

DANSK AARBOG FOR MUSIKFORSKNING

UDGIVET AF DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN

VI



Dansk aarbog for musikforskning

VI
(1968-72)

Under redaktion af

NILS SCHIØRRING OG
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF
DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
KØBENHAVN 1972

*Udgivet med støtte af Ministeriet for kulturelle anliggender
Til oversættelserne er ydet støtte af Rask-Ørsted Fondet*

Indhold

Forord	3
Preface	4
OTTO MORTENSEN, mag. art., lektor ved Aarhus Universitet Über Typologisierung der Couranten und Sarabanden Buxtehudes	5
RAINER WEBER, Restaurator, Bau historischer Musikinstru- mente, Bayerbach, Landshut »Tournabout«	53
POVL HAMBURGER, dr. phil., lektor ved Københavns Uni- versitet Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synko- pendissonanz im 16. Jahrhundert	67
CARSTEN E. HATTING, mag. art., amanuensis ved Køben- havns Universitet Elemente der Repriseswirkung in Suitensätzen aus dem 18. Jahrhundert	71
PETER RYOM, cand. mag., universitetsadjunkt, Københavns Universitet Le recensement des cantates d'Antonio Vivaldi . . .	81
NIELS KRABBE, cand. mag., amanuensis ved Københavns Universitet Mozart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus V . .	101
HENRIK GLAHN, dr. phil., professor ved Københavns Uni- versitet Nogle kirkelige lejlighedskompositioner af J. A. P. Schulz (mit einer deutschen Zusammenfassung) . .	113
NIELS MARTIN JENSEN, cand. mag., amanuensis ved Kø- benhavns Universitet Omkring Gades tredje symfoni (mit einer deutschen Zu- sammenfassung)	131
JAN MAEGAARD, dr. phil., professor ved Københavns Uni- versitet Arnold Schönberg og Danmark (mit einer deutschen Zusammenfassung)	141

POUL NIELSEN, mag. art., amanuensis ved Københavns Universitet	
Some Comments on Vagn Holmboe's Idea of Metamorphosis	159
TORBEN SCHOUSBOE, mag. art., amanuensis ved Københavns Universitet	
Koncertforeningen i København. Et bidrag til det københavnske musiklivs historie i slutningen af det 19. århundrede (mit einer deutschen Zusammenfassung) . . .	171
JENS BRINCKER, cand. mag., amanuensis ved Københavns Universitet	
To sange af Thomas Laub	211
Danske bidrag til det 6. nordiske musikforskermøde i Helsingfors og Åbo, maj 1970	
<i>Nils Schiørring</i> , Carl Nielsen i sin samtids danske musik (217), <i>Niels Martin Jensen</i> , Den danske solosang i 1920'rne og 1930'rne (221), <i>Karin Olesen</i> , En akustisk undersøgelse over resonansstrengenes betydning for Viola d'amorens klang (224), <i>Mette Müller</i> , Information om Musikhistorisk Museums virksomhed i København (228), <i>Henning Urup</i> , Registrering af spillemandsmusik med henblik på databehandling (232).	
Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning . . .	240
The Eleventh International Congress of Musicology . . .	241

Forord

Dansk Aar bog for Musikforskning udsender hermed sin sjette årgang, samme år som den 11. internationale kongres for musikvidenskab finder sted i København, for første gang i et skandinavisk land.

Når der mellem de senere årgange af årbogen har været intervaller på flere år, skyldes det i første række økonomiske omstændigheder. Selskabet og redaktionen er taknemmelig for den støtte, der til udgivelsen ydes af Ministeriet for kulturelle anliggender, og som sammen med selskabets øvrige indtægter overhovedet har gjort det muligt at udsende de årgange, der er kommet, men disse midler rækker ikke længere end til at kunne udsende en årgang hvert andet eller hvert tredje år. Selskabet og redaktionen har overvejelser i gang for at råde bod på dette forhold, f. eks. at overgå til en billigere, til gengæld mindre præsentabel publiceringsform, eller på ny at prøve mulighederne for et forøget salg i udlandet, men endnu i år, i kongres-året, har vi valgt at følge årgangene op i samme udstyr som tidligere, dog med et nyt omslag udført af designeren Arne Forchhammer og af praktiske grunde med angivelse af årgangs-nummer (i stedet for den tidligere angivelse med årstal alene, begrundet i de ovenfor omtalte intervaller).

Den foreliggende årbog har indholdsmæssigt for en væsentlig del kunnet baseres på og udbygge nogle af de arbejder, der forelå i de to festskrifter, der (i maskinskrevet form) blev overrakt henholdsvis Nils Schiørring (»Til Professor, dr. phil. Nils Schiørring på hans tres års fødselsdag den 8. april 1970. En samling kortere musikhistoriske og teoretiske bidrag,« København 1970) og Povl Hamburger (»Elleve kortere musikhistoriske og musikteoretiske bidrag tilegnet Dr. phil. Povl Hamburger i anledning af hans halvfjerds års fødselsdag tirsdag den 22. juni 1971 af kollegaer og tidligere elever«, København 1971). Følgende arbejder, hvoraf flere forelægges her i omarbejdet og udvidet skikkelse, går tilbage til disse to festskrifter:

Til festskriftet for *Nils Schiørring* artiklerne af Jens Brincker, Povl Hamburger, Niels Martin Jensen, Jan Maegaard, Poul Nielsen og Torben Schousboe. Til festskriftet for *Povl Hamburger* artiklerne af Carsten Hatting, Peter Ryom, Niels Krabbe og Henrik Glahn.

Ved redaktionsarbejdet for denne årgang har amanuensis Niels Martin Jensen ydet bistand, og redaktionen bringer ham en hjertelig tak herfor.

April 1972.

Dansk Selskab for Musikforskning
bestyrelsen

Dansk Aar bog for Musikforskning
redaktionen

Preface

The Danish Musicological Society issues herewith the sixth volume of its Yearbook—in the same year as the 11th International Congress of Musicology takes place in Copenhagen, for the first time in Scandinavia.

The fact that during recent years the Yearbook has been issued with several years' interval has been primarily due to economic circumstances. The Society and the editors are grateful for the support which has been received from the Ministry of Culture which, when added to the Society's other resources, has made the publication of the Yearbooks possible. Nevertheless, it has not proven feasible to publish more frequently than every second or third year. The Society and the editors are now considering various solutions to this state of affairs, e.g., to change to a less expensive and consequently less presentable form of publication, or to renew their efforts to increase sales outside Denmark. However, this year, to mark the occasion of the Congress, we have decided to retain the usual style, with the exception of the cover which has been re-designed by Arne Forchhammer. For practical reasons, a consequence of the above-mentioned irregularity, the new design includes only a volume number in place of the year(s) as heretofore.

A considerable part of the content of this issue has drawn on material originally prepared for inclusion in two collections of essays which, in typewritten form, were presented to, respectively, Nils Schiørring ("To Professor Nils Schiørring, Ph. D. on the occasion of his 60th birthday, 8th April, 1970. A Collection of Short Essays on the History and Theory of Music". Copenhagen, 1970) and Povl Hamburger, ("Eleven Short Essays on the History and Theory of Music dedicated to Povl Hamburger, Ph. D. on the occasion of his 70th birthday, Tuesday, 22nd June, 1971, by his colleagues and former pupils". Copenhagen, 1971). The following articles, several of which are presented here in a re-written and enlarged form, can be traced back to these volumes:

To the volume in honour of Nils Schiørring, the articles by Jens Brincker, Povl Hamburger, Niels Martin Jensen, Jan Maegaard, Poul Nielsen and Torben Schousboe; to the volume in honour of Povl Hamburger, the articles by Carsten Hatting, Peter Ryom, Niels Krabbe and Henrik Glahn.

The editors take this opportunity to express their thanks to amanuensis Niels Martin Jensen for his valuable assistance in the preparation of this Yearbook.

April 1972.

The Danish Musicological Society
Committee

The Danish Musicological Yearbook
The Editors

Über Typologisierung der Couranten und Sarabanden Buxtehudes

Von OTTO MORTENSEN

Es ist nur allzu naheliegend hier die Bemerkung Nils Schiørrings (im Vorwort der »Allemande og fransk Ouverture«, Kopenhagen 1957) darüber zu wiederholen, wie bedauerlich es ist, dass die Arbeiten Werner Danckerts und Ernst Mohrs über die Gigue bzw. die Allemande von Monographien anderer in der Suite aufgenommenen Formen des Tanzes nicht gefolgt sind. Hätte man eine Geschichte der Courante und der Sarabande gehabt, wäre es vielleicht einfach gewesen, Buxtehudes Couranten und Sarabanden in einen im voraus gekannten historischen Verlauf zu setzen.

Der folgende Bericht ist ein Teil einer grösseren Arbeit, deren Sicht die Suiten als Ganzheit gewesen ist. Es geht aus obenerwähnter Überschrift hervor, dass man nur Beziehungen, die mit Couranten und Sarabanden Verbindung haben, erwähnen wird. Es wäre doch natürlich, über die Grundlage der gesamten Arbeit und über das Verhältnis zur Quellenschrift ganz kurz zu berichten.

Zu einem Zeitpunkt als diese (die sich im Familienbuch der Familie Ryge befindet) nicht zugänglich war, wurde ein Plan für die Arbeit gemacht, ohne Vorbehalt Emilius Bangerts Ausgabe der Klavierwerke Buxtehudes als die Überlieferung dieser Werke zu betrachten. Der gleiche Gesichtspunkt wurde für viele eng verwandte Arbeiten veranlegt, die unten angeführt werden. Die Begründung war, dass alle (bei Ausgabe und Umschreibung) dadurch auf einen gemeinsamen Nenner gebracht worden waren, dass sie in neuerer Notenschrift mitgeteilt worden waren. Dieser Nenner ermöglichte vergleichende Studien – als ein einleitendes Arbeitsstadium zu betrachten. Ob das Ergebnis dann eine grosse Anzahl relevanter Fragen betreffend Einzelheiten in den Werken sein sollte, so könnte man sich in einem späteren Stadium mit diesen Fragen an die Quellenschriften wenden, und in dieser Weise den Umständen nach einen festen Hintergrund eventueller Erörterungen über Verschreiben, Probleme mit der Notenschrift u. ä., und auf diesem Wege eine näher begründete Auffassung der eigentlichen Überlieferungen finden, deren Unsicherheit bekannt ist sowohl was Buxtehudes Orgelwerke als auch seine Klavierwerke betrifft.

Danach begann die Arbeit, Buxtehudes Suiten in einen grösseren Zusammenhang einzulesen. Rein musikalisch ist es auf diese Weise zu verstehen, dass man vergleichende Studien in Werken betreibt wie:

»The Fitzwilliam Virginal Book« (Herausgeber: J. A. Fuller Maitland & W. Barclay Squire, 1899), Johan Lorenz: Klavierwerke (Lund 1960, Herausgeber: Bo Lundgren), Johann Jakob Frobergers Klaviersuiten in *DTÖ* Bd. 13 und 21 (Herausgeber: Guido Adler), Johannes Erasmus Kindermann: 30 Tanzstücke für Klavier (DTB Bd. 32, Herausgeber: Felix Schreiber), Johann Pachelbel: Klavierwerke (DTB Bd. 2, Herausgeber: Max Seiffert), Georg Böhm: Klavierwerke (Wiesbaden 1952, Herausgeber: Johannes og Gesa Wolgast) und als die Werke im Zentrum Dietrich Buxtehude: Klavierwerke (Kopenhagen 1942, Herausgeber: Emilus Bangert) und Dietrich Buxtehude: Vier Suiten für Clavichord oder Laute (Kopenhagen 1954, Herausgeber: Bo Lundgren).

Bedeutsam für die Arbeit ist auch »Oeuvres du Vieux Gautier« (Paris 1966, Herausgeber: André Souris) gewesen. Unter Studien der Musikwerke ist eine Durchnahme von Johann Anastasius Freylinghausen: »Geistreiches Gesangbuch« anzuführen, 1. Teil: 1734 und 2. Teil: 1733 sind verwendet. Auf der literarischen Seite haben besonders Matthesons: »Courante-Beispiel« (das unten behandelt werden wird) und Putnam Aldrich: *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody* (London 1966) eine Rolle gespielt.



1. Matthesons Courante-Beispiel kommt das erste Mal in dem »Kern melodischer Wissenschaft« 1737 (p. 120) und danach in »Dem vollkommenen Capellmeister« 1739 (p. 231) vor. Die erstgenannte Arbeit ist ein Vorläufer der letztgenannten.

Matthesons Courante heisst »die Hoffnung« und umfasst 11 Takte, auf 2 Repetitionen verteilt, die erste von 5 Takt, die letzte von 6. Eine Untersuchung der in den einzelnen Taktteilen vorkommenen rhythmischen Figuren

führt zum Ergebnis, dass die Melodie rhythmisch von der Figur dominiert ist: punktiertes Viertel von einem Achtel gefolgt. Die punktierte Figur, wie sie hiernach genannt werden wird, kommt auf erste Halbnote 7 Male und auf dritte Halbnote 9 Male vor, insgesamt 16 Male. Sie kommt auf zweite Halbnote *nicht* vor; während auf diese Taktzeit vorkommen: 2 Viertel 4 Male, 1 Viertel von 2 Achteln gefolgt 3 Male, 2 Achtel von einem Viertel gefolgt 1 Mal und 4 Achtel 1 Mal.

In den Takten 5 und 11 steht: punktierte Halbnote von einer Halbnote gefolgt. In »Dem vollkommenen Capellmeister« sind die 2 Noten im Takt 11 zusammengebunden, sondern nicht im Takt 5; im »Kern melodischer Wissenschaft« dagegen, gibt es der Bogen sowohl im Takt 5 als auch im Takt 11.

Insofern könnte man wohl Bedenken dazu tragen, die im Matthesons Courante-Beispiel gemachten Beobachtungen auf z. B. Buxtehudes Couranten zu übertragen, die eigentliche Gefahr hierdurch besteht aber darin, dass man im Laufe der Arbeit das Bedenken vergisst und sich dadurch vielleicht davon abschneidet, Beobachtungen in anderen Werken zu machen, die auch von Bedeutung sein könnten. Mit diesem Vorbehalt können wir dann damit fortsetzen, Matthesons Courante-Beispiel zu beobachten und zwar durch die Bemerkung, dass er in den Takten 1 und 9 nach dem punktierten Viertel als eine alleinstehende Note das Achtel notiert, d. h. er schlägt die ersten drei auf einander folgenden Achtel mit einem gemeinsamen Balken *nicht* zusammen. (Eine solche Notation sollte laut Karl Hader: »Aus der Werkstatt eines Notenstechers« (1948, Vorwort von Wilhelm Fischer) p. 56 in Taktarten wie 6/8 und damit verwandten Arten, nicht in 3/4 und 3/2, beheimatet sein).

Matthesons Notation: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel gefolgt und zwei Achtel auf gemeinsamen Balken gibt es nur einmal in den Couranten Buxtehudes, in der d-Moll-Courante Suite VI, p. 18, Takt 5. Die Beispiele von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken sind zahlreich.

Bei Froberger kommt die hier so nachgestrebte Notation öfter vor: in der e-Moll Courante, Suite XXII, p. 65 (DTÖ Bd. 13) in den Takten 1, 3 (2 Male), 5, 8, 9 (2 Male) und 11. Im Takt 1 folgen die Achtel nicht einem punktierten Viertel, sondern dem Pausenäquivalent. Im Takt 3 folgt das Achtel das erste Mal punktiertem Viertel, das zweite Mal einer Achtelepause, und doch ist die Notation: alleinstehendes Achtel – von 2 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt – beibehalten. Dies gilt dagegen nicht den Takten 10, 12 und 13.

Bei der Notation dieser Courante soll man besonders auf die Urschrift aufmerksam sein: von Guido Adler Y bezeichnet, d. h. MS 16798 der Wiener Hofbibliothek.

In noch einer Courante Frobergers finden wir Matthesons Notation: Das ist in der Courante p. 113 (DTÖ Bd. 21), die Takte 3 und 13. In den Takten 19 und 29 kann er infolge der Tonwiederholung gewählt sein.

Das Notenbild: punktiertes Viertel von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt ist weder unverständlich noch unlesbar; was die Arbeit mit den Couranten betrifft, ist es aber unhandlich. Es ist besser, das Notenbild darin aufzulösen: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel gefolgt, eventuell von 2 Achteln auf gemeinsamen Balken oder einem Viertel gefolgt – das Wesentliche im Notenbild ist »die punktierte Figur«, die analytisch als eine Masseinheit – als Massstab sozusagen – verwendet werden kann.

In der folgenden Darstellung werden Ausdrücke wie Dimensionen und Proportionen Verwendung finden. Mit »Dimension« ist die Anzahl des Taktes im Satz gemeint – ohne Rücksicht auf die Repetitionen. (Man soll aber darauf aufmerksam sein, dass die Anzeigen der Dimensionen betreffend die Suitensätze Bach's in BWV die Repetitionen mitzählen). Der Ausdruck »Proportion« bedeutet in diesem Zusammenhang der Bruch, der das Verhältnis zwischen den Taktanzahlen der beiden Repetitionen angibt. In Matthesons Courante ist die Dimension 11 Takte, die Proportion 5/6.

Buxtehudes Courante, die die Matthesons mit Bezug auf Dimension und Proportion am nächsten kommt, steht nicht in den Suiten, sondern ausserhalb: das ist Courante zimble (p. 80). Er ist in $3/4$ notiert und erreicht deshalb die Zahlangaben: 16, $8/8$ – die Frage ist aber (auf die wir später zurückkommen werden), ob die Courante zimble in Wirklichkeit nicht in $3/2$ notiert werden soll. Hierdurch erreichen wir die Zahlen 8, $4/4$ – also eine Courante, die etwas kleiner ist als die Matthesons. Innerhalb der Suiten Buxtehudes ist nur die a-Moll Courante, p. 58, in $3/2$ notiert, die übrigen in $3/4$. Sie hat nur mit Matthesons Courante die Taktart gemeinsam, sonst nichts.

Die übrigen Couranten innerhalb der Suiten sind stark variierend mit Bezug auf Dimensionen und Proportionen. Die grösste Courante ist die e-Moll Courante, p. 32, mit den Zahlen 44, $22/22$; bei eventueller Notation in $3/2$: 22, $11/11$ – aber fortwährend die grösste. Das wird ein Vorgreifen den Ergebnissen sein, wie es aber später hervorgehen wird, ist der erwähnte Satz keine Courante, sondern eine Corrente.

Wenn wir laufend den eigenen Satzbezeichnungen Buxtehudes folgen, dann sind seine kleinsten Courante-Sätze: die C-Dur Courante p. 11, die d-Moll Courante p. 23 und die g-Moll Courante p. 49, für sämtliche Couranten gelten die Zahlen 28, $14/14$. Courante p. 18 (Bo Lundgren) hat 28, $11/17$. Noch aber eine Bezugnahme auf die kommende Auseinandersetzung: sie sind alle Correnten, nicht Couranten.

Der Courante-Satz Frobergers, der den Matthesons am nächsten kommt, ist die C-Dur Courante p. 11. Für sie gelten die Zahlen 10, $5/5$ – das heisst, dass erste Repetition ein Takt kleiner als die Matthesons ist. Frobergers Satz ist eine wirkliche Courante, der erste Takt erinnert rein melodisch an Matthesons »Die Hoffnung«.

Mit Ausgangspunkt im Widerspruch zwischen den Takten 5 und 11 des Courante-Beispiels Matthesons (»Kern melodischer Wissenschaft« gab es den Bogen in beiden Takten, in »Dem vollkommenen Capellmeister« gab es den Bogen nur im Takt 11, nicht im Takt 5) werden wir untersuchen, ob es an den entsprechenden Stellen in Buxtehudes Couranten auch Bogen gibt.

In der d-Moll Courante p. 26 kommt der eine Bogen vor, der letzte, über dem abschliessenden Tonika-Akkord (Takt 36–37). Mit Bezug auf Dimension und Proportion hat diese Courante die Zahlen: 37, 15/22, eine Bemerkung p. XVIII lenkt aber der Gedanke auf die Frage hin, ob die Zahlen rechtmässig nicht 38, 16/22 sein sollten, so dass auch der Tp-Akkord die Dauer von ungefähr 2 Takten erreicht (die Takte 15–16). Wenigstens kann man noch eine Courante (C-Dur, p. 4) anführen, für die auch die Zahlen 38, 16/22 gelten.

In der g-Moll Courante p. 52 kommt der Bogen sowohl in den Takten 15–16 als auch in den Takten 33–34 vor, doch sind aber die abschliessenden Töne ein Viertel kürzer als bei Mattheson.

Die erwähnten Bogen hätten in den folgenden Couranten hervortreten können: p. 13, 16, 23 (in den Takten 13–14, nicht in den Takten 27–28), 39 (in den Takten 30–31, nicht in 16–17), 46, 49 (in den Takten 27–28, nicht in den Takten 13–14), 58 und in der Courante p. 18 in Bo Lundgrens Ausgabe von 4 Buxtehude-Suiten.

Ausserhalb der Suiten hätten die Bogen in der Courante zimble p. 80 und in den Couranten p. 101 und 102 (in letzten im Takt 39–40, nicht im Takt 18–19) hervortreten können. Die beiden zuletzt erwähnten Couranten sind anonym, aber in Buxtehudes Klavierwerken aufgenommen.

Was zuletzt die Couranten betrifft, die die Bogen nicht haben und sie nicht haben *können*, so ist der Grund meist der, dass der abschliessende Ton einige Male wiederholt wird. Beispiele hiervon sind die Couranten p. 4, 8, 18, 30, 32, 36, 55, 62 (alle bei Bangert) und p. 8 (bei Bo Lundgren). In diesen Fällen könnte man dazu geneigt sein, sich zu denken, dass der Satz mit einem Instrument vorgetragen wird, das einen langen Ton nicht tragen kann, und dass die Wiederholungen der Töne deshalb notwendig sind, um den Ton lebendig zu halten.

Nachdem der Ultima-Akkord erreicht ist, kann zuweilen eine Wiederholung des Pen-Ultima- und Ultima-Akkords in Frage kommen, so dass die Oberstimme im Ultima-Takt: »Tonika-Leitton-Tonika« hat. Die Beispiele hiervon sind die Couranten p. 11 (Takt 13–14), p. 23 (Takt 27–28) und p. 43 (Takt 15–16). Das gesamte Notenbild zeigt in diesen Fällen deutlich einen 6/4-Takt an, oder besser zwei 3/4-Takte.

Bei Froberger kommen Matthesons Bogen nur in zwei Fällen vor: Die Courante p. 78 (Takt 25–26, sondern nicht in den Takten 11–12), und die Courante p. 80 (Takt 25–26, sondern nicht in den Takten 13–14).

Abschliessend kann man wohl sagen, dass die Bogen bei Buxtehude und

Froberger nur selten vorkommen. Wenn man in dieser Frage Bachs Courante konsultiert, gewinnt man ein ganz anderes Bild. Ein Durchgang gibt das folgende Ergebnis.

Die Couranten der englischen Suiten (BWV 806–811) haben *alle* Bogen. Die Courante der ersten französischen Suite (BWV 812) hat *keine* Bogen, die Wiederholung des Tons ist aber hier in der Akkord-Brechung involviert, die sonst den Unterstimmen allein zufällt. Die Couranten der 6 Partiten (BWV 825–830) haben, was die c-Moll Courante betrifft, keine Bogen. Die D-Dur Courante hat keine Bogen im Takt 16, sondern im Takt 40.

Danach die Suiten Bachs ausserhalb der 3 Haupt-Sammlungen: Die Courante der a-Moll Suite (BWV 818) hat Bogen im Takt 8, sondern nicht im Takt 16. In der Es-Dur Courante (BWV 819) ist der Bogen im Takt 28; im Takt 12 entsteht ein Fall, der eigentlich genau der Situation der Couranten Buxtehudes p. 11, 23 und 43 entspricht, wo wir in der Oberstimme (statt eines langen Tons oder der Wiederholung des Tons): »Tonika-Leitton-Tonika« hatten.

Schliesslich hat die Courante in Partita h-Moll (BWV 831) die beiden Bogen.

In dem hier angestellten Vergleich sind Buxtehudes Couranten für ihren Nennwert genommen, d. h. sie sind alle für Couranten gehalten und das könnten sie insofern auf Grund der beobachteten Einzelheit allein sein. Noch besteht aber die Möglichkeit, dass es sich nach sorgfältigerer Untersuchung zeigen wird, dass einige davon Correnten sind, oder Hybriden – Kreuzungen zwischen Couranten und Correnten, wie es bei den meisten Couranten Händels der Fall ist.

Matthesons Courante-Beispiel ist im H. C. Kochs Werk wiedergegeben: Musikalisches Lexicon, die dänische Uebersetzung (1826) *ohne* die Bogen; ferner im »Journal of Music Theory« Bd. II, Nr. 1 (April 1958) in einer Übersetzung ausgewählter Teile »Des vollkommenen Capellmeister«s (Hans Lenneberg, Brooklyn College) und das Beispiel hat deshalb den Bogen nur im Takt 11, nicht im Takt 5.

Obgleich eine Durchnahme der Couranten bei Johann Lorenz, Kindermann und Pachelbel zum Ergebnis führt, dass sie *keine* Bogen haben, müssen wir doch annehmen – mit Unterstützung in der Autorität Bachs – dass Matthesons Courante-Beispiel im »Kern melodischer Wissenschaft« mit den beiden Bogen das richtige ist, und dass die Überführung der Couranten Buxtehudes mangelhaft ist in den Fällen, wo es an den Bogen fehlt.

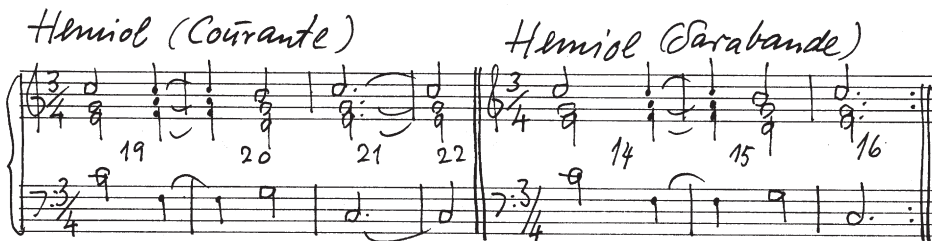
Aber: Wenn die Courante einen Auftakt von einer 1/4-Note hat, dann muss die Note in den Takten vor den Wiederholungszeichen von 5/4-Dauer sein, und diese Notenlänge kann nur als ein Notenbild notiert werden (punktierte Halbnote an Halbnote gebunden), das den Gedanken auf die Taktart 6/4 hinleitet. Wenn es an Bogen fehlt, gewinnt man leicht den Eindruck, dass von Taktwechsel die Rede ist, und das könnte wohl gut in Frage kommen, was die

Courante betrifft, kaum aber in den Schlusstakten. Obgleich die Bogen da stehen, legt die Notation doch rein schriftlich zu einer Ausgestaltung des abschliessenden Akkords auf, der bildgemäss mehr einem 6/4-Takt gleicht als einem 3/2-Takt.

Übrig bleibt die Frage, ob man gerade an diesen Stellen in rhythmischer Hinsicht (»taktfest«) die Notation streng buchstäblich verstehen soll; lieber kann in Betracht kommen, die abschliessenden Akkorde als abgeschriebene Fermaten oder frei arpeggierte Akkorde zu verstehen. Wenn die Couranten vom Laute ausgeführt werden, wird höchst wahrscheinlich auf das Instrumental-Klangliche mehr Gewicht gelegt als auf das streng Rhythmische.

Da Mattheson seine Courante »eine alte, sehr bekannte Melodie« nennt, lässt es sich denken, dass es Erinnerungen an sie in der Literatur der Suiten gab. Bei Froberger kann man Ähnlichkeit mit dem ersten Takt Matthesons in den Couranten p. 6 und 11 finden. Es gibt zwar eine thematische Verbindung mit den Allemanden der betreffenden Couranten, es ist aber deshalb nicht gegeben, dass das Thematische der Allemande entspringt und danach auf die Courante übertragen wird. In einigen Fällen fällt es einem schwer, sich des Gedankens zu erwehren, dass die Courante es in Wirklichkeit ist, die der eigentliche Stofflieferant der Suite ist.

(Bei Bach kommen einige einzelne Fälle der Moll-Versionen des ersten Taktes Matthesons vor: Die Courante in der 2. englischen Suite (BWV 807) und die Courante in der 5. Suite für Solo-Violoncell (BWV 1011), folglich auch in 995).



Da wir jetzt die einstimmige Courante Matthesons verlassen und zum Durchgang der Courante-Sätze in »The Fitzwilliam Virginal Book« hinüberwechseln, ist es notwendig, eine Erscheinung zu betrachten, das so typisch für diesen mehrstimmigen Courante-Satz (jedoch in »stile sueto«) ist. Das ist die Hemirole, und zuerst werden wir uns einige Beispiele ansehen, die rein schematisch die typischen Hemirole-Situationen wiedergeben.

Im ersten Beispiel ist die tonale Kadenz als eine Hemirole aufgesetzt, als Schluss eines Courante-Satzes gedacht. Die beiden ersten Akkorde brauchen nicht notwendigerweise T und S zu sein, es gibt in der Praxis verschiedene

andere Möglichkeiten; dagegen hören die beiden abschliessenden Akkorde D und T zum festen unabweisbaren Repertoire. Es ist typisch, dass das erste Taktpaar, das T, S und D enthält, die Taktzahlen 19 und 20 hat, d. h. eine ungerade und eine gerade Zahl. Das Taktpaar macht einen $3/2$ -Takt aus. Es ist ebenfalls typisch, dass der D-Akkord die Dauer einer Halbnote hat, und dass der abschliessende Akkord (die Takte 21–22) eine Dauer von $3/2 - 1/4$ hat, nämlich das Viertel, das bei der Repetition der Auftakt sein soll. Entsprechendes Verhältnis macht sich normalerweise in den Takten vor dem ersten Repetitionszeichen geltend. Die hier erwähnten Verhältnisse haben auch für die Moll-Sätze Gültigkeit.

Im zweiten Beispiel ist die tonale Kadenz als eine Hemiole aufgesetzt – als Schluss eines Sarabandensatzes gedacht. Auch hier gilt, dass das Beispiel rein schematisch ist, enthält aber die typischen Züge: das erste Taktpaar, das T, S und D enthält, hat die Taktzahlen 14 und 15, d. h. eine gerade und eine ungerade Zahl. Das Taktpaar macht einen $3/2$ -Takt aus. Auch hier hat der D-Akkord die Dauer einer Halbnote, der abschliessende Akkord hat aber nur die Dauer einer punktierten Halbnote.

Während es für das Courante-Beispiel gilt, dass es einen gemeingültigeren Charakter hat, so hat das Sarabande-Beispiel nur für einen besonderen Typ Gültigkeit, hierüber aber später.

2. Die Couranten in »The Fitzwilliam Virginal Book« (FVB) stehen alle in Volume Two, und werden hier durchgearbeitet in der Reihenfolge, in der sie stehen. Das Material umfasst 17 Couranten, da es aber zwei Wiederholungen gibt (Nr. CCIV, p. 267 ist beinahe mit Nr. CXCI, p. 260, identisch, und Nr. CCLXIV, p. 414 ist sozusagen mit Nr. CCXXIII, p. 309 identisch), ist die reale Anzahl nur 15 Couranten.

Die Bezeichnung Corrauto kommt am öftesten vor, sie steht über den Nummer CXXXVIII, p. 128, Dr. Bull's Juell (Courante Juweel): Dieses Stück ist in anderem Zusammenhang (Datierung von »The Fitzwilliam Virginal Book«) von ausserordentlich grossem Interesse: siehe Volume One, p. IX. Das folgende Verzeichnis der Couranten sind mit arabischen Ziffern numeriert – hier bekommt »Courante Juweel« die Nummer 1.

Die Bezeichnung Corrauto kommt am öftesten vor, sie steht über den Nummern 3, 4, 5, 6, 10, 13, 15, 16 und 17. Von diesen ist Nr. 15 eine der Wiederholungen; als Nr. 9 heisst sie Corrauto.

Die Bezeichnung Corrauto steht über den Nummern 7, 8 und 14. Sie ist offenbar von William Byrd verwendet, da sowohl Nr. 7 als auch Nr. 14 ihm zugeschrieben sind.

Dreimal kommt auch die Bezeichnung vor: Corrauto, – über den Nummern 9, 11 und 12.

Nr. 2 hat die Überschrift »A Toy«, da aber ihre Wiederholung Nr. 5:

Corranto bezeichnet ist, muss sie auf jeden Fall im Material mitgenommen werden.

Mit Bezug auf die Bezeichnungen der Taktarten kommen vier vor:

3 (6/4), 3 (12/4), 3 und C (6/2); diese verteilen sich in dieser Weise:

3 (6/4): Nr. 1, 2, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15 (9), 16 und 17.

3 (12/4): Nr. 4, 5, 6 und 14.

3: Nr. 3.

C (6/2): Nr. 8.

Was die dritte Gruppe (mit der Bezeichnung der Taktart 3 (12/4)) betrifft, scheint gemeinsam zu sein, dass *keine* Hemiole-Bildungen vorkommen; ein schwacher Anlauf in Nummer 5, p. 267, Takt 6 sollte vielleicht doch notiert werden. Bei dem folgenden Durchgang der einzelnen Nummern werden wir auf diese Frage aufmerksam sein.

1. CXXXVIII. p. 128. Dr. Bull's Juell. (Courante Juweel)

Das Notenbild ist von Halbnoten und Vierteln dominiert, häufig in der erwähnten Reihenfolge. Doch kommt Viertel-Halbnote in Takt 13–14 (erstem Takt p. 129) vor; bemerkenswert sind die dadurch entstehenden Betonungen am Platze der 2. und 5. Viertel im Takt. Im Takt 7 bietet die Oberstimme ein Notenbild dar, das den Gedanken auf die Taktart 3/2 lenkt, ein Anlauf zu einer Hemiole, die übrigen Stimmen stellen aber deutlich genug den D-Akkord auf das 4. (nicht 5.) Viertel.

Die punktierte Figur (punktiertes Viertel wird einem Achtel gefolgt) kommt nicht so oft vor, dass sie den Satz prägen wird. Wenn wir von den mit »Rep.« bezeichneten Abschnitten absehen, haben wir 3×8 Takte = 24 Takte, in Halbnoten umgesetzt = 72 Halbnoten. Die punktierte Figur kommt $8 + 2 + 7 = 17$ Male vor, d. h. das Vorkommen kann prozentual annähernd mit 25 angegeben werden. Die mit »Rep.« bezeichneten Abschnitte entsprechen möglicherweise begrifflich – aber nicht buchstäblich – dem, was bei Buxtehude (und anderen Komponisten) Double heisst. In dem »Courante Juweel« ist die Bewegung der »Rep.«-Abschnitte eine beinahe durchgeführte Achtelbewegung, oft in Skalen, d. h. John Bull geht nicht unter den geringsten Notenwert, der in den der »Rep.« vorangegangenen Abschnitten vorkommt.

Ein einzelner der Suitensätze Buxtehudes führt eine Erinnerung an die Virginalisten mit sich. Das ist die e-Moll Sarabande p. 40. – Hier hätte im Takt 9 »Rep.« stehen können, im Takt 17 die grosse 2-Zahl und im Takt 25 »Rep.« – wie bei den Virginalisten lösen, »atomisieren« die Rep.-Abschnitte die vorhergehenden Abschnitte in Achtelbewegung auf.

Der Ausdruck »Double« bedeutet rein buchstäblich, dass ein Satz mit dieser Bezeichnung doppel so viele Noten hat wie der vorhergehende Satz. Z. B. wird Buxtehudes Courante p. 23 von einem Double gefolgt – die Courante bewegt

sich hauptsächlich in Achtelbewegungen, das Double in Sechzehntelbewegungen.

(Dem direkten augenfälligen Unterschied der »Rep.« und des Doubles zum Trotz gibt es möglicherweise einen begrifflichen Zusammenhang zwischen ihnen. Rein zeitmässig kann es einen Zusammenhang zwischen Jan Pieter Sweelincks Choralvariationen und FVBs »Rep.« geben. – Die Samuel Scheidt-Bezeichnung »Variatio« ist später als die Bezeichnung FVB, und »Double« noch später.

Eine Bemerkung Manfred F. Bukhofzers im Werk: »Music in the Baroque Era« scheint, die Fäden sammeln zu können; auf Seite 105 steht: »Scheidt's chorale variations are literally »elaborations« since ceaseless »labor« in the service of God was regarded as the measure of devotion«. Von Bedeutung sind hier nicht nur die Worte »Ausarbeitung« und »Arbeit«, sondern auch »Andacht«.)

Die Bezeichnung »Double« ist bei Buxtehude ferner p. 22 (nach der Allemande p. 21) und p. 12 (nach der Sarabande p. 11) zu finden. Ausserhalb den Suiten Buxtehudes, aber innerhalb den Klavierwerken, finden wir im Werk »Rolfis« p. 78 Seite an Seite die Scheidt-Bezeichnung »Variatio« und »Double«. Im Inhaltsverzeichnis (p. V) so angegeben: 2. Variatio. Le Double.

Innerhalb den Suiten: Nr. 18 des Inhaltsverzeichnisses, Bangert p. V.

(Innerhalb Buxtehudes Werken der Kammermusik hat die D-Dur Sonate für Gambe, Violon und Cembalo (DDT, Bd. 11, p. 179) nach dem Solo für Viola da Gamba: Double I, II und III).

Die Taktart des Courante Juweels ist als 3 (6/4) angegeben; die Bezeichnung 6/4 kann praktisch sein, da ein 6/4-Takt mit einem 3/2-Takt kongruent ist; man hat dann die Möglichkeit sowohl eines Taktwechsels als auch einer Polyrhythmik. Wenn aber dies erwähnt ist, dann kann in diesem Zusammenhang die Taktart 6/4 verdächtig vorkommen, d. h. als Angabe der Taktart der Courante. Nach unseren Begriffen von der Taktart 6/4 werden wir dazu geneigt sein, sie als eine zweiteilige Taktart aufzufassen, in der die beiden Taktteile in drei kleinere Teile untergeteilt sind. Ausserdem verstehen wir das erste Viertel als durchaus betont, das vierte Viertel als verhältnismässig betont. Die Frage ist aber, ob in der Courante ein Unterschied zwischen den Betonungen der beiden erwähnten Viertel bestehe?

Zur Beleuchtung der Frage können die folgenden, schematisch wiedergegebenen, polyrhythmischen Situationen dienen:

$$\begin{array}{ccc} 1 & - & 2 & - & 3 & - \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \end{array} \quad \text{und} \quad \begin{array}{ccc} 1 & - & 2 & - & 3 & - \\ 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 \end{array}$$

Die erste Situation zeigt ein Zusammenspiel zwischen einem 3-geteilten Takt und einem 2-geteilten. Die andere Situation zeigt ein Zusammenspiel zwischen einem (grossen) 3-geteilten Takt und zwei (kleinen) 3-geteilten Takten. Das letzte Beispiel ist das wesentlichere, da es das Zusammenspiel zwischen zwei 3-geteil-

ten Taktarten zeigt. Bei eventueller Anwendung von Bezeichnungen wie »Niederschlag« und »Aufschlag« gibt es hier einen Niederschlag im 3/2-Takt und zwei Niederschläge in den beiden 3/4-Takten. Dadurch sind wir von der Vorstellung von Niederschlägen und Aufschlägen befreit, die sich mit der 6/4-Taktart verknüpfen.

Sehr naheliegend ist es, William Byrds Werk »Through Amaryllis dance in the green« (1588) zu untersuchen, das E. H. Fellowes in »The English Madrigal Composers« p. 163 durchnimmt. – Fellowes sagt: »a feature of it is the alternative use of the 3/2 and 6/4 rhythms, a special characteristic of the *Courante* at a rather late date. In this instance the two rhythms sometimes appear independently, as in the first two bars, the first of which is in 3/2 and the second in 6/4, and sometimes simultaneously, as in the sixth bar; while the fifth bar is open to either rhythmical interpretation.«

Es ist offensichtlich, dass es sich im Takt 6 um Polyrhythmik handelt, es kommt aber weniger überzeugend vor, dass die Bassstimme im Takt 5 rhythmisch zweideutig sein sollte. Man hat kaum Grund anzunehmen, dass sie nicht wie die übrigen Stimmen in die Taktart 3/2 stehen sollte. Das Textlegen hätte uns in dieser Beziehung vielleicht einen Wink geben können, es tut es aber nicht. Wäre das 4. Viertel punktiert gewesen, hätten wir einen unabweisbaren Beweis der Taktart 6/4 gehabt; es scheint aber, als folgen alle Stimmen im Takt 5 einem Muster eines 3/2-Taktes.

Im »Courante Juweel« kann man für die 3/2-Taktart argumentieren unter Hinweis auf die Oberstimme im Takt 7 (Die Stelle ist früher erwähnt), und insbesondere unter Hinweis auf Takt 6, Abschnitt 3 (den letzten Takt auf p. 129). Hier haben wir die charakteristische »Schwebung« zwischen 3/2 und 6/4.

2. CXCI. p. 260. A Toy. Anon.

Das Notenbild ist von den kleinen 5-Tonen-Skalen in Achtel-Bewegung dominiert, dem rein notenmässigen Ausdruck des »Laufes« (Courante). In strengerem sprachlichem Sinne bedeutet La Courante: die laufende Frau. Die punktierte Figur spielt in diesem Satz keine Rolle, sie kommt nur zweimal vor. An dem Übergang zum Takt 9 ist Anlauf einer Hemiole-Bildung. Wäre der Satz in 3/4 notiert (so wie beinahe alle Couranten Buxtehudes), würde er aus 20 Takten bestehen (wenn vom letzten mit Brevis-Noten notierten Akkord mit Fermate abgesehen wird). Die Taktpaarung mit Hemiole-Anlauf wäre dann 18–19, d. h. gerade-ungerade, eine Taktpaarung, die wie früher erwähnt, die Courante nicht kennzeichnet, die aber in der Sarabande vorkommen kann. – Die Bezeichnung »Rep.« ist hier weniger verständlich.

Keiner Auftakt.

3. CCI. p. 266. *Corranto. Anon.*

Die punktierte Figur kommt hier nur zweimal im Abschnitt 1 vor, und einmal im Abschnitt 2. Die 5-Tonen-Skalen sind in den Takten 1 und 3 auffällig; im Abschnitt 2 sind Betonungen in den zwei ersten Takten am Platze des 2. und 5. Viertels bemerkenswert. An dem Übergang zwischen den Takten 3 und 4 bewegt sich der Tenorstimme in einem Muster eines 3/2-Taktes.

Keiner Auftakt.

4. CCIII. p. 267. *Corranto. Anon.*

Die kleinen 5-Tonen-Skalen dominieren das Notenbild. Die punktierte Figur kommt nur zweimal vor. Es gibt kein Zeichen der Hemiole-Bildungen.

Keiner Auftakt.

5. CCIV. p. 267. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist beinahe mit dem als Nr. 2 in diese Liste aufgenommenen Satz identisch. Die Taktart ist aber hier als 3 (12/4) angeführt, in Nr. 2 war sie als 3 (6/4) gegeben.

Keiner Auftakt.

6. CCV. p. 268. *Corranto. Anon.*

In diesem Satz kommen die kleinen »Läufe« nicht vor; andererseits prägt aber die punktierte Figur das Notenbild, aber verhältnismässig nicht in grösserem Umfang als in dem »Courante-Juweel« (Nr. 1). Es gibt kein Zeichen von Hemiole-Bildungen. Der 2. Takt des Abschnittes 2 enthält nur 9 Viertel. 3 fehlen vermutlich.

7. CCXVIII. p. 305. *Coranto. William Byrd.*

Der Satz ist eine Bearbeitung des Werkes »Belle qui tiens ma vie« (Thoinot Arbeau's »Orchésographie« 1588) – eine der wirklich grossen Favoritten. »Läufe« kommen nur in den mit »Rep.« bezeichneten Abschnitten vor. Wahrscheinlich muss auch eine »Rep.« im Takt 19, erstem Takt des 5. Systems, auftreten. Die punktierte Figur dominiert besonders den Abschnitt 2, als Ganzheit aber kommt sie verhältnismässig nicht öfter vor als in dem »Courante-Juweel« und in Nr. 6.

In den Takten 3 und 5 bewegt sich der Tenor rhythmisch im Muster eines 6/4-Taktes, die übrigen Stimmen dagegen im Muster eines 3/2-Taktes, eine von der Hemiole geprägte »Schwebung« zwischen den Taktarten 3/2 und 6/4.

Zum erstenmal in diesem Material (FVB) sehen wir in diesem Satz das Notenbild, das wir in Buxtehudes Couranten so übermässig häufig treffen; das punktierte Viertel von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt. Das soll – wie früher erwähnt – aufgelöst werden in: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel und 2 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt.

8. CCXXI. p. 308. *Coranto. Anon.*

Dieser Satz ist ein Unikum zuerst wegen seiner rhythmisch inkrierten und komplizierten Erscheinung. Schon im Takt 1 ist ein Beispiel der Polyrhythmik: Die Oberstimme steht in 6/4, die Unterstimme in 3/2. Im Takt 3 steht die Oberstimmen in 6/4, die Unterstimmen in 3/2, zweite Hälfte des Taktes 4 und erste Hälfte des Taktes 5 machen die Hemiole aus vor dem Akkord, der den ersten Abschnitt vollendet, der verglichen mit 2. Abschnitt wenig kompliziert ist.

Im Zusammenhang mit diesem Satz ist es angemessen, auf Folgendes zu verweisen: Thomas Morley: »A plain & easy Introduction to practical Music«, 1597 (Neu-Ausgabe von R. Alec Harman, 1952) p. 214, übrigens muss man aber damit zufrieden sein, festzustellen, dass diese Courante, wie interessant sie auch sein kann: in dem Zusammenhang von dem hier die Rede ist – Typologisierung der Couranten Buxtehudes (oder anderer) – nur eine kleine Rolle oder sogar keine spielt. Sie hebt aber hervor, dass sich mit dem Begriff Courante die Vorstellung eines rhythmisch inkrierten oder komplizierten Satz verbindet. – Ordnungshalber sollen wir aber notieren, dass die Bass-Stimme in den Takten, die das 4. Notensystem einleiten, die rhythmische Figur (früher in der Oberstimme der Nummer 1 und 3 beobachtet) hat, die Betonung am Platze des 2. und 5. Viertels im Takt zur Folge hat.

Keiner Auftakt.

9. CCXXIII. p. 309. *Corrãto. Anon.*

Die punktierte Figur prägt das Notenbild, das punktierte Viertel kann entweder von einem Achtel oder von 3 Achteln gefolgt sein. Wenn man von den mit Brevis-Noten notierten Akkorden absieht und sich den Satz in 3/4 vorstellt, kommt man zum Ergebnis, dass der Satz $3 \times 8 = 24$ Takte umfasst. Die Takte 6 und 7 paaren sich zu einer Hemiole, die punktierte Figur im Takt 7 sitzt an der Stelle einer Halbnote; man könnte sich vorstellen, dass im Takt 3 ein ähnlicher Fall vorkäme, das ist aber nicht ganz sicher. Die früher erwähnten rein schematischen Hemiola-Clausula-Beispiele hatten Buxtehudes Couranten (und Sarabanden) als Hintergrund; sie haben uns gezeigt, dass der dem D-Akkord folgende T-Akkord die Dauer 5 Viertel haben muss, wenn der D-Akkord die Dauer einer Halbnote hat. Im gegebenen Beispiel hat der T-Akkord im Takt 8 nur die Dauer 3 Viertel (von Auftakt des Abschnittes 2 ist abgesehen).

Auch die Takte 14 und 15 paaren sich zur Hemiole-Bildung vor dem D-Akkord; und schliesslich paaren sich die Takte 22 und 23 zu einer Hemiole vor dem T-Akkord im Takt 24. Die Taktpaarungen sind also: 6–7, 14–15 und 22–23, d. h. gerade-ungerade, die Taktpaarung, die bei Buxtehude in der Sarabande, sondern *nicht* in der Courante vorkommen kann.

Wie in Nummer 8 gibt es auch die früher erwähnte rhythmische Figur: Viertel-Halbnote hier einige Male wiederholt (Takt 4–5–6).

10. CCXXIV. p. 310. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist eigentlich der erste in diesem Material (FVB), der Buxtehudes Couranten in Erinnerung bringt. Die Taktpaare 4–5 und 6–7 sind 3/2-Takte (wenn eine Umnotation des Satzes zu 3/4 statt 6/4 unternommen wird).

Der erste Takt im 2. System ist äusserst auffällig; man muss die Richtigkeit der Ueberlieferung bezweifeln.

11. CCXXV. p. 310. *Corrãto. Anon.*

Der Auftakt ist dadurch auffällig, dass er 4 Sechzehntel ist. Wenn wir den Satz von 6/4 zu 3/4 umnotieren, erreichen wir die folgenden Takt-Paarungen: 13–14 = Hemiole vor Tv im Takt 15–16, – 29–30 = Hemiole vor Tv im Takt 31–32, d. h. hier haben wir die für Buxtehude charakteristische Takt-Paarung: ungerade – gerade = Hemiole vor T (evtl. Tv). Es ist zu beobachten, dass vor Tp (Takt 23–24) *keine* Taktpaarung stattfindet. Bemerken Sie ferner die Länge der abschliessenden Akkorde im Verhältnis zum vorangegangenen D-Akkord.

12. CCXXVI. p. 311. *Corrãto. Anon.*

Im ersten Abschnitt kommt die punktierte Figur einmal vor. Sowohl im Abschnitt 1 als 2 ist die Bewegung in Vierteln vorherrschend, im Abschnitt 3 kommt die punktierte Figur in jedem der ersten 4 Takte vor.

Das Motiv im Bass Takt 1 wird in der Oberquinte im Takt 2 imitiert. Das Viertel-Halbnote-Motiv der Mittelstimme im Takt 5–6 wird in der Oberoktave mit dem Abstand eines Viertels imitiert. Im Abschnitt 2 wird die Oberstimme Takt 1 in der Unteroktave im Takt 3 imitiert, und im Abschnitt 3 wird die Oberstimme Takt 1 in der Unteroktave in der Mittelstimme Takt 3 imitiert. Imitation und Kontrapunkt sind für die Courante nicht besonders charakteristisch, dagegen aber für die Gigue.

Zur Beobachtung eventueller Takt-Paarungen ist es notwendig, den Satz in 3/4 umzunotieren. Das Ergebnis wird hier, dass sich die Takte 13–14 vor dem T-Akkord in den Takten 15–16 paaren, und die Takte 29–30 vor dem D-Akkord in den Takten 31–32, die für Buxtehudes Couranten charakteristischen Situationen. Als nicht-charakteristisch müssen wir in diesem Zusammenhang die Takt-Paarung 46–47 (gerade-ungerade) vor dem letzten T-Akkord Takt 48 charakterisieren.

Keiner Auftakt.

13. CCXXVIII. p. 312. *Corranto. Hooper. (Im Inhaltsverzeichnis Giles Farnaby zugeschrieben).*

Die punktierte Figur kommt nur in den Takten 2, 5, 6, 7 und 8 vor. Im Abschnitt 2 kommt sie überhaupt nicht vor. Wie im vorherigen Satz ist die Bewegung in Vierteln vorherrschend – man kann in dieser Beziehung an Frescobaldis Correnten zu denken kommen. Zu diesen haben wir eigentlich keine Buxtehude-Courante (Corrente?) die als Seitenstücke bezeichnet werden können. Merkwürdigerweise hat dagegen die »Far Verden, far vel« (Adieu Welt)-Gigue p. 40 ein wenig von der wunderbaren Leichtigkeit im Satz, die für Frescobaldis Correnten so auffällig ist.

Bei der Umnotation von 6/4 zu 3/4 erreicht der Satz 32 Takte sowie den abschliessenden Brevis-Akkord. Vor dem Tonika-Akkord Takt 15–16 findet Takt-Paarung statt Takt 13–14 was die Oberstimme betrifft. Vor dem T-Akkord Takt 31–32 sieht es aus, als stehe nur die »Tenor-Stimme« in 3/2, die übrigen Stimmen bieten alle Notenbilder, die als rhythmische Figuren – in $2 \times 3/4$ -Takten notiert – zu verstehen sind.

Keiner Auftakt.

14. CCXLI. p. 359. *Coranto. William Byrd.*

Imitation in der Unteroktave zwischen den Aussenstimmen im Takt 1. Die Bass-Stimme wiederholt das imitierte Motiv im Takt 2. Die Bezeichnung »Rep.« im Takt 3 ist zweifelhaft; 1. Takt im 4. System ist mit 2 bezeichnet, hätte aber eher mit »Rep.« bezeichnet werden sollen. Durch Notation in 3/4 erreichen wir annähernd eine Takt-Paarung (6–7) vor dem T-Akkord im Takt 8. Dagegen gibt es aber keinerlei Anlauf einer Hemiole-Bildung vor dem T-Akkord im Takt 24. Im Takt 13 haben wir die kleine 5-Tonen-Skala – sie kommt in den figurierten Abschnitten häufig vor.

Keiner Auftakt.

15. CCLXIV. p. 414. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist sozusagen mit Nr. 9 identisch.

16. CCLXV. p. 414. *Corranto. Lady Riche. Anon.*

Nur zwei der durchgearbeiteten Sätze haben Namen ausser der Bezeichnung der Art. Der erste war Nr. 2, »A Toy« p. 260, der Name gilt aber kaum speziell für die Courante. In FVB Bd. II haben wir p. 413: »A Toy«, einen Satz in zweigeteilter Taktart; ausserdem »A Toy« p. 418, in der Taktart 3 (6/2) – und schliesslich Giles Farnaby: »A Toye« p. 421 in zweigeteilter Taktart.

Im Titel »Lady Riche« ist »Riche« vielleicht ein Eigenname, »Die reiche Dame« ist aber sonst die Bedeutung, die sich unmittelbarer aufdrängt.

Im Werk »Oeuvres du Vieux Gautier« haben wir die folgenden Courante-Namen: La belle Homicide, Le Canon, Cleopatre Amante, Diane, La petite Bergère, Courante des Anges, Courante du Someil, La Champré, La Conquérante, L'Adieu, La Pleureuse, La Superbe, Rossignol, L'Immortelle. – Innerhalb eines geschlossenen Gebiets wie François Couperins »Pièces de Clavecin« ist es auffällig, dass Couperin, der sich sonst nicht davon zurückhält, seine Sätze Namen oder Titel zu geben, äusserst zurückhaltend ist, wenn es die Couranten gilt.

Es heisst in der Regel ganz lakonisch »Courantes I & II«; nur im »Second Livre de clavecin« Order Nr. 12 wird nach dem Titel »L'Intime« auf Courante als Bezeichnung des Tempos verwiesen.

Bei Buxtehude gibt es »Allemande d'Amour« p. 18 und »Sarabande d'Amour« p. 19, die kaum einen Zusammenhang mit den sogenannten Planet-Suiten haben (siehe Bangert p. VI und Mattheson: »Der vollkommene Capellmeister« p. 130). Es ist vielleicht hier naheliegend, die Überschrift des Kapitels »L'Amour de Jésus. L'Amour de Dieu« in André Pirro: Dietrich Buxtehude (1913) zu erwähnen. Von der frühesten Geschichte der Sarabande gesehen ist es verständlich, dass die Sarabande – vor allen anderen – der Liebestanz ist. Hätte man vom »Allemande d'Amour« absehen können, hätte man (wenn Matthesons Courante »Die Hoffnung« in Betracht gezogen wird) eine Andeutung der Allemande, Courante und Sarabande als Symbole des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe sehen können.

17. CCLXVI. p. 415. Corranto. Anon.

Die punktierte Figur kommt nur einige Male vor, der Satz ist aber von den langen Achtel-Ketten beherrscht, eigentlich in den »Rep.«-Abschnitten beheimatet; hier kommen sie schon im 1. Hauptabschnitt vom Takt 2 vor. Bei Umnotation in 3/4 erreicht der gesamte Satz eine Taktanzahl von 32 + den abschliessenden Akkord mit Brevis-Noten notiert. Es sind deutliche Spuren von Hemiole-Bildungen in den Takten 13–14 und 29–30.

»Die englische Klaviermusik ist volksnahe, im Gegensatz zur höfischen Musik der französischen Clavecinisten« heisst es im Walther Georgiis »Klaviermusik«, 1941 – und es gilt in groben Zügen für die Couranten in FVB, dass sie volksnahe sind, obgleich es hier – wie in den Variationenwerken – kein benanntes Verhältnis zu einem volksnahen Melodienstoff gibt.

Auch im Verhältnis zu den Couranten Buxtehudes sind die FVB-Couranten als Ganzes »volksnahe«; die Ausnahmen bilden Nr. 8 und 12. Wenn man Buxtehudes Couranten in Gruppen der Tonart aufstellt, müssen wohl die Dur-Couranten volksnäher als die Moll-Couranten genannt werden, und der Preis der Volkstümlichkeit muss wohl am nächsten den C-dur Couranten zufallen.

Als ein Gegensatz hierzu ist den eigentümlichen Abschluss der e-Moll Courante p. 32 mit ihrem scheinbaren Mangel an Stofflichkeit zu erwähnen. Der Ausdruck »Schwebung«, das früher verwendet ist im Zusammenhang mit dem Taktverhältnis, meldet sich auch hier. – Im anderen Verhältnis: die ehrbare Musik der französischen Clavecinisten einerseits und die Klaviermusik Buxtehudes andererseits können wir vorläufig nur sagen, dass insofern die Couranten französisch sind, sind sie ehrbar. Beim Durchgang der einzelnen Couranten Buxtehudes werden wir auf die Frage zurückkommen.

Ist das Material in FVB mit Buxtehudes Couranten zu vergleichen, kann man auf Grund der rein technischen Daten das folgende Verfahren verwenden:

Da alle Couranten Buxtehudes zweigeteilt sind, kann man zuerst alle 3-geteilten Couranten in FVB ausschliessen: das ist die Nummern 1, 9, 12, 15 und 17. Geschichtlich muss dieser Typ als »älter« bezeichnet werden.

Da alle Couranten Buxtehudes Auftakt haben, gehen folgende FVB-Nummern aus: 2, 3, 4, 5, 8, 12, 13 und 14.

Da keine der Couranten Buxtehudes »Rep.« hat, gehen die folgenden FVB-Nummern aus: 1, 2, 3, 7, 14 und 17. Der Unterschied zwischen »Rep.« und notentreuer Repetition ist doch eher ein äusserer Unterschied als ein innerer.

Übrig bleiben die Nummern 6, 10, 11 und 16. Gemeinsam für die Nummern 6 und 10 ist die Proportion 8/16 (für Nr. 10 doch nur annähernd), die für Buxtehude nicht charakteristisch ist. Für die Nummern 11 und 16 gilt dagegen die Proportion 16/16, die Buxtehude näher kommt.

Obleich FVB Nr. 10 nicht die Courante ist, die mit Bezug auf die rein technischen Daten Buxtehude am allernächsten kommt, ist sie es doch, die rein melodisch und bis zu einem gewissen Grade in der Satzanlage vor einer anderen FVB-Courante den Gedanken auf ihn und seine d-Moll Couranten lenkt.

Die Satzanlage in FVB ist schwerfälliger als bei Buxtehude; es kann sich zwar wohl um Freistimmigkeit handeln (*stile sueto*), die Sätze tragen aber in überwiegendem Grade das Gepräge des schwerfälligen, steifen, 4-stimmigen Note-gegen-Note Satzes.

Schon in FVB ist die Courante ein weitgespannter Begriff; als äusserste Punkte können vielleicht am besten das kleine Charakterstück »A toy« p. 260 einerseits genannt werden, und andererseits der rhythmisch intrikate Satz p. 308. – Während z. B. »A Toy« ein unverkennbares instrumentales Gepräge hat, so hat William Byrds Bearbeitung des Werkes »Belle qui tiens ma vie« p. 305 ganz natürlich ein Gepräge des Vokalsatzes in den Hauptabschnitten; in den »Rep.«-Abschnitten tritt dagegen der instrumentale Charakter hervor, und die Frage könnte sich dann melden, ob wir hier ein Spiel zwischen der Courante und der Corrente beobachten können, ob die Distinktion geschichtlich bis zu einem Spiel zwischen das Vokale und das Instrumentale zurückgeht?

Vorläufig müssen wir uns, vom hier gewählten Ausgangspunkt gesehen, von

dem wir tatsächlich rücklings die Frage angeschnitten haben, hypothetisch so ausdrücken: Wenn Matthesons Courante-Beispiel und Bachs Couranten die Norm der Couranten angeben, dann sind keine der Couranten in FVB Couranten, sie sind *alle* Correnten. Mehrheitsentscheidungen haben geringes Interesse in Fragen dieses Charakters, es soll aber doch erwähnt werden, dass in FVB 9 Sätze die Bezeichnung »Corranto« mit den beiden r'en wie in »Corrente« haben. Auch in der Satzbezeichnung der Nummern 9, 11 und 12 erscheinen die beiden r'en wieder in der Bezeichnung Corráto. Nur Nr. 1 und 7, 8 und 14 haben Bezeichnungen mit nur einem r: »Courante« bzw. »Coranto«.

Das Wort »Courante« ist entweder eine Artbezeichnung oder das ins Französisch übersetzte italienische Wort »Corrente«. Alle Bezeichnungen in FVB sind Übersetzungen des italienischen Wortes »Corrente«.

3. In der alten Bachausgabe (BGA) war es noch nicht klar, dass Bach zwischen Courante und Corrente unterscheidet, ein Verhältnis, das im Bukhofzers: »Music in the Baroque Era« p. 297 (Fussnote) und in Thurston Dart: »The Interpretation of Music« p. 95 erwähnt worden ist. Das letztgenannte Werk gibt ferner eine Charakteristik von vielen Sätzen Bachs, einleitungsweise die Sätze in den englischen und französischen Suiten auf Grund der nationalen Züge, z. B. » in den englischen Suiten sind alle Couranten französisch – in den französischen Suiten sind die Couranten I und III französisch, die übrigen sind italienische Correnten . . .« usw.

Die vorherige Bemerkung (p. 94) ist höchst wesentlich; wenn sie darauf reduziert wird, nur für die Klaviermusik zu gelten, bleibt das Folgende übrig: »Undulating rhythms . . . usually point to the French style; regular »sewing-machine« rhythms, Scotch snaps . . . are characteristic of the Italian style.«

Bei Bach geben die Taktarten einen deutlichen Fingerzeig über den Stil; die Taktart 3/2 ist für die französischen Sätze angeführt, für die Couranten in BWV 806, 807, 808, 809, 810, 811–812, 814, 818, 819 (hier aber: 3/2 (6/4)), eine Betonung der Taktart, die als die wesentlichste betrachtet ist (obgleich man sich nach dem Anfang des Satzes versucht fühlen könnte, die Taktart als 6/4 (3/2) zu bezeichnen), 826, 828 und 831.

Die Taktarten wie 3/4 und 3/8 sind für die Correnten in: BWV 813, 815, 816, 817, 821, 825, 827, 829 und 830, verwendet.

Ein Sonderfall ist die Courante in BWV 814 (die dritte französische Suite), die die Taktart 6/4 hat. Herman Keller gibt im Buch »Die Klavierwerke Bachs« p. 171 eine Übersicht über die Verhältnisse der Taktart in dieser Courante. Das Schema ist überzeugend, was die 1. Repetition betrifft; in der 2. Repetition kommt es weniger überzeugend vor, dass Takt 15 ein 6/4-Takt sein sollte. Er ist viel eher ein 3/2-Takt, wodurch der Verlauf der 2. Repetition wird:

6/4: Takt 13 – 14	19 – 22	28
3/2: Takt	15 – 18	23 – 27

Hierdurch wird dann die Taktgruppe 23–28 mit 7–12 der 1. Repetition übereinstimmen, in der 2. Repetition wird aber das einleitende Taktpaar 13–14 von zwei 4-Takt-Gruppen (15–18 und 19–22) gefolgt, während der Takt 1–2 der 1. Repetition von zwei 2-Takt-Gruppen gefolgt wird.

Das Ergebnis wird dann eine straffere Aufteilung in 2- und 4-Takt-Gruppen, die insofern in diesem konkreten Fall verdächtig sein könnten. Wenn wir es im Lichte der Beobachtungen sehen, die wir mit Bezug auf Dimensionen und Proportionen in Bachs Couranten machen können, werden wir vielleicht die Frage klarer sehen.

Für Dimensionen und Proportionen in den Couranten der englischen Suiten Bachs (BWV 806–811) gelten die folgenden Anzeigen: 20, 10/10 – 24, 8/16 – 24, 12/12 – 32, 16/16 – 20, 8/12 – 28, 12/16 – 32, 16/16.

Für Couranten und Correnten der französischen Suiten (BWV 812–817) gelten folgende Anzeigen:

24, 10/14 – 57, 24/33 (dieser Satz ist in zwei anderen Versionen bekannt: BGA Bd. 13.2, hier sind die Zahlen 54, 24/30, und BGA Bd. 45, mit den Zahlen 48, 24/24), 28, 12/16 – 36, 16/20 – 32, 16/16 – 32, 16/16.

Und zuletzt für die Partiten (BWV 825–830):

60, 28/32 – 24, 12/12 – 56, 20/36 – 40, 16/24 – 64, 32/32 – 116, 54/62.

Unter den vielen Zahlen kommen nur zwei ungerade vor: 57 und 33, beide im Zusammenhang mit BWV 813. Alle die übrigen sind Multipla von 2 oder 4.

Hiernach wenden wir uns zu Dimensionen und Proportionen in Buxtehudes Couranten, hier nach Seitenzahlen in Dietrich Buxtehude: Klavierwerken (Herausgeber Emilius Bangert) aufgeführt.

P. 4: 38, 16/22 – p. 8: 40, 20/20 – p. 11: 28, 14/14 – p. 13: 30, 14/16 – p. 16: 36, 18/18 – p. 18: 31, 16/15 – p. 23: 28, 14/14 – p. 26: 37, 15/22 – p. 30: 30, 14/16 – p. 32: 44, 22/22 – p. 36, 16/20 (Diese e-Moll Suite ist vom Ternstedts Buch der Tabulatur bekannt. Universitäts-Bibliothek Uppsala, Instrumentale Musik Nr. 410, p. 64–71. Laut Bo Lundgren (In der Einleitung des Werkes Dietrich Buxtehudes: »Vier Suiten für Clavichord oder Laute« p. 4) hat Emilius Bangert die Vorlage seiner Wiedergabe p. XX–XXI fehlerhaft als deutsche Laute-Tabulatur bezeichnet. Dimension und Proportion für die Courante p. XX ist 35, 15/20; mit der Version p. 36 (36, 16/20) verglichen muss man das Ergebnis erreichen, dass ein Takt (Takt 6) im Ternstedts Buch der Tabulatur fehlt).

p. 39: 31, 17/14 – p. 43: 32, 16/16 – p. 46: 36, 18/18 – p. 49: 28, 14/14 – P. 52: 34, 16/18 – p. 55: 36, 18/18 – p. 58: 24, 10/14 – p. 62: 36, 16/20 – p. 80 (Courante zimble): 16, 8/8 – p. 101: 32, 16/16 – p. 102: 40, 19/21. Bo Lundgren: p. 8: 32, 16/16 – p. 18: 28, 11/17.

Ein Vergleich unter den Zahlen, die Dimensionen und Proportionen für die Couranten Bachs und Buxtehudes angeben, gibt unmittelbar in dieser Hinsicht ein bunteres Bild bei Buxtehude als bei Bach.

Die Bemerkungen zu Bachs h-Moll Courante in 6/4 (BWV 814) – sie hatte die Zahlen: 28, 12/16 – sind nicht wie folgt zu verstehen: wenn die Taktanzahl der einzelnen Repetitionen mit 4 teilbar ist, dann führt das automatisch mit sich, dass es sich um 2- oder 4-Takten-Perioden handelt. Im erwähnten Fall stützt die Notation, dass es sich tatsächlich um 2- und 4-Takten-Perioden handelt, allein aber von Zahlangaben wie z. B. 8, 16, 24 und 32 heraus kann man im voraus nichts von Taktgruppierungen innerhalb der einzelnen Repetitionen des Satzes schliessen.

Was Buxtehude betrifft, können wir uns die »schiefen« Zahlen ansehen. Die Courante p. 26 (37, 15/22) ist früher in einem anderen Zusammenhang (Matthesons Courante-Beispiel) erwähnt worden. Der notierte Bogen im Takt 36–37 war es, der die Aufmerksamkeit auf die Revisionsbemerkung p. XVIII hinleitete, wonach anzunehmen war, dass die Zahlen 38, 16/22 die richtigen waren, d. h. Bogen über den Takten 15–16 und 37–38 mit Tp im Takt 15–16 und T im Takt 37–38.

Für eine Gruppe der Suiten gilt, dass ihre Proportionen auf 1/1 »abgekürzt« werden können. Das gilt die folgenden 4 Suiten:

- Die Suite p. 7: Allemande: 9/9, Courante: 20/20, Sarabande: 8/8, Gigue: 11/11.
 – – p. 10: Allemande: 9/9, Courante: 14/14, Sarabande: 8/8, Gigue: 8/8.
 – – p. 48: Allemande: 8/8, Courante: 14/14, Sarabande: 8/8, Gigue: 7/7.
 – – p. 54: Allemande: 7/7, Courante: 18/18, Sarabande: 8/8, Gigue: 6/6.

Zu diesen 4 Suiten könnte sich die Suite p. 18 eventuell schliessen, wenn es nicht so wäre, dass ihre Courante die Zahlen 31, 16/15 hätte. Die Proportionen der übrigen Sätze sind:

Suite p. 18: Allemande: 8/8, Sarabande I: 8/12, Sarabande II: 8/8, Gigue: 7/7.

Obleich die Sarabande I die Proportion »1/1« nicht hat, liegt es doch nahe anzunehmen, dass die Courante die Zahlen 32, 16/16 haben soll. – Beim Durchgang der einzelnen Couranten Buxtehudes werden wir die Gelegenheit haben, fernere Beobachtungen zu machen.

(In diesem Zusammenhang zieht sich ein einzelner Fall bei Froberger die Aufmerksamkeit: Das ist die Courante sopra Maÿerin (DTÖ, Bd. 13 p. 16). Die Zahlen für Dimension und Proportion sind: 24, 8/16 – aber die Takt-paarung: Takt 6–7 für Hemiole ist aussergewöhnlich wegen der Paarung: gerader Takt – ungerader Takt. Ausserdem war nach der auch bei Froberger charakteristischen Kadenz, in der der D-Akkord von einem T-Akkord – der 2¹/₂ Male so lang wie der D-Akkord ist – gefolgt wird, zu erwarten, dass der T-Akkord im Takt 8 eine Dauer von 5 Halbnoten statt 2 hatte. Ganz bezeichnend steht eine Fermate über dem Ultima-Akkord im Takt 24; man fühlt

sich versucht zu vermuten, dass noch eine Fermate über dem Akkord im Takt 8 hätte stehen sollen).

Während sich kein besonderes Interesse an einem Vergleich unter den Hauptkadenzen (die Kadenzen vor den Repetitionszeichen) bei Bach und Buxtehude knüpft, so trägt ein anderer Vergleich zu einer Charakteristik der Moll-Couranten Buxtehudes bei. In dieser Beziehung sind Beobachtungen betreffend die vorläufigen Kadenzen, die Mittelkadenzen, in der 2. Repetition der Moll-Couranten, erläuternd.

Für Bachs Couranten und Correnten gilt Folgendes:

BWV 807: IV (Takt 18), BWV 808: VII (Takt 20), IV (Takt 24)
 BWV 810: IV (Takt 16), VII (Takt 21), BWV 811: IV (Takt 21), VI (Takt 26)
 BWV 812: IV (Takt 16), BWV 813: IV (Takt 38), (in diesem Verhältnis sind die Varianten ohne Bedeutung), BWV 814: IV (Takt 19).
 BWV 826: I (Takt 16), IV (Takt 19), BWV 827: III (Takt 42)
 BWV 830: III (Takt 38).

Ausserhalb der 3 Haupt-Sammlungen, der englischen und französischen Suiten und der 6 Partiten, haben wir folgende Beispiele:

BWV 818: V (Takt 12), BWV 831: III (Takt 18).

Für die Couranten Buxtehudes gilt Folgendes:

p. 18: VII (Takt 22), p. 23: VII (Takt 20), p. 26: VII (Takt 26), p. 32: III, doch in Terz-Stellung, (Takt 29), p. 36: VII (Takt 24) p. 39: III, in Terz-Stellung, (Takt 26) aber kein ausgesprochenes Kadenzieren,
 p. 46: VII, doch in Terz-Stellung, (Takt 27) – auffällig ist die Sub-Dominant-Variante im Takt 31 – p. 49: VII (Takt 20), III (Takt 23), p. 52: VII (Takt 25) und p. 58: IV (Takt 15).

Hier geht das charakteristische Mittelkadenzieren zu VII – ein kirchen-tonaler Zug – am deutlichsten ausgesprochen, was die d-Moll Couranten betrifft, danach die g-Moll Couranten und am schwächsten was die e-Moll Couranten betrifft.

Die a-Moll Courante ist in dieser Beziehung mit ihrem Kadenzieren zu IV Dur-und-Moll orientiert – wie die meisten Couranten und Correnten Bachs.

Es ist typisch für Buxtehudes Mittelkadenzen, dass sie »kompakt« sind, d. h. sie haben die beiden Akkorde in der Grundform, den D-Akkord in Terz-Stellung und den T-Akkord in Oktav-Stellung. Die Ausnahme ist p. 49: VII (Takt 20).

Untersucht man die gleiche Einzelheit bei Froberger wird das Ergebnis, dass »kompakte« Mittelkadenzen verhältnismässig selten sind. Es handelt sich insgesamt um 4 Fälle:

p. 37: III (Takt 13), p. 76: III (Takt 24), beide in d-Moll Couranten.
 p. 113: IV – ohne Terz – (Takt 26), Notation dorisch.

p. 80: III (Takt 22), die Tonart ist e-Moll.

(Der Verweis auf p. 113 gilt für DTÖ Bd. 21, die übrigen DTÖ Bd. 13).

Ganz eigenartig ist das Kadenzieren zu VII hier nicht vertreten. Oft kommt Einleitungsvortrag zu VII vor, bei Trugschlüsse aber (häufig bei Froberger vorkommend) wird nach einem anderen Akkord abgebogen. Frobergers Repertoire der Akkorde ist kaum reicher als das Buxtehudes, bei grösserem Gebrauch von Umkehrungen und anderen Akkord-Stellungen wird das Harmonische aber flexibler, geläufiger.

Das erwähnte Verhältnis bestätigt in allerhöchstem Masse Guido Adlers Aussage, DTÖ Bd. 13, p. IX: »In der Behandlung der Tonalität sind Frobergers Suiten durchaus modern« . . .

Buxtehudes Couranten.

Durch Anwendung der in Matthesons Courante-Beispiel gemachten Beobachtungen, in den Courantesätzen des Buches »The Fitzwilliam Virginal Book« und im vorherigen Abschnitt der Konfrontation zwischen Bachs und Buxtehudes 2.-Sätzen in den Klaviersuiten (ob sie Couranten oder Correnten sind), werden wir Buxtehudes Couranten durchnehmen.

