

Ars Subtilior i ny belysning

Magister Zacharias' Sumite karissimi

Martin Q. Larsson, Uppsala

[1]

Inledning

Vid sekelskiftet mellan tretton- och fjortonhundratalet levde och verkade en samling tonsättare i Italien, södra Frankrike och i viss mån Cypern, som kallade sig själva och sin konst *Ars Subtilior*, den subtilare konsten. De byggde i mångt och mycket på Machauts musik, men utvecklade den både rytmiskt och harmoniskt. Resultatet blev en mycket komplex musik, både för interpret och lyssnare. Denna musik har länge avfärdats som akademiska spekulationer, och först på senare tid har man börjat sjunga och spela den igen. Därför är den också tämligen okänd för de flesta, även musikintresserade, och ett syfte med denna uppsats är att sätta *Ars Subtilior* på den musikaliska kartan för några fler.

Uppsatsen kommer till att börja med att redogöra för forskningssituation och terminologi, och sedan ställer den några inledande frågor att besvara. För att kunna förstå hur denna musik uppkommit och fungerar är det nödvändigt med en kort historisk bakgrund, såväl samhällelig som musikhistorisk. I del II riktas intresset framför allt på balladen *Sumite karissimi* av Magister Zacharias. Först de få fakta man vet om tonsättaren själv, och sedan en grundlig analys av verket, ur alla upptänkliga vinklar.

[2]

Forskningssituationen

Det förekommer alltjämt i litteraturen en viss terminologisk förvirring angående denna musik och dess företrädare. Willi Apel har kallat stilen mannerism, men jag väljer att i linje med Carl-Allan Moberg¹ använda Ursula Günthers term *Ars Subtilior*,² dels för att detta finns belagt i samtiden, dels för att undvika sammanblandning med 1800-talets mannerism, och dels för att det förra rymmer pejorativa associationer. Dessutom finner termen stöd hos samtida traktatförfattare. Günther vill begränsa epoken till ungefär samma som Schismen, 1378–1417,³ och övriga forskare tycks i princip vara överens med henne.

Under många år ansågs denna musik som sterila akademiska skrivbordsprodukter, musik för ögat mer än för örat, och det ifrågasattes om den över huvud någonsin framfördes. Friedrich Ludwigs arbeten om medeltidens musik vid förra sekelskiftet bildade fundament för hela 1900-talets forskning i ämnet. Han betecknade *Ars Subtilior* som en stil "vars omöjlighet och felaktighet senare hör till kompositionsteknikens grundsatser [...], men också många ställen som visar

hur ofta italienarna vågade följa örat hellre än Skolans föreskrifter, och därigenom uppnådde effekter som vi förgäves söker efter hos fransmännen”.⁴ Om uppsatsens huvudperson Zacharias säger han: ”i synnerhet bildar hans nu helt förvildade, och till lägsta tänkbara nivå nedsjunkna Caccia, ett föga berömligt slut på denna av Fäderna så behagade form”.⁵ Följaktligen ringaktades stilen på vad man ansåg vara goda grunder. Gustave Reese kallade den i *The Music of the Renaissance* för ”en transportsträcka mellan två höjd-punkter”,⁶ och i Sohlmans lexikon står den inte ens upptagen. I flerbandsverket *The New Oxford History of Music* från 1960 kallas periodens företrädare ”andra rangens tonsättare”, som skrev musik i ett ”tomt sökande efter subtilitet”, vilket resulterade i att ”artificialitet försumpade den spontana konsten”, och gav ”mer beundran än glädje”.⁷ Willi Apel ansåg *Ars Subtilior* för ”utan värde för musikhistorien”, men ändrade sedermera åsikt, sedan han studerat stilen närmare. I sin edition av *Sumite karissimi* anser han ändå att den enbart kan framföras med elektroniska hjälpmedel.⁸

Sådan tycks situationen ha varit när Ursula Günther 1963 publicerade sin artikel ”Die Ende der Ars Nova”,⁹ där hon gav stilen ett ”nytt” namn, *Ars Subtilior* – den subtilare konsten, istället för den äldre termen mannerism, som gav associationer till något artificiellt och tillgjort. En ny forskargeneration såg dagens ljus, samtidigt som ett nytt sätt att framföra tidig musik började höras i Europa, framför allt företrädd av Schröder, Hogwood och Munrow med ensembler. Det dröjde dock innan de vågade sig på den ”subtila” musiken. 1973 kom skivan *Late Fourteenth Century Avant Garde* ut med David Munrow och The Early Music Consort of London¹⁰ ut, och inte förrän 1994 spelades *Sumite karissimi* in av ensemblen Mala Punica under ledning av Pedro Memelsdorff.¹¹

Andra betydelsefulla forskningsinsatser har gjorts av bland andra Nors Josephson, Yolanda Plumley, Nino Pirrotta, Laurie Koehler som sysselsatt sig med den pythagoreisk-platoniska sidan av musiken, Dorit Esther Tanay som sysslät med paralleller till musiken inom matematik och filosofi, samt litteraturforskaren Nigel Wilkins som främst menat att dessa tonsättare i lika hög grad var poeter som musiker, ett slags sista arvtagare till 1100- och 1200-talets troubadourer och trouvères.

Nors Josephson delar in *Ars Subtilior* i tre kronologiska stadier. Första stadiet placerar han på 1370-talet, med tonsättare som Hasprois, Cuvelier, Olivier och Goscalch. Musiken karaktäriseras av stor tonvikt på motivisk integration, tonal koncentration och kontrapunktiska klimaxer i refrängen. Det andra stadiet centreras framför allt kring två tonsättare, Solage och Senleches, vilka med sin subtila harmonik och rytmiska vokabulär ökar kontrollen över storformen. De presenterar former med ett ökat antal referenspunkter till andra delar av verket.

Det verk denna uppsats behandlar, *Sumite karissimi*, klassificerar Josephson till det tredje stadiet av *Ars Subtilior*, med ökade influenser från den isorytmiska motetten. Stadiet uppträder ca. 1390–1413 och kännetecknas av proportionella och liknande kvasi-matematiska hjälpmedel i komponerandet. Det dominerande i detta stadium är annars en ökande intresse för storformella förhållanden och ett stort intresse för motivisk integration, tonal och hexakordisk koncentration och kontrapunktiska klimaxer i refrängen.¹²

[3]

Inledande frågeställning

Hur kunde det då komma sig att dessa tonsättare att så till den milda grad utvecklade och utsträckte sina musikaliska verktygsmedel, att dess like inte setts förrän i vår tid, när tonsättarna åter ger sig hän åt det komplexa? Vilka faktorer i samhället och i tonsättarnas liv kan ha medverkat till detta?

På vilket sätt är denna musik komplex, hur den är uppbyggd, hur arbetade en tonsättare vid slutet av 1300-talet? Det enklaste sättet att åstadkomma ett svar på detta, är att analysera ett enskilt verk. Värdet av ett verk beror mindre av dess inre karaktäristika än av de frågor vi vill att det skall besvara.¹³ Författaren har valt att närmare studera balladen *Sumite karissimi* av den italienske tonsättaren Magister Zacharias, förmodligen skriven någonstans i slutet av 1300-talet. Valet har träffats av tre olika anledningar:

1. den italienska musiken var under denna tid starkt påverkad av den franska, samtidigt som den behöll många av sina egna karaktäristika, och vi får därför båda dessa kulturer i samma gryta.

2. Magister Zacharias beskrivs av flera källor, bl.a. den numer försvunna handskriften *Necrologio Aprutino*, som Italiens främste tonsättare från denna tid.¹⁴

3. *Sumite karissimi* betraktas – med all rätt – som ett av denna tids mest komplexa verk,¹⁵ och borde därför vara representativt för *Ars Subtilior*. Verket kommer därför att grundligt analyseras i del II. Jag vill också pröva om biografiska kan ge några förklaringar till Zacharias' musik.

[4]

Disposition

Till att börja med kommer uppsatsen i del I att skildra den tid, och de politiska spänningar som rådde, i den tid och miljö i vilken musiken skapades. Sedan följer en rundvandring i stilen *Ars Subtilior*: dess föregångare, dess karaktäristika och dess viktigaste impulser. Uppsatsen går igenom viktigare formtyper, och utvecklar musikens betydelse i ett socialt sammanhang.

Del II är en djupdykning i balladen *Sumite karissimi* av Magister Zacharias. Först en bakgrund i vilken upphovsmannens identitet diskuteras, biografiska fakta klarläggs, och sätts i relation till bildningsbegreppet vid medeltidens slut. De viktiga estetiska begreppen *dulcedo* och *subtilior* klarläggs, varefter följer själva analysen. Val av edition motiveras, och texten kommenteras grundligt. Musiken analyseras så, ur formella, harmoniska, rytmiska, motiviska, retoriska, dialektiska och talsymboliska aspekter. Sist följer en sammanfattning av nådda resultat, samt käll- och litteraturförteckning och, i ett Appendix, *Sumite karissimi* i sin helhet.

[5]

I.

En slags historiesyn

Varje konstverk bär med sig spår av sin egen tid, av det samhälle och den miljö det skapades i. Det bär också med sig tydliga kännetecken av sin skapare. Samt något tredje, det konstnärliga – det *andliga*, som Kandinsky kallar det, engelskans *spirit*. Detta sistnämnda är mycket svårt att förklara.¹⁶ De båda förra är däremot icke blott viktiga, utan nödvändiga för att rätt förstå denna musik, och ledtrådar till dess gåta. Eftersom vår egen tid torde oss vara betydligt mer bekant än medeltiden beger vi oss inledningsvis till det sena trettonhundratalet.

Ars Subtilior

Samhället

Under medeltiden var påvedömet Europas största enskilda stormakt, och kontrollerade enorma rikedomar och landområden. Detta ledde naturligtvis till att många profana makthavare sökte tillskansa sig herraväldet över kyrkan. År 1303 överfölls och tillfångatogs den romerske påven Bonifatius VIII av franska trupper, och 1309 slog sig den nyvalda franska påven Clemens V ner i Avignon i södra Frankrike – den s.k. babyloniska fångenskapen. 1376 återerövrades den eviga staden, och den italienske stormannen Bartolommeo Prignano installerades som påve 1378 under namnet Urbanus VI. Fransmännen i Avignon vägrade dock godkänna detta, utan valde en motpåve, Clemens VII 1381. Denna rivalitet, den Stora Schismen, kom sedan att bestå i över 40 år. Ihärdiga försök gjordes att medla parterna emellan, framför allt av den Konsiliära rörelsen, under ledning av kardinalen Francesco Zabarella, sedermera Johannes XXIII:s juridiska rådgivare. Ett konsilium i Pisa 1409 ledde till att ännu en påve valdes, vilket ingen av de övriga två påvarna accepterade.

