

# DANSK AARBOG FOR MUSIK FORSKNING

1961

UDGIVET AF

DANSK SELSKAB FOR  
MUSIKFORSKNING

I SAMARBEJDE MED

DET UNGE  
TONEKUNSTNERSELSKAB

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN



# Dansk aarbog for musikforskning 1961

UNDER REDAKTION AF  
NILS SCHIØRRING OG  
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING  
I SAMARBEJDE MED DET UNGE TONEKUNSTNERSELSKAB  
KØBENHAVN 1961

# Indhold

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Forord . . . . .                                                                              | 3  |
| SØREN SØRENSEN, dr.phil., professor ved Aarhus universitet                                    |    |
| Instrumentalforspillene i Buxtehudes kantater (mit einer deutschen Zusammenfassung) . . . . . | 5  |
| JENS PETER LARSEN, dr.phil., professor ved Københavns universitet                             |    |
| Handel Traditions and Handel Interpretation . . . . .                                         | 38 |
| BØRGE SALTOFT, mag.art., programsekretær ved Danmarks Radio                                   |    |
| Musik og Matematik (mit einer deutschen Zusammenfassung) . . . . .                            | 51 |
| DAG SCHJELDERUP-EBBE, M.A.,                                                                   |    |
| Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs .                                      | 61 |
| JAN MAEGAARD, mag.art., komponist                                                             |    |
| Some Formal Devices in Expressionistic Works . . . . .                                        | 69 |
| Den 3. nordiske musikforskerkongres, København, den 18.-21. juni 1958 . . . . .               | 76 |



## Forord

Gennem mange år har det været følt som et alvorligt savn, at der her i Danmark ikke, som i Norge og Sverige, fandtes en regelmæssigt udkommende publikation, der gav mulighed for at få offentliggjort musikvidenskabelige afhandlinger og artikler, som enten på grund af deres karakter eller deres omfang går ud over, hvad der naturligt finder optagelse i mere alment orienterede musiktidsskrifter.

To gange har det været forsøgt at skabe en sådan publikation. I årene 1923–26 udkom tre bind af Aarbog for Musik, i 1931–33 og 1939 fire hæfter af Musik-historisk Arkiv, begge udgivet af Dansk Musikselskab (Musikologisk Samfund), den første under redaktion af W. Behrend og G. Skjerne, den sidste af G. Skjerne. Efter den tid har korte, ofte stærkt nedskårne artikler af egentlig musikvidenskabelig karakter lejlighedsvis fundet plads i de danske førende musiktidsskrifter, inden for et særligt område også i Dansk Kirkesangs Aarsskrift, men den inspiration for forskningen, som direkte forskningsbetonet publikation betyder, har vi måttet savne.

Siden oprettelsen af Dansk Selskab for Musikkforskning i 1954 har det stået som en af selskabets primære opgaver at få en dansk årbog for musikkforskning gjort til virkelighed, men det har hidtil stået som økonomisk uoverkommeligt. Vi er derfor Det unge Tonekunstnerselskabs bestyrelse og Dansk Musiktidsskrifts redaktion meget taknemlig for det tilbudte samarbejde, som har gjort det muligt at realisere tanken om en årbog, og vi takker Undervisningsministeriet for økonomisk bistand.

Formålet med Aarbog for Musikkforskning skal da være at bringe musikvidenskabelige afhandlinger og artikler, som er for specielle for de almindelige musiktidsskrifter, og som ikke er så store, at de tager form af en selvstændig publikation. Arbejder om dansk musik og dansk historie vil selvsagt være særlig velkomne. Da årbogen også skal tjene til at orientere den internationale forskning, optages artikler foruden på dansk eller andre skandinaviske sprog også på hovedsprogene; artikler på skandinavisk sprog vil blive ledsaget af et kort resumé på et af hovedsprogene. Den foreliggende årgang har i nogen grad fået sit præg af, at den til-lige skulle give plads for en beretning om det tredje nordiske musikkforskermøde, der afholdtes i 1958 i København. Det er iøvrigt vort håb, at årbogen må kunne blive en fast institution, i første række til gavn for musikkforskningen, men gerne også til glæde for andre end den allersnærvreste fagkreds, på linie med vore nabolandes publikationer Svensk tidskrift för musikkforskning og Norsk musikgranskning.

*Dansk Selskab for Musikkforskning.*



# Instrumentalforspillene i Buxtehudes kantater

Af SØREN SØRENSEN

Instrumentalmusikkens stadige vækst og selvstændiggørelse gennem det 17. århundrede er en væsentlig medvirkende faktor i udviklingen af den flersatsede kantateform. Påvirkningen fra den tidlig-italienske opera griber her som på andre områder hurtigt om sig. I den kirkelige vokalmusik træffes den instrumentale sinfonia og ritornel både anvendt og kommenteret så tidlig som hos Michael Prætorius, hhv. i samlingen »Polyhymnia Caduceatrix« (1619) og dens teoretiske sidestykke fra samme år, 3. del af »Syntagma musicum«. I denne sidste defineres en Symphonia som »eine liebliche Harmonia, mit 4, 5 oder 6 Stimmen auff einerley oder allerley Instrumenten, (die) ohne zuthun der Cantorum, und im anfang des Concerts und Gesangs vorher gemacht wird / welches fast einem Præludio oder Tocaten zuvergleichen / so ein Organist auff der Orgel / Regal oder Clavicymbel vorher Fantasirt, darauff hernacher der rechte Gesang angefangen und ins Werck gerichtet wird ...« (Syntagma III, s. 189, »Die VI. Art«).

Det fremgår, at sinfoniaen som indledende instrumentalsats nu også (ligesom i operaen) er inkorporeret i kirkekoncerten med for det første et praktisk formål: at give tonen til de syngende (jvf. sidste sætning i citatet) med henvisning til den tilsvarende organistpraksis, for det andet med det æstetiske formål at skabe afveksling og behage. Dette sidste fremgår af de første linier, der sidestiller sinfoniaen med ritornellen. Den forudgående, udførlige paragraf (V. art) gør rede for ritornellens funktion og forskellige former og betoner dens italienske proveniens. En ritornel defineres som »ein Hallelujah oder Gloria, oder ein ander schöne Sententia, welche auffmerckens würdig ist ... und nicht unanmütig zu hören ist«, og til afslutning siges: »Wann in dieser Fünfften Art die Hallelujah, Gloria und Ripieni, mit eitel Instrumenten, ohne zuthun der Vocal-Stimmen Musicirt werden, so sind es rechte Symphonien und Ritornello, wie dieselbe von den Italienern jetzigen zeit gebraucht werden.« (Ibid. s. 184 og 189).

Sinfoniaens og ritornellens formmæssige funktion træder hermed klart frem. De er hver især led i den gennem kontrastering klart afsnitsdelte helhed, der kendetegner vokalkoncerten (og fører frem til kantaten) overfor den ældre, enhedsbestemte motetform.

Sinfoniaen fremtræder hos Prætorius som en ren instrumental form, overensstemmende med dens oprindelige praktiske sigte. Af det ovenfor citerede af Prætorius (VI. art) fremgår, at der ikke eksisterer nogen norm for komponisten med hensyn til forspillet form. De opregnede muligheder spænder fra de improvisatorisk prægede, frie former, med eller uden imitation, præambulum, toccata, can-

Følgende forkortelser er anvendt ved citater og henvisninger:

Bär.-ed. = Bärenreiter-edition. – Bc = Basso continuo. – BW = Buxtehude, Werke (Ugrino-Verlag).

D.B.v.k. = Søren Sørensen: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, København 1958.

DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst. – S, A, T, B = hhv. sopran, alt, tenor, bas.

zona, ricercare etc. til rene dansesatser, pavaner, mascerader, balletter. Disse sidste henregnes dog ikke til den egentlige sinfonia- *kategori*, men opregnes som alternative muligheder til opfyldelse af sinfoniaens *funktion* («an statt der Symphony»). I praksis bliver den præludeagtige, frie form med tydelige træk fra canzonen (bl. a. den i rytmisk henseende typiske begyndelse ) den foretrukne sinfoniatype både hos Prætorius selv og i den nærmest følgende tid i den protestantiske kirke-musik.

I Heinrich Schütz' »Symphoniae sacrae« I (1629) er brugen af en indledende sinfonia endnu ikke blevet nogen fast regel. Kun halvdelen af de 20 værker er forsynet med en »Sinfonia« til indledning (nr. 3, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17), mens den anden halvdel lader værkerne begynde uden nogen instrumental indledning. Disse forspilsløse værker er dog for nogles vedkommende forsynet med selvstændige instrumentalsatser på anden måde, nemlig som mellemspil, også i denne funktion kaldet »Sinfonia« (nr. 2, 4, 6). De indledende sinfoniaer i Symph. sacrae I kan være nogle få takters (4–12 takters) instrumental igangsætning, der er sammenhængende med den efterfølgende vokalsats, og som introducerer dennes første (eller to første) hovedmotiv(er) (nr. 3, 7, 8, 10) eller uden sådan motivisk sammenhæng (nr. 17), eller de kan være længere, selvstændigt afsluttede instrumentalsatser med motivfællesskab med vokalsatsen (nr. 13, 14, 15, 16) eller uden sådant fællesskab (nr. 5)<sup>1)</sup>.

I Schütz' »Symphoniae sacrae« II (1647) er brugen af sinfoniaen som forspil heller ikke trængt frem som en regel, tværtimod er kun 12 af de 27 værker forsynet med instrumental indledning. Også her gælder det, at de værker, der begynder uden instrumental indledning, har en eller flere sinfoniaer anbragt *inde i* værket. Først i »Symphoniae sacrae« III (1650) er det blevet almindeligt at indlede værkerne med et forspil, kun 5 af de 21 værker i denne samling har ikke en sådan indledning (nr. 2, 6, 13, 14, 18). I begge disse samlinger, II. og III. del af Symph. sacrae, træffer vi, som i I. del, både den selvstændige sinfonia, adskilt ved helslutning og fermat fra den efterfølgende vokalsats, og den kortere introduktion sammenhængende med vokalsatsen, for begge arters vedkommende findes de med motivisk fællesskab med vokalsatsen (II: nr. 10, 11, 18, 26; III: nr. 9, 12, 19, 20) og uden sådant fællesskab.

Denne kirkelige sinfonia, der træffes hos de tysk-protestantiske komponister før 1650<sup>2)</sup>, og som i århundredets sidste del finder stigende anvendelse i kirkekantaten, har sine rødder i Venedig<sup>3)</sup>.

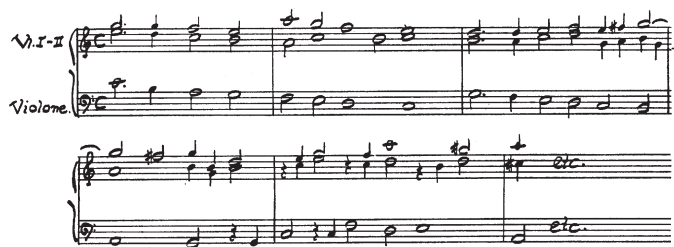
1) Jof. Botstibers gennemgang af de forskellige forspilsmuligheder for de kirkelige vokalværker (Gesch. d. Ouvertüre, Leipzig 1913, s. 12), skematisk gengivet hos Kölsch: Nik. Bruhns, Kassel 1958, s. 146.

2) Foruden hos Prætorius og Schütz findes den, blandt de repræsentative komponister fra denne periode, hos Hammerschmidt, jvf. Botstiber s. 90, uden at dens anvendelse her følger nye træk til de fra Prætorius og Schütz kendte.

3) I H. Botstibers grundlæggende, ovenfor nævnte værk, »Geschichte der Ouvertüre...« omtales i forbigående under de store hovedformer også det kirkelige kantate-forpil. Forf. betoner stærkt udviklingslinien fra Gabrieli til Schütz og dens videreførelse hos de senere kantate-komponister med en særlig reverens overfor de tysk protestantiske komponister (»Der Same, den Giovanni Gabrieli und die übrigen katholischen Kirchenmusiker Italiens ausgestreut, ist eigentlich im protestantischen Deutschland erst zu vollster Reife gediehen: Schon bei den zwei Altmeistern der evangelischen Kirchenmusik, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Schütz, sind solche Einleitungssinfonien, denen unverkennbar der Stempel italienischer Herkunft aufgeprägt ist, zu finden«, op.cit. s. 90), men nævner ikke i denne sammenhæng slægtskabet med den venetianske opera-ouvertüre. — En redegørelse for de forskellige muligheder for kantateindledning, der udnyttes i første del af det 17. årh. (dancesatser, canzoner, orgelpræludier m.m.) findes i Heinz Kölsch's bog om Nikolaus Bruhns, Kassel 1958.

I den venetianske opera undergår Ouverturen i løbet af det 17. årh. en væsentlig udvikling fra det enhedsbestemte til det satsmæssigt differentierede, svarende til udviklingen fra canzona til (kammer-, kirke- og orkester-)sonate. De tidlige Ouverture (før ca. 1650), der forekommer sporadisk og endnu ikke som et fast inventar i operaen, er énsatsede, homofone (mest 5-stemmige) med gennemført festivo-præg. Deres opgave var at stå som varsel om noget stort og festligt, skabe den rette stemning blandt tilhørerne, inden den egentlige opera tog sin begyndelse. Det æstetiske formål er træffende gengivet af Alfr. Heuss, når han siger, det er som om Ouverturen vil tilråbe publikum et: »Gebt Acht, es kommt etwas ganz Besonderes!« Satsen er i gravitativ rytme og regelmæssig metrisk udformning, ofte således at perioderne er opbygget som sekvenser. En længere udholdt node i indledningstakterne er hyppigt forekommende<sup>4)</sup>.

Denne énsatsede og satsmæssigt enhedsbestemte venetianske Ouverture holder sig til ca. 1650, da allegro-elementer begynder at trænge ind i formen. Det sker dels inden for selve festivo-satsen i form af en satsmæssig uddifferentiering, som f. eks. i Cavallis Ouverture til »Il Giasone« 1649 (benævnt »Sinfonia«), der efter 4 takters rent homofon indledning i halvnoderbevægelse går over i en mere opløst sats med et lille imitationsmotiv i komplementærritmisk 4.-delsbevægelse:



Eks. 1: F. Cavalli: Il Giasone. Sinfonia (Viole I-II udeladt).

Det sker endvidere ved tilføjelse af en selvstændig 2. del, der kontrasterer som allegro-del overfor den indledende grave. Cavallis ovenfor citerede Ouverture til »Giasone« danner overgangen til den todelt venetianer-Ouverture. Den indledende  $\frac{4}{4}$ -sats efterfølges efter hel slutning på tonika af en tredelt homofon sats af samme længde som den indledende, og denne Ouverture-type, canzona-typen, som også kan træffes i den tidlige romerske opera (f. eks. i Landi's »Il San Alessio«), bliver herefter den almindelige, ofte med betegnelsen Sonata. (Om terminologien Sonata og Sinfonia vil der nedenfor blive gjort rede).

I løbet af 1660'erne bliver 2. delen, allegro-delen, udvidet og omformet til en fugeret sats, evt. afsluttet med en større homofon kadence. Denne satsmæssige differentiering og udvikling i imiterende retning sker under indtryk af udviklingen inden for den franske Ouverture. Allerede i 1640'erne viser de franske ballet de cour-indledninger ansatser til todelt kontrasterende form, ansatser der peger frem mod den franske Ouvertures klassiske udformning med Lully, endegyldigt opnået med Ouverturen til komedieballetten »Monsieur de Pourceaugnac« 1669, hvor Ouverturen har den form, der siden bliver fastholdt<sup>5)</sup>. Mødet mellem venetianer-operaen og dermed -sinfoniaen og den franske Ouverture sker med opførelsen af

<sup>4)</sup> Om disse enkeltheder, se nærmere hos A. Heuss: Die venetianischen Opern-Sinfonien, Sammelbände der intern. Musikgesellschaft 1902-03, særlig s. 410 ff.

<sup>5)</sup> Nils Schiørring: »Allemande og fransk Ouverture«, Kbh. 1957, s. 60 og 69.



Cavallis »Ercole amante« i Paris 1662. Omend mødet ikke sætter spor lige straks, sker der i de følgende år en påvirkning fra den franske todelte form, hvor 2. ledet var fugeret, som fører til en tilsvarende satsfølge inden for den venetianske *sinfonia*<sup>6)</sup>.

De forspil-typer, der står som forudsætning for kantateforspillene efter ca. 1650, kan da sammenfattes til følgende:

- 1) den énsatsede »sinfonia«-type enten
  - a) som gennemført homofon sats eller
  - b) med homofone indledningstakter, der går over i en mere opløst sats med småimitationer og komplementærrytmik;
- 2) den flersatsede »ouverture«-type med taktmæssig og/eller kompositionsteknisk kontrast mellem satserne.

Foruden disse selvstændige forspil-typer har vi for kantatens vedkommende at regne med endnu en form for instrumental indledning, som vi traf både hos Prætorius og Schütz, nemlig den ikke-selvstændige indledning, den der er direkte forbundet med, og som hører med til den indledende vokalsats.

Denne ikke-selvstændige indledning kan have motivfællesskab med vokalsatsen, eller den kan være motivisk selvstændig. Man ville vel på forhånd antage, at forekomsten af indledningstakter *uden* motivisk fællesskab med vokalsatsen var det ældst forekommende af de to fænomener, og at udarbejdelsen *med* motivfællesskab var et senere udviklingsstadium, fremkaldt af den elementære kunstneriske trang til enhed. Hvor vidt dette er tilfældet, lader sig ikke med sikkerhed afgøre på grundlag af det forhåndenværende, begrænsede materiale af tidlig italiensk kantatekunst. Hos Prætorius og Schütz forekommer de to fænomener ligelig fordelt, så enheds-trangen har tidligt gjort sig gældende, og i kantatemusikken efter 1650 bliver den tematiske overensstemmelse mellem de instrumentale indledningstakter og selve vokalsatsens åbningstema et almindeligt forekommende fænomen. Også de selvstændige ouverturer kan, som det vil ses nedenfor, være bygget over tematisk stof fra den vokale hovedsats.

Fra slægtledet før Buxtehude skal fremhæves Kaspar Förster d.y., der af komponisterne fra Østersø-området repræsenterer den mest direkte forbindelse mellem Italien og Norden, og som i relation til Buxtehude er af særlig interesse i kraft af sin centrale placering i dansk musikliv som leder af hofkapellet 1661–68. Hos Förster er det selvstændige forspil begrænset til énsatsede, mindre stykker, i formen hører de til ovennævnte type 1 b), den satsmæssig kontrasterende opbygning med homofon indledning kontra imiterende fortsættelse<sup>7)</sup>. Den indledende del be-

6) Henry Prunières hælder i sit grundlæggende arbejde om den franske ouv. i Sammelbände der intern. Musikgesellschaft XII, 1910–11, særlig s. 585, til den anskuelse, at den franske ouverture skulle være blevet til under påvirkning fra den venetianske *sinfonia*, en antagelse der må siges at være kuldkastet med Schiörrings påvisning af Lully-ouvertures rent franske forbilleder. Og Heuss' fremhævelse af, op.cit. s. 437, at den venetianske *sinfonia* efter 1680, *uafhængigt* af den franske ouverture, udvikler sig henimod den lullyske ouvertureform, må ligeledes siges at være indhentet af senere undersøgelser, hvoraf det fremgår, at den franske ouv. efter Cavallis Pariser-besøg 1662 øvede en stadig stærkere indflydelse på den venetianske, jvf. H. Botstiber: »Geschichte der Ouverture . . .«, s. 26: »Jedenfalls hat aber die Bekanntschaft Cavallis und der anderen venetianischen Tonsetzer mit der französischen Ouvertüre auf die venetianische Opernsinfonie starken Einfluss geübt. Die Einzelnen langsamen oder schnellen Sätze beginnen sich schärfer voneinander zu trennen; in ihre Anordnung und Aufeinanderfolge kommt ein gewisses System. Die meisten Sinfonien nähern sich der französischen Satzaufstellung Langsam – Schnell – Langsam.«

7) Undersøgelsesmaterialet er de 17 partitursatte kantater (KB Kbh., kat. C II, 186) af de 35, der beror i Dübensamlingen i Upsala UB.

står af nogle få takter (fra 3 til 6 takter) som oftest i halvnoder, hvoraf der udvikler sig en imiterende sats i hurtigere nodeværdier med et eller to motiver.



Eks. 2: Kaspar Förster: Vanitas Vanitatum. Sinfonia.

Af de 17 undersøgte kantater af Förster har de 7 selvstændige forspil, der alle er benævnt »Sinfonia« (det er kantaterne Vanitas vanitatum; Repleta est malis; Lauda Jerusalem; Domini dominus noster; Dialogus de Juditha ...; Bella movet Israel; Ah peccatores). De 5 af dem er af samme type som den ovenfor viste sinf. til »Vanitas vanitatum«, i én af dem (»Ah peccatores«) er den homofone sats gennemført, men kontrasten er på ældre canzone-vis indført ved taktskifte. Undtagelse fra type 1 b) er kun forspillet til »Bella movet Israel«, der indtager en særstilling ved sin programatiske intrada-karakter (krigsfanfaren, opbygget med et daktylisk trekangsmotiv i imitationer gennem hele satsen).

Af de resterende 10 kantater har de 3 ingen instr. indledning (Intenderunt arcum; Confitebor tibi (a 9) og Ad arma fideles, denne sidste har kun B.c.-ledsagelse), mens 7 har en instrumental indledning, der er forbundet med den efterfølgende vokaldel. Hovedparten af disse 7 viser tematisk fællesskab med vokalsatsen (Credo quod redemptor; Confitebor tibi (a 8); Beatus vir; Dulcis amor Jesu), én har fælles basstemme mellem instr. indledning og vokal indledning (Jesu dulcis memoria), mens 2 ikke har noget motivisk fællesskab mellem instr. og vokal indledning (Confitebor tibi (a 6) og Benedicam dominum). For den sidstes vedkommende (Benedicam dominum) gælder det, at den i sin udstrækning og udformning helt slutter sig til de selvstændige sinfoniaer (type 1 b) og kun adskiller sig fra disse ved, at den instr. indlednings slutakkord falder sammen med vokalsatsens indsats.

For Försters vedkommende kan vi således konstatere (stadig med forbehold overfor det kvantitativt spinkle materiale) dels, at de selvstændige forspil viser en næsten gennemført enhed i type (den venetianske type 1 b), dels at Sinfonia-betegnelsen er konsekvent gennemført for disse selvstændige indledninger, men ikke anvendt for den følgende gruppe, de ikke-selvstændige indledninger. Disse er for hovedpartens vedkommende korte med motivfællesskab med vokalsatsen, et enkelt eksempel viser typen fra den selvstændige indledning overført til den med vokalsatsen forbundne. Kun et lille mindretal har slet ingen instr. indledning (det ene

eksempel begrundet i, at det kun er generalbas-akkompagneret). Ingen af de selvstændige forspil har tematisk fællesskab med den efterfølgende vokalsats.

Försters jævnaaldrende og Buxtehudes forgænger i Lübeck Franz Tunder har efterladt sig 17 bevarede kantater samt 1 løsrevet sinfonia<sup>8)</sup>. Kun én af kantaterne (koralkantaten »Helft mir Gott's Güte preisen«) begynder uden instrumental indledning. Et flertal på 10 af de resterende 16 kantater har selvstændige forspil, hvortil kommer den selvstændige, løsrevne Sinfonia a 7 viole. Disse forspil viser både i terminologi og i form en større differentiering end Försters. Som betegnelse begynder nu sonata at vinde indpas ved siden af sinfonia, uden at der kan opstilles kriterier for anvendelsen af det ene og det andet<sup>9)</sup>. Sinfonia er endnu langt det almindeligste, det anvendes i 9 tilfælde, mens Sonata kun forekommer i 2.

Den énsatsede type er repræsenteret ved 5 forskellige eksempler på den venetianske type 1 b) og et enkelt eksempel på type 1 a). Mens udformningen hos Förster af den almindelige type 1 b) var temmelig stereotyp, er den hos Tunder væsentlig mere varieret. Den »ortodokse« opbygning, homofon indledning kontra opløst, imiterende fortsættelse finder vi i ktn. »Herr, nun lässest du deinen Diener« (DDT III, s. 22), det ene eksempel på Sonata-betegnelsen, og delvis i »Dominus illuminatio mea« (DDT III, s. 42), i den sidstnævnte består opløsningen dog ikke i imitation og komplementærrytmi, men i violinernes 8. dels-underdeling af halvnodeakkorderne.

Af samme grundtype, den énsatset kontrasterende, er sinfoniaen til »Ach Herr, lass deine lieben Engelein« og til »Nisi dominus aedificaverunt (a 10)«, men begge disse viser en udvidelse til tredeling af formen. Sinfoniaen til »Ach Herr —«, der står i en espressiv c-moll, har en opbygning med klare tonale indsnit på Dom. (takt 7), Dp (t. 11) og T (t. 21, slutningstakten). 1. del er homofon i halvnodebevægelse, men mod sædvane ret stærkt udsmykket i de enkelte stemmer med småornamenter og -figurationer. 2. del, den traditionelt opløst imiterende, er ganske kort (4 t.), og 3. del, der atter er homofon (nu uden nævneværdige udsmykninger), danner en tempomæssig kontrast til de foregående dele, idet tempoet med denne del skifter fra halvnode- til fjerdedelsbevægelse. Forspillet til »Nisi dominus (a 10)«, som er det andet der benævnes Sonata, er en større anlagt indledning. 1. del (t. 1–16) er homofon, opbygget i to sekvensrækker (T–D, D–T) og en 8.delsunderdelt overgang til den opløste 2. del, der har koncerterende imitation mellem stemmerne 2 og 2 og slutter på TV (t. 26). 3. del er atter homofon, i 8.delsbevægelse og opbygget i sekvens med et fastholdt, karakteristisk rytmisk motiv, der med lignende pauseindskud genfindes hos Buxtehude (jvf. forsp. til »Erbarm dich mein —«):



Eks. 3: F. Tunder: Nisi Dominus . . . a 10. Sinfonia, t. 27ff, kun violin I.

<sup>8)</sup> De 17 kantater og sinfoniaen »a 7 viole . . . gesetzt für ein Muttetd Da pacem domine« er trykt i DDT III, 1959. – Den enkeltstående sinfonia kan være skrevet til en almindelig brugt kor-motet over den faste da pacem-trilogi ved gudstjenestens slutning: »Erhalt uns, Herr«, »Verleih uns Frieden« og »Gib unserm Fürsten Fried« (om deres liturgiske placering, se D.B.v.k., s. 95 fodnote). For antagelsen af denne løsrevne sinfonias forbindelse med da pacem-trilogien taler foruden overskriften dette, at dens toneart er a-moll, som er den almindeligt anvendte toneart for trilogien.

<sup>9)</sup> Jvf. Kölsch's kategoriske erklæring (rettet mod Spitta): »Sinfonia und Sonata sind zwei Benennungen für ein und dasselbe Stück, nämlich die Orchester-Einleitung, einerlei welchen Stil oder Formcharakter sie trägt . . .«, op.cit. s. 145.



Til den ældre canzone-type, der har taktmæssig, men ikke satsmæssig kontrast mellem de to dele af satsen, hører sinfoniaen til »Da mihi domine«. Og som gennemført enheds-sats (type 1 a) står sinf. til »Wachet auf«, der er sammensat af 5 pause-adskilte homofone fraser.

Formen med de to satser, den venetianske type 2, som ikke fandtes hos Förster, finder vi i 5 af Tunders kantater. Det er bemærkelsesværdigt, at andetleddet i intet tilfælde er imiterende. Kontrasten mellem de to satser er taktmæssig, ikke satsmæssig, første led i lige takt, andet led i tredelt. De to led er lige lange, kun i sinfoniaen til »Ein kleines Kindelein« er førsteleddet en ganske kort introduktion, hvorved andetleddet i dette tilfælde får overvægt som hovedsats. Førsteleddet kadencerer for dursatsernes vedkommende på Dom., for mollsatsernes vedkommende på Tp, undtagelse danner kun mollsinfoniaen til »Streuet mit Palmen«, der også i førsteleddet kadencerer på T.

De ikke-selvstændige instrumentalindledninger spænder fra den ganske korte introduktion (som de indledende 2 takter i »Salve coelestis pater«) til den tematiske gennemarbejdede sinfonia til »O Jesu dulcissimi«, der i realiteten er selvstændig, men forbundet med vokalsatsen ved en overbundet bastone. De 5 indledninger af denne gruppe har motivfællesskab med vokalsatsen (DDT III, nr. 1, 2, 6, 13, 16), de to af dem (nr. 13 og 16) er koralbearbejdelser, der i instrumentalindledningen gennemfører hhv. de to første og den første linie af c.f. Endelig danner instrumentalindledningen til nr. 3, »Salve mi, Jesu«, en særlig helhed sammen med begyndelsen af vokalsatsen. Værket indledes med en 5-st. homofon introduktion på 8 takter, hvor sangstemmen sætter ind i kadencen (t. 7) og fortsætter, uden anden instrumental ledsagelse end B.c., med indvarslingen af det vokale begyndelsestema, idet taktarten skifter fra  $\frac{4}{4}$  til  $\frac{3}{2}$ . Efter denne vokale indvarsling gentages den instr. introduktion (med skift tilbage til  $\frac{4}{4}$ ), hvorefter sangstemmen (påny med taktskifte) atter sætter ind med sit tema og fører dette til ende. Den instrumentale indledning og den vokale indvarsling er her sammenarbejdet til en ABA-indledning, hvor B-delen udgøres af det vokale motto-udråb. (Hele værket er bygget op i mange kontrasterende smådele med skiften mellem lige og ulige takt).

Sammenfattende kan det siges om Tunders forspil, at de viser en nuancerig udformning af de venetianske typer 1 (med hovedvægten på 1 b) og 2, for den sidste vedkommende udelukkende med taktmæssig kontrast mellem de 2 led. Den imiterende udformning findes ikke i type 2's andetled, og i type 1 b) er de imitative dele ret minimale, i ét tilfælde består opløsningen ikke af imitation, men akkordunderdelinger. Den instrumentale imitation hos Tunder må som helhed betegnes som rudimentær, endnu i begyndelsen af 1660'erne er det imitative element ikke for alvor trængt ind i kantate-sinfoniaerne<sup>10)</sup>. Intet af de selvstændige forspil viser motivfællesskab med vokalsatsen. »Sonata« er brugt som betegnelse for to af type 1 b)-ouverturerne, mens alle de øvrige (også de andre af denne type) er benævnt »Sinfonia«. De ikke-selvstændige indledninger, hvoraf en enkelt, formentlig begrundet i dens betragtelige omfang, er benævnt Sinfonia, har motivfællesskab med vokalsatsen. En enkelt af de ikke-selvstændige (Salve mi, Jesu) viser et særlig udarbejdet samspil med indledningen af vokalsatsen.

<sup>10)</sup> De overleverede kantater af Tunder kan antages at være blevet til i begyndelsen af 1660'erne, nedskriften kan tidsfæstes til årene 1663–67, se DDT III, s. VIII.

De øvrige for Buxtehude-stilen relevante kantater fra 1660'erne<sup>11)</sup> opviser et lignende billede som det, der dannede sig efter betragtningen af Tunders kantate-sinfoniaer. Både Matthias Weckmann og Christoph Bernhard<sup>12)</sup> anvender i nuanceret udformning de i Venedig udviklede ouverture-typer, og som hos Tunder er forekomsten af det imitative element ganske rudimentær. Hos Bernhard er forspil-lene som helhed forholdsvis enkle, enten gennemført homofone (type 1 a) eller med ansats til imiterende udarbejdelse af 2. halvdel (type 1 b, som det kan ses i ktn. »Fürchtet euch nicht«).

Hos Weckmann finder vi en bemærkelsesværdig udnyttelse af det koncerterende element, både i gammel skikkelse (type 1 a) og i ny (udnyttet inden for type 1 b). I sinfoniaen til »Weine nicht«, der i overskriften benævnes »Motetto concertato«, sker koncerteringen efter gammelt venetiansk mønster ved en vekslen mellem tutti – mørke stemmer (gamber) – lyse stemmer (violiner og 1. gambe) – tutti i gennemført homofon sats. Denne kantate er forsynet med endnu en sinfonia efter 1. vokalfafsnit, og den er ligeledes opbygget på kontrasten mellem lyse og mørke stemmer, men her med anvendelse af imitation (af et enkelt treklangsmotiv) ved indsætterne af de resp. afsnit.

I kantaten »Kommet her zu mir« er det store D-dur forspil, kaldet Sonata, opbygget med et koncerterende anlæg efter nyere, rent instrumentale principper. Satsen er opdelt i tre dele, en kort markant indledning med punkteret rytme (t. 1–4), en koncerterende hoveddel med to successivt behandlede motiver (t. 5–13 og t. 14–41) og en afsluttende homofon del med ekkovirkning (t. 41–47). De to motiver, der behandles koncerterende, er rent instrumentale i deres konception (modsat det førnævnte mere vokal-prægede koncerterende forspil til »Weine nicht«). Det første motiv består af 16.dels-figurationer, imiteret i tertser 2 og 2 (eks. 4), det andet, der behersker størstedelen af satsen med kadence til Sp midt i, består af 16.dels-underledinger af 4.dels-grundbevægelsen (det såkaldte multipli-catio) og imiteres ligeledes fortrinsvis 2 og 2 (eks. 5), undertiden dog i enkeltvis imitation. Efter Sp-kadencen og en efterfølgende overledning til Dom. gennem-føres denne underdeling homofont i samtlige stemmer, indtil en formidlende ekkovergang leder over til sidstedelens adagio-karakter, der fremkaldes ved ind-førelse af ren 4.delsbevægelse over akkordskifter i halvnoder.



Eks. 4: M. Weckmann: Kommet her zu mir. Sonata, t. 5ff.

<sup>11)</sup> Dette begreb må naturligvis tages med forbehold, et fuldstændigt billede af 60'ernes kantatelitteratur med relation til Buxtehude kan først opnås, når også det italienske materiale, der bl. a. er bevaret i Dübensamlingen i Upsala, gennem partitursætninger bliver gjort tilgængeligt.

<sup>12)</sup> Af Bernhard er bevaret 17 kantater i ms. og 1. del af samlingen »Geistliche Harmonien« (omfattende 20 kantater i stemmebøger, trykt i Dresden 1665) i Dübensamlingen, Upsala, 5 ktr. er trykt i DDT VI, <sup>2</sup>1957, endvidere er 2 ktr. udkommet hos Bärenreiter: Fürchtet euch nicht og Jauchzet dem Herren alle Welt. – Af Weckmann er 7 kantater trykt i DDT VI (den som nr. 7 optagne »Wenn der Herr –« er af Jacob Weckmann), i Organum-serien er endvidere udgivet »Zion spricht« og »Wie liegt die Stadt so wüste«.



Eks. 5: M. Weckmann: Kommet her zu mir. Sonata, t. 13ff.

Hos Weckmann træffer vi endvidere et karaktermæssigt nyt og bemærkelsesværdigt træk. Forsp. til »Zion spricht: Der Herr hat mich vergessen« hører i den ydre form til typen 1 b), men formen er her udnyttet til et indholdsmæssigt espressivo helt i stil med det i kantaten anvendte lamentoso<sup>13)</sup>. Kantaten er skrevet over en af Esajas' klagetekster (kap. 49, 14–16) og udformet i tre vokale afsnit for mørke stemmer: hhv. ATB, B-solo og ATB. Det musikalske udtryk i sinfoniaen, der har samme besætning som det ovennævnte forspil til »Kommet her –«, er fremkaldt af den fint cisellerede melodiske udformning. Den indledende homofone del har de 3 gambestemmer + Bc som fundament, hvorover de to violiner ved melodiske tritonus-dissonanser og overslående ornamenteringer og ved hårde dissonansspændinger fremkalder indtryk af det sorgfuldt bevægede:



Eks. 6: M. Weckmann: Zion spricht. Sinfonia, t. 9ff.