Bei einer engeren Betrachtung zeigt es sich, dass zwei von ihnen eine Sonderstellung einnehmen. Es handelt sich um die Couranten p. 26 und p. 52. In diesen Sätzen bilden die punktierten Figuren ein festes, regelmässiges Muster, das wie folgt veranschaulicht werden kann:

3 /1. 2 3 /1 2. 3 /1. 2 3 /1 2. 3/ usw.

in anderen Worten: bei Notation in 3/4 ist abwechselnd 1. und 2. Viertel punktiert. In der Praxis ist die punktierte Note am öftesten ein Viertel, den Umständen nach aber (bei Kadenzieren) kann an ihrer Stelle eine Halbnote stehen, wie es am öftesten vorkommt, dass das punktierte Viertel von einem allein stehenden Achtel gefolgt wird, als rhythmisches Äquivalent zu punktiertem Viertel – Achtel kann aber vorkommen; punktiertes Viertel – 2 Sechzehntel (siehe z. B. Courante p. 26, Takt 14 und 30). Diese Beobachtungen, die wir jetzt gemacht haben, bestärken uns im Glauben, dass der letztgenannte Takt in der Tat Takt 31 sein soll.

Die Festigkeit und Regelmässigkeit, die das obenerwähnte Schema prägen, bringen unmittelbar Matthesons Courante-Beispiel in Erinnerung, weil die Taktart 3/2 durchscheint. Schematisch kann das Verhältnis veranschaulicht werden, wie folgt:

3/4: 3 /1. 2 3 /1 2. 3 /1. 2 3 /1 2. 3 /

3/2: – 1 – 2 – 3 – /1 – 2 – 3 – u. s. w.

Bei Umnotation von 3/4 auf 3/2 ist es wesentlich zu bemerken, dass die

punktierten Noten in 3/4 insofern betont bleiben, obgleich es einen Gradunterschied der Betonungen in 3/2 gibt. Im ersten 3/4-Takt war das 3. Viertel eine unbetonte Note (Auftakt), sie wird im ersten 3/2-Takt eine verhältnismässig betonte Note. Im zweiten 3/4-Takt war 1. Viertel eine betonte Note – sie wird im ersten 3/2-Takt zu einer unbetonten Note.

In der Courante p. 26 wird man beobachten, wie nah die Oberstimme dem rhythmischen Muster folgt, obgleich die punktierte Note nicht notwendigerweise in dieser immer vorkommt. In den Unterstimmen können rhythmische Muster vorkommen, die in 3/4 beheimatet sind, z. B. im Takt 9–10. Die betonte lange Note im Takt 10 steht gleichzeitig mit dem unbetonten Taktteil der Oberstimme, es entsteht eine »Schwebung« zwischen 3/2 und 3/4.

(Das Verhältnis zwischen dieser Courante und der folgenden Sarabande (p. 27) weist einen interessanten Vergleich zwischen den Courante-Takten 31–34 (32–35?) und den Sarabande-Takten 17–20 auf. Unmittelbar muten die Letzterwähnten als die am besten überlieferten an; obgleich man keine slawische Ähnlichkeit erwarten kann, so kommt doch besonders der Takt 31 (32?) der Courante weniger überzeugend vor als der Taks 17 der Sarabande.)

Buxtehudes Courante p. 26 trägt ihren Namen mit Recht, sie ist wirklich eine Courante – und es gibt keine Hemiole-Bildungen.

Auch die Courante p. 52 ist eine wirkliche Courante, die Oberstimme bewegt sich nach dem festen, regelmässigen rhythmischen Muster, eine Umnotation auf 3/2 wird das Zusammenspiel zwischen der Taktart der Oberstimme und eventuellen Betonungen in der Unterstimme »gegen den Takt« am besten veranschaulichen, d. h. Betonungen, die aus Polyrhythmik entstanden sind: ein 3/2-Takt gegen zwei Takte in 3/4.

Rein tonal ist dieser Courante-Satz dadurch eigenartig, dass 1. Repetition nur einen ganz kurzen Anschlag in g-Moll hat – vom Takt 4 und dem Rest der 1. Repetition ist die Tonart B-Dur. In sich selbst ist es nicht auffällig, dass die Hauptkadenz der 1. Repetition zu Tp geht – das Auffällige ist die Länge des Tp-Abschnittes.

Auch das Verhältnis zwischen dieser Courante und der folgenden Sarabande weist einen interessanten Vergleich auf. Im vorherigen Courante-Sarabande-Paar befanden sich die beiden verglichenen Takte in der 2. Repetition. Diesmal gilt der Vergleich den Takt 18–21 der Courante (d. h. in der 2. Repetition des Satzes) und den Takt 5–8 der Sarabande (d. h. in der 1. Repetition des Satzes). Die Ähnlichkeit der beiden Aussenstimmen des Abschnittes ist auffällig, insbesondere was die der Unterstimmen betrifft. Es kommt berechtigt vor zu fragen, ob die Oberstimme der Sarabande im Takt 5 nicht die »richtige« ist, und ob folglich nicht ein Auflösungszeichen im Takt 18 der Courante stehen soll.

Ausserdem ist es interessant, die Taktpaarungen zu beobachten:

Courante: 17 + 18 – 19 + 20 – 21

Sarabande: 5 – 6 + 7 – 8

d. h. in der Courante ist die Taktpaarung: ungerade – gerade, in der Sarabande dagegen: gerade – ungerade. Das angeführte Verhältnis ist früher ganz kurz anlässlich der beiden schematischen Hemiolen-Beispiele erwähnt – hier haben wir zu einem gewissen Grade den Ergebnissen dadurch vorgegriffen, dass wir das rhythmische Verhältnis der Sarabande erwähnt haben, wir werden aber später – während der Durchnahme der einzelnen Sarabanden – die Gelegenheit bekommen, die Frage näher anzuschneiden.

Zu den Couranten p. 26 und p. 52 kommen noch zwei Sätze hinzu, und zwar die Courante p. 13 und (ausserhalb den Suiten) Courante zimble p. 80. Es gibt doch hier einige Ausnahmen des festen regelmässigen Musters, das in den beiden erstgenannten Couranten so auffällig war.

Die C-Dur Courante p. 13 hat Ausnahmen des festen Musters in den Takten 6, 9, 25, 27, weil es die punktierte Figur in diesen Takten nicht gibt. Die Verhältnisse unter den Takten 9, 25 und 27 entkräften aber nicht, dass die Taktart $3/2$ ist; übrig bleibt Takt 6, wo ein Bogen in der Oberstimme zwischen Takt 5 und 6 diesen ins Muster des $3/2$ -Taktes wohl schon bringen könnte, wogegen die Unterstimme zwei $3/4$ -Takte deutlich indiziert. Im Bass-System Takt 6 fehlt entweder ein Punkt oder eine Pause.

Das Verhältnis zur folgenden Sarabande ist schwach mit Bezug auf die Verwendung gemeinsamen Stoffes – wir können hier die Aussage erweitern auf: Das Verhältnis zu den umgebenen Sätzen ist schwach, aussergewöhnlich schwach.

»Courante zimble« schließt sich den Couranten an, obgleich das charakteristische Muster im Takt 12 zerbrochen wird; an der entsprechenden Stelle in der Variatio 2 erscheint das Muster dagegen ganz planmässig. Die Begründung, die Taktart $3/4$ zu wählen, könnte dann die sein, dass Takte in $3/4$ gelegentlich vorkommen, die das sonst vorherrschende $3/2$ -Muster zerbrechen.

In Thomas Kingos »Gesamte Schriften« (von Hans Brix, Paul Diderichsen und F. J. Billeskov Jansen herausgegeben) 1945 hat Nils Schiørring im Bd. VII p. 28 die »Courante zimble«-Melodie durchgearbeitet, die Kingo für »Auf, auf im süßen Namen Jesus« mit der Melodieangabe »Schön Dame höret mir ein Wort« verwendet hat. Nils Schiørring ist der Meinung, dass eine Notation in $3/2$ besser passen wird als die Notation in $3/4$, obgleich auf $3/4$ in der 1674-Melodienform, in Buxtehudes »Courant zimble«, in der 1681-Ausgabe und im Dorothe Engelbretsdatters: »Gesangopfer der Seele« (1681) verweisen werden kann.

Eine Durchnahme der Melodie, so wie sie in der 1684-Ausgabe des Werkes »Aandelige Sjungekor's Første Part« (Facsimilendruck 1931. p. 26–27), unter-

stützt in hohem Grade die Auffassung der Taktart der Melodie als $3/2$. Die Taktstriche im »Canto« haben doch keine Beziehung zur Taktart, geben aber nur den Linienabschluss an. Dagegen indizieren die Taktstriche im »Basso« deutlich genug die Taktart $3/2$, um das Repetitionszeichen herum kann es aber nur $3/4$ werden – kann man »stillschweigend« eine Fermate über die letzte Note vor dem Repetitionszeichen anbringen? – A. P. Berggreens Notation der Melodie in $2/4$ (Melodier til »Psalmebog til Kirke- og Hus-Andagt« 1858, Nr. 148) ist dadurch interessant, dass Berggreen als den rhythmischen Grundsatz auch die Halbnote empfunden hat.

Buxtehudes Überschrift ist vermutlich als »Courante simple« zu verstehen (Johan Lorentz hat eine »Courant simple« in Klavierwerke Nr. 34; Bach hat eine »Sarabande simple« im BWV 818) und nach Curt Sachs: »World History of the Dance« 1937, p. 364 wird zwischen dem Folgenden unterschieden: *Courante simple* consisting of forward steps;

Courante figurée consisting of forward, backward, and sideward steps.

(Anderseits wird ja das französische C auf deutsch zu Z, und das bringt uns in die Nähe eines anderen Wörtergebiets, französisch: Cymbel, deutsch: Zimbel.

Das Orgelregister Zimbel ist u. a. durch die folgenden Orgeln bekannt: St. Jacobi (Hamburg), die Kathedrale in Konstanz, Marienkirche (Danzig), Thomaskirche (Leipzig) und die Compenius-Orgel im Frederiksborg Schloss. Von den erwähnten Orgeln hat die Konstanz-Orgel Zimbelstern, den drehenden Stern auf der Orgelfassade, eine Vorrichtung, die es auch auf den folgenden dänischen Orgeln gibt: Holmens Kirke, Christianshavns Kirke und Dreslette Kirke (in der Nähe von Assens). Ein Gedicht von Johannes Plavius hat den Titel: »Courante oder drähe-tantz«, Erster Druck 1630, in: Danziger Barockdichtung, Herausgeber: Heinz Kindermann, Leipzig, Reclam 1939, wiedergegeben.

Zimbel ist eine Mixturstimme wie die Sesquialtera; die Hemiola und die Sesquialtera können Synonyme sein, da sie beide auf das Zahlenverhältnis $3/2$ verweisen.

Tobias Norlind gibt im »Dansens Historie« 1941 den folgenden Vers wieder:

Bockfotspan, spel opp en visa,
Som vårt bygdfolk pläga prisa
Och ej någon la bochan.
Courant, simpel, minuetter
Passa ej för bondefötter,
Dock en polskner dans ibland
Kan väl brukas i vårt land.

Da »simpel« kaum ein Tanz sein kann, ist anzunehmen, dass das Komma hinter Courant fehlerhaft ist, und dass die Meinung Courant simpel ist. Das französische Wort »simple« kann sowohl auf schwedisch als auch auf dänisch

»schlicht« bedeuten – in der Bedeutung einfach; dadurch kommen wir zum französischen Ausdruck »Courant simple« zurück, können aber vielleicht hinzusetzen, dass die kurze sprachliche Exkursion kaum ganz überflüssig war).

Wenn der Rest der Couranten Buxtehudes hiernach nur als Correnten bezeichnet werden könnte, so war die Typologisierung insofern beendet, was die Couranten betrifft. So einfach verhält es sich aber nicht; wie es aus der folgenden Durchnahme der einzelnen Sätze hervorgehen wird, gibt es Gradunterschiede.

Die Courante p. 4. Takt 2 + 3 und 4 + 5 kann betreffend die Oberstimme als Taktpaarungen aufgefasst werden, als 3/2-Takte. Die Paarung ist gerader – ungerader Takt. Da sowohl Takt 6 als auch Takt 7 fit der punktierten Figur eingeleitet werden, hört die Taktpaarung in der Oberstimme auf – andererseits bilden die Mittelstimmen ein 3/2-Muster. Die Takte 9–12 verlaufen beinahe ungebrochen in einer Achtelbewegung, dem besonderen Kennzeichen der Corrente (Thurston Dart: »sewing-machine« rhythms ... characteristic of the Italian style). Die Ausnahme ist aber genug bemerkenswert: im Takt 11 kommt punktiertes Achtel von einem Sechzehntel gefolgt vor, ein auffälliges Notenbild in diesem Zusammenhang.

Mit besonderer Aufmerksamkeit wird man immer die Takte vor den Repetitionszeichen beobachten; von den Taktpaaren 13 + 14 und 29 + 30 kann man hier sagen, dass die Paarung (die Hemiole) in der Oberstimme Takt 29 + 30 am deutlichsten ist, dass es aber übrigens in beiden Fällen Notenbilder gibt, die zwei 3/4-Takte indizieren.

Eigentümlich ist die Ähnlichkeit zwischen den Takten 27–30 und 33–36; solche Wiederholungen sind für Buxtehude nicht besonders charakteristisch.

Die Courante p. 4 hat Introduktion, d. h. es kommt zu einem Kadenzieren zu I im Takt 6. Das Kadenzieren gehört nicht zu den »kompakten«.

Die Courante p. 8. Der Satz ist eine Corrente. Die punktierte Figur kommt einleitend in den ersten drei Takten vor, danach verhältnismässig selten. Das Notenbild ist von den langen Zügen in reiner Achtelbewegung beherrscht.

Die erste Note in der Oberstimme Takt 24 soll vermutlich punktiert sein. Das Notenbild: 4 Sechzehntel im Takt 35, ist auffällig. Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 9, die Kadenz ist »kompakt«.

Courante p. 11 = Corrente. Nach der punktierten Figur im Takt 5 folgt Takt 6–11 in einer ungebrochenen Achtelbewegung. In der vorherigen Courante p. 8 hätte man das Verhältnis zwischen den Takten 28–29 und 30–31 als ein »Dux-Comes«-Verhältnis verstehen können. Etwas Ähnliches gilt hier für die Takte 21–22 und 23–24, besonders bemerkenswert, weil die beiden Taktpaare sich in den Takten 9–10 und 13–14 der Sarabande wiederfinden, d. h. hier

durch Takt 11–12 getrennt. Vermutlich soll die Beantwortung in der Courante Takt 23 auch notentreu sein.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 7.

Courante p. 16 = Corrente. Die punktierte Figur spielt eine auffällig kleine Rolle; in den Takten 26–27–28 macht sie sich am stärksten bemerkbar. In den Takten 16 und 34 steht sie ihrer Anbringung gemäss in einem Hemiole-Zusammenhang; die Hemiole-Bildung ist am stärksten im Taktpaar 33–34 ausgesprochen. Wenn der Ausdruck »logisch« in diesem Zusammenhang eine Berechtigung hat, kann man vielleicht sagen: es ist logisch, dass die Hemiole-Bildung vor der abschliessenden Clausula am klarsten ist.

Mehrere Takte sind aus zerbrochenen Akkorden ausgemacht; es ist kaum unberechtigt, die Artbezeichnung mit dem Eigenschaftswort »luthée« zu versehen.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 18 = Corrente. Nur wenige punktierte Figuren, lange Züge mit Achtelbewegung.

Hier handelt es sich um direkte Ähnlichkeit einiger Stellen bei Froberger. Die Oberstimme bei Buxtehude Takt 5–7 finden wir bei Froberger an folgenden Stellen wieder: DTÖ Bd. 13 p. 28 und DTÖ Bd. 21 p. 108. Gemeinsam für die drei erwähnten Stellen ist auch die Bassstimme, die aus dem Chaconne-Tetrachord ausgemacht wird. Zum ferneren Vergleich dienen die folgenden Beispiele:

Froberger: p. 52, p. 76 (im Bd. 13) und p. 113 (im Bd. 21).

Buxtehude: p. 39.

In allen Fällen gilt es den Correntesätzen und der Ähnlichkeit entweder unter den Oberstimmen oder unter den Unterstimmen (Chaconne-Tetrachord) eventuell Ähnlichkeit unter den Sätzen als solchen.

Betreffend die Courante p. 18 sind die »korrekte« Notation im Takt 5, und das zeitweilige Kadenzieren zu VII im Takt 22, früher erwähnt.

Die Proportion des Satzes gehört zu den »schiefen«, da 2. Repetition nur 15 Takten hat. Wenn ein Takt fehlt, ist es wahrscheinlich nach dem Takt 22.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 23 = Corrente. Kadenzieren zu I im Takt 5 mit vorherigem Anlauf zu Taktpaarung (Hemiole) in den Takten 3 + 4. Die Taktpaarung 7 + 8 ist deutlicher (Kadenzieren zu III im Takt 9). Die Taktpaarung Takt 25 + 26 ist wohl am deutlichsten; ein Bogen zwischen den beiden Vierteln in der Oberstimme kommt wahrscheinlich vor.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 30 = Corrente, am deutlichsten was die 1. Repetition betrifft. In der 2. Repetition bekommt der Satz Courante-Gepräge wegen der Taktpaarungen: 15 + 16, 17 + 18, 19 + 20. Übrigens ruft sich ein Dux-Comes-Verhältnis Takt 15–16 und 17–18 die Aufmerksamkeit an, so wie zwei Fälle von Trugschlüssen (Takt 20–21 und 24–25) auffällig wirken.

Courante p. 32 = Corrente, obgleich mit Taktpaarung eingeleitet wird. Das Eigenschaftswort »luthée« kann den Takten 31–40 angeheftet werden. Im Diskant gilt das Muster des Akkordbruches für all die Takte 32–37; es ist eine Frage, ob nicht Takt 38 demgleichen Muster folgen muss. Punktirtes Viertel im Takt 9?

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 7.

Courante p. 36 = Corrente. Die Einleitung hat mit den einleitenden Takten in der Courante p. 32 Ähnlichkeit.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courant p. 39 = Corrente; die Einleitung ist doch durch die Courante geprägt worden. Nach dem Muster, das die punktierten Figuren bilden, entstehen die Taktpaarungen: 1 + 2, 3 + 4, 5 + 6, die ersten zwei Paare sind in 3/2-Takten ausgesprochener als das letzte Paar.

Es scheint, als sei Takt 7 der eigentliche Störenfried, weil die letzten 10 Takte bis zu einem gewissen Grade 5 Takt-Paare bilden können. Takt 11 steht doch ausserhalb des Musters. In all den Takten 10, 11 und 12 ist das erste Viertel punktiert. Die Taktpaarungen 12 + 13, 14 + 15 und 16 + 17 sind offensichtlich.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 43 = Corrente. So wie in der Courante p. 30 gilt auch hier, dass die 2. Repetition wegen 4 Taktpaarungen Courante-Gepräge bekommt. Die Zahlen: 23 + 24, 25 + 26, 27 + (28), 29 + 30 und 31 + 32 geben an, dass das Muster, das die punktierten Figuren bilden, im Takt 28 gebrochen wird.

Courante p. 46 = Corrente. Unter der Voraussetzung, dass das C der Oberstimme im Takt 3 eine punktierte Note ist, gibt es Anlauf zu einer Taktpaarung: Takt 2 + 3 (gerade – ungerade) früher in der Courante p. 30 beobachtet. Die Taktpaarung ist im Takt 6 + 7 auffälliger. Hiernach folgen 6 Takte, alle mit Punktieren auf 1. Viertel, Takt 13 ist aber doch erster Takt in einer Taktpaarung. Takt 15 weist »eine Engführung« der punktierten Figur auf. 1. Repetition deutet scheinbar ein Kadenzieren auf Tp unmittelbar vor dem Repetitionszeichen an; Tp wird aber schnell zu Gunsten des D verlassen. Die Einleitung der 2. Repetition ist durch die dreimal wiederholte punktierte

Figur eigentümlich: punktiertes Achtel – Sechzehntel. In dieser Repetition kann die folgenden Taktpaarungen angeführt werden: 25 + 26, 29 + 30 und 33 + 34.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 6.

Courante p. 49 = Corrente. Die punktierte Figur im Takt 3 leitet die Taktpaarung 3 + 4 ein, geht aber in eine Akkordbrechung ein. Deutlich ist hier das Verhältnis zwischen *Hemiola* und *Clausula*, die Taktpaarung: 3 + 4 wird von T gefolgt, 7 + 8: T, 11 + 12: D, 21 + 22: Tp, 25 + 26: T.

Mit der vorherigen Courante p. 46 verglichen spielt Tp überhaupt keine Rolle in 1. Repetition. Ein anderer Vergleich mit der vorherigen Courante drängt sich auf: die Bassstimme in 2. Repetition p. 46 Takt 20–26 hat eine auffällige Ähnlichkeit mit der Bassstimme in 2. Repetition p. 49, Takt 15–19, der stufenweise Aufgang ist praktisch gemeinsam, der folgende Abstieg ist nur in Vierteln p. 49 Takt 19 – p. 46 Takt 24 ist er breiter ausgeführt. Die Sarabande p. 50 hat im Takt 12–14 mit dem stufenweisen Aufgang Verbindung.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 55 = Corrente. Der Satz ist durch die Takte 9–10–11 und 24–25–26 eigentümlich, die alle Punktieren auf 2. Viertel haben. Über die Courante heisst es in Hugo Leichentritt: *Musikalische Formenlehre* (³1927): »Die Courante ... liebt punktierte Rhythmen auf den zweiten Taktteil.« (p. 91). – Beinahe gleichlautend heisst es in Richard Stöhrs Buch: *Formenlehre der Musik*, p. 113: »Die Courante ... liebt punktierte Rhythmen auf dem zweiten Viertel ...« – nach den hier gemachten Beobachtungen liebt die Courante aber in gleich hohem Grade Punktieren auf 1. und 2. Viertel, wenn sie in 3/4 notiert wird. Was die Corrente betrifft, so liebt sie eher Punktieren auf 1. als auf 2. Viertel.

Dieser Satz wird am Ende der 2. Repetition kraft der vielen Taktpaarungen: 27 + 28, (29) + 30, 31 + 32, 33 + 34, 35 + 36 von Courante geprägt.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 58. Nach der Taktart 3/2 zu urteilen, müsste dieser Satz eine Courante sein; er besitzt aber keine Charakteristika der Courante. Die Takte 3, 4, 5, 6, 7 und 8 haben alle 1. Taktteil als eine punktierte Note. In der 2. Repetition ist 2. Taktteil in den Takten 11, 13 und 14 punktiert, von diesen hätte Takt 13 in einer Taktpaarung stehen können, was aber nicht der Fall ist. Die Akkorde vor den Repetitionszeichen haben die typische Länge: 2 Takte, wäre aber der Satz eine Courante gewesen, hätten die zwei vorherigen Taktpaare (7–8 und 21–22) sich zu 3/1-Takten (Hemiolen) gepaart sein müssen, was auch nicht der Fall ist.

Der lange stufenweise Abstieg der Bassstimme (Takt 3–8) ist teilweise sowohl in der Allemande als auch in der Sarabande zu finden. Da sowohl Courante als

auch Sarabande im Takt 7 G haben, muss Gis im Takt 7 der Allemande zweifelhaft sein. Søren Sørensen sagt im Buch: »Dietrich Buxtehudes vokale Kirkemusik« p. 291: »In der Frage über Zusammenklang gibt es namentlich einen Zug, auf den man besonders achtgibt: Den Gebrauch von unvollkommenen Konsonanzen in Parallelbewegung. Insbesondere auf parallelen Terzen sind die Beispiele legio . . .« – zu dieser Beobachtung schliesst sich der lange Abstieg in parallelen Dezimen Takt 3–8 (im buchstäblichen Sinne 3–7) der Courante p. 58.

Courante p. 62 = Corrente, von den langen Perioden mit ungebrochener Bewegung in Achteln geprägt. Die Ähnlichkeit zwischen dem Takt 17–24 der Courante und dem Takt 9–16 der Sarabande ist auffällig.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 4.

*(Bo Lundgrens Ausgabe von Buxtehude: »Vier Suiten
für Clavichord oder Laute):*

Courante p. 8 = Corrente. Ausserhalb Takte, die vor zeitweiligem oder endgültigem Kadenzieren (6 + 7: T, 9 + 10: D, 13 + 14: D, 17 + 18: T, 21 + 22: D, 29 + 30: T) sich paaren, sind nur wenige punktierte Figuren zu sehen.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 18 = Corrente. Im Takt 2 wird die punktierte Figur »eng geführt«. In der Oberstimme weist die Figur auf eine eventuelle Paarung mit Takt 1 zurück, während die Figur in der Mittelstimme gegen eine Paarung mit Takt 3 zeigt, keines von beiden findet aber statt. Besonders 2. Repetition ist mit dem langen Abschnitt Takt 18–25, die in Achtel- und Viertelbewegung ganz ohne die punktierte Figur verläuft, von der Corrente geprägt.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 6.

Ausserhalb der Suiten (in Emilius Bangerts Ausgabe von Buxtehudes Klavierwerken).

Courante p. 101 = Corrente. In der 1. Repetition kommt nur erstes Viertel als punktierte Note (Takt 5 ausgenommen) vor; in 2. Repetition kommt 2. Viertel als punktierte Note nur in den Takten 22 und 30 (die Ausnahme ist hier Takt 17) vor – typisch genug im Zusammenhang mit Kadenzieren (zu Dur-Subdominante und Tonika). Die Ähnlichkeit zwischen der Einleitung dieses Satzes und einer Courante (L'Immortelle) im Werk »Oeuvres du Vieux Gauthier« p. 107 ist auffällig.

Courante p. 102 = von der Corrente geprägt, dem zum Trotz, dass der Satz nach der Taktart eine Courante (reine Viertelbewegung in den Takten 4–10, z. B.) sein sollte.

Die Proportion ist »schief« (19/21). Typisch ist die Hemiole-Bildung im Takt 37–38 vor dem Ultima-Akkord (39–40). Nicht typisch sind dagegen die Takt-paarung 18–19 (gerade – ungerade) und die fehlende vorherige Hemiole-Bildung. Wenige Takte mit Imitation in der Unterquinte zwischen den Aussenstimmen (die Takte 13–16, Motiv-Ankündigung in Takt 12) sind auffällig. – Die beiden letztgenannten Couranten sind beide anonym, aber ins Familienbuch der Familie Ryge aufgenommen, die Handschrift, die die Klavierwerke Buxtehudes fasst.

Beim Wort »Einführung«, das in der Erwähnung der grössten Mehrheit der Correnten (nicht aber im Zusammenhang mit den Couranten) verwendet ist, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass der Satz eine ganz kurze Einleitung hat, die zu Tonika am öftesten in Oktav-Stellung kadenziiert. Dabei steht 1. Repetition wie in zwei Abschnitten, der kurzen Einleitung und der dazu fest geknüpften Fortsetzung.

Das erwähnte Phänomen ist nicht für Buxtehude speziell; das kann man auch bei Froberger beobachten. Siehe die Couranten p. 6, 11, 22, 37, 43, 47, 52, 68 und 80 alle in DTÖ Bd. 13; ausserdem in DTÖ Bd. 21: p. 108 und 113. Bei Froberger gibt es in diesem Zusammenhang Beispiele von Anlauf zum Kadenzieren zu I, jedoch mit Trugschluß. Die Beispiele sind: Bd. 13: p. 49, 54, 58, 78 – und Bd. 21: p. 107.

(Innerhalb eines anderen Gebiets des Stils ist das Phänomen »Zusammenziehung« von Günther Massenkeil in dem Buch »Symmetrie in der Instrumentalmusik Mozart's«, Wiesbaden 1962 untersucht worden).

Abschliessend kann man sagen, dass es für die Couranten typisch ist, dass die Oberstimme in der Taktart $3/2$ durchgeführt ist, dass man aber gelegentlich $3/4$ -Takte in den übrigen Stimmen finden kann, wodurch Poly-Rhythmik entsteht. Ob die Taktart $3/4$ – was die Couranten betrifft – festgehalten wird, und die Angabe der Taktart so verstanden wird, wie man sie jetzt neigungsgemäss verstehen wird, so hat man zwar eventuell vorkommende Takt-Bildungen in $3/4$ in Betracht gezogen, gleichzeitig hat man aber in höherem Grade das tatsächliche Verhältnis verhüllt, als wenn man die Angabe $3/2$ der Taktart gewählt hätte.

Betreffend die Correnten ist Poly-Rhythmik nicht der typische Zug; hier handelt es sich um wechselnde Taktarten, ein Wechseln zwischen $3/4$ und $3/2$.

Das, was übrig bleibt, ist, dass die Angaben der Taktart kaum so zu verstehen sind, wie wir sie am öftesten verstehen. Vieles spricht dafür, dass der Zähler (3) verstanden werden soll als die Kundgebung, dass das folgende Stück in einer oder vielleicht mehreren dreigeteilten Taktarten steht. Theoretisch sollten in dieser Weise Taktarten wie $3/1$, $3/2$, $3/4$ und $3/8$ vorkommen können, in der Praxis wird es aber wohl Schwierigkeit verursachen, Beispiele von

so vielen Taktwechseln zu finden. Was den Nenner (4) betrifft, ist er als eine Tempoundikation zu verstehen, d. h. $3/4$ gibt ein schnelleres Tempo als $3/2$ an.

Mehr aber bleibt übrig: das, was die eigentliche Schwierigkeit sein könnte, ein Verständnis und eine Aneignung eines Stoffes wie Buxtehudes Couranten und Correnten zu erreichen, ist unsere Auffassung von Begriffen wie »Takt« und »Taktarten«, gebunden – wie wir sind – von der immer präsenten Bereitschaft zum Akzentuieren, von der grossen Taktfestigkeit und von Bezeichnungen wie schweren und leichten Taktteilen. Wenn wir von betonten und unbetonten Taktteilen sprechen, haben wir zwar die Möglichkeit abzustufen, von durchaus und verhältnismässig betonten Taktteilen zu sprechen. Das andere Band, das auch schnürend vorkommen kann, ist die Aneignung, Taktarten zu direktions-technischen Bezeichnungen wie »Niederschlag« und »Aufschlag« zu knüpfen und die Taktarten in »Schlag-Rauten« zu legen. Natürlich kann man – von praktischen und pädagogischen Rücksichten gesehen – für die erwähnten Begriffe und Bezeichnungen argumentieren, dem Stoff gegenüber aber, mit dem wir hier gearbeitet haben, kommt man mit ihnen schnell zu kurz. Deshalb ist es vernünftig zu fragen, ob die Vorschläge einer Umnotation der Couranten von $3/4$ auf $3/2$ nicht die Gefahr mit sich führen, dass der »Kobold auch umzieht«, und hier ist man wohl am öftesten dazu geneigt, bejahend zu antworten.

Rein notationsmässig gibt es den Ausweg, Taktarten und Taktstriche (nicht aber Repetitionszeichen) ganz wegzulassen und das Notenbild allein auf Grund punktierter Halbnote, Halbnote und punktierten Viertels zu lesen als der drei verhältnismässig betonten Taktteile. Haben wir, im bildlichen Sinne, mit »Silbenwägung« oder »Silbenmessung« zu tun, kann bald von entweder/oder, bald von sowohl/als auch die Rede sein?

Kein Beitrag zur Geschichte der Courante ist mit dem vorherigen Bericht erstrebt. Wenn die Frage berührt werden soll, kann man sich vorstellen, dass das vorletzte Taktpaar (die Hemiole) stufenweise durch den Satz zurückgezogen wird bis jede Spur eines $3/4$ -Taktes entfernt ist, mindestens in der Oberstimme. – Das ist aber vorläufig graue, dunkelgraue Theorie.

Buxtehudes Sarabanden

Es könnte einleuchtend scheinen, einen Durchgang der Sarabanden Buxtehudes in gleicher Weise wie den Durchgang der Couranten eingeleitet wurden, einzuleiten, aus gutem Grunde ist es aber unmöglich, das Werk »The Fitzwilliam Virginal Book« gerade in dieses Thema mit hineinzuziehen. In der Liste von Orlando Gibbons Werken figuriert ein »Saraband« (Harvard Dictionary, »Sarabrande«), er ist aber in FVB nicht aufgenommen.

Was Bachs Sarabanden betrifft, so hätte dafür Grund sein können, die Sarabanden in den drei Partiten, BWV 827, 829, 830 zu erwähnen, weil sie Auftakt haben. Nur eine Buxtehudes Sarabanden hat Auftakt: das ist Sara-

bande p. 8. – Aus der folgenden Darstellung wird es hervorgehen, dass es sich nur scheinbar so verhält.

Wenn die Einleitung des Durchgangs der Sarabanden so kurz ist – wie es der Fall ist, so ist es darauf zurückzuführen, dass der Übertritt von der Arbeit mit den Couranten und Correnten zu Sarabanden weniger jäh ist, als man vielleicht vermuten könnte. Es zeigt sich nämlich, dass der Modul (punktiertes Viertel – Achtel), der bei Typologisierung der Couranten verwendet wurde, auch brauchbar ist, wenn man Sarabanden nach dem Typ aufstellen wird, dem sie gehören. Der erste Typ ist durch die beinahe durchgeführte Punktierung des 1. Viertels typisch. Der zweite Typ ist durch die beinahe durchgeführte Punktierung des 2. Viertels in den »ungeraden« Takten und Punktierung des 1. Viertels in den »geraden« Takten charakteristisch. Der dritte Typ kann »Sarabande luthée« genannt werden, weil das Notenbild von gebrochenen Akkorden dominiert wird.

Typ 1

Sarabande II, p. 5. Die vielen punktierten Figuren sind ein französischer Zug, italienisch ist die durchgeführte Bewegung in Achteln. Hemiole-Bildung: Takt $6 + 7$; Chaconne-Tetrachord im Bass Takt 9–12 chromatisch ausgefüllt.

Männliche Kadenz Takt 8, weiblicher Takt 16.

Sarabande p. 8. Auftakt: eine Sechzehntel-Note. Beinahe durchgeführte Punktierung des 1. Viertels, durchgeführte Bewegung in Vierteln. Die Rosalie, die 2. Repetition einleitet, bringt Mozarts Klarinettenkonzert (KV 622) in Erinnerung. Die betreffende Stelle steht im 2. Satz, Takt 17; Mozarts Rosalie hat ein Glied mehr als die Buxtehudes. Es würde wahrscheinlicher wirken, wenn der Lauf im Takt 14 Sechzehntel wäre statt Zweiunddreissigstel.

Weibliche Kadenz Takt 8 und 16.

Sarabande p. 16. Die 1. Repetition ist rein italienisch, erst in 2. Repetition kommen punktierte Figuren in 6 der 8 Takte vor. Im Vergleich zur vorherigen Courante wirkt die Einleitung wie das, was die Virginalisten »Rep.« nannten.

Männliche Kadenz Takt 8, weiblicher Takt 16.

Sarabande p. 56. In 1. Repetition beherrscht die punktierte Figur das Notenbild, obgleich es auch gleichzeitig eine durchgeführte Bewegung in Achteln gibt. Das italienische Gepräge ist unverkennbarer in 2. Repetition. Takt 1 und 2 können dazu dienen, vor einer Überschätzung der Beobachtungen zu warnen, die auf Grund rein technischer Daten wie z. B. der punktierten Figur gemacht werden können. Sie findet sich zwar als Notenbild in Takt 1 und 2,

die Achtel aber gehen die Akkordbrechung ein, und deshalb hat die Figur eine Bedeutung, die ein wenig anders als z. B. im Takt 3 ist.

Weibliche Kadenz in Takt 8 und 16.

Typ 2

Dieser Typ ist durch eine eigentümliche Verwandtschaft des reinen Couranten-typs charakteristisch. Das Muster, das die punktierten Noten bilden, zeichnet sich hier, wie folgt:

Takt:	1	/	2	/	3	/	4	
3/4 :	1	2.	3	/	1.	2	3	/ 1. 2. 3 / usw.
3/2 :	–	3	–	/	1	–	2	– 3 – / 1 – 2
Takt:		/	1			/	2	

Zum Unterschied von der Courante wird man sehen, dass die Taktpaarung sich hier aus geradem Takt + ungeradem Takt zusammensetzt. Es galt für die Couranten, dass wir zwei Prototypen hatten, die Couranten p. 26 und 52. Auch Sarabande-Typ 2 hat zwei Prototypen, die Sarabanden p. 11 und 52. Buxtehudes Suite Nr. XVI (Nr. 25 in der Handschrift) in g-Moll hat auf diese Weise zwei ganze Sätze, die prototypisch sind.

Sarabande p. 11. Dem Vorherigen gemäss ist der erste Takt in der Tat nur ein halber Takt; der erste ganze Takt in 3/2 wird von Takt 2 + 3 gebildet. Das Ornament im Takt 11 ist vermutlich ein Viertel zu früh angebracht. Die Anbringung der übrigen Ornamente bestätigt, dass die wirkliche Taktart 3/2 ist.

Männliche Kadenz vor den beiden Repetitionszeichen.

Sarabande p. 52. Während das rhythmische Muster vollständig fest und regelmässig in Sarabande p. 11 war, so wird es hier an zwei Stellen gebrochen: in Takt 12 und 16, ohne dass die Taktart 3/2 mit dem Auftakt eines halben Taktes verlassen wird. Man kann fast dadurch dem Muster folgen, dass man die Anbringung der Ornamente beobachten kann. Der erste Pralltriller im Takt 7 ist vermutlich fehlerhaft, er wäre über dem punktierten Viertel im Takt 6 besser angebracht. Der Pralltriller im Takt 17 macht den Eindruck, als sei er ein Viertel zu früh angebracht. – Der Satz hat die für Buxtehudes Sarabanden typische Taktanzahl in 1. Repetition: 8 Takte. Es kommt seltener vor, dass 2. Repetition – wie hier – von 16 Takten ist.

Männliche Kadenz in den Takten 8, 16 und 24.

Bevor wir den Durchgang Buxtehudes Sarabanden fortsetzen, werden wir uns bei einigen Beispielen des rhythmischen Musters verweilen, das so auffällig in

den Sarabanden p. 11 und 52 war. – Im Buxtehudes: Sonata V, Opus I kommt ein »Violino Solo« (DDT, Bd. 11 p. 46) in 3/4 notiert vor. Nach unserer gemachten Beobachtung sehen wir aber jetzt, dass der Satz in 3/2 steht – mit einem halben Takt eingeleitet. Das erwähnte rhythmische Muster ist in der Oberstimme durchgeführt, das Muster wird von der Unterstimme im Takt 24 gebrochen. Im folgenden Double (Allegro) wird das Muster gebrochen, auch von der Unterstimme, in den Takten 4, 12 und 24. Der Satz ist doch eine Sarabande vom gleichen Typ wie den Sarabanden p. 11 und 52 in den Klavierwerken.

Im Anschluss hieran hat der Satz *Poco Adagio* im Buxtehudes: »Sonata IV Opus II« (DDT Bd. 11, p. 116) Interesse. Der Satz ist in 3/4 notiert und hat 37 Takte. Diese sind als 18 + 1 + 18 zu verstehen, weil das rhythmische Muster, das von uns beobachtet wird, im Takt 19 gebrochen wird. Für die Oberstimme gilt es, dass sie das Sarabande-Muster Typ 2 bilden, der erste halbe Takt hat aber nicht die punktierte Figur, aber von der Taktpaarung 2 + 3 wird das Muster deutlich. Die Unterstimme ist freier verglichen mit dem Muster, und es scheint, als gehen die einleitenden Akkorde gegen den Takt. Das gleiche Verhältnis kann man in Corellis Werk: »La Folia« beobachten, auch sie ist eine Sarabande, die Oberstimme in 3/2 mit einem einleitenden halben Takt, die begleitenden Akkorde folgen einem Taktmuster in 3/4.

Innerhalb dieses Themas fällt auch die einleitende Sonata der Solo-Kantate Buxtehudes: »O Gottes Stadt«. Diese ist eine Sarabande, und legen wir das Muster über den Satz, wird es deutlich, dass es in der Oberstimme erst so spät wie im Takt 30 (– hier hält aber die Unterstimme das Muster fest) gebrochen wird. Umgekehrt bricht die Bassstimme das Muster in den Takten 14 und 24. Vom Takt 30 ist die Bildung der Taktperiode weniger regelmässig, das Nahe-liegendste ist (von einschliesslich Takt 30): 3 + 2 + 3 + 2 + der abschliessende Takt 40.

Insofern haben wir nicht den Bereich der Instrumentalmusik verlassen, die beobachtete Sonata leitet doch eine Solo-Kantate ein, und hierdurch tritt die Möglichkeit in Bild, dass der Sarabandentyp, von dem wir Beispiele gesehen haben, charakterisiert werden kann über die Züge hinweg, die die rein technischen Daten bieten. Ich verweise auf Martin Geck: »Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus«, 1965 p. 170; von Bedeutung ist hier die einleitende Charakteristik: »O Gottesstadt«: Mystische Himmelssehnsucht. Ausserdem dem Satz: »In »O Gottesstadt« bedient sich Buxtehude dabei eines Momentes, das ihm unmittelbar aus dem Text entgegentreift: drängender Sehnsucht und Begierde, der *unio mystica* teilhaftig zu werden«. Ist die Vorstellung von *unio mystica* zur Vorstellung von einem bestimmten Sarabandentyp geknüpft?

Mit Bezug auf die technischen Daten bringt »O Gottesstadt« uns weiter: die nächste Station auf dem Wege ist ein Passus in Søren Sørensens »Dietrich Buxtehudes vokale Kirkemusik«, 1958. Es heisst p. 249: »Das Versmass ist

8-Zeilen jambisch (a B a B C C d d, lauter 4-Arten-Reihen). 1. Vers ist wie die selbständige einleitende Sonata in Viertel-Bewegung im dreigeteilten Takt, und das mehrmals vorkommende Problem mit der Einordnung eines bisyllabischen Textes in einen trisyllabischen Taktrhythmus ist dann auch hier aktuell.« Der Weg führt von hier direkt zu den folgenden Melodien in Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch:

1. Triumph, triumph! es kommt mit pracht (Freylingshausen I, p. 194).
2. Uns ist ein kindlein heut geboren (Freylinghausen II, p. 46).
3. Des Heil'gen Geistes reiche gnad (Freylinghausen II, p. 1100).

(Siehe: Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Nr. 2631 a, 2579 und 2601). Die drei erwähnten Lieder machen zusammen mit »Wie schön ist unser Königs« Freylinghausens »42 Art.« aus.

Das Versmass ist hier von 6 Zeilen jambisch, lauter 4-Arten-Reihen, und die Melodien weisen folgende Kennzeichen aus:

1. Triumph, triumph! – Die punktierte Figur kommt nicht oft vor, nach dem Muster aber an den »richtigen« Stellen. Die erste punktierte Figur ist durch ein Melisma ersetzt, hier ein Ausdruck des Hangs zur Betonung. Zahn gibt als Taktart nur: 3, die Taktstriche indizieren mehr Linientrennung als die Taktgliederung an. Die Taktart ist 3/2, es wird mit einem halben Takt eingeleitet.
2. Uns ist ein kindlein heut geboren. – Diese Melodie ist an punktierten Figuren reicher; man wird bemerken, dass das Muster im Takt 19 gebrochen ist. Im Takt 23 muss es in Freylinghausen einen Druckfehler geben, es scheint, als sei Zahns Version die richtige.
3. Des Heil'gen Geistes reiche gnad. – Freylinghausens Version steht den besprochenen Sarabandentyp näher als die Zahns. Zum Vergleich dient die Melodienführung der Zeile »die Herzen der Apostel hat«, die verschieden ist; gleichlautend ist dagegen die Melodienführung der Zeilen »geschenkt der Sprachen Unterschied« und »darum mit Freuden lobet Gott«. Zahn notiert die Melodie ohne festes Vorsetzungszeichen – ein b statt des ersten h kommt erforderlich vor. Freylinghausen notiert die Melodie einen Ton höher, mit einem festen Kreuz für f.

Es gilt für Freylinghausens Versionen, dass sie auch ein wenig von den Problemen des Textlegens getroffen werden; hier kann die Arbeit mit der Typologisierung der Sarabanden hinzutreten, insofern sie sich mit dem Betonungsverhältnisse beschäftigt.

(4-Arten-Reihen = 4-schlägige Reihen)

Die Fachliteratur kann uns abwechselnd mit Begeisterung, Bewunderung, Freude und Dankbarkeit erfüllen, alles hängt aber von den Umständen ab. Wenn diese Darstellung zu diesem Punkt gefolgt und approbiert ist, wird man verstehen können, dass das Beispiel Putnam Aldrichs »God save the Queen« in »Rhythm in the seventeenth Century italian Monody« (1966) auch das Lächeln herausfordern kann. Der Grund ist nicht nur, dass der hier gegebene Ausgangspunkt zu einem anderen Ergebnis führen wird als dem Putnam Aldrichs, sondern viel mehr, dass man glauben könnte, man stehe hier einem wesentlichen Beitrag gegenüber, einem frischen Antrieb zur Arbeit mit der Typologisierung. Wenn die Spur mit Ausgangspunkt im »God save the Queen«-Artikel in Groves Dictionary gefolgt wird, so endet sie doch blind, was man eigentlich im voraus hätte einsehen können, allein auf Grund des Versmasses. Wird aber die Spur mit Ausgangspunkt im »God save the Queen«-Artikel in The Oxford Companion to Music gefolgt, dann eröffnet sich die Perspektive wieder. Es handelt sich um zwei Beispiele:

1. Henry Purcell: Saraband, Suite Nr. 1, G-Dur, Werkverzeichnis Nr. 660 (4). Dieser Satz ist wie im Werkverzeichnis angeführt *kein* Menuett, dagegen aber, was wir uns vom Vorherigen gesehen anschliessen können, eine Sarabande. Der Satz steht in 3/2, der mit einem halben Takt eingeleitet wird, das rhythmische Muster wird ferner durch die Ornamente betont, die ausschliesslich über punktierten Noten oder über Halbnoten angebracht sind.
2. Henry Purcell: Sonata VI (from the First Set of Twelve), das Werkverzeichnis Nr. 795 (2), Takt 94–109. Hier ist das Sarabandenmuster in Violino I durchgeführt, ausser dem Takt 109. Der Bruch des Musters bringt Buxtehudes Sarabande p. 52 Takt 12 und 16 in Erinnerung. Die Bassstimme ist mehr dem Muster gemäss als die Continuo-Bass-Stimme. Violino II bricht das Muster im Takt 104. (Werkverzeichnis: Henry Purcell: An analytical catalogue of his music (F. B. Zimmerman)).

In der L'Oiseau Lyre-Ausgabe hat W. Gillies Whittaker die Strich-Bezeichnungen unternommen. Für uns ist es interessant, dass die Strich-Bezeichnungen der Violino I die Auffassung des Satzes als eine Sarabande in 3/2 – mit einem halben Takt beginnend, dem zum Trotze, dass sie hier in 3/4 notiert ist – völlig decken. Es scheint, als liege ein Thema wie Strich-Bezeichnungen ziemlich weit weg von den Problemen der Typologisierung innerhalb Buxtehudes Klavier-Suiten, der Zusammenhang ist aber doch klar genug: es ist das Verständnis der Anbringung der Takteile innerhalb eines rhythmischen Musters, das wir möglicherweise auch auf diesem Wege vertiefen können.

Hier können wir kurz auf das Beispiel 103 im Buch Bukhofzers: »Music in the Baroque Era« (p. 377), Georg Muffats Vorführung des Unterschiedes

zwischen deutscher und französischer Führung des Bogens verweisen. Das Beispiel ist ein Menuett, keine Sarabande; insofern man mit dem letztgenannten Purcell-Beispiel vergleichen kann, ist es klar, dass Whittakers Strich-Bezeichnungen deutsch, nicht französisch sind.

Um auf die Klaviersarabanden zurückzukommen: Der hier behandelte Typ 2 ist bei François Couperin reich vertreten. Seine Sarabanden sind rhythmisch viel differenzierter als die Buxtehudes, das Grundmuster selbst ist aber das gleiche. Bachs Sarabande in Partita III, a-Moll, BWV 827, gehört allein kraft ihrer Taktart 3/4 mit dem Auftakt eines halben Taktes auch dem Typ 2. Aus Bachs Notation kann man schliessen, dass das Tempo der Sarabanden Buxtehudes p. 11 und 52 verhältnismässig schnell sein muss.

Bevor wir den jetzt lange Zeit unterbrochenen Durchgang Buxtehudes Sarabanden fortsetzen, ist es passend, an der Erwähnung des Purcell-Satzes, der *kein* Menuett war, sondern eine Sarabande (den 4. Satz der G-Dur Suite) die Bemerkung zu knüpfen, dass wir hier vielleicht einem »double emploi«-Phänomen gegenüber stehen könnten. Es ist möglich, dass die Frage in die Domäne der praktischen Tanzmusik schlägt, vorläufig muss man aber eine begründete Stellungnahme abwarten. Innerhalb der Tänze in zweigeteilten Taktarten kann auf das Werk »Oeuvres du vieux Gautier« p. XXXI verwiesen werden, zu dem André Souris bemerkt:

»Bref, si notre seconde hypothèse était valable, il faudrait en conclure que la gigue mesurée à 4/4 serait à double usage: exécutée lentement par temps binaires et inégalités binaires, ce serait une Allemande; en tempo vif, par temps et inégalités ternaires, ce serait une Gigue (à 12/8)«

Obgleich der untenstehende Vers in Curt Sachs Erwähnung der Courante (World History of the Dance, p. 364) vorkommt, so muss er mit seinem Versmass: 6-Zeilen jambisch, lauter 4-Arten-Reihen geeigneter dafür vorkommen, die Erwähnung der Prototypen Buxtehudes Sarabanden, Typ 2 zu beenden:

I join the dancers hand in hand
In minuet and saraband,
And ask myself to what avail
As sweat forms on my features pale.
I am a doctor indiscreet,
My brains are surely in my feet.

Albertus von Gomin

Sarabande p. 14. Die erste Repetition gehört rein dem Typ 2. In zweiter Repetition sind einige Brüche des Musters. Den Takten 10 und 16 gemeinsam ist die starke Betonung des Halbnote-Akkordes. In den Takten 13, 19 und 21 werden die französischen punktierten Figuren durch die italienischen Achtel ersetzt.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 19 (Sarabande d'Amour). Mit den gebrochenen Akkorden in den einleitenden Takten scheint es, als gehöre diese Sarabande zum Typ »Sarabande luthée«, die punktierten Figuren in den Takten 4, 6 und 8 deuten aber auf eine Zugehörigkeit zum Typ 2, nicht zuletzt weil man in zweiter Repetition die für diesen Typ charakteristischen Taktpaarungen beobachten kann: $10 + 11$, $12 + 13$, $16 + 17$. Dimension und Proportion können ausgedrückt werden durch: 20 , $8/12$, die 12 Takte zweiter Repetition müssen aber als $8 + 4$ verstanden werden, da Takt 13–16 in der Unteroktave wiederholt wird. Solche Wiederholungen sind bei Froberger häufig, bei Buxtehude nicht.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 20. Diese Sarabande weicht in den Takten 4, 9, 13 und 15 von Typ 2-Muster ab. Zusammengehörig sind hier 9, 13 und 15; wie in der Sarabande p. 14 haben wir hier italienische Achtel statt französischer punktierter Figuren.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande II, p. 25. Es gibt hier die charakteristischen punktierten Figuren in den Takten 2, 3, 4, 6 und 7, und das gibt annähernd die Taktpaarungen $2 + 3$, $4 + (5)$ und $6 + 7$. In 2. Repetition ist in 4 nach einander folgenden Takten (9, 10, 11 und 12) der erste Taktteil punktiert; hiernach können jedenfalls $12 + 13$ eine Taktpaarung sein, das Muster ist in den Takten 14 und 15 schwächer.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16.

Sarabande p. 27. Hier fällt es sofort in den Augen, dass die Takte 9, 10 und 11 alle die punktierten Figuren auf dem 2. Taktteil haben, vom Takt 12 tritt aber das bekannte Muster wieder hervor. In 1. Repetition ist die punktierte Figur in den Takten 1, 3, 6 und 7 – bei Notation (und Ausführung) in $3/2$ mit einem halben Takt beginnend, wird die Akzentuierung der ersten Halbnote im Diskant stärker als sie bei der mitgeteilten Notation $3/4$ vorkommen würde.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 24.

Sarabande p. 39. Die Takte 17–24 fallen ganz ausserhalb dieses Typs, das charakteristische Muster tritt aber sonst in den Takten 1–16 deutlich hervor. Die einleuchtenden Brüche des Musters geschehen in Takt 4, 9 und 15.

Männliche Kadenz im Takt 12, weiblicher Takt 24.

Sarabande p. 40. Keine punktierte Figur in Takt 1, 5 und 8, die Taktart ist aber – trotz der Engführung der punktierten Figur im Takt 2, $3/2$ mit einem halben Takt beginnend. In der Periode Takt 17–24 ist der Bruch des Musters im Takt 21 weniger auffällig, wogegen es augenfällig ist, dass erster Taktteil im Takt 23 punktiert ist.

Männliche Kadenz in Takt 8 und 16, weibliche in Takt 24 und 32.

Sarabande p. 47. Dieser Satz ist ein schwächeres Beispiel vom Typ 2. Er hat zwar die punktierte Figur in Takt 4, 6 und 7 (insofern Viertel, Achtel-Pause und Achtel als Äquivalent der punktierten Figur verstanden werden können) ausserdem im Takt 8 (in einer Mittelstimme). In die Quere liegen trotzdem die punktierten Figuren in den Takten 5, 6 und 7. In 2. Repetition tritt die charakteristische Figur nur in den Takten 10, 12 (in der Mittelstimme), 13 und 14 auf, vom Takt 11 gibt es eine beinahe durchgeführte Bewegung in Achteln, diese wird aber von der Figur gebrochen: punktiertes Achtel-Sechzehntel, die Figur, mit der der Satz eingeleitet wird und die im Takt 9 so auffällig ist.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande, Bo Lundgren, p. 18. Innerhalb der Rahmen des Typs 2 fallen die Takte 2, 3, 4, 7 und 8; in 2. Repetition die Takte 10, 12, 14 (in der Unterstimme) und 16. Ausserhalb dieser Rahmen fällt die Anbringung der punktierten Figur im Takt 14 (der Oberstimme) und 15 (in der Mittelstimme). Der Satz hat Einschlüsse der Laute-Elemente und italienischer Achtel-Ketten.

Weibliche Kadenzen.

Aria, p. 64. Unmittelbar scheint es, als sei diese Melodie trotz dem fehlenden Auftakt eine Courante, die unverkennbaren Taktpaarungen 2 + 3, 6 + 7, 10 + 11 und 18 + 19 weisen aber darauf hin, dass wir hier vielleicht einer Sarabande Typ 2 gegenüberstehen. Anscheinend hat die Melodie mit der vom Kingos Sjonge-Chor bekannten Melodie des Liedes: »Sorrig og Glæde de vandre til Hobe« Zusammenhang, doch muss es sich hier um eine Dur-Variante handeln (Zahn 5059: »O Jesu, komm zu mir, mein rechtes Leben«, in Freylinghausen 1704–1707 aufgenommen). Erleuchtend ist ein Vergleich zwischen Buxtehudes Aria p. 64 und der Version in Anna Maria van Eijls Klavierbuch (1671), auch in diesem finden wir die Taktpaarungen 2 + 3 und 6 + 7, das Sarabandenindiz, wieder. Das gleiche gilt die handschriftliche Form, von Nils Schiørring im Buch: »Thomas Kingo, Samlede Skrifter, Bd. VII p. 35, mitgeteilt. Die gedruckte Form (p. 54) hat dagegen nur die Taktpaarung 6 + 7. Die punktierte Figur im Takt 14 ist »richtig«, aber etwas einsam. Zu diesen Beispielen kann Johan Lorentz: Saraband, Klavierwerke Nr. 35 beigegeführt werden, auch sie haben die Taktpaarung 6 + 7. Nils Schiørring führt einige interessante Umstände an: dass die Melodie in alten Tagen wie eine Courante (siehe: Zahn 4932 a) gespielt wurde, dass sie in Anna Maria Eijls Klavierbuch als Sarabande bezeichnet worden ist, und dass Thomas Laub die Melodie als eine Sarabande auffasst (Om Kirkesangen 1887 p. 77, Musik og Kirke 1920 p. 124 f.). Von einem Text-Kriterium heraus kann man nur sagen, dass der Satz kaum eine Sarabande sein kann, wenn der Text: »Sorrig og Glæde de vandre til Hobe« der »richtige« ist. Wenn dagegen der Text: »O Jesu, komm

zu mir« »richtig« sein sollte (obwohl er zu 42. Art Freytingshausens nicht gehören kann), dann kann der Satz sehr leicht eine Sarabande sein, in diesem Fall ist aber zu wünschen, dass Buxtehudes Aria mit drei Halbnoten eingeleitet wurde, oder noch besser: mit Halbnote – punktierter Halbnote und Viertel.

Weibliche Kadenzen.

Aria p. 84. Dieser Satz hat wohl eine schwächere Zugehörigkeit zum Typ 2, die folgenden Taktpaarungen sind aber doch charakteristisch: in 1. Repetition nur 6 + 7; danach: 8 + 9, 10 + (11), 12 + (13), 14 + 15, 16 + (17), 18 + (19), 20 + (21), 22 + 23, oder in anderen Worten: in zweiter Repetition sind nur zwei durchaus charakteristische Taktpaarungen: 14 + 15 und 22 + 23.

Männliche Kadenzen.

Typ 3

Sarabande I, p. 5. Der Satz eignet sich besser dafür, die Schwierigkeit einer Typologisierung der Sarabanden zu veranschaulichen als dafür, einen ersten Eindruck des Typs 3 zu vermitteln. Zwar ist die Akkord-Brechung im Takt 1 unverkennbar, die folgenden Takte haben aber doch trotz der vielen stufenweisen Bewegungen mehr Charakter ausgeschmückter Akkorde als linearer melodischer Stofflichkeit. Besonders interessant ist die 3/2-Takt-Bildung in der Oberstimme Takt 6 + 7, die Betonungen indizieren eine Hemiole-Bildung. – 1. Viertel im Takt 12 soll vermutlich punktiert sein.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16.

Sarabande I, p. 25. Es ist besonders 2. Repetition, die diese Sarabande in die Gruppe der lautegeprägten Sätze anbringt. 1. Repetition hat auch durchgeführte Bewegung in Achteln, stufenweise Bewegung ist aber hier auffälliger als Akkord-Brechung. Der Bass im Takt 1–2 ist ein leicht ausgeschmückter Chaconne-Tetrachord. Die punktierte Figur taucht gelegentlich auf, und zwar in den Takten 3 und 8; der Anbringung nach könnte der Satz zur Sarabande Typ 2 gehören. Da die Proportion »schief« ist, fällt die punktierte Figur im Takt 22 scheinbar ausserhalb; wäre die Proportion 8/14, wäre sie in den Satz angebracht.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 33. Auch dieser Satz wird mit dem Chaconne-Tetrachord in der Basstimme eingeleitet, doch breiter ausgeführt. Eine Erinnerung Johann Schops Melodie des Liedes »Hilf, Herr Jesu, lass gelingen« (Zahn 3687 a) drängt sich auf, die Ähnlichkeit ist aber wahrscheinlich ganz zufällig. (Felix Mendelssohn-Bartholdy kann die Textzeile und die Akkord-Folge pressant gehabt

haben, als er mit äusserst kurzer Frist die Ouvertüre zu »Ruy Blas« schrieb). Die wenigen zerstreuten punktierten Figuren in der Oberstimme (Takt 5, 8 und 11) könnten die Sarabande auf Typ 2 rechnen. Hiergegen steht doch die punktierte Figur im Takt 7.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 36. 1. Repetition wird mit 4 Takten Akkord-Brechungen eingeleitet, danach 4 Takte mit stufenweisem Abstieg in Vierteln; 2. Repetition wird mit 2 Takten Akkord-Brechungen eingeleitet, danach 2 Takte durch stufenweise Bewegung mehr geprägt. Die Takte 13–14 sind wieder Akkord-Brechungen, während der Rest des Satzes durch Schritt mehr als durch Sprung geprägt ist. Die punktierten Figuren in den Takten 8, 11, 16, 18 und 20 sind wie im Typ 2 angebracht, die punktierte Figur in der Oberstimme Takt 17 bricht aber das Muster.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 44. Es ist besonders 2. Repetition, die diesen Satz in die Laute-Gruppe anbringt. 1. Repetition hat nur wenige Akkord-Brechungen – die stufenweisen Läufe haben keinen richtigen »stofflichen« Charakter, der den Satz auf einen der anderen Typen rechnen konnte. Die punktierten Figuren in den Takten 1, 4, 7, 8, 12 und 16 geben keinen sicheren Anhaltspunkt.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 50. Die sonst regelmässig durchgeführte Achtel-Bewegung bleibt in Takt 11 und 12 stehen. – Nach den langen Noten zu urteilen, haben wir eine Hemiole-Bildung in Takt 2 + 3; es gibt drei Betonungen: Takt 2, Halbnote A im Bass, Takt 2, 3. Viertel in der Oberstimme (die Note, die die B-Dur-Akkord-Brechung einleitet) und Takt 3, die Halbnote an der Stelle des 2. Viertels.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 58. Wie für die Sarabanden p. 25 und 44 gilt es auch für diesen Satz, dass besonders die Akkord-Brechungen in 2. Repetition es sind, die ihn als zum Laute-Typ gehörend klassifizieren. – 1. Repetition kann »stofflich« genannt werden, insofern sie eine auffällige Ähnlichkeit des Liedes »Mein Gott, ich habe dich, dieweil mich Jesus hat« (Freylinghausen, II p. 542) Zahn 7478 a, ausweist. Der erwartete fallende verminderte Quinte-Sprung im Takt 18 (der Bass) ist durch den steigenden vergrösserten Quarte-Sprung ersetzt, weil es das tiefe DIS auf dem Instrument (dem Clavichord mit kurzer Oktave) nicht gibt.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 62. Während des Durchgangs der Couranten (Correnten) wurde die Ähnlichkeit zwischen den Takten 17–24 der Corrente und den Takten 9–16 der Sarabande erwähnt. Als Ganzes gibt es doch eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Sätzen – die Corrente ist auf keine Weise von Akkord-Brechungen frei, sie unterscheidet sich aber von der Sarabande durch die vielen punktierten Figuren; von denen hat die Sarabande nur zwei – in den Takten 8 und 22. Weibliche Kadenzen.

Sarabande, Bo Lundgren p. 9. Dieser Satz ist schwierig zu bestimmen; es scheint, als sei er stofflich, insofern er sozusagen um eine »Aria« kreizt, das Stoffliche verflüchtigt sich aber durch Akkord-Brechungen und andere Formen stofflicher Neutralität. Die Anbringung der punktierten Figuren trägt in diesem Falle nicht zu einer Charakteristik bei. Die Proportion ist 8/12, in der 12 doch als $8 + 4$ (siehe Sarabande d'Amour p. 19) zu verstehen ist.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16 (20).

Ausserhalb der Suiten und Arien gibt es in den Variationswerken Sätze, die als Suitensätze nicht benannt sind, die aber doch die äusseren Kennzeichen im selben Notenbild bieten. (Im Werk Frobergers »Auf die Maÿerin« sind die besonderen Suitensätze doch benannt: »Courante sopra Maÿerin« und »Sarabande sopra Maÿerin«). In Buxtehudes Klavierwerken könnte man vielleicht Variatio 25, p. 98 »Sarabande sopra La Capricciosa« benennen. Der Satz ist durch seine Proportion: 10/10 eigentümlich; die Anbringung der punktierten Figur in den Takten 14, 16, 18 und 19 könnte den Satz auf Typ 2 rechnen.

Männliche Kadenzen.

Die Einteilung der Sarabanden mit Bezug auf das Vorkommen von männlichen und weiblichen Kadenzen gibt kaum einen Beitrag zur Typologisierung, wird aber doch hier mitgeteilt:

1. Männliche Kadenz vor 1. Repetitionszeichen und weibliche Kadenz vor 2. Repetitionszeichen haben die folgenden:
 Sarabande II, p. 5 und Sarabande p. 16, beide zum Typ 1 gehörig.
 Sarabande II, p. 25, Sarabande p. 27, 39, 40, insgesamt 4 Sarabanden zum Typ 2 gehörig.
 Sarabande I, p. 5, Sarabande (Bo Lundgren) p. 9, beide mit gewissem Vorbehalt unter Typ 3 aufgeführt.
2. Männliche Kadenz vor beiden Repetitionszeichen die folgenden:
 Sarabande p. 11 und 52, die beiden Prototypen des Typs 2. Ferner:
 Sarabande p. 14, Aria p. 84, ebenfalls zum Typ 2 gehörig.
 Sarabande I, p. 25, p. 33 und 58, zum Typ 3 gehörig.
 (In dieser Gruppe ist Typ 1 nicht vertreten).

3. Weibliche Kadenz vor beiden Repetitionszeichen hat folgendes:

Sarabande p. 8 und p. 56, beide Typ 1.

Sarabande p. 19, 20, 47, Aria p. 64 und Bo Lundgren p. 18, alle zum Typ 2 gehörend. Ferner:

Sarabande p. 36, 44, 50 und 62, alle zum Typ 3 gehörend.

Wenn man Couranten und Correnten unter Anwendung von Ausdrücken wie extrovertiert und introvertiert charakterisieren würde, würde man wohl extrovertiert dafür geeignet finden, die Courante zu charakterisieren, und vielleicht auch zu einem gewissen Grade die Corrente, vom Courante-Gepräge abhängig, das sie eventuell besitzt. Dagegen scheint der Ausdruck introvertiert keine richtige Anwendung finden zu können gegenüber Couranten und Correnten, obgleich eine Einzelheit wie Takt 31–44 in Courante p. 32 wohl mehr introvertiert als extrovertiert ist. Verwendet man Ausdrücke wie ehrbar und völkisch als Charakteristik der erwähnten Sätze, ist ehrbar für eine Charakteristik der Couranten verwendbar, völkisch ist aber kaum für eine Charakteristik der Correnten verwendbar, nur wenn man »italienisch« und »völkisch« als Synonyme betrachtet, was aber weniger dauerhaft vorkommt, kann dieses in Betracht kommen.

Obgleich es Variationen im musikalischen Ausdruck der Couranten und Correnten geben kann, so haben die Sarabanden vergleichsweise eine viel grössere Spannweite. Die augenfälligste Charakteristik ist die Bezeichnung introvertiert – für die Sarabanden des Laute-Typs geltend. Im Gegensatz scheinen Ausdrücke wie extrovertiert und ehrbar zu einer Charakteristik der Sarabanden p. 11 und 52, der Prototypen des Sarabande-Typs 2, beizutragen. Es ist der ausgedehnte Gebrauch der punktierten Figur, der – wie die Couranten – sie »französisch« macht. Zur fernerer Charakteristik dient, dass die Oberstimmen der beiden Sarabanden sich endgültig im hohen Register bewegen, und dass der Abstand der Aussenstimmen auffällig gross ist.

Während die ersten d-Moll Sarabanden p. 19, 20 und 25 alle introvertiert sind, so ist die letzte d-Moll Sarabande p. 27 extrovertiert und ehrbar, sie zieht unwillkürlich Vorstellungen über »Lully«, »24 Violinen«, »Abstrich und Aufstrich« mit sich. Ganz anders wirkt 1. Repetition der Sarabande p. 14 – sie ist im Ton ruhig, die Ähnlichkeit in dieser Beziehung mit dem Violine-Solosatz in Sonata V, Opus I ist auffällig.

Der grösste Gegensatz zu den extrovertierten und ehrbaren Sarabanden machen jedoch die Sarabanden p. 39 und 40 aus, vielleicht besonders die erste mit ihrer ruhigen Lied-geprägten Einleitung.

Auf die Frage, ob der französische oder italienische Stil der dominierendere ist, muss man wohl antworten, dass der französische es ist. Zwar kann man hier nur auf die Couranten p. 26 und p. 52 sowie die Sarabanden p. 11 und p. 52 verweisen, die reinen französischen Sätze, die nur eine kleine Minderheit

ausmachen. Andererseits kann man aber nicht auf vier andere rein italienische Sätze verweisen. Was den italienischen Stil betrifft, kommen stärkere oder schwächere Einschläge in Betracht.

Emilius Bangert gibt p. V das Inhaltsverzeichnis der Quellschrift wieder; es gibt mit seiner Mischung des Französischen und Italienischen einen starken Vorgeschmack vom Charakter des Werkes.

Martin Geck kommt während seiner Besprechung von »Ich bin eine Blume zu Saron« (im Werk: »Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus« p. 179) zur folgenden Betrachtung:

»Deutlich zeigt sich das Bestreben, das »Generalbassdenken«, wie man es vielleicht nennen könnte, abzuschütteln. Das ist nicht Monodie, nicht Konzert: Wieder bricht etwas von jener spontanen Artikulation hervor, welche die Tonsprache von Empfindsamkeit und Klassik vorwegnimmt.«

Innerhalb der Suiten Buxtehudes ist es in den Sarabanden, dass wir Beispiele des Bestrebens finden, sich des »Generalbassdenkens« zu erwehren, wie Martin Geck es in einem anderen Zusammenhang nannte. Es ist auch in denen, dass die Tonsprache »Empfindsamkeit« und »Klassik« vorwegnimmt. Die Verbindung mit dem Pietismus ist insofern deutlich, dass »Ich bin eine Blume zu Saron« in Martin Gecks Darstellung seinen Platz im Kapitel V des Buches gefunden hat mit den beiden Unterteilungen:

1. Ideen pietistischer Frömmigkeit in den musikalischen Gattungen, und:
2. Ideen pietistischer Frömmigkeit im Einzelkunstwerk.

Der völkische Ton, den wir bei den Virginalisten finden, gibt es kaum bei Buxtehude; sein Volkstum hat einen Klang des frommen Gesangs von Halle.

In diesem Zusammenhang wäre es hier am Abschluss dieser Darstellung verlockend zu bemerken, wie klein die Rolle ist, die alle Verhältnisse, die etwas mit der melodischen Seite zu tun haben, bei der Typologisierung gespielt haben. Laufend haben rhythmische (und metrische) Verhältnisse (und bis zu einem gewissen Grade reine Zahlenverhältnisse) die grösste Rolle gespielt. Andererseits ist es vielleicht am natürlichsten, dass gerade die Arbeit mit stilisierter Tanzmusik sich in höherem Masse um das Rhythmische zu drehen kommt als um das Melodische, um gar nicht das Zusammenklangsmässige zu erwähnen. Die Frage hängt damit zusammen, welchen Ausgangspunkt man für die Arbeit mit den Suiten Buxtehudes hat: Wenn man zu ihnen mit einer eingehenden Kenntnis der Klaviersuiten Bachs als Hintergrund kommt, so kann man den Eindruck der Suiten Buxtehudes gewinnen, dass sie oft eintönig sind, mitunter geradezu nichtssagend – hier gibt es keine scharf profilierten Stimmen, keine prägnanten Themen und Motive. Die Ähnlichkeiten zwischen den Suiten Buxtehudes und denen Bachs können sonst gross genug sein: das gilt bis zu einem gewissen Grade Dimensionen und Proportionen, es gilt aber besonders die

modulatorische Anlage der Sätze – von Tonika zur Dominante oder Tonika-Parallele, und zurück zur Tonika – und jedoch sind die Unterschiede es, die am deutlichsten hervortreten. Buxtehude sucht nicht das prägnante Thema oder Motiv – er erstrebt auch keinen Reichtum an Motiven; seine Kunst gehört ganz zum 17. Jahrhundert, er legt grösseres Gewicht auf Variation (im breitesten Sinne dieses Wortes, hierunter auch die Bedeutung, die es in dem Zusammenhang: »Variationssuite« hat) als auf einen umfassenden prägnanten Motivkreis. Es ist von diesem Hintergrund gesehen, dass man mit Buxtehudes Klaviersuiten in Kontakt kommen kann, und ob man sie am Klavier oder Schreibtisch pflegt, so entwickelt sich ein faszinierender Dialog zwischen ihnen und dem, der mit ihnen arbeitet.

1. Die englische Kadenz (siehe Edward C. Bairstow: *The Evolution of musical Form*, 1943 und J. A. Westrup: *Purcell*, 1937 p. 248) kommt zwar dreimal innerhalb der Allemanden Buxtehudes vor, andererseits aber 6 Male in den Couranten und 2 Male in den Sarabanden, so es wird deshalb am natürlichsten sein, das Phänomen in Zusammenhang mit der Durchnahme der Couranten und Sarabanden zu erwähnen. Innerhalb Buxtehudes Suiten kommt die englische Kadenz in den Tonarten C-Dur und d-Moll vor, 7 Male in C-Dur-Suiten und 2 Male in d-Moll-Suiten, und das Eigentümliche ist, dass 8 der insgesamt 9 Fällen identisch sind, insofern sie alle mit dem querstandsmässigen Verhältnis zwischen einem f in der Oberstimme und einem fis in einer Mittel- oder Unterstimme eingeleitet werden. Der 9. Fall kommt in der Courante p. 14, Takt 20–21 vor, wo das querstandsmässige Verhältnis zwischen b in der Oberstimme und h in der Unterstimme entsteht, im gleichen Satz kommt aber p. 13, Takt 9–10 das erstgenannte querstandsmässige Verhältnis vor. Auf die einzelnen Suiten verteilt, gibt es einen Fall in Suite I, C-Dur, 4 Fälle in Suite IV, C-dur, 2 Fälle in Suite VIII, d-Moll. Dazu kommen ein Fall in Suite XIV, g-moll (p. 46, Takt 31–32) und ein in Suite XVI, g-moll (p. 51, Takt 18). (Alle Hinweise sind auf die Ausgabe Emilius Bangerts). In Bo Lundgrens Ausgabe gibt es 2 Fälle in Suite I, p. 7. – Und jetzt eine Erwähnung der einzelnen Fälle mit Kommentaren: (Bangert)
 - p. 4. Courante Takt 9–10. Der charakteristische Abstieg: f – e – d – c – h in der Oberstimme, und in der Mittelstimme fis gleichzeitig mit dem d der Oberstimme, und g gleichzeitig mit dem h der Oberstimme.
 - p. 13. Allemande Takt 11–12. Der charakteristische Abstieg ist ein wenig verlängert, die abschliessende Terz Takt 12 kommt hier in den Unterstimmen vor.
 - p. 13. Courante Takt 9–10, die abschliessende Terz in Takt 11.
 - p. 14. Courante Takt 20–21. Das querstandsmässige Verhältnis ist hier ausnahmsweise (in diesem Material) b in der Oberstimme und h in der Unterstimme. Wenn die Tonart (zeitweilig) als F-Dur aufgefasst wird, steht die charakteristische Wendung am Platze des Antepenultima-Akkords, eine Anbringung, die in diesem Stoff für die englische Kadenz typisch ist.
 - p. 14. Sarabande Takt 13–14. Im Takt 13 die ersten 4 Töne des charakteristischen Abstiegs in der Oberstimme; in der Unterstimme die charakteristische Alteration: f zum fis. Ausnahmsweise wird nicht mit h in der Oberstimme und g in der Unterstimme abgeschlossen. Ob die Tonart hier (zeitweilig) als a-Moll aufgefasst wird, führt aber nicht Takt 13 zu einer Antepenultima-Position in der harmonischen Handlung, sondern zu einem Akkord, der unmittelbar vor dem Antepenultima-Akkord im Takt 14 kommt.
 - p. 27. Courante Takt 31 (32?) – 32 (33?). Wegen der grossen Ähnlichkeit mit Takt

17–18 der folgenden Sarabande, in der der Satz voller ist, ist es besser, diesen Fall zu kommentieren.

p. 27. Sarabande Takt 17–18. Der charakteristische Abstieg ist hier: f – es – d – c – h (in der Courante: f – e – d – c – h) in der Oberstimme, die Unterstimmen sind in den beiden Fällen beinahe identisch. In den beiden Fällen wird mit dem charakteristischen Zusammenklang abgeschlossen: h in der Oberstimme, g in der Unterstimme. Im harmonischen Verlauf kommt die charakteristische Wendung hier vor der Subdominant-Variante (Dur-Subdominante, am deutlichsten im Takt 18 der Sarabande) vor.

