

Det 5. nordiske musikforsker møde

Århus d. 16.–19. august 1966

I dagene den 16.–19. august 1966 fandt det 5. nordiske musikforsker møde sted i Århus, arrangeret af *Århus Universitets musikvidenskabelige Institut* og *Dansk Selskab for Musikforskning* i forening. Det nye institut i Århus skabte en smuk ramme om mødet, hvis økonomiske grundlag var blevet sikret gennem tilskud fra Undervisningsministeriet, Carlsbergs Mindelegat, Komitéen for nordisk Samarbejde, Aarhus Oliefabriks Fond for almene formål, Wilhelm Hansen Musikforlag og instrumentmager Juhl-Sørensen. Mødet havde samlet 110 deltagere. Ligesom det var tilfældet ved tidligere nordiske musikforsker møder, samledes man om et par bundne temaer; de hed ved denne lejlighed: Nordisk symfonisk musik i tiden 1890–1925, og Aktuel folkemusikforskning i Norden. Der var dog også afsat tid til frie referater.

Mødet åbnedes tirsdag eftermiddag i Vandrehallen i universitetets hovedbygning med Knud Jeppesens Lille Sommertrio for klaver, fløjte og violoncel, udført af *Ester Birch*, *Poul Johansen* og *Mihalyika Telmanyi*, og efter åbningstaler af professorerne dr. *Nils Schiørring* og dr. *Søren Sørensen* holdt professor dr. *Carl-Allan Moberg* mødets eneste egentlige foredrag: Drottning Christina och musikken (gengivet s. 168).

Om aftenen samledes mødets deltagere til en uformel sammenkomst i Studenternes hus.

Størstedelen af programmet om onsdagen var viet det første »hovedtema«:

Lektor *Bo Wallner* gav i sin udførlige indledning, »Strukturella särdrag i nordisk symfonik mellan 1890 och 1925«, en oversigt over det symfoniske tonesprog i Norden i det pågældende tidsrum. Bo Wallner gik uden om de tre store komponister, Grieg, Sibelius og Carl Nielsen, og koncentrerede sig om den langt mindre kendte udvikling i deres samtidiges produktion. Talrige udvalgte eksempler og væsentlige karakteriserende vurderinger dannede kernen i fremstillingen, som gav tilhørerne et nuanceret indtryk af repertoire, således at også de tre kendte komponisters produktion kom til at stå i et nyt perspektiv.

Lektor *Øivind Eckhoff* fremlagde derefter en undersøgelse af »Noen hovedtrekk ved stilen i Johan Svendsens orkesterverker.« (resumé s. 171).

Professor dr. *John Rosas* omtalte »Ernst Mielcks symfoni (1897)« (resumé s. 173).

Midt på dagen var Århus by vært ved en modtagelse på rådhuset, hvor borgmester *Bernhardt Jensen* bød deltagerne velkommen, og om eftermiddagen fortsattes sessionen med følgende referater:

Professor *Erik Tawaststjerna*: »Den programmatiska bakgrunden för Sibelius' två första symfonier«; professor Tawaststjerna viste, hvordan beslægtet musikalsk stof i værker af Sibelius kan stå med ret forskellig programmatisk baggrund. Selv om der foreligger programmatiske kommentarer fra komponistens hånd til musikalske motiver, der senere anvendes i symfonierne, går det derfor ikke an umiddelbart at indlæse disse programmatiske ideer i symfonierne.

Førstebibliotekar mag. art. *Sven Lunn*: »Retningslinier i dansk instrumentationsteknik op til Carl Nielsen«. Med udgangspunkt i værker af J. F. Fröhlich, J. P. E. Hartmann og Niels W. Gade gjorde førstebibliotekar Lunn opmærksom på betydningsfulde forskelle i komponisternes instrumentationspraksis. Især i anvendelsen af hornet i orkestersatzen viser Fröhlich sin gæld til militærmusikken, Gade sin afhængighed af forbilledet Mendelssohn, mens Hartmann med mere solistisk prægede og navnlig høje hornpassager synes at pege frem mod Carl Nielsen.

Organist stud. mag. *Torben Schousboe* fremlagde uden for programmet en liste over koncert-repertoiret i Musikforeningen i København fra 1886 til 1931, et supplement til Angul Hammerichs oversigt i »Musikforeningens Festskrift II« (1886).

Eftermiddagen gav yderligere plads for to frie referater: Musikforlægger *Dan Fog*: »Danske musikforlag 1783–1900« (resumé s. 174). Museumsinspektør dr. *Herbert Rosenberg*: »Nationaldiskotekets struktur og opgaver« (resumé s. 174).

Om aftenen overværede deltagerne i teatret i Den gamle By opførelsen af Giovanni Paisiello's »Barberen i Sevilla« og besøgte bagefter bryggeriet Ceres.

Alle bidrag i torsdagens session drejede sig om mødets andet hovedpunkt. En indleder fra hver af de fire repræsenterede nationer, professor dr. *Olav Gurvin*, museilektor fil. lic. *Jan Ling*, professor dr. *John Rosas* og professor dr. *Nils Schiørring* gjorde rede for folkemusikforskningens vilkår og veje i deres lande, og i denne forbindelse efterlyste Jan Ling et nærmere nordisk samarbejde inden for denne forskningsgren.

Den norske afdeling omfattede følgende referater:

Professor dr. *Hampus Huldt-Nystrøm*: »Musikalsk dialektforskning« (resumé s. 176).

Sivilingeniør *Ola Kai Ledang*: »Instrumentell analyse av enstemmig musikk«

(forfatterens magisterafhandling om dette emne forventes publiceret i nær fremtid).

Efter den svenske indleder fulgte:

Fil. lic. *Axel Helmer*: »Problemet folkemusik/konstmusik i svensk solosang« (resumé s. 178). Axel Helmer gav desuden i et senere indlæg en rapport om det arbejde, der er gjort i det af ham selv ledede Svenskt Musikhistoriskt Arkiv, oprettet i 1965.

Fil. lic. *Folke Bohlin*: »Några problem kring Piaa Cantiones« (resumé s. 179), referatet flyttedes af praktiske grunde til lørdag formiddag, men hører hjemme i denne sammenhæng.

Et referat fulgte den finske indledning: Dr. *Timo Mäkinen*: »Omkring Piaa Cantiones« .

Den danske afdeling rummede følgende bidrag:

Afdelingsleder *Karl Clausen*: »Sanghistorisk arkiv i Århus« (gengivet i hovedtræk i afsnittet: Promemoria til studiet af slesvigsk sanghistorie« i Karl Clausen: »Folkeviser og nymodens sang i Napoleontiden, bind 1: Introduktion, sangens kår i et slesvigsk sogn«, under trykning).

Komponisten *Thorkild Knudsen*: »Ornamental salmesang i Danmark, på Færøerne og på Hebriderne« (vil senere blive publiceret).

Komponisten *Poul Rovsing Olsen*: »Afrikansk musik i Den persiske Golf« (resumé s. 181).

Som afslutning på dagen spillede Århus Strygekvartet, hvis medlemmer er *Ove Vedsten Larsen*, *Lilli Sigfusson*, *Einar Sigfusson* og *Mihalyika Telmanyi*, Carl Niensens strygekvartet i F-dur op. 44. Koncerten foregik i universitetets aula, og derefter var deltagerne indbudt til middag på universitetet, hvor rektor, professor dr. *Erling Hammershaimb* bød velkommen og udtrykte sin glæde over at kunne huse kongressen på Aarhus Universitet.

På mødets sidste dag læstes følgende referater:

Mag. art. *Finn Egeland Hansen*: »Det gregorianske repertoire i Cod. Montpellier H 159« (resumé s. 181).

Amanuensis, mag. art. *Carsten E. Hatting*: »Stemmeføringsmønstre i femstemmige node mod node-satser fra Mogens Pedersøns Pratum spirituale« (trykt i nærværende skrift s. 183).

Stud. mag. *Peter Ryom*: »Problemer omkring Vivaldi-overleveringen« (resumé s. 182).

Professor dr. *Søren Sørensen* og docent dr. *Henrik Glahn*: »Musikhåndskrifterne fra Clausholm slot« (en nøjere redegørelse for dette nodefund vil senere blive publiceret gennem Dansk Selskab for Musikforskning).

Fredag eftermiddag var der arrangeret en udflugt til Clausholm slot, hvor slottets ejer, civilingeniør *Henrik Berner*, bød deltagerne velkommen og viste

rundt i bygningerne. Ved en koncert i slotskirken opførtes værker af de komponister, der er repræsenteret i de nyfundne håndskrifter: Heinrich Scheide-mann (Toccata i C-dur og to koralforspil), Samuel Scheidt (O du Guds Lam uskyldig, for to sopraner og continuo), Melchior Schildt (Paduana Lacrima), Heinrich Schütz (to »Kleine geistliche Konzerte«), Jacob Praetorius (Grates nunc omnes, orgelhymne) samt en anonym orgelkoral over Aleneste Gud i Himmerig fra Clausholm-ms. Til afslutning spillede Buxtehudes Triosonate i C-dur. De medvirkende var *Grethe Krogh Christensen* (orgel), *Tove Hyldgaard* (sopran), *Bodil Gøbel* (sopran), *Einar Sigfusson* (violin), *Lilli Sigfusson* (violin), *Mihalyika Telmanyi* (violoncel) og *Søren Sørensen* (orgel-continuo). Siden fortsatte deltagerne til Ebeltoft, til middag på Hotel Hvide Hus, hvor der blev talt af professor Søren Sørensen, professor Nils Schiørring, professor Ingmar Bengtsson, professor Knud Jeppesen, professor Olav Gurvin samt professorerne Erik Tawaststjerna og John Rosas, der indbød til det næste nordiske musikforsker-møde i Finland 1970.

For de deltagere, der var tilbage i byen, havde rektor, professor *Tage Nielsen* den følgende formiddag arrangeret en modtagelse på Det Jydske Musikkonservatorium, og et lignende arrangement fandt om søndagen sted på det nye Musikhistorisk Museum i København, hvortil museumsdirektør, dr. *Henrik Glahn* havde indbudt.

CARL-ALLAN MOBERG:

Drottning Christina och musiken

Christina tilhörde en dynasti med påtagliga konstnärlig ådra även ifråga om musik. Lutspelet, som hennes far och dennes farbröder liksom redan stamfader Gustav Vasa då och då bedrev, hörde väl till de självklara färdigheter, vilka redan B. Castiglione i sin bekanta lärobok 1528 förutsatte hos varje väluppfostrad ädling, och detsamma gäller hertig Karls fidelspel. Johan III:s omvårdnad om gregoriansk koral och polyfon kyrkomusik var ett självklart utslag av hans liturgiska restaureringsarbete men sammanfaller även med renässansfurstarnas ofta omvittnade förståelse för sakral flerstämighet. Erik XIV:s inställning till sin samtids musikodling med dess begynnande tangentinstrumentspel och hans egna komposi-

toriska insikter i mensuralkonsten tyder däremot ovillkorligen på en musiklidelse utöver hovmannens tonlekande tidsfördriv.

