

THAN

TOLB



MM AURORE XXVI



SERIEN EUROPEISKA TOPPKÖRER

DIXIT DOMINUS & TE DEUM

En körmusikfest

Sön 22.2.2026 kl. 15
Musikhuset, Helsingfors

Händel-Charpentier-Vivaldi

Det Norske Solistkor
Finländska barockkorkester
Justin Doyle, dirigent

KOM OCKSÅ IHÅG
RIDDARHUSETS
RESIDENSSERIE!
KONSERTERNA ÄR
DEN 14 FEBRUARI,
20 MARS OCH
6 MAJ.

A black and white photograph of a group of about ten people, likely the choir and orchestra members, standing in a grassy field with forested mountains in the background. They are all smiling and looking towards the camera. The text "fibo.fi" is overlaid in white at the bottom center of the photo.

fibo.fi

AURORÉ

Helsingfors Renässans-
musikfestival

29.I.–I.2.

2026



**BAROKKI
KUOPIO**

15.–20.7.2026
vesi/veto

barokkikuopio.com



ENSEMBLE

NYLANDIA

Ajankohtaiset tapahtumatiedot osoitteessa:
ensemblenylandia.info



CAFÉ BAROCK

Vanhaa musiikkia uusissa paikoissa
cafebarock.com

Samarbetspartners

Kalle Järvenpää Design



KIRKKO HELSINGISSÄ
PAAVALIN SEURAKUNTA



ENSEMBLE
NYLANDIA



CAFÉ BAROCK



Svenska
kulturfonden

KONST
SAMFUNDET

WILLIAM THURINGS STIFTELSE

MUSIIKKIELÄMÄÄ PAAVALIN- KIRKOSSA

Ti 10.2. kl. 18.30

VALON SÄVELIÄ

– KESKI-HELSINGIN MUSIIKKIOPISTON
KONSERTTI

Esiintymässä kamariorkesteri
ja mukana myös soitinesityksiä, vapaa pääsy.

Ke 18.3. kl. 10

SULOISTA URKUMUSIIKKIA VAUVOILLE

Tule nauttimaan lempeistä urkujen sävelistä vauvan kanssa.

Voit oleilla kirkossa kiireettä vauvantahtisesti.

Tarjolla on kahvia ja kirkko on avoinna kl. 11 saakka.

Paikalla varhaiskasvatuksen työntekijä. Vapaa pääsy.

Ke 1.4. kl. 18

SYNKKIEN VIRSIEN ILTA

Yhteislaulutilaisuudessa lauletaan ne
kaikista synkimmät virret virsikirjasta. Vapaa pääsy.

Lue lisää

helsinginseurakunnat.fi/paavalinseurakunta



KIRKKO HELSINGISSÄ
PAAVALIN SEURAKUNTA

INNEHÅLL

6

ARTISTER VID AURORE

8

FRÅGOR OCH SVAR

10

FRÅN GRYNINGEN TILL JORDENS ÄNDE

Om verken – 16

22

MISSA MARIA ZART

Om verken – 29

36

SYMPHONIAE IUCUNDAE

Om verken – 42

54

TREFALT FÖRNEKAD

Om verken – 64



ARTISTER

CAPPELLA PRATENSIS

Andrew Hallock • Tim Braithwaite – *superius*

Lior Leibovici • Korneel Van Neste – *altus*

Peter de Laurentiis • Pieter de Moor – *tenor*

Marc Busnel • Jonty Coy – *bassus*

Tim Braithwaite – *taiteellinen johto*

ENSEMBLE MMXX

Maikki Säikkä – *sopran*

Marika Kivinen – *alt*

Mats Lillhannus – *tenor*

Janne Merisaari – *bas*

ENSEMBLE NYLANDIAS

RENÄSSANSORKESTER

Matias Häkkinen – *cembalo & musikalisk*

ledning (to) • virginal (lö)

Sini Vahervuo – *blockflöjter • renässanstraverso*

Petri Arvo – *blockflöjter • dulcian*

Tatu Ahola – *viola da gamba*

Louna Hosia – *viola da gamba*

Mikko Ikäheimo – *luta*

Olli Hyyrynen – *luta*

Ilkka Eronen – *renässanstraverso*

María Martinez Ayerza – *blockflöjter*

Laura Ollberg-Ekman – *orgel*

Lassi Kari – *violone*

Utförligare artistpresentationer på Aurores nätsidor (på finska)

aurore.fi/esiintyjat

VID AURORE

THE VICENTINO SINGERS

Linnéa Sundfær Casserly

Sirkku Rintamäki

Iris Oja

Mats Lillhannus

David Hackston

Martti Anttila

Riku Laurikka



OTÅLIGHETENS STRAFF. TRÄSNITT (1494), ALBRECHT
DÜRER (1471–1528).

FRÅGOR OCH SVAR

DET FINNS SÅ MÅNGA SÄTT ATT NALKAS musiken, både som lyssnare och som utövare. Det här gäller i högsta grad också renässansmusiken: beroende på vilken infallsvinkel man väljer och vilka ingredienser i och aspekter av musiken man lyfter fram kommer det klingande resultatet att anta olika nyanser och stämningar. Musiken förblir densamma men svaren varierar beroende på vilka frågor som ställs. Det här kommer vi att få se och höra under fyra dagar av Aurore 2026.

Mycket har skrivits om renässansen som vokalmusikens guldålder, och det är helt riktigt att människorösten under 1500-talet var den naturliga utgångspunkten för skrivandet och utövandet av musik. Men instrument hade det ju också funnit i alla tider och under medeltidens gång fick dessa allt större roller också i den lärda musiken. Torsdagens konsert med ENSEMBLE NYLANDIA bjuder på instrumentala tolkningar av renässansens vokala verk, men också verk som skrevs uttryckligen för att framföras på instrument. En rikedom av klangfärger som tillsammans med avsaknaden av sjungen text fäster fokus på nya detaljer i musiken, även om det grundläggande materialet är välbekant.

På fredag är det dags för vår årliga gästkonsert, som den här gången hålls av den bejublade ensemblen CAPPELLA PRATENSIS från Nederländerna. Deras varumärke är att presentera musik framförd ur ursprungliga noter, vilket i deras fall betyder stora körböcker med alla stämmor presenterade på samma uppslag men var för sig. Noterna fungerar alltså inte som moderna partitur, utan varje sångare är i grunden solist med sin stämma och måste lita på sitt gehör, sina öron och gester och vinkar från de övriga sångarna för att få stämmorna att passa ihop. Idén är att helt konkret framföra musiken så som man skulle ha gjort i början av 1500-talet och resultatet är fascinerande, både visuellt och klingande. JACOB OBRECHTS fantastiska *Missa Maria zart* blir levande inför våra ögon och öron.



BRUDPAR OCH GÄSTER TILL BORDS. ETSNING
(CA. 1537-55), ANON.

Lördagens konsert tar också fasta på ursprungliga källor, men perspektivet är utforskandet av tryckta notsamlingar som innehåller musik av flera olika tonsättare. Samtidigt utgör konsertprogrammet en genomgång av konsten att trycka noter och den veritabla explosion i tillgången på noter som den innebar på 1500-talet. ENSEMBLE MMXX från Åbo drar också hemåt såtillvida att åtminstone två av de samlingar som representeras i konserten fanns i Åbo katedralskolas bibliotek under 1600-talet.

Ännu ett av renässansens stora mästerverk avrundar festivalen på söndag då THE VICENTINO SINGERS framför ORLANDO DI LASSOS monumentala madrigalcykel *Lagrime di San Pietro*. Det här verket som Lasso skrev på sin ålders höst är en djupdykning i skuldens och ångerns psykologi via poeten LUIGI TANSILLOS poesi. Melankolins mästare JOHN DOWLAND ryms också med i helheten.

Vi tackar alla våra understödare som gjort festivalen möjlig åter en gång och framför allt dig, kära lyssnare, som väljer att ta del av vårt utbud.

Vi önskar dig många givande
stunder i renässansmu-
sikens tecken.



MATS LILLHANNUS
ordförande

TO 29.I.2026 KL. 19



FRÅN GRYNINGEN TILL JORDENS ÄNDE

RENÄSSANSORKESTERNS RIKA KLANGFÄRGER

Instrumentalensemble
ENSEMBLE NYLANDIAN
RENESSANSSIORKESTERI

Konstnärlig planering
MATIAS HÄKKINEN

Ensemblernas sammansättningar på s. 6.

Anon. • *Piae cantiones*
 RAMUS VIRENS OLIVARUM

Coelius Sedulius (400-luku)
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Thomas Stoltzer (c. 1480–1526)
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Gilles Binchois (c. 1400–1460)
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Michael Praetorius (1571–1621)
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Anon. • *Piae cantiones*
 MARS PRAECURRIT IN PLANETIS

Daniel Friderici? (1584–1638) • *Piae cantiones*
 AD PERENNIS VITAE FONTEM À 4

Jean Mouton (c. 1459–1522)
 MISSA DICTES MOY TOUTES VOS PENSEES
 — KYRIE I & II

Loyset Compère (c. 1445–1518)
 DICTES MOY TOUTES VOS PENSEES

Alfonso Ferrabosco (1542–1588)
 FANTASIA »DI SEI BASSI«



Matias Häkkinen (f. 1981)
 RENÄSSANSFANTASIA
 ÖVER FINLÄNDSKA TEMAN
Trad. Långt borta i ett fjärran land (Psalm 73)

Anon. • Piae Cantiones
 SUM IN ALIENA PROVINCIA

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94)
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Philippe Verdelot (c. 1475–1552) • arr. Antonio de Cabezón
 ULTIMI MIEI SOSPIRI

Daniel Friderici (1584–1638) • Piae cantiones
 IUCUNDARE IUGITER À 4 JA À 3

Anon. • Piae cantiones
 PSALLAT SCHOLARUM CONCIO

Anon. • faburden ur 1400-talet
 A SOLIS ORTUS CARDINE

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94)
 arr. Francesco Rognoni
 IO SON' FERITO

Franz Tunder (1614–1667)
 SINFONIA À 7 VIOLE »DA PACEM DOMINE«

Maddalena Casulana (c. 1540–c. 1590)
 RIDON OR PER LE PIAGGE

A SOLIS ORTUS CARDINE

COELIUS SEDULIUS SKREV HYMNEN A SOLIS *ortus cardine* på 400-talet, sannolikt i Italien. Måne han kunde ana att dess verser skulle klinga vidare genom århundradena via olika musikers och tonsättares tolkningar ända till vårt årtusende. Att musik baserad på hymnen, skriven tusen år efter dess tillkomst under renässansen och den tidiga barocken, skulle klinga i en kyrka i Helsingfors i dag, framförd av invånare i denna avlägsna trakt.

Den här konserthelheten är en fortsättning på den resa som ENSEMBLE NYLANDIAS första konsert med en renässansorkestersammansättning inledde år 2021. Initiativet togs av blockflöjtisten PETRI ARVO, som planerade och ledde den första konserten och som är en central aktör också i dagens konsert. Den första konserten kallades *Musica Poetica* och behandlade både avlägsnad och implicerad text i förhållande till instrumentalt musicerande. De här tankarna resonerar fortfarande i Ensemble Nylandias verksamhet. För mig personligen är den mest imponerande och attraktiva egenskapen i renässansmusiken dess flödande naturlighet. Ett musikaliskt framförande av en implicerad eller en konkret text. Det här flödet föds i kontrasterna mellan parvisa element och växelverkan dem emellan. *Panta rei*, allt flödar.

Världen är full av parbegrepp, som dels kompletterar och dels kontrasterar mot varandra. Promenadrytmen, hjärtslag, höger och vänster, kallt och varmt, in- och utandning, bra och dåligt, upp och ner, spänning och avslappning. Musiken är inget undantag och renässansmusiken är särskilt parbetonad även med hänsyn till andra faktorer. Stabil

Text: Matias Häkkinen • Översättning: Mats Lillhannus

och labil, hög och låg, sakral och profan, ande och kött, populär och lärd.

Under renässansen och den tidiga barocken förverkligades många former av musicerande konkret i par: artikulationen, som på klaverinstrument förverkligas i parvisa fingermönster, stråkinstrumentens stråkföringar, blåsinstrumentens parvisa tungfraseringar. Starka och svaga stavelser, ord och strofer och de retoriska mönster och rytmer som förknippas med dem. Den orubbliga tactus-formen som behärskar det tidsmässiga flödet i musiken med sin rörelse fram och tillbaka. Också melodilinjernas intervall har sina egna stämningar och riktningar. Vart och ett flödar antingen med det musikaliska skeendet eller mot det.

Även magneten har två poler. De motsatta polerna drar varandra till sig och medan likadana poler repellerar varandra. De varierade toner som i nutida språkbruk kallas kromatiska står i parvisa relationer till varandra. Jag kallar detta mi-fa magnetism, eftersom varje halvtonsteg kan betraktas som ett mi-fa-par. Varje mi-ton dras magnetiskt till sin egen fa-ton och vice versa. Det här gäller företrädesvis i den flerstämmiga musiken och är på ett intressant sätt hörbart i den här konserten. I folkliga, enstämmiga melodier föds spänning nämligen enligt en litet annorlunda logik. Strukturen i varje skala eller modus är i sig tillräcklig (*musica recta*). »Kromatiska» korrigeringar i kadensharmonier (*musica ficta*) behövs bara i flerstämmig musik.