(Lundgren)

p. 7. Allemande Takt 14–15.

p. 8. Courante Takt 10–11. Den beiden hier angeführten Beispielen gemeinsam ist, dass die Alteration: f zur fis in einer Mittelstimme vorkommt, wie im ersten angeführten Fall (Bangert p. 4, Courante Takt 9–10).

2. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (Lindenschmiedton) Zahn 2496c, kann man eine frühe »Sarabande Typ 2« nennen. Buxtehude hat die Melodie verwendet, allerdings in zweigeteilter Taktart (Orgelchoräle, Hedar Bd. IV, Nr. 16).

3. Von Michael Prætorius: *Terpsichore* (1612) sagt Karl Nef im Buch: »Geschichte der Sinfonie und Suite« (1921), dass die Formen knapp und prägnant, – regelrechte Tänze – sind, im Gegensatz zu den Sätzen der deutschen Komponisten, die eher Vortragsmusik sind, nicht Tanzmusik (siehe p. 33). In Anbetracht dessen, dass »Terpsichore« weder stilisierte Tänze noch Klaviersätze enthält (die Sätze sind für 4- oder 5-Stimmen Instrumental-Ensembles geschrieben), muss das Werk weit ausserhalb des Kreises der Werke zu liegen vorkommen, zu denen eine Arbeit mit Klaviersuiten natürlich suchen muss. Und doch enthält »Terpsichore« eine Einzelheit, die im Zusammenhang mit der Frage über einen möglichen Zusammenhang zwischen Couranten und Sarabanden interessant ist. Im hier gegebenen Zusammenhang ist die Meinung: Corrente und Sarabande.

In »Rhythm and Tempo« (1953) lenkt Curt Sachs (p. 272) die Aufmerksamkeit darauf hin, dass Prætorius die Sarabande als eine Art Courante bezeichnet hat, und er führt Michael Prætorius: Gesamtausgabe 1929, Vol. XV, p. 75–76, an, in der 3 Sätze die Bezeichnung: »Courrant Sarabande« tragen. Dies gilt auch 3 Sätze p. 44–45, hierzu kommt aber, dass Prætorius auch 2 Sätze hat mit der Bezeichnung »La Sarabande« (p. 42) und, auf p. 167, zwei Sätze mit der Bezeichnung »1. Sarabande« und »2. Sarabande«.

Der Unterschied zwischen den »Courrant Sarabande«-Sätzen und den »La Sarabande«-Sätzen ist, dass die ersterwähnten Auftakt haben, die letzterwähnten keinen. Von den beiden Sarabanden p. 167 hat »1. Sarabande« Auftakt, »2. Sarabande« hat keinen Auftakt.

Wenn Prætorius' Sarabanden nach den gleichen Richtlinien typologisiert werden sollten wie die, nach denen Buxtehudes Sarabanden typologisiert worden sind, so gehören die »La Sarabande«-Sätze mit der häufigen Punktierung des ersten Takteils unter Typ 1. Von Typ 2 gibt es keine Spur, und aus naheliegenden Gründen auch nicht von Typ 3.

4. Die Bezeichnung »Courante Juweel« kommt in FVB nicht vor; siehe das Vorwort p. viii.

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)

„Tournebout“

Von RAINER WEBER

Das Kopenhagener Krummhorn E 54, »Tournebout«, ist kein Krummhorn, sondern ein großes Platerspiel [1]. Es handelt sich beim Tournebout also um einen eigenen Instrumententyp. Die Bezeichnung »Krummhorn«, die in vielen Sprachen direkt aus dem Deutschen übernommen wurde (englisch, französisch, italienisch »Cromorne«) bezeichnet immer das bekannte, enge, zylindrische Instrument mit Doppelrohr und Windkapsel.

Als Krummhorn bezeichnete jedoch Kurt Sachs dieses Tournebout, nicht als das alte, elegant geschwungene Instrument mit mildem Klang, sondern als derbes, plumpes Freiluftinstrument mit weitester Mensur, mit Leder bezogen und kapsellosen Fagott-S [2]. Sachs widerspricht sich aber selbst, wenn er als Beleg für sein »Krummhorn mit S-Rohr« das Bild in der Encyclopedie [3] anführt [4]. Die Abbildung in der Encyclopedie stellt in Wirklichkeit ein etwas dick geratenes Krummhorn mit kurzer Windkapsel, nicht jedoch mit Fagott-S dar. Diese Abbildung wurde, wie die meisten Bilder damals bereits historischer Instrumente aus dem Mersenne [5] übernommen. Auch die Angaben des Brüsseler Kataloges [6] über das von Sachs herangezogene Instrument [7] stützen seine Auffassung nicht [8]: »La restauration de ce curieux et probablement unique tournebout a malheureusement été mal faite, par suite il ne nous a pas été permis d'en évaluer les intonations. Il faudrait pour le remettre en bon état qu'une circonstance fortuite nous mît en présence des détails de con-

-
1. Vgl. Nr. 107. E 54 im Katalog »Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen« von Angul Hammerich, Kopenhagen 1911, S. 27, und Abb. 1
 2. Vgl. Curt Sachs, Handbuch der Instrumentenkunde, Leipzig 1930, S. 334
 3. Vgl. Recueil de Planches d L'Encyclopedie, par ordre de Matières. Tome Troisième, Paris 1784, Pl. 7, Fig. 13, Vgl. Abb. 2
 4. Vgl. Sachs a.a.O.
 5. Vgl. Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris 1636, Liure Cinquisme des Instrumens a' vent, pp. 290 Vgl. Abb. 3
 6. Vgl. Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental, Victor-Charles Mahillon, Gand 1909, Nr. 1970
 7. Brüssel, Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique Nr. 1970
 8. Vgl. Sachs a.a.O.

struction qui ont été maladroitement supprimés lors de la réparation.» Ebenso ist auf dem von Sachs erwähnten Tournebouts des Gemeentemuseum den Haag, Sammlung Scheuerleer, keine Anblasvorrichtung erhalten. Die von mir im Jahre 1970 durchgeführte Restaurierung des Instrumentes E S4 erweist, daß es sich dabei um kein Krummhorn handeln kann.

Das Instrument ist aus Kirschbaumholz gebaut [9]. Der Kopf ist aus einem Stück gedreht, Länge 45 mm, größter Durchmesser 53 mm. Die Bohrung im Kopf hat ca 15 mm Durchmesser. An diesen Kopf ist ein grob ausgeschachteltes Rohr [10] angesetzt. Die Länge dieses Rohres beträgt außen gemessen ohne Kopf 1030 mm. Der kleinste Durchmesser außen ist 49 mm, der größte 65 mm. Innen erweitert sich die Bohrung nach dem 24 mm langen Eingang auf etwa 40 mm beim Beginn des Rohres und hat am Ende des Instrumentes einen Durchmesser von 53 mm. Außen ist das Rohr mit alten Bucheinbänden bezogen und geschwärzt [11].

Der Abstand der Grifflöcher vom Eingang aus gemessen beträgt: 12,5 cm, 17,8 cm, 22,6 cm, 28,9 cm, 33,8 cm, 38,8 cm. Fast neben dem letzten Griffloch liegt ein ungreifbares seitliches Loch zur Abstimmung bei 38,5 cm, dann zwei weitere Schalllöcher bei 64 und 73 cm Länge. Der Durchmesser der Löcher schwankt zwischen 7 und 8 mm. Die Löcher sind teilweise schräg gebohrt, innen sehr unsauber, mit langen Splittern. Diese Maße stimmen auch etwa überein mit den Instrumenten in Brüssel und den Haag.

Auf dem hölzernen Kopfstück befand sich ein Elfenbeinaufsatz [12]. Dieser Aufsatz wirkte stilistisch befremdend und unvereinbar mit der Funktion des Instrumentes. Er wurde abgelöst. Darunter fand sich ein angeraspelter Zapfen [13], bei dem sonst gedrechselten Kopfstück der Beweis für einen nachträglichen Eingriff. Dieser Aufsatz gehörte nicht zum Instrument.

In den nun freiliegenden Eingang ist ein grobes Gewinde eingeschnitten wie es gebräuchlich ist bei Bordunen von Dudelsäcken mit einfachen, aus dem vollen Halm geschnittenen Rohren. (Das runde Rohr wird mit einer Schnur in das Instrument eingeschraubt.) In diesem Gewinde hingen sogar noch einige Fasern [14]. Wie das Mikroskop zeigt, sind sie pflanzlichen Ursprunges, wahrscheinlich handelt es sich um Hanf. [15].

Die große Weite des Rohres und der eigenartige Eingang ließen es sehr zweifelhaft erscheinen, daß es sich um ein Krummhorn handeln könnte. Dennoch wurde der These Sachs entsprechend der Versuch unternommen, das Instrument mit einem Doppelrohr spielbar zu machen. Es wurden S-Rohre

9. Vgl. Abb. 4 Längsschnitt durch einen Splitter des Holzes, Vergr. ca 200 fach

10. Vgl. Abb. 5 Bruchstelle im Knie nach der Öffnung

11. Vgl. 29

12. Vgl. Abb. 6

13. Vgl. Abb. 7

14. Vgl. Abb. 8

15. Vgl. Abb. 9

von 10 bis 60 cm Länge mit entsprechenden Steigungen versucht und Rohrblätter aller Größen. Es gab immer nur einen Ton, den Ton des S-Rohres, das ganze Instrument wirkte nur als Schallstück. Ebenso scheiterten alle Versuche mit direkt aufgesetzten Doppelrohren auch größter Ausmaße mit Schäften bis zu 12 mm Durchmesser. Diesen Versuchen widersprach eigentlich allein die Tatsache, daß sich auf das runde Kopfstück unmöglich eine Windkapsel aufsetzen läßt [16].

Die Luftsäule in einer derart weiten Röhre mit so engem Eingang läßt sich nur mit einem einfachen Rohr in Schwingung versetzen. Alle Einzelheiten, die grobgeschnittene Bohrung, der Bezug mit Bucheinbänden, das einfache Rohrblatt, die unsauberen Grifflöcher weisen auf ein Volksinstrument hin und damit auf das Platerspiel.

Das Platerspiel war, den bekannten Abbildungen nach, vom 13. Jhd. an recht verbreitet, und zwar in verschiedenen Formen und Größen. Eine gebogene Form findet sich neben der bekannteren geraden bereits in den Cantigas de S. Maria [17]. Abermals erscheint das kleine und das große Instrument in den Fresken der Burg Karlstein, Čssr aus dem 15. Jhd. [18]. Beim großen Instrument sieht man hier auch deutlich die Schalllöcher unter den eigentlichen Grifflöchern. Aus der gleichen Zeit stammt die Abbildung einer mittleren Größe im sogenannten Mittelalterlichen Hausbuch der Burg Wolfsegg [19]. Virdung zeigt in seiner Musica getutscht wieder ein Platerspiel in der gebogenen Form (20) und das gleiche Bild bringt Agricola 1529 in seiner Musica Instrumentalis Deudsch [21]. Wie Baines berichtet, hat sich das Instrument bis in unsere Tage in Polen erhalten [22]. Es wird dort noch vereinzelt als Hirteninstrument gespielt. Damit dürfte eine ununterbrochene Tradition erwiesen sein.

Ist nun unser Instrument E 54 ein Platerspiel? Es gibt nur einen möglichen Ort zur Anbringung einer Blase: Die Rille im Kopfteil [23]. In dieser Rille klebten einige dunkle Reste. Bei der mikroskopischen Untersuchung derselben

16. Vgl. Abb. 6

17. Vgl. Dritter Codex der Cantigas de S. Maria, gesammelt von Alonso el Sabio, König von Leon und Kastilien, reg. 1254–1284, Bibliothek des Escorial, entnommen Georg Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern, Leipzig 1929.

Abb. 10 und 11, die gerade Form hier mit Bordun!

18. Vgl. Abb. 12,13, entnommen Musikinstrumente im Wandel der Zeit, Dr. Alexander Buchner, Artia- Praha, 1956

19. Vgl. Abb. 14 Entnommen Kinsky, s. Ziff. 17

20. Vgl. Musica getutscht und ausgezogen, Sebastian Virdung, Basel 1511

21. Vgl. Martin Agricola, Musica Instrumentalis Deudsch, Wittenberg 1529, vgl. Abb. 15

22. Vgl. Woodwind Instruments and their History by Anthony Baines, London 1957, vgl. Abb. 16

23. Vgl. Abb. 6, siehe Pfeil, vgl. auch die Instrumente in Brüssel und den Haag. Bei beiden findet sich eine deutliche Rille am Übergang zwischen Kopfteil und Rohr. Durch diese Lage wird nur die Verwendung einer grösseren Blase nötig, wie etwa in Abb. 14

zeigten sich lange, schlauchartige Fasern, die in kleine Klumpen von leim- oder hautähnlicher Beschaffenheit eingebettet waren [24]. Durch den Vergleich mit den leicht auszupfbaren Muskulaturfasern einer neuen Schafsblase [25] ließen sie sich als Reste einer Blase identifizieren. Auch dieses läßt darauf schließen, daß es sich bei E 54 um ein Platerspiel handelt. Als Blase verwendete ich eine frische, luftgetrocknete Schafsblase, die in der Größe der in Abb. 13 nahekommt. Größere Blasen waren vermutlich vom Schwein [26]. Erhärtet wird der Beweis, daß es sich um ein Platerspiel handelt, auch durch die Experimente mit der Berohrung. Sie ergaben, daß das Instrument ausschließlich mit einem ganz bestimmten Typ des einfachen Rohres spielbar ist: Eine kurze, recht dünn geschabte Zunge mit einem Klümpchen Wachs oder Lack am Ende, um die Schwingung zu vergrößern [27]. Diese Rohre schwingen nicht brauchbar unter einer engen Kapsel, sie benötigen die Weite der Blase, und auch die geringe Elastizität scheint sich günstig auszuwirken. Der Ton ist natürlich durch die Weite der Mensur recht unstabil, wie etwa auch bei Grifflohhörnern, kommt aber bei einiger Gewöhnung doch unter Kontrolle. Nur das letzte, seitliche Loch brachte kein brauchbares Ergebnis. Er war wohl als Schalloch gemeint. Deckt man die Löcher von oben aus ab, so ergibt sich folgende fallende Skala: c', b, a, g, fis, e, d.

Bei der Restaurierung wurde schließlich noch die unschöne Verleimung des Bruches in der Biegung [28] geöffnet [29], neu verleimt und mit Leder abgedeckt.

Ein besonderes Problem ist die Frage der Herkunft und des Alters. Das Holz, wie es sich an der oben erwähnten Bruchstelle zeigt, würde ich nach meiner Erfahrung als etwa 200 Jahre alt bezeichnen. Eine weitere Hilfe schießen die Reste der Prägungen von Buchrücken im Lederbezug zu bieten [30]. Nach Urteil der Handschriftenabteilung der Bayrischen Staatsbibliothek in München [31] dürfte es sich dabei um Kalbslederbände des 18. Jhds. handeln. Weitere Prüfungen und Nachforschungen, die der Herr Bibliothekar Heinrich Rohrbacher [32] in dankenswerter Weise anstellte, ergaben, daß die Titel aus

24. Vgl. Abb. 17, ca. 200-fache Vergrößerung

Vgl. Abb. 18, ca. 1500-fache Vergrößerung (ein Faserende)

25. Vgl. Abb. 19, Schafsblase, Vergr. ca. 200-fach

Vgl. Abb. 20, ein Faserende, Vergr. ca. 1200-fach

Vgl. Abb. 21, ein Faserende, Vergr. ca. 1200-fach

26. Vgl. Abb. 14

27. Vgl. Abb. 22

28. Vgl. Abb. 23

29. Vgl. Abb. 5

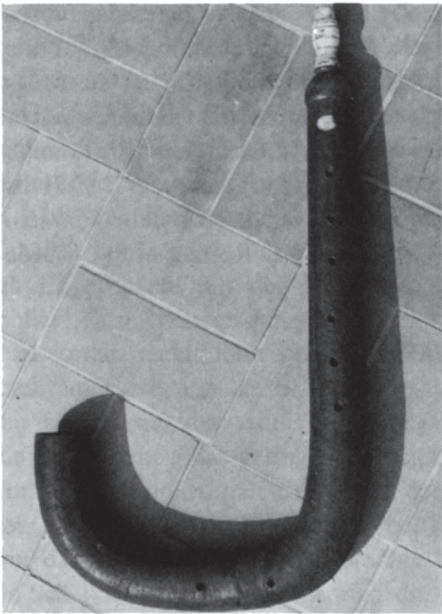
30. Vgl. Abb. 24 und 25

31. Handschriftenabt. Nr. II/1821/70/Dr., Schreiben von Herrn Oberbibliotheksdirektor Dr. Dressler

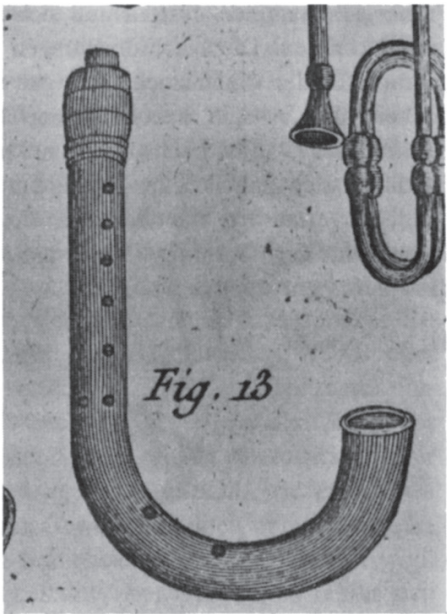
32. Bonn- Bad Godesberg

Frankreich stammen dürften und sich mit »Zivilrecht« und »Kameralistik« befassen könnten. Die Nachforschungen bei der Bibliotheque Nationale in Paris ergaben für den einen noch recht gut als »Pastor« erkennbaren Titel die Möglichkeit, daß es sich dabei um den latinisierten Namen des in der zweiten Hälfte des 17. Jhds. nachweisbaren Juristen Melchior Pasteur handeln könnte. Es dürfte sich daher beim Instrument E 54 um ein Instrument des 18. Jhds. handeln, vermutlich französischen Ursprunges. Es handelt sich dabei um ein Instrument der Gattung »Platerspiel« [33]. Durch die Restaurierung wurde das Instrument spielbar gemacht.

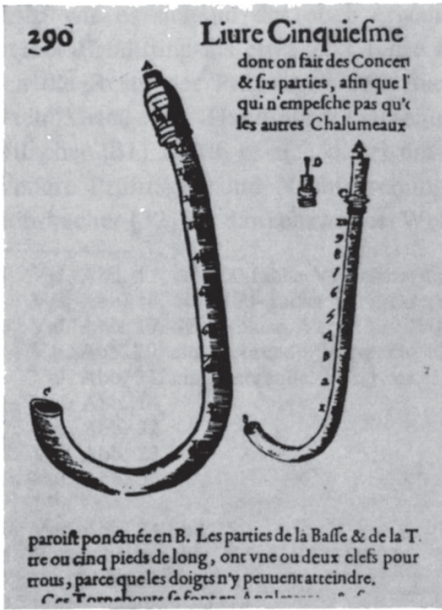
33. Vgl. Abb. 26, 27



1



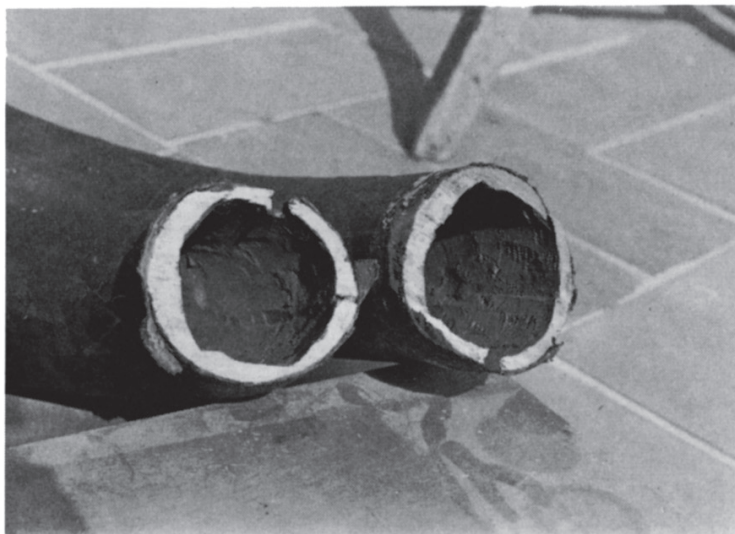
2



3



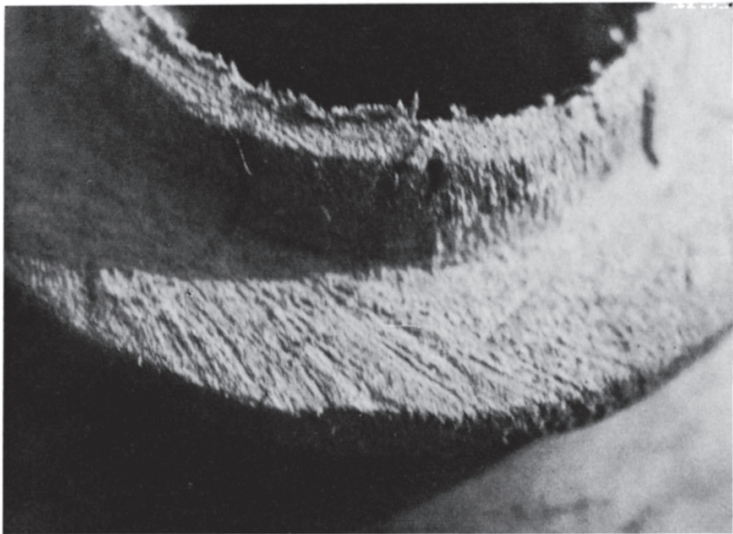
4



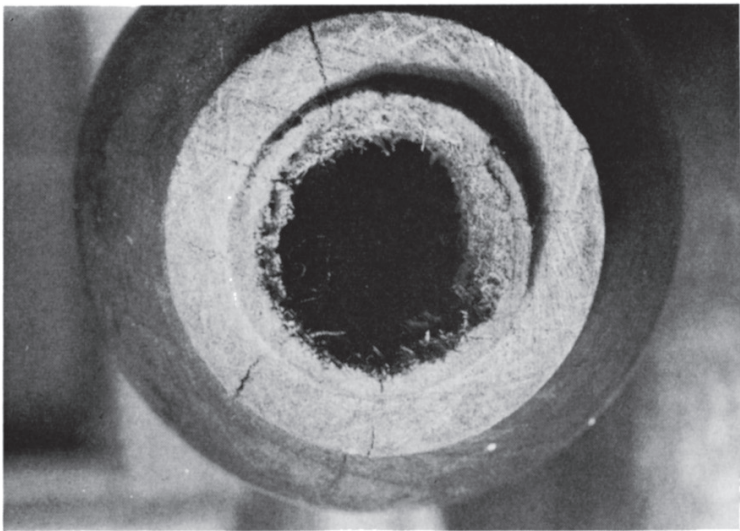
5



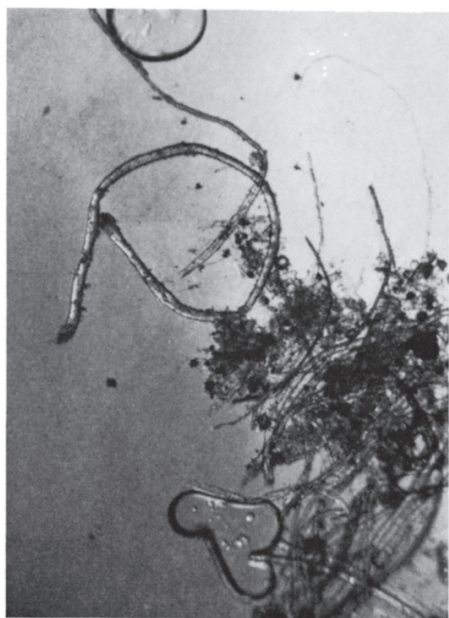
6



7



8



9



10



11



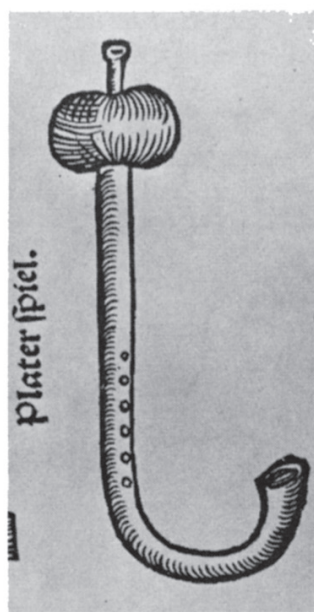
12



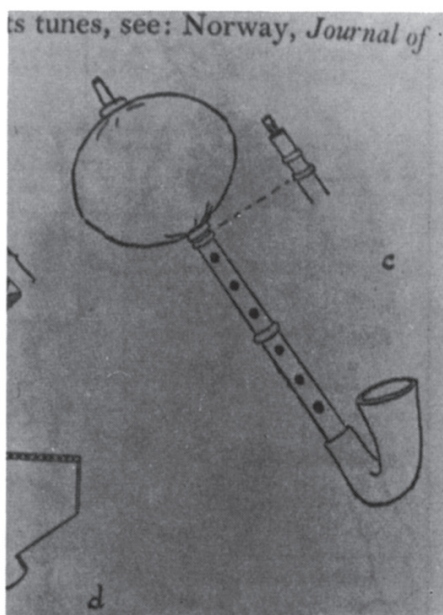
13



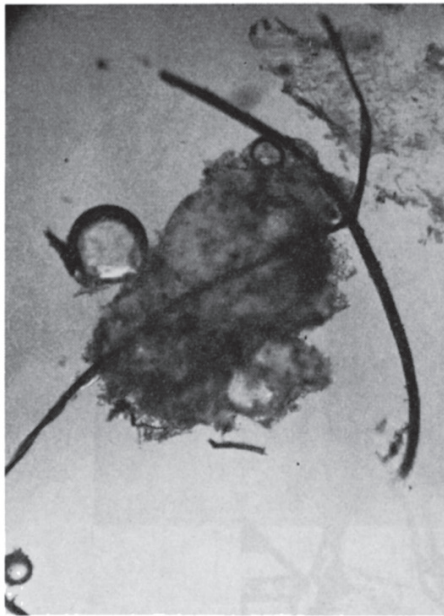
14



15



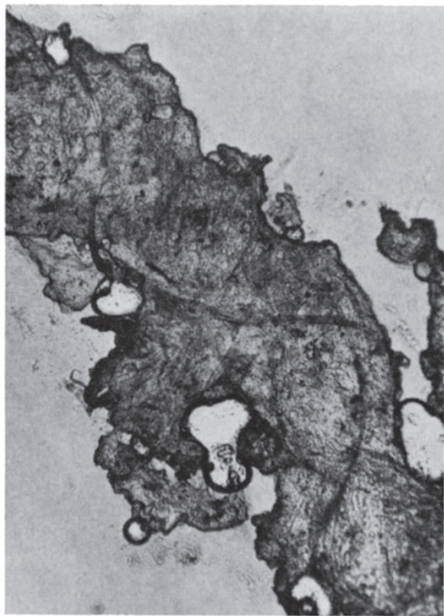
16



17



18



19



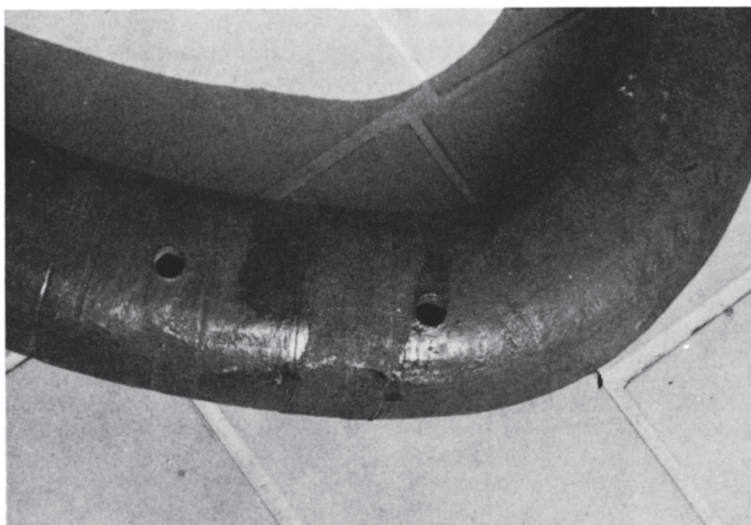
20



21



22



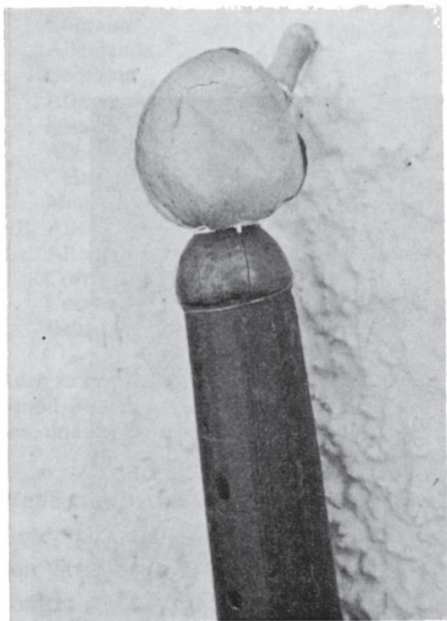
23



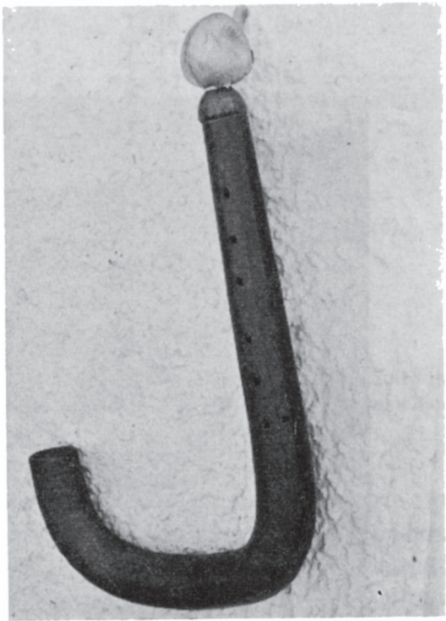
24



25



26



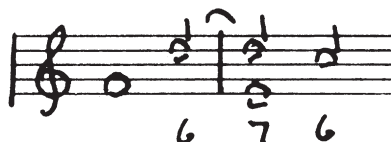
27

Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert

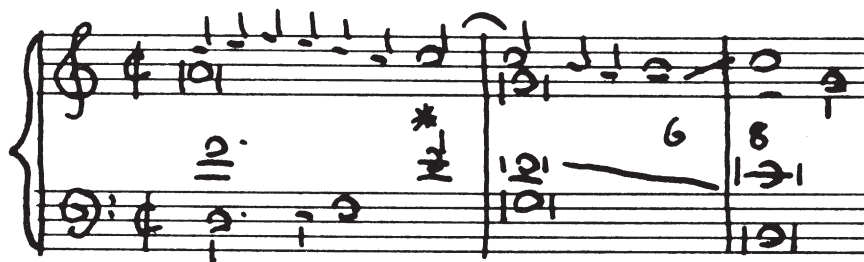
Von POVL HAMBURGER

Die Grundregel der Verwendung der Synkopendissonanz in der klassischen Vokalpolyphonie lautet bekanntlich so: Sie hat von Konsonanz auf unbetonte Taktzeit vorbereitet zu werden, auf betonte Taktzeit zu klingen und stufenweise zur (unvollkommenen) Konsonanz auf die folgende unbetonte Taktzeit aufgelöst zu werden.

Diese Regel wird in Knud Jeppesens »Kontrapunkt« (3. Auflage, Leipzig 1964, S. 105) durch das folgende *zweistimmige* Beispiel beleuchtet:



Das dürfte wohl eindeutig sein. Trotzdem fehlt es an einer genaueren Definition des Begriffes »konsonierend« in Fällen, wo die Synkopendissonanz innerhalb eines *mehrstimmigen* Satzes auftritt, was aus den folgenden Beispielen hervorgehen wird. In einer Situation wie diese, zu der es zahlreiche Seitenstücke in der Palestrinamuskik gibt [1], tritt gleichzeitig mit dem Vorbereitungston eine durchgehende Septime ein, wodurch der Zusammenklang recht grell dissonierend wird.



1. Die Fundorte sind in meinen »Studien zur Vokalpolyphonie«, 1956, S. 54, angegeben, wo die Aufmerksamkeit jedoch nur der in der Zählzeit durchgehenden Dissonanz gilt. – Siehe auch Carl Dahlhaus: »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, 1968, S. 113, auch nur im Hinblick auf das Phänomen Zählzeitdissonanz.

Wenn aber ein solches Verfahren allem Anschein nach als ebenso legitim wie das im Beispiel 1 erwähnte, betrachtet worden ist, ist ohne Zweifel die Erklärung in der speziellen Klangauffassung der Vergangenheit zu suchen, mit der die satztechnische Grundlage des Kontrapunktes in unmittelbarem Zusammenhang stand. Die Vokalpolyphonie kannte ja noch nicht den modernen Begriff »Harmonie«, die Zusammenklänge als akkordliche Einheiten, sondern rechnete nur mit dem *Intervalverhältnis* zwischen den Stimmen und auf eine solche Weise, dass bald eines, bald das andere Stimmenpaar die satztechnisch tragende Funktion ausübte [2]. Eine solche »übergeordnete« Zweistimmigkeit – ein sogenannter »Gerüstsatz« – liegt so zwischen Sopran und Tenor im Beispiel 2 vor, während Alt und Bass im Vorhältnis hierzu einen klangausfüllenden Charakter haben. Die Synkopen-Dissonanz wurde also nur im Verhältnis zu dem Tenor, nicht zugleich zu dem Bass aufgefasst, und dasselbe galt denn auch für sowohl den Vorbereitungs- als auch für den Auflösungsston. Dass die mit dem Vorbereitungston konsonierende Untersexta selbst in Dissonanzverhältnis zu dem Bass stand, wurde als unwesentlich betrachtet.

Dass im Beispiel 2 nicht der Bass, sondern der Tenor das Klangfundament gestaltet, wird ausserdem durch die Kadenz-Wendung ausgedrückt, die sich – trotz äusserer Analogie – noch nicht akkordlich als V-I mit dem Fundamentalschritt *g-c*, sondern zweistimmiglinear auffassen lässt: Sexte-Oktave (übrigens dem alten Anspruch folgend, dass unvollkommene Konsonanz in Gegenbewegung zur vollkommenen Konsonanz führen soll. Deshalb wird bei engerer Stimmenlage auch die Wendung: Terz-Einklang gesehen).

Unter Berücksichtigung des Obenerwähnten hat vermutlich auch die übliche Erklärung der Kadenz mit der sogenannten »konsonierenden Quarte« revidiert zu werden:



Wird nämlich die auf 2. Schlag eingeführte Quartdissonanz zum Bass als »essentiell« aufgefasst, so dass also die Dissonanz eine andere Dissonanz vorbereitet, dürfte ja vorliegen, was schon im 16. Jahrhundert die Theoretiker als *la sincopa tutta cattiva* tadelten. Die Formel wird denn auch von Jeppesen (»Kontrapunkt«, s. 151) als gehörend dieser Kategorie ausgelegt; er erklärt

2. Vgl. Erik Apfel: »Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrh.« (Archiv für Musikwissenschaft 1955) und »Zur Entwicklungsgeschichte des Palestrinasatzes« (sst. 1957).

aber das Zulässige des Verfahrens, teils durch den relativ schwachen Dissonanzgrad der Quarte, teils dadurch, dass eine stärkere Dissonanz (Septime, evtl. Sekunde) auf den folgenden Schlag eintritt. Wahrscheinlich ist jedoch die wirkliche Erklärung diesselbe, die für Beispiel 2 geltend gemacht wurde: Alt und Bass haben gar keine Bedeutung, das Entscheidende ist die Gerüstsatz-Funktion des zweiten Stimmenpaars, die Vorbereitung der Septimdissonanz findet als Sexte gegen den Tenor statt, nicht als Quarte gegen den Bass!

So viel über die Vorbereitungs-Konsonanz. Betrachten wir im Vergleich hierzu die Auflösungskonsonanz, ist diese innerhalb eines mehrstimmigen Satzes von denselben Voraussetzungen heraus deutlich beurteilt worden. Im folgenden Fall wird eine in den Bass übergebundene Sekunddissonanz in verminderten Dreiklang aufgelöst:



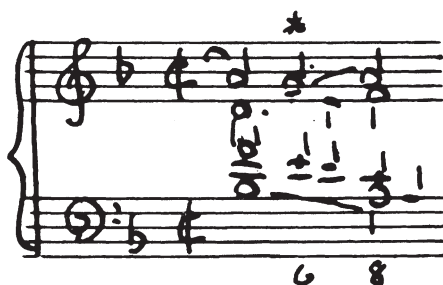
Das Beispiel – von der Palestrina-Messe »Repleatur os meum laude« – ist von Jeppesen in dem »Palestrina-Stil« (dänische Ausgabe, s. 245) zitiert. Nach der Erwähnung der Auflösung in verminderte Quinte in der Mittelstimme heisst es hier:

»Diese Auflösung kann unterdessen auch mit der Synkope in unterster Stimme stattfinden, wodurch eine Bindungsdissonanz trotz der strengeren Regel in Dissonanz aufgelöst wird; die Neigung zur Halbtonstufe in der Schlussbildung ist aber so stark, dass man zu Gunsten des Melodischen der zusammenklangmässigen Unvollkommenheit verzeiht«.

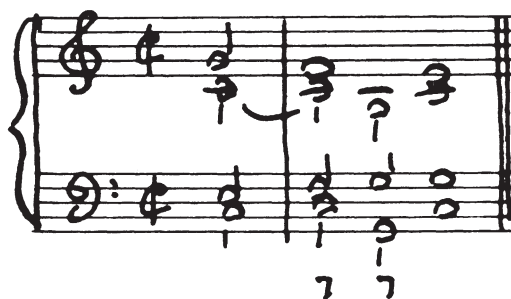
Hier handelt es sich also wieder um einen Grundregelbruch, wieder aber kaum mit Recht. Die ganz normale Auflösung der Sekunde in eine Terz vom Einklang nachgefolgt, zeigt ganz klar das Unterstimmenpaar als Gerüstsatz. Dass die Menschen der Vergangenheit mit der noch herrschenden nicht-harmonischen Art zu hören das Vorhandensein der verminderten Quinte als etwas Unvollkommenes mit Bezug auf die Einklang hätten empfinden sollen, scheint deshalb zweifelhaft.

In wie harten Umgebungen eine Auflösung der Synkopensdissonanz gelegentlich stattfinden konnte, wird schliesslich an der folgenden Stelle in der Palestrina-Motete »Ad Dominum cum tribularer«, T. 46, beleuchtet:

Indem die Septime zum Bass in Sexte aufgelöst wird, entsteht ein grelles Sekundzusammentreffen in den Mittelstimmen von Kombination steigenden und (relativ betont) fallenden Durchgang verursacht.



Es könnte in Anbetracht der Ergebnisse der obenerwähnten Beispiele unmittelbar auffallen, dass eine Auflösungsweise wie die folgende innerhalb der Palestrina-Stil überhaupt nicht denkbar ist:



Die Erklärung dieser Tatsache ist aber, dass eine neue Septimdissonanz gleichzeitig mit der Auflösung der Septime in Konsonanz mit der Gegenstimme entsteht, die hier auf unbetonte Taktzeit mit Auflösung auf betonte Taktzeit exponiert wird, und wodurch die Korrelation zwischen Dissonanztechnik und taktmässiger Anbringung, die während der Vokalpolyphonie *conditio sine qua non* gewesen war, aufgehoben wird [3]. Und mit der Konsequenz, dass die Dissonanz in ihrer Wirkung als Intervalldissonanz in demselben Masse geschwächt wird, wie sie sich in ihrem Wesen der Akkorddissonanz – der Septime als einem »legitimen« Klangbestandteil – nähert. Das ist aber eine andere Geschichte – deren nähere Auseinandersetzung zu einem anderen Zusammenhang gehört.

Allem Anschein nach wird die Schlussfolgerung dieser kleinen Untersuchung also die folgende Ergänzung zu der Regel der Behandlung der Synkopen-dissonanz:

»Hat der Satz mehr als zwei Stimmen, wird es erfordert, dass sowohl der Vorbereitungs- als auch der Auflösungs- ton im Konsonanzverhältnis zu der Stimme stehen, in welcher sich der Bezugston zur Synkopen-dissonanz befindet. Ob der Zusammenklang in seiner Ganzheit konsonant oder dissonant ist, ist von sekundärer Bedeutung. Ausgenommen ist nur der Fall, in dem der Auflösungsklang eine neue und dadurch unbetont angebrachte Bindungs-dissonanz enthält.«

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)

3. Vgl. C. Dahlhaus »Intervalldissonanz und Akkorddissonanz« (Bericht der internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962, S. 274).

Elemente der Reprise Wirkung in Suitensätzen aus dem 18. Jahrhundert

Von CARSTEN E. HATTING

Im Begriff der Reprise Wirkung liegen verschiedene Bedeutungen. Er kann die gesamte Wirkung eines Formgliedes in der wienerklassischen Sonatenform bezeichnen – oder wie man vielleicht eher sagen sollte: die wienerklassischen Sonatenformtypen – und in diesem Zusammenhang wird man vor allem an das Verhältnis zu dem Expositionsteil, an Erweiterungen oder Verkürzungen des Verlaufes, an thematische und motivische Analogien auf dem Hintergrund des geänderten tonalen Verlaufes usw. denken. Die Reprise Wirkung kann aber auch den besonderen Effekt des Anlaufs dieses Formgliedes bezeichnen, als eine stärkere oder schwächere Markierung der Abgrenzung vom Vorhergehenden und der Analogie zu dem Beginn des Satzes gestaltet.

Die historischen Voraussetzungen der Reprise als Formglied, d. h. der Reprise Wirkung in der erstgenannten Bedeutung, sind vor allem das barocke Konzert und die Da-capo-Form. Wilhelm Fischer führt diese Möglichkeiten neben der Rondoform an und hebt hervor, dass der Suitensatz in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung sei [1]. Auch Fritz Tutenberg betont den Einfluss der Konzertform auf Typen wie die Mannheimer- und die Wiener-Ritornellsinfonie, aber zeigt ausserdem, wie ein Typ wie die Suitensinfonie aus der zweigeteilten Suitensatzform entwickelt ist, kraft einer eingeschalteten Episode als die Einleitung zum zweiten Teil des Satzes [2]. Rudolf von Tobel zeigt den Suitensatztyp als einen Antagonist der von dem Konzertsatztyp bedingten Entwicklung zu einem Sonatensatztyp mit vollständiger Reprise [3]. Dass der Entwicklungsverlauf aber trotz der hier angeführten Untersuchungen noch als ungenügend beleuchtet empfunden werden kann, geht z. B. aus einer Beschreibung in einem der jüngst erschienenen Musiklexika hervor [4].

-
1. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft. Drittes Heft. Leipzig – Wien 1915. S. 75f.
 2. Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Wolfenbüttel – Berlin 1928. S. 46–59.
 3. Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik. Bern-Leipzig 1935. S. 149.
 4. Riemann Musiklexikon. Zwölfte ... Auflage. Sachteil. Mainz 1967. Art. Sonatensatzform (Peter Andraschke).

Die Wurzeln der Sonatensatzform werden in den zweiteiligen Suitensätzen gesehen, deren beide Teile wiederholt werden; dabei moduliert der erste Teil, während der zweite in die Grundtonart zurückführt, etwa:

/ / : 1. Teil : / / : 2. Teil : / /

Die Ausgestaltung dieser 2-teiligen Form zur Dreiteiligkeit der Sonatensatzform ist zufolge der Vielschichtigkeit des historischen Prozesses schwer zu fassen. Sie erfolgte wohl besonders unter Einwirkung der Da-Capo Arie, des Instrumentalkonzerts (Solokonzert, Concerto grosso) und des ersten Satzes der neapolitanischen Opernsinfonie durch Ausbildung eines mittleren Durchführungsteils, Aufspaltung des ersten Teils in Haupt- und Seitensatz auf verschiedenen tonalen Ebenen und Ausbildung der Reprise.

Die sofortigere Wirkung des Beginns des Formgliedes, der Eintritt der Reprise, kann durch verschiedene Mittel verursacht werden. In der Regel beruht sie auf einem Zusammenwirken mehrerer Faktoren, die wohl alle nicht gleich notwendig sind, wenn es sich um die Reprisenwirkung handelt, aber die, wo sie zu gleicher Zeit auftreten, einen klar markierten Beginn der Reprise geben [5]:

- a. einen Einschnitt im musikalischen Verlauf wegen einer Kadenz von dem Beginn einer neuen Periode gefolgt,
- b. einen tonalen Kontrast zwischen der Kadenz und der neuen Periode,
- c. eine Rückkehr in die Haupttonart, und
- d. eine Wiederaufnahme thematischen oder motivischen Stoffes vom Beginn des Satzes.

Was die Wirkung anbelangt, die durch die Kombination aller vier Faktoren erreicht wird, ist es fast überflüssig, auf ihr häufiges Auftreten in dem Barockkonzert Anfang des 18. Jahrhunderts hinzuweisen [6]. Dagegen ist es interessant und es bestätigt die allgemein akzeptierten Gedanken an den Entwicklungsverlauf, dass man dieselbe Wirkung in der frühen Klaviersonate oft findet, wie z. B. in G. B. Plattis Sonaten op. 1 Nr. 1, 2. Satz und op. 1 Nr. 2, 4. Satz [7], in C. Ph. Em. Bachs erster preussischer Sonate [8], 1. Satz, sowie in der vierten Württemberger Sonate [9], 1. Satz, und in Wagenseils Divertimenti op. 1 Nr. 1,

5. Umgekehrt ist zu betonen, dass eine Reprisenwirkung nicht unmittelbar von einem oder mehreren dieser Elemente gebildet wird. Wenn es in dem Folgenden auf das Vorhandensein der Reprisen Elemente hingewiesen wird, darf dieses deshalb nicht als eine Behauptung von Reprisenwirkung in den betreffenden Sätzen missverstanden werden.

6. Als ein Beispiel kann auf Bachs 2. Brandenburgkonzert (BWV 1047), 1. Satz T. 102–103 hingewiesen werden.

7. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Mitteldeutsches Musikarchiv Reihe I: Klaviersmusik. Heft 3. Breitkopf & Härtel. Leipzig (1954). Das zweite Beispiel ist auch in Davison & Apel: Historical Anthology of Music (HAM) II. London 1950, No. 284, gedruckt.

8. A. Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach (W). Leipzig 1905 (Neudruck: Wiesbaden 1964). Nr. 48/1.

9. W. 49/4.

10. Helga Michelitsch: Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog. Wien 1966. Nr. 21 und 3.

1. Satz und op. 2 Nr. 1, 1. Satz [10]. Ganz parallel zu der Wirkung in diesen Sonatensätzen ist der Übergang T. 48–49 in dem letzten Satz, Final, der ersten Suite aus *Componimenti musicali* von Gottfried Muffat (etwa 1735) [11].

Man kann in dieser Weise ohne Schwierigkeiten Beispiele finden, die die Auffassung der angeführten Verfasser von der Entwicklung stützen, und der Zweck der folgenden Betrachtungen ist auch nicht, dies anzufechten. Ein Versuch soll dagegen gemacht werden, zu zeigen, dass es einzelne Elemente der Reprisenwirkung vorher in gewissen Suitensätzen gab, so dass der Einfluss der anderen barocken Formtypen sozusagen vorbereitet war. Mit anderen Worten: mittels einer Isolierung der verschiedenen Elemente der Reprisenwirkung und mittels eines Nachweises des Vorhandenseins solcher isolierten Elemente im Verlaufe einiger Suitensätze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird es zu begründen versucht, dass ein Einfluss des Konzertes, des Rondos und der Da-capo-Arie überhaupt stattfand. Es ist hier wichtig zu bemerken, dass der Gegenstand der Untersuchung die Reprisen-elemente sind, die im Laufe des zweiten Teiles des Suitensatzes auftreten, nicht wegen einer eingeschalteten Partie zu Beginn des zweiten Satzteils – wie in Tutenbergs Suitensinfonie – sondern als ein neuer Anlauf im Zusammenhang mit der modulatorischen Bewegung in die Haupttonart, oder geradezu an der Stelle des Satzes, wo die Haupttonart erreicht wird.

In kleineren Sätzen mit wenigen und schwachen Kontrastmomenten, d. h. speziell diesen Suitensätzen, könnten eine Kadenz und ein neuer Anlauf fast als Voraussetzung der Reprisenwirkung bezeichnet werden. Verhüllte Reprisenanfänge, wie man sie in den Sonatenformen später im Jahrhundert, z. B. in dem 1. Satz aus Mozarts g-Moll Sinfonie K. 550, trifft, gehören zu breiter angelegten Sätzen, wo die Reprise aus anderen – inneren und äusseren – Ursachen trotzdem klar hervortreten wird. Deshalb bildet der erste Faktor im allgemeinen den Ausgangspunkt der übrigen Beobachtungen. Besonders soll dies betont werden, wenn es sich um Sätzen handelt, in denen andere der erwähnten Faktoren von dem kraftigen Einschnitt des Verlaufes isoliert auftreten, z. B. Corrente von J. S. Bachs Partita Nr. 4. Hier kommt in T. 24–25 eine Kadenz in e-moll (Sp) vor, nach der ein neuer Periodenanfang (auch in e-moll) eintritt – u. a. von der Einführung des Anfangsmotivs in variiert Form hervorgehoben. In T. 32 bewegt sich der Satz ohne scharfen Einschnitt in eine nicht so variierte Form des Anfangsmotivs, hier in D-dur (T). Man findet also an dieser Stelle des Satzes die Faktoren c und d ohne Verbindung mit a. Um eine spätere Entwicklung der Teilung des letzten Teils des Satzes in zwei verschiedene Verläufe, Modulationsteil und Reprise zu erzielen, soll aber der

11. Supplements Containing Sources to Handel's Works V. *Componimenti Musicali* ... by Gottlieb Muffat. Ed. by Friedrich Chrysander. Leipzig 1894. Republished ... Farnborough 1968. P. 21.

Der Satz Final wird ausserdem in HAM II Nr. 280 gefunden.

Übergang in T. 24–25 als wichtiger als die Rückkehr des Einleitungsmotivs in die Haupttonart, wie er hier vorkommt, betrachtet werden.

Wo die Elemente isoliert betrachtet werden, muss Faktor b – der tonale Kontrast – breiter aufgefasst werden, als es gewöhnlich der Fall im Zusammenhang mit der Repriseswirkung ist. So kann in Suitensätzen eine Kontrastwirkung beobachtet werden, wo der Satz unmittelbar nach einer Kadenz (Faktor a) weiter in Tonika moduliert, wie z. B. in Sarabande aus Bachs Suite Nr. 1, T. 17. Ab und zu wird eine Rückkehr in die Tonika (c) als spezieller Fall hiervon vorkommen – sozusagen als eine Station auf dem Wege – z. B. in der Polonaise aus der französischen Suite Nr. 6, T. 17. Die Bedeutung der letzten der erwähnten Faktoren (d) hängt besonders davon ab, was man die relative Prägnanz des Motivs nennen konnte. Ein Motiv, das in dem vorhergehenden Satzverlaufe stark verwendet worden ist, wird unumgänglich zu der Repriseswirkung weniger beitragen, vgl. Sarabande aus der französischen Suite Nr. 6, T. 17. Umgekehrt wird die Bedeutung eines Motivs für die Repriseswirkung dadurch verstärkt werden, dass das Motiv früher nur an den zwei obligatorischen Stellen gehört worden ist, nämlich am Anfang der zwei Teile des Satzes (Sarabande aus der französischen Suite Nr. 4). Die sehr gewöhnlichen Motivvariationen können hier auch eine Rolle spielen, und ab und zu die Repriseswirkung wie im Air aus der französischen Suite Nr. 4, hervorheben, wo die Wirkung in T. 16 dadurch hervorgehoben wird, dass hier das Einleitungsmotiv in ihrer ursprünglichen Form auftritt [12].

Eine klare Repriseswirkung, (die also nicht notwendig alle die erwähnten Elemente a–d zu enthalten hat), kommt nur selten in Bachs Suitensätzen vor[13]. Wenn von den Da-capo-Formen wie dem Menuett II aus der französischen Suite Nr. 1, der Gavotte II aus der englischen Suite Nr. 3 und der Gavotte II aus der englischen Suite Nr. 6 abgesehen wird, tritt sie in den folgenden Sätzen auf:

Anglaise	französischer Suite Nr. 3		c	d [14]
Air	– – Nr. 4	(a)	c	d
Menuett	– – Nr. 6	a	c	d
Menuett II Trio	Suite in Es-dur	a	c	d
Sarabande	Partita Nr. 4	a	c	d
Passepied I	Ouv. nach. franz. Art	a	c	d

12. Wenn auch diese Repriseswirkung so klar ist, dass sich nicht überhören lässt, muss es aber hinzugefügt werden, dass der Satz eher wie die oben erwähnte Corrente aus der Partita Nr. 4 aufgebaut ist. Der kräftigste Einschnitt liegt in T. 12, und die Reprise in T. 16 ist nur von dem Halbschluss in Es-dur vorbereitet.
13. Die untersuchten Sätze von J. S. Bach waren (mit Angabe der BWV Nummern nach Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs. Leipzig 1950): die 6 französischen Suiten (BWV 812–817), die Suite in a-moll (BWV 818), die Suite in Es-dur (BWV 819), die 6 englischen Suiten (BWV 806–811), die 6 Partiten (BWV 825–830) und die Ouverture nach französischer Art (BWV 831).
14. Auch in diesem Satz wird ein kräftigerer Einschnitt (in T. 16) vor der hier angegebenen Reprise (T. 25) gefunden.

Diese Sätze haben gemeinsam, dass das Einleitungsmotiv nicht nur am Anfang des Satzes und bei der Reprise, sondern auch am Anfang des zweiten Teiles des Satzes gehört wird. Ausserdem neigen die Proportionen der Sätze selbst zu einer Teilung des zweiten Teiles. Bezeichnet man den Satzverlauf

$$//: p ://: q ://$$

zeigt es sich, dass q grösser als oder gleich $2p$ in jeder der Sätze ist. Es ist nicht überraschend, dass die Tendenz zu einer markierten Dreiteilung am stärksten hervortritt, wo ein solches Verhältnis zwischen p und q herrscht, und es hat keinen Zweck, die Antwort auf die Frage darüber zu suchen: Was ist Ursache – die Proportionen des Satzes oder das Vorhandensein der Reprisenelemente – und was ist Wirkung? Die Tendenz zu einer Teilung des q -teils ist aber auch in den übrigen 37 Sätzen mit diesen Proportionen deutlich. Ist die erlebte Reprisenwirkung auch eine subjektive Sache, und ist die Grenze der sechs angeführten Beispiele deshalb ziemlich unsicher [15], kann es jedoch hervorgehoben werden, dass diese 37 Sätze alle eine Kadenz und einen neuen Periodenanfang (Element a) in der Mitte des q -Verlaufes haben, viele von ihnen werden danach in einem neuen tonalen Zusammenhang weitergeführt (b), die meisten haben am Anfang der neuen Periode Anspielungen auf das Einleitungsmotiv (d), während nur wenige die Rückkehr in die Haupttonart (c) gleichzeitig haben.

Geht man zu den 5 Sätzen weiter, deren q kleiner als $2p$, aber immer grösser als $1,5p$ ist, findet man in diesen auf dieselbe Weise eine Teilung von q in zwei Perioden und einen Ansatz zu tonalem Kontrast, indem der Satz sofort am Anfang der neuen Periode von der vorhergehenden Tonart der Kadenz (schwachem Grad des Elements b) moduliert. Dagegen hat keiner der Sätze in diesem Zusammenhang eine Rückkehr in Tonika, und die Anspielung auf das Einleitungsmotiv ist ein möglicher, aber nicht typischer Zug. In die Gruppe von Sätzen, deren q gleich $1,5p$ ist – die Gruppe enthält 9 Sätze – werden Element a in 6, in schwachem Grad Element b in 3 und eine Analogie zu dem Einleitungsmotiv nur in einem Satz gefunden. In 3 Sätzen findet man kein Reprisenelement.

Es ist ganz überflüssig, alle Resultate der Untersuchung zu erwähnen. Wie es zu erwarten ist, nimmt das Vorhandensein der Reprisenelemente sehr ab, wenn wir in der systematischen Progression zu Sätzen kommen, in denen die p - und q -Teilen fast von derselben Länge sind [16]. Was hier das grösste Interesse

15. Besonders die Polonaise aus der französischen Suite Nr. 6 und der Passepied II aus der englischen Suite Nr. 5 liegen nahe an den angeführten Beispielen.

16. Unter den untersuchten Sätzen Bachs wurde keiner gefunden, dessen q kürzer als p war. Solche Satzproportionen werden in einzelnen Fällen in Händels Suiten gefunden: Gigue aus Suite VIII in f-moll (1720) und Gigue aus Suite XIII in B-dur (1733) und bei Rameau: Courante und La Poule aus Nouvelles Suites de Pieces (etwa 1728).

hat, ist wohl die Frage, ob überhaupt eine kräftigere Teilung von q als von p in Sätzen gefunden wird, deren zwei Repetitionsteile von derselben Länge sind. Eine ausführlichere Übersicht über solche Sätze wird deshalb angebracht sein.

Es gibt in dem untersuchten Repertoire von Bach 36 Sätze mit solchen Proportionen, und 9 von ihnen haben einen ebenso zusammenhängenden Verlauf von q wie von p. Die restlichen 27 haben dagegen alle eine Kadenz, die q in zwei Perioden teilt, obwohl man hinzuzufügen hat, dass 3 der Sätze, die mit NB in der Übersicht bezeichnet sind, eine entsprechende Kadenz in dem p-Teil haben. In den meisten Sätzen wird der Einschnitt unmittelbar von fortgesetzter Modulation (b) gefolgt, während die Elemente d nur selten und c nicht vorkommen.

	Allemande	französischer Suite	Nr. 3	T. 16	a (b)	(d)
	Gigue	—	Nr. 3	T. 52	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 4	T. 16	a (b)	(d)
	Allemande	—	Nr. 5	T. 18	a b	
	Courante	—	Nr. 5	T. 24	a b	(d)
	Courante	—	Nr. 6	T. 24	a (b)	
	Gigue	—	Nr. 6	T. 34	a (b)	
	Courante	Suite in a-moll		T. 12	a (b)	
	Gigue	— — —		T. 33	a	(d)
NB	Allemande	Suite in Es-dur		T. 19	a b	
	Sarabande	— — —		T. 24	a b	
	Allemande	englischer Suite	Nr. 1	T. 21	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 1	T. 24	a b	
NB	Courante I	—	Nr. 1	T. 15	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 2	T. 19	a (b)	
	Courante	—	Nr. 2	T. 18	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 3	T. 17	a	
	Courante	—	Nr. 3	T. 24	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 4	T. 18	a (b)	
	Menuett I	—	Nr. 4	T. 24/25	a (b)	
	Allemande	—	Nr. 5	T. 17	a b	
	Courante	—	Nr. 6	T. 21	a (b)	
	Menuett II	Partita	Nr. 1	T. 12	a (b)	
NB	Allemande	—	Nr. 2	T. 22	a	(d)
	Allemande	—	Nr. 3	T. 12	a (b)	
	Corrente	—	Nr. 5	T. 48	a (b)	
	Courante	Ouv. nach franz. Art		T. 18	a (b)	
	Bourrée	— — — —		T. 16	a (b)	

Auch in der Allemande aus französischer Suite Nr. 5 und in der Courante aus der Suite in a-moll ist p durch einen Einschnitt aufgeteilt, aber die Kadenzen in p und q sind verschieden, und keine Analogie zwischen ihnen ist empfunden.

Wenn die Allemande und die Courante die dominierenden Satztypen in dieser Übersicht sind, hängt es mit der recht festen Stilisierung von besonders den Stammsätzen der Suiten von Bach zusammen. Eine gewisse Regularität kommt so in den Satzproportionen (p/q) zum Ausdruck. Von 20 Allemande-Sätzen sind 13 genau in der Mitte geteilt, und 6 haben ein q-Glied, das grösser als

p, sondern kleiner als 1,5 p, ist, und von den 19 Gigue-Sätzen schlagen 6 bzw. 9 in diese Kategorien. Was die Sarabande-Sätze anbelangt, liegt das Hauptgewicht auf etwa $q = 2p$; in 12 von den 21 Sätzen herrscht noch dazu genau dieses Verhältnis. Zur Stilisierung gehören auch die Konzentration auf wenige Motive und Bachs strenge Konsequenz in der Verwendung des Motivstoffes. Allgemein kann man sagen, dass die Stammsätze durch Bachs Stilisierung sehr scharf profilierte Typen werden. Sie kommen selbst unter Eindruck der starken Personalstil Bachs unmittelbar vergleichbar vor, und man zögert nicht, die Gemeinzüge hervorzuheben.

Etwas anders wirken die Suiten von Bachs grossen Zeitgenossen, Händel und Rameau. Hier gibt es eine so grosse Variation, dass man nur ungern eine Generalisierung versucht, und man möchte lieber die einzelnen Sätze erklären. Dazu kommen besondere Verhältnisse, die diese Untersuchung beeinflussen konnten, wie z. B. das Konzertgepräge einiger der Suitensätze von Händel [17] und Rameaus zahlreiche Rondeau-Sätze [18]. Obwohl diese Verhältnisse verursachen – oder wenn man will: beruhen auf einer grossen Anzahl von Übergängen, die mit der Wirkung eines Reprisenanfangs vergleichbar sind, zeugen sie eher von der speziell französischen Tradition im Bereich der Klaviersuite und von anderen Erneuerungsbestrebungen als diejenigen, die für die Sonatenformtypen der Wienerklassik Bedeutung gewannen.

Trotzdem dürfte man wohl sagen, dass es für Händels Suitensätze gewöhnlich ist, dass der zweite Teil in mehrere Perioden aufgeteilt ist. Beschränkt man sich auf die Sätze, in denen die Aufteilung am wenigsten selbstverständlich vorkommt, d. h. Sätzen mit den Proportionen: q kleiner als 1,5 p [19], findet man in dieser Gruppe Reprisen-elemente in 23 der 31 Sätze:

Allemande	Suite I	1720	T. 15	a	b	
Courante	– I	1720	T. 39	a		
Courante	Suite IV	1720	T. 33	a		
Sarabande	– IV	1720	T. 32/33	a	(b)	(d)
Gigue	Suite VI	1720	T. 25	a	b	(d)
Gigue	– VI	1720	T. 31/32	(a)		c (d)
Andante	Suite VII	1720	T. 23	a	b	
Gigue	– VII	1720	T. 12	a	(b)	
Allemande	Suite VIII	1720	T. 17	a	(b)	
Allemande	– VIII	1720	T. 19	a		

17. Z.B. in dem Presto aus Suite III (1720), in der Gigue aus Suite IX und in dem Menuett aus Suite XIV (beide 1733).
18. Zusammen 19 von den 51 Sätzen. Ausserdem wird ein Einfluss von dem Konzert in La Poule gesehen (vgl.: Note 16).
19. Einfache arithmetische Verhältnisse zwischen p und q sind häufiger bei Bach und Muffat als bei Händel. Das Verhältnis $p = q$ kommt nur in der Allemande aus Suite I (1720), der Allemande aus Suite X und der Sarabande aus den Suiten XII und XVI (die letzten 3 von 1733) vor.

Allemande	Suite IX	1733	T. 31	a	(b)		
Allemande	– IX	1733	T. 38	a	b		
Courante	– IX	1733	T. 64	a	b		
Courante	– IX	1733	T. 76	a	(b)		
Allemande	Suite X	1733	T. 17	a	(b)		
Allemande	Suite XI	1733	T. 14	a			
Courante	– XI	1733	T. 29	a	(b)		
Gigue	– XI	1733	T. 7/8	a	(b)		
Gigue	– XI	1733	T. 10		b	c	d
Sarabande	Suite XII	1733	T. 24/25	a	b		
Allemande	Suite XIII	1733	T. 13	a	(b)		
Courante	– XIII	1733	T. 28	a	b		
Courante	– XIII	1733	T. 34	a	b		
Gigue	– XIII	1733	T. 37	a			(d)
Allemande	Suite XIV	1733	T. 11	a	(b)	(c)	(d)
Allegro	– XIV	1733	T. 22	a	(b)		(d)
Allegro	– XIV	1733	T. 27	(a)		c	d
Allemande	Suite XV	1733	T. 9	a	(b)		
Allemande	Suite XVI	1733	T. 16	a	b	(c)	
Sarabande	– XVI	1733	T. 16/17	a	b		

Trotz diesem für die Hauptthese anscheinend ganz günstigen Resultat, soll es nicht vorenthalten werden, dass Händels Suitensätze viel weniger als Bachs zu einer inneren Aufteilung des q-Teils tendieren, der sich als eine Stufe einer Entwicklung in dem Satz zu drei statt zwei analoger Verläufe ausdrücken lässt. Dies beruht teils darauf, dass die p- und q-Glieder selbst nicht so parallel wie bei Bach laufen, und teils darauf, dass in p unterdessen wo nicht ähnliche Einschnitte, so doch klare Kadenzen vorkommen. Händel ist zu irregulär, zu sehr ein Improvisator, dass man die in der Übersicht angeführten Züge als typisch bezeichnen kann.

Bei Rameau stösst man ausserhalb der Rondeau-Sätze an eine entsprechende Irregularität an, die in den Suiten aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts sich in der Vielfältigkeit von charakterisierenden Titeln widerspiegeln. Der Satzverlauf ist aber zusammenhängender als die von Händel, es gibt weniger Kadenzen. Die Motivkonzentration ist auch stärker, und die zwei Teile haben öfter einen fast parallelen Verlauf. Von den 22 Sätzen, deren zweiten Teil die Dimensionen des ersten Teils nicht übersteigt oder anderthalbmal erreicht, werden Repriselemente in 14 Sätze gefunden. In den mit NB gezeichneten Sätzen gibt es auch in dem ersten Teil klare Kadenzen:

Premier Livre (1706)

Allemande	T. 16	a		c	(d)
Allemande	T. 18	a	(b)		
2. Allemande	T. 20	a	(b)		
Courante	T. 14	a	(b)		
Gigue	T. 29	a	(b)		

Pieces de Clavecin (1724, 1731)

NB Allemande	T. 15	a	b
Allemande	T. 20	a	
NB Courante	T. 12	a	
Le Rappel des Oiseaux	T. 44	a	(b)
Les Soupirs	T. 26	a	(b)

Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin (etwa 1728)

Allemande	T. 25	a	
Courante	T. 32	a	
Les Trois Mains	T. 65	a	(b)
L'Indifférente	T. 24/25	a	(b)
Les Triolets	T. 34	a	(b) (c)
L'Egyptienne	T. 50	a	

Schliesslich soll einen kurzen Blick in Muffats 6 Suiten aus der Sammlung *Componimenti musicali* geworfen sein. Wie schon erwähnt, hatte der Satz Final aus der ersten Suite eine ungewöhnlich klare Reprisenwirkung mit den 4 Reprisen-elementen als Kennzeichen. Dazu kommt, dass der zweite Teil dieses Satzes dadurch in zwei Verläufe aufgeteilt ist; beide Verläufe zeigen bezüglich der Dimensionen und der Verwendung des Motivstoffes eine klare Analogie zu dem ersten Teil. Wenn übrigens hinzugefügt wird, dass die tonale Entwicklung in dem ersten Teil von T zu D geht, in dem zweiten Teil überwiegend um Dp konzentriert ist und sich im letzten Teil abgesehen von der Schwingung zu Tp in der Haupttonart hält, wird es daraus hervorgehen, dass eine Sonatenform in Sichtweite ist. In dieser Beziehung ist der Satz in der Sammlung einzigartig aber gewisse Züge sind typisch. Dies gilt vor allem die Satzproportionen, die sich klar um $q = 2p$ [20] konzentrieren. Diese Tendenz stimmt mit einer ganz allgemeinen Teilung des zweiten Teils mit einer Kadenz und einer neuen Periode gut überein. Nur in zwei Sätzen, dem Trio aus der ersten Suite und der Allemande aus der vierten, vermeidet Muffat die Wirkung der Kadenz. Der Ausdruck ist sorgfältig gewählt, denn die Vorbereitung zur Kadenz ist jedenfalls deutlich, und die Ausweichung geschieht im letzten Augenblick. (T. 15/16 im Trio und T. 11 und T. 13 in der Allemande). Selbst in den zwei Sätzen, in der Allemande und in der Courante aus der dritten Suite, die mit dem p-Teil verglichen die kürzesten q-Teile haben (p/q ist in den zwei Sätzen 11/14 bzw. 16/24), ist der Einschnitt deutlich. Eine eigentliche Reprisenwirkung wie im Final kommt aber nicht so oft vor. Am interessantesten ist die Wirkung in La Hardiesse aus der vierten Suite, wo eine klare Kadenz und ein tonaler Kontrast mit einer variierten Umkehrung des rhythmisch markanten, springenden Einlei-

20. Sieht man von den Sätzen Overture, Prélude, Fantasie, die wie in Bachs englischen Suiten und Partiten jede Suite einleiten, und von dem Adagio aus erster Suite, die kein Suitensatzgepräge hat, ab, enthält die Sammlung 48 Sätze. Von denen ist in 17 Sätzen q grösser als 2p, in 22 Sätzen gleich 2p und in 7 Sätzen grösser als 1,5p, sondern kleiner als 2p.

tungsmotivs einer klaren Repriseswirkung – in der Subdominante – kombiniert werden.

Ob man übrigens in Muffats Sätzen von einer Repriseswirkung [21] sprechen wird, hängt oft von der Beurteilung der relativen Prägnanz des Einleitungsmotivs ab. In vielen Sätzen – über die Hälfte – werden also, ausser des Elementes a, stärkere oder schwächere Anspielungen auf das Einleitungsmotiv gefunden. Oft aber sind die Sätze durch gleichförmige, kurze rhythmische Elemente, wie z. B. das Air aus der ersten und das Menuett en Cornes de Chasse aus der sechsten Suite, gebildet, so dass die Übereinstimmung mit dem Anfang dem Zuhörer verhüllt wird. Die Erlebnisqualität ist aber nicht das Objekt dieser Untersuchungen gewesen. Die Absicht war nur zu zeigen, dass gewisse Suitensätze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Stilelemente enthalten, die als Grundlage des Einflusses haben dienen können, der der Konzertform und der Da-capo-Arie entspringend zu einem Ausbau der Reprise in dem zweiten Teil des q-Glieds führte. Diese Elemente treten bei Bach klar hervor, und sie werden noch deutlicher bei Muffat, insofern sie bei ihm in mehreren Sätzen sogar mit Zügen aus den anderen Formtypen verbunden sind, so dass der Einfluss sich also hier schon geltend macht.

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)

21. Abgesehen von dem Trio aus der fünften Suite, wo die Wirkung auch klar ist.

Le recensement des cantates d'Antonio Vivaldi

par PETER RYOM

Depuis la « découverte » d'Antonio Vivaldi au siècle précédent, le nom de ce musicien est principalement lié au concerto instrumental, ce qui est parfaitement justifié par la grande influence que ses nombreuses œuvres de ce genre ont exercée dans la musique du XVIII^e siècle. Ce qui est moins justifié, c'est l'indifférence presque totale dont sa vaste production de musique vocale a été marquée. Il est vrai que ses contributions à l'opéra, à l'oratorio, à la cantate profane, à la musique sacrée sont moins novatrices et donc historiquement moins importantes que ses concertos, mais cela n'empêche pas qu'il a créé de nombreuses compositions vocales qui méritent une grande attention, avant tout parce qu'elles reflètent une beauté et une valeur musicale parfois extraordinaires. A ceci s'ajoute un argument peut-être plus banal mais non moins important: pour acquérir une connaissance approfondie de la musique de Vivaldi – ou de n'importe quel musicien – il ne suffit pas d'étudier un ou deux genres musicaux, mais il faut au contraire étendre les recherches à tous les domaines auxquels il a contribué. Etant donné que ce principe n'a pas été suivi, notre connaissance actuelle de Vivaldi doit être considérée comme incomplète, puisqu'elle est orientée de façon unilatérale vers les œuvres instrumentales.

Que la production vocale de Vivaldi soit vraiment négligée, même aujourd'hui, se reflète non seulement par le nombre fort limité de ces œuvres qui sont exécutées en concert ou enregistrées sur disque, mais aussi, et cela est encore plus important, par les diverses publications musicales et musicologiques.

Tandis que la grande majorité des compositions instrumentales sont rendues accessibles en éditions modernes, dont l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi fondé en 1947 par A. Fanna a fourni une part considérable, quoiqu'incomplète, en publiant plus de 500 tomes chez Ricordi, les éditions de la musique vocale sont rares et occasionnelles. La parution récente chez Ricordi d'une douzaine d'œuvres vocales sacrées ne comble que partiellement cette lacune fort regrettable [1].

1. La liste de ces œuvres est publiée dans *Informations* 1971.1, pp. 5–6, publié par la Société Internationale Antonio Vivaldi.

Parmi les ouvrages musicologiques et biographiques sur Vivaldi qui ont paru jusqu' à présent, le livre de M. Pincherle, de 1948, est malgré son âge absolument le plus important, mais il est significatif que le titre de cet ouvrage de base est « Vivaldi et la musique instrumentale » [2]. En dehors d'un aperçu sommaire de la musique vocale, l'auteur ne traite que des concertos. Et, bien que plusieurs ouvrages récents accordent une place plus ample aux compositions vocales, il faut reconnaître que les exposés sont insuffisants, étant en général superficiels et souvent même inexacts. Ces observations se rattachent notamment au livre de W. Kolneder datant de 1965, qui à cause d'un nombre très élevé d'erreurs et de contradictions doit être lu avec la plus grande prudence. Malheureusement, la traduction anglaise de 1970 présente ces mêmes défauts [3].

La négligence envers la musique vocale de Vivaldi se reflète cependant le plus manifestement par le contenu des différents catalogues de ses œuvres. Les inventaires de M. Pincherle (1948) [4] et de A. Fanna (1968) [5] ne tiennent compte que des sonates, des sinfonie et des concertos, et le catalogue de M. Rinaldi (1945) [6], qui est le seul à prendre tous les domaines en considération, est par contre si défectueux que l'utilité en est fort restreinte. À défaut d'inventaires exhaustifs on n'a pas ainsi les moyens, à l'heure actuelle, de trouver dans la littérature vivaldienne le nombre exact des compositions dont la musicologie a effectivement eu connaissance depuis le siècle précédent. Ceci est vrai, certes, au sujet de la musique instrumentale – des concertos et des sonates apparaissent toujours de temps en temps – mais en ce qui concerne la musique vocale, l'incertitude est particulièrement accentuée. La production de cantates profanes de Vivaldi nous offre, entre autres, un exemple manifeste de cet état des choses.

Les différents ouvrages sur Vivaldi présentent ainsi, en général, des énumérations sommaires et le plus souvent divergentes de ces compositions, et même l'article « Vivaldi » dans MGG, par R. Eller, se borne à transmettre une liste succincte (ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, que l'inventaire des œuvres instrumentales soit plus complet et plus exact que les catalogues de M. Pincherle et de A. Fanna). Les seuls auteurs qui fournissent une liste relativement détaillée des cantates sont R. Giazotto [7] et W. Kolneder. Le premier communique un inventaire dressé par A. Girard des compositions déposées dans certaines bibliothèques, et mentionne, en signalant le titre et l'ensemble de chaque œuvre vocale, un total de 39 cantates: Turin BN, Cantate Raccolta Foà tomo

2. Paris, Floury, 1948.

3. Antonio Vivaldi. *Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Traduction anglaise par Bill Hopkins, Faber and Faber, Londres.

4. Tome second de « Antonio Vivaldi et la musique instrumentale ».

5. *Catalogo Numerico-Tematico*, Ricordi, Milan.