I den opløste del af satsen, der sætter ind i t. 11 (se eks. 6), deltager de to violiner og de to øverste gamber i det imiterende spil over et 8.dels-motiv, hvis karakteristikum er en afsluttende faldende kvint, der understreger det nedslående i sindsstemningen (motivet anvendes i 2. halvdel af den efterfølgende vokalsats til tekstleddet »Der Herr hat mich verlassen«). At Weckmann har været sig den særlige espressivo-udformning bevidst såvel for forspillet som for hele kantaten ses af, at han i ms.'et til indledning har skrevet: »Diss Stück muss durchaus langsam und affetuos gemacht werden«, og ydermere har han sat karakterbetegnelsen »Adagio« over sinfoniaen (normalt forekommer disse værker uden karakter- eller tempo-betegnelse).

<sup>13)</sup> Jvf. G. Ilgner: »Matthias Weckmann«, Wolfenbüttel-Berlin 1939, s. 155 f.

Motivfællesskab hos Weckmann mellem instrumentalindledning og vokalsats findes kun i de kortere forspil, i forsp. (uden betegnelse) til ktn. »Der Tod ist verschlungen«, sinf. til »Zion spricht« som anført i forrige stykke og i de indledende ritorneller til de latinske liedkantater »Angelus coeli chorus« og »Rex virtutum«, i den sidste er det dog kun den trinvis faldende bas i de 2 første takter, der er fælles. De øvrige selvstændige forspil viser intet slægtskab. Det er derfor næppe helt berettiget, når Ilgner om de instr. dele af kantaterne siger: »Die Thematik dieser durchweg einsätzig angelegten Stücke hängt mit einigen Ausnahmen mit dem Themenmaterial der Vokalpartien zusammen.«<sup>14)</sup> Det er spørgsmålet, hvad der i dette tilfælde er regel, og hvad der er undtagelse, i det sparsomt overleverede materiale er der lige så mange forspil uden som med dette slægtskab.

## Buxtehudes forspil De énsatsede, ikke kontrasterende forspil (type 1 a)

### *a) Gennemført homofone*

I Buxtehudes 119 kantater<sup>15)</sup> findes 80 selvstændige forspil og 29 ikke-selvstændige instrumental-indledninger, mens 10 kantater ikke har nogen instrumental indledning. I undersøgelsen er endvidere inddraget forspillet til motetten »Benedicam Dominum« og forspillene til 1., 2. og 4. akt af oratoriet med den senere tilføjede titel »Das jüngste Gericht«.

Disse 84 selvstændige forspil viser dels en overtagelse af de forudgående former og typer, dels en friere og stærkere udnyttelse af kontrasteringselementerne i de flerleddede former. Den talrigst repræsenterede type er den énsatsede, ikke-konstraterende, altså type 1 a). Den forekommer, ligelig fordelt, i gennemført homofon udformning (26 eksempler)<sup>16)</sup> og med imitation (27 eksempler)<sup>17)</sup>.

Den gennemført homofone indledningssats er den, der tydeligst viser slægtskabet med den ældste venetianske operasinfonia og med de tidlige forspil hos Prætorius og Schütz, hvor forspillet var en vægtig, homofon introduktion, men hos Buxtehude finder vi tillige andre karakterer i de homofone forspil. Ser vi på forspillet (»Sinfonia«) til »Aperite mihi« (eks. 7), har vi her en melodisk strømmende, motiv-båren sats, en trionsatesats i triolbevægelse. En tilsvarende allegro-

<sup>14)</sup> Ilgner, op.cit. s. 115.

<sup>15)</sup> Materialet er det, der er fremlagt i D.B.v.k., s. 27–43. Brudstykket »Dies ist der Tag« på 2½ takt (Pirro s. 437) er ladet ude af betragtning.

<sup>16)</sup> De 26 eksempler er: Aperite mihi; Schwinget euch himmelan; O Gott wir danken; Wachet auf I; Nun danket alle Gott; Wenn ich Herr Jesu habe dich; O Gottes Stadt; O lux beata trinitas; Dixit Dominus; Wie wird erneuet; Membra Jesu V; Das jüngste Gericht 4. akt; Wo soll ich fliehen hin; Lauda anima; Ich bin die Auferstehung; Lobe den Herrn; Dominum salvum fac; Wie schmeckt es; Membra Jesu IV; Erbarm dich mein; Fürwahr er trug; Membra Jesu II; Nimm von uns Herr; O fröhl. Stunden II; Pange lingua; Du Lebensfürst.

<sup>17)</sup> Eksemplerne er: Entreisst euch; Gen Himmel; Lauda Sion; Jubilate Domino; Ich sprach in meinem Herzen; Herzlich tut mich verlangen; Ihr lieben Christen; Salve Jesu; Membra Jesu VII; Herr auf dich traue ich; Ecce nunc; Schaffe in mir Gott; O wie selig; O Jesu mi dulcissime; Membra Jesu I; Jesu meines Lebens Leben; Herren vår Gud; Welt packe dich; Salve desiderium; Mein Gemüt erfreuet sich; Att du Jesu; O dulcis Jesu; Fürchtet euch nicht; Laudate Dominum; Gott hilf mir; Du Friedefürst I; Gott fähret auf.

karakter med relativt lange motivfraser udviser forspillet til »Schwinget euch himmelan« (Bär.-ed.), der er i  $\frac{6}{8}$ -takt, forsp. til »O Gott, wir danken«, »Wachet auf« I (BW VI, 60) og den intrada-prægede »Nun danket alle Gott«, der alle er i  $\frac{3}{2}$ -takt, og det med mange synkopebindinger og enkelte småimitationer opbyggede forspil til »Wenn ich, Herr Jesu, habe dich« (BW II, 25). Denne gruppe modsvare det ideal, som er gældende for instrumental-sonaten i det 17. årh., således som det er formuleret af Ernst Hermann Meyer:

»Die Festigung des neuen Sonatentypus ... vollzog sich unter tiefgreifenden stilistischen Wandlungen. Eine neue, straffe, körperhafte Rhythmik führte im Zusammenhang mit dem Siegeszug der Tanzmusik im Ausgang des 16. Jahrhunderts zu symmetrischen Gruppenbildungen in Vokal- und Instrumentalmusik. Ebenso wurde die kompakte Klangeinheit des instrumentalen Motettensatzes aufgelockert. Man strebte nach Bewegtheit und melodisch-symmetrischer Gliederung der Einzelstimme. Die stets auf Klangsinnlichkeit und Melodie eingestellte italienische Musikalität wandte sich mehr und mehr der Ausgestaltung des geringstimmigen, kantablen Satzes mit schöner, geschlossener Linienführung in der Oberstimmen zu.«<sup>18)</sup>



Eks. 7: D. Buxtehude: Aperite mihi portas justitiae (BW VII, 62). Sinphonia.

Den største gruppe af homofone forspil af type 1 a) hos Buxtehude udgøres af stærkt leddelte, af småfraser sammensatte satser. Enhederne udgøres af 2-, 3-, 4-, undertiden 6-takts perioder, hvor cæsurerne er markeret ved tydelige kadenceindsnit, undertiden understreget med pauseindskud. Som prototype kan vi fremhæve forsp. til »O Gottes Stadt« (eks. 8).

I det storformale er forspillet tredelt med en indledende del, der kadencerer på Dom. (t. 14), en anden del, der kadencerer på Tp (t. 22) og derefter gentages som ekko med ændring af kadencen i sidste takt til T (t. 30), og en tredje del, der er en friere afslutning.

1. del er sammensat af 4-takts perioder og disse igen, ved den fastholdte rytmiske totaktsfigur, opdelt i for- og eftersætning på hver 2 takter. Den afsluttende kadence, der fører til D (t. 12-14), er en selvstændig 2-takts periode. 2. del er til indledning opbygget med en sekvens (2+2 takter, T<sub>6</sub> - S, Dp<sub>6</sub> - Tp), de følgende 4 takter danner en sammenhængende periode. Sidste del danner satsmæssig en kontrast til de to foregående, den er bygget over et ostinato-lignende bastema, der fremføres to gange, hvorover overstemmerne udfolder sig i en, i forhold til de foregående dele, mere opløst, men dog rent homofon sats.

Denne tydelige opdeling i mindre fraser, og frasers fraser, holdt sammen af det tonale helhedsforløb og evt. motivisk af et rytmisk motiv eller af sekvenser

<sup>18)</sup> Ernst Hermann Meyer: »Die mehrst. Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa«, Kassel 1934, s. 10.



Eks. 8: D. Buxtehude: O Gottes Stadt (BW I, 84).

eller andre motiv- eller ekko-gentagelser, er den fortrinsvis anvendte teknik i Buxtehudes énsatsede, homofone forspil. Den findes både i kortere og længere forspil (med yderpunkter i forsp. til »O lux beata trinitas« på 11 takter ( $\frac{3}{2}$ ) og »O Gott wir danken« på 41 takter ( $\frac{3}{2}$ )), den findes i forspil med allegro-præg, hvor taktarten er  $\frac{4}{4}$  og 8.dels- og 16.dels-bevægelsen den fremherskende (Dixit Dominus, Wie wird erneuet, Membra V og det todelte forspil til Das jüngste Gericht 4. akt med en arios præget 2. del) og i satser, hvor karakteren er den roligere, som vi også finder i en mellemsats af en sonate, enten i  $\frac{4}{4}$ -takt med fjerdedelsbevægelse (Wo soll ich fliehen hin) eller i tredelt takt (Lauda anima, Ich bin die Auferstehung, Lobe den Herrn, Domine salvum fac, O Gottes Stadt, Wie schmeckt es). Helt opbygget med sekvenseringer af et enkelt motiv står forsp. til Membra Jesu IV.

En eksklusiv gruppe inden for denne forspiltype udgøres af de satser, der er opbygget med fremherskende tone- og akkordgentagelsesteknik, den i tidens terminologi benævnte multiplicatio-teknik. Det er forspillene til »Erbarm dich mein« (Bär.-ed.), Membra Jesu II (ingen udg.), »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (Bär.-ed.) og »O fröhliche Stunden« II (ingen udg.). I den førstnævnte,

»Erbarm dich mein«, fremkaldes en særlig espressivo-karakter af det fastholdte, rytmiske motiv i forbindelse med multiplicatio-bevægelsen og de mange synkopedissonanser på de stærkest betonedede taktider<sup>19)</sup>. Vi har tidligere truffet den samme karakter hos Weckmann (se s. 13), men som helhed er den endnu i 1670'erne og 80'erne et sjældent forekommende fænomen. Både hos Weckmann og i dette Buxtehude-forspil er affetuosoet nært sammenhængende med kantateteksten, det er bodfærdige, selvransagende og anrørende tekster, der straks i forspillet får et adækvat musikalsk udtryk.

Det samme gælder forspillene til de to passionskantater »Nimm von uns, Herr« (Bär.-ed.) og »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« (Bär.-ed.). I den første sætter multiplicatio-bevægelsen ind efter så småt at være forberedt gennem de indledende 5 takter. Af halvnodebevægelsen i t. 1–2 udvikler der sig en multiplicatio-bevægelse i 4.-dele i t. 3–4 for derefter i t. 5–6 efter pause og 4.-delsoptakt at diminueres til et 8.-delstremolo, som bevares i resten af satsen, først opdelt i 2 + 1 + 1 + 1 + 2 takter med pauseadskillelser, derefter i sidste halvdel i én sammenhængende sats. Tilsvarende opdeling i pauseadskilte smådele præger forsp. til »Fürwahr —«, hvor enheden, som i »Erbarm dich mein«-forsp., men i mindre udstrækning end dette, skabes gennem et rytmisk fastholdt motiv.

Et tilsvarende espressivo-formål har det foreskrevne tremolo i forspillet til Membra Jesu II. Forspillet er en gennemført node mod node-sats i halvnodebevægelse, der foreskrives udført »in tremolo«. Også her er det spændingsfyldte understreget ved de stadige synkopedissonansvirkninger, og hele karakteren, der indvarsler den efterfølgende Esaias-tekst »Ad ubera portabimini, et super genua blandientur vobis«, ligger på linie med de førnævnte bods- og passions-kantateforspil.

I det femte af disse forspil, »O fröhl. Stunden« II, er multiplicatio-bevægelsen imidlertid anvendt som forvarsel om det stik modsatte affektindhold. Kantateteksten er Joh. Rists lovprisning af påskesejren, og en sammenligning mellem dette forspil og de foregående viser, hvorledes det samme stiltræk med små variationer kan anvendes til fremkaldelse af diametralt modsatte affekter (eks. 9).

Gentagelses-bevægelsen er i melodisk henseende motivløs, udviklingen ligger i selve harmonifølgen, multiplicatio-bevægelsen kan opfattes som en simpel udsmykning af en akkordrække (tydeligst i den uudskevne Membra Jesu II). I det stærkest espressive, »Erbarm dich mein«-forspillet, fremkaldes karakteren af det rytmiske element, det fastholdte rytmiske motiv med pauseindskuddene, der ligesom præsenterer den bodfærdigt betrængte sjæl, sætningerne kommer stammende og hakkende, med stadige afbrydelser og med en overvejende faldende melodisk linie. Tonearten er moll og hovednuancen piano. Helt anderledes er gentagelses-bevægelsen udnyttet i forsp. til »O fröhliche Stunden« II. Her er ingen pauseafbrydelser, tonearten er C-dur, og satsen strømmer i tre lange, sammenhørende sætninger (kadencer på D, T, T), hvor den sidste er en ekkogentagelse. Hvor de førnævnte affetuoso-forspil var indadvendte i karakteren, er denne udadvendt, lys og problemfri, frit strømmende uden rytmisk eller melodisk motivarbejde, enheden findes alene i det motoriske, i det fastholdte multiplicatio. Taktarten er  $\frac{6}{4}$ , og akkordskifterne sker på 1. og 4. fjerdedel. Samtidig er den i den metriske sammenhæng præget af liedprincippet, helheden er sammensat af taktfølgen 4 + 4 | 2 + 2 + 6 | 2 + 6 (de lodrette streger angiver kadenceringer) og peger også herved frem mod den følgende tekst, der som nævnt er en liedtekst.

<sup>19)</sup> Jvf. D.B.v.k., s. 137.





Eks. 9: D. Buxtehude: O fröhliche Stunden II. Sonata à 5.

Nært beslægtet med dette står forspillene til tre andre lovsangskantater, der ligeledes, men i væsentlig mindre udstrækning, anvender tone- og akkordgentagelsesteknikken. Det er forsp. til »Pange lingua« (Samf.-ed.), »Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ« (Bär.ed.) og »Lauda anima mea« (BW I, 57).

Pange lingua-forspillet har en kromatisk faldende bas (med skifte på hver halvnode) som udgangspunkt for den harmoniske udvikling. Akkorderne i det 5-st. kompleks er, efter 3 takters introduktion over orgelpunkt, ved multiplicatio formet i en fastholdt rytmisk 8.delsbevægelse (på samme måde som »Erbarm dich mein«, men i mindre udstrækning, 5 takter). Den munder ud i en kadence, der har taktveksel fra  $\frac{4}{4}$  til tredelt takt. Om nogen egentlig kontrastvirkning er der ikke tale, idet  $\frac{3}{4}$ -afsnittet har ren kadencekarakter (kadencen er udvidet ved dobbelt ekko-gentagelse), men ikke nogen selvstændig funktion overfor det foregående. Satsen er gennemført node mod node.

Det andet, forsp. til »Du Lebensfürst Herr Jesu Christ«, falder i 2 dele, hvor 1. del er en sammenhængende 8.delsbevægelse i strygerne over Bc-stemmens akkordskifter i 4.delsbevægelse, mens 2. del udviser tilløb til koncertering mellem violiner og violaer og derved til en stedvis, mindre opløsning af satsen.

Det tredje, forsp. til »Lauda anima mea«, står mere på overgangen til den følgende gruppe, den af mindre fraser sammensatte sats. Taktarten er  $\frac{3}{4}$  med akkordskifte vekselvis på fjerdedel og halvnode. I hele første del (t. 1–14) sker akkordskiftet regelmæssigt med

halvnodes mellemrum, hvilket giver denne del et med hemioldannelser gennemført rytmemønster. Alle halvnoder er i strygerne underdelt i tone- og akkordgentagelser med en punkteret udformning de steder, hvor halvnoden er noteret og skal udføres som sådan, men ikke de steder, hvor der mellem takterne opstår hemioldannelser. Her sker underdelingen i 2 fjerdedele, hvorved der skabes et fast rytmisk totaktsmotiv. Denne rytmiske opbygning modvirker det til grund liggende hemiolmønster, og det kontrasterende spil mellem  $\frac{3}{4}$ -taktformemmelsen og hemiolopbygningen understreges endvidere ved, at basstemmens fjerdedele på 3 i takten ikke nogetsteds i denne del (det sker kun en enkelt gang i sidste del, t. 29–30) er bundet over til gentagelsen på 1 i den efterfølgende takt, bastonen skal, ligesom overstemmen, gentages.



Eks. 10: D. Buxtehude: *Lauda anima mea*.

Multiplicatio-bevægelsen i denne ouverture er vel mindre udtalt end i de to foregående som følge af de hurtigere akkordskifter, men trækkene er de samme: den gennemførte tone- og akkordgentagelsesteknik og et enhedspræg, der i forbindelse med denne teknik skabes af et fastholdt rytmisk motiv i en homofont strømmende sats.

Ser vi på terminologien for de énsatsede homofone forspil, synes der at være en tendens mod, at forspillene med de længere fraser fortrinsvis benævnes *Sinfonia* (*Aperite mihi, O Gott wir danken, Wachet auf I*), mens de øvrige, både dem af multiplicatio-gruppen og dem med de korte fraser, er benævnt *Sonata*. Det skal dog tilføjes, at sonata-overskriften også findes blandt de »langfrasede« (Nun danket alle Gott) og sinfonia-betegnelsen blandt de »kortfrasede« (*Wie wird erneuet*).

### *b) med imitation*

De *fugerede*, énsatsede forspil<sup>20)</sup> opviser, ligesom de homofone, forskellige indholds- og karaktertyper. Den mest almindelige er den fugerede allegro-sats med ét eller to temaer i livlig bevægelse (fremherskende 8.-dele og 16.-dele).

De imiterende forspil med ét tema består af én eller to gennemføringer og en afslutning, der oftest er en ekstra gennemføring over en (afspaltet) del af temaet

<sup>20)</sup> Om brugen af fuga-betegnelsen, jvf. side 31, note 36.

eller en sekvensering over mindre temadele. Hertil hører forspillene til »Entreisst euch« (BW I, 15), »Gen Himmel« (BW I, 23), »Lauda Sion« (BW VI, 24) og »Jubilate Domino« (BW II, 19). Mens de tre førstnævnte er skrevet for 2 eller 3 strygere med Bc, er den sidstnævnte instrumenteret for én solostemme (gamba) med Bc. Bc-stemmen er dels blot akkompagnerende, dels medvirkende i det tematisk imiterende spil. Afslutningen efter den imiterende gennemføring kan også være en fri, homofon grave-afslutning, som det ses i det fyldigere instrumenterede forspil til »Ich sprach in meinem Herzen« (BW I, 47). Til denne éntematiske gruppe hører også det korte forspil til »Herzlich tut mich verlangen« (Nord. Musikförl.), der bygger på koralens 3 første toner i rytmisk omformning med en fri viderespinding i de to gennemføringer.

Et større anlagt, koncerterende-imiterende forspil finder vi til »Ihr lieben Christen« (DDT XIV, 107). Det falder i tre dele. 1. del (t. 1–7) består af en temagennemføring for strygere (3 violiner akkompagneret af Bc) efterfulgt af en gennemføring for de to trompeter (+ Bc), begge afsnit kadencerer på T. 2. del (t. 8–12) består af en homofon udsættelse af temaet i strygernes med temaindsatser i violin 3 og violin 2, der modulerer til Dom. og efterfølges af en imiterende gennemføring i blæserne med tilbagevenden til T. 3. og sidste del (t. 13–20) består af en tættere ført koncertering mellem strygere og blæsere, hvor temaets rytmiske udformning er bibeholdt, men intervalmæssigt friere behandlet, særlig gennem afspaltnings teknikken.

De fugerede forspil med 2 temaer er mere varierede i udformningen som en naturlig følge af de forøgede muligheder for variation i satsudformningen, det giver at have mere end ét tema som udgangspunkt. Enklest i formen er forspil til »Salve Jesu« (BW III, 86), Membra Jesu VII og »Herr, auf dich traue ich« (BW I, 29), der ligger på linie med det éntematiske allegro-forspil og blot har udvidet dette ved indførelse og imiterende gennemføring af et andet tema. Det sidstnævnte af disse forspil, »Herr auf dich traue ich«, er særlig bemærkelsesværdigt ved sin sluttede repriseform og ved at være det eneste af de fugerede forspil, der anvender obligat kontrapunkt (til 1. tema). Der er også i dette forspil forsøgt fremkaldt en karaktermæssig, omend beskeden kontrast mellem 1. tema med sin længere udstrækning (3 takter) og sin klart profilerede treklangsindledning og det kortere, mellemspilprægede 2. tema:



Eks. 11: 1. tema (med obl. kontrapunkt). – 2. tema.

De øvrige forspil med to eller flere temaer med imitationsteknik er mere særprægede individualformer. En af dem er forspillet til »Ecce nunc, benedicite Domino« (Samf.-ed.), der er bygget over et ostinat basmotiv på 3 takter. De to overstemmer er ført imiterende med stadig vekslende motiver i skiftende 8.-dels- og 16.-delsbevægelse, snart mere markante 8.-delsmotiver, snart løbende 16.-delsmotiver. Det er tydeligt, at det er en form, hvor Buxtehude har følt sig hjemme,

jvf. at orgel-passacagliaen og -ciaconaerne hører til hans betydeligste værker, det fine kammermusikalske, velproportionerede, afvekslende spil over den faste harmonifølge har, selv inden for den diminutive forspilform, i sjælden grad været hans sag.

Forspillet til »Schaffe in mir, Gott« (BW I, 96) har to temaer, hvoraf det første udelukkende har funktion som indlednings-motto. Det gennemføres (konciterende-imiterende mellem vl. 1 som dux og vl. 2–3 som comes) i de to første takter, mens resten af satsen (ligeledes i konciterende-imiterende udformning) bygger på 2. tema. Begge temaer er taget fra vokalsatsen, det første fra indledningstakten, det andet fra videreførelsen, begge temaer er korte fraser (hver især hører til tekstdelen »Schaffe in mir, Gott« hhv. til dens første fremførelse og dens varierede gentagelse), og de to temaer har en ensartet punkteret udformning, som giver forspillet et rytmisk enhedspræg.

Samspillet mellem homofon udformning og imitationsteknik bestemmer endnu tydeligere de følgende forspil: »O wie selig« (BW III, 83), »O Jesu mi dulcissime« (BW VI, 39), Membra Jesu I (Merseburger-ed.) og »Jesu, meines Lebens Leben« (Merseburger-ed.). Satsen er i disse forspil i sit væsen homofon, men igangsætningen og stemmeføringen inde i satsen er periodevis bestemt af imitationsprincippet.

»O wie selig«-forspillet (a-moll) er sammensat af småfraser. Den første (t. 1–5) indledes af imitation mellem de to violiner. 2. frase (t. 5–13) har temaet (forkortet) i bassen, og efter sekvensering kadencerer frasen på Tp. Et nyt tema, en trinvis nedadgående 8.delsfigur i sekster i violinerne over orgelpunkt indleder næste frase, og efter kadencering på Dp imiteres dette 2. tema i bassen og behersker i imiterende sats resten af forspillet.

Nært beslægtet med dette i karakter og satsteknik er forspillet til »O Jesu mi dulcissime«. Alle temaerne og deres udformning og sammensætning er direkte taget fra den efterfølgende vokalsats. En konciterende imitation (der hører til tekstdelen »O Jesu, o Jesu«), indleder 1. del, der med ekkogentagelse (tekstfrasen »O Jesu mi dulcissime«) føres til afslutning på T, e-moll (t. 11). 2. del (t. 12–19) er rent homofon med et sekvenseret 8.delsmotiv (hørende til tekstdelen »Spes suspirantis animae« og tonemalerisk bestemt af denne med de suk-efterlignende pauseindskud) og en ved trillebevægelse udsmykket kadencering (på Tp) over en trinvis gående bas. En større trillebevægelse over længere udstrakte bastoner (svarende til tekstdelen »te qærun«) bliver imitationstema i 3. og sidste del, og imitationen sker i konciterende udformning mellem violiner og strygbas. Efter trille-imitationen føres forspillet til ende med en homofon kadence på 8 takter. En tilsvarende udnyttelse af vokalsatsens indledningstemaer finder vi i forsp. til Membra Jesu I.

Sinfoniaen til »Jesu, meines Lebens Leben« består af to dele, hvoraf den første (t. 1–8) er rent homofon med en ved punkteret rytme udsmykket, trinvis nedadgående figur i t. 1 og 3, som modsvares af den opadgående punkterede, kromatiske figur, der udgør temaet i 2. del. Imitationen foregår i 2. del mellem de to violiner, dog gennemført således, at hele satsen samtidig er fuldstemmig. Homofonien er det grundlæggende, og temaefremførelserne er rytmisk-intervalmæssige udbygninger på den ellers motivløse stemmeføring. Den her repræsenterede forspil-type med homofon indledning og imiterende fortsættelse nærmer sig stærkt den type, vi har kaldt type 1 b). Men den adskiller sig fra denne ved, at 2. del i »Jesu meines Lebens Leben«-forspillet ikke danner nogen kontrast til 1. del. De to dele er begge gennemført i harmonisk fuldstemmig sats, og 2. del har således ikke den, mod 1. del kontrasterende, i småimitationer opløste satsteknik, som er karakteristisk for type 1 b).

Endnu stærkere homofont prægede er de forspil, hvor imitationsteknikken alene er igangsættende for ét eller flere afsnit, og hvor temaet efter denne igangsætning er færdigspillet og uden betydning for den rent homofone videreførelse. Eksempler på denne teknik, som er beslægtet med den indvarslingsteknik af neapolitansk arieoprindelse, som vi ofte finder i Buxtehudes vokalsatser (jvf. D.B.v.k.,

s. 75 og 272), er forspillet til »Herren vår Gud« (BW VIII, 64), hvor indgangstemaet er koralens 4 første toner, til »Welt packe dich« (BW VI, 75), hvor forspillet er todelt med kadence midti på Dom., og hvor hver del har en imiterende igangsætning over lied-melodiens 4 første toner. Endvidere forspillet til »Salve desiderium« (BW VI, 46), hvor liedmelodiens begyndelsestoner ligeledes anvendes som igangsættende imitationsmotiv for den homofone sats og her efter kaden- cering på TV efterfølges af et nyt igangsætningsmotiv for den afsluttende del.

To forspil er afsnitsdelt på samme måde som de foregående, men lader nogle af afsnittene begynde uden imitation, således at vi får en vekslen mellem gennem- ført homofone afsnit og homofone afsnit med imiterende indledning.

Det gælder forspillet til »Mein Gemüt erfreuet sich« (BW VII, 10), der består af en 1. del (t. 1–5) med en førende overstemme og akkompagnerende understemmer, og en 2. del, der efter 1. delens kadence på Dom. indledes med en koncerterende imitation og en i øvrigt kun let ændret gentagelse af 1. del, hvor ændringen består i, at den denne gang i sin 4. takt ikke drejer til Dom., men bliver i T. Også forspillet til »Att du Jesu« (Nord. Musikkförl.) har denne homofone opbygning med imiterende islæt. 1. del (t. 1–10) begynder fuldstemmigt (vl. 1–2 + Bc) med overstemmen som den førende, og i t. 3 byttes de to overstemmer om, hvorved der fremkommer en kanonisk imitation. 2. del (t. 10–16) er rent homofon, mens 3. del (t. 16–24) atter indledes kanonisk mellem violin 1 og 2, denne gang dog således, at comes-stemmen pauserer indtil temaindsatsen. Forspillet til »O dulcis Jesu« (BW I, 71) fal- der i 4 afsnit, hvoraf de to første er udformet i livlig komplementærritmik med deraf fly- dende småimitationer, de følgende afsnit er mere homofont prægede skiftende mellem 16-- delspassager i tertser og genoptagelse af den komplementærritmiske opløsning.

Tre forspil har alene i indledningen imitatorisk udformning, mens resten af satsen er homofon.

Forsp. til »Fürchtet euch nicht« og »Laudate Dominum« svarer i deres opbygning gan- ske til den homofone forspiltype, der er sammensat af lutter småfraser, men anteciperer altså første frase ved imitatorisk indføring.

Det tredje eksempel, forsp. til »Gott hilf mir« (DDT XIX, 57), indledes kanonisk mellem de to violiner (akk. af Bc), men videreføres efter 3 takters forløb motivisk frit, vegeterende og fabulerende med den fastholdte, akkord-underdelende 8.delsbevægelse og parallelføringen af de to violiner som enhedsfaktor. I sin karakter ligger dette forspil, der i sin stadigt strømmende bølgebevægelse er bestemt af den efterfølgende tekst »Gott, hilf mir, denn *das Wasser geht mir bis an die Seele*«, nær ved den tidligere omtalte espressive forspilsudformning (se s. 17), hvor netop også tone- og akkordgentagelser er de affekt frem- kaldende elementer.



Eks. 12: D. Buxtehude: Gott hilf mir (DDT XIV, 57). Sonata.

I de sidst omtalte forspil har vi kunnet iagttage en stadig større udslettelse af skellet mellem den homofone udformning og den fugerede, i de allersidste eks- empler (Mein Gemüt, Att du Jesu, Gott hilf mir) er imitationsteknikken reduceret til et rudimentært forekommende igangsætningsprincip for en i øvrigt gennemført homofon sats. De énsatsede forspil, der anvender imitation, er således særdeles vidt-



spændende, de forekommer som gennemført imiterende (oftest allegro-)satser med ét eller to temaer samt i forskellige individualformer, hvor imitationsmomentet svinger fra at være det bærende konstruktive princip i opbygningen af de enkelte dele til at være et forbigående indslag i en homofon opbygning.

To forspil, som står tilbage at omtale i gruppen af énsatsede forspil med imitationsteknik, indtager en særstilling ved at være gennemførte koralbearbejdelser, hvor bearbejdelsen ikke blot gælder 1. linien, men omfatter samtlige koralens linier (orgelkoraltypen). Det er forspillene til »Du Friedefürst« I (BW V, 35) og »Gott fähret auf mit Jauchzen« (BW V, 44). De benytter to forskellige former for bearbejdelsesteknik, der hver især er kendt fra den samtidige orgelmusik. Det første, til »Du Friedefürst« I, er det enkleste og mest enhedsprægede, det benytter den særlig af Sweelinck rendyrkede form med c.f. i lange nodeværdier (her i overstemmen, vl. 1) og understemmerne i livligere kontrapunktisk udformning med indbyrdes imitationer af selvstændige småmotiver.

1. linie præsenteres homofont, akkompagneret i node mod node-sats af vl. 2 og Bc, men herefter tager mellemstemmerne (viola 1–2) fat med den livligere kontrapunktik. Efter 2. linie tager også vl. 2 del i det imitatoriske modspil, men gør det kun i denne ene linie (3. linie). Ellers følges de to violinstemmer i tertser, undertiden rytmisk udsmykkede, og hovedparten af satsen, bortset fra den homofone indledning og afslutning, er bestemt af dette spil mellem de to overstemmer i tertsparalleller i gennemført halvnodebevægelse og mellemstemmernes, undertiden også Bc-stemmens, kontrapunkterende 8.dels-bevægelse, der også udfylder cæsurerne mellem linierne.

Talrige eksempler på denne teknik finder vi i orgelmusikken inden for den nordtyske orgelskole, hos Buxtehude kan fremhæves bearbejdelserne af »Ach Gott und Herr«, v. 1, »Danket dem Herrn«, alle 3 vers, »Ich ruf zu dir« m. fl.<sup>21)</sup>

Den anden koralbearbejdelse er i sammenhængen med den efterfølgende del af kantaten højst bemærkelsesværdig, fordi der her er tale om en bibelkantate, der (som eneste eksempel hos Buxtehude) har et koralvers som forspil<sup>22)</sup>. Koralmelodien er reformationstidssalmen »Nun freut euch lieben Christen gemein«, og sammenhængen mellem denne kamp- og glædessalme og kantatens Kristi himmelfarts-tekst »Gott fähret auf mit Jauchzen« (Ps. 47, 6–7)<sup>23)</sup> er idémæssigt vel begrundet. Forspillet er instrumenteret for 2 instrumentalkor, det ene kor bestående af to høje trompeter (trombetta 1 og 2), det andet af en firstemmig blok på to zinker (cornetto 1 og 2) og basun 1 og 2 samt fagot til forstærkning af Bc-stemmen i kor 2. Koncerteringen mellem de to kor i forbindelse med fremførelsen af koralens 7 linier veksler på følgende måde:

Korallinie 1: Kor 1, uudsmykket i 4.delsbevægelse

- 2, første halvdel: Kor 2 imiteret af kor 1, rytmisk og melodisk udsmykket
- 2, anden halvdel: Kor 2, lettere udsmykket

21) Jvf. den historiske oversigt over formerne koralvariation og koralfantasi hos J. Hedar: »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke«, Stockholm 1951, s. 198 ff., særlig s. 209 ff.

22) Idéen at indlede et bibelsk vokaltværk med en koral-sinfonia er ikke ny hos Buxtehude, den træffes tidligere lejlighedsvis hos Schütz og før ham hos Mich. Altenburg, se C. Mahrenholz: »Samuel Scheidt«, Leipzig 1924, s. 92–93.

23) Den konkrete liturgiske bestemmelse fremgår vel ikke éntydigt af bibelteksten, men af den indskudte lied-tekst, Joh. Rists himmelfartssalme »Du Lebensfürst Herr Jesu Christ«, jvf. at den selvstændige liedkantate over samme Rist-salme (Bär.-ed.) i håndskriftoverleveringen i stemmer har angivet »Auff Himmelfahrt Christi«.



Frit mellemspil: Kor 1

Korallinie 3 (= 1): Kor 2, uudsmykket i melodien

- |   |                                                                          |                                    |
|---|--------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| - | 4 (= 2), første halvdel: Kor 1 imiteret af kor 2<br>og gentaget af kor 1 | } Samme udsmykning<br>som 2. linie |
| - | 4 (= 2), anden halvdel: Kor 2                                            |                                    |

Frit mellemspil: Kor 1, det samme som før

Korallinie 5: Kor 2, let udsmykket, 1. halvdel halvnodebevægelse,  
2. halvdel 4.delsbevægelse

- 6: Kor 1 – kor 2 – kor 1, først i 16.dels-udsmykning af 4.delsbevægelsen, derefter kun let udsmykket, tredje gang i 8. del-udsmykning
- 7: Kor 2, uudsmykket i melodien

Efterspil: Kor 1, det samme som de frie mellemspil.

Det ses, hvorledes satsen afsnit for afsnit veksler mellem de to kor og viser en stadig varierende både rytmisk, metrisk, klangligt, satsmæssigt og ornamentalt i fremførelsen af koralliniene. Det er afvekslings- og variationsprincippet fra de store orgelfantasier, der er anvendt en miniature, i kortere svungne fraser, i dette forspil. Et storslået eksempel på det samme princip inden for Buxtehudes orgelmusik, hvor det fantastiske element i udnyttelsen af variationsteknikken får langt rigere udfoldelse, findes netop anvendt over for den samme koralmelodi, »Nun freut euch –«<sup>24)</sup>, hvor de to kor i kantateforspillet modsvares af udformningen for barok-orglets forskellige, selvstændige værker.