Dessa hierarkier och variabler är inte enbart orubbliga egenskaper i on-off-positioner. Men de är ändå verkliga och betydelsefulla kategorier. På samma sätt som när man talar om olika nyanser av grått, vilket inte betyder att svart eller vitt inte skulle existera. Anfäll och försvar, ebb och flod. Musikens djupare struktur är som pelarna i ett tempel. Händelserna på ytan är som vinrankor som slingrar längs pelarna. Strukturen är alltid närvarande, oberoende av vad som händer på ytan.

Jag ser själv dessa strukturella parförhållanden, som goda och dåliga toner eller tactus-pendelns rörelse fram och tillbaka som en kontinuerlig, vågliknande form. Samtidiga växlingar från en pol till den andra

bildar alltså en våghelhet. Som vågor på en vattenyta som bildar kombinationer av alla händelser i ett givet ögonblick när de möts på verkar de det musikaliska böljandet.

Det viktigaste för ett meningsfullt framförande av den här musiken är inte hur de här parförhållandena förverkligas, utan att man är medveten om och intresserad av dem. Ofta lyfts dessa kontraster musikaliskt fram genom artikulation och dynamik, dvs. variationer i tonstyrkan. Men det här räcker inte till. Det parvisa väsendet är betydligt mera mångfasetterat och filosofiskt.

Samtida, regelbundna och oregelbundna parföreteelser som förstärker eller motverkar varandra kan enligt den så kallade superpositionsprincipen staplas på varandra för att tillsammans skapa en enda gemensam rörelse. Den här rörelsen uppfattas av lyssnaren som en klingande helhet. Precis som de ringar som bildas av fiskar på en stilla sjö kan bilda hypnotiska mönster. Det förmedlande mediet, vatten, eller rummet eller musikstycket är ändå grunden till allt och den klang som hörs på ytan består förutom av de enskilda händelserna också av stora, osynliga och fördolda processer långt nere i djupet.

Musikern kan ganska intuitivt förverkliga den här samverkan, eller interferensen, när hen musicerar, även om variabelerna kan vara i många lager. På samma sätt föds av alla samtidigt klingande toner i satsen en klingande helhet som lyssnaren ibland kan uppfatta distinkt i dess beståndsdelar, ibland mera som sammansmält element.

Ibland kan vissa par- och övriga hierarkier stå i konflikt med varandra. Tonsättaren kan exempelvis ha placerat en spänningsfylld harmoni på tactusrörelsens svaga, återsvägande halva. Det här vränger åtminstone tillfälligt musiken »ut och in». Sådana här variabler existerar i praktiken alltid i flera lager på och inom varandra, både i inbördes hierarkier och i undantag som bildar intressanta avvikelser i flödet.

Jag har nyligen utexaminerats som doktor i musik med ett påbyggnadsexamensprojekt kring stämningssystem. De parvisa relationerna berör också stämning. Som jag ser det måste man medvetet ta ställning särskilt till de harmoniska intervallens förhållande till vilka mu-

sikaliska situationer och ögonblick som är stabila och vilka som är spänningsfyllda. Lugnet i stabila stunder bör förstärkas genom naturligt rena harmoniska intervall och stunder av spänning, som kan understrykas med artikulation, klangfärg och dynamik, men också med medvetna stämningsval. Naturrena interval passar för det mesta inte i spänningssituationer, medan tempererade, icke-naturrena passar för stabila.

OM VERKEN

Konserten inleds med sångsamlingen *Piae Cantiones*, som med sin finländska anknytning med all rätt dyker upp både nu som då i Aurore-festivalen. Sången *Ramus virens olivarum* öppnar konserten. I sin karga, nordliga skepnad är sången trots tonfallet en påminnelse om att även norra Europa är delaktigt i den renässanstida kulturströmmen. Den i Åbo tillkomna sångsamlingen bevarade skolsånger som riskerade att försvinna i reformationens omvälvningar. Enkelheten i sångerna och den olärda nyans som valts för den här konserten bildar kontrast till de sofistikerade och lärda polyfona skapelserna.

Ur ett nutida perspektiv är det utmanande att noggrant avgöra var gränsen gått mellan hög konst och folkligt musicerande i en given tidsålder. För medeltidens och renässansens del är den här gränsdragningen i varje fall inte alldeles självklar. Gränslandskapen representeras här särskilt av MACHAUTS *Douce dame* och DANIEL FRIDERICIS fyrstämmiga »lärda» versioner av de ursprungligen enstämmiga *Piae Cantiones*-melodierna *Iucundare iugiter* och *Ad perennis vitae fontem*.

I SEDULIUS urgamla hymn *A solis ortus cardine* är Jesus både ett bräckligt barn och allsmäktig Gud, solens stigande ljus och Ordet som blivit kött. En motsägelsernas man. Idag fungerar den här hymnen om Jesu födelse och liv, från *soluppgången till världens ände*, som en röd tråd genom hela konserten. I programmet hörs några flerstämmiga

versioner i vilka den gregorianska melodin fungerar antingen som en fast struktur, en sk. *cantus firmus*, eller som ett mera allmänt kontrapunktiskt element. Flera renässanstonsättare har gjort egna musikaliska varianter av det här verket. I den här konserten hör vi utöver den ursprungliga, enstämmiga versionen också en anonym 1400-talstonsättares fauxbourdon-version, BINCHOIS mjukt harmoniska ballad, STOLZERS och PALESTRINAS polyfona versioner och PRAETORIUS komposition i vilken polyfoni och enstämmighet alternerar.

Anon. • Piae cantiones

RAMUS VIRENS OLIVARUM

Coelius Sedulius (400-luku)

A SOLIS ORTUS CARDINE

Thomas Stoltzer (c. 1480–1526)

A SOLIS ORTUS CARDINE

Gilles Binchois (c. 1400–1460)

A SOLIS ORTUS CARDINE

Michael Praetorius (1571–1621)

A SOLIS ORTUS CARDINE

Anon. • Piae cantiones

MARS PRAECURRIT IN PLANETIS

Daniel Friderici? (1584–1638) • *Piae cantiones*

AD PERENNIS VITAE FONTEM À 4

Polyfonins mästare JEAN MOUTON och LOYSET COMPÈRE leder lyssnaren in i den franska renässansen. Moutons mässfragment *Missa Dictes moy toutes vos pensees* och Compères chanson över samma

text avslöjar hur de världsliga och kyrkliga världarna speglar varandra – samma melodi kunde leva både i en sakral och profan kontext.

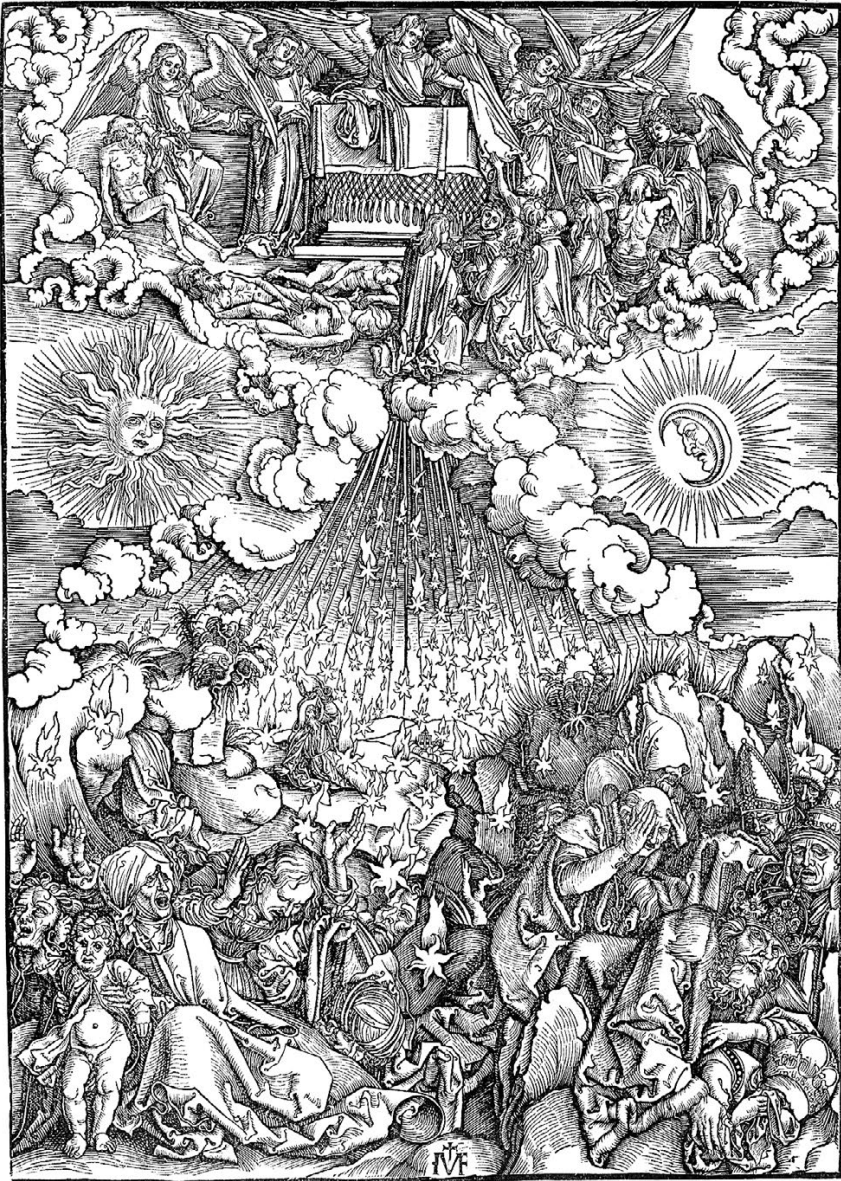
Jean Mouton (c. 1459–1522)
 MISSA DICTES MOY TOUTES VOS PENSEES
 – KYRIE I & II

Loyset Compère (c. 1445–1518)
 DICTES MOY TOUTES VOS PENSEES

Ensemble Nylandia har som första tidigmusikensemble i Finland inlett ett försök kring månadsavlönade arbetsförhållanden och deras inverkan på periodmusicerande. Kärnan i den här uppsättningen är en fem personer stark ensemble (HÄKKINEN, Arvo, AHOLA, KARI, IKÄHEIMO). Kvällens konsert är den första i orkesterformat, i vilken stomuppställningen kan förevisa resultaten av sitt arbete. Det har hittills varit mycket inspirerande och tillfredsställande att i lugn och ro kunna arbeta utifrån gemensamma principer mot en samstämmig fraserings och intonation. FERRABOSCOS *Fantasia* valdes in i konsertrepertoaren speciellt utgående från den här ensemblens arbete.

Alfonso Ferrabosco (1542–1588)
 FANTASIA »DI SEI BASSI«

Alla verk i den här konserten framförs i instrumentalversioner. En del av verken är också ursprungligen instrumentalmusik, men största delen är speciellt för den här kontexten skapade versioner av vokalkverk eller delar av dessa. Också den finländska folkliga traditionen är representerad i form av en renässansfantasia. FRANCESCO ROGNONI har utsmyckat Palestrinas madrigal *Io son' ferito* med virtuosa diminutioner. PHILIPPE VERDELOTS *Ultimi miei sospiri* hörs i en diminuerad version av ANTONIO DE CABEZÓN. FRANZ TUNDERS juststämmiga sinfonia *Da Pacem Domine* representerar den ännu un-



DET FEMTE OCH DET SJÄTTE SIGILLET ÖPPNAS
ETSNING (1497/98 ELLER 1511), ALBRECHT DÜRER
(1471–1528).

der den tidiga barocken allmänt använda senrenässanspolyfonins rika kompositionsstilen.

Matias Häkkinen (f. 1981)
RENÄSSANSFANTASIA
ÖVER FINLÄNDSKA TEMAN
Trad. Långt borta i ett fjärran land (Psalm 73)

Anon. + Piae Cantiones
SUM IN ALIENA PROVINCIA

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94)
A SOLIS ORTUS CARDINE

Philippe Verdelot (c. 1475–1552) + arr. Antonio de Cabezón
ULTIMI MIEI SOSPIRI

Daniel Friderici (1584–1638) + Piae cantiones
IUCUNDARE IUGITER À 4 JA À 3

Anon. + Piae cantiones
PSALLAT SCHOLARUM CONCIO

Anon. + faburden ur 1400-talet
A SOLIS ORTUS CARDINE

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94)
arr. Francesco Rognoni
IO SON' FERITO

Franz Tunder (1614–1667)
SINFONIA À 7 VIOLE »DA PACEM DOMINE«

MADDALENA CASULANA var den första kvinnan som publicerade musik under eget namn. Hennes madrigal *Ridon or per le piagge* är en hurtig och gladlynt avslutning på konserten. Här förenas den folkliga och den lärda musikens bästa sidor.