6. *Catalogo Numerico Tematico*, Editrice Cultura Moderna, Rome.

7. Vivaldi. *Nuova Accademia Editrice*, sans date [1965], p. 313 et suivantes.

I : 15 œuvres, tomo II : 17 œuvres, et Paris BN : 7 œuvres ; ces dernières sont citées d'après le catalogue de M. Rinaldi.

Sous la forme d'un tableau d'ensemble, W. Kolneder présente d'autre part une énumération [8] moins circonstanciée que celle de A. Girard mais apparemment beaucoup plus complète puisqu'elle s'élève à un total de 59 cantates : *Sopran und Bc.*, Turin 24, Dresden 7 ; *Alt und Bc.*, Turin 2, Dresden 3 ; *Bass und Bc.*, Turin 1 ; *Singstimme mit Soloinstrumenten und Bc.*, Turin 1, Dresden 1, Paris 2 ; *Singstimme mit Streichorchester*, Turin 9, Paris 5 ; *zwei Singstimmen mit Streichorchester*, Turin 1 ; *Singstimme mit grösserer Orchesterbesetzung*, Turin 1 ; *zwei oder mehrere Singstimmen mit grösserer Orchesterbesetzung*, Turin 2. Soit en tout: Turin 41, Dresden 11 et Paris 7 cantates.

De cette comparaison on peut facilement conclure que l'énumération du livre de R. Giazotto doit être considérée comme inexacte, étant avant tout incomplète, mais en réalité celle de W. Kolneder n'est pas moins incorrecte.

Préparant un catalogue thématique complet des œuvres de Vivaldi, renfermant les compositions instrumentales et vocales aussi bien que les œuvres incomplètes, les compositions faussement attribuées à Vivaldi, etc. – catalogue dont une édition abrégée sera publiée en 1972 – je n'ai pu relever, jusqu' à présent, qu'un total de 39 compositions pouvant être comprises sous la désignation de cantates profanes. La plupart de ces œuvres, 28 en tout, se trouvent à Turin, et cinq de celles-ci se retrouvent parmi les 10 cantates de Dresde ; de plus, la bibliothèque du conservatoire de Florence en renferme 3, et trois autres bibliothèques (St Michael's College à Tenbury Wells, Bodleian Library à Oxford, Staatliche Museen à Meiningen) possèdent chacune une cantate en manuscrit. Par contre, les « 7 cantates de Paris » n'existent pas. Enfin, il sera utile à ce propos d'attirer l'attention sur un ancien document et sur quelques références faisant mention de cantates de Vivaldi.

Le « Musikinventar der Kreuzherren » signale [10], sous la rubrique « Cantate de tempore », une œuvre nommée : « Cant : Candida Lylia A : S . . . D. Vivaldi ». Ayant disparue, l'œuvre n'a pu être identifiée, mais tout porte à croire que ce n'est pas une cantate profane. Puisqu'elle est signalée dans un inventaire énumérant exclusivement des compositions religieuses, il est plus vraisemblable qu'il s'agisse d'une œuvre sacrée (un motet ?) à laquelle la désignation de « cantate » probablement a été donnée par erreur.

Une composition de cette même appellation, citée dans une table thématique dans Quaderno dell'Accademia Musicale Chigiana [11], et inscrite dans un manuscrit déposé au British Museum, est en réalité, ainsi qu'il est dit dans le

8. op. cit., p. 233.

9. Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, et Engstrøm & Sødring, København.

10. Voir Acta Musicologica, 1967, p. 70, note 21.

11. N° XV, 1947, p. 45.

texte qui suit les incipit, un air d'opéra et non pas une cantate: il s'agit de l'air *Mio dolce amato sposo* qui achève le premier acte de *Il Giustino* [12]. C'est sans doute la même composition qui est inventoriée dans le Quellenlexikon de Eitner [13]: « Im br. Mus.: 1 Kantate im Ms. 364 ». Bien que cette cote ne corresponde pas à celle du manuscrit nommé (311.g.13 [Add. 31.592]), ladite bibliothèque ne semble posséder aucune autre composition vocale profane de Vivaldi.

Le Quellenlexikon de Eitner mentionne en outre l'existence à la bibliothèque royale de Berlin d'un manuscrit renfermant quelques cantates de ce musicien. Selon Eitner le manuscrit Ms. 3456 contiendrait 6 airs avec orchestre à cordes, et parmi eux le « Ti sento, si, ti sento »; le manuscrit Ms. 11497 renfermerait ce même air suivi de « 6 Kantaten ohne Namen ». En réalité il ne s'agit là que d'un seul document, déposé actuellement à la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz à Berlin, avec la cote 21759/5. Le manuscrit renferme un total de 19 airs dont seulement trois portent un nom d'auteur: le premier est de Reinhard Keiser, le septième proviendrait de l'opéra Tamerlano de G. F. Händel, et le treizième, le « Ti sento, si, ti sento », est de Vivaldi. Ce dernier est suivi de 6 airs anonymes parmi lesquels Eitner communique les titres de cinq (le *Tuona a destra* manque), et ils correspondent ainsi aux six cantates mentionnées. Celles-ci sont donc en réalité des airs d'opéra anonymes, dont l'attribution à Vivaldi n'a pu être confirmée par aucun document et qui par conséquent doit être considérée comme conjecturale.

Enfin, dans le quatrième chapitre du tome IV de son « A General History of Music » [14], Charles Burney écrit: « D. Antonio Vivaldi merits a place among the candidates for fame in this species of composition; several are inserted in the collection mentioned above ». La collection à laquelle Burney fait allusion est celle de Henry Aldrich (1647–1710), déposée à la bibliothèque de Christ Church à Oxford. Cependant, les cantates de Vivaldi de ce fonds – ainsi que celles de Caldara, également nommées par Burney – n'ont apparemment jamais existé, et l'auteur avoue aussi, au sujet de ces dernières, « but having never heard or examined them, I am unable to speak of their merit ».

Il y aura lieu d'ajouter que quatre des cantates de Turin sont transmises sans nom d'auteur; pour trois de celles-ci, l'attribution à Vivaldi est cependant justifiée par l'écriture des documents, étant nettement celle du Prete Rosso lui-même. Pour la quatrième cantate anonyme, l'attribution à Vivaldi est également motivée par l'écriture du manuscrit: la composition est écrite par

12. Voir *Acta Musicologica*, 1968, pp. 181–182.

13. Tome X, p. 113.

14. Edition de 1935 par Frank Mercer, volume 2, p. 637. – Cf. M. Pincherle, « Vivaldi », Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris 1955, p. 176.

un copiste dont l'écriture se retrouve dans plusieurs autres documents portant expressément le nom de Vivaldi.

Le nombre de cantates profanes de Vivaldi contenues dans les documents actuellement connus s'élevant de la sorte à 39, la question est de savoir comment W. Kolneder est arrivé à un total de 59 compositions. L'auteur ne signale dans aucun cas dans son livre quelles ont été ses sources d'informations, ce qui pourtant est l'usage dans un ouvrage scientifique, mais il est néanmoins possible de fournir la réponse, qui est aussi intéressante qu'instructive, à cette question. Cela présuppose cependant quelques observations d'ordre historique.

Lorsque les œuvres de Vivaldi pour la première fois, au siècle précédent, furent soumises à des études musicologiques et historiques, à savoir par l'intermédiaire des transcriptions de J. S. Bach, les sources alors connues et disponibles étaient constituées principalement par les divers recueils imprimés (notamment les opus) et par un grand assemblage de manuscrits déposés actuellement à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde, à quoi s'ajoutaient quelques collections de proportions moins importantes. L'ensemble de ces documents, nous le savons aujourd'hui, est fort loin de former la totalité des sources de la musique de Vivaldi, mais cela n'empêche pas qu'Arnold Schering, par exemple, grâce à eux a pu accorder une place équitable aux œuvres du vénitien dans son *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Ce ne fut qu'en 1927 et 1930 que les riches collections de manuscrits vivaldiens, découvertes par A. Gentili, furent transmises à la Biblioteca Nazionale de Turin, où elles sont déposées sous les noms de *Mauro Foà* et de *Renzo Giordano*. Notre connaissance actuelle de la musique de Vivaldi est avant tout fondée sur le contenu des 27 volumes qui constituent ces deux collections, mais cela n'empêche pas que l'exploitation de cette source abondante est encore inachevée ; malgré l'importance capitale de ce fonds, le recensement de son contenu n'a ainsi pas encore été fait avec l'exactitude rigoureuse nécessaire.

Les premiers catalogues des œuvres de Vivaldi parurent dans deux ouvrages publiés à l'occasion des « Semaines Musicales » organisées par l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne : « *Antonio Vivaldi, Note e Documenti sulla vita e sulle opere* » (abr. NeD) de 1939, et « *La Scuola Veneziana* » (abr. SV) de 1941. Le premier de ces opuscules renferme le catalogue thématique manuscrit des compositions instrumentales des collections Foà et Giordano, dressé par O. Rudge, et contient en outre la table des opéras et oratorios de Vivaldi par U. Rolandi, le catalogue non-thématique des œuvres vocales attribuées à Vivaldi de la Bibliothèque Nationale de Turin et l'inventaire des microfilms de certains manuscrits et imprimés que possède l'Accademia Musicale Chigiana. Le second renferme la reproduction du « *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis* » publié en 1922 par W. Altmann [15], suivi du catalogue

15. Archiv für Musikwissenschaft IV, 1922, pp. 262–279.

thématique manuscrit d'un certain nombre des œuvres vocales de Turin, de Dresde, de la Bibliothèque Nationale de Paris, etc. Insuffisants parce que très incomplets et souvent même fautifs, ces différents inventaires ont néanmoins joué un rôle non sans importance dans la musicologie vivaldienne. Ainsi, ils sont reproduits textuellement dans la monographie de M. Rinaldi [16], et ils ont de plus servi comme base pour le *Catalogo Numerico Tematico* du même auteur [17]. Enfin, en dépit de leurs imperfections notoires, ils ont constitué jusqu' à une époque récente le seul inventaire disponible des manuscrits de Turin ; le catalogue non-thématique de P. Damilano en est, malgré une certaine quantité d'inexactitudes regrettables, un successeur utile [18].

Bien que W. Kolneder ne signale aucune référence à ses sources d'informations, il est toutefois simple de déterminer de façon presque certaine la provenance de ses renseignements concernant le nombre des cantates de Vivaldi : ainsi, la liste des 41 œuvres provenant de la Bibliothèque Nationale de Turin est sans aucun doute fondée sur la catalogue non-thématique de NeD des compositions vocales ; pour les cantates de Dresde, l'auteur a vraisemblablement consulté le *Quellenlexikon* de Eitner (et peut-être aussi la monographie de M. Rinaldi) ; enfin, le *Catalogo Numerico Tematico* de Rinaldi semble avoir livré les 7 cantates présumées de la Bibliothèque Nationale de Paris. Ceci explique tout au moins les chiffres signalés par W. Kolneder.

Les œuvres vocales profanes de Vivaldi de la Biblioteca Nazionale de Turin sont toutes contenues dans les tomes 27 et 28 de la collection Foà (anciennement cotés Cantate vol. I et II). Le premier de ces volumes renferme en tout 14 (ou 15) compositions : 11 cantates – dont une se trouve en deux copies – pour soprano ou contralto, et 3 compositions qui ne sont pas des cantates mais des *serenate* [19] : « La Gloria e Himeneo », « Serenata à 3 » et « La Sena Festeggiante. Serenata à 3 voci ».

L'Inventaire de NeD de ce volume diffère légèrement du contenu réel : la cantate n° 5 n'est pas pour basse mais pour soprano, et le manuscrit qui renferme le n° 15 du catalogue (*Rigore*, Cantata, alto, vlni, vla, incompleta) fait en réalité partie de la composition qui suit : la cantate *Amor hai vinto* pour « alto e 4tto » ; le mot *Rigore*, inscrit au début de chacune des trois parties d'orchestre (violons I et II, alto), est le dernier mot du récitatif initial de la cantate (« . . . quest'aspro tuo rigore ») et doit être compris non pas comme le titre de la composition mais comme un point de repère destiné aux

16. Antonio Vivaldi. Istituto d'Alta Cultura, Milan 1943, pp. 407–523.

17. M. Rinaldi écrit, p. 62: « Per il Catalogo l'autore si è valso largamente degli indici tematici curati della Dott. Olga Rudge e pubblicati dall' Accademia Musicale Chigiana di Siena ».

18. *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. III, 1968, pp. 109–179.

19. Voir plus loin la description de ces œuvres.

exécutants. Bien que le catalogue confirme que la musique de cette cantate diffère du n° 3 qui a le même texte, il ne signale pas, par contre, qu'elle est identique au n° 10, celui-ci étant la partition, le n° 14 (et n° 15 du catalogue) les parties séparées. Le catalogue thématique de O. Rudge dans SV corrige cette erreur, ce qui a permis à M. Rinaldi de signaler ce double dans la liste des « Doppioni » de son catalogue [20], mais ce qui apparemment a échappé à W. Kolneder.

Les compositions du second tome de « cantates » (Foà 28) se subdivisent d'après leur nature en quatre groupes : a) ff. 2–40, 9 cantates, dont une, la première, est pour contralto, orchestre à cordes et basse continue ; les 8 autres sont pour soprano et basse ; b) ff. 41–176, un ensemble de 47 airs provenant vraisemblablement tous des opéras de Vivaldi ; c) ff. 177–208, 6 cantates pour soprano et 2 cantates pour contralto, toutes avec basse continue ; d) ff. 209–302, l'oratorio *Juditha Triumphans* (anonyme et sans titre, mais autographe !).

L'inventaire de NeD de ce volume est très incorrect (les airs ne seront pas considérés ici, ne faisant pas partie du sujet traité). En se basant peut-être sur le fait que les 8 cantates des ff. 177–208 appartiennent au même genre musical que les neuf premières compositions du volume, l'auteur de l'inventaire a rassemblé ces 17 cantates au début de l'énumération, de sorte que la liste des airs commence au numéro 18. En acceptant, à la rigueur, ce procédé un peu singulier, on s'explique difficilement pourquoi la seconde série de cantates est recensée de nouveau, et cette fois-ci à l'endroit où elle se trouve réellement, à savoir entre les airs et l'oratorio. Il s'en suit que l'inventaire de NeD compte un total de 73 compositions – au lieu de 65 – dont 25 seraient des cantates. Le catalogue thématique manuscrit de O. Rudge dans SV réduit le nombre de cantates au chiffre exact, 17, mais en réunissant les informations de ces deux inventaires, M. Rinaldi a conclu que les 8 cantates de la seconde série du volume s'y trouvaient en deux exemplaires. Ces « doubles » sont par conséquent énumérés dans la liste des « Doppioni » [21]. Par contre, ni le catalogue thématique de O. Rudge, ni celui de M. Rinaldi ne corrigent les quelques erreurs de l'inventaire de NeD concernant les ensembles : la cantate n° 2 (qui est la composition anonyme et non-autographe) n'est pas pour « soprano e 4tto » mais pour soprano et basse continue, et il en est de même pour la cantate *Alla caccia* (n° 16 et 71 de l'inventaire de NeD), celle-ci étant composée pour contralto et basse continue et non pas pour « alto e 4tto ».

On constate ainsi que le catalogue non-thématique de NeD des compositions vocales de Vivaldi à Turin mentionne un total de 41 cantates : 24 pour

20. pp. 40–41.

21. pp. 40–41, nos 18 à 25 = Op. 306 n. 8 à 13, Op. 309 n. 2 et Op. 308.

soprano et basse continue, 2 pour contralto et basse, 1 pour basse et bc., 1 pour soprano, violon et bc., 9 pour soprano ou contralto, orchestre à cordes et bc. et 4 pour des ensembles plus grands. Ces chiffres correspondent exactement aux nombres signalés par W. Kolneder.

La grande majorité des œuvres déposées à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde sont des concertos, principalement pour violon solo, auxquels s'ajoutent un certain nombre de sinfonie et de sonates diverses, mais en dépit de la prépondérance notoire des compositions instrumentales, la musique vocale est assez amplement représentée, par un total de 58 œuvres, dans ce fonds important : 2 motets et un *Laudate Pueri* pour soprano, orchestre à cordes et basse continue, 16 airs de l'opéra *Arsilda Regina di Ponto*, 28 airs provenant pour la plupart de *La Fida Ninfa*, un terzetto pour soprano, contralto et ténor, accompagnés par l'orchestre à cordes, du même opéra, et enfin 10 cantates. De celles-ci, six sont écrites pour soprano et basse continue, une est « à Canto Solo [= soprano] con Flauto Trav^r » plus la basse, et les trois dernières sont composées pour contralto et basse. Malgré ce nombre relativement élevé d'œuvres vocales, celles-ci n'ont pas réussi à attirer l'attention de tous les auteurs des anciens catalogues : elles ne sont mentionnées ni dans NeD, ni dans SV ; par contre, M. Rinaldi signale dans sa monographie [22] l'existence de 56 œuvres vocales, et parmi elles 11 cantates ; aussi est-il fort singulier que ces compositions ne soient pas répertoriées dans son *Catalogo Numerico Tematico*, dont la préface déclare néanmoins : « da ora in poi, infatti, tutte le composizioni del Vivaldi – dal concerto alla sonata, dal melodramma alla cantata, dall'oratorio al più modesto dei motetti – hanno un numero di identificazione, una tonalità definita, nonché un punto esatto di riferimento per la ricerca dei manoscritti e delle edizioni originali » [23].

La source d'informations de W. Kolneder au sujet des cantates de Dresde semble avoir été le *Quellenlexikon* de Eitner, qui pour ces compositions est plus exhaustif que l'exposé de M. Rinaldi. Eitner écrit, en effet : « Dresden. Mus. Ms. 835. Cantata à Sopr. c. Fl. trav. P. – 3 Cantate à A. col B. – 7 Cantate à Sopr. col B. qufol. », ce qui correspond aux indications de W. Kolneder. Le *Quellenlexikon* de Eitner est certainement, même de nos jours, un ouvrage extrêmement utile, mais il est bien connu qu'il ne doit être consulté sans réserve. Dans le cas présent, une simple vérification des manuscrits de la Sächsische Landesbibliothek révèle qu'ils ne renferment que 10 cantates, dont cinq se retrouvent dans les collections de la Bibliothèque Nationale à Turin.

En dehors de ces deux bibliothèques, qui sans comparaison constituent les fonds les plus riches et les plus importants pour la musicologie vivaldienne, les documents qui transmettent les œuvres de ce musicien se trouvent dans une grande quantité de bibliothèques européennes : en Allemagne, en Angleterre,

22. p. 402, nos 40 à 55.

23. pp. 9–11.

en Autriche, en France, en Italie, en Norvège, en Pologne, en Suède, etc. L'importance de ces collections varie naturellement selon le nombre de documents qui y sont déposés ; en général, celui-ci n'est pas très élevé, mais quelques bibliothèques se distinguent pourtant par une quantité assez considérable de documents vivaldiens : la bibliothèque universitaire de Lund et notamment la Bibliothèque Nationale de Paris, à laquelle les anciens fonds de la bibliothèque du Conservatoire de Paris furent transférés en 1935 [24]. De ce fait les collections de la BN doivent être considérées comme l'une de nos sources les plus précieuses, notamment de musique vocale, la musique instrumentale n'y étant que faiblement représentée. Ces œuvres vocales sont exclusivement des airs d'opéras tels que *Ercole sul Termidonte*, *Tito Manlio*, *Il Giustino* et *Tigrane*, et les collections ne renferment donc ni motets, ni cantates de Vivaldi.

Le manuscrit (ancienne cote Vm7 1655, nouvelle cote Vm7 261) qui renferme les 13 motets attribués à Vivaldi dans le « Catalogue du fonds de musique ancienne à la Bibliothèque Nationale » par J. Ecorcheville, porte l'inscription suivante : « ... Di Filippo Vital[i] maestro di Cap[pe]lla del Ser[enissi]mo Gran Duca di Toscana ».

Parmi les nombreux airs de Vivaldi se trouvent, dans le manuscrit Vm7 7694, les 8 airs suivants : p. 35 *Amato ben tu* (soprano, violon et bc.), p. 127 *Seben sente* (soprano, orchestre à cordes, bc.), p. 137 *Par mi udirti* (contralto, violon, bc.), p. 205 *Ti sento, si, ti sento* (contralto, orchestre à cordes, bc.), p. 233 *Lascera l'amata* (soprano, violon, bc.), p. 238 *Sento con quel diletto* (soprano, violon, bc.), p. 257 *La farfalletta* (soprano, orchestre à cordes, bc.), p. 415 *Scorre il fiume* (basse, orchestre à cordes, bc.). Ce manuscrit fait partie de l'ancien fonds de la Bibliothèque Nationale, et les airs sont par conséquent inventoriés dans le catalogue d'Ecorcheville déjà cité, où chacun d'eux est bien intitulé « Aria ». Le manuscrit est de plus indiqué dans l'inventaire de NeD des microfilms de l'Accademia Musicale Chigiana, selon lequel il renfermerait cependant 21 airs. Le catalogue thématique manuscrit de O. Rudge dans SV fournit ensuite les incipit de 7 de ces compositions (le *Par mi udirti* manque), mais le catalogue ne précise pas que ce sont des airs d'opéra. La monographie de M. Rinaldi reproduit les 7 incipit, toujours sans indication de genre, mais la liste de la « Musica manoscritta esistene nelle biblioteche » affirme par contre que chacune des 7 compositions de la Bibliothèque Nationale de Paris est une « cantata », et cette appellation est reprise dans le Catalogo Numerico Tematico. En rédigeant cet inventaire, M. Rinaldi a par surcroît transformé l'air pour basse, *Scorre il fiume*, en une cantate pour contralto, bien que la clef de fa soit conservée à l'incipit. Sous les numéros d'opus 318 et 319, le Catalogo Numerico Tematico mentionne ainsi « Cinque

24. MGG, tome IX, col. 1050.

cantate per soprano e strumenti vari » et « Due cantate per voce e quartetto » ; ces deux dernières sont pour contralto.

Les informations du livre de W. Kolneder au sujet des sept cantates présumées de Paris correspondent d'une manière frappante aux données du catalogue de M. Rinaldi, et il est donc plus que probable que l'auteur allemand se soit basé sur l'inventaire italien. Cependant, on ne s'explique que difficilement ce procédé si l'on tient compte de ce que W. Kolneder a annoncé lui-même à plusieurs occasions – et avec juste raison, cela est certain – au sujet du catalogue de Rinaldi.

Dans le même livre sur Vivaldi [25] l'auteur écrit que l'inventaire « von Mario Rinaldi kann als völlig gescheitert bezeichnet werden, wobei kriegsbedingte Schwierigkeiten nur zum Teil als Entschuldigung gelten können, weil sie die vielen nicht aufgenommenen oder auch doppelt angeführten Werke nicht erklären », et dans un article publié en 1966 dans *Die Musikforschung* [26], le catalogue est caractérisé comme une « wissenschaftlich höchst bedenkliche Arbeit ». Ce dernier article se reporte en grande mesure à une étude du même auteur, datant de 1954 et consacrée à l'analyse critique des différents catalogues existants de la production de Vivaldi [27]. L'inventaire de M. Rinaldi y est encore une fois caractérisé comme « vollständig gescheitert », et plus loin il est écrit : « Zudem scheint Rinaldi die Bestände nicht selbst gesehen, sondern nur nach Rudge gearbeitet zu haben, sonst hätten nicht Irrtümer wie die in der Fachwelt viel belachten « Konzerte für 5 Trompeten » vorkommen können. (Die Bezeichnung str [= stromenti] bei Rudge hat Rinaldi als 5 tr gelesen !) Wie oberflächlich die Arbeit ist, geht daraus hervor, dass Identitäten nicht erkannt wurden und einige Werke somit doppelt aufscheinen (. . .) Der Katalog ist ausserdem nicht annähernd vollständig, fast 2/3 der Dresdener Werke fehlen ». Toutes ces remarques sont parfaitement justes et elles renferment en réalité une mise en garde sérieuse contre l'emploi du *Catalogo Numerico Tematico* pour des études musicologiques.

Pour dresser l'inventaire des cantates de Vivaldi, il faut avant tout exclure de l'ensemble de ses œuvres vocales profanes les compositions qui n'appartiennent pas spécifiquement à ce genre particulier. Pour la plupart des auteurs qui traitent des compositions vocales (et notamment pour M. Rinaldi et W. Kolneder qui sont les seuls à procéder de façon systématique), le domaine de la musique profane n'est constitué que de *cantates* (les opéras exceptés, naturellement), mais il est en réalité nécessaire de faire le discernement entre deux genres qui se distinguent par un ensemble et un contenu musical différents. Cette distinction est même soulignée par la présence de deux appella-

25. p. 48.

26. 1966, p. 186.

27. *Archiv für Musikwissenschaft*, pp. 323–331. Cf. l'article de H. R. Jung dans la même revue, 1955, pp. 314–318.

tions précises : *cantata* d'une part et *serenata* d'autre part. Dans MGG [28], article « Die italienische Kantate im 18. Jahrhundert », Helmut Hücke précise que « Die Übergänge zwischen der Glückwunschkantate, dem Prologo sowie den umfangreicheren Feste teatrali, Azioni teatrali, Complimenti, Componimenti, für die das Wort Serenata als eine Art Sammelbegriff gebraucht wird, sind fließend. Auch derartige Stücke werden häufig als « Cantata » bezeichnet . . . », mais chez Vivaldi les appellations ne semblent présenter aucune ambiguïté. Elles sont au contraire très nettes.

Les compositions avec la désignation *cantata* qui peuvent lui être attribuées sont exclusivement écrites pour *une* voix solo, accompagnée soit par la basse continue, éventuellement avec le supplément de quelque instrument obligé (violon, flûte), soit par l'orchestre à cordes à quatre parties, qui, lui aussi, peut être renforcé par l'addition d'instruments solistes (2 cors, 2 violons) [29]. Ces œuvres sont sans exception composées de deux airs dont le tempo et le rythme, et même souvent le ton, sont différents. Entre ces deux airs, qui ont toujours la forme de Da-Capo, se situe un récitatif assez bref, et dans certains cas, les cantates sont de plus introduites par un récitatif. Les *cantate*, qui sont ainsi composées de 3 ou de 4 « numéros », ont nettement le caractère de musique de chambre.

Des cinq compositions actuellement connues qui sont expressément intitulées *serenata*, deux seulement sont transmises en entier, mais l'analyse des partitions, complétée par l'étude des livrets conservés, permet de relever certains traits caractéristiques qui sont sans doute applicables à toutes les œuvres de cette appellation. Il en résulte que celles-ci diffèrent essentiellement des cantates : principalement, les *serenate* sont composées pour *plusieurs* parties vocales, qui, de plus, sont exécutées par des personnages allégoriques et non pas par des chanteurs « anonymes ». De ce fait, les *serenate* se rapprochent de l'opéra ; R. de Candé [30] rattache ainsi la *Serenata* à 3, « sorte d'opéra miniature », au domaine de la musique dramatique, et l'une des compositions dont seul de livret subsiste est vraisemblablement identique à la composition anonyme signalée dans la « Drammaturgia » de Leone Allaci : « Gare del dovere, tributario di Lodi al Merito singolare di Sua Ecc. il Sig. Cav. Francesco Quirini (etc.). *Serenata*. – in Venezia, senz'anno. – d'Incerto Autore » ; le fait que la composition est mentionnée dans cet ouvrage semble étayer l'hypothèse d'une représentation scénique de l'œuvre. Les *serenate* se distinguent en outre par leurs proportions sensiblement plus vastes que celles des *cantate* : La *Sena Festeggiante*, divisée en deux parties introduites chacune par une ouverture pour orchestre à cordes, compte ainsi 35 « numéros » : récitatifs, airs, duos,

28. Tome VII, col. 564.

29. Cf. Eugen Schmitz: *Geschichte der weltlichen Solokantate*. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955, p. 173.

30. Vivaldi, collection Solfèges, Editions du Seuil, Paris 1967, p. 158.

chœurs, etc., et la *Serenata* à 3 en compte un total de 30. Les *serenate* ne sont cependant pas des opéras proprement dit : plus brèves, elles ne renferment ni les intrigues, ni les effets dramatiques des grandes pièces de théâtre, et leur texte n'est pas non plus divisé en actes et en scènes. Les *serenate* doivent par conséquent être considérées comme un genre musical indépendant, tenant pour ainsi dire le milieu entre d'une part la *cantata*, musique de chambre, et d'autre part l'opéra, musique de théâtre par excellence. Qu'elles soient exécutées avec une mise en scène ou simplement en concert, est une question moins importante pour faire la distinction entre les genres différents. Enfin, contrairement aux *cantate*, les *serenate* sont souvent munies d'un titre particulier : « Le Gare del dovere », « La Sena Festeggiante », « L'Unione della pace e di Marte » ; mais il y a lieu d'observer qu'il ne s'agit point là d'une règle sans exceptions : la *Serenata* à 3 et la *Serenata* a quattro voci, représentée à Mantoue en 1726, n'ont ainsi pas d'autre titre.

A ce propos, trois compositions de Vivaldi méritent une attention particulière : « Il Mopso », « La Gloria e Himeneo » et « Le Gare della giustizia e della pace ». La première est citée dans la « Drammaturgia » de Leone Allaci dans ces termes : « Il Mopso. Egloga Pescatoria (à cinque voci) cantata dalle Virgine della Pietà di Venezia (. . .) Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano ». L'appellation d'« egloga » (petit poème pastoral) d'une part, le nombre de parties vocales d'autre part, font supposer que la composition appartient à la même catégorie d'œuvres que les *serenate*. M. Pincherle [31] signale qu'il ne s'agit pas d'un opéra mais d'une cantate, et W. Kolneder [32] parle de « die szenische Kantate ' Mopso ' », et affirme que « manche Autoren zählen auch eine fünfstimmige Kantate « Il Mopso », die vielleicht auch szenisch aufgeführt wurde, zu den Bühnenwerken ». L'auteur semble partager cette opinion, car la composition n'est pas comprise dans l'énumération des cantates. Chez R. Giazotto, A. Girard [33] signale que la composition se trouve dans le fonds de Turin : « Foà, cant. vol. III ». Malheureusement, ce volume n'existe pas, et la composition demeure en réalité totalement inconnue, car ni la partition, ni le livret en ont été retrouvés. R. de Candé [34] affirme toutefois qu'un quatuor et quintette enchainés seraient empruntés à l'opéra *La Verità in Cimento*, mais le manuscrit qui transmet ces deux compositions (Turin, Foà 28, fol. 165 et fol. 169) ne semble renfermer aucune indication pouvant confirmer cette supposition. En outre, seul le quintette, dont le thème initial est identique à celui du quatuor, fait partie de l'opéra en question, dans lequel il achève le second acte (Foà 33, fol. 266 et suivants).

31. Vivaldi et la musique instrumentale, p. 61. Cf. Vivaldi du même auteur, Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris 1955, p. 181.

32. op. cit., p. 32 et p. 202.

33. op. cit., p. 345.

34. op. cit., p. 159.

L'erreur remonte sans doute à la liste des airs du fonds de Turin publiée dans NeD, suivant laquelle la composition en question proviendrait effectivement de « [II] Mopso ».

La seconde composition qui mérite attention est connue d'un manuscrit autographe à Turin (Foà 27, ff. 62–94). À la première page, qui renferme le début du récitatif initial, Vivaldi a inscrit les seuls mots « La Gloria » et en dessous « Himeneo », et la composition se présente par conséquent sans nom d'auteur et sans indication de genre. Une grande partie des manuscrits autographes qui transmettent des œuvres d'une certaine importance sont introduits par une page sur laquelle le compositeur, en dehors de son propre nom, a inscrit le titre de la composition, suivi en général d'une indication plus ou moins détaillée de l'ensemble de parties instrumentales et vocales. Parmi de nombreux exemples on peut citer le « Concerto Funebre », les deux concertos « in due Cori per la S. S. Assuntione di M[aria] V[ergine] », le « Beatus Vir » en deux chœurs, la « Serenata à 3 ». Dans ces manuscrits la notation musicale commence soit à la page suivante, soit au recto du folio suivant. Si, par contre, la notation musicale commence à la première page du manuscrit, ainsi que cela est le cas pour la grande majorité des concertos, des sonates, des cantates et même des opéras, le titre de la composition et le nom de l'auteur sont inscrits sur cette même page. Le manuscrit qui renferme la composition en question semble ainsi montrer que Vivaldi pour une fois aurait agi contre ses habitudes, mais il est en réalité bien plus probable que le manuscrit originellement ait été précédé d'une page de titre (et éventuellement d'une sinfonia ?), actuellement disparue, sur laquelle il aura inscrit les différentes informations. Cela explique, en effet, non seulement l'anonymat de la composition, mais encore la présence, sinon un peu singulière, des mots isolés « La Gloria » et « Himeneo », qui seraient ainsi non pas le titre de l'œuvre mais la liste des personnages. La page de titre étant inconnue, il est impossible de savoir comment Vivaldi a dénommé sa composition, voire même si il lui a donné un titre particulier, mais il ne fait pas de doute que l'œuvre suit de près le modèle des compositions appelées *serenata* : les deux solistes, un soprano et un contralto, sont des personnages allégoriques, dont les noms apparaissent régulièrement dans le manuscrit suivant la marche de l'action, et le nombre de « numéros » s'élève à un total de 22 : 11 récitatifs, 9 airs et 2 duos. Il sera par conséquent le plus convenable de ranger la composition parmi les *serenate* et de conserver le titre « La Gloria e (l') Himeneo », adopté par tous les auteurs.

La troisième œuvre qui attire une attention particulière est inventoriée en appendice dans le « Catalogo delle Composizioni Musicali Continente Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate e Opere, composte e rappresentate sotto il Gloriosissimo Governo . . . di Carlo VI » [35]. Le n° 68 de cet appen-

35. Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek, cote S.M. 2452.

dice est une composition intitulée : « Le Gare della Giustitia e della Pace. Per il Gloriosissimo Nome della Sacra Ces^a : e Cat^a : Real Maestà di Carlo VI. Cantato in Venezia. Poesia di Giovanni Batta : Catena. Musica, d'Antonio Vivaldi ». La partition et le livret de la composition n'ayant pas été retrouvés, ce texte récemment découvert [36] en constitue l'unique source, et il s'en suit que le genre musical auquel elle appartient ne peut être déterminé avec certitude. Cependant, la présence d'un titre particulier semble indiquer qu'il s'agisse d'une œuvre apparentée aux *serenate*, et elle sera par conséquent inventoriée parmi ces œuvres. Il y aura lieu de noter, enfin, que la découverte de ce document amplifie nos connaissances sur les rapports entre Vivaldi et l'empereur Charles VI, à qui le musicien dédia deux collections de concertos intitulées « La Cetra ».

Avant de procéder à l'énumération des cantates de Vivaldi il sera nécessaire d'envisager un dernier problème que W. Kolneder soulève avec juste raison. A la suite de la liste des cantates l'auteur écrit : « Ausserdem liegen in diesen Bibliotheken sowie auf Schloss Wiesentheid über 100 Arien, die wohl zumeist aus erhaltenen oder verlorenen Opern Vivaldis stammen, von denen aber ein Teil sicherlich als für sich allein stehende Kurzkantaten komponiert wurde ». (En réalité, les nombreux airs dont la musicologie vivaldienne a connaissance se trouvent dans un grande quantité de bibliothèques : Berlin, Copenhague, Lund, Londres, Milan, Munich, Münster, Rome, Rostock, Schwerin, Sondershausen, etc.). Ces compositions ne sont dans aucun cas intitulées *cantata*, mais cela n'empêche pas que Vivaldi, ainsi que le suppose W. Kolneder, ait pu écrire des airs isolés, n'ayant donc aucun rapport à quelque œuvre dramatique ; la musique vocale profane de Vivaldi serait ainsi continuée non pas de deux, mais de trois catégories différentes : les *arie da camera*, les *cantate* et les *serenate*.

Or, la question est de savoir quels seront les critères qui permettront aux musicologues de déterminer si un air quelconque est une composition isolée, ou si il provient d'un opéra. Dans certains cas les sources mêmes communiquent la provenance des airs (comme par exemple un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris qui renferme au moins 6 airs munis d'un titre tel que « Del Vivaldi. 2^{da} di Capranica 1723 nel Ercole sul Termodonte »), mais pour les airs sans indication d'origine – qui sont les plus nombreux – le problème est extrêmement complexe. Il a été établi que Vivaldi a composé un nombre très élevé d'opéras, mais seulement une vingtaine d'entre eux sont, grâce aux fonds Giordano et Foà, arrivés jusqu' à nous. Afin de pouvoir déterminer l'origine des nombreux airs déposés dans les diverses bibliothèques, il est naturellement indispensable de dresser avant tout de façon détaillée le

36. Je désire exprimer ici ma reconnaissance au Dr Th. Antonicek, Vienne, qui avec bienveillance m'a signalé l'existence du document.

37. Cote du manuscrit : D. 13.593.

catalogue des opéras connus, c'est à dire en communiquant les incipit de tous les récitatifs, airs, duos, chœurs, etc. ; de grande utilité pour cette identification est également l'étude des livrets imprimés, qui le plus souvent sont les uniques sources qui nous sont transmises des ouvrages dramatiques. A titre d'exemple, l'air déjà cité à plusieurs reprises, le « Ti sento, si, ti sento », a été employé par Vivaldi dans plusieurs opéras [38] (*La Costanza trionfante* [Venise 1716], *Artabano Re dei Parti* [Venise 1718 ; par contre il ne se trouve pas dans la version du même opéra représentée à Mantoue en 1725, ni dans le *Doriclea*, autre version des mêmes opéras, [exécutée à Prague en 1732], *Ercole sul Termodonte* [Rome 1723]) et il se retrouve en outre dans plusieurs opéras arrangés ou compilés par d'autres musiciens (*Die über Hass und Liebe siegende Beständigkeit* [Hambourg 1719], *La Tirannia castigata* [Prague 1726]). Par l'intermédiaire des divers livrets il a été possible d'établir la provenance d'un grand nombre des airs isolés, mais il est probable, d'un autre côté, qu'une partie restera indéterminable puisque certains opéras ne sont connus que de nom, et d'autres peuvent encore avoir disparu en ne laissant aucune trace. Cependant, même si tous les airs sont identifiés, un problème important subsistera : plusieurs d'entre eux sont connus en versions différentes, dont certaines ont nettement le caractère de musique de chambre (accompagnement réduit, ne comprenant souvent que la seule basse continue), mais à qui faut-il attribuer ces transformations : à Vivaldi ou à quelque musicien inconnu ? La documentation actuellement disponible n'est pas susceptible de nous en fournir la solution, et les airs doivent donc, pour le moment, être laissés hors de considération.

Dans l'inventaire suivant des 39 cantates de Vivaldi dont j'ai pu avoir connaissance, chaque œuvre est désignée par les premiers mots du texte initial, que celui-ci provienne d'un récitatif ou d'un air (deuxième colonne) ; couramment employé, ce procédé semble plus convenable que celui qui est pratiqué par O. Rudge – et par conséquent par M. Rinaldi – et qui consiste à citer le début du premier air, même dans les cas où les cantates commencent par un récitatif. Les noms des cantates ne correspondent donc pas toujours à ceux qui sont signalés dans le *Catalogo Numerico Tematico* de M. Rinaldi, mais afin de permettre l'identification de chaque œuvre, les numéros de ce catalogue sont communiqués dans la mesure où les compositions y sont inventoriées (quatrième colonne). Etant donné que la liste des cantates sera publiée prochainement dans le catalogue thématique des compositions de Vivaldi, où elles sont recensées dans l'ordre de la nouvelle numérotation des œuvres (troisième colonne), il a semblé préférable de dresser ci-après l'inventaire systématique des documents qui transmettent ces compositions, classés par

38. L'air se retrouve dans la partition de l'opéra *Il Teuzzone* (Turin, BN, Foà 33, fol. 48v à 51r), dont le livret n'a pas été retrouvé. (La liste des livrets demeurant inconnus est publiée dans *Informations* 1971.2).

fonds et désignés par leur cote ; il y a lieu de noter que la cantate à Oxford, RV 753, a été découverte depuis l'achèvement du manuscrit de l'édition abrégée du catalogue (mai 1971), et elle a donc été ajoutée à la numérotation des œuvres suivant les méthodes prévues pour le catalogage des compositions nouvellement découvertes. Les informations de la dernière colonne concernent enfin les compositions elles-mêmes : les indications des ensembles sont suivies des tons de chacun des deux airs des cantates, mis entre crochets ; les tons écrits avec majuscule sont les tons majeurs, les tons mineurs étant désignés par les lettres minuscules.

De l'inventaire se dégage enfin que les cantates profanes de Vivaldi actuellement connues sont bien au nombre de 39 :

Soprano et basse continue	22
Contralto et basse continue	8
Soprano, instrument(s) et basse continue	5
Contralto, instrument(s) et basse continue	4

LES CANTATES DE VIVALDI

1) Turin, Bibliothèque Nationale.

a) Collection Foà, volume 27

Folios	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2-5	Par che tardo – Dresden: 1/J/7, 96-101	662	301,1	Soprano et bc. [Fa – Fa]
6-9	Geme l'onda che parte – Dresden: 1/J/7, 64-71	657	301,2	Soprano et bc. [Do – Do]
10-13	Amor hai vinto	651	301,3	Soprano et bc. [do – la]
14-17	Tra l'erbe i zeffiri	669	301,4	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
18-21	All'or che lo sguardo	650	303	Soprano et bc. [Fa – Fa]
22-26	La farfelletta s'aggira	660	301,5	Soprano et bc. [La – La]
27-32	O mie porpore più belle « Cantata in Lode di Monsignor Vescovo Bagni di Mantova ». – Ms. ano- nyme, mais autographe.	685	305,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [Fa – Fa]
33-40	Lungi dal vago	680	301,6	Soprano, violin solo et bc. [sol – Mi bém.]
41-52	Qual in pioggia dorata « Cantata Prima In lode di S.A.S. Il Prencipe Fe- lippo d'Armistath Gov- erne: di Man ^a : etc. ». [sic]. Del Vivaldi	686	305,2	Contralto, 2 cors, violons I et II, alto et bc. [Fa – Fa]
53-61	Amor hai vinto (partition)	683	302,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [mi – Do]
254-261	Amor hai vinto (parties séparées)	683	302,2	même œuvre
262-267	Vengo à voi luci adorate	682	301,7	Soprano, violons I et II, alto et bc. [Do – Do]

Les folios 62-94, 95-145 et 146-253 du volume 27 renferment les *serenate* « La Gloria e Himeneo », « Serenata à 3 » et « La Sena Festeggiante ».

b) Collection Foà, volume 28

Folios	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2–12	Cessate omai cessate	684	309,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [sol – Mi bém.]
13–14	Indarno cerca la Tortorella. Ms. anonyme, non-autographe	659	307	Soprano et bc. [sol – sol]
15–18	Elvira, Elvira, anima mia	654	306,1	Soprano et bc. [sol – do]
19–22	Si levi dal pensier	665	306,2	Soprano et bc. [Fa – Fa]
23–25	Il povero mio cor	658	306,3	Soprano et bc. [do – sol]
26–29	Nel partir da te mio cor Ms. anonyme, mais autographe	661	306,4	Soprano et bc. [Mi bém. – Mi bém.]
30–32	Del suo natio rigore	653	306,5	Soprano et bc. [do – do]
33–36	All'ombra d'un bel faggio Ms. anonyme, mais autographe	649	306,6	Soprano et bc. [Si bém. – Fa]
37–40	Aure voi più non siete	652	306,7	Soprano et bc. [mi – mi]
177–180	Sorge vermiglia in ciel – Dresden: 1/J/7, 88–95	667	306,8	Soprano et bc. [sol – la]
181–184	Fonti di pianto piangete – Dresden: 1/J/7, 80–87	656	306,9	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
185–188	Seben vivono senz'alma	664	306,10	Soprano et bc. [Fa – Fa]
189–192	Si si luci adorate	666	306,11	Soprano et bc. [Fa – la]
193–196	Era la notte – Dresden: 1/J/7, 72–79	655	306,12	Soprano et bc. [si – mi]
197–200	T'intendo si mio cor	668	306,13	Soprano et bc. [Do – Do]
201–204	Alla caccia, alla caccia	670	309,2	Contralto et bc. [Ré – Ré]
205–208	Care selve amici prati	671	308	Contralto et bc. [Do – Do]

Les folios 41–176 et 209–302 du volume 28 renferment les 47 « airs » (dont un quatuor et un quintette, ce dernier provenant du second acte de *La Verità in Cimento*) et l'oratorio « Juditha Triumphans ».

2) Dresde, Sächsische Landesbibliothek
Manuscrit 1/J/7

Pages	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
57–63	Scherza di fronda	663	–	Soprano et bc. [Mi bém. – Mi bém.]
64–71	Geme l'onda che parte – Foà 27, fol. 6	657	301,2	Soprano et bc. [Do – Do]
72–79	Era la notte – Foà 28, fol. 193	655	306,12	Soprano et bc. [si – mi]
80–87	Fonti di pianto piangete – Foà 28, fol. 181	656	306,9	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
88–95	Sorge vermiglia in ciel – Foà 28, fol. 177	667	306,8	Soprano et bc. [sol – la]
96–101	Par che tardo – Foà 27, fol. 2	662	301,1	Soprano et bc. [Fa – Fa]
102–113	All'ombra di sospetto	678	–	Soprano, flûte traversière et bc. [Sol – Sol]
114–120	Perfidissimo cor!	674	–	Contralto et bc. [sol – ré]
121–128	Pianti, sospiri	676	–	Contralto et bc. [Fa – Fa]
129–136	Qual per ignoto	677	–	Contralto et bc. [mi – do]

Les folios 1–56 du volume renferment une cantate de Tozzi [?] et une cantate anonyme.

3) Florence, Biblioteca del Conservatorio « Cherubini ».

Tome second du manuscrit 772 (ancienne cote D-II-568/9), renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Pistocchi, Albinoni, Bononcini, Bern. Sabatini [?], Tosi, etc.

Numéros	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
11	Piangi, gemo, sospiro	675	–	Contralto et bc. [ré – ré]
13	Ingrata lidia hai vinto	673	–	Contralto et bc. [sol – Mi bém.]
14	Filli di gioia	672	–	Contralto et bc. [fa – fa]

4) Meiningen, Staatliche Museen

Manuscrit Ed 82^b, daté de 1727, et renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Porpora, Franc. Stiparoli, Dom. Manini, Giuseppe de Majo, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
11	Che giova il sospirar	679	–	Soprano, violons I et II, alto et bc. [Fa – ré]

5) Oxford, Bodleian Library

Manuscrit Mus. Sch. D. 223, daté de 1714 [sic!], et renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Bononcini, Perti, Ariosti, Stradella, Mancini, Al. Scarlatti, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
12	Prendea con mandi latte	753	–	Soprano et bc. [do – do]

6) Tenbury Wells, St Michael's College

Manuscrit 1131, renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Händel, Pepusch, Purcell, Ariosti, Bononcini, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2	Perche son molli	681	–	Soprano, 2 violons soli, violons I et II et bc. [Sol – Sol]

Janvier 1972

Depuis la rédaction de cet article j'ai du déterminer, par l'intermédiaire d'un livret, l'origine du quatuor *Anima del cor mio* qui précède le quintette *Anima mia mio ben* dans le volume Foà 28 (fol. 165–168 et 169–175). Le quatuor, et un certain nombre des airs du même fonds, proviennent de l'opéra *La Candace o siano li veri amici* (Mantoue, carnaval 1720).

Mozart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus V

By NIELS KRABBE

“Rede mit einem graveur, was er am liebsten haben möchte, – vielleicht leichte Quatro à 2 Violini Viola e Basso. glaubst du dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? – keineswegs! hat dann Bach in London jemals etwas anders, als derley Kleinigkeiten herausgegeben? das Kleine ist Gross, wenn es natürlich – flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständliche Künstliche Harmonische progressionen, und schwer auszuführende Melodyen. hat sich Bach dadurch heruntersgesetzt? - - keines wegs! der gute Saz und die Ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten”.

These words were written by Leopold Mozart to his son Wolfgang in a letter from Salzburg of August the 13th 1778. Many examples in letters by members of the Mozart family show that this is not just the warning of a father to his son not to throw himself into too ambitious projects; a feeling of true admiration, perhaps even of a kind of kinship with “Bach in London”, is behind the words, a feeling which is obviously also shared by Wolfgang. It is a well known fact that Johann Christian Bach was one of the comparatively few composers admired by Mozart. In Mozart's letters—not only from the early years in London, but also from much later when he was no longer under Johann Christian's personal influence—we often find Johann Sebastian Bach's youngest son mentioned as his friend and master. Mozart does not express this admiration in verbal terms only. In his music, too, he reveals his relationship to Bach. In the literature on Mozart these rather intangible stylistic similarities between the two composers are often referred to, but only in rare cases are they expressed in exact musical terms. “Kein Komponist neben Johann Christian Bach hat eine solche Fülle von Mozartismen geschrieben, die geradezu eine musikalische Vorverkündigung des grössten Meister der Epoche bedeutet” [1].

In the whole question of the Mozart–Bach relationship one looks in vain for

1. Ernst Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, 1927, p. 100.

a clear distinction between those elements in Mozart's music that could have been taken over from Johann Christian Bach and those that belong to the general musical vocabulary of the time. What makes this problem so difficult is the lack of a thorough stylistic analysis of that period in the history of music which is variously designated "galant", "rococo", "Übergangszeit", "Frühklassik", and many other things; under such circumstances the term "mid-century style" [2], suggested by Jens Peter Larsen, seems to be the least binding and, accordingly, the most useful.

It is not only in connection with a general description of Mozart's musical style, however, that Johann Christian Bach comes in for consideration; Mozart's music shows quite a few instances of themes or motives which have been taken over from works by Johann Christian Bach with little or no change, and in the great majority of these cases such quotations must be called "significant" rather than "coincidental", to use the terms of Jan LaRue [3].

The following examples illustrate this:

- a. The main theme of the slow movement of *Mozart's A major piano concerto, KV 414 (385 p)*, is taken from the Andante of Bach's overture to Galuppi's opera "*La Calamita de Cuori*" (Venice 1752), which was performed under Bach's management in London in 1763 [4]. Mozart only quotes the first four bars of this theme, which is very characteristic of Bach's slow movements with its cantabile, operatic melody, and in Mozart's use of it we find the same subtle underlining of the subdominant as in the model by Bach. Mozart's piano concerto was written in 1782, and in the 6th edition of the *Köchelverzeichnis* this quotation is related to Mozart's words in a letter to his father of April the 10th 1782: "sie werden wohl wissen dass der Engländer Bach gestorben ist?—schade für die musikalische welt!"

Two years earlier Mozart had already used the same theme in quite a different connection, i. e. in the beginning of the trio of the fourth minuet of *Acht Menuette mit Trio für Klavier (KV 315 g)*, in this case with another continuation than the one known from the piano concerto (*music example 1*).

2. *Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. Studia Musicologica IX*, 1967.
3. *Significant and Coincidental Resemblances between Classical Themes*. Journal of the American Musicological Society, 14, 1961, p. 224–234.
4. Apart from the overture, Bach composed one or two arias to this opera (Terry, *John Christian Bach*, 2nd edition, 1967, p. xxviii). The overture was written for an earlier occasion; it was printed as no. 6 of the collection "Sei Sinfonie...", advertised in *Mercure de Français* on the 24th of January 1762 (this edition is not mentioned by Terry).

1. a. J.C. Bach: Symphony in D major, Andante grazioso, b. 1-6



b. Mozart: Piano concerto, KV 414, Andante, b 21-25



c. Mozart: Minuet, KV 315 g, no 4



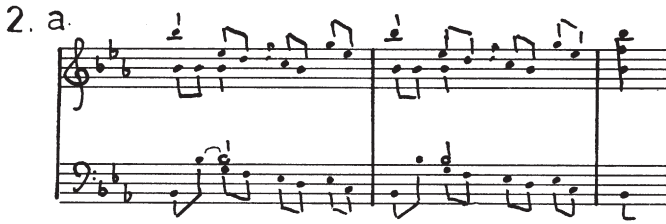
- b. In the *sonata in B flat major for violin and piano, KV 378*, the epilogue is a quotation from a *sinfonia concertante* by Johann Christian Bach in E flat major for 2 violins and orchestra (Terry p. 288), which is also known from a Berlin copy as *Concerto a Fagotto concertato*. In Bach's work, too, the theme functions as the epilogue (*music example 2*).

The earliest, purely musical, proof of a connection between Mozart and Johann Christian Bach is *KV 107*, three piano concertos, based on Johann Christian's piano sonatas, opus V nos. 2, 3, and 4 [5]. In the classical works on Mozart these three piano concertos are either totally neglected, as in Girdlestone's book [6], or they are dealt with as an instance of uninteresting

5. Undated autograph: »Tre Sonate del Sgr: Giovanni Bach ridotte in concerti dal Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart. Concerto lmo – 2do – III«.

6. *Mozart and His Piano Concertos*. London 1948.

J.C. Bach: Concerted symphony in E flat major, *Allegro* b. 28-30



Mozart: Sonata, KV 378, *Allegro moderato*. b. 65-67



copying, as in the books by Hutchings [7] and Wyzewa-Saint Foix. Apart from a short study by Edwin J. Simon in *Acta Musicologica XXXI, 1959* [8], a more thorough analysis of Mozart's earliest attempts in a genre which later came to hold an important position amongst his works, has not—to the writer's knowledge—been made.

The dating of *KV 107* has always been a great problem. Wyzewa-Saint Foix and Einstein thought that these concertos were written while Mozart was still in London or immediately after his departure—that is, in 1765 or 1766—on the assumption that Mozart heard or saw the Bach sonatas some time during his stay in London between April 1764 and July 1765; according to this dating, the concertos are claimed as being a spontaneous expression of Mozart's admiration for J. C. Bach's music. However, examination of the autograph version of the concertos themselves and of the two newly-discovered cadenzas to the D major concerto [9] has shown that this dating is most probably wrong. According to these investigations the handwriting indicates a later dating, about 1770–71, that is, 6 years after Mozart's first meeting with Johann Christian, which obviously puts these arrangements in a somewhat different light. The later dating places them at the time of Mozart's travels to Italy and makes them contemporary with

7. *A Companion to Mozart's Piano Concertos*. Oxford 1948.

8. *Sonata into Concerto. A Study of Mozart's First Seven Concertos*.

9. Hans Moldenhauer, *Ein neu entdecktes Mozart-Autograph*. *MJb.* 1953.
W. Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographen*. *MJb.* 1960/61.

a work like the *A major symphony*, KV 114, a fact which contradicts Wyzewa's and Saint Foix's claim that they were hurriedly copied works intended for use in his concerts in Holland and Paris [10].

The dating of Bach's opus V is itself a problem, but it is hardly likely that Mozart saw a printed edition of them during his stay in London. Like numerous other works by J. C. Bach, opus V was printed by various publishers, both English and continental. Apart from the London editions, they are known from prints by Hummel in Amsterdam, Huberty and Richomme [11] in Paris. Terry dates the original English edition as from 1768 (Terry p. 113) or, alternatively ?1770 (Terry p. 171 and 339). The earliest dated source is Breitkopf's thematic catalogue 'SVPPLEMENTO III . . . 1768' where they are registered on p. 24 under the heading "VI. Soli di J. C. Bach Milanese". Indeed, this could refer to a copy and not a printed edition [12], but the fact that Breitkopf numbers the six sonatas and lists them in the order known from the prints might indicate that the work advertised by Breitkopf is a print and not a copy, or in any case, a copy based on a printed edition. If the generally accepted theory, which would seem to be confirmed by Haydn's works, for example, is correct, that normally Breitkopf did not advertise a work until about two years after it had been written, the dating of Bach's opus V must be changed to an earlier year, that is about 1766 [13].

In other words, it may be regarded as an established fact that Mozart could not have seen the printed edition of these sonatas while he was in London; on the other hand, this could well have been the case in 1770–71, especially in view of the wide circulation of the sonatas. Certain circumstances, however, indicate that Mozart—regardless of when he composed the concertos—used a source different from the printed editions of Bach's opus V known to-day. Firstly the tempo indications of the movements in the first and the third concertos differ from the printed version of opus V, as can be seen from the following list:

10. Also the most recent literature on Mozart reflects this uncertainty as to the dating of KV 107. The *Mozart Handbuch* ed. Schneider and Algatzy, (1962) gives the years 1766, 1770, and 1771 as possibilities, whereas the most recent large Mozart monograph, Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, (Fayard 1970), says "Londre ou La Haye entre juillet 1765 et debut 1766" without further justification.
11. »*Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano Forte composees par Jean Cretien Bach . . . Oeuvre V . . . Imprimée par Richomme*«. The print is to be found in the Musikaliska Akademien, Stockholm. It is not mentioned by Terry.
12. Even if Breitkopf, on the title page, says that he registers works "in manuscript" in his catalogues, we do find quite a number of printed works, too.
13. The presence of the fifth sonata in Milan might indicate that this sonata was written even before Bach came to London in 1762.

<i>KV 107,1</i>	Allegro Andante Tempo di Menuetto	<i>opus V,2</i>	Allegro di molto Andante di molto Minuetto
<i>KV 107,2</i>	Allegro Allegretto	<i>opus V,3</i>	Allegro Allegretto
<i>KV 107,3</i>	Allegro Allegretto	<i>opus V,4</i>	Allegro Rondo, Allegretto [14]

Secondly, and in this connection more importantly, the second movement of *KV 107,2*, which is a variation movement, gives the variations in an order different from the one known from the printed edition of opus V, Mozart's variation 1 and 2 corresponding to Bach's 2 and 1, respectively. Of course neither of these differences proves unambiguously that Mozart used a manuscript copy as his source, though both point in that direction.

In spite of Burney's somewhat patronizing description of J. C. Bach's piano sonatas as "such as ladies can execute with little trouble", or the effusion of an anonymous reviewer: "Wenn doch Herr J. C. Bach in London, der original seyn könnte wenn er wollte, in seinen Claviersonaten mehr original wäre" [15], there is no doubt that Bach's contemporaries, including Mozart, took pleasure in these sonatas opus V. Mozart's choice of numbers 2, 3 and 4 of this collection as the sources of his adaptations is not a random one. These three sonatas, especially, are characterized by lyrical, almost aria-like themes, contrasts of expression within a single movement, and a certain brilliance of texture compared to the standards of the time, all of which makes them well suited to the purpose adaption to piano concertos. Burney's famous words from *A General History of Music*, "Bach seems to have been the first composer who observed the law of contrast as a principle", might have been illuminated by a quotation of the two themes from the first movement of opus V, 2 (*music example 3*):

3. a. J.C. Bach : Opus V, 2, 1st theme

b. J.C. Bach : Opus V, 2, 2nd theme

14. Richomme's edition: *Rondeaux*.

15. Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783.

A comparison, movement by movement, of *KV 107* and J. C. Bach's opus V shows that Mozart follows his source quite closely, but a number of details, on the other hand, show that one would be mistaken to call it a mechanical copying as many writers have done. The following description is intended to show this.

First movement

The first movements of opus V, 2 and 4 are in sonata form with a contrasting episode, which in the exposition is in the dominant and in the recapitulation in the tonic. Opus V, 2 is provided with a development section proper, where motives from the exposition are being developed. In opus V, 4, on the other hand, we find a second part which is not a development in the normal sense of the word, but rather a free fantasia built on a number of idiomatic patterns modulating through various keys.

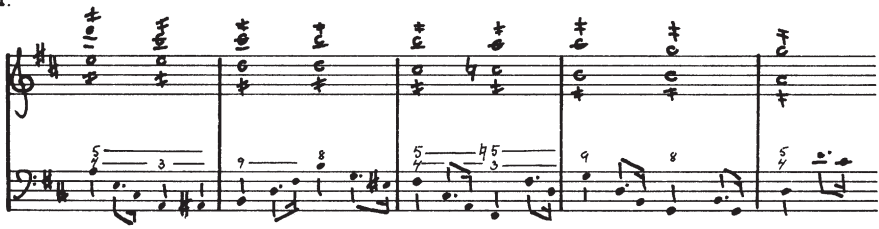
Opus V, 3 shows the well-known bipartite form—also known from many Bach symphonies—with an “exposition” moving from the tonic to the dominant, and a second part which combines both development and recapitulation characteristics: after a quotation of the first theme, this time in the dominant, follows a brilliant modulatory section leading to a final statement in the tonic of the part of the exposition that was originally presented in the dominant.

In his arrangements, Mozart takes over these formal characteristics quite literally, with the obvious difference that he provides all the first movements with a tutti-exposition and a short tutti in the end. In *KV 107*, 1 and 2 this tutti-exposition—apart from a few bars—is an exact copy of the solo-exposition, taken from the first part of the corresponding Bach sonata, of course with the tonal modifications due to the fact that the tutti-exposition ends in the tonic, and not, like the exposition of Bach's sonata, in the dominant. The following example shows an instance of a tonal progression in which Mozart is quite independent of his source (*music example 4*):

The first thing which strikes one here is in b. 11–12 of the Mozart example: after the b minor chord in bar 11 comes a chord which must be interpreted as the dominant with flattened fifth of f[♯] minor. On first hearing one expects this chord to be followed by an F[♯] major chord functioning as the dominant of b minor. As can be seen, we get instead an f[♯] minor chord, somewhat disguised in that the chord changes its function at the same time as the discord is resolved (i. e. it becomes the dominant of the fourth degree). In other words, we see here an example of a chord with flattened fifth which cannot be interpreted in the usual, classical way as the dominant of the fifth degree (*Wechsel-dominante*), but which is in itself the dominant.

4. a.

Mozart: KV 107, 1, Allegro di molto, b. 10-14



b.

J.C. Bach: Opus V. 2. Allegro di molto, b. 10-14

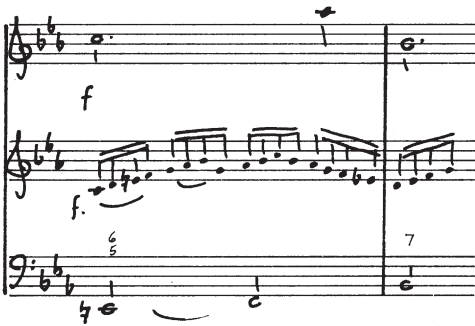


The tutti-exposition of the third concerto does not follow the plan sketched above. After an introductory quotation of the first theme of the movement with its two four-bar units follow 19 bars that are not met with later in the movement. Unlike the two previous movements dealt with, by far the largest part of this tutti-exposition is not a direct copy of the sonata by Bach; a closer examination, however, shows 7 of these 19 bars to be a variation of Bach's second theme, so that in this case, too, we get a "complete" tutti-exposition (*music example 5*).

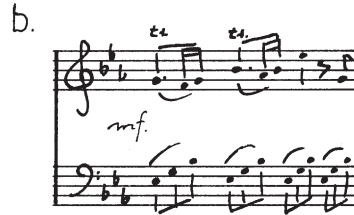
Rondo

Only in three cases among J. C. Bach's piano sonatas and never among his symphonies, do we find the designation "*rondo*" (or "*rondeaux*"), despite the fact that several of these movements are actually in rondo-form; in his sonatas for piano and violin, the piano sonatas for four hands, and the con-

5. a. Mozart: KV 107, 3, Allegro, b. 17-22



J.C. Bach: Opus II, 4, Allegro, b. 93-97



certed symphonies, on the other hand, the designation is often met with. Various writers have claimed that the reason why rondo movements in sonatas and symphonies from this time are not explicitly called rondos is the fact that the rondo was severely censured by contemporary theorists, at the same time as an increasing demand for such movements was being made by the general music-consuming public. It has even been attempted to prove [16] that this rondo wave started in 1773, reached its climax with the approval of the form by the theorists in 1778, and ebbed away about 1785-86. Space does not permit us to give further comment on this but it could hardly be pure coincidence that we meet the designation "rondo" only three times among about 70 piano

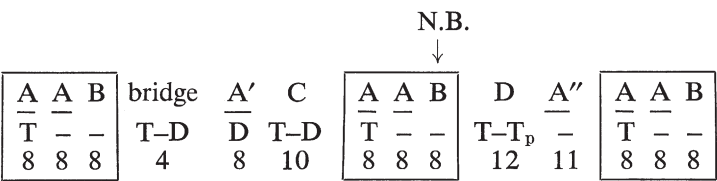
16. Malcolm S. Cole, *The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century*. Journal of the American Musicological Society, 1969.

sonatas and symphonies by J. C. Bach, and about 20 times among a similar number of works in the lighter and more diverting genres as piano sonatas for four hands, sonatas for piano and violin, and concerted symphonies.

As mentioned earlier, the second movement of opus V, 4 carries the designation Rondo, Allegretto [17], whereas in *KV 107,3* it is called simply Allegretto. As was hinted above, this divergence could be explained by the suggestion that Mozart used another, now unknown, source as the basis of his arrangement. It may, however, be due to quite a different circumstance, especially in connection with *KV 107,3*: as the only instance among all the movements of *KV 107*, Mozart in this movement leaves out some bars from the equivalent movement of Bach's sonata. An analysis of the two movements will illuminate this.

The dominant theme of the movement—a singing eight-bar period without the familiar subdivision into two four-bar periods—is found both in Bach and in Mozart five times: in the tonic, the dominant, the tonic, the relative of the tonic (i. e. the sixth degree) and the tonic. Schematically the movement in Bach's sonata might appear like this:

J. C. Bach, opus V,4, Rondo, Allegretto



As can be seen, we have here an ordinary rondo with three *ritornellos* and two *episodes*, provided the AAB of the scheme is regarded as the ritornello. The greatest contrast with the ritornello is found, as almost becomes the rule in the Viennese Classical rondo, in the last episode, but in spite of this we see that this episode, as well as the first, has a close connection with the ritornello because of the quotation of the A element of the ritornello in the dominant and the relative of the tonic, respectively. The presence of this A motif throughout the movement in different keys might, with some justification, lead one to connect this movement with the form of the baroque concerto-allegro, with its rondo-like repetition of the ritornello in different keys; it should

17. In their book on Mozart, Wyzewa and Saint Foix maintain that the words *rondo* and *rondeaux* in J. C. Bach's works cover two different forms, and that Mozart took over this distinction from Johann Christian. An examination of a number of Bach movements shows that this is not quite true, and that Bach, on the contrary, seems to use the two designations indiscriminately. As to the movement in question we have two different sources using two different designations: the English prints have *rondo*; Richomme's edition has *rondeaux*.

be stressed, however, that another important characteristic of this form, viz., the tutti-solo contrast, is completely lacking in Bach's movement.

The formal outline of the corresponding movement in Mozart's concerto is the same as that sketched above, with one important difference:

Mozart, KV 107,3, Allegretto

N.B.									
↓									
$\begin{array}{ c c c } \hline \overline{A} & \overline{A} & \overline{B} \\ \hline \overline{T} & - & - \\ \hline 8 & 8 & 8 \\ \hline \end{array}$	bridge	$\begin{array}{ c } \hline \overline{A'} \\ \hline \overline{D} \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}$	C	$\begin{array}{ c } \hline \overline{A} \\ \hline \overline{T} \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}$	D	$\begin{array}{ c } \hline \overline{A''} \\ \hline - \\ \hline 11 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c } \hline \overline{A} & \overline{A} & \overline{B} \\ \hline \overline{T} & - & - \\ \hline 8 & 8 & 8 \\ \hline \end{array}$	Coda	$\begin{array}{ c } \hline - \\ \hline 4 \\ \hline \end{array}$
	T-D 4		T-D 10		T-T _p 12				

Mozart leaves out 16 bars (as mentioned already, this is the only instance of such an occurrence in *KV 107*), and, characteristically, it is the repetition of the motives A and B from the second ritornello in Bach's sonata which is omitted (marked by N. B. in the two schemes). The possible connection between this omission and the different designations of the two movements which was hinted at above, might be expressed thus: in Bach's movement, which is a rondo, the first 24 bars are completely repeated in the middle of the movement; Mozart's movement is *not* a rondo, and in order not to spoil the effect of the recapitulation in the end Mozart leaves out these 16 bars and accordingly does not *call* his movement *rondo*. Whether the reason for this is that Mozart used a source different from the printed one known today, or it is due to a deliberate change of the designation of the movement, the logic of the connection between the omission of the 16 bars in the middle of the movement and the designation is obvious.

As a conclusion to this far from exhaustive comparison between J. C. Bach's opus V and Mozart's *KV 107* one feels tempted to say that it is hardly just to regard Mozart's three piano concertos as an early, somewhat clumsy copy of the three sonatas by Bach, written under the direct stimulus of the encounter with Johann Christian in London in 1764–65. Both bibliographical facts and a direct musical analysis indicate a more reflective attitude on the part of Mozart to the source. A readjustment of the traditional view regarding these three piano concertos, as found in the standard literature on Mozart, would seem, therefore, to be required.

(Translation by the author)

Nogle kirkelige lejlighedskompositioner af J. A. P. Schulz

Af HENRIK GLAHN

Det kgl. Bibliotek erhvervede i 1936–37 i Schweiz en pakke håndskrevne musikallier af J. A. P. Schulz for en sum af 50 S. frs. Samlingen er katalogiseret under betegnelsen C II, 159 og falder i to dele. Den største rummer et udvalg af tyske Lieder på linie med »Lieder im Volkston«, og forskellige omstændigheder tyder på, at der her faktisk er tale om manuskript til et fjerde bind i den berømte serie. Denne del af manuskriptsamlingen skal jeg imidlertid ikke beskæftige mig med – publiceringen af det tyske Liedstof er en opgave, der rettelig tilkommer den tyske Schulzforsker Gerh. Hahne, som allerede i 1967 er blevet gjort opmærksom på denne hidtil upåagtede samling.

Derimod må det være naturligt, at der fra dansk side gives en omtale af den anden og mindre del af manuskripterne, som rummer en række fortrinsvis danske kirkelige værker af J. A. P. Schulz. Selvom ingen af nodearkene ganske vist er forsynet med signatur, tyder både sammenhængen med den klart signerede tyske Lied-afdeling (delvis også samme håndskrift) og den musikalske stil på, at disse kompositioner næppe kan stamme fra andre end J. A. P. Schulz.

Det samlede materiale består af 8 dobbelte og 27 enkelte nodeark i formatet $33,5 \times 24,2$ cm. De fleste satser er afskrevet to gange, henholdsvis med og uden tekst på ark henholdsvis uden og med originalpaginering i øverste venstre hjørne. De ikke originalt paginerede ark er forsynet med en af biblioteket indført blyantpaginering. Der skal her først gives en oversigt over samtlige kompositioner.

1. (p. 39–39)

- a. See denne er vor Gud vi have forventet, han skal frelse os,
denne er Herren, vi have forventet ham,
lader os glæde og fryde os i hans Frelse. (Es. 25, 9–10)

b. Choral:

Fædre saae din Dag i møde
og i Haabet glædte sig
ved dens skønne Morgenrøde
den frembrød og Længsels Smerte

fylte mere nu vort Bryst,
 Thi du kom og i vort Hierte
 oprandt idel Fryd og Lyst.

D-dur. a. C 30 t. – 4 st.

2. (p. 40–41)

a. *Motetto moderato*. Lovsynger ham, som opfoer over alle Himle
 og evig throner i det høye. Lovsynger ham, som alle ting er
 underlagt. Thi hans er Riget, Pris og Magt.

b. (Choral):

Min Frelser opstod Seierrig
 Og gik til Himlens glæde.
 Han lærde og derfor mig
 en boelig at berede.
 Der skal jeg finde ham igien
 min Frelser, Lærer, Broder, Ven
 og evig hos ham blive.

C-dur. a. C 36 t. – 4 st. b. G-dur.

3. (p. 42–43)

a. Christus paa bestemte Tiid for os suage Syndre
 Døde, neppe nogen Døer for en Uskyldig.
 For en stor Velgiører man voved sig maaske i Døden.
 Gud sin Kierlighed til os klarligen har viist,
 at Christus Døde for os, da vi vare Syndre. (Rom 5, 6–8)

b. (Choral):

Korsets Død min Jesu Døde,
 hellig reen og uden brøde
 blev han en Forbryder liig,
 See ham dømt, forladt af Sine!
 See hans Qual og føl hans Pine!
 O! min Siel han leed for dig.

e-moll. a. C 39 t. – 4 st.

4. (p. 44–45)

a. *Larghetto*: Vor Gud, vor Gud er Kierlighed,
 paa vildsom Stie han til os leder
 til Lys og Liv og Saligheder,
 tilbeder, Støvets børn, tilbeder,
 Vor Gud, vor Gud er Kierlighed.

b. (Choral):

Flyd, min taare, Jesus Døde
 han som gjorde Alt saa vel,
 lindred Qual udbredte Hæld,
 Fredens milde Lærer Døde
 Underfuld er Herrens Vey,
 vi ak, vi forstaa den ey.

Es-dur. a. 3/4 58 t. – 4 st.

5. (p. 46–47)

- a. *Soli*: Du som hine Luer tændte, Sandheds Aand!
o lad os hente Lys og Liv og Kraft fra dig.

b. *Choral*:

Vor Siel med Lovsang hæver sig,
til dig o Aanders Gud!
Som delte gaver rigelig
blandt Sandheds Vidner ud.

Den Viisdoms Straale, som hos dem
saa kraftig trængte ind
ved Ordets Lys nu bryder frem
og klarer op vort Sind.

D-dur. a. C 34 t. – 3 st. (S T B).

6. (p. 48–49)

- a. Ære være Gud i det høye, paa Jorden Fred
og Velbehag til Mennesker.

b. (Choral):

Tør vel Støvets Sønner yde
dig vor Gud en Fryde Sang
der hvor Engles Harper klang,
der hvor Himmel-Toner lyde.

D-dur. a. C 18 t. – 4 st.

7. (p. 50–52)

- a. Wer da durstet, der komme, und
wer da will, der nehme das Wasser des
Lebens umsonst. (Joh. åb. 22, 17)

- b. Ergiesset euch mit sanftem Rauschen
Ihr Ströme aus dem Heiligtum
durchwässert meines Herzens Erde,
damit sie weich und fruchtbar werde
zu ihres Schöpfers Lust und Ruhm.
Ergiesset euch . . .

c. *Choral*:

Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht
sei dem erwürgten Lamm gesungen
das uns zu seinem Reich gebracht
und theur erkaufte aus alten Zungen.
In ihm sind wir zur Seligkeit bedacht
eh noch der Grund der ganzen Welt gemacht.

C-dur. a. C 18 t. – 4 st. b. c 23 t. – 4 st., F-dur. c. C-dur.

8. (p. 54–55)

- a. Nimmt mit den Engeln an, stimmt an,
ihr Menschenkinder, stimmt an. Lobpreist den Gott der Liebe,
der dem Sünder durch Christum Heil und neues Leben gab.

b. Choral:

Gott Jehova wir loben dich
 zu dir das Herz erbebet sich
 zu dir, der wa(h)r ist und bestehet,
 wenn Erd und Himmel untergehet.
 Wer ist wie du, o Jehova.
 Wir loben dich, Halleluja.

D-dur. a. C 38 t. – 4 st.

9. (p. 56–57)

a. ÷ tekst.

b. (Choral): ÷ tekst.

D-dur. a. C 42 t. – 4 st.

10. (p. 80–(81))

a. Gott, da du vor deinem Volk herzogest,
 da du einhergiengest in der Wüsten, Sela.
 Da bebete die Erde, und die Himmel troffen
 für diesen Gott in Sinai, für den Gott, der Israels Gott ist.
 Nun aber giebst du, Gott einen gnädigen Regen,
 und dein Erbe erquickest du. (Ps. 68 v. 8–10)

b. Preis ihm er schuf und er erhält
 seine wundervolle Welt!
 Du sprachst! Da wurden, Herr, auch wir.
 Wir leben, und wir sterben dir.
 Halleluja!