Terminologisk er det for denne gruppe af forspil, den énsatset imiterende, vanskeligt at finde noget kriterium for anvendelsen af hhv. Sonata og Sinfonia. Sinfonia-benævnelsen findes dels i de »stærke« forspil, hvor der medvirker blæsere (Ihr lieben Christen, Gott fähret auf), dels i de mere individuelt sammensatte former (Jesu meines Lebens Leben, Herren vår Gud, Salve desiderium, Att du Jesu), ligesom begge forspillene af orgelkoraltypen (og ikke blot det blæser-besatte) er benævnt Sinfonia.

Sonata-benævnelsen er den hyppigste og er næsten enerådende i de triosonateagtige, éntematisk imiterende satser, undtagelser er her kun det nævnte »stærke« forspil til »Ihr lieben Christen« og den korte indledning til »Herzlich tut mich verlangen«. Også for forspillene med to temaer er Sonata-betegnelsen med en enkelt undtagelse gennemført (undtagelsen er »Jesu meines Lebens Leben«), mens de to betegnelser er ligeligt anvendt inden for de homofone forspil med imiterende igangsætninger<sup>25)</sup>. For ydergrupperne, hhv. de »stærke« forspil og de sonateagtigt fugerede, kan der således nok opstilles en vis norm for anvendelsen af hhv. Sinfonia og Sonata, men for mellemgrupperne med de vekslende grader af imitations-teknik synes valget mellem de to termini at være mere tilfældigt.

## De énsatsede, kontrasterende forspil (type 1 b)

Samspillet mellem homofone, node mod node-afsnit og komplementærritmisk opløste eller imiterende afsnit har vi allerede set eksempler på under type 1 a-forspillene, uden dog at dette samspil tog form af nogen egentlig satsmæssig kontrast.

<sup>24)</sup> Jvf. Hedar, op.cit., s. 276 ff.

<sup>25)</sup> Sonata hedder forsp. til Welt packe dich og Gott hilf mir, Sinfonia hedder forsp. til Att du Jesu, Herren vår Gud og Salve desiderium, mens 1 forspil, Mein Gemüt erfreuet sich, er uden benævnelse.

De forspil, vi nu standser ved som en anden gruppe, b-gruppen inden for de én-satsede forspil, adskiller sig netop fra de forrige ved at have udbygget dette samspil til en klart kontrasterende form, hvor de vekslende småafsnit er afløst af en kontrastering mellem større enheder, en indledende homofon del og en efterfølgende imiterende, hvor 2. delen ligesom vokser ud af 1. del, se eks. 13 (jvf. eksemplet af Cavalli, s. 7).

Ialt 8 forspil kan henregnes til denne gruppe. De viser en forholdsvis ensartet form med homofon indledning og imiterende videreførelse enten med et reelt imitationsstema, evt. således at den imiterende del munder ud i nogle takters homofon afslutning, eller i en med småmotiver, komplementærritmisk opløst sats. En ligelig fordeling er der mellem den homofone 1. del og den imiterende 2. del i forsp. til »An Filius« (BW VII, 49), »Ich habe Lust abzuschneiden« I og II (BW V, 56 og 62)<sup>26)</sup>, andre er opbygget med den homofone del som en kort introduktion til den imiterende del, som derved kommer til at stå som hoveddelen. Det gælder forsp. til »Wie soll ich dich empfangen« (BW VI, 84), »Was mich auf dieser Welt betrübt« (BW I, 113) og »Fallax mundus« (BW I, 17).



Eks. 13: D. Buxtehude: Fallax mundus. Sinfonia.

Næsten reduceret in absurdum er den homofone introduktion i forsp. til »Was mich auf dieser Welt betrübt«. Den består kun af én takt, hvorefter imitationsstemaet sætter ind, men bemærkelsesværdigt er det, at introduktion og tema hører så tæt sammen, at introduktionens overstemme gentages som introduktion til comes' indsats.

Som modsætning hertil viser to forspil en tydelig overvægt for det homofone element. I forspillet til »Jesu komm, mein Trost und Lachen« (BW VII, 81), der er det eneste led i kantaten, der ikke er omfattet af ostinato-bassen<sup>27)</sup>, er den homofone del i sig selv todelt med to takters (1 + 1) markant introduktion i 4.delsbevægelse efterfulgt af to takters violinpassageværk i 16.dele. Herefter kommer som 3.del den komplementærritmiske opløsning (atter to takter), der munder ud i de sidste to takters homofone sats i 8.delsbevægelse. I forsp. til »Drei schöne Dinge« (BW III, 10) er de første 26 af forspillet 46 takter en gennemført node mod node-sats sammensat af småfraser med pauseadskillelser. Derefter fortsætter den med en enkelt imitatorisk gennemførelse af et 8.-dels-tema, der imidlertid efter gennemførelsen atter overgår til den homofone sats og skaber en varieret reprise-form. Opbygningen ligger i disse to tilfælde på grænsen til type 1 a), men viser for begge vedkommende en stærkere opløsning (henholdsvis komplementærritmisk og reelt imitatorisk), end man finder i den dér omtalte gruppe.

Den indre opbygning af hhv. de homofone og imiterende dele svarer til, hvad der gjaldt for de respektive satsarters anvendelse under type 1 a). For de homofone

<sup>26)</sup> De to versioner af kantaten viser som helhed kun få varianter, det samme gælder de to forspil. Version 2 har tre indledningstakter, som ikke findes i version 1, og er i den homofone del noget mere udyndet med gennemgangsnoder og punkteringer.

<sup>27)</sup> D.B.v.k., s. 213.

deles vedkommende kommer dog kun opbygningen i kort-fraser i betragtning, hvilket forklarer de homofone deles gennemgående ringe udstrækning. I de imiterende dele træffes kun den éntematiske udformning, naturligt ud fra den betragtning, at den eksisterende kontrast mellem homofon del og imiterende del ikke kræver yderligere differentiering inden for den enkelte del.

## De flersatsede forspil (type 2)

De forspil, vi får at gøre med i dette afsnit, dem vi henregner til den opstillede type 2, udviser i princippet en videreførelse af kontrasteringsteknikken fra type 1 b), men de går et skridt videre i anvendelsen af dette princip, idet de kontrasterende dele er skilt ud som to (eller flere) selvstændige led og formen derved på ouverturemanér er blevet en flersatset form. Langt den hyppigste sammensætning, man kan sige grundformen, er – ligeledes efter samme princip som type 1 b) – den, hvor førsteledet er en kortere eller længere, langsom, homofon indledning og andetledet en hurtig, fugeret sats.

Formen og dens tilblivelse aftegner en parallel til kirke- og kammersonaten, er en slags forkortet kirkesonate, idet der her, som i sonaten, er sket en udkrystallisering af de kontrasterende elementer inden for samme sats til en kontrastering mellem større, i sig selv hvilende enheder. Også på dette punkt, den satsmæssige differentiering, står udviklingen i Venedig som et nært forbillede for Buxtehude og den nordiske komponistkreds<sup>28)</sup>. Det er komponister som Ziani, Guerreri og særlig Legrenzi, der står i forgrunden i den udvikling<sup>29)</sup>. At type 2-forspillet i langt de hyppigste tilfælde bliver stående ved todelingen fremfor sonatens tre-, fire- eller femdeling, skyldes den samtidigt virkende indflydelse fra den italienske – specielt den venetianske – operasinfonia, der under fransk indflydelse omkr. 1670 var skilt ud i satsfølgen: langsom indledning – hurtigt fugato, ofte med en afsluttende homofon, atter langsom del (jvf. s. 7 f.). Sonatens udbygning af kontrasteringsprincippet til større, sluttede enheder og ouvertürens funktionelt bestemte satsmæssig stærkere koncentration (hvor enhederne væsentligst er begrænset til 2 satser) er de faktorer, der står som forudsætninger for Buxtehudes forspil af type 2-kategorien.

For anvendelsen af type 2-forspillet i denne udformning (med imiterende 2. led) som kantateforspil står Buxtehude som foregangsmand. Hos de nærmeste forgængere, Förster, Tunder, Weckmann, fandtes type 2-forspillet enten slet ikke (Förster) eller kun med taktmæssig kontrast (Tunder), ikke med den satsmæssige

<sup>28)</sup> Jvf. specialundersøgelsen af A. Schlossberg: »Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert«, Diss. Heidelberg 1932, der vier udviklingen i den venetiansk-øvreitalienske komponistkreds et særligt kapitel. Det hedder her bl. a.: »Der Gesamtaufbau der Sonata setzt in geradliniger Entwicklung die Tendenz fort, die schon früher zu erkennen war: die möglichst unmittelbar sinnfällige Kontrastierung benachbarter Sätze in Tempo, Satzweise, Harmonik usw. Es handelt sich in den Sonaten des venezianisch-oberitalienischen Kreises dieser Zeit um ein endgültiges Aufgeben jedweder archaisierenden Kanzonenteiligkeit oder eines inneren Inbeziehungsetzens der Einzelsätze untereinander, wie es sich noch bei Neri und Cavalli gelegentlich findet.« Og senere: »Die Sonata entsteht also ... im eigentlichen Sinn als »Komposition«, als synthetische Zusammenfügung in sich abgeschlossener und durchformter Satzelemente, deren formale Logik sich zur planmäßigen Architektur des Gesamtkomplexes erweitert.« (Op.cit. s. 42 og 43).

<sup>29)</sup> A. Schlossberg, op.cit., særlig s. 44 ff.

(homofoni kontra imitation). Det er da også betegnende, at denne forspil-type ikke træffes i de (i øvrigt få) Buxtehude-kantater, der kan antages at have en forholdsvis tidlig tilblivelsestid<sup>30)</sup>, men – med en enkelt undtagelse – kun i de værker, der med sikkerhed kan dateres eller må antages at være blevet til i tiåret fra 1680. Undtagelsen er det korte forspil (benævnt Ritornello) til »Jesu, meiner Freuden Meister« (trykt 1677), og i Membra Jesu-kantaterne (hvis ms. er dateret 1680) findes 2 eksemplarer på type 2, dels et forholdsvis kort (Membra III), hvor 1. led er på 5 takter, 2. led på 8, dels et mere mosaikpræget (Membra VI), hvor formen er udvidet ved varierede gentagelser af de to led, ialt 3 gange satsfølgen langsom (homofon) – hurtig (imiterende).

Det synes, ud fra disse få daterede eksempler, som Buxtehude har arbejdet med den differentierede form i årene op mod 1680, har forsøgt sig med satssammenstillinger af mindre udstrækning, forsøgsvis udvidet ved variation, inden han derefter har knæsat denne form med større udstrækning af satserne. Efter Buxtehude, og som vi nu kan se, *med* Buxtehudes konsolideres formen inden for kantatelitteraturen og videreføres til langt efter 1700<sup>31)</sup>.

Ialt 22 af Buxtehudes kantateforspil kan henregnes til type 2. De udviser, foruden de afgørende fællestræk, et meget nuanceret billede, både hvad angår forholdet mellem satserne indbyrdes og med hensyn til den indre udformning af de enkelte satser.

Som eksempler på, hvad vi kaldte, grundformen: 2 selvstændige satser i kontrasterende følge, står forsp. til »Also hat Gott die Welt geliebet« (BW I, 10), »Alles was Ihr tut« (DDT XIV, 39), »Bedenke Mensch das Ende« (BW V, 14), »Singet dem Herrn« (BW I, 108)<sup>32)</sup>, »Herr, ich lasse dich nicht« (BW III, 21) og den mangestemmigt koncerterende »Benedicam Dominum« (BW IV, 23). En gammeldags form for flersatset indledning, der viser tilbage til Monteverdi og Cavalli, viser forsp. til »Heut triumphieret Gottes Sohn« (Bär.-ed.). Efter den egentlige, énsatset homofone sinfonia i  $\frac{6}{4}$  for trionsonatebesætning følger en ny sats i  $\frac{3}{2}$ , en ritornellignende fanfare for to trompeter med pauke-akkompagnement, to-delt i suitesatsform. Det er en sammenstilling, der kan føres tilbage til Monteverdis »Orfeo«, hvor operaen efter intradaen åbnedes med en ritornel. Den er overtaget af Cavalli i indledningen til »Il Giasone« (jvf. s. 7), men hos Buxtehude er denne kantateindledning et særtilfælde.

Umiskendelig to-leddede, men med 1. led som en ganske kort introduktion, hvorved 2. leddet så afgjort bliver hovedsatsen, er forspillene til »Herr, nun lässest du« (BW II, 39), »Nun freut euch, ihr Frommen« (BW III, 69), »Sicut Moses« (BW I, 101) og de to førnævnte »Jesu meiner Freuden Meister« og Membra Jesu III, i hvilke også 2. leddet er af forholdsvis kort udstrækning. Disse forspil med den ganske korte introduktion kunne lige så godt, ville man måske ræsonnere, henregnes til type 1 b)-forspillene, med hvilke de givetvis er stærkt beslægtet, sær-

<sup>30)</sup> Se herom D.B.v.k., s. 306 ff.

<sup>31)</sup> Jvf. Botstiber, op.cit., s. 91. – Nogen stærkere direkte indflydelse fra den franske ouverture kan ikke spores hos Buxtehude og bliver i øvrigt ikke væsentlig i den nordiske kantatetradition. Enkelte eksempler kan findes, f. eks. hos Buxtehude-eleven Nik. Bruhns i hans madrigalkantate »Muss nicht des Mensch auf dieser Erden im steten Streite sein«, der formodentlig kan dateres til 1680'erne (Kölsch: »Nicolaus Bruhns«, s. 82 ff. og 147).

<sup>32)</sup> Forspillet til »Singet dem Herrn« er instrumenteret (som hele kantaten) for 1 soloviolin med Bc. Der er ingen imitation mellem solostemmen og Bc (som i den anden kantate, der var instrumenteret på samme måde med én solostemme, se s. 20), men den karaktermæssige og motoriske kontrast mellem de to (sammenhængende) satser motiverer en indordning blandt de to-leddede forspil.

lig med forspil af typen »Wie soll ich dich empfangen« (jvf. s. 25). Kriteriet for at regne dem med blandt de flersatsede ligger dog i det enkle, at 2. leddet ikke vokser ud af 1., således som 1. og 2. del i type 1 b)-forspillet gør det, men at der trods 1. leddets ringe udstrækning *er* tale om 2 sluttede enheder i kontrastmæssig følge.

Kontrasten mellem de to led er altid af motorisk art, næsten altid af satsmæssig art<sup>33)</sup>, undertiden tillige af taktmæssig eller tempomæssig art.

Den *motoriske* kontrast fremkommer ved, at 1. led bevæger sig i rolige nodeværdier, oftest halvnoder (evt. rolig fjerdedelsbevægelse), mens 2. led forløber i livligere 16.dels eller 8.delsbevægelse. Denne kontrast er ofte understreget ved de tilføjede karakterbetegnelser *adagio-presto* el. lign.

Den *satsmæssige* kontrast består i den klassiske modsætning mellem 1. leds homofoni, med langt overvejende node mod node-sats, og 2. leds anvendelse af imitation.

Den *taktmæssige* vekslen mellem todelt og tredelt takt findes i de anførte forspil kun i to: »Alles was Ihr tut« og »Benedicam Dominum«, men vi træffer flere eksempler nedenfor i de mere differentierede forspil. Den *tempomæssige* kontrast er gennemgående ikke stærk, hovedvægten ligger på den motoriske, hvorved kontrasten langsom-hurtig mere bliver af karaktermæssig end af tempomæssig art. Et mindre temposkifte, ved formindskelse af tidsintervallet mellem grundslagene ved overgangen fra 1. til 2. led, må dog være tænkt for forsp. til »Singet dem Herrn«, »Bedenke Mensch das Ende« og »Sicut Moses« (i hvilket sidste den motoriske kontrast er mindre udpræget).

Det tonale forhold ved overgangen fra 1. led til 2. led er som regel spændingsløst, idet såvel 1. led slutter som 2. led sætter ind på tonika. Det er påfaldende, for så vidt som tidligere kantatekomponister, der (ganske vist uden den satsmæssige kontrast) har gjort brug af type 2, oftest har et spændingsforhold ved overgangen (se s. 11), ligesom de større to-leddede ouvertur-former, således den franske, normalt har forholdet D-T ved denne overgang. Hos Buxtehude afviger kun 3 af disse to-leddede forspil fra den spændingsløse overgang: »Alles was Ihr tut«, der slutter 1. led på Dom., hvorefter første indsats i 2. led sker på Dom. med besvarelse på (og dermed tilbageføring til) T, »Singet dem Herrn«, der slutter 1. led på (D)Tp og sætter 2. led ind på samme, men ligeledes med hurtig tilbageførende modulation til T, og »Jesu meiner Freuden Meister«, der slutter sit korte 1. led på TV og sætter 2. led ind på TI.

Til denne grundform kan være føjet et større eller mindre 3. led, en homofon afslutning, som det også kendes fra de større to-leddede ouvertur-former – og fra orgeltoccataen, endnu efter 1700 hos Bach (f. eks. den berømte d-moll-toccata og fuga, Bach Werke Verz. 565).

En sådan homofon afslutning kan være sammenhørende og sammenhængende med 2. led, være en udmunding i en længere homofon kadence, som det kan ses i forsp. til »Surrexit Christus hodie« (BW VI, 51 og »Dein edles Herz« (Bär.-ed.). Eller den kan være skilt fra som et selvstændigt 3. led, enten af almen, motivløs afslutningskarakter som i forsp. til »Kommst du, kommst du, Licht der Heiden« (BW VI, 14) eller med et særligt enhedspræg fremkaldt ved fastholdelsen af et bestemt motiv eller en bestemt bevægelse. Det gælder forsp. til »Ich halte es dafür« (BW III, 30), hvor 3. led fastholder en multiplicatio-bevægelse, og »Je höher du

<sup>33)</sup> Undtagelsen er den førnævnte »Singet dem Herrn«.



bist« (BW V, 76), hvor det er opbygget med en trinvis stigende sekvensering af et kort, overledningsagtigt motiv, udformet i koncerterende imitation mellem vl. 1 som dux og vl. 2-vlone som comes. Denne sekvenserede overledning fører til den homofone, motivløse afslutning i de sidste 5 takter.

Det selvstændige 3. led kan endvidere være udformet efter repriseprincippet, som en gentagelse af 1. led, som det til »Das jüngste Gericht« 2. akt (Bär.-ed., s. 33), hvor 3. led efter en overledningstakt er en nodetro gentagelse af 1., til »Mein Herz ist bereit« (II, 74) og »Eins bitte ich« (DDT XIV, 15), hvor gentagelsen er varieret og udvidet. Kontrasteringen i »Eins bitte ich«-forspillet er ikke blot motorisk og satsmæssig, men også klanglig. De indledende og afsluttende homofone led er fuldstemmige (vl. 1–2 (forstærket med fløjter), vlone og Bc), men det imiterende 2. led er en duo for de to violiner (uden fløjter), endog uden Bc. Det er eneste gang, at kontrasten: med og uden Bc er udnyttet i de to led overfor hinanden<sup>34)</sup>.

Satsfølgen langsom-hurtig under anvendelse af de ovenanførte kontrasteringsprincipper er i to tilfælde udbygget til flere satspar. Vi har nævnt forsp. til »Membra Jesu« VI, hvor udbygningen er de to indledende satser, der begge er ganske korte, sker ved anvendelse af variation, hvorved der opstår følgende variationsform (a = det homofone 1. led, b = det imiterende 2. led):

$$a \left(\frac{4}{4}\right) b \left(\frac{4}{4}\right) a^1 \left(\frac{3}{2}\right) b^1 \left(\frac{4}{4}\right) a^2 \left(\frac{3}{2}\right) b^2 \left(\frac{4}{4}\right)$$

Forsp. til »Das jüngste Gericht« 1. akt står som indledning til en cyklus og har fået en længere indledning end noget kantateforspil. Den er formet som en komplet kirkesonate med satsfølgen langsom-hurtig-langsom-hurtig med parvis motorisk kontrast mellem satserne og taktmæssig kontrast ved 3. satsens tredelte takt overfor de omkringstående todelte. Derimod er den satsmæssige kontrast ikke fremtrædende, det homofone, ariost bårne element er grundlaget ikke blot for de langsomme satser, men også for den normalt fugerede 2. sats, der her nærmest står som en ved frasegentagelser udvidet overledningssats mellem 1. og 3. sats. Først i sidste sats gøres der i 2. halvdel forbigående brug af imitation.

Tilbage blandt de flerleddede kantateforspil står at omtale forsp. til »Jesu meine Freude« (BW V, 87). Det er beslægtet med det lige omtalte forsp. til »Das jüngste Gericht« 1. akt, forsåvidt som det ligesom dette i form og karakter ligger triosonaten væsentlig nærmere end ouverturen. Men i modsætning til »Das jüngste Gericht«-forspillet, der viser den omkring 1680 fastslåede sonate-satsfølge, er »Jesu meine Freude«-forspillet som det eneste af Buxtehudes kantateforspil formet efter den satsfølge, der i de tidlige venetianske sonater vandt megen udbredelse: 2 fugerede ydersatser adskilt af en homofon grave-mellemsats<sup>35)</sup>, den satsfølge der peger frem mod den senere neapolitanske sinfonia. 1. sats står som hovedsatsen, i »Jesu meine Freude«-forspillet en solidt gennemført fugasats over et faldende treklangsmotiv (afledt af koralens 1. linie med dens trinvis faldende kvint). 2. sats er en gennemført node mod node-sats i halvnoder, som efterfølges af en ny fugeret sats med 16.-delsbevægelse, af udpræget finalekarakter.

Den taktmæssige kontrast, som var en undtagelse i de forspil, der kun bestod af den toleddede grundform, er også yderst sjælden i disse forspil, der ved til-

<sup>34)</sup> Jvf. dog den særlige to-satsede indledning til »Heut triumphieret« (ovenfor side 27).

<sup>35)</sup> Jvf. A. Schlossberg, op.cit. s. 44 ff.



føjelse af et eller flere led har udvidet grundformen. Kun i 3 forspil af denne gruppe forekommer der taktveksel, i forsp. til »Je höher du bist« mellem 1. og 2. led ( $\frac{3}{4} - \frac{4}{4}$ ), til »Mein Herz ist bereit« både mellem 1. og 2. led og 2. og 3. ( $\frac{4}{4} - \frac{6}{4} - \frac{4}{4}$ ) og til »Das jüngste Gericht« 1. akt, i hvis firesatsede sonate-forspil 3. sats står i  $\frac{3}{2}$  overfor de øvrige satsers lige takt. Den tonale spænding ved overgangen mellem leddene er derimod noget hyppigere i de tre- eller flerleddede forspil, det gælder især ved overgangen fra 2. til 3. led, mens overgangen fra 1. til 2. også her normalt er spændingsløst. Eneste eksempel på tonalt udsving mellem 1. og 2. led findes i det formalt særprægede »Jesu meine Freude«-forspil (e-moll), hvor 1. (fugerede) led slutter på Dom., 2. led (den kortere mellemsats) bliver inden for Dom., hvorefter 3. led efter indsats på Dom. modulerer tilbage til Ton.

Når der i flere tilfælde findes et tonalt udsving ved overgangen fra 2. til 3. led, skyldes det dels trangen til afveksling (der naturligt gør sig stærkere gældende, når der er tale om tre eller flere led og ikke blot om to), dels det formale moment, at 3. leddet i højere grad føles sammenhørende med 2. led, som en udløber af dette, end tilfældet var mellem 1. og 2. led. En understregning af samhørsforholdet mellem 2. og 3. led ved en tonal sammenhægtning bliver derved mere nærliggende. Vi finder den i forsp. til »Ich halte es dafür«, »Je höher du bist«, »Das jüngste Gericht« 2. akt og »Jesu meine Freude« (hvor den også fandtes mellem 1. og 2. led), i alle tilfælde med udsving til dominantregionen, D eller Dp. Et særligt forhold gør sig gældende i de to flerleddede forspil, således ved det variations-udvidede til Membra Jesu VI, hvor den tonale udvikling i de korte led er følgende (jvf. formskemaet s. 29):

$$a_T \quad b_D \quad a_{Sp}^1 \quad b_{Sp}^1 \quad a_T^2 \quad b_T^2$$

Endvidere ved det firesatsede til »Das jüngste Gericht« 1. akt, hvor den tonale kontrast på sonatemanér består i, at 3. sats står i Tp (a-moll) overfor de øvrige satsers tonika C-dur.

Det homofone 3. leds tonale sammenhægtning med det forudgående 2. led sker også i nogle tilfælde ved, at 3. led – uden at 2. led har sluttet med noget tonalt udsving – sætter ind med en veksel dominantisk akkord til hovedtoneartens parallel eller dominant, altså et udsving, der kun får mening sammen med det forudgående led. Et paradigma på denne tonale sammenhæng er forbindelsen (i Dur)

$$\underbrace{T}_{\text{afsl. af 2. led}} - \underbrace{(D)Tp - Tp \longrightarrow T}_{\text{beg. af 3. led}}$$

se forsp. til »Kommst du, kommst du, Licht der Heiden« (BW VI, 14, 4, 1) og »Eins bitte ich« (DDT XIV, 16, 2, + 3). Overhovedet synes – også hvor 2. leddet slutter uden tonalt udsving – indsatsen på en veksel dominantisk septimakkord (mest som  $\frac{6}{5}$ -akkord) i 3. led at være et yndet stilistisk træk, se endvidere »Ich halte es dafür« (BW III, 30, 4, + 2) og »Das jüngste Gericht« 2. akt (Bär.-ed., s. 34, 2, + 2).

Vi har i dette afsnit uden nærmere definition – ligesom tilfældet var i type 1 b)-afsnittet – anvendt begreberne homofon sats og imiterende (evt. fugeret) sats. En udredning af disse satsarters karakteristika inden for Buxtehude-stilen må gøres i større sammenhæng, under inddragelse af hans øvrige værker for mindre

ensembler, først og fremmest triosonerne, i et samlet forsøg på klarlæggelse af Buxtehudes instrumentstil (uden for orgel- og cembalomusikken). Denne opgave har det ikke været nærværende, mere specielle undersøgelses mål at søge løst, højst at give et indledende bidrag til. I omtalen af de to anvendte, forskellige satsarter er der i gennemgangen af hovedgruppen, forspillene i type 1 a), hvor de to satsarter anvendes isoleret hver for sig, peget på, at en homofon sats principielt – og hos Buxtehude ret nær gennemført – er en node mod node-sats, mens imitation forekommer i adskillige satsmæssige nuancer fra den fugerede sats med gennemført enkeltvis stemmeindsatser<sup>36)</sup> over den koncerterende-imiterende til den sats, hvor kun igangsætningen er imiterende, resten homofon. De samme karakteristika gælder for anvendelsen (i kontrasterende øjemed) af disse satsarter i type 2-forspillene. Her er homofonien næsten undtagelsesløst en node mod node-sats. Og i de imiterende satser finder vi de samme udsving fra den gennemført fugerede (Jesu meine Freude, 1. led) over hovedparten, de koncerterende-imiterende og til den rudimentært imitatoriske, hvor kun igangsætningen indeholder det imitative element (Alles was Ihr tut, 2. led).

*Tematisk sammenhæng* mellem forspillet og den efterfølgende vokalsats er forholdsvis sjælden i type 2-forspillene. Det kan skyldes, at disse to- og flerleddede forspil i højere grad er følt som en mere selvstændig part over for vokalsatsen og derfor også, som en hovedregel, er tematisk selvstændigt udarbejdet. Det eneste rene eksempel på anvendelse af fælles stof er betegnende nok et af de mindste af disse forspil, Membra Jesu II, hvor både den langsomme introduktion og motivet fra 2. led er taget fra vokalsatsens indledning. Mindre udprægede, men dog tydelige fællestræk mellem forspil og vokalsats inden for denne gruppe kan vi finde i følgende:

I forsp. til »Dein edles Herz« er 1. frase af den langsomme introduktion (t. 1) den samme som indledningen (i dobbelte nodeværdier) til vokalsatsen, og forspillets 2. frase (t. 2) er i sin fra terts nedadgående bevægelse afledt af vokalsatsens 2. frase (Bär.-ed., s. 7, t. 4), og denne 2. frase (i forspillets udformning) danner grundlaget for udformningen af imitationsmotivet i forspillets 2. led (t. 9 ff.).

I forsp. til »Mein Herz ist bereit« (BW II, 74) benyttes vokalsatsens 1. motiv ( $\frac{6}{4}$ ) intervalmæssig let varieret som imitationsmotiv i forspillets 2. led.

Slægtskabet mellem det første imitationsmotiv i forsp. til »Jesu meine Freude« og koralmelodiens 1. linie er allerede bemærket (s. 29). En lignende afledning, og tekstens fremkaldelse af tonemaleri også i forspillet, kan iagttages i forsp. til »Surrexit Christus hodie«, hvor det indledende, opadgående kvart- (i besvarelsen kvint-) spring i imitationsmotivet (BW VI, 51, 1, + 2) er afledt af vokalsatsens indledende, retningsymboliserende kvint- (i gentagelsen kvart-) spring. Endvidere i forsp. til »Sicut Moses«, hvor imitationsmotivets bugtede forløb viser frem til omtalen af slangen, Sicut Moses exaltativt serpentem in deserto:

<sup>36)</sup> Udtrykket »fugeret sats« dækker, bør det måske tilføjes, i intet af Buxtehudes forspil begrebet streng (polyfon) sats. Dens særkende er den friere fugato-udformning, der udvikles i det 17. årh. efter mødet mellem imitationsteknikken og den altindtrængende generalbaspraksis. En meget klar og koncis redegørelse for de typiske træk i denne det 17. årh.s fugatostil med dens italiensk-prægede tematik findes i J. Müller-Blattaus »Grundzüge einer Geschichte der Fuge«, Kassel 1931, s. 71 ff., hvor »la seconda prattica«s udslag på dette område bl. a. karakteriseres ved det træffende: »Das Primäre ist die Verschmelzung der Stimmen im Klang« (ibid. s. 72).



Eks. 14: D. Buxtehude: Sicut Moses (BW I, 101), jvf. eks. 15 og note 37.

*Terminologisk* viser denne type af forspil en større enhed end den forrige, for såvidt som næsten alle er benævnt Sonata. Af de 22 forspil er kun 2 benævnt Sinfonia, nemlig ét af dem med det ganske korte 1. led (Herr nun lässest du) og det med de to sammenbundne led (Singet dem Herrn). Det korte forspil, som gentages før hvert basvers, til »Jesu meiner Freuden Meister«, er benævnt Ritornello, forspillet til »Eins bitte ich« med den korte duo som 2. led er betegnet Sonatina, og kun ét forspil af denne type (Surrexit Christus hodie) mangler overskrift. Som en hovedregel kan det altså fastslås, at hos Buxtehude hedder de to- og flerleddede forspil Sonata.

## De ikke-selvstændige instrumentalindledninger

De med vokalsatsen sammenhængende forspil, d.v.s. indledningerne til de kantater, hvor vokalsatsen sætter ind, før forspillet er afsluttet, udgør ialt 29 i tal eller godt  $\frac{1}{3}$  i forhold til de selvstændige forspil.

Satsmæssigt frembyder de ikke nye træk i forhold til, hvad der er fundet for de selvstændige typer. Hovedparten er gennemført homofone, ialt 17<sup>38)</sup>, en mindre del, ialt 7, er imiterende<sup>39)</sup>, mens 2 opviser en kombination af de to satsarter (svarende til type 1 b)<sup>40)</sup> og 2 er formet (ligesom kantaterne som helhed) over en basso ostinato<sup>41)</sup>.

Et flertal af disse indledninger (16 af 29) er tematisk sammenhængende med den efterfølgende vokalsats, og det betyder tillige, at de satsmæssig stemmer overens. Er vokalsatsens begyndelse homofon, gælder dette også forspillet behandling af det samme tema, og er begyndelsen af vokalsatsen imiterende, står instrumentalindledningen som en anticiperende eksposition, en præsentation af tema(er) og sats.

Et særlig nært og tonemalerisk forhold mellem vokalsats og instrumentaldel er der i kt. »Ich suchte des Nachts in meinem Bette« (BW III, 41). Kantaten er en

<sup>37)</sup> At der – uden den tekstlige baggrund – i almindelighed fornemmes noget bugtende ved barok-temaer af denne art, tonegentagelser (»bankerytme«) sammenkædet med oktavspring, kan ses af, at et beslægtet tema hos Buxtehude (fra præl. og fuga for orgel i d-moll) i folkemunde er døbt »søslangen« (eks. 15).

<sup>38)</sup> Homofone indledninger med tematisk fællesskab med vokalsatsen: O clemens; Quemadmodum cervus; Ich bin eine Blume; In te Domine speravi (kun Bc); Der Herr ist mit mir; Herr wenn ich nur dich habe II; Wo ist doch mein Freund geblieben; Was frag ich nach der Welt; Jesulein du Tausendschön; Das neugeborne Kindelein; Erfreue dich Erde.  
Homofone indledninger uden tematisk fællesskab: Laudate pueri; Man singet mit Freuden; Erhalt uns Herr; Walts Gott; Du Friedefürst II; Herzlich lieb

<sup>39)</sup> Imiterende indledninger med tematisk fællesskab med vokalsatsen: Canite Jesu nostro; All solch dein Güt; O fröhl. Stunden I; Jesu dulcis memoria I; Meine Seele willtu ruhn.  
Imiterende indledninger uden tematisk fællesskab: Ich suchte des Nachts; Nichts soll uns scheiden.

<sup>40)</sup> Ist es recht; Jesu meine Freud und Lust (begge uden tematisk fællesskab).

<sup>41)</sup> Liebster meiner Seele saget; Jesu dulcis memoria II.



Eks. 15: D. Buxtehude: Fugatema fra Præl. og fuga d-moll.

interpoleret bibelkantate bestående af spruch I – aria v. 1 og 2 – spruch II – aria v. 3 – spruch III. I forbindelse med de tre spruchdele forekommer en tone-symbolistisk instrumentaldel, der er bestemt af tekstindholdet i de pågældende vokalsatser. Det første spruch indledes af 10 instrumentale takter, hvor afsnittets nøgleord »suchte« er anskueliggjort gennem et imitationsmotiv i violinerne udelukkende i tonegentagelser (over en trinvis gående bas). Det imiteres første gang i primen, og det standser i begge stemmerne på taktens sidste ottendedel. Temaet fører ingen steder hen og gengiver hermed den resultatløse søgen, der er indeholdt i teksten: »Ich suchte, aber ich fand ihn nicht«.



Eks. 16: D. Buxtehude: Ich suchte des nachts (BW III, 41).

2. spruch (»Es funden mich die Wächter, die in der Stadt umgehen«) har som mellemspil og efterspil det særegne indskud af den formelbestemte vægtermelodi (jvf. D.B.v.k., s. 71 f.), i denne del er der altså en i det ydre endnu stærkere sammenhæng, en realistisk association mellem nøgleordet (»die Wächter«) og instrumentaldelens udformning. I 3. spruch er sammenhængen igen rent karaktermæssig og allegorisk<sup>42)</sup>, nu er søgningen efter den elskede kronet med held, og glæden er aftegnet i instrumentalindledningens fanfareagtige rytme og livligt fugerede dur-sats.



Eks. 17: D. Buxtehude: Ich suchte des Nachts (BW III, 47).

## Afslutning

Til afslutning skal det undersøges, om der kan påvises nogen fast sammenhæng mellem Buxtehudes udformning af kantateforspillene og de kantater, som de hører til, m.a.o. om forspillene er rent instrumentalt bestemt eller hvorvidt de i form og indre er bestemt af den vokale del af kantaten. Vi kan da først spørge, om de store, af flere led sammensatte kantater fortrinsvis har længere udformede, evt. flerleddede forspil, og tilsvarende, om de små kantater normalt indledes af korte forspil.