Hur såg då drottning Christina på musiken? Betydde den en kvarleva av ett humanistiskt uppfostringsideal, ett läroämne i kvadriviums ram, en traditionell reverens för andlig tonkonst, en hövisk musikförströelse? Säkert ingick något av allt detta i drottningens syn på musiken, däremot ej renässansens framhävande av det nyttobetonade. Vården av rösten, något försök att spela på instrument, saknade den med hårt intellektuellt arbete och regeringsärenden tidigt förtrogna unga kvinnan kanske tid och lust till.

Men Christinas musikaliska böjelser bör gradvis ha kunnat stimuleras av de beaktansvärda ansatser till en hövisk musikodling efter kontinentala mått, som präglade hennes miljö under regentåren. Det brandenburgska kapell, som inkallats i samband

med föräldrarnas giftermål, hade åtminstone betydtt en elementär upprustning av hovmusiken och fullföljdes året efter hennes trontillträde, 1644, genom en utökning av numerären till 19 man och av trumpetarkapellet till 14. Ytterligare tillkom 1647 de inkallade 6 franska musiker, som spelade den då i Sverige nymodiga *violin*en. De hade till uppgift att ombesörja dansmusik och leda baletternas musikinslag, vari även franska sångartister framträdde. Samtidig byggdes en särskild balettsal på kungl. slottet med allehanda maskiner för sceniskt bruk.

Detta moderna franska inslag av balett-konst var ett nytt moment i svenskt musikaliv, starkt kontrasterande mot den övervägande kyrkomusikaliska traditionen från reformationens Tyskland. Ännu tydligare framträdde det profana romanska musikinslaget i de bidrag den inkallade operatruppen under Vincenzo Albricis ledning hann ge under sitt halvtannat år långa uppehåll vid hovet (dec. 1652 till juni 1654). Drottningen hade nu tre stilistiskt skiljaktiga ensembler att anlita, och även om deras verksamhet till en viss grad förlamades av det sista regeringsårets uppbrottsstämning och en starkt försämrad ekonomi, betydde deras närvaro och repertoar en rik omväxling i drottningens musikaliska kostvanor.

Minst uppmärksamhet synes hon ha ägnat den kyrkomusik hovkapellet framförde i mer eller mindre intimt samarbete med Tyska kyrkan i Stockholm, vars rika musikinslag leddes av tyska kantorer och organister, av vilka några var hovkapellister. Det är i regel fråga om musik för konserterande vokal- och instrumentalesembler, stycken hämtade ur i Tyskland tryckta musikalier, som var spridda även i svenska gymnasie-städer. Det framgår ej, att Christina skulle ha särskilt uppskattat kyrkosång i vare sig protestantisk eller katolsk tappning. Henne beteende, då hon midsommartiden 1655 i Hamburg lämnade kyrkan i det ögonblick tonsättaren Thomas Selle började sin dubbelköriga motett *Salve regina Sueciae*, kunde snarare tyda på en negativ inställning.

De instrumentalstycken det franska danskapellet framförde *slog givetvis an* på den unga Christina. De återspeglade i sin behagfulla rytm det spirituella franska väsen hon gärna accepterade och gav det festligt klingande underlag för dans och balett hon

väl tidigare saknat. Särskilt sedan den franske läkaren Pierre Bourdelots enkla och sunda hälsoregler förmått Christina till ett för en ungdom normalare levnadssätt, framstod de dansanta förlustelserna som ett väsentligt inslag i hennes eljest ensidigt intellektuella arbetsschema. Men något djupsinne rörde ju denna balettmusik inte.

Under sitt sista hektiska regeringsår fick Christina göra bekantskap med ytterligare två viktiga stilströmningar i samtida musik. De förmedlades av den italienska operatruppen och av den engelske ambassadören Bulstrode Whitelockes lilla kapell. Om den italienska ensemblens höga konstnärliga rang kan intet tvivel råda. Truppen förfogade över både instrumentalister och sångare, även flera kastrater, vilkas närvaro vore meningslös, om man ej räknar med, att truppen avsett att spela italienska operor. Utom musikdramatik måste den italienska repertoaren ha omfattat även prov på den operan närstående kammarkantaten, kanske även instrumentalsviter o. dyl., möjligen av truppens egna komponister, Albrici, Bartoletti, Reggio, Bandino Bandini.

En helt annan stilriktning företrädde Whitelockes kapellister, representanter för den gyllene musikepok som kallats den elisabetanska, en tonkonst som redan långt före sekelskiftet 1600 hade börjat strömma över kontinenten med de talrika engelska musiker, som av religionsskäl lämnat sitt land och uppträdde särskilt i norra Europa. Christina bör ha fått lyssna till lutmusik (med eller utan vokalstämma) av en mästare som Dowland, klaverstycken av Byrd, Gibbons, Farnaby, Bull, ensemblemusik och virtuosstycken för gamba m. m.

Drottningen ej blott lyssnade till Whitelockes kapellister, där sir Bulstrode »himsselfe sometimes in private did beare his part with them», hon diskuterade med honom sina musikproblem: »her majesty would often come to Wh. and discourse with him of her musicke, wherof he was able to make some judgement, which the queen found, and liked well . . .» Vid en sådan musikalisk samvaro i Whitelockes kvarter i Uppsala, gjorde hans kaplan dr Ingelo drottningen uppmärksam på kompositioner av Benjamin Rogers, och hon mottog två av dennes sviter för gambaensemble, »often played by the Queen's Italian musicians.» Hon förklarade för honom, att

hon »never heard so good a consort of musicke, and of english songs; and desired Wh., at his returne to England, to procure her some to play on those instruments which would be most agreeable to her.»

De musikalska vyer drottningen kunnat få under sina sista år som regent var sålunda ej alldeles så begränsade, som man trott med tanke på hennes nordlige utsiktspunkt. Hon saknade ej möjlighet att mot denna stilbakgrund sovra de musikupplevelser som formligen sköljde över henne under den triumfatoriska konvertitresan. Det är anmärkningsvärt, att den musikdramatiska konsten därunder (liksom senare i hennes hem i Rom) spelat en framträdande roll, vare sig detta berott på, att de andliga och världsliga furstar, som mottog henne, själva helt fångats av den tidigare operans prunkande ceremonivärld eller trodde sig tillmötesgå Christinas längtan efter den.

Att ens översiktligt antyda de musikalska festligheter, som smyckade Christinas väg genom tiotalet städer till Rom, eller firades till hennes ära under den första tiden i den heliga staden och vid resor i Frankrike och Tyskland låter sig ej göras här. Det må räcka med att nämna den *Rhythmus Musicus* och det *Ode Panegyrica* som en belgare vid namn Julius Mendes Éganville lät trycka i Ruremund till drottningens ära och den opera av Cesti som framfördes vid hennes besök i Innsbruck (*L'Argia*).

Christinas namn är förknippat med olika stadier i opera- och sångkonstens, till någon del även instrumentalmusikens utveckling i det senare 1600-talets Europa. Hon upplevde den nyfödda operans stora framgångar i Rom. *La vita humana* eller *Il trionfo della Pietà* med baletter och intermezzi gavs i Teatro Barberini till hennes ära den 31 januari 1656. Texten var av Giulio Rospigliosi och musiken, som Christina högt lovordade, av Marazzoli. Operan var en av flera som tillägnades henne.

Även den venetianska operastilen kunde hon följa på nära håll. Cesti skrev festoperan *La magnanimita d'Alessandro* vid hennes ankomst till Innsbruck 1662, *Cavalis Scipione Africano* spelades 1671 på hennes egen Teatro di Tor di Nona, Alessandro Scarlatti, en förgrundsfigur i den venetianska stilen vidare utveckling (till »neapo-

litansk»), debuterade med en opera som Christina gav i repris 1679. Året därpå utnämnde hon tonsättaren till sin kapellmästare just då han befann sig i ett kritiskt läge, misshaglig på grund av hans systers (sångerskan Anna Maria Scarlatti) hemliga giftermål med en prästvigd. – Redan i samband med ankomstfestligheterna i Rom fick Christina uppleva *Il Sacrificio d'Isacco* (18/1 1656) av ingen mindre än det latinska oratoriets store mästare, Giacomo Carissimi. Det framfördes i Collegio Germanico och under fastetiden stod Christinas hem öppet för det operamässigt utvecklade oratoriet.

Christina hade all anledning att uppmärksamma musikalska artister, eftersom hon både hade huskapell, teater och akademisammanträden med musik att tänka på. Enligt stadgarna för den klementinska akademien skulle varje sammankomst inledas med en sinfonia och den akademiska orationen omslutas av en tvåsatsig kantat. Kanske var hennes egen libretto, *Serenata (Cloris e Damone)*, med musikalska anvisningar om sinfonior och instrumentalackompanjerade vokalsolister, avsedd för ett sådant akademisammanträde. Drottningen kom härigenom i ständig kontakt med talrika framstående musikalska artister. Sångaren Loreto Vittori, som lär ha givit henne sånglektioner, var hennes musikmästare, Marazzoli kammarvirtuos, operamästaren Pasquini cembalist och organist, tonsättaren Antonio Masini kammarmusiker osv. Kastrater som bröderna Melani (Domenico och Nicolai) kände hon redan från Sverige, andra var Baldassare Ferri, Bonaventura Argentio, Giovanni Franc. Grossi (il Siface) etc., den kvinnliga sopranen Angela Maddalena Voglio (kallad Giorgina), även framstående instrumentaltvirtuos.

Det rika men oöverskådliga, svårtillgängliga och källkritiskt besvärliga material, varur här några anteckningar gjorts, visar, att Christina bland sina många intressen även haft ett musikalskt. Men – för att återvända till vår fråga i början – vad säger de om hennes upplevelse av musiken? Var hennes attityd något annat och mera än suveränens traditionella önskan att ta i anspråk alla konstarter för att framhäva sin egen höga ställning och rikets makt och glans, eller uttryck för den unga, slösaktiga drottningens hektiska jakt efter nya och starka sensationer?

Christina ansågs som en passionerad musikälskare, om man får döma av vad den franske residenten Picques meddelat (i Chanut's memoarverk). En annan samtida iakttagare i den lärda kretsen kring drottningen, U. Chevreau, gör en intressant reflexion om, varför de franska instrumentalisterna egentligen inkallats: var det drottningens eviga behov av något nytt eller därför, att hon fann, »que l'harmonie des violons François, valoit mieux, & estoit plus charmante, que celles des vielles, ou des cistres des Suedois.» Något svar ges ej, men redan detta, att frågan ställts, är upplysande.

Detta hindrar ej, att hon visat sin stora uppskattning av Whitelockes gambakapell liksom av Engelska kollegiets i Rom »bellissima musica e sinfonia di viole; nelle quale sono ge'inglesi maestri eccellentissimi.» Hon hade sinne för egenarten och tjusningen hos detta speciellt engelska inslag i europeisk musik.

De kanske främste tonsättare Christina kom i beröring med under sina sista år i Rom var Arcangelo Corelli och Alessandro Scarlatti. Den senare var för övrigt hennes kapellmästare 1680–84. Av Scarlatti finns det ett brev till storhertigen av Toskana i vilket han ger en liten glimt av sitt samarbete med drottningen. Han berömmar storhertigen för, att han särskilt uppskattat fursten av Venosas madrigaler för klaver och tillägger: »en spekulativ kompositionskonst, vilken mer än något annat behagade salig drottningen av Sverige, min forna härskarinna.»