Maddalena Casulana (c. 1540–c. 1590)

RIDON OR PER LE PIAGGE

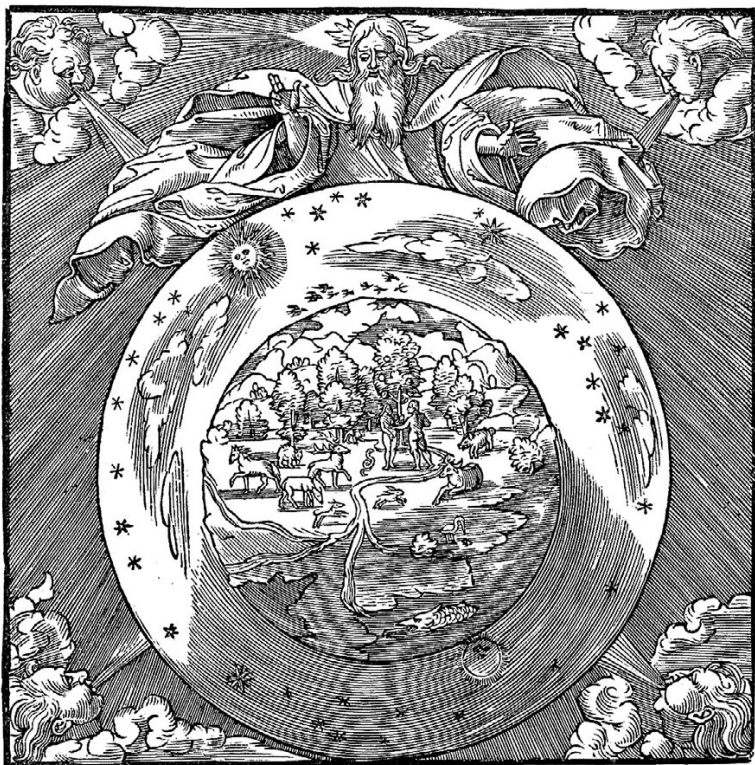


ILLUSTRATION I LUTHERS LILLA KATEKES. ETSNING (1550), HANS BROSAMER (1490-T.–C. 1554).

FR 30.I.2026 KL. 19



MISSA MARIA ZART

GÄSTKONSERT
CAPPELLA PRATENSIS

Vokalensemble
CAPPELLA PRATENSIS
(NEDERLÄNDERNA)

Konstnärlig planering
TIM BRAITHWAITE

Ensemblernas sammansättningar på s. 6.

Anon. (1400-talet, Tyskland)

MARIA ZART

Jacob Obrecht (1457/8–1505)

MISSA MARIA ZART

—

KYRIE

GLORIA

CREDO

PREFATIO

SANCTUS

AGNUS DEI

Anon.

MARIA ZART

Sångtexterna börjar på 29.

NULLI SECUNDUS

»N NULLI SECUNDUS» SÄGER DEN BERÖMDA nederländska filosofen och teologen DESIDERIUS ERASMUS om den store fransk-flamländske tonsättaren JACOB OBRECHT. Och inget verk förevisar Obrechts mästerliga hantverk lika väl som den monumentala *Missa Maria zart*. En av de längsta sättningarna av mässans *ordinarium* från den här tiden, beskriven av musikvetaren ROB WEGMAN som »Sfinxen» som en hänvisning till dess svärgenomträngliga karaktär. Det här understyker mässans unika position i repertoaren och befäster den som ett av den fransk-flamländska polyfonins största mästerverk.

Obrechts mästerliga kontrapunkt bidrog till att han under 1800-talet fick ett rykte som en man med stor personlig och professionell integritet. En skribent hyllade honom som en »jätte bland jättar», medan den österrikiska musikvetaren AUGUST AMBROS såg honom som en »stor, djupsinnig, allvarsam och manlig mästare, vars verk så gott som alltid förevisar en sträng upphöjdhet». Men sådana här romantiserade porträtt rimmar illa med den mera komplicerade och konfliktfyllda bild som framgår ur samtida dokument, som trots hans rykte som tonsättare vittnar om flera avsked från posten som körmästare i Brügge och till och med anklagelser om bedrägeri under hans tid i Cambrai.

Den exakta tillkomsttiden för Obrechts *Missa Maria zart* är inte känd, men den är nästan säkert bland hans sista mässkompositioner. Den mest sannolika kontexten är Obrechts uppehåll vid MAXIMILIAN I:s hov i Innsbruck under hans sista resa till Ferrara, där han sedan dog i ett pestutbrott år 1505. Mässan, som överlever i en enda källa tryckt i Basel strax efter hans död, är unik bland Obrechts sättningar av *ordi-*



JACOB OBRECHTS PORTRÄTT,
QUINTE METSYS, 1496.



EXEMPEL UR TENORSTÄMBOKEN: CANTUS FIRMUS
I CREDO-SATSEN. I HÖGRA MARGINALEN EN OKÄND
MUSIKERS ANTECKNINGAR I ETT (MISSLYCKAT)
FÖRSÖK ATT REDA UT DEN INVECKLADE
NOTATIONEN.

narietexterna såtillvida att den baserar sig på en enstämmig tysk andlig *lied*, den mycket omtyckta *Maria zart*. Det ansågs att man genom att sjunga den här sången kunde bota en rad olika sjukdomar, inklusive den så kallade »franska sjukan» som nyligen dykt upp i Europa. Spår i samtida dokument antyder att Maximilian själv kan ha drabbats av den här farsoten, vilket skulle ge ett spännande, om än spekulativt motiv bakom skapandet av mässan.

Liksom i mycket av musiken i perioden bildas ramverket i mässan av en *cantus firmus* som sjungs i tenorstämman, i vilken de korta och enkla melodilinjerna i *lieden* fördelas i segment genom hela verket. De här segmenten sjungs i en rad olika mensureringar (renässansens motsvarighet till nutida taktarter), inalles hela elva olika, vilket kräver att sångaren presenterar melodin stegvis snabbare i varje upprepning med en dramatisk kulmen i slutet av varje större avsnitt. När varje segment av melodin genomgått den här behandlingen, vilket inträffar i slutet av *Osanna* då man i mässliturgin upphöjer nattvardsbrödet, presente-



JÄMFÖRELSE MELLAN CAPPELLA PRATENSIS
SÅNGARE OCH JAN VAN EYCKS (1390–1441) MÅLNING
SJUNGANDE ÄNGLAR (DETALJ: GENT-ALTARTAVLAN
1432).

ras slutligen hela melodin i *Agnus Dei*-satsen: först i basen och sedan, mera framträdande i sopranen som svävar ovanpå den intrikata polyfona vävnad som skapas av de lägre stämmorna.

Till skillnad från den snävt organiserade *cantus firmus*-strukturen är den ackompanjerande kontrapunkt som Obrecht skapat närmast överväldigande uppfinningsrik, med få spår av den strömlinjeformade melodiska klarhet som många av hans samtida eftersträvade. Gång efter gång introduceras nya teman och motiv, bara för att tänjas ut och bearbetas före de överges till förmån för nytt material.

Särskilt slående är de generalpauser som förekommer i verket, en sällsynt retorisk gest i renässanspolyfonin som pockar på lyssnarens uppmärksamhet och understryker intensiteten i den kringliggande musikaliska turbulensen. Föga förvånande att humanisten PAOLO CORTESE år 1510 fann orsak att kritisera Obrecht för att äga »mer av den ljuvaste sötma i musiken... än vad som hade räckt till för att behaga örat».



KALLIGRAFEN OCH SÅNGAREN MARC BUSNEL REN- SKRIVER DEN NYA NOTBOKEN.

Typiskt för Cappella Pratensis uppföranden är att musiken förbereds och framförs direkt från historiska (mensural-) noter, med sångarna samlade kring en stor körbok och kommunicerande rytmiska nyanser och fraseringar genom olika gester och beröringar. Till skillnad från moderna partitur kräver dessa noter att sångarna gör spontana beslut om textplacering och utskrivna höjningar och sänkningar av toner, vilket resulterar i ett kreativt och flexibelt musicerande stadigt förankrat i historisk praxis.

Den här konserthelheten är resultatet av nästan ett årtionde av arbete, inklusive en särskild konferens på temat *Tempus fugit* organiserad av våra partners vid ALAMIRE FOUNDATION i Leuven (Belgien). Stämböckerna i Basel är något problematiska i praktisk användning, så därför sjunger vi mässan ur en fantastisk ny körbok, i sig ett konstverk, skapad av kalligrafiexperten MARC BUSNEL som också sjunger i ensemblen.

Ensemblens inspelning av mässan har tagits emot med många lovord och vann år 2024 Gramophone Classical Music Award, det kanske viktigaste priset inom klassisk musik. Cappella Pratensis tackar Alami-re Foundation (Leuven Universitet, Belgien) och Dr. FABRICE FITCH för deras generösa stöd och samarbete i det här projektet. Ett särskilt tack riktar vi också till Marc Busnel för hans utsökta pennarbete i framställandet av den »nya» körboken.

OM VERKEN

Anon. (1400-talet, Tyskland)
MARIA ZART

*Maria zart von edler Art
ein Ross ohn aller Dornen;
du hast mit Macht
herwieder bracht
das vor lang war verloren.
Durch Adams Fall dir
hat die Wahl
Sanct Gabriel
versprochen,
hilf dass nit
werd gerochen.
Mein Sünd und Schuld
erwirb mir Huld,
dann kein Trost is wo du nit bist,
Barmherzigkeit erwerben.
Am letzten End
bitt dich niet wend
von mir in meinen
Sterben.*

Ljuva Maria, av ädel börd,
en ros utan något törne;
med väldig kraft har
du återbördat
det som länge var förlorat.
Genom Adams fall har
åt dig tillkommit
det val som den helige
Gabriel lovade;
hjälp, så att jag inte blir ett
offer för hämnden.
Skänk mig skydd för mina
synder och min skuld,
ty där du ej är, finns ingen tröst:
var barmhärtig.
Och vid den yttersta
stunden ber jag dig:
vänd dig inte bort från
mig i min död.

Övers. Mats Lillhannus

Jacob Obrecht (1457/8–1505)
MISSA MARIA ZART

—
KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Herre, förbarma dig,
Kristus, förbarma dig,
Herre, förbarma dig.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bone voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi,
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex celestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine, Fili Unigenite
Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
¶ *Qui tollis*
peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram
Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus

Ära vare Gud i höjden
och frid på jorden
åt människor av god vilja.
Vi lovar dig, vi välsignar dig,
vi tillber dig, vi prisar och ärar dig,
vi tackar dig
för din stora härlighet.
Herre Gud, himmelske konung,
Gud Fader allsmäktig.
Herre, Guds enfödde
Son, Jesus Kristus.
Herre Gud, Guds lamm,
Faderns Son.
¶ Du som borttager
världens synder,
förbarma dig över oss.
Du som borttager världens synder,
tag emot vår bön.
Du som sitter på Faderns
högra sida,
förbarma dig över oss.
Ty du allena är helig,

*tu solus Dominus
tu solus Altissimus
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.*

du allena Herre,
du allena den högste,
Jesus Kristus,
med den helige Ande,
i Guds Faderns härlighet. Amen.

CREDO

*Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem celi et terre,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum
Jesum Christum
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante
omnia secula;
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum;
consubstantialem Patri:
per quem omnia
facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de celis.
¶ Et incarnatus est de
Spiritu Sancto
ex Maria virgine:
et homo factus est.
¶ Crucifixus etiam
pro nobis,
sub Pontio Pilato,*

Jag tror på en enda Gud,
allsmäktig Fader,
skapare av himmel och jord,
av allt vad synligt och osynligt är;
och på en enda Herre,
Jesus Kristus,
Guds enfödde Son,
född av Fadern
före all tid,
Gud av Gud,
ljus av ljus,
sann Gud av sann Gud,
född och icke skapad,
av samma väsen som Fadern,
på honom genom vilken
allting är skapat;
som för oss människor
och för vår salighets skull
har stigit ned från himmelen
¶ Och tagit mandom genom
den helige Ande
av jungfrun Maria
och blivit människa;
¶ som ock har blivit för
oss korsfäst
under Pontius Pilatus,

passus et sepultus est:

¶ *Et resurrexit*

tertia die

secundum scripturas,

et ascendit in celum,

sedet ad dexteram Patris,

et iterum venturus est cum gloria,

judicare vivos et mortuos:

cujus regni

non erit finis.

¶ *Et in Spiritum Sanctum*

Dominum et vivificantem,

qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre

Filioque

simul adoratur et conglorificatur;

qui locutus est

per prophetas.

¶ *Et in unam, sanctam,*

catholicam,

et apostolicam ecclesiam.

Confiteor unum baptisma

in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem

mortuorum,

et vitam venturi seculi.

Amen.

lidit och blivit begraven;

¶ som på tredje dagen

har uppstått,

efter skrifterna,

och stigit upp till himmelen

och sitter på Faderns högra sida;

därifrån igenkommande i härlighet

till att döma levande och döda,

på vilkens rike icke skall

varda någon ände;

¶ och på den helige Ande,

Herren och livgivaren,

som utgår av Fadern och Sonen,

på honom som tillika med

Fadern och Sonen

tillbedes och äras

och som har talat genom

profeterna;

¶ och på en enda, helig,

allmännelig

och apostolisk kyrka.

Jag bekänner ett enda dop,

till syndernas förlåtelse,

och förväntar de dödas

uppståndelse

och den tillkommande

världens liv. Amen.

PREFATIO

Per omnia secula seculorum.

Amen.

I evigheters evighet.

Amen.

¶ V. Dominus
vobiscum.

R. *Et cum spiritu tuo.*

V. *Sursum corda.*

R. *Habemus
ad Dominum.*

V. *Gratias agamus Domino
Deo nostro.*

R. *Dignum et justum est.*

¶ Vere dignum et justum
est, equum et salutare,
nos tibi semper et ubique
gratias agere,
Domine sancte pater
omnipotens eterne Deus,
et te in commemorationem
beate Marie semper virginis,
collaudare benedicere
et predicare.