En undersøgelse bekræfter ikke denne antagelse. Ganske vist er de flerleddede

<sup>42)</sup> Jvf. M. Bukofzers opdeling af de figurative musikalske udtryk i tre arter: »signs«, »allegories« og »symbols«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939–40, s. 3 ff.

type 2-forspil fortrinsvis anvendt som indgang til de store kantater (de interpolerede bibel- og koralktr.: Alles was Ihr tut, Eins bitte ich, Heut triumphieret, de større soloktr.: Mein Herz ist bereit, Also hat Gott die Welt geliebet, de relativt omfangsrige og varierede lied- og koralktr.: Dein edles Herz, Jesu meine Freude etc., se den fuldstændige fortegnelse side 27, og den mangestemmige motet *Benedicam Dominum*). Men omvendt gælder det ikke, at store kantater fortrinsvis har store, flerleddede forspil, i lige så mange tilfælde åbnes de med et mindre, evt. ikke-selvstændigt forspil, ligesom der også findes eksempler på, at større forspil af type 2-kategorien er sat til mindre, i hvert fald mindre komplicerede kantater (Bedenke Mensch das Ende, Kommst du kommst du Licht der Heiden, Singet dem Herrn).

Den eneste faste forbindelse, der findes mellem forspil og kantate, er overensstemmelsen i toneart. Hertil kommer for nogle kantaters vedkommende et tematisk fællesskab mellem forspil og efterfølgende vokaldel. Ialt forekommer dette fællesskab i 8 af de selvstændige forspil<sup>43)</sup>, men er langt mere almindeligt blandt de ikke-selvstændige instrumentalindledninger, hvor det findes i 16 af de 29 (se s. 32). Endvidere, i forholdet mellem forspil og kantate, findes undertiden en særlig karaktermæssig overensstemmelse, om man vil en overensstemmelse af programmatisk art.

Det gælder kantaterne med de ekstreme karakterer af fest eller klage. I udprægede festkantater, hvor der medvirker blæsere, er forspillet bestemt af fanfareagtige blæserfigurer og strygernes efterligning af disse (Heut triumphieret, Nun danket alle Gott, Ich bin die Auferstehung, *Benedicam Dominum*), og i kantater, der repræsenterer det andet affektyderpunkt, klagen, sorgen, anråbelsen, kan vi finde karakteren anslået i forspillet ved en særlig *espressivo*-udformning (se s. 17), en satstype, der før Buxtehude findes hos Weckmann (se s. 13). Men i almindelighed kan der ikke siges at være nogen fast relation mellem forspil og kantate i den forstand, at der til bestemte kantatetyper skulle høre bestemte forspiltyper. Forspillene er, med de givne begrænsninger hvad angår toneart og et evt. tematisk fællesskab med vokaldelen, bestemt ud fra deres egne forudsætninger, d.v.s. ud fra besætningen og ud fra de i tiden givne forspil-typer, der frit kombineres med de forskellige kantatetyper. Konklusionen bliver da, at forspillene, med de anførte forbehold, i udformning og i kvantitet er rent instrumentalt bestemt, uafhængige af arten og udformningen af den efterfølgende kantate, ligesom der heller ikke ud fra de pågældende kantater kan findes nogen forklaring på, hvorfor 10 kantater ikke har nogen form for instrumentalindledning.

Hvad *terminologien* angår, kan det efter den foregående gennemgang resumeres, at der ikke kan opstilles faste normer for benyttelsen henholdsvis af Sinfonia og Sonata, kun visse hovedtendenser kan iagttages. For det første, at sonatabetegnelsen hos Buxtehude er blevet den almindelige over for den ældre sinfonia-betegnelse, der er den herskende hos Schütz, Förster, Tunder og andre forgængere. Hos Buxtehude hedder 19 forspil Sinfonia, mens 49 hedder Sonata. Hos Buxtehude gælder det endvidere, at disse forspil-betegnelser kun benyttes for de selvstændige forspil, mens man hos Schütz og Förster ofte tillige kunne finde sinfonia-

<sup>43)</sup> Med fuld overensstemmelse eller med små varianter findes det tematiske fællesskab i forspillene til: Wachet auf I, Schaffe in mir Gott, Herzlich tut mich verlangen, Herren vår Gud, Du Friedefürst I, Welt packe dich, Membra Jesu I (alle type 1 a), i Pange lingua-forspillet (type 1 b) og i forsp. til Membra Jesu III (type 2), i andre tilfælde, som ikke er medtalt, kan findes en sammenhæng af løsere art (jvf. s. 31).



betegnelsen ved de ikke-selvstændige instrumental-indledninger. Vi har endvidere kunnet iagttage, at sonata-betegnelsen hos Buxtehude næsten er enerådende for de flerleddede forspil – svarende til terminologien for den flerleddede kammer- og kirkesonate –, mens den terminologiske skillelinie for de udelte forspil synes mere tilfældig, dog således at sonata-betegnelsen er den foretrukne for de nyere, trio-sonateagtige forspil, mens de ældre intrada-prægede med blæsermedvirken får den ældre betegnelse *sinfonia* (se s. 24). Terminologi-historisk kan det konstateres, at overgangen fra den ældre *sinfonia*-betegnelse til den nyere sonata-betegnelse, der i den venetianske operaouverture finder sted i 1660'erne (med ouv. til *Cestis »Il Pomo d'oro«* 1667 som det mest repræsentative eks. på Sonata-betegnelsen), med Buxtehude er fulgt op inden for den kirkelige kantatemusik<sup>44)</sup>.

Vil vi til slut forsøge at samle indtrykkene fra den foranstående gennemgang, står vel som det mest karakteristiske for Buxtehudes kantateforspillenes deres store nuancerigdom. I dette knytter de sig til den nærmeste forgænger, Tunders forspil, men er, særlig hvad angår brugen af imitation, betydelig mere fremskredne. De er ikke som hos mindre ånder skåret over samme læst, men viser en selvstændighed og fantasi, som hæver dem langt over gennemsnittet af de mange værker fra samtiden. Deres tilknytning til ældre former, til den venetianske ouverture og canzonen og – i enkelte tilfælde – til orgelkorallen, er umiskendelig. Buxtehude skaber ikke nye former, men i udnyttelsen af de overleverede inden for kantaterammen finder vi den samme mangfoldighed og fantasirigdom, som kendetegner kantaterne som helhed. Det er i eftervisningen af denne nære tilknytning til venetianer-ouverturen og den stærkt personlige og vidtspændende udnyttelse af form- og stiltrækkene herfra i den mindre forspilform, at en beskæftigelse med denne hidtil parentetisk behandlede, specielle del af Buxtehudes kantater bl. a. har søgt sin berettigelse<sup>45)</sup>. Som beforder af en selvstændig, instrumental bestemt udformning af kantateforspillet, en udvikling der fortsættes med hans elever<sup>46)</sup> og nærmeste efterfølgere og fører frem til Bachs store selvstændige, koncerterende forspil, står Buxtehude, så vidt det kan skønnes ud fra det overleverede materiale, som den centrale skikkelse, som den første, der på helt organisk vis formår at sammensmelte de typiske træk fra operasinfoniaen og kirkesonaten med den fra forgængerne overtagne kantate-sinfonia.

<sup>44)</sup> En terminologisk udvikling inden for B.s kantater *fra* det ene *til* det andet kan ikke eftervises. I de tidligere værker findes såvel *sinfonia*- som sonata-betegnelsen anvendt (i *Aperite mihi Sinfonia*, i *Ecce nunc Sonata*, om kronologi og derhen hørende problemer, se D.B.v.k., s. 306–13) og i det senest daterede værk (*Herren vår Gud* 1687) findes endnu *Sinfonia*-overskriften. De to muligheder har for B. til stadighed eksisteret side om side, men B. har almindeligvis – og formentlig uden dybere overvejelser – fulgt den nyere praksis ved at foretrække sonata-betegnelsen. – En skelnen som af Spitta (Bach I, s. 292) foreslået, hvorefter ved sonata hovedvægten lægges på den klanglige enhed og ved *sinfonia* på det stemmeførmæssige, lader sig ikke opretholde for Buxtehude.

<sup>45)</sup> Der er således givet et nødvendigt korrektiv og supplement til Botstibers (af Spitta prægede) fremstilling (Botstiber, op.cit. s. 91, jvf. Spitta: Bach, s. 292), når det om kantateindledningerne for tiden omkr. 1700 summarisk hedder: »Aus der früheren Einsätzigkeit hat sich, vielleicht unter dem Einfluss der französischen Ouvertüre, dann immer mehr und mehr eine Zweisätzigkeit entwickelt: eine langsame Introduction und ein Allegrosatz.« En sådan to-leddethed kan, som det er fremgået, påvises allerede hos Tunder og Buxtehude og på dette stadium med Venedig – i højere grad end Paris – som forbillede.

<sup>46)</sup> Jvf. Kölsch: Nikolaus Bruhns, s. 147 ff.

## ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Gebrauch und der Kommentierung des Mich. Prätorius von reinen Instrumentalsätzen in dem Kirchenkonzert setzt sich die Einverleibung der Sinfonia (und des Ritornells) in der protestantischen Kirchenmusik durch. Die Aufgabe der Sinfonia ist für Prätorius zweierlei: Teils (in derselben Weise wie das Orgelpräludium) den Singenden die Tonart anzugeben, teils ein Glied in dem Satzgliederungsvorgang, durch den das Konzert der Motette gegenüber gekennzeichnet ist, zu bilden. Eine feste Sinfoniagegestaltung ist bei Prätorius nicht vorhanden, aber die canzonenhafte, freie Einleitung ist das normale.

Heinrich Schütz setzt diese Praxis fort, aber erst mit dem 3. Teil der *Symphoniae sacrae* 1650 wird bei Schütz das Vorspiel eine übliche Erscheinung (in den früheren Sammlungen sind nur etwa die Hälfte der Konzerte mit einem Vorspiel versehen).

Die Entwicklung der Sinfonia bei Schütz und seinen jüngeren Zeitgenossen vollzieht sich auf Hintergrund der venetianischen Opern-Sinfonia. Von seiner einsätzigen Festivo-Gestaltung entwickelt sich das Opernvorspiel in eine mehr gegliederte Form zunächst dadurch, dass kleinere Einheiten von Allegro-Elementen unter Verwendung von Komplementärrhythmik eingeführt werden (Bsp. 1), später durch die Einführung eines selbständigen 2. Teils, im gewissen Ausmass von der französischen Ouvertüre beeinflusst. Von der venetianischen Entwicklung ausgehend werden dann zwei Vorspieltypen als Voraussetzung der Kantatenvorspiele nach 1650 aufgestellt,

1. der einheitlicher Sinfoniotyp, entweder
  - a) als durchgeführt homophoner Satz, oder
  - b) mit homophonen Einleitungstakten, die in einen aufgelösteren mit Kleinimitationen und Komplementärrhythmik versehenen Satz hinüberleiten, und
2. der mehrsätziger Ouvertüretyp mit taktmässigem und/oder kompositionstechnischem Kontrast zwischen den Sätzen.

Von der Generation vor Buxtehude wird Kaspar Förster der Jüngere, bei dem das Vorspiel von dem Typ 1 b unter den selbständigen Vorspielen allein herrschend ist, hervorgehoben. Bei Franz Tunder findet man eine etwas variierte Anwendung des Typus 1 b nebst vereinzelt Beispielen vom Typus 2, jedoch noch ohne Gebrauch von Nachahmung im zweiten Teil. Dieselben Züge finden sich bei M. Weckmann und Chr. Bernhard wieder, in einem einzelnen Fall benutzt Weckmann das Typ 1 b-Vorspiel mit einer bisher unbekannten, barocken *espressivo*-Wirkung, die sich weiter bis Buxtehude verfolgen lässt (Erbarm dich mein, Membra Jesu II, Nimm von uns, Herr).

Die Untersuchung der Vorspiele Buxtehudes wird von der erwähnten venetianischen Typeneinteilung heraus vorgenommen. Insgesamt schliessen Buxtehudes Kantaten 84 selbständige Vorspiele ein. Der am häufigsten belegte Vorspieltypus ist der einheitliche, nicht-kontrastierende Typ 1 a. Die homophone Gestaltung (Beispiele siehe Anm. 16) und die Gestaltung mit Nachahmung (Beispiele siehe Anm. 17) sind gleichmässig vertreten. Verschiedene Gestaltungen des homophonen, einheitlichen Vorspiels werden nachgewiesen: Das dem Triosonatensatz nahe verwandte Vorspiel (Bsp. 7), das sehr gegliederte, aus Kleinphrasen zusammengesetzte (Bsp. 8), das aus Ton- und Akkordwiederholungen mit festen Pauseneinschiebseln aufgebaute *espressivo* (Erbarm dich mein u.a.), und das mit Ton- und Akkordwiederholungen frei hinströmende Lobgesangsvorspiel (Bsp. 9 u. 10).

Die nachahmenden, einsätzigen Vorspiele sind entweder mit einem Thema in 2 oder 3 Durchführungen (Beispiele sind oben auf S. 20 erwähnt) oder, etwas variiert in der Gestaltung, mit zwei Themen (Bsp. 11), aufgebaut. Eine Gruppe zeigt eine enge Wechselwirkung von homophoner Gestaltung und Verwendung von Imitationstechnik, deren äusserste Grenze die Vorspiele bilden, die bloss imitatorisch einsetzen, während der übrige Teil des Satzes homophon ist (Bsp. 12). Zu den Vorspielen, die die Nachahmungstechnik verwenden, gehören auch die beiden Choralbearbeitungen (Du Friedefürst I, Gott fähret mit Jauchzen),

die eine enge Verknüpfung mit Formen, die von der Orgelmusik bekannt sind, bzw. der Sweelinck'sche Orgelchoraltypus und die freiere Choralphantasie, zeigen.

Die einsätzigen Vorspiele mit Kontrastbildungen bestehen zum grössten Teil aus einer kurzen, homophonen Einleitung und einem darauf folgenden, imitierenden Teil, von denen der letztere als dem ersten entspriessend empfunden wird. In zwei Vorspielen hat das homophone Element die Oberhand (*Jesu, komm mein Trost und Lachen* und *Drei schöne Dinge*).

In Typ zwei ist die Kontrastierung in zwei selbständige Satzglieder umgebaut. Es wird hervorgehoben, dass Buxtehude der erste ist, der das Kantatenvorspiel mit satzmässigem Kontrast gestaltet: Homophonie kontra Imitation. Insgesamt 22 Vorspiele werden unter diese gezählt. Einige Beispiele zeigen die einfache, zweigliedrige Grundform (Also hat Gott die Welt geliebet u.a., siehe S. 27), andere zeigen Varianten davon, z.B. durch Zusatz eines homophonen Abschlusses (*Surrexit Christus hodie* u.a., siehe S. 28–29) oder durch einen in dem zyklischen etwas sonatenhafteren Aufbau (*Jesu meine Freude*). Die Art der Kontrastierung wird untersucht, und es wird nachgewiesen, dass die Kontrastierung der beiden Hauptglieder immer motorisch, fast immer satzmässig, zuweilen auch taktmässiger oder tempomässiger Art ist. Dagegen ist das tonale Verhältnis bei dem Übergang von dem ersten zum zweiten Glied in der Regel spannungslos.

Es wird gezeigt, wo man einen thematischen Zusammenhang des Vorspiels mit dem folgenden Vokalsatz findet, und wie dieser Zusammenhang verwertet sein kann. Ein kurzer Abschnitt ist der Erwähnung der nichtselbständigen Instrumentaleinleitungen, von denen die meisten (16 aus 29) mit dem nachfolgenden Vokaleinsatz thematisch verknüpft sind, gewidmet.

In dem letzten Abschnitt wird festgestellt, dass die Vorspiele, von tonartmässiger und etwaiger thematischer Übereinstimmung mit dem darauf folgenden Vokalsatz abgesehen, ausschliesslich aus ihren eigenen instrumentalen Voraussetzungen, d.h. aus der Besetzung und den in der Zeit üblichen Vorspieltypen, bestimmt sind. Kein fester Zusammenhang der Art des Vorspiels mit der Art und Gestaltung der nachfolgenden Kantate ist vorhanden.

Betreffs der Terminologie lässt sich feststellen, dass die Sonatenbezeichnung bei Buxtehude der älteren Sinfoniabezeichnung gegenüber die übliche geworden ist. Bei Buxtehude gilt ferner, dass diese Vorspielbezeichnungen nur für die selbständigen Vorspiele verwendet werden. Die Sonatenbezeichnung bei Buxtehude ist fast allein herrschend bei den mehrgliedrigen Vorspielen (Typ 2), während die terminologische Scheidelinie für die einheitlichen Vorspiele zufälliger scheint, doch so, dass die Sonatabezeichnung die bevorzugte für die neueren, triosonatenhaften Vorspiele ist, während die älteren, intradahaften mit Bläsermitwirkung die ältere Bezeichnung Sinfonia kriegen.

Zusammenfassend wird festgestellt, dass Buxtehude mit seinen Vorspielen keine neuen Formen schafft, dafür aber verwendet er die gegebenen mit grosser Selbständigkeit und Phantasie; dadurch wird er auch auf diesem Gebiet eine zentrale Gestalt, die erste, die es in durchaus organischer Weise vermag, die typischen Züge der Opernsinfonia und der Kirchen-sonate mit der von den Vorgängern übernommenen Kantatensinfonia zusammenzuschmelzen.

(Übersetzung: Niels Bach)

## Handel Traditions and Handel Interpretation

*By* JENS PETER LARSEN\*)

A short time ago I had a letter from an elderly gentleman, keenly interested in Haydn's music and its revival. He sent me a quotation from an old book, containing reminiscences and observations of a once rather wellknown German musician. The father of this musician had been in contact with Haydn, and as my correspondent's father had in his turn known the said musician well, he felt that he himself was in possession of "a sense of tradition from Haydn's own world."

I refer to this letter because there seems to me to be two points of interest in it in connection with the question we are going to discuss. Firstly our correspondent obviously regards it as a natural thing that we try to find our way back to "the tradition from Haydn's own world" when we are going to perform his music. Secondly he seems to be convinced that a tradition of this kind may be kept alive more or less unchanged through 4 or 5 generations which otherwise brought very striking changes in musical traditions and taste.

Let us consider the first of these two points very briefly. In a way it should not be necessary to discuss it. I do not think that there would be much discussion if we were to ask, whether we should attempt to perform Purcell's or Bach's or Beethoven's music (like Haydn's) with as much understanding as possible of the traditions of the music in question. But the curious fact remains that what seems to be true in the case of Purcell, Haydn, Bach or Beethoven, is not taken for granted in the case of Handel. Though of course Handel performances of our days are generally more in accordance with Handel's own style and practise than most performances from the earlier part of this century, we can still experience performances or recordings where Handel's masterpieces have been cut to pieces and lumped together, and where great portions have been filled up with "additional accompaniments" in the manner of the 19th century. I do not believe that it will be possible to keep performance traditions of this particular kind alive very much longer, so I think we can leave them out of our discussion. But even if we agree in principle that we want to perform Handel, like Bach or Mozart, in accordance with the traditions of his time, we have not solved all problems.

Let us stress at first that it is not the outward appearance of the music but its essence, its very soul we want to call to life. I do not think it would be a gain if by a law or decision all Handel performances could be made quite uniform. Wide variations in character of performance are quite a natural thing. But certainly not unlimited variations to suit modern primadonna conductors. Nor a performance character based on an approach to music fundamentally different from the spirit of

\*) A lecture given in the the University of London on the 24th June 1959 as one of a series of lectures arranged by the Royal Music Association during the Purcell-Handel Festival.

Handel's music, even if some specialized details of baroque performance traditions have been adopted. In the course of time the tradition of Handel performances, like that of any other old composers, has changed in accordance with the changing musical traditions in general. This is certainly unavoidable, because a performance tradition of this kind will of necessity again and again be confronted with traditions of later origin. So in every Handel performance, even the one which comes nearest to the tradition from Handel's time, there will be a certain amount of "modernisms". Now it might be argued, that as after all we can only arrive at a compromise between old and modern tradition, we should not bother too much about the problem of performance style. However, I do not think that this argument will hold.

May I draw a brief parallel. If you try to learn a foreign language, you will find that even if you work very hard, you will never get quite the same mastery of another language as of your mother tongue. This might lead you to the conclusion, that it does not matter so much whether you try to acquire the proper pronunciation etc., because it will never be quite good enough anyway; but of course the opposite conclusion is more reasonable. Even if you will never fully master the language in question, you will succeed much better, if you try to submit yourself to what in your eyes may seem at first unreasonable and peculiar in its make-up. And you will experience after some time that what seemed at first peculiar will now come quite naturally.

If we return to the problem of performance traditions, we can make observations of quite the same kind. May I refer to one special point, the question of continuo instrument. In the course of say the last 20 or 30 years, the change from piano to harpsichord accompaniment has taken place. I remember from the time of my youth how all Handel and Bach performances were done with piano, and from the 1920's and 30's how certain bold conductors ventured to use a harpsichord – much to the surprise and dismay of many listeners. In the 1940's and 50's the use of a harpsichord has gradually become dominant and what seemed peculiar in 1920 is now a quite normal practice which does not create any reaction or sensation.

To sum up: even if we cannot arrive at a style of performance which in every respect expresses the tradition from Handel's time, we shall get much closer to it, if we are willing to give up our prejudices, founded on modern taste and modern traditions, and submit ourselves to the traditions from Handel's time, in so far as we can recover and understand them. And one point in special: we should do this, not to arrive at any "historical" or "purist" performance, but because in this way we come closer to the spirit of the music. If we hear for the first time a performance making use of an unwonted instrument or technique, it may seem a little "historical", but this is only because we must have time to accommodate ourselves to a new way of hearing. It is just what happened in the case of the harpsichord accompaniments, and what may happen in other cases too.

I hope I have not bored you too much with these introductory remarks, which may seem rather self evident, but which should serve the purpose of making the point of departure for my following observations quite clear.

The second question to be raised in connection with the letter quoted to begin with, was this: is it possible that a performance tradition dating back a hundred years or more can survive unchanged to our time? I have already stressed that I



cannot believe this would be possible, and I shall give some evidence for my view a little later. I do not think we can gain insight into problems of this kind if we are not willing to work on them a little. We will have to collect as complete a material as possible of historical facts connected with these problems, and we must be able to interpret these facts in the light of the music itself and through the magnifying glass of a well-trained critical observation. May I give just one example to make it clear why an interpretation of facts is needed, if you want to draw the right conclusions.

We are accustomed to regarding all indications like "Allegro", "Largo", "Andante" etc. as rather fixed terms, each of them corresponding to a certain point on the metronome scale. In Handel, however, you will find indications like "Andante Allegro" or even "Largo Allegro" which from a modern point of view may seem quite meaningless, but which nevertheless are quite sensible. They tell us that the indications "Allegro", "Andante", or "Largo" were not nearly as absolute or nearly as contrasting as in later times. Without this understanding of the specific character of Handel's indications, we may collect a great many facts about them, and yet arrive at quite wrong conclusions.

I should like now to go through a few important performance problems to make clear how much the conditions of performance have changed in the course of time, and to throw a little light on the question, in how far we are able to arrive at well-founded conclusions about the "authentic" traditions. I should like to stress that my remarks will be centred mainly around the oratorio performances. The Handel opera traditions present different problems of their own, which cannot be taken into consideration here.

The most conspicuous change in Handelian traditions may well be the change in orchestral make-up, already touched upon, which dates back to the time of Mozart, and which influenced the Handel performances of the following generations so very strongly. Although the addition of clarinettes etc. by Mozart is said to have been caused by the fact that there was no organ available in the great hall of the Vienna Court Library where these performances took place, it is quite obvious that there was something more behind this. The remodelling of instrumentation is so to speak a translation of the work from baroque into Vienna classical orchestral language. It is not simply a question of makeshift but of changing taste. This long tradition of additional accompaniments extending from Mozart's day to ours, may be compared with the period when Shakespeare's works were performed with all possible alterations and "amendments" to suit the taste of other times. They represent conscious and easily recognizable remodellings, not born of necessity, but caused by a lack of understanding or of respect for, the spirit of the works in question.

These altered versions of Handel's oratorios have been en vogue so long that they have in this respect completely broken off the original tradition of performance. The real questions of orchestral performance practice arise therefore, when we have decided to quit the additional accompaniments and let Handel speak with his own voice. Since Handel's day the tone volume of the various instruments as well as of chorus and soloists has changed a good deal, so that we must face the problem of balance of sound between orchestra, chorus and soloists, which in its turn must be weighed against the acoustic conditions of the various premises used by Handel and in our time. We know e.g. that in the performance of the Funeral

Anthem for Queen Caroline in 1737 in Westminster Abbey, Handel had at his disposal about 80 singers and an orchestra of about 100 players. In the *Messiah* performances in the Foundling Hospital in the late 1750's, however, he had only about 20 or 25 singers and an orchestra of 30 or 35 players. The considerable difference in number between these two bodies of performers must of course be viewed in connection with the very different occasions and surroundings of the performances in question: the State celebration of the funeral of a Queen in Westminster Abbey, and the casual charity performance in a private, rather small chapel. But these must again be compared with the normal oratorio performances in the Covent Garden Theatre. Handel is said to have used for the latter a fairly large orchestra, but the actual size of the body of performers is not known.<sup>1)</sup>

As far as the question of the orchestral set-up of the oratorio is concerned, we have, to sum up, quite good evidence for Handel's own performances. There are special points to be cleared up from time to time, and there is above all the question of balance, regarding the number of performers as well as the power of the various instruments compared to their modern substitutes. How far we should go in imitation of baroque orchestral traditions in regard to violin bows, trumpet types, continuo playing etc. may be open to discussion, and I believe a fine performance can be made with different ways of handling these problems. When I try to look back to the Handel performances from about 40 years ago as far as I remember them, I think we have made good progress towards a better understanding of this side of the Handel performance, but I am convinced that there will still be room for improvement.

The second problem I would like to discuss more briefly, is the question of singers, and especially the question of singers' ornamentation. One difficulty presents itself at once, when we compare the tradition of Handel soloists in his own time and today: the lack of castratos in our time. I am not intending to recommend the reinstitution of the castrato practice. But it is quite obvious that it changes the character of the music very much, if, as it is mostly done in our time, the castrato parts are sung by men an octave lower than planned by Handel. Perhaps Mr. Deller and his colleagues can help us to find a better solution of this problem. This is fortunately, however, a question which is connected above all with opera, not with oratorio performances.

As stressed by various recent writers, one of several important differences between Handel opera and oratorio performance consists in the changing quality of singers. Whereas the cast for a Handel opera mostly comprised a number of Italian singers of European fame, his oratorio singers were almost exclusively people of moderate abilities, compared to the Italian opera stars. As I have stressed in my *Messiah* book, I do not think on the whole they were less suited for oratorio singing than the Italian opera singers. In certain ways they may even have been better suited for this sort of music. But they were without doubt much inferior as far as purely vocal abilities are concerned. And this brings us to the problem of ornamentation of the vocal line, which has been much discussed, and can still arouse controversies among Handel specialists and fanatics. I think it was an article by the late German musicologist Max Seiffert which started the discussion in 1907; an

1) A letter dating from 1752, printed in R. Manson Myer's *Messiahbook* (p.112-13), speaks of "an hundred instruments, and fifty voices" in a *Messiah* performance in London. But this seems to be only a rough indication, based on the memory of a listener.

important late contribution to it is the valuable article "Handel's Graces" by James and Martin Hall, published in the *Händel-Jahrbuch* 1957.

There are various difficult questions involved in the problem of vocal ornamentation. Let me name a few of them. 1. Were these embellishments wanted by the composer or are they to be regarded as concessions to the singers? 2. Were they in use throughout the 18th century or in any case in the whole of Handel's time, or were there periods, in which they were more favoured than in others? 3. Were they the common property, or should we say the common obligation, of all singers, or were they especially, not to say exclusively, carried out by certain singers, above all the Italian stars? 4. Is it possible to arrive at what might be called rules for the ornamentation of the vocal line, or is our information based primarily on what might be termed exceptions rather than rules?

I am not going to try to answer all these questions elaborately. But I might state a few facts. 1. The ornamentation of the vocal line found its natural place in the *da capo* aria, where it would create a welcome variation of the repeated first part. But in the oratorio the *da capo* aria played a far less important role than in the opera. In some oratorios it almost completely dropped out. Apparently the desire for a variation of this kind was far less pronounced in oratorio performances. 2. The singers in Handel's oratorios were neither able to carry out vocal equilibristics, nor trained in the art of improvising vocal embellishments, as were the Italian stars, who had been brought up in these traditions from their early childhood. 3. The various tables of ornamented melodies, which in our days are being quoted to serve the propaganda for a wide spread use of vocal embellishments, date back to especially brilliant singers, like Farinelli, who were connected with Handel's operas, not his oratorios, and there is no reason to believe that we can draw any conclusion from them about oratorio performances. 4. We have so far no single trace of authentic ornamentation in Handel's oratorios. The various cadenzas, which Seiffert published as authentic in his article just mentioned, are no longer considered such. James and Martin Hall refer to a few arias, apparently ornamented by Handel himself, probably (as shown by the two authors) for the young castrato Guadagni in or about 1751. It is, however, rather characteristic that these arias should all have been taken from operas, though at the time they were written Handel had long ago given up opera, and was only composing and performing oratorios.

Taking into consideration all that can be found to serve as evidence for Handel's use of vocal ornamentation, I for my part must adhere to the opinion that he did not count on this practice in connection with the oratorios. I believe that he was on the whole not very interested in these ornamentations. He presumably tolerated, or even accepted them when carried out by distinguished artists, like Faustina Bordoni-Hasse, for whom he would on occasion take the trouble to write out the ornamentation within his own notation of the aria as a fixed composition. But I cannot imagine that he let his ordinary oratorio singers try to exhibit talents which they did not possess. And we have, as already stressed, no evidence for such an assumption. Until such evidence is available, I believe we should think twice before we accept any ornamented version of Handel's oratorios.

The third and last problem, which I am going to discuss a little more elaborately, is the problem of tempo.<sup>2)</sup> Unlike the two other problems we have dealt with,

<sup>2)</sup> The following observations are based on my lecture at the Handel Festival in Halle in April 1959: "Tempoprobleme bei Händel, dargestellt an dem *Messias*", to appear in the forthcoming report.

this one has so far not been very much considered. Many editors have made individual tempo-suggestions in the form of metronome indications for single pieces, but I think Cusins is the only one who has tried to investigate the problem, whether the conception of tempo has changed since Handel's days, and whether it would be possible to find some foundation for evaluating the original tempi. I shall return to his article in a little while, but first I want to say a few words about the measuring of tempo in general.

Until about 1700 we find very little, and little of importance, in the way of actual indications of time in music. One may refer to something like Buchner's "Fundamentbuch" from about 1550, in which we are told that one "tactus" should fill out the time between two steps of a man walking moderately. Michael Prätorius says in his "Syntagma musicum" that in the case of a moderate tempo 160 "tempora" would last a quarter of an hour. This would lead to a metronome indication of 80 or 90 for a crotchet.

References to the pulsebeat as a time unit are to be found as early as Gafurius, who fixes the time of a semibreve as follows: "It should take as long as the pulsebeat of a man breathing quietly", which suggests about 70 as metronome indication. In the 18th century the idea of using the pulsebeat as a unit for time values is especially propagated by Quantz. He arrives at modifications of tempo in a fairly simple way, through a doubling of the duration of note values. Thus in an Allegro assai (in  $\frac{4}{4}$  tact) a halfnote is fixed at 80, in an Allegretto it is the crotchet, and in an Adagio cantabile the quaver which will have 80, whereas in an Adagio assai the quaver should have 40 as metronome indication, according to the system of Quantz. One quite understands that he himself tries to modify these rough indications, telling us that it would be unreasonable and impossible to measure the time for each and every piece of music according to the pulsebeat. On the whole it would seem as if Quantz's rules were meant mainly as a guide for beginners. I do not think we should lay very much stress on his system.

The idea of using a clockwork as basis for the fixing of musical time values had been put forth occasionally in earlier times, but it was not until about 1700 that a way was found to the construction of apparatuses, in which the pendulum principle was used for measuring time values in music. Various French scholars have contributed to the construction of such apparatuses, and other French scholars have left us results of their experiments with these constructions, dating back to Handel's early years of oratorio writing. Their indications of time values are, quite naturally, mostly based on arias and dance movements from the operas of Lully and his followers. We cannot discuss these indications here. It may suffice to stress that they seem to indicate pronouncedly lively tempi throughout.

It would be extremely welcome if contemporary measurements of time values for Handel's music could be found, but to the best of my knowledge, we have so far nothing of the kind. The only and unfortunately not very exact indications of this sort which I remember to have seen are a few original annotations by Handel in the autograph score of "Solomon". At the end of the first part he writes "50 minutes"; at the end of the second and third part he puts "40 minutes". These are certainly not to be taken as measured time values in a stricter sense, but we must regard them as authentic estimated values for each part of the oratorio. As they probably represent the only authentic indications of their kind, they seem very important, despite their rather casual character. We might even try to use



them as basis for an evaluation of time values in connection with other oratorios.

If we want to learn what these figures can tell about Handel's tempi, our first step should be to compare them with similar figures from later times, which we are able to check. I have used the metronome indications in Novello's edition as the basis for a comparison. Counting no time for pauses in between the single numbers, nor for traditional final ritardandi etc., and leaving out the aria "Sacred raptures" which is not in Handel's manuscript, I arrive at the following figures for each of the three parts: about 61 minutes, 59 minutes, and 57 minutes. I have tried further to play the whole oratorio from beginning to end, deliberately aiming at lively tempi throughout, according to my own conception of time values. This led me to the following figures: a little less than 60 minutes for the first part, and about 50 minutes for each of the two following parts.

When we compare these figures with Handel's own (50 minutes, 40 minutes and 40 minutes), we must arrive at the conclusion that he wanted to have his music performed in what we would call very quick tempi. Of course this is not simply a question of tempi, but of the whole style of performance, especially the style of singing in the soloists, and the chorus as well. No doubt the English way of singing is more suited for an easily flowing style of performance than the heavier German one. May I just answer an argument which might be advanced against the value of our comparison. Somebody might suggest that the surprisingly short time indications given by Handel himself would be explained, if we assume that a number of arias were shortened or left out in his own performances. But this is not the case. Of course Handel often did rearrange his oratorios, and substituted new versions of arias for old ones, but the ruthless abridgement of oratorios so familiar in our time is a later invention, not Handel's.

When we add up the time of performance for the whole of "Solomon", according to Handel's own indications, the result would be 2 hours and 10 minutes. This is of course purely netto, i.e. without regard to the pauses between the three parts or to the possible introduction of organ concertos to be played as interludes. Taking these two factors into consideration, we may suppose that a total duration of from  $2\frac{1}{2}$  to 3 hours would be found a reasonable time for an oratorio performance in Handel's own day. We may quote some further evidence of this conclusion.

One of the first to comment on Handel's oratorio performances was the old Oxonian Thomas Hearne, who left some rather unkind remarks in his journals about the Handel performances at Oxford in the summer of 1733. He reports of the "Esther"-performance on the 8th of July that it lasted from 5.30 p.m. to around 8 h. That would mean  $2\frac{1}{2}$  hours, and it fits well into the picture we have just arrived at. Of course we must ask, whether the two works in question are of roughly the same dimensions. They certainly do not differ very much in length, even if "Esther" may be a little shorter than "Solomon". This might indicate a slight reservation with regard to the very quick tempi suggested by Handel's annotations in "Solomon".