Det var alltså en tid av stora politiska omvälvningar, och i kölvattnet följde en väldig rikedom av konst och kultur. Detta berodde delvis på att ett rikt kulturliv var ett tecken på legitimitet, och varje prins och furste som ville synas vara något, hade också en stab av konstnärer, poeter och musiker omkring sig, vart han än for. Under en tid av splittring blev detta behov än tydligare, ett slags tävling parterna emellan. Det hände ofta att musiker rekryterades på plats eller ”köptes över” av besökande furstar. Schismen föranledde ett stort antal diplomatiska resor, och vid dessa följde bland andra musikerna med, och utbytte musik och tankar med varandra.

Till slut lyckades man dock, mycket tack vare påtryckningar från tyske kejsar Sigismund och från Konsiliära rörelsen, få till stånd ett konsilium i Konstanz i södra Baden 1414–18, där alla tre påvarna abdikerade till förmån för Martinus V, en italiensk storman vid namn Oddo Colonna, vilken satte sig att residera i Rom.¹⁷ Flera hundra musiker var närvarande,¹⁸ de flesta av tidens stora kompositörer var där och lät uppföra sin musik, och det är troligt att även den unge Dufay var där och lät sig inspireras.¹⁹ Genom Konstanzkonsiliet vann många tonsättare internationell spridning, Magister Zacharias’ musik spred sig ända till Polen, och den italienska klangligheten integrerades i nordlänternas renässanskonst.²⁰

Musikerna kom till stor del från norra Frankrike, i enstaka fall England och Tyskland, och var ofta *trouvères*, dvs poeter och musiker samtidigt. I Flandern fanns dessutom *escoles* (skolor), understödda av kungarna av Aragonien och Navarra, där man lärde sig att spela och sjunga, och där musiker och konstnärer kunde mötas och utvecklas. Något kreativt arbete i större skala utfördes inte här, men dessa skolor kan ändå ha varit en viktig grogrund för många musiker. De drog nu alltså söderut, och förde med sig nya former; Ballade, Rondeau och Virelais. Dessutom hade de utvecklat ett mer precist notationssystem, och en mer utarbetad polyfoni, som de spred över södra Frankrike, Italien och Spanien.²¹

Att det i en hektisk tid som denna skapades extraordinär musik är knappast någon slump, utan snarare ett uttryck för en omvälvande tid. Förutom den Stora Schismen härjade ännu digerdöden, Hundraårskriget rasade ännu; och till yttermera visso hade en kapitalistisk ekonomi börjat fungera i Europa, med alla förändringar den skulle komma att föra med sig.

Musiken

Vid 1300-talets mitt framträdde Guillaume de Machaut, den främste representanten för Ars Nova. De tonsättare som kom efter honom, företrädarna för *Ars Subtilior*, var hovkomponister vid olika furstehov i företrädesvis södra Frankrike och Italien, och utgick alla från Machauts musik och den folkliga visan. Deras produktion bestod huvudsakligen av profana kompositioner, med texter av i första hand tonsättarna själva. Dessa var nämligen – som antytts ovan – inte blott musiker, utan även skickliga poeter.²² Egentligen var de inte så mycket musiker i betydelsen utövande musiker heller, utan innehade en roll mer liknande dagens tonsättare.²³ Bland dem märks ett trettiotal namngivna tonsättare, varav ca. femton har komponerat två eller flera verk. De namnkunnigaste torde vara Matteo de Perusio, Anthonello & Philipoctus de Caserta, Magister Zacharias.²⁴ Solage, Suzoy, Senleches, Egidius, Ciconia, m.fl.

Dessa tonsättare var mycket intresserade av nya rytmiska konstruktioner, med utgångspunkt i Pythagoras' läror om proportioner, och utvecklade i detta syfte notskriften med egna tecken för att beskriva komplexa rytmiska förlopp. Så snart nya tecken kom i bruk, började de också användas för att komponera, vilket ledde till en vidare utveckling.²⁵ Tyvärr användes olika tecken av olika tonsättare, vilket medfört stora problem med transkription till modern notskrift. Även i samtiden måste notskriften vållat problem, och en skrift, *Tractatus figurarum*²⁶ författades att hjälpa detta av antingen Philopoctus de Caserta eller Egidius de Murino. Den hade förmodligen liten eller ingen påverkan på samtiden, men har hjälpt dagens forskare att transkribera.²⁷ Den viktigaste egenskapen i denna musik är den utarbetade synkoperingen, vilken vår moderna notskrift med taktindelning inte ger full rättvisa. Flera förlopp kunde gå mot varandra i enkla förhållanden som 2 till 3, i avancerade förhållanden som 9 till 8, eller i flera taktarter samtidigt.

Man frågar sig hur sådana musikaliska idéer kunnat uppkomma och utföras (en del av förra sekelskiftets kommentatorer tvivlar till och med på att de var något annat än skrivbordsprodukter). Författaren till *Tractatus* nämner att "det vore mycket orimligt om det som kan utföras muntligen inte kan nedskrivs".²⁸ Liknande figureringar kan ursprungligen ha framförts av virtuoser, och sedan nedskrivits.²⁹ En figur som exempelvis nio toner på åtta slag (såsom i Galio's *Le sault perilleux*) kan synas mycket svårsjungen, men huvudsaken var att landa på tonen efter figuren i rätt tid för att passa med övriga stämmor; alla nio tonerna behövde med andra ord inte vara strikt metriska.³⁰ Långt driven individuell rytmisering av stämmor leder i allmänhet till en ambivalent pulsuppfattning. Ett annat sätt att påverka puls och tid var att vid särskilt viktiga eller dramatiska ställen lägga in fermater, där musiken stannade upp, så kallade *cantus coronatus*.³¹

Vid 1300-talets slut ökade intresset för storformell enhet, kanske på grund av att den rytmiska och melodiska förgrunden blev mer och mer avancerad och elaborerad, och därigenom svårare att få grepp om.³² Den formella enheten utvecklades av *Ars Subtilior* för att göra musiken mer begriplig, och bidrog till utvecklingen av vad Josephson kallar "samband av korsande linjer" och "kvasi-matematiska hjälpmedel".³³ Musik, liksom matematik, var en av de sju fria konsterna; musiker hade en grundlig matematisk skolning och vice versa. En mycket betydande matematiker var Jehan de Murs (Johannes de Muris), som författade flera inflytelserika traktater om musik, varav *Notitia artis musice* (1321) och *Musica speculativa secundum Boethium* (1323) torde vara de viktigaste.

Även harmoniskt blev musiken djärvare, förvisso med iakttagande av kontrapunktikens regler om konsonans och dissonans, men samtidigt ett utnyttjande och ett extrapolerande av dessa regler till sin yttersta spets. Pga den tvetydiga rytmkänslan vet lyssnaren ofta inte om vissa partier är parallella terser eller parallella sekunder. Allt talar dock för att dessa tånjningar av samklangen var en högst medvetet sätt att göra mesta möjliga av tillåtna dissonanser.³⁴

Ars Subtilior använde i allmänhet samma byggstenar och ackordprogressioner som Machaut, men formen är i hög grad utbyggd, och trots all ornamentik är melodin konstruerad på ungefär samma sätt som hos denne, även om den är mindre förutsägbar.³⁵ I en del verk driver kromatik verket framåt, som en del i storformen, vilket spelat en roll för utvecklandet av *grande ballade*.³⁶

[8]

Former

Formellt begränsade man sig i princip till de tre former som musikerna norrifrån fört med sig: Ballade, Rondeau och Virelais. Machaut etablerade Balladen som musikalisk form, och den var också mest populär under 1300-talet. Balladen karaktäriserades som allvarlig och akademisk, med viss variation i formen, men huvudsakligen en AAB-form, normalt med tre verser.³⁷

Under 1400-talet dominerade det mer enkla och rättframa Rondeaut. I sin äldsta form, representerat av Adam de la Halle m.fl., var Rondeau en mycket komplex form, men förenklades nu till ABAAABAB, med en viss individuell variation i rimflätningen.³⁸ Den mest spontana formen, och även den mest sällsynta är Virelais. Dess form och rimflätning tycks vara flexibel på gränsen till kaotisk, mycket beroende på behovet av realism och spontanitet, och det finns inte två Virelais som är lika. Dess musikaliska form var dock i de flesta fall ABBA, och såväl musiken som texten bestod till stora delar av ljudhärmande element.³⁹

[9]

Samhället och kulturen

Ars Subtilior har i många år betraktats som ospelbar musik, full av akademiska spetsfundigheter, men faktum är att den med framgång framfördes i sin egen tid, ehuru med en exklusiv lyssnarskara. Förvisso var tidens estetik ett slags medeltida *l'art pour l'art*, men musiken var i högsta grad funktionell, och framfördes vid högtidliga tillfällen som bröllop och begravningar, eller vid furstens middagar och underhållningar.⁴⁰

Man bör ta i beaktande att denna musik ingick i ett hovliv som även det var synnerligen utvecklat och komplicerat, en blandning av uråldriga seder och besynnerliga påfund.⁴¹ Även klädseln var extravagant – precis som är fallet med musiken har senare tider knappast lyckats överträffa modet mellan 1350 och 1480, åtminstone inte i lika utbredd form. Dyrbara tyger, märkliga hattar och snabelskor så långa att man knappt kunde gå i dem, alltsammans översallat med guldtråd och ädla stenar.⁴² Apel tror att detta berodde på att adeln desperat försökte hänga kvar i gamla former, och att det var ett typiskt *fin d'siecle*-fenomen, utan att närmare gå in på vad det skulle innebära.⁴³

Ser man emellertid till andra faktorer i samhället, finner man att det kapitalistiska systemet just hade börjat utvecklas; man fick pengar – istället för som tidigare varor – i utbyte för tjänster eller arbete, och kunde därmed under gynnsamma omständigheter samla pengarna på hög, oberoende av börd. Detta ledde till att många handelsmän blev mycket rika, och därför klädde sig som, eller till och med finare än, adelsmännen. Adeln i sin tur tvangs, för att hävda sin överhöghet – något man var *mycket* noga med – skaffa ännu finare kläder och seder. Adeln lyckades till och med utverka förbud för lägre stånd att bära alltför pråliga kläder genom regel-

bundna överflödesförordningar, vilka försökte fastställa vilka kläder som fick bäras av olika stånd, och hur mycket man fick lägga ut på dem.⁴⁴