Cum quibus et nostras voces
ut admitti jubeas
deprecamur supplici
confessione dicentes:

¶ L. Herren
vare med er.

F. Så ock med din ande.

L. Upplyft era hjärtan.

F. Våra hjärtan är
hos Herren.

L. Låt oss tacka
Gud vår Herre.

F. Det är rätt och värdigt.

L = liturgen, S = församlingen

¶ Sannerligen är det värdigt och
rätt, tillbörligt och saligt,
att vi alltid och överallt
tackar dig,

Herre, heliga Fader, alls-
mäktig, evig Gud,

och att vi till minne av
Maria, salig och evig jungfru
lovar, välsignar och
förkunnar dig.

Vi ber att du låter våra
röster förenas
när vi ödmjukt lovprisar,
sägande:

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.

¶ Pleni sunt celi et terra
gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Helig, Helig, Helig
Herren Gud Sebaot

¶ Fulla är himlarna av
din härlighet.

Hosianna i höjden.

¶ *Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.*

¶ Välsignad vare han
som kommer i Herrens namn.
Hosianna i höjden.

AGNUS DEI

*Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
dona nobis pacem.*

— *Cantus firmus: Maria zart...*

O Guds lamm, som borttager
världens synder:

förbarma dig över oss.

O Guds lamm, som borttager
världens synder:

förbarma dig över oss.

O Guds lamm, som borttager
världens synder:
giv oss din frid.

Anon.

MARIA ZART





EN ÄNGEL KRÖNER JUNGFRU MARIA. ETSNING (1520),
ALBRECHT DÜRER (1471–1528).

LÖ 31.I.2026 KL. 19



SYMPHONIAE IUCUNDAE

RENÄSSANSENS TRYCKTA SÅNGSAMLINGAR

Vokalensemble
ENSEMBLE MMXX

Virginal
MATIAS HÄKKINEN

Konstnärlig planering
MATS LILLHANNUS

Ensemblernas sammansättningar på s. 6.

Josquin Desprez (c. 1450/55–1521)
IN TE DOMINE SPERAVI

Loyset Compère (c. 1445–1518)
O GENITRIX GLORIOSA

Bartolomeo Tromboncino (c. 1470–1535)
ANIMOSO MIO DESIRE

Johannes de Pinarol (c. 1467–1541)
SURGE PROPERA

Noel Bauldeweyn (c. 1480 – c. 1515)
QUAM PULCHRA ES

Antoine Brumel (c. 1460 – c. 1513)
SICUT LILIUM INTER SPINAS

Bartolomeo Tromboncino
O CHE DIRALA MO

Pierre de Manchicourt (? • c. 1510–1564)
NON CONTURBETUR COR VESTRUM



Bartolomeo Tromboncino
AMOR QUANDO FIORIVA MIA SPEME

Nicolas Gombert (c. 1495 – c. 1560)
SUPER FLUMINA BABYLONIS

Jean Mouton (c. 1459–1522)
O DOMINE JESU CHRISTE

Jacob Handl (1550–1591)
ECCE QUOMODO MORITUR IUSTUS

Bartolomeo Tromboncino
HOR CHE'L CIEL E LA TERRA

Orlando di Lasso (1532–1594)
QUASI CEDRUS EXALTATA SUM

Jean Richafort (c. 1480 – c. 1547)
QUEM DICUNT HOMINES

RENÄSSANSENS TRYCKTA SÅNGSAMLINGAR

EN AV DE MEST OMVÄLVANDE UPPFINNINGarna i Europas historia var JOHANNES GUTENBERGS tryckpress med lösa typer, med vilken de första tryckta böckerna började produceras i mitten av 1440-talet. I och med den här innovationen blev böcker efterhand – även om de fortsättningsvis var dyrbara – på ett avgörande sätt mera tillgängliga och lätta att sprida i jämförelse med medeltidens handskrivna och ofta oerhört rikt dekorerade böcker, dyrbara, exklusiva och sällsynta.

Det krävdes inte många tankesteg för att man inom musikvärlden i slutet av 1400-talet skulle börja grunna på möjligheten att också trycka noter, men den utmaningen var inte lätt att bemästra. Medan en vanlig boksida i all sin enkelhet bestod av rader med bokstäver staplade på varandra (en enkel match sedan snilleblixten med de lösa typerna) krävdes det en mycket större mångfald av symboler och kombinationer för att skapa praktiskt användbara musiktryck. Alla olika notvärden på alla fem notlinjer, pauser, taktarter, tonarter med höjnings- och sänkningstecken mm. skulle kombineras med den sjungna sångtexten – om det inte rörde sig om instrumentalmusik.

Det gutenbergska genombrottet för musikens inföll år 1501 då boktryckaren OTTAVIANO PETRUCCI (1466–1539) i Venedig lyckades konstruera en praktiskt användbar tryckprocess med lösa, gjutna typer både för notbild och text. Den första musikutgåvan från hans tryckverkstad gick under namnet *Harmonice musices Odhecaton A* (»100 sånger i harmoni [dvs. flerstämmiga]»), som namnet till trots innehöll 96 sånger och stycken. Processen var fortfarande mycket komplicerad

och krävde att varje blad gick tre gånger genom pressen: separata omgångar för notlinjerna, för själva notfigurerna och för texten. Något av volymens experimentella karaktär röjs kanske av det faktum att bara den första sången har fullständig text, medan de övriga bara har inledningsorden eller saknar text helt och hållet. Det här var å andra sidan också vanligt i samtida manuskript.

Slutresultatet var inte desto mindre mycket imponerade i sin precision och tydlighet, i synnerhet i jämförelse med de olika experiment som andra musiktryckarpionjärer dittills hade åstadkommit. Det avgörande och revolutionerande var att man istället för enstaka, handskrivna kopior (som kunde ta månader att färdigställa) nu relativt snabbt och effektivt kunde producera i tiotal, kanske rentav hundratal. Framgången och efterfrågan verkar också ha överraskat Petrucci själv, eftersom han redan följande år tryckte en nyupplaga och år 1504 ännu en tredje. Den omständiga processen i flera trycksteg gjorde ändå att Petruccis upplagor var tämligen dyra att producera och införskaffa.

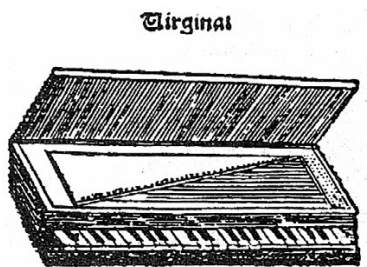
Intressant nog var den förste som utmanade Petruccis nyvunna ställning på marknaden en representant för en tidigare teknik. På motsvarande sätt som Petrucci hade utverkat ett monopol på tryckandet av musik i Venedig, fick träsnidaren ANDREA ANTICO (c.1480-c.1538) år 1513 ensamrätt till musiktryck i Rom och de områden som lydde direkt under Påven. Redan några år innan hade han publicerat en första samling *frottole*, världsliga sånger, under titeln *Canzoni Nove* (1510). Anticos teknik gick alltså ut på att i träskivor skära ut all den information som skulle överföras till pappersblad, en skiva per ark. Den stora nackdelen var mängden arbete och graden av noggrannhet som krävdes, men å andra sidan var flexibiliteten större då inga tecken var, så att säga, fastlåsta i färdiga typer. Sålunda var det heller inget problem för Antico att också ta sig an alternativa notformat såsom partitur för klaverinstrument, vilket han gav prov på med samlingen *Frottole intabulate da sonare organi* (1517).

Innovationerna inom den nya musiktryckarbranschen spred sig

snabbt både till Tyskland och Frankrike och bland annat Nürnberg och Paris blev vid sidan av Venedig viktiga centra för tryckandet av musikutgåvor. I Paris verkade från och med 1520-talet förläggaren PIERRE ATTAINGNANT, som gjorde en viktig modifiering av Petruccis teknik: istället för att trycka notlinjer separat och sedan notfigurer började han använda typer som inkluderade både en notfigur och ett kort stycke notlinjer. Med dessa kunde han göra hela tryckprocessen i ett svep, vilket gjorde arbetet ännu snabbare och effektivare. Attaingnant blev därmed den förste att nå en verklig massproduktion av notutgåvor, med upplagor på väl över 1000 exemplar och åtminstone III publikationer som överlevt fram till idag. Hans metod, som lätt känns igen på de något hackiga och ojämna notlinjerna, kom också att bli den allmänna standarden under det senare 1500-talet även i musikköparens vagga Venedig.

De första volymerna från Petruccis tryckpress var samlingar med sånger skrivna av många olika tonsättare, i den ovan nämnda *Odhecaton A:s* fotspår. Det dröjde inte länge förrän volymer ägnade åt en enda tonsättare dök upp, med JOSQUIN DESPREZ på hedersplats. Inom loppet av några decennier kom dessa senare att framstå som en självklar del av varje tonsättares verksamhet: nya kompositioner, sakrala eller världsliga, grupperades i samlingar om ett 20-tal verk och publicerades för en ständigt växande marknad.

Men samtidigt levde samlingarna med verk av flera olika tonsättare vidare. Dessa antologier, vars innehåll vaskades fram av förläggarna själva eller av särskilt anförtrödda experter, ger en spännande inblick i vilken slags musik, vilka tonsättare och verk som bedömdes vara »det bästa» och mest eftertraktade på marknaden just då. Den här bilden stämmer bara delvis överens med vad vi nu allmänt betraktar som centralt inom renässansens musikvärld. De »stora namnen» förekommer flitigt, förstås, men också många tonsättare som idag hamnat i skymundan eller så gott som helt glömts bort i historiens dunkel. Kvällens konsert gör en djupdykning i de skatter som väntar den som ger sig in i antologiernas fascinerande värld.



OM VERKEN

Josquin Desprez förekom flitigt i de tidigaste tryckta musiksamlingarna, men hans kompositioner levde också vidare i nya utgåvor långt efter hans död år 1521. Förläggaren GEORG RHAU i Wittenberg publicerade år 1538 samlingen *Symphoniae Iucundae* (Unga samklanger) med ett lovprisande förord av ingen mindre än MARTIN LUTHER. Hedersplatsen som inledande stycke i samlingen innehåller av Josquin med en *contrafactumversion* (ny, sakral text) av den ursprungligen världsliga *In te Domine speravi*.

Josquin inleder också Petruccis första motettsamling, *Motetti A* (1502), omedelbart följd av den något äldre flamländska kollegan LOYSET COMPÈRE och dennes motett *O genitrix gloriosa*. Compère verkade redan under 1470-talet som sångare i Italien, men återvände senare till hemtrakterna i norra Frankrike, där han sannolikt också hade kontakt med Josquin och lämnade avtryck i dennes kompositionsstil. Typiska drag är de alternerande duo-avsnitten som kontrasterar mot den fulla klangen av fyra stämmor.

Josquin Desprez (c. 1450/55–1521)
IN TE DOMINE SPERAVI

*In te, Domine, speravi;
non confundar in aeternum*

Till dig, Herre, tar jag min tillflykt,
svik mig aldrig!

Ps. 71:1

Loyset Compère (c. 1445–1518)
O GENITRIX GLORIOSA

O Genitrix gloriosa,
mater Dei speciosa,
suscipe verbum divinum
quod tibi fuit transmissum
a Domino per Angelum.
Beata Virgo nitida,
Paries quidem Filium
efficieris gravida,
non habens detrimentum
virginitatis,
et eris benedicta
Virgo semper intacta.
☩ Ave Virgo gloriosa,
Maria mater gratia
ave gemma speciosa,
mater misericordia.
O Maria florens rosa,
tu nos ab hoste protege,
esto nobis gratiosa
et hora mortis suscipe.
O gloriosa domina
excelsa super sidera
Qui te creavit provide
lactasti sacro ubere.
Quod Eva tristis abstulit,
Tu reddis almo
germine,
intrent ut astra
flebiles,
caeli fenestra
facta es.

O ärofulla föderska,
Guds vackra moder,
mottag det gudomliga ord
som har förmedlats
från Herren av hans ängel.
Rena, välsignade Jungfru,
du skall sannerligen föda en Son;
du skall bli havande
utan att din
jungfrudom rörs
och skall alltid välsignas
som orörd Jungfru.
☩ Var hälsad, ärofulla Jungfru,
Maria, nådens moder.
Var hälsad, sällsynta juvel,
barmhärtighetens moder.
O Maria, blomstrande ros,
Skydda oss från fienden,
var oss nådig
och tag emot oss i vår dödsstund.
O ärorika furstinna,
högt ovan stjärnorna.
Du har närt den som skapade dig
vid ditt heliga bröst.
Vad den olycksaliga Eva förstörde
återför du med din
knoppande gåva.
Du blir ett fönster mot
himmelriket
så att de klagande stjär-
norna kan träda in.

*Maria mater gratiae,
mater misericordiae.*

Maria, nådens moder,
barmhärtighetens moder.

Den i Rom verksamme Andrea Antico arbetade som ovan nämnts med mallar snidade i trä för sina tryckalster och representerade därmed en mera »primitiv» teknik, även om hantverket i hans utgåvor var förstklassigt. År 1517 publicerade han samlingen *Frottole intabulate da sonare organi* (*Frottole transkriberade för att spelas på klaver*), som innehöll ett urval världsliga sånger skrivna av BARTOLOMEO TROMBONCINO. Frottolan som musikform var mycket populär under 1500-talets första decennier och även Petrucci publicerade flera samlingar. De flerstämmiga styckena kunde antingen framföras med flera sångare eller som solosånger med instrumentalackompanjemang – eller som i fallet Anticos samling, transkriberade för klaver.

Bartolomeo Tromboncino (c. 1470–1535)
ANIMOSO MIO DESIRE

Bland de många mindre kända namn som figurerar i motettsamlingarna finner vi JOHANNES DE PINAROL, en tonsättare vi inte vet mycket annat om än att han åtminstone under den senare delen av sin karriär var organist i katedralen i Brescia. Idag känner vi till två kompositioner som kan tillskrivas honom, bägge publicerade av Petrucci. Motetten *Surge propera*, till text ur Höga visan, ingår även den i Petruccis första motettpublikation, *Motetti A* (1502).

Mycket mera känner vi inte till om flamländaren NOEL BAULDEWEYN, även om han efterlämnat något flera verk. Han verkade som körmästare i St. Rombouts katedral i Mechelen, en synnerligen framträdande position på grund av den nära kopplingen till det burgundiska hovet. Även Bauldeweyn dyker upp i Petruccis samlingar: motetten *Quam pulchra es* ingår i samlingen *Motetti de la corona*, en serie i fyra volymer som publicerades mellan 1514 och 1519, då Petrucci flyttat sin verksamhet från Venedig tillbaka till sin födelsestad Fossombrone.

Bauldeweyns motett ingår i fjärde volymen och publicerades således 1519.

ANTOINE BRUMEL däremot räknas bland de mest kända tonsättarna i Josquins generation, vars karriär förde honom till kyrko- och hovpositioner runtom i Frankrike och Italien. Höga visan-tonsättningen *Sicut lilium inter spinas* är kortfattad, men tilltalande – vilket också hans samtida tycks ha ansett, eftersom motetten dyker upp i handskrifter och tryck runtom i Europa. Andrea Antico inkluderade den i samlingen *Motetti novi, libro 2* (1520) och det gjorde också Georg Rhau i samlingen *Symphoniae Iucundae* (1538). Den här senare samlingen fann för övrigt också sin väg till våra breddgrader och ingick på 1600-talet i Åbo katedralskolas bibliotek.

Johannes de Pinarol (c. 1467–1541)
SURGE PROPERA

*Surge, propera amica mea,
columba mea, formosa
mea, et veni.*

*Columba mea, in
foraminibus petrae,
in caverna maceriae,
ostende mihi faciem tuam,
sonet vox tua in auribus meis:
vox enim tua dulcis, et
facies tua decora.*

Kom, min älskade,
min vackra flicka,
kom ut!
Min duva bland
bergets klyftor,
i klipphyllans gömsle,
låt mig se dig,
låt mig höra din röst!
Din röst är ljuv,
din gestalt så skön.

Hv. 2:10, 14

Noel Bauldeweyn (c. 1480 – c. 1515)
QUAM PULCHRA ES

*Quam pulchra es et quam
decora carissima in deliciis*

Vad du är skön och ljuvlig, min
älskade, min vällust.

*Statura tua assimilata est
 palmæ, et ubera tua botris
 Caput tuum ut carmelus.
 Collum tuum sicut turris eburnea.
 Veni dilecte mi; egrediamur
 in agrum
 Et videamus si flores
 fructus parturiunt,
 si floruerunt mala punica.
 Ibi dabo tibi ubera mea.
 Amen.*

Din växt liknar palmens, dina
 bröst är som klasar.
 Ditt huvud höjer sig som Karmel,
 Din hals är ett elfenbenstorn,
 Kom, min vän, låt oss tidigt
 gå ut i vingårdarna
 om knopparna
 har öppnat sig,
 om granatträden gått i blom.
 Där skall jag ge dig min kärlek.
 Amen.

Hv. 7:5–13

Antoine Brumel (c. 1460 – c. 1513)
 SICUT LILIUM INTER SPINAS

*Sicut lilium inter spinas
 sic amica mea inter filias.*

Som en lilja bland tistlar
 är min älskade bland flickor.

Hv. 2:2

Bartolomeo Tromboncino
 O CHE DIRALA MO

PIERRE DE MANCHICOURT gjorde karriär som korist och kapellmästare i olika katedraler i norra Frankrike före han år 1559 utnämndes till kapellmästare för kung FILIP II:s *Capilla flamenca* i Madrid. Motetten *Non conturbetur cor vestrum* för Kristi himmelsfärdsdag dyker för första gången upp i den venetianske förläggaren ANTONIO GARDANOS samling *Motetti del frutto* (1539) och därefter i flera andra samlingar. Motetten tillskrivs där en annan tonsättare, MAISTRE GOSSE, som torde ha varit verksam vid HENRIK II:s hov i Paris. Anknytningen till Manchicourt får vi via en handskrift från Leiden, samt allmänna karaktéristika som motsvarar dennes kompositionsteknik.

ANTONIO GARDANO anammade tidigt Attaingnants tryckteknik och blev en av de mest produktiva förläggarna under 1500-talet. Hans verksamhet togs sedermera av sönerna Angelo och Alessandro och resulterade sammanlagt i över 1000 utgåvor.

Pierre de Manchicourt (? + c. 1510–1564)

NON CONTURBETUR COR VESTRUM

*Non conturbetur cor vestrum,
ego vado ad Patrem meum, et
dum assumptus fuero,
mittam vobis illum
Spiritus veritatis.*

Alleluia.

¶ *Ego rogabo Patrem meum,
et alium Paraclitum
dabit vobis,
ut maneat vobiscum in aeternum.*
Alleluia.

Känn ingen oro.

Jag går till min Fader och
då jag har lyfts upp
Skall jag sända er San-
ningens Ande

Halleluja.

¶ Jag skall be Fadern,
och han skall ge er en
annan hjälpare,
som skall vara hos er för alltid:
Halleluja.

Bartolomeo Tromboncino

AMOR QUANDO FIORIVA MIA SPEME

Enligt en samtida uppgift hade NICOLAS GOMBERT gått i lära hos Josquin. Han var sångare och körmästare i kejsar KARL V:s hov under 1530-talet men dömdes sedan till galärtjänst för att ha förgripit sig på en korgosse. De senare åren av hans liv verkade han som kanik vid katedralen i Tournai. Motetten *Super flumina Babylonis* förekommer första gången i samlingen *Motetti del fiore* (1532) utgiven av förläggaren JACQUES MODERNE i Lyon. Samlingens 33 motetter sammanställdes och redigerades sannolikt av tonsättaren FRANCESCO DE LAYOLLE. Moderne var en av de första som anammade Attaingnants nya teknik för musiktryck och hans tryckpress kom att producera ca. 50 volymer med musik.

JEAN MOUTON spenderade även han en betydande del av sin karriär i franska kungahovets tjänst, som sångare och tonsättare i drottning ANNE AV BRETAGNES kapell. Något om hans höga anseende berättar det faktum att han var en av få utvalda tonsättare som tillägnades en hel volym av Petrucci (1515) och ännu år 1555, drygt 30 år efter hans död publicerade BALLARD & LEROY i Paris en samlingsutgåva med Moutons motetter. *O Domine Jesu Christe* ingår i Georg Rhau's samling *Symphonie iucundae*, tryckt år 1538 i Wittenberg.

JAKOB HANDL (även känd under det latiniserade namnet Jacobus Gallus) var en slovenskfödd tonsättare verksam bland annat i Prag och Wien under det senare 1500-talet. Trots sitt relativt korta liv var han oerhört produktiv, med en verkförteckning på över 550 mestadels sakrala kompositioner. Över 350 av hans motetter publicerades i den stora samlingen *Opus musicus*, tryckt i Prag 1586–1591. Men ännu i början av följande sekel förekom hans verk flitigt framför allt i tyska samlingar. En av dessa är den omfattande *Florilegium portense*, tryckt i Leipzig år 1618 och sammanställd av ERHARD BODENSCHATZ. En intressant iakttagelse är att, förutom några stilistiska drag, tekniken för att trycka noterna är så gott som oförändrad efter Attaingnants innovation nästan 100 år tidigare.

Nicolas Gombert (c. 1495 – c. 1560)
SUPER FLUMINA BABYLONIS

*Super flumina Babylonis illic
sedimus et flevimus,
dum recordaremur Sion.
In salicibus in medio ejus
suspendimus organa nostra:
quia illic interrogaverunt nos,
et qui abduxerunt nos:
qui captivos duxerunt nos,
verba cantionum;*

Vid Babylons floder
satt vi och grät,
när vi tänkte på Sion.
I pilträden som växte där
hade vi hängt våra lyror.
De som höll oss fångna
bad oss att sjunga,
de som släpat bort oss
bad om glada visor:

*Hymnum cantate nobis
de canticis Sion.*

*Quomodo cantabimus
canticum Domini
in terra aliena?*

»Sjung för oss en sång
från Sion!«

Men hur kunde vi sjunga
Herrens sånger
i ett främmande land?

Ps 137:1–4

Jean Mouton (c. 1459–1522)
O DOMINE JESU CHRISTE

*O Domine Jesu Christe,
Pastor bone,
iustos conserva,
peccatores iustifica,
omnibus fidelibus miserere,
et propitius esto nobis peccatoribus.
Amen.*

O Jesus Kristus,
gode Herde,
Bevara de rättfärdiga, hela
de syndfulla.
Förbarma dig över alla trogna,
och var nådig över oss syndare.
Amen.

Jacob Handl (1550–1591)
ECCE QUOMODO
MORITUR IUSTUS

*Ecce quomodo moritur justus,
et nemo percipit corde:
et viri justi tolluntur, et
nemo considerat:
a facie iniquitatis sublati
est justus:
Et erit in pace memoria ejus.
In pace factus est locus ejus,
et in Sion habitatio ejus.
Et erit in pace memoria ejus.*

Den rättfärdige går under,
och ingen bryr sig om det,
de trogna rycks bort, och
ingen märker det.
Ansatt av ondskan rycks
den rättfärdige bort,
men han skall få frid.
I Salem står hans hydda,
på Sion hans boning.
men han skall få frid.

Jes. 57:1–2; Ps 76:3

Bartolomeo Tromboncino
HOR CHE'L CIEL E LA TERRA

Den kanske främsta tonsättaren verksam i Tyskland under 1500-talet, flamländaren ORLANDO DI LASSO var liksom sin yngre kollega Handl oerhört produktiv och utnyttjade också flitigt de nya tryckpressarna för att sprida sina verk. Lasso lät under sin långa karriär publicera egna samlingar både i Venedig, Paris, München och Nürnberg och hans verk förekom också i många olika samlingsutgåvor. En av dessa var den femdelade och oerhört innehållsrika samlingen *Thesaurus musicus* publicerad i Nürnberg av förläggarna JOHANN VOM BERG och ULRICH NEUBER år 1564. Bland samlingens 229 motetter finns hela 23 skrivna av Orlando, däribland den fyrstämmiga *Quasi cedrus exaltata sum*.

JEAN RICHAFORT var Noel Bauldeweyns föregångare som körmästare i St. Rombouts katedral i Mechelen, verkade under en tid vid franska kungahovet (samtidigt som Mouton) och knöts år 1543 till St. Gilles i Brügge. Hans musik är rikligt representerad i mer än 70 tryckta samlingar och omkring 170 samtida manuskript. Den omfattande motetten *Quem dicunt homines* trycktes för första gången i Modernes *Motetti del fiore* (1532) men hade redan dessförinnan inkluderats i flera handskrivna samlingar.

Orlando di Lasso (1532–1594)
QUASI CEDRUS EXALTATA SUM

*Quasi cedrus exaltata
sum in Libano*

et quasi cypressus in monte Sion

et quasi palma exaltata

sum in Cades

et quasi plantatio rosae in Ierico.

Quasi oliva speciosa in campis

Som en ceder på Libanon

sköt jag i höjden,

som en cypress på Hermons berg.

Som en palm i En-Gedi

växte jag upp,

som rosenbuskar i Jeriko,

som ett ståtligt olivträd på slätten,



MANSKVARTETT OCH EN NARR. TRÄSNITT (1529),
EFTER ANTON WOENSAM (CA. 1493/96 – CA. 1541)

*et quasi platanus exaltata sum
iuxta aquas in plateis
sicut cinnamomum et balsamum
aromatizans odorem dedi
quasi murra electa dedi
suavitatem odoris.*

jag sköt i höjden
som en platan.
Som kanel och doftande
kameltörne,
som utsökt myrra
spred jag vällukt,

Syrak 24:13–15

Jean Richafort (c. 1480 – c. 1547)
 QUEM DICUNT HOMINES

*Quem dicunt homines esse
 Filium hominis?
 Respondens Petrus dixit:
 Tu es Christus,
 Filius Deus vivi.
 Et ait Jesus: Beatus es,
 Simon Petre,
 quia caro et sanguis non
 revelavit tibi,
 sed Pater meus, qui es in cælis.
 Et ego dico tibi:
 Quia tu es Petrus, et
 super hanc petram
 ædificabo Ecclesiam meam.
 Alleluia.
 ¶ Petre,
 diligis me?
 Qui respondit: Tu scis,
 Domine, quia amo te,
 et animam meam pono pro te.
 Et ait Jesus:
 Pasce oves meas.
 Ego enim pro te rogavi, ut
 non deficiat fides tua,
 et tu aliquando
 conversus
 confirma fratres tuos.
 Alleluia.*

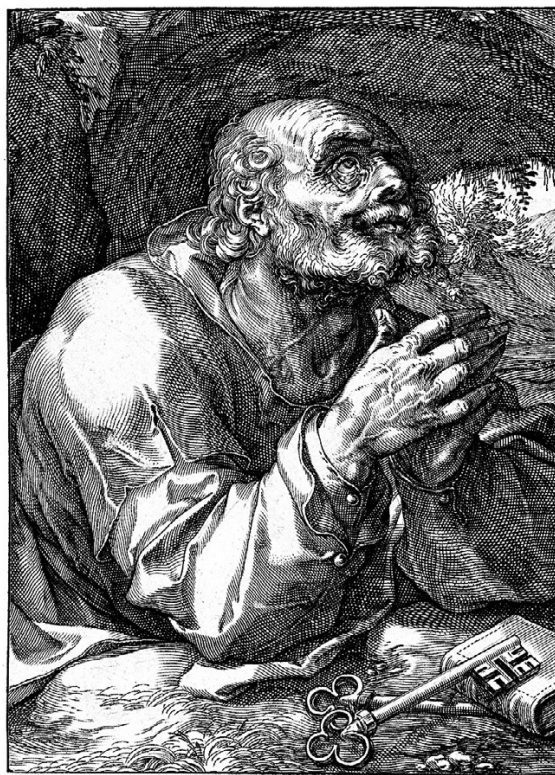
Vem säger människorna att
 Människosonen är?
 Simon Petrus svarade:
 Du är Messias, den levande
 Gudens son.
 Då sade Jesus till honom: Salig
 är du, Simon Barjona,
 ty ingen av kött och blod har
 uppenbarat detta för dig,
 utan min fader i himlen.
 Och jag säger dig
 att du är Petrus, Klippan,
 och på den klippan
 skall jag bygga min kyrka
 Halleluja.
 ¶ Simon, Johannes son,
 älskar du mig?
 Simon svarade: Ja, herre, du
 vet att jag har dig kär.
 Jag skall ge mitt liv för dig.
 Jesus sade: Var en herde
 för mina får.
 Men jag har bett för dig att
 din tro inte skall ta slut.
 Och när du en gång har
 vänt tillbaka,
 så styrk dina bröder.
 Halleluja.

Matt. 16:13 & 16–18; Joh. 21:15 & 17, 13:37; Luk. 22:32



CITTRASPELANDE YNGLING MED FYRA SÅNGARE.
 ETSNING (1546–1624), INSPIRERAD AV HENDRICK
 GOLTZIUS (1558–1617).

SÖ I.2.2026 KL. 18



TREFALT FÖRNEKAD

ORLANDO DI LASSOS
LAGRIME DI SAN PIETRO

Vokalensemble
THE VICENTINO SINGERS

Renässansluta
MIKKO IKÄHEIMO

Konstnärlig planering
DAVID HACKSTON

Ensemblernas sammansättningar på s. 6.

John Dowland (c. 1563–1626)

FANCY

LACHRIMÆ

Orlando di Lasso (c. 1532–1594)

LAGRIME DI SAN PIETRO

(1594)

—

1. IL MAGNANIMO PIETRO

2. MA GLI ARCHI

3. TRE VOLTE HAVEVA

4. QUAL A L'INCONTRO

5. GIOVANE DONNA

6. COSÌ TALHOR

7. OGNI OCCHIO DEL SIGNOR



Sångtexterna börjar på 64.

John Dowland
GALLIARD TO LACHRIMÆ

- Orlando di Lasso
 8. NESSUN FEDEL TROVAI
 9. CHI AD UNA AD UNA
 10. COME FALDA DI NEVE
 11. E NON FU IL PIANTO SUO
 12. QUEL VOLTO
 13. VEDUTO IL MISER
 14. E VAGO D'INCONTRAR



John Dowland
FORLORN HOPE FANCY

- Orlando di Lasso
 15. VATTENE VITA VA
 16. O VITA TROPPO REA
 17. A QUANTI GIÀ FELICI
 18. NON TROVAVA MIA FÉ
 19. QUESTE OPRE E PIÙ
 20. NEGANDO IL MIO SIGNOR
 21. VIDE HOMO

LACHRYMAE – TÅRARNAS ESTETIK

DEN GREKISKA LÄKAREN GALENOS, SOM verkade i antikens Rom, utvecklade den s.k. humorall-äran, teorin enligt vilken människans hälsa byggde på fyra grundläggande vätskors inbördes balans i kroppen. Olika vårdmetoder utvecklades och av dessa utövas exempelvis koppning ännu idag i Finland. Genom seklerna knöts de här kroppsvätskorna (blod, gul galla, svart galla och slem) till människans fyra »temperament»: sangvinisk (livsglad, energisk), kolerisk (hetlevrad), melankolisk (sorgmodig) och flegmatisk (trög och långsam). Av dessa var det särskilt melankolin (vars kroppsvätska svart galla inte alls vidkänns i läkarvetenskapen) som väckte intresse och inspiration i 1500-talets England, där man publicerade pseudo-medicinska böcker om melankolins karaktär och de besvär som den förorsakar. I boken *The Anatomy of Melancholy* (1621) kallar exempelvis ROBERT BURTON melankolin en epidemi, men säger att skrivande lindrar symptomen. Kanske JOHN DOWLAND (1563–1626) tänkte i samma banor då han så ofta komponerade musik om tårar.

Mot slutet av renässansen blev tårar (*lacrima*, *lachryma*) en central estetisk och andlig symbol. Tåren var inte bara en känslouttryck, utan en väg till inre rening, ånger och ett fördjupat förhållande till Gud. I den kristna litteratur som nedärvt från medeltiden sågs tårarna rentav som en nådegåva: ett bevis på att hjärtat hade öppnat sig för sanningen. När tårar sprang fram såg man det inte bara som en emotionell reaktion, utan en verkan av gudomlig nåd, genom vilken synden tvättas bort och själen berörs av sanning och Guds närvaro. Den här tankemodellen levde fortfarande i den katolska fromheten i slutet av 1500-talet, i synnerhet i motreformationens andliga kontext. Tåren förenade den fysiska och den andliga upplevelsen: en synlig, mänsklig

Text: David Hackston & Mikko Ikäheimo • Övers.: Mats Lillhannus

gest bar på en osynlig, teologisk innebörd. Av den här orsaken spreds *lachrymae*-tematiken så vitt och brett både i den världsliga och den sakrala konsten.

I musiken sammanfattas *lachrymae*-tanken förtjänstfullt i John Dowlands kända verk, som under hans levnad nådde en sällsynt popularitet. Olika versioner av verket återfinns i många källor med lutmusik både i England och på kontinenten från perioden kring sekelskiftet 1600. Versioner och arrangemang gjordes för snart sagt alla instrument som var i bruk under den tiden, bl. a. av WILLIAM BYRD och JAN SWEELINCK.

Dowland skrev själv tre olika versioner av *Lachrimæ*, först ett stycke för sololuta, sedan sången *Flow My Tears*, och slutligen arrangemanget för gamba-ensemble och luta under titeln *Lachrimæ, or Seaven Teares* («Lachrimæ, eller sju tårar», 1604). I den sistnämnda bearbetas materialet till sju olika bilder av sorg och eftertanke. I sin sjungna form var kompositionen särskilt långlivad och publicerades i nya versioner ännu i slutet av 1600-talet. Även om Dowlands värld är sekulär och instrumental är dess melankoli, återhållna smärta och affektspråk fyllt av stillsam intensitet besläktad med Lassos andliga uttryck. Siffrorna tre och sju är viktiga också i Lassos *Lagrima*, men mer om detta senare.

Konserten inleds med *Fancy* (*Poulton nr. 5*), som är bland de kortaste av Dowlands många fantasior för luta och den leder lyssnaren in i *Lachrimæ*-stämningen. *Lachrimæ* å sin sida är en pavan, det vill säga en långsam dans i tvåtakt. Formen är ABC, i vilken varje del upprepas rikt ornamenterad. Dowland skrev också en kompletterande galliard till den populära kompositionen, med temat finurligt omvandlat till tre-takt. *Galliard to Lachrimæ* verkar att vara en dialog mellan två motsatta karaktärer, i vilken den ena betonar den tretaktiga dansens accenter och den andra presenterar långs stigande och sjunkande löpningar, likt långa, långsamma suckar ur lutan.

Konsertens sista lutstycke »Förlorat hopp» baserar sig på ett kromatiskt fallande tema med sex toner, som i stycket förekommer sjutton gånger. Den fallande kromatiken förknippades med sorg, rentav död,



LACHRIMÆ,
 OR SEAVEN TEARES
 FIGURED IN SEAVEN PASSIO-
 nate Pauans, vvith diuers other Pauans, Gali-
ards, and Almands, set forth for the Lute, Viols, or
 Violons, in fiue parts:

By Iohn Dowland Bachelor of Musicke, and Lute-
 nist to the most Royall and Magnificent, *Christian the fourth, King of*
Denmarke, Norway, Vandales, and Gothes, Duke
of Sleswicke, Holsten, Stormaria, and Dicmarsh:
Earle of Oldenburge and
Delmenhorst.

JOHN DOWLANDS SAMLING LACHRIMÆ,
 TITELBLAD.

och Dowland spinner temat till en intensiv polyfon väv som sedan avslutar stycket med en dramatisk kulmination.

ORLANDO DI LASSO (c.1532–1594) var en av renässansens mest betydande och mångsidiga tonsättare som helt berättigat räknas bland den fransk-flamländska skolans ledarfigurer. Hans produktion omfattar i praktiken alla tidsålderns centrala musikaliska genrer från mässor till madrigaler. Lasso föddes i Mons (i nuvarande Belgien) och hans karriär var påfallande internationell redan tidigt. Genom åren arbetade han i Italien, Frankrike och England innan han slutligt slog sig ner i tjänst vid hertigen av Bayerns, ALBRECHT V:s hov i München år 1556.

I München verkade Lasso som hovkapellmästare (*Kapellmeister*) under närmare 40 års tid. Hovets kosmopolitiska atmosfär, starkt katolska identitet och utmärkta musikaliska resurser skapade idealiska förutsättningar för en mogen och konstnärligt ambitiös tonsättare. *Lagrima di San Pietro* kom till alldeles i slutet av hans liv; dedikationsskriften i verket är daterad 24. maj 1594, bara tre veckor för hans bortgång den 14. juni 1594. Verket har ofta beskrivits som något av ett andligt testamente och det publicerades först efter hans död, år 1595. Dedikationen till påven CLEMENS VIII placerar verket stadigt i en katolsk motreformationskontext.

PETRI BOTMEDITATION

Lassos *Lagrima di San Pietro* för tårarnas estetik till en ännu högre andlig nivå. Verket bygger på den italienska poeten LUIGI TANSILLOS (1510–1568) diktsvit *Le lagrime di San Pietro*, som beskriver aposteln PETRUS inre kamp sedan han förnekat KRISTUS. Texten fokuserar inte på de yttre händelserna utan Petrus inre sammanbrott, ånger och långsamma andliga förnyelse.



DIERIC BOUTS (CA.1415–1475), VERKSTAD: MATER DOLOROSA (DETALJ, OLMÅLNING, CA. 1490).

I Lassos verk och i Tansillos strofer är tåren inte en abstrakt affekt utan en berättande och en teologisk kraft. Det handlar inte om sorgen i sig, utan om *det rätta slaget* av sorg (på latin, *contritio*), som leder till frälsning. För Petrus är tårarna det avgörande ögonblicket: de representerar stunden då han inser sin synd, men samtidigt medför de möjligheten till förlåtelse. I det här avseendet kan *Lagrima di San Pietro* i sin helhet betraktas som ett slags musikalisk botmeditation.

I texten förekommer tårarna upprepade gånger som en konkret bild, men i musiken får de olika gestalter. Lasso använder ofta fallande imitationer, rytmer som påminner om tunga suckar och långsamt upplösande harmoniska spänningar – precis som tåren som dröjer innan den faller. Ofta verkar hela den sjustämmiga satsen att tryckas ihop som av den fysiska och metafysiska tyngdens kraft.

Betydelsefullt är också, att tårarnas språk inte förblir statiskt. Allt eftersom verket fortskrider förändras tårens form: inledningens chockade och kaotiska sorg ger vika för mittdelens djupa, närmast paralyserande ånger, och slutligen en stillsam förklaring. Tåren försvinner inte, men dess betydelse förändras – den representerar inte längre desperation, utan står som en förutsättning för hopp.

STRUKTUR OCH NUMEROLOGI

I *Lagime di San Pietro* tonsatte Lasso tjugo verser av Tansillos dikt och lade i slutet till en motett på latin, *Vide homo, quae pro te patior* (»Se, o människa, hur jag lider för din skull«). Även om Lasso inte anger några huvudavdelningar, kan en tredelad form ändå skönjas, i vilken den första delen (satserna 1–7) beskriver Petri uppvaknande och chock, mitten (satserna 8–14) hans djupa ånger och flöde av tårar, och den sista delen (satserna 15–20) en inre förklaring och möjligheten till frälsning. Den avslutande motetten skiftar perspektivet från Petrus till Kristus och ger på det sättet en teologisk ram till verket. Enligt en av våra sångare är den här satsen *Lagimes* egen »Ruht wohl«-stund (en hänvisning till den gripande slutkören i BACHS *Johannespassion*), även om texten här är allt annat än lugnande.

Lagime di San Pietro är ett exceptionellt omsorgsfullt uppbyggt verk, vars musikaliska form, andliga innehåll och semantik vävs samman. Centrala roller innehas av talen tre och sju, som i renässansens teologiska och liturgiska tänkande bar på djupa betydelser. Talet tre hänvisar till den Heliga Treenigheten och den gudomliga ordningen, medan sju anknyter till människans andliga fullkomnande, ånger och frälsning. Verkets struktur speglar den här symboliken på flera plan: 21 »madrigali spirituali» fördelade enligt tre gånger sju, och hela verket är skrivet för sju sångare. I kvällens konsert spelar MIKKO IKÄHEIMO

på en sjukörig renässansluta, dvs ett instrument som har sju strängpar. Talet sju anknyter också till de sju botpsalmer som hörde till den renässanstida fromhetens innersta kärna och som fungerade särskilt som fastetidens och den personliga botens texter.

Men det tar inte slut här. När vi övade in *Lagrima* förundrade vi oss över att en del av satserna är skrivna med annorlunda kombinationer av klavar och så högt placerade att det skulle kräva helt andra sångare för att framföra dem i skrivet läge – vad handlar det här om? KARI TURUNEN har i sin doktorsavhandling *Performing Palestrina* (2014) behandlat den s.k. chiavette-praxisen och Aurores konsertpublik har flera gånger fått uppleva hur PALESTRINAS musik klingar transponerad till en lägre tonart – senast i förra års avslutningskonsert. Men också här finns en numerologisk förklaring. Det fanns traditionellt åtta kyrkotonarter (modi). *Lagrimes* madrigaler går systematiskt från modus till modus, men Lasso använder bara de sju första och låter helt bli att använda modus VIII. Sålunda är exempelvis satserna 13–15, som är skrivna i chiavetteklavar och för vilka vi behöver en annan uppsättning noter, komponerade i modus v. En annan överraskande harmonisk vändning kommer mellan satserna 18 och 19 då vi skiftar från modus VI till VIII. Den avslutande motetten å sin sida bygger på den s.k. *tonus peregrinus*, som befinner sig utanför de åtta traditionella modi.

Musikvetaren DAVID CROOK har om den här detaljen skrivit, att »den iögonfallande frånvaron av modus VIII och därmed det åttadelade systemets ofullständiga representation i de tjugo madrigalerna reflekterar Petri ord och symboliserar allt det som är ofullständigt och mindre än perfekt i världen. På samma sätt är det separata tonsystemets användning för Kristi ord i den latinska avslutningen en symbol för den kommande världen.»

På det här sättet organiserar talen tre och sju den större formen i verket, medan modi ger den här formen ett affektivt och spirituellt innehåll. Tillsammans förstärker de intrycket att det här verket inte bara är en madrigalcykel, utan en noggrant uttänkt andlig helhet i vil-

ken varje element, inklusive kyrkotonartssystemet, stöder dess teologiska innebörd.

LITTERATUR

CROOK, DAVID: *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*. Princeton University Press, 1994.

GRAPES, K. DAWN: *Dowland*. Oxford University Press, 2024.

NAGY, PIROSKA: »Religious Weeping as Ritual in the Medieval West» ur verket *Ritu-*

al in its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation (eds. Handelman, Don & Lindquist, Galina). Berghahn Books, Oxford, 2004.

TURUNEN, KARI: *Performing Palestrina. From Historical Evidence to Twenty-First Century Performance*. Sibelius-Akatemia, 2014.

OM VERKEN

John Dowland (c. 1563–1626)

FANCY

LACHRIMÆ



Orlando di Lasso (c. 1532–1594)

LAGRIME DI SAN PIETRO
(1594)

Övers. Mats Lillhannus

1. IL MAGNANIMO PIETRO

<i>Il magnanimo Pietro, che giurato</i>	När noble Petrus, som hade svurit
<i>Havea tra mille lance, e</i>	att bland tusen lansar
<i>mille spade</i>	och tusen klingor
<i>Al suo caro Signor</i>	han skulle dö vid sin
<i>morir a lato,</i>	älskade Herres sida,
<i>Poi che s'accorse vinto</i>	insåg att han, övervun-
<i>da viltade</i>	nen av feghet,
<i>Nel gran bisogno haver</i>	hade visat sig svag i den
<i>di fe mancato,</i>	stora nödens stund,
<i>Il dolor, la vergogna,</i>	genomborrade sorgen,
<i>e la pietade</i>	skammen och ångern
<i>Del proprio fallo, e de</i>	över hans eget svek och
<i>l'altrui martiro</i>	Kristi lidande
<i>Di mille punte il petto gli feriro.</i>	hans bröst med tusen slag.

2. MA GLI ARCHI

<i>Ma gli archi, che nel petto</i>	Men de bågar som sköt
<i>gli avventaro</i>	de skarpaste
<i>Le saete più acute,</i>	och mest dödliga pilarna
<i>e più mortali,</i>	i hans bröst
<i>Fur gli occhi del Signor</i>	var Herrens ögon, då de
<i>quando il miraro;</i>	såg på honom;
<i>Gli occhi fur gli archi, e i</i>	Hans ögon var bågar,
<i>sguardi fur gli strali</i>	hans blick pilar
<i>Che del cor non contenti</i>	som inte nöjde sig med att
<i>sen passaro</i>	stinga Petri hjärta
<i>Fin dentro à l'alma, e vi</i>	utan även borrade in i hans
<i>fer piaghe tali,</i>	själ och gav sådana sår,
<i>Che bisognò mentre che visse poi</i>	att för återstoden av sitt liv
<i>Ungerle col licor de</i>	han måste smörja dem
<i>gli occhi suoi.</i>	med sina tårar.

3. TRE VOLTE HAVEVA

*Tre volte haveva à
 l'importuna e audace
 Ancella, al servo,
 ed à la turba rea
 Detto e giurato,
 che giamai seguace
 Non fu del suo Signor,
 ne'I conoscea:
 E'l gallo publicato
 contumace
 Il dì chiamato
 in testimon v'havea,
 Quando del suo gran fallo
 à pena avvisto
 S'incontrar gli occhi suoi
 con quei di Christo.*

Tre gånger
 hade han svurit
 - till den djärva, frågvisa
 tjänarinnan, till drängen
 och till den grymma folkhopen
 – att han aldrig varit
 sin Herres följare, eller
 kände honom;
 Tuppen som förkunnade
 hans skuld
 åkallade den nya dagen att
 bära vittnesbörd,
 och just då, medan han insåg
 vidden av sin synd,
 mötte hans ögon
 Kristi blick.

4. QUAL A L'INCONTRO

*Qual' à l'incontro di
 quegli occhi santi
 Il già caduto
 Pietro rimanesse
 Non sia chi di narrario
 hoggi si vanti,
 Che lingua non saria, ch'al
 ver giungesse,
 Parea che'I buon Signor
 cinto di tanti
 Nemici, e de' suoi privo
 dir volesse:*

Vad mötet med dessa
 heliga ögon hade
 för inverkan på den redan
 fallne Petrus
 kan ingen idag hävda
 sig känna,
 ty ingen tungas ord kunde
 nalkas sanningen.
 Det verkade som om den
 gode Herren, omgiven
 av så många fiender och
 berövad sina vänner, sade:

*Ecco che quel, ch'io dissi,
egli è pur vero,
Amico disleal, discepol fiero.*

»Se, det som jag förut-
spådde är nu sant,
du svekfulle vän, grymma
lärjunge».

5. GIOVANE DONNA

*Giovane donna il suo bel
volto in specchio
Non vide mai di lucido cristallo,
Come in quel punto il
miserabil vecchio
Ne gli occhi del Signor
vide il suo fallo:
Ne tante cose udir cupido orecchio
Potria, se stesse ben
senza intervallo
Intento à l'altrui dir cento
anni e cento,
Quant' ei n'udio col guardo
in quel momento.*

Ingen ung kvinna såg någonsin
sitt sköna ansikte
i spegelns bild med sådan klarhet
som i den stunden den
arme gamle mannen
såg sin skuld återgiven
i Herrens ögon:
ej heller kunde ett ivrigt öra,
om det än oupphörligt
lyssnade
i hundra år och
åter hundra,
höra allt som blicken sade
i den stunden.

6. COSÌ TALHOR

*Così talhor benche
profane cose
Siano à le sacre d'agguagliarsi
indegne
Scoprir mirando altrui
le voglie ascose
Suole amator, senza
ch' à dir le vegne.
Chi dunque esperto sia
ne l'ingegnose*

Såsom stundvis även
om profana ting
må vara ovärdiga att
jämföra med heliga
en älskare röjer
sina hemliga begär
utan att säga
ett ord,
så kan erfarna mästare i
kärlekens rika konst

*Schole d'Amor, à chi nol
 prova insegne,
 Come senza aprir bocca,
 ò scriver note
 Con gli occhi anchora
 favellar si puote.*

lära den ivrige men oerfarne
 novisen hur man
 utan att öppna sin mun
 eller skriva ett ord
 ändå kan tala
 med ögonen allena.

7. OGNI OCCHIO DEL SIGNOR

*Ogni occhio del Signor
 lingua veloce
 Parea, che fusse, ed ogni
 occhio de' suoi
 Orecchia intenta ad
 ascoltar sua voce.
 Piu fieri parea dir son
 gli occhi tuoi
 De l'empie man, che mi
 porranno in croce;
 Ne sento colpo alcun, che
 sì m'annoi
 Di tanti, che'l reo stuolo
 in me ne scocca,
 Quanto il colpo, ch'uscio
 de la tua bocca.*

Herrens båda ögon tedde sig
 som en snabb tunga
 och Petri ögon var båda
 som öron,
 noggrant lyssnande
 till hans röst.
 »Grymmare», syntes han
 säga, »är dina ögon
 än de gudlösa händer som
 vill fästa mig på korset;
 ej känner jag ett sår
 bland alla dem
 som regnat
 ner på mig
 lika smärtsamt som det som
 kom från dina läppar».



John Dowland
GALLIARD TO LACHRIMÆ

Orlando di Lasso
8. NESSUN FEDEL TROVAI

*Nessun fedel trovai,
nessun cortese
Di tanti c'ho degnato
d'esser miei;
Ma tu, dove il mio amor
via più s'accese,
Perfido e ingrato sovra
ogn'altro sei:
Ciascun di lor sol col
fuggir m'offese,
Tu mi negasti; ed hor
con gli altri rei
Ti stai à pascere del mio
danno gli occhi,
Perché la parte del piacer
ti tocchi.*

»Ingen trogen fann jag,
ingen välvillig
bland dem som jag valt att
vara mina lärjungar;
men du, i vars inre min
kärlek lyste allt klarare,
är mer svekfull och otacksam
än alla de andra.
Var och en av dem sårade mig
genom att överge mig,
men du förnekade mig och nu,
med de andra syndarna,
festar dina ögon
på mitt lidande,
sedan du för dig själv valt
den lättare vägen.»

9. CHI AD UNA AD UNA

*Chi ad una ad una
raccontar potesse
Le parole di sdegno e d'amor piene,
Che parv' a Pietro di
veder impresse
Nel sacro giro de le due serene
Luci, scoppiar faria chi
l'intendesse:*

Den som ett för ett
kunde återge
de ord fulla av harm och kärlek
som Petrus tyckte sig
se skrivna
i Kristi stilla, heliga ögon,
skulle få en lyssnare
att brista i tårar.

*Ma se d'occhio mortal
sovente viene
Virtù, che possa in noi,
ch'il prova pensi,
Che potete occhio divin ne
gli human sensi.*

Ty om ett dödligt öga
ofta kan uttrycka
all den värdighet vi äger,
vad kan då ej
ett gudomligt öga ingjuta
i mänskligt sinne?

10. COME FALDA DI NEVE

*Come falda di neve, che
agghiacciata
Il verno in chiusa valle
ascosa giacque,
A primavera poi
dal sol scaldata
Tutta si sface, e si
discioglie in acque
Così la tema, che entro
al cor gelata
Era di Pietro allhor, che'l
vero tacque,
Quando Christo ver lui
gli occhi rivolse
Tutta si sfece, e in pianto si risolse.*

Likt en snöflinga
som frusen legat
gömd i djupa dalar
vintern genom,
och sedan vid vårens an-
komst, värmd av solen
smälter och flödar
i strömmar;
Sålunda kom den skräck
som legat likt is
i Petri hjärta nu, när san-
ningen slog honom
då Kristus vände sitt
öga mot honom,
att smälta och förvandlas till tårar.

11. E NON FU IL PIANTO SUO

*E non fu il pianto suo
rivo, o torrente.
Che per caldo stagion
giamaï seccasse:
Che, benche il Re del Cielo
immantenente*

Och hans gråt var inte en
sådan bäck eller flod
som kan torka ut
i sommarvärme;
ty, även om Himlarnas
Konung genast

*A la perduta gratia il ritornasse,
De la sua vita tutto il rimanente
Non fu mai notte ch'ei
non si destasse,
Udendo il gallo à dir
quanto fu iniquo,
Dando lagrime nove al
fallo antiquo.*

återställde hans förlorade heder,
gick ej en natt förbi under
återstoden av hans liv då
han ej vaknade
då tuppen sjöng om
hans stora brott
och grät nya tårar över
den gamla skulden.

12. QUEL VOLTO

*Quel volto, che era poco inanzi stato
Asperso tutto di color di morte,
Per il sangue, che al cor
se n'era andato,
Lasciando fredde l'altre
parti e smorte:
Dal raggio de'santi
occhi riscaldato
Divenne fiamma; e per
l'istesse porte,
Ch'era entrato, il timor
fuggendo sparve
E nel suo loc la vergogna apparve.*

Det anlete som strax innan
hade antagit dödens färg
ty allt blod hade rusat
till hans hjärta
och lämnat övriga kropps-
delar kalla och bleka,
värmades nu av strålarna från
dessa heliga ögon
och blev till en flamma; och
genom samma port
som den hade stigit in, flydde
skräcken och försvann,
och kvar i dess ställe var skammen.

13. VEDUTO IL MISER

*Veduto il miser quanto differente
Dal primo stato suo si ritroeava,
Non bas tandogli il cor
di star presente
A l'offeso Signor,
che sì l'amava*

När den eländige såg hur skiftad
från sitt tidigare jag han blivit,
saknande mod i sitt hjärta
att bli kvar hos
hans skymfade Herre som
älskade honom så,

*Senza aspettar se fiera, ò
se clemente
Sententia il duro
Tribunal gli dava,
Da l'odiato albergo, ove
era all hora
Piangendo amaramente
uscì di fuora.*

och utan att dröja för att
höra om den fruktade
domstolen dömde strängt
eller skonsamt,
flydde han från den
avskydda platsen
och gick bittert
gråtande ut.

14. E VAGO D'INCONTRAR

*Evago d'incontrar
chi giusta pena
Desse al suo grave error,
poi che paura
Di maggior mal l'ardita
man raffrena,
Per l'ombre errando de
la notte oscura
Ne va gridando ove il
dolor il mena:
E la vita, che dianzi
hebbe sì à cura:
Hor piu, ch'altro, odia, e
sol di lei si duole,
Et, perche lo fè errar,
piu non la vuole.*

Längtande att finna någon
som med rätta
skulle straffa honom för
hans tunga synd – ty
rädd för ännu större skuld
tyglade han sin egen hand –
irrar han omkring
i nattens mörker,
ljudligt gråtande, vart än
sorgen leder honom;
och livet, som förr var
honom så kärt,
föraktar han nu över allt, då
det endast bringar lidande,
och nu då det fått honom att
synda vill han ej längre ha det.



John Dowland
FORLORN HOPE FANCY

Orlando di Lasso
15. VATTENE VITA VA

<i>Vattene vita vā</i>	»Lämna mig, liv, gå din väg»,
<i>dicea piangendo</i>	sade han gråtande,
<i>Dove non sia chi t'odli,</i>	»till en plats där du ej
<i>ò chi ti sdegni:</i>	hatas eller skymfas.
<i>Lasciami: so che non è</i>	Lämna mig, ty jag vet att
<i>ben, che, essendo</i>	det inte är rätt för dig
<i>Compagnia così rea, meco ne'vegni:</i>	att vistas i så syndfullt sällskap.
<i>Vattene vita vā,</i>	Lämna mig, liv, gå din väg, ty
<i>ch'io non intendo,</i>	jag vill inte låta dig
<i>Che un'altra volta ad</i>	lära mig en sådan feghet
<i>esser vil m'insegni:</i>	ännu en gång,
<i>Ne vò per prolungar tue</i>	ej heller skall jag för att förlänga
<i>frali tempore,</i>	din sköra existens
<i>Uccider l'alma nata</i>	dräpa den själ som fötts
<i>à viver sempre.</i>	till evigt liv.

16. O VITA TROPPO REA

<i>O vita troppo rea,</i>	O, liv, alltför motbjudan-
<i>troppo fallace,</i>	de, alltför falskt;
<i>Che per fuggir qua giu</i>	för att jag här skulle kunna
<i>si breve guerra,</i>	fly en kort strid,
<i>l'erder m'hai fatto in</i>	fick du mig att förlora
<i>cielo eterna pace:</i>	himlens eviga frid.
<i>Chi piu desia goderti</i>	Den som högst önskar att
<i>in su la terra</i>	njuta dig här på jorden
<i>Piu tosto senza te</i>	är den som du först överger
<i>schernito giace:</i>	och förkastar,
<i>E chi vorria lasciarti,</i>	och den som vill lämna dig
<i>e gir sotterra,</i>	och vila under marken

*Non vuoi, malgrado suo,
giamai lasciarlo
Vaga di sempre a nuovo
duol serbarlo.*

släpper du inte fri, trots
hans önskan,
bevarande honom för
ständigt nya plågor.

17. A QUANTI GIÀ FELICI

*A quanti già felici
in giovinezza
Recò l'indugio tuo
lunghi tormenti;
Che se inanzi al venir de
la vecchiezza
Sciolti fusser del mondo,
più contenti
Morti sarian; poi che
non ha fermezza
Stato alcun, che si temi,
ò si paventi;
Onde io vita à ragion
di te mi doglio
Che stessi meco, e stai piu
che non voglio.*

Till hur många, en gång
lyckligt unga,
har ej din envishet bringat
långvarigt lidande?
Dem som, om de redan
innan sin ålderdom
hade befriats
från denna värld,
hade dött
föfnöjda;
ty ett liv i skräck och bävan
har inget värde.
Därför, liv, är det för din
skull jag sörjer, ty
du är ännu med mig, kvar
fast jag inte önskar dig!

18. NON TROVAVA MIA FÉ

*Non trovava mia fe
sì duro intoppo
Se tu non stavi
sì gran tempo meco:
Se non havesser gli anni
e il viver troppo
Portato il sennon
e la memoria seco,*

Min tro hade inte mött
ett så svårt hinder
om du inte blivit kvar
hos mig så länge.
Om alla år och mycken-
heten av levnad
ej hade berövat mig mitt
sinne och mina minnen,

*Pensar dovea, ch'io vidi
 dar al zoppol pie,
 Ia lingua al muto, e gli
 occhi al cieco,
 E quel che piu maravigliar
 fe l'ombre
 Render l'anime à i corpi,
 onde eran sgombre.*

Skulle jag ha minnats att jag såg
 honom ge fötter åt den lame,
 en tunga åt den stumme och
 ögon åt den blinde,
 och att, mest förunderligt av
 allt, han fick skuggorna
 att återbörda själar till
 kroppar de hade lämnat.

19. QUESTE OPRE E PIÙ

*Queste opre e piu,
 che'l mondo ed io sapea,
 Ramentar mi dovean
 che il lor fattore
 Fontana di salute esser dovea,
 E sgombrar del miu petto
 ogni timore:
 Ma come quel,
 che per l'età ch'avea,
 Era di senno e di me
 stesso fuore,
 Nel gran periglio ricercando aita
 Per tema di morir
 negai la vita.*

Dessa gärningar och mer än
 världen eller jag sett,
 borde ha påmint mig att
 han som utförde dem
 var själva källan till frälsning,
 och sålunda befriat mitt
 bröst från skräck.
 Men som en bräcklig
 man, tyngd av år,
 utom mina sinnen och
 utom mig själv,
 sökande hjälp i den stora faran,
 i rädsla för att dö, för-
 nekade jag livet.

20. NEGANDO IL MIO SIGNOR

*Negando il mio Signor,
 negai quel che era
 La vita, onde ogni vita
 si deriva:
 Vita tranquilla, che non
 teme ò spera,*

Genom att förneka min Herre
 förnekade jag honom
 som var livet självt, ur vilket
 allt liv träder fram,
 ett stilla liv som varken
 räds eller längtar,

*Ne potete il corso suo
 giunger à riva:
 Poi che dunque negai
 la vita vera
 Non è, non è ragion, che
 unqua piu viva:
 Vatten, vita fallace, e
 tosto sgombra;
 Se la vera negai, non
 chiedo l'ombra.*

vars stig går vidare
 utan slut.
 Då jag alltså förnekade
 det sanna livet,
 finns det ingen orsak, ingen
 alls, att fortsätta leva.
 Gå då din väg, falska liv,
 lämna mig genast;
 då jag förnekat sanningen har jag
 ingen önskan för dina skuggor!»

21. VIDE HOMO

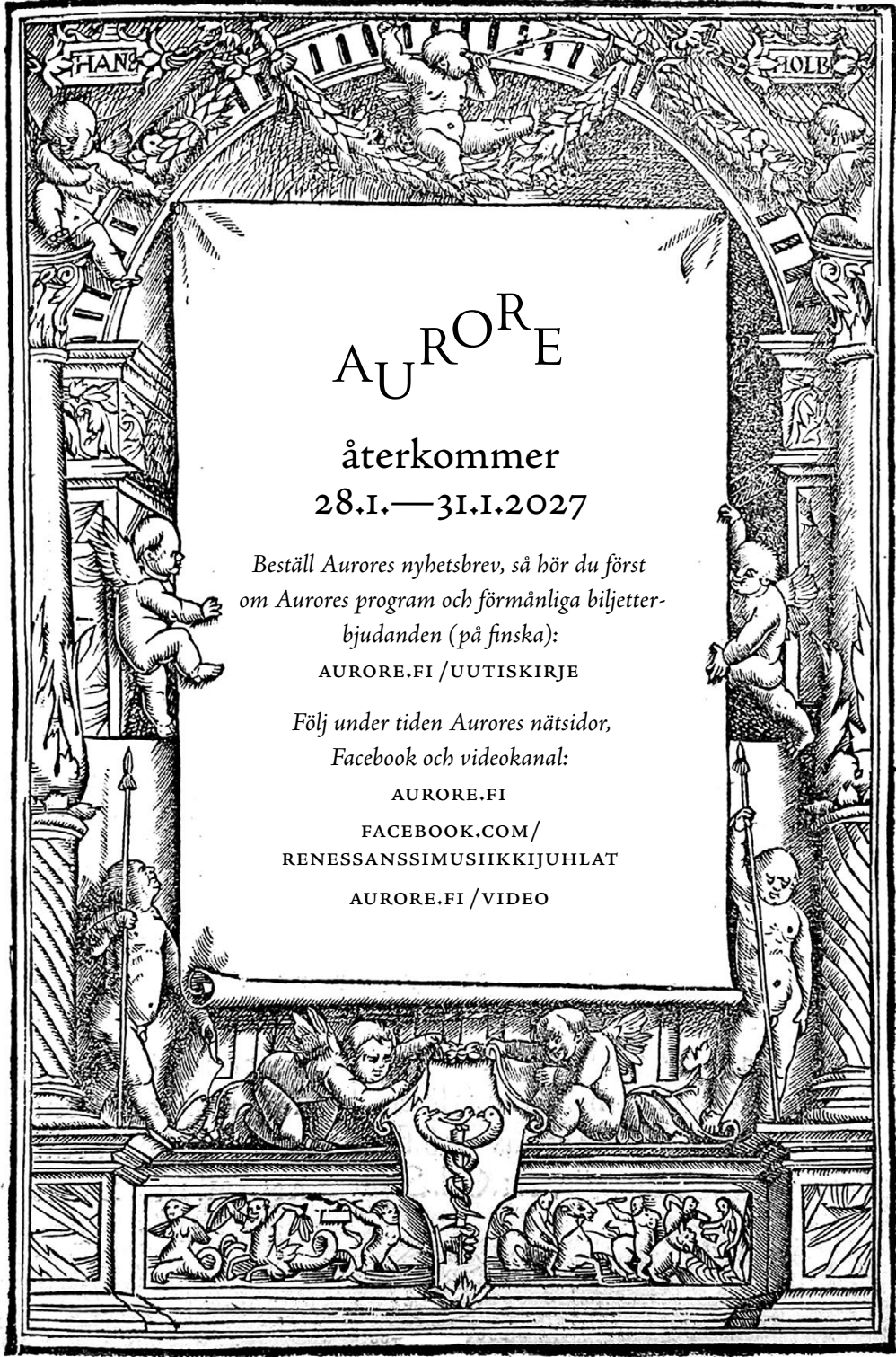
*Vide homo,
 quae pro te partior,
 Ad te clamo, qui pro te morior.
 Vide poenas, quibus afficior.
 Vide clavos,
 quibus confodior!
 Non est dolor,
 sicut quo crucior?
 Et cum sit tantus dolor exterior,
 Intus tamen dolor est gravior,
 Tam ingratum cum te experior.*

Se, o människa,
 hur jag lider för dig,
 Jag som dör för dig åkallar dig.
 Skåda de plågor som mig åsamkas,
 se de spikar som
 genomborrar mig!
 Det finns inget lidande
 likt det jag bär;
 och om min kropp än lider svårt,
 lider mitt hjärta ändå mera
 genom den otacksamhet du visar.





APOSTELN PAULUS, SANKTA VERONIKA OCH APOSTELN PETRUS. ETSNING, ANON.

The entire page is framed by a highly detailed, black-and-white woodcut-style border. It features numerous cherubs (putti) in various poses: some are climbing, some are holding objects, and others are integrated into the architectural elements. The border is rich with classical motifs, including scrolls, cornices, and floral patterns. At the top, there are banners with the letters 'HAN' and 'OLB'.

AU^ROR^E

återkommer
28.I.—31.I.2027

*Beställ Aurores nyhetsbrev, så hör du först
om Aurores program och förmånliga biljetter-
bjudanden (på finska):*

AUORE.FI / UUTISKIRJE

*Följ under tiden Aurores nätsidor,
Facebook och videokanal:*

AUORE.FI

FACEBOOK.COM/

RENESSANSSIMUSIIKKIJUHLAT

AUORE.FI / VIDEO