A second piece of evidence – though only indirect – for our suggestion regarding the normal duration of an oratorio performance in Handel's time may be found in the correspondence between Handel and Jennens concerning the composition of "Belshazzar"<sup>3)</sup>. Jennens was inclined to let his text outgrow its natural limits, and Handel found it necessary to oppose to this tendency in a letter of 2. October 1744,

<sup>3)</sup> Deutsch p. 595.



in which he writes: "Dear Sir/ I received the 3rd act with a great deal of pleasure as you can imagine, and you may believe that I think it a very fine and sublime oratorio, only it is really too long, if I should extend the musick, it would last 4 hours and more". It is quite obvious that Handel regards 4 hours as a monstrosity, quite unacceptably exceeding the normal duration of an oratorio. Actually the first part of "Belshazzar" is so long, that in a complete performance it would last about 20 minutes longer than the first part of "Solomon" or of "Messiah". So we can see that Handel had to protest. The 3rd part was shortened, but nevertheless the performance time approaches 3 hours netto, or rather 3 or 3½ hours, if we count on some time for an organ concerto or a pause between the various parts.

We have finished with the references from Handel's own times, which I have so far been able to discover. Very likely some further evidence may be found in other letters and memoirs from the 18th century. I should like to add only a few references from the late 18th century, after Handel's death, which seem to throw some light on the following development of performance traditions. Mr. Manson Myers in his *Messiahbook* quotes 1 or 2 pieces of evidence for a slowing down of tempi from the time about 1785, when the monumental festival performances in Westminster Abbey began. In the journal of one Miss Hamilton we hear about a performance on the 5th of June 1784, which lasted from 12 to 4, i.e. the very 4 hours which Handel himself found intolerable. A letter from Horace Walpole of 29th May 1786 confirms this, giving once again 4 hours as the duration. How much external circumstances, such as long intermissions, may have been responsible for this development cannot be said, but it seems reasonable to assume that the actual performance, even strictly netto, was of longer duration than in Handel's day.

Finally, exact information occurs in some very remarkable annotations in a few orchestral parts to the "Messiah" from the British Museum (press-mark: g 74 v (2)). Three parts are present, presumably dating from about 1800: one 1.violin, one 2.violin and one bass part. In the part for the 2.violin the exact time of duration is noted at the end of each of the three parts, namely 1 h.18 min., 1 h.15 min., and 39 min. In the part for the 1.violin the following indications occur: "1 h.20 min." at the end of the first part, and "3 h.25 min." at the end of the third part. Combining these indications gives us both the duration of the single parts and through addition the netto duration of the whole of the oratorio, 3 h.12 min., and the time of the whole performance, including intermissions: 3 h.25 min. It should be noted that a few cuts have been made in the performance in question.

Now we arrive at the period where the development of tempi can be checked through a vast number of editions with metronome indications for the single numbers. A short list of such metronome indications in various "Messiah" editions may serve as a basis for my following observations. (See below p. 46/47). My list comprises 11 different editions, the first from the beginning of the 19th century, the later ones from about 1900 (Prout, Chrysander-Seiffert) up till about 1940 (Coopersmith).

I should like to give a few comments on the single editions.

The two editions listed at the beginning, Smart's and Horsley's, are the ones whose importance has been stressed already by Cusins in his previously mentioned article about the "Messiah", which appeared in 1874. Cusins wanted to find a basis for evaluating the tempi of his own time, and he used the two sets of metronome indications, dating from Smart and Horsley, as the starting point for a com-

# Tempo indications in »Messiah«

|                       | Smart | Horsley | Crotch | Rimbault | H. Bishop | Novello | Elvey                      | Prout     | R. Franz  | Chrysander/<br>Seiffert | Coopersmith |
|-----------------------|-------|---------|--------|----------|-----------|---------|----------------------------|-----------|-----------|-------------------------|-------------|
| Overture I            | 60    | 60      | 50     | 42       | 42        | 60      | 50                         | 60        | 54        | 58                      | 60          |
| — II                  | 116   | 126     | 112    | 126      | 112       | 116     | 108<br>(216?)              | 116       | 112       | —                       | 116         |
| 1. Accomp.recit. ♪    | 80    | 80      | —      | 60       | 69        | 80      | 58                         | 72        | 80        | 120                     | 80          |
| 2. Aria               | 76    | 88      | —      | 72       | 76        | 66      | 92                         | 80        | 80        | 84                      | 88          |
| 3. Chorus             | 116   | 116     | 96     | 116      | 116       | 116     | 108                        | 100       | 120       | 116                     | 116         |
| 4. Accomp.recit.      | 76    | —       | —      | 60       | 60        | 72      | ad lib./<br>72/<br>ad lib. | 76        | 76        | —                       | —           |
| 5. Aria I ♪           | 96    | 88      | —      | 76       | 76        | 100     | 72                         | 88        | 88        | —                       | 88          |
| — II                  | 138   | 120     | —      | 144      | 144       | 138     | 176<br>(88?)               | 138       | 120       | —                       | 138         |
| 6. Chorus ♪           | 144   | 132     | 126    | 120      | 138       | 116     | 144                        | 144       | 144       | —                       | 168         |
| (7. Recit.)           |       |         |        |          |           |         |                            |           |           |                         | (♩ = 84)    |
| 8/9. Aria/Chorus ♪    | 138   | 126     | 120    | 120      | 138       | 120     | 150                        | 138       | 120       | 120                     | 126         |
| 10. Accomp.recit. ♪   | 80    | 60      | —      | 76       | 66        | 80      | 72                         | 72        | 80        | 76                      | 80          |
| 11. Aria              | 72    | 72      | —      | 66       | 66        | 63      | 84                         | 72        | 72        | 69                      | 72          |
| 12. Chorus            | 76    | 80      | 66     | 66       | 69        | 69      | 92                         | 76        | 76        | 72                      | 80          |
| 13. Sinf. ♪           | —     | 92      | 88     | 104      | 104       | 104     | 80                         | 132       | 168       | 162                     | 104         |
|                       |       |         |        |          |           |         |                            | (♩. = 56) | (♩. = 54) |                         |             |
| 14. Accomp.recit. I ♪ | 104   | 72      | —      | 92       | 76        | 88      | 88                         | 112       | 112       | 138                     | 138         |
| — II ♪                | —     | 72      | —      | 108      | 96        | 80      | 100                        | 144       | 112       | 168                     | 168         |
| 15. Chorus            | 88    | 76      | 63     | —        | 72        | 80      | 84                         | 80        | 88        | 84                      | 88          |
| 16. Aria              | 104   | 96      | —      | 96       | 104       | 96      | —                          | 88        | 92        | 100                     | 96          |
| (17. Recit.)          |       |         |        |          |           |         |                            |           |           |                         |             |
| 18. Aria ♪            | 112   | 150     | —      | 104      | 80        | 126     | 80                         | 112       | 112       | 174                     | 120         |
|                       |       |         |        |          |           |         |                            |           |           | (♩. = 58)               |             |
| 19. Chorus ♪          | 144   | 132     | 126    | 132      | 152       | 120     | 176                        | 138       | 138       | 168                     | 160         |
|                       |       |         |        |          |           |         |                            |           |           | (♩ = 84)                | (♩ = 80)    |
| 20. Chorus            | 44    | 56      | 37     | 42       | 40        | 40      | 40                         | 40        | 44        | 54                      | 44          |
| 21. Aria ♪            | 72    | 63      | —      | 60       | 63        | 72      | 56                         | 72        | 84        | 120                     | 88          |
|                       |       |         |        |          |           |         |                            |           |           | (♩ = 60)                |             |
| 22. Chorus ♪          | 88    | 72      | 74     | —        | 69        | 72      | 92                         | 72        | 84        | 80                      | 80          |
| 23. Chorus ♪          | 96    | 88      | 84     | 80       | 96        | 88      | 100                        | 80        | 80        | 69                      | 88          |
| 24. Chorus I          | 100   | 66      | 76     | 88       | 100       | 76      | 100                        | 92        | 92        | 92                      | 92          |
| — II                  | 80    | 66      | 76     | (88)     | 60        | 60      | 58                         | 60        | (92)      | 88                      | 66          |
| 25. Accomp.recit. ♪   | 80    | 60      | 84     | 63       | 72        | 80      | 88                         | 80        | 76        | —                       | 80          |
| 26. Chorus            | 88    | 72      | 82     | 69       | 69        | 88      | 88                         | 80        | 80        | 88                      | 88          |
| 27. Accomp.recit. ♪   | —     | —       | —      | 56       | —         | —       | —                          | —         | —         | 58                      | —           |
| 28. Arioso ♪          | 69    | 60      | —      | 56       | 60        | 66      | 100<br>(50?)               | 66        | 76        | 100                     | 66          |
|                       |       |         |        |          |           |         |                            |           |           | (♩ = 50)                |             |

|                            | Smart           | Horsley | Crotch    | Rimbault | H. Bishop | Novello   | Elvey    | Prout    | R. Franz | Chrysander/<br>Seiffert | Coopersmith         |
|----------------------------|-----------------|---------|-----------|----------|-----------|-----------|----------|----------|----------|-------------------------|---------------------|
| 29. Accomp.recit.          | —               | —       | —         | —        | —         | —         | —        | —        | —        | 56                      | —                   |
| 30. Aria ♪                 | 108             | 104     | —         | 92       | 104       | 88        | 84       | 108      | 120      | 132                     | 108                 |
|                            |                 |         |           |          |           |           |          |          | (♩ = 60) | (♩ = 66)                |                     |
| 31. Chorus<br>(32. Recit.) | 88              | 76      | 74        | 76       | 76        | 88        | 92       | 76       | 80       | 84                      | 80                  |
| 33. Chorus                 | 92              | 80      | —         | 80       | 88        | 72        | 92       | 72       | 88       | —                       | 88                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 144) |          |          |          |                         |                     |
| 34. Aria                   | 96              | 96      | —         | 100      | 100       | 84        | 108      | 84       | 92       | —                       | 84                  |
| 35. Chorus                 | 72              | 66      | 66        | 58       | 72        | 80        | 76       | 80       | 72       | 92                      | 80                  |
| 36. Aria ♪                 | 108             | 96      | 92        | 96       | 96        | 120       | 80       | 104      | 104      | 174                     | 108                 |
|                            |                 |         |           |          |           |           |          |          |          | (♩ = 58)                |                     |
| 37. Chorus                 | 88              | 80      | 66        | 88       | 96        | 72        | 76       | 88       | 88       | (NB)                    | 88                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 144) |          |          |          | (Vers. B)               |                     |
| 38. Aria                   | 120             | 108     | —         | 120      | 120       | 112       | 132      | 112      | 116      | 116                     | 126                 |
| 39. Chorus<br>(40. Recit.) | 104             | 88      | 72        | 92       | 104       | 80        | 104      | 76       | 92       | —                       | 88                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 160) |          |          |          |                         |                     |
| 41. Aria                   | 108             | 88      | —         | 108      | 108       | 80        | 92       | 84       | 100      | —                       | 84                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 160) |          |          |          |                         |                     |
| 42. Chorus                 | 72<br>(♩ = 144) | 66      | 72        | —        | 76        | 66        | 76       | 72       | 88       | 88                      | 92                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 132) |          |          |          |                         |                     |
| 43. Aria                   | 72              | 66      | —         | 60       | 69        | 72        | 54       | 72       | 72       | 63                      | 76                  |
| 44. Chorus I               | 60              | 52      | 36        | 50       | 54        | 60        | 80       | 60       | 58       | 63                      | 60                  |
|                            |                 |         | (♩ = 72)  |          |           |           |          |          |          |                         |                     |
| — II                       | 92              | 92      | 88        | 84       | 104       | 84/80     | 96       | 84       | 92       | 96                      | 92                  |
| 45. Accomp.recit.          | —               | —       | —         | —        | —         | —         | —        | —        | —        | 69                      | —                   |
| 46. Aria<br>(47. Recit.)   | 100             | 92      | —         | 104      | 104       | 80        | 92       | 80       | 100      | 92                      | 84                  |
| 48. Duet ♪                 | 104             | 92      | 108       | 100      | 60        | 88        | 66       | 138      | 108      | —                       | 69                  |
|                            |                 |         |           |          |           |           |          | (♩ = 69) |          |                         |                     |
| 49. Chorus ♪               | 152             | 112     | 120       | 72       | 80        | 112       | 88(?)    | 138      | 144      | —                       | 69                  |
|                            |                 |         |           |          |           |           | (♩ = 88) | (♩ = 69) | (♩ = 72) |                         |                     |
| 50. Aria                   | 98              | 88      | —         | 104      | 120       | 88        | 92       | 88       | 100      | —                       | 88                  |
| 51. Chorus I               | 60              | 54      | 30        | 50       | 33(?)     | 60        | 60(?)    | 60       | 60       | 66                      | 60                  |
|                            |                 |         | (♩ = 60)  |          | (♩ = 66)  |           | (♩ = 60) |          |          |                         |                     |
| — II ♪                     | 116             | 132     | 100       | 84       | 92        | 100       | 100      | 120      | 72       | 76                      | 168(?)<br>(♩ = 84!) |
| — III                      | 80              | 69      | 60        | 72       | 76        | 60        | 80(?)    | 72       | 80       | 84                      | 76                  |
|                            |                 |         | (♩ = 120) |          |           | (♩ = 120) | (♩ = 80) |          |          |                         |                     |
| 52. Chorus                 | 92              | 84      | 76        | 84       | 92        | 84(?)     | 92       | 84       | 96       | 112                     | 92                  |
|                            |                 |         |           |          |           | (♩ = 84!) |          |          |          |                         |                     |

parison between old and new performance traditions. He refers to the fact that Sir George Smart had as a boy turned the leaves for Joah Bates, who conducted the great Handel performances in 1784, whereas Dr. Horsley's indications probably date back to Wilh. Cramer, one of the leaders in the same performances. It may be questioned again, whether traditions of tempo from 1784 can have survived in this way, and it may be further stressed that we found various evidence for the fact that the performances of 1784 lasted a good deal longer than those of Handel's time. We may, however, follow Cusins in regarding these two lists as reflecting the performance style from about 1784. As stressed already by Cusins, the tempi found in these are rather quicker than the tempi from the middle of the 19th century. Smart's tempi in particular are, as Cusins puts it, "the quickest of all". According to Grove's dictionary they might even date back to a tradition of still higher authority. Grove tells us that Smart was much sought for by singers who wanted to acquire the tradition of performing Handel's songs, which he had learnt from his father who had seen Handel conducting his oratorios.

The figures in the third column, though published earlier than those just mentioned, must definitely be taken as reflections of a later performance tradition. They come from a vocal score by Dr. Crotch, comprising only the choruses and the two orchestral pieces<sup>4)</sup>. This edition must date from about 1820, having the year 1817 as part of the watermark. The metronome indications refer to the early period of such markings; they are not given in normal metronome figures, but in terms of length of pendulums, but I have here transcribed them to ordinary metronome indications. It will be seen that the figures given by Crotch indicate a pronounced slowing down of tempo, compared to Smart, and even to Horsley. If we calculate the duration of the pieces given by Crotch, excluding all recitatives and arias, we shall arrive at the following figures: Smart about 1 h., 8 min.; Horsley 1 h., 13 min.; and Crotch 1 h., 22 min.

The four next editions belong to the middle of the 19th century. No clear pattern of development emerges from these. They have been listed merely to show the arbitrary nature of the metronome indications in a number of editions published almost at the same time. In some of these editions we find especially strange indications, aiming at an increased effect, either in the form of slowing down or of quickening the tempo, or both together, giving rise to a pronounced contrast, as e.g. in the aria "But who may abide" (no.5), or the chorus "All we like sheep" (no.24). On the whole these editions seem to indicate a certain quickening of tempo compared to Crotch's edition. If we take Novello's edition, for so many years to come a standard edition of the work, the summing up of time for the pieces given by Crotch will give us 1 h., 17 min., i.e. 5 minutes less than Crotch, but still 8 or 9 minutes more than Smart. Coming to the Prout edition from 1902, we get still nearer to the time value of the two editions first mentioned. Prout brings the duration of the Crotch selection back to 1 h., 13 min., exactly as Horsley, but 5 minutes longer than Smart. Even shorter performance times are given in the three last editions. The once very popular German edition by Robert Franz, from about 1875, carries us to 1 h., 11 min., and the two others, the practical edition by Chrysander and Seiffert, from 1902, and that edited by the well known American Handel scholar Coopersmith, from about 1940, bring us back to 1 h., 8 min., just the duration of these pieces according to Smart.

<sup>4)</sup> London, Printed for Rt. Birchall. A Copy in British Museum h 435n(5).

In this brief survey I have concentrated on the choruses and orchestral pieces, firstly because this was the only possibility of bringing Crotch into the picture, as he includes only these numbers, secondly because the choruses rarely show so many quite individual variations of tempo, so that the general tendency in the development of performance traditions may stand out a little more clearly. Before I try to sum up the conclusions of our investigation regarding this tendency in general, I should like to add a few remarks about the modifications of tempo in various separate pieces, among them some of the arias.

If we go through the single pieces, comparing the metronome indications in the changing editions, we shall find that there are some pieces, which show only a rather limited variation of tempo. This applies to the second part of the overture, to the first chorus, no.3 "And the glory, the glory of the Lord", to the arias no.8, "O thou that tellest good tidings to Zion", and no.11 "The people that walked in darkness" to the chorus no.12, "For unto us a child is born" and to some other pieces. When I call the variation in these pieces rather limited, that is certainly to be taken in a relative sense. Obviously a change of metronome indication from 66 to 92 or from 96 to 120 is more than a small nuance. However, compared to the radical changes found in other numbers, there is still a certain moderation here.

A more pronounced variation occurs in a number of pieces not to be enumerated here. Particularly interesting is, on the other hand, a group of pieces showing quite extraordinary variations of tempo indication in the editions on our list. This group includes above all the following numbers:

The *accompagnato* no.1 ("Comfort ye, my people", 58–120), the *sinfonia* no.13 (80–168), the *accompagnato* no.14 (72–138, respectively 168), the aria no.18 ("He shall feed his flock", 80–174), the aria no.21 ("He was despised", 56–120), the aria no.36 ("How beautiful are the feet", 80–174), the chorus no.44 ("Since by man", 36–80/84–104), the duet no.48 ("O death where is thy sting", 60–138) and the first half of the chorus no.51 ("Worthy is the lamb", 30–66/72–168).

In the case of nearly all these pieces the slowest performance takes more than double the time of the fastest. Had time permitted, we could have demonstrated with a few examples the incredible difference between successive performances of the same aria at the highest and the lowest speed – but that is a point which everyone can easily test for himself. We must limit ourselves to a few observations on the nature of the pieces which have varied most strikingly in performance.

It was to be expected that arias of a markedly emotional character would be particularly liable to an exaggeration of the expressive element through a pronounced slowing down, and indeed this fate has overtaken both "He was despised" and the *arioso* "Comfort ye, my people". A second category of pieces is likewise predestined to suffer from exaggerations of tempo, namely those which contain contrasting tempi. This category includes the Christmas recitativo (no.14) and the two choruses "Since by Man came Death" (no.44) and "Worthy is the Lamb" (no.51). But tempo variations are particularly pronounced in yet a third category of pieces, where it was perhaps less to be expected, namely those determined by the baroque flowing, to which we have earlier referred. This includes above all the *Sicilianos* or similar pieces, namely the *Sinfonie* (no.13), the arias "He should feed his flock" (no.18), "How beautiful are the feet" (no.36) and finally the duet



“O, death” (no.48), so largely characterized by a typically baroque running bass.

In most editions, these pieces have – in accordance with 19th century conceptions – been assigned tempi undoubtedly too slow, because editors failed to recognize their fundamentally baroque flowing character.

Only the tempi of Chrysander/Seiffert seem quite to have caught the essence of these pieces; the fundamental fact must be noted, however, that the tempi of this edition, where the Sicilianos are concerned, are based on a beat of two, not six stresses, because the dotted crotchet, not the quaver, is the unit employed. The tables provided might give rise to several other observations, but we must come to an end, offering only the following final conclusions.

From the source material available – admittedly scanty – several stages of development in the conception of tempo determining the performance of Handel’s music, seem to emerge. First, the tempi of the original Handel performances up to the 1760’s, which may strike us as surprisingly lively. Secondly, the tempi from the period of the first great Handel celebrations in 1784–85, which as a consequence on one hand of the change in musical approach, on the other of the transference of oratorio performances from the theatre to the cathedral, had slowed down perceptibly. Thirdly, the tempi from the early 19th century which, following the general tendency of the time towards a slowing down of church music – and that is what the oratorios were mostly felt to be – achieves a maximum of tardiness. Fourthly, the tempi from the mid 19th century, which quickening somewhat, still show a tendency towards exaggeration of tempo contrasts combined with some obvious uncertainty. Fifthly, the tempi of the period around 1900, which may to some degree – particularly in Chrysander/Seiffert – claim recognition as a revival of 18th century traditions. Broadcasts and recordings suggest that this tempo tradition has to a certain extent been accepted in our time.

Everything points to the fact that excessive slowness has been the besetting sin of most Handel performances. If, however, I must consider a lively tempo a fundamental requirement, it should once again be stressed that this is not merely a question of speeding up performances in mechanical terms of metronome indications. The aim is rather to produce a continuously flowing movement wherein Handel’s music may live and breathe and have its total being.

# Musik og Matematik

Af BØRGE SALTOFT

I den relativt sparsomme litteratur om musikæstetikens historie er fremstillingen af det 18. århundredes musikanskuelser som regel koncentreret om affektlæren. Det skal indrømmes, at dette emne udgør en væsentlig side af datidens æstetik. Men udover affektlæren beskæftiger det 18. århundredes musikskribenter sig med adskillige andre betydningsfulde problemer, der imidlertid enten er forbigået i tavshed eller behandlet ganske flygtigt i den hidtidige litteratur vedrørende musikæstetikens historie. I denne artikel skal fremdrages den interessante strid om matematikkens andel i musikken – et emne, hvis aktualitet i vor tid er blevet fornyet i forbindelse med de serielle kompositionsprincipper.

Som udgangspunkt er valgt Johann Adolph Scheibes forfatterskab og inden for dette især hans hovedværk, tidsskriftet »Der critische Musicus«. Scheibe virkede som musikpædagog og komponist i Hamburg, da han 28 år gammel begyndte at udgive sit tidsskrift. Første nummer er dateret 5. marts 1737, og Scheibe fortsatte derefter i et år med et nummer hver 14. dag indtil februar 1738. Derefter er der et års afbrydelse i udgivelsen, men i marts 1739 begyndte tidsskriftet attter at udkomme, denne gang med et nummer hver uge indtil foråret 1740. I 1745 blev Crit. Mus. udgivet i bogform. Den nye udgave rummer enkelte nye afsnit foruden en del tilføjelser og noter.

Scheibes Crit. Mus. indtager på mange måder en særstilling inden for datidens musiktidsskrifter. Han tager således ikke notits af tidens aktuelle musikbegivenheder og smykker ikke sit tidsskrift med fremmed stof i form af bidrag fra andre forfattere eller rescensioner af musikbøger. Stort set indeholder Crit. Mus. udelukkende Scheibes egne betragtninger. Hans emnevalg spænder fra den musikalske skabelsesproces, matematikkens betydning for musikken og den musikalske smag til den italienske opera, årsagen til musikkens forfald og betragtninger over musikens historiske udvikling. Scheibe var en i stilistisk henseende fremragende skribent, han udtrykker sig langt mere klart og fyndigt end f.eks. Mattheson og Mizler. Alligevel kan det være svært at fremdrage hovedlinjerne i Scheibes musikæstetik. Det skyldes dels den usystematiske fremstilling og dels dette, at noget er gentaget i det uendelige, medens andet kun er antydnet. Hertil kommer, at Scheibe levede på en tid, hvor en ny musikstil var ved at blive til under stadig vekselvirkning og brydning med den gamle musik. Scheibes musikæstetiske indsats er tilsvarende delt mellem opgøret med den gamle æstetik og formuleringen af nye synspunkter. Som eksempel herpå skal i det følgende fremlægges hovedpunkterne i hans betragtninger over matematikken som grundlag for musikken.

Antikkens stridigheder om matematikkens andel i musikken danner udgangspunkt for Scheibes behandling af emnet. Pythagoras og hans tilhængere beregnede

intervallerne på strengt matematisk grundlag ved hjælp af monochordet<sup>1)</sup>. Aristoxenos forkaster denne beregningsmetode og vil støtte sig til høreindtrykket alene<sup>2)</sup>. Ptolemaios forsøger at mægle i striden mellem kanonikere og harmonikere ved at tilkende den matematiske beregningsmetode og høreindtrykket lige stor betydning ved fastlæggelsen af intervallerne. Trods dette forsøg på et kompromis fortsatte stridighederne med uformindsket kraft, og endnu på Scheibes tid var emnet genstand for en livlig debat. Scheibe mener imidlertid, at alle de mange diskussioner kunne og burde være undgået, fordi de efter hans mening udspringer af en fundamental fejltagelse. Denne fejltagelse består i, at man tillægger de antikke intervalberegninger *praktisk* betydning. Men hvor siger de antikke autorer, at »ratio mathematica« tjener til forbedring af et musikstykke? Det fremgår ifølge Scheibe intetsteds af deres skrifter, og det er derfor uholdbart på det grundlag at erklære det for *bevist*, at matematikken har betydning for komponisten. (Crit. Mus. s. 30 f. Hvor intet andet er anført, refereres i det følgende til 2. udgave af værket).

Til forståelse af Scheibes videre argumentation må man gøre sig klart, at han arbejder med en tvedeling af musikteorien. Det fremgår f. eks. af følgende redegørelse i forbindelse med intervalundersøgelser:

»Die Abhandlungen der Klänge und der damit verbundenen Untersuchungen sind nun eigentlich zweyerley. Erstlich, machen sie einen besondern Theil der Theorie aus. Das wäre nun eigentlich die Harmonik. Zweytens aber wird einem Componisten annoch eine besondere Abhandlung der Intervallen nöthig seyn; denn in der Harmonik lernet er dieselben nicht auf die Art kennen, dass er sie hernach in der Ausbügung gehörig übersehen und unterscheiden kann. Man hat also zu untersuchen, wie viel eigentlich Intervallen in der Musik zu gebrauchen sind, wie ihre Eintheilung ist, wie sie auf musikalische, nicht auf mathematische Art, von einander unterschieden sind... und wie alles dieses mit der Composition eines Stückes zusammen hängt.« (Crit. Mus. 40–41).

Scheibe skelner altså mellem to arter af musikteori. Dels harmonikken, de på matematikken baserede undersøgelser, der kan føre til et *teoretisk* kendskab til intervallerne og deres talforhold. Men det er nærmest en teori for teoriens egen skyld. Harmonikken har nemlig i virkeligheden ingen betydning for den skabende musiker, da den ikke kan lære ham noget væsentligt om intervallerne anvendelse i *praksis*. Komponisten må undersøge, hvilke intervaller, der kan benyttes i musikken og hvordan de inddeles. Denne undersøgelse må vel at mærke baseres på rent musikalske kriterier uden hensyntagen til matematikken. Bemærkelsesværdigt er det, at Scheibe så klart sonderer mellem to arter af undersøgelser i musikken: dels den på ren naturvidenskabelig, strengt lovmæssig begrebsdannelse hvilende undersøgelse – det han kalder harmonik – og dels den undersøgelse der tager sigte på den praktiske anvendelse af tonematerialet i den musikalske skaben. Denne tvedeling af musikteorien giver Scheibe mulighed for helt at forvise matematikken fra kompositionsprocessen og samtidig at bevare dens plads inden for harmonikken.

I opgøret med matematikken fremsætter Scheibe først en række betragtninger af historisk vurderende art. For 100 år siden og endnu længere tilbage i tiden blev der skrevet en mængde afhandlinger, af hvilke det fremgår, at vore forfædre inter-

1) Dette enstrengede instrument betegnes som bekendt også som kanon, og tilhængerne af den Pythagoræiske intervalberegningsmetode kaldes »kanonikere«.

2) Aristoxenikerne betegnes også som »harmonikere«. Man må her mærke sig, at Scheibe ved harmonik bl. a. forstår den på talforhold grundede intervalberegning, altså den Pythagoræiske fremgangsmåde!

esserede sig voldsomt for matematikkens andel i musikken, siger Scheibe. Disse forfædre »suchten das ganze Hauptwerk der Musik und so gar die Regeln der musikalischen Zusammensetzung meistens in der Mathematik und in den Zahlen . . .« (Crit. Mus., 651). Det var en forudsætning, at man i det mindste var bevandret i de dele af matematikken, der sædvanligvis regnes som henhørende under musikken. Sådan forholdt det sig lige til Lullys og Rosenmüllers tid. Men derefter begyndte man at beskæftige sig mindre med matematikken i forbindelse med den musikalske skaben. På Scheibes egen tid har de store komponister om-sider mistet interessen for matematikken, og man søger nu at nå frem til musikalsk skønhed med helt andre midler.

Med denne redegørelse har Scheibe gjort klar til affyring af den første bred-side mod matematikken. Hvis matematikken virkelig skulle være af så afgørende betydning for kompositionsprocessen, hvorefter kommer det så, at de gamle komponisters musik ofte virker tør og kedelig? »Sie konnten ja gleich beym Componiren selbst ausrechnen, wie der Verhalt ihrer Gänge, ihrer Fülle und aller ihrer Erfindungen war.« (Crit. Mus., 652). Og omvendt kunne man spørge: Hvorfor interesserer vore nutidige komponister sig mindre og mindre for matematikken, jo længere de når i udøvelsen af musikken? Scheibe tvivler på, at matematikken har betydet noget for samtidens førende komponister: Hasse, Händel, Telemann og Graun . . . »Ja, man frage selbst einen Bach, der doch alle musikalische Kunststücke in seiner völligen Gewalt hat . . . ob er bey der Erlangung dieser grossen Erfahrung und ausnehmenden Fertigkeit nur einmal an das mathematische Verhältniss der Töne gedacht, und ob er bey der Verfertigung so vieler musikalischen Meisterstücke die Mathematik nur einmal um Rath gefragt hat?« (Crit. Mus., 653).

Såvidt de historiske kendsgerninger, Scheibe har at anføre mod matematikken. Desuden har han adskilligt at bemærke i forbindelse med komponistens forhold til matematikken og dens mulige andel i den musikalske skønhed og udtrykskraft. Scheibe anser komponistens fantasi (Einbildungskraft) for at være den afgørende faktor i den musikalske skabelsesakt: »Die fast unendliche Veränderung der musikalischen Klänge wird allein durch die glückliche Einbildungskraft des Componisten, durch die Vorstellung und wirkliche Empfindung dessen, was er damit ausdrücken soll . . . hervorgebracht. Wir haben folglich auch in der musikalischen Setzkunst . . . eigene und bereits festgesetzte Grundregeln . . . Diese zu erlernen und zu verstehen hat nun ein Componist noch weniger die Mathematik nöthig«. (Crit. Mus., 660–61). Scheibe forestiller sig også den mulighed, at komponisten skulle finde på at bedømme og eventuelt omforme sine tematiske indfald (Erfindungen) efter matematiske kriterier. Resultatet ville blive elendigt: »Er [d.v.s. komponisten] würde alsdann bey dem Anblicke einer grässlichen Proportion seiner auf einander folgenden Töne den schönsten Einfall verlassen, und einen schwächern und schläfrigen an dessen Stelle setzen . . . Statt einer edlen Freyheit, statt einer beseelten Melodie . . . würde ein gezwungenes, ein todes, ein mageres und plattes Wesen erscheinen, und so würde nach und nach der gute Geschmack, so, wie die Zuhörer einer solchen mathematischen Musik, einschlafen.« (Crit. Mus., 663).

I øvrigt langer Scheibe ud efter musikmatematikerne med sin påmindelse om, at man ikke har kunnet skabe et sikkert grundlag for beregningen og fastlæggelsen af intervallerne. Det gælder endog de hyppigst forekommende intervaller for slet ikke at tale om de mere sjældent anvendte. – Konklusionen af alt dette er, at det ikke er nødvendigt for komponisten at beskæftige sig med matematik.



Scheibe afslutter imidlertid sit indlæg med en bemærkning om, at musikmatikerne fejlagtigt identificerer komposition med hele musikken. »Und auf diese Weise haben beyde Parteyen Recht; und die ganze Streigigkeit dürfte auf einen Wortstreit hinaus laufen.« (Crit. Mus., 666). Han mener åbenbart, at hele striden kunne være undgået, hvis man blot som han havde gjort sig klart, at der er to arter af musikteori. Når Scheibes syn på matematikken i forhold til musikken al ligevel er omtalt så udførligt her, er motiveringen den, at det drejer sig om andet og mere, end hvad Scheibe betegner som en »Wortstreit«. I øvrigt mener Scheibe det næppe helt alvorligt, når han vil reducere diskussionen til en strid om ord. I 63. afsnit af Crit. Mus., hvori Scheibe foreslår oprettelsen af et musikakademi, opstiller han en liste over de problemer, der bør tages under behandling af akademiets medlemmer. Øverst på denne liste foreslår han en undersøgelse af »wie weit die Musik mit der Mathematik verbunden ist, und was man diessfalls in der Theorie der Musik, und dann in der Kunst, musikalische Instrumente zu verfertigen, abzutheilen und zu stimmen, zu merken hat«. (Crit. Mus., 578). Dette i forbindelse med hans grundige argumenteren tyder jo på, at han fandt emnet særdeles vigtigt.

Med sin anfægtelse af matematikkens betydning for den udøvende komponist kom Scheibe i alvorligt modsætningsforhold til musikteoretikernes konservative fløj repræsenteret ved navne som Mizler og Schröter. Mizler havde i 1738 dannet et musikalsk societet, hvis medlemmer udvekslede meninger vedrørende en række aktuelle musikteoretiske og æstetiske problemer. Resultaterne af disse drøftelser blev publiceret i det af Mizler redigerede »Neu eröffnete musikalische Bibliothek«, der desuden også rummede rescensioner af andre forfatters værker, omtale af aktuelle musikbegivenheder m.m. Det er blevet fremhævet af Wöhlke<sup>3)</sup>, at Scheibe ikke undte den tre år yngre magister Mizler hans akademiske værdighed, og at Scheibes kritik af Mizler er præget af ubegrundet hadefuldhed. Han mener derfor, at man ikke kan tillægge Scheibes mening om Mizler større betydning. Rigtigt er det, at Scheibe lagde ud med et angreb på Mizler allerede i 1737, idet han i »Hamburgische Berichte von gelehrten Sachen« påpegede nogle svagheder i Mizlers Mus. Bibl. Blandt andet fremhævede han – med rette – at Mizler i for høj grad sammenblandede sin bedømmelse af andre forfatters værker med tekstreferater. Det var så at sige umuligt at skille bedømmelse fra referat. En sådan kritik kunne nok irritere Mizler. Men det må ikke overses, at man dengang i diskussioner ofte udtrykte sig på en efter nutidige begreber temmelig grov og personlig måde. Man skal derfor være sig for at tillægge denne form alt for personlige motiver og lægge disse til grund for den rent saglige meningsudveksling. Ser man bort fra de mange finter og udfald, er der nemlig tale om en virkelig saglig diskussion mellem Scheibe og Mizler.

Mizler kritiserede Scheibes syn på matematikken i Mus. Bibl. I, Vierter Theil s. 57 f.<sup>4)</sup> Han hævder, at kendskab til matematikken er af stor betydning for komponisten. Følgende citat giver en koncentreret fremstilling af hans tanker desangående: »Alle Musiken bestehen ja aus Tönen, und die Töne haben verschiedene Verhältnisse unter einander, in welchen alles was die Musik in uns würket ihren Grund hat. Da nun verschiedene Grössen die Verhältnisse ausmachen, die Grös-

<sup>3)</sup> Franz Wöhlke: Lorenz Christoph Mizler, Würzburg-Aumühle 1940, s. 95.

<sup>4)</sup> Rescension af 1. udg. af Crit. Mus.. Scheibes angreb på musikmatematikerne er i det væsentlige genoptrykt uændret i 2. udg., der har været lagt til grund for referatet af hans synspunkter.



sen aber ein Gegenwurf der Mathematik sind, so streite man doch um des Himmels willen, nicht mehr wider die hellerscheinende Sonne, und sage die mathematischen Ausmessungen der Töne gehören nicht zur Theorie einer musikalischen Composition. (Mus. Bibl. I, Vierter Theil, s. 57).