En annan aspekt av denna ”tävling” var att adeln underhöll ett rikt kulturliv; vid alla tillfällen i livet sökte man nå största möjliga estetiska verkan. Ju högre estetisk och moralisk halt en händelse hade i sig själv, i desto högre grad kunde uttrycket för den bli ren konst.⁴⁵ Målare, skulptörer, diktare och musiker frodades vid hoven, och hjälpte dem att skilja adeln från vanliga simpla borgare. Komplexitet och intrikata problem genomsyrade också följdriktigt de flesta områden i samhället; inom matematiken ägnade man sig åt infinita serier;⁴⁶ inom filosofin sysslade man med sofismer, vilka till sin struktur starkt påminner om *Ars Subtilior*s musik.⁴⁷ Inom konsten härskade den Pariska skolan, med Jaquemart de Hesdin som främste företrädare, och senare den Internationella gotiska stilen, med målare som Boucicaut-mästaren och bröderna Pol, Herman och Jean Limbourg. Särskilt bröderna Limbourg odlade en hyperraffinerad och extravagant konst, och bildkonstnärernas situation liknade musikernas, både socialt och estetiskt.⁴⁸

Fursten ville endast ha det allra bästa – *la flor* – av tidens konstnärer och musiker, men överlät åt specialister att uttala sig om musikens kvalitet,⁴⁹ vilket förmodligen är den viktigaste omständighet som möjliggjorde att denna musik skulle kunna fortleva och utvecklas. Det är inte orimligt att antaga att dessa specialister själva var tonsättare eller musiker, och därför stödde, eller kanske till och med ledde, utvecklingen själva. Den avancerade musiken som blev resultatet av denna utveckling förde också, enligt Wilkins, med sig slutet på *trouvère*-traditionen, eftersom få poeter klarade av den ökade musikaliska komplexiteten, utan istället valde att läsa sina verser helt utan musik. Den generation tonsättare som kom efter *Ars Subtilior* satte också de musik till redan existerande texter, eller texter som redan tonsatts av andra. Klart är i vilket fall att dessa, de sista *trouvèrerna*, var mycket skickliga både på ord och musik.⁵⁰

[10]

II.

Magister Zacharias: Sumite karissimi.

Om tonsättarnas liv vid medeltidens slut vet man inte mycket, men lite går att utläsa ur samtida dokument. Till att börja med är det osäkert hur många personer som gömmer sig bakom namnet Zacharias, det finns nämligen tre att välja på: en Antonio Zachara från Teramo, en Magister Zacharias och en Nicola Zacharia från Brindisi. Nyare forskning har emellertid visat att Antonio Zachara och Magister Zacharias förmodligen är en och samma person, och Nicola är en yngre och inte lika avancerad tonsättare, eventuellt son eller på annat sätt släkt med den förre.⁵¹

Första gången vi hör talas om Antonio Zachara är i ett kontrakt mellan kompositören och Ospedale di Santo Spirito in Sassia, ett av de mest framstående sjukhusen i Rom. Kontraktet, upprättat den 5/1 1390 stipulerar att tonsättaren skall komponera ett antifonale för sjukhusets kyrka, samt ombesörja musikundervisningen för sjukhusets munkar, och övriga där boende och verkande. Patienterna kom i huvudsak från Roms rikaste och inflytelserikaste familjer, inte minst påvens egen, och huvuddelen av personalen var munkar. Därför var det självklart att mässan skulle vara av hög musikalisk klass, och munkarna skönsjungande. Det förefaller heller icke otroligt att Zachara bestått de intagna med musik och undervisning.

Detta dokument skriver dessutom ut kompositörens hela namn: ”magister Antonius Berardi Andree de Teramo alias dictus vulgariter Zacchara”. Med ledning av detta kan man slå fast att Antonio Zachara och Magister Zacharias bör ha varit en och samma person. I kontraktet kan man också utläsa att Zacharias varit i Rom sedan slutet av 1389.⁵² Sedan tycks karriären ha gått

utmärkt. Förmodligen tack vare sina förbindelser med biskopen Petrus de Valle⁵³ – även han från Teramo – blev ”Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo” första februari 1391 utnämnd till ”scriptor litterarum apostolicarum” av påven Bonifatius IX i Rom,⁵⁴ och mellan 3/7 1391 och 1/6 1407 kan man finna hans underskrift på åtskilliga påvliga dokument.⁵⁵ I samma dokument kan man utläsa att han var ”laicus licteratus” och ”uxoratus”, dvs gift lekman med en fri utbildning, och sångare i det påvliga kapellet.⁵⁶

Nästa gång vi hör talas om honom är första hälften av 1413 då han var anställd av påven Johannes XXIII i Bologna.⁵⁷ Denne påve efterträdde Alexander V, vilken valts av Pisakonsiliet 1409. Det finns anledning att tro, att Zachara ingått i Gregorius XII:s lilla följe när detta for till konsiliet,⁵⁸ och väl där övergått i Johannes’ tjänst. Han kan sedan mycket väl ha fortsatt Martinus V:s tjänst när denne valdes till påve 1417.⁵⁹

Av rädsla för pesten övergav Alexander Pisa och kom, via Pistoia, den 6/1 1410 till Bologna, där han slog sig ner med sitt hov i klostret Santa Maria dei Cruciferi.⁶⁰ I det påvliga kapellet i Bologna fanns efter mönster från Avignon 12 sångare, *capellani*, två präster och en *Capellanus*, vilken agerade administrativ och musikalisk ledare.⁶¹ Både *capellani* och *scriptor* ingick i påvens personliga hushåll, vilket innebar något av en hederstitel, och det var vanligt att en sångare uppbar tjänst som *scriptor* för att dryga ut lönen.⁶² Det påvliga kapellet blev så berömt att världsliga auktoriteter rekryterade sångarna, vilka till största delen kom från norra Frankrike och Flandern, till sina egna kapell.⁶³ Det kan också ha varit det påvliga kapellet som framförde *Sumite karissimi* i Bologna under Alexander V och/eller Johannes XXIII. Förutom Zacharias medverkade i kapellet Matteo de Perusio, Bartolomeo de Bononia, Egardus och Corradus de Pistoia, samtliga kända eller mycket kända tonsättare, vilka alla skrev i den nya franska stilen.⁶⁴ Det var med andra ord en mycket kreativ miljö.

Övriga uppgifter om Zachara är svåra att datera. Enligt Baumann skrev han sina profana verk för den italienske storfursten Giangaleazzo Visconti, bland annat balladen denna uppsats behandlar.⁶⁵ Alexander V var en av Viscontis närmaste rådgivare och vänner,⁶⁶ varför det inte skulle förefalla otroligt att de utbytte musiker med varandra. I ett brev från biskopen Antonio Giovanni Campano talas om Zacharas hus och egendomar, samt hans musikaliska aktiviteter i katedralen i Teramo. Här finns han även nämnd som författare till en traktat om de sju konsonanserna.⁶⁷

Sin stora berömmelse som musiker har han emellertid fått av en nekrolog i *Necrologio Aprutino*, en numera försvunnen handskrift. ”Han hade varken på händer eller fötter 10 fingrar, och skrev ändå så elegant”, skriver nekrologens författare, med en bild som illustration.⁶⁸ En annan berömd handskrift (som lyckligtvis finns kvar), *Codex Squarcialupi* innehåller musik av Zachara. Handskriften är ordnad kronologiskt efter tonsättarnas död, och med ledning av andra samtida tonsättares död kan man sluta sig till att Zachara till slut sannolikt dog någonstans mellan 1413 och 1415.⁶⁹

[11]

Bildning

Vad kan man nu sluta sig till av biografien? Två saker är mycket viktiga, för det första att Zacharias var såpass skicklig i den för tiden förhållandevis ovanliga skrivkonsten, att han fick anställning i den påvliga administrationen. Det andra är det som föranleder denna analys, att han kunde komponera. Båda dessa fakta tillsammans med benämningen *laicus licteratus* visar att Zacharias var en bildad man. Antagandet styrks ytterligare av att texten till flera av hans sånger prisar de fria konsterna, och den nytta en man kan ha av dem.⁷⁰ De sju fria konsterna, *artes*

liberales, indelades i *quadrivium* och *trivium*. I *quadrivium* ingick musik, algebra, geometri och astronomi. Med andra ord kan man förutsätta att Zacharias kunde rätt mycket matematik, vilket i första hand innebär studier av Pythagoras, Aristoteles och Euklides. I varje fall de två förra har starka kopplingar till musikteori – det var till och med Pythagoras som införde musik i *quadrivium*⁷¹ – och toner betraktades allmänt som nära kopplade till siffror. Johannes de Grocheio, en medeltida traktatförfattare, beskriver till exempel musik som en vetenskap om tal relaterade till ljud.⁷² Här har vi alltså en ingång till musiken; att behandla den som tal, och angripa den ur ett matematisk perspektiv. Matematik innehöll vid denna tid också talsymbolik, något analysen även kommer att fästa avseende vid.

Trivium bestod av grammatik, retorik och dialektik. Medeltida grammatik hade förmodligen stor betydelse för utvecklingen av notationen av komplexa rytmer.⁷³ Retorik är nära kopplat till musik, genom att det handlar om disposition av tid, om tänkande i storform. Vad beträffar dialektik, kan man betrakta de olika stämmorna som de dialektiska grundbegreppen tes, antites och syntes.

[12]

Dulcedo-Subtilior

Förutsättningen för utvecklingen av den italienska musiken vid denna tid var den avantgardistiska "dolce stil nuovo" från en diktarskola i Toscana som bildades runt 1300, och vars främsta företrädare var Dante Alighieri.⁷⁴ Denna skolas främsta uttryck var *dulcedo*, vilket stod för en dramatisk känslfullhet. Eftersom diktarna även var musiker blev *dulcedo* också en viktig musikalisk egenskap. Mot detta stod nu det franska idealet *subtilitas*, vilket snarare stod för en mer tekniskt förfinad kontrapunktisk och rytmisk komplexitet. Zachara och hans kollegor slog en bro mellan *dulcedo* och *subtilitas*. De använde *subtilitas* som ett medel för att tjäna dramatiska ändamål. Ibland släppte de helt kontrapunktiken, till förmån för rent homofon sats, i syfte att åstadkomma en retorisk effekt.⁷⁵ Man kan om man vill se varje verk av dessa italienska tonsättare, Matteo de Perusio, Bartolomeus de Bononia, m.fl., som inlägg i en debatt om *subtilitas* contra *dulcedo*, teknik gentemot känslfullhet, en debatt som väl i allt väsentligt fortsätter än idag.⁷⁶

[13]

Sumite karissimi

Sumite karissimi föreligger i sin helhet i Appendix I. Siffror i fetstil i analysen refererar till takter i verket.⁷⁷ C står för Cantus, T för Tenor och CT för Contratenor.