A-dur. a. C 18 t. 6/8 2 t. b. C 16 t. (NB! ÷ taktstreger)

For at nå til nærmere opklaring af motetternes tilblivelse har jeg i første række søgt at spore teksterne, men må indrømme, at undersøgelsen heraf foreløbig kun har afdækket omkr. halvdelen af samlingen. Til gengæld er de beskedne resultater dog tilstrækkelige til, at vi kan foretage en indkredsning af stoffet, dets miljømæssige baggrund og en begrundet tidsfæstelse.

Som man vil se, består den indledende del af hver motet i et skriftsted, som i de enkelte tilfælde er angivet i parentes, eller i en sentens af manende eller opbyggelig art. Kun i nr. 4 former første del sig som metrisk strofe, men her er ingen holdepunkter for forfatterskab.

Derimod kendes nogle af »koralerne«: nr. 2 »Min Frelser opstod sejerrig« skyldes præsten og salmedigteren V. K. Hjort, f. 1765, 1790–91 udgiver af »Forsøg til Aandelige Sange«, hvorfra 30 salmer optoges i »Evangelisk-Christelig Psalmebog« (1793/95). 1796 blev Hjort præst (senere provst) ved Holmens Kirke og 1811 biskop i Ribe. Gift (1792) med en datter af kgl. kammermusikus Niels Schiørring, Marie Pauline S., med hvem han i 1793 fik sønnen Peder H., forrige århundredes betydende kritiker og skolemand, tillige kendt som udgiver af den historisk betydningsfulde samling »Gamle og Nye Psalmer« (3. opl. 1843). V. K. Hjort døde 1818; hans salmer er forlængst gledet ud i glem-

selens mørke, men samtiden værdsatte hans åndelige digtning, og biskop Balle inddrog ham i det salmebogsudvalg, som resulterede i den »uevangeliske« »Evangelisk-Christelige Psalmebog«. Hjorts salme, hvis førstestrofe er anvendt som slutkoral i påskemotetten, findes dels i hans egen samling, dels i Ev.-Chr. Psbg., men alle tre tekstversioner afviger indbyrdes (3.–4. lin. i 1790-heftet: »Der, hos sin Fader han for mig / et opholdssted bereder«, i Ev.-Chr.: »Han der hos Faderen for mig / En Bolig vil berede«). Mon ikke manuskriptet repræsenterer et mellemstadium frem til salmebogen?

I forordet til Hjorts salmehefte 1791 bemærker man følgende passus: »Jeg har i dette Hefte ladet nogle Sange trykke, hvortil ingen Melodie haves i vor Psalmebog. Hvor skulde det glæde mig, om vor yndede *Komponist*, som forskjønnede Thaarups Hymne, maatte finde nogle af disse eller af de andre Sange værdige nok til at forædles ved hans henrivende Toner«.

Den diskrete hentydning til »vor yndede komponist« går som bekendt på J. A. P. Schulz, der 1790 satte Thomas Thaarups magtfulde Hymne, »Gud Jehova, vi prise dig« i musik. Dette værk for kor, soli og orkester opførtes 30. januar 1791 i Christiansborg Slotskirke og har fuldt berettiget gjort et stærkt indtryk på unge Hjort. Men 3 år senere kunne Hjort glæde sig over at høre sit eget passionsdigt, »Freiserens sidste Stund«, fremført med musik af Schulz. Med den nyopdukkede motet får vi imidlertid et vidnesbyrd om, at Schulz faktisk imødekom digterens udtalte ønske om at blive sat i toner af ham. Schulz' koralmelodi knytter sig altså her til en af de nævnte »andre Sange«, d. v. s. en sang fra Første Hefte (nr. 7), hvor den iøvrigt gengives med melodioverskriften »Vil Gud vor Herre ei med os staae«. Man har dog sikkert på den tid følt mere påkestemning i Schulz' koral end i den gamle Luthermelodi, jfr. ex. 1.

De påpegede tekstvarianter og Hjorts bemærkninger lader os slutte, at motetten er blevet til mellem 1791 og 93.

Korallen under nr. 3 i samlingen er i følge C. J. Brandt og L. Helweg: Den danske Psalmedigtning II (1847) nr. 901 digtet af teologen *Frederik Plum* (f. 1760), der 1778–1791 studerede og virkede som præst i København, fra 1791–1803 havde sognekald i Korsør og Slagelse, derefter udnævntes til stiftsprovst og sognepræst ved Vor Frue Kirke i København, indtil han i 1811 blev biskop over Fyns stift. Frederik Plum døde 1834.

Brandt og Helweg gengiver Plums passionssalme på grundlag af »et løst blad, uden Aarstal i Det kgl. Bibliotek«, og det antages i noten, at de gengivne 3 strofer har været »Text til en Passionsconcert«. Salmen findes desuden – med visse ændringer – optaget i Ev.-Chr. Psbg., nr. 152. Det omtalte løstblad i Det kgl. Bibliotek med Plums salme er ganske rigtigt bundet sammen med en række andre trykte koncerttekster, hvoraf den første er en »motet« »Til den aandelige Concert som opføres paa Christiansborg« (Kyrie og Gloria på latin og dansk). Iøvrigt rummer det lille samlebind bl. a. Thaarups passionstekst, »Flyder Glædes Taarer, flyder«, til hvilken som forudgående led er knyttet

skriftstedet fra Es. 53,4 »Sandelig, Han bar vor Sygdom ...«; endvidere Christian Hertz' »Naar der mørke Laster true« med musik af »Hr. Concertmester Hartmann«, samt forskellige andre musiktekster af mindre interesse.

»Poesien af Hr. Plum« er just den motet, nodemanuskriptet gengiver, d. v. s. både indledningskoret »Christus paa bestemte Tid« (Rom 5, 6–8) og koralen. Desværre oplyser løsbladet ikke, ved hvilken kirke eller hvornår motetten var beregnet at opføres, men dens koncertmæssige funktion er klar og af samme art som Thaarups ovenfor nævnte.

Til belysning af Frederik Plums interesse for salmesagen må iøvrigt nævnes, at han – sammen med digteren Edvard Storm, forfatteren H. V. Riber og før omtalte V. K. Hjort – hørte til den kreds, hvem biskop Balle indbød til et møde den 28. november 1790 om udarbejdelsen af den nye salmebog. Da Plums salme som nævnt optoges i salmebogen (1. hefte 1793) i omredigeret form, må motetten formentlig tidsfæstes til mellem 1790 og 93. Schulz' melodi til Plums patetiske Langfredagssalme, karakteristisk nok i Stabat Maters metrum, står som eneste molmelodi i samlingen, en følsomt formet melodi med malende spring i bevægelsen, som musikalsk apostroferer versets hastemte slutlinier (ex. 2).

Mens de omtalte sange af Hjort og Plum vel har kunnet identificeres, men i den foreliggende sammenhæng som kirkelige lejlighedsværker ikke kan henføres til nogen bestemt kirke eller noget konkret opførelsestidspunkt, er situationen klarere, når vi vender os til *nr. 10*, den tyske pinsemotet. Heldet vil, at ikke blot teksten men hele kompositionen foreligger i et anonymt enkeltryk i KB med den oplysende titel:

»Motette abzusingen in der Petri Kirche an den Pfingst-Feyertagen 1793« (årstallet uklart, idet endetallet er rettet med blæk).

Zum besten der Armen für 8 s. zu haben.

Kopenhagen, gedruckt bey S. Sönnichsen. Königl. privil. Notendrucker.

Biblioteket har katalogiseret værket under: *J. A. P. Schulz* [2], idet trykket som nævnt er anonymt. Stykket findes da heller ikke opført i værkfortegnelsen i MGG. Imidlertid bekræfter motettens forekomst i manuskriptsamlingen formodningen om, at den skyldes Schulz. Nogle citater fra de 3 dele kan desuden give et indtryk af, at også kompositionsstilen har umiskendelig nær sammenhæng med Schulz' melodiske Lied-stil. (Ex. 3–5)

Det må herefter være nærliggende at antage, at også de to andre tyske motetter må ses som udtryk for den kirkemusikalske praksis ved Sct. Petri Kirke på den tid. Vi kan i denne forbindelse fremhæve, at motetten *nr. 7* er den eneste i udvalget, der anvender en kendt koral, »Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht« (Zahn 2713). Salmens ophav er ukendt, siden ca. 1700 findes den med sin pompøse melodi optaget i salme- og koralamlinger gennem det 18. og 19. århundrede. I relation til dens forekomst i manuskriptet bør imidlertid

nævnes, at salmen *ikke* findes i den i København brugte salmebog for de tyske menigheder (Allgemeines Gesangbuch . . . zum Gebrauche der Deutschen in Kopenhagen, 1782), ligesom melodien heller ikke er optaget i Schjørrings tyske (håndskrevne) Interim-koralbog fra 1783. Måske har man principielt netop udelukket de på stedet kendte kirkesalmer og -koraler, når der var tale om koncertmæssige fremførelser. Materialet tyder derpå, således også koralen i motet nr. 8, der er J. H. Voss' oversættelse af Thaarups berømte hymne (»Gud Jehova, vi prise dig, til Dig vort Hierte hæver sig«), her forsynet med en ny D-dur melodi. Begyndelseslinien især forekommer beslægtet med Schulz' koncertmæssige version, jfr. ex. 6 og 7. Thaarups hymne udkom med den tyske digters oversættelse i året 1793.

Særlig interesse, men samtidig også særlige problemer knytter sig til den tekstløse motet nr. 9, som i følge pagineringen burde høre til den »tyske afdeling«.

Det interessante ligger først og fremmest i, at slutkoralen er en velkendt, stadig anvendt og yndet salmemelodi, »Jesus Krist, du overvandt« (Den danske Koralbog 228). Den har hidtil hørt til de ret få gåder i forbindelse med kortlægningen af vort salmemelodistofs kilder og proveniens. I Jens Peter Larsens og min fortegnelse over kilderne i Den danske Koralbog oplyses, at melodiens tidligste kilde er J. Mallings og N. K. Madsen-Stensgaards Koralbog 1903. Sandt at sige findes den imidlertid allerede i Bielefeldts Koralbog, 2. udg. 1901, tillægget nr. 261; men eftersøgningen efter et ældre forlæg har hidtil været forgæves (jfr. også Thuners Salmeleksikon s. 225).

Melodiens forekomst i »Schulz-manuskriptet« rejser da uvilkårligt det spørgsmål, om Bielefeldt kan have haft kendskab til vort ms., som må antages at have været i privateje før indlemmelsen i KB i 1936–37. Der er den påfaldende omstændighed knyttet til problemet, at det just er denne motet med koralen, som mangler en teksteret dublet, og man kan derfor ikke frigøre sig for den tanke, at de ark, der er fjernet fra samlingen, netop har været Bielefeldts kilde. Måske vil en eftersporing af manuskripterne tidligere tilhørsforhold og skæbne kunne opklare dette spørgsmål, men det bør noteres, at Bielefeldt ikke blot har kendt koralmelodien, men hele koralsatsen, for hans harmonisering er – til forskel fra Malling og Madsen-Stensgaards – nøjagtig den samme som den, vi møder i manuskriptet.

Men selvom vi ikke skulle finde det eftersøgte koralforlæg med salmeteksten, har det dog været muligt ad anden vej at kaste lys over sagen. Bevæger vi os tilbage i tiden med udgangspunkt i selve salmeteksten, konstaterer vi, at den tilskrives samme forfatter som motet nr. 3, *Frederik Plum*. Salmen findes første gang optaget i Ev.-Chr. Psbg. i 1793, altså samme kilde som passionssalmen. Desværre meddeler den hertil hørende koralbog af H. O. C. Zink 1801 en helt ukendt mol-melodi til »Jesus Christ du overvandt«, som Berggreen i 1852 udskifter med en af egen tilvirkning. De ældre koralbøger verificerer altså ikke

sammenknytningen mellem Plums påskesalme og den såkaldte Schulz-melodi.

Derimod har vi fået hjælp ved en ransagning af KBs samling af åndelige lejlighedstekster fra den tid, blandt hvilke findes et tryk med titlen »Ordene som afsynges i den Concert som holdes i Garnisons-Kirken til de Fattiges Bedste«, Kiøbenhavn 1793. (Trykt hos Fr. W. Thiele).

Trykket rummer teksterne til to »Concerter«, hvoraf den første er anonym, den anden Baggesens kendte »Lovsang«, til hvilken Schulz satte musik i 1793. Den anonyme motet består af følgende led: (se gengivelse s. 123)

- a. Skriftsted (»Død! hvor er din Braad . . . o. s. v.«)
- b. Choral (»Livets Fyrste overvandt«) – 1 strofe
- c. Duet (»Flyv o Siel! på Andagts Vinge«)
- d. Choral (»Du opstod, Vi ved din Grav«) – 3 strofer.

Mens tekstens forfatter ikke oplyses, angiver overskriften at »Musikken er sat af Hr. Capelmester Schulz«. Da »Choralens« tekst med visse ændringer og udeladelse af 2. strofe er den samme, som optoges i Ev.-Chr. Psbg. I, 1793: »Jesus Christ, du overvandt«, kan vi næppe nå beviset for den originale forbindelse mellem Plums salme og Schulz' melodi nærmere i øjeblikket. Det skal tilføjes, at den i Garnisons Kirke fremførte motettekst ikke iøvrigt hører sammen med manuskriptets motet, hvis første del umuligt lader sig tilpasse det indledende skriftsted, og desuden også mangler den poetiske duet, som skyder sig ind mellem koralens to strofer.

Fremdragelsen af de hidtil ukendte Schulz-motetter giver os et indblik i en kirkemusikalsk genre, som i karakter og tone vel ligger nær op ad Schulz' større religiøse værker (»Maria og Johannes«, »Christi Død«, de store »Hymner«, »Lovsange« m. v.), men desuden viser os en strammere, udpræget funktionsbestemt kirkelig kompositionsform. Det var værker, som kunne indgå i gudstjenesten, men det var også musik, der åbenbart egnede sig til brug ved tidens filantropiske kirkekoncerter. Det er værker af beskedent format; de prætenderer ingen kunstnerisk originalitet, men rummer dog både patetiske og yndefulde enkeltheder. Det er udpræget brugsmusik, hvis musikalske og tekniske krav ikke var større, end at amatører i givet fald kunne honorere dem.

Det er en kendt sag, at velgørenhedskoncerter blev en udbredt foreteelse i København fra 1780-erne, vistnok først foranstaltet af »klubberne«, siden 1789 (opførelsen af Schulz' »Maria og Johannes« i Helliggeistes Kirke) i vidt omfang i de Københavnske hovedkirker. En nærmere undersøgelse af repertoiret fra disse kirkelige évenémenter, som holdt sig et stykke ind i det 19. århundrede, kunne tiltrænges. Men at Schulz i hvert fald indtil 1794 var hovedkraften på dette område, er der mange vidnesbyrd om. Det må her erindres, at da han i 1787 ansattes som Kgl. Kapelmester indgik det bl. a. i hans forpligtelser, at han »ogsaa skal lade sig finde villig til at bistaa andre Kirker«

(end hoffets kirke) med at »indrette kirkemusik«, »naar saadan bliver forlangt af ham«. (Jfr. C. Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*, 1908, s. 184).

Det er i lys af denne forpligtelse, vi må se de fremdragne værker af Schulz, værker, der som det fremgår af undersøgelsen, stammer fra o. 1793. Af gode grunde har ingen tidligere befattet sig med dem, for det er først siden 1967, da cand. mag. fru Nanna Schiødt i forbindelse med registreringen af ældre musikaler, trykte som håndskrevne, fra tiden før 1800, blev opmærksom på samlingen, at denne blev tilgængelig for interesserede uden for KB.

Som et supplement til det omtalte manuskript må vi til slut nævne endnu et håndskrift med Schulz-kompositioner af helt tilsvarende art, som synes at være oversat i MGGs værkfortegnelse. Håndskriftet er C II 198 mu 6804.2634 (Weyses Samling) og indeholder først en afskrift af Schulz' og Hjorts »Frelserens sidste Stund« (brugt ved en opførelse i Værløse Kirke i 1818). Derudover findes en afdeling med overskriften: »Sange af Frankenau og Liebenberg opførte den 17. Maj 1794 i Trinitatis Kirke til Bedste for Sognets Fattige. Musikken af J. A. P. Schulz«. Det drejer sig om følgende 3 motetter:

1. a. Synger Jehova, I hans Venner. C-dur, C-takt, 38 t.
b. Choral: Vil man Glædes suage Tone. C-dur
2. a. Hvo som forbarmer sig over den Arme, F-dur, 3/4-takt, 43 t.
b. Choral: Lyksalig den som Himlens Herre, F-dur
3. Choral i 2 strofer: Vil Du at sagtelig og sød
Tutti: Tænk, medens du i Lykkens Skjød. D-dur.

Disse lejlighedskompositioner opførtes få måneder efter Christiansborg Slots brand den 26. februar 1794, da Schulz i kampen for at redde så meget som muligt af de uerstattelige musikskatte i slottets arkiv havde pådraget sig en svær lungebetændelse. Hans helbred og arbejdsevne fik her et grundskud, omend han endnu magtede at levere enkelte kompositioner til brug ved større lejligheder. En af de sidste var den lille sørgekantate (tildels med brug af foreliggende stof) ved Arveprinsesse Sophie Frederikkens jordefærd o. 1. december 1794.

Schulz søgte og fik sin afsked i 1795; han tog dermed også afsked med Danmark og døde i Schwedt a. d. Oder 5 år senere.

Men hans ånd og stil levede videre i dansk kirkemusik, først og fremmest gennem Zinck og Weyse. De fremdragne koraler af Schulz og de nye koraler i Zincks koralbog har så mange fællestræk, at de næsten synes udgået fra eet og samme værksted. Men en undersøgelse af en mulig direkte sammenhæng mellem Schulz' koralproduktion og de »Zinck«-ske koraler må vente til en anden gang.

At Weyse førte traditionen fra Schulz videre, er en åbenbar og forlængst fastslået kendsgerning. Det gælder både i kirkemusik og i verdslige genrer. Weyse videregav arven i en stil med stærkt personligt præg, men det musikalske

og åndelige udgangspunkt fornægter sig kun sjældent. Hvis man i melodien til »Den signede dag« mener at kunne høre en helt »ny« tone, tror jeg, man tager fejl. Også i denne smukke koralfrembringelse af Weyse er det impulserne fra Schulz' kirkemusik, der er nærende. Lad et enkelt citat fra motet nr. 2, »Lovsynger ham« (Ex. 8) bringe specielt denne forbindelse i erindring – og lad dette eksempel så iøvrigt slutte denne lille studie, som jeg – med fuld viden om alle de løse ender og undersøgelsens ufærdige tilstand – med taknemmelighed tilegner en af mine bedste lærere, én, hvis indsats, ikke mindst i dansk kirkemusik og kirkemusikhistorie, har virket berigende og inspirerende i vide kredse gennem mange år.

Zusammenfassung

Aus einer bisher unbeachteten Sammlung von Manuskripten der königl. Bibliothek, Kopenhagen (C II, 159), die teils kirchliche Tondichtungen überwiegend mit dänischen Texten, teils eine umfassende Sammlung deutscher Lieder von J. A. P. Schulz enthalten, wird hier der kirchliche Teil des Stoffes vorgelegt. Er umfasst 10 Motetten, jede aus einem freieren Satz für Chor bestehend, eventuell mit Soli + einem abschliessenden Choral in gleicher Tonart. Abweichend von dieser Norm ist die Motette Nr. 7, die zwei Motettensätze vor dem Choral hat, sowie die Motette Nr. 2, deren Choral in der Dominantentonart steht. 6 der Motetten sind mit dänischem Text, 3 mit deutschem, und eine ist nur ohne Text überliefert.

Man hat versucht, die Textverhältnisse der Stücke primär zu erhellen. Die Verfasser der Choräle in den Nummern 2 und 3 können als V. K. Hjort bzw. Frederik Plum identifiziert werden, beide um 1790 hervorragende Geistliche in Kopenhagen und beide tätige Teilhaber bei der Ausarbeitung des Gesangbuches »Den evangelisk-kristelige Psalmebog«, das vom Jahre 1793 auskam und 1798 zur Verwendung autorisiert wurde. Aus den deutschen Motetten kann auf Nr. 10 in einem anonymen Musikdruck vom Jahre 1793 hingewiesen werden, komponiert für Aufführung am Pfingsttag in Petri Kirche in Kopenhagen »zum Besten der Armen«.

In der Motette Nr. 9, die ohne Text vorliegt, macht der Choral die älteste Quelle einer in dänischem Kirchengesang noch gebrauchten und beliebten Gesangsweise aus. Die Tradition hat Schulz die Melodie zugeschrieben, die Motette dient zum Beweis dafür, und das wird ferner durch die Anführung eines gedruckten religiösen Gelegenheitstextes vom Jahre 1793 unterstützt, der bei »dem Konzert in der Garnisonskirche zum Besten der Armen« gebraucht worden ist. Er ist vom obigen F. Plum verfasst, und der Druck erklärt, »die Musik sei vom Herrn Kapellmeister Schulz gemacht«.

Die Motetten sind ausgeprägt Gebrauchsmusik, die sich in den häufig abgehaltenen Wohltätigkeitskonzerten bewährt hat, die Ende des achtzehnten

ORDENE

som affynges i den Concert,
som holdes i Garnisons-Kirken
til de Fattiges Bedfte.

Kiöbenhav, 1793.

Trykt hos Friderich Wilhelm Thiele.

Concerten begynder med Fölgende, som fra Orgelet
synges af Garnisons-Kirkens og dens Arbeids-
anstalts Skolars fattige Börn, og hvortil Musi-
ken er sat af Hr. Capelmester Schulz.

Död! hvor er din Braad? Grav! hvor
er din Seier? Lovet være Gud, som gav
os Seier formeddelt Jesum Christum.

Choral.

Livets Fyrste overvandr.
Graven Ham ei mere eier,
Og vi alle ved Hans Seier
Liv og evig Frelse fandt.

To Stemmer.

Flyv o Siel! paa Andagts Vingé
Ham din svage Tak at bringe.
Bryd i glade Toner ud:
Den Opftandne er vor Gud.
Graven nu ei mere skrækker;
Han til himmelske Fryd os vækker.
Den Opftandnes Priis og Ære
Evig skal vor Lovfang være.

4 2

Choral.

Du opftod. Vi ved din Grav
Sydens Lænker bör afkaste,
Og til Sielens Redning hafte,
Leve Dig, som Livet gav.

Du opftod. O! lad os ei
Hiertet fast til Verden binde,
Men i Dig vor Tilflugt finde
Og den rette Himmel-Vei.

Giv os Kraft at følge Dig.
Styrk vor Fod, naar den vil glide.
Kæmp med os, naar vi skal stride.
Giör vor Död ret feierrig.

Jahrhunderts ein charakteristischer Einschlag des Musiklebens in der Hauptstadt waren. Die Kompositionen sind ausserdem als eine Frucht der speziellen Verpflichtung zu sehen, die in Schulz' Verpflichtung als königlichen Kapellmeister einging, und nach der er sowohl den Kirchen des Hofes als auch anderen Kirchen beistehen sollte, »Kirchenmusik einzurichten«. Als Zeugnis davon werden noch drei gleichartige Kompositionen erwähnt, im Manuskript unter dem Namen Schulz in Weysses Sammlung auf der königlichen Bibliothek überliefert.

Als kirchliche Gelegenheitswerke, die zum Teil von Amateuren aufgeführt werden sollten, rangieren sie in künstlerischer Hinsicht kaum unter den bedeutendsten Produkten Schulz'. Sein feiner melodischer Stil und seine ruhige klassische Harmonik sind aber jedoch auch in diesen bescheideneren Stücken unverkennbar. Sie weisen ausserdem deutlich auf C. E. F. Weysses kirchenmusikalischen Stil hin und greifen u. a. – so wie es exemplifiziert wird – Weysses Melodie für N. F. S. Grundtvigs Wiederdichtung des alten dänischen Tagesliedes vom Jahre 1826 »Den signede dag med fryd vi ser« (»Gesegnet der Tag, den wir jetzt hier sehn«) vor.

Ex. 1.

Min Frel-ser op-stod sei-er-rig og gik til
Han læ-re-de og der-for mig en boe-lig

Him-lens glæ-de der skal jeg fin-de
at be-re-de

ham i - - gien min Frel-ser, Læ-rer, Bro-der,

Ver, og e - vig hos ham bli - ve.

Ex. 2.

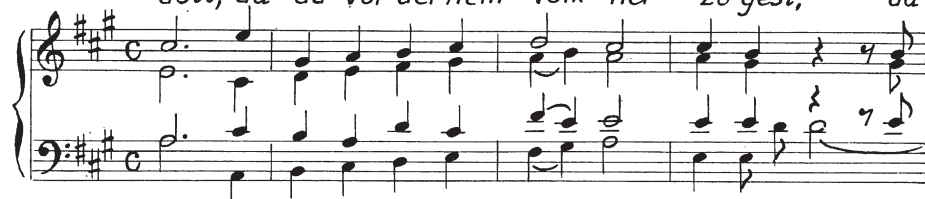
Kor-sets Død min Je-sus dø-de, hel-lig, ren og

u-den brø-de blev han en for-bry-der liig,

se ham dømt for-ladt af si-ne, se hans Qual og

føl hans Pi-ne! O! min Siæl han leed for dig.

Ex. 3. Gott, da du vor dei-nem Volk her-zo-gest, da



du ein her-giengest in der Wü-sten, Se-la! Da



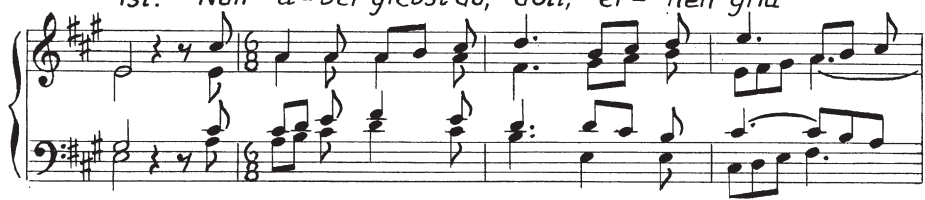
be-be-te die Er-de und die Him-mel troffen für die-sen Gott in



Si-na-i, für den Gott der Is-ra-els Gott



ist. Nun a-ber giebst du, Gott, ei-nen gnä-----



-----di-gen Re-gen und dein Er-be, das dür-re ist

das dür-re ist er - quickest du.

und dein Er-be das

Ex. 4 Preis ihm! Er schuf und er erhält seine wundervol-le Welt!

Du sprachst! Da wurden, Herr, auch wir

Du sprachst! da wur-den, Herr, auch

wir le - ben, und wir ster - ben dir! Hal-le-lu-ja!

wir!

Ex.5. Sing Psal-ter Freu-denthä - nenfliest! Hei- lig, hei- lig

hei- lig ist Gott, un-ser Gott, Je - ho - va

dir dir le-ben und dir ster-ben wir! Hal - le - lu - ja!

Ex.6. Gott Je-ho-va wir lo-ben dich, zu dir das Herzer-he-bet sich

Ex.7. Gud Je-ho-va, vi pri-se Dig til Dig vor Hjer-te hæ-ver sig

Ex. 8.

Lov-syn-ger ham som opfø-er al-le Him-le og

Lovsynger ham

e - vig throner i det hø-ye

Lov-syn-ger

Lov-syn-ger ham som al-le tinger un-der-lagt, Lov-

syn-ger ham, thi hans er Ri-get hans er Ri-get

hans er Ri-get, Lov-syn-ger ham thi hans er Ri-get thi

thi hans

hans er Ri-get Pris og Magt, Lovsynger ham, thi hans er

Ri-get, thi hans er Ri-get, Pris og Magt.

Omkring Gades tredje symfoni

AF NIELS MARTIN JENSEN

Den 9. december 1847 uropførtes Gades tredje symfoni i a-mol op. 15 ved en af Gewandhausorkestrets abonnementskoncerter i Leipzig. Ugen efter kunne man læse følgende bedømmelse af symfonien i Allgemeine musikalische Zeitung [1]:

Im zweiten Theil erschien Gade's neue Symphonie. Die freudige Spannung darauf gab das Publicum durch feurigen Empfang des Componisten kund, da er an das Pult trat. Mit grösser Aufmerksamkeit wurde das ganze Werk angehört und rauschend applaudirt. Es fand eine entschieden günstige Aufnahme! Die Symphonie ist durchaus bedeutend, durchaus eigenthümlich, und erinnert weder an die eines anderen Componisten, noch an Gade's zwei früher erschienenene. Warme Gefühlsstimmungen, tiefe Seelenaccente, originelle Bilder, spannende Instrumentaleffecte zeigen sich überall. Ein ausgeführtes Urtheil werden wir nach öfterem Hören und ruhigerem Betrachten des Werkes in der Folge zu geben versuchen. Das Orchester spielte mit sichtbare Liebe und Begeisterung.

Ved den anden opførelse af symfonien en måned senere skrev recensenten [2]:

Die neue Symphonie von Gade wurde bei der heutigen Wiederholung noch enthusiastischer als das erste Mal aufgenommen. Ich werde dem herrlichen Werke ein sorgsames Studium widmen, und dann versuchen, ein klares Bild davon zu geben, soweit es mit den armen Worten möglich ist [3].

Tillige skal her anføres nogle statistiske oplysninger, der kan belyse symfoniens videre skæbne: indtil 1880 blev den opført ialt 13 gange ved Gewandhausorkestrets koncerter; til sammenligning kan nævnes, at Gades første symfoni i samme tidsrum opførtes 12 gange, anden symfoni 3 gange, fjerde symfoni 17 gange og femte til ottende symfoni en gang hver [4]. Også i Musikforeningen i København, hvor den fik sin førsteopførelse den 28. marts 1849 under Franz Glæasers ledelse, hørte den i Gades levetid til de mest spillede af

1. AMZ 1847 nr. 50 15.12. sp. 863

2. Ibid. 1848 nr. 2 12.1. sp. 19

3. Nogen nærmere omtale af symfonien på grundlag af det trykte partitur, der udkom 1848 hos Breitkopf & Härtel (pl. nr. 7780) findes ikke i AMZ; med denne årgang gik tidsskriftet ind og fortsattes først 1866 ff med Deutsche Musik-Zeitung. Wien 1860–62, AMZ Neue Folge, Lpz. 1863–65, og Leipziger AMZ, Lpz. 1866–82 (fra 1868 igen med titlen AMZ)

4. Alfred Dörfel: Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig, Lpz. 1881 s. 19

hans symfonier – ikke noget dårligt vidnesbyrd om den værdi Gade selv tillagde værket [5].

Til gengæld har senere bedømmelser været mere negative. I den meget sparsomme litteratur om Gades symfonier stemples værket overvejende som et af hans svagere arbejder, et af hans mest Mendelssohn-påvirkede – sikker i formen men uden indre holdning, og man har ligefrem villet se denne symfoni som udtryk for en krise i Gades produktion [6].

Hvad skyldes nu denne store uoverensstemmelse mellem samtidens og – har man lov at antage – Gades egen værdsættelse af tredje symfoni på den ene side og eftertidens ugunstige dom på den anden?

Man kan ikke helt frigøre sig fra det indtryk, at nogle af de senere negative vurderinger bygger på en lidt kritikløs overtagelse af forgængeres udsagn snarere end på en selvstændig stillingtagen til værket, og mens Gades symfoniske produktion endnu venter på en samlet, udførlig behandling, kan det måske være rimeligt at tage dette nu næsten glemte værk op til en fornyet betragtning i lyset af den personlige situation hvori det blev til og på baggrund af Gades to tidligere symfonier.

Symfoniens to ydersatser lader sig lettest se som Gades forsøg på at bringe sin karakteristiske liedmæssige symfoniske stil til tilfredsstillende udfoldelse inden for sonatesatsformens rammer. I førstesatsen, der har tempobetegnelsen Presto, har Gade afstået fra en langsom indledning således som han havde brugt det i sine to første symfonier, og efter nogle takters akkordanslag, der går fra A-dur til hovedtonearten a-mol, sætter strygerne an med første temagruppe (eks. 1 a), der straks tager retning mod subdominanten og efter en længere sekvenserende udvikling munder ud i et faldende afslutningstema (eks. 1 b). Endnu to temadannelser optræder i ekspositionen: et fanfareagtigt lyst blæsertema i C-dur introduceret af klarinetter og horn (eks. 2) og et lyrisk præget tema med sidetemapræg, der efterhånden fixerer dominant-tonearten e-mol (eks. 3). Med en sekvenserende udvikling og afrunding af også dette tema slutter ekspositionen. Efter en kort gennemføring med forarbejdning af første og anden temagruppe indvarsles reprisen af fanfaremotivet til strygernes triol-akkompagnement, der næsten umærkeligt glider over i sidste halvdel af første temagruppe i a-mol, der holdes igang over et 38 takter langt dominant-orgelpunkt. Nu følger en frit behandlet repriseagtig gentagelse først af eks. 2 og motiver fra eks. 1 i A-dur, dernæst af hele første temagruppe i a-mol, og efter

5. Se Angul Hammerich: Musikforeningens Historie 1836–1886, 1886 s. 197, og Knud Atlung: Niels W. Gades Værker II, i: Dansk Musiktidsskrift nov. 1937 nr. 9 s. 178–79

6. Se f. eks. Ph. Spittas omtale af symfonien i hans indsigtsfulde Gade-artikel i »Zur Musik«, Berl. 1892 s. 377–78; William Behrend: Niels W. Gade, (1917) s. 72; Charles Kjerulf: Niels W. Gade, 1917 s. 183; Knud Atlung: op. cit. s. 179; Kai Aage Bruun: Dansk musiks historie II, 1969 s. 107

Ex. 1a

Presto viol. I

Ex. 1b

Viol. I

Ex. 2

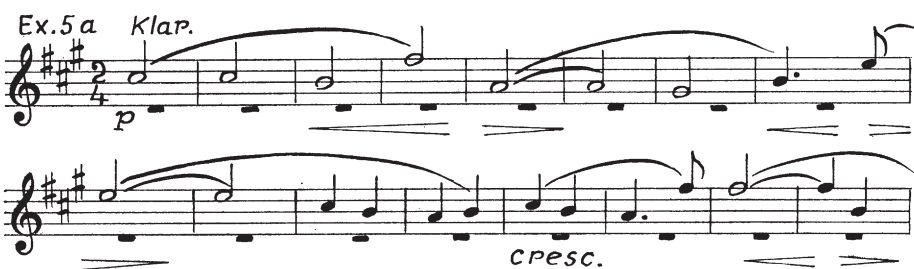
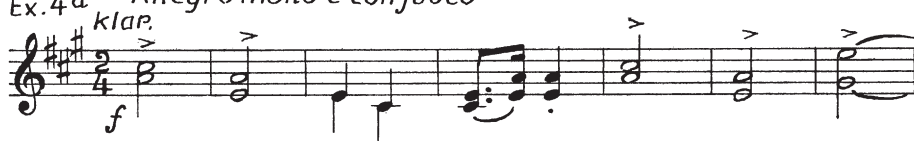
horn

Ex. 3. Klar.

p dolce

en faldende linie i alle instrumentgrupper gennem mere end to oktaver klinger tredje temagruppe ud i et *Un poco lento*-afsnit, inden kodaen, bygget over eks. 1, afslutter satsen.

Symfoniens anden ydersats, finalen, med tempo- og foredragsbetegnelsen *Allegro molto e con fuoco* står i A-dur. Nogle indledende akkorder fører fra fis-mol (3. sats' toneart) til A-dur. Denne sats' temastof hviler i hovedsagen på to temagrupper. Den første består af en blæser- og strygerversion af det

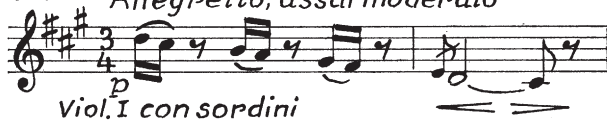
Ex. 4a *Allegro molto e con fuoco*

samme tema (eks. 4 a–b) og slutter med et rytmisk markant motiv fordelt mellem blæsere og strygere (eks. 4 c), der derefter benyttes som modulerende overledning til den store sidetemagrube. Dennes stærkt svungne melodiske linier strækker sig over mere end 60 takter (eks. 5 a). Det videre satsforløb minder meget om første sats' anlæg. På overgangen mellem eksposition og gennemføring fremfører klarinetterne et fragment af sidetemaet med en ny slutning (eks. 5 b), der forvandles til et Andante sostenuto-afsnit i slutningen af reprisen inden kodaen. Repriseforberedelsen efter den korte gennemføring sker ved en ostinat fastholden af første temagrupperes indledningsmotiv (eks. 4 b) i strygerne gennem 40 takter sluttende i hovedtonearten, inden eks. 4 c leder over til den forkortede gentagelse af første temagrupperes strygerversion. Efter gentagelsen også af sidetemaet høres eks. 4 a endnu engang, førende frem til et orkestertutti i ff-akkorder, inden Andante sostenuto-afsnittet og kodaen, hvor hoved- og sidetema bringes sammen, afslutter satsen.

Af symfoniens midtersatser er anden sats den langsomme sats i A-dur. Den er opbygget i en enkel tredelt form med et heftigt bevæget midterafsnit i fis-mol og en slutgruppe, der bringer en syntese af satsens to dele. I modsætning til de to tidligere symfonier har Gade i tredje symfoni ikke nogen sats med betegnelsen Scherzo. Som tredje sats står en Allegretto, assai moderato-sats, der kun har vage konturer tilbage af en scherzo med to trier. Hele satsforløbet består af en række temaer i karakteristisk instrumentation, der gentages og varieres: et indledende sordineret violintema (eks. 6 a), der ved stadig tilbagevenden i hovedtonearten fis-mol giver satsen et rondo-agtigt præg; et tema, der er forbeholdt klarinetter og solistiske bratscher og celli (eks. 6 b) og et tema for hele strygergruppen (eks. 6 c). Motivfællesskab forbinder nogle af disse temaer og knytter dem sammen med et gennemgående kort overledningsmotiv. På anden trios plads står en temagrube (eks. 6 d) som en tuttiblok inde i den ellers kammermusikalsk instrumenterede sats og får ved sin markante rytmiske udformning et rustikt danseagtigt præg.

Nogen stærk sammenhæng mellem symfoniens satser er der ikke. Kun ydersatserne bærer præg af egentlig symfonisk arbejde, mens midtersatserne snarere fremtræder som lyriske karakterstykker for orkester [7], selvom der nok er tale om et bevidst anvendt motivfællesskab mellem slutningen af den langsomme sats første tema (eks. 7) over sidetema-epilogen i finalen (smlg. eks. 7 og 5 b) frem til Andante sostenuto-afsnittet før kodaen. Men den tætte cykliske form, som Gade havde givet sin første symfoni, ikke alene ved mottomelodiens gentagelse i sidste sats, men også ved et metamorfoselignende slægtskab mellem satsernes temaer, gentog han ikke. En sådan forvandling af et til grundliggende folkeviseprogram til en intuitivt opfattet symfonisk form i ro-

7. I Frank Wohlfart: *Geschichte der Sinfonie*, Hamb. 1966, s. 105–124 tales om »novellistiske« og »anekdotiske« indslag i Schumanns og Mendelssohns symfonier

Ex.6a *Allegretto, assai moderato*Ex.6b *viola I solo*Ex.6c *Viol. I*Ex.6d *Viol. I*Ex.7 *Andante sostenuto*
Viol. I

mantisk ikklædning blev en engangsforeteelse, og det er nok en hovedsvaghed ved anden symfoni, at den også vil være en »folkevisesymfoni« uden at have de sammenholdende kræfter i ydersatserne der er nødvendige, hvis der skal kompenseres for valget af liedmæssigt afrundede temadannelser som grundlag for symfonisk udvikling. I tredje symfoni synes Gade netop at have gjort forsøg på at åbne ydersatsernes temaer så de i højere grad kunne danne basis for gennemføringsagtigt arbejde og kontrapunktisk forarbejdning.

I forhold til første og anden symfonis scherzo-satser viser a-mol-symfoniens tredje sats en betydelig mere nuanceret udformning. De to tidligere scherzo'er var opbygget efter samme princip: to temagrupper veksler på forskellige tonale planer med gennemføringsagtigt arbejde mod slutningen. Ikke alene har tredje-satsen i a-mol-symfonien flere temaer, men instrumentationen er mere differenteret og klangen har fået selvstændig betydning som temafrembærer.

Den ændrede retning som Gades arbejde med den symfoniske form således syntes at have taget i hans tredje symfoni, forklares ikke alene ved det tidsrum af fire år der skiller den fra anden symfoni, men skyldes antagelig også, ja, måske først og fremmest, den situation han befandt sig i som komponist i tiden op til påbegyndelsen af a-mol-symfonien. Hans ydre position var sikker nok. Siden 1844 havde han sammen med Mendelssohn stået i spidsen for Gewandhausorkestret efter at have aflagt fuldgældigt kunstnerisk vidnesbyrd med Ossian-ouverturen og den første symfoni, som åbnede ham vejen både til Leipzigs kræse musikpublikum og til Mendelssohns og Schumanns personlige venskab. Med sig til Leipzig havde han allerede sin anden symfoni, som han fuldenste der [8]. Den opførtes første gang den 18. januar 1844 under Gades egen ledelse. Selvom man i den efterfølgende omtale af koncerten i Allgemeine musikalische Zeitung kan læse, at også den vandt stormende bifald [9], og selvom den fik Schumann til at tænke på danske bøgeskove, lød der dog også skuffede røster [10], og symfonien kom kun på programmet ved et par enkelte lejligheder senere hen; bortset fra et par koncertouverturer havde Gade siden den tid og frem til arbejdet med den tredje symfoni ikke komponeret nogen selvstændig orkestermusik. Hvis han på noget tidspunkt i sin karriere har følt sig inde i en kunstnerisk krise, må det have været på denne tid. Og istedet for at betragte a-mol-symfonien som udtryk for en (ubevidst) overgiven sig til Mendelssohn-stilen, er det mere nærliggende at se den som Gades forsøg på at komponere sig ud af denne krise og endnu engang at selvstændiggøre sig som instrumentalkomponist. Værkets kvaliteter, hans lange arbejde med det og hans reaktion på dets modtagelse taler herfor. To færdigskrevne førstesatser til symfonien, dateret henholdsvis 27. 9. 1846 og 22. 6. 1847 [11], forkastede han og komponerede i efteråret 1847 den nuværende efter at have haft den øvrige del af symfonien i arbejde det meste af et år [12]. Og der lyder en

8. Breve til forældrene 26.9. og 3.10. 1843, trykt i Niels W. Gade. Optegnelser og Breve udgivne af Dagmar Gade, 1892 s. 39–40 og 45–46
9. AMZ 1844 nr. 4 24.1 sp. 62–64, jfr. J. C. Lobes indgående og tidstypiske gennemgang af symfonien ibid. 1847 15.9., 22.9. og 29.9. nr. 37–39
10. Schumanns artikel om Gade i Neue Zeitschrift für Musik 1843, optrykt i »Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 3. Aufl. Lpz. 1875 II, se s. 362; A. Dörffel: op.cit. 1884 s. 106
11. Autografer i Det kgl. Bibliotek C II 6
12. Brev til forældrene 20. 12. 1846, Dagmar Gade: op. cit. s. 117

dyb lettelse ud af Gades egen reaktion på symfoniens gode modtagelse i et brev til forældrene efter førsteopførelsen. Han skriver til slut i omtalen af koncerten [13]:

Jeg har vundet et nyt Slag, en ny Seier. Kjæreste Forældre, tak Gud med mig for al den Godhed, han lader mig vederfares; jeg er saa lykkelig som vistnok kun faa, og med Fortrøstning og Tillid kan jeg see Fremtiden imøde . . .

Set på denne baggrund fremstår den tredje symfoni som resultatet af Gades indtil da mest koncentrerede arbejde med den symfoniske musik. Problemstillingen for ham var den samme som for de andre komponister i samtiden, der valgte den klassiske symfoniform som udgangspunkt, hvad enten det drejede sig om Spohr, Mendelssohn, Schumann eller Berwald, nemlig at skabe en personligt udformet stil og et i romantisk forstand originalt satsforløb udfra de givne præmisser. Hos de store bliver resultatet en omformningsproces, hvoraf der opstår nye formforløb, hos de mindre bliver det til et arbejde inden for en på forhånd fastlagt satsstruktur.

For Gades vedkommende blev resultatet en sonatesatsform, hvor vægten forskydes mod ekspositionsdelen med dens meget temastof og hvor overledningerne får gennemførings-agtig karakter, bestående af modulerende sekvenseringer indtil næste temagruppe præsenteres; gennemføringsdelen bliver tilsvarende kortere, overgangene mellem eksposition og gennemføring og mellem gennemføring og reprise tilsløres og reprisen får et friere forløb, ofte med ekspositionens temagrupper gentaget i anden rækkefølge, en fremgangsmåde, der uden større vanskelighed lod sig praktisere på grund af temastoffets liedmæssige karakter.

Det harmoniske element spiller ikke nogen fremtrædende rolle hos Gade som formdannende faktor. Han bevæger sig i sine modulationer næppe ud over mediantplanerne, og det er ikke det modulatoriske forløb der er det afgørende for satsdispositionen. Det tematiske og det klanglige moment bliver de egentlige bærere af satsen. A-mol-symfonien er den mest elegant instrumenterede af de tre første symfonier, især er der sket en udtynding af messingblæsergruppen, og den klanglige disposition i ydersatserne falder nøje sammen med den tematiske udvikling. Undersøger man forholdet mellem den tematiske og den orkestrale forløbskurve, viser det sig, at der til præsentationen af næsten hvert nyt tema og dets gentagelse svarer et klangligt crescendo: næsten stereotypt går instrumentationen fra en tynd orkestersats til et orkestertutti i takt med hvert temas udvikling. Denne stadigt bølgende klangligt-dynamiske kurves sammenfald med den melodiske spænding og den tonale og formale disposition bevirker, at der ikke opstår nogen konflikter mellem satsforløbets knudepunkter, og man kan i satserne nok savne et egentligt symfonisk konciperet spændingsforløb.

13. Dagmar Gade: op. cit. s. 131

Hensigten med denne lille undersøgelse omkring Gades tredje symfoni har været at bidrage med et par rids til det portræt af Gade som symfoniker, der endnu står meget uskarpt. Først gennem en tilbundsående undersøgelse af hele hans symfoniske vækrække indefra kan man komme videre med spørgsmålene om hans forudsætninger, om påvirkningerne udefra og om hans placering inden for samtidens symfoniske tradition. Svarene på nogle af disse spørgsmål kan forekomme snublende nære og er ofte blevet givet. Men der er et forhold man måske kan være tilbøjelig til at glemme i den forbindelse, nemlig at tidens symfoniske miljø strakte sig væsentligt ud over Schuberts, Mendelssohns og Schumanns symfonier. Under Gades Leipzighold opførtes symfonier af komponister som Kalliwoda, Onslow, Julius Rietz, Spohr og Fr. Schneider, og det er navne, der tildels genfindes i en række tomer i Det kgl. Bibliotek med titlen »Simphonier for Capellet«. De indeholder musik der var bestemt til at spilles ved aftenunderholdninger og som mellemaktsmusik ved skuespilopførelser på Det kgl. Teater, oftest kun enkelte satser deraf, og de dækker også den periode, hvor Gade sad som elev i Kapellet inden sin afrejse til Leipzig. Hvilken plads har denne nu glemte musik inden for samtidens symfoniske tradition?

Zusammenfassung

Obwohl Niels W. Gade eine unbestrittene Leitergestalt im dänischen Musikleben des 19. Jahrhunderts mit einem internationalen Ruhm war, den er durch seine Zusammenarbeit mit Mendelssohn an der Spitze des Leipziger Gewandhaus-Orchesters erworben hatte, wurde noch einer tiefschürfenden Untersuchung seiner Entwicklung als sinfonischen Komponisten mit insgesamt acht Sinfonien entbehrt. Erst dann kann man einen detaillierteren Eindruck der Stilrichtungen in seiner Musik gewinnen, die am öftesten nach der folgenden engeren Entwicklungslinie gekennzeichnet wird: von einem höchst persönlichen Anfang und einem internationalen Durchbruch in national-romantischer Abfassung mit der »Ossian«-Ouvertüre und der ersten Sinfonie bis zu einer bläseren eklektisch geprägten Fortsetzung und einem Abschluß, in dem der Einfluss von Mendelssohn und der Leipziger-Schule vorherrschend wurde.

Gades dritte Sinfonie in a-Moll opus 15 (1847 in Leipzig vollendet und uraufgeführt) ist oft als das erste deutliche Zeugnis seiner Kapitulation vor dem Leipziger Stil betrachtet worden; es scheint aber, als ob sowohl der Hintergrund ihrer Entstehung als auch eine genauere Analyse des Werkes selbst zeigen, dass es Gade hier sehr darum zu tun war, sich nochmals als ein origineller und selbständiger Künstler parallel zu und nicht in den Schatten von Mendelssohn zu behaupten.

In Leipzig wartete man darauf, dass er die Versprechungen, die er mit seiner ersten Sinfonie gegeben hatte, völlig einlösen wurde; die künstlerischen Anforderungen der Zeit an Originalität wurden nochmals für Gade aufdringlich,

und er arbeitete mehr als ein Jahr an der Sinfonie. Das Ergebnis wurde, was die Aussensätze betrifft, eine »Expositionssinfonie«. Die Themen sind in höherem Maße als in den zwei vorherigen Sinfonien auf eine eigentliche sinfonische Entwicklung angelegt, die schon in dem ersten Teil der Sätze mit folgender gekürzter Durchführung vorkommt, und die Mittelsätze haben den Charakter lyrischer Charakterstücke für das Orchester mit einem Scherzo-Satz, der eine freie Phantasie über den traditionellen Scherzo-Satz mit zwei Trios ist. Die Sinfonie *wurde* ein neuer Sieg für Gade, sie war zu seinen Lebzeiten eine der am meisten gespielten, und sie kann auch heute noch das gestellte Bild von ihm als dem ein wenig blassen, allzu wohlausgeglichene sinfonischen Komponisten abstufen.

Arnold Schönberg og Danmark

ET STREJFTOG

Af JAN MÆGAARD

Den tidligste berøringsflade til Danmark, som Schönberg kan have haft, er sikkert J. P. Jacobsens skrifter i tysk oversættelse. Det kan ikke siges med sikkerhed, hvornår han har lært den danske forfatters værker at kende, kun at det må have været før marts 1900, begyndelsesdatoen på manuskriptet til Gurreliederne i den oprindeligt planlagte version for sang og klaver. Beskæftigelsen med teksten varede med afbrydelser til 1911, da slutkoret instrumenteredes. Det eksemplar af Jacobsens *Gesammelte Werke* i Marie Herzfelds og Robert F. Arnolds oversættelser, der endnu findes i Schönbergs bibliotek, er ifølge dedikation en gave fra svogeren Alexander von Zemlinsky julen 1903. Det oprindelige tekstforlæg kendes altså ikke. – To andre Jacobsen-tekster har beskæftiget Schönberg, begge desværre udaterede for kompositionens vedkommende. Tidligst er formodentlig lied-fragmentet *In langen Jahren büßen wir* (Det bødes der for). Stilistisk ligger det tæt op ad en række ligeledes udaterede lieder, som kan formodes at være blevet til i tidsrummet 1897–1900. Den anden tekst er den færdigkomponerede *Hochzeitslied* (Bryllupssang), op. 3 nr. 4. Manuskriptet til denne synes at være gået tabt; de øvrige lieder i samme opus blev komponeret 1899–1903.

Den første dansker, der har stået i personlig forbindelse med Schönberg og beskæftiget sig professionelt med hans musik, er nok pianisten Carl Bernhard Philipsen (d. 1922), der i *Politikens* kronik den 4. 2. 1919 [1] hævder at være den første, der spillede de tre klaverstykker op. 11 offentligt i Berlin. Oplysningen bekræftes af notitser og anmeldelser i tidsskriftet *Die Musik*: ved en koncert med sangerinden Othilia Ejler-Jensen i januar 1911 har Philipsen spillet dette værk, en måned inden det fremførtes samme sted af Etta Wernsdorff. Megen taknemmelighed høstede han ikke for sin pionergerning. Den kendte anmelder Emil Thilo skrev bl. a.: »Möchten wir nie in die Zeit kommen, in der derartige fürchterliche Sachen als Musik angesehen werden« [2].

Den, som introducerede Schönberg for et dansk publikum, synes imidlertid

1. Carl Bernh. Philipsen: »Arnold Schönberg«. *Politiken* 4. 2. 1919.

2. *Die Musik* X, 9 (1911) p. 182.

at have været kapelmester Frederik Schnedler-Petersen, der den 3. 7. 1915 opførte den 1. kammersymfoni, op. 9, i Tivoli, hvorved han »vakte Abonenternes Vrede, Forbavselse, Forargelse« [3]. Efter opførelsen var der »een Tilhører, der råbte Bravo, nogle enkelte klappede, medens langt de fleste hysede.« [4].

For orkestret var en vanskelig tid gået forud. Kapelmesteren beretter selv herom: »... det tog mig mere end tre Uger at indstudere den med Musikerne. De enkelte Stemmer var alt andet end harmoniske, saa det var nødvendigt at forlange, at Musikerne skulde tage Stemmerne med hjem til Indstudering.« [4]. På den tid havde orkestret i Tivoli prøve 2 à 3 timer tre gange om ugen! Det er ikke rart at prøve at forestille sig, hvordan det må have lydt.

Ekstrabladets anmelder havde om denne musik at sige,

at den er paa tværs af de gængse Love for Harmoni og Skønhed i en Grad, som gør det umuligt at yde den Anerkendelse for andet end den Energi, hvormed disse Love er overtraadt. [5]

Berlingske Tidende noterer, at musikken er

bygget op næsten udelukkende over de mest hasarderede Disonanser (sic) og over en ofte ganske paradoksal Kontrapunktik, saa at man ikke kan undres over, at Publikum ganske savnede Forstaaelse for Musikken. [6]

I *Nationaltidende* bemærkes dog, at

hvad man *ikke* har kunnet læse ud af de mange, overvejende forhaanende Beretninger om Schönbergs Muse, er den Iagttagelse, der strax maa forstaaes, at Komponisten fuldt ud behersker den musikalske Teknik. De hæsle Klange er hos ham Følgen ikke af Uformuenhed, men af bevidst Beregning... [7]

Schnedler-Petersens reaktion på denne – i datidens København usædvanlige – modtagelse var at komme igen med samme værk fem måneder senere, ved en koncert i det nystiftede *Kjøbenhavns filharmoniske Selskab* den 9. 12. samme år – »og nu havde de fine Musikere indfundet sig, baade *Anton Svendsen*, *Carl Nielsen*, *Louis Glass* og flere, og selveste *Nina Griegs* hvide Lokkehoved saas i Parkettet.« [3]. Ja, selv enkedronningen var til stede; men hun var nu kommet for at høre Ellen Gulbranson synge slutscenen af Ragnarok – og måtte så tage Schönberg med. *Ekstrabladets* anmelder ved ikke, om »Manden er vild på Kareten, om han gør Halløj med det Hele, ... eller om han mener det alvorligt,« kommer dog frem til, at »saa forfærdeligt var det da heller ikke; nu og da lød Musikken dog ganske begribelig ...« [3]. Alligevel

3. M. S.: »Kjøbenhavns filharmoniske Selskab. Schönbergs Symfoni«. *Ekstrabl.* 10. 12. 1915.

4. Fr. Schnedler-Petersen: *Et Liv i Musik*. Kbh., 1946.

5. George: »Tivolis Koncertsal«. *Ekstrabl.* 5. 7. 1915.

6. K. Fl.: »Tivolis Koncertsal. Arnold Schönberg: Kammersymfoni. Schubert: H-moll-Symfoni«. *Berl. Tid.* 4. 7. 1915.

7. st-ts: »Tivolis Koncertsal«. *Nationaltid.* 4. 7. 1915.

kan hun ikke dy sig for at anføre, at Schönberg var afbildet på programmet og ikke så ud til at være kønnere end sin musik.

En var der dog, der havde rede på, om det var alvorligt ment eller ej. Det var den unge Knud Aage Riisager, der den 27. 12. skrev en kronik i *Nationaltidende*, aftenudgaven [8]. I næsten Voltaire'sk ånd indlader den unge forfatter sig på et forsvar for Schönberg, selv om det mellem linjerne skimtes, at han ikke selv holder så meget af det værk, hvis historiske og æstetiske baggrund han bruger så megen flid på at forklare. Det er forbavsende, at man hos en 18-årig skal finde den modenhed og kritiske etik, som flere af kritikerfagets egne udøvere måtte klare sig foruden. Et par eksempler:

»Der skal Mod til at tale saa skarpt, som Schönberg gør det her . . . hver Tone aander ud af et betrængt og sønderflænget Hjerte, der *maa* have Luft, maa fortælle sin store Smerte til andre Mennesker og kun kan gøre dette gennem Musikken. Alene derved har denne »Kammersymfoni« sin Berettigelse . . . (Symfonien viser) den faglærte Musiker med den store tekniske Kunnen og den udviklede kontrapunktiske Færdighed.

Det vilde saaledes være forkasteligt, om man strax stillede sig skarpt afvisende for hans Idéer. Der er en vis Logik i det hele – en bestemt Mening og Hensigt, en udpræget, fast Rytme gaar igennem det hele – og, hvad der er det vigtigste: det er en alvorligt arbejdende Kunstners Værk! . . .

Kakofoniens Betydning og æsthetiske Berettigelse er i vor Tid en saa afgjort Kendsgerning, at ingen moderne Komponist vil kunne undgaa at gøre Brug af dette Middel til at give Musikken det rette Udtryk, den rette Farve . . . At det er sønderflængende at høre paa, skal gerne indrømmes. Der skal Tid til for at sætte sig ind i den ejendommelige Tankegang.«

Den 4. 2. 1919 arrangeredes i *Politikens* foredragssal en »Ekspressionist-Aften« med den nyeste kunst: malerkunst, poesi, deklamation, musik, dans, hvor der skulle gøres »et Forsøg paa at løfte Tilhørerkredsen en Menneskealder frem i Tiden« [1]. Samme dag kunne man i bladet læse den allerede nævnte kronik om Schönberg af C. B. Philipsen. Det fremgår, at en af sangene fra »Buch der hängenden Gärten«, op. 15, skulle opføres foruden de tre klaverstykker, op. 11, og de seks korte klaverstykker, op. 19. Dette sidste værk var ifølge forfatteren foruden kammersymfonien det eneste, københavnernes hidtil havde haft lejlighed til at høre af »denne saa omstridte Komponist«. Tidspunktet for den tidligere opførelse er mig imidlertid ikke bekendt. Den aften i Politikens foredragssal fik nu sit særlige ry ved, at Emil Bønnelycke affyrede revolverskud under oplæsningen af sit digt om Rosa Luxemburg, hvilket framkaldte en neurupin i årets Blæksprutte: »At Bønnelycke skyder med Browning / Er heldigt for Publikumernes Vaagning.« Denne tildragelse har tilsyneladende overskygget alt andet.

Philipsens kronik indeholder bl. a. den første beretning på dansk om et møde med Schönberg:

»Jeg havde den Glæde under mit Ophold i Wien at besøge Schönberg, der foredrog sine

8. Knud Aage Riisager: »Moderne Musik. Et Par Ord i Anledning af Schönbergs Kammersymfoni«. *Nationaltid.*, aftenudgaven, 27. 12. 1915.

Stykker for mig og viste mig sine mange Malerier . . . Man skulde tro, at Schönberg uvilkårligt maatte gøre et blegt, forfinet, dekadent Indtryk; men just det modsatte er Tilfældet; kraftig og robust af Udseende forener han Geniets friske Oprindelighed med en skarp Intelligens og logisk Dømmekraft.«

Kronikken slutter med en håbefuldt profeti:

»dersom der i Kjøbenhavn engang, som i andre Storbyer, kunde dannes en Forening for moderne Kunst, da vilde bl. a. ogsaa Dyrkelsen af Arnold Schönbergs Musik indtage den Plads, den længe har haft Krav paa.« [1]

Senere på året 1919 publicerede Riisager et udførligt essay om Schönberg [9]. Synspunktet er det samme, som allerede lå latent i kronikken fra 1915; men det er uddybet og artikuleret, og fremstillingen vidner om, at forfatteren har beskæftiget sig alvorligt med i hvert fald nogle af de værker, som dengang var tilgængelige: Gurreliederne, liedhefterne op. 1, 2, 3 og 6, »Verklärte Nacht«, »Pelleas und Melisande«, orkesterliedene op. 8, strygekvartetterne op. 7 og 10, »Friede auf Erden« for kor a cappella, kammer-symfonien, klaverstykkerne op. 11 og 19 og operaerne »Erwartung« og »Die glückliche Hand«. Om synspunktet:

Ved en objektiv undersøgelse af disse nye tanker må man først og fremmest lægge an på en ganske nøgtern bedømmelse og tilstræbe, ikke en vurdering som sådan, da der i denne altid vil være et subjektivt moment skjult, men en ædruelig analytisk betragtning af Schönbergs hidtil betydeligste værker, en udredning af det faktisk følgerigtige i hans teknik og en påvisning af det bevidste, logisk gennemførte teoretiske system, der er den grundlæggende basis for Schönbergs kompositoriske virksomhed. Lige så uberettiget det er fra komponistens side, ofte næsten som på trods, at overskride det æstetisk berettigedes grænser (noget, man desværre hyppigt træffer hos Schönberg); ligeså uberettiget og forfejlet er det, overalt at møde hans ideer med et ignorerende skuldertræk, hvadenten denne vurderingsmetode nu skyldes manglende evne eller vilje, til at kunne følge Schönberg i hans ofte ret hasarderede teorier.

Efter en kort biografisk skitse følger omtale af Gurreliederne, de to operaer kort, kammer-symfonien, »Pelleas und Melisande« og den 2. strygekvartet. Man finder gode iagttagelser, og der lægges vægt på, at

det for den opmærksomme og omhyggelige iagttagelse, ved en gennemgang af rækken af hans kompositioner fra den første tid, til det øjeblik, hvor stilen træder helt tydeligt frem, let vil vise sig, at der er foregået en i det store og hele næsten gradvis udvikling.

Essayet konkluderer derhen, at Schönberg er monotematiker, at hans tanke er enhed. Om forfatteren er kommet til dette resultat helt på egen hånd eller hjulpet af Carlo Somiglis artikel om Schönbergs kompositionsteknik i *Rivista musicale* 1913 [10], spiller ingen rolle for den omstændighed, at der her for første gang på dansk foreligger en, vel anfægtelig, men sober gennemgang af Schönbergs musik op til ca. 1910.

9. Knudåge Riisager: »Arnold Schönberg«. *Tilskueren* 1919, p. 246–255.

10. Carlo Somigli: »Il modus operandi di Arnold Schönberg«. *Rivista musicale XX* (1913) p. 583–606.

På basis af det analytiske resultat, monotematikken, fører Riisager en æstetisk kritik frem, idet han påpeger, at det foruden at være en styrke også kan være en svaghed, der »virker ikke blot trættende, men endog irriterende«, idet den kan føre til ensidighed og mangel på kontrast. – At hverken Riisager eller i det hele taget ret mange på den tid har været opmærksomme på de markante kontraster, der også karakteriserer Schönbergs musik, må muligvis for en del tilskrives de gennemgående utvivlsomt mangelfulde opførelser, der endnu i 20'erne fik Schönberg til at udbryde: »Min musik er ikke grim; den bliver bare dårligt spillet.« –

Men kritikken fører ikke til fordømmelse, tværtimod:

Schönberg mener altså, at det er vejen, og det skal han have lov til, ikke alene at mene, men også at forsøge at vise.

Vurderingen af Schönbergs teorier er et problem, der først vil kunne løses i fremtiden:

Det er vanskeligt at sige, om vor slægt kommer til at opleve afgørelsen, men adskillige ting kunde tyde på, at man om en 20–30 år vil kunne se med betydelig mere forståelse på den retning indenfor musikkens udvikling, som Schönberg har indledt.

Det var ikke mange beskåret at skue så klart i 1919.

I 1920 stiftedes Dansk Filharmonisk Selskab med det formål at fremføre ny symfonisk musik. Initiativtager og leder i den første tid var komponisten og dirigenten Paul von Klenau (1883–1946), der – skønt dansk – kom til at spille en større rolle ude end i hjemlandet. Årene 1920–26 er hans eneste virkelige aktive periode i Danmark. Efter endt konservatorieuddannelse rejste han 1902 til Tyskland, hvor han fortsatte sine kompositionsstudier hos Max Bruch og Ludwig Thuille, siden hos Max Schillings, og hvor han fra 1907 beklædte forskellige kapelmesterposter. Hans livs succes var balletten »Klein Idas Blumen«, der kom op i Stuttgart 1916 og forskaffede ham æren af at blive tituleret »Meister« af Emil Hertzka, Universal-forlagets enevældige direktør. Æren tilfaldt forlagets komponister, når de havde skrevet et værk, der kunne tjene ind, hvad der var sat til på de tidligere.

Krigen drev ham hjem – til et musikliv, der efter de mange år ude måtte forekomme ham tilbagestående og indskrænket. Allerede i det første nummer af Godtfred Skjernes tidsskrift *Musik* gjorde han opmærksom på Rich. Strauss og Debussy som »de største Repræsentanter for den moderne Musik« – komponister, som vel var klassisk skolet, men for hvem den klassiske skoling ikke fungerede som kunstretning, derimod som udgangspunkt for en ny udvikling: impressionismen. Og han henviser til denne udviklings følger for melodi, periodebygning og behandlingen af disharmonien [11]. I en artikel det følgende år giver han sin irritation frit løb:

11. Paul v. Klenau: »Æstetiske Problemer i moderne Musik«. *Musik* 1917, p. 7–9.

Vort hele Musikliv er saa bundløst forældet, vor Produktion i det hele og store saa haabløst klassisistisk – at det er nødvendigt at udtale det: Vi er paa Musikkens Omraade snart en Menneskealder bag ved Evropas store Kulturlande. Hvis Skylden er, og hvor Ansvarer ligger, skal jeg ikke komme nærmere ind paa. Kun maa og skal dette Faktum konstateres – for Ungdommens Skyld! at ikke den danske Musikungdom skal tro, at der overalt i den musikalske Verden er saa dødt og grundkedsommeligt som i den danske. [12]

Til oktobernummeret af samme årgang skrev han en introduktionsartikel om Schönberg [13]. Den handler for en stor del om harmonilæren, der karakteriseres som »en af de mest banebrydende Bøger, der er fremkommet i den tyske Litteratur over dette Emne«. Af musikken nævnes »Pelleas und Melisande« og Gurreliederne rosende, mens i de senere værker »den musikalske Forstand« forekommer ham »at tage Vejret fra den musikalske Sjæl« – altså ikke noget synderligt avanceret standpunkt. Dog: »Arnold Schönberg er et Problem! Og med et Problem skal man beskæftige sig – man løser ikke Problemer ved at kaste dem fra sig.« – Denne beskæftigelse gjorde i den kommende tid Klenau til en varm beundrer af Schönberg og den, der skulle formidle hans eneste direkte kontakt til Danmark.

I det filharmoniske selskab bragte Klenau ved den fjerde koncert i første sæson, den 17. 1. 1921, »Pelleas und Melisande« til opførelse sammen med musik af Haydn, Wagner og Paul Gräner. Alfred Tofft, der slet ikke var på bølgelængde med denne musik, beretter i sin anmeldelse i *Berlingske Tidende*, at der efter opførelsen »fandt en lille Meningskamp Sted mellem Tilhørerne« og fortsætter: »Det er jo nutildags noget usædvanligt, at der hysses i en Koncertsal, saa denne Musik ejer, om ikke andet, Evnen til at mishage.« [14]

I den følgende sæson blev der den 9. 11. 1921 givet en Schönberg-aften med »Verklärte Nacht« og »Pierrot Lunaire«. Det førstnævnte værk havde tidligere været opført i København af Breuning-Bache kvartetten – Gunna Breuning-Storm, Gerhard Rafn, Ella Faber, Paulus Bache – suppleret med Jul. Borup og Louis Jensen, som også spillede den her. Datoen for den tidligere opførelse er mig ikke bekendt. Pierrot, derimod, var førsteopførelse og sensation. Den fremragende sangerinde fra Wiener operaen Marie Gutheil-Schoder var indkaldt til at udføre vokalpartiet; ifølge brev fra Erwin Stein til Schönberg den 23. 10. 1921 [15] gjorde Stein sit yderste for at forberede hende til opgaven, men nærede dog visse betænkeligheder. Dog har Schönberg tilsyneladende givet sit samtykke til projektet. Instrumentalisterne var danske: Chr. Christiansen (klaver), Paul Hagemann (fløjte), Aage Oxenvad (klarinet) og medlemmer af Breuning-Bache kvartetten. Klenau, der holdt et lille foredrag mellem værkerne, havde en pædagogisk hensigt med at konfrontere det nyere værk med det ældre: at overbevise publikum om, at komponisten ikke var svindler –

12. Paul v. Klenau: »Klassisisterne i Kunsten«. *Musik* 1918, p. 17–19.

13. Paul v. Klenau: »Arnold Schönberg«. *Musik* 1918, p. 129–131.

14. A. T.: »Filharmonisk Koncert«. *Berl. Tid.* 18. 1. 1921.

15. Library of Congress, Washington, D. C.

hvad vel også delvis lykkedes. Hugo Seligmann, der var skeptisk, konstaterede »et sanseforvirrende claire obscur, et uhyggevækkende, gullighvidt og mystisk Lys, gennem hvilket glider blege Skygger,« men måtte »uden at være blevet nogen overbevist Schönbergianer« erkende, »at Schönberg i dette Tilfælde har skabt Poesi« [16]. Egentlig følte han sig mere stimuleret af Pierrot end af strygesekstetten, der var »uden virkelig Personlighed, et gammeldags moderne Klangraffinement af Slagsen.«

Kort forinden, den 29. 10., var den 1. strygekvartet blevet spillet i foreningen Ny Musik (der ellers ikke interesserede sig for Schönberg) af Budapester kvartetten, som dagen i forvejen havde afsluttet sin højt berømmede koncertserie med Beethovens strygekvartetter komplet. Ved denne lejlighed var Seligmann fuld af begejstring, kun med et væsentligt forbehold: »Havde blot den melodiske Evne staaet Maal med dette Temperament og denne mægtige Fantasi.« Manglen på sand melodisk inspiration var i alt fald i dette værk »Schönbergs Akilleshæl«. Men interessant var det endelig engang at mødes med en moderne tysk komponist, hvis »Personlighed ikke er Mekanik, men hviler i Oprindelighed.« [17] Dette var samtidig et hip til Max Reger, hvis strygetrio i a-moll op. 77 b spilledes ved samme lejlighed. – I *Nationaltidende* får 1. sats en ilde medfart, mens de øvrige dele prises for deres klarhed, naturlighed og dybe og fine sjælfuldhed. Videre berettes: »Magister Knud Jeppesen indledede den højst interessante og værdifulde Aften med nogle orienterende Bemærkninger om de to Komponister og deres Værker, som man skulde høre.« [18]

Berlingske Tidendes anmelder, Kai Flor, konstaterer, at kvartetten er af ældre dato og derfor ikke virker »egentlig udfordrende, omend den i harmonisk Henseende – og paa dette Omraade ligger vel fortrinsvis dens Originalitet og Friskhed – har usædvanlige Virkninger at opvise.« Han konstaterer et vist slægtskab med Beethovens sidste kvartetter – »hvad ogsaa Komponisten, Magister Niels (sic) Jeppesen fremhævede i sin Introduktion af Komponisten« – men finder det betænkeligt, at en ung komponist forsøger at udfylde, hvad Beethoven gennem et langt, intensivt skabende liv havde nået. »Det er da forstaaeligt, at han ret hurtigt maa ende hinsides godt og ondt!« [19]

Denne øgede Schönberg-aktivitet fik Rudolph Bergh til at rykke ud med en kronik i *Politiken* i december 1921 [20]. Her trækkes den skillelinje op, som

16. H. S.: »Dansk Filharmonisk Selskabs Koncert«. *Politiken* 11. 11. 1921.

17. H. S.: »Foreningen »Ny Musik«s Koncert«. Anmeldelsen er kommet mig i hænde som udklip uden dokumentation. Af indholdet og signaturen kan man slutte, at den må have stået i *Politiken* ultimo oktober 1921. Den er imidlertid ikke at finde i Universitetsbibliotekets eksemplarer af denne avis eller nogen anden avis fra de dage, der kan være tale om. Det kan skyldes, at anmeldelsen først er kommet til i et senere oplag af avisen den 30. 10. 1921, og at dette oplag ikke er opbevaret.

18. st-ts-: »Foreningen »Ny Musik«. 2. Koncert«. *Nationaltid.* 30. 10. 1921.

19. K. F.: »Foreningen »Ny Musik««. *Berl. Tid.* 30. 10. 1921.

20. Rudolph Bergh: »Problemet Arnold Schönberg«. *Politiken* 15. 12. 1921.

også så mange andre måtte drage; de senromantiske værker ydes fuld anerkendelse, men de atonale:

»Pierrot lunaire« har jeg hørt to Gange, og Noderne har jeg til Dels set paa ved Klaveret – thi at læse en saadan Partitur, saaledes at jeg hører den, er jeg ude af Stand til; det tilstaar jeg i fuld Oprigtighed. Og lige klog er jeg.

Han mener, at »der er et sygt Punkt i hans musikalske Hjernecentrum«; videre argumenterer han for tonaliteten og for melodien og konkluderer resigneret: »Min Generation – (Bergh var 15 år ældre end Schönberg) – søgte gerne Skønhed i Stemningerne. Nu søger man blot »Karakteristik« i Grøden.« Til slut beretter han om et møde med en 17-årig musiker, som han havde truffet i Tyrol og stiftet venskab med:

Denne unge Mand var ganske betaget af Schönberg i hans nuværende Periode og tydeligt paavirket af ham i sine egne Kompositioner, af hvilke jeg, som jeg sagde ham, intet forstod . . . (Han havde) tilegnet sig en ualmindelig æstetisk og filosofisk Dannelse og . . . spillede ud af Hovedet, hvad man ønskede: Klavermusik, store Kor- og Orkesterværker, klassiske og moderne.

Sligt giver jo Anledning til Eftertanke . . .

Identiteten af denne 17-årige, der desværre ikke nævnes ved navn, er vanskelig at bestemme på basis af det oplyste. Han kunne efter alderen muligvis være komponisten Winfried Zillig (1905–1963), som dog ganske vist kun var 16 år i sommeren 1921; men når det nævnes, at en strygekvartet af ham dengang allerede var antaget til opførelse af Rosé-kvartetten, synes denne mulighed at falde bort. Denne oplysning peger i retning af en wienerkomponist. Ernst Krenek (1900–) fik rigtignok sin 1. strygekvartet opført i 1921; men han var da allerede 21 år, og kvartetten, der spillede ved Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins i Nürnberg [21], er ifølge hans eget udsagn nærmest påvirket af Bartók [22]. Krenek var dengang endnu ikke Schönberg-tilhænger [23]. Tanken kunne desuden falde på den ligeledes 21-årige berliner Kurt Weill (1900–1950), der komponerede sin 1. strygekvartet i 1919; dog også her må både alder og stilistisk orientering siges at stemme dårligt med det oplyste. Af andre tænkelige muligheder fra wienerkredsen kunne nævnes Hanns Eisler, Karl Rankl og Erwin Ratz, der imidlertid alle er født i 1898 og altså har været 23 år gamle i 1921 – og af hvilke der intet er overleveret om nogen strygekvartet i det år. Mon Rud. Bergh har tænkt på, hvilken ulempe han forårsagede ved at tilbageholde navnet?