Mizler føler sig også foranlediget til kraftigt at afvise Scheibes tvedeling af musikteorien, idet han bl. a. fremhæver, at al musikteori tager sigte på komposition. En teori, der ikke skulle være til nytte i praksis, stempler Mizler som »eine wahre Grillenfängerey«. Dette angreb afparerer Scheibe, idet han blot henviser til og dermed fastholder sin tvedeling af teorien: »Ich rede ja von nichts anders, als von der Theorie der musikalischen Composition, das ist ja keinesweges die Theorie der Musik selbst; wohl aber ein Theil derselben«. (Crit. Mus., s. 32).

En langt mere udførlig kritik af Scheibes tanker er aftrykt i Mus. Bibl. III, 2. Theil s. 201–76 og 3. Theil s. 409–63 under titlen: Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem hier mit nachdrucklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musiko erwiesen von Christoph Gottlieb Schrötern, Componist und Organist zu St. Nicolai in Nordhausen<sup>5)</sup>. Schröter (1699–1782) var ivrig tilhænger af Mizler og medlem af dennes musikalske societet fra 1739. Da Mizler øjensynlig ikke havde lyst til at fuldføre den påbegyndte rescension af Scheibes Crit. Mus., overtog Schröter hvervet.

Schröter er næsten endnu mere fanatisk i sin rationalistiske musikbetragtning end Mizler. Han indrømmer, at komponistens væsentligste mål må være »die Erregung und Stillung der Gemüthsbewegungen«. Men han håber, Scheibe kan være enig med ham i, at dette mål til syvende og sidst nås ved matematikkens hjælp. Schröter taler hånligt om »die wankende und betrügliche Einbildungskraft« (Mus. Bibl. III, 237), der af Scheibe som nævnt blev anset for at være komponistens fornemste egenskab. Schröter prøver desuden at affærdige Scheibes fremhævelse af det besynderlige i, at de matematikkyndige forfædres musik var af ringe kvalitet. Han må ganske vist indrømme, at den gamle musik var dårligere end den nye, men det har intet med matematikken at gøre, mener han. Det skyldes simpelthen, at de »musikalske videnskaber« knapt nok var under udvikling dengang. Den nye musiks forbedring skyldes tildels »Dicht- und Redekunst«. Men også kun tildels. Der er for Schröter ingen tvivl om, at man for at blive en fuldkommen komponist må erhverve sig grundig viden om »alle musikalske sandheder«. Til erkendelse af disse sandheder hører også matematik.

I Mus. Bibl. III, s. 435 f., opsummerer Schröter en række efter hans mening selvmodsigende udtalelser i forbindelse med Scheibes fornægtelse af matematikken. Der er ikke grund til at omtale hans argumenter, fordi det ikke på noget punkt for alvor lykkes ham at komme Scheibe til livs. Gennem hele denne ophobning af retoriske spidsfindigheder klinger bestandig Schröters musikmatematiske trosbekendelse: »Nach meiner Einsicht werden die mancherley tiefen und hohen Töne als körperliche Dinge durch das, von dem Componisten auf unterschiedene Art angegebene Maas ihrer Dauer beselet . . .« (Mus. Bibl. III, 440).

Skal man vurdere betydningen af Scheibes indsats er det ikke nok at sætte hans æstetik i relation til den mest yderliggående rationalistiske kreds, repræsenteret ved navne som Mizler og Schröter. Scheibe stod nemlig ikke ene i striden. Der var også andre musikskribenter, der drog til felts mod matematikken. Blandt disse skal her

<sup>5)</sup> Det er 1. udg. af Crit. Mus., der rescenceres. En forholdsvis kort omtale af værkets 2. udg. – ligeledes affattet af Schröter – findes i Mus. Bibl. III, s. 726–54.

nævnes *Johann Mattheson*, der med rette er blevet betegnet som det 18. århundredes førende musikæstetiker. Blandt hans mange skrifter fik især »Der vollkommene Capellmeister« (1739) stor udbredelse, og værket blev flittigt benyttet og citeret som autoritativ kilde lige til slutningen af århundredet. Mattheson gør op med matematikken i 6. afsnit af fortalen til Vollk. Capellm. med overskriften »Von der musikalischen Mathematik« (s. 16–22).

Ganske som Scheibe tilkender Mattheson matematikken en vis begrænset betydning i forbindelse med harmonik, og han afviser påstanden om »dass die Mathematik der Musik Hertz und Seele sey«. Følgende citatudpluk belyser hans indstilling: »Man bestimme die mathematischen Verhältnisse der Klänge mit ihrer Quantität wie man wolle, es wird sich doch in Ewigkeit kein rechter Zusammenhang mit den Leidenschafften der Seele daraus allein abnehmen lassen. Denn hiezu gehören . . . moralische und rhetorische Verhältnisse . . . Die Klänge, an sich, sind weder gut noch böse; sie werden aber gut und böse, nachdem man sie gebraucht. Diesen Gebrauch lehret keine Mess- oder Zähl-Kunst . . . Menschliche Gemüther sind gleichsam das Papier. Mathesis ist die Feder. Klänge sind die Dinte; aber die Natur muss der Schreiber seyn . . . In der Mathematik . . . finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühseelig-entdeckte *Elemente*, gar keine *Fundamente* . . . Die Musik ist *über*, nicht *wider* die Mathematik.«

Disse udtalelser dækker jo ganske Scheibes synspunkter, omend de er udtrykt på en lidt anden måde. I 2. udg. af Crit. Mus. vedgår Scheibe at have læst Matthesons Vollk. Capellm., men havde han også kendskab til værket *før* han skrev afsnittene om matematik og musik i 1. udg. af Crit. Mus.? Det er meget muligt, idet forordet til Vollk. Capellm. er dateret maj 1739 og Scheibes hovedafsnit om emnet er dateret henholdsvis 5. og 12. januar 1740. Der består altså den *mulighed*, at Scheibe har ladet sig inspirere af ovennævnte værk. Derimod vides det med sikkerhed, at Scheibe kendte Matthesons »Dasforschende Orchestre«, der udkom i 1721, altså længe før »Critischer Musicus«. Allerede i dette tidlige værk har Mattheson foregrebet Scheibes tanker om, at man ikke må identificere harmonik med musikken som helhed (i afsnittet »Vom Unterscheid zwischen der Music und Harmonic«, s. 267 f.). Vi træffer også andre af Scheibes argumenter i Matthesons værk, f. eks. dette, at de store komponister ikke tager tilflugt til matematikken, når de skaber deres værker (s. 275–76) samt at harmonikerne fejlagtig udbreder anvendelsen af tal og talforhold til at gælde musikken som helhed (s. 319). Et af Scheibes trumfkort i opgøret med Mizler og Schröter var som omtalt, at det ikke er lykkedes at skabe et matematisk exakt grundlag for den ligesvævende temperatur. Men det har Mattheson forlængst slået fast i »Dasforschende Orchestre« (s. 115) under et opgør med Andreas Werckmeister, hvis »Paradoxal-Discurse« han citerer med indlagte ironiske bemærkninger og kommentarer.

Inden den kritiske vurdering af Scheibes indsats skal her nævnes hans forsøg på at skabe et nyt intervalsystem. Scheibe publicerede først sit nye system i »Eine Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern« (1739) og senere i lidt ændret form i »Über die musicalische Composition« (1773) (cit. hhv. »Interv.« og »Mus. Comp.«). I mellemtiden havde Telemann indleveret et intervalsystem til udgivelse i Mizlers Mus. Bibl., og dette system var – bortset fra visse detaljer – et plagiat af Scheibes. Scheibe betegnede Telemanns betragtninger »als einen Raub seiner Gedanken«. Telemann måtte give ham ret og undskyldte forseelsen. Scheibe har gjort rede for denne affære i Mus. Comp., og han siger her,

at det er årsagen til, at adskillige har betegnet hans system som »das Telemann- und Scheibische Intervallensystem«.

I 1739 firedeler Scheibe intervallerne, og senere (1773) indfører han den lille heltone for at kunne femdele prim og oktav. Firedelingen af de øvrige intervaller fra 1739 forbliver uændret. Systemet gengives her i hovedtræk med Scheibes egne ord (Mus. Comp., s. 20–21): »... Weil aber alle Intervalle, die durch diese Hauptnamen [d.v.s. sekund, tert, kvart etc.] bezeichnet werden, an sich selbst von verschiedener Grösse sind: so müssen wir für allen Dingen die Mittel wissen, wie wir diese ihre verschiedenen Grössen auf musikalische Art richtig ausmessen und sie dadurch entweder mit einander vergleichen, oder von einander unterscheiden können. Wir können diese Mittel, die ebenfalls Intervallen sind, gewissermassen Hilfsintervallen nennen... Ihre Namen sind folgende: 1) der kleinste halbe Ton; dieser wird auch der verminderte oder verkleinerte halbe Ton genennet; 2) der kleine halbe Ton; 3) der grosse halbe Ton; 4) der kleine ganze Ton; 5) der grosse ganze Ton.«

Vedrørende den omtrentlige størrelse af disse intervaller (i kommaer) oplyser Scheibe i forbindelse med hans intervaltabel i Mus. Comp.:

»Die Punkte zeigen die Commata an, deren eins den kleinsten halben Ton, 4 einen kleinen halben Ton, 5 einen grossen halben Ton, 8 einen kleinen ganzen Ton und folglich 9 einen grossen ganzen Ton ausmachen. Es sind also in einer vollständigen Octave... überhaupt fünf und fünfzig Commata.« (Mus. Comp. 49).

I sin stræben efter at skabe mere nuancerede musikalske udtryksmuligheder måtte Scheibe stille sig afvisende overfor den dengang temmelig nye ligesvævende temperatur, der med udgangspunkt i Andreas Werckmeisters fremstilling bl. a. blev forsvaret af Mizler og Schröter. Der er to hovedårsager til hans forkastelse af musikmatematikernes beregninger. For det første: Den matematiske beregning af intervallerne viser kun deres talforhold, men giver ingen indsigt i deres praktiske anvendelsesmuligheder (Interv., Vorrede). Dernæst: Musikmatematikerne beskæftiger sig udelukkende med de almindeligste intervaller. »Von den ungewöhnlichsten, die doch in gewissen Fällen oft die zierlichsten sind, weis man entweder gar nichts, oder man hat wegen ihrer Schwierigkeit nichts davon wissen wollen. Und so wären denn viele schöne und nützliche Intervallen beynahe gänzlich unbekannt geblieben, wenn sie nicht die Erfahrung entdeckt hätte.« (Interv. s. 3–4).

Scheibe vedgår, at en afhandling om intervaller egentlig forudsætter »eine mathematische und eine musicalische Untersuchung«. Men han koncentrerer sig udelukkende om den musikalske undersøgelse, for han ønsker at gøre intervallerne brugbare for musikerne. Han ønskede dels at forøge antallet af intervallerne, og dels ville han gøre disse intervaller anskuelige ved deres placering i nodesystemet – ikke ved hjælp af deres talforhold.

Scheibes og Telemanns intervalsystemer stødte på hård modstand hos forkæmperne for den ligesvævende temperatur. Blandt disse havde især Schröter en lang række indvendinger at fremsætte. Den væsentligste indvending var systemets praktiske uanvendelighed, når det gjaldt tasteinstrumenter og blæseinstrumenter (Mus. Bibl. III, s. 709–10). Men dette væsentlige punkt syntes hverken at genere Telemann eller Scheibe synderligt. Sidstnævnte vedgår frejdigt systemets begrænsede anvendelighed bl. a. i Mus. Comp., s. 21: »Auf unsern Klavieren und allen ihnen ähnlichen Instrumenten, ist dieser Unterschied [der menes her et komma] zwar

nicht merklich; allein auf den meisten andern besaiteten, wie auch auf einigen blasenden Instrumenten, insbesondere durch die Singestimmen ist dieser Unterschied deutlich und unterscheidend auszudrücken, in Noten aber fällt er am deutlichsten in die Augen . . . » (Jfr. også Mus. Comp., s. 51 f.).

Det skal nu forsøges at give en kritisk sammenfatning og vurdering af Scheibes stillingtagen til problemet musik og matematik. Vi har set, at Scheibe ikke på nogen måde kan siges at være den første, der har anfægtet matematikkens betydning for musikken som helhed. Mattheson og tildels også andre forfattere (Kuhnau og Heinichen) har før brudt en breche i de matematikbegeistrede musikteoretikers synspunkter. Men det er Scheibe, der kommer til at stå for skud. Det er først og fremmest hans fremstilling af sagen, der får matematikkens forkæmpere Mizler og Schröter til at hvæsse sværdet og gå til kamp. Hvorfor netop Scheibe og ikke Mattheson? Var Mattheson for mægtig en modstander til at Mizler havde lyst til at lægge sig ud med ham? Måske. Men til klarlæggelse af dette må her indskydes et par bemærkninger om forholdet mellem de to. Da Mizlers musikalske societet blev stiftet, stod Mattheson gennem sit omfattende forfatterskab som datidens førende musikskribent. Mizlers dissertation var tilegnet Mattheson, og i Mus. Bibl. lod Mizler trykke en fortegnelse over Matthesons arbejder og bragte i øvrigt en meget udførlig omtale af en række afsnit af Matthesons Vollk. Capellm. Mattheson kvitterede ved bl. a. at medtage Mizlers selvbiografi i »Grundlage einer Ehrenpforte« (1740). I sine notater til en planlagt ny udgave (der aldrig kom) kommenterer Mattheson med nogen bitterhed Mizlers udfald mod ham i »Musicalischer Staarstecher« (1740). Efterhånden kølgede forholdet mellem Mizler og Mattheson betydeligt.

Som sagt, det oprindeligt hjertelige forhold mellem Mizler og Mattheson *kan* have medvirket til, at man foretrak at gøre Scheibe til syndebuk. Dog forekommer det at være en mere sandsynlig årsag, at Scheibe med sin klare, koncise fremstilling mest æggede til modsigelse. For blot at nævne et enkelt væsentligt punkt: Scheibes skelnen mellem to arter af musikteori. Det var jo en ganske logisk følge af den bl. a. af Mattheson udkastede tanke: at man ikke må forveksle harmonikken med musikken som helhed. Men Mattheson gik ikke så vidt som til at drage konsekvensen af denne skelnen mellem harmonik og musik; det må helt og holdent siges at være Scheibes fortjeneste. Det er klart, at Mizler og hans meningsfæller måtte føle sig brøstholdne over, at Scheibe ville reducere dem til dyrkere af en teori for teoriens egen skyld, en teori, der ikke havde nogen som helst betydning for den levende musikudøvelse. I øvrigt var Scheibes angreb på matematikken mere alsidigt underbygget og klart disponeret end Matthesons. Det er i denne forbindelse interessant, at Mattheson på sine gamle dage helt accepterer Scheibes synspunkter og i øvrigt roser ham som en moderne, meget grundig musiklærd forfatter. Følgende citat er fra Matthesons Plus ultra, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art, 2. del 1755. Her skelner Mattheson ganske som Scheibe mellem harmonik og egentlig musik, og han gør det vel at mærke under udtrykkelig henvisning til Scheibe, idet han siger: »Es behauptet auch obbelobter Herr Scheibe auf das Stärkste: dass die Messkunst nicht nur keines zur Composition nöthig; sondern gar unmöglich, und sich selbst darin zuwider seyn.« Efter en række sidehenvisninger til 2. udg. af Crit. Mus. tilføjer han anerkendende: »Mit völligem Beweise, oder dass ich recht rede: *Demonstrativisch.*«

Det må betragtes som en meget betydelig anerkendelse, at den ellers så selv-



hævde Mattheson accepterer Scheibes ideer blankt i dette alderdomsværk. Hans udførlige sidehenvisninger til Crit. Mus. viser også hans interesse for Scheibes tanker. Men alligevel kan Mattheson ikke nære sig for andetsteds i »Plus ultra« at udtale: »Man thut mir die Ehre an, und nennet mich das Haupt aller derer, welche die Grössenlehre nicht für den wesentlichen Grund der klingende Setzkunst erkennen...« (s. 225). Han er stolt af det ham – af ikke navngivne personer (!) – tilkendte »General-Hauptmannschaft« og tilføjer i en note: »Scheibe soll mein General-Lieutenant seyn«. Her har han altså alligevel prøvet at reducere Scheibes indsats til fordel for hans egen.

Det må fremhæves, at Scheibe med sit intervalsystem følger de æstetiske retningslinjer, han har angivet i sit opgør med musikmatematikerne. Her understregede han jo, at musikken fulgte egne love, at der gjaldt særlige regler for komponisten, regler, der ikke kunne underbygges ved hjælp af talspekulationer. Som komponist og pædagog måtte Scheibe ganske naturligt være interesseret i den musikalske praksis. At hans intervalsystem kun i begrænset omfang var anvendeligt i praksis var jo unægtelig en svaghed. Schröter gjorde sig lystig derover i Mus. Bibl., og også Mattheson nærede betænkelighed ved denne side af systemet. Konsekvensen bliver, mener Mattheson, »dass man künfftig... weder der Orgel noch der Clavicymbel mehr zur Musik gebrauchen könne, dafern die andern Instrumente und die Sänger selbst nicht auf das ärgste mit der neuen Einrichtung dissoniren sollen. Welchem nach reifflich zu erwegen stünde, ob bey aller vorausgesetzten gewünschten Richtigkeit der Intervallen, die Praxis dadurch mehr gewinne oder verliere.« (Vollk. Capellm., upagineret efterskrift).

I forbindelse med klarlæggelsen af Scheibes musikæstetiske indsats har dette dog ingen større betydning. Det vigtigste er, at han med sin tvedeling af teorien og sin intervalundersøgelse »auf musikalische Art« viser en levende, ægte musikermæssig indstilling, der virker forfriskende og fornyende i relation til den spekulative rationalisme. Det er ikke talforholdene, men den kunstneriske fantasi, det han kalder »Einbildungskraft«, der efter hans mening er komponistens fornemste egenskab.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Diskussion über die Bedeutung der Mathematik für die Musik wird mit Ausgangspunkt in Johann Adolph Scheibes Zeitschrift »Der critische Musicus« (2. Aufl., 1745) erläutert. Die Diskussion nimmt in der griechischen Musiktheorie mit dem Streit zwischen den Pythagoräern und Aristoxenern seinen Anfang. Pythagoras hat das Monochord, Aristoxenos das Ohr bei der endgültigen Bestimmung der Tonschwingungsverhältnisse entscheiden lassen. Dieser Streit wird noch zur Zeit Scheibes fortgesetzt. Scheibe betont indessen, dass die antiken Autoren nirgends gesagt haben, dass »ratio mathematica« zur Verbesserung der Musik dient. Deshalb ist es also nicht aus den griechischen Musikanschauungen zu erweisen, dass Kenntnis zur Mathematik für die Komponisten notwendig ist. Gegen die Mathematik hat Scheibe u.a. folgendes zu bemerken. Er behauptet, dass die Musik der alten, mathematikkundigen Komponisten sehr oft »steif« und »mager« ist. Viel schöner ist die Musik zur Zeit Scheibes, wo die Komponisten kein Interesse an der Mathematik haben. Er behauptet ferner, dass die Musikmathematiker nicht eine sichere Grundlage für die Berechnung der Intervalle geschaffen haben. Scheibe folgert daraus, dass die Mathematik nicht zur Komposition eines Stückes von Bedeutung ist.

Übrigens verleugnet er nicht ganz und gar die Mathematik in der Musiktheorie. Aber er unterscheidet zwischen zwei Arten der Musiktheorie in Bezugnahme auf die Untersuch-



ungen der Intervalle. Erstens »die Harmonik«, die auf der Mathematik basierten Untersuchungen, wovon man nur eine theoretische Kenntnis der Intervalle bekommt. Zweitens eine Untersuchung »auf musikalische Art«, die auf den praktischen Gebrauch der Intervalle zielt. Scheibes eigenes System der Intervalle – ohne Hilfe der Mathematik ausgearbeitet – war nur in Bezugnahme auf die Vokalmusik voll verwendbar. Für die Schätzung seiner Musikanschauungen ist das aber nur von geringer Bedeutung. Am wichtigsten ist es, dass er die spekulativen, musikmathematischen Theorien ablehnt und eine Untersuchung »auf musikalische Art« fordert. Nicht die Kenntnis der Zahlenverhältnisse sondern die künstlerische Phantasie (»Einbildungskraft«) ist seiner Meinung nach die vornehmste Eigenschaft der Komponisten.

Erwähnt wird auch Lorenz Christoph Mizlers und Christoph Gottlieb Schröters heftige Angriffe auf Scheibe. Mizler lehnt Scheibes Zweiteilung der Musiktheorie ab, und Schröter spricht höhnisch von der »wankenden und betrüglichen Einbildungskraft«. Johann Mattheson aber akzeptiert mit Begeisterung Scheibes Gesichtspunkte in seinem Alterswerk »Plus ultra«, 2. Teil (1755).

# Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs

Von DAG SCHJELDERUP-EBBE

Eine Tatsache, die sowohl bedauerlich als auch inspirierend für die norwegische Musikforschung zu sein scheint, ist die, dass ein so zentrales Gebiet der norwegischen Musik wie Edvard Grieg bei weitem nicht methodisch erforscht ist. Es gibt einige Spezialuntersuchungen, zum Teil wissenschaftlicher Natur, über einzelne Seiten seiner Melodik und Harmonik<sup>1)</sup>, aber die Forschung, die sein Leben und seine Produktion im Ganzen und im Vergleich mit einander behandelt, hat noch keine wissenschaftliche Basis bekommen und dürfte zugleich in manchen Beziehungen als veraltet angesehen werden. Meines Erachtens gilt dies auch von der Hauptbiographie von David Monrad Johansen, von der eine Neuauflage vor drei Jahren erschienen ist, ohne aber wesentliche Änderungen der Erstausgaben (1934 und 1943) zu bringen.

Als aktuelle, grundlegende Aufgaben der Griegforschung sehe ich Untersuchungen, erstens, über die Beziehungen des Komponisten zur Volksmusik, zweitens über seine Abhängigkeit von anderen norwegischen Komponisten, nicht nur Rikard Nordraak, sondern auch Ole Bull und besonders Ludvig Mathias Lindeman und Halfdan Kjerulf. Es fehlt auch eine gründliche, objektive und wissenschaftlich fundamentierte Untersuchung von Griegs Leben und Werken, die wieder auf den schon erwähnten vorliegenden oder noch nicht gebrachten Spezialuntersuchungen fußen müssen. Dann erst würde man eine genauere Grundlage für die Würdigung des Schaffens von Grieg erhalten, und ihn die musikalische Entwicklung seiner Zeit einordnen können.

Als ein Teil einer grösseren Arbeit, die sich in Vorbereitung befindet, einer fortlaufenden Untersuchung der Harmonik dieses Komponisten mit dem Titel »Die Evolution des harmonischen Stils von Edvard Grieg«, habe ich, da es sich von einer chronologischen Untersuchung handelt, natürlicherweise meinen Ausgangspunkt in der frühesten Periode des Komponisten nehmen müssen mit den Kompositionen und Übungen, die noch vorhanden sind aus seiner Kindheit in Bergen und dem Aufenthalt am Leipziger Konservatorium, d.h. der Zeit 1858–62.

Das Material umfasst Handschriften und die gedruckten Op. 1–2. Die ungedruckten Handschriften werden jetzt zum erstenmal untersucht.

Im folgenden werde ich auf einige der Resultate eingehen, zu denen ich gekommen bin, und zwar die, welche von den mehr traditionsgebundenen Ansichten, die besonders in Monrad Johansens Biographie vertreten sind, abweichen.

<sup>1)</sup> Auf diesem Gebiete sei hier zu den in neuerer Zeit erschienenen grösseren Spezialwerken hingewiesen: Fischer, Kurt von. *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*. Diss. Bern und Leipzig, 1938. Schjelderup-Ebbe, Dag. *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*. Oslo, 1953.

Weil Griegs späteres Schaffen, das nach seiner Bekanntschaft mit Rikard Nordraak in Kopenhagen im Jahre 1863 beginnt, immer das alles überwiegende Interesse gefunden hat, ist die früheste Periode in bedenklichem Grade vernachlässigt worden. Da man, bewusst oder unbewusst, gewünscht hat, das »norwegisch«-geprägte, das so oftmals als das originale in seiner Musik bezeichnet wird, hervorzuheben, scheint es, als wäre es vorteilhaft, die Bedeutung der Leipziger Studien so sehr wie möglich zu reduzieren und fast in ein unvorteilhaftes Licht zu stellen. Zum Beispiel spricht Monrad Johansen mehrmals von der »Dürre und Geistlosigkeit« des Konservatoriums. Die Studien sollen ihm für sein ganzes Leben den Geschmack an Kompositionsarbeit in den grösseren Formen verleidet haben; dadurch findet man in einer geschickten Weise eine Entschuldigung dafür, dass Grieg sich später in solchen Gebieten wie Sonatenform und Orchestrierung nicht besonders zurechtfindet.

Diese Auffassung von seiner Leipziger Periode, die nach und nach fast etwas legendarisches über sich bekommen hat, scheint mir nicht auf objektive Untersuchungen gebaut zu sein, sondern auf eine jetzt veraltete, spät-romantische Tradition, wobei von einer wissenschaftlichen Bearbeitung der *gesamten* frühesten Periode des Komponisten keine Rede gewesen ist.

Die grösste Schuld für die Errichtung dieser Legende hat zwar Grieg selbst. Man hat nämlich als Grundlage seine selbst-biographische Skizze »Mein erster Erfolg«<sup>2)</sup> genommen, die gerade diese Periode ganz ausführlich behandelt. Hier haben seine Biographen eine Bestätigung ihrer eigenen Theorien gefunden und sind dabei stehen geblieben. Man hat von dem tendenziösen Gepräge dieser Skizze mit ihrer Mischung von Humor, Satire und herber Kritik ganz abgesehen und sie als eine objektive, zuverlässige Quellenschrift akzeptiert. Monrad Johansen ist zum Beispiel von dieser Meinung: »Wir sind so glücklich, Griegs eigenen Bericht zum Anhalt zu haben.« Später, nachdem er mehrere zum Teil sehr lange Abschnitte davon angeführt hat, erwähnt er freilich die Möglichkeit, dass Griegs Bericht freie Dichtung sein könne, aber dieser Gedanke ist keine Realität für ihn, und er hat es nicht für nötig gehalten, dies näher zu prüfen.

Eine kritische Forschung betreffs dieser Frage in Verbindung mit einer Untersuchung von den Kompositionen der Jugend- und Studienzeit hat mir eine Grundlage gegeben um zu meinen, dass »Mein erster Erfolg« ein oberflächiges Produkt sei, von Interesse hauptsächlich als ein Kuriosum. In betreff wichtiger Punkte ist die Skizze so subjektiv gefarbt und steht in einem solchen Widerspruch zu den faktischen Verhältnissen, dass sie als Basis für eine wissenschaftliche Schätzung der Periode unanwendbar ist. Der Bericht ist auch so spät als in 1903 geschrieben, eine Sache von einigem Interesse.

Auf der anderen Seite ist es doch notwendig, dass man eine andere Tatsache vor den Augen hält, die in gewissem Masse für das Verständnis der negativen Reaktion Griegs gegen die Leipziger Zeit wichtig sein dürfte; eine Tatsache wie diese Reaktion, die sowohl in »Mein erster Erfolg« offenbar wird, wie in solchen früheren Aussagen wie einen Brief an Iver Holter (1897), wo es heisst: »Die Leipziger Zeit hat mich zugrunde gerichtet«. Diese Tatsache ist die, dass Grieg nur ein fünfzehnjähriger Knabe war, als er nach Leipzig kam und sich ganz allein in der Fremde zurechtfinden musste. Dazu kommt, dass er gerade in Leipzig im Jahre 1860 eine gefährliche Lungenkrankheit erwarb, gegen die er lange kämpfen

<sup>2)</sup> »*Min første Success*«, Det ny Aarhundrede, Kopenhagen, 1905–06.

musste. Man darf nur beklagen, dass Griegs Unwille gegen die Leipziger Zeit in einen Hass gegen das Konservatorium selbst übertragen wurde.

Was Grieg nun in »Mein erster Erfolg« besonders zu zeigen wünschte, war, dass während der Unterricht am Leipziger Konservatorium zum Teil mangelhaft, reaktionär und nicht zeitgemäss war, war er selbst unreif und unselbstständig und seine Kompositionen dieser ganzen ersten Periode ganz ohne Versprechungen. Dadurch sollte die Leipziger Zeit in typischer Weise im grössten Widerspruch zu seiner späteren Originalität stehen. Die folgenden zwei Anführungen möchten Griegs Zusammenfassung seiner Ideen zeigen: »Ich halte es für gegeben, dass es vor allen Dingen mein eigenes Naturell war, das mich aus dem Konservatorium treten liess, ungefähr ebenso dumm, wie ich dort hereingekommen war. Ich war schwerfällig, wenig mitteilend und alles eher als leichtlebig. Wie dem auch sei: Ich wusste von mir selbst gar keinen Bescheid. Die Leipziger Luft hatte meinen Blick verschleiert.« Zum Schluss meint er noch: »Dass ich die Kraft in mir besass, später das Joch abzuwerfen, den ganzen überflüssigen Ballast, der mein Naturell durch die ebenso mangelhafte wie bleischwere Erziehung sowohl zu Hause, als in der Fremde verdreht hatte, das war meine Rettung, mein Glück«.

Ich muss gerade in dieser Verbindung auf eine Sache hinweisen, die in besonderem Masse schwächend auf Griegs Bericht wirkt und zwar die inneren Widersprüche, wovon er sich schuldig macht. Wenn er in den soeben angeführten Abschnitten und anderswo seine Schwerfälligkeit, Schwerlernigkeit und träumerische Natur stark betont, steht dies in Widerspruch zu anderen Stellen, wo er von seinem Oppositionstrieb gegen einige seiner Lehrer am Konservatorium erzählt; dieser Trieb veranlasste mehrere ganz drastische Ausschläge. Man bekommt dort einen Eindruck von einer Lebhaftigkeit und einem hitzigen Temperament, das sich viel besser mit Griegs Natur, wie wir sie später kennen, vereinigen lässt.

Einer der Aufgaben Monrad Johansens sollte gewesen sein, diese und ähnliche widersprüchlichen Dinge von einander abzutrennen. Das hat er nicht getan. Im Gegensatz befindet sich ein entsprechendes Schwanken in den Beurteilungen auch bei ihm. Gerade so betreffs des besonders wichtigen Verhältnis von Griegs Einstellung zum Studium. So sagt er an einem Ort: »Alles was von Zwang schmeckt, alles was Pflichtarbeit und planmässiges Studium heisst, widerstrebt ihm kräftig«. Aber in einem anderen Zusammenhang behauptet er fast das entgegengesetzte: »Nein, Grieg ist kaum zu dieser Zeit von revolutionären Tendenzen erfüllt gewesen. Er war ein junger, bescheidener Schüler, sowohl mit einer ausgesprochenen Autoritätsglaube, wie mit Autoritätsrespekt.« In direktem Widerspruch zu diesem steht denn eine andere Aussage: »Wie wir gesehen haben, war es mit einem ziemlichen Widerstreben, dass Grieg sich die strenge klassische Schule aneignete, die das Leipziger Konservatorium von seinen Schülern verlangte«.

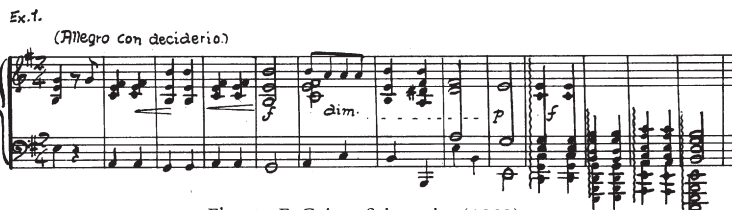
Monrad Johansens Behandlung dieser Periode ist täuschend, besonders weil er das eigentliche Fundament, die Musik (die ungedruckten Kompositionen dieser Zeit und die Theorieaufgaben und -Übungen) negligiert hat. Darum wird er des Entwicklungsvorgangs nicht habhaft. Aus dem umfassenden Materiale, das ihm in Bergens öffentliche Bibliothek zugänglich gewesen ist, erörtert er nur mit ein paar Zeilen die Konservatoriumsaufgaben (und gibt denn auch irreleitende Auskünfte, zu denen ich am andern Ort zurückkehren werde). Die handschriftlichen Originalkompositionen werden von ihm überhaupt nicht erwähnt.

Dieses bisherig unbehandelte Material bietet natürlicherweise viel Interessantes

und Wesentliches. Es gibt ein fortlaufendes Bild der Entwicklung von dem Griechischen Ausreifen, bis er die Basis seines späteren Stils findet.

Im folgenden werde ich zuerst eine kürzere Übersicht dieser Arbeiten geben.

Griegs ersten, d.h. noch vorhandenen, Kompositionen sind drei Klavierstücke («Allegro con moto», «Allegro assai», «Sehnsucht»), die vor seiner Abreise nach Leipzig im Herbst 1858 entstanden sind. Wir finden hier, wie in den folgenden Stücken seines ersten Jahres in Leipzig, eine Mischung von grosser Naivität und plötzlicher Reife. Die harmonischen Verbindungen mit Gebrauch z.B. von alterierten Akkorden sind nicht immer unbeholfen, und es ist offenbar, dass Grieg bereits zu dieser Zeit Harmonielehre studiert hatte. Von den drei Stücken ist «Sehnsucht» das interessanteste. Ex. 1 zeigt eine schlichte, diatonische und fast volkstümliche Melodik und Harmonik mit Anwendung von modal gefarbenen Akkordverbindungen und besonders von parallelen Quinten, die hier als ein bewusstes Mittel aufgefasst werden möchten, weil er sonstwo zeigte, dass er fähig war, Parallelen zu vermeiden.

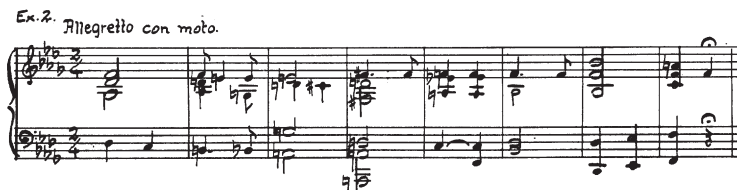


Eks. 1: E. Grieg: Sehnsucht (1858).

Kurz nach seiner Ankunft in Leipzig schrieb der Knabe zwei kurze Klavierstücke. Von Belang ist die Feststellung, schon in diesem sehr frühem Stadium seiner Entwicklung, von einer ganz kühnen Alterationstechnik mit vierstimmiger chromatischer Bewegung in verschiedener Richtungen gleichzeitig.

Im Jahre 1859 komponierte der junge Grieg 18 Klavierstücke, die er, zusammen mit den fünf Stücken, die schon erwähnt sind, im Herbst des Jahres in einem Heft kopierte, das er »23 Smaastykker for Pianoforte«<sup>3)</sup> nannte.

Zu bemerken ist, dass der Stil in diesen 18 Stücken, die aus 13 bis 77 Takte bestehen, nicht merkbar verschieden ist von dem in den vorhergehenden benutzten. Von wesentlichem musikalischen Wert sind die Stücke nicht, aber es gibt Abschnitte, die in harmonischer Hinsicht interessieren, z. B. wegen paralleler Bass-Quinten, sowohl als Dreiklänge, und auch einmal paralleler Terzquartenakkorde, die einen Ganzton höher versetzt werden. Die Schwäche dieser Kompositionen liegt aber hauptsächlich in der Melodik, die am meisten etwas untergeordnetes zu sein scheint, das vielfach mehr oder weniger zufällig hervorkommt als ein Resultat der Akkordverbindungen. Ein Beispiel dafür gibt Ex. 2.