[14]

Editioner

Ett av de mest berömda inläggen i denna debatt är balladen *Sumite karissimi*, komponerad av Magister Zacharias. Den finns bevarad i manuskript i Modena Ms. a. M. 5, 24 [*olim* lat. 568=Mod], i de äldre banden av detta manuskript, 11v–12r, och kopierades förmodligen runt 1410–11 i Bologna.⁷⁸ *Sumite karissimi* föreligger i tre editioner; Wolfs från 1904,⁷⁹ Apels från 1972⁸⁰ och Reaneys från 1977.⁸¹

Wolfs edition är väl något av ett pionjärarbete, men är genomgående noterad med helnoter, och har försökt illustrera rytmiska förhållanden grafiskt, vilket tyvärr ger en alltför grov bild av rytmen för våra syften. Apels och Reaneys utgåvor är i princip identiska, men Reaney noterar

röda noter (se nedan) som duoler, vilket gör hans notbild betydligt mer lättläst. I övrigt skiljer de sig åt endast i fyra avseenden:

1. I takt 2 har Apel med ett ettstruket G i Cantusstämman som Reaney saknar. Apels version ser ut som följer (jfr. Reaney, Appendix, C1–2).



2. Apel sätter punkterade halvnoter med fermat (cantus coronatus) i 27, 29, 56 och 72, medan Reaney väljer punkterade helnoter på dessa ställen.

3. Apel sätter inte ut några indikationer om musica ficta, medan Reaney gör detta.

4. För texteditionen i Apels utgåva svarar Samuel N. Rosenberg. I texten till 47–56 föreskriver han texten "milies". Reaney svarar själv för sin textedition och stavar här ordet "milles".

Eftersom jag inte har haft tillgång till originalmanuskriptet är valet av edition inte givet. Min analys bygger på Reaneys utgåva, dels p.g.a. att den är den senare av de två, dels för att notbilden är betydligt mer lättläst och åskådlig.

[15]

Texten

Texten är, som brukligt var, författad av tonsättaren, kanske ställd till hans sångarbröder i påvliga kapellet. Den rymmer ett slags akrostikon, vilket ger ordet *Reconmendatione. Hyllning*. Kanske en hyllning till de Gamla mästarerna ("Älskade Fäder"), kanske till sångarbröderna ("bröder musiker"), kanske till påven själv?

1 Sumite karissimi	Tag, älskade Fäder,
2 Capud de remulo patres;	Begynnelsen av Remulus
3 Caniteque, musici,	Och sjung, bröder musiker,
4 Idem de consule fratres;	sammalunda av konsul.
5 Et de jumento ventrem.	Och från lastdjurets mage,
6 De gurgida pedem.	Botten av de djupa vattnen,
7 De nuptiis ventrem,	De giftas mage,
8 Capud de oveque	Och tackans huvud,
9 Pedem de leone, milles.	lejonets fot, tusenfallt.
10 Cum in omnibus Zacharias salutes.	För i alla dessa goda ting hälsar eder Zacharias.
[RECONMENDATIONE]	[HYLLNING] övers: förf.

Eftersom komponisterna vid denna tid även var poeter, var självfallet texten av stor vikt, och intimt bunden till musiken. Flera samtida traktatförfattare talar om relationen mellan musik och text som ett "giftermål" (en traktat talar t.o.m. om "copulationibus").⁸² "De giftas mage" skulle kunna syfta på detta giftermål. Magen kan vara innehållet, det som är i mitten av "de gifta", verkets kärna.

Orden *capud*, *ventrem* och *pes* (pedem) kan även syfta på första, mellersta och sista stavelsen i ett ord.⁸³ Om man översätter de ”betydelsebärande” raderna (2, 4–9) med detta i bakhuvudet får man ”Första stavelsen av Remus [...] samma av Consul, mellanstavelsen av Ventrem, sista stavelsen av Gurgida, mellersta av nuptiis, första av Oveque, sista av Leone, tusenfallt.”, vilket sammantaget ger ordet Reconmendatione, Hyllning. Med andra ord betyder texten i denna tolkning: ”Mottag, älskade fäder, min hyllning tusenfallt, hälsar Eder Zacharias.”

Likafullt är texten späckad av mystiska symboler, vilka – om man nu inte ser dem som rena svepskäl för att få fram ett akrostikon – gör den nära nog lika förbryllande och förvirrande som notbilden. Kanske är den parafraaser eller hänsyftningar på välkända ting för åhörarna och/eller musikerna. I det italienska *dulcedo* ingick alluderingar på redan etablerade vanor och känslor hos lyssnarna. Dessa lyssnare kan mycket väl ha varit ett litet slutet sällskap med egna symboler och associationer.⁸⁴ Vi vet till exempel att ett annat verk, *Fumeux fume* av Solage, framfördes av och ibland de så kallade fumörerna, där även andra kända diktare och musiker, bl.a. Eustace Deschamps, var medlemmar.⁸⁵ Och just det faktum att texten adresserar till ”bröder musiker” stöder en sådan tolkning, vilket skulle medföra att texten blir omöjlig att tolka. Men för att likväl bringa något litet ljus i mörkret kan man studera samtida symboltolkning, vilken även hemliga sällskap torde hämta sin associationsbakgrund från.

Eftersom skolastiken var den viktigaste vetenskapen under denna tid, och symboltolkande var det främsta instrumentet för att förstå innebörden av Guds ord, kom medeltiden i västerlandet att utveckla en mer genomtänkt teori om symboler än någon annan tidsålder eller kultur.⁸⁶ Varje varelse är en moralisk entitet, som bär ett budskap till läsaren.⁸⁷ Att tillfullo tränga in i texten med detta symbolsystem som grund faller förvisso utanför ramen för uppsatsen, vi skall blott anmärka några självklarheter, i varje fall för dätiden.

Remulus tycks vara en sammanblandning av Roms båda grundare Romulus och Remus, eller en medveten felstavning för att passa i akrostikonet. Detta antyder att verket framförts i Rom, eller i vart fall för lyssnare därifrån. Konsul var i den gamla romerska republiken dess högsta myndighetsperson, vilket ytterligare binder verket vid Rom. Lastdjuret skulle kunna vara den hårt arbetande tonsättaren, och magens hans innersta tankar, lika djupa som botten av de djupa vattnen. De gifta behandlas ovan. Tackan står för en korkad medlöpare – färskalle,⁸⁸ lejonet står för konungen, för makt, styrka och ädla ideal.⁸⁹ Färskallarna faller tusenfallt inför konungens fötter, med andra ord. Man kan fråga sig om därmed menas en verklig konung, den furste som betalade verket; eller om diktaren menar sig själv, härskaren över ord och toner.

[16]

Musiken

Sumite karissimi har kallats det mest komplexa som över huvud går att teckna ned med noter,⁹⁰ och markerar ett klimax, men också slutet, av *grande ballade* -utvecklingen, och av själva *Ars Subtilior*.⁹¹ Vad författaren har kunnat upptäcka är det förut icke närmare undersökt, förutom ett par kortare kommentarer; dels av Koehler, som diskuterar den okonventionella notationen i originalet;⁹² dels av Josephson, som snarare kort beskriver än egentligen analyserar verket.⁹³ Ingen av dem är således särskilt musikaliskt omfattande, varför detta försök torde vara det första. Att ge sig på en analys av ett så komplext och komplicerat verk som detta är naturligtvis lika klokt som att sticka in huvudet i Minotaurens labyrint, och vi är i stort behov av en Ariadne-tråd för att hitta vägen ut, om vi ens hittar in.

Mensuralnotationen ger till en början ett kaotiskt intryck, men visar sig vid närmare betraktande klar och logisk. Den är också ett mästarprov på behärskning av såväl italienska som franska notationssätt.⁹⁴ Notationen är en blandning av svarta och röda noter, där de röda förhåller

sig 2:3 till de svarta, dvs fyra röda åttondelar på samma tid som sex svarta. Även transkriptionen i nutida notskrift⁹⁵ är till en början förvirrande, men när man börjar granska notbilden noggrannare, förstår man att det inte är musiken, utan den moderna taktindelningen i transkriptionen som är boven i dramat. Inom *Ars Subtilior* arbetade man mycket med rytmiska förskjutningar av melodin, något som passade alldeles utmärkt med dåtidens taktstrecksfria notation. Johannes Wolfs tidiga utgåva försökte också undvika de klurigaste underdelningarna, och representera materialet mer grafiskt, men tyvärr blir resultatet alltför grovt med moderna mått mätt.⁹⁶ Memelsdorff hävdar att verket är mer eller mindre modellerat på *En attendant souffrir m'estuet* av Philopoctus de Caserta (eller av Galiot⁹⁷), en melodi som även Zacharias' landsman Johannes de Ciconia, m.fl. använt sig av.⁹⁸ *En attendant...* är även det i en liknande stil, om än inte fullt lika avancerat.

[17]

Form

För det första är det fråga om den franska ballade-formen, speciellt intressant för denne tonsättare, eftersom det tycks vara hans enda ballade. Det var Machaut som lanserade balladen som musikalisk form, och senare tog icke-musicerande poeter – skrämde av all samtida musikalisk komplexitet – upp formen och lade till ett *envoi* på slutet, enligt mönster efter *chanson royal*.⁹⁹ Frågan är om vi inte här har ett exempel på just den senare sortens ballade; formen är nämligen AAB, samt en kortare A₁ på slutet, något som än tydligare återspeglas i texten. Vi rör oss alltså med en modern variant av en etablerad form, *grande ballade*, vilken består av två verser (1–29), en refräng (30–56) och ett *envoi* (57–72). Slutet, *envoi*, är i huvudsak en återtagning av versens slut; takterna 15–29 är – med undantag för tre toner i 70 som kompositören höjt en ters – samma som takterna 60–72. Allt som nedan sägs om 15–29, gäller därför givetvis även för 60–72.

[18]

Harmonik

Vad beträffar modus och tonart, slutar såväl versen, 29, som hela verket, 72, på ett d-ackord (d–a–d). Vidare begynner både refrängen, 30, och *envoi*, 57, på d-tonalitet, och ett flertal av kadenserna slutar i d. Förutom enstaka noterade f[#] (C7, T36, CT56) eventuellt även c[#] (C26, 28, 56, 71) och några enklare *musica ficta*-alterationer, är musiken fri från förtecken. Verket går därmed i doriskt D-modus.