Kronikken affødte et svar fra Klenau [24] efterfulgt af en replik fra Bergh [25]. Klenau fremhæver, at Schönbergs musik er »den nødvendige logiske Konsekvens af de sidste Aartiers musikalske Udvikling«, og afviser al

21. H. H. Stuckenschmidt: *Neue Musik*. Berlin, 1951. P. 173.

22. Ernst Krenek: *Selbstdarstellung*. Zürich, 1948. P. 13.

23. Ibid. p. 22, 26.

24. Paul v. Klenau: »Har vor Tids Musik sin Berettigelse?« *Politiken* 3. 1. 1922.

25. R. Bergh: »Replik til Hr. Paul v. Klenau«. *Politiken* 5. 1. 1922.

tanke om anormalitet hos Schönberg, men giver alligevel – bemærkelsesværdigt – til en vis grad Bergh ret ved at vende sagen på hovedet:

Schönberg er altfor normal – altfor logisk – altfor betinget af Udviklingen. Deri ligger netop hans Begrænsning. Schönberg er en genial Forstand; om han sub specie aeternitatis er en stor genial Personlighed, er en anden Sag.

Det var nu trods alt meningen at fortsætte præsentationen af Schönbergs musik. I 1922 henvendte Klenau sig til Schönberg (brevet er udateret, men blev besvaret den 31. 7. 1922):

Sehr verehrter Herr Schönberg! – Sie werden vielleicht wissen, dass ich in Kopenhagen Ihr symphonisches Werk Pelleas + Melisande – und Ihr »Verklärte Nacht« und »Pierrot Lunaire« aufgeführt habe. Für diesen Saison (23. Januar 1923) habe ich Ihre Kammer-symphonie – die ich mit solistischer Besetzung zu geben beabsichtige, auf mein Programm gesetzt. – Ich möchte nun, verehrter Meister, fragen – ob eine Möglichkeit besteht, dass Sie unser Gast in Kopenhagen sein könnten. – Es wäre uns eine grosse Ehre und Freude Sie persönlich bei uns begrüßen zu dürfen – und Ihr Werk von Ihnen selbst interpretiert zu hören... [15]

Svaret blev et ja. I Schönbergs lommekalender fra 1923 [26] findes følgende notater indført:

- 20.1.: Abreise nach Kopenhagen
- 22.–: an Kopenhagen 22h
- 23.–: Hansen. 4–1/4 6 I Probe Klenau
- 24.–: 9–11 II. Probe vom 1h Klen Schou Breuning-Storm Spaziergang
abends 6 1/2 Gothersgade 14 II
- 25.–: 9–12 III Probe mittags Hagemann Abends: Oper (Schou)
- 26.–: 9–12 IV Probe mittags Hagemann langer Spaziergang abends allein Kino
- 27.–: 8h Hagemann
- 28.–: vormittags: Gurre um 10–1/2 12 Abends Hansen
- 29.–: 9–11 Probe 11–12 Generalprobe
- 30.–: Abends Hansen

Navnet »Schou« refererer til fru Elisa Schou, gift med godsejer E. V. Schou; hun var nær ven med Klenau og financierede i et vist omfang selskabet.

Koncerten fandt sted den 30. 1. i Odd Fellow palæets store sal. Medvirkende var Marya Freund, som var kommet hertil fra Paris, Breuning-Bache kvartetten, Københavns Blæserkvintet (Poul Hagemann, Sv. Chr. Felumb, Aage Oxenvad, Hans Sørensen, Knud Lassen), Chr. Christiansen og medlemmer af Det kgl. Kapel. På programmet stod kammersymfonien som første og sidste nummer. I første del sang Marya Freund endvidere fire lieder fra op. 6 (Traumleben, Verlassen, Am Wegrund, Der Wanderer), og efter pausen sang hun skovduens sang fra Gurreliederne til en ledsagelse, som Schönberg havde bearbejdet specielt til denne koncert: kammersymfoniens instrumentalensemble (15 solister) + klaver og harmonium. På partiturets forside har Schönberg skrevet:

Hergestellt anlässlich der Aufführung der Kammer-symphonie in Kopenhagen, bei welcher außer dem 2ten Quartett noch das Lied der Waldtaube von Maria Freund aus Paris

gesungen werden soll. – Die weitere Benützung dieser Bearbeitung ist ausschließlich für *kleine Säle im Anschluß an die Kammersymphonie* gestattet.

Dateret: Mödling d. 14. 12. 1922.

Liedafdelingen i første del er altså sat på i sidste øjeblik i stedet for fis-moll kvartetten – som ensemblet velsagtens ikke har kunnet overkomme at indstudere ved siden af alt det andet.

I forbindelse med foromtalen af koncerten nævner *Politiken*, at mange var mødt op ved generalprøven, og beretter videre:

Efter Symfonien holdt Schönberg fra Dirigentpodiet en Tale til de Tilstedeværende og gjorde kort Rede for sine musikalske Teorier. Det lille Foredrag, der blev holdt i en elskværdig og fordringsløs Form, hilstes med Bifald. [27]

Man forstår, at der var megen offentlighed om begivenheden, og Schönberg modtog et tilsyneladende ganske varmt bifald fra den velfyldte sal. I stedet for at gå nærmere ind på den megen omtale skal jeg citere August Felsings anmeldelse i *Musiks* kritiske rundskue [28]. Den repræsenterer ganske godt den ejendommelige blanding af imponerthed og ulyst, som var herskende:

Arnold Schönberg! Han kom fra Wien, fra Mozarts, Beethovens og Schuberts by. Og stort Ry gik der forud. På Vejen herop hændte det mange Gange, at Folk hyssede og peb ham ud. Han smykkede sig med at være Tilbeder af Bach og Mozart. Mange Gange hørte vi hans Værker, men aldrig fandt vi det ringeste Træk, der tydede paa Udviklingslinjen netop fra den strenge Logos ej heller fra den guddommelige Melos. Er han da et Led i den store Kæde af Sandhedsvidner, der strækker sig fra Musikhistoriens første Dage op gennem Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms og César Franck lige til vore Dage, hvor den faar Plads blandt Kunstens Hellige, som fortsætter, bygger videre dér, hvor de andre holdt op?

Vel er det ikke givet nogen at kunne forudsige, i hvilken Retning Udviklingen vil gaa, men det rette Instinkt fornemmer hurtigt, om Evolutionens Linje bevares i det nye, der høres. Og her, hos Schönberg, er det Revolution paa Revolution i det, der netop krakteriserer ham.

Kammersymfonien, Op. 9, der opførtes ved *Dansk Filharmonisk Selskabs* 3. Koncert, baade som første og sidste Nummer, var i dens oprindelige Besætning et interessant Stykke Musik med en fortræffelig Anvendelse af de 15 forskellige Instrumenter. Men nyt var det. Klangene og Linjernes Føring af en Dristighed, som overraskede og kaldte snart Smilet snart Forundringen frem. Ikke at selve Motiverne er saa originale – til Tider er de saamænd højst einfache og dog af en langt finere Støbning end hos en Richard Strauss f. Eks. – men Anvendelsen er det, der særpræger hans Værker, der helt igennem forekommer som en Viljesakt, et Hjernearbejde uden guddommelig Inspiration. Noget andet Indtryk gav baade Lieder mit Klavier og »Die Waldbaube« med Kammerorkester og Sangsolo (Uropførelse i denne Bearbejdelse). Her var Schönberg ikke Schönberg og derfor ikke særlig interessant. Det er paa Kammersymfonien og lignende Værker som f. Eks. »Drei Klavierstücke« Op. 11, at Schönberg skal bedømmes. Og vi spørger: Er han et Led i den store Kæde af Sandhedsvidner – –?

Axel Kjerulf i *Politiken* stillede sig »personligt afvisende – og iøvrigt afventende – overfor Fænomenet« [29], Alfred Tofft i *Berlingske* kun afvisende [30].

27. *Politiken* 30. 1. 1923 (anon.).

28. August Felsing: »Kritisk Rundskue«. *Musik* 1923, p. 26.

29. Ax. K.: »Schönberg-Koncerten i Aftes«. *Politiken* 31. 1. 1923.

30. A. T.: »Arnold Schönberg i Dansk Filharmonisk Selskab«. *Berl. Tid.* 31. 1. 1923.

Dog kan en slags succes d'estime nok fastslås. Og Schönberg var godt tilfreds [31]. Dette sidste skyldtes måske nok så meget, at han havde fået sluttet en fordelagtig kontrakt med Wilh. Hansens musikforlag om sine to nyeste, endnu ufuldendte kompositioner, de fem klaverstykker op. 23 og serenaden op. 24, de meget centrale værker, der betegner indgangen til den dodekafone teknik. Kort forinden havde der været voldsomme scener og optræk til brud mellem Schönberg og Emil Hertzka, der nægtede at imødekomme komponistens nye, meget høje honorarkrav. Det var endt med, at han havde løst Schönberg fra hans generalkontrakt med en bemærkning om, at hvis han kunne få nogen anden forlægger til at gå ind på de betingelser, så vær'sgo. Det var det, Schönberg fik brødrene Wilh. Hansen til. Denne udgang på sagen kom således bag på Hertzka, da han erfarede den, at han nu kun ville stå ved sit ord på den betingelse, at Schönberg også leverede ham to nye værker til samtidig udgivelse. Alt ialt havde Schönberg således ingen grund til at være misfornøjet.

Og så var dette måske endda ikke det eneste, Schönberg havde ud af sit Københavnerbesøg. Det brev til Zemlinsky, hvori han beretter om det nys refererede, nævner som de fire værker, der nu skal lægges på bordet i henholdsvis København og Wien, de to serier klaverstykker (op. 23 og 25), serenaden (op. 24) og som det fjerde »ein Septett für Streicher oder ein Violinkonzert, die beide auch erst angefangen sind« [32]. Der findes blandt Schönbergs papirer en påbegyndt strygesepet fra 1918 og skitser til en violinkonzert fra 1922; dog blev det ingen af dem, men blæserkvintetten, op. 26, der kom ind som det fjerde værk i denne sammenhæng. Op. 23 afsluttedes den 17. 2., op. 25 den 8. 3., op. 24 den 14. 4., og samme dag påbegyndtes arbejdet på blæserkvintetten uden forudgående skitser. Ideen til at skrive et værk for denne besætning er på dette tidspunkt ganske ny hos Schönberg, og det er nærliggende at tænke sig, at han har fået den under sit ophold i København.

Carl Nielsens blæserkvintet, der var komponeret i foråret 1922, havde i oktober samme år fået sin danske uropførelse ved Københavns Blæserkvintet [33], som jo også medvirkede ved Schönberg-koncerten. Flere af kvintettens medlemmer var ovenud begejstrede for dette værk, og det er utænkeligt, at Schönberg under sit ophold ikke skulle have hørt om det, måske endda hørt det. I Library of Congress findes to breve fra Hagemann til Schönberg, af den 5. 4. og den 23. 7. 1923, hvori denne viser stor interesse for den nye kvintet; han fortæller om sit ensembles succes i Berlin og nævner muligheden af at uropføre værket. Det kan tænkes, at han oprindeligt har opfordret Schönberg til at skrive det. Hvorom alting er, alt tyder på, at blæserkvintetten i sin første oprindelse kan føres tilbage til komponistens besøg i Danmark.

I den nærmest følgende tid kom musik af Schönberg flere gange til opførelse.

31. A. Schönberg: *Briefe* (ed. E. Stein). Mainz, 1959. P. 86.

32. Ibid. p. 84f.

33. Torben Meyer: *Carl Nielsen*. Kbh. 1948. Bd. II p. 219.

Allerede den 1. 2. gav kvartetselskabet Breuning-Bache en koncert i Palæets mindre sal med den 1. strygekvartet, op. 7, og Schuberts G-dur kvartet. Ifølge Alfred Tofft er det meste af denne musik »Sortsnakkeri og undertiden saa grimt, at fire velvoksne Hankatte end ikke med deres hæderligste Anstrengelser vilde kunne frembringe tilnærmelsesvis saa velmente Mislyde« [34].

Den 9. 2. blev fem af sangene fra »Buch der hängenden Gärten«, op. 15, fremført af ægteparret Dora og Haraldur Sigurdsson ved en koncert i Ny Musik sammen med værker af Roussel, Skrjabin, Cyril Scott og Florent Schmitt. De repræsenterede ifølge Seligmann »det sædvanlige recitativiske Sjølevrid, gjort med maskinel tysk Fantasi af en stor Tekniker« [35].

I maj måned fremkom den utrættelige Rudolph Bergh med en artikel i *Tilskueren* [36]. Den er den romantiske musikers store opgør med tidens nye strømninger. Forfatteren føler sig ikke forpligtet over for det, som er ham imod.

... Schönberg gaar ud paa at afskaffe vore Tertsharmonier og erstatte dem med noget, som kaldes Quartakkorder eller Quartharmonier, men som hellere burde hedde Quartmislyde. Det er Dissonanser uden Opløsning, hobede paa Dissonanser. – (Der bringes et citat fra op. 11 nr. 2) – Foreløbig forekommer den senere Schönberg's harmoniske Sans mig fuldkommen meningsløs. Sagen kan let eftergaas, f. Eks. i hans smaa Klaverstykker (se hosstaaende Eksempel!) eller i hans Sange til Tekster af Stefan George.

Om Pierrot:

enhver Consonans skal undgaas, og overhovedet ingen Dissonanser maa opløses. Konsekvens er til Stede, men det klinger da ogsaa derefter. Selvfølgelig!

Den moderne »Umusik« er udtryk for:

den dybe sjælelige Armod, den Mangel paa Begejstring for alt aandigt, som er indtraadt jevnside med den tiltagende Udvikling af Pengegridskheden og af Legemsforgudelsen (Sportsidiotien) ... Denne Mishandling af Tonekunsten, af Stemmen og af Instrumenterne, denne kolde, hensynsløse Experimenteren med Toneblandinger, denne komplette Mangel på sund Oprindelighed, denne brutale eller hysteriske Unatur, denne perverse Misklang-Vellyst er mig en Gru, er mig saa antipathisk, som enhver Kunst er det, der vil sige sig løs fra Natur og Naturlighed. Jeg mener engang at burde sige dette aabent og ligefremt som en subjektiv Bekendelse; man maa saa gerne tildele mig Attributer som aflægs, gammeltdags, Jeronimus, Beckmesser eller, hvad man ellers har brugt for Udtryk om mig. Det er mig ganske og aldeles ligegyldigt.

Havde blot det modsatte synspunkt været forfægtet med tilsvarende lidenskab og veltalenhed, ville betingelsen have været til stede for, at man i hvert fald skaffede sig et grundigt kendskab til det, man strede om. Men det var ikke tilfældet.

Klenau havde i 1922 overtaget en post som dirigent ved Wiener Konzerthaus-Gesellschaft, som han varetog ved siden af sit virke i København. Der opførte han med stor Succes Gurreliederne den 1. 9. 1923, og hans bestræbel-

34. A. T.: »Kvartetselskabet Breuning-Bache«. *Berl. Tid.* 2. 2. 1923.

35. H. S.: »Ny Musik's Koncert«. *Politiken* 10.2.1923.

36. R. Bergh: »Nutidsmusik, Musikere, Publikum«. *Tilskueren* 1923 p. 325–338.

ser gik nu ud på at foranstalte en opførelse her det følgende år. Det skulle imidlertid ikke lykkes. I et brev til Schönberg, dateret den 17. 3. 1924 [15], redegør han for sine energiske, men frugtesløse bestræbelser for at bringe opførelsen i stand. Han følte sig misundt og modarbejdet, specielt af Georg Høeberg og Poul Hagemann, som han selv havde skaffet formandsposten i det af ham stiftede selskab. Brevet slutter:

Wie Sie wissen – lieber verehrter Herr Schönberg – bin ich gewöhnt – was ich mir vorgenommen habe – durchzusetzen – und – aufgeschoben ist nicht aufgehoben. – Nur bitte ich Sie meine Arbeit für Ihre Sache, weil sie dreimal nicht gelang, nicht zu unterschätzen. – Ich habe getan, was ich konnte. – Aber ich bin seit einiger Zeit »müde« geworden. Seit Jahren kämpfe ich – für das was lebt – und – was habe ich davon – Ärger – Feindschaft – Interesselosigkeit und persönliche Anfeindungen. – Wenn erst die Sonne sich unser erbarmt – werde ich hoffentlich wieder »hoch kommen« – dann wird einer meiner ersten Gänge zu Ihnen sein. Es gibt viel was ich gern mit Ihnen besprechen möchte. Seien Sie von meiner Verehrung und herzlicher Ergebenheit überzeugt. – Ihr Paul v. Klenau.

Dette brevcitat stilles imidlertid i et særligt lys af et interview, som Klenau havde givet allerede en måned i forvejen [37]. Han giver her udtryk for ønsket om »at finde en Tilknytning til det Folkelige«. På interviewerens spørgsmål, om det skal forstås som en fuldstændig frontforandring som komponist, svarer han:

Jeg tror nok, jeg i Øjeblikket er ved at gøre... en Kovending, bort fra den konstruerede Tonesystems Musik... en Bevægelse, der iøvrigt griber mere og mere om sig i den tyske Musikverden. Det er for Eksempel det tragiske med Arnold Schönberg, der egentlig er færdig nu... færdig førend hans System har faaet Lov til at udvikle sig til den Fuldkommenhed, han selv har drømt om. Der er ingen aandelig Livsværdi i denne nyeste ny Musik... der er ikke Fugls Føde paa den utramoderne Kunst. Derfor vender Folk sig fra den... Noget andet er, at hele denne Periode er Noget, vi skal igennem... først Romantikens sødlige, oljetryksglatte, banale Maaneskins Skov, saa det moderne, forrevne ufremkommelige Vildnis... indtil vi nu endelig øjner en Lysning med høj, klar Himmel og frisk Luft.

Også du, min søn, Brutus! –

Det, som kunne være blevet en indgang til Schönbergs musik, blev det modsatte. Som venteligt registrerede den nøgterne Riisager hurtigt situationen. I en kronik fra december 1924 [38] kritiserer han det københavnske musikpublikums usikkerhed og hang til mere at tiltrækkes af personen end af musikken. Som det ene af to eksempler nævnes:

Arnold Schönbergs koncert for et par aar siden, til hvilken et yderst modtageligt publikum villigt fyldte salen for at bivaane den celebre anledning til at... se den omstridte mand. For musikkens skyld kan det ikke have været – thi i saa fald ville den »Schönberg-aften«, som Breuning-Bache-kvartetten kort tid senere gav, ikke havde mødt saa liden tilslutning [39]. Schönberg kunde altsaa rejse og med forbavelse fortælle, at i København var

37. G-bas: »Klenau kommer!«, *Politiken* 17.2. 1924.

38. Knudåge Riisager: »København som Musikby«, *Dagens Nyheder* 31. 12. 1924.

39. Der sigtes muligvis til den allerede omtalte koncert i Palæets mindre sal den 1. 2. 1923. Dog kan bemærkningen også – mindre sandsynligt – tænkes at gå på en opførelse af »Verklärte Nacht« (igen sammen med Schuberts G-dur kvartet) i Kammermusikforeningen den 4. 5. 1923.

publikum virkelig paa højde med tiden. Han vidste jo ikke, hvad der skete, da han vendte ryggen til.

Hertil kan føjes, at han nok heller ikke interesserede sig for at vide det. Han reflekterede aldrig på Hagemanns gentagne invitationer til sommerophold i Danmark.

For den følgende tids vedkommende er der ikke meget at fortælle. Opførelserne af Schönbergs musik bliver stadig mere sporadiske. Fronterne i musiklivet grupperede sig om en slags avanceret folkelighed i kunstmusikken med Carl Nielsen og Bartók – og til en vis grad Stravinsky – som inspiratorer og med nær tilknytning til den musikpædagogiske nyorientering, der i slutningen af 20'erne introduceredes af Jørgen Bentzon og Finn Høffding med inspiration fra Fritz Jöde, og heroverfor en fløj, der endnu svor til den romantiske musik. Den var imidlertid i uddøen; dens betydeligste skabende ånd, Rued Langgaard, formåede dårligt at komme til orde. Herudover drejede musikdebatten sig mest om musiklivets institutioner, den nye Statsradiofoni og Det kgl. Teater, som kom ud i en krise i 1931. For ekspressionistisk musik var der ingen plads, for slet ikke at tale om tolvtonemusik. Som stemningsindikator for toneangivende kredse kan henvises til en artikel fra 1927 om dansk og international musik af Høffding:

I sin Reaktion mod Efterromantikens narkotiske Kromatik, mod dens hule og selvglade Ageren dybsindig, i sin rene Polyfoni og Sans for det arkitektoniske er Carl Nielsen fuldt ud moderne, hvorimod Berømt heder som Arnold Schönberg og Allan (sic!) Berg i deres decadente Særhed kun kan betragtes som forældede og til det uhyggelige overdrevne Romantikere. At de opfattes som moderne viser kun, hvor stort Vildrede der findes overfor dette Begreb. Komisk nok regner Schönbergtilhængerne ikke Carl Nielsen og Stravinsky for moderne, netop fordi disse to prægtige sunde Komponister ikke har deres decadence-inficerede Intervalfornemmelse. [40]

Som en enlig svale i 30'ernes musikliv fremtræder Nicolai Malkos danske førsteopførelse af Gurreliederne ved radioens torsdagskoncert den 28. 11. 1935. Der var strøget i det store partitur, men ikke meget: Valdemars sidste sang (Mit Toves Stemme flüstert der Wald) og Klaus Nars vise udgik. Samtlige solister var danske: Tenna Frederiksen Kraft, Ingeborg Steffensen, Preben Røvsing, Henry Skjær og Poul Wiedemann, og Statsradiofonien kor og Radio-Symfoniorkestret medvirkede. Projektets omfang gjorde koncerten til noget af en celeber begivenhed; men utak var den løn, Emil Holm og Malko høstede for deres anstrengelser. En række korte citater skal belyse stemningen i pressen [41]:

Hele første Del er en Mose af tysk Filosofi... I Slutningen af Indledningen fremkommer »Skovduen« og docerer med Altstemme Schopenhauer! (Ax. W., Soc. Dem.)

Man lider mest med Komponisten, der straks spænder sig op, uden Økonomi og rolig Udvikling, til højeste Ekstase, mens Wagner, Bruckner og Mahler hændervridende løber rundt mellem Partiturlinjerne (E. Abr., Dagens Nyh.)

40. Finn Høffding: »Dansk og international Musik«. *Tilskueren* 1927, p. 166–170.

41. Samtlige citerede anmeldelser: 29. 11. 1935.

Her er intet af Digtets fine, gennemsigtige Tone, den skære Elskovspoesi savner Toves blide Ynde, og Kong Volmers vilde Jagt er sat op med al Ridder-Romantikens tyske Brask og Bram, der kun lidet harmonerer med Sagnets koglende Mystik i den nordiske lyse Sommernat. (Ax. K., Pol.)

Alle Detailler druknede i dette Hav af Stemmer. Man kan opnaa større musikalske Virkninger ved bare at spille med én Finger paa Klaveret, men det har Schönberg for øvrigt ogsaa selv opdaget – bagefter. (Kris., Eks. Bl.)

Summa summarum: A. S. er ikke Spor af moderne mere, og det over tyve Aar gamle Værk kunde godt have sovet i Arkiverne for bestandig. (Fru Quiding, BT)

Er der ikke en kæ Mand deroppe – (på radioen) –, der kan sige: Stop, kom med noget rigtigt, personligt præget, nydbar og forstaaelig Musik; det behøver ikke altid at være moderne tyske eller russiske Sager, der er os ligegyldige og kedelige eller kun for »Feinschmeckere«. (W. B., Berl. Td.)

Det skulle blive den eneste danske opførelse af Gurreliederne i 33 år.

I det musikliv, der etablerede sig efter krigen, var stemningen over for Schönberg og hans skole i alt væsentligt den samme som i 30'erne. I denne ånd opdroges vordende danske komponister i slutningen af 40'erne og det meste af 50'erne. Men hermed glider emnet over fra arkivforskning til personlig erindring, og således finder det her forelagte lille strejftog sin rimelige afslutning på dette sted.

Emnet har vist sig, som venteligt var, i det hele at have fodnotens karakter, endda i dobbelt bemærkelse: en fodnote i Schönbergs biografi og en fodnote i dansk musikliv i mellemkrigstiden. En berøring, som var forgæves i den forstand, at den ikke førte til nogen frugtbar kontakt. Den interesse undersøgelsen trods alt måtte have, vil følgelig være at søge i den interesse, man mener at kunne tillægge fodnoter. Den kunne have været fyldigere. Det havde været muligt at fremdrage flere mere eller mindre pittoreske enkeltheder i form af citater af anmeldelser, udtalelser m. m. Dog er der intet, der lader formode at en større fylde af detailler ville have ændret væsentligt ved det hovedindtryk, disse optegnelser giver af den særlige side af dansk musikliv, som her er søgt belyst.

Indtrykket karakteriseres af en generel mangel på lyst til at engagere sig i den æstetiske holdning, Schönbergs musik er udtryk for, nogle gange båret af en energisk protest mod musik komponeret på den måde, i andre tilfælde garneret med en skyldig, men kunstnerisk ganske uforpligtende respekt for hans satstekniske kunnen. Den første holdning, hvis kraftigste røst iøvrigt forstummede ved Rudolph Berghs død i 1924, formåede ikke at lede frem til nogen frugtbar meningsudveksling om emnet. Den anden, som blev den herskende, førte til en bagatellisering af Schönberg som kunstner. Inden for det tidsrum, der har været emne for denne undersøgelse, blev hans musik i stigende grad tiet ihjel. Når man endelig var tvunget til at ytre sig, blev det efterhånden oftest på en nedladende måde, som lod ane, at sagen egentlig ikke var alvorlig beskæftigelse værd. De røster, der hævdede sig til fordel for Schönbergs musik, var trods alt for svage til at efterlade sig varige spor.

At påstå, at tidens danske musikliv dermed er karakteriseret, ville være ligeså forfejlet, som det ville være at nægte, at en særlig side af det dermed er beskrevet. For en tilbageskuende betragtning fra året 1970 står det klart, at den musik, Schönberg komponerede, hører til århundredets allervæsentligste nyskabelser på det musikalske område – og det kan aldrig være uden interesse for den almindelige karakteristik af et musikalsk milieu at klargøre for sig, hvordan det har forholdt sig til kontemporære ydelser af eksceptionel karat. For en videregående karakteristik måtte der da foretages undersøgelser af det pågældende milieu's relationer til andre strømninger i tiden. Hovedstadsbladene rummer et fyldigt materiale i så henseende.

Hvad specielt dette emne i dette tidsrum angår, kan dets belysning endvidere forventes at kunne tjene som part af den nødvendige baggrundsinformation for en fremtidig analyse af 50ernes og 60ernes danske musikmilieu, hvor jo den assimilation fuldbyrdedes, som ikke kom i stand i mellemkrigstiden.

Skal det endelig afgøres, hvilken af parterne der drog størst fordel af den flygtige berøring, må det nok siges at have været Schönberg. Han forstod at modtage og nyttiggøre sig det, Danmark havde at byde: kontakten med Hansen og ideen til blæserkvintetten. Danmark derimod forstod kun i ringe grad at modtage og nyttiggøre sig det, som Schönberg havde at byde. Her kan dilemmaet måske i yderste forkortelse summeres op, som følger: den sobre mand, der så klart – Riisager – repræsenterede for sit eget vedkommende en modsat rettet æstetik, mens proselytten – Klenau – opgav ævret på halvvejen.

Signaturforklaring

- A. T. (Berl. Tid.). Alfred Tofft, 1865–1931.
 Ax. K. (Politiken). Axel Kjerulf, 1884–1964.
 Ax. W. (Soc. Dem.). Axel Wessel.
 E. Abr. (Dagens Nyh.). Erik Abrahamsen, 1893–1949.
 Fru Quiding (BT). Hedvig Quiding, 1867–1936.
 G-bas (Politiken) = Ax. K.
 George (Ekstrabl.). Georg Nygaard, 1871–1942.
 H. S. (Politiken). Hugo Seligmann, 1877–1947.
 K. F., K. Fl. (Berl. Tid.). Kai Flor, 1886–1965.
 Kris (Ekstrabl.). Sven Møller Kristensen, 1909–
 M. S. (Ekstrabl.). Mathilde Sørensen.
 st-ts-. (Nationaltid.). Gustav Hetsch, 1867–1935.
 W. B. (Berl. Tid.). William Behrend, 1861–1940.

Zusammenfassung

In dem Artikel wird unternommen, die wichtigsten Beziehungen Arnold Schönbergs zu Dänemark aufzuzeichnen. – 1. Der früheste Beziehungspunkt mag die Poesie des dänischen Dichters J. P. Jacobsen in deutscher Übersetzung, die Sch. seit etwa 1897 beschäftigte, gewesen sein: *Hochzeitslied* op. 3 no. 4 und das unvollendete Lied *In langen Jahren büßen wir* bis zur Vollendung der *Gurre-Lieder* im Jahre 1911. – 2. Der dänische Pianist Carl Bernhard Philipsen († 1922) hat die *Drei Klavierstücke* op. 11 im Jahre 1911 zum erstenmal in Berlin aufgeführt. Ein größeres Werk von Sch. wurde zum erstenmal zu Gehör gebracht, als Kapellmeister Frederik Schnedler-Petersen die *1. Kammer-symphonie* op. 9 im Jahre 1915 zweimal (Juli und Dezember) aufführte. Diese Aufführungen veranlaßten die ersten Artikel auf dänisch über Sch. von Knud-åge Riisager (geb. 1897) 1915 und 1919, von Paul v. Klenau (1883–1946) 1918 und von C. B. Philipsen 1919, dem ersten und einzigen Verfasser eines Berichts auf dänisch über eine persönliche Begegnung mit dem Komponisten. Philipsen wirkte auch bei einem »Expressionisten-Abend« im Februar desselben Jahres mit Sch.-Werken (op. 11 und 19) mit. – 3. Nur in den Jahren 1921–24 kann man von einer mehr intensiven Berührung reden. Das von Klenau 1920 gegründete »Dansk Filharmonisk Selskab« widmete sich u. a. der Pflege Schönbergscher Musik, *Pelleas und Melisande*, *Verklärte Nacht*, *Pierrot Lunaire*, gipfelnd in einem Sch.-Abend unter der Leitung des Komponisten am 30. Januar 1923. Die *1. Kammer-symphonie* wurde hier zweimal gespielt, dazu kamen 4 Lieder aus op. 6 und das *Lied der Waldtaube* aus den *Gurre-Liedern* mit Marya Freund als Solistin und mit einer speziell für diese Gelegenheit hergestellte Bearbeitung der Begleitung für die Besetzung der Kammer-symphonie (15 Solisten) + Klavier und Harmonium. Bei anderen Gelegenheiten kamen darüber hinaus *Verklärte Nacht*, das *1. Streichquartett* und wenigstens Teile der *George-Lieder* op. 15 ein- und mehrmals durch dänische und ausländische Musiker zur Aufführung. – 4. Zur gleichen Zeit fand auch ein lebhafter Meinungsaustausch über Sch.s Musik statt, namentlich durch Rudolph Bergh (1859–1924), der opponierte, durch Riisager, der – ohne die Musik besonders darüber hinaus *Verklärte Nacht*, das *1. Streichquartett* und wenigstens Teile der *George-Lieder* op. 15 ein- oder mehrmals durch dänische und ausländische zu schätzen – Einverständnis bezeugte, und durch Klenau, der sich zunächst für die Musik stark einsetzte, dessen Begeisterung aber schon 1924 abzukühlen begann. – 5. Der einzige Aufenthalt Sch.s in Dänemark in der letzten Woche des Monats Januar 1923 führte einen vorteilhaften Vertrag mit dem Musikverlag Wilhelm Hansen über die Herausgabe der *Fünf Klavierstücke* op. 23 und der *Serenade* op. 24 herbei – eine Beziehung, die sogleich eine Besserung seines damals etwas gespannten Verhältnisses zur Universal Edition in Wien zur Folge hatte. Es wird auch dargelegt, daß Sch. während seines Aufenthaltes hier wahrscheinlich zur Komposition seines *Bläserquintetts* op. 26

dadurch angeregt wurde, daß man ihn mit Carl Nielsens kurz vorher entstandenem Werk für die gleiche Besetzung bekannt machte. – 6. Die Zeit nach 1924 wird von einem jähen Abnehmen des Interesses für Sch. in Dänemark gekennzeichnet. Die Musikdebatte sammelte sich vorerst um Carl Nielsen, Bartók, Strawinsky und Fritz Jöde als Bahnbrecher des Neuen im Gegensatz zu den romantischen Idealen. Für expressionistische und dodekaphone Musik gab es keinen Platz, und die sporadischen Kommentare dazu waren meist sehr negativ. Die einzige große Sch.-Aufführung fand im November 1935 statt, als die *Gurre-Lieder* bei einem Donnerstagskonzert des dänischen Rundfunks dargeboten wurden.

Die Ereignisse werden durch Referate und Zitate der betreffenden Artikel und der Konzertkritiken in der Presse beleuchtet, ohne Zweifel der aufschlußreichste und unterhaltendste Teil des Textes, der aber von einem Resümee leider nicht gespiegelt werden kann. Auch die äußeren Umstände bei den Aufführungen werden so weit wie möglich erhellt.

Als Konklusion wird festgestellt, daß das Thema die Züge einer Fußnote trägt, sowohl in der Biographie Sch.s als auch in der dänischen Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit. Es wird eine allgemeine Unlust, sich an der von Sch.s Musik ausgedrückten Ästhetik zu engagieren, vermerkt, sei sie von einem energischen Protest getragen oder mit einer schuldigen, aber unverbindlichen Achtung vor seiner satztechnischen Fähigkeit garniert. Alles erwogen hat wohl Sch. den größeren Vorteil aus der flüchtigen Berührung gewonnen: den Vertrag mit Hansen und die Idee, ein Bläserquintett zu komponieren.

Der Artikel ist unserem hervorragendsten Kenner der dänischen Musikgeschichte, Professor Dr. Nils Schiørring, anlässlich seines 60. Geburtstages gewidmet.

Some Comments on Vagn Holmboe's Idea of Metamorphosis

By POUL NIELSEN

Niels Viggo Bentzon once said, "The metamorphosis is the form of our time" [1]. But in other respects it is mostly Vagn Holmboe who is associated with the idea of metamorphosis in modern Danish music, and the reason for this is obvious: Holmboe himself has stressed the metamorphosis as the basic form principle for his instrumental music in articles and accounts. Furthermore, this "self-theory" has on the whole been accepted as the basis of an analytic description of Holmboe's music. Arne Mellnäss even writes, "In the same way as it is impossible to speak of Beethoven without referring to the sonata form or to speak of Schönberg without mentioning the word twelve tone technique, it will be difficult in this case (viz. Holmboe) to avoid the conception metamorphosis form, metamorphosis technique . . ." [2]. Bo Wallner also, who gave new perspectives to the Holmboe-analysis in an analysis of the fifth symphony, talks about "the Metamorphosis technique, which Holmboe carried out later on with great fantasy and a high level of artistic consciousness" [3].

But what precisely does Holmboe's metamorphosis cover in a strict, technical sense? Is it possible to operate with this idea as a precise term, and is Holmboe's idea of metamorphosis specifically typical of Holmboe's music? Is it perhaps a question of a special form of the metamorphosis technique which this composer uses?

The questions are asked from the view that the composers' self-theories must always primarily be evaluated as theories that are not a priori more relevant to their music than other theories. Indeed, self-theories may be treated with a greater scepticism in their capacity as theories than other explanations, if anything, because they can hold elements of "alibi" which are able to overshadow the regard for an objective description and for the formation of a consistent theory. Which of course does not in any way concern the quality of the music itself.

1. *Modern nordisk musik*, Stockholm 1957, p. 192.

2. Arne Mellnäss, *Vagn Holmboe – kvartettmästare*. Nutida Musik, 5, 1962/63, p. 77.

3. Bo Wallner, *Reflexioner omkring en symfoni sats*, Dansk Musiktidsskrift 1969, p. 152.

In Holmboe's own explanations of the metamorphosis two levels can roughly be isolated.

Metamorphosis is used as the designation of a thematic process of change, with stress on the process. "But when a substance is evolved, it changes, too, and this generally happens through different phases (. . .). To explain the meaning of the word, metaphors can also be taken from biology; as an example one might cite the metamorphosis in the life of an insect, from the egg through the larva and the pupa to the insect" [4]. "Correspondingly the metamorphosis is based on a process of evolution, which changes one matter into another, without losing its identity, its essential qualities" [5].—In that sense the metamorphosis is to be considered a sort of freely administered form of variation. The distance which Holmboe wants to put between metamorphosis and variation [6] is clearly aimed at the term variation in a classical sense (theme with variations, passacaglia etc.) and hardly at the variation in the broadest sense of the word. Perhaps it might be described as a unity of matter within a plurality of individual thematic shapes. Holmboe writes himself: "Therefore metamorphic music is by nature characterized by unity which means among other things that the contrasts, however strong they are, have always been made up of the *same motivic substance*" [7].

Holmboe's wish to interpret the metamorphosis as "a form«», in the sense of "a form pattern" or a *forme fixe*, clash with this in a remarkable way, "I do not think that any metamorphic form has ever been made. At any rate I do not think that I have realized such a form myself. Several possibilities are conceivable, but theories of that kind will be of no artistic interest, till the form (. . .) has been established through works" [8]. It is obviously a sort of a relic of conventional textbook learning of music history: The idea that every period evolves its characteristic "form", in the sense: a typical pattern for the tectonic composition of music, the baroque era: the fugue form, the classical era: the sonata form. This is in conflict with the style-historical cognition now generally accepted according to which the thinking in form types is replaced by a thinking in forming principles, which do more justice to the richness of reality as regards the form [9]; furthermore, it contradicts the tendency of modern music to an esthetic nominalism, i. e. the lapse of binding esthetic universal categories, and it is finally—as mentioned above—in contradiction to Holmboe's own express interpretation of the metamorphosis as an individualized process.

4. *Modern nordisk musik*, p. 156.

5. Vagn Holmboe, *Mellemspil, tre musikalske aspekter*, København 1969, p. 48.

6. *Modern nordisk musik*, p. 157.

7. *Mellemspil*, p. 48 (my italics).

8. *Modern nordisk musik*, p. 156, cf. *Mellemspil*, p. 49.

9. See for instance Siegmund Levarie, *Fugue and Form*, 1941, and Jens Peter Larsen, *Sonatenformprobleme*, Blume-Festschrift.

Consequently it is hardly possible to consider Holmboe's self-theory of the metamorphosis as a logically consistent theory. What about its technical concretization? Here the article from 1957 probably is the most illuminating. The book *Mellemspil* does not use any music examples; it carries the stamp of an essay and its technical definition of the concept of metamorphosis is most clearly expressed in the laconic sentence: "Starting from a complex of theme, rhythm and sound or from a series, the single units of which are musically recognizable, the transformation of units which takes place might be interpreted and understood as a metamorphosis" [10]. In this article from 1957 Holmboe concretizes this by examples from the scores, in order to illustrate the principle of the metamorphosis in three symphonies, No. 6 and (especially) No. 7 and No. 8.

The illustration is made in this way: the composer trots out important themes and motifs from the symphonies in question with connecting remarks. The object is to show the inner unity of the plurality of the theme and motif material, but it is hardly a question of a technical explanation: Holmboe does not use brackets, motif and basic structure derivatives as they are known from other thematic analyses. You must feel or from time to time guess the relation. His explanation of the seventh symphony is characteristic: having given some initial themes, Holmboe writes that he considers all that follows after this "not only a mere development, but also phases of change of the first thing manifested (examples 8–12)" [11]. Here are themes so different as can be seen in the examples 1 a and 1 b, without any connecting remarks.

Holmboe makes an important distinction between his seventh and his eighth symphonies by stating that in the first case it is a question of "the plurality of the unity", while the eighth symphony represents an attempt "to make a unity from a multiple material". Two contradicting tendencies to metamorphosis of which the purpose of both is, however, to let the contrasts in the music appear as changing forms of manifestation of the same basic germ.

*

So much for the outlining of Holmboe's self-theory and his substantiation of it. How can this conception of the idea of metamorphosis be compared with the one which is found in the analytic literature?

The metamorphosis is understood as a variation principle in a wide sense. "In modern works the free variation principle can also be found: for instance in Bartók's 3rd string quartet and in Hindemith's Theme and four variations for strings and piano ("The Four Temperaments"). Hindemith subscri-

10. *Mellemspil*, p. 48.

11. *Modern nordisk musik*, p. 158.

bes to the age-old and eternal principle of variation through the title of the work *Metamorphosen*", writes Kurt v. Fischer, who locates the metamorphosis under the basic concept "Fantasy Variation" [12]. That great importance must be attached to the process of development of an identical motif or theme material in connection with the idea of metamorphosis is also in agreement with Wilfried Brennecke's critical analysis of Strauss' and Hindemith's metamorphosis works. Brennecke stresses here, analogous to Holmboe, a distance to the idea of variation in a heavy-handed traditional sense [13]. In the Riemann Musiklexikon it is stressed that the metamorphosis changes the material more extensively than the usual theme variation [14]. In the Harvard Dictionary of Music the idea of metamorphosis is attached to the cyclic principle of the romantic era, and in continuation of this, Sibelius' thematic technique is mentioned, where "the metamorphosis is of a more abstract character". By music examples from Sibelius' fifth symphony it is demonstrated how the motif elements can be freely replaced by each other: the relationship between the different material components is shown in the retention of a melodic structure, but in the change of rhythm, and vice versa [15].

An extremely strong emphasizing of the difference between the metamorphosis and the variation is made by Jan Maegaard; he considers them two diametrically opposite principles, "The range of variations aims at plurality in unity, the metamorphosis aims at a regular order of the plurality". According to this, Holmboe's seventh symphony is a work of variation, the eighth a metamorphosis work (cf. Holmboe's own distinction to which it is referred above). Maegaard concretizes his point of view by describing what he calls the borderline case, in which a work of variation develops the material into completely new musical ideas, but which at last repeats the material in its original version: "If the "new" musical idea is demonstrated and its character (i. e. its dissimilarity to the original theme) is elaborated, then it is a question of plurality (. . .) in an organic, regular order. If, on the contrary, the theme is finally put forward and its internal connection with the "new" thought is explained, then the unity principle is prevailing and it is an instance of a variation form". This is probably too rigorous. In a metamorphosis work the motivic unity behind the plurality must probably always be the point. It is difficult to see why a composer should not be allowed to let previous stages of the development of the material occur later on in the course of a metamorphosis work. On the whole the composers cannot be sworn in by teaching doctrines which forbid them to shuffle the cards,

12. Kurt v. Fischer, *Die Variation*, Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, XI, Köln 1955, p. 4, column 2.

13. Wilfried Brennecke, *Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*. Gedenkschrift Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, p. 269.

14. *Riemann Musiklexikon III* (Sachteil) entry *Metamorphosis*.

15. *Harvard Dictionary of Music*, 1966, p. 442.

"It is a question of two contrary principles, which can hardly be combined without the disturbance of form (!)" [16].

On the whole the quotations taken from the analytic literature show that there is hardly any justification in using the term 'metamorphosis' as a precise concept. It is in a wide sense a question of a technique in which the different components of material of a work have a mutual relationship through a common substance by means of which an organic connection is made in the course of the work. Consequently, Holmboe's idea of metamorphosis does not differ from the current ideas of metamorphosis.

It only remains now to consider the question of the relation between this idea of metamorphosis and Holmboe's music.

Here some general problems arise: What analytic method can reveal the metamorphosis technique as the leading principle. Just as vague as Holmboe is himself in that respect, just as confused are the criterions in the passages quoted from the literature.

Especially in connection with Holmboe, however, this has already been stressed by Mogens Andersen. He writes in an analysis of Holmboe's *Epitaph*, in which it is shown that the material of the music has been extracted from a central "germ motif", "Besides being the axis on which all thematic development turns, it (sc. the germ motif) is to be found as an accompanying figure (...) and as a chordal structure (...). The frequent use of the tritone seems also in most of the cases to have a thematic importance; *how far the interpretation shall be put is a question of method*" [17]. Just that: It all depends on how you look at it and how you listen to it. The analytic problems of the metamorphosis technique are actually identical with the ones which apply to the so called "structural, thematic analysis" in general. And they are tangled. Space forbids a more thorough discussion of them [18]. But a few important point must be stressed.

Any substance relationship must have technical correlates as the basis for the interpretation. From the beginning it is necessary to try—if possible—to distinguish between a substance relationship of a more common nature and what is presumably specifically important to the formal unification of the single work, i. e. one must try to differentiate between general 'stylistic' relations and relations that are specific, formal factors. Where these are identical it is necessary to realize the consequence: esthetic nominalism (cf. above p. 160). It is important that the examination of the substance relation is not too optically founded: It is necessary to regard the relation as a result of a process.

16. Jan Maegaard: *Metamorfose og variation*, Dansk Musiktidsskrift 27, 1952, p. 112.

17. Mogens Andersen: *Vagn Holmboe's "Epitaph"*, Dansk Musiktidsskrift, 34, 1959, p. 103–106 (my italics).

18. It is referred to the chapter about structural analysis in Poul Nielsen: *Den musikalske formanalyse* (1965) Copenhagen 1971.

Finally, the specific substance relationship must be compared to the other structural factors of the music: tonality, rhythm, contrast of sound and thematic contrast, contrapuntal technique, *thematische Arbeit* etc.—especially with a view to the priority of the factors, which can be said to have the greatest fundamental importance as forces of form-establishment.

As far as Holmboe's own analyses are concerned it has already been indicated that the substance relationship between the different themes in the seventh symphony does not straight away seem obvious. If Holmboe's own examples (in *Modern nordisk musik*) from the seventh symphony are compared with those from the eighth symphony it seems rather to be a question of a substance relationship across the works. This is the case, for instance, in the relation between example 7 (p. 159) and example 16 (p. 160), both of them representing a melodic type of theme with intertwined thirds and seconds known from Bartók. Or between the adagio theme (example 10) from the seventh symphony and the first allegro theme (example 15) from the eighth symphony in which an upwards directed stepwise theme is found.

We shall now examine the eighth symphony, the *Boreale*. Fundamentally it is a polythematic symphony, both in the relation between the different movements and within the single movement. In the first movement four themes are presented in the initial part, that is until four measures before figure 4 in the score. (see the examples 2 a, b, c, d). Out of these themes Holmboe himself calls the two first ones "the germ of the eighth symphony". More exactly the first one might be described as a sort of "motto motif", the second as a "development motif" (*Entwicklungsmotiv*); motorily it carries the movements by means of its characteristic 2+2+3-rhythm. The last two ones are real themes, i. e. melodic-rhythmic individualities. One has a characteristic, masculine quality, the other a more singing quality. It is necessary to say that the first of these, already when it is being presented (measure 5 after figure 1) has the *Entwicklungsmotiv* as its accompaniment.

Holmboe now writes, "This is the thematic element of the first movement, and what happens later on depends on these motifs, their development and resolution, their fusion or constellations in a mutual relationship" (p. 160). The formulation of this is almost so wide and inaccurate that it might refer to the material of any symphonic movement, which is rightly called so. Now there is reason to suppose, however, that precisely in this process the metamorphic work of intrinsic unification takes place to which Holmboe refers, when he (p. 159) is speaking about "the symphonic development of ideas (...) with an object in view that can only be called metamorphosis". However, the four examples which he gives (Nos. 17–20, p. 160–161) are in the main only different combinations of theme 3 with the *Entwicklungsmotiv*, i. e. different manifestations of a relation already shown in the exposition of themes.

As a matter of fact this is the most important events of the movements as far as the thematic development is concerned. No real proces of intrinsic unification takes places between the different components of material. They are alternately formulated in a dynamic, symphonic development which unambiguously prepares a culmination and a following relative relaxation (relative, because the resolution does not take place till in the last movement). Even with the above very broad definition of the metamorphosis in mind, this has almost nothing to do mith metamorphosis, and it is necessary to ask, which structural forces do carry this symphonic form?

The best way get to an answer is to examine what happens at the crucial points of the course: the start, the culmination, the relaxation.

a) The start: it takes place from the initial motto motif (see example 3). The bass clarinet plays the motif which has a phrygian character (semitone tensions f-e, c-b, and vice versa); the accompaniment is a pedal point on f; this gives a frustrated tritone tension which is, however, kept: the f is supported through a descending semi tone step g flat-F (b. 5-6). I spite of this the tendency of the motto motif is to calm down on b, with the semi tone step c-b as the resolution which can force the f down on e. The insistence on this is illustrated in b. 10, in which c-b is hammered out, forcibly, at a high pitch in order to emphasise the c-b of the bass clarinet. This also gives the desired effect b. 11-12: the bass slides down on e, but then so much explosive tension has been accumulated, that the *Entwicklungsmotiv* is resolved as a motorial factor: the symphonic course has begun.

This interplay with semitone tensions (they could be called leading-tone tensions in a wide sense of the word) in the motto motif is fundamental to the movement: this can also be seen from the great importance attached to a compressed version of the motif later on in the movement: a version which in the first case functions as the conclusion of the first tutti passage, figure 2 (see example 4).

b) The culmination: the resolution of the symphonic tensions takes place during several phases after figure 8. But the crucial point is what happens from about figure 13 to eight measures before figure 14. In connection with the centering around the compressed edition of the motto motif the initial f-b-tension of the movement takes place once more, including the stubborn c-b semitone step at a high pitch (b. 5 after figure 13). No resolution down to e by the bass in produced, on the contrary the f is maintained; this gives the apparent relaxation caused by the entrance of the singing theme 4 from b (b. 8 before figure 14) a somewhat temporary character.

c) The relaxation: The real relaxation sets in with the g of the bass figure 15: this is the beginning of a falling bass line, first down to the desired e, later on further down to c. In this way a frame is created in which the motto

motif can fade away in surroundings which are consonant. It should still be noticed how important the falling semitone is as a resolution figure (a flat-g, d flat-c).

Earlier in this article this relaxation was called relative. This was due to the fact that clearly enough, the tonic of the motto motif was e, with the interval e-b as chord frame. Logically, it becomes the terminal point of the whole symphony (see example 6). It is obvious that the f-e motion of the bass, which was aimed at in the beginning, finally marks the real resolution, the symphonic conquest.

From start to finish this movement is a question of a centering around the same structure of tonal tension, based on a falling leading-tone step as a cadential solution. This has a constitutive function. Curiously enough Holmboe only refers to it en passant, "That the motivic material is mainly diatonic and the tonalities (!) modal" (p. 164). And more curious is the fact that he uses the idea of metamorphosis as a precise technical term to a work which can hardly be regarded as anything but a traditional symphonic form in which the contrasting themes are juxtaposed, creating a tonal tension, with some signs of the principle of cyclic form; only some signs, because, after all, it would be too excessive to call the motto motif a real *idée fixe*.

As indicated above the idea of metamorphosis has hardly any real specific qualifications in itself. In Holmboe's formulation of it is so vague and inaccurate that it can be used to all sorts of formal development. The tightening of the thematic unity, which can be seen as a common feature in Holmboe's latest works (cf. Mogens Andersen's article about *Epitaph*, and the quotations from the 6th quartet, example 7) must therefore be considered a graduation. The vagueness of the description of the seventh and the eighth symphonies may be due to the fact that Holmboe uses some experience of which he was not conscious till later, to a material from an earlier date. But this leads to the question of the justification of Holmboe's self-theory of metamorphosis. What can be seen in Holmboe is a very traditional, tonal and melodic concept of form, with a tendency to a tightening of the thematic and motivic unity of the music. This is in accordance with a general development of modern symphonic music, which depends on a freer tonality and which uses thematic relationship in order to strengthen the coherence of form. A radicalization of Holmboe's tendencies to a consistent substance relationship is not found till we meet it in the paradoxical tonal serialism of Per Nørgård, his pupil; here a specific theory of metamorphosis is appropriate. As far as Holmboe is concerned, it would be a very profitable working hypothesis to quarantine the idea of metamorphosis—at any rate to demythologize it, because there is hardly any reason to place it on a level with Beethoven's sonata form and Schönberg's dodecaphonic technique.

EX 4



Handwritten musical notation for EX 4, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361, B361, C362, D362,

Ex 7

a)

b)

c)

Koncertforeningen i København

*Et bidrag til det københavnske musiklivs historie
i slutningen af det 19. århundrede*

AF TORBEN SCHOUSBOE

»Undertegnede have sluttet sig sammen for at arbejde hen til, at der ved en Samvirken af de bedste private vocale Kræfter maatte kunne gives disse Leilighed til, ad privat Vej at blive delagtige i Udførelsen af større Musikværker, og derved tillige særlig blive istand til, stedse at kunne gøre sig bekendt med Ind- og Udlandets bedste nyere Frembringelser.

Til dette Formaals Opnaaelse søge vi derfor først dannet et større Chór, hvis Capacitet sikkrer os en hurtig og grundig Indstudering. Medundertegnede *C. F. E. Horneman* og *Otto Malling* overtage Functionen som Dirigenter. Efter den foreløbige Bestemmelse skulle Prøverne afholdes een Gang ugentlig (rimeligvis Søndag fra 1–3) i et dertil egnet Locale. Flere Gange i Sæsonen skal Choret med Ledsagelse af Orchester udføre de indstuderede Sager i Overværelse af Familie og Bekjendte, hvilke, som passive Medlemmer, i Forening med Choret danne et *privat, sluttet Selskab*. Det aarlige Contingent for alle active og passive Medlemmer er foreløbig fastsat til 3 Rdl.

I Henhold til Ovenstaaende opfordre vi Dem til at støtte Sagen ved at tegne Dem som Medlem, hvilket skeer gjennem en af undertegnede Indbydere. *Anmeldelserne ønskes modtagne inden Onsdag den 6te Mai.*«

Dette var begyndelsen til »Koncertforeningen« (1874–1893), der i de første år som anført virkede som en privat forening, men som fra efteråret 1879 mere og mere henvendte sig til offentligheden, og som ved sit programvalg skulle få stor betydning for den nyeste musiks muligheder for opførelse i datidens København.

Skrivelsen, der havde karakter af en privat henvendelse til formodede interesserede, var dateret »Kjøbenhavn, den 13de April 1874« og underskrevet af 30 notabiliteter i det københavnske kultur- og finansliv. Blandt disse findes navne som Jak. Fabricius (Bankassistent), A. Hammerik (cand. polit.), Joh. Hansen (Generalconsul, Grosserer), C. F. E. Horneman (Musiker), Otto Malling (Musiker), Fr. Møller (Hof-Pianofortefabrikant), E. v. d. Recke (cand. phil.) og J. Steenberg (vgl. Skuespiller). De professionelle musikere blandt underskriverne var Horneman, grundigt uddannet ved Leipzig Musikkonservatorium 1857–60 og med sit egensindige temperament og musikalske talent senere i opposition til og en enspændernatur i det etablerede musikliv, og Otto Malling, uddannet af hjemlige bannerførere som Niels W. Gade, J. P. E. Hartmann og G. Matthiesson-Hansen, aktiv som kordirigent og organist og med blikket rettet udad mod nye strømninger i Tyskland og Frankrig. Begge kunne de som unge kom-

ponister ønske at få større lejlighed til at høre ny musik og eventuelt få fremført egne værker, end der normalt kunne bydes dem; men disse ønsker havde næppe fået større rækkevidde end den navnkundige pionér-forening »Euterpe« (1865–1867), dersom de ikke havde været næret også af en række musiktørstende og musikalske amatører og halvprofessionelle og især af et organisatorisk talent som Jakob Fabricius (1840–1919), den egentlige hovedmand bag »Koncertforeningen«. [1]

Udadtil bankmand af profession havde Fabricius som begavet musiker søgt kompositorisk uddannelse først hos J. Chr. Gebauer og siden hos Peter Heise som dennes eneste elev. Sit gennembrud som komponist synes han først at have fået henimod og efter århundredskiftet og da væsentligst i Tyskland; før den tid opførtes enkelte værker af Fabricius i København, men i det væsentlige trådte komponisten Fabricius beskedent tilbage for organisatoren Fabricius, der såmeget mere gjorde sig fortjent i dansk musikliv som primus motor ikke blot i Koncertforeningen, som stiftedes i hans hjem på Kalkbrænderivej, og i hvilken han lige til foreningens opløsning i 1893 beklædte posten som bestyrelsens formand, men også i kammermusikforeningen »Vega« (1866 ff.), i »Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik« (1871 ff.) samt i den komité, der trods mange genvordigheder skaffede København en ny stor og tiltrængt koncertsal, hvori de mange musikforeninger og solister kunne virke og endnu virker [2].

Med dannelsen af Koncertforeningen fjøedes en ny brik til den mosaik af musikforeninger, der hver på sin måde bidrog til staden Københavns musikliv. Især fra midten af 1880-erne, parallelt med den hurtigt tiltagende vækst af befolkningstallet, synes foreningernes og andre koncertgivende institutioners antal og dermed udbudet af koncerter at have været stort. Udover de mere specielle korforeninger som Studenter-Sangforeningen (1839), Cæcilieforeningen (1851, 1857) og talrige mindre kor på forskelligt plan var især Musikforeningen (1836), der forenede kor og orkester, betydningsfuld; med ca. 12 koncerter årligt i slutningen af 1880-erne var Musikforeningen en særdeles aktiv koncertgiver. I Tivoli gaves daglige koncerter, og lørdagene var helliget musik af den finere slags. Koncertrækker med et udpræget pædagogisk sigte rettet mod befolkningens bredere lag (Folkekoncerter) gaves af Balduin Dahl omkring 1890; desuden eksisterede »Folkekoncerterne på Wodroffslund« og især den

1. Om Jakob Fabricius se bl. a. Gerhard Lynge: *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse* (Erik H. Jung's Forlag, Aarhus – København – Kristiania, 1/1917 s. 365 ff., 2/1917 s. 85 ff.); L. B. Fabricius: *Etatsraad Jacob Christian Fabricius' Erindringer. Træk af dansk Musiklivs Historie m. m.* (1971, forventes udgivet i nær fremtid); L. B. Fabricius: *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik og dets Stifter. Træk af Samfundets Historie indtil 1918 (Samfundet til Udgivelse af dansk Musik 1871–1971, København 1971, s. 7–86).*
2. Det Schimmelmänn'ske palæ i Bredgade blev købt i 1884, og den store sal kunne tages i brug til koncerter i efteråret 1889 under navn af »Concertpalaiets store Sal«. Bygningen solgtes år 1900 til Odd Fellow Selskabet, som forpligtede sig til at bevare den store koncertsal som sådan.

meget aktive organisation »Folkekoncerterne af 1886«, der gav koncert søndag eftermiddag, og som i 1895 afløstes af »Palækoncerterne«, der afholdt koncert både onsdag og søndag med samme program. På et højere plan befandt sig de »Filharmoniske Koncerter med Johan Svendsen« (1883 ff.), der i 1894 efter et brud med koncertarrangøren Hennings afløstes af de betydningsfulde »Symphonie-Koncerter med Johan Svendsen og Det kgl. Kapel«. Hertil kom yderligere amatørforeningen »Euphrosyne« (1875 ff.), talrige kirkekoncerter med et yderst broget program, foruden solistkoncerter, aftenunderholdninger, elevkoncerter, friluftskoncerter m. m. Kammermusikken dyrkedes af foreninger som »Kammermusikforeningen« (1868 ff.), af »Privat Kammermusikforening« (1887 ff.), på det Kgl. Kapels Soirée for Kammermusik, der eksisterede fra ca. 1868 til midt ind i 1890-erne, og af pionérforeningen »Symfonia« (1889–1895) – den tids DuT. Og over alt dette tog Casino, Dagmar-teatret, Folketeatret og især Det kgl. Teater sig af de større dramatiske opgaver, som de øvrige koncertinstitutioner af naturlige grunde måtte lade ligge [3].

3. En egentlig beskrivelse af det københavnske musikmilieu i slutningen af det 19. århundrede findes endnu ikke. Begyndelsen dertil foreligger som en række monografier om koncertgivende institutioner; heraf skal nævnes: Angul Hammerich: *Musikforeningens Historie 1836–1886* (2. bind af *Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*. København. Udgivet af Musikforeningen. 1886). – Angul Hammerich: *Kammermusikforeningen 1868–1893. Notitser og Statistik* (København. Udgivet af Kammermusikforeningen. 1893; revideret udgave af samme forfatter ved foreningens 50-års jubilæum 1918). – *Kammermusik i hundrede år* (Udgivet af Kammermusikforeningen. København 1968). – Gunner Kiørboe: *Musikforeningen »Euphrosyne« 1875–1945* (privattryk). – Torben Schousboe: *Foreningen Symfonia – sin tids DuT* (Dansk Musiktidsskrift 46. årgang nr. 6, 1970 side 156–168). – Axel Sørensen: *Studenter-Sangforeningen 1839–1889. Nogle Mindeblade* (København. J. Frimodts Forlag. 1889). – *Studenter-Sangforeningen gennem 100 Aar* (Langkjærs Forlag og Bogtrykkeri, København 1939). – Carl Thrane: *Cæciliaforeningen og dens Stifter. En Fremstilling i anledning af Foreningens halvhundredeaarige Bestaaen* (København. Hos C. A. Reitzel. 1901). – Niels Friis: *Det kongelige Kapel. Fem Aarhundreder ved Hoffet, paa Teatret og i Koncertsalen* (København. P. Haase & Sønns Forlag. 1948). – Arthur Aumont og Edgar Collin: *Det danske Nationalteater 1748–1889* (femte Afsnit I–II: *Skuespil- og Opera-Repertoiret, samt Ballet-Repertoiret*. (Alfred G. Hassings Forlag) København 1897–1899). – Arthur Aumont: *Dansk Teater-Aarbog* (flere bind, 1889/90–1896/97). Robert Neiiendam: *Det kongelige Teaters Historie. I–VI [1874–1892] (I–IV: V. Pios Boghandel . . . København 1921–1927; V: Jespersen og Pios Forlag. København – Oslo. 1930; VI: København. Selskabet for Dansk Teaterhistorie/Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck. 1970).* – Knud Atlung: *Det kongelige Teater 1889–1939. En statistisk-historisk fremstilling. I* (Ejnar Munksgaards Forlag, København 1942). – Svend Kragh-Jacobsen og Torben Krogh: *Den kongelige danske Ballet* (Selskabet til Udgivelse af Kulturskrifter. København (u. å.: 1952)). – Lauritz Swendsen: *De københavnske Privat-teatres Repertoire (1847–1906)* (København. Martinus Truelsen's Bogtrykkeri. 1907). Carl Bayer: *Kjøbenhavns Folketheater. (1857–1882). Bidrag til dets Historie.* (København. C. A. Reitzels Forlag. 1882). – Hertil slutter sig de repertoire-fortegnelser, som nærværende forfatter har vedføjet sin afhandling »Udviklingstendenser inden for Carl Nielsens symfoniske orkesterværker indtil ca. 1910« (Københavns Universitet 1968, maskinskrevet): *Koncert-repertoiret i Musikforeningen i København 13/3 1886 – 14/4 1931, Repertoiret i »Koncertforeningen«. Fra sæson 1883/84 (30. koncert) til sæson 1892/93 (59. og sidste koncert), Repertoire for Symphonie-Koncerter af Johan Svendsen*

I 1870-erne var denne frodighed endnu knap til stede i fuldt omfang, og derfor kunne en koncert-institution komme til at indtage en dominerende stilling i musiklivet: Musikforeningen, stiftet 1836 og populært kaldet »Gade's Musikforening« efter dens drivende kraft Niels W. Gade. Programvalget her var dikteret af den musikalske smag hos dirigenten Gade på den ene side og hos den moderat-konservative administration på den anden, med hovedvægten lagt på Beethoven og de klassisk-romantiske tyskere med Mendelssohn-Bartholdy i spidsen, foruden naturligvis på opførelsen af Gade's egne værker, hver gang imødeset med forventning. I tiåret 1860–70 uropførtes således en række af Gade's værker i Musikforeningen, men det var stadig Beethoven og Mendelssohn-Bartholdy, som dominerede programmerne. Som repræsentant i Musikforeningen for den nyere romantiske linie blev Robert Schumann's værker opført med tiltagende hyppighed, og samtidig dukker den nyeste musik sporadisk op på programmerne. Dette sidste synes ifølge Hammerich – inden for den generelt rådende klassisk-romantiske orientering – at have sat sit præg på tiden fra 1870 til jubilæet i 1886, især efter 1874 og helt mærkbart i 1880-erne, hvor en række unge danske komponister får værker opført.

Hertil kan føjes, at vendepunktet omkring 1874 sikkert står i direkte sammenhæng med konkurrencen fra den nydannede og mod ny musik orienterede »Koncertforeningen«; yderligere må det fremhæves, at det store antal musikbegeistrede, der som ekspektanter håbede på at opnå ordinært medlemskab af Musikforeningen og således få adgang til de ordinære koncerter, der i forvejen var præget af overvældende trængsel på tilhørersiden, frembød et vanskeligt problem for Musikforeningens administration, der længe indtog en vaklende holdning heroverfor. Den gærende utilfredshed over trængslen blandt medlemmer og ekspektanter kom til udtryk ved et åbent opgør på generalforsamlingen 1872, hvor dog den »konservative« linie sejrede; problemet med de mange ekspektanter løstes kun gradvis [4], og det er på denne baggrund, man må se dannelsen af Koncertforeningen i 1874. Om den musikalske baggrund læser man i en artikel skrevet af Angul Hammerich efter den ekstraordinære generalforsamling 25/9 1893, som bragte Koncertforeningen til ophør [5]:

»Koncertforeningen var just nu i Færd med at fylde sit 20. Aar. Den blev stiftet i Mai 1874. Den, der skriver disse Linier, var selv imellem den Kreds af unge, musikbegeistrede

og Det kgl. Kapel 1894–1908, Repertoiret ved Det kongelige Teater, København. *Premiærer på operaer og syngespil fra 1883/84 til 1906 II, Danske symfonier. En kronologi; samt en oversigt over koncertrepertoiret i København 1880–1890 af Kirsten Ostenfeld og Henrik Sleiborg* (stencileret, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1971).

4. Fra 1872 afholdtes to koncerter årligt for ekspektanterne, der således blev »extraordinære medlemmer«; antallet af disse steg imidlertid hurtigt til ca. 1400 i 1875, hvor der gaves to store koncerter årligt for samtlige ekstraordinære medlemmer. Den egentlige løsning af problemet kom først i 1884, fra hvilket år skellet mellem ordinære og ekstraordinære medlemmer ophævedes, og alle de store koncerter gaves to gange i træk.
5. *Nationaltidende* den 26. september 1893.

Mænd, der følte Nødvendigheden af at faae nye Impulser, frisk Luft ført ind til vort Musikliv, udvide vort Kjendskab til den moderne Retning, til Nutiden i Musiken, stille den Tørst efter det Nye og det Ubekjendte, som en altfor ensidig dreven Klassicisme maatte kalde tillive. I Aaret 1874 stod vort første Koncertinstitut, Musikforeningen under Gade endnu saa fornem ligeoverfor den nyere Literatur, at et musikalsk Supplement til denne Forening *maatte* til, om der var nogen Saft og Kraft i Opinionen. Det var denne Opinion, der stiftede Koncertforeningen. Parolen var: Den nye Kunst, det Skjønne for det Skjønne ligemeget hvorfra.«

Disse bemærkninger af Hammerich sættes lidt i relief af samme forfatters mere moderate kritik af Musikforeningens programvalg, som den kom til udtryk i hans skrift om foreningens historie; endvidere af det forhold, at både Musikforeningens dirigent og egentlige leder Niels W. Gade og formanden for foreningens administration J. P. E. Hartmann valgtes til æresmedlemmer af Koncertforeningen allerede på dennes første generalforsamling den 25. august 1875; at Koncertforeningen havde et løbende samarbejde med Musikforeningen, idet man benyttede samme koncertlokale og samme orkester og i øvrigt førte fælles politik over for Cultusministeriet i de senere vanskelige forhandlinger om benyttelse af de næsten uundværlige kongelige operasangere som vokalsolister; og endelig deraf at man efter Gades død i 1890 ønskede at afholde en mindekoncert for Gade i foråret 1891 i samarbejde med Studenter-Sangforeningen og Cæciliaforeningen.

Men tilbage står det udtalte ønske om opførelsesmulighed for ny musik, et ønske, som markant fandt udtryk i Koncertforeningens programvalg fra begyndelsen til slutningen. En gennemlæsning af nedenstående repertoire-fortegnelse, hvor kompositionsåret for de enkelte værker såvidt muligt er anført, vil vise, at der virkelig er tale om en bevidst progressiv linie. Første-opførelser i Danmark synes at dominere billedet, navnlig i forhold til Musikforeningens programvalg; i løbet af 1880-erne kom andre koncertinstitutioner godt med, hvad dette angår (bl. a. Johan Svendsens Filharmoniske Koncerter), uden dog at fratage Koncertforeningen førerstillingen på dette punkt. Basis for opførelserne var indkøbet af noder, som udgjorde Koncertforeningens arkiv; i de tilfælde, hvor både Musikforeningen og Koncertforeningen spillede værker af samme nyere komponister, var der som regel tale om forskellige værker; i nogle tilfælde har imidlertid Koncertforeningen lånt noder af Musikforeningen til brug ved opførelser. De to foreningers repertoire-forskel med hensyn til nyere musik afspejles derfor til en vis grad af deres arkiver, der igen afhang af økonomien. Først efter at Koncertforeningen ved sin opløsning i 1893 havde solgt sit nodearkiv til Det store kongelige Bibliotek til udlån for andre koncertgivere, ser man Musikforeningen overtage opførelsen af disse værker.

På Koncertforeningens programmer figurerer 85 af de nedenfor anførte komponister, heraf 45 to eller flere gange; især synes, ifølge statistikken over antallet af værker og opførelser, følgende at kunne betegnes som »foretrukne« komponister: J. P. E. Hartmann, Johs. Brahms, Ch. Gounod, O. Mallng, Edv.

Grieg, C. Saint-Saëns og Rob. Schumann. At den ledende dirigent Otto Malling bragte sine nye værker frem i Koncertforeningen, var naturligt; det samme gjorde jo Niels W. Gade i Musikforeningen. Netop Gade finder man, på grund heraf og på grund af smagsforskel, kun repræsenteret med 6 opførelser af 5 værker, hvoraf ingen er første-opførelser, mens til gengæld de fleste nok kan betragtes som opførelser »honoris causa«. Derimod vækker det til eftertanke at finde vor anden hjemlige storhed af den ældre generation, J. P. E. Hartmann, der i Musikforeningen nok kan have stået lidt i skygge af Gade, som den førende blandt de foretrukne komponister i Koncertforeningen. Af de 19 opførelser af 14 Hartmann-værker er ganske vist kun tre første-opførelser, men til gengæld er der i otte tilfælde tale om værker, som Musikforeningen ikke spillede eller først spillede efter Koncertforeningens ophør i 1893. Værker af Johannes Brahms forekom under Gades regime kun sjældent i Musikforeningen af smagsmæssige og måske især af personlige grunde [6]. Johan Svendsen spillede på sine koncerter fra 1883 af og til værker af Brahms; flere stykker kom frem i Kammermusikforeningen med Franz Neruda som primus motor, og Koncertforeningens indsats for Brahms' musik i Danmark må derfor karakteriseres som en pionérgerning. I alt 18 opførelser af 12 værker nåede man; af disse blev ingen spillet i Musikforeningen før efter 1893, og hele 8 var danske første-opførelser, nogle endda særdeles hurtigt bragt frem efter kompositionsåret; således især symfoni nr. 2 (komponeret 1877, opført i KF [7] den 16/11 1878), *Gesang der Parzen* (komponeret 1882, opført i KF 23/2 1884) og *Zigeunerlieder* (komponeret 1887, uropført i november 1888, opført i KF 2/2 1889); endvidere *Ein deutsches Requiem* og *Schicksalslied*, der hørte til de mest yndede værker i foreningen, samt endelig violinkoncerten op. 77 fra 1878, der opførtes i Koncertforeningen den 18/3 1882 med kgl. kapelmusiker Christian Schjørring som solist.

Også Charles Gounod var yndet; af de 7 opførte værker gentoges flere ved senere koncerter, og i referatet fra generalforsamlingen den 3/10 1877 hedder det ligefrem: »Gounod søgte man særligt at fremdrage.« Om forholdet til Edvard Grieg, der personligt var med ved den første koncert, skriver Hammerich [8]: »En speciel Stilling har Edv. Grieg havt. Man kan sige, at Koncertforeningen har været hans »officielle Organ« i Kjøbenhavn. Hans større Korværker have her lydt for første Gang, »Foran Sydens Kloster«, »Landkjending« og »Olaf Trygvason«, alt under hans egen Ledelse.« Af Saint-Saëns bragtes 10 opførelser af 9 værker, hvoraf 5 var danske første-opførelser; yder-

6. Ved nogle ubetænksomme udtalelser skal Brahms have forårsaget et fatalt optrin i Gades hjem – se *Carl Nielsens Breve. I Udvalg og med Kommentarer ved Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer* (København. Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag. 1954) side 25–26 note 1.

7. KF-KF var det officielt anvendte bomærke for Koncertforeningen ved annoncering m. m.

8. *Nationaltidende* den 26. september 1893.

ligere anskaffedes noder til 15 værker, heraf 4 endda med orkesterstemmer; desværre medførte interessen for denne moderne franske komponist Koncertforeningens første økonomiske krise i sæsonen 1887/88. Det er ganske interessant at bemærke, at medens Medelssohn-Bartholdy langt overgår Robert Schumann i opførelses-hyppighed i Musikforeningen, så står den mere originale begavelse Schumann fremme i forreste række Koncertforeningen. Flere unge danske komponister har fået deres værker uopført i Koncertforeningen; og som blot eet eksempel på den hurtighed, hvormed man optog udlandets nye frembringelser på programmet, skal nævnes opførelsen af det senere så populære værk *Zigeunerweisen* af Pablo de Sarasate i selve kompositionsåret 1878.

På den afsluttende, ekstraordinære generalforsamling den 25. september 1893 gav foreningens bestyrelsesformand, Jakob Fabricius, en oversigt over foreningens musikalske virksomhed; de der meddelte tal stemmer ikke alle helt overens med nedenstående repertoire-fortegnelse og statistik [9]; men de skal alligevel bringes her [10]: I løbet af Koncertforeningens 19-årige eksistens er 212 kompositioner blevet opført; heraf 96 korværker, 53 orkesterværker, 23 piano-, violin- og violoncelkoncerter, og 40 andre vokale og instrumentale værker; 150 [o: 105] værker opførtes for første gang i Danmark. Af danske komponister opførtes 68 arbejder, heraf 42 for første gang.

Koncertforeningens koncerter fandt i 1. sæson (1874/75, koncert nr. 1–3) sted i Kasino's lille sal i Amaliegade; en ekstrakoncert (nr. 4) henlagdes til Folketheatret. På grund af øget medlemstal skiftedes snart til Kasinos store sal, hvor koncerterne nr. 5–47 afholdtes i årene 1875–1889, dog med undtagelse af kirkekoncerterne nr. 22 (14/4 1881, gentaget 15/5), nr. 26 (6/4 1882) og nr. 35 (2/4 1885, gentaget 3/4), som fandt sted i Slotskirken. Efter Concertpalæets indvielse fandt koncerterne nr. 48–59 sted i den store sal her i årene 1889–1893.

Som foreningens dirigent fungerede Otto Malling 1874–1893 som den egentlige ledende musikalske kraft, fra efteråret 1879 med en fast årlig gage på 300 Kr. der fra efteråret 1883 hævedes til 600 Kr. Ved siden af ham

9. Som direkte kilder til nærværende artikel er anvendt Koncertforeningens programmer, årsberetninger og love, som findes i flere samlinger i Det kgl. Biblioteks småtryksafdeling og musikafdeling; endvidere Koncertforeningens Forhandlingsprotokoller I–II (sst., Ny kgl. Samling 2333, 2°), samt diverse omtaler i dagblade. I foråret 1971 lykkedes det at finde en længe søgt protokol over Koncertforeningens nodearkiv i en af de pakker med Musikforeningens papirer, som i 1957 overførtes fra Musikkonservatoriet til Det kgl. Bibliotek (se nedenfor side 185). En eventuel forhandlingsprotokol for foreningens første tid (sæsonerne 1874/75 og 1875/76) samt korrespondance-arkivet har endnu ikke kunnet skaffes til veje. En opregning af medvirkende og en kritisk kommentar til den faktisk opførte musik ved hjælp af dagblads-anmeldelser m.m. er ikke foretaget her.