Eks. 2: E. Grieg: 23 kleine Stücke für Pianoforte. Nr. 14. (1859).

<sup>3)</sup> »23 kleine Stücke für Pianoforte«.



Hier ist es die ganz kühne Harmonik, die das Interesse anruft. Man bemerkt die Alterationstechnik, das Selbstständigmachen des Quartsextakkordes (was ja typisch für den späteren Grieg wurde) und die jähen Tonalitätswechsel. Am Ende des Beispiels findet man zum erstenmal in Griegs Produktion sein melodisches »Warenzeichen«, die absteigende kleine Sekunde, die von einem fallenden grossen Terz gefolgt wird<sup>4)</sup>, aber auch hier ist das harmonische das wichtigste, und zwar die ausdrucksvolle Halbkadenz in Verbindung mit dem ungewöhnlichen, steigenden Duchgangston im Bass.

Eine ganz bedeutliche Reifung ist in seinen nächsten Kompositionen, »Tre Klaveerstykker«<sup>5)</sup> von April 1860, zu bemerken. Diese Stücke sind von Professor, Dr. Olav Gurvin in Faksimile gedruckt und besonders in biographischer Hinsicht untersucht<sup>6)</sup>. Dies sind drei längere Stücke, die mit Geschmack und Sorgfalt ausgearbeitet sind und die nicht mehr durch eine ausgeprägte Naivität geschwächt sind. Die Melodik ist hier, wenn auch nicht eigenartig, doch natürlich und gleichmässig strömend und im zweiten Stück auch von einer gewissen und nicht zu übersehenden, frischen Volkstümlichkeit. Die Harmonik stützt sich auf Schumann, aber wie Professor Gurvin angezeigt hat, gibt es definitiv Abschnitte, die den späteren Griegschen Stil vorausnehmen. Besonders interessiert in dieser Hinsicht eine längere Partie des dritten Stücks mit einer Reihe paralleler terzverwandten Dur-Dreiklänge.

Griegs Theorieaufgaben seines ersten Jahres am Leipziger Konservatorium sind nicht erhalten. Dagegen besitzt man zwei grössere Hefte, die wahrscheinlich sämtliche seiner Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt der drei letzten Jahre, d.h. von Oktober 1859 bis April 1862, umfassen. Diese sind seine Arbeiten für die Professoren Richter, Papperitz und Hauptmann. Aus diesem Materiale wird es klar, dass E. F. Richter der wichtigste seiner Lehrer war, der ihn durch die ganze Periode unterwies. Grieg hat in »Mein erster Erfolg« gewünscht, diese Tatsache zu verhehlen. Richter wird ausserdem als das Prototyp eines pedantischen Pedagogen hervorgehoben. Die Theorieübungen zeigen, dass seine Haltung Grieg gegenüber lobenswertig verständnisvoll war. Er beobachtete natürlich, dass die Stimmführung korrekt sei, aber in der Wahl seines Schülers von Akkorden in Choralbearbeitungen und Kontrapunktübungen war er sehr nachsichtig. Griegs frühzeitiges Interesse für Chromatik war schon in den »23 kleinen Stücken für Pianoforte« offenbar, und er fährt fort, dieses Interesse in seinen Theorieaufgaben mit Kühnheit zu pflegen und nach und nach auch zu verfeinern, ohne dass Richter eingreift. Es scheint tatsächlich, als ob dieser von dem Talent seines Schülers auf diesem Gebiet überzeugt worden sei und, um seine Entwicklung zu fördern, ihm eben Möglichkeiten für fast freie Entfaltung gegeben habe. Das allmähliche Reifen der chromatischen Verbindungen Griegs in der Studien-Zeit ist in hohem Masse der vernünftigen Haltung Richters schuldig.

Beim Studium der Aufgaben ist es gerade die Vorliebe Griegs für weitgehende Chromatik, sowohl in den Übungen für Richter, als für Papperitz und Hauptmann, die eigentümlich und auffällig ist, und man wird darum erstaunt, wenn man bei Monrad Johansen die folgende Aussage findet: »Und wie er [in »Mein erster Er-

4) Diese charakteristische Wendung kommt in der norwegischen Volksmusik vielfach vor, und zwar auch häufig in ihrem modalen Form, wie auch sehr oft bei Grieg, mit grosser Sekunde und kleinem Terz.

5) »Drei Klavierstücke«.

6) »*Three compositions of Edv. Grieg's youth*«, Norsk musikkgranskning. Årbok 1951–53. (Norwegische Musikforschung. Jahrbuch 1951–53).

folg«] erzählt, dass er in den Stunden bei Papperitz, der ihn freiere Zügel gab, so weit ausserhalb der breitgetretenen Strassen komme, dass er überall, wo er nur könne, in seinen Choralbearbeitungen chromatische Stimmführungen anbringe, so zeugen hier die Aufgabenhefte gegen Griegs Bericht.«

Ex. 3 ist aus einer Theorieaufgabe genommen, die er November 1859 für Papperitz ausarbeitete. Seine für diese Periode typische Satzweise bei einer Choral-Harmoniesierung wird hier gezeigt. Den grundsätzlich schlichten Progressionen werden chromatische Linien zugefügt, tatsächlich ohne besondere Veranlassung. Die parallelen Septimen des zweiten Taktes sind übrigens von dem Lehrer nicht korrigiert worden.

Ex. 3.



Eks. 3: E. Grieg: Harmonielehre-Aufgabe. (Oktober 1859).

Während Grieg gegen Ende seiner Studienzeit Kontrapunktübungen durchmacht, schreibt er auch freie Kompositionen. Was davon bewahrt ist, wurde später als Op. 1, »Vier Stücke für das Pianoforte« und Op. 2, »Vier Lieder für eine Altstimme« veröffentlicht. Diese sind 1861 komponiert, und 1867, bzw. 1864, gedruckt.

Grieg bezeichnete in »Mein erster Erfolg« sein Op. 1 als das Produkt eines »tappenden Schülers« und »schäme mich noch des Gedanken, dass die Stücke gedruckt sind«. Aber in Vergleich mit einzelnen schwachen Kompositionen der späteren Produktion Griegs kann man sich in seinen zwei ersten Opus einer jugendlichen Frische und eines wahrhaften Ideenreichtums freuen; der Musikforscher wird dennoch hier die Grundlage für Griegs Stil entdecken können mit wichtigen Elementen der Gebiete wie Form, Melodik, Harmonik und Rhythmus, die für den Komponisten als charakteristisch bezeichnet werden.

Zum Schluss dieser Übersicht müssen die grösseren kontrapunktischen Arbeiten erwähnt werden, die Grieg unter Richter im Winter 1861–62 schrieb. Unter diesen befindet sich eine vierstimmige Vokal-Fuge, »Dona nobis pacem« und eine vierstimmige Fuge für Streichquartett. Die letztere ist eine längere Komposition, in welcher man von dem geschickten Handwerk in der Polyphonie, der Kraft und Logik in der Ausgestaltung und der Kühnheit der Klangmittel erstaunt wird. Diese Fuge möge m.E. als der künstlerische Höhepunkt dieser gesamten frühesten Periode Griegs bezeichnet werden, und sie verdient von ihrer vollständigen Vergessenheit hervorgezogen zu werden.

In einem Brief an Julius Röntgen vom Jahre 1884 spricht Grieg von dem »vermaledeiten Leipzig Conservatorium, wo ich auch *gar nichts* gelernt habe«. Monrad Johansens Zusammenfassung geht nicht viel weiter, wenn er sagt: »Aber so ganz ohne Bedeutung für Grieg ist nun das Leipziger Konservatorium nicht gewesen, selbst wenn man es auch von reinem kompositions-technischen Gesichtspunkt heraus betrachtet.«

Eine mehr zeitgemässe Beurteilung dürfte die folgende sein:

Am Leipziger Konservatorium, vielleicht der führenden Institution ihres Gebietes zu dieser Zeit, erhielt Grieg eine dementsprechende gründliche Ausbildung

in der Profession, die er gewählt hatte, die Musikstudenten immer bekommen haben und noch heutzutage bekommen. Ausserdem dass er ein guter Pianist wurde, machte er umfassende Kurse in theoretischen Fächern durch.

Grieg kritisiert in »Mein erster Erfolg« den Unterricht bei Professor Reinecke mit folgenden Worten: »Als eine Illustration zu dem, was in diesen Stunden zugeing, werde ich nur anführen, dass ich, der mich gemeldet hatte als einer, der weder den leisesten Begriff von Formlehre, noch von der Technik der Streichinstrumente hatte, aufgefordert wurde, ein Streichquartett zu schreiben. Was Reinecke mich nicht lehrte, suchte ich mich bei Mozart und Beethoven, wessen Quartette ich aus eigener Initiative fleissig studierte, anzueignen.« Es ist schwer zu verstehen, warum Grieg nicht eingesehen haben sollte, dass gerade diese persönliche Initiative zu entwickeln, selbst zu den Quellen zu gehen und den eigenen Weg zu finden, das Ziel eines fortschrittlichen Unterrichts und bei Reinecke eben beabsichtigt, gewesen sein müsse.

Zufolge der Auffassung von Grieg solle der Unterricht »mangelhaft« und »unzulänglich«, aber auch »bleischwer« und »einseitig« gewesen sein, und Monrad Johansen ist der Meinung, dass Grieg »sich wie in einer Zwangsjacke fühlte bei den strengen Stilübungen, die die Schule verlangte.«

Die Untersuchungen dieses Verfassers bestätigen dieses nicht. Im Gegenteil zeigen die Konservatorium-Arbeiten Grieg als einen Schüler, der sich mit Energie und Interesse einsetzte, um die Aufgaben zu lösen, die ihm gestellt wurden. Einige von ihnen schliessen in sich musikalische Werte, mit der schon genannten Fuge für Streichquartett als einen Gipfelpunkt. Grieg zeigt Anlage zu polyphonischer Schreibweise, und es ist nur zu bedauern, dass er diese später nicht pflegte. Einer der Gründe, warum Grieg sich mit den Theorieübungen wohl zurecht fand, war dass seine Lehrer ihm Anlass zur Entfaltung seiner Fähigkeiten als Harmoniker gaben, z.B. mit Experimenten auf dem Gebiete der Chromatik. »Die Strenge« des Konservatoriums erlaubte, und was Grieg betrifft, scheint die Anwendung der zeitgenössigen romantischen Stilmittel gefördert und sogar ermutigt zu haben.

Das Konservatorium gab Grieg Freiheit mit Verantwortung, und seine dortigen Erfolge widerlegen den Mangel von »Gelehrigkeit«, den er sich später zuschrieb. Dass er »schwerfällig« sei und »von sich selbst keinen Bescheid wusste« geht von seinen Kompositionen nicht hervor. Diese zeigen ihn gerade im Gegenteil als einen sehr selbstbewussten jungen Komponisten und als einen, der gerade in der Harmonik ein Gebiet gefunden hat, das ihn besonders interessiert. Wir können ihm von dem frühesten Experimentieren folgen durch eine längere Periode des Reifwerdens bis zu einer völlig entwickelten harmonischen Technik in Op. 1 und Op. 2 und in den Fugen-Arbeiten. Wir finden hier das Fundament des Stils Griegs überhaupt mit u.a. den folgenden Zügen: eine komplizierte Harmonik, die auf eine umfassende Alterationstechnik baut, reiche Anwendung dissonanter Klänge und Freiheit deren Behandlung, in welcher auch neue Farbenmittel eine wichtigere Rolle als traditionsgemässe Verbindungen zu spielen anfangen. Man kann sich auch merken, dass man schon hier volksmusikverwandte Züge mit z.B. Bass-Quinten, Dur-Moll-Wechseln und Modalität findet.

Als Melodiker entwickelte Grieg sich bedeutend langsamer. Die melodische Linie wirkt in betreff des grösseren Teils dieser Jugendwerken als etwas das für ihn als weit unwesentlicher sei, als das harmonische Element. Bezüglich gerade dieses steht er übrigens als das klare Gegenteil des Komponisten Rikard Nordraak.

Bisweilen, aber selten, findet man in diesen Frühwerken Griegs natürliche, schlichte Melodie-Phrasen, wobei er sich dem volksmusikartigen nähern könne (und auch mit entsprechender Harmonisierung), wie es z.B. in Ex. 1 zu sehen ist. Wir können ausserdem bemerken, dass er von seiner späteren so typischen und zur Volksmusik verwandten Melodie-Wendung, der absteigenden kleinen Sekunde, die von einer fallenden Terz gefolgt wird, schon in den »23 kleinen Stücken für Piano-forte« Gebrauch machte, und diese wendete er auch in den späteren Frühwerken, z.B. in Op. 1, an.

Sowohl in den 3 Klavierstücken vom Jahre 1860, als in Op. 1 und Op. 2 und in einigen der Fugen-Arbeiten sind einzelne ausdrucksvolle diatonisch geprägte Melodie-Linien, zuweilen sogar mit einer gewissen modalen Farbe zu finden, die von Griegs Talent auch als Melodiker zeugen.

Grieg verliess das Leipziger Konservatorium als ein junger Komponist mit versprechenden Ideen. Er war durch die Studien von einer umfassenden und sicheren harmonischen Technik in Besitz gekommen, die er zum Dienst seiner harmonischen Phantasie stellen konnte und die wichtige Elemente seines künftigen Stils bestimmen sollte. Die Fähigkeit zum Schaffen von Melodien, die bedeutend genug waren, um seine harmonische Inspiration ganz zu unterstützen und dadurch in reifen Werken von dauernder Wert zu resultieren, diese Fähigkeit war es, die durch die folgende Periode und Griegs Berührung mit den Ideen Rikard Nordraaks offenbar gemacht wurde.

## Some Formal Devices in Expressionistic Works

By JAN MAEGAARD

One of the main aims of musicological research is to arrive at clear and unequivocal definitions of styles. The difficulties, however, arise from several directions. One of them is inherent in the problem itself, inasmuch as one can not grasp in verbal idioms what is properly expressed only in the idiom of musical sounds. All that one can hope for is to circumscribe a style to the extent that other styles are excluded by the formulations. Other difficulties arise from the handling of the problem rather than from the problem itself, i.e. from the way the question is put. For instance, the indiscriminate transfer of conceptions from other fields of spiritual activity to the field of music is very likely to cause inadequacy and confusion, if the parallellism is carried too far. The term Baroque originates in painting and architecture, the term Romanticism in literature. When terms like these are going to be applied in the field of musical styles one should take into careful consideration how far the parallellism thus presupposed and implied actually goes.

One of the most badly treated of styles is the so-called expressionistic style – also this term is borrowed from “outside”. Few authors have dared to attack it from an analytical point of view, and those who have, show more concern with enumerating what it is not than with stating what it is, which of course is a most dissatisfying means towards an analytical approach.

Two of the most thorough-going attempts at arriving at a definition of the expressionistic style of music, known to me, are the article *Expressionismus* in MGG by Wörner, Mannzen and Hofmann, and the American doctoral dissertation *Expressionism in Music* by R. Wiedman. It is beyond the scope of this study to go into a detailed criticism of these texts; however, a feature that has struck me in both is the abundance of negative determinations, stating what expressionism is not. Especially the word “distortion” plays a large role. Of course it is highly negative and dependant on conceptions not applicable to expressionism: something must have been whole, before it was distorted. Everything is claimed to be distorted; the melodic lines, the harmonic functions, the dynamic grades, the rhythmical flow, the continuity of sound, and – most suspicious of all – the form. Distorted, apparently, in relation to the way in which these elements were functioning in music prior to expressionism. What one obtains by such a statement is, first, to say next to nothing about expressionism. Secondly, one introduces – willingly or not – an aesthetic evaluation in disfavour of the music, by implying that it is en-

---

Denne artikel er det let omarbejdede manuskript til en forelæsning holdt på *University of California Los Angeles* d. 7. april 1959.



tirely different from the good old music which we love so much; and therefore, in the third place, one cuts off any idea of developmental connection between expressionism and previous styles, which is basically incorrect.

A more useful conception appears if expressionism is considered as an intense development of tendencies inherent in German and Austrian music since the days of Beethoven, tendencies which perhaps could be summed up by the term *espressivo-tendenza*. It is even not difficult to follow and describe the growing acuity of *espressivo* which takes place during the 19th century, and finally leads to the abolition of functional harmony, a step which, with some reservation, may be looked upon as a kind of threshold to expressionism, at any rate the kind of expressionism found in the Vienna school of this century.

A salient feature in this music, i.e. the atonal, non-dodecaphonic works by Schoenberg, Webern, Berg and others, is the suspicious shortness of the musical forms, especially those which must "stand on their own feet" without the support of a text. But even this shortness is explicable from the view-point of an acute poignancy of *espressivo*. It is part of the aesthetic code of this style that any statement loses some of its freshness and startling poignancy when it is repeated. Therefore, in order to maintain the level of incandescent *espressivo*, any kind of repetition must be avoided, even the slightest and least recognizable one. Here I am consciously leaving out the expressiveness of the *ostinato*, leading towards extacy, which of course would have to be thoroughly considered in a fuller discussion of the *espressivo-tendenza*.

Supposing that the slightest reminder of repetition has to be avoided if the utmost poignancy of *espressivo* has to be maintained, it is obvious that a whole set of commonly used formal devices vanishes from the reach of the composer. Thus a problem of form arises. Form in the traditional sense mainly rests on recognition of something previously heard; and if now everything that happens in melody, harmony, pitch range, dynamics, sound, rhythm etc. has to display the same startling freshness all the time, it seems that formal organization has become impossible.

Such considerations can be taken as a possible explanation of the remarkable shortness of the instrumental pieces under consideration. A musical course which is so short that one can take one comprehensive view of the whole of it seemingly does not need subdivision into units constituting a formal organization. For a closer examination, however, such an explanation seems hardly satisfactory. First, it must be questioned whether any music however short and condensed, can exist and create tension in the minds of listeners, if it is entirely amorphous. Secondly, it would suppose a complete break to take place on the transition from atonal expressionism to dodecaphony, which is so highly organized, a break of conception that is contradicted by the stepwise developments of the three composers, Schoenberg, Webern and Berg.

A study of the inner structure of atonal expressionistic pieces of music seems to reveal a closer connection between these and the later dodecaphonic works than generally assumed. In order to support this view, and in order to get some insight into the particularities of the suspicious shortness of the forms governing those pieces some remarks shall be made on Webern's Bagatelle for string quartet op. 9 no. 4 and on Schoenberg's piano piece op. 19 no. 1. They are among the shortest and most condensed pieces of music existing, the textures are consistently atonal, and if any music conforms with our concepts of expressionism this music does.

What put me on the track was an article in the second issue of *die Reihe* (Universal, Wien, 1955), the first comprehensive monograph of Webern. Whatever one may think of the tendency of this monograph the very fact that it was the first one, and that it goes deeply into analytical details bestows upon it a specific importance which will not fade, even when other, perhaps more equanimous, monographs about this exciting composer will have been written. In his article "Weberns organische Chromatik" the Belgian composer *Henry Pousseur* makes some very interesting observations concerning the structural elements in Webern's musical texture as a whole, and especially in the first of the bagatelles op. 9. His problem, in short, is this: there is an extraordinarily poignant personal-stylistic stamp in all of Webern's music, whether it is vocal or instrumental, whether dodecaphonic or non-dodecaphonic. Therefore one can not satisfactorily define Webern's musical style in terms of dodecaphony. But what is it then that makes it so distinctive? The main part of his answer to this question is contained in what he calls Webern's "organische Chromatik", his organic chromaticism. One aspect of this phenomenon, which he demonstrates by way of analysing the first of the Six Bagatelles, happened to strike me as important, not only with regard to Webern, but with regard to the Viennese expressionism as a whole.

Pousseur states that the music is truly atonal, in the sense that it is actually based upon the well-tempered chromatic scale. Consequently the minor second is the most important interval; but its cardinal importance has nothing in common with the leading-tone quality of the minor second in music governed by the principles of functional harmony. Whether the half-tone step is diatonic or chromatic is of no importance, whether at the distance of a second, a seventh, a ninth, a fourteenth or more is of minor importance; what matters is the direct or indirect relationship of closeness in the half-tone interval which serves as a structural tie by way of establishing coherence horizontally as well as vertically. And he endeavours to show how op. 9 no. 1 can be analyzed on basis of this conception of the half-tone relationship, how the tones of the whole piece are joined together and separated by the functioning of this relationship. Whether Pousseur's viewpoint can afford a method for an all-over analysis I shall not say for sure; but it struck me as a fresh and inspiring one when I started to look deeper into the organization of the Webern pieces.

As for the forth piece, one of the most salient features is the separation, or *differentiation*, of elements, so characteristic of Webern's technique of composition. In this case it especially affects rhythm and sound-quality. Although all four instruments are muted they are distinctly separated in sound. In the first three bars the *nel modo ordinario* of the leading melody of the II violin is set against *am Steg*, *pizz* and *am Griffbrett* in the three other instruments. In the middle section no melody is heard, and nobody plays *ordinario*; but a new sound quality, the *harmonic*, is introduced by the viola; and the two *pizzicatos*, the low one in the 'cello and the high one in the II violin, represent different sound qualities. In the last section the harmonic is applied for melody playing, thus replacing the *ordinario* of the first section; *am Steg* and *pizz* are now in II violin and viola, and a new sound quality is introduced by the 'cello playing short harmonics staccato *an der Spitze*. Thus the piece starts out with four different sound qualities, each section adds a new one, and any sound quality is only played by one of the four instruments at a time.

Rhythmically the same differentiation can be observed. In the first section the sustained note of the II violin stands out against sixteenths, sixteenth-triplets and dotted sixteenths in the other instruments. The middle section introduces a new aspect of the triple rhythm, undisturbed but for one short chord set against it in the middle of the section. And the last section introduces the new thirty-second beat in the 'cello, set against the sixteenths and sixteenth-triplets of viola and II violin, and the more freely designed rhythm of the I violin which is, however, dominated by the dotted sixteenths of the first section. At the end of the section the rhythmical designs are dissolved, thus forming a cadential effect very common to expressionistic music. Furthermore one notices that the middle section is differentiated from the outer ones by way of its own meter,  $\frac{2}{8}$ . It is clear that the piece represents a lied-form A – B – A1. What is predominant in the first section is suppressed in the second, and recapitulated in a new way in the third section.

But still, the cohesion of the music has not yet been explained. All this differentiation rather confirms than does away with the assumption that distortion is the right word to be used and is the common denominator of this kind of music. As a formal device of cohesion one might point out the half-tone interval in the way Pousseur applied it in his analysis. However it seems to me that the basic structure of the piece is rather a compound of two intervals, viz. perfect fourth and major seventh. The three first notes that are heard, B flat – E flat – A, form this structure; the B flat in II violin forms the same structure together with the two first notes of the viola part, E – B, and furthermore the E of the viola plus the E flat and A of the I violin forms the same structure. The three notes of the viola, E – B – C, produce another aspect of the perfect fourth/major seventh structure; the same is heard in the retrograde inversion in the three first notes of the 'cello part, D – C sharp – F sharp; a third aspect is displayed by the C sharp – F sharp – F of the 'cello; and again the C sharp – F sharp plus G of the II violin form a fourth aspect of the interval-structure.

The two intervals can be combined vertically in only four ways. If the fourth remains constant and the position of the seventh is changed the combinations will be like fig. 1 a. If the opposite procedure is preferred the combinations of fig. 1 b



will be the result. But of course the two sets of combinations are congruent. Horizontally the four combinations can be spread out in six different ways, which makes 24 horizontal three-tone groups. But this number is reduced by the fact that they turn out to consist of six basic formulas plus their mirror derivations in inversion, retrograde, and retrograde inversion. In this analysis, however, this consideration of the horizontal shall be left out, since it adds only details and nothing substantially new to the analysis.

Fig. 2 shows an attempt at demonstrating the structural functions of the perfect fourth/major seventh structure. It is seen that each note is tied to two neighbouring notes, in the same part or in another, by at least one of the four combinations; but most notes are tied by two or three combinations, and a few even by four. Everything is closely knit together by structural ties that can hardly be

regarded as weaker or less significant than the ties previously furnished by the structural functions of tonal harmony.

Fig. 2.

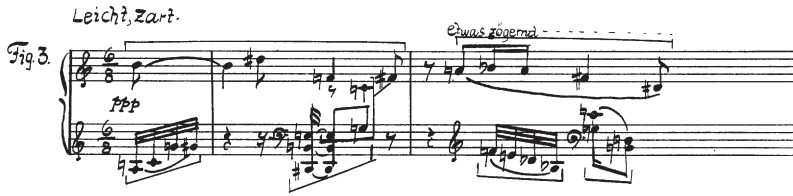
*Sehr langsam*  $\text{♩} = \text{ca. } 60$

It is evident that this type of organization foretells a good deal about the ten years later to come dodecaphony. Therefore, the next step will naturally be to look into the works of the creator of dodecaphony, Arnold Schoenberg, for similar procedures.

In 1911, two years before Webern wrote his Bagatelles for string quartet, Schoenberg composed his Six Short Pieces for Piano op. 19. In the first of them one can clearly observe the same kind of formal device as in the Webern piece just analyzed, although there is quite a difference in the application of it in the works of the two distinctly different composers. The basic structure seems to be the initial figure in the left hand, A – C – G – G sharp, a compound of minor third, perfect fifth, and minor second. The structure consisting of three intervals, instead of two, complicates the formal aspects considerably. In this case there are not four, but 32 vertical combinations, not to speak of the horizontal ones. I am not going to enumerate all of them, but I shall point out some of the most obvious applications of the basic structure.

It is found in the right hand melody of the first bar, B – D sharp – F – F sharp, and in the left hand accompaniment, D sharp – B – E – G. The C introduced together with the G combines the two hands, forming the basic structure together

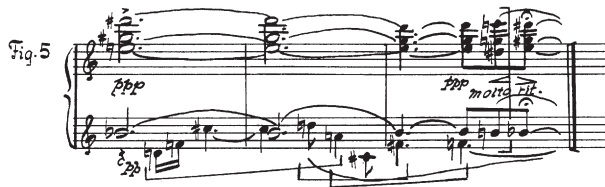
with the G, the preceding E, and the following F sharp in the right hand. In the second bar the right hand melody as well as the thirty-second note figure and the following figure in the left hand all form aspects of the same structure (fig. 3).



Especially interesting is the right hand figure of bar 8 (fig. 4). Aspects of the



basic structure are formed by notes 1-4, 2-5, 3-6, and by notes 5-8 irrespective of which note is considered the final one, F or B. However, there are parts of this composition where the basic structure is not applied in any strict manner, where rather one or two of the intervals are selected and played with in a fantasia-like manner. It is also worth noticing that the cadential chord, B flat - E - G sharp - D sharp, introduced in bar 15 and kept throughout, deviates from the basic structure, whereas the chord next to the last in bar 17 does form the structure, moreover in a way which almost suggests what was formerly known as a dominant chord with quadruple leading-tone.



It appears that the basic structure in this case is to be interpreted as a dynamic element of tension which promotes and agitates the musical process with varying intensity throughout the piece, and is finally resolved in an almost cadential manner. But it is not a resolution into a state of relaxation, rather is it into a state of indecision. So we have encountered two strikingly different applications of the same basic principle in the two works by Schoenberg and Webern, inasmuch as in the case of Webern the basic structure was not applied as a dynamic element of form, but obviously as a static one. This comparison of the application of the formal devices in the two works explains satisfactorily and on a purely technical level a good deal of the great difference between the two composers, which is so easily felt, but so difficult to define. And it neatly corresponds to the two composers' different approaches to the later twelve-tone technique.

The way of analysis applied in this study does not pretend to represent the only analytical approach to this music, but it does pretend to represent one useful way of approach. It may contribute to doing away with the old misconception that expressionistic music is inaccessible to analysis on a purely technical level; and it may help to clarify certain aesthetic aspects as well.



It is inherent in the spiritual attitude of expressionism that formal devices should not be clearly recognizable from the sounding surface of the music; for expressionism is to a large extent an adventure into the subconscious. This is seemingly unpredictable, but behind the fantastic and confusing appearances of subconscious forces are rules as strict as any, governing minutely every procedure. If expressionistic music is somnambulistic and traumatic it must also bear the characteristics of dream and trauma, which is cast-iron compulsion – the more so the more unbridled the outward appearance seems to be. It may, nay it must be difficult to detect, just because it is hidden, and be difficult to realize, because formal devices working on this deeper level have other functions to fulfill than formal devices on the upper level, on the surface.

There is hardly any doubt that a careful study of the structural forces in the expressionistic, pre-dodecaphonic music can be highly instrumental in casting a new and brighter light on the dodecaphonic technique, how it came, how it functions, and which possibilities it implicates. Moreover, it may well be that a serious approach to the problems presented by this music could furnish the inspiration to a creatively fruitful appreciation of other music as well.

## Den 3. nordiske musikforskerkongres

*København d. 18.–21. juni 1958*

Efter to forudgående musikforsker møder i Oslo (1948) og Stockholm–Uppsala (1954) arrangerede *Dansk Selskab for Musikforskning* i dagene 18.–21. juni 1958 den 3. nordiske musikforskerkongres i København. Kongressen, der blev muliggjort ved økonomisk og anden støtte af Undervisningsministeriet, Komitéen for nordisk akademisk Samarbejde, Statsradiofonien, Carlsberg-bryggerierne, Tuborg-bryggerierne, musikforlaget Engstrøm & Sødning samt Ejnar Munksgaards forlag, havde samlet 67 deltagere fra Finland, Norge, Sverige og Danmark.

Kongressens faglige del indledtes torsdag d. 19. juni på Københavns Universitet, hvor formanden, professor, dr. *Jens Peter Larsen* bød velkommen og indledte formiddagens foredrag og diskussioner med at tale om »Problemer vedrørende kritiske udgaver af ældre musik« (se resumé s. 78). I tilknytning hertil talte dr. *C.-G. Greve Stellan Mörner* om »Några intryck från arbetet på Neue Mozart Ausgabe« (resumé s. 79).

Ved middagssessionen fremlagdes følgende undersøgelser:

Professor, dr. *Carl-Allan Moberg*: »Problematiken kring Guido av Arezzos Ut queant laxis-hymn« (foredraget er i sin helhed trykt i »Archiv für Musikwissenschaft«, Festheft Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag, 1959, s. 187, under titlen: »Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne«).

Cand. theol. *Christian Thodberg*: »Monumenta Musicae Byzantinae igennem 25 år« (resumé s. 80).

Dr. *Henrik Glahn*: »Chansonier-ms. Det kgl. Bibliotek. Nks. 1848 2°« (foredraget er i noget udvidet skikkelse trykt i »Fund og Forskning i Det kongelige Biblioteks Samlinger« V–VI, 1959, s. 90, under titlen: »Et fransk musikhåndskrift fra begyndelsen af det 16. århundrede«; engelsk resumé smst. s. 225).

Torsdag aften var der middag i restaurant »Grønningen« og derefter koncert i Kunstindustrimuseet, arrangeret af Musikhistorisk museum. Ved koncerten medvirkede *Randi Teglbjærg* (sang), *Lise Deckert* (cembalo), *Henrik Brandt* og *Torsten Deckert* (altfløjter), *Hans Erik Deckert* og *Thomas Rosenberg* (diskant- og basviola da gamba), og der fremførtes følgende værker af G. Ph. Telemann (Trio-sonate, C-dur, 2 altfløjter/continuo), Fr. Couperin (Sonade en Trio »La Steinquere«, 2 diskantgamber/continuo), M. Marais (Prélude og Rondeau af Pièces de Viole, basgambe/continuo), H. Purcell (»Sweeter than Roses«, sang/continuo),

John Ward (Ayre, 2 basgamber/continuo), J. Dowland (2 sange med cembalo, diskantgambe og basgambe), tysk folkeviser («Ach Gott wem ich klagen», sang – samt Bicinium over samme melodi fra Rhaus samling) og Clemens non papa («Der Winter ist vergangen» med sang og instrumenter i forskellige kombinationer). – Efter koncerten var der rundgang gennem Musikhistorisk museum og modtagelse af kongressens deltagere på Musikvidenskabeligt institut.

Fredagens møder indledtes med et indlæg af professor, dr. *Nils Schjørring*: »Muligheder for fagligt og organisatorisk samarbejde inden for nordisk musikforskning«, hertil sluttede sig et indlæg af docent, dr. *Ingmar Bengtsson* (resumé s. 80 og 81). I diskussionen derefter deltog professor *Larsen*, docent, dr. *Stig Walin* og dr. *Søren Sørensen*.

I fortsættelse af denne drøftelse fremkom professor, dr. *Carl-Allen Moberg* og dr. *Henrik Glahn* med en redegørelse for »Arbetet med en samnordisk koralbok« (denne koralbog udkom i maj 1961). I den efterfølgende diskussion deltog professor *Gurvin*, dr. *O. M. Sandvik* og teol. dr. *Arthur Adell*.

Eftermiddag og aften var viet en udflugt til Nordsjælland; først med koncert i Frederiksborg slotskirke, hvor *Finn Viderø* på Compeniusorglet spillede et program med værker af Cabezon, Giov. Gabrieli, Frescobaldi, Sweelinck, Titelouze m. fl. Efter forevisning af Maria-kirken i Helsingør og middag på Hellebæk badehotel afholdtes om aftenen koncert i rigsrådssalen på Kronborg, hvor riddersalen og omliggende sale var oplyst med levende lys. Ved koncerten medvirkede kgl. kapelmusikus *Mogens Steen Andreassen* og *Den nye danske kvartet* (Arne Svendsen, Hans Nielsen, Knud Frederiksen og Jørgen Jensen), og der opførtes strygekvartetter af Dittersdorf (nr. 1, D-dur) og Carl Nielsen (nr. 4, F-dur) samt Mozarts Kvartet for obo, violin, viola og violoncel (KV 370).

Lørdag holdtes følgende foredrag:

Professor, dr. *Olav Gurvin*: »Problemer i folkemusikkforskningen« (resumé s. 82).

Dr. *O. M. Sandvik*: »Om de mulige årsaker til påfallende »omsyngning« i en enkelt gruppe norske folketoner« (resumé s. 82).

Professor, dr. *Armas Otto Väisänen*: »Kantele, Finlands nationalinstrument« (med demonstrationer).

Kyrkoherde *Gils Olsson Nordberg*: »Demonstration av ett fiolininstrument av »blandform« (viola d'amore m. fl.), som en spelman i Riala på 1800-tallet tillverkat« (resumé s. 83).

Byen var derefter vært ved en modtagelse på Københavns rådhus, hvor borgmester *O. Weikop* bød deltagerne velkommen, og formanden takkede og fremhævede byens indsats i musiklivet, bl. a. ved oprettelsen i sin tid af kommunens sangskole.

Eftermiddagssessionens foredrag var følgende:

Mag. art. *Børge Saltoft*: »Nogle musikæstetiske synspunkter i Joh. Ad. Scheibes »Critischer Musicus« (trykt i nærv. skrift s. 51).

*Dag Schjelderup-Ebbe* M.A.: »Nyere synspunkter angående Griegs tidligste periode« (trykt i nærv. skrift s. 61).

Mag. art. *Jan Maegaard*: »Strejflys over rækkeprincippets betydning for etablering af musikalsk sammenhæng i musik før 1900« (resumé s. 84).

Kongressen afsluttedes med middag på Langeliniepavillonen, hvor der blev talt af professor *Olav Gurvin*, dr. *Stig Walin* og professor *Väisänen* (der håbede at få en lignende, kommende kongres til Finland), bibliotekar *Øyvind Anker* og professor *Arthur Arnholtz*.

Kongressen var lagt umiddelbart forud for den 7. internationale musikforskerkongres i Köln, og en del af den nordiske kongres' deltagere mødtes atter i Köln de følgende dage til videre udbygning af de faglige og personlige bånd, der var knyttet ved mødet i København. Næste nordiske musikforsker møde er planlagt til 1962.