Scarlattis notis ställer drottningens personliga förhållande till musiken i blyxtljus. Den »geniale psykopaten» Gesualdo av Venosas »impressionistiskt» klangskimrande fin-de-siècle-konst ett århundrade tidigare, en »antites av yppig erotik och självpinande dödslängtan» (som H. F. Redlich kallar den), hade i Christina en beundrande lyssnerska, även då hon hörde madrigalerna i tidstypisk omvandling med generalbasackompanjemang. Hon kände säkert till den personliga tragiken i tonsättarens liv – mordet på den otrogna hustrun, älskaren och barnet – och uppfattade hans morbida stil som en kammarmusikalisk konst raffinerade omklädnad av mänskliga passioner. För att förstå en sådan »spekulativ kompositionskonst» måste Christina ha ägt en

musikalitet över genomsnittet och en kräsen musikkänedom, – smärtsamma andliga erfarenheter ägde hon förvisso desförutan. För den åldrande Christina behövde musiken ej vara något stelt hov- och representationsspektakel med barockartad pompa och yvighet, – som kanske varit hennes ideal i yngre år. Den kammarmusikaliska sprödheden hos en vokal solistensemble och en antydande affektkonst – ännu ej stelnad i rationaliserad affektlära – från en bortdöende högrenässans stod hennes hjärta nära.

ØIVIND ECKHOFF:

Noen trekk ved Johan Svendsens instrumentalistil.

Melodikk. Svendsens temaer er som regel klart forankret i én bestemt toneart, og den trinnvise bevegelse som forekommer i dem, er i regelen rent diatonisk. Kromatik i en overstemme gjør seg gjeldende mest i gjennomføringer og gjennomføringsaktige avsnitt – samt i visse langsomme partier eller satser. I de sistnevnte tilfeller formidler denne kromatikken gjerne en dunkel, gåtefull, søkende stemning, som viser oss Svendsen fra hans mest romantiske side. Eksempler på kromatisk melodikk i et slikt typisk romantisk uttrykks tjeneste har vi i de langsomme avsnitt av *Zorahayda*, og i innledningene til de to symfoniernes finale-satser.

Treklang-melodikk er meget vanlig hos Svendsen, især i hurtige satser. En av de hyppigst forekommende vendinger i hans akkordisk pregede temaer er en *fallende* treklangbrytning i rekkefølgen kvint—ters—grunntone; det er oftest T- og eller D-akkorden som blir brutt slik. Vendinger av denne typen utgjør det mest utpreget *nasjonale* drag i Svendsens melodikk; man finner dem jo til stadighet i norsk folkemusikk.

Rytmikken hos Svendsen er ofte spenstig og markant, men blir sjelden komplisert eller flertydig. En spesiell forkjærlighet har han for enkel punktering i hurtige satser. En kan tenke seg at de fengende marsrytmer han fikk så rik anledning til å høre og selv utøve i sin barndom og ungdom, har satt sine spor i hans musikalske fantasi; de

svarte utvilsomt til noe vesentlig i hans gemytt.

Svendsens *harmonikk* avspeiler i særlig grad spenningen mellom gammelt og nytt, polariteten mellom wienerklassisk og fremskredent romantisk stil. På det harmoniske område skaper Svendsen sin egen syntese mellom disse to grupper av forbilder; det er kanskje her at hans egenart viser seg tydeligst. Samtidig som han gjør bruk av kvint-slektskapet mellom akkorder, og gjerne understreker dette ved å sette de angjeldende akkorder i grunnstilling, benytter han også flittig mediantforbindelser — og det ikke bare på grunn av den fargekontrastvirkning de gir (når de to akkordene bare har én felles tone), men også fordi slike forbindelser i særlig grad muliggjør *kromatisk* stemmeføring.

Den form for kromatisk harmonikk som opptrer hyppigst hos Svendsen, er *de fallende melodilinjer i en eller flere mellomstemmer og/eller i bassen*. Som kjent er dette et typisk trekk også i Griegs harmonikk; og her har vi kanskje det mest utpregede likhetspunkt mellom de to norske mestrenes harmoniske stil.

Karakteristisk for Svendsens harmonikk rent generelt er hans varsomhet i bruken av dissonanser. Når han anvender små sekunder og noner eller store septimer, som samklangintervaller, er de nesten alltid innhyllet i en akkord på en slik måte at de ikke river for sterkt i øret. Denne unngåelsen av de mer krasse dissonansvirkninger bidrar nok sterkt til det litt glatte helhetsinntrykk som Svendsens musikk kan gi, og som gjør at den undertiden kan minne om Mendelssohns.

Etter disse streiflyv over visse aspekter av Svendsens harmonikk vil jeg peke på et par stildrag som ikke bare gjelder det rent harmoniske, men også andre sider av hans komposisjonsteknikk.

Et meget karakteristisk trekk ved den svendsenske orkestersats er *parallellføring av ytterstemmene i desimer*. Den milde og litt veke virkning dette gir, forklarer hvorfor Svendsen særlig bruker denne type sats i det *lyriske* uttrykks tjeneste.

En spesiell type av slike lyriske vendinger med desimparallell hos Svendsen er *en trinnsvis fallende linje hvor alle akkordene, unntatt den første, er firklanger*.

Høyst interessant er det å konstatere at

vendinger av nøyaktig samme type også forekommer hos Grieg.

— Det andre stildraget jeg vil rette oppmerksomheten mot, er en side ved *tematikken* i Svendsens to symfonier.

Vi vet at Svendsen var en stor beundrer av Beethovens kunst. Et trekk han har til felles med Beethoven, er en forkjærlighet for uttøyede dominant-spenninger, med tilhørende virkningsfulle *crescendi* fram til et dynamisk høydepunkt. Et godt eksempel på dette har vi i den langsomme innledningen i siste sats av hans 2. symfoni.

Svendsens velutviklede sans for dominantfunksjonen ytrer seg også i en tendens til å gi et symfonisk *tema* en klart dominantisk karakter. Dette kan skje på to måter.

1) Et tema (eller en del av et sådant) hvis opprinnelige harmonisering tok sitt utgangspunkt i T-treklengen, blir »dominantisert«, dvs. det blir melodisk tilpasset D-akkorden og gitt en harmonisering der D-funksjonen enten er enerådende (så det oppstår et orgelpunkt), eller har klar overvekt.

2) Et tema er allerede i sin opprinnelige skikkelse mer eller mindre dominantisk preget, både når det gjelder melodi og harmonisk underlag. Innføringen av temaet skaper dermed en spenning, som driver det etterfølgende forløp opp til et melodisk og dynamisk høydepunkt. Dette gjelder *sekundære* temaer i de to symfoniens finalesatser.

Av særlig interesse er dominantiseringen av hovedtemaet i åpningen av 3. sats i Symfoni nr. 2. Den dominantiserte form følger her umiddelbart etter presentasjonen av originalformen. Bortsett fra noen detaljer i instrumentasjonen, er det her ikke foretatt noen annen endring av temaet, verken harmonisk eller melodisk, enn forflytningen en kvint opp. Etter denne dominantiske versjon av temaet kommer det så igjen på T-planet i et beseirende *forte*.

Likesom hele denne raffinerte og humoristiske satsen ganske åpenbart er inspirert av norsk instrumental folkemusikk, så er dette også tilfellet med den art av temabehandling som nettopp ble beskrevet. Dette å plassere en tematisk setning på D-planet, for så umiddelbart deretter å gjenta den på T-planet, er et meget typisk trekk i norske feleslåtter, spesielt i hallinger.

Dette kan lede en til å stille et spørsmål: skulle hele denne dominantiseringsten-

densen hos Johan Svendsen være en frukt av hans studier av norsk instrumental folke-musikk? Her vil jeg si med Ibsen: jeg spør-ger helst, mit kald er ei at svare.

Her skal ellers ikke trekkes noen mer generelle konklusjoner av det som er sagt — ut over den at Svendsens personlige stil, tross alle åpenbare forskjeller, kanskje har litt flere likhetspunkter med Edvard Griegs enn mange av dem som hittil har ytret seg skriftlig om Svendsens musikk, synes å være oppmerksomme på.

JOHN ROSAS:

Ernst Mielcks symfoni

En 19-årig yngling från Viborg i Finland, Ernst Mielck, väckte sensation inom musik-livet i Helsingfors på vintern 1897 genom en orkesteruvertyr och en stråkkvartett. Det stod klart för de sakkunniga, att Finland hade fått en ny tonsättare, som man kunde räkna med även i framtiden. Likväl blev man på nytt överraskad, då den i Berlin utbildade ynglingen redan på hösten samma år gav en egen kompositionskonsert med ett helt nytt program: en stråkkvintett och en symfoni. Särskilt symfonin blev föremål för stor uppmärksamhet. Den markerade ett stort steg framåt för programfri symfonisk musik i Finland. Placerad i större sammanhang kan den emellertid inte be-tecknas som banbrytande. Den är uppbyggd på traditionell grund. Den som söker före-bilder skall säkert finna sådana. Redan den dåtida ledande kritikern i Finland, Karl Flodin, tyckte, att symfonin var fylld av Beethovens anda, medan kritiker i Berlin och Dresden, där verket framfördes 1898 och 1899, betecknade dess idévärld som nordisk. Otvivelaktigt finns det i symfonin sådant, som leder tanken till Beethoven: sättet att manligt och djärvt spela ut olika krafter mot varandra och de plötsliga ibland t. o. m. våldsamma dynamiska växlingarna. Symfonins bärande idé synes närmast vara en kamp. Såsom grund för kampkaraktären kan man naturligtvis peka på det växande tryck, som Ryssland vid den tiden utövade på Finland. Men troligt är, att musiken främst återspeglar komponistens egen sin-nessämning. Han hade mycket svag hälsa och angreps ofta av missmod och förtviv-

lan. Detta fördjupade hans tankegång och påskyndade hans andliga mognad. Hans håg låg inte för ungdomliga äventyr. Det nya inom musiken (Strauss och Debussy) hade ingen dragningskraft på honom. Icke heller hans utbildning var inriktad mot det avancerade. Hans lärare i Berlin hade varit bl. a. Ludwig Bussler och Max Bruch.

Studiet av det digra partituret til sym-fo-nin blottar en för en 19-åring ovanligt utvecklad värld.

Redan i första satsen, *Allegro energico*, lägger man märke till Mielcks stora form-behärskning. Huvudtemat är aggressivt framstormande. Överhuvud är satsen mera mörk än ljus.

Symfonins andra sats, *Allegro non troppo*, kan till stämningen om också icke till formbyggnade jämnställas med ett Scherzo. Små motiv ur såväl huvudtemat som sidotemat uppträder än i den ena, än i den andra stämman. Det hela gör intryck av en spirituell diskussion, där replikartade kommentarer slungas ut från olika håll. För det mesta föres samtalet lågmält men kvickt. Endast då och då blir rösterna hög-ljudda och skarpa. Mot slutet tycks en op-timistisk och redig åsikt bryta sig fram. Men de tvivlande, pessimistiska rösterna kan inte helt dämpas. De framträder på nytt, varpå diskussionen sakta avtonar utan att man har kunnat enas om någon slutkläm.