10. Referat i *Berlingske Tidende* den 26. september 1893, hvor det også nævnes, at »Bestyrelsen haaber at kunne udgive en Fortegnelse over opførte Værker«. En sådan fortegnelse er ikke forfatteren bekendt; men forarbejde hertil er gjort i den nævnte protokol over KFs nodearkiv.

virkede som dirigent C. F. E. Horneman fra begyndelsen til udgangen af sæsonen 1875/76, hvor han nedlagde hvervet og udmeldte sig af foreningen i et brev dateret 8/6 1876. Han efterfulgtes af P. E. Lange-Müller, der dog på grund af bortrejse først kunne træde i funktion fra 1879; i 1883 nedlagde Lange-Müller dette sit eneste officielle musikerhverv, men fungerede dog sammen med Emil Hartmann som stedfortrædende dirigent under Otto Mallings sygdom i foråret 1884. De faste dirigenter var ifølge lovenes § 6 fødte medlemmer af bestyrelsen og var ifølge § 8 enerådende i alle musikalske spørgsmål; alene herved belyses det tillidsforhold, som herskede mellem foreningen og især dens førende dirigent, Otto Malling. Koncert-programmerne nævner ikke den eller de optrædende dirigenter; kun i tilfælde af, at en komponist får lov til at lede opførelsen af sit eget værk, gøres undertiden bemærkning herom.

I lovene, som vedtoges på den første generalforsamling den 25/8 1875, og hvis indledende paragraffer indholdsmæssigt stemte overens med det foran citerede indbydelsesskrift, noteredes det, at der »Tre Gange i Sæsonen, eller saa ofte Forholdene tillade det, afholdes Koncerter med Orkester, hvortil kun Foreningens Medlemmer have Adgang.« Fra begyndelsen var Koncertforeningen således et privat, sluttet selskab; men efterhånden indså man dog fordelene ved offentlig opmærksomhed. Foranlediget bl. a. af en momentan, mindre tilbagegang i antallet af medlemmer udsendtes den 1. november 1877 en privat henvendelse, hvori man redegjorde for foreningens formål og opfordrede modtagerne til at tegne sig som medlemmer. I 1878 udskrev man en komponist-konkurrence om en koncert-ouverture; ved bedømmelsen i sommeren 1879 fandtes dog intet af de fire indleverede værker værdigt til præmien på 300 Kr., skønt et af værkerne, kaldet *Opstandelsen*, dog omtaltes som fortjenstfuldt. Fra koncert nr. 17 (den 8/11 1879) fik pressens repræsentanter adgang til koncerterne og til at referere dem i bladene, ligesom man begyndte at sælge billetter til offentligheden og at annoncere i dagbladene. De åbne generalprøver, som i Musikforeningen havde stor betydning, ikke mindst for eleverne ved Musikkonservatoriet, var i Koncertforeningen noget, man kun indlod sig på af økonomisk trang, idet man havde behov for indtægten ved billetsalget hertil; i 1879 gjordes forsøget, men først fra sæsonen 1891/92 bliver de åbne generalprøver sædvane.

Foreningens drift var gennem alle årene præget af en kontinuitet, der som baggrund havde foreningens klart formulerede program, og som kom til udtryk ved genvalg til bestyrelse og repræsentantskab på den ene generalforsamling efter den anden; kun naturlig afgang medførte, at nye ansigter dukkede op i foreningens ledende organer. Formænd for bestyrelse og repræsentantskab var henholdsvis Jakob Fabricius og generalkonsul Joh. Hansen. Allerede fra begyndelsen kunne Koncertforeningen notere et stort antal medlemmer, hvoraf en del sikkert var at finde blandt Musikforeningens mange ekspektanter. Efter at

man i løbet af sommeren 1875 havde optaget alle indskrevne ekspektanter som medlemmer, kunne en optælling pr. 1/10 1875 udvise et antal af 785 medlemmer. Den 1/11 1877 var tallet steget til 948, og i årene 1880–1882 var man helt oppe på 1150 medlemmer. Konkurrencen fra de mange andre koncertforetagender, der florerede fra midten af 1880-erne, blev imidlertid efterhånden følelig for Koncertforeningen; i december 1889 var medlemstallet sunket til 860, i september 1890 til 828, i september 1892 til 810 for endelig i september 1893 at dale helt til 714 medlemmer.

Basis for Koncertforeningen var dens kor, som udgjordes af de aktive medlemmer (jvf. indbydelsesskriftet ovenfor); som tilfældet var i Musikforeningens kor, synes også Koncertforeningens kor at have haft overtal af damer. Korprøver afholdtes hver søndag i to timer fra klokken 13 og senere fra klokken 12,30 i et lokale ved Hauser Plads; op mod koncerterne måtte medlemmerne regne med en del ekstraprøver på opfordring af især den ledende dirigent, Otto Malling.

Det var således naturligt, at værker for kor, som regel med soli og orkester, indtog en fremtrædende plads i repertoiret. Som vokalsolister benyttedes førende danske sangere og sangerinder, der for de flestes vedkommende var tilknyttet Det kgl. Teater. Det var derfor en ubehagelig overraskelse, at der i forsommeren 1879 pludselig blev udstedt forbud mod at anvende de kongelige sangere. Først efter ansøgning til Cultusministeriet, afslag fra samme og fornyet ansøgning blev der i foråret 1880 givet tilladelse til at anvende disse uundværlige kræfter, dog kun til tre koncerter om året og kun under forudsætning af, at det kunne ske uden gêne for den kongelige scene. En væsentlig hindring var ryddet af vejen, og de næste år tegnede så fint, at man i efteråret 1881 planlagde at udvide virksomheden med kirkekoncerter, dog kun som ekstrakoncerter; tilgangen af passive medlemmer steg, og i efteråret 1883 kunne en ekstraordinær generalforsamling vedtage kontingent-frihed for de aktive medlemmer, dvs. for Koncertforeningens kor. Dette viste sig imidlertid at være en for dristig disposition; man havde åbenbart ikke taget højde for den hastigt stigende konkurrence fra andre koncertinstitutioner, og i sommeren 1885 måtte man for at bøde på en ugunstig økonomi skride til forhøjelse af kontingentet fra 6 til 7 Kr. årligt. Som årsag angaves direkte den vedtagne kontingent-frihed for de aktive medlemmer samt orkestrets krav om højere lønning; desuden pegedes på, at Johan Svendsens Filharmoniske Koncerter afholdt mange fra deltagelse i de øvrige foreningers koncerter.

Fra 1887 modtoges efter ansøgning årligt 500 Kr. som gave fra det Raben-Levetzau'ske Legat, og økonomien var øjensynligt nu igen så god, at man med henblik på sæsonen 1887/88 kunne indbyde en af udlandets førende moderne komponister, Camille Saint-Saëns, til at dirigere egne værker ved en koncert i november for et honorar af ikke mindre end 1000 Kr. og endda foreslå en mulig gentagelse for endnu 1000 Kr. Alt tegnede godt, og dispositioner og ind-

studering var nærmest færdige, da der 14 dage før koncerten kom afbud fra Saint-Saëns; han skulle aflevere partituret til sin nye opera (*Ascanio*) til Pariser-operaen i januar og måtte derfor aflyse flere aftaler; han stillede dog en mulig optræden til foråret i udsigt. I hast måtte et andet program stilles på benene, men koncerten gik åbenbart dårligt, og da også 2. koncert blev ramt af forhindringer i form af sygdom på solist-siden, var foreningens økonomiske situation så dårlig med et underskud på 1063,26 Kr., at man ikke mere kunne tænke på en indbydelse til Saint-Saëns, og endog måtte udskyde sæsonens tredje koncert til efteråret 1888, da man ikke ville risikere noget ved den store konkurrence, som den nordiske musikfest i sommeren 1888 let kunne forårsage. Ydermere forudså man at måtte nøjes med to koncerter i sæsonen 1888/89. Dette sidste blev dog ikke tilfældet; udover to koncerter med orkester kunne sæsonen byde på en kammermusik-koncert. Otto Malling advarede senere mod at arrangere kammermusik-koncerter, som han anså for absolut skadelige for foreningen; men sammen med de to store koncerter fik den succes. Sæsonen sluttede dog med et underskud på 330 Kr., som bestyrelsen dækkede, og det hævdedes, at repertoiret for sæsonen 1889/90 ikke skulle holdes strengt efter lovenes betoning af ny musik under hensyntagen til foreningens vanskelige situation.

For at stabilisere økonomien, og for at kunne imødekomme blot nogle af den værdsatte dirigent Otto Mallings ønsker om opførelse af større, krævende værker, oprettedes i løbet af foråret og sommeren 1889 en garantifond i Koncertforeningen med parter på indtil 50 Kr. hver af en sæsons eventuelle underskud og med privatpersoner – hovedsagelig medlemmer af bestyrelse og repræsentantskab – som garanter. Imidlertid gav næste sæson overskud, så at der ikke straks blev brug for fonden; tilmed kunne man tilbagebetale gælden til bestyrelsen. Yderligere kunne man i sæsonens løb tage den rummeligere store sal i det nye Concertpalæ i brug; at den straks blev et søgt koncertsted, viser en henvendelse i november 1890 til Concertpalæets ledelse om at træffe foranstaltninger til, at de fire foreningers koncerter ikke skulle træffe sammen i samme uge, hvilket åbenbart var sket.

Mallings ønsker om opførelse af større værker omfattede for sæsonen 1890/91 værker som Berlioz' *La Damnation de Faust* komplet, Lange-Müller's Udstillingskantate 1888 og Verdi's Requiem. Af økonomiske grunde vedtog bestyrelsen dog at udskyde Verdi's Requiem til næste sæson til fordel for en (billigere) kammermusik-koncert; i løbet af sæsonen blev også Lange-Müller's kantate udskudt. Mallings forslag til større værker i sæsonen 1891/92 omfattede Lange-Müller's Udstillingskantate 1888, Sullivan's *Den gyldne Legende* og Verdi's Requiem, og han begrundede det med, at man på grund af de bevægede musikalske foreningsforhold burde gøre en ekstra indsats for at give Koncertforeningen en fremskudt plads; ved tre store orkesterkoncerter burde der løbes en økonomisk risiko, som en forventet medlemstilgang ville kunne af-

balancere. Denne gang gik bestyrelsen ind på Mallings tanker; men da omkostningerne ved den første koncert var betydelige (i Lange-Müller's kantate medvirkede damer fra Musikforeningens kor, Sangforeningerne »Odeon« og »Arion« foruden Koncertforeningens eget kor, ialt 250 korsanger), og da den forventede tilgang af nye medlemmer var udeblevet, modtog Koncertforeningens bestyrelse følgende brev fra Otto Malling:

»Jeg tillader mig herved at meddele Bestyrelsen, at jeg med denne Saisons Slutning ønsker at træde tilbage fra min Function som Foreningens Dirigent. Min af anden Virksomhed stærkt optagne Tid tillader mig ikke længere at offere mig for det store Arbejde, som Foreningens Virksomhed kræver, en Virksomhed, som nu i saa lang en Aarrække har lagt Beslag paa min Tid og mine Kræfter, og til hvilken den materielle Løn eller den Paaskjønneelse Publikum viser den, ikke staar i Forhold. Naar jeg desuagtet har ydet den mit Arbejde i 18 Aar, vil Bestyrelsen og Publikum vistnok ikke finde det unaturligt, at jeg nu anser det for min Pligt at concentrere min Virksomhed paa de øvrige Sider af min Gjerning. Jeg tilføjer at denne Beslutning er tagen efter lang Overvejelse og maa realiseres hvad enten Resultatet af denne Saison er gunstigt eller ikke.

Jeg haaber at Bestyrelsen vil støtte mig i at give de 2 resterende Concerter efter den Plan, som er billiget ved Saisonens Begyndelse, dog maa jeg bemærke, at det maa gøres mig muligt at træde tilbage *uden* at Foreningens Garanter komme til [at] dække det mulige Underskud, som denne Saison sandsynligvis vil medføre; fremkommer et saadant, maa enten jeg eller Bestyrelsen med mig dække det; skulde Garanterne gøre det, kunde de med Rette forde, at jeg ikke trak mig tilbage førend deres Udlæg var dækket, og herpaa kan jeg ikke indlade mig.

Jeg meddeler Bestyrelsen denne min Beslutning saa tidligt, for at den kan have god Tid til at overveje Sagen; jeg henstiller til den, hvorvidt den finder det hensigtsmæssigt at meddele Medlemmerne den nu eller senest paa sidste Concert Program; dog tror jeg det ikke rigtigt at bringe den videre forinden et Bestyrelsesmøde har været afholdt. Hvad Foreningens videre Skjæbne angaar, da troer jeg at et Regjeringsskifte bedst vil kunne motivere en saadan Omordning af Foreningens Formaal og Virkemaade, som efter de nuværende Forhold er nødvendige. Da Foreningen kom frem, brød den Bresche i den dengang herskende musikalske Stilstand; senere har det musikalske Liv udfoldet sig saaledes, at det nu staar mig klart, at Foreningen maa søge sig andre Virkefelter.

Jeg bringer herved Foreningens Bestyrelse og Repræsentantskab min hjerteligste Tak for trofast Samarbejde i de mange Aar.

Kjøbhv. d 11 Novb: 1891

ærb.

Otto Malling»

Her talte musikerens interesser imod de økonomiske muligheder. De to modpoler syntes næppe at kunne forenes; men det ville være skæbnesvangert for Koncertforeningen, hvis Malling realiserede sin beslutning, og på gentagne opfordringer indvilligede han i foråret 1892 i at blive som dirigent under den forudsætning, at de fornødne midler til en sæsons tre orkesterkoncerter kunne tilvejebringes inden sæsonens start. Men Malling havde i sit brev skåret dybt ind til problemets kerne: de forandrede vilkår i det københavnske musikliv. Og da der i foråret 1892 udstedtes et nyt forbud fra Cultusministeriet mod benyttelse af de kongelige operasangere som solister – et forbud, der var uigenkaldeligt trods samlet henvendelse med protest fra Koncertforeningen, Musikforeningen og Cæciliaforeningen, og da blandt andet de således ændrede vilkår i foråret 1893 resulterede i et stort underskud, på hvilket en indgiven an-

søgning om statshjælp ikke kunne hjælpe øjeblikkeligt, da den først skulle igennem årelang forhandling i rigsdagen – en forhandling, der med sin offentlighed ville skade foreningens renommé, så kom det til en diskussion i bestyrelsen om, hvorvidt man skulle fortsætte virksomheden i en anden retning end hidtil, eller man hellere skulle nedlægge sit mandat og overlade til repræsentantskabet at træffe beslutning om Koncertforeningens fremtid. I løbet af sommeren 1893 var medlemstallet sunket til 714, og da bestyrelsen derfor ikke så sig i stand til at forelægge et balancerende budget for den kommende sæson, men yderligere gældsforøgelse tværtimod måtte påregnes, udformedes på et bestyrelsesmøde den 18. september 1893 i Jakob Fabricius' hjem, hvor Koncertforeningen i sin tid var blevet stiftet, følgende erklæring om bestyrelsens afgang:

»Da det i Løbet af de sidste Aar har vist sig at Foreningens Medlemsantal ikke er talrig nok til at dens Virksomhed kan ledes uden Risiko i den Retning og i det Omfang, hvori den nuværende Bestyrelse og Dirigent nu i 19 Aar har ledet den – saa har Bestyrelsen, da den ikke længere tør paatage sig nævnte Risiko og ikke ønsker at arbejde under en eventuelt forandret eller indskrænket Virksomhed, forment at maatte træde tilbage og overlade Repræsentantskabet at bestemme, hvorvidt Virksomheden skal fortsættes af en anden Bestyrelse og under andre Former eller ganske indstilles. Bestyrelsen undlader ikke samtidigt at betone at en medvirkende Aarsag til denne dens Beslutning er Forbudet mod Benyttelse af Theatrets Sangere, idet dels Forskrivning af de udenlandske Sangere af Rang, som Foreningens Formaal (Fremførelse af store nye inden- og udenlandske Arbejder) kræver, medfører en altfor stor Udgift for Foreningen og det dels maa anses for uheldigt at skulle nødes til at opføre danske Arbejder under Medvirkning af fremmede Sangere.«

Repræsentantskabet indkaldte til ekstraordinær generalforsamling den 25. september 1893 i Studenter-Sangforeningens lokale. Her gav Jakob Fabricius den ovenfor omtalte oversigt over Koncertforeningens virksomhed, og her vedtoges det ved afstemning, at Koncertforeningen skulle opløses. En likvidationskommission nedsattes for at realisere foreningens aktiver, og på kommissionens andet og sidste møde den 16. december 1893, hvor også repræsentantskabet var til stede, kunne Fabricius oplyse, at aktiverne (et klaver, et sæt klokker benyttet i Sullivan's *Den gyldne Legende*, samt foreningens node-arkiv) var solgt og alle fordringer betalt; restbeløbet på 196,88 Kr. ville man anmode foreningens mangeårige dirigent, professor Otto Malling, om at modtage.

Særlig interesse knytter sig til Koncertforeningens node-arkiv, som havde kostet foreningen ca. 12.000 Kr. Det overdroges sammen med den ovenfor omtalte node-protokol til det store kongelige Bibliotek for 1000 Kr.; her ville det blive opbevaret under navn af *Koncertforeningens Arkiv*. Det indeholdt ca. 150 partiturer af nyere værker foruden orkester- og korstemmer samt klaverudtog. Og det skulle således for fremtiden gøres frugtbringende for det offentlige og private musikliv og bevare foreningens navn og virksomhed i velvilig erindring [11].

11. Overdragelsen af node-arkivet bekræftes af Det kgl. Biblioteks kassebog for 1890–1910 (KBs Arkiv nr. B 5), og af protokollen over »Indkøb hos Private og Antikvarer« (ibid. nr. F 25), hvor post 163 af 1/12 1893 lyder: »Koncertforeningens Arkiv af Mu-

Denne samling af partiturer og opførelses-materiale må vel anses for at være bibliotekets første større samling af sin art. Omkring 20 år senere blev den katalogiseret i seddelkartoteket, idet der for de omhyggeligt optalte stemmesæts vedkommende refereredes til *Koncert-Foreningens Arkiv* og til de numre, som de havde i foreningens node-protokol [12]. Men medens bibliotekets interesse i partiturerne var åbenbar, synes samlingen af opførelses-materiale endnu ikke at have passet rigtigt ind i bibliotekets virke. Som følge heraf tilbød man den 14. maj 1917 Musikforeningen at købe arkivets stemmesæt [13], mens orke-

sikalier, indeholdende Partiturer, Orkesterstemmer, Korstemmer og Klaverudtog... 1000,00 Kr.»

I likvidationskommissionens skrivelse af 16. oktober 1893 til biblioteket hedder det, at »Arkivet indeholder Blomsten af den udenlandske Musik fra de seneste Aartier. Som det af medfølgende specificerede Katalog fremgaar, ere alle Hovedkomponisterne i Udlandet repræsenterede... desuden de mest fremragende nordiske Komponister, alle med Arbejder fra den nye og nyeste Tid. Af Partiturer med tilhørende Klaverudtog, Orkester- og Korstemmer findes c. 150, desuden c. 50 Værker for Kor a capella eller Sang, c. 50 danske Værker i Orkesterstemmer, endelig c. 150 Klaverpartiturer af inden- og udenlandsk Musik, baade for Koncertsalen og Operaen.

Denne rige Samling, der repræsenterer en Indkjøbspris af imellem 10 og 12.000 Kroner, formene vi bør blive her i Landet og saavidt muligt ikke realiseres i Udlandet.

Vi tilbyde derfor det store kgl. Bibliothek hele Arkivet for 1000 Kroner, hvilken Sum omtrent udgjør Koncertforeningens Gæld.

Ved at faa Plads i Bibliotheket vil denne Samling kunne gøres frugtbringende for vort Musikliv, offentlig og privat, og ved at opbevares som en særlig Samling under Navn af »Koncertforeningens Samling«, vil den ligeledes redde Foreningens Navn og Virksomhed fra Forglemmelse.

Ærbødigst

Jakob Fabricius
Axel Prior

Angul Hammerich
P. Schöning

Otto Malling
J. D. Sørensen«

- Den 24/10 1893 udbad overbibliotekar Chr. Bruun sig ministeriets billigelse af købet af samlingen til biblioteket, »der efterhaanden er blevet godt forsynet med den noget ældre Tids store Komponisters Værker, men ikke i nogen højere Grad har kunnet anskaffe sig den nyeste Tids fremragende Komponisters Værker.« Han ansaa det for »en Pligt at »redde« Samlingen, hvis der er Mulighed for at gjøre det«, og anførte til prismæssig sammenligning, »at 7 Operaer af Wagner i Partitur have kostet, uindbundne, 840 Kr., og at den nye store Hovedudgave af Mozarts Værker, som Bibliotheket ejer, koste, uindbunden, 1144 Reichsmark.« Yderligere ansøgte han om 485 Kr. på tillægsbevillingslov til reoler til opstilling af noderne. Den 16/11 approberede ministeriet købet, den 17/11 accepterede biblioteket købet over for likvidationskommissionen, der takkede skriftligt den 21/11 (jvf. KBs journalsager nr. 1619 samt Chr. Bruun's Registrant over Journalsager, Nyere Række 1861–1901 nr. 1619, KBs Arkiv nr. A 2).
12. Jvf. *Oversigt over Det Store Kongelige Bibliotheks Musikkataloger* (KBs Arkiv nr. E 115), der på sidste side anfører som særskilte kataloger »Fortegnelse over N. W. Gades efterladte Samling af hans trykte Kompositioner« samt »Fortegnelse over Koncertforeningens Arkiv« med følgende blyants-tilføjelse: »Koncertforeningens Arkiv er nu (1913) indført i den alm. Musikkatalog og kan ses der.«
 13. Det kgl. Bibliotheks journalsager nr. 3174, hvor det i overbibliotekar H. O. Lange's brev af 14/5 1917 til Musikforeningens formand, professor Angul Hammerich, bl. a. hedder: »Da det mere og mere er blevet tydeligt, at dette store Arkiv af Kor- og Orkesterstemmer ikke hører hjemme i et Bibliothek, idet dets Benyttelse maa være helt andre

ster- og klaverpartiturer opstilledes blandt bibliotekets øvrige noder. Det er dog usikkert, om denne overdragelse blev virkeliggjort [14], og Koncertforeningens noder figurerer ikke i den *Fortegnelse over Musikforeningens Musikaliesamling afskrevet efter det efter Komponisterne ordnede Kartotek*, som den 15/12 1934 sendtes til biblioteket som et led i forhandlingerne om Musikforeningens ophør og salget af dens nodesamling [15]. Imidlertid er katalogsedlernes angivelser om stemmesæt senere blevet overstreget med blyant, og opførelses-materialet findes nu som en del af den store nodesamling, der stammer fra Musikforeningen, og som sammen med arkiverne fra Cæciliaforeningen, Dansk Koncertforening, Casino og Dagmarteatret dannede grundlaget for bibliotekets orkesterbibliotek, der stiftedes i 1945 [16].

Regler undergivne, og da det fylder ikke mindre end 18 Meter løbende Hylde, har jeg ment at burde afhænde denne i sig selv meget værdifulde Samling, saa at den kan blive opbevaret i en Institutions Værge, hvor den kommer sammen med beslægtede Sager, og hvor den vil kunne gjøre større Nytte i vort Musikliv. . . . Forsaavidt der også findes Partiturer, vilde jeg dog forbeholde Bibliotheket disse, da saadanne udmærket passe ind i Bibliothekets store Musiksamling.«

14. På et møde den 7/9 1917 i Musikforeningens bestyrelse, hvori deltog Angul Hammerich, Anton Svendsen og Carl Nielsen, vedtoges det, at Musikforeningen først skulle foretage en ordning og ny katalogisering af sit eget bibliotek og derefter tage beslutning om det foreslåede køb (jvf. protokol over Musikforeningens Administrations Møder, Oktober 1860 til Maj 1927, Det kgl. Bibliotek, Musikforeningens Arkiv kapsel 58; en protokol over senere afholdte møder findes ikke i arkivet).
15. Disse forhandlinger, som strakte sig fra 1932 til 1937, fremgår af skrivelser, som opbevares dels på Det kgl. Bibliotek (Journalsager nr. 4758a, se 4248) dels på Rigsarkivet (Undervisningsministeriets 2. Departement, Journal nr. 1718/45, hvoriblandt den omtalte fortegnelse findes i original samt kopi med bibliotekets bemærkninger.). I sæsonen 1933–34 genoptog Musikforeningen sit virke i et samarbejde med Det kgl. Kapel og Dansk Filharmonisk Selskab under navn af »Koncert-Sammenslutningen«; men i foråret 1935 indstillede den definitivt sin virksomhed, knap 3/4 år før den ville have kunnet fejre sit 100 årige jubilæum. I 1937 købte Undervisningsministeriet Musikforeningens nodesamling; en del partiturer, fortrinsvis ældre danske værker i manuskript, overtoges af Det kgl. Bibliotek for 500 Kr., medens resten gik til Musikkonservatoriet.
16. Se *Information om nordisk musikforskning II* (København juni 1969) side D 15. – Ifølge Musikafdelingens Accessionskatalog (KBs Arkiv nr. F 7a) indgik i april 1945 en samling på ca. 1350 numre af Musikforeningens noder som gave fra Musikkonservatoriet. Nummereringen af samlingen, der bygger på Musikforeningens egen katalogisering, strækker sig med en del overspringelser fra nr. 1 til 1534; heri findes Koncertforeningens noder dels spredt i sidste halvdel, men med en samlet kerne fra nr. 1350 til 1477, dels indført på numre, der dækker værker, hvortil Musikforeningen selv ejede noder, eventuelt blot i form af orkester- eller klaverpartitur. Under forudsætning af, at det omtalte salg i 1917 af Koncertforeningens opførelsesmateriale til Musikforeningen ikke blev virkeliggjort, har biblioteket altså selv foretaget sammenlægningen af de to foreningers node-arkiver. Koncertforeningens node-protokol må da være overgivet Musikforeningen af biblioteket til orientering, eventuelt i forbindelse med forhandlingerne om det foreslåede salg. – Musikforeningens nummerering synes oprindeligt fastlagt i anledning af udgivelsen af en trykt fortegnelse: *Musikforeningens Musikaliesamling. Januar 1857. Kjøbenhavn. Trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri*, der med enkelte overspringelser dækker numrene 1–572 og videreføres af et ligeledes trykt første supplement i januar 1865 med numrene 573–709; i begyndelsen af 1886 omfat-

Koncertforeningens node-protokol belyser på sin egen måde foreningens repertoire og musikalske linie. Musikalierne er ordnet dels i et alfabetisk register og dels i fem grupper, der ifølge de ved en del af værkerne angivne opførelsesdatoer synes ført i accessionsorden:

A.	Partiturer, med tilhørende Klaverudtog og Stemmer (152 numre)	Side 1
B.	Værker for Sang og Klaver eller Sang a capella (60 numre)	– 25
C.	Værker, hvortil Stemmerne haves, medens Partiturerne tilhøre vedk. Komponist eller Andre (43 numre)	– 33
D.	Andre Klaverudtog end de under A. og B. nævnte (152 numre)	– 41
Tillæg:	Opførte Værker, hvortil Noderne ere laante el. leiede (36 værker)	– 53
Register:	Alfabetisk efter Komponisternes Navne	– 59

I grupperne A–D er enkelte numre underdelt, mens andre er oversprunget; endvidere er enkelte angivelser om musikulier overstreget eller betegnet »udgaar«, hvilket sikkert er sket i 1893 i forbindelse med overdragelsen til Det kgl. Bibliotek og derfor ikke har betydning her. Tillægget synes ikke komplet, idet der mangler angivelser vedrørende 14 opførte værker især fra de sidste tre års koncerter; f. eks. lejedes noder til Verdi's Requiem for 400 Francs. I forhold til nedenstående fortegnelse over koncert-repertoiret omfatter grupperne:

	Opførte værker	Uopførte værker
A:	89 (90)	65
B:	23 (26)	32 (33)
C:	41	1
D:	6 (13)	109 (112)
	159	207
Tillæg:	36	
Uregistreret:	14	
	209	

idet nogle værker er registreret i flere grupper, hvilket belyses af tallene i parentes. I repertoire-fortegnelsen nedenfor er til orientering medgivet numrene fra Koncertforeningens Arkiv; desuden anføres eventuelt nummer i Musikforeningens Arkiv, hvor opførelses-materialet nu findes.

I sit ovenfor citerede referat af den ekstraordinære generalforsamling skriver Angul Hammerich om Koncertforeningens opløsning [17], at »Ingen kunde tro, at Enden allerede var der. I Virkeligheden viser det sig da ogsaa, at det netop er for at undgaa en langsom Hentæren, for »at dø i Skjønhed«, at Foreningen har taget den stoiske Beslutning allerede nu at søge til Nirwana. Hellere end at indrette sig paa smaa Kaar, hellere end at svinge sin Fane, vil den gjøre en hurtig Ende paa det Altsammen.« Og efter at have omtalt foreningens betydning for den nye musik fortsætter han:

tede Musikforeningens arkiv ca. 1150 numre (jvf. Hammerich: *Musikforeningens Historie* . . . s. 151), som er registreret i håndskrevne node-protokoller (Kgl. Bibliotek, Musikforeningens Arkiv kapsel 8–10).

17. *Nationaltidende* den 26. september 1893.

»At Foreningen alligevel nu er bragt i en Situation, der er uholdbar og tvinger den til at opgive sit Bo, skyldes i det Væsenlige Forhold, der ligge udenfor den selv, dels en stadig voxende Konkurrence, dels Udviklingen i det Hele. Siden Foreningens Stiftelse er der kommet de *filharmoniske Koncerter* til, desuden *Folkekoncerterne*, der med deres gratis Assistance og deres Minimalpriser ere blevne en Faktor i det københavnske Koncertliv, som Alle komme til at føle, fremdeles har jo *Musikforeningen* selv mere og mere taget den nyere Koncertliteratur op til Behandling og derved gjort Pladsen endnu mere snæver for sin yngre Kollega. Endvidere er der den store Vanskelighed, det kgl. Theater har beredet alle Arter af Koncerter ved at forbyde Operasangernes Assistance. Endelig synes det jo hele Verden over, som om Musiklivet antager mere demokratiske Former, indretter sig paa en mere bred og folkelig Basis. »Foreningernes« Guldalder er utvivlsomt omme, – naar de da ikke have et ganske specielt Særformaal som f. Ex. *Cæciliaforeningen* –, Udviklingen gaaer henimod frie, af en Enkelt eller Enkelte startede Koncertforetagender, baarne oppe af det eller det Navn som Dirigent. Saaledes gaaer det andet Steds – den store Musikforening i Hamborg har ifjor maattet lukke i Konkurrencen med Hans v. Bülow's Orkesterkoncerter – og saaledes vil det ogsaa gaa her til Lands. Koncertforeningen er den første Faldne paa Valen.«

At Hammerich skulle få ret i denne profeti, har eftertiden set. Ikke mindst i det 20. århundrede er talrige musikforeninger sygnet hen eller helt bukket under, især i konkurrencen med den store, nye koncertgiver: Radioen. Således gik det også i 1931 (1935) selve den hæderkronede »Musikforeningen«, af hvis historie Hammerich selv skrev første del. Rent øjeblikkeligt medførte Koncertforeningens ophør imidlertid en opblomstring af i hvert fald to andre foreninger, omend på forskellig front. Cæciliaforeningen, der jo også var en forening baseret på et kor, synes at have optaget en del af Koncertforeningens medlemmer, idet medlemstallet i begyndelsen af 1890-erne steg pludseligt fra 426 i 1890 til 1226 foruden expektanter i 1894 [18]. Og i Musikforeningen tog den allerede tiltagende opførelse af ny musik fart efter 1893 [19]. Som ovenfor nævnt opførte man nu værker, som før havde været Koncertforeningens speciale, idet man til dels drog nytte af den ophørte forenings værdifulde nodearkiv. Som Koncertforeningen i 1874 på en måde var udsprunget af Musikforeningen, vendte den således tilbage til sit udspring og fornygede det. Denne udvikling i Musikforeningens program-politik forstærkedes af et samtidigt dirigentskifte, idet Emil Hartmann, der efter Gades død i 1890 midlertidigt havde overtaget dirigenthvervet, i 1893 afløstes af en musiker, der i højere grad var den nye tids mand: Franz Neruda. Med ham som fører gik Musikforeningen fremtiden imøde som førende koncertinstitution i det københavnske musikliv.

Og ligesom grokraften og livsviljen i dette musikmilieu i årene efter 1874 var blevet understreget ved dialogen mellem Musikforeningen og den nye tids bannerfører: Koncertforeningen, således gentog forholdet sig en generation senere, måske blot med mere bevidst nationalt sigte. I 1901 stiftedes en ny musikforening af bl. a. komponisterne P. E. Lange-Müller, Otto Malling, Carl

18. Carl Thrane: *opus cit.* side 218.

19. Torben Schousboe: *Koncert-repertoire i Musikforeningen i København 13/3 1886–14/4 1931* (1966, stencileret).

Nielsen, Louis Glass, Gustav Helsted og Vilhelm Rosenberg, af hvilke de to første med vægt kunne føre traditionen fra Koncertforeningen videre i det 20. århundrede i det nye supplement og korrektiv til Musikforeningen: »Dansk Koncertforening«.

Kompositioner opført i Koncertforeningen 1874–1893

Såvidt muligt er kompositionsåret angivet for de enkelte værker. I skarp klamme angives musikaliernes numre i *Koncertforeningens Arkiv* og *Musikforeningens Arkiv*. Opførelsesdatoer er i parentes suppleret med nummeret på den pågældende koncert samt eventuel angivelse af opførelse for første gang i Danmark.

BARGIEL, WOLDEMAR (1828–1897)

3 *Frühlingslieder* op. 35 for 3-st. Damekor og Piano. [KF: B 4]

Ons 5/5 1875 (3). Lø 24/3 1877 (10)

3 *Neue Frühlingslieder* op. 39 for 3-st. Damekor og Piano.

[KF: B 19; Mf 1422]

Lø 24/4 1880 (19; nr. 2 og 3: 1. g.)

Nr. 1 »Maienglöcklein«: Lø 4/5 1878 (13; 1. g.)

Medea op. 22. Overture. [KF: Tillæg; Mf 753]

Lø 27/1 1877 (9; 1. g.)

BARNEKOW, CHRISTIAN (1837–1913)

Sange af Z. Topelius for Damekor og orkester. [KF: C 31; Mf 1395]

Lø 7/2 1885 (34; 1. g.)

Ældre franske Melodier, udsat for Damestemmer (Kor og Soli)

med Piano (Chansons populaires I–II, Brunettes

I–III, Chansons à danser I–II). [KF: B 53; Mf 1453]

Ma 23/1 1893 (58; 1. g.)

BARTHOLDY, JOHAN (1853–1904)

Vagabundus for Bas-Solo med Orkester op. 6 (1880). [KF: C 13; Mf 1393]

Lø 142 1880 (18; 1. g.)

BEETHOVEN, LUDWIG van (1770–1827)

Egmont op. 84. Overture. [KF: Tillæg, D 41; Mf 32]

Lø 6/5 1876 (7)

Fidelio op. 72. Kvartet og Terzet. [KF: Tillæg; Mf 31 A]

Lø 25/11 1876 (8)

Koncert c-moll op. 37 (1800) for Piano og Orkester. [KF: A 63; Mf 43]

Lø 23/2 1884 (31)

BENDIX, VICTOR EMANUEL (1851–1926)

Præludium, Menuet og Marsch, op. 15 for Orkester. [KF: C 19; Mf 1385]

Lø 19/2 1881 (21; 1. g.)

Symfoni nr. 2 D-dur op. 20 (1888) *Sommerklange fra Syd-Rusland*.

[KF: C 38, »hos Komponisten«; (Mf 1152)]

Lø 28/1 1888 (43; 1. g.)

BERLIOZ, HECTOR (1803–1869)

La Damnation de Faust. Dramatisk Legende for Soli, Kor og Orkester

op. 24 (1846). [KF: A 133, D 6; Mf 1363]

1.–2. del: Ma 31/3 1890 (50; 1. g.)

Hele værket ÷ scene 9–10 og 15–17; Ti 11/11 1890 (51; 3.–4. del: 1. g.)
Songe de Faust for Kor og Orkester, *Sylfedans*,
Mefisto's Serenade: Lø 8/12 1888 (45; nr. 1 og 3: 1. g.)
Le Carneval romain, Ouverture op. 9 (1844). [KF: A 27; Mf 1417]
 Lø 4/12 1875 (5; 1. g.)

BIZET, GEORGES (1838–1875)

Udvalg af suiten *L'Arlesienne* (1872): Prélude, Adagietto, Carillon.
 [KF: Tillæg; (Mf 984–985)].
 Lø 23/2 1884 (31)

BRAHMS, JOHANNES (1833–1897)

Gesang der Parzen op. 89 (1882) for 6-st. Kor og Orkester. [KF: A 104; Mf 1204]
 Lø 23/2 1884 (31; 1. g.)
 Koncert for Violin og Orkester D-dur op. 77 (1878). [KF: A 88; Mf 1350]
 Lø 18/3 1882 (25; 1. g.)
 Kvartetter for Solostemmer og Piano, op. 31 (1859–1863). [KF: B 40]
 Ma 23/1 1893 (58; 1. g.)
Marienlieder op. 22 (1859) for Kor a capella. [KF: B 34; Mf 1450]
 Ma 10/2 1890 (49)
Ein deutsches Requiem op. 45 (1861–1868). [KF: A 70; Mf 729]
 To 14/4 og Fre 15/4 1881 (22; 1. g.). To 6/4 1882 (26)
 2 Sange for Damekor med Akkompagnement af 2 Horn og Harpe,
 op. 17 nr. 3–4 (1860). [KF: B 3; Mf 1091]
 Ons 5/5 1875 (3)
 Sange for Damekor, op. 44 nr. 2, 6, 8, 4 (1859 og 1863).
 [KF: B 28; Mf 1469]
 To 6/11 1884, (33; 1. g.). Lø 20/10 1888 (44)
Schicksalslied op. 54 (1871) for Kor og Orkester. [KF: A 1; Mf 1212]
 Ti 1/12 1874 (1; 1. g.). Lø 4/5 1878 (13). Lø 8/12 1888 (45)
Sieben Lieder op. 62 (1874 for 4–6-st. Kor a capella. [KF: B 39; Mf 1457].
 Nr. 1 Rosmarin, nr. 2 Von alten Liebesliedern.
 Ma 10/2 1890 (49)
 Symfoni nr. 2 D-dur op. 73 (1877). [KF: A 48; Mf 1066]
 Lø 16/11 1878 (14; 1. g.)
 Tragisk Ouverture, op. 81 (1880–81). [KF: A 115; Mf 1033]
 Lø 22/1 1887 (40)
Zigeunerlieder for 4 Solostemmer og Piano op. 103 (1887)
 nr. 1, 2, 3, 7, 6, 8, 9. [KF: B 38]
 Lø 2/2 1889 (46; 1. g.). Ti 13/1 1891 (52)

BRINK, JULES ten (1838–1889)

Concerto caractéristique for Violin med Orkester. [KF: A 129; Mf 1429]
 Lø 28/1 1888 (43; 1. g.)

BRUCH, MAX (1838–1920)

Arminius (Slaget). Oratorium op. 43 (1878). Præstindens Arie.
 [KF: A 150; Mf 1432]
 Ma 9/11 1891 (54)
 Fantasi for Violin, Harpe og Orkester op. 46 (1880). [KF: A 152; Mf 1451]
 Ma 9/11 1891 (54)
Hebräische Gesänge for Kor og Orkester (1888). [KF: A 138; Mf 1381]
 Lø 16/11 1889 (48; 1. g.)
 Koncert for Violin med Orkester nr. 1 op. 26 g-moll. [KF: C 43; Mf 747]
 Lø 22/1 1887 (40)

Das Lied von der Glocke for 4 Soli, Kor og Orkester op. 45 (1879).

[KF: A 55; Mf 1366].

Lø 24/4 1880 (19; 1. g.). Lø 19/2 1881 (21)

Schön Ellen. Ballade for Soli, Kor og Orkester op. 24 (1867). [KF: A 130; Mf 749]

Lø 28/1 1888 (43)

CHERUBINI, LUIGI (1760–1842)

Medea (1797). Overture. [KF: Tillæg; Mf 96, 587]

Lø 4/3 1876 (6)

COWEN, Sir FREDERIC HYMEN (1852–1935)

Sleeping Beauty (Tornerose) for Soli, Kor og Orkester (1885).

[KF: A 146; Mf 1439]

To 16/3 1893 (59; 1. g.)

DVOŘÁK, ANTONIN (1841–1904)

Piano-Kvintet op. 81 (1887). [KF: Tillæg]

Lø 2/2 1889 (46; 1. g.)

Slavisk Rhapsodi for Orkester op. 45 nr. 1 D-dur (1878).

[KF: A 87; Mf 1353]

Lø 18/3 1882 (25; 1. g.)

FABRICIUS, JAKOB (1840–1919)

En Vaarnat for Tenorsolo, Damekor og Orkester op. 4. [KF: C 6; Mf 1461]

Lø 4/3 1876 (6; 1. g.).

GADE, AXEL WILHELM (1860–1921)

Koncert for Violin med Orkester nr. 1 d-moll (1889). [KF: Tillæg]

Lø 16/11 1889 (48; 1. g.)

GADE, NIELS WILHELM (1817–1890)

Aarstidsbilleder for Soli, Damekor og 4-hændigt Piano op. 51 (1871).

[KF: B 50; Mf 878]

Ti 13/1 1891 (52)

Efterklang af Ossian. Overture for Orkester op. 1 (1840). [KF: Tillæg; Mf 139]

Lø 8/11 1879 (17)

Hamlet. Koncertouverture for Orkester op. 37 (1860–61).

[KF: Tillæg, A 151; Mf 647, 1433]

Lø 25/11 1876 (8). Ma 9/11 1891 (54)

Symfoni nr. 8 h-moll, op. 47 (1869–71). [KF: A 127; Mf 856]

Lø 20/2 1886 (37)

Trio for Violin, Piano og Violoncel, F-dur op. 42 (1863). [KF: Tillæg]

Ti 13/1 1891 (52)

GLINKA, MIKHAIL IWANOWIČ (1804–1857)

Kamarinskaja. Fantasi for Orkester over to russiske Folkemelodier (1848).

[KF: A 14; Mf 1354]

Lø 6/5 1876 (7; 1. g.)

La vie pour le Zaar. Overture (1836). [KF: A 6; Mf 1388]

Ti 1/12 1874 (1; 1. g.)

GODARD, BENJAMIN (1849–1895)

Concertino romantique for Violin og Orkester op. 35. [KF: A 69; Mf 1408]

Lø 27/11 1880 (20; 1. g.). Lø 19/11 1881 (23)

- Le Tasse. Symphonie dramatique*, for Soli, Kor og Orkester op. 39 (1878).
[KF: D 65]
Lø 1/12 1883 (30)
- GOETZ, HERMANN (1840–1876)
Nenie for Kor og Orkester op. 10 (1874). [KF: A 68; Mf 1065]
Lø 27/11 1880 (20; 1. g.)
- GOLDMARK, KARL (1830–1915)
Dronningen af Saba. Opera (1875). Nr. 2: Indtogsmarch, for Kor og Orkester, op. 27. [KF: A 105, D 89; Mf 1368]
Lø 20/10 1888 (44; 1. g.)
Sakuntala. Ouverture, op. 13 (1865). [KF: A 29; Mf 927]
Lø 5/4 1879 (16; 1. g.). Lø 23/3 1889 (47)
- GOUNOD, CHARLES (1818–1893)
Gallia. Lamentation for Sopransolo, Kor og Orkester. [KF: A 34; Mf 1365]
Ti 1/12 1874 (1; 1. g.). Lø 3/4 1875 (4). Lø 5/4 1879 (16)
La matinée dans la montagne for Soli og Kor. [KF: A 86b; Mf 1352, 1470]
Lø 11/2 1882 (24)
La Nuit for Tenorsolo, Kor og Orkester. [KF: A 20; Mf 1359]
Lø 4/12 1875 (5; 1. g.). Lø 6/5 1876 (7). Lø 20/3 1886 (38)
Messe solennelle de St. Cécile (1855): Credo, Agnus Dei og Gloria, for Soli, Kor og Orkester. [KF: A 118; Mf 1474, 1497]
Lø 20/3 1886 (38)
Noël for Soli og Damekor. [KF: A 86 a; Mf 1351]
Lø 11/2 1882 (24). Lø 20/3 1886 (38)
Roméo og Julie (1867): Indledning og Prolog, for Kor. [KF: A 23; Mf 1358]
Lø 4/12 1875 (5; 1. g.). Lø 4/5 1878 (12)
Tobias. Oratorium for 4 Soli, Kor og Orkester (1866). [KF: A 43; Mf 1447]
Lø 1/12 1877 (11; 1. g.). Lø 14/4 1883 (29)
- GRANDJEAN, AXEL (1847–1932)
2 Sange (*Aften, Morgen*) for Kor og Orkester op. 41. [KF: C 42; Mf 1414]
Ti 24/3 1891 (53; 1. g.)
- GRIEG, EDVARD (1840–1907)
Den Bjergtagne for Barytonsolo, Strygeorkester og 2 Horn, op. 32 (1878).
[KF: A 96; Mf 1050]
Lø 14/4 1883 (29)
Foran Sydens Kloster for Soli, Damekor og Orkester, op. 20 (1870/71).
[KF: A 117; Mf 1498]
Ti 1/12 1874 (1; 1. g.). Lø 25/11 1876 (8). Lø 14/11 1885 (36)
Fra Holbergs Tid. Suite i gammel Stil for Strygeorkester, arr. af op. 40 (1884). [KF: Tillæg]
Lø 14/11 1885 (36; 1. g.)
I Høst. Koncertouverture (for 4-hændigt klaver 1866, for ork. 1874, rev. 1887; »opført første Gang ved Musikfesten i Birmingham Aug. 1888») op. 11.
[KF: A 131; Mf 1201, 1430]
Lø 8/12 1888 (45; 1. g.)
Koncert for Klaver og Orkester a-moll op. 16 (1868). [KF: Tillæg]
Lø 5/4 1879 (16)
Landkjøding for Mandskor, Barytonsolo og Orkester op. 31 (1872, rev. 1881). [KF: Tillæg, D 148; (Mf 1494)]
Lø 14/11 1885 (36; Studenter-Sangforeningen)
2 Melodier for Strygeorkester op. 34 (1880). [KF: C 16]
Lø 19/11 1881 (23; 1. g.)

Norske Stev komponeret for Barytonsolo, Strygeorkester og Horn. [KF: ÷]

Lø 5/4 1879 (16; 1. g.)

Scener fra *Olav Trygvason*, ufuldendt Drama af Bjørnstjerne Bjørnson,
for Soli, Kor og Orkester, op. 50 (1873, instrumenteret 1888). [KF: Tillæg]
Lø 16/11 1889 (48; 1. g.)

GRIMM, JULIUS OTTO (1827–1903)

An die Musik for Soli, Kor og Orkester op. 12 (1880). [KF: A 33; Mf 1444, 1471]
Lø 25/11 1876 (8)

GUIRAUD, ERNEST (1837–1892)

Suite for Orkester (1871). [KF: A 77; Mf 1399]
To 6/11 1884 (33; 1. g.)

HALLÉN, JOHAN ANDREAS (1846–1925)

Drømmen for Kor. [KF: B 49; Mf 1467]
Ti 13/1 1891 (52)

HAMANN, HOLGER (1874–1938)

Koncert for Piano med Orkester. [KF: ÷].
To 16/3 1893 (59; 1. g.)

HAMERIK, ASGER (1843–1923)

Koncertromance for Violoncel med Orkester op. 27 (1878).
[KF: A 57; Mf 1380]
Lø 24/4 1880 (19)
Nordisk Suite for Orkester nr. 1 op. 22 (1872). [KF: A 28; Mf 905]
Lø 4/5 1878 (13)

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH (1685–1759)

Udvalgte Arier og Kor af *l'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (1740)
(sunget på tysk; arr. R. Franz). [KF: A 84; Mf 1371, 1455]
Lø 14/2 1880 (18). Lø 19/11 1881 (23; større udvalg)
Samson. Oratorium (1743), 1. og 3. Akt. [KF: A 21; Mf 221, 1503]
Lø 2/3 1878 (12; 1. g.; sunget på tysk)

HANSEN, ROBERT (1860–1926 = Emil Robert-Hansen)

Koncert for Piano med Orkester, a-moll (1885). [KF: C 35; Mf 1400]
Lø 7/2 1885 (34; 1. g.)
Phædra. Ouverture. [KF: C 23; Mf 1410]
Lø 23/2 1884 (31; 1. g.)
Suite for Orkester. [KF: C 37; Mf 1424]
Lø 12/11 1887 (42; 1. g.)
Symfoni i e-moll for Orkester. [KF: C 18; Mf 1386]
Lø 27/11 1880 (20; 1. g.)

HARTMANN, EMIL (1836–1898)

Vinter og Vaar. Digt af C. Hauch, komponeret for Kor og Orkester, op. 13.
[KF: A 47; Mf 857, 1427]
Lø 16/11 1878 (14). Lø 23/2 1884 (31)

HARTMANN, JOHAN PETER EMILIUS (1805–1900)

Billedtexter (Patient, Betids) for Kor og Orkester op. 73 II (1872).
[KF: C 10; Mf 1502]
Lø 27/1 1877 (9; 1. g.). *Patient*: Lø 22/2 1879 (15)

- Dauids 115de Psalme, 17de og 18de Vers komponeret for Soli, Kor og Orkester* (1871). [KF: C 29; Mf 855]
Lø 10/2 1883 (28)
- Den sørgende Jødinde* for Sopransolo, Damekor og Orkester (1844–75).
[KF: D 18]
Lø 1/12 1877 (11)
- Dryadens Bryllup* for Solostemmer, Kor og Orkester, op. 60 (1858).
[KF: Tillæg; Mf 654]
Lø 20/2 1886 (37)
- Festsang* for Soli, Kor og Orkester, komponeret til Koncertpalaiets
Indvielsesfest den 2/11 1889. [KF: ÷; (Mf 1501)]
Ma 31/3 1890 (50)
- Foraarssang* for Kor og Orkester op. 70 (1871). [KF: A 74; Mf 854]
Lø 27/11 1880 (20). Lø 2/4 1887 (41)
- Hakon Jarl* op. 40 (1857): Mellemaktsmusik (1838). [KF: C 4; Mf 1419]
Ti 9/3 1875 (2)
- Kantate ved Universitetets Firehundredaarsfest 1879 for Soli Kor og Orkester*, op. 75. [KF: Tillæg]
Lø 8/11 1879 (17). Lø 20/11 1886 (39) – begge gange
»med Assistance af Studentersangforeningen«.
- Koncertouverture i C*, op. 51 (1852). [KF: Tillæg; Mf 176]
Lø 24/4 1880 (19)
- Nat i Skoven* for Kor og Orkester (1859). [KF: C 28; Mf 1391]
Lø 1/12 1877 (11). Lø 22/2 1879 (15). Lø 12/11 1887 (42)
- Sange for Damekor (Aand og Hjerter, Fuglekvidder)*. [KF: A 83; Mf 1396]
Lø 19/2 1881 (21; 1. g.)
- Thrymskviden*. Suite for Orkester (op. 67, 1868). [KF: A 119, D 142; Mf 1387]
Lø 20/11 1886 (39; 1. g.)
- Zigeunermärchen* for Mezzosopran-solo, Kor og Orkester (1859).
[KF: C 27; Mf 655]
Lø 1/12 1877 (11). Lø 12/11 1887 (42)

HAYDN, JOSEPH (1732–1809)

- Des Staubes eitle Sorgen*. Motetto for Kor og Orkester (*Insanæ et vanæ curæ* af oratoriet *Il ritorno di Tobia*, 1774).
[KF: A 62; Mf 184]
Lø 4/12 1875 (5). Lø 4/5 1878 (13)

HEISE, PETER (1830–1879)

- Bergliot* for Mezzosopran og Orkester (1861). [KF: D 36; Mf 657]
Lø 8/11 1879 (17)
- Musik til Fjeldsøen*, Eventyr-Drama af A. Munch (1875. Overture, Kor og Romancer). [KF: D 14; (Mf 1008)]
Lø 24/3 1877 (10)
- Gudruns Sorg* for een Stemme med Piano (1871). [KF: B 11]
Ons 5/5 1875 (3)
- Tornerose* for Soli, Kor og Orkester (1873). [KF: Tillæg; Mf 859]
Ti 24/3 1891 (53)

HELSTED, GUSTAV (1857–1924)

- Symfoni* for Orkester, d-moll (1883). [KF: C 34; Mf 1401]
Lø 7/2 1885 (34; 1. g.)

HILLER, FERDINAND (1811–1885)

- Duetter* for 2 Stemmer og Piano, af op. 121: *Hymne. Loser, leichter, luft'ger Wind*. [KF: B 5].
Ons 5/5 1875 (3)

Rebecca. Bibelsk Idyl, komponeret for Soli, Kor og Orkester, op. 182.

[KF: A 51; Mf 1413]

Lø 22/2 1879 (15; 1. g.)

HOFMANN, HEINRICH (1842–1902)

Arie fra 1. Akt af Operaen *Aennchen von Tharau* op. 44 (1878).

[KF: C 22; Mf 1411]

Lø 10/2 1883 (28; 1. g.)

HOPFFER, BERNHARD (1840–1877)

Pharao for Kor og Orkester op. 15. [KF: A 99; Mf 1402, 1508]

Lø 10/2 1883 (28; 1. g.)

HORNEMAN, C. F. E. (1840–1906)

Aladdin. Overture (1864). [KF: Tillæg; Mf 765]

Lø 1/12 1877 (11)

Overture héroïque (1866). [KF: A 52; Mf 1409]

Lø 22/2 1879 (15)

Valfarten, melodramatisk Sangscene for Baryton og Orkester (1876). [KF: Tillæg]

Lø 6/3 1876 (7; 1. g.)

JENSEN, ADOLF (1837–1879)

Jephtha's Tochter for Soli, Chor og Orkester, op. 26. [KF: A 3; Mf 1364]

Ti 9/3 1875 (2; 1. g.). Lø 3/4 1875 (4)

Sange med Piano (*Frühlingsnacht* op. 1 nr. 6, *Alt Heidelberg, du feine!* op. 34).

[KF: B 46, B 47]

Lø 23/3 1889 (47)

KES, WILLEM (1856–1934)

Charakteristische Tanzweisen for Violin solo (op. 3). [KF: ÷]

Ma 23/1 1893 (58)

Romance for Violin solo (op. 14?). [KF: ÷]

Ma 23/1 1893 (58)

KIEL, FRIEDRICH (1821–1885)

Requiem nr. 2 As-dur, op. 80 (1880) for Soli, Kor og Orkester. [KF: A 108; Mf 1488]

To 2/4 og Fre 3/4 1885 (35; 1. g.)

KRUG, ARNOLD (1849–1904)

Die Maikönigin for 3-st. Damekor og Piano, op. 10 (1877). [KF: B 17; Mf 991]

Lø 4/5 1878 (13; 1. g.)

KRYGELL, JOHAN ADAM (1835–1915)

Uddrag af en Suite for Orkester (Adagio. Allegro assai. Fantastico. – op. 29?).

[KF: Tillæg]

Lø 24/3 1877 (10; 1. g.)

KUHLAU, FRIEDRICH DANIEL RUDOLPH (1786–1832)

Hugo og Adelheid (1827): Finale af 2. Akt, for Tenorsolo, Chor og Orkester. [KF: C 24]

Ti 9/3 1875 (2; 1. g.; note i program: »Solopartiet

udgaar paa Grund af Hr. Albert Meyers Upasselighed«)

Lulu (1824): Introduktion, for Solo, Kor og Orkester. [KF: A 2; Mf 261]

Ti 1/12 1874 (1). Lø 3/4 1875 (4)

LANGHE-MÜLLER, PETER ERASMUS (1850–1926)

Efteraar. Symfoni for Orkester op. 17 (1879–81). [KF: C 20]

Lø 11/2 1882 (24; 1. g.)

I Alhambra. Suite for Orkester op. 3 (1876). [KF: A 100]

Lø 4/3 1876 (6; 1. g.). Lø 2/3 1878 (12)

Kantate ved den nordiske Industriudstillings Aabningsfest 1888
for Solo, Kor og Orkester, op. 37. [KF: D 152; Mf 1150]

Ma 9/11 1891 (54)

LECLAIR, JEAN MARIE (L'ainé. 1697–1764)

Sarabande et Tambourin, for Violin solo. [KF: ÷]

Ma 23/1 1893 (58)

LINDNER, AUGUST (1820–1878)

Koncert for Violoncel med Orkester, e-moll. [KF: ÷]

Lø 22/2 1879 (15)

LISZT, FRANZ (1811–1886)

Die Legende von der heiligen Elisabeth, Oratorium (1864): Korsfarernes

Marsch, for Kor og Orkester. [KF: A 107, D 73; Mf 1072, 1426]

To 6/11 1884 (33; 1. g.)

Polonaise for Piano. [KF: ÷]

Lø 1/12 1883 (30)

Rákóczy-Marsch, bearbejdet for Orkester (1865). [KF: Tillæg]

Lø 25/11 1876 (8)

Ricordanza for Piano (Etude). [KF: ÷]

Lø 1/12 1883 (30)

Schnitterchor af Herders *Entfesseltem Prometheus* (1850, rev. 1855).

For Damekor og Klaver [KF: B 1]: Ons 5/5 1875 (3).

For blandet Kor og Orkester [KF: A 120, B 2; Mf 1175]:

Lø 22/1 1887 (40)

Tasso, Lamento e Trionfo, symfonische Dichtung (1849). [KF: A 7; Mf 1389]

Ti 1/12 1874 (1; 1. g.)

MALLING, OTTO (1848–1915)

Det bundne Liv for Solo, Kor og Orkester, op. 9 (1882). [KF: C 15a; Mf 1443]

Lø 18/3 1882 (25; 1. g.)

Digte af Welhaven, komponeret for Damekor og Orkester, op. 8 (1881).

[KF: Tillæg; Mf 1027]

Lø 2/4 1887 (41)

Efemer-Glæden, Digt af Kaalund, for Kor og Orkester. [KF: C 2; Mf 1418]

Ti 9/3 1875 (2; 1. g.). Lø 3/4 1875 (4)

Huldrens Løfte for Solo, Kor og Orkester, op. 9 (1882). [KF: C 15b; Mf 1451]

Lø 18/3 1882 (25; 1. g.)

Koncert for Piano og Orkester, c-moll op. 43 (1890).

[KF: C 41 – »afgivet til Komp. Maj 1904«]

Ti 24/3 1891 (53; 1. g.)

Koncertfantasi for Violin-solo med Orkester, op. 20 (1884). [KF: C 33; Mf 1360]

To 6/11 1884 (33; 1. g.). Lø 20/10 1888 (44)

Kvindens Skabelse, Digt af Kaalund, for Solo og Orkester op. 5 (1880).

[KF: C 17; Mf 1369]

Lø 27/11 1880 (20; 1. g.)

Oktet for Strygeinstrumenter op. 50 (1893). [KF: ÷]

Ma 23/1 1893 (58; 1. g.)

Symfoni d-moll op. 17 (1883). [KF: C 32; Mf 1080]

Lø 8/3 1884 (32; 1. g.)

Trio for Piano, Violon, Violoncello, a-moll op. 36 (1889). [KF: Tillæg]

Ma 10/2 1890 (49; 1. g.)

MARSCHNER, HEINRICH (1795–1861)

Arie af Operaen *Hans Heiling* (1831–32. 3. Akt: Sang fra Kirken under Vielsen:

Sign du Almægtige! – senere tilkomponeret). [KF: C 25; Mf 1507]

Lø 3/4 1875 (4)

MASSNET, JULES-ÉMILE-FRÉDÉRIC (1842–1912)

Narcisse, antik Idyl for Solo og Kor med Orkester (1878). [KF: B 36; Mf 1449]

Lø 28/1 1888 (43; 1. g.). Lø 2/2 1889 (46)

Scènes pittoresques. Suite nr. 4 for Orkester (1874). [KF: A 42; Mf 942]

Lø 20/3 1886 (38)

MATTHISON-HANSEN, GOTTFRED (1832–1909)

Drapa for Orkester, op. 9 (1866). [KF: C 5; Mf 1420]

Ti 9/3 1875 (2)

Trio for Piano, Violon og Violoncel, F-dur op. 5. [KF: Tillæg]

Ons 5/5 1875 (3)

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, FELIX (1809–1847)

Udvalg af Oratoriet *Paulus* op. 36 (1836). [KF: Tillæg; Mf 309]

Lø 4/3 1876 (6)

Koncert for Violin og Orkester, e-moll op. 64 (1838–44).

[KF: C 11; Mf 341, 1375]

Lø 4/12 1875 (5)

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791)

Recitativ og Arie for Sopran (med obligat Violin) *Genug! Ich bin entschlossen;*

Lass, o Freund (= K. V. 490, 1786, indlæg i *Idomeneo*). [KF: D 121; Mf 383]

Lø 2/4 1887 (41)

NERUDA, FRANZ XAVER (1843–1915)

Fra Böhmerwald. 4 Karakterstykker for Orkester op. 42. [KF: Tillæg]

Lø 18/11 1882 (27; 1. g.)

PETRI, HENRI (1856–1914)

Träumerei for Violin solo (op. 1 eller 3). [KF: ÷]

Ma 23/1 1893 (58)

REINECKE, CARL (1824–1910)

Almansor, Koncertarie for Baryton og Orkester op. 124. [KF: A 5; Mf 997]

Ti 9/3 1875 (2; 1. g.)

Belsazar, Oratorium op. 73: Babyloniernes Kor med Solo. [KF: A 16; Mf 1383]

Lø 4/12 1875 (5; 1. g.). Lø 16/11 1878 (14)

ROSENFELD, LEOPOLD (1850–1909)

Aftensang for Damekor og Orkester op. 4. [KF: C 7; Mf 1378]

Lø 6/5 1876 (7; 1. g.)

Henrik og Else for Soli, Kor og Orkester op. 25 (1885). [KF: C 30; Mf 1088]

Lø 7/2 1885 (34; 1. g.). Lø 22/1 1887 (40)

Märchen for Kor og Orkester. [KF: C 12; Mf 1394]

Lø 14/2 1880 (18; 1. g.)

Salomo for Baryton og Orkester op. 5 nr. 1. [KF: C 9; Mf 1376]
Lø 24/3 1877 (10; 1. g.)

ROSSINI, GIOACCHINO (1792–1868)

Messe solenne (1820): Duet for Alt og Baryton med Orkester (*Qui tollis*)
[KF: Tillæg; Mf 799]
Lø 3/4 1875 (4)

RUBINSTEIN, ANTON (1829–1894)

Beim Scheiden for 2 Damestemmer med Orkester. [KF: Tillæg]
Lø 3/4 1875 (4)
Das verlorene Paradies, Oratorium op. 54 (1855): Udvalg af 1. Del.
[KF: A 17; Mf 1404]
Lø 6/5 1876 (7; 1. g.)
Dimitri Donshoi (1849), Ouverture. [KF: A 12; Mf 1355]
Ti 9/3 1875 (2; 1. g.)
Koncert nr. 4 for Piano og Orkester, d-moll op. 70 [KF: Tillæg]
Lø 1/12 1877 (11)
Wanderers Nachtlied for 2 Damestemmer med Orkester. [KF: Tillæg]
Lø 3/4 1875 (4)

RÜCKAUF, ANTON (1855–1903)

Russisk Folkepoesi for 7-stemmigt Kor med 4-hændigt Piano, op. 8.
[KF: B 37; Mf 1458]
Lø 2/2 1889 (46; 1. g.)

RUNG, FREDERIK (1854–1914)

Astolfskvadet for Alt og Orkester op. 21. [KF: C 39; Mf 1416]
Lø 20/10 1888 (44; 1. g.)
Symfoni, d-moll op. 25 (1881–82). [KF: C 21; Mf 1415]
Lø 10/2 1883 (28; 1. g.)

SAINT-SAËNS, CHARLES-CAMILLE (1835–1921)

Danse macabre for Orkester op. 40 (1875). [KF: Tillæg]
Lø 11/2 1882 (24)
Koncert for Piano og Orkester, g-moll op. 22 (1868). [KF: Tillæg; Mf 981]
Lø 20/3 1886 (38)
Koncert for Violoncel med Orkester, a-moll op. 33 (1879).
[KF: A 132; Mf 1440]
Lø 8/12 1888 (45; 1. g.)
Koncertstykke for Violon med Orkester op. 20 (1880). [KF: A 45; Mf 1518]
Lø 4/5 1878 (13; 1. g.)
Rhapsodie d'Auvergne for Piano med Orkester op. 73 (1884).
[KF: A 135; Mf 1382]
Lø 23/3 1889 (47; 1. g.)
Samson og Dalila (1867–76): 1. og 6. Scene. [KF: A 73; Mf 1361]
Lø 14/2 1880 (18; 1. g.)
Suite Algérienne for Orkester op. 60 (1881). [KF: A 85; Mf 1370]
Lø 19/11 1881 (23; 1. g.)
Syndfloden (Le Déluge), bibelsk Digtning, for Soli, Kor og Orkester
op. 45 (1875). [KF: A 139; Mf 966]
Lø 2/4 1887 (41). Lø 20/10 1888 (44)
Wedding Cake, Valse Caprice op. 76 for Piano og Strygeorkester (1876).
[KF: A 136; Mf 1384]
Lø 23/3 1889 (47)

SARASATE, PABLO de (1844–1908)

Zigeunerweisen for Violon med Piano op. 20 (1878). [KF: Tillæg]
Lø 4/5 1878 (13; 1. g.)

SCHARWENKA, FRANS XAVER (1850–1924)

Symfoni i c-moll op. 60. [KF: Tillæg]
Lø 1/12 1883 (30)

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

Fantasie op. 15 (1822), bearbejdet for Piano og Orkester af Fr. Liszt (1857).
[KF: Tillæg; Mf 693]
Lø 27/1 1877 (9). Lø 16/11 1878 (14)
Gott in der Natur, op. 133 (1822; instrumenteret for Damekor og Orkester af Bülow). [KF: A 40; Mf 1014]
Lø 16/11 1878 (14; 1. g.)
Mirjams Siegesgesang (1828) for Sopran, Kor og Orkester (Instrumentationen af Franz Lachner, 1830). [KF: A 19; Mf 463, instr. af N. W. Gade]
Lø 4/3 1876 (6)
Ungarsk Marsch og Ryttermarsch (1824), bearbejdet for Orkester af Fr. Liszt (1859–60). [KF: A 121, A 10b; Mf 1425, 1356]
Lø 22/1 1887 (40)

SCHUMANN, ROBERT (1810–1856)

Andante med Variationer for 2 Pianoer op. 46 (1843). [KF: Tillæg]
Lø 10/2 1883 (28)
Der Rose Pilgerfahrt for 8 Solostemmer, Kor og Orkester op. 112 (1851)
[KF: A 94; Mf 475]
Lø 18/11 1882 (27). Lø 8/3 1884 (32).
Ma 10/2 1890 (49, for Solostemmer, Kor og Piano)
Des Sängers Fluch, Ballade for 5 Soli, Kor og Orkester op. 139 (1852).
[KF: A 35; Mf 632]
Lø 27/1 1877 (9; 1. g.)
Genoveva op. 81 (1847–50): Udvalg af 1. Akt. [KF: A 89; Mf 467, 628]
Lø 18/3 1882 (25; 1. g.). Lø 12/11 1887 (42)
Neujahrslied for Soli, Kor og Orkester op. 144 (1849–50). [KF: A 109; Mf 1434]
Lø 23/3 1889 (47; 1. g.)
Sange for Kor a capella: *Der König von Thule*, *John Anderson*,
Schön Rohtraut (Romanzen und Balladen I, op. 67, 1849).
[KF: B 20; Mf 1164]
Lø 5/4 1879 (16)
Vom Pagen und der Königstochter, 4 ballader af E. Geibel, for Soli, Kor og Orkester op. 140 (1852). [KF: A 106; Mf 633]
To 6/11 1884 (33; 1. g.)

SINDING, CHRISTIAN (1856–1941)

Til Molde for Solo, Kor og Piano op. 16 (1889). [KF: B 48; Mf 1374]
Ti 13/1 1891 (52)

SJÖGREN, EMIL (1853–1918)

Bergmanden for Bas med Orkester, op. 2 (1877). [KF: C 40]
Lø 23/3 1889 (47; 1. g.)

SÖDERMANN, AUGUST (1832–1876)

Die Wallfahrt nach Kevlaar for Baryton og Orkester med Kor (1859–66).

[KF: A 110; Mf 796]

Lø 14/11 1885 (36; 1. g.)

2 Sange af Runebergs *Idyll och Epigram* for Kor a capella (1869)

(*Mellan friska blomster, När den sköna maj med sippor kommit*). [KF: B 33; Mf 1467]

Ti 13/1 1891 (52)

Sange for Kor og Orkester: *Brylllopsvise, Af Runebergs »Idyll och Epigram«: Minna satt i lunden, Lokkeleg.*

[KF: A 101, B 32, B 33; Mf 1403, 1465]

Lø 10/2 1883 (28; 1. g.). Lø 14/11 1885 (36)

SPOHR, LUDWIG (1784–1859)

Koncert for Violin og Orkester, a-moll op. 47 (1816) *in modo di scena cantante*. [KF: D 13; Mf 490]

Lø 25/11 1876 (8). Ma 23/1 1893 (58, Recitativ og Adagio af 6te (sic!) Concert)

STEENBERG, JULIUS (1830–1911)

Sange for een Stemme med Piano: *Der Glücksvogel, Skoveensomhed, Du kommer*. [KF: B 16]

Ons 5/5 1875 (3)

SULLIVAN, ARTHUR (1842–1900)

Den gyldne Legende for Soli, Kor og Orkester (1886).

[KF: A 147; Mf 1407]

Lø 30/1 1892 (55; 1. g.)

SVEDBOM, VILHELM (1843–1904)

Folkeviser (fra Østergötland), arrangeret for Kor: *Du, som har mitt hela hjerte*.

[KF: B 58; Mf 1466]

Ti 13/1 1891 (52)

SVENDSEN, JOHAN (1840–1911)

Kroningsmarsch for Orkester, komponeret til Kong Oscar den 2dens Kroning i Trondhjem. Op. 13 (1873). [KF: A 81; Mf 919]

Lø 16/11 1889 (48; 1. g.)

Norsk Rapsodi nr. 2 for Orkester op. 19 (1872–77). [KF: A 134; Mf 1049]

Lø 8/12 1888 (45; 1. g.)

Norsk Rapsodi nr. 4 for Orkester op. 22 (1877). [KF: A 65]

Lø 8/11 1879 (17)

TSCHAIKOWSKY, PETER (1840–1893)

Koncert for Piano med Orkester, nr. 1, b-moll op. 23 (1874–75). [KF: A 67; Mf 1516]

Lø 14/2 1880 (18; 1. g.)

WAGNER, RICHARD (1813–1883)

Den flyvende Hollænder (1841):

Ouverture [KF: A 102; Mf 706]. Lø 14/4 1883 (29)

Scene, Ballade og Kor [KF: A 103; Mf 1468]

Lø 14/4 1883 (29). Lø 23/3 1889 (47)

Sørgemarch af Götterdämmerung (1869–74). [KF: A 59; Mf 931]

Lø 14/4 1883 (29)

Walkürenritt for Orkester (af Operaen *Die Walküre*, 1852–56).

[KF: A 44; Mf 849]

Lø 1/12 1877 (11; 1. g.). Lø 14/4 1883 (29)

WEBER, CARL MARIA von (1786–1826)

Euryanthe op. 81 (1821–23):

Ouverture [KF: Tillæg; Mf 523A]. Lø 3/4 1875 (4)

Romance for Tenor: *Unter blühenden Mandelbäumen*

[KF: C 8; Mf 1377]. Lø 4/12 1875 (5)

VERDI, GIUSEPPE (1813–1901)

Requiem, for 4 Soli, Kor og Orkester (1874). [KF: ÷, lejede; (Mf 1009)]

Ti 29/3 1892 (56). Ti 1/11 1892 (57)

WIEL-LANGE, FREDERIK JOHANNES A. (1849–1925)

El Jaleo de Xeres for Soli, Kor og Orkester. [KF: C 14; Mf 1367]

Lø 19/11 1881 (23; 1. g.)

VIEUXTEMPS, HENRY (1820–1881)

Rêverie for Violin. [KF: ÷]

Ti 13/1 1891 (52)

WINDING, AUGUST (1835–1899)

Koncert for Piano med Orkester, a-moll op. 16. [KF: C 26; Mf 1423]

Lø 2/4 1887 (41)

ZARZYCKI, ALEXANDER (1834–1895)

Mazurka for Violon og Klaver (eller Orkester) op. 26 (1884). [KF: ÷]

Ti 13/1 1891 (52)

ZENGER, MAX (1837–1911)

Altgriechisches Liederspiel for Soli, Kor og Piano op. 75. [KF: B 52; Mf 1454]

Ma 23/1 1893 (58; 1. g.)