Harmoniskt rör det sig inte heller om några vida utflykter; Tenor och Contratenor turas med elst stäm korsning om att vara basstämma, vi rör oss i regel på en hexakordisk grund, med olika omvändningar av G, C, F, D(m), A(m)¹⁰⁰ och E. Att tala om ackord kan dock vara vanskligt i detta fall – dels tänkte knappast tonsättaren på ackord på detta sätt, dels är rytmen så ambivalent, att det ofta är svårt att säga riktigt var en samklang slutar och en annan börjar. I allmänhet slutar dock formdelarna rytmiskt enhetligt, och ibland överraskande, som en e-klang i 27. Den vidaste utflykten harmoniskt är otvivelaktigt f[#]-mollackordet i 56, vilken också följs av ett unisont d i 57, som för att mildra effekten av det udda ackordet.

Engelska musikforskaren Yolanda Plumley jämför i sin bok *The grammar of 14th century melody* Machauts musik med *Ars Subtilior*, främst kompositionerna i ett berömt manuskript från Chantilly. Hon hävdar att *Ars Subtilior* bygger sin musik med hjälp av samma byggstenar som Machaut, fast på ett mer utvecklat sätt. Bland annat betonar hon att Cantus och Tenor i högre grad landar på oktavavstånd i kadenser,¹⁰¹ samt att Tenor och Contratenor ofta ”byter to-

ner” med varandra – vilket Plumley kallar ”pitch exchange” – Pitch exchange innebär att samma ton ”bollas” mellan olika stämmor. ”Pitch exchange” var ett medel att variera klangen, som kompensation för den långsamma harmoniska utvecklingen, och den resulterade samtidigt i intressantare understämmor.¹⁰²

Ser vi till *Sumite karissimi* finner vi oktavavstånd mellan Cantus och Tenor i kadenserna i **3, 6, 8, 14, 21, 27, 29, 42, 45, 60, 66** samt **72**, dvs 12 ställen,¹⁰³ jämfört med 4 kadenser med andra avstånd. Vad beträffar stäm korsning byter Tenor och Contratenor toner i **2** (g<->a), **21** (d<->a), **32-33** (h<->c), **37** (g<->d), **55** (g<->a), samt **66** (d<->a). **4** är något av ett specialfall: Contratenor borde fortsatt till d¹, men hoppar istället ner en septim till d, och Tenor tar d¹, något som ger båda stämmorna liv och personlighet. **CT14-T15** (och **CT69-T70**) liknar stäm korsning, fast i imitationens form: Tenor upprepar Contratenors toner i takten efter, men i rytmisk proportion 2:3. Följaktligen finner vi att *Sumite karissimi* vad beträffar kadenser och stäm korsning liknar *Ars Subtilior* i övrigt.

Plumley hävdar att Cantus- och Tenorstämmorna komponerats först, ehuru den senare medelst stäm korsning förenats med Contratenor intill oskiljaktighet. Därför, fortsätter hon, är kontrapunktiska/harmoniska förhållanden mellan Cantus och Tenor av störst intresse.¹⁰⁴ De vanligaste mönstren i kadenser är de ärvda från Machaut: standardprogressioner som 5-4-3, 10-9-8, 6-6-6-8 och sådana som bygger på motrörelse, till exempel. 10-12, 5-3-unison eller 5-6-8.¹⁰⁵ Vid närmare analys av föreliggande verk finner vi att av 16 kadenser är 5 eller 31% av typen 5-6-8 (**C&T2-3, 13-14, 28-29, 44-45, 71-72**), 2 eller 12.5% av typen 6-5-8, en variant (**C&T5-6, 41-42**), och övriga 9 av andra typer. Således uppvisar verket någorlunda konventionella kontrapunktiska/harmoniska mönster.

[19]

Rytm

Rytmiskt är verket däremot långt ifrån konventionellt. Som nämndes ovan använde man sig inte av taktstreck, vilket gjorde rytmiska förskjutningar mer lättnoterade. De faktorer som detta verk bygger sin rytmiska spännvidd och intensitet på, är i huvudsak tvenne:

1. Dels ligger tämligen ofta Tenor och Contratenor i förhållande två mot tre till varandra, dels skiftar Contratenor ofta mellan 6/8-takt och 2/4-takt, dvs mellan svarta och röda noter i originalnotationen.
2. Den allt överskuggande faktorn är dock Cantus' rytmiska förskjutningar. Ett markant exempel är **C4-5**, där Cantus övergår till sextondelsnoter, dvs röda, men återvänder till svarta noter innan takten är slut, vilket gör att hela rytmen förskjutes en punkterad sextondel (en röd sextondel=en svart punkterad sextondel) gentemot de andra stämmorna. Först i slutet av C5 kommer den ”förlorade” röda sextondelen, och a i C6 landar på ettan. Den förskjutna frasen är egentligen ganska ordinär – punkterad åttondel och tre fjärdedelar – men den lilla förskjutningen gör verket helt unikt, och dess like kan inte skådas i västerlandets musik förrän uppskattningsvis 600 år senare.

Liknande förskjutningar, alltid en punkterad – röd – sextondel bakåt, kan återfinnas i **C11-14, C43-44**, samt **C62-66**. **C17-21** utgör ett specialfall genom att vara förskjuten framåt i tidsförloppet. För att ytterligare åskådliggöra resonemanget visas nedan några av dessa sekvenser utan taktstreck. Musiken är noterad i ”svarta” noter.

Musiken är noterad först i modern variant av gammal notbild, och sedan med modern notering med taktstreck.

The image shows six staves of musical notation. The first two staves are labeled 'C4-6' and the next two 'C11-14'. The last two staves are labeled 'C17-21'. The notation is in modern notation with bar lines. The first two staves are in 7/8 time, the next two in 6/8, and the last two in 7/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Förutom de unika ställena finns några enklare förskjutningar, som till exempel C15–17 och C45–50, där punkterade fjärdedelar ligger förflyttad en åttondel framåt, eller C37–41, där frasen är skjuten en åttondel bakåt. Även Contratenor har en del liknande element, i första hand duolsynkoper över taktgränserna, exempelvis i CT20–21, och mer utförligt i CT46–50. Att märka är att Cantus och Contratenor gärna förskjutes samtidigt, vilket ger en än mer komplext rytmiskt intryck, än om bara en skulle förskjutits. Tenor har inga förskjutningar alls (om man inte räknar en enstaka överbindning i T21–22).

Stämmorna hade i allmänhet olika funktioner i stämväven, som en treenighet. Tenor stod för den organisatoriska stabiliteten och harmonisk grund, Contratenor svarade polemiskt mot tenor, ofta i numerologiskt/matematiskt uträknade rytmer, samt för harmonisk utfyllnad, och över dessa svävar Cantusstämmans nära nog ändlösa uttrycksmöjligheter av den text ur vilken melismerna dras, den fjärde dimensionen i spelet.¹⁰⁶

I *Sumite karissimi* kan vi se hur Cantus och Contratenor ofta ligger i rytmiskt förhållande 2:3 till varandra. Tenor har genomgående en lugnare och enklare rytm, medan Contratenor ofta byter mellan röda och svarta noter, och "svarar" mot Tenors lugn. Över dem far samtidigt Cantus, med sin för verket karaktäristiska förskjutning om en punkterad sextondel, och en i allmänhet mer utsmyckad, rörlig och självständig melodik.

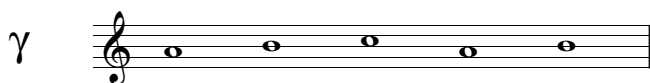
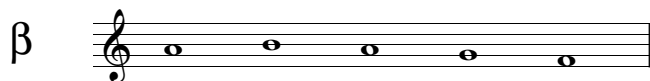
Motivisk integration

Föregångarna till *Ars Subtilior*, kompositörerna inom *Ars Nova*, byggde som bekant sin musik på isorytmik, dvs ett rytmiskt tema, *talea*, och ett melodiskt tema, *color*. Talea och Color var av

olika längd, och på så vis varierades musiken, samtidigt som den hölls enhetlig. Josephson påpekar att det tredje stadiet av *Ars Subtilior*, däribland Zacharas musik, rymmer allt fler influenser från den isorytmiska motetten (se ovan, sid. 3). Vad vi kan märka av isorytmik är möjligen rytmiska och melodiska motiv, som bygger på samma idéer som color/talea, men använder detta mer – till synes – fritt.¹⁰⁷ I C6–8 finns en rytmfigur som (undantaget ett par ornamenteringar) upprepas i C8–10, dvs. alldeles efter. På samma sätt upprepas nästa taleafras, C11–14 i C17–21.

Den motiviska integrationen blir än mer tydlig när man ser till color. Motiv (av lat. *motus*, rörelse) är, det minsta musikaliska element, som är gestaltmässigt tydligt artikulerat, med strukturell uppgift i en komposition, och karaktär av rörelse eller uttrycksgestalt.¹⁰⁸ De motiv man finner i *Sumite karissimi* är inte kopplade till rörelse, utan enbart tonhöjd, varför det snarare kan vara på sin plats att se dem som color-motiv än motiv i vanlig, modernare mening. Det är huvudsakligen fyra color-motiv (varianter av varandra), som går genom hela verket. Motiven uppträder, med ett par markanta undantag, utan närmare koppling till rytmen.

För att undvika sammanblandningar går dessa fyra colormotiv hädanefter under grekiska bokstäverna α till δ , och lyder som följer:



α -motivet (C1) uppträder transponerat en gång till i versen (C11–12), och går igen i refrängen i olika transpositioner: i respektive a, f, d och h (C30–35). Contratenor återkallar α i början av versens slutkadens (CT25–26), i inversion i slutet av densamma (CT26–27), samt en gång i refrängen (CT44). Tenor refererar blott till α -temat två gånger, i inversion i T31–33, och i en utsträckt version i refrängens mitt, T40–42.

Det liknande β -temat uppträder otransponerat i C4–5, C15, C43 och i sekvenser i C37–41. Både akrostikats första stavelse RE, och kompositörens eget namn Zacharias, sjungs på detta tema, vilket torde skänka det stor vikt. β -temat kommer i inversion i C44 och i retrograd inversion i C45–49. Dessutom förekommer det i en förkortad variant β_1 i C7–8, C23 samt retrograd i versens slutkadens C25–27. I CT kommer β -temat i versen i retrograd (CT13–14), samt retrograd inversion inbäddat i triolrörelserna (CT26). Tenor inleder med β_1 -temat i inversion i T1–2, och tar om det i inversion i T11–12, och i original i T46–47.

γ -temat lyser första gången upp vår tillvaro i röda noter i C4, uppenbarar sig i retrograd inversion i CT9–10, i original i C20–21, och i variant γ_1 i CT11–12 och C17–19, samt i inversion i T10–11. I refrängen finner vi γ -temat i CT35–36, CT39–40 och retrograd i T43–44, Tenors enda γ -insats i refrängen.

δ -temat, till slut, avslutar Cantus' vers, C25, och imiteras av Tenor i T26–27, men har redan föruttagits i augmentation i T4–6. δ -temats början imiteras också i CT26. Contratenor tar upp en variant δ_1 i CT33–34, och originalet som ett slags mellankadens i CT42. Cantus förbereder

refrängens slut genom att ta om δ -temat i C51–52. I början av envoi tar Tenor upp detta temas början i T57–59, och Contratenor svarar i CT59–61.

Det ymniga sekvenserandet i C30–42 är en typiskt italiensk egenhet,¹⁰⁹ liksom det flitiga bytet mellan 1/8-delstrioler och 1/16-delar.¹¹⁰ Först på ordet ”milles” – tusen – i 47 kommer melismerna igång igen, något som knappast kan vara en tillfällighet. Milles betyder ordagrant tusen, och då är det ju följdriktigt att det kommer ”tusentals” toner för att illustrera detta. Vi kan således sluta oss till att Zachara använder sig av en väl integrerad och mångfacetterad tematik, och att han låter texten återspeglas i musiken.

[21]

Retorik

Allt detta fungerar dessutom utmärkt som retoriska effekter. En analys kan därför vara att söka efter retoriska mönster och effekter effekter, något typiskt för det italienska *dulcedo*.¹¹¹ I den klassiska retoriken delas ett anförande in i fem delar, *dispositio*:

1. *exordium*, inledning;
2. *narratio*, framställning av berättelsen;
3. *probatio*, bearbetning och bevisföring;
4. *refutatio*, vederläggning av ev. invändningar;
5. *peroratio*, avslutning.¹¹²

En analys ur retoriskt perspektiv ger 1–29 som en sammansättning av *exordium* och *narratio*. Ett standardgrepp inom retoriken var nämligen *ordo naturalis*, att börja med det första som skall hända i berättelsen.¹¹³ 30–56, med dess ymniga sekvenserande bearbetar materialet enligt *probatio*.

För att förebygga invändningar – *refutatio* – mot alltför avancerad harmonik (f#-moll, 56), börjar alla tre stämmorna unisont (enda stället!) i 57, och anser någon att musiken är alltför modern kommer en referens till ”Fader Machaut” i en hoquetus-sats i början av envoi, 58–59. Detta skulle kunna förklara det annars gåtfulla uppträdandet av två isolerade takter hoquetus. Till sist återtas slutet av *narratio*, 61–72, som en vacker avslutning, *peroratio*. Med andra ord tycks det inte otroligt Zacharias haft retoriken i tankarna när han byggde detta verk, och det skulle kunna förklara den abrupta hoquetus-satsen i 58–59.

[22]

Dialektik

Ur dialektisk synvinkel kan man se tenor, contratenor och cantus som respektive tes, antites och syntes. Med hjälp av detta kan man i överförd mening se stämväven som en *dialogo allegorico*. I och med att stämmorna är såpass rytmiskt fria, kan man överdriva deras egenheter, vilket möjliggör största möjliga retoriska utbyte.¹¹⁴ En sådan retorisk effekt är instrumentala mellanspel som leder vidare, eller stannar upp förloppet. En sextondelsfigur i CT3, en inversion av grundtemat, leder musiken vidare i sångens paus, medan sexten mellan T och CT i 22 verkningsfullt stannar upp den, en förstärkning av textens komma.

I kontratenorens takt CT18 finns en fallande kvint, a–d. Den broderas ut och återkommer två gånger till i röda noter i CT19–21. När vi sedan når envoi, CT57–59 upprepas denna fallande kvint om och om igen, som för att inskräpa ett faktum. Om man tar i beaktande stäm-

korsning från tenorens a i T56 inleder denna figur envoit. Den återkommer sedan tre gånger till på sin "vanliga" plats i CT63–66.

[23]

Talsymbolik

Matematik var vid denna tid liktydigt med Pythagoras' läror, förmedlade och utvidgade via fr.a. Aristoteles och Johannes de Muris. Att Pythagoras långt drivna talsymbolik gått i arv till Zacharias förefaller troligt, och i så fall är verket mycket mer komplext än man i förstone kan tro. Vad som är matematiskt betingat och vad som kan vara en slump är emellertid inte alltid lätt att avgöra. Genom analys kan dock påvisa några samband.

Storformen, torde i sammanhanget vara det element som är mest avhängigt av matematikens hjälpmedel.¹¹⁵ En av grundstenarna i det pythagoreiska teoribygget var Gyllene Snittet, det mest harmoniska sättet att dela en sträcka. Man delar den så att förhållandet mellan den lilla delen och den stora är samma som förhållandet mellan den stora delen och helheten, alltså $b/a = a/(b+a)$. En vanlig approximation för detta är $2/(1+\sqrt{5}) \approx 0.618$. Gyllene Snittet gäller för många former i naturen, bland annat människokroppen, och används än idag av tonsättare.¹¹⁶

Båda verserna och refrängen är – i modern notation – 28 takter vardera (takt 27, 29 och 56 är dubbla takter, dvs de har fyra slag), *envoi* är 17 takter långt (enligt samma beräkning). Gyllene Snittet av 28 är 17,3. Kan man därför göra antagandet att balladen består av tre liklånga formdelar, samt ett *envoi* som förhåller sig till varje formdel enligt gyllene snittets proportion (≈ 0.618).

En annan viktig egenskap hos storformen vi nog inte skall underlåta att lägga märke till är den inbyggda treenigheten, en vanlig parallell till den gudomliga treenigheten; tre enskilda delar, vilka precis som Fadern, Sonen och Den helige Ande är inbördes djupt relaterade till varandra, och på samma sätt är enskilda delar var för sig, men ändå ett helt.

För att gå nedåt en nivå i den musikaliska hierarkin kan man räkna fraser. Man kommer då fram till att samtliga stämmor har 7 fraser vardera i versen. Talet 7 har av hävd, särskilt i Bibeln, status som ett av de heligaste talen. Om man fortfar att räkna finner man att cantus i refrängen har 6 fraser, contratenor 5 och tenor 4. I envoi har contratenor 5, tenor 4 och cantus 3. Med andra ord inga direkta numerologiska samband, men ändå såpass frapperande att det skulle kunna vara uträknat, att det skulle kunna vara ett av de verktyg varmed detta verk är byggt.

Till slut, nere på mikronivå, finner vi de enkla motiven. Som vi kan se ovan består de alla av 5 toner vardera. Inom numerologin är en grundläggande operation att räkna ut vilket tal en persons namn har, på följande sätt: A står för 1, B för 2, C för 3, osv. Av summan adderar man de enskilda talen (tex $52=5+2=7$), tills man är nere på ett tal mellan 1 och 9. Ur detta tal kan man sedan utläsa vederbörandes karaktär och framtidsutsikter. Om man företar detta med namnet ZACHARIAS får man $8+1+3+8+1+9+9+1+1=41=4+1=5$, dvs längden på verkets huvudmotiv. Om det verkligen föreligger ett dylikt samband mellan namn och musik kan givetvis diskuteras,¹¹⁷ men liksom ovan är det ett anslående faktum. Inom parentes kan tilläggas att talet 5 står för konstruktivt användande av frihet; variation, upphetsning, progressivitet, kreativitet.¹¹⁸

[24]

Analysens resultat

Allt detta sammantaget giver att *Sumite karissimi* – förutom en stor musikalisk skicklighet – med stor sannolikhet har komponerats under inverkan retorik, dialektik, matematik och tal-symbolik. Det är ett rikt och mångfacetterat verk, ett uttryck för en rik och mångfacetterad tid. Att medelst analytiska instrument belysa verket och dess tid torde endast skänka lyster åt ett fåtal av dessa facetter, lämnande de andra att upptäckas av framtida forskarinsatser.

[25]

Sammanfattning

1. Hur kunde en musik som *Ars Subtilior* uppkomma?

Europa var vid slutet av 1300-talet en mycket turbulent plats. Den Stora Schismen inom kyrkan, tillsammans med Hundraårskriget, det nyligen uppvaknade kapitalistiska systemet samt enstaka utbrott av böldpest, utgjorde bakgrunden för den musik som skapades vid denna tid. Pga Schismen ökade antalet diplomatiska resor betydligt, och med på resorna fanns bland annat musiker, vilket ökade det internationella utbytet av musik. Det stora konsiliet i Konstanz, där flera hundra musiker närvarade, var likaledes en viktig faktor i det internationella utbytet.

I en orolig tid tilltog behovet av legitimitet för Europas hov, furstar och adel, något de bevissade genom att underhålla ett rikt kulturliv. De sökte ständigt efter det bästa – *la flor* – och tack vare att de överlät åt experter att bedöma vad som var *la flor*, kunde en såpass udda musik som *Ars Subtilior* växa fram.

Musikerna kom framför allt från Norra Frankrike och Flandern, där kungligt understödda *escoles* utbildade unga män i musik. Med sig till södra Frankrike och Italien förde de nya former: Ballade, Rondeau och Virelais. Tonsättarna var inte enbart musiker, utan även diktare, och skrev i allmänhet sina egna texter. Däremot var de i hög grad tonsättare i modern mening, i så måtto att de inte alltid själva framförde sina verk.

Ars Subtilior florerade i första hand i södra Frankrike och norra Italien, samt på Cypern, och byggde i mångt och mycket på den musikaliska grund Guillaume de Machaut lagt, men vidareutvecklade framför allt rytmen. Det vanligaste var rytmiska förskjutningar, men tonsättarna utvecklade också egna specialtecken för komplicerade rytmiska förlopp, vilka de sedan använde för att skapa en än mer komplex musik.

I harmoniskt avseende skred musiken sällan utanför de ramar Machaut satt upp, med enstaka exceptionella exempel (tex *Fumeux Fume* av Solage). En ökande kromatik i *musica ficta* drev musiken framåt, och spelade en roll i utvecklingen av *grande ballade*. Melodin var väsentligt mer ornamenterad än hos Machaut, men är konstruerad på ungefär samma sätt, om än mindre förutsägbar. Formmässigt begränsade man sig i stort till de tre former som musikerna norrifrån fört med sig: Ballade, Rondeau och Virelais. Medvetandet om storform ökade dock, liksom användandet av matematiska eller kvasi-matematiska hjälpmedel i komponerandet.