Tredje satsen, *Andante cantabile*, har i motsats till de övriga satserna en ljus grundton. I finalen, *Allegro*, återkommer den mörka tonen. Det är här den stora upp-görelsen sker och den föregående utveck-lingen kulminerar. Det är därför naturligt, att sonatformen med dess dramatiska ge-nomföringsdel här liksom i första satsen har kommit till användning. Huvudtemat är hetsande och beslutsamt. I genomföringen kompletteras den bild, som expositionen framkallat, genom införande av nya temata. De viktigaste av dessa är en koral från slut-et av 1500-talet av Philipp Nicolai och ett fanfarartat aggressivt tema. Båda dessa te-mata återkommet i den långa slutcodan.

I samband med sitt mycket postiva ut-talande om Mielcks symfoni passade Flodin på att ge en känga åt de komponister, som icke vågar sig på »sinfonins kungliga bygg-nad» utan endast skriver rapsodier, symfo-niska dikter och sviter. Detta kunde upp-fattas som ett klander av främst Kajanus,

Sibelius och Järnefelt. Utan tvivel skulle Sibelius ha börjat skriva symfonier även utan tillkomsten av Mielcks symfoni. Men det kan tänkas, att Mielcks symfoni och Flodins uttalande påskyndade den redan då 32-årige Sibelius att påbörja sin produktion av instrumentala symfonier. Hans första symfoni hade sitt uruppförande den 26 april 1899.

Ernst Mielck dog den 22 oktober 1899 två dagar före han skulle ha fyllt 22 år. Utom redan nämnda fyra verk efterlämnade han en uvertyr och en finsk svit för orkester, två kantater för kör och orkester, sånger, pianostycken m. m. Att hans verk efter hans död nästan helt åsidosattes berodde dels på att Sibelius och flera andra komponister då stormade fram, dels på att Mielcks musik i endast obetydlig grad bar spår av den nationalromantik, som då var tidens melodi i Finland.

I sina bästa verk, däribland symfonin, framstår Ernst Mielck i dag såsom en av Finlands få klassiskt inriktade romantiker.

DAN FOG:

Danske musikforlag 1783-1900

Den kendsgerning, at noder i modsætning til bøger kun undtagelsesvis bærer årstal, har gjort dateringsteknik til en væsentlig hjælpedisciplin inden for musikforskningen. Jeg skal her ikke gå ind på, hvorfor årstallet ikke trykkes, men jeg skal forsøge at redegøre for, hvordan man ud fra en systematisk samordning af de karakteristika, som findes på de enkelte forlags udgivelser, med nogenlunde sikkerhed kan datere ud fra selve nodetrykket. Lad mig straks understrege, at mine bemærkninger kun vedrører danske nodetryk.

I hovedtræk kan de opdeles i fire perioder:

A: indtil 1780 er det almindelig praksis at angive årstal,

B: fra omkring 1780 til 1840'erne anvendes i stigende omfang pladettryk eller stentryk, – men uden trykpladenummer; denne periode kræver særlig behandling, og jeg håber på i en nærmere fremtid

at kunne opstille retningslinier for dette tidsrum.

C: fra 1840'erne til omkring 1910 anvendes pladenumre i udstrakt grad, og det er især den tid, jeg har undersøgt.

D: efter ca. 1910 medfører lovgivningen, at udgivelser i vidt omfang bærer copyright-årstal.

Hvad dateringsteknik og pladenumre angår er hovedværket O. E. Deutsch's fortjenstfulde publikation »Musikverlagsnummern« (London 1946, 2. rev. udg. Berlin 1961). Heri gør forfatteren rede for sine forarbejder og opstiller daterede lister over pladenumre fra 40 kontinentale forlag. I noget omfang falder hans erfaringer og arbejdsmåde sammen med det, som ligger til grund for nærværende arbejde, selvom han i en del tilfælde har været heldigere stillet med hensyn til forlagsarkiver end jeg. Pladenumrenes betydning er formodentlig først fremdraget af Oscar G. Sonneck i Library of Congress omkring 1905, og Deutsch har på glimrende vis videreført disse ideer til en lang række tyske, østrigske og andre forlags publikationer.

Det har da været min opgave at opstille pladenummerfortegnelser med dertil hørende årstal for danske forlags vedkommende. Gennem en længere årrække har jeg i særlige bøger for hvert af de betydelige danske musikforlag indført datering af værker med pladenumre, indtil et system tegnede sig ganske klart, og det viste sig, at pladenumrene holder en ganske pålidelig kronologisk orden. Resultatet af disse undersøgelser er der gjort rede for i den omdelte dupliserede liste.

Imidlertid må man gøre sig klart, at pladenummeret kun angiver, hvornår værket første gang er trykt. Datering af et foreliggende tryk må altså baseres på andre faktorer, idet pladenummeret ofte anvendes i mere end 100 år. Forlagenes firmanavn og adresse kan ofte give nogen hjælp, tryk-teknik og papir giver vigtige holdepunkter, avertissementer på bagsider, prisangivelser (daleren afløses af kronen nytår 1875!), dedikationer og sproglige ejendommeligheder er tit retningsgivende.

Den ejendommelige koncentration, som fandt sted i danske musikforlag i 1870'erne har både fremmet og kompliceret dette arbejde. Som man vil se af mine stencilerede

notater, eksisterede der indtil da en række musikforlag i København, men de samles i Wilhelm Hansens Forlag. Det er bemærkelsesværdigt, at de to tidligere hovedforlag, C. C. Lose og Horneman & Erslev begge forud havde anvendt pladenumre, men at deres nummerrækker ikke krydser hinanden; og da Wilhelm Hansen efter sammenlutningen tager pladenumre i brug sker det i helt andre talgrupper. I firmaets hovedkatalog fra 1902 oplever man da for første gang, at pladenumrene anvendes som forlagsnumre, og man kan da – med nogen varsomhed – udlæse trykkår direkte for forlagskatalogen, – dog ikke uden undtagelser.

Forlagskataloger har iøvrigt i vid udstrækning været anvendt ved forarbejdet til min liste, som desuden er blevet til ved sammenlignende studier i komponistbibliografier, dagblade og tidsskrifter, en betydelig samling dedikationseksemplarer, trykhistoriske undersøgelser og arkivstudier. Og netop her når vi frem til svagheden i forlagenes sammenslutning, idet de oprindelige musikforlags arkivalier i en beklagelig grad synes forsvundet. På dansk grund har vi derfor ikke den værdifulde støtte i forlagsarkiver, som Deutsch har kunnet arbejde med.

Forhåbentlig vil det blive muligt i fremtiden at løse problemer for den tidligere periode, – skønt det næppe vil være muligt som eenmandsarbejde. Men de foreliggende oversigter vil formodentlig indtil videre kunne yde nogen vejledning på et for dansk musik så vigtigt, men også forsømt felt.

HERBERT ROSENBERG:

Nationaldiskotekets struktur og opgaver

Nationaldiskoteket, som er en afdeling af Nationalmuseet, har som opgave at samle og bevare fonogrammer af enhver art, således grammofonplader, båndoptagelser, lydoptagelser på filmstrimler o. s. v.

Nationaldiskotekets begyndelse går tilbage til 1913. I 1911 havde journalisten Anker Kirkeby, der dengang var ansat hos Politiken, på sin avis' vegne truffet aftale med Nordisk Films Kompagni i Valby om produktion af en serie dokumentarfilm, der

kunne bevare ledende danske skikkelser for eftertiden. Som supplement hertil indledte han – ligeledes på avisens vegne – et samarbejde med Skandinavisk Grammophon Aktieselskab, den danske gren af det engelske firma His Master's Voice, som førte til grammofonoptagelser af en lang række prominente danske kulturpersonligheders stemmer.

Dette materiale – filmene og HMV-pladerne – samt et større antal fonografvalser, en gave fra Dansk Fonograf Magasin, det franske firma Pathé's danske agentur, blev overladt til en statslig institution: »Den danske Stats Arkiv for historiske Film og Stemmer«, oprettet på initiativ af Anker Kirkeby den 9. april 1913. Hele materialet opmagasineredes på Det kgl. Bibliotek. Herfra blev det i 1942 overført til Nationalmuseet, der i forvejen ejede en del etnografiske film og lydoptegnelser.

Efter sin oprettelse blev arkivets samlinger kun forøget gennem enkelte gaver. Således kom der – for at begrænse os til fonogrammer – i 1933 en ny serie grammofonoptagelser der bevarer dansk talesprog indtalt af repræsentanter for de bredere lag – i modsætning til den første pladeserie, der så godt som udelukkende havde ført prominente kulturpersonligheder i optagelsesstudiet. I 1940 modtog arkivet Dansk Fonograf Magasins støbeformer, og i krigsårene bevarede arkivet mange plader af historisk værdi – afleveret hos forhandlerne i bytte for nye – fra tilintetgørelse. Desuden samlede arkivet radioudsendelser, der kunne kaste lys over krigsbegivenheder, på et større antal lakplader, der siden er blevet overspillet på bånd.

Et regelmæssigt køb af grammofonplader – optagelser af danske kunstnere og eller danske værker, foretaget indenfor eller udenfor Danmarks grænser – kom imidlertid først i gang i 1950. Siden 1956 har arkivet bestræbt sig på at samle hele den danske pladeproduktion samt alle udenlandske plader, der har relation til Danmark, uden hensyn til pladernes kunstneriske værdi.

Sidst i 50'erne førte en henvendelse til offentligheden, støttet af den danske presse, til at arkivet modtog i tusindvis af plader, hvorfor det da blev nødvendigt at skille samlingen af lydoptagelser fra filmene og administrere de første i en særlig afdeling

»Nationaldiskoteket«, som i dag ejer godt og vel 100.000 plader, 2000 fonograf-valser, et større antal pianola-ruller samt lydoptegnelser i andre media. Dertil kommer talrige fonografer og grammofooner, såvel akustiske som radiogrammofooner m. m.

Nationaldiskoteket samler desuden bøger og tidsskrifter, der på en eller anden måde har relevans for lydoptegnelsen, samt pladekataloger og andet salgsfremmende materiale, der udsendes af grammofoonselskaberne. Såvidt dette materiale er af dansk proveniens søges det bevaret komplet. Det suppleres i størst mulig udstrækning af tilsvarende udenlandsk materiale.

Folketingets forhandlinger arkiveres, med tingets tilladelse, på bånd.

I øvrigt ejer Nationaldiskoteket en samling grammofoonplader med seriøs musik og jazz, der gennem folkebibliotekerne står til rådighed for offentligheden.

Nationaldiskotekets bibliotek er offentligt tilgængeligt, og diskotekets plader kan høres på stedet. Desuden er arkivets plader tilgængelige gennem overspilninger til bånd, i den udstrækning ophavsretten tillader.

HAMPUS HULDT-NYSTRØM:

Musikalsk dialektforskning

Ofte kan en høre folk si om musikk at den »klinger så norsk«, eller at »dette må være skrevet av en svenske«. Skyldes slike utsagn bare rent subjektive fornemmelser hos tilhøreren, eller er det i dette tilfelle to forskjellige tonefall, to nasjonale dialekter i musikken? Dersom det siste er tilfelle, må det være mulig å påvise konkret hva disse forskjellene består i.

Allerede den danske folkemusikksamleren A. P. Berggreen karakteriserte i 1860-årene de norske folkemelodiene som »takkete«, i motsetning til de svenske som var mere »avrundet bølgende«. Men siden har ingen gått videre inn på dette spørsmålet. Det er derfor en fristende oppgave å prøve å skaffe seg et dypere innblikk i dette på rent musikalsk basis.

I norsk og svensk folkemusikk fins det en lang rekke danser i 3/4 takt. I det ytre virker de svært like, og det er ikke alltid lett å avgjøre fra hvilken side av grensen

de skriver seg. Det er de norske springdansene og de svenske »polskorna« for vanlig fele. I begge land er det trykt og utgitt en god del av dem, slik at de representerer et ganske rikholdig materiale. På norsk side foreligger omkring 700 nummer av forskjellig lengde. På svensk side har man samlingen »Svenska Låtar« som inneholder noe over 4.000 nummer. Siden dette undersøkelsesmaterialet er trykt, kan en ikke måle de finere nyanser av rytmisk og tonal art. Heller ikke kan en få noe inntrykk av i hvilken grad nedtegneren har misforstått sin kilde ved å omtyde melodiene rytmisk og tonalt. Men i selve melodiforløpet står det likevel igjen en rekke karakteristiske trekk, selve prinsippet for utviklingen av det, mønstrene i de forskjellige vendingene og deres innbyrdes kombinasjoner. Ved å holde de norske og svenske samlingene opp mot hverandre vil en kunne få opplysninger om eventuelle divergenser på disse områdene.

Starter man med å undersøke hvilke skalatrin norske og svenske samlinger helst nyter, viser det seg at det på dette område ikke hersker noen forskjell. Både på norsk og svensk side nyttes de samme skalatrin med omtrent den samme grad av hypighet. En optelling av bevegelsesintervall mellom to og to toner viser også det samme resultat. På begge sider nyttes de laveste bevegelsesintervall i størst grad, og det er disse som rent tallmessig setter sitt preg på stilen. På begge sider er altså prim, sekund opp og ned, samt ters opp og ned de hyppigst brukte intervaller. Da må også hovedmengden av motiv på 2, 3, 4 eller flere toner være bygd opp av disse intervallene. Det er nå en grei sak å stille opp alle de mulige intervallkombinasjoner (mønstre) man kan få i 2-, 3-, og 4-tonige motiv, og undersøke hvordan disse kombinasjoner nyttes i de forskjellige samlingene, når motivet strekker seg over en viss lengde, f. eks. over et taktslag. Det viser seg at i utformningen av de totonige taktslagsmotivene følger det norske og svenske stoffet de samme retningslinjer. Blant de tretonige motivene møter vi mange felles utformningsmønstre, men på et par punkter synes materialene å følge forskjellige utformingsprinsipp. Når det tretonige taktslagsmotivet synker en sekund, bruker det norske stoffet et par mønstre som synes fremmede i det svenske stoffet.

Omvendt nytter det svenske stoffet utformingsmønstre ikke bare for den fallende, men også for den stigende sekund, samt for den stigende og fallende ters, mønstre som mangler i det norske stoffet. Disse forskjellene gjelder over ganske store områder, og derfor kan man tolke dem som dialektforskjeller.

Også i utformingen av de firetonige taktlagsmotivene finner vi det samme. Ved siden av en stor del mønstre som en felles for alle samlinger, er det også noen som gjør seg gjeldende bare på norsk eller svensk side, og det i en så vidt rikelig grad at de må kunne tolkes som dialektforskjeller.

Disse resultatene kan differensieres i enda høyere grad, idet det viser seg at visse mønsterutforminger synes bundet til visse utgangspunkt (skalatrin) på norsk side, mens de tilsvarende mønstre synes å foretrekke andre utgangspunkt på svensk side.

Med dette er det da påvist visse særdrag i utformingen av de tre- og firetonige taktlagsmotivene, særdrag som godt kan tenkes å være medvirkende til å utløse fornemmelsen av noe »norsk« eller »svensk« når de opptrer i springdanser og polsker.

Taktlagsmotivet er et kort utsnitt av melodilinjens – det kan sammenlignes med stavelsen i språket – og det er naturlig å spørre etter hvilke prinsipper utformingen av melodiene følger når motivet føres videre til den neste betonedede tonen, eller når det forbinder seg med andre motiv. En undersøkelse av de videreførte taktlagsmotivene viser at utenom en lang rekke felles utformingsmønstre, opptrer enkelte hyppig på norsk side, mens de bare sporadisk forekommer på svensk side, og vice versa. Dette gjelder også for enkelte kombinasjoner av to fullstendige taktlagsmotiv, men her er kombinasjonsmulighetene så mange at bildet forøvrig blir noe uklart.

En må derfor se seg om etter andre målemlidler for å kunne konkretisere andre forskjeller mellom samlingene. Det er nærliggende å måle hvordan taktlagsmotivene kombinerer seg i forhold til det tenkte grunnplan som tonikatreklagen representerer. Taktlagsmotivets »forløpsresultat« (forholdet mellom første og siste tone i taktlagsmotivet) vil bare kunne opptre i fire mulige varianter: 1) begge tonene tilhører grunnplanet, 2) første, men ikke siste,

3) siste, men ikke første, 4) ingen av de to tonene tilhører grunnplanet. Det viser seg at de svenske melodiene i ganske stor grad kjeder sammen taktlagsmotiv av kategori nr. 1 eller nr. 4. Forløpsresultatene holder seg over lengre strekninger enten til kontrast- eller grunnplanet. De norske melodiene oppviser et meget hyppigere plan-skifte. Det foregår her med en temmelig hurtig puls, mens pulsen i de svenske melodiene ofte slår langt roligere. Dette forhold kan være en av de direkte musikalske årsakene til at Berggreen karakteriserte de norske melodiene som »takkete« og de svenske som »bølgende«.

Nytter man kombinasjonene av taktlagsmotivenes forløpsresultat som målemliddel i visse soner av melodilinjens, f. eks. i de kadenserende vendingene ved hel- og halvslutning, viser det seg at vi også her kan møte plankombinasjoner som synes å bli foretrukket i bare ett av stoffene. I slike tilfelle kan godt utformingsmønstrene i hvert enkelt taktlagsmotiv være felles for de to stoffene. Det er bare prinsippet de kombineres etter som divergerer. Når et slikt divergerende prinsipp blir nyttet ganske rikelig i én samling, mens det mangler i en annen, må dette også tolkes som uttrykk for en dialektforskjell. På samme måte kan en nytte kombinasjoner av taktlagsmotivens rytmiske utformingsmønstre og utkrystallisere visse rytmemønstre som bærere av dialektforskjeller. Det samme gjelder for det tonale forholdet mellom visse faste punkter i melodiens metriske system.

Alt dette gjelder for de undersøkte springdans- og polskmelodiene. Gjelder det også for de andre artene av norsk folkemusikk? En undersøkelse av danser i 2/4 og 6/8 takt (hallinger og gangarer) viser at vi i disse gruppene finner mange av de utformingsprinsipp som var spesielle for den svenske polska'en. Det samme finner vi om vi betrakter alle melodiene i Lindemans store samling »Ældre og nyere norske Fjeldmelodier« under ett. Vi kan da ikke opphøye de dialektiske forskjeller mellom norsk springdans og svensk polska til allment nasjonale kjennemerker. De gjelder bare for disse dansene i 3/4 takt. Men undersøkelsen av det norske stoffet viser likevel at uansett taktart er det visse »vaner« som går igjen i utformingen av taktlagsmotivene, og som preger de norske me-

lodiene i en ganske betraktelig grad. Det er interessant å legge merke til at f. eks. Grieg i sin tematikk ofte gjør bruk av akkurat de samme »vanene«. På den måten blir det lettere å vise ved hjelp av konkrete musikalske vendinger hvor Grieg – bevisst eller ubevisst – henspiller på det nasjonale i sine melodier.

På samme måten kan også en nordmann, som er fortrolig med norsk folkemusikk, finne en naturlig forklaring på hvorfor f. eks. »Til våren« av Grieg eller »Sæterjentens søndag« av Ole Bull virker mere hjemlige, mer nasjonale på ham enn utenlandske musikkstykker. Det er slett ikke bare fordi han har hørt disse melodiene så ofte og vet at de er laget av norske komponister. Grunnen er også at prinsippene for utformingen av vendingstilfanget i melodiene for en stor grad stemmer overens med dem som er fremherskende i den norske folkemusikken.

Foredragsholderen laget tilslutt to melodier for nærmere å illustrere dialektforskjellen mellom norsk springdans og svensk polska.

Begge melodiene begynner og slutter på grunn-tonen, og er sammensatt av 4 totaktsmotiv etter mønsteret m, n, m, o. Videre har totaktsforløpene felles grenser (d-a, g-a, d-d, ciss-d.) Alt dette er melodiske trekk som er vanlige både på norsk og svensk side. Det første to-taktsforløp er utstyrt med et rytmisk mønster som også er felles i svensk og norsk materiale.

Imidlertid munner dette totaktsforløpet i

den øverste melodi ut i en typisk »norsk« vending (den representerer 40 % av samtlige videreførte daktyliske primforløp i det norske stoffet, mens den er meget sjeldent forekommende i det svenske (0.5 %), og absolutt ikke som bærer av denne melodiske funksjon (avslutning av totaktsforløpet). I den nederste melodien representerer vendingen e-ciss-eg-hgh et forløp bundet til kontrastplanet over et lengere tidsrom, noe som er ganske vanlig i en del av de svenske melodiene, men som er temmelig sjelden i de norske.

I totaktsforløpet kalt n er rytmen i 1. takt representativ for en stor mengde svenske melodier nettopp på denne plass i forløpet og nettopp med denne melodiske funksjon (innledning til 2. to-taktsforløp). Den samme rytmisk-melodiske funksjon mangler i det norske materiale. Omvendt er slutten av dette to-taktsforløpet i øverste melodi utstyrt med det videreførte daktyliske kvartfall d-ciss-a, som utgjør ca. 25 % av samtlige videreførte daktyliske kvartfall i det norske stoffet, mens det bare forekommer i 0.1 % av det undersøkte svenske.

I det siste to-taktsforløpet (o) har øverste melodi to typisk norske daktyliske kvartfall, samt en vanlig kombinasjon av motiviske forløpskategorier for avslutningstonen. Den nederste melodi har bl. a. ett typisk svensk tretonig og ett typisk svensk firtonig taktlagsmotiv, samt en plankombinasjon av forløpskategorier for grunn-tonen som er vanlig i de svenske, men ikke i de norske melodiene:

AXEL HELMER:

Problemet folkemusik/konstmusik i svensk solosång

En central foreteelse i den svenska 1800-talsmusikken är förhållandet folkemusik/konstmusik, dvs. frågan hur folkmusikaliska förebilder tillämpats i konstmusikaliskt

sammanhang. En viktig förutsättning för de skillnader som finns ligger redan i folkmusikens resp. konstmusikens olika tillblivelseprocesser: i folkmusikens väsentligen en omsjunnings- och omvandlingsprocess, i konstmusikens en – åtminstone i princip – på medveten konstnärlig intention grundad gestaltning. Solosången får härvidlag anses utgöra ett särskilt användbart

jämförelseobjekt. I båda fallen rör det sig om vokalmusik; det finns ofta ett textligt samband, vartill kommer överensstämmelser i fråga om visornas omfattning och deras strofform resp. strofbyggnad. Till grund för jämförelserna hade valts folkvisorna i Geijer-Afzelius' »Svenska folkvisor« (1814–17) och J. N. Ahlströms samling »300 nordiska folkvisor« (1855). Förutom att dessa samlingar har besättningsformen sång och piano gemensam med konstsången utgör arrangemangen i och för sig en viktig mötesplats för folkmusikaliska och konstmusikaliska påverkningskomplex. Ur den svenska solosångrepertoaren från tiden ca 1850–1890 hade utvalts ett antal verk, där texterna kan betecknas som folkliga rolldikter eller där musiken röjde stark påverkan från folkmusiken.