Statistik

Komponisterne ordnet efter opførelses-hyppighed

	Totalt antal opf.	Antal værker	Heraf første gang i Dan- mark	Heraf ikke i Mf. el. senere end 1893	Antal uopførte værker, hvortil KF ejede noder	Heraf med stemme- sæt
Hartmann, J. P. E.	19	14	3	8	2	
Brahms, Johs.	18	12	8	12	12	4
Gounod, Ch.	14	7	4	7	5	2
Malling, Otto	12	10	9	9	1	
Grieg, Edv.	11	9	6	7	1	
Saint-Saëns, C.	10	9	5	7	15	4
Schumann, R.	10	7	4	5	12	
Bruch, Max	7	6	2	5	8	
Liszt, Fr.	7	6	2	6	5	
Schubert, Fr.	7	4	1	2	5	
Gade, N. W.	6	5	0	0	4	
Rubinstein, A.	5	5	2	5	5	
Rosenfeld, L.	5	4	4	4	0	
Wagner, R.	5	4	1	4	5	
Bargiel, W.	5	3	0	3	1	1
Heise, P.	4	4	0	2	1	
Hansen, Robert	4	4	4	4	0	
Horneman, C. F. E.	4	3	1	1	0	
Lange-Müller, P. E.	4	3	2	3	1	1
Södermann, Aug.	4	3	2	3	0	
Berlioz, H.	4	2	2	2	2	
Beethoven, L.	3	3	0	0	1	
Svendsen, J.	3	3	2	3	2	
Godard, B.	3	2	1	2	2	
Goldmark, C.	3	2	2	2	2	
Händel, G. Fr.	3	2	1	2	5	
Jensen, A.	3	2	1	1	1	1
Kuhlau, Fr.	3	2	1	1	1	
Massenet, J.	3	2	1	2	10	
Reinecke, C.	3	2	2	2	2	1
Barnekow, Chr.	2	2	2	1	0	
Bendix, V.	2	2	2	2	1	
Dvořák, A.	2	2	2	2	4	
Glinka, M.	2	2	2	2	1	
Hamerik, A.	2	2	0	0	6	3
Hiller, F.	2	2	1	2	4	
Kes, W.	2	2	0	2	0	
Matthison-Hansen, G.	2	2	0	2	0	
Mendelssohn-Bartholdy, F.	2	2	0	0	6	
Rung, Fr.	2	2	2	2	0	
Weber, C. M.	2	2	0	0	0	
Hartmann, E.	2	1	0	0	3	
Kiel, Fr.	2	1	1	1	3	2
Spohr, L.	2	1	0	0	0	
Verdi, G.	2	1	0	1	0	
Bartholdy, Johan	1	1	1	1	0	
Bizet, Georges	1	1	0	1	1	
ten Brink, Jules	1	1	1	1	0	
Cherubini, Luigi	1	1	0	0	7	

	Totalt antal opf.	Antal værker	Heraf første gang i Dan- mark	Heraf ikke i Mf. el. senere end 1893	Antal uopførte værker, hvortil KF ejede noder	Heraf med stemme- sæt
Cowen, Fr.	1	1	1	1	0	
Fabricius, Jakob	1	1	1	1	0	
Gade, Axel	1	1	1	1	0	
Goetz, Hermann	1	1	1	1	0	
Grandjean, Axel	1	1	1	1	0	
Grimm, Julius	1	1	0	1	0	
Guiraud, Ernest	1	1	1	1	0	
Hallén, Andreas	1	1	0	1	0	
Hamann, Holger	1	1	1	1	0	
Haydn, Joseph	1	1	0	0	1	
Helsted, Gustav	1	1	1	1	0	
Hofmann, Heinrich	1	1	1	1	3	1
Hopffer, B.	1	1	1	1	0	
Krug, Arnold	1	1	1	0	3	1
Krygell, J. A.	1	1	1	1	0	
Leclair, J. M.	1	1	0	0	0	
Lindner, August	1	1	0	1	0	
Marschner, H.	1	1	0	1	0	
Mozart, W. A.	1	1	0	0	3	
Neruda, Franz	1	1	1	1	0	
Petri, Henri	1	1	0	1	0	
Rossini, G.	1	1	0	1	1	1
Rückauf, Anton	1	1	1	1	0	
Sarasate, P.	1	1	1	1	0	
Scharwenka, Fr.	1	1	0	1	1	
Sinding, Chr.	1	1	0	1	0	
Sjögren, Emil	1	1	1	1	0	
Steenberg, Julius	1	1	0	1	0	
Sullivan, A.	1	1	1	1	1	
Svedbom, Vilhelm	1	1	0	1	0	
Tschaikowsky, P.	1	1	1	1	1	
Wiel-Lange, Fr.	1	1	1	1	0	
Vieuxtemps, H.	1	1	0	1	0	
Winding, August	1	1	0	0	1	
Zarzycki, A.	1	1	0	1	0	
Zenger, Max	1	1	1	1	0	

Værker opført 3 gange:

Brahms: *Schicksalslied*. – Gounod: *Gallia* og *La Nuit*. – Grieg: *Foran Sydens Kloster*. – J. P. E. Hartmann: *Nat i Skoven*. – Schubert: *Mirjams Siegesgesang*. – Schumann: *Der Rose Pilgerfahrt*. – Brahms: *Ein deutsches Requiem* (ved gentagelse). – Berlioz: *Songe de Faust*, *Sylfedans*, *Mefisto's Serenade*.

Koncertforeningen ejede yderligere noder til 45 uopførte værker af følgende 36 komponister: Ahlberg, J. S. Bach, Cappelen, Draeseke, Erdmannsdörfer, Gernsheim, Gouvy, Grill, Haarklou, Harthou, J. E. Hartmann, Hedenblad, R. Henriques, Heuberger, Huber, Ika, Jacoby, Jadassohn, Jannequin, Lachner, Lalo, Makenzie, H. Matthison-Hansen, Meyerbeer, Moskowsky, Nessler, Norman, Raff, Rheinberger, Rudorff, Sulzbach, Wallnöfer, Wederlin, Weyse, Vierling og Volkmann.

Kortfattet oversigt over Koncertforeningens programmer

Koncertsteder: Nr. 1–3 i Kasino's lille sal

Nr. 4 i Folketheatret

Nr. 5–47 i Kasino's store sal

Nr. 22, 26, 35 dog i Slotskirken

Nr. 48–59 i Koncertpalæets store sal

Tidspunkt: Klokken 19,30 (7½); Nr. 2 og 4 dog kl. 19 (7)

1. Ti 1/12 1874
 - GLINKA: Overture *La vie pour le Zaar* (1. g.)
 - KUHLAU: Introduktion til *Lulu*
 - BRAHMS: *Schicksalslied* (1. g.)
 - GRIEG: *Foran Sydens Kloster* (1. g.)
 - LISZT: *Tasso* (1. g.)
 - GOUNOD: *Gallia* (1. g.)
2. Ti 9/3 1875
 - RUBINSTEIN: Overture *Dimitri Donshoi* (1. g.)
 - KUHLAU: Finale fra *Hugo og Adelheid* (1. g.)
 - MALLING: *Efemer-Glæden* (1. g.)
 - J. P. E. HARTMANN: *Hakon Jarl*, Mellemaktsmusik
 - REINECKE: *Almansor* (1. g.)
 - MATTHISON-HANSEN: *Drapa*
 - JENSEN: *Jephtha's Tochter* (1. g.)
- [4. (sic!)] Lø 3/4 1875
 - Extra-Koncert til Fordel for Diakonissestiftelsens Hospital
 - WEBER: Overture *Euryanthe*
 - KUHLAU: Introduktion til *Lulu*
 - JENSEN: *Jephtha's Tochter*
 - ROSSINI: Duet *Qui tollis*
 - MALLING: *Efemer-Glæden*
 - RUBINSTEIN: *Wanderers Nachtlid, Beim Scheiden*
 - MARSCHNER: Arie af *Hans Heiling*
 - GOUNOD: *Gallia*
3. (sic!) Ons 5/5 1875
 - LISZT: *Schnitterchor*, for Damekor og Klaver
 - BRAHMS: 2 Sange for Damekor op. 17
 - HILLER: Duetter op. 121
 - HEISE: *Gudruns Sorg*
 - MATTHISON-HANSEN: Trio
 - STEENBERG: Sange
 - BARGIEL: 3 *Frühlingslieder* op 35
5. Lø 4/12 1875*)
 - GOUNOD: *Romeo og Julie* Indl. og Prolog (1. g.)
 - BERLIOZ: *Le Carneval romain* (1. g.)
 - REINECKE: Babylonierne's Kor af *Belsazar* (1. g.)
 - MENDELSSOHN: Violinkoncert
 - WEBER: Romance af *Euryanthe*
 - GOUNOD: *La Nuit* (1. g.)
 - HAYDN: *Des Staubes eitle Sorgen*
6. Lø 4/3 1876
 - CHERUBINI: Overture til *Medea*
 - FABRICIUS: *En Vaarnat* (1. g.)
 - LANGE-MÜLLER: *I Alhambra* (1. g.)
 - MENDELSSOHN: Udvalg af *Paulus*
 - SCHUBERT: *Mirjams Siegesgesang*

*) Program-note: »Dørene ville for Fremtiden blive lukkede under det første Musikstykkets Udførelse.« – Jvf. Hammerich: *Musikforeningens Historie 1836–1886*, side 168.

-
7. Lø 6/5 1876
BEETHOVEN: Overture til *Egmont*
ROSENFELD: *Aftensang* (1. g.)
GLINKA: *Kamarinskaja* (1. g.)
HORNEMAN: *Valfarten* (1. g.)
GOUNOD: *La Nuit*
RUBINSTEIN: *Das verlorene Paradies* (1. g.)
8. Lø 25/11 1876
GADE: *Hamlet* Koncertouverture
BEETHOVEN: Kvartet og Terzet af *Fidelio*
GRIEG: *Foran Sydens Kloster*
SPOHR: Violinkonzert op. 47
GRIMM: *An die Musik*
(Liszt): *Rakoczy-Marsch*
9. Lø 27/1 1877
BARGIEL: Overture til *Medea* (1. g.)
SCHUMANN: *Des Sängers Fluch* (1. g.)
J. P. E. HARTMANN: *Billedtexter* (1. g.)
SCHUBERT: Fantasie op. 15
10. Lø 24/3 1877
HEISE: Musik til *Fjeldsøen*
KRYGELL: Uddrag af en Suite for Orkester (1. g.)
ROSENFELD: *Salomo* (1. g.)
BARGIEL: *Frühlingslieder*
SCHUBERT: *Mirjams Siegesgesang*
11. Lø 1/12 1877
HORNEMAN: *Aladdin* Overture
J. P. E. HARTMANN: *Den sørgende Jødinde*
Zigeunermärchen
Nat i Skoven
RUBINSTEIN: Klaverkoncert nr. 4, d-moll
GOUNOD: *Tobias* (1. g.)
WAGNER: *Walkürenritt* (1. g.)
12. Lø 2/3 1878
LANGE-MÜLLER: *I Alhambra*
HÄNDEL: Oratoriet *Samson*, I + III (1. g.)
13. Lø 4/5 1878
GOUNOD: *Romeo og Julie* Indl. og Prolog
BRAHMS: *Schicksalslied*
SAINT-SAËNS: Koncertstykke op. 20 (1. g.)
SARASATE: *Zigeunerweisen* (1. g.)
KRUG: *Die Maikönigin* (1. g.)
BARGIEL: *Maienglöcklein* op. 39 nr. 1 (1. g.)
HAYDN: *Des Staubes eitle Sorgen*
HAMERIK: Nordisk Suite nr. 1
14. Lø 16/11 1878
BRAHMS: Symfoni nr. 2 (1. g.)
SCHUBERT: *Gott in der Natur* (1. g.)
REINECKE: Babylonernes kor af *Belsazar*
SCHUBERT: Fantasie op. 15
E. HARTMANN: *Vinter og Vaar*
15. Lø 22/2 1879
HORNEMAN: *Ouverture héroïque*
LINDNER: Violoncelkoncert
J. P. E. HARTMANN: *Nat i Skoven, Patient*
HILLER: *Rebecca* (1. g.)

-
16. Lø 5/4 1879
 GOLDMARK: *Sakuntala* Overture (1. g.)
 SCHUMANN: Sange for Kor a capella
 GRIEG: *Norske Stev* (1. g.)
 GRIEG: Klaverkoncert
 GOUNOD: *Gallia*
17. Lø 8/11 1879
 GADE: *Efterklang af Ossian* Overture
 HEISE: *Bergliot*
 SVENDSEN: Norsk Rhapsodi nr. 4
 J. P. E. HARTMANN: Universitets-kantate 1879
18. Lø 14/2 1880
 SAINT-SAËNS: *Samson og Dalila* sc. 1 + 6 (1. g.)
 ROSENFELD: *Märschen* (1. g.)
 BARTHOLDY: *Vagabundus* (1. g.)
 TSCHAIKOWSKY: Klaverkoncert (1. g.)
 HÄNDEL: Arier og Kor af *l'Allegro*
19. Lø 24/4 1880
 J. P. E. HARTMANN: Koncertouverture i C
 BARGIEL: *Frühlingslieder* op. 39 (II–III: 1. g.)
 HAMERIK: Koncertromance
 BRUCH: *Das Lied von der Glocke* (1. g.)
20. Lø 27/11 1880
 HANSEN: Symfoni (1. g.)
 GOETZ: *Nenie* (1. g.)
 GODARD: *Concertino romantique* (1. g.)
 MALLING: *Kvindens Skabelse* (1. g.)
 J. P. E. HARTMANN: *Foraarssang*
21. Lø 19/2 1881
 BENDIX: Præludium, Menuet og Marsch (1. g.)
 J. P. E. HARTMANN: Sange for Damekor (1. g.)
 BRUCH: *Das Lied von der Glocke*
22. Skiærtorsdag og Langfredag
 den 14. og 15. April 1881
 BRAHMS: Requiem (1. g.)
23. Lø 19/11 1881
 SAINT-SAËNS: *Suite Algérienne* (1. g.)
 WIEL-LANGE: *El Jaleo di Xeres* (1. g.)
 GRIEG: 2 Melodier op. 34 (1. g.)
 GODARD: *Concert romantique*
 HÄNDEL: Arier og Kor af *l'Allegro*
24. Lø 11/2 1882
 LANGE-MÜLLER: *Efteraar* Symfoni (1. g.)
 GOUNOD: *Noël, La matinée dans la montagne*
 SAINT-SAËNS: *Danse macabre*
 SCHUBERT: *Mirjams Siegesgesang*
25. Lø 18/3 1882
 SCHUMANN: Udvalg af *Genoveva* (1. g.)
 BRAHMS: Violinkoncert (1. g.)
 MALLING: *Det bundne Liv, Huldrens Løfte* (1. g.)
 DVOŘÁK: Slavisk Rhapsodi (1. g.)
26. Skiærtorsdag (6/4) 1882
 BRAHMS: Requiem
27. Lø 18/11 1882
 NERUDA: *Fra Böhmerwald* (1. g.)
 SCHUMANN: *Der Rose Pilgerfahrt*

28. Lø 10/2 1883
 RUNG: Symfoni (1. g.)
 HOPFFER: *Pharao* (1. g.)
 HOFMANN: Arie af *Aennchen von Tharau* (1. g.)
 SÖDERMANN: Korsange (1. g.)
 SCHUMANN: Andante med Variationer op. 46
 J. P. E. HARTMANN: *Davids 115de Psalme*
29. Lø 14/4 1883
 GOUNOD: *Tobias*
 GRIEG: *Den Bjergtagne*
 WAGNER: Ouverture *Den flyvende Hollænder*
 Scene, Ballade og Kor af *Den flyvende Hollænder*
Walkürenritt
 Sørgemarsch af *Götterdämmerung**)
30. Lø 1/12 1883
 SCHARWENKA: Symfoni op. 60
 LISZT: *Ricordanza*, Polonaise
 GODARD: *Le Tasse*
31. Lø 23/2 1884
 HANSEN: Ouverture til *Phædra* (1. g.)
 BRAHMS: *Gesang der Parzen* (1. g.)
 BIZET: Udvalg af Suiten *L'Arlesienne*
 BEETHOVEN: Klaverkoncert, c-moll
 E. HARTMANN: *Vinter og Vaar*
32. Lø 8/3 1884
 MALLING: Symfoni op. 17 (1. g.)
 SCHUMANN: *Der Rose Pilgerfahrt*
33. To 6/11 1884
 GUIRAUD: Suite (1. g.)
 SCHUMANN: *Vom Pagen und der Königstochter*
 Op. 140 (1. g.)
 BRAHMS: Sange for Damekor op. 44 (1. g.)
 MALLING: Koncertfantasi op. 20 (1. g.)
 LISZT: Korsfarernes Marsch (1. g.)
34. Lø 7/2 1885
 HELSTED: Symfoni (1. g.)
 BARNEKOW: Sange af Z. Topelius (1. g.)
 HANSEN: Klaverkoncert (1. g.)
 ROSENFELD: *Henrik og Else* (1. g.)
35. Skjærtorsdag og Langfredag, 2/4 og 3/4 1885
 KIEL: Requiem nr. 2 (1. g.)
36. Lø 14/11 1885
 HORNEMAN: *Aladdin Ouverture*
 SÖDERMANN: *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (1. g.)
 SÖDERMANN: Sange for Kor og Orkester
 GRIEG: *Foran Sydens Kloster*
 GRIEG: *Fra Holbergs Tid* (1. g.)
 GRIEG: *Landkjending*
37. Lø 20/2 1886
 »I anledning af Musikforeningens 50aarige Jubilæum opføres:«
 GADE: Symfoni nr. 8
 J. P. E. HARTMANN: *Dryadens Bryllup*

*) Wagner døde 13/2 1883.

38. Lø 20/3 1886
GOUNOD: Credo, Agnus Dei og Gloria
SAINT-SAËNS: Klaverkoncert, g-moll
GOUNOD: *Noël, La Nuit*
MASSENET: *Scènes pittoresques*
39. Lø 20/11 1886
J. P. E. HARTMANN: *Thrymskviden* Suite (1. g.)
J. P. E. HARTMANN: Universitets-kantate 1879
40. Lø 22/1 1887
BRAHMS: Tragisk Ouverture
LISZT: *Schnitterchor*, for bl. kor og orkester
SCHUBERT/LISZT: Ungarsk Marsch og Ryttermarsch
BRUCH: Violinkoncert nr. 1
ROSENFELD: *Henrik og Else*
41. Lø 2/11 1887
SAINT-SAËNS: *Syndfloden*
WINDING: Klaverkoncert
MALLING: Digte af Welhaven
MOZART: Recitativ og Arie
J. P. E. HARTMANN: *Foraarssang*
42. Lø 12/11 1887
HANSEN: Suite for Orkester (1. g.)
J. P. E. HARTMANN: *Nat i Skoven*
J. P. E. HARTMANN: *Zigeunermährchen*
SCHUMANN: Udvalg af *Genoveva*
43. Lø 28/1 1888
BENDIX: Symfoni nr. 2 (1. g.)
MASSENET: *Narcisse* (1. g.)
ten BRINK: *Concerto caractéristique* (1. g.)
BRUCH: *Schön Ellen*
44. Lø 20/10 1888
SAINT-SAËNS: *Syndfloden*
RUNG: *Astolfskvadet* (1. g.)
BRAHMS: Sange for Damekor op. 44
MALLING: Koncertfantasi op. 20
GOLDMARK: Indtogsmarsch af *Dronningen af Saba* (1. g.)
45. Lø 8/12 1888
GRIEG: *I Høst* (1. g.)
BRAHMS: *Schicksalslied*
SAINT-SAËNS: Violoncel-koncert (1. g.)
BERLIOZ: *Songe de Faust* (1. g.), *Sylfedans*,
Mefisto's Serenade (1. g.)
SVENDSEN: Norsk Rapsodi nr. 2 (1. g.)
46. Lø 2/2 1889
DVOŘÁK: Piano-kvintet op. 81 (1. g.)
MASSENET: *Narcisse*
BRAHMS: *Zigeunerlieder* (1. g.)
RÜCKAUF: *Russisk Folkepoesi* (1. g.)
47. Lø 23/3 1889
GOLDMARK: *Sakuntala* Ouverture
WAGNER: Scene, Ballade og Kor af *Den flyvende Hollender*
SAINT-SAËNS: *Wedding Cake*
SAINT-SAËNS: *Rhapsodie d'Auvergne* (1. g.)
SJÖGREN: *Bergmanden* (1. g.)
JENSEN: Sange
SCHUMANN: *Neujahrslied* op. 144 (1. g.)

48. Lø 16/11 1889
SVENDSEN: Kroningsmarsch (1. g.)
BRUCH: *Hebräische Gesänge* (1. g.)
A. GADE: Violinkonzert nr. 1 (1. g.)
GRIEG: Scener af *Olav Trygvason* (1. g.)
49. Ma 10/2 1890
MALLING: Klavertrio op. 36 (1. g.)
BRAHMS: *Marienlieder, Sieben Lieder* op. 62 nr.1–2
(Kor a capella)
SCHUMANN: *Der Rose Pilgerfahrt*
50. Ma 31/3 1890
BERLIOZ: *La Damnation de Faust* I–II (1. g.)
J. P. E. HARTMANN: *Festsang*
51. Ti 11/11 1890
BERLIOZ: *La Damnation de Faust* I–IV (1. g.)
52. Ti 13/1 1891
GADE: Trio op. 42
SINDING: *Til Molde*
BRAHMS: *Zigeunerlieder* op. 103
Svenske Sange for Kor: SVEDBOM
HALLÉN
SÖDERMANN
VIEUXTEMPS: *Rêverie*
ZARZYCKI: Mazurka
GADE: *Aarstidsbilleder*
53. Ti 24/3 1891
GRANDJEAN: 2 Sange for Kor og Ork. (1. g.)
MALLING: Klaverkoncert op. 43 (1. g.)
HEISE: *Tornerose*
54. Ma 9/11 1891
GADE: *Hamlet* Koncertouverture
BRUCH: Præstindens Arie af *Arminius*
BRUCH: Fantasi for Violin, Harpe og Ork.
LANGE-MÜLLER: Udstillingskantate 1888
55. Lø 30/1 1892
SULLIVAN: *Den gyldne Legende* (1. g.)
56. Ti 29/3 1892
VERDI: Requiem
57. Ti 1/11 1892
VERDI: Requiem
58. Ma 23/1 1893
MALLING: Oktet op. 50 (1. g.)
BARNEKOW: *Ældre franske Melodier* (1. g.)
Solonumre for Violin:
SPOHR: Recit. og Adagio af 6te Concert
LECLAIR: *Sarabande et Tambourin*
BRAHMS: Kvartetter op. 31 (1. g.)
ZENGER: *Altgriechisches Liederspiel* (1. g.)
Solonumre for Violin:
PETRI: *Träumerei*
KES: Romance
KES: *Charakteristische Tanzweisen*
59. To 16/3 1893
HAMANN: Klaverkoncert (1. g.)
COWEN: *Sleeping Beauty* (1. g.)

Zusammenfassung

Der Konzertverein wurde im Frühling 1874 nach der Versendung eines Einladungsbriefes vom 13/4 1874 gegründet, der von 30 Notabilitäten des Kopenhagener Musiklebens unterzeichnet worden war, unter ihnen Jakob Fabricius, der treibende Kraft des Konzertvereins und Vorsitzender des Vereins während dessen ganzer Lebenszeit 1874–1893. Der Zweck war, einen Chor zu bilden, der den privaten Musikliebhabern Gelegenheit dazu geben sollte, an dem Vortrag grosser Vokalwerke teilzunehmen, und sich mit den besten neuen Kompositionen des In- und Auslandes bekannt zu machen. Otto Malling war der Dirigent des Vereins, von C. F. E. Horneman 1874–76 und von P. E. Lange-Müller 1879–83 ergänzt. Laut den Gesetzen bezweckte man, jede Saison 3 Chorkonzerte mit Orchester zu veranstalten. Am Anfang wirkte der Konzertverein (KV) als private geschlossene Gesellschaft, von 1879 fing man aber an, der Öffentlichkeit Karten zu verkaufen und erlaubte den Vertretern der Presse, in den Tageblättern über die Konzerte zu berichten. Schon 1875 hatte der Verein 785 Mitglieder; in den Jahren 1880–82 war die Mitgliederzahl auf 1150 gestiegen; der Wettbewerb von seiten der vielen anderen konzertgebenden Organisationen in Kopenhagen der achziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde immer stärker, und 1893 hatte der KV nur 714 Mitglieder. Das Kopenhagener Musikleben wurde von den vielen Musikvereinen gekennzeichnet, von denen der »Musikverein« mit N. W. Gade als Dirigenten der dominierende war; und es war u. A. Anwarter aus diesem Verein, die sich am Anfang in dem Wunsch nach frischem musikalischem Ansporn und Orientierung über zeitgenössische Musik um den KV scharten. Es geht aus der mitgeteilten Statistik und Übersicht über das Repertoire des Konzertvereins hervor, dass die Programme von vielen Uraufführungen teils von dänischen, teils von ausländischen Werken, die verhältnismässig schnell nach ihrer Erscheinung hier aufgeführt wurden, gekennzeichnet wurden. Häufig auftretende Komponistnamen waren J. P. E. Hartmann, J. Brahms, Ch. Gounod, O. Malling, Edv. Grieg, C. Saint-Saëns und R. Schumann. Was in Dänemark der KV der Musik von Brahms leistete, war eine Pioniertat, und der Verein war in Kopenhagen im gewissen Sinne Griegs offizielles Organ. Ein im letzten Augenblick abgesagtes Gastspiel von Saint-Saëns im Herbst 1887 verursachte eine harte wirtschaftliche Belastung für den KV und verhinderte in der folgenden Zeit bis zu einem gewissen Grade die häufige Aufführung grosser Werke. Als ein neuer musikalischer Vorstoss im Herbst 1891 fehlschlug, und als im Frühling 1892 das Verbot erlassen war, dass die Opernsänger des Königlichen Theaters, die als Vokalsolisten fast unabkömmlich für den KV und andere Vereine waren, nicht mehr bei den Konzerten mitwirken dürften, musste man eine Reduktion und eine teilweise Umstellung des Repertoires überlegen. Die zu dieser Zeit fallende Mitgliederzahl trug jedoch dazu bei, dass der Vorstand statt dessen

wählte, zurückzutreten; und eine ausserordentliche Hauptversammlung am 25/9 1893 beschloss, den Verein aufzulösen eher als das Repertoire zu verändern. Das wertvolle Notenarchiv des Vereins wurde – zusammen mit dem vor kurzem wiedergefundenen, interessanten Verzeichnis – für 1000 D. kr. an die Königliche Bibliothek verkauft, wo es als das Archiv des Konzertvereins gehalten werden sollte. Es war die erste grosse Sammlung dieser Art der Bibliothek, und um 1913 wurde sie sorgfältig in die Zettelkartei der Bibliothek eingetragen. 1917 versuchte die Bibliothek dem Musikverein das Aufführungsmaterial zu verkaufen, dem es nützlicher sein würde; es ist jedoch unsicher, ob der Verkauf verwirklicht wurde; die Noten befinden sich aber jetzt an der Bibliothek als Teil des Archivs des Musikvereins, das 1945 an die Bibliothek übergang und den Stamm der Orchesterbibliothek der Anstalt bildete.

Der steigende Wettbewerb im Musikleben war eine der Ursachen dazu, dass der KV aufgelöst wurde. Im 20. Jahrhundert sind zahlreiche Musikvereine, nicht zuletzt wegen des neuen grossen Konzertgebers: des Rundfunks, geschlossen worden. Am Anfang hatte die Auflösung des KVs aber zur Folge, dass die Mitgliederzahl des Cæciliaver eins sich erhöhte, und dass es jetzt eine grössere Orientierung auf moderne Musik im Musikverein gab, der jetzt Werke aufführte, die früher das Sondergebiet des KVs gewesen waren. 1901 wurde von u. A. Malling und Lange-Müller ein neuer Verein als musikalische Ergänzung und Korrektiv zum Musikverein gegründet: Dänischer Konzertverein.

To sange af Thomas Laub

Af JENS BRINCKER

I Povl Hamburgers biografi »Thomas Laub, hans liv og gerning« nævnes Laubs forkærlighed for at glæde »slægt og venner« med »fødselsdagsdigte og andre hyldestdigte«. To hidtil upåagtede eksempler på denne smukke vane skal her gøres til genstand for nærmere omtale.

I begge tilfælde drejer det sig om sange, som Thomas Laub har komponeret til en venindes fødselsdag den 21. juli 1916 og 1917. Veninden var Louise Nielsen, en ugift dame, der boede på Prinsessestien i Lyngby. Manuskripterne til de to sange gik ved hendes død over til civilingeniør H. K. Holm, en søn af Louise Nielsens søster Anna og dennes mand, professor ved Kunstakademiet H. J. Holm, der var Louise Nielsens universalarving [1].

Af de to sange hører den ene til Laubs kendteste verdslige kompositioner. Det er sangen »Alene« til tekst af Paludan-Müller, der er trykt i samlingen »Tolv viser og sange af danske digtere«, 1920, som nr. IV. Manuskriptet til denne sang er et fire-sidet nodeark i formatet $17,3 \times 26$ cm, beskrevet på de to midtersider og med dedikationen »Hilsen til Festdagen, 21. juli 1917, fra ThL« skrevet på forreste side [2].

Manuskriptet adskiller sig ikke på afgørende punkter fra den tre år senere trykte udgave. Nodeteksterne er identiske, når bortses fra en forskellig notering af akkompagnementet hvor enkelte toner der i manuskriptet er anbragt i øverste system, i diskantnøglen, i trykudgaven er placeret i nederste system, i basnøglen. Paludan-Müllers tekst er ligeledes den samme i manuskriptet som i den trykte udgave – hvilket vil sige at tekstændringen i andet vers, hvor Laub skriver »hvor livets magt bag døden bygger et hus til alles trøst« i stedet for originalens »om dødens stille ånd der bygger et hus . . .« allerede findes i manuskriptet.

Det eneste punkt, hvor manuskriptet adskiller sig fra den trykte udgave, er i tilføjelsen af en dynamisk angivelse, »dim.« i takt 11 under sidste fjerdedel.

1. Forf. har af civilingeniør H. K. Holms søn, civilingeniør H. I. Holm, Dragør, fået overladt de to manuskripter.
2. Manuskriptet beror hos forf.

Manuskriptet er her mere logisk end den trykte udgave, der angiver *cresc.* takt 8 som sidste dynamiske betegnelse, mens melodiens fraserings indeholder et højdepunkt takt 11 der naturligt vil følges af et *diminuendo*.

Derudover indeholder manuskriptet en efterskrift til modtageren, der uddyber den karakter, som både Paludan-Müllers digt og Laubs komposition har –:

»Ligesom en pude og en skammel ikke sendes til en fødselsdag som en udstillingsgenstand ved selve festen, sådan er denne sang ikke beregnet til en festkantate, men til en »hvilepude« og »støtteskammel« i stille aften i kommende dage. Til Lykke! ThL.«

Selve manuskriptet bærer præg af at være en afskrift evt. en renskrift fra en skitse. Kompositionen er dateret og signeret »Th. Laub, juli 1917« – altså tidligere end datoen den 21. juli, der står på første side af manuskriptet – og en række raderinger tyder på, at Laub har skrevet forkert af og rettet, måske også har ændret i sit forlæg under renskriften. Den mest iøjnefaldende radering findes i akkompagnementet takt 7 og 8, hvor komponisten under renskriften har sprunget takt 7 over og derved forskudt klaveret og sangstemmen en takt i forhold til hinanden. Af samme karakter er et par andre rettelser, hvor en taktstreg er anbragt forkert og raderet ud eller lignende. Et enkelt sted, i akkompagnementets tredje sidste takt på den sidste dominantakkord, er en oktav raderet ud og erstattet med en septim, hvilket både kan opfattes som en ændring af forlægget og som en rettet skrivefejl.

Der er ingen tvivl om, at Thomas Laub med valget af denne fødselsdags-hilsen har formået at glæde modtageren særdeles. Teksten er hentet fra Paludan-Müllers vers-roman »Danserinden«, hvor de fire strofer står som udtryk for den forladte hovedpersons resignation og trøst, angiveligt digtet af Danserinden selv og derved med en litterær karakter og funktion, der ikke er ulig Almas sonetter fra »Adam Homo«. Denne tekst må have forekommet den noget ensomme Louise Nielsen som valgt med forståelse og respekt for hendes situation og livssyn, der – som Laubs – var præget af betydelig litterær dannelse, kærlighed til den klassiske kultur erhvervet på talrige udlandsrejser og en vis religiøsitet.

Også melodien til Paludan-Müllers tekst rammer den rolige, men følsomme stemning, som Laubs efterskrift sigter til. Sangen, der står i C-dur, er komponeret i to buer med højdepunkter på henholdsvis *e* og *e*. Begge buer er bygget sekventisk op over et rytmisk motiv, der indledes af en punkteret fjerdedel og en ottendedel og varieres kompositionen igennem. Denne rytmiske kerne giver værket et betydeligt enhedspræg, der sættes i relief af akkompagnementets ubrudte ottendedelsbevægelse. Uden på nogen måde at være prangende giver denne komposition et fint udtryk for roen og fortrøstningen i Paludan-Müllers tekst, og Laub har da også fundet den værdig til udgivelse blandt de få verdslige sange, han selv lod publicere.

Fonkel i Hyldest.
Ritornel

Bl. 21 Juli 1966.

*Andante molto
espressivo.*

Med Hjs og Klap de andre Hjs om - slyng. Jeg,

p dolce

men berøden, dig, o e - vj - un - ge Loui - sel!.

pp

et Ritornel — vil syn

p

Med Hjs og Klap de andre Hjs om slyng.
Jeg, men berøden, dig, o evjunge
Loui sel! et Ritornel vil synge.

Til Lykke!

x/ en?

Mens man har svært ved at karakterisere Laubs »Alene« som egentlig »lejlighedskomposition«, er den anden musikalske hilsen fra Laub til Louise Nielsen et typisk eksempel på de »fødselsdagsritorneller«, som Povl Hamburger omtaler i sin biografi.

Denne gang er teksten af Laub selv og holdt i en let humoristisk tone, der halvt på skrømt markerer husvennens mindre familiære stilling i forhold til de øvrige fødselsdagsgæster –:

»Med Kys og Klap de andre Dig omslynge.
Jeg, mer beskeden, dig, o evig-unge
Louiselil! et Ritornel vil synge.«

Kompositionen er dateret og signeret ThL. 21. juli 1916 og nedskrevet på et enkelt nodeark – samme format som førnævnte manuskript – med kun en side beskrevet. Sangen er noteret over tre systemer med teksten skrevet mellem sang-systemet og akkompagnementet, og nederst på arket gentages teksten underskrevet med et »Til Lykke«, hvori T og L er skrevet sammen, så det ligner Laubs karakteristiske signatur [3].

Ligesom Teksten har spøgefulde aspekter, skinner det muntre igennem i karakterbetegnelsen »Andante, molto espressivo«, der indleder den 11 takter lange komposition. Men Laub har desuden ladet sig inspirere af den spøgefulde tone til at gennemføre sangen i en kvik og elegant form, der navnlig ytrer sig i den harmoniske konception.

Skønt stykket står i E-dur, hører man kun tonika grundakkorden to gange i forløbet – nemlig som den første og den sidste akkord. De mellemliggende 10 takter er udformet som en voldsom udvidet tonal kadence i E-dur, hvor udsvingene til skalaens sjette trin spiller en afgørende rolle. Efter den indledende tonika følger en to takter lang vekslen mellem tonikas parallel og dominantseptimakkorden i forskellige omlægninger, der i takt 3 ved alteration af h til his fører til kadence i cis-mol. På tekstordene »Jeg, mer beskeden« moduleres uformidlet til variant-tonearten e-mol, der antydes gennem en halvslutning, og tonerne e og g på første slag i takt 5.

I stedet for at bekræfte tonearten e-mol med en kadence bruges disse toner imidlertid som terts og kvint i en C-tonalitet, der med regelmæssige skift mellem dominant og tonika behersker de følgende fire takter (5–8). Et blik på teksten, der efter ordet »beskeden« fortsætter med lovprisningen »evig-unge Louise« er nok til at forklare denne skiften mellem mol og dur som motiveret af kontrasten mellem fødselaren og hendes gratulant.

Det er også teksten, der giver Laub mulighed for elegant at vende tilbage til sit udgangspunkt E-dur efter disse to parallel-udsving E-cis og e-C. På ordene »et Ritornel« anbringer Laub akkorden c-e-g-ais, der i C-dur virker som

3. Manuskriptet beror på Musikhistorisk Museum, København.

en bidominant til subdominanten F-dur med b enharmonisk noteret som ais, men som benyttes vekseldominantisk i E-dur, hvor ais og c bliver henholdsvis opad- og nedadrettede ledetoner til dominant-tonen h. Med sikker hånd kan Laub benytte kompositionens sidste to takter til en kadence i E-dur, der forso- rent bekræfter den optimistiske stemning i sangen.

Selv om denne lille fødselsdagshilsen ikke giver sig ud for mere end en strøtanke, er det rimeligt at sammenligne den med Laubs ca. 5 år tidligere »Ti Aarestrupske Ritorneller«, der ifølge Povl Hamburger formodes at være komponeret 1910–11. Naturligvis vil ingen måle Laubs tekst med Aarestrups mesterlige ritorneller. Men musikalsk gør Laub sig ikke mindre umage med sin egen lejlighedspoesi end med f. eks. Aarestrups elegante vers til »Den søde- ste af alle små Louiser«, der er nr. VIII i samlingen.

Povl Hamburger karakteriserer træffende Laubs ritorneller som udvidelser af den tonale kadence og tilføjer: »Hvor ofte forbløffes man ikke hos Laub over hans harmoniske dristigheder selv inden for ganske snævre rammer.« [4] Den- ne karakterisering gælder også Louise Nielsens fødselsdagsritornel, hvis har- monik står som skoleeksempel på den romantiske komponists ønske om at belyse tekstens skiftende stemninger og associationer med uventede akkord- forbindelser og udsving til fjerntliggende tonale regioner. Med andre ord en anvendelse af harmoniforbindelser, der af en komponist og teoretiker som Arnold Schönberg, hvis ideer iøvrigt må have stået Laub ganske fjernt, kaldes »Udvidet tonalitet« og defineres således –:

»Abseitige Umbildungen und Akkordfolgen wurden als innerhalb der Tonart liegend verstanden. Solche Fortschreitungen können, müssen aber nicht, Modu- lation oder die Festsetzung verschiedener Regionen bewirken. Ihre Funktion ist hauptsächlich Bereicherung der Harmonie; infolgedessen erscheinen sie oft im kleinstem Raum, sogar innerhalb eines einzigen Taktes.« [5]

4. Povl Hamburger: Thomas Laub, København 1942, p. 97.

5. Arnold Schönberg: Die formbildende Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957, p. 74.

Danske bidrag ved det 6. nordiske musikforskersmøde i Helsingfors og Åbo, maj 1970

NILS SCHIØRRING:

Carl Nielsen i sin samtids danske musik

(Indledningsforedrag)

Da Helge Rode i 1931, umiddelbart efter Carl Nielsens død nedskrev nogle af sine erindringer om deres arbejde i fællesskab på festspillet »Moderen«, kom han ind på den ejendommelige dobbelthed i ydre optræden og indre gehalt, der var så betegnende for Carl Nielsen, og som måske dybest set er det, der forklarer spændvidden i hans musik. Helge Rode nævner nemlig som et træk, der slog ham, når han var sammen med Carl Nielsen, hvordan Carl Nielsen kunne småsnakke og småsmile elskværdigt, og hvordan man så pludselig måtte studse ved uformidlet at møde et skarptskåret udtryk for det dybt gennemtænkte og fuldstændigt uafhængige.

Der er sagt og skrevet meget om Carl Nielsen og hans musik. Mindre om hvad han gennem sin kunstneriske indsats og dens eksempel kom til at betyde i dansk musik som helhed og den for ham. Dette kan det også have sine vanskeligheder helt at udtrykke, navnlig måske, når man betænker, at den gængse dom i det udland, som har modtaget hans musik og følt sig fængslet af den, i alt væsentligt betragter ham som en romantiker, en Brahms-skikkelse i dansk musik, medens vi herhjemme først og fremmest ser antiromantikeren i ham. Man øjner værdidommens uberegnelighed bag dette, selv om det nok er muligt at slå bro mellem opfattelserne, specielt når man betænker, at Carl Nielsen fik sin afsluttende uddannelse

i et overvejende senromantisk milieu, og Brahms i sin musik var den romantiker, der med særlig forkærlighed søgte inspiration uden for romantikkens cirkler, i ældre musikalske idealer og former.

Dansk musik var helt frem til århundredskiftet stærkt præget af ånden fra højromantikken. Niels W. Gade havde til sin død i 1890 en næsten enerådende indflydelse på dansk musik, indflydelse, der i udpræget grad var bevarende for en indstilling, som stadig satte ånden og idealerne fra Mendelssohns og Schumanns dage i højsædet. Det var dette milieu, Carl Nielsens uddannelse skete i. I »Musikforeningen«, der var det absolutte midtpunkt i dansk musikliv udenfor operaen, bestemte Gade repertoire, der kun nødigt gik ud over højromantikken og dens epigonværker. På Københavns Musik-konservatorium, som begyndte sin virksomhed i 1867, og hvor Gade var den dominerende med Hartmann og Paulli som bisiddere, fulgtes linien fra Leipzig-konservatoriet, hvor Gade selv i sin ungdom havde undervist, og indenfor kirkemusikken stod Gade som komponist af salmemelodier med romantisk romancepræg og som organist ved Holmens kirke også som traditionens vogter, og det føltes i vide kredse som en udfordring, at Thomas Laub, som Carl Nielsen i så mange henseende kom til at gøre fælles sag med, og som i sit syn på kirkesangen vendte sig mod det 19. århundredes romanceprægede salme, blev Gades efterfølger.

Kun Det kgl. Teater stod i periferien af Gades indflydelse. Efter Paulli, som havde indført Wagner og Verdi, herskede den norskfødte Johan Svendsen med mesterhånd over dansk opera. Svendsen tilhørte selv

den række af betydende nordiske musikere som søgte deres uddannelse ved Leipzigs konservatorium. Blandt dem finder vi Svendens store landsmand Grieg, svenskeren Söderman og danskeren Horneman, grundlæggerne af det, man i Sverige har døbt nationalromantikken. Selv om de ganske naturligt – i hvert fald Söderman og Horneman – inspireredes af det vældige, der skete i europæisk musik, hvor Wagner var det store nye navn, var det dog ånden fra Mendelssohn-tiden, de især førte videre. Efter studieophold i udlandet sporede også hos Heise en nyorientering indenfor hans romancetil, som efterhånden førte helt frem til impressionismens tærskel. Ellers var det mest dygtige, smagfulde og i mange tilfælde udmærket håndværksmæssigt arbejdende komponister, der producerede herhjemme, det gjaldt Asger Hamerik, der i mange år hævdede sig på en fremskudt plads i det unge Amerikas musikliv, det gjaldt Leopold Rosenfeld, hvis sange omkring århundredskiftet opnåede en urimelig udbredelse på bekostning af Heises og Lange-Müllers, det gjaldt Emil Hartmann, Otto Malling, fortjent især som dirigent for koncertforeningen, der i tyve år fra 1874 til 1893 vendte sig mod Musikforeningens repertoire med opførelser af nyere musik, det gjaldt Julius Bechgård, især som operakomponist af nu helt glemte operaer, det gjaldt Viktor Bendix, først og fremmest pianist, og en række andre, hvis navne nu mest er glemt, selv om en del af dem havde deres med rette værdsatte plads i dansk musiklivs daglige husholdning.

Kun den blandt dem helt unge Carl Nielsen var det indrømmet at blive selvstændigt nyskabende ud fra en opfattelse og følemåde, som man snart måtte erkende stod i afgørende kontrast til de idealer, romantik og senromantik brød sig om.

Hvad skete der i europæisk musik i de 40–45 år, hvor Carl Nielsen var den utrætteligt skabende og fornyende i dansk musik?

Det var en tid, som spændte fra Wagners »Parsifal«, Hugo Wolfs sange, Brahms' og Bruckners sidste og Mahlers første symfonier, Richard Strauss' kraftgeniale symfoniske digtninge og Debussys tidligste værker og rakte frem til Bartoks hårdeste periode, hans tredje og fjerde strygekvartet, hans første klaverkoncert og til Stravinskis fuldbyrdede overgang til nybarok og nyklassisk i den første klaverkoncert, salmesymfonien

og balletten »Apollon«, som Carl Nielsen nok har hørt her i København. Jævnside hermed den anden store nordiske symfoniker Sibelius' udvikling gennem symfoniske digtninge, ikke til operaen som Richard Strauss, men til symfonien med syv værker, som kom omtrent parallelt med Carl Niensens og sideløbende desuden senromantikens konvertering fra Schönbergs ekspressionisme til den spirende dodekafoni.

Debussys og impressionismens hovedværk »Pelléas og Melisande« kom til København i midten af 1920'erne, Stravinskij og Schönberg på samme tid, efter at de ude i Europa længe hver for sig havde sat spor, og Debussy endda havde fremkaldt ny reaktion hos de unge i Paris. Honegger, Milhaud, Poulenc, der ville skabe fransk musik om til en sund frisk pige med solide knogler og som ville lægge afstand mellem sig og Debussys sensitivt farverige skildringer af skyer, bølger, og natlige dufte, var på vej mod en lignende bevidst afromantisering af musikken, som lidt efter i Tyskland hos Hindemith og Kurt Weill tenderede mod brugsmusik og genoplivelse af barokmusikens motoriske element, ganske som – men udtrykt på en anden måde – i Stravinskis værker fra 1920'erne.

Alt dette var Carl Nielsen direkte iagttaget af, og gennem den elevskare, der mellem 1910 og 1920 begyndte at samles om ham og optrådte som en livvagt for ham i en tid, hvor han fortsat stort set var uforstået og genstand for kunstneriske attentater, kom han omvurderingerne i mellemkrigsårenes europæiske musikliv på nærmere hold end nogen anden af den ældre generation herhjemme. Han var da for hvilende i sig selv og for sikker i sin linie til at forsøge efterligninger af andre, og selv om han forstod, så billigede han ikke alt. Men han var, som i de helt unge år, stadig blandt de vågne og modtagelige.

Carl Nielsen følte sig ikke som fornyer for fornyelsens skyld. Han vedstod sin gæld til sine lærere og sin ungdoms forbilleder, som på ingen måde var omvæltet, f. eks. til Orla Rosenhoffs gedigne teori- og kompositionsundervisning og til Johan Svendens usentimentalt farverige kompositionsstil. For Carl Nielsen var dette grundlaget, som man oplevede det i G-dur strygekvintetten fra 1888 og i den første symfoni fra 1892. Hvad der blev betegnende for hans modning var i høj grad noget, som han selv drog frem gen-

nem de for ham karakteristiske, men hos langt de fleste højst usædvanlige studier i ældre musik: det lineære hos Palestrina, som giver grundlag for forståelsen af det fine linespil i »Hymnus amoris«, 1896, det kirke-tonale, som på det tidspunkt var ved at vinde terræn igen, som modvægt mod dur-moll-tonalitetens opløsning, melodikken som søgte at befri sig for intervalmæssig overdimensionering og en levendegørelse af det rytmiske, som i et fuldt århundrede mest havde været lidet signifikant. Og når han søgte tekstlig inspiration var det i de unge år ikke i guldalderdigtningen men hos J. P. Jacobsen og de danske symbolister, i det gamle testamente, hos Holberg, alt nye træk i dansk sangkunst og opera, ikke for at chokere, men for at fortsætte i egen opfattelse af, hvad musikken havde at bringe igennem ham.

Det kan være meget underholdende, men er set i større sammenhæng ganske uden interesse, når man oplever, at Carl Nielsen bliver grebet i selvmodsigelser, som f. eks. når han i de unge år, først erklærede Wagner sin beundring og senere forkastede ham for Brahms. Også den jævndrende Debussy og mange med ham, som slog ind på andre veje, var begyndt som Wagner-beundrere. Det var for Carl Nielsen et spørgsmål om at finde sig selv, det største og vigtigste spørgsmål for enhver kunstner, og Carl Nielsen fandt sig selv forunderligt hurtigt og gav udtryk derfor igennem hele den personlige nyvurdering af næsten alle de musikalske grundelementer, i første række det tonale, det melodiske og det rytmiske.

Og så stor var denne personligt både milde og faste mand i sin kunst, at hvad han fandt ret og rimeligt smittede af på opfattelsen hos de yngre, der i ham så fornyeren i dansk musik. Det fik uoverskuelige positive konsekvenser, men naturligvis også negative. Det betød at dansk musik lukkede sig ude fra meget af det mest betydningsfulde, der var sket og stadig skete i europæisk musik. Der oparbejdedes en fornemmelse af, at Wagners, Bruckners og Mahlers musik var mindreværdig, og at Schönberg både i sin ekspressionistiske og senere dodekafone periode var uden reel betydning. Det betød også, at man ikke i tide fik gjort opmærksom på, at England havde en stor komponistpersonlighed i Vaughan Williams, som englænderne stadig med en vis ret sammenligner Carl Nielsen med, og at der an-

dre steder i Europa skete noget væsentligt på det musikalske område, i Ungarn – Bartók og Kodály, i Spanien – de Falla.

Carl Nielsen var ikke helt uskyldig i den indsnævring af horisonten, der skete samtidig med, at han selv så afgørende udvidede den nationale synskreds. Men det hang til-lige sammen med en vis almindelig træghed i de kredse, som havde haft mulighed for at råde bod derpå. Først fra midten af 1920'erne skete der et delvis omslag gennem Dansk Koncertforenings og Dansk filharmonisk Selskabs koncerter, gennem Det unge Tonekunstnerselskabs og foreningen Ny Musiks voksende aktivitet, gennem besøg af Stravinskij, Hindemith og Ravel, gennem gradvis forøgelse af solistkoncerternes repertoire og – det fortjener ikke helt at glemmes – Schnedler-Petersens indsats ved Tivoli- og Palækoncerter, hvor han gennem 25 år, fra 1909–35, opførte henved 80 symfonier for første gang, deraf henimod 50 for første gang i Danmark.

Sin møjsommeligt tilkæmpede frihed delte Carl Nielsen gerne med andre, men det betød i mange år kun en ret beskeden kreds af venner, som for en stor del ikke var musikere af fag. Først i de sidste godt 15 år af sit liv kunne han dele den med elever af et sådant format, at de selv varigt kom til at præge dansk musik. Det er i disse kredse overbevisningen om Carl Niensens storhed som skabende musiker er grundlagt og fra dem, den er gået ud over landet, og det må ikke glemmes, at han kæmpede forbitret og højt op i årene ofte fortvivlet mod sin og andre alvorligt og målbevidst skabende komponisters placering i samfundet. Det kom til udtryk så sent som omkring hans 60-årsdag, hvor han i et interview sagde: »Kunne jeg leve mit liv om igen, ville jeg piske alle kunstnergriller ud af mit hoved og gå i handelslære eller gøre et andet nyttigt arbejde, hvoraf jeg tilsidst kunne se et resultat. Hvilken menneskelig tilfredsstillelse må det dog ikke være, når en mand om aftenen kan lukke sin butik eller sit værksted og vide, at han har gjort et hæderligt og godt arbejde og så få sin rimelige løn derfor. Men disse simple og til enhver tid gældende tanker har ingen gyldighed, når talen er om skabende kunstnere. Man kan næsten sige: Tværtimod. Jo mere umage man gør sig, jo ringere bliver faktisk ens praktiske situation. – Hvad nytter det mig, om hele verden tager hatten af for mig, men skynder

sig forbi og lader mig sidde tilbage med mine varer, indtil det hele bryder sammen og jeg til min skændsel opdager, at jeg har levet som en fjottet fantast, og troet at jo mere jeg arbejdede og stræbte i min kunst, jo bedre måtte hele min stilling blive. Nej, det er ikke nogen lykkelig lod at være skabende kunstner«....

Hvad han sagde her, kan ikke ubetinget tages som udtryk kun for et øjeblikks mistrøstighed midt i den ydre glans, der faktisk stod om ham på 60-års-dagen. Omstændighederne omkring denne udtalelse viser, at Carl Nielsen havde tænkt dybt og alvorligt over det han sagde og var fuldt klar over den virkning, det måtte have netop i de dage, hvor alt syntes at føje sig lyst og lykkeligt for ham og tidligere tiders modgang vel måtte formodes at være glemt. Netop fordi Carl Nielsen ikke var af manio-depressivt anlæg – selv om naturligvis glæder og fortædeligheder kunne gå ham på – giver den et meget stærkt indtryk af kunstens kamp og kår, som kun lader de stærke overleve. Carl Nielsen har overlevet, ikke alene fordi han havde et budskab, men fordi der i den spinkle skikkelse var en usædvanlig åndelig styrke. Han tålte og måtte tåle, at kun få af hans værker blev forstået straks ved deres fremkomst. Det gælder hans ungdoms sange, hvor han skabte noget helt nyt indenfor dansk klaverledsaget sang, det gælder hans symfonier, især de tre sidste, hans klavermusik, ja det gælder hans folkelige sange, som han var fælles med Thomas Laub om. Alt måtte først tilkæmpe sig sin plads, og selv var Carl Nielsen uden for den stadig voksende, men alligevel længe ikke alt for talrige kreds, som forstod ham og hans musik, til det sidste opfattet som eksperimentator for eksperimentets skyld, det han mest af alt afskyede.

Alligevel må Carl Nielsen trods det mismod, som kunne gribe ham, have indset – og han har for så vidt også givet udtryk derfor – at der i den frihed, han havde vundet med sine egne våben, var noget umisteligt. Hvert enkelt af hans betydeligere værker er, trods deres indlysende forbindelseslinier til fortid og samtidig noget helt selvstændigt. Ingen af hans værker ligner noget andet skabt af tidligere komponister herhjemme eller ude. Selv når tidsstilen tages i betragtning skiller Carl Nielsens musik sig ud fra omgivelserne. Denne møjsommeligt tilkæmpede frihed og selvstændighed vidste Carl

Nielsen selv i de mørke øjeblikke nok værdien af, og de unge, der i den første verdenskrigs år og senere blev hans direkte eller indirekte elever, lærte af ham i disse kunstneriske brydningsår at være vågne og modtagelige, mere end at bestræbe sig på at tilegne sig hans personlige stil.

I 1920'rne fik Carl Nielsen mulighed for jævnligt at opføre og høre sin egen musik opført rundt om i Europa, og samtidig oplevede han noget af det, der var nyt andre steder. I de samme år rejste hans elever og andre unge danske komponister ud for at lære og lytte. Nogen meget begejstret fortæller fik det nye i europæisk musik på den tid ikke i Carl Nielsen, og han advarede de unge mod at lade sig besnære af, hvad de hørte. Heldigvis fulgte de mere Carl Nielsens eget eksempel end hans formaninger. Og resultatet blev, at 1920'ernes danske musik – med stærk inspiration fra nyorienterede kredse, især i Tyskland og Frankrig – blev en frisk oase i det meget uoprindelige, der fortsat blev præsteret rundt om i Europa.

»Musik er liv, som dette udspekuleret« skrev Carl Nielsen som motto over sin 4. symfoni, og denne opfattelse indpodede han de unge i 1920'rne og 1930'rne. Det betyder jævnligt, at en del af det, der her blev skabt, oftere end det burde, glemmes i musikkens livsstrøm og næsten føles som udslukket, selv om det har gnister i sig. Men genhøret med tidlige værker, f. eks. af Jørgen Bentzon og Finn Høffding, som var nogle af dem af generationen født lige før 1900, der stod Carl Nielsen nærmest, giver indtryk af, i hvor høj grad han som skabende kunstner og inspirator kom til at virke på efterslægten. Han vil for altid stå som en fornyer, der forbandt fortid og fremtid bag om det, der var blevet slidt af den store romantiske og senromantiske traditions epigoner. Hans indsats betød, at man gennem sit slægtskab med ham følte, at man var positivt med i en musikalsk kulturdebat, og det kan visselig ikke lægges ham til last, at der kom et tidspunkt, hvor bekendelsen til ham kunne resultere i en næsten selvglad følelse af at være garderet mod alle kunstneriske omvæltninger.

NIELS MARTIN JENSEN:

Den danske solosang i 1920'erne og 1930'erne

Hvad var grunden til, at den egentlige solosang kom til at indtage en højst usikker stilling op gennem 1920'ernes og 30'ernes danske musik? At den fra at være en traditionsrig genre blev til en traditionsbelastet genre – undgået eller omfortolket af næsten alle periodens komponister, fra *Knudåge Riisager*, *Ebbe Hamerik*, *Flemming Weis*, *Finn Høffding* og *Jørgen Bentzon* frem til *Herman D. Koppel*, *Vagn Holmboe*, *Svend Erik Tarp*, *Otto Mortensen*, *Jørgen Jersild* og *Svend S. Schultz*? Næsten alt hvad disse sidstnævnte komponister skrev af sange i disse år forblev således i manuskript.

At forsøge at svare på disse spørgsmål kan måske ikke alene belyse en vokalmusikalsk genre i et givet tidsrum – brydningen mellem tradition og fornyelse inden for genre, afhængigheden af den samtidige lyrik – men kan måske også ud fra denne tilsyneladende snævre indfaldsvinkel kaste lys over nogle væsentlige sider af de musikalske aktiviteter som helhed i mellemkrigsårenes Danmark.

Kai Senstius, organist og komponist, udgik fra konservatoriet i 1911, fremhæver i en artikel i *Dansk Musiktidsskrift* 1934, som han kalder »Populær eller almén Musik«, at en fremherskende tendens i tiden er »Afskyen for Blandingen af Digtekunst og Musik«. Og dette er vel noget væsentligt – at den tids antiromantiske reaktion også ytrede sig i en reaktion mod en af romantikkens foretrukne genrer.

Men før vi skal følge denne omtolkning af ord-tone-kunstværket gennem 20'erne og 30'erne på nærmere hold, kan et par eksempler give et indtryk af, hvad der mødte den nye generation af komponister omkring 1920¹⁾.

Der var *Louis Glass*, en idealistisk betonet senromantiker, der endnu i 1920'erne stod som en af de repræsentative romancekomponister, når dansk solosang skulle præsenteres ved de nordiske musikfester eller ved udenlandske kunstnerbesøg i København.

1. Foredraget ledsagedes med bånd-eksempler, hvortil der i dette referat henvises med eksempelnumre og titler i parentes.

Men allerede inden sekelskiftet havde han sat musik til en samling J. P. Jacobsen-digte, hvis dengang nye intense lyriske stil havde kaldt på overraskende moderne virkende musikalske formuleringer hos ham. Hos Jacobsen vælger han overvejende den depressive, indadvendte, næsten nihilistiske lyrik (Eks. 1 *Louis Glass*: *Evig og uden forandring*, »Sange til Tekster af J. P. Jacobsen« op. 16 1893).

Og der var også *Rudolph Bergh*. Han var oprindelig naturvidenskabsmand, men i årene efter 1900 helligede han sig helt musikken og bosatte sig i Tyskland, hvor han udsendte en anselig række sangsamlinger. Efter 1. verdenskrig vendte han tilbage til København og blev lærer ved konservatoriet til sin død 1924. Fast forankret i 1800-tallets tyske lied-tradition fra Schubert og Schumann til Brahms var han en hårdnakket fornægter af den nye musik omkring Schönberg, men havde tidligt et åbent blik for Carl Nielsen. Hans sidste sang er en resigneret afsked med en svunden epoke (Eks. 2 *Rudolph Bergh*: *Auf Wanderung*, tekst *Hermann Hesse*).

Selvom *Rued Langgaard* aldersmæssigt hører en senere generation til, komponerede han næsten alle sine sange i 1910'erne. Og samtidig med at han skabte næsten halvdelen af sine store orkesterværker, arbejdede han i sine sange med en helt anden intim klangverden. Også han inspireredes af J. P. Jacobsens digte, men hos ham er det »duftpoesien« – de afdæmpede, næsten impressionistiske sanseindtryk – der fanger og dæmper hans stærkt expressivt ladede temperament; som i dette digt, han fandt i Jacobsens novelle »Mogens« (Eks. 3 *Rued Langgaard*: *Du blomst i dug*, 1915).

Lad disse tre eksempler give et i denne sammenhæng nødtvungent koncentreret indtryk af situationen omkring 1920. Alle vidner de – ikke om et brud med, men om en videreførelse af det sene 1800-tals tradition af allerede banede, men forgrenede stier.

Det kan måske undre, at *Carl Nielsen* endnu ikke har været nævnt i denne skitse af solosangens vilkår på denne tid. Men han var engageret inden for et helt andet sangligt område som en af foregangsmændene i den bevægelse til genoplivelse af den folkelige sang, der mere end noget andet i 1910'erne og 20'erne drog interessen bort fra solosangen til klaverledsagelse og over imod den enkle viseprægede sangform. Markante

stationer på den vej var de to hefter, som Carl Nielsen sammen med *Thomas Laub* udsendte i 1915 og 1917, hver med »En Snes danske Viser«, hvor et citat fra J. A. P. Schulz' »Lieder im Volkston« I, 2. udg. 1785 udgør forordet og angiver det ideale forbillede. Endvidere den store samling af folkelige sange, som udgjorde andenudgaven af »Folkehøjskolens Melodibog« 1922, og som Carl Nielsen redigerede sammen med *Thomas Laub*, *Oluf Ring* og *Thorvald Aagaard*; og endelig sangbogen »Danmark«, som udkom to år senere og som han udgav sammen med *Hakon Andersen*.

Det blev disse to sidstnævnte sangbøger, der kom til at danne grundstammen i de følgende årtiers folkelige sangarbejde. Nye sangbøger kom til, flere og flere af periodens komponister deltog aktivt i denne folkelige sangproduktion. Folkemusikskolebevægelsen omkring 1930 med *Finn Høffding* og *Jørgen Bentzon* blandt de ledende fremkaldte nye og tildels anderledes udformede sange, men baggrunden var skabt og tendensen klar: implicit en antiromantisk reaktion mod den finkulturelle kunstsang som en arv fra 1800-tallet, explicit den enkle visetones dominans med tilstræbt folkeligt og pædagogisk sigte – en social besindelse på musikens samfundsmæssige funktion, der ikke gav den egentlige solosang gode kår.

Situationen aftenegede sig således problematisk for de unge komponister omkring 1920: på den ene side den senromantiske traditions udløb – en forankring i en musikalsk idealisme opbygget til værn mod modernistiske strømninger i dansk og udenlandsk musik, og på den anden side en uadrettet folkelig sangbevægelse, hvor deres beundrede forbillede var en af bannerførerne. Og vejen som de fleste slog ind på når det gjaldt kunstsangen førte enten fra romance til folkelig sang eller fra romance til tavshed – og hertil kom én undtagelse.

Knudåge Riisagers første sange, der stammer fra 1915, er ganske traditionelle i deres udformning. Fem år senere udsendte han de første af sine sange til tekster af *Sigbjørn Obstfelder*, en digter der fængslede ham meget og som han skrev en indgående studie om i tidsskriftet *Tilskueren* i 1922. I disse Obstfelder-sange findes en meget uensartet blanding af senromantisk, espressiv romancetradition og rytmiske, klanglige og tonale eksperimenter – noget der førte til en

tonal fritsvævende, ofte polytonal sats i den sidste af hans sange til et Obstfelder-digt, »Rosen«, komponeret 1924. Af hans ialt omkring ti Obstfelder-kompositioner tryktes endnu én i antologien »8 nye danske Sange«, som Samfundet til Udgivelse af dansk Musik udgav i 1926. Denne samling giver et ganske godt indtryk af romancetraditionen på den tid; komponisterne var foruden Riisager *Harald Agersnap*, *Johs. Andersen*, *Jørgen Bentzon*, *Christian Christensen*, *N. O. Raasted*, *Adolf Riis-Magnussen* og *Poul Schierbeck*, og den kan nuancere det her skitserede overblik, idet man i dette udvalg træffer komponister, der gav romancen en egen, stilfærdig undertone midt i en opløsningstid.

Men ser man på Riisagers videre sangproduktion, møder man næsten udelukkende titler som »Børnerim« (1928), »Børneviser« (1929–30) og bidrag til sangbøger og korsange op gennem 30'erne.

Flemming Weis var på studieophold ved Leipzig-konservatoriet i begyndelsen af 1920'erne. Herfra stammer hans op. 1, syv sange til tyske tekster, og det indtryk man får af dem forstærkes ved Weis' egne ord om sin orientering i Leipzig-årene. De er hentet fra det danske specialnummer af *Nutida musik* 1962/63; Weis skriver her: »Ungdom – ja, det var omkring 20-tallets begyndelse, og årene blev tilbragt ved konservatoriet i Leipzig. Der stod man midt i den tyske senromantiks sidste udløbere – disse mærkelige blege vækster uden varig livskraft, men alligevel farlige for en ung og ubefæstet sjæl, der ikke havde andet at stå imod med end den hjemlige konservatorietids ballast. Hvor let kunne man ikke være kvalt i denne dødsmerkede atmosfære, hvis man var blevet hængende dér. – De, der i disse år betød noget, hed – udover Reger – Grabner, Bittner, Schreker og Korngold.«

Nogle år efter hjemkomsten fra Leipzig – i 1927 – udsendte Flemming Weis et hefte med fire sange. Og her er det helt andre toner, der slår igennem. Det fornyede møde med Carl Nielsen har betydet noget – hertil kommer studiet af fransk klangstil med frigørelsen af dissonansen i klangligt øjemed, tomme kvintange og en rensset, diatonisk, undertiden modalt præget melodilinje (Eks. 4 Flemming Weis: *Vårbebudelse*, »Sange med Piano« 1927, tekst Sophus Claussen).

Og – som Weis skriver i enquêten – »spørgsmålet – der i denne forbindelse betød noget – var så: hvor går vejen videre frem for dig?« Dette spørgsmål besvarede Weis i hvert fald ikke i sine sange; tilbage i de følgende mange år blev kun folkelige sange i Carl Nielsen-traditionen.

Og nu undtagelsen. Det er Poul Schierbeck. Som den eneste af komponisterne fra omkring 1920 dyrker han solosangen med energi – som en sammenhængende værkrække går den gennem hans produktion. Ti opus med sange mellem 1913 og 1938 beviser det, en for sin tid meget anselig vokalproduktion. Han dyrker sangcyklus'en, hans tekstvalg spænder fra Jeppe Aakjær's danske viser til franske digte af Paul Verrier og russiske folkeviser af Thor Lange, og musikalsk modsvares det af et register, der dækker såvel den folkelige visetone som den store fransksprægede klangstil i musikken til Paul Verrier's »Le tombeau du poète Hafiz« fra 1924.

Hans Bethge's tyske gendigtninger af kinesisk og japansk lyrik skabte et helt kapitel inden for exotismen i disse tiårs europæiske musik. Schierbeck komponerede *sin* »kinesiske fløjte« i årene 1916–17 og udgav den som op. 10 tre år senere. Der er en meget personligt udformet exotisme i disse sange – fra de impressionistiske klangflader i den sidste af cyklus'ens fire sange, »Sang på Floden«, til den meget originale, dramatiske spændte monolog »Den trofaste Hustru«. I lyset af traditionen kommer de til at høre hjemme i ingenmandsland mellem fransk, tysk og dansk vokalmusik fra den tid (Eks. 5 Poul Schierbeck: Vårregnen, »Den kinesiske Fløjte« op. 10 1920).

Især Schierbeck må have følt de antivokale tendenser i 30'erne som et stærkt personligt problem. To franske sange, som han i 1935 tilegnede Albert Roussel, »Piano«, med tekst af Paul Gerdard, og »Ma petite fille est si blonde« af S. Ch. Leconte har ikke mere af Hafiz-kompositionens klangpragt, visetonen dominerer, og der er noget ironisk i, at denne højt begavede vokallyriker's sidste sange fra 30'erne har et citat fra en børneremse som titel og henter alle sine tekster fra de sidste 150 års danske miniaturepoesi: »Alverden går omkring«.

Der var stærke kræfter i disse års musik også uden for det sanglige område, der ledte interessen bort fra romancen: fransk

neoklassik, Strawinsky, Hindemith's neobarok, Bartok-indflydelsen, alt dette gav ikke megen grobund for en egentlig vokalmusik.

Og alligevel – i denne kammermusikalsk orienterede produktion med interessen omkring det enkelte instruments specifikke klangkarakter og spillestil – omkring de motoriske og lineære virkninger – kunne man jo lade sangstemmen indgå, men så blev det på instrumentale betingelser. Dette skabte en særlig 20-tals og 30-tals genre af hybridagtig karakter, som i sit udspring i Danmark nok så meget fik præg af en naïv lyrisme hos organisten og musiklæreren J. L. Emborg. I hans »Tre Sange med Ritorneller« op. 45 kan man kun lige ane en begyndende neoklassik, men associerer ellers først og fremmest til provinsens spillemandsmiljø og de udtrykksfulde vokaliser i Carl Nielsens humoresque »Fynsk Forår«, komponeret på samme tid (Eks. 6 J. L. Emborg: De drosler har i sol sig beruset, »Tre Sange med Ritorneller for Mezzo-Sopran, Klarinet og Strygekvartet« op. 45 1921, tekst Max Danthendey).

Men ved periodens slutning komponerede Svend S. Schultz et værk, hvor sangstemmen i højere grad indgår i et koncertende sammenspil med instrumentgruppen – hvor der i langt højere grad er tale om en artistisk-pointeret udtryksmåde, der ikke giver tekstens naive neoklassik meget efter (Eks. 7 Svend S. Schultz: »Den gavmilde Eros, for Sopran, Fløjte, Klarinet og Strygekvartet« 1937, tekst Harald H. Lund).

Skridtet fuldt ud i retning af en instrumentaliserende af sangstemmen havde Finn Høffding taget ti år tidligere i sin kammermusik for sopran, obo og klaver op. 10. Sangstemmen fornægter her enhver semantisk udtryksmulighed og synger udelukkende på en motivisk anvendt tekst – et fonetisk eksperiment, der også står i gæld til tilsvarende lyddigte inden for den samtidige expressionistiske og dadaistiske lyrik (Eks. 8 Finn Høffding: 3. sats af »Kammermusik for Sopran, Obo og Piano« op. 11 1927).

To år efter fremkomsten af Høffdings kammermusik havde Jørgen Bentzon en interessant meningsudveksling med digteren Tom Kristensen i tidsskriftet Tilskueren september 1929. Den drejede sig om den moderne lyriks egnethed, eller – som Bentzon mente – uegnethed som kompositionsforlæg. Bentzon bryder sig ikke om den lyrik, der

tilstræber musikalsk virkning i digtet, og han gør status: efterkrigsårene havde formet sig som et opgør med den alt overskyggende subjektivism i musikken, med det filosofisk grublende, det kosmisk stræbende, det jebetonede og det erotisk følsomme. Man havde også vendt sig mod den maleriske virkning i musikken – kort sagt: søgt bort fra senromantik og impressionisme. Nu er vægten forskubbet – fortsætter Bentzon – fra koncertsalsmusikken til et musikliv med brændpunkt i folket – en kollektivism, hvor musikken skal udøves i et folkeligt fællesskab. Og her er det Bentzon efterlyser egne digte, der kunne bruges til de fællessange, kanons og korsange, der kom til at udgøre næsten hele hans sangproduktion op gennem 30'erne. Indtil man støder på værket »Mikrofoni«, komponeret i 1939. Her har musikken ikke hentet inspiration i noget samtidigt digt, men Bentzon har selv sammenstillet tre latinske tekster, antagelig efter middelalderlig vagantdigtning, til en »Nocturne«, et »Intermezzo« og en »Hymne«. Hymnen munder ud i ordene: »Audite: unum est necessarium/tempore odii et discordiae« (Eks. 9 Jørgen Bentzon: Hymne, »Mikrofoni Nr. 1 for Fløjte, Violin, Violoncel, Sangstemme og Klaver« op. 44 1939). Ud fra et vokalmusikalsk synspunkt, men også set i en større sammenhæng, er der noget løfterigt ved dette værk fra periodens slutning. Det er en dybt samtidsbevidst kunstners fornyede bekendelse til menneskestemmen, som langsomt trænger igennem de øvrige instrumenters l'art pour l'art-spil – en fornyet humanisering af de vokale udtryksmuligheder i hadets og tvedragtens tid.

KARIN OLESEN:

En akustisk undersøgelse over resonansstrengenes betydning for viola d'amorens klang

Med det formål at undersøge resonansstrengenes betydning for viola d'amorens klang, blev følgende forsøg udført på Danmarks Tekniske Højskole foråret 1968. Viola d'amorens 7 spillestrengene blev stemt A, d, a, d¹, fis¹, a¹, d², og de 7 underliggende

resonansstrengene stemtes unisont hermed. Efter færdigstemningen af strengene blev a¹ sammenlignet med en tone fra en tonegenerator, hvorved det konstateredes, at a¹ var lig 435 Hz. Herefter blev der i det store lyddøde rum foretaget to analoge båndoptagelser med viola d'amoren, en optagelse med og en uden aliquotstrengene. Mikrofonopstillingen var arrangeret således, at mikrofonaafstanden var 1 meter og mikrofonens retning vinkelret på dækket. Disse to angivelser har været tilstræbt, men næppe helt nøjagtige.

En professionel viola d'amore-spiller, som også havde stemt det nylig istandgjorte museumsinstrument, strøg med en violinbue hver af de 7 løse strengene 3 gange, idet han søgte at gøre alle strøg lige kraftige, og signalerne blev optaget på bånd med en hastighed på 30 tommer/sec. Herefter blev resonansstrengene taget af, viola d'amoren stemt igen med a¹ = 435 Hz som udgangstone, og med samme opstilling som før blev der strøget 3 strøg på hver løs streng, og signalerne optoges på et nyt bånd.

Den næste opgave blev herefter at sammenligne de to båndoptagelser på passende måde, således at eventuelle forskelle kunne vise sig.

Efterklang

Først blev efterklangstiden for de to optagelser undersøgt for at konstatere, om aliquotstrengene har nogen indflydelse på efterklangstiden.

Ved efterklangstid for en given frekvens forstås den tid, det tager lydtrykkniveauet at falde 60 dB.

Optagelserne blev afspillet på båndoptageren, og signalet førtes til en automatisk registrerende niveauskriver.

Skriveren var indstillet som følger:

Potentiometer: 50 dB

RMS

LLF = 10 Hz

Writing speed = 315 mm/sec.

Paper speed = 10 mm/sec. ved første og 30 mm/sec ved anden afspilning af begge bånd.

Et udsnit af kurvernes forløb ses fig. 1. Kurvens ordinat angiver lydtrykkniveauet i dB. 2 cm ad ordinataksen angiver altid 10 dB, det vil sige, at hele papirstrimmelens bredde angiver 50 dB. Kurvens fald efter hvert strøg viser, hvorledes tonen klinger ud. For hvert strøg er efter bedste skøn ind-

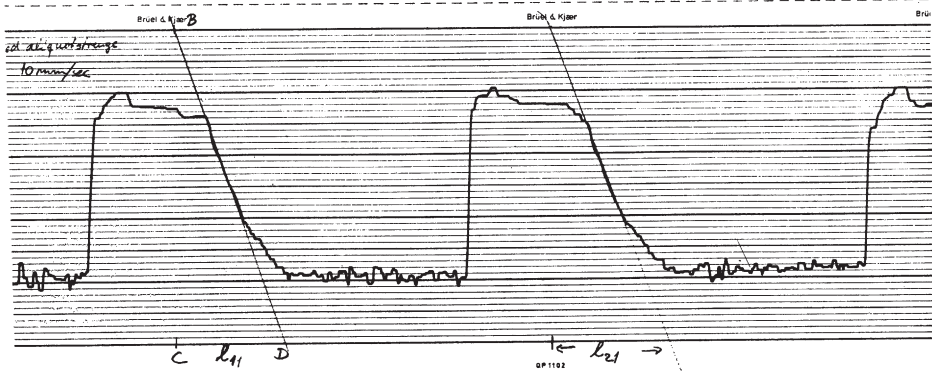


Fig. 1.

tegnet en tangent, som angiver hældningen for efterklangskurven. Idet papirhastigheden er lig 10 mm/sec., og CD udmåles til 35 mm (se fig. 1), har det således taget 3,5 sec. for energien at falde 50 dB. Heraf fås, at energien falder 60 dB på 4,2 sec., og efterklangstiden t_{sab} bliver således 4,2 for det pågældende strøg.

Analogt findes t_{sab} for de to næste strøg (samme tone), middeltallet beregnes og kan ses opført i tabel 3.

Ved betragtning af tabel 3 ser man, at t_{sab} gennemgående er større, når instrumen-

tet er forsynet med aliquotstrengene. Helt klart fremtræder forskellen i efterklangstid for A-, d- og d¹-strengene. For de andre strenge gælder, at forskellen er så lille, at den ligger inden for den usikkerhed, der er på beregningerne af t_{sab} . Usikkerheden ses af de forskelle, der fremkommer på t_{sab} for de enkelte strenge, når papirhastigheden ændres. t_{sab} med aliquotstrengene er dog i alle tilfælde større end eller lig med t_{sab} uden aliquotstrengene, så vi kan slutte, at tendensen til længere efterklangstid i tilfældet med aliquotstrengene ikke er tilfældig. For at fastlægge t_{sab} mere nøjagtigt, må man foretage mange forsøg. Med ét forsøg som baggrund kan det kun konstateres, at aliquotstrengene bevirker, at efterklangstiden forlænges.

Formålet med forsøget er som nævnt at undersøge aliquotstrengenes betydning for viola d'amorens klang. Derfor må vi sammenligne klangen af en optagelse med aliquotstrengene med klangen af den analoge optagelse uden aliquotstrengene. Instrumentets klang er bestemt af overtonestrukturen – uden overtoner ville alle instrumenter lyde ens. Derfor går undersøgelsen ud på at analysere overtonestrukturen af de to analoge optagelser. Til dette formål udvælges passende dele af begge bånd på følgende måde:

