrigaler faktisk fungerer best under visse forutsetninger som kan avsløres ved å se på den første framføringen. Mange elementer vil falle på plass hvis man tar hensyn til den situasjonen madrigalen ble skrevet til, og hva den skulle uttrykke eller representere. Jeg synes *Asia felice* er et godt eksempel på dette.

5.4. Muntlige former møter skriftlig tradisjoner og regler

Giustiniane – musikalsk moro fra en ellers ganske seriøs komponist

I arbeid med madrigaler og renessansemusikk kan man bli overveldet av den komplekse strukturen av stemmeføring og komposisjonsregler. Men blant alle de såkalte seriøse komposisjonene dukker det også opp en helt annen form for verdslige sanger, sanger som kommer inn under betegnelsen *villanesca napoletana*, *villotte alla napoletana* eller den venetianske varianten, *giustiniane*. Sangene er preget av frekke, lystige og morsomme tekster, og et ganske annet og mye enklere musikalsk språk enn det vi finner i de øvrige madrigalene. Man skulle kanskje tro at seriøse komponister som skrev kirkemusikk og madrigaler, ikke beskjeftiget seg med slike "lette" sanger, men faktisk skrev "alle" komponister innenfor denne sjangeren. Det eneste unntaket jeg kjenner til, er Ciprano di Rore, som for ettertiden har fått en helt spesiell status som seriøs komponist.

Gabrielis *giustiniane* ble utgitt i 1570 i *Il primo libro delle iustiniane a tre voci*. Mye tyder på at sangene var populære siden de ble trykket ytterligere tre ganger, og dessuten ble flere av sangene trykket i andre samlinger. Tekstene til *giustiniane*-sangene ble skrevet av Gabrielis tidligere omtalte venn Antonio Molino, og ble sannsynligvis framført i en teatralisk setting hvor sangerne, som antagelig var unge menn i utkledding, framsto som gamle, stammende menn som fortalte om sine patetiske forsøk på å forføre unge kvinner (Merritt 1981: 1: xxii). Flere mener at disse gamle mennene har mye til felles med karakteren Pantelone som dukker opp i *Commedie dell'arte* mot slutten av århundret (Pirrota 1984: 352).

Giustiniane-sangene ser ikke ut til å ha en felles form, noen er korte og noen er lange, noen har refreng og andre ikke. Men det som skiller sangene spesielt fra for eksempel *villanescaen*, er den tilbakevendende stammingen (Merritt 1981: 1: xxii). Jeg har ikke lest noen forklaring på hvorfor de gamle mennene stammer så fælt, men kanskje det var den høye alderen, eventuelt tapet av moral disse mennene tydeligvis led under, som gjorde at de hadde mistet sin veltalenhet? I alle fall bryter stammingen åpenbart både med musikalske regler og ideal for god retorisk framføring. Sangenes fullstendige brudd på god takt og tone er blant de elementene som gjør dem interessante i et retorisk perspektiv.

Det er også interessant å se på sangenes tilknytning til muntlige tradisjoner, både i form av direkte inspirasjon fra muntlige former, men også i mer generell forstand hvor muntlighet handlet om kontakt med publikum og evnen til å engasjere folk, det vil si *persuasio*. Sangenes humoristiske karakter og muligheter for teatralisk utfoldelse gjør at mye av sangenes essens kun vil oppleves i en situasjon hvor sangene framføres foran et publikum. I kontakt med publikum vil sangerne i stor grad kunne variere uttrykket ettersom publikum reagerer på tekstene, musikken og skuespillet. Utover de musikalske rammene Gabrieli brukte i disse sangene, finnes det mange muligheter for å variere og improvisere, og suksessen med disse sangene vil i stor grad ligge i sangerens evne til å spille ut personkarakterene og teksten. Slik har sangene et slektskap til de muntlige tradisjonene som var knyttet til sangerens retoriske representasjon (Hansen 2001: 117).

En velkjent parodi

Anchor che col partire var en av renessansens mest populære kjærlighetsdikt. Dessuten var diktet kjent i Ciprano di Rores musikalske versjon, og fordi både madrigalen og diktet var en stor hit, var det også populært å parodiere den. I Alfonso d'Avalos opprinnelige tekst var det lengsel etter kjærligheten, og smerten ved atskillelse fra den man elsker, som var temaet. I Molinos parodi er det kjærligheten og lengselen (eller abstinensene) etter flasken som beskrives. (*Anchor che col partire*; notevedlegg s 20, cd-spor 4).

Med Gabrielis musikk blir sangen morsom på flere nivå. For det første vil jeg tro at framføringen med de gamle, stammende gubbene var en opplevelse i seg selv, i tillegg til at det er en parodi på et dikt og en musikalsk utgave det er naturlig å tro at alle kjente, det vil si di Rores (Marshall 2003: 11). Merritt skriver at han ikke har funnet musikalske forbindelser med andre settinger av *Anchor che col partire*, men da har han av en eller annen grunn ikke undersøkt Rores versjon (Merritt 1981: 1: xxiii). Men de fleste er enige om at om at dette er en dobbel parodi, nemlig både på tekst og musikk; Gabrielis versjon har så absolutt likhetstrekk med Rores original. Parodien har i alle fall klare likhetstrekk med en såkalt seriøs madrigal i langt større grad enn de andre *giustiniane*. Blant annet inneholder parodien mange vakre og kvasipolyfone kadenser, og tilløp til imitasjon mellom stemmene. Men også i denne parodien finner man musikalske elementer som kjennetegner alle *giustiniane*-sangene, stamming og skarpe synkoper.

Improviserte og muntlige virkemidler

Forestier inamorao er en strofisk sang med fem vers og refreng (*Forestier inamorao*; notevedlegg s 23). Her forteller de gamle gubbene om en mislykket kjærlighetsaffære og advarer andre mot den samme fellen. Det er rett og slett en tragikomisk historie som fortelles, i vår tids betydning av ordet. Mannen som forteller, har blitt frarøvet sin lille fugl, den har nemlig blitt spist av katten, og mannens kone har fått snusen i det hele og vil ikke ha noe mer med han å gjøre. Denne historien kan kanskje tolkes på flere måter, men den lille fuglen er sannsynligvis et bilde på mannens edlere deler, og det er nok snakk om en utroskaphistorie. Også i denne sangen stammes det noe helt forferdelig, og den strofiske formen gjør at fokuset rettes mer mot teksten enn mot musikken. På grunn av sin enkle form og virkemidler har *Forestier inamorao* mye til felles med muntlige tradisjoner og former. Musikken er melodios og lett å huske i sin enkelhet. I refreng finner vi innslag av parallellførte akkorder som var et typisk trekk innen muntlige former eller improvisert musikk. I dette refreng er det parallelle seksakkorder, mens i flere av de andre *giustiniane*-sangene, som i starten av *Chin'de darà la bose al solfizar*, finner man også eksempler på parallelle kvinter (*Chin'de darà la bose*; notevedlegg s 25, cd-spor 5).

Einstein claimed that 'forbidden' 5ths served to caricature contrapuntal mastery and to enhance elements of parody in the poems, but Pirrotta has proposed that 5ths reflect the habits of a popular singer moving his hand in a fixed position along the fingerboard of a rudimentary stringed instrument to harmonize tunes (New Grove 2004: Villanella, 5. avsnitt 1).

Sitatet viser til tradisjonen hvor en sanger akkompagnerte seg selv ved framføring av vers og sanger; *Il canto sulla lira*. Uansett har nok Gabrieli og andre komponister som komponerte i denne lette stilen vært bevisste på valget av disse virkemidlene:

Indeed, Zacconi [...] argued that villanelle composer could disregard the rules of counterpoint when the tune moved by step because they were imitating untrained musicians who, 'when singing, blend together by means of natural consonances' and 'do not know any other way of moving to neighbour notes' (New Grove 2004: Villanella, 5. avsnitt 1).

Hvor ble det av veltalenhet?

I *Chin'de darà la bose al solfizar* kan det ved første øyekast se ut som om sangen beskriver musikalske idealer, men sannsynligvis er også denne full av seksuelle referanser. I omtalen til I Fagiolinis innspilling av madrigalen står det beskrevet hvordan referanser til musikk ofte hadde seksuelle bibetydninger, og at henvisningene i denne sangen til skalaen, tretakten (sesquialtera) og tonen B (bemolle), alle var omskrivninger av seksuelle aktiviteter (Marshall 2003: 11). Vanligvis var både komponister og poeter forsiktig med tekst og musikk som kunne være støtende. I et samfunn hvor retorikk og veltalenhet var viktig, og hvor det fantes regler og konvensjoner for hva som var akseptabelt eller ikke, kan man bare spekulere i hvordan disse sangene ble oppfattet.

I italiensk litteratur fra renessansen er boka *Cortegiano* av Baldassare Castiglione kjent for å ha beskrevet hvordan hoffmannen i Firenze skulle oppføre seg. Martha Feldman trekker fram en venetiansk parallell til denne boka fra 1550, en bok som beskriver de nødvendige egenskapene til en venetiansk gentleman; Bernardino Tomitanos *Dialogo del gentilhuomo veneziano cioè institutione nella quale si discorre quali hanno a essere i costumi del nobile di questa città, per acquistare gloria & honore* (Dialogue of a Venetian gentleman, that is, treatise in which are discussed the necessary habits of a nobleman of this city in order to attain glory and honor). Her beskrives de kvaliteter en borger i Venezia skulle framvise i offentlige sammenhenger; blant annet moderasjon, renhet, naturlig talemåte og verdighet (Feldman 1995a: xix-xx).

Hvordan passer disse sangene inn i dette bildet? Det kan virke paradoksalt at komponister som arbeidet med seriøse verker praktiserte en så totalt annerledes stil. Feldman forklarer hvordan venetianerne fant mening i motsetningene mellom stilene gjennom et sitat av komponisten Varoter. I en dedikasjon til Duke Ercole av Ferrara i en samling av *villotte*-sanger sier han: “just as a man whose ears are filled with grave and delicate harmonies, satiated as at a royal banquet, feels a desire for coarse and simple fare, so I have prepared some in the form of rustic flowers and fruits” (Feldman 1995a: 102). Dette tyder på at venetianerne hadde behov for variasjon fra egne konvensjoner, og at dette forsterket effekten av både de morsomme og seriøse madrigalene. Det kan også hende at et musikkkyndig publikum syntes det var fornøytelig å høre de musikalske reglene bli brutt

med overdrevne gjentakelser og paralleller, i tillegg til det humoristiske aspektet i tekstene og framføringen med de karikerte gamle mennene.

Feldman mener at komponistenes sjonglering mellom de ulike sjangrene, som for eksempel hos Willaert mellom *Musica nova* og *canzoni villanesche*, også kan være med på å understreke Ciceros retoriske og Bembos litterære ideal om korrekt stil til det gjeldene innholdet. Nettopp fordi Willaert skilte de ulike sjangrene fra hverandre, viser dette en sterk bevissthet angående komposisjonsstil, og at madrigalene ikke ble skrevet med en tilfeldig valgt stil uavhengig av det tekstlige materialet (Feldman 1995a: 258-59).

Muntlighet og skriftlighet

Tekstene i *giustiniane*-sangene er lette å høre, og fordi hvert ord kan oppfattes, har man mulighet til å få med seg den fulle meningen. I motsetning til mange av madrigalene hvor musikken ofte er med på å gjenskape stemningen i teksten, var det i *giustiniane*-sangene viktigere at alle ordene nådde fram til publikum. Hvis meningen med teksten falt bort, ville meningen med sangene også være borte. Musikken i sangene er derfor enkel, men musikken har allikevel med seg enkelte karakteriske trekk fra madrigalen som for eksempel enkel polyfoni. Nino Pirrotta skriver at de lette sangene og de mer seriøse madrigalene hadde en gjensidig påvirkning på hverandre. Dette synet står i motsetning til andre musikkhistorikere som mener at de lette sangene ble skrevet for å gjøre narr av madrigalene. I Pirrottas forståelse av forholdet mellom de to formene fantes det et møtepunkt og ikke kun motsetninger. Konkret viser Pirrotta til den mer markerte rytmikken i *villanellaen* og andre tilsvarende former som komponistene brukte og eksperimenterte med i madrigalen utover 1500-tallet (Pirrotta 1984: 194).

De muntlige og skriftlige musikktradisjonene sto i utgangspunktet i tilsynelatende sterk kontrast til hverandre. De muntlige tradisjonene sto for en naturlig og spontan form, mens den skriftlige var preget av en mer stilistisk og kunstferdig stil. Mens de muntlige tradisjonene var populære i alle samfunnslag, var polyfonien mer for den intellektuelle elite. På samme måte som renessansen var påvirket av både humanisme og skolastikken, var renessansemusikeren opptatt og påvirket av forskjellen mellom *ars* og *natura* som også kan beskrive motsetningene mellom skriftlighet og muntlighet.

Giustiniane-sangene er blant andre innen samme sjanger et bevis for at det ikke var vanntette skott mellom de ulike tradisjonene. For ettertiden er det imidlertid vanskelig å få kunnskap om de muntlige tradisjonene. Mens vi har enorme mengder med nedtegnelser angående den polyfone tradisjonen, kan det virke som om den muntlige tradisjonen ble tatt for gitt blant humanistene og andre som skrev om musikk i renessansen (Hansen 2001: 119-121).

5.5. Erotiske dialoger for skjønnhet og glede; både passende stil og *actio*

Io mi sento morire og *Tirsi morir volea*

I disse to sangene møter vi som i *Laura soave* et skjult seksuelt innhold, selv om budskapet i virkeligheten ikke er så veldig vanskelig å få øye på. For ettersom man blir kjent med symbolikken omkring bruk av ”døden”, er det ikke vanskelig å skjønne at både *Io mi sento morire* (Jeg føler jeg dør) og *Tirsi morir volea* (Tirsi ønsker å dø) er dialoger mellom mann og kvinne som ender med at de forenes i kjærlighetsakten. Madrigalene er to av i alt fire madrigaler Gabrieli skrev for syv stemmer, og de ble utgitt først etter Gabrielis død i *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli* i 1587. Selv om man ikke har en nøyaktig datering på når sangene ble skrevet, så tilsier teksten og musikkstilen at de er blant de siste Gabrieli skrev (Merritt 1981: 9-10: xvii). (*Io mi sento morire*; notevedlegg s 30, cd-spor 6. *Tirsi morir volea*; notevedlegg s 38, cd-spor 7).

Diktet *Io mi sento morire* har ikke kjent opphavsmann, men *Tirsi morir volea* ble skrevet av Gian Battista Guarini (1538-1612), en forfatter fra Ferrara mest kjent for sin tragikomedie *Il pastor fido*. Som mange av de andre erotiske tekstene fra perioden var *Tirsi morir volea* svært populær og ble tonesatt flere ganger. I likhet med *Laura soave* og andre lignende dikt har også denne teksten fått mye kritikk i ettertid, blant annet fra Alfred Einstein som ikke klarte å godta det nytende og hedonistiske innholdet i teksten. Han konkluderte med at teksten både var foraktelig og verdiløs, men at den sannsynligvis hadde appell på grunn av den pastorale settingen og det dramatiske elementet i dialogformen (Merritt 1981: 9-10: xviii).

Dialogen

Dialogformen ble tatt i bruk av komponister utover 1500-tallet av komponister som Verdelot og Willaert, men dialogen var egentlig ikke et nytt fenomen i musikalsk sammenheng. I muntlige former som *capitolo* og *frottola* fantes det eksempler på bruk av dialogformen på slutten av 1400-tallet og tidlig på 1500-tallet (New Grove 2004:

Dialogue, 3.). Dialogformen i madrigalene kan derfor sees på som nok et møte mellom skriftlige og muntlige musikktradisjoner.

Selv om flerkorteknikk (*cori spezzati*) også har karakteristikk av dialog og samtale mellom korene, så er det ikke det samme som en dialog i denne sammenhengen. I *Io mi sento morire* og *Tirsi morir volea* er det en reel dialog i teksten mellom to mennesker som tydeliggjøres med at de øverste stemmene synger det kvinnen sier, og de nederste synger det mannen sier. Dette er riktig nok ikke helt konsekvent. I *Io mi sento morire* synger tenoren også sammen med kvinnestemmen, og quintoen synger med mannsstemmene. Det klingende resultatet er uansett at vi hører en kvinne og en mann. I *Tirsi morir volea* fungerer den fjerde stemmen, alten, som bindeledd mellom korene og synger med begge parter. Dette var en vanlig teknikk i de musikalske dialogene. (Merritt 1981: 7-8: xvii-xviii). Andre forskjeller mellom dialogformen og flerkorteknikk var plasseringen av sangerne. I motsetning til i flerkorige verk, skulle sangerne i dialogene stå samlet. Det var også egne regler for stemmeføringer i flerkorstilen som ikke gjaldt når stemmene sang i dialogform (New Grove 2004: Dialogue, 3.).

Verken støtende eller nyskapende, men vakkert og passende.

The flow of the musical setting is smooth and typical of Andrea Gabrieli in its competence; there are no heartbreaking dissonances or unsettling rhythms – and none of the real outcries that characterize Gabrieli’s setting of “morte” when it signifies actual death (Merritt 1981: 9-10: xvii-xviii).

Merritt påpeker her et viktig poeng i *Io mi sento morire* og i de erotiske sangene slik jeg ser det. Både tekstene og musikken ble sannsynligvis skrevet for å glede menn og kvinner for eksempel i de private salongene, og de skulle neppe ha noen mer alvorlige funksjon. Nettopp ved å *ikke* benytte seg av sterke virkemidler eller skarpe dissonanser, viste Gabrieli god retorisk sans. Innenfor normene og reglene for retorikk og veltalenhet var det viktig å tilpasse virkemidlene etter innholdet i teksten. Ved å unngå potensielt støtende eller vanskelig passasjer i disse sangene tilpasses teksten til musikken og dens formål; til glede for øret og sansene for øvrig.

Music composed to words is composed for nothing else but the expression of the idea, emotions and effects of the same [words] by means of harmony [= musical sound]. If the words speak of humility, one should, in composition, proceed humbly, not impetuously. If they speak of happiness, the music should not be made sad, or [if they speak] of sadness, should not be composed happily. When they are about harshness, they should not be made to sound sweet, or when about gentleness, should not be accompanied in any other manner [that gently], lest they appear to be at variance with their meaning (Vicentino om å sette musikk til tekst i *L'antica musica* i Harrán 1986: 369).

Eller som Del Lago uttrykker det i *Breve introduzione di musica misurata*:

Note, first of all, that whenever you wish to compose a madrigal, a sonnet, a barzelletta or any other song, you need first to turn the matter over in your mind, searching to find a melody appropriate to the words, in order for the music to correspond to the words, that is, to suit their subject. Indeed, as often as learned composers have to compose a piece, they are first wont to consider carefully among themselves the aim or purpose for which they chiefly create and compose it, namely, which affections of the soul they should stir with their piece, hence in which mode it ought to be composed. Just as some [modes] are cheerful, other pleasant, some serious and sedate, a few sad and mournful or, on the other hand, wrathful or violent, so it is, further, that melodies of songs are variously differentiated by composers, for some affect people in one way and others in another (Hentet fra Harrán 1986: 367-368)

Gabrieli brukte allikevel en rekke virkemidler for å få fram skjønnheten og det erotiske, og overraskende nok finnes det mange polyfone partier i sangene. Med tanke på at sangene er skrevet sent i Gabrielis liv, og etter å ha hørt sanger som *Laura soave* med liknende innhold, så synes jeg hans bruk av overveiende polyfon struktur er noe overraskende. Men virkningen av de polyfone partiene i dialogene kan ikke sammenlignes med polyfonien vi finner i Gabrielis Petrarca-sanger som jeg beskriver senere i kapittelet.

Siden både *Io mi sento morire* og *Tirsi morir volea* består av store deler direkte dialog mellom de to elskende, skulle man tro at teksten og strukturen burde være enda mer unison og homofon slik at teksten kom fram. Jeg har tidligere påpekt hvordan Gabrieli tilsynelatende har hatt et bevisst forhold til vekslinger mellom polyfon og homofon struktur i sine madrigaler. Derfor tror jeg Gabrieli var ute etter å beskrive noe annet i disse sangene. Riktignok finnes det variasjon mellom polyfone og homofone partier, men inntrykket musikken gir, er overveiende polyfont. Hvorfor har Gabrieli skrevet musikken slik? Poenget med selve dialogen blir tidlig klart for lytteren, og i begge titlene får vi vite hva dette handler om. Er det mulig at denne polyfone stilen skulle beskrive den pastorale,

harmoniske idyllen? De variasjonene som oppstår mellom de homofone partiene og de polyfone partiene, er tydelige virkemidler, men de rykker oss aldri ut av den polyfone og harmoniske vellyden. Selv de uttrykksfulle akkordene og pausene som uttrykker ”deh” i *Io sento morir*, og som skiller seg sterkt fra det flytende og polyfone preget, virker ikke krevende (takt 49-50 og 54-55). Musikken og tiden stopper bare opp et lite øyeblikk, uten å forstyrre atmosfæren.

I både *Tirsi morir volea* og *Io mi sento morire* møtes alle stemmene i avslutningen av sangen. Det var den vanlige avslutningen på denne type dialoger (Merritt 1981: 9-10: xviii), og det må jo også sies å passe, siden de her bestemmer seg før å ”dø” – sammen.

Formidling av innholdet gjennom en god *actio*

Siden I Fagiolini har spilt inn *Io mi sento morire* og Weser-Renaissance har spilt inn *Tirsi morir volea*, får jeg nok en gang muligheten til å trekke fram hvor viktig framføringen og den klingende realiseringen er for oppfattelsen av sangene. Riktignok framfører de to ensemblene hver sin sang, men sangene har så mange fellestrekk både tekstlig og musikalsk at det er fruktbart å sammenligne dem. I beskrivelsen av *Asia felice* gjorde jeg rede for hvordan valg av besetning fikk store utslag for hvordan man oppfatter meningen i madrigalen. I arbeidet med disse dialogene er det andre spørsmål knyttet til framføring eller *actio* som har fanget min interesse; formidlingen av innholdet og innlevelsen i stoffet. Dialogene trenger nemlig stor overbevisende kraft siden sangerne egentlig formidler et budskap til to kanter; de snakker til den elskede i sangen, men skal også overbevise det lyttende publikumet.

Igjen synes jeg at I Fagiolini klarer å bringe en spesiell stemning inn i *Io mi sento morire*. Det gir ikke helt den samme opplevelsen å høre på *Tirsi morir volea*, uten at det er helt enkelt å sette fingeren på hva Weser-Renaissance gjør feil, eller hva innspillingen mangler. Det kan selvfølgelig handle om smak, men jeg tror det handler om blant annet innlevelse og stemmebruk. Jeg får følelsen av at ensemblet ikke framfører en kjærlighetssang, men en *renessansemadrigal*. Det vil si at de framfører sangen med bevissthet omkring detaljer som ofte knyttes til *renessansestil*, som for eksempel rette

vibratoløse stemmer og med sans for å framheve variasjoner og detaljer. Men innspillingen mangler det sensuelle og det varme som gjør at jeg ikke blir like overbevist av denne innspillingen som av I Fagiolinis.

De siste tiårene har framførelse av renessanse- og barokkmusikk vært gjenstand for både forskning og utforskning av musikkhistorikere og musikere. Siden notebildet er sparsommelig utstyrt med veiledende instruksjoner, er det mange spørsmål omkring framførelse man må finne svar på andre steder. Det finnes heller ingen tradisjon for framførelse av musikken som strekker seg tilbake til den tiden den ble skrevet, fordi mye av denne musikken har vært glemt for så å bli gjenoppdaget på 1900-tallet. Ingen kan med sikkerhet si hvordan musikken ble framført på 1500-tallet, og det har blitt gjort mange forsøk på å finne den rette framførelsespraksisen.

Det som fungerer dårlig i enkelt framføringer av renessansemusikk, er at utøverne leter etter et ideal som passer stilen, og som kan forsvares som såkalt tidsriktig. På en måte kan dette sammenlignes med musikkvitenskapens tradisjon for å beskrive renessansemusikkens tekniske detaljer, uten å knytte det til meningen med musikken. En stilistisk framføring med et såkalt riktig klangideal kan ta fokuset fra det som bør være det egentlige målet også i følge renessansens eget ideal; en framføring av musikken tilpasset den aktuelle teksten, situasjonen og tilhørere. Jeg vil ikke gå videre inn på en diskusjon om renessansen klang- eller stemmeideal, men tror man uavhengig av denne diskusjonen kan finne retningslinjer for framførelse av musikken. Det handler om å få grep om meningen og intensjonen bak musikken og ordene, og framføre musikken i tråd med dette.

Det er nemlig mulig å finne en mer overordnet begrunnelse for hva som var ansett som viktig i formidling av musikk uten å knytte dette direkte til et ideal vi allikevel ikke kan gjenskape. I kapittelet om renessansens retorikkideal trakk jeg fram et mye benyttet sitat av Quintilian som beskriver forutsetningene for veltalenhet; tilpasning av talen til situasjonen og tilhørerne. Sitatet nedenfor forteller at man også skulle tilpasse talen i forhold til den personen man henvendte seg til. Det er Vincenzo Galilei som har formulert tankene om at *mimesis* av menneskelig oppførsel kunne si noe om hvordan man skulle framføre et stykke med mest mulig *persuasio*;

... De skal, idet de tager hensyn til alle disse kvaliteter, være oppmærksomme på forskjellen, når en herre taler med sin tjener, eller en tjener med en annen [tjener]. De skal bemærke, når det sker, at det er en fyrste, der taler med sine udersåtter eller tjenere, eller en ydmyg ansøger, der tilbyder seg selv; hvordan en rasende eller ophidset person taler, eller en gift kvinne, en pige, en lille rolling, en snedig skøge, eller hvordan den forelskede i samtale med sin elskede prøver å overtale hende til det, som han ønsker; hvordan de klagende eller skrigende, eller en sky person eller én, der jubler af glæde [alle sammen bruker stemme og gestik forskjelligt]... (Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica et moderna* fra 1581. Hentet fra Hansen 2001: 107).

Det er åpenbart at det ble skilt mellom gode og dårlig framførelser i renessansen. Både komponistene og andre var opptatt av dette, og *Io mi sento morire* og *Tirsi morir volea* bekrefter hvor stor betydning en god *actio* har for oppfattelsen av musikken.

5.6. En annen retorikk: Polyfone variasjoner og harmoniske utskeielser

I'vo piangendo og Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio

I de kommende avsnittene har jeg valgt å beskrive tre av Andrea Gabrielis sanger med tekst av Petrarca samlet under ett, fordi disse sangene byr på andre musikalske og retoriske virkemidler enn de sangene jeg til nå har beskrevet. På hvilke måte skiller disse sangene seg ut? Umiddelbart hører man at disse tre madrigalene har et annet preg enn Andrea Gabrielis mer karakteristiske erotiske madrigaler som *Laura soave* og *Io mi sento morire*, eller hans komiske sanger, *giustinianene*. Det er åpenbart at Gabrieli har tatt i bruk andre virkemidler og en annen retorikk til Petrarcas tekster som er langt mer alvorlige i sin karakter.

Petrarca og Bembo

Humanisten Francesco Petrarca ble den store madrigaldikteren i renessansen. Petrarca levde fra 1304 til 1374 og fikk altså ikke oppleve sin egen storhetstid. Gjenoppdagelsen av Petrarcas poesi skyldtes i stor grad at Pietro Bembo på begynnelsen av 1500-tallet lanserte nye litterære ideer basert på Petrarcas diktning (New Grove 2004: Petrarch).

Flere musikkhistorikere har sett på hvordan Bembos litterære idealer har påvirket madrigalen gjennom tonesetting av Petrarcas tekster. Martha Feldman er blant de som mener at Bembos ideer fikk stor betydning for utvikling av madrigalen, blant annet teoriene basert på idealene om variasjon og affektert lyd. Feldman trekker spesielt fram Willaerts tilbakeholdne men ekspressive stil i *Musica Nova* som perfekt i forhold til Bembos ide om stil og Petrarcas diktning, hvor altfor store motsetninger var bannlyst. Bembos idealer kan altså knyttes til den polyfone madrigalstilen som var preget av variert *soggetti* (materiale), rytme og moderate melodier som var tilpasset de tekstene musikken var skrevet til (Feldman 1995a: 258). Bembos hovedpoeng var altså knyttet til variasjon og hvordan man kunne utnytte det lyriske materialet i språket. Ideen var at man skulle fange lytteren og skape mening gjennom variasjonene i seg selv, uten at den affekterte lyden hadde en egen fiksert mening.

In searching for listener appeal, Venetians hoped to convey meaning *through* sound and awaken readers to interactions *between* sound and meaning. These interactions were the musical basis of their attraction to Petrarch's verse and their theoretical basis for conflating it with Ciceronian oratory. By careful attention to sound, theorist invigorated the decorum/variation conjuncture thought to form common ground between Petrarchan poetics and Ciceronian rhetoric, explaining how meanings were manipulated through variations of sonorous effects (Feldman 1995a: 145).

Bembos teorier skulle sørge for at det alltid var en moderasjon i uttrykket samtidig som at virkemidlene måtte tilpasses det aktuelle innholdet i teksten. I Veniers salonger var Bembos teorier et viktig tema, og Venier fulgte Bembos råd og oppfordret til "å dempe sorg med glede" (to temper grief with joy). Bembos idealer om moderasjon var et redskap som skulle legge mulighetene til rette for retorisk *persuasio* eller overbevisning, som igjen var basert på antikkens og Ciceros idealer (Feldman 1995a: 91 og 125).

Bembos ideer og den musikken som regnes for å ligge nærmeste hans idealer, Willaerts stil, var mest aktuelt et par tiår før Gabriellis mest produktive tid. I løpet av denne tiden tok komponistene i bruk nye virkemidler som skulle gjøre teksten enklere å oppfatte og dermed gi et klarere uttrykk gjennom blant annet homofon tekstur. Mye tyder på at Bembos idealer og konvensjonene omkring tonesetting av Petrarca's tekster allikevel holdt stand utover 1500-tallet. I årtiene etter 1550 fortsatte venetianske poeter og retorikere å være interessert i Bembos estetikk, og Willaerts elever fortsatte å tonesette Petrarch (Feldman 1995a: 153). Den polyfone stilen ble derfor ikke helt borte selv om komponistene etterhvert benyttet flere stiler og virkemidler. Det er mye som tyder på at Gabrieli behersket den polyfone stilen, eller Willaertstilen, selv om han ikke bestandig benyttet seg av den. Dette ser vi også eksempel på i madrigalen *Sassi, palae, sabbion* som jeg har beskrevet ovenfor.

Hvordan har Gabrieli satt musikk til Petrarca-sangene? Hvilke virkemidler har han brukt i forhold til de sangene jeg tidligere har beskrevet? Det ville naturligvis være mulig å analysere madrigalene ut i fra Bembos teorier om betoning og *piacevolezza* eller *gravità*. Men slik jeg ser der, er dette elementer som forgår på et så detaljert nivå at de færreste vil kunne høre det. I alle fall norske lesere uten helt spesielle kunnskaper i italiensk. Det betyr ikke at dette var et uviktig element den gang, verken for komponisten eller tilhøreren.

Selve materialopplevelsen og ordtonens meningsbærende evne er meget viktig i all poesi, også i dag.

Tre madrigaler og to tekster

Selv om Gabrieli brukte mange ulike poeter og tekster til sine madrigaler, skrev han som de fleste komponistene i renessansen mange madrigaler med tekst av Petrarca. Sonetten *I'vo piangendo* (seconda parte *Sì che, s'io vissi*) tonesatte han to ganger, og jeg vil beskrive begge ut i fra innspillinger av både I Fagiolini (utgave a 5) og Weser-Renaissance (a 6). Jeg vil også beskrive madrigalen og Petrarca-sonetten *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (seconda parte *Ma lagrimosa pioggia*) innspilt av I Fagiolini. (*I'vo piangendo* a 5; notevedlegg s 49, cd-spor 8. *I'vo piangendo* a 6; notevedlegg s 58, cd-spor 9. *Lasso, Amor mi trasporta*; notevedlegg s 68, cd-spor 10).

Det er ikke i dag mulig å tidfeste nøyaktig når disse tre madrigalene ble skrevet, men den femstemte utgaven av *I'vo piangendo* var den første av madrigalene som ble trykket i en samling utgitt av Girolamo Scottos i 1562, *I dolci et harmoniosi concerti fatti da diversi eccellentissimi musici sopra varii soggetti. A cinque voci. Libro secondo*. Den seksstemte *I'vo piangendo* ble kun utgitt posthumt i *Concerti di Andrea et di Gio. Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* er fra Gabrielis primo libro a 6 fra 1574: *Di Andrea Gabrieli, Organista dell'Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco, il Primo llibro [sic] de madrigali a sei voci*. Den femsstemte *I'vo piangendo* og *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* ble også utgitt på nytt i Giovanni Gabrielis utgivelser etter Andreas død (Merritt 1981: 5-6: xiii - xv og 7-8: viii).

I mange av Petrarca sonetter handler det direkte eller indirekte om hans elskede Laura, og disse to diktene er ikke noe unntak. Mens *I'vo piangendo* (Jeg gråter ustanselig) ble skrevet etter hennes død, ble *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (Akk, Amor fører meg dit jeg ikke vil være) skrevet mens hun fremdeles levde (Merritt 1981: 7-8: viii og 5-6: xvi). Sonetten var en av de mest benyttede poetiske formene, og Petrarcas sonetter var skoledannende og ble etterlignet av mange. Den italienske sonetten er oppbygd av fjorten ellevestavelses linjer ordnet i to kvartetter og to terzetter. Kvartettene beskriver ofte et bilde eller en situasjon, mens terzettene har en mer forklarende karakter

(Fafner 1989: 156-57). Sonetten var også en av de mest benyttede poetiske formene når komponistene skulle velge tekster til sine sanger, og det var vanlig å dele teksten inn i to deler i en madrigal. En *prima parte* som inneholdt de to første kvartettene, og en *seconda parte* med de resterende terzettene (Merritt 1981: 1: xii-xiii). Disse to delene er helt atskilt og fungerer som to selvstendige deler. Dette stemmer også med de madrigalene jeg skal beskrive.

Mange variasjoner

I'vo piangendo har en alvorlig og vanskelig tekst hvor Petrarca ser angrende tilbake på sitt liv og sin hang til å ønske seg det forgjengelige, deriblant Laura. Han ber til den himmelske Gud om å redde hans villfarne og skrøpelige sjel slik at han får dø med fred i sinnet. Denne freden kan bare Gud gi han, underforstått at hans elskede Laura som også symboliserer jordisk vellykkethet, ikke kan gi han frelse.

Begge utgavene av Gabrielis tonesettinger av *I'vo piangendo* er preget av en polyfon komposisjonsstil. Dette kommer spesielt tydelig fram i den femstemte utgaven, og kun få innslag av homofone partier er ikke nok til å forstyrre det polyfone preget. Det er svært få av Gabrielis sanger som ikke inneholder homofone partier, og polyfont preg er det motsatte av hva vi har sett og hørt i Gabrielis andre madrigaler hittil. Selv om homofone partier forekommer i begge versjonene av *I'vo piangendo*, så flyter musikken helt uten felles pause eller stopp, slik som i *Laura soave*.

De to sangene deler det polyfone preget med *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio*, og teksten kan være vanskelig å høre på grunn av de selvstendige linjene. Sistnevnte madrigal har strengt tatt ingen homofone partier, og polyfonien er preget av imitasjon i de forskjellige stemmene. Kun ved et par anledninger kommer stemmene sammen med teksten, i alle fall slik det oppfattes av øret. Dette skjer begge gangene i madrigalens andre del med utsetting av teksten "Ov'altrui noie" som betyr "andres lidelser" (takt 20 og 30 i *seconda pars*). Andres lidelser er i dette tilfelle Lauras lidelser. Denne sonetten beskriver Petrarcas følelser i det han oppdager at han har gått for langt i å søke Lauras kjærlighet. Han mener å ha påført henne lidelse ved sine tilnærmelser, og at hans liv er som en liten båt på kjærlighetens store hav.

Rytmiske variasjoner

De tre madrigalene er som nevnt ikke preget av variasjon mellom polyfone og homofone partier slik vi er blitt vant til å se i Gabrielis madrigaler. Variasjon kommer til uttrykk på andre måter, og i det rytmiske hører man store variasjoner blant annet i noteverdiene. Gabrieli har gjennomgående brukt veksling mellom korte talenære rytmer eller omvendt; fraser som er dominert av lange utholdte noteverdier som ligger lenger unna det talte preget. Et eksempel på dette er åpningen av *I'vo piangendo* (a 5), hvor Gabrieli gjennom tekstens innhold bruker forskjellige noteverdier til å skape variasjon. Den første setningen, "I'vo piangendo i miei passati tempi I quai posi in amar cos amortal" (Jeg gråter ustanselig (angrer) over mitt liv som jeg brukte på å elske dødelige ting), blir beskrevet i lange noteverdier, passende til den triste og alvorlige teksten. Neste frase "senza levarmi a volo" (uten å heve meg til flukt selv om jeg hadde vinger), er skrevet med korte noteverdier, nærmest snakkende. Stemmene imiterer hverandre, og fordi ingen av stemmene starter samtidig oppleves dette som en beskrivelse av den flukten som aldri skjedde. Disse to frasene har vidt forskjellig karakter, og skaper variasjon samtidig som de beskriver setningenes innhold. Gabrieli har brukt en form for ordmaleri, men det er også tydelig at dette går inn i helheten og at musikken til disse setningene er skrevet for å stå i forhold til hverandre.

Merritt trekker fram den rytmiske friheten som et av Gabrielis mest karakteristiske trekk, og synkopene er et framtrødende rytmisk element i madrigalene. Synkoperingen skjer enten simultant i alle stemmene, eller er skrevet slik at rytmene kolliderer med hverandre og setter sangerne på prøve (Merritt 1981: 1: xiv). Blant disse tre sangene oppleves det siste fenomenet spesielt tydelig i *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio*. Her er det flere sterkt synkoperte partier, eksempelvis slutten av *seconda parte* med teksten "già da l'onde vinta". Teksten betyr "allerede overvunnet av bølgene" og blir presentert to ganger (takt 24-25 og 34-35).

Affekt og lydeffekt

Jeg vil trekke frem en spesiell effekt av frasen "già da l'onde vinta". Synkopene som starter på forskjellig tidspunkt i alle stemmene, gjør at man hører en markert betoning av ordet "già". Dette får ikke bare en rytmisk effekt, men skaper også en helt spesiell lyd kvalitet og lydeffekt. Det som allerede er overvunnet av bølgene, er båten som

symboliserer Petrarcas egen person. Frasen kan sees som det dramatiske høydepunktet i diktet, hvor Petrarcas båt kullseiler i det opprørte havet av kjærlighet og følelser. Han har mistet kontrollen og sjenert Laura med sine framstøt, og er derfor meget fortvilet.

Mange vil nok oppfatte taktene som et ordmaleri; man hører tydelig bølgene på løpet som beskriver ordet "l'onde", og det kan tenkes at synkopen på "gia" (som betyr "allerede") skulle forsterke følelsen av en bølge i musikken. På den annen side så *bråker* ordet "gia" bare ved å uttale det, og synkopert i seks stemmer etter hverandre, lager det mye lyd som gir mer enn et bilde av bølgene. Det skaper en *affekt* i sangen på grunn av lyd kvaliteten og ikke på grunn av ordets direkte betydning eller den direkte billedlige framstilling av ordet. I Fagiolini benytter dette stedet for alt det er verdt i innspillingen, og griper tak i den performative muligheten Gabrieli har lagt i musikken. Ved å gjøre mye ut av dette musikalske materialet gir de partiet og sangen en fantastisk lydeffekt som uten en fiksert mening likevel blir meningsskapende for den som hører på. Musikalsk blir dette et høydepunkt i madrigalen på samme måte som i diktet hvor man kan føle dramatikken og fortvilelsen.

Klangvariasjoner

Et annet virkemiddel i sangene er klangvariasjoner. Gabrieli skapte variasjoner ved hjelp av forandringer i struktur og tessitura, ved for eksempel å fjerne ytterstemmene eller kun benytte de nederste stemmene. Dette er et typisk trekk hos Gabrieli og er et kjennetegn på hans hybrid-madrigal (Tomlinson 1987: 33, Roche 1990: 48). Blant annet er dette virkemidlet fremtredende i *Laura soave* og *Sassi, palae, sabbion*, og dette blir naturligvis en effekt i Gabrielis dialoger.

Eksemplene på dette er flere i de tre Petrarca-sangene. I *I'vo piangendo* (a 5) kommer klangbehandlingen klart fram med setningen "Soccoria l'alma desviata e frale" (Hjelp den villfarne og skrøpelige sjel) i takt 41 til 50. Her lar Gabrieli først de fire nederste stemmene synge setningen før den gjentas i de fire øverste stemmene. Dette er virkemidler som er med på å skape variasjon uten at virkemidlet i seg selv har en eksakt mening. Variasjonen er med på å fremheve setningens betydning fordi man lytter med fornyet intensitet.

Harmoniske utskjelser...

Den seksstemte *I'vo piangendo* har en uvanlig dristig tonalitet i forhold til det jeg har beskrevet i Gabrielis sanger tidligere. Dette er heller ikke ett av de elementene man vanligvis forbinder med Gabrieli;

In Andrea's madrigals, chromaticism, as such, does not reach the boldness shown in the music of the next generation of composers. Nevertheless, he does not hesitate to employ chromaticism in the form of cross-relations between voices or immediate chromaticism in the progression of a single voice. Nor does he hesitate, at moments when he is "painting", to wander into "keys" quite distant from the "tonic". Modern tonality has surely not yet arrived in his music, but it is already on its way; and at times Andrea seems to be a real experimenter with unusual tonal effects (Merritt 1981: 1: xiv).

Teksturen i denne versjonen er også en blanding mellom polyfon og homofon. I de partiene hvor harmonikken er spesielt kompleks, er strukturen homofon, og dette understreker dermed de dristige akkordprogresjonene. Den ustabile tonaliteten formidler at dette handler om langt mer alvorlige tema enn lystig elskov, og den beskriver meget godt den fortvilelse og anger diktet inneholder.

...*I'vo piangendo* is particularly rich in tonal departures from the central "key", D minor: in the earlier part of this piece, in order to reflect the "potential examples of flight", mentioned in the poetic text, the harmonies rise steeply toward the sharp side of the tonal spectrum, even reaching the cord of F-sharp major (m.17), the dominant of B major which is touched upon before and after this point; in the latter part of the piece, this time to reflect "misguided and frail weakness," the harmonies descend steeply toward the flat side, reaching the cord of D-flat major (m. 36) and its related chords. *Sì che, s'io vissi* (No. [5]) is also chromatic, but its harmonies do not range as far afield as those in *I'vo piangendo*. In both pieces, however, the harmonic restlessness is handled with great smoothness and skill (Merritt 1981:7-8: xvi).

... som ikke fungerer

Når jeg hører på innspillingen av denne madrigalen med Weser-Renaissance, vet jeg ikke om Merritt har rett i at harmonikken fungerer godt. Dette klinger faktisk ikke spesielt bra. Det er åpenbart at ensemblet strever med madrigalen fordi den har så store tonale utslag som gjør det vanskelig å intonere. Ensemblet bruker korte pauser for å få akkordene på plass slik at det oppstår betoningjer jeg er usikker på om fungerer i forhold til teksten. Det er også store temposkifter innad i madrigalen, kanskje på grunn av de store intonasjonsproblemene, slik at noe av det organiske i musikken forsvinner.

Temposkiftene er allerede skrevet inn av Gabrieli gjennom de rytmiske variasjonene, og dette virkemidlet trenger ikke ytterligere betoning ved forandring av grunnpulsen.

I renessansens retorikkideal ble moderasjon og skjønnhet sett på som viktig for å oppnå *persuasio*. Det kan være grunnen til at komponistene vegret seg for å benytte dristig harmonikk. Harmonikken man hører her befinner seg langt unna funksjonsharmonikken, og det kan virke som om musikken på de mest dristige stedene mister fotfeste. Feldman skriver at venetianernes dogmer og regler i renessansen i likhet med Bembos idealer var fundert på pragmatiske tanker og praktisk erfaring som sto i samsvar med hoffmannens forventede repertoar av ekspressive uttrykk (Feldman 1995a: 141). Sett i lys av renessansens egne idealer er det derfor ikke så vanskelig å forstå hvorfor man ikke hører denne formen for harmonikk så ofte.

Jeg må allikevel ta et stort forbehold når jeg kritiserer denne madrigalen. Selv om det er meget krevende å framføre a cappella-sanger med en slik kromatikk, så vet man ikke noe om nivået på sangerne i renessansen. Det er ikke usannsynlig at sangerne var bedre rustet til å gjennomføre vanskelig harmoniske partier, blant annet fordi musikerne hadde et annet og kanskje mer nyansert forhold til intonasjon. Dessuten er det en kjensgjerning at de aller fleste madrigalinnspillinger har hatt en enorm utvikling hva kvalitet angår de siste tretti årene fordi musikken er blitt vanligere å framføre og kunnskapsnivået stadig blir høyere. Det kan derfor godt være at Weser-Renaissances versjon av *I'vo piangendo* rett og slett ikke er god nok, og at det derfor ikke handler om komponistens skrivemåte.

Weser-Renaissances innspilling understreker allikevel nødvendigheten av en god framføring for at musikken skal overbevise og påvirke tilhøreren på ønsket måte. Siden komponistene ofte også var utøvere, visste de kanskje at dette var praktisk vanskelig å få til. Dette fører oss tilbake til verkbegrepet, og til forståelsen av musikken som en prosess og ikke et selvstendig estetisk verk. Harmonikk man hører her, er et spennende virkemiddel, men ofte uhyre vanskelig å gjennomføre slik at dette virkemiddelet får ønsket effekt.

Ikke *Aria*, men variasjon

I arbeidet med *Laura soave* gjorde jeg rede for begrepet *aria* og hvordan det kan beskrive stemningen og atmosfæren i en madrigal. Selv om også disse tre Petrarca-madrigalene har et særpreg og en stemning, så vil jeg ikke benytte meg av dette begrepet her. Hva er det som gjør madrigalene spesielle? Det er fraværet av en helhetlig atmosfære og de ulike variasjonene som gjør disse madrigalene interessante, og det er variasjon som utgjør likheten mellom dem. I motsetning til den musikalske retorikken i barokken hvor enhet i uttrykket eller affekten var viktig, så var variasjon en meget viktig del av renessanseretorikken. Teksten var åpenbart viktig, men innenfor den polyfone skrivestilen var ikke poenget å skape en transparent struktur slik at teksten kom klart fram. Det var kvaliteten på musikken, de ulike variasjonene og lydeffekten som skulle formidle innholdet i teksten. Dette er ikke enkel gjensidig kjærlighet eller ironiske tekster. Petrarcas dikt er eksistensielle, fulle av motsetninger mellom følelser og tvil, og bildene må tolkes. Derfor er det lett å skjønne at den polyfone formen ble ansett som en egnet måte å tonesette diktene på. I det man kjenner teksten (og det vil jeg anta at renessansens kultiverte publikum også gjorde), så begriper man hvor uttrykksfullt dette kan være.

5.7. Talenær polyfoni - eller solosang?

Vostro fui e sarò mentre ch'io viva – Jeg var din og vil alltid være det så lenge jeg lever

Denne madrigalen vekket min interesse på grunn av Weser-Renaissances flotte innspilling. Ensemblet har valgt å la tenoren synge denne madrigalen som en solosang akkompagnert av harpe og chitarraone, og cantostemmen spilles av en kornett som en obligatstemme. Innspillingen illustrerer den varierte klangrikdommen i renessansens repertoar. Denne muligheten er ikke synlig sett fra partituret, men kan høres i de mange besetningsmulighetene som fantes tilgjengelig for renessansemusikken, fordi den ikke ble idiomatisk skrevet for en spesiell besetning. Riktignok var det ikke uvanlig at det sto forslag til besetning på framsiden av en utgivelse, men det fantes ikke ennå en tradisjon for å skrive et stykke for en bestemt besetning (Brown 1990: 153). Nettopp på grunn av besetningsvalget i denne innspillingen kan det være vanskelig å tidfeste musikken, og denne renessansemadrigalen kunne like gjerne ha vært et utdrag fra en senere solokantate. I stedet for er *Vostro fui e sarò* fra Andrea Gabriellis første hele verdslige utgivelse i 1566; *Primo libro di madrigali a cinque voci* (Merritt 1981: 5-6: ix). (*Vostro fui e sarò*; notevedlegg s 80, cd-spor 11).

Muligheten for å variere realiseringen av stemmene i en madrigal slik vi hører her, gjør at jeg ganske åpenbart kan knytte *Vostro fui e sarò* til retorikk på to måter; friheten til å velge framføringsmåte, og nærheten til språk og naturlig tale. Friheten utøverne hadde til å velge hvilke måte de ønsket å framføre en madrigal, gjorde at de kunne tilpasse uttrykket de ønsket i sangen til den situasjonen stykket skulle framføres i, til hvem som skulle høre på og til helt praktiske, men viktige tilpasninger som akustikk. Alle disse elementene tilhører retorikkens femte pars, *actio*, og vil i mange tilfeller få stor betydning for hvordan tilhørerne oppfatter musikken, teksten og hva som formidles, slik vi blant annet så i beskrivelsen av *Asia felice*.

Talenært

Det som blir både tydelig og interessant i soloframføringen av denne madrigalen er hvor nært talen og språket hver stemme ligger. Det gjennomsiktede lydbildet avslører hvor viktig språkets struktur er for musikken, og dette kan ofte være vanskelig å oppdage på grunn av flerstemt og polyfon struktur. Sammenhengen mellom språk og stemmeføring er ikke unikt for denne madrigalen, men framføringen av *Vostro fui e sarò* gjør sammenhengen åpenbar for lytteren. I beskrivelsene av Petrarca-sangene og Bembos idealer har jeg allerede vist at språklig bevissthet var viktig i renessansen. Andre musikere og teoretikerne var også opptatt av ordplassering, betoning, syntaks og andre språkrelaterte tema. Dette kommer tydelig fram i Don Harrán's oversikt over teoretiske uttalelser fra renessansen i avhandling *Word-tone relations in musical thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, hvor mange av punktene dreier seg om disse temaene (Harrán 1986: 360f).

Solosangens tradisjoner i Italia

I Italia hadde man lange tradisjoner for solosang med tidligere nevnte muntlige framføringsformer som *canto sulla lira*; å synge med lyre, eller *aria da cantar versi*; resitasjon av vers på melodier. Dette var en viktig del av den humanistiske kulturen, og solosang eller den monodiske estetikken var ikke bare hentet som en ide fra antikken, men var en levende del av den italienske kulturen. Derfor var ideen om å framføre en madrigal som en solosang helt naturlig. Mens den polyfone stilen regnes for å ha sitt opphav eller inspirasjon fra nord-Europa, var renessansens stadig økende fokus på tekstframlegg og de ulike framføringsmåtene en del av Italias kultur, i tillegg til å være et klassisk ideal. Fokuset på monodien og framføring av en tekst frambringer etter hvert *stile recitativo*, en stilisert muntlighet som kan beskrives som et møte mellom skriftlighet og muntlighet (Hansen 2001: 24-26).

De muntlige tradisjonene og framføringene av *aria da cantar versi* hadde i mange tilfeller et polyfont grunnlag med for eksempel akkompagnement av lutt eller motstemme på *lira da braccio* (Hansen 2001: 129). Jeg vil anta at soloframføring av en madrigal som *Vostro fui e sarò* slik den blir gjort av Weser-Renaissance, ikke ligger så langt unna en framføring

av renessansens muntlige former. Vi hører også at sangeren benytter seg av muligheten til å improvisere i taktene 7 og 8 hvor setningen "Faccia il cile ciò che voule" blir gjentatt (Så kan himmelen gjøre hva den vil [altså fordi jeg alltid vil elske deg]). Jeg oppfatter denne madrigalen som et møte mellom en skriftlig og en muntlig form; det vil si den komponerte madrigalen og en realisering basert på muntlige ideal.

Stile recitativo var ennå ikke et begrep på Andrea Gabrielis tid, men denne framføringen av *Vostro fui e sarò* avslører en språkbevissthet som forteller at denne stilen ikke var mange år unna. Nærhet til ordene og språket kan tydelig sees i mange madrigaler, og gjennom naturlig rytme og betoning er oppnådde komponistene *mimesis* av ordene og selve strukturen i språket. På den måten nærmet musikken seg en ny deklamerende stil selv om den fremdeles var flerstemt. Den store forskjellen var at kravet til talenære stemmer i madrigalene også var underlagt mange andre regler, som etter hvert måtte vike for virkemidlene i *seconda prattica* og *stile recitativo*.

I dag settes det ofte et skille i musikken mellom renessanse og barokk omkring 1600 på grunn av den nye stilen *stile recitativo* og de første hoffoperaene. Men det finnes uttalelser fra tidens egne teoretikere som mente at det skjedde forandringer i musikken omkring 1575. Dette kan sees på som et uttrykk for at skillet mellom ulike musikkstiler ikke nødvendigvis ble definert på grunnlag av forskjellen mellom solosang og polyfoni i renessansen (Tomlinson 1998: 352). Riktignok var både Mei og Galilei ivrige forkjempere for at sang skulle være enstemt, men dette ser ut til å være et sidespor fra den egentlige diskusjonen, nemlig hvordan musikken skulle få mest mulig kraft til å bevege følelsene. Retningslinjene nedenfor er skrevet av Bardi til komponisten Giulio Caccini, og er prinsipper skrevet med tanke på polyfone komposisjoner, sannsynligvis før Mei og Galilei tok avstand fra polyfoni gjennom sine skrifter (Hansen 2001: 98). Sitatet viser hvordan teksten, og dermed retorikken ble sett på som det ledende elementet innen musikkkomposisjon, også i polyfone komposisjoner, og hvordan komponistene kunne imitere teksten med et bevisst forhold til tekstens rytme og stemmeleienes iboende affekt.

1. The composer and singer must be careful not to spoil the verse by overindulging in musical artifice, such as an excess of contrapuntal activity.
2. The music, as Plato said, must follow the verse and not be led by it. The Words are the soul of the music, and the counterpoint the body. Counterpoint must take its rules from the text, as the body is governed by the soul. To do otherwise is like seeing a master commanded by a servant on the public square. [...]
3. The length of the syllables of verse must be strictly observed, for in rhythm, as Aristotle said, are images of the affections.
4. A composer must choose a high, intermediate, or low range of the voice and create a melody of few notes out of this segment, revolving around the median tone or mese. He must choose the harmonia or octave species most appropriate to his subject and remain faithful to it (Palisca 1985a: 378 og 379).

Likheter mellom solosang og madrigal

Claudio Monteverdi (1567 – 1643) levde mesteparten av sitt liv og skrev sin musikk etter Gabrielis død. Selv om Monteverdi hadde andre musikalske virkemidler enn Gabrieli og skrev for mer spesifiserte besetninger, kom de to komponistene fra den samme språklige og retoriske tradisjonen. Jeg vil her trekke fram Gary Tomlinsons artikkel *Madrigal, Monody, and Monteverdi's 'via naturale alla immitatione'* som beskriver passasjer i Monteverdis madrigaler som er påfallende like passasjer Monteverdi skrev innen *stile recitativo*. Tomlinson viser at Monteverdi hadde stor bevissthet omkring språk og talenærhet i både flerstemte sanger og i solosangene, og at sjangrene derfor musikalsk ikke ligger så langt unna hverandre som man kanskje skulle tro.

It seems clear that Monteverdi himself did not view his monody as a musical language opposed in any essential sense to the idiom of his madrigals. We know this from his practice – he masterfully reworked the monodic lament of Ariadne into a cycle of five-voice madrigals [...] (Tomlinson 1981: 66).

Tomlinson viser til madrigaler fra Monteverdis andre og tredje madrigal bok i 1590 og 1592 hvor han brukte elementer som kan sammenlignes med elementer i hans senere monodier. Her kan man tydelig se at passasjer i madrigalene og monodiene så å si er identisk oppbygd med hensyn til rytmikk og melodilinjer (Tomlinson 1981: 70-71).

Imitasjon av språket gjennom variert rytme

Strukturen i sangene kan sammenlignes med en form for *mimesis* eller *imitazione delle parole* som også var målet for Monteverdi i de første operaene, og i *stile recitativo*. Selv om dette ikke var noe uttalt mål for komponister som Gabrieli, gir den rytmiske friheten vi ofte ser hos Gabrieli, et talenært preg. Spesielt bruken av synkoper og punkteringer slik vi ser i *Vostro fui e sarò*, understreker nærheten til språket fordi betoningene ikke alltid faller i en jevn, men i en mer variert rytme. Allerede i første setning synkoperer Gabrieli "mentre" som er starten på frasen "mentre ch'io viva", noe som gjør at hovedbetoningen faller naturlig på det siste ordet "viva" (takt 4). Blandingen mellom synkoper og betoning på slaget gjør at musikken og teksten framtrer som organisk og naturlig.

Den korte teksten i *Vostro fui e sarò* er en ganske enkel kjærlighetserklæring hvor det ikke er vanskelig å skjønne meningen, og Gabrieli har brukt flere repetisjoner og gjentakelser uten at dette forvansker oppfattelsen av teksten. Tvert i mot er enkelte gjentakelser med på å understreke poenget i teksten, slik som i siste setning hvor tekster sier, "Dunque credete ch'io non vi posi nè mai porrò in oblio" (At jeg aldri har glemt deg og aldri vil gjøre det). "Ne mai", altså aldri, blir gjentatt tre ganger i tenorstemmen (takt 21-22 og 27-28).

6. Fikserte og ufikserte elementer

Hva er forholdet mellom musikk og retorikk i Andrea Gabrielis madrigaler? Dette var spørsmålet jeg stilte i innledningen som utgangspunktet for mitt arbeid med madrigalene. Jeg var interessert i å se om en undersøkelse av madrigalene i lys av en helhetlig retorikk ville gi meg en bedre forståelse og innsikt i sangene; først og fremst i på hvilke måte musikkens ulike elementer uttrykker mening og innhold.

I arbeidet med madrigalene har jeg lagt vekt på å finne og framheve de mange ulike retoriske virkemidlene disse sangene preges av. Nettopp fordi retorikk består av flere deler og stadier i en prosess, er de forskjellige madrigalene preget av å ha sitt tyngdepunkt i ulike deler av den retoriske prosessen. Det vil si at særpreget til hver enkelt madrigal blir tydelig på forskjellige stadier. For eksempel kan sangenes egenart finnes i tekstens elementer eller i komponistens valg av tekst, ved valg av spesielle musikalske virkemidler, eller ved selve framførelsen og framførelsessituasjonen. Forståelsen av madrigalenes retoriske virkning kan også ligge i en kombinasjon av alle stadiene. Madrigalene jeg har undersøkt, understreker dette. Det finnes mange mulige innfallsvinkler og tolkninger av madrigalene som kan avsløre sangenes mening, uten å forlate det som er renessansens kjennetegn eller særpreg. Variasjon og ulikheter var det aller mest betegnende for epoken, og dette kommer tydelig fram i musikkens både fikserte og ufikserte elementer.

Forholdet tekst og musikk

I et retorisk perspektiv er forholdet mellom tekst og musikk en viktig og avgjørende faktor. Meningen i teksten og madrigalen kommer fram på ulike måter i samspillet mellom tekst og musikk, og dette samspillet har vist seg å fungere forskjellig i de sangene jeg har undersøkt. Selv om komponistene forholdt seg til regler for musikkkomposisjon, fantes det mange muligheter for variasjon innen representasjon og framlegging av en tekst. I Gabrielis madrigaler veksler teksten og musikken stadig posisjoner - i det ene øyeblikket er teksten i fokus, i det neste musikken.

Denne vekslingen mellom fokus på tekst og musikk, og variasjon av musikalske virkemidler er kjennetegn for den såkalte hybridmadrigalen. Sjangeren ble spesielt viktig for komponister i Venezia, og Gabrieli får ofte æren av å ha utviklet de mest karakteristiske trekkene ved denne madrigalformen. Disse madrigalene blir betegnet som en del av Gabrielis lettere madrigaler, og Roche beskriver hvordan Gabrieli ofte hentet inspirasjon fra den franske *chanson* som var populær blant venetianske organister (Roche 1990: 47). Det Roche ikke sier noe om, er *hvorfor* Gabrieli benyttet seg av virkemidler fra den franske chansen. I et retorisk perspektiv er det meningen bak de ulike virkemidlene som er interessant, og det er mye som tyder på at Gabrielis variasjoner i musikkstil i stor grad knyttes til hva tekstene beskriver. Mange mener at dette er et fellestrekk hos flere komponister i renessansen og et tegn på at teksten og ordene får en stadig større betydning for musikken. "Changing styles in madrigal texts had a clear influence on stylistic shifts in their musical settings [...]" (Carter 1992: 126). Påstanden om at endringer innen musikkstil i stor grad var basert på at musikken skulle tonesette og fortolke forskjellige tekster, stemmer med det materialet jeg har undersøkt. I mitt utvalg av Gabrielis madrigaler har jeg funnet musikk med store variasjoner til tekster av svært ulik karakter skrevet av flere forskjellige forfattere.

Sjanger- sjonglering

Hva var ellers meningen med flere sjangere hvis de ikke skulle uttrykke forskjellig innhold og påvirke tilhørerne på forskjellige måter? Det er mulig å se på dette som ulike *maniera* eller måter å komponere på, altså et uttrykk for stilbevissthet og ikke nødvendigvis et uttrykk for mening. Jeg er enig med Martha Feldman som mener at de klare skillene mellom de forskjellige sjangere var et uttrykk for en sterk retorisk bevissthet. Det vil si å formidle innhold *sammen med* form fordi man tilpasset musikken til det aktuelle stoffet. De store variasjoner mellom *giustinianene*, Petrarca-sangene og de erotiske dialogene viser at Gabrieli tok innholdet på alvor, og at han brukte musikken til å lage forskjellige opplevelser. Ved å gi madrigaltekstene ulike uttrykk sendte komponistene klare signaler til publikum som straks visste hva det handlet om; *giustinianene* hadde en enkel struktur slik at det musikalske skulle understreke og framheve tekstens komikk, mens kompliserte musikalske virkemidler med vekt på variasjon gav et umiddelbart inntrykk av alvor sammen med Petrarcas eksistensielle kjærlighetsdikt, eller vakker nytelse til erotiske tekster med en overbevisende og umiddelbar *aria* som i *Laura soave*.

En av de mest effektive måtene Gabrieli har brukt musikken til å beskrive og presentere teksten på, er den varierende bruken av homofon og polyfon struktur. Med vekslingen mellom disse to vesentlig forskjellige komposisjonsteknikkene bidrar dette i meget stor grad til det vekslende fokuset på teksten og musikken. Nøkkelordet er stadig variasjon, og det er sjeldent Gabrieli holder seg til en struktur gjennom en hel madrigal. Variasjonen er ifølge retorisk teori med på å holde konsentrasjonen til lytteren, men variasjon i musikkens struktur er også med på å framheve både tekstlige og musikalske virkemidler. En homofon struktur i *giustinianene* gjør som nevnt at man lett kan oppfatte tekstens morsomme innhold. Selv om virkemidlene er hentet fra en annen sjanger og på den måten også er et uttrykk for en annen stil, blir resultatet at musikken her inntar en helt annen rolle og fungerer slik at den framhever teksten og ikke seg selv.

I de erotiske madrigalene får den overveiende homofone strukturen en annen effekt. Madrigalene inneholder flere polyfone innslag, men gjennomgående er tekstens nytende innhold beskrevet med en enkel struktur. Dette gjør at musikken i *Laura soave*, men også i den mer kompliserte dialogen *Io mi sento morire*, får en ubeskrivelig *aria*; noe vakkert og melodiskt som huskes lenge etterpå, og som formidler en helt spesiell atmosfære.

Petrarca-sangene derimot er mer polyfone, og det virker på meg som om Gabrieli ønsket å formidle de alvorlige tekstene med et eldre ideal og en mer komplisert form for framlegging av teksten. Som vi har sett så hadde også mange av de polyfone virkemidlene paralleller og påvirkning fra litteratur og retorikk. Idealet var ikke framlegging og formidling av en tekst gjennom en transparent struktur, snarer tvert i mot. Virkemidlene som skulle beskrive teksten, var en del av en komplisert struktur, og er langt fra enkle å oppfatte hvis man ikke kjenner til dem, eller har meget gode kunnskaper i italiensk. I Petrarca-sangene er det tydelig at de musikalske virkemidlene står i sentrum, og den komplekse musikken tar fokuset bort fra selve ordlyden. Teksten i seg selv er ikke lett å oppfatte, men jeg vil allikevel hevde at musikken er skrevet til tekstens innhold. Det er en annen for form retorikk og et annet syn på forholdet mellom tekst og musikk. Petrarca's dikt ble tonesatt med en form for variasjon og detaljrikdom, og en kompleks struktur som harmonerer med diktets alvorlige og flertydige meninger.

Men det tydeligste eksemplet på at Gabrielis bruk av vekslende struktur og komposisjonsstil ikke var en tilfeldighet, er i lamentet over Adrian Willaert, *Sassi, palae, sabbion*. I denne madrigalen er det helt åpenbart at Gabrieli benytter den homofone strukturen i kontrast med den polyfone for å fremheve en viktig tekst. Her er det helt klart sammenheng med den musikalske formen og det tekstlige innholdet.

Nærmere språket

Veksling mellom tekstlig og musikalsk fokus var neppe utslag av tilfeldigheter eller et uttrykk for ubesluttsomhet fra Gabrielis side. Jeg oppfatter at det vitner om en stadig økende bevissthet omkring forholdet tekst og musikk. Både endringene i musikken, tidens musikkdebatt og eksperimentering med virkemidler kan tyde på at ”maktforholdet” mellom musikk og tekst ikke var helt avklart. Båndene mellom de to ble stadig sterkere, og blant annet styrkes den strukturelle sammenhengen mellom tekst og musikk, det vil si forholdet mellom tekstens kropp, talespråket og de musikalske virkemidlene. Komponistene ble mer opptatt av språkets struktur og benyttet seg av dette i musikken, og denne nye forbindelsen leder mot den nye musikalske stilen, *stile recitativo*, på slutten av århundret. Korrekt betoning, rytmisk korrekt gjengivelse av ord, og melodilinjer som ligger nære språkets naturlige melodi, ble vanlig i madrigalene og vitner om en ny bevissthet. Mange av tidens regler og retningslinjer formulert av teoretikere og musikere handlet om å opprette en naturlig forbindelse mellom språk og musikk. Denne utviklingen viser at musikken stadig ble tettere knyttet til de språklige vitenskapene i *trivium*, og at språket og meningen i ordene ble bærer av meningen med musikken. Derfor kan heller ikke denne formen for sammenheng mellom språk og musikk kun betraktes som en stilistisk eller formmessig forbindelse: Den strukturelle forbindelsen uttrykker også viktige sider ved musikkens grunnleggende mening, og må dermed også sies å forene innhold og form.

Hansen karakteriserer *stile recitativo* som et uttrykk for en fiksert muntlighet, og at denne musikalske skriften derfor er bærer av en iboende muntlig tradisjon. Det vil si at den nedtegnede og skriftlige formen *stile recitativo* var et uttrykk for en muntlig uttrykksform som ble fiksert, og på den måten bevart for ettertiden (Hansen 2001: 10-11). Selv om sammenhengen med språket ikke er et like karakteristisk trekk ved alle madrigaler,

så ser man en stadig tettere tilknytning til språket også på andre områder. Jeg mener at man også kan se og høre eksempler på fiksert muntlighet i sangene jeg har beskrevet.

Komponering av muntlige former

Det er i de såkalte lette sangene til Gabrieli man kan se innflytelsen fra de muntlige tradisjonene. Gabrielis *giustiniane* har, som jeg har beskrevet tidligere, en rekke elementer som fantes i de muntlige sangformene selv om *giustinianene* ble komponert av en komponist. Virkemidler som den enkle strukturen, de strofiske versene og de parallellførte akkordprogresjonene var inspirert av og hentet fra muntlige former. Idet komponister som Gabrieli og hans kollegaer tok i bruk disse virkemidlene, ble de en del av deres repertoar av virkemidler. I Gabrielis tilfelle blandet han etter hvert mange lignende virkemidler i mer seriøse madrigaler og skapte nye uttrykksformer, blant annet den omtalte hybridmadrigalen. Derfor har en del av madrigalene også elementer av muntlighet i seg, hvor man ved å studere komponerte sanger også kan få øye på renessansens muntlige tradisjoner. Hansen beskriver dette som et paradoks i musikkens utvikling: På grunn av økende skriftlighet og logosentrisme får man innblikk i periodens muntlig preg, fordi muntlige tradisjoner ble fiksert på papiret og var opphav til nye musikkstiler (Hansen 2001: 10). Tidligere i renessansen ser man et klart skille mellom en skolastisk, intellektuell musikkstil basert på komposisjon og regler, og en humanistisk, muntlig sangtradisjon knyttet til resitasjon av poesi på melodier. I madrigalene kan det se ut som om dette skille viskes ut, og at det blir stadig mer vanlig å blande muntlige og skriftlige musikkformer.

Framførelsespraksis

Muntlighet er også et element som kan knyttes til framførelsen. Utøverne i renessansen hadde kunnskap om en tradisjon for framførelse av de noterte manuskriptene, og som beskrivelsene av madrigalene viser, er framførelsen av sangene helt sentral for tilhørernes opplevelse av musikken. De muntlige tradisjonene er i denne forbindelse vanskeligere å høre og se fordi retningslinjer for framføring er så godt som fraværende i notene. Tradisjonene for framføring ble sannsynligvis ikke skrevet ned fordi det var en muntlig tradisjon og kunnskap, og dermed en selvfølge for både komponist og utøver. Derfor vil framførelse i dag alltid være et ufiksert element, en ukjent faktor, i sammenheng med

madrigalene fordi man må framføre musikken med en kunnskap om framførelsestradisjonene som må baseres på antakelser. Listen over elementer som ligger i utøvers makt er allikevel lang, og jeg synes de to innspillingene jeg har brukt i beskrivelsene, er gode bevis for hvor forskjellig det kan gjøres og hvor store utslag framførelsen har. Valgene som ligger hos utøver, er både av konkret art som valg av besetning, og håndfaste musikalske elementer som ornamentasjon og tempo. I framføringen av musikken må det også tas hensyn til en rekke mer subtile elementer som klang, intonasjon, stemmebruk og innlevelse.

Framførelseelementet er selvfølgelig viktig i all musikk og dette er ikke et enestående tema for renessansemusikk. Problemer knyttet til framførelsespraksis har blitt bevisstgjort innen mange sjangre de siste årene, og framføringen av et skrevet verk kan beskrives som en fortolkningsprosess som innebærer en form for stilfortrolighet med den aktuelle sjangeren. Man kan også si at retorikk er et generelt trekk ved de aller fleste framførelser siden musikk inne alle stilarter søker en form for kommunikasjon, og er et samspill mellom både verk, utøver og tilhørere. Den helhetlige retoriske innfallsvinkelen setter allikevel et spesielt fokus på problemstillinger knyttet til framførelse nettopp fordi dette synet forutsetter en helhet mellom det skrevne og klingende materialet, uten at anvisningene for framførelsen er noter fra komponistens side. Siden retorikk også forutsetter kommunikasjon vil målet med framførelsene ikke bare ligge i verkets egenverdi, men også i den mottakelsen det får hos sitt publikum. Derfor gir retorikk en sterk bevissthet på framførelsens betydning for oppfattelsen av det skrevne materialet. Dette gir en dimensjon til forskning på musikk som musikkvitenskapen i mange tilfeller har unnlatt å fokusere på fordi man tradisjonelt har undersøkt det noterte materialet uten den klingende realiseringen.

En god framføring sett i et retorisk perspektiv må bygge på både en teknisk og følelsesmessig kunnskap. Framførelse av madrigalene kan ikke bli god uten en grunnleggende musikalsk dyktighet hos utøverne slik at de klarer de vanskelige musikalske elementene i musikken. Allikevel vil framførelsen trenge en innlevelse som er basert på innholdet i sangen, og evnen til å forstå hvordan man best når fram til sitt publikum. En teknisk god framførelse kan kanskje være vakker, men ikke bevegende. Utøverne må gjennom sine stemmer og instrumenter bruke de virkemidlene de er i

besittelse av, som klangfarge, styrkegrader og musikerens egenart som kan gi musikken en egen *aria*. Å bevege følelsene ble etter hvert viktigere og viktigere i renessansemusikken, og kan sees i sammenheng med den retoriske målsetningen om å overbevise, *persuasio*. Derfor må en madrigalframførelse også ha fokus på musikkens formidlende evner for å leve opp til tidens egne retningslinjer. Utøverne kan derfor gjennom en vellykket formidling bidra til å forsterke innholdet i materialet, ikke bare gjennom god tekstuttale og riktige noter, men gjennom innlevelse som gir en levende og variert stemmebruk og klang. Framføringen kan også være av en slik art at noe av meningen blir å finne i selve framføringen, slik som i madrigalen *Asia felice*.

Hansen påpeker at en framførelse, som det forbindende ledd mellom komponist/verk og tilhørere, i retorisk sammenheng må være adekvat, altså fullgod eller helt dekkende i forhold til stoffets innhold (Hansen 2001: 53). Dette innebærer slik jeg ser det, ikke bare å være i stand til å synge og spille musikken tilfredstillende teknisk, men at utøverne på lik linje med en taler eller skuespiller gjør sitt ytterste for å formidle innholdet i madrigalen, slik vi blant annet har sett at Galilei anbefalte.

Den spesielle formidlingssituasjonen

Framførelsespraksisen er bare et ufiksert element i den situasjonen musikken oppsto i. Den opprinnelige situasjonen madrigalene ble framført i, er også interessant i retorisk perspektiv. Framførelsene av madrigalene er av kulturhistoriske interesse, men kan i tillegg påvirke en lytters oppfattelsen av sangene.

Det finnes mange eksempler på at enkelte sangere, både i eldre og nyere tid, har fått en stor betydning for et musikkverk. De fleste vil også synes at et flott konsertlokale gir noe til den helhetlige opplevelsen av et musikkuttrykk. Det finnes flere eksempler på at helt spesielle framføringer av musikk har skapt en egen forventning og innstilling til musikken. Blanding av musikken, utøverne og den aktuelle konsertsituasjonen skaper ved en hver framførelse en opplevelse som skinner tilbake på den estetiske oppfattelsen av verket. Enkelte konserter blir av ulike grunner stående som unike begivenheter fordi utøverne og atmosfæren brakte fram et spesielt øyeblikk i samspill med musikken. Nå som det er mulig å få liveinnspillinger, er det vanlig at publikum ønsker å gjenoppleve en spesiell konsert som er en unik blanding av musikkverket, utøvers prestasjon og selve øyeblikket.

Slike øyeblikk er en del av den klanglige realiseringen av musikken og hvordan den kommuniserer med dem som skal høre på. (Feldman 1995b: 470-471). Vi kan aldri gjenskape en konsertsituasjon fra renessansen, men vi kan anerkjenne dens betydning for hvordan publikum oppfattet musikken. Konsertsituasjonen er derfor en del av det retoriske uttrykket som også i dag vil påvirke vår estetiske opplevelse av musikken.

Med retorisk eller stilistisk framføringsideal

Selv om de innspillingene jeg har brukt, ikke representerer en konsertsituasjon, synes jeg at innspillingene med Weser-Renaissance og I Fagiolini illustrerer hvordan resultatene blir vidt forskjellig ved to forskjellige innfallsvinkler til madrigalene. Det er min opplevelse at Weser-Renaissance har det man i dag vil kalle en noe gammeldags innfallsvinkel til musikken basert på et stemme- og stilideal. Klangidealet for renessansemusikk har lenge vært en stemmebruk som streber etter rette og vibratoløse stemmer, og det kan høres ut som om Weser-Renaissance forsøker å leve opp til dette. Sangerne i I Fagiolini bruker en mer avspent stemmebruk hvor naturlig vibrato får slippe til uten at dette er dominerende i lydbildet. Derfor høres det ut som ensemblet har overskudd til å legge vekt på formidling av de ulike tekstenes innhold, og at dette igjen resulterer i varierte klangfarger og stemmebruk i de forskjellige sangene.

Jeg hevder altså ut i fra det jeg hører, at Weser-Renaissance er bundet av et ideal om renessansemusikk hvor stilistiske og klanglige ideal er det viktigste, mens I Fagiolini bruker et retorisk utgangspunkt for sine framføringer hvor innhold og formidling av dette er en naturlig del av framførelsen. I Fagiolini får fram mye av innholdet i madrigalene fordi de tar hensyn til alle aspektene i musikken, og sett i et retorisk perspektiv framføres musikken med bevissthet på alle de retoriske *partes*. Musikkstilen som i enkelte av Weser-Renaissances framføringer kan virke stiv, er hos I Fagiolini mer levende. Et levende lydbilde gir en følelse av at musikken fremdeles er aktuell i dag, selv om musikken er 500 år gammel. Musikkens endelige mål den gang var å kommunisere og overbevise sitt publikum. For å nå en best mulig *persuasio* var stilen viktig, men hvis stilen kommer i veien for målet om å kommunisere i dagens framførelser, mister musikken selve hovedessensen. Derfor kan den retoriske tankegangen være et nyttig redskap for utøvere av madrigalene.

Utøvernes eller komponistens intensjoner?

Når jeg nå argumenterer for at utøverne og framførelsen bærer en så stor del av ansvaret for å formidle innholdet i musikken, kan det se ut som om komponistens intensjoner eller retoriske hensikter (som jeg tidligere har argumentert for), ikke er så viktige allikevel siden det til slutt avhenger av utøvernes ferdigheter. Er det egentlig utøvernes intensjoner vi hører i madrigalene? Er det utøverne som gir en meningsfull dimensjonen til madrigalene der komponistene har skrevet stilistisk musikk som i seg selv ikke er i stand til å formidle mening. Har ikke komponistens intensjoner gjennomslagskraft i madrigalene uten utøvernes hjelp?

For å svare på det siste først; renessansemusikk må alltid forstås ut i fra det klingende resultatet fordi musikken ble skrevet for en klingende realisering foran et publikum som en naturlig forlengelse av komponistens arbeid. Komponistene kjente selvfølgelig godt til tidens framførelsespraksis, og framførelsen var derfor en videreføring, og ikke et ukjent element som var avskåret fra verkets opprinnelse og komponistens intensjoner. Ofte kjente komponisten utøverne som skulle framføre sangene, og var selv med som aktør. Komponistene kjente også sitt publikum og hadde stor kunnskap om hva de ville høre og om situasjonen musikken skulle framføres i.

Det ligger mange elementer implisitt i notasjonene som utøverne den gang visste å benytte seg av, selv om notene fra perioden er sparsommelig utstyrt med instruksjoner som angår framførelsen i forhold til romantiske verk. Gode utøvere i dag kan også benytte mulighetene som ligger i musikken, ved å betone, trekke fram eller holde tilbake virkemidler for å skape et uttrykk eller en mening. Jeg mener at I Fagiolinis framførelse av *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* er et tydelig eksempel på dette. Mulighetene som ligger i musikken og som realiseres av utøverne, kan allikevel sies å komme fra komponisten. Det er en god utøvers oppgave å bruke virkemidlene og videreformidle dem. Slik var, og er, musikken og komponisten på mange måter prisgitt gode musikere og en god framføring for at musikken skal komme til sin rett. På den annen side er musikerne avhengig av gode komposisjoner og intensjoner fra komponisten for å gjøre sitt beste, og til slutt kan man se på dette som en gjensidig avhengighet mellom komponist og utøver. Begrepet *aria* er på mange måter dekkende for denne prosessen siden begrepet rommer elementer som både ligger i selve komposisjonene og i framføringen. Hvis man ikke

kjenner musikkens intensjoner og fokuserer på det rene og tilsynelatende stilistiske notebildet er det lett å overse mulighetene komponisten har lagt i musikken, men da vil også noe av meningen forsvinne.

De elementene jeg mener å ha funnet i madrigalene og som jeg har beskrevet i avsnittene ovenfor, passer inn i en retorisk modell hvor budskapet eller meningen ligger på flere nivå og som må tilpasses forhold som situasjon og tilhørere. I dette samspillet kan man finne musikkens kjerne eller hovedessens, og det er derfor man kan si at en god framføring framhever komponistens intensjoner fordi den allerede ligger i musikken. Det er også derfor man må anse musikken som en blanding mellom fikserte og ufikserte elementer, eller mellom et skrevet verk og et muntlig uttrykk, altså et møte mellom skriftlig intellekt og muntlig tradisjon. Komponistens ideer og intensjoner kommer bare halvveis fram ved å analysere et notebild fordi resten ligger i den klingende realiseringen som komponisten visste var en forutsetning for hans verk.

Selv om vi er avskåret fra framførelsestradisjonen i renessansen og dermed ikke kan se dagens framførelser som en forlengelse av komponistens arbeid, tror jeg allikevel at det er mulig å framføre musikken i tråd med komponistens intensjoner. Riktignok er tanken på en fornyet framføring en del av det moderne verkbegrepet, men ved å ta hensyn til både tekstens innhold og musikkens virkemidler kan man gjenskape musikken i tråd med renessansens egne intensjoner, selv om vi aldri kan gjenskape dens opprinnelige lydbilde.

6.1. Stil og mening gjennom en helhetlig retorikk

Alle uttrykk blir presentert i en eller annen form eller stil. Formen kan være mindre god og være dårlig egnet til formålet, men uansett er budskapet knyttet til den formen den blir servert i, og formen vil alltid påvirke meningen. Derfor er stil, form eller *maniera* aldri bare en måte å si noe på. Hvis man ønsker å forstå meningen i et uttrykk, enten det er musikk eller tekst, må man anerkjenne denne forbindelsen siden mye av kjernen i det å uttrykke mening ligger her. Utfordringen ligger i å tolke stilen og meningens påvirkning på hverandre fordi dette ofte er knyttet til en subjektiv opplevelse av uttrykket. Erkjennelsen av at musikkens mening er avhengig av et menneskes subjektive oppfatning, er kanskje årsaken til at mange ikke ønsker å gå inn på denne problematikken.

Mine kilder viser at samfunnet i Italia og bystaten Venezia spesielt, var preget av en retorisk bevissthet i sin kommunikasjon. Like viktig som innholdet i budskapet var formen det ble formidlet med, slik at riktig budskap skulle nå fram til riktig person i en bestemt situasjon. Med et retorisk uttrykk kan man si at venetianerne var opptatt av veltalenhet. Bak de retoriske konvensjonene og reglene for hva som var veltalenhet både innenfor retorikk og musikk, lå en oppfatning om hvilke virkemidler som var mest effektfulle. Det vil si at de virkemidlene som ble brukt, ikke kun ble benyttet fordi de var vakre eller på andre måter tiltrekkende, men fordi disse virkemidlene kunne uttrykke meningen på rett måte og være med på å skape velvilje hos tilhøreren. Både de retoriske og musikalske reglene og konvensjonene i renessansen kan virke hemmende på oss i dag, men det er selvfølgelig viktig å huske at opplevelsen av dette var en helt annen for samtidens mennesker. Alle samfunn har en rekke konvensjoner og begrensninger man uttrykker seg igjennom. Jeg tror ikke nødvendigvis at retoriske og musikalske regler i renessansen opplevdes som begrensende for alle, men at det var naturlig å uttrykke seg innenfor de rammene som var akseptert. For retorikk og idealer knyttet til veltalenhet oppstår i samfunnets samhandling og aldri uten påvirkning av omgivelsene;

... bearing in mind that rhetoric does not imply a set of verbal strategies delivered in a vacuum but always carries as its most salient feature the notion of strategies worked on some percipient body, of argument delivered to an interlocutor or listener: it *always* implies an audience (Feldman 1995b: 461).

En aktiv deltaker eller tilhører til en madrigal eller annet utsagn, medfører at senderen av budskapet må kommunisere med sitt publikum for å vite hva som påvirker dem. Jeg mener at tilhøreren i denne sammenhengen må forstås på to måter; den faktiske tilhører eller meningsmotstander og den generelle tilhører, samfunnets konvensjoner eller de rådende konvensjonene innenfor den kretsen de retoriske uttrykkene ble brukt. I Gabrielis tilfelle betyr det at han som ansatt i Dogekirken San Marco måtte forholde seg til en musikalsk retorikk for offentlige sammenhenger, og en annen retorikk når han skrev madrigaler som skulle framføres for en konkret målgruppe, for eksempel i en privat salong.

I lys av en helhetlig retorikk oppstår derfor meningen med madrigalens tekstlige og musikalske uttrykk når man ser dem i en større sammenheng og løfter blikket fra notematerialet. På samme måte som retoriske virkemidler ikke oppstår i ett vakuum, men i kommunikasjon mellom avsender, utøver og tilhører. Madrigalene må derfor betraktes som en åpen form og ikke et lukket system. På hvilke måte påvirker elementene i madrigalene hverandre? Hvordan fungerer kommunikasjonen mellom de ulike aktørene? Alle disse elementene kan være vanskelige å få øye på, og enda vanskeligere å forklare i vitenskapelige termer slik det ofte kreves. Her ligger både utfordringen og spenningen i å betrakte musikken som et helhetlig retorisk uttrykk.

Hansen skriver i sin avhandling at det helhetlige og åpne retorikkbegrepet er vanskelig å håndtere fordi det på grunn av sin vide definisjon tilsynelatende kan resultere i uoverskuelige konsekvenser. I dette perspektivet kan både retorikken og musikken fortone seg som en kameleon som stadig endrer karakter. Hansen insisterer allikevel på at det åpne retorikkbegrepet bør benyttes i sammenheng med musikk fra senrenessansen, og hun siterer A.D. Leeman som spør: "Should we leave rhetoric alone where it is most interesting, though ill-defined?" (Hansen 2001: 30).

Musikkhistorien beskriver i mange tilfeller renessansens musikk ut i fra dens begrensninger. Periodens stil og regler blir ofte sett på som hemmende elementer som ikke slipper følelsene inn i musikken. Siden renessansens stil og ideal ligger så langt unna dagens idealer, kan det derfor virke befriende når musikken tilsynelatende frigjøres og blir satt til å beskrive følelser i barokkmusikken. Ved å se musikken i et helhetlige retorisk perspektiv åpner man for å se mulighetene som lå i renessansens musikkuttrykk istedenfor

å se etter begrensningene i stilen. Madrigalene jeg har undersøkt, viser at finnes mening og følelser i madrigalene, men at uttrykkene ikke er like entydige og klare som i mye annen musikk.

Hvorfor?

Materialet jeg har undersøkt, tyder på at en helhetlig retorikk i stor grad er sammenfallende med renessansens eget ideal. Jeg vil hevde at dette redskapet henter fram meningen, intensjonene og innholdet bak de stilistiske virkemidlene i musikken, og ved hjelp av retorikken kan man komme nærmere svaret på *hvorfor* komponistene skrev musikk slik de gjorde. Å kartlegge hvilke virkemidler som ble brukt av komponistene da de skrev musikk i renessansen, kan gi en antikvarisk forståelse, mens spørsmålet om hva som lå bak, kan gi musikken ny aktualitet. Her ligger også noe av min motivasjon for å jobbe med madrigalene. Jeg mener at sangene er interessante for oss i dag, og denne innfallsvinkelen får betydning for vår tids bruk av denne musikken.

“Do people see or hear differently in one age than in another? The bewildering variety of styles in the history of all the arts seems to suggest that they do.” (Mace 1969: 85-86 sitatet er fra E.H. Gombrichs ”riddle of style”). Jeg tror dette sitatet illustrerer et meget godt poeng som bør være i bevisstheten mens man arbeider med musikk fra en annen tid. Spørsmålet om hva som er virkningsfull musikk eller ikke, eller hva som er god og dårlig musikk, handler om idealer og smak som stadig er i endring. Musikkidealene og musikksmak forandrer seg ikke bare fra år til år, men kan som man også vet, være vidt forskjellig innenfor en og samme periode. Det er derfor lett å trå feil når man skal omtale musikk som ikke stemmer med egne idealer. I arbeid med eldre musikk må man ikke glemme at utgangspunkt for undersøkelsene er et helt annet enn for den tiden man faktisk studerer.

“... we find it hard to steep ourselves in it and to reconcile our knowledge of later events with its impact upon the men who lived through it and knew nothing of the future” (Pirrota 1984: 217). Pirrottas utsagn ovenfor kan kanskje virke innlysende, men det minner oss på at det er vanskelig å se bort i fra det som har skjedd i musikken siden renessansen. Det aktuelle uttrykket komponistene brukte, fenget både komponistene og publikummet den gang på tross av at komponistene i alle tider stadig har søkt etter

nye virkemidler. På samme måte som alle kulturelle uttrykk opererer innenfor mer eller mindre definerte rammer, så formidlet man i renessansen musikk innenfor sine konvensjoner. Dagens utøvere og musikkhistorikere kan derfor ikke avgjøre hva som var god eller dårlig retorikk i renessansen med vår tids referanser, men det er mulig å forstå noe av grunnlaget for den.

6.2. Mellom to stoler

Renessansemusikken var i en vanskelig posisjon fordi musikkens ideologi befant seg midt mellom to fundamentalt ulike forankringer, matematisk og språklig tilknytning. Spesielt mot slutten av 1500-tallet resulterte dette i ulike mål med musikken og flere ulike komposisjonstiler. Dette ble også synlig i tidens debatt om musikkens virkemidler. Jeg oppfatter derfor at Andrea Gabrieli og hans musikk representerer denne tiden. Gabrielis musikk uttrykker langt mer enn perfekte proporsjoner og middelaldersk kosmos, samtidig som hans musikk ikke kan regnes som et fullstendig selvuttrykk slik musikkverket manifesterer seg som senere. Gabrieli komponerte innenfor både ny og gammel stil, og i den omtalen som finnes om han, blir han beskrevet som en komponist uten spesielle innovative elementer i sin produksjon. Flere av Gabrielis sanger har riktignok karakteriske trekk, men musikkuttrykkets mål var ennå ikke å si noe nytt eller være original. Kunsten å skrive musikk lå i å forføre og overbevise tilhørerne etter tidens konvensjoner, ikke, å overraske eller provosere dem.

At Gabrieli verken blir regnet som innovativ eller reaksjonær, er muligens en av grunnene til at han sjeldent blir trukket fram i musikkhistorielitteraturen. Gabrieli blir ofte nevnt som en historisk person, men musikken hans er sjeldent nøye omtalt. Dette forundrer meg nettopp fordi Gabrieli i kraft av å favne så mange aspekter ved renessansemusikken, er en interessant komponist. Virkemidlene Gabrieli benyttet i sin musikk, peker både bakover på en sterk intellektuell tradisjon, og framover mot en stadig større vektlegging av emosjonelle kriterier.

”... not as profound a composer as Giovanni”

Slik beskrives Andrea Gabrieli i ingressen til kapittel som omtaler han i det store oppslagsverket *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New Grove 2004: Gabrieli, Andrea). Sitatet gir en annen indikasjon på hvorfor Andrea Gabrielis musikk sjeldent har vært gjenstand for forskning, og sitatet avslører samtidig noe av problemet med å beskrive musikk fra renessansen, nemlig vår trang til å bedømme musikk ut i fra egne kriterier.

Det kan nok hende at *New Groves Dictionary* tenker på Andrea Gabrielis lette og erotiske madrigaler, og at hans musikk på den måten ikke alltid beskrev de dypeste følelsene. Dette står faktisk i motsetning til Giovanni Gabrielis musikk som nesten i all hovedsak var kirkemusikk. Utsagnet kan også tolkes som om Andrea Gabrielis musikk ikke har samme verdi fordi et ord som dyp eller dypsindig om musikk som regel beskriver noe av god kvalitet. Dyp eller dypsindig er heller ikke en karakteristikk som passer på Andrea Gabrielis musikk, men det er symptomatisk at musikk fra senrenessansen blir sammenlignet med musikk som kommer i neste generasjon, det vil si den første barokkmusikken. Kvaliteten i Andrea Gabrielis produksjon lå ikke i å dyrke et uttrykk, men i dens variasjon av stiler og virkemidler. Nettopp bruken av mange virkemidler styrker den retoriske profilen i Gabrielis musikk fordi retorikk i renessansen i stor grad handlet om å benytte hele det retoriske spekteret. I barokken ble det motsatte virkemidlet viktigere, nemlig den vedvarende affekten. Affektlære var også en del av den klassiske retorikken så vel som renessansens retorikk og var knyttet til *pathos* (affekt, følelse) som en av tre appellformer hvor de to andre var *ethos* (moral) og *logos* (fornuft). I renessansen var affekt bare en del av mange uttrykk som skulle formidles gjennom retorikken, mens affektlæren i barokken ble utgangspunktet for en annen retorisk forbindelse mellom tekst og musikk (Hansen 2001: 70-72).

Fornuft og følelser

Retorikken i renessansen skulle uttrykke både følelser og fornuft. Ved å appellere både til fornuft og følelser kunne man forføre både intellektet og hjertet, og sjansen for å lykkes med sin *persuasio* økte. Balanse mellom de to gjorde også at retorikken fikk en moderasjon i uttrykket, noe som også var viktig fordi moderasjon ble sett på som en forutsetning for veltalenhet. Dette er idealer som er tydelige i madrigalbeskrivelsene, en blanding av kompleks og vakker musikk som etter min mening taler både til intellektet og følelsene. Det er kanskje denne blandingen som gjør madrigalene tiltrekkende på flere også i dag?

Ved både følelsesmessig og intellektuell stimulans i retorikk og musikk, lå alt til rette for overbevisning, og like viktig som å overføre egne meninger til andre – muligheten for å oppnå en dialog. Madrigalenes tilhørere var ofte aktive lyttere som tok del i et felleskap,

som for eksempel i salongene. Jeg tror at madrigalene i mange tilfelle var skrevet med tanke på en lytter som ønsket å ta del i uttrykket. Også i dag krever madrigalene en aktiv mottaker, og en forståelse av de italienske tekstene er helt vesentlig fordi man ikke kan forvente at musikken skal gi en klar og utvetydig følelse alene. Jeg mener at musikken kan gi opplevelser på flere nivå, men at et fullt utbytte av den først oppnås i sammenheng med teksten, dens symbolikk, og den meningen som oppstår i samspillet med musikken.

I det renessansemusikken ble en del av *trivium* kom musikkens uttrykk inn i en fortolkende ramme, og i tolkningene av madrigalene møtes også fornuften og følelsene. Tolkning innebærer en subjektiv forståelse av stoffet, og derfor henger dette sammen med den helhetlige sansningen man opplever gjennom hørselssansen. Hørselssansen oppfatter både rasjonelle og følelsesmessige aspekter ved musikken, i motsetning til synet som i en musikkanalyse basert på partiturstudie bare vil oppfatte de rasjonelle aspektene. Derfor kan ikke renessansemusikkens mening eller retoriske forbindelse reduseres til stilistiske og strukturelle elementer. Man også trenger å oppfatte musikkens elementer i sammenheng med det emosjonelle innholdet i sangene for å oppleve helheten. Summen av den fornuftbaserte opplevelsen av tekst og musikalske elementer sammen med en framførelse som også berører, gir derimot en helhetlig opplevelse som gjør at musikken får det vakre og overtalende preget den skal ha. Dette kommer tydelig fram i arbeid med madrigalene som gir et helt annet inntrykk på papiret enn i den klingende virkeligheten.

Litteraturliste

- Benzoni, Gino, David Bryant og Martin Morell (1988): "Introduzione storico-critica".
I: *Edizione nazionale delle opera di Andrea Gabrieli*, bind 1.
Red: Denis Arnold. Milano: Ricordi
- Borgerding, Todd (1998): "Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance" Sacred Polyphony" I: *The Musical Quarterly*, 1998 Vol. 82 Nov $\frac{3}{4}$
- Brown, Howard Mayer (1990): "Introduction". I: *The New Grove Handbooks in Music Performance Practice. Music Before 1600*, kap viii. Red: Howard Mayer Brown og Stanley Sadie Macmillan Press
- Bryant, David og Martin Morell (1988): "A Documentary Biography" I: *Edizione nazionale delle opera di Andrea Gabrieli*, bind 1. Red: Denis Arnold. Milano: Ricordi
- Butchart, David (1996): Innledende artikler til "Il secondo libro di madrigali a cinque voci". I: *Edizione nazionale delle opera di Andrea Gabrieli*, Opere 3. Red: Denis Arnold. Milano: Ricordi
- Carter, Tim (1992): *Music in late Renaissance & Early Baroque Italy*
B.T. Batsford Ltd. London
- Fafner, Jørgen (1989): *Digit & Form, klassisk og moderne verslære*
C.A. Reitzel's forlag A/S København
- Fafner, Jørgen (1982): *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*
C.A. Reitzel's forlag A/S København
- Feldman, Martha (1995a): *City Culture and the Madrigal at Venice*
University of California Press
- Feldman, Martha (1995b): "Magic Mirrors and the *Seria* Stage: Thoughts toward a Ritual View" I: *Journal of American Musicological Society*, vol XLVIII, 1995 nr. 3
- Fenlon, Iain (2002): *Music and culture in late Renaissance Italy*
Oxford University Press
- Gabrieli, Andrea (1988-): *Edizione nazionale delle opera di Andrea Gabrieli*.
Red: Denis Arnold. Milano: Ricordi

- Hansen, Jette Barnholdt (2001): *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaers stile monodico på baggrund av senrenæssancens retorikreception*
Musikvidenskabeligt Institut Aarhus Universitet
- Haar, James (1998): "A Sixteenth –Century Attempt at Music Criticism" I: *The Science and Art of Renaissance Music*. Red: Paul Corneilson. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1
- Harrán, Don (1986): *Word-tone relations in musical thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*. American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag
- Harrán, Don (1989): "Epilogue. The Battle of Music and Words in the Renaissance" I: *In defence of music: the case for music argued by a singer and scholar of the late fifteenth century*
University of Nebraska Press
- Kerman, Josef (1988): "Orpheus: The Neoclassic Vision" I: *Opera as Drama; New and Revised Edition*. University of California Press, Los Angeles
- Leopold, Silke (1991): "A Change in Style" I: *Monteverdi: Music in Transition*.
Oversettelse: Anne Smith. Oxford: Claredon Press.
- Mace, Dean T. (1969): "Pietro Bembo and the literary origins of the Italian madrigal" I: *Music Quarterly* 1969.
- Maniates, Maria Rika (1979): *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*
The University of North Carolina Press, Chapel Hill
- Marshall, Melanie L (2003): "Andrea Gabrieli: The Madrigal in Venice"
I: I Fagiolinis innspilling; *Andrea Gabrieli, The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales*
- Merritt, A. Tillman (1981): Artikler i *Andrea Gabrieli Complete Madrigals 1-12*
Bind 1, 2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10. I serien: *Recent Researches in the Music of the Renaissance* Vol. XLI A-R Editions, Inc. Madison
- Nässen, Eva (2000): "Ett ytre tecken på en inre känsla": studier i barockens musikaliska och sceniska gestik. Göteborgs universitet

- Newcomb, Anthony (1990): "Secular Polyphony in the 16th Century"
 I: *The New Grove Handbooks in Music Performance Practice. Music Before 1600*, kap viii. Red: Howard Mayer Brown og Stanley Sadie. Macmillan Press
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2004): "Dialogue",
 "Gabrieli, Andrea", "Madrigal", "Molino, Antonio",
 "Petrarch [Francesco Petrarca]", "Strozzi, Barbara",
 "Renaissance", "Rhetoric and Music", "Villanella". I:
 Nettutgave 2004: www.grovemusic.com Red: Stanley Sadie
 og John Tyrell [Siste lesedato 02.06.04]
- Palisca, Claude V. (1985a): *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*
 New Haven, Conn.: Yale University press
- Palisca, Claude V. (1985b): "The Artusi - Monteverdi Controversy"
 I: *The new Monteverdi Companion*. Red: Denis Arnold and
 Nigel Fortune. Faber and Faber.
- Pirrotta, Nino (1982): "Early opera and aria" I: Pirrotta, Nino og Elena Povoledo:
Music and theater from Polizano to Monteverdi Cambridge
 University Press
- Pirrotta, Nino (1984): *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the
 Baroque*. Harvard University Press
- Roche, Jerome (1990): *The Madrigal*.
 Second Edition, Oxford University Press
- Rosand, Ellen (1978): "Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*: the Composer's
 Voice" I: *Journal of the American Musicological Society*
 volume xxxi
- Sundberg, Ove Kr. (2000): *Musikktenkningens historie Antikken*
 Solum forlag Oslo
- Tomlinson, Gary (1981): "Madrigal, Monody, and Monteverdi's 'via naturale alla
 immitatione'" I: *Journal of the American Musicological Society*, Vol XXXIV, 1981, nr 1
- Tomlinson, Gary (1987): *Monteverdi and the end of the Renaissance*
 University of California Press 1987

- Tomlinson, Gary (1998): “The Renaissance” I: *Source reading in Music*. Red. Oliver Strunk, revised edition red: Leo Treitler. W.W. Norton & Company, Inc.
- Vickers, Brian (1984): “Figures of rhetoric/Figures of music?”
I: *Rhetorica*, våren 1984 nr.2, vol.1
- Wikshåland, Ståle (1997): ”... en melodi som unnslipper, en innskrift som består.”
Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk.
Scandinavian university press. Universitetsforlaget

Innspillinger:

- Gabrieli, Andrea (1999): *Madrigali e Canzoni*, Weser-Renaissance, cpo
- Gabrieli, Andrea (2003): *The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales*,
I Fagiolini, Chandos Records Ltd

Noter:

- Gabrieli, Andrea (1981): *Andrea Gabrieli Complete Madrigals 1-12*
I serien: *Recent Researches in the Music of the Renaissance*
Vol. XLI Red. A. Tillmann Merritt A-R Editions,
Inc. Madison

Engelske oversettelser av madrigaltekstene

Oversettelsene er hentet fra Andrea Gabriellis *Complete Madrigals* (Merritt 1981).

Laura soave

Sweet Laura, life of my life,
Who so sweetly
Invites me to her amorous fire,
Often inflames my heart
With such sweetness
That I become enamored of that sweet ardor;
And so sweet is the joy,
That I feel myself dying of sweetness.
And I shall surely die if help does not come from
Sweet Laura, life of my life.

Sassi, palae, sabbion

Rock, piles, sandbanks of the Adriatic shore;
Seaweeds, reeds, grasses that are there;
Islets, marshes, cays that hide the oyster, the cockle and the gentle flounder;
And you, fish of the valley and of every stream and of the sea, whether large or small;
Mackerel, shad, anchovies that come along;
Mermaids, maiden and married;

And you, rivers that give tribute to the sea,
Piave, Adige, Po, Sile, Brenta and Oglio,
Come hither every one to lament
The death of Adrian, for whom I mourn,
Who will never more be able to set my verses to music
With the sweet song that shatters every reef.
Oh great sorrow! In the whole world
Who will now be the one who can emulate him in harmony [the art of music]?

Asia felice

I can now indeed call myself happy Asia,
Since my wicked enemy is overcome at sea.
But I shall be happier still when with joy the forces
Of my sons will make each one their friend

And now, a happier Africa still,
I shall have the dry sands full of fruits and flowers,
And though lands more fertile than ever
The Nile will bear its silvery waves to the sea.

And I too, happy Europa, rejoice no less;
For more than ever, after glorious ordeals,
Now under a true God, not a false Jove,
I shall have the reins of the world again.

Anchor che col partire

Even though in parting
I feel racked,
I would like to escape every hour, every minute.
Such is the rage I feel,
That I run around and around,
Running off at the bowels a thousand times a day,
And sometimes I throw up every hour
On your account, cruel one.

Forestier inamorao

Visitor in love,
Listen to what happened to me:
Leaping up and down stark naked
I almost knocked myself out.

Visitor in love,
Listen to what happened to me.

O damned disgrace,
That happened to me, just to me:
The little bird escaped me
And I nevermore caught it again.

Visitor in love,
Listen to what happened to me.

O wretched, O miserable!
That I was so careless
That milady found out
That the cat ate it.

Visitor in love,
Listen to what happened to me.

I did not think that in these years
My wife would become so indignant
That she would throw away
Everything that I gave her.

Visitor in love,
Listen to what happened to me.

What'll I do, what'll I say!
The little bird has gone for a walk.
I'll hang my head,
Crying in despair.

Visitor in love,
Listen to what happened to me.

Chi'nde darà la bosa al solfizar

Who'll give voice to a sol-fa
To bring you fellows a song?
Love, pray, let us start up
Some sweet musical note.
But we are not mad about B-natural,
For B-flat is what we always use.

Ut re mi fa sol la la sol fa mi,
And then the sesquialtera in turn,
Warbling, brothers, you and I and you,
To favor the morning star
Who makes us waste night and day.
Satisfy our request, I pray,
And drive a shaft into her belly.

Io mi sento morire

[He]: I feel that I am dying;
Let the one who kills me return me to life.
Oh, my infinite pain!

[She]: I would like to depart life,
But the one who gives me death keeps me alive.
Oh, my unhappy lot!

[He]: My heart, who has killed you?
[She]: Your glance and your laughter.
And who is killing you, my sweet soul?

[He:] Your rare beauty and loveliness.

[Chorus]: Miracle of love,
Adonis without a soul, and Chloris without a heart.
And to live is to die.

[He]: I no longer want to die.

[She]: And I too reject death.

[Both]: Ah, if we must die,
Let us both, content, die a quick death.

Tirsi morir volea

Thyrsis was wanting to die,
Gazing into the eyes of her whom he adores,
When she, who was no less burning for him,
Said to him: "Alas, my sweet,
Pray don't die yet
For I want to die with you."
Thyrsis controlled the desire
That he had to finish of in life,
But he was feeling death in not being able to die.
And while he kept his gaze fixed
In her beautiful divine eyes,
And drank the amorous nectar,
His beautiful nymph,
Who was already conscious of the messenger of Love at hand,
Said with languid and trembling eyes,
"Die, my heart, for I am dying."
To whom the shepherd answered,
"And I, too, my life, am dying."
Thus the fortunate lovers died
A death so sweet and welcome,
That in order to die again they came back to life.

I'vo piangendo

I go lamenting my past times
Which I spent in loving a mortal thing,
Without taking flight, though I had wings
With which to show some good examples of myself.
You, who see my unworthy and base mistakes,
O King of Heaven, invisible and immortal,
Succor my misguided and frail soul
And compensate for its weakness with your grace;

So that, even though I lived at war and in the tempest,
I may die in peace and in port; and if my sojourn was in vain,
At least let my departure be seemly.
During the little time that I have left
And at the time of my death, grant that your hand be prompt;
You well know that in no other have I hope.

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio

Love takes me, alas, where I do not wish to go,
And I well realize that duty is exceeded,
Wherefore, much more than is my wont,
I pester her who rules my heart.
Never did a wise steersman keep his ship,
Laden with precious wares, away from the rocks
As much as I always keep my fragile bark
From the blows of her harsh pride.

Bur rain of tears and bitter winds
Of infinite sighs have not driven it [my bark]
Where there is terrible night and winter in my sea,
Where it troubles others, and brings grief and torment on itself [and nothing more],
Already at the mercy of the waves,
Bereft of sails and rudder.

Vostro fui e sarò

I was, and shall be, yours as long as I live.

Let heaven do what it pleases,

My life depends on you

As every blessing on earth

Is wont to depend in the bright sun.

So, do believe

That I never did, or ever shall, forget you.