Vissa gemensamma harmoniska och melodiska kriterier presenterades. Det är i både folkvisa och konstsång vanligt att stöd-punkterna i storkadensförloppet bildas av $0T/0Tp$ eller $T+/Tp+$. Sådana sammanställningar överväger även över dominerande kadenser. De kan uppträda t. ex. i innerkadenser (T-Tp) vid versslut eller vid strofens mitt – om det inte rent av är så att visan börjar i T och slutar i Tp (ett särskilt av Ahlström omhuldat stilmiddel). En sammanställning av den harmoniska relationen T/Tp jämte dominanterna kan sägas antyda stommen till såväl de diatoniska som de kromatiska förhållanden (liksom till vissa melodiska vändningar, ss. ters + sekund resp. sekund + ters), som visar sig vara särskilt vanliga eller som i olika sammanhang tillmätts en stor betydelse som »typiska» stildrag. För harmonikens del kan konstateras att T/Tp-förhållandet uppträder i så gott som alla sånger med inslag av »folkton». En viktig skillnad kan anges: i konstsångerna håller man helst fast vid ett kadensförlopp inom strofen; eller man ställer T och Tp kontrastmässigt mot varandra t. ex. i strofpar eller i strof och instrumentala partier.

I melodiskt hänseende gör sig benägenheten gällande att till konstmusikaliskt sammanhang överföra ett i folkmelodierna vanligt stilelement, nämligen vad man kan beteckna som »bruten melodik», dvs. en melodik med hög frekvens av växel- och språngtoner, appoggiatura- och cambiataliknande vändningar.

Sådana harmoniska och melodiska stilmiddel kan betecknas som kriterier på *konstmusikalisk folkton*. Den konstmusikaliska tillämpningen av »folkliga» stilmiddel kan då beskrivas dels som ett urval ur det i samtiden tillgängliga förrådet av folkliga stilelement, dels också som en typisering och stabilisering (vilken senare även synes ha bestått i att vissa tonarter förknippades med bestämda formelmässiga vändningar. Och denna konstmusikaliska omvandlingsprocess påverkades i sin tur av impulser från kontinental »Volkston». Orsakerna till den konstmusikaliska stabiliseringsprocessen ligger givetvis i att olika tonsättare hade varierande kännedom om det folkliga materialet och skiftande förutsättningar att använda sig av det; deras intentioner styrdes inte endast av fastare formföreställningar utan även av ren konstmusikaliska traditioner och konventioner.

Avslutningsvis gavs några synpunkter på forskningsläget. Det är uppenbart att företeelsen »nationalromantik» inte minst är ett stilistiskt fenomen. Samtidigt är det nödvändigt att man tar hänsyn till det ytterligt komplicerade historiska källäget, sent upptecknade och redigerade samlingar med folkmusik (t. ex. svenska låtar) kan inte utan en kartläggning av de historiska påverkningslinjerna läggas till grund för undersökningar i fråga om folkton. Lika viktiga är de terminologiska frågorna. Innebörden i begrepp som »nordisk», »nationell», »svensk» etc. ton är fortfarande långtifrån kartlagd. Och denna kartläggning förutsätter i sin tur en alltjämt endast påbörjad inventering som innebär att den dåtida terminologin ställs i relation till den samtida musik som avses i de enskilda fallen. Det är uppenbart nödvändigt att hänföra de nationellt bestämda uttrycken till kategorin historiska begrepp, inte till den musikvetenskapliga terminologin med mindre man kan ge entydiga definitioner av dem.

FOLKE BOHLIN:

Några problem kring Piae Cantiones

Talaren ville ringa in några problem kring Piae Cantiones (PC) 1582, som ännu inte fått någon tillfredsställande lösning. Det

gäller först en så grundläggande fråga som denna: *vem utgav PC 1582?* I titeln och under förordet nämns endast Theodoricus Petri Nylandensis. Men den finska översättningen 1616 uppger, att Jacob Finno (Jaakko Suomalainen) var samlingens utgivare. Är denne identisk med den präst och skolman, som enligt titeln 1582 korrigerat sångerna? Hur stor del har han i så fall tagit i utgivandet?

Härmed sammanhänger en annan fråga: har samlingen, såsom det påstås, utgivits *på uppdrag av Åbo skola?* Något bärkraftigt stöd för denna åsikt har inte framlagts. Det har inte heller kunnat bevisas, att PC bör betraktas som en exponent för sångtraditionen just i Åbo. Det måste erinras om, att Theodoricus Petri själv hade gått i Viborgs skola. I vilken utsträckning *speglar PC överhuvud en särskild finländsk tradition?* Vissa av sångtexterna härstammar uppenbart från Finland, men gäller detta för samlingen som helhet? Finländska handskrifter från tiden före 1582, som skulle kunna ge svar på frågan, saknas nästan helt. Det är viktigt att observera, att Theodoricus Petri uttryckligen säger, att sångerna sjöngs överallt inom det svenska riket (vilket ju då inkluderade Finland).

Kan PC, såsom skett, betecknas som *en medeltida sångsamling?* Fanns samlingen som en sammanhållen helhet redan på medeltiden? Är alla sångerna medeltida? En viktig inskränkning görs i titeln 1582: »några nyare psalmer» har fogats till de gamla sångerna. Var går gränsen mellan gammalt och nytt i PC? Och hur ingripande har *den redaktionella bearbetningen* av äldre sånger i PC varit? Har den inskränkts till den modernisering av alla flerstämmiga satser, som omtalas i förordet?

Det är bekant, att flera PC-sånger torde vara av böhmiskt ursprung. Man vet också, att åtskilliga nordbor studerade vid universitet i Prag fram till 1400-talets början. Kan man nu, om en jämförelse mellan vissa PC-melodier och deras böhmiska varianter inte visar alltför stora avvikelser, dra slutsatsen, att dessa sånger sannolikt *införts från Prag direkt till (Sverige-)Finland?* Till svårigheterna med ett sådant resonemang hör, att man i de flesta fall tvingas förutsätta en varken i (Sverige-)Finland eller Böhmen belagd tradition från 1400-talets början.

Från *vilka andra musikaliska spridningscentra* kan påverkan på PC-melodiernas utformning tänkas ha utgått? Bland utländska universitet bör i första hand *Rostock* nämnas. Från 1420-talet och framåt besöktes Rostocks universitet av ett stort antal nordbor, till vilka bl. a. Jacob Finno hörde. Och Theodoricus Petri själv befann sig ju i Rostock, när han utgav PC. I åtminstone ett fall kan man visa, att en ursprungligen böhmisk cantio i PC har en form, som närmast ansluter sig till Rostocktraditionen. *Ave maris stella lucens* avviker nämligen i PC påtagligt från de böhmiska versionerna men har en nära motsvarighet i Rostocker Liederbuch från 1400-talets senare del.

I fråga om den böhmiska julsången *Dies est laetitiae* kan en *nordisk särtradition* iakttagas, karakteriserad särskilt av ett kvartsprång i slutfrasen. Formen påträffas tidigast i danska källor. I vilken utsträckning *kan PC ha påverkats av dansk tradition?* Utgivarens släkt härstammade som bekant från Danmark.

Slutligen ställdes frågan, om man inte i en särskild mening bör räkna *de två fyrstämmiga PC-sångerna till gruppen »nyare psalmer»*. Både text och musik i dem var visserligen kända tidigare men inte i denna sammankoppling. Här tycks *ett slags centoniseringsarbete* ha ägt rum. De fyrradiga stroforna i *Jesu dulcit memoria* har (sannolikt med Thomissöns psalmbok 1569 som impulsgivare) anpassats till en melodi med sju fraser. I PC har en repris strukits och till de återstående fraserna har lämpats femradiga strofer, sammanställda ur den gamla hymntexten. Den andra fyrstämmiga satsen, *Gaudete, gaudete*, har länge betraktats som refräng till de följande stroforna, Tempus adest gratiae etc. Av okänd anledning skulle just dessa inte ha försetts med musik i PC. Flera omständigheter tyder dock på, att denna sång tillkommit genom en liknande centonisering och att alla strofer avsetts att sjungas till *Gaudetestrofens* musik. Stavelseantalet är visserligen större i de övriga stroforna, vilket på några punkter nödvändiggör en uppdelning av notvärdena. Men enligt tidens sed rättade sig notbilden endast efter första strofens text.

PC ställer altså nordisk musikforskning inför många viktiga, ännu olösta problem.

POUL ROVSING OLSEN:

Afrikansk musik i den persiske golf

Der lever mange øst-afrikanere i den persiske Golfs arabiske sheikhdømmer. Deres indflydelse på den lokale arabiske musik synes af beskedent omfang. Kraftigst viser den sig i krigsdansene (ardha, ayale), hvor rytmesektionens opdeling i en neutral grundrytme (givet af de mange) og improvisationsrytme (givet af mestertrommeren) er typisk afrikansk.

Afrikanerne har deres egen musik. Indendørs synges undertiden til akkompagnement af den seks-strengede lyre, tambura (gerne med assistance fra trommer og et raslebælte, mandjur). Sangene er cykler af et mindre antal strofiske melodier. Hver melodi har en coda, hvor melodien nedskæres til halvdelen, undertiden derpå til en fjerdedel af dens oprindelige længde. Udendørs danses leiwah med deltagelse af et trommeensemble og en surnay-spiller. I rytmesektionen genfinder man den afrikanske modstilling af gruppen og solisten. Surnay-spilleren giver en lang kæde af små strofiske melodier til bedste – han er danse-ceremoniens musikalske leder. Danserne agerer kor.

Hvorfra stammer disse musikformer? Foreløbig kan blot hypoteser fremsættes. Tambura-lyren kan spores til Sudan, hvor den stadig er populær under navnet tambur. Bahraíns lyre-musikere var gerne sudanese. Musikformerne vil da sikkert også vise sig at være af sudanesiske oprindelse. For så vidt angår leiwah-musiken stiller sagen sig knap så klart. Surnay'en er et islamisk instrument, men spilles i Golf-staterne ikke af arabere, kun af afrikanere og balutchier. Den afrikanske surnay er antagelig kommet til golfen fra Øst-Afrikas kystområde (Mombasa, Zanzibar med bagland). Visse Kenya-dansesange med et obo-instrument er åbenbart i familie med leiwah-musiken. I de nævnte østafrikanske områder er den arabiske indflydelse ganske stærk. Dette kan muligvis give forklaringen på tilstedeværelsen af visse arabiske elementer i leiwah-musiken.

FINN EGELAND HANSEN:

Det gregorianske repertoire i Codex H 159 Montpellier

Referatet beskriver en metode til en undersøgelse af de tonale forhold i nævnte repertoire, der er valgt som undersøgelsesobjekt på grund af dets statistisk signifikante størrelse, dets homogenitet, og fordi det er eenstemmigt og utvetydigt dechifrerbart.

Metoden forkaster kirketonarartssystemet som grundlag for en tonalitetbeskrivelse. For det første var kirketonararterne ikke primært et teoretisk system efter hvilket man kunne dele melodierne i 8 tonaliteter, men først og fremmest et praktisk system beregnet på at hægte en passende psalmodiformel sammen med en given antifone. For det andet er det uheldigt at operere med begreber som unormalt omfang, tonal instabilitet o. s. v., når disse anomaliteter indenfor visse sanggrupper er i tydeligt overtal. I stedet arbejdes der ud fra en almindelig definition af begrebet tonalitet. Ved tonalitet forstås den relative tonale værdi af de toner melodien benytter. Ved en tones tonale værdi forstås dens tilbøjelighed eller mangel på tilbøjelighed til at optræde hyppigere end nabotonerne, som sluttone, som begyndelsestone, som tekstbærende tone, som højtone o. s. v. Disse forhold kan kun undersøges ved en omfattende statistisk behandling af repertoireet. Udregningerne foretages på Aarhus Universitets Gier-anlæg. En sådan elektronisk databehandling forudsætter, at hele repertoireet er kodet. Koden skal være entydig, d. v. s. at man efter kodningen, ved hjælp af kodestrimlen, skal være i stand til at udskrive melodien så den i enhver relevant henseende er identisk med det oprindelige forlæg. Koden bør ydermere være mnemoteknisk konstrueret.

I den anvendte kode karakteriseres hver neume på tre måder: 1) Neumens form, for eks. podatus = p, clivis = c, torculus = t. 2) Neumens toner. Her benyttes Montpellier-manuskriptets bogstavnotation direkte med undtagelse af j, der står for b-rotundum, og de fem kvarttoner, der betegnes med bogstaverne v x y z q. 3) Neumens placering i forhold til teksten. Her skelnes mellem numer, der indleder sange, hovedafsnit, punktummer og andre sætning-

ger, ordbærende neumer, stavelsesbærende neumer og endelig neumer, der ikke bærer tekst. I alle tilfælde skelnes mellem betonet og ubetonet stavelse.

Punkt 3 åbner mulighed for at skelne kvalitativt mellem melodiens toner, en procedure, der på grund af melodiens arytmi-ske notation, kun lader sig realisere gennem teksten.

Undersøgelsens foreløbige resultater er endnu for spredte og ukoordinerede til at de kan samles i en konklusion.

Referatet sluttede med et forsøg på en vurdering af regnemaskinens muligheder i musikvidenskaben. Afgørende er, om det rent tidsmæssigt og pengemæssigt kan betale sig at sætte det store apparat i sving, som en elektronisk databehandling medfører. Dette spørgsmål kan kun afgøres i de enkelte tilfælde. Den største fordel ved regnemaskinen er, at den, når kodningen en gang er tilendebragt, giver et nøjagtigt og næsten øjeblikkeligt svar på ethvert eksakt stillet spørgsmål. En fare ligger i, at man let kan føle sig overvældet af den store mængde tal, maskinen giver fra sig, og man løber en vis risiko for, at drukne sig selv i oplysninger. En yderligere fare ligger i maskinens absolutte krav om eksakt formulerede spørgsmål, og da musikalske spørgsmål ofte har en tendens til at undrage sig eksakt formulering, vil man kunne fristes til slet ikke at stille dem.

PETER RYOM:

Problemer omkring Vivaldi-overleveringen

Antonio Vivaldi nåede i levende live at få europæisk berømmelse, men allerede før sin død gik han af mode, og først i det 19. årh. blev hans musik atter genstand for interesse. Igennem undersøgelser af J.S. Bachs transkriptioner for orgel, for cembalo og for 4 cembali og orkester blev grunden lagt til vor tids Vivaldi-forskning. Denne har været præget af en betydelig overfladiskhed ikke mindst i spørgsmålet om antallet af overleverede værker.

Kilerne til Vivaldis produktion falder i 3 grupper:

1. *Samtidige trykte udgaver.* Vivaldi lod

udgive 13 samlinger med opusnummer; et forlag, som fik bevilling til at udgive hans Op. XIV, udgav en samling, som dog ikke bærer noget nummer. Til de 9 registrerede samlinger med værket af Vivaldi alene eller af flere komponister kommer en hidtil upåagtet samling med to koncerter af Vivaldi.

2. *Manuskripter.* Langt størstedelen af instrumentalværkerne og samtlige vokalværker er overleverede i manuskripter, hvoraf en stor del er autografe. Håndskrifterne befinder sig i en lang række biblioteker i et antal europæiske lande; de væsentligste samlinger ligger i Turin og i Dresden. De forskellige bibliotekers kataloger og de foreliggende tematiske Vivaldi-fortegnelser giver indbyrdes modstridende oplysninger ikke blot om værkernes besætning, toneart, satsantal, etc., men også om antallet af overleverede kompositioner. Ad forskellige veje er en række upågtede manuskriptsamlinger med et større antal ukendte værker endvidere kommet til mit kendskab.
3. *Informerende kilder.* En række kompositioner kendes kun fra tematiske kataloger af forskellig art og oprindelse. Da visse manuskripter i den nyeste tid er gået tabt, må M. Pincherles *Inventaire Thématique* (Paris 1948) regnes for informerende kilde for de pågældende værkers vedkommende.

Ingen af de eksisterende tematiske kataloger over Vivaldis produktion honorerer de krav om overskuelighed og grundighed, som almindeligvis stilles til sådanne værkfortegnelser. Den anvendte numerering er uhensigtsmæssig og giver ofte anledning til forvekslinger, kildehenvisningerne er ikke sjældent fejlagtige, oplysningerne om de enkelte værker er mangelfulde eller direkte urigtige, og antallet af registrerede værker er langt fra udtømmende. De tal, som Dr. W. Kolneder anfører i sin *Vivaldi-biografi* (Wiesbaden 1965), må således tages med forbehold.

Har forskningen af Vivaldis musik været præget af manglende omhu, har dette dog ikke forhindret hans musik i at blive kendt af et stort publikum. Hertil har Ricordis samlede udgave (Milano 1947 ff), trods en vis ensidighed, ydet et væsentligt bidrag. Samtidig er Antonio Vivaldi blevet placeret

i musikkens historie som en komponist, der, der har haft overordentlig stor betydning for koncertens form og indhold.

CARSTEN E. HATTING:

Stemmeføringsmønstre i femstemmige node mod node-satser fra Mogens Pedersøns »Pratum spirituale«¹

Rent umiddelbart kunne det måske tage sig ud, som om titlen på dette lille bidrag foruden at afgrænse et ret lille musikalsk repertoire samtidig pegede mod en undersøgelse af et præcist bestemt begreb. Dog er det indtil videre en påstand, at begrebet stemmeføringsmønstre overhovedet eksisterer i forbindelse med disse femstemmige satser. Det er undersøgelsens egentlige formål at prøve, om der er nogen mening i begrebet.

Det, der i denne sammenhæng har interesseret mig, er forbindelser mellem femstemmige klange. Hersker der, f. eks. med hensyn til fordoblinger, nogen form for sædvaner bortset fra den, der finder udtryk i forbudet mod parallelle kvinter og oktaver?

Teoretikernes behandling af den femstemmige sats synes ikke på noget tidspunkt at have været særlig indgående². I det 16. århundrede, da femstemmighed nærmest var normen, som senere den firstemmige sats blev det, har man i det store og hele klaret sig med eksempler på femstemmige kadencer til efterligning og opbygning. Man finder dem f. eks. hos Vicentino³, Tigrini⁴ og – i meget polyfon form – hos Morley⁵. Zarlino⁶ meddeler desuden – i øvrigt citeret i engelsk oversættelse hos Morley⁷ – en kompositionstavle, som er anvendelig for komposition med 4 eller flere stemmer, men den giver kun anvisning på klangopbygning – navnlig af 4-stemmige klange – og yder ingen hjælp med stemmeføringen.

Senere teoretikere gør gerne opmærksom på, at det i 5-stemmige satser er nødvendigt at fordoble enten sopran, alt, tenor eller bas, og overvejer ofte de forskellige muligheds fordele og mangler. Således nævner Mersenne⁸, at den femte stemme kan antage samme karakter som den, den »for-

dobler«. En sopran II anvender fortrinsvis mindre nodeværdier og trinvis bevægelse, en bas II (eller måske snarere en bas I) kan anvende flere spring og roligere nodeværdier. Mersenne viser også eksempler⁹.

Efterhånden som den 4-stemmige sats knæsattes som pædagogisk mål ved hjælp af formulerede regler for stemmeføring og fordoblinger i akkorderne, bliver den 5-stemmige sats til et specielt tilfælde i forhold hertil. Regler for 5-stemmig satskrivning kommer ofte til at forme sig som lempelser af de regler, der i forvejen er meddelt i forbindelse med den 4-stemmige sats. Antiparalleler bliver mindre betænkelige, parallelle store tertser må uden videre anvendes, stemmekryds kan forekomme (nogle anbefaler et vist mådehold), ledetoner og dissonerende toner kan lejlighedsvis fordobles, hvis det ikke resulterer i forbudte paralleler.

At lærebogsforfatterne mere og mere frigør sig fra kunstneriske forbilleder og lovgiver suverænt, viser den almindelige regel om, at man i 5-stemmige akkorder i ren treklangsform først og fremmest må søge at fordoble grundtonen, dernæst kvinten og til sidst – hvis alt andet glipper! – tertsen. Beslægtet hermed er en regel om, at bas-tonen i en sekstakkord ikke gerne fordobles. Reglen findes f. eks. hos Kirnberger¹⁰ – idet en frugtbar spire ser ud til at være lagt

1. Artiklen er i det store og hele identisk med det referat, jeg oplæste på det 5. nordiske musikforsker møde i Århus i august 1966. Enkelte afsnit er dog omarbejdet. For venlig interesse og værdifulde råd bringer jeg professor, dr. phil. Finn Mathiassen og amanuensis, cand. mag. Jens Brincker min hjerteligste tak.
2. Det samme kan – omend forhåbentlig på en anden måde – siges om artiklens behandling af teoretikernes synspunkter. En systematisk gennemgang er ikke tilsigtet, kun et hurtigt overblik over hovedlinier.
3. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* ... Roma 1555; fol. 58 v.
4. *Oratio Tigrini; Il compendio della musica* ... Venezia 1588 p. 82–87.
5. *A plaine and easie introduction* ... London 1597. Her citeret efter nyudg. ved Alec Harman, London 1952; p. 232–36.
6. *Le istituzioni harmoniche*, Venetia 1588; p. 241.
7. *Op. cit.*, p. 226–27.
8. *Harmonie universelle*, Paris 1636–37; p. 276.
9. *Op. cit.*, p. 278.
10. *Die Kunst des reinen Satzes* ... Berlin u. Königsberg 1771–79, Theil 1; p. 184 f.

hos Marpurg¹¹ – samt hos Albrechtsberger¹², og den citeres flittigt i det 19. århundrede, hvor grænsen mellem det tilladte og det forbudte måske drages sikrest og tørrest i J. C. Hauff's *Die Theorie der Tonsetzkunst*¹³. I andre lærebøger fra tiden kan man mærke en vis besindelse. Blandt anvisninger, der er tyngtet af fordomme, spores erfaringer fra en personlig beskæftigelse med satsens særlige problemer bl. a. hos Alfred Michaelis¹⁴, Bondesen¹⁵ og Prout¹⁶.

Det repertoire, som indtil videre danner grundlag for min undersøgelse, er satserne I-XXXII i Mogens Pedersøns »Pratum spirituale«¹⁷, idet VII, der er fra 3- til 6-stemmig, kun ikke 5-stemmig, er udeladt.

Det er for overblikkets skyld nødvendigt at skabe et vist system i mængden af 5-stemmige forbindelser, idet man må holde sig for øje, at ethvert system er en konstruktion, som i sig selv rummer en del af – eller måske hele den påstand, som skulle eftervises.

Det her valgte system kan lettest forklares ved hjælp af et eksempel. En ret hyppigt forekommende forbindelse i det undersøgte repertoire er denne:

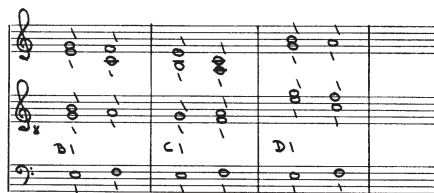


De to klange er begge oktav- og tertsdoblede, og forbindelsen kan for nemheds skyld betegnes 83–83.

Af denne klangfølge kan en del andre udvikles, først ved at mellemstemmerne tænkes ombyttede. Det giver i alt 6 muligheder, som kan benævnes A 1–6:



Alten og tenorstemmerne kan efter tur placeres som overstemmer,



og i hver af de nye forbindelser kan mellemstemmerne atter ombyttes, så at man får følgende rækker af forbindelser: B 1–6, C 1–6 og D 1–6 med henholdsvis altstemmen, tenor I og tenor II som overstemme.

Desuden kan den anden klang transponeres i forhold til den første. Bassen kan føres til tonerne g, a, h (som kræver indførelse af kryds for kvintten f. Der skelnes i øvrigt ikke mellem dur og mol i klangenes opbygning, men formindskede grundtreklange og forstørrede og formindskede spring i stemmegangen korrigeres ved hjælp af løse fortegn), c og d. De to sidste transpositioner sker mest praktisk nedad. Disse transpositioner giver grupperne:

11. Handbuch bey dem Generalbässe und der Composition III, Berlin 1758; p. 265.
12. Joh. Georg Albrechtsbergers, K. K. Hoforganistens gründliche Anweisung zur Composition ... Leipzig 1790; p. 362.
13. I–V, Frankfurt a. M. 1863–83 specielt II (1868).
14. Theoretisch-praktische Vorstudien zum Kontrapunkte und Einführung in die musikalische Komposition, Hannover 1885; p. 144 f.
15. J. D. Bondesen: Harmonilære, København 1897; p. 250 ff.
16. Ebenezer Prout: Harmony, its theory and practice, London 1903; p. 305 ff.
17. Dania Sonans I. Værker af Mogens Pedersøn kritisk udgivne og forsynede med indledning af Dr. Knud Jeppesen, København 1933.

E, F, G, H (med g som grundtone i 2. klang)
 J, K, L, M (- a - - - -)
 N, O, P, Q (- h - - - -)
 R, S, T, U (- c - - - -)
 V, X, Y, Z (- d - - - -)

som hver især har seks former ligesom A-D ovenfor. Transpositionen til e, som ville få forbindelsen til at fremstå som en omlægning af e mol-klangen, er udeladt. Af den oprindelige forbindelse er der således udviklet 143 nye, og der postuleres nu et slægtskab mellem disse 144 klangforbindelser. De påstås at være beslægtede gennem deres *stemmeføringsmønstre*.

Bortset fra den første er alle disse forbindelser indtil videre rene konstruktioner, og deres eventuelle forekomst i et bestemt repertoire må efterprøves, før de kan gøre krav på nærmere interesse. Måske er det faldet nogen ind, at denne statistiske metode er ret omstændelig, men når den er valgt, skyldes det ønsket om at undgå at komme til at se den 5-stemmige sats i det sædvanlige perspektiv, d. v. s. som en førstestemmig sats, hvortil der er føjet en femte stemme. Selve kortlægningen af forbindelserne i »Pratum spirituale« og ordningen af dem i stemmeføringsmønstre rejste en del mindre problemer forårsaget af skiftende harmonisk rytme, forudhold, dissonanser overhovedet etc. Det vil føre for vidt her at gøre rede for de valgte løsninger på disse problemer, men jeg kan nævne, at en senere stikprøvekontrol har formindsket min frygt for, at generaliseringer skulle have bevirket, at de katalogiserede forbindelser fra »Pratum spirituale« kom til at afvige væsentligt fra de konstruerede modeller, som repræsenterer dem i tabellerne.

Da alle forbindelser i repertoiret på denne måde var kortlagt, omfattede tabelværket for forbindelser mellem grundakkorder 71 stemmeføringsmønstre, for forbindelser mellem grundakkord og sekstakkord ligeså 71 stemmeføringsmønstre, for forbindelser mellem sekstakkorder 7 mønstre og for forbindelser til og fra firklange 32 forskellige mønstre¹⁸.

Den statistiske oversigt siger i sig selv ikke så meget; men man kan formulere spørgsmål til den, som den med nogen sikkerhed kan besvare. En begrænsning ligger dog naturligvis deri, at de nævnte satser fra »Pratum spirituale« indtil videre er undersøgelsens eneste grundlag, og det er næppe fuldt

forsvarligt at prøve at nå videre, før også andre komponisters værker kan tages med i vurderingen. Alligevel har jeg ikke modstået fristelsen til at antyde en forbindelse fra disse forberedende optællinger frem til oplysninger af lidt mere almindelig musikalsk interesse.

Hvis man f. eks. ser på satsen ud fra basstemmens bevægelse, hvordan forholder det sig så med fordoblinger i klangene?

Spørgsmålet kan ikke med rimelighed stilles til materialet til de stemmeføringsmønstre, der rummer forbindelser mellem sekstakkorder eller forbindelser til og fra firklange, da disse forbindelser ikke er særlig rigt repræsenterede i »Pratum spirituale«. Lidt bedre stiller sagen sig for forbindelser mellem grundakkord og sekstakkord, men disse forbindelser viser, lidt overraskende, i så langt overvejende grad trinvis basføring, at det næppe er ulejligheden værd at undersøge, hvordan basføringen afspejler sig i fordoblingerne. Men det kan dog lige anføres, at bastonen overordentligt hyppigt er fordoblet i sekstakkorden.

Tilbage bliver forbindelser mellem grundakkorder, af hvilke materialet rummer 1093, fordelt på 39 stemmeføringsmønstre. Af disse havde 247 forbindelser trinvis basføring, 191 havde tertsspring og 655 kvart eller kvintspring i basstemmen. For at udelukke rene undtagelsestilfælde har jeg i nedenstående oversigt kun medtaget de stemmeføringsmønstre, der er repræsenteret ved mindst 2 % af forbindelserne i den pågældende gruppe.

Forbindelserne med trinvis basføring fordelte sig således:

83-83 I	i	89 forbindelser	(36,0 %)
88-85 I	i	36	(14,6 %)
85-83 III	i	28	(11,3 %)
88-83 II	i	20	(8,1 %)
85-83 I	i	20	(8,1 %)
83-53 I	i	10	(4,0 %)
88-33 I	i	8	(3,2 %)
88-83 I	i	7	(2,8 %)
83-33 I	i	6	(2,4 %)

18. Akkordernes fordoblinger viste sig ikke at være tilstrækkeligt til at karakterisere et stemmeføringsmønster. Mellem to oktavters-fordoblede akkorder fandtes f. eks. 5 forskellige mønstre, hvilket nødvendiggjorde en tilføjelse til karakteristikken. Romertal I betegner det først fundne stemmeføringsmønster mellem akkorder med disse fordoblinger.

I disse 9 mønstre rummes 90,7 % af samtlige 247 forbindelser. Hyppigst forekommer 83-83 I, det mønster, der ovenfor benyttedes som eksempel, og det er værd at lægge mærke til, hvor almindelige de oktav-terts-fordoblede akkorder er i denne gruppe.

Næsten lige så klart trådte denne fordobling frem i forbindelserne med tertsspring i basstemmen. De viste sig fortrinsvis i følgende mønstre:

83-83 I	i	33	forbindelser	(17,3 %)
88-83 I	i	23	-	(12,0 %)
88-83 III	i	17	-	(8,9 %)
85-83 III	i	15	-	(7,9 %)
85-83 II	i	13	-	(6,8 %)
85-83 I	i	12	-	(6,3 %)
88-83 II	i	10	-	(5,2 %)
88-85 I	i	8	-	(4,2 %)
88-53 I	i	7	-	(3,7 %)
88-88 I	i	5	-	(2,6 %)
83-53 I	i	5	-	(2,6 %)
83-83 III	i	4	-	(2,1 %)
83-33 I	i	4	-	(2,1 %)

I disse 13 mønstre rummes 81,6 % af alle forbindelserne. Spredningen er her noget større, men man skal dog langt ned i ovenstående oversigt for at træffe på forbindelser, der ikke omfatter en oktav-terts-fordoblet akkord.

Af de 655 forbindelser med kvart- eller kvintspring i bassen rummedes 79,8 % i følgende 9 mønstre:

88-85 I	i	204	forbindelser	(31,1 %)
88-83 I	i	69	-	(10,5 %)
88-85 III	i	66	-	(10,1 %)
85-83 I	i	62	-	(9,5 %)
88-88 I	i	56	-	(8,5 %)
83-83 I	i	22	-	(3,4 %)
83-85 I	i	16	-	(2,4 %)
85-85 I	i	14	-	(2,1 %)
88-88 II	i	14	-	(2,1 %)

Hvor tertsfordoblingerne før dominerede, er det her klart 88- og 85- akkorderne, der er i overtal. Navnlig er en vekslen imellem de to fordoblingsformer almindelig, mens 88-88 forbindelser står længere nede på listen, og 85-85 forbindelser næsten må kaldes sjældne. Kun i et af listens stemmeføringsmønstre forekom ingen 88- eller 85-akkord.

Selv om dette materiale har været ganske stort at arbejde med, kan det ikke anses for tilstrækkeligt til at begrunde et almindeligt skøn over stemmeføringsmønstrene i den 5-stemmige sats. Et sådant skøn vil desuden kræve undersøgelser af Lassus', Praetorius', Eccards og andre komponisters produktion, og hertil vil det måske blive aktuelt at søge hjælp til et overblik i den moderne databehandling.

Men det står mig mere og mere klart, at spørgsmålet om, hvorvidt der hersker bestemte sædvaner i den klassiske 5-stemmige sats med hensyn til stemmeføring og fordoblinger, kan besvares bekræftende. Kun er begreberne om disse sædvaner indtil videre yderst vage.