Estetiskt förhärskade begreppet *subtilis* i framför allt Frankrike, men även i Italien. Det stod för teknisk förfining och rytmisk komplexitet. Mot detta stod det italienska begreppet *dulcedo*, vilket stod för dramatik och känslfullhet.

2. Hur arbetade en tonsättare vid slutet av 1300-talet?

Sumite karissimi av Magister Zacharias har utvalts för analys. Eftersom det finns uppgifter om tre olika samtidiga Zacharias föreligger tvivel angående tonsättarens identitet. Det förefaller lika fullt troligt att den Magister Zacharias som skrivit *Sumite karissimi* är identisk med Antonio Zachara från Teramo, Italien. Av tonsättarens biografiska uppgifter kan vi sluta oss till att han var en bildad man, inom både matematik och retorik, förutom musik och skrivkonst, varför vi bör analysera musiken ur samtliga dessa aspekter. Zachara var anställd som påvlig *scriptor*, först i Rom, senare i Pisa/Bologna, och ingick samtidigt i det påvliga kapellet.

Texten till *Sumite karissimi* är något kryptisk, och bildar ett akrostikon, vilket ger ordet *RECOMMENDATIONE*, HYLLNING. Musiken är mer eller mindre modellerad på *En attendant souffrir* av Philopoctus de Caserta, och formen är trestämmig *grande ballade*, med två verser, refräng och envoi, där envoi i huvudsak är en omtagning av andra versens slut.

Verket går i doriskt D-modus, och rör sig harmoniskt på hexakordisk grund. Vid jämförelse med Machaut finner man liknande harmoniska mönster, med ökad markering av oktavintervall i kadenser mellan Cantus och Tenor, och stäm korsningar mellan Tenor och Contratenor.

Rytmskt skiftar Cantus och Contratenor ofta mellan taktarter, i originalet representerade som svarta och röda noter. Det mest karaktäristiska för *Sumite karissimi* är dock Cantusstämmans förskjutning med en punkterad sextondel i förhållande till övriga stämmor. Detta var betydligt enklare att notera i samtidens taktstreckslösa notation, än i modern notskrift. Stämmorna hade i allmänhet olika roller, Tenor stod för stabilitet och harmonisk grund, Contratenor för rytmisk ambivalens och harmonisk utfyllnad, och Cantus för virtuost ornamenterad melodik. Utmärkande för senare *Ars Subtilior* är isorytmiska influenser, och motivisk integration. I *Sumite karissimi* kan man urskilja fyra tydliga color-motiv, vilka genomsyrar hela verket, i olika omvändningar och versioner.

Som argumenterats ovan var Zacharias med stor sannolikhet underkunnig om klassisk retorik, och verket kan med fördel analyseras ur retorisk aspekt, något som bland annat kan förklara norstådes. Om man slutligen gör en numerologisk analys av namnet Zacharias, får man talet 5, vilket står för konstruktivt användande av frihet. Samtliga color-motiv består av fem toner, ett frapperande faktum.

Vad vi kommer fram till är att *Sumite karissimi* av Magister Zacharias, är ett mångfacetterat och komplext verk, komponerat i en mångfacetterad och komplex tid, en musik alltför rik för att längre ligga i historiens träda.

Slutnoter

- 1 Carl-Allan Moberg 1973. *Musikens historia i västerlandet intill 1600*, Stockholm 1973, s. 327.
- 2 Ursula Günther 1963. "Die Ende der Ars Nova", *Die Musikforschung* XVI (1963), s. 106.
- 3 Günther 1963, s. 112ff.
- 4 "...deren Unmöglichkeit und Fehlerhaftigkeit später zu den elementaren Sätzen der Kompositions-Technik gehört und die uns von der Mitte des 15. Jahrhunderts an auch nicht mehr so begegnen, daneben aber auch eine Fülle von Stellen, die beweisen, wie oft die Italiener dem Ohr gegenüber den Vorschriften der Schule zu folgen wagten und dabei zu Wirkungen kommen, die wir bei den Franzosen vergeblich suchen." Friedrich Ludwig 1905. *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter* [1905] (Summa Musicae Medii Aevi), Langen bei Frankfurt 1966, s. 46f. [Övers. förf.]
- 5 "...besonders mit seiner jetzt ganz verwilderten und in das denkbar niedrigste Niveau hinabgezogenen Caccia einen unrühmlichen Schluß dieser bei den Älteren so anmutenden Form bilden." Ludwig 1905, s. 49. [Övers. förf.]
- 6 Gustave Reese 1959. *Music in the Renaissance*, New York, 1959, s. 10. [Övers. förf.]
- 7 Charles van den Borren 1960. "Dufay and his school", *The New Oxford History of Music*, Bd III, London 1960, s. 216. [Övers. förf.]
- 8 Willi Apel 1950. *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge Mass. 1950, s. XXIX.
- 9 Günther 1963, s. 106–116.
- 10 Late Fourteenth Century Avant Garde, *The Art of Courtly Love*, EMI Box 86301, 1973.
- 11 Mala Punica, *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana/WDR A21, 1994.
- 12 Nors Josephson 1986. "Intersectional relationships in the French Grande Ballade", *Musica Disciplina* XL (1986), s. 96f.
- 13 Hans Robert Jauss 1982. *Toward an Aesthetic of reception*, New York 1982, s. 3.
- 14 Dorothea Baumann 1991. "Italien", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2, Laaber 1991, s. 410.
- 15 Pedro Memelsdorff 1994. "Ars Subtilis Ytalica", texthäfte till CDn *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994, s. 21.
- 16 Wassily Kandisky 1911. *Om det andliga i konsten*, [1911] Göteborg 1990, s. 73.
- 17 Detta var för övrigt ett konsilium av utomordentligt svenskt intresse, eftersom första punkten på dagordningen var kanoniseringen av den Heliga Birgitta.
- 18 Reinhard Strohm 1993. *The rise of European Music 1380-1500*, Cambridge 1993, s. 13ff.
- 19 Strohm 1993, s. 112.
- 20 Baumann 1991, s. 415.
- 21 Nigel E. Wilkins 1968. "The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians", *Nottingham Medieval Studies* XII (1968), s. 40ff.
- 22 *Ibid.*, s. 40, 76.
- 23 *Ibid.*, s. 47.
- 24 Denne verkar dock ha varit två eller kanske tre olika personer utan inbördes förbindelse; Antonio Zachara da Teramo och Nichola Zacharie från Brindisi, och det kan svårt att uttala sig om vem som skrivit vad. Se vidare, sid. 9.
- 25 Apel 1950, s. 7f.
- 26 Philip E. Schreier, ed. 1950. *Tractatus figurarum, Treatise on Noteshapes*, Lincoln 1989.
- 27 *Ibid.*, s. 24

Ars Subtilior i ny belysning

- 28 *Ibid.*, s. 73. Förf.s övers.
- 29 Strohm 1993, s. 45.
- 30 *Ibid.*, s. 45f. Ett liknande förhållningssätt används i 1800-talets pianomusik, där bl.a. Chopin och Liszt föreskriver figurer om exv 13 toner på 4 slag.
- 31 Nigel E. Wilkins 1988. *The Lyric Art of Medieval France*, Fulbourn 1988, s. 189.
- 32 Yolanda Plumley 1996. *The Grammar of 14th Century Melody*, New York 1996, s. 268.
- 33 Josephson 1986, s. 97.
- 34 Apel 1950, s. 12.
- 35 Plumley 1996, s. 263.
- 36 Thomas Brothers 1997. *Chromatic beauty in the late medieval chanson, an interpretation of manuscript accidentals*, Cambridge UK, 1997, s. 183.
- 37 Wilkins 1968, s. 71f
- 38 *Ibid.*, s. 74f
- 39 *Ibid.*, s. 73f.
- 40 *Ibid.*, s. 77.
- 41 Ett exempel är ceremonin kring abbotens tack till godsherrn av Coucy. Barbara Tuchman 1981. *En fjärran spegel, Det stormiga 1300-talet*, Stockholm 1981, s. 37f.
- 42 Johan Huizinga 1919. *Ur medeltidens höst, Studier över 1300- och 1400-talens levnadstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna* [1919], Stockholm 1986, s. 270ff.
- 43 Apel 1950, s. 19.
- 44 Tuchman 1981, s. 34.
- 45 Huizinga 1919, s. 59.
- 46 Dorit Esther Tanay 1990. *Music in the Age of Ockham: The Interrelations Between Music, Mathematics, and Philosophy in the Fourteenth Century*, Ann Arbor 1990, s. 193ff.
- 47 *Ibid.*, s. 170ff. I princip handlar hela kapitel VII av Tanays avhandling om likheten mellan sofismer och *Ars Subtilior*.
- 48 Paul Binski 1996. "Gothic §4. Painting", *The Dictionary of Art*, Bd. 13, London 1996, s. 154f.
- 49 Strohm 1993, 37f.
- 50 Wilkins 1968, s. 83f.
- 51 Nino Pirrotta 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge Mass. 1984, s. 144.
- 52 Anna Esposito 1992. "Maestro Zachara da Teramo, 'scriptore et miniatore' di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma", *Recercare: Rivista per lo studio della musica antica*, IV (1992), s. 167ff.
- 53 Agostino Ziino, "Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo": alcune date e molte ipotesi, *Rivista Italiana di Musicologia*, XIV (1979), s. 315f.
- 54 Ziino 1979, s. 311.
- 55 *Ibid.*, s. 317 ff.
- 56 Pirrotta 1984, s. 142.
- 57 Kurt von Fischer 1987. "Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistliche Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo", *Musica Disciplina* XLI (1987), s. 161.
- 58 Paven själv följde nämligen inte med. Ingen av de stridande påvarna medverkade personligen vid Pisakonsiliet.