JENS PETER LARSEN:

## Problemer vedr. kritiske udgaver af ældre musik

Som motivering for at tage dette emne op til behandling på kongressen må henvises til det i de seneste år stærkt voksende antal musikalske »monumentudgaver«, herunder til det nye træk, at serier som Bach- og Mozart-udgaverne bringer værker, der allerede i forrige århundrede blev udgivet på denne måde, så en sammenligning mellem gammel og ny udgivelsespraksis bliver nærliggende.

Som to karakteristiske træk ved den seneste tids monumentudgaver kan fremhæves på den ene side den mere udtalte kritiske holdning, som bl. a. finder udtryk i en stærkere betoning af det kritiske apparat, den udgaven ledsagende »revisionsberetning«, på den anden side den af økonomiske grunde nødvendiggjorte hensyntagen til udgavernes praktiske anvendelighed, som medfører et dobbelt sigte i udgivelsen. Vor tids udgiver må gøre sig klart, hvordan han vil løse det problem, at skabe en udgave, som på én gang kan tilfredsstille alle berettigede videnskabelige fordringer, og samtidig være bedst muligt egnet til at gøre fyldest som praktisk musikudgave. I spændingen mellem disse to hensyn ligger et af den moderne samlede udgaves hovedproblemer.

Et afgørende træk i billedet af de moderne samlede udgaver er oprettelsen af arbejdscentraler eller specialinstitutter, hvis opgave er dels at samle materialer til udgaven og lægge det til rette for udgiverne af de enkelte bind, dels at foretage en kritisk prøvelse af de fra udgiverne kommende bind og varetage korrekturarbejde m. m. Det er institut-

tets pligt mest muligt at bidrage til udgavens ensartethed, til bevarelse af et højt kritisk niveau uanset en uundgåelig vekslende kapacitet hos de skiftende udgivere.

I udgavens praktiske gennemførelse er der tre sider, som især er af betydning: 1) Fremskaffelsen af det fornødne kildemateriale, 2) Fastsættelsen af fornuftige redaktionsprincipper, og 3) Udarbejdelsen af den kritisk reviderede musikalske tekst med tilhørende revisionsberetning, med påfølgende efterprøvning og fremstilling af selve den trykte udgave, indbefattende korrekturprocessen.

Fremskaffelsen af kildemateriale kan være af meget forskelligt omfang, og kan tillige omfatte en meget krævende vurdering af kildeværdi, ægthedsproblemer og kronologi, for så vidt disse spørgsmål ikke forud er løst. En meget væsentlig forskel mellem før og nu ligger deri, at man siden mikrofilmteknikkens gennembrud med Leica-typens sejrsgang siden 1920'erne kan tilvejebringe meget omfattende samlinger af kilder i filmgengivelse (og forstørrelser), der gør det muligt på en langt mere omfattende basis at arbejde med stadig kildesammenligning, hvor man i ældre tid oftest måtte nøjes med en mere tidsbegrænset indsigt i den enkelte kilde. At filmoptagelsen ikke uden videre kan erstatte originalkilden, er dog naturligvis klart.

Ved fastlæggelsen af redaktionsprincipper må flere hensyn afvejes mod hinanden. Vigtigt er det under alle omstændigheder, at der inden for de skiftende bind af en bestemt udgave anvendes mest muligt ensartede principper (selv om en vis udvikling og forskydning ved længere tids udgivelse vist er uundgåelig).

Spørgsmålet, om man stort set skal benytte

nutidig noteringsmåde eller bevare visse ældre noteringsmæssige særegenheder (f. eks. gamle nøgler), må vist besvares derhen, at det må synes rimeligt, at tendensen går mod en stort set gennemført »moderne« notering, når der herved ikke sker nogen virkelig musikalsk ændring, da der på den måde nok er mest chance for at gøre den pågældende musik tilgængelig for andre end de rene specialister.

Det kan give anledning til megen overvejelse, i hvilket omfang en supplerings af åbenbart manglende dynamiske tegn, ornamenter, fraseringsbuer o.s.v. bør finde sted. Man bør nok holde igen i nogen grad for ikke at risikere at gøre udgaven mere »korrekt«, end den er tænkt fra komponistens side.

Spørgsmålet om en supplerings af noteteksten fører et andet med sig: hvordan kan man bedst angive, hvor der har fundet tilføjelser eller rettelser sted i noteteksten? Over for hinanden står her to muligheder: at overlade al redogørelse for ændringer til revisionsberetningen eller at angive visse tilføjelser i selve noteteksten gennem parenteser eller andre typografiske finesser (småtryk, kursiv el. lign.). Den sidstnævnte udvej kan føre til en måske lidt mindre smukt udseende notetekst, men til gengæld vil revisionsberetningen kunne vinde overordentlig meget i anskuelighed.

Det tredje problem, spørgsmålet om selve den kritiske bearbejdelse og dens videre behandling, fører videre til spørgsmålet, udgiver contra institut. Jo mere udgiverne får frie hænder, des større er chancen for, at udgavernes forskellige bind bliver af meget vekslende præg og kvalitet. Jo mere instituttet får sin del i ansvaret betonet, desto større er muligheden for en ensartet standard. Det er svært for den enkelte udgiver at have den fulde indsigt i udgavens problemer som de, der helt kan hellige sig arbejdet med disse problemer, og meget tyder på, at det bedste resultat opnås, hvis en lille kreds af medarbejdere ved et institut af denne art får til opgave ikke blot at revidere, men at udarbejde hele udgaven. Det er både ganske glædeligt og sørgeligt at konstatere, at der, uanset alle ændrede tekniske og andre betingelser, stadig først og fremmest er én ting der tæller: kravet om fordybelse, kyndighed, kritisk sans og skoling hos den ansvarlige udgiver. Selv ikke de mest omfattende tekniske hjælpemidler og de bedst mulige editionsprincipper nytter noget, hvis den kritiske revision er præget af manglende indsigt og erfaring.

C.-G. GREVE STELLAN MÖRNER:

## Några intryck från arbetet på Neue Mozart-Ausgabe

Ifråga om vissa allmänna forskningsproblem och editionssvårigheter utgjorde detta inlägg närmast ett smärre komplement till prof. Larsens en stund tidigare hållna föredrag. Det påpekades dock i sammanhanget, att det måste betraktas som en stor fördel, att editionsledningen för såväl den nya stora Haydn-utgåvan som för Neue Mozart-Ausgabe (NMA) tillsammans diskuterar och i möjligaste mån på likartat sätt löser alla de problemställningar som med nödvändighet möter de olika forskarna inom så stora verksamhetsområden.

M. framhöll det väl motiverade i, att man i samband med 200-årsjubileet av Mozarts födelse påbörjade en ny komplett, grundligt reviderad Mozart-Ausgabe. En kort redogörelse lämnades för den nya utgåvas indelning i serier och verkgrupper samt för dess organisation i stort vad administration och internationella kontakter beträffar. Vidare lämnades orientering om avvägningsprinciper mellan den för en större allmänhet avsedda praktiska användbarheten och de speciella läsarter, som för forskare och tveksamma specialister skall kunna lämna så exakta och entydiga detaljuppgifter som möjligt. I detta sammanhang berördes givetvis de Kritische Berichte, som ges ut samtidigt med och som nödvändigt komplement till själva notbanden.

Sedan några av de mest betydande forskarna bland de f.n. drygt 40 verksamma inom NMA omnämnts, fick åhörarna en inblick i enskildsforskarens möjligheter att på sin ort fullgöra sina uppdrag. Problem med olika originaltrohet berördes närmare, och för att praktiskt illustrera en rad olika detaljspörsmål såsom utförande av förslag, kadenser, fermat etc. spelades på magnetofonband upp avsnitt ur samma Mozart-verk i olika grammfonversioner, så att olika uppfattningar och tolkningar omedelbart kunde ställas i relation till varandra.

M. redogjorde också för några av de utomordentligt betydelsefulla insatser eller upptäckter som medarbetare inom NMA tack vare modernaste metoder och hjälpmedel kunnat göra. Äktheten av en hel del tvivelaktiga Mozart-verk har slutgiltigt kunnat förnekas, likaväl som man funnit övertygande bevis för att Mozart verkligen skrivit verk som man tidigare ej velat tillskriva honom. Därvid betyder givetvis kännedom



om och förteckningar på de många tyska och österrikiska hov- och ortsbibliotekens notsamlingar oerhört mycket. M. medgav, att arbetet inom NMA givetvis är mödosamt och oändligt tidsödande, i synnerhet som de flesta medarb. har helt andra arbetsuppgifter som sitt dagliga värv, men själva inträngandet i den store mästarens heligaste verkstad, hans notskrift, vore oändligt stimulerande, i synnerhet som NMA skall bli normgivande för framtidens musikaliska uppfattning om Mozart, inte bara i hemmen och på konserter utan också i samband med radio, TV och grammfoninspelningar, något som numera i så särskilt hög grad når fram också till den breda musikpubliken i alla länder.

CHRISTIAN THODBERG:

## Monumenta Musicae Byzantinae igenennem 25 år

Fra begyndelsen af 1930'erne har København været det redaktionelle centrum for Monumenta Musicae Byzantinae, en pendant til Paléographie Musicale på gregorikanikens felt.

Ved byzantinsk musik forstår man den vokale musik, der anvendtes i den græsk-orthodoxe kirke – først og fremmest i det byzantinske riges glansperiode. I de følgende århundreder forfaldt den musikalske kultur, og de gamle melodier glemtes. Med den nye notation (1821) fik den nye musik sin autorisation. Kun de liturgiske tekster og tildels toneartsangivelsen er blevet tilbage som det sidste forbindelsesled mellem den gamle og den nye tid.

I modsætning til megen anden kirkemusikforskning har den byzantinske forskning ikke det incitament, som udsigten til en praktisk reform altid vil være.

Den byzantinske musikforskning var på sit tidlige stadium præget af navne som Thibaut, Gastoué, Fleischer og Riemann. Måske var det sidstnævntes »Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert«, der satte skred i begivenhederne, paradoxalt nok, fordi R.s bog i virkeligheden betegnede et tilbageskridt i forhold til den hidtidige forskning. Bogen kaldte den klassiske fiolog, H. J. W. Tillyard frem med en epokegørende artikel, der i opgøret med Riemann lagde grundlaget for den videre forskning. I løbet af 1920'erne lykkedes det Tillyard og den østrigske musikforsker, Egon Wellesz, uafhængigt af hinanden, at fastlægge princip-

perne for dechiffreeringen af den byzantinske intervallskrift. Disse to forskere grundlagde i 1931 sammen med danskeren, Carsten Høeg, Monumenta Musicae Byzantinae, der siden har været centrum for denne del af musikforskningen (for nylig er redaktionsudvalget blevet udvidet med Oliver Strunk).

Hovedserien i Mon. Mus. Byz. omfatter facsimile-udgaver af de tre vigtigste musiksamlinger i den græske kirke, Sticherariet, Hirmologiet og Kontakariet. Parallelt med hovedserien udkommer en Transcripta-serie, der efterhånden i kritiske udgaver skal gengive de tre omtalte samlinger i moderne notation. En tredje serie, Subsidia, omfatter forskellige håndbøger og afhandlinger, først og fremmest Tillyard's Handbook of the middle Byzantine notation, den vigtigste introduktion for enhver, der vil lære disse ting nærmere at kende. Endvidere bringer en fjerde serie en kritisk udgave af de græske lektionsbøger – og en femte serie, Corpus Scriptorum, en udgave af de musikteoretiske skrifter.

NILS SCHIØRRING:

## Muligheder for fagligt og organisatorisk samarbejde inden for nordisk musikforskning

Indlederen fremhævede betydningen af lettere adgang til universitetsstudier i de øvrige nordiske lande og pegede navnlig på den værdi, der ville ligge i, at de opnåede kundskaber udenlands kunne betragtes som meriterende ved universitetsseksaminer i hjemlandet. Til opnåelse heraf må det hensigtsmæssige i en tilnærmelse af de enkelte universiteters studieplaner og eksamensfordringer anbefales, selv om man ikke kan være blind for, at der i forskelligartetheden kan ligge noget højt befrugtende.

Derefter omtaltes det initiativ til nordisk samarbejde inden for musikforskningen og dens tilgrænsende arbejdsområder, der har været taget, derunder oprettelsen af Nordisk Institut for Folkedigtning og det nære samarbejde inden for folkemusikforskningen mellem nordiske folkemusikinstitutter og radiofonier.

På det biblioteksmæssige område består der levende forbindelse mellem de nordiske videnskabelige bibliotekers musikafdelinger, en forbindelse som til dels er understøttet af registrering af Danica i øvrige nordiske lan-

de, något som måske kunne videreføres tilsvarende for de øvrige skandinaviske landes vedkommende. En vis specialisering inden for de enkelte nordiske landes musikbiblioteker påpegedes som mulig hensigtsmæssig under hensyn til omkostningerne ved at vedligeholde og udbygge samlingerne. Nævnt blev også, at der mellem de nordiske musikhistoriske museer var samarbejde på forskellig måde, blandt andet ved at museernes koncerter på gamle instrumenter under medvirken af særlig fremragende udenlandske kunstnere billiggøres, ja muliggøres ved fællesskab om engagementerne.

Det naturlige i, at hvert land i det omfang det skønnes videnskabeligt og kulturelt betydningsfuldt og økonomisk muligt udgiver sine musikmindesmærker inden for ældre og nyere musik, konstateredes, men der tilføjedes en appel om, at visse opgaver, der kunne siges at have fællesnordisk interesse, blev løst samlet, f. eks. udgivelse af visse værker i den Dübenske Samling i Uppsalas Universitetsbibliotek. Til dette formål ville en nærmere kontakt mellem de nordiske selskaber for musikforskning være ønskelig, måske ved at der i lighed med, hvad der eksisterer inden for det nordiske museumsarbejde skabtes et fællesnordisk organ på det musikvidenskabelige område ud fra den betragtning, at et sådant i visse situationer må anses for at have større muligheder over for de bevilgende myndigheder end de enkelte nationale sammenslutninger.

INGMAR BENGTTSSON:

## Förslag rörande »Meddelanden till nordiska musikforskare«

Till deltagarna i den internordiska musikforskarkongressen 1958 riktas följande förslag till intäktande av ett anspråkslöst organ, exempelvis kallat »Meddelanden till nordiska musikforskare» i syfte att förstärka kontakterna och underlätta orienteringen över gränserna.

Förslaget går ut på att samtliga länder en gång om året samverkar till publicerandet av desse meddelanden. Av många skäl bör tillses, att de kan komma till stånd på enklaste sätt, både beträffande arbetsinsatser och publiceringsform.

*Organisatoriskt* föreslås följande uppläggning:

Uppgifterna insamlas-sammanställs för

resp. land och på resp. språk vid musikvetenskapl. institution inom landet under vederbörande lärarestabs överinseende.

Det redigerade-utskrivna materialet tillställs i avskrift de övriga ländernas motsvarande insamlingscentraler.

Varje land ombesörjer därefter var för sig stencilering-distribution av sin egen upplaga av »Meddelanden», varvid lämpligen det egna landets stoff placeras först och de övriga ländernas texter (på originalspråk) i bokstavsföljd.

Meddelandena, som lämpligen bör utgå årligen, kan tänkas distribuerade i olika former. De kan t.ex. gå som bilaga till årsbok/facktidsskrift och nå alla medlemmar av musikvetenskaplig förening/samfund. De kan tänkas stå till alla intresserade fackmäns förfogande efter rekvisition från institution och ev. också betinga självkostnadspris.

*Innehållet* kan i komprimerad form beröra allehanda ämnen och händelser av gemensamt intresse; följande punkter är endast en samling preliminära förslag:

Uppgifter rörande *akad.lärostolar* i musikforskning (Inrättandet av sådana, tillsättn. av professurer, övriga viktigare befattningar o.dyl. vid institutioner); uppgifter om *musikvetenskapl. institutioner* (organisation, utbyggnader m. m.).

Uppgifter om viktigare *tjänstetillsättningar* med musikvetenskapl. anknytning (t.ex. vid bibliotek, museer etc.); om *högre examina* (spec. disputationer, ev. även grader motsvarande fil. lic./mag. art.) samt uppgifter om avhandlingsämnen.

Övriga viktigare nyheter rörande *musikforskningens ställning* i resp. länder (ev. organisatoriska förändringar o.dyl.).

Uppgifter om viktigare *pågående forskning*, främst mera omfattande sådana inkl. teamwork. Här möjlighet vädja om teamwork mellan nordiska länder.

Uppgifter om viktigare av nordiska musiksökare *publicerade arbeten och uppsatser* inkl. sådana uppsatser, som placerats i utländska tidskrifter.

Notitser av gemensamt intresse rörande t.ex. viktigare nya arkivfynd, musiketnografisk inspelningsverksamhet, internordiska åtgärder av typen koralboksarbetet etc. etc.

Stoff rörande det internordiska samarbetet inkl. *preliminäruppgifter* om närmast förestående internordiska kongress.

Då det akad. *studieåret* oftast är en mer naturlig helhet än kalender året, föreslås, att meddelandena även löper per studieår. Uppgifterna om det förflutna studieåret kunde

då samles vid vårens slut och tillställas övriga länder, varefter meddelandena utges på hösten. Alternativt får de gälla kalenderår, färdigställas vid nya årets början och ges ut på våren.

OLAV GURVIN:

## Problemer i folkemusikkforskningen

Forf. konsentrerte seg om systematisering (registrering, katalogisering) av folkemusikk.

Som innledning nevnte han at en som arbeider med sin folkemusikk snart oppdager to ting,

1. at materialet peker ut over landets grenser, og
2. at en trenger en grundig og hensiktsmessig registrering og katalogisering av materialet.

M.h.t. det første, så gjelder dette først og fremst Norden, som har så meget felles i folkemusikken at det blir nødvendig å samarbeide med nabolandene. M.h.t. det annet punkt, en god ordning av det stoffet en samler, så må den selvsagt først og fremst rette seg etter vedkommende lands folkemusikkmateriale. Men dersom vi i Norden kunne tilpasse våre registrerings- og katalogiserings-system til hverandre, ville det lette samarbeidet i høy grad.

Foredragsholderen gikk så igjennom det system som ble brukt ved Norsk Folkemusikkinstitut, Oslo. Systemet var ikke fullkomment, og dersom andre institutioner i Norden, eller enkelte forskere, kunne foreslå forbedringer, så ville det være bra. Han håpet i hvert fall på et bedre og mer utbygget samarbeid i folkemusikkforskningen i Norden.

Ved utarbeidelsen av systematiseringen ved Norsk Folkemusikkinstitut hadde man støttet seg til forskjellige utenlandske systemer, men måtte gå egne veier. Ved opptagelse av folkemusikk brukte man to skjemaer, ett for eksekutør og ett for melodi, og på begge ble det da notert en rekke opplysninger. I Instituttet ble melodiskjemaene så ordnet etter løpenummer og eksekutørskjemaene alfabetisk. For melodiene ble det utarbeidet 5 like kort som ble ordnet i følgende kategorier:

1. Løpenummer.
2. Alfabetisk.
3. Geografisk.
4. Systematisk.

A. Instrumental, blå kort. Forskjellige typer (gangar, halling, springar osv.) og så alfabetisk. Under hver type ordnet etter instrument Eks. Springar: haringfele, langeleik osv.).

B. Vokal, røde kort. Typer:

- 1) Folkeviser (Bryllupssanger, Kjempeviser osv.).
- 2) Melodier for barn.
- 3) Sætermelodier.

5. Arkiveringskort. (Løpende nummer, brukes ved båndlageret for kontroll, så at ikke noe skal komme bort.)

Dessuten brukes analysekort som kategori 6, ordnet etter løpenummer. På analysekortenes bakside skrives hele melodien. På forsiden settes selve analysen med referanser til andre melodier. Til slutt brukes fotokort som 7. kategori, også ordnet etter løpenummer. (Dette i sterkt forkortet referat.)

Foredragsholderen kom også inn på anvendelse av hullkortsystem, som kunne gjøre mulig en klassifisering etter melodiens egen-skaper, slik at man hurtig kunne finne fram til en melodis varianter. Han mente at hullkort var meget vanskelig å bruke på det norske stoffet, fordi variantene kunne gå på tvers både tekstlig, tonalt og innen enkelte deler av melodien. For å få i stand et samarbeid mellom de forskjellige land foreslo han at kongressen skulle nedsette en nordisk komité til utarbeidelse av felles hovedretningslinjer i registreringen av folkemusikk, og at komiteen allerede hadde møte høsten 1958.

O. M. SANDVIK:

## Om de mulige årsaker till påfallende »omsynging« i en enkelt gruppe norske folketoner

All folkemusikk bundet til muntlig overlevering er i stadig omforming, takket være det preg av personlig smag eller kunstnerisk evne som en gjengivelse har. En særlig interesse knytter seg til den «omsynging» som har funnet sted ved degnens (skolemesterens) gjengivelse av de koralmelodier som regjeringen i København forordnet sunget i Norge. Av Kirkeritualet 1685 ser vi at det var ikke få salmer som forlangtes sunget under gudstjenesten. Melodier forelå i Thomis-søns psalmebog, men den omsynging vi kjenner refererer seg til Kingo 1699. L. M. Lindeman oppteignet 1848 de tradisjonelle kirke-

melodier i Valdres<sup>1)</sup>, videre i Hallingdal 1862. Catharinus Elling og særlig Olav Sande har fra ca. 1900 og senere opptegnelser innen samme gruppe fra forskjellige steder i landet. Foredragsholderen fant en interessant rik kilde i Tynset 1925, og dertil enkelte melodier i Nordmøre 1930.

Om en hel rekke av disse gjengivelser gjelder det at omsyngingen er så radikal at det stundom ikke er mulig å gjenkjenne originalen, her og der finner man helt nye kunstneriske prestasjoner.

Da opptegningen er så sen, er det umulig å vite når den grunnleggende endring av det foreliggende mønster er gjort. Landskirkene hadde ikke orgler, og ifølge kirkeordinansforslaget 1607 var det meget dårlig bevendt med degner hos oss<sup>2)</sup>. Skolemesteren som eventuelt måtte være forsanger har heller ikke som regel hatt noen utdannelse i musikk før langt ut på 1700-tallet. De melodier som ble sunget for opptegnerne i Valdres, på Tynset o.s.v. er resultatet av en lang utvikling. Menigheten under ledelse av forsangeren har litt etter litt tvunget de fleste melodier inn i den stil som preget sangen utenfor kirken. Men hvordan ble den første gjengivelse av melodien når degnen eller forsangeren tok den for seg veiledet av presten eller en annen notekyndig som sang eller spilte etter Kingos noter? Det er rimelig at den lege sanger dels fra erindringen dels ved hjelp av langleik eller fløyte øvet seg på å gjøre sin skyldighet. Og vi har i Valdres-materialet enkelte nummer som viser at originalen noe så nær er bevart. Noen bevisst ulydighet overfor presten som ifølge rituallet måtte kreve de og de salmetekster sunget, kan ikke tenkes.

Menighetens innøving i koralene foregikk bare delvis i kirken. Der det var annekser, ble messen holdt bare hver tredje uke eller sjeldnere. Og folk samlet seg da i en stue der det var litt rummelig plass, og skolemesteren leste teksten og ledet sangen. I disse forsamlinger er det salmen etter hvert fikk den melodiform som tiltalte bygdens musikalske sans. Som et eksempel på det som slett ikke lot seg lære, tør nevnes Luthers hovedsalme: «Vår Gud han er så fast en borg», iallfall om man kan slutte noe av de merkværdige melodier som foreligger fra Setesdal og Valdres. Den skalamessige intervallfølge har virket helt fremmed.

Når enkelte grupper av våre folkemelodier tross folketonens før omtalte bevegelse i

form likevel synes å ha beholdt sin engang fastlagte form, skyldes det respekten som knytter seg til disse enkelte. Vi kan iaktta det i båsull-melodier og i salmetoner. Såvidt gjørlig blir her et «hellig» mønster opprettholdt. Sannsynligvis er derfor mange av de koralomsynginger vi har fra sen opptegning stort sett originale, d.e. de samme som fra første gangs foredrag. Og den eneste forklaring på dette fenomen ser jeg i den ting at adskillige Luthermelodier var kjent allerede fra 1529 og tidlig i 1530-årene. Folk på Sunnmøre og langs kysten fra Jæren til Finnmark fikk av hanseatiske kjøpmenn lært «Av dybsens nød» o.s.v.<sup>3)</sup> Tausen, Palladius, Thomissøn sørget for det videre materiale, og det var muntlig gjengivelse av disse kjerne-salmer som før Kingo vandret fra bygd til bygd, i protest og i kjærlig tilegnelse.

Hva mønstret angår i den mer fri utforming både intervallmessig og i utsmykning kan vi tenke på den virkning gregoriansk sang må ha øvet på folkets musikalske smag, også i den verdslige musikk. Men en detaljundersøkelse av stilen på dette punkt hører ikke med til de spredte bemerkninger jeg ved denne leilighet har tillatt meg å bringe. Som et eksempel på den vakre utforming i omsyngingene vil jeg tilslutt gjengi hva gamle 80-årige Marit Holmen på Tynset sang for meg 1930: «O salig den Guds ord har hørt».

GILS OLSSON NORDBERG:

## Demonstration av ett fiolinstrument av blandform

Undertecknad demonstrerar lörd. d. 21. jun. på auditorium A ett fiolinstrument av blandform, närmast en viola d'amore, från Riala. Jag meddelade, att fiolen tillverkats av spelmanen och »drängen» Olof Persson Lundin (Lundin = från Lundby i Riala), som var född i Riala den 23. sept. 1798 och dog i »Fattigstugan» dårsammastädes den 13. okt. 1882. Jag hänvisade den för Lundin mer intresserade till min uppsats »En Rialaspelman» i Upplands fornminnesförenings tidskrift XLV 1937, men meddelade om fiolen, att den inköptes på auktion efter Lundin av smedsmästare John Dahlgren (den siste Wirasmeden), som vid sin död testamenterade fiolen till mig. Samtidigt med att jag uttryckte min glädje över att få erindra den

<sup>1)</sup> Sandvik: Kingotona, Oslo 1941.

<sup>2)</sup> Sandvik: Gregoriansk sang, Oslo 1945, s. 103.

<sup>3)</sup> Blom Svendsen: Norsk salmesang. Arven fra gammel tid. Bergen 1935, s. 35 ff.



lärda kongressen om män som Lundin och Dahlgren framhöll jag att jag genom Dahlgren erfarit, att fiolens ljudsträngar (fyra liksom antalet spelsträngar) ursprungligen stämdes med små syrenskruvar, som av Dahlgren ersatts med av honom själv tillverkade metallskrivar, att fiolen tidigare i stället för det nuvarande helt vanliga gripbrädet haft ett sådant ungefär som en guitarrs, samt att tidigare å sargen funnits fyra nu igensatta hål (märken av igensättningen synas fortfarande), två vid halsen och två mitt för f-hålen. Jag framhöll vidare, att fiolen fortfarande har en inuti på botten fastsatt hästskoformad metallbit, på vilken fyra i övrigt fritt uppstående metalltungor fastslötts.

Därefter spelade jag på fiolen, vilket utformade sig till ett kort fantiserande över visan »Måndan och tisdan...», som var det första Lundins elever i fiolspel fingo lära sig spela.

JAN MAEGAARD:

## Strejflys over rækkeprincippets betydning for etablering af musikalsk sammenhæng i musik før 1900 ©

Som led i en undersøgelse af dodekafoniens forhistorie søges klarlagt, under hvilke former række teknisk organisation har optrådt i musik med relation til den vesteuropæiske kunstmusiktradition før 1900. Undersøgelsen er foreløbig og kan her ikke gå langt ud over en registrering af de former, som i hvert tilfælde måtte gøres til genstand for nøjere overvejelse og vurdering med hensyn til undersøgelsens formål.

### A. Enstemmighed

1. *De orientalske melodityper.* Indiske rågas, arabiske maqamât, grækernes harmonia og byzantinske og armeniske echoi er faste melodiske – og tildels rytmiske – mønstre, der ikke udgør noget kompositorisk hele, men tjener som grundgestalt for kompositioner.

2. *Det ældre gregorianske repertoire* opviser f. eks. i vandrende melismer og i det begrænsede antal melodityper for antifonmelodier (Gevaert) præg af samme kompositoriske fremgangsmåde.

3. Overgangen til ren skalateori foregik langsomt, og selv efter fastlæggelsen af de

fire autentiske og de fire plagale modi (Hermannus Contractus, 1000-tallet) var *typiske melodiske vendinger* stadig determinerende for modus, jfr. den rent skalamæssige identitet mellem dorisk og hypo-mixolydisk.

### B. Flerstemmighed

1. I den ostinate *fastholdelse af samme ordo* i tenor-stemmer af Notre Dame-repertoire ses en primitiv rytmisk række teknik som forløber for

2. *Isorytmik*, karakteristisk for visse ars nova-former. Med overgangen fra ordo til talea gøres et klart erkendeligt ostinato til et organisationsprincip af højere orden, ikke umiddelbart erkendeligt. På linje hermed må de

3. *rytmiske symmetridannelser*, som især optræder i Machaults messe og motetter ses. De optræder ofte i forbindelse med isorytmik, men indbefatter desuden retrogression.

4. *Colores*, gentagne tonerækker, forekommer også. Forholdet color/talea er oftest enkelt (1:2, 1:3, 2:3), i enkelte sene tilfælde dog mere kompliceret. Det række mæssigt betydningsfulde er især til stede, når gentagelsen fører til omrytmisering: tonerækken mister sin ydre identitet, men bevarer sin indre.

5. *Stimmtausch og kanon* før 1400 optræder spredt (Perotin: organum »Viderunt«, Machault: rondeau »Ma fin«), men betragtes som forløbere for 1400-tallets kanoniske imitation.

6. *Kanon i 1400-tallet* omfatter ikke nødvendigvis imitation (Dufay: Agnus Dei III af Missa L'homme armé), men fremgangsmåden er ligefuldt række teknisk. Kunsten »ex una voce plures deducere«, som findes i proportionskanon, repræsenterer nok den subtileste udnyttelse af muligheder overhovedet, idet den strengeste melodiske såvel som rytmiske rækkeorganisation er forbundet med overholdelsen af strenge samklangsmæssige – række teknikken forsåvidt uvedkommende – krav.

7. *Den kontrapunktiske imitation*, som når sin fulde udvikling i den gennemimiterede sats, er række mæssigt mindre betydningsfuld; den hentes ind i kirkemusikken fra verdslige former og hviler ikke på så strengt gennemførte principper som den kanoniske imitation.

8. *De på ostinat bas improviserede danseformer* i 1400- og 1500-tallet tillægges væsentligst betydning som forløbere for

9. *barokkens* højt udviklede ostinato-variationsformer, *chaconne* og *passacaglia*, i for-



bindelse med hvilke også *den Sweelinck'ske fantasi* og *den Scheidt'ske fuga* kan anskues. Tonerækken fastholdes enten i én stemme eller vandrede, og bortset fra augmentation og diminution er variationsmomentet henlagt til de ikke-rækkebærende stemmer.

10. *Danseparret langsom-burtig* (Tanz-Hupfauf etc.) bibeholder en hel harmonisk sats væsentligt uændret under rytmisk omgestaltning og er i princippet fjern fra

11. *den Frescobaldi'ske variationsricercare*, hvor der hersker et lignende forhold mellem temaerne i ricercarens dele.

Med generalbassens udvikling fra omkr. 1600 træder række teknisk organisation tilbage i betydning for den sig udviklende funktionstone organisation, selvom flere af de nævnte former fortsat dyrkes og videreudvikles, nående et kulminationspunkt i værker af J. S. Bach.

12. *Kvintskridtsekvensen* kan vel anskues som et harmonisk rækkefænomen af vekslede betydning i barok, wiener-klassisk og romantisk musik, men dog kun virksomt over et relativt kort forløb. – Omfanget af yderligere række tekniske elementers tilstedeværelse i wiener-klassisk musik som formskabende faktorer er endnu for omdiskuteret og uafklaret til, at der skal tages stilling til dette problem her.

Med harmonikkens komplicering i 1800-tallet og svækkelsen af de funktionstone bindings formskabende kraft trådte visse rækkeelementer atter i funktion. De vigtigste er

13. *den tematiske metamorfose*, der allerede erkendes hos Beethoven, Schubert og Berlioz, men træder i forgrunden i flere symfoniske digtninge af Liszt og på absolut-

musikalsk grund genfindes i César Francks cykliske storformer, og

14. *Wagners ledemotivteknik* – altsammen midler, der tenderer mod at sikre formal sammenhæng over det lange stræk i former, hvor det korte stræk endnu beherskes af funktionstoneal sammenhæng.

### C. Konklusion

Det fremførte tillader næppe en egentlig konklusion, men dog måske en konkluderende hypotese.

Række teknik synes at spille større rolle som strukturelt-enhedsskabende element end hidtil antaget. Den er sjældent i funktion i musik af enkelt, letfatteligt formmønster, men er hyppigt en betydningsfuld faktor i musik af mere kompliceret struktur.

Inden for enstemmigheden fortrænges meloditypeprincippet efterhånden af en skala-bestemt melodibygningsteknik. Inden for flerstemmigheden fortrænges rækkeprincippet senere af den dur-moll-tonale funktionsharmonik. – Udviklingen viser dog, at de to hovedprincipper, hvorefter musik, der overskrider det enkle formmønster, synes at kunne organiseres, nemlig det række tekniske og det tonale princip, ingenlunde nødvendigvis udelukker hinanden.

Hypotesen støttes af den udvikling, der er foregået siden den dur-moll-tonale musiks kulmination. Svækkelsen af de harmoniske funktioner og tendensen mod den skalemæssigt amorfe kromatik måtte dér, hvor udviklingen gennemførtes mest konsekvent, i.e. i den atonal-ekspressionistiske wiener-stil, føre til en genoptagelse i fuldt eller endog i forøget omfang af række teknik som strukturelt-formskabende element i musikken.

# INTERNATIONAL MUSIC AND BOOKS

*from*

WILHELM HANSEN

## **J. S. Bach/Edwin Fischer: Piano Works**

Little preludes / 15 Two part inventions / 15 Three part inventions /  
6 French suites / English suites / Italian concerto / Chromatic fantasia  
and fugue and three Piano concertos.

*Edwin Fischer's beautiful edition of Bach's piano works represent an important stage in preparing the ground for an altogether new approach to Bach. The musical text is clear and authentic, and the infrequent, almost deferential footnotes characteristically illuminate the whole work — in a new way — by their intuitive simplicity.*

## **D. Buxtehude: Organ Works I-II-III-IV (by J. Hedar)**

*The first collected edition of Buxtehude's organ works was published in 1875-76 by Philipp Spitta. In 1903 Max Seiffert published a revised and enlarged edition, and in 1939 a supplementary volume. During recent years the need of a new collected edition had become imperative. By this new edition of all Buxtehude's organ compositions known hitherto the publishing house of Wilhelm Hansen has contributed to a renewed and deeper understanding of the works of one of Denmark's greatest composers.*

## **Musica Organi**

*is the title of Northern Europe's largest anthology of organ music which is edited by the cathedral organist Henry Weman. The third and last volume appeared in 1958 and contains works by contemporary Scandinavian composers.*

## **Purcell: Suites, Toccata, Lessons and Pieces for the Harpsichord**

Edited by W. Barclay Squire. Complete in 4 volumes.

## **Contemporaries of Purcell (7 books)**

Selected and ed. by J. A. Fuller-Maitland.

---

## BOOKS ON MUSIC

### **J. Hedar: Dietrich Buxtehudes Orgelwerke**

### **Knud Jeppesen: Counterpoint**

### **N. Malko: The conductor and his baton**

*Fundamentals of the technic of conducting*

Norsk Musikkforlag  
OSLO

AB Nordiska Musikförlaget  
STOCKHOLM



J. & W. Chester Ltd.  
LONDON

Wilhelmiana Musikverlag  
FRANKFURT A.M.