- 59 Gilbert Reaney 1960. "The Middle Ages", *A history of song* ed. Dennis Stevens, London 1960, s. 60.
- 60 Armando Petrucci 1960. "Alessandro V", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. II, Rom 1960, s. 195.
- 61 Andrew Tomasello 1983. *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403* (Studies in Musicology 75), Ann Arbor 1983, s. 72.
- 62 *Ibid.*, s. 62.
- 63 *Ibid.*, s. 151.
- 64 Reaney 1977, s. XII.
- 65 Baumann 1991, s. 410.
- 66 Petrucci 1960, s. 194.
- 67 Ziino 1979, s. 326.
- 68 Baumann 1991, s. 410.
- 69 von Fischer 1987, s. 162.
- 70 Reaney 1978, s. X.
- 71 Laurie Koehler 1990. *Pythagoreisch-Platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*, Bd. I, Kassel 1990, s. 8.
- 72 Johannes de Grocheio 1300, *De Musica* [ca. 1300], ed. Albert Seay, 2:a uppl., Colorado Springs 1974, s. 9.
- 73 Tanay 1990, s. 44f.
- 74 Baumann 1991, s. 385.
- 75 Memelsdorff 1994, s. 19f.
- 76 Apel 1950, s. 7f. Memelsdorff 1994, s. 19.
- 77 Att använda sig av takter och taktisiffror är förvisso inte idiomatiskt för materialet det förenklar dock min analys avsevärt.
- 78 Ursula Günther 1970. "Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, a. M. 5, 24 [olim lat. 568=*Mod*]", *Musica Disciplina XXIV* (1970), s. 45.
- 79 Johannes Wolf 1904. *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, bd. III, Leipzig 1904, s. 168ff.
- 80 Willi Apel, Ed. 1972. *French secular compositions of the fourteenth century* (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. III, Rom 1972, s. 216ff.
- 81 Gilbert Reaney, Ed. 1977. *Early Fifteenth-Century Music (Zacharias)*, (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977, 133ff.
- 82 F. Alberto Gallo 1984. "The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, s. 55.
- 83 Apel 1972, s. XXIX.
- 84 Wilkins 1988, s. 164f.
- 85 Peter M. Lefferts 1988. "Subtilitas in the tonal language of Fumeux fume", *Early Music* (1988), s. 180f.
- 86 Daniel Russell 1995. *Emblematic structures in renaissance French Culture*, Toronto 1995.
- 87 Richard Barber Ed. 1993. *Bestiary, Oxford M.S. Bodley 764*, Woodbridge 1993, s. 7.
- 88 *Ibid.*, s. 78.
- 89 *Ibid.*, s. 23.
- 90 Memelsdorff 1994, s. 21.
- 91 Josephson 1986, s. 97.

Ars Subtilior i ny belysning

- 92 Koehler 1990, 162f.
- 93 Josephson 1986, s. 93.
- 94 Koehler 1990, s. 163.
- 95 Reaney 1977, s. 133ff.
- 96 Wolf 1904, s. 168ff.
- 97 Apel 1950, s. 56f. I Chantilly-manuskriptet står Galiot som tonsättare, i Modena-manuskriptet står Filipoctus. Det finns även ett tredje, anonymt, manuskript.
- 98 Memelsdorff 1994, s. 21.
- 99 Wilkins 1968, s.72f.
- 100 Om ett ackord är i moll eller dur beror till stor del på musica ficta.
- 101 Plumley 1996, s. 250ff.
- 102 A.a, s. 259ff.
- 103 I 12 slutar kadensen på prim, om man tar med denna blir det 13 ställen.
- 104 Plumley 1996, s. 259.
- 105 *Ibid.*, s. 263.
- 106 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 107 Med "till synes fritt" menas att det kan finnas underliggande strukturer av exv. numerologisk karaktär som analytikern inte upptäckt.
- 108 Ingmar Bengtsson 1977. "Motiv", *Sohlmans Musiklexikon*, 2:a uppl., vol 4, Stockholm 1977, s. 579.
- 109 Reaney 1977, s. x.
- 110 Strohm 1993, s. 89.
- 111 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 112 Inge Jonsson 1977. *Idéer och teorier om ordens konst*, 2:a uppl., Malmö 1977, s. 30.
- 113 *Ibid.*, s. 31.
- 114 Memelsdorff 1994, s. 19.
- 115 Josephson 1986, s. 97.
- 116 Ingmar Bengtsson 1976. "Gyllene snittet", *Sohlmans musiklexikon*, Bd. 3, 2:a uppl., Stockholm 1976, s. 261.
- 117 Metoden har med framgång använts på Johann Sebastian Bach av Werker och Leutge på 1920-talet.
- 118 Matthew Goodwin 1998. *The Science of Numerology*, <http://www.wideninghorizons.com/whatis1.htm> [980209].

Källor, litteratur och fonogram

Tryckta källor

- Johannes Galiot/ Philopoctus de caserta, "Nr. 28 En attendant souffrir", *French secular compositions of the Fourteenth Century*, Ed. Willi Apel (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. 1, Amsterdam 1970, s. 56f.
- Magister Zacharias, "Nr. 303 Sumite karissimi (B)", *French secular compositions of the Fourteenth Century*, Ed. Willi Apel (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. 3, Rom 1972, s. 216–220.
- . "nr. 8 Sumite karissimi", *Early fifteenth-Century Music (Zacharias)*, Ed. Gilbert Reaney (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977, s. 133–136.

Fonogram

- Magister Zacharias, "Sumite karissimi", *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994.

Litteratur

- APEL, Willi 1950. *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge Mass. 1950.
- . 1972. *French secular compositions of the fourteenth century* (Corpus Mensurabilis Musicae 53), Bd. III, Rom 1972.
- Barber, Richard 1993, Ed. *Bestiary, Oxford M.S. Bodley 764*, Woodbridge 1993.
- Baumann, Dorothea 1991. "Italien", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2, Laaber 1991.
- Bengtsson, Ingmar 1976. "Gyllene snittet", *Sohlmans musiklexikon*, 2:a uppl., Bd.3, Stockholm 1976, s. 261.
- . 1977. "Motiv", *Sohlmans Musiklexikon*, 2:a uppl., Bd. 4, Stockholm 1977, s. 579.
- Binski, Paul 1996. "Gothic §4. Painting", *The Dictionary of Art*, Bd. 13, London 1996, s. 154f.
- Borren, Charles van den 1960. "Dufay and his school", *The New Oxford History of Music*, Bd III, London 1960.
- Brothers, Thomas 1997. *Chromatic beauty in the late medieval chanson, an interpretation of manuscript accidentals*, Cambridge UK, 1997.
- Esposito Anna 1992. "Maestro Zachara da Teramo, 'scriptore et miniatore' di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma", *Recercare: Rivista per lo studio della musica antica*, IV (1992), s. 167–178.
- Fischer, Kurt von 1987. "Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistliche Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo", *Musica Disciplina* XLI (1987), s. 161–182.
- Gallo, F. Alberto 1984. "The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel 1984.
- Goodwin, Matthew 1997. *The Science of Numerology*, <http://www.wideninghorizons.com/whatis1.htm> [980209].
- Günther, Ursula 1963, "Das Ende der Ars Nova", *Die Musikforschung* XVI (1963), 105–120.

- . 1970. "Das Manuskript Modena Ms. a. M. 5, 24 [olim lat. 568=*Mod*]", *Musica Disciplina* XXIV (1970), s. 17–67.
- Johannes de Grocheio, *De Musica*, ed. Albert Seay, 2:a uppl., Colorado Springs 1974.
- Huizinga, Johan 1919. *Ur medeltidens höst, Studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna* [1919], Stockholm 1986.
- Jauss, Hans Robert 1982. *Toward an Aesthetic of Reception* (Theory and History of Literature 2), Minneapolis 1982.
- Jonsson, Inge 1977. *Idéer och teorier om ordens konst*, 2:a uppl., Malmö 1977.
- Josephson, Nors 1986. "Intersectional relationships in the French Grande Ballade", *Musica Disciplina* XL (1986), s. 79–97.
- Kandisky, Wassily 1911. *Om det andliga i konsten* [1911], Göteborg 1990.
- Koehler, Laurie 1990. *Pythagoreisch-Platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 12), Bd. 1, Kassel 1990.
- Lefferts, Peter M. 1988. "Subtilitas in the tonal language of Fumeux fume", *Early Music* 1988, s. 176–183.
- Memelsdorff, Pedro 1994. "Ars Subtilis Ytalica", texthäfte till CDn *Ars Subtilis Ytalica*, Arcana A21, 1994.
- Moberg, Carl-Allan 1973. *Musikens historia i västerlandet intill 1600*, Stockholm 1973.
- Petrucchi, Armando 1960. "Alessandro V", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. II, Rom 1960.
- Pirrota, Nino 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Studies in the history of music 1), Cambridge Mass. 1984.
- Plumley, Yolanda 1996. *The Grammar of 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior* (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York 1996.
- Reaney, Gilbert 1960. "The Middle Ages", *A History of Song*, ed. Dennis Stevens, London 1960.
- . 1977, Ed. *Early Fifteenth-Century Music (Zacharias)*, (Corpus Mensurabilis Musicae 11), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1977.
- Reese Gustave 1959. *Music in the Renaissance*, New York 1959.
- Russell, Daniel 1995. *Emblematic structures in renaissance French Culture*, (University of Toronto Romance Series 71), Toronto 1995.
- Schreur, Philip E. 1989, Ed. *Tractatus figurarum* (Greek and Latin Music Theory), Lincoln 1989.
- Strohm, Reinhard 1993. *The rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993.
- Tanay, Dorit Esther 1990. *Music in the age of Ockham: The interrelations Between Basic, Mathematics, and Philosophy in the Fourteenth Century* (Ph. Diss.), Ann Arbor 1990.
- Tomasello, Andrew 1983. *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403* (Studies in Musicology 75), Ann Arbor 1983.

- Tuchman, Barbara 1981. *En fjärran spegel, Det stormiga 1300-talet*, Stockholm 1981.
- Wilkins, Nigel E. 1968. "The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians", *Nottingham Medieval Studies* XII (1968).
- . 1988, *The Lyric Art of Medieval France*, Fulbourn 1988.
- Wolf, Johannes 1904. *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Bd. III, Leipzig 1904.
- Ziino, Agostino 1979. "Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo': alcune date e molte ipotesi", *Rivista Italiana di Musicologia*, XIV (1979), s. 311–48.

Appendix

Sumite karissimi av Magister Zacharias

Modena Ms. α. M. 5, 24 [olim lat. 568=Mod], 11v-12r

Edition: Gilbert Reaney 1977.

Hämtat från

REANEY, GILBERT 1977, Ed. *Earlyfifteenth-Century Music (Zacharias)*,

(*Corpus Mensurabilis Musicae* 11, Bd. 6), Neuhausen-Stuttgart 1977.

8

Musical score for the first system of the piece. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a Contratenor line, and a Tenor line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: Su ca . . . mi te . . . ka que, . . . ris mu . . . ni te . . .

Musical score for the second system of the piece. It features three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a Contratenor line, and a Tenor line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: . . . si - mi, // ca - pud . . . si - ci, // i . . . dem

10

15

de RE
de CON

20

25

mu-lo,
su-le,
pa
fra

1. tres. //

2. tres. //

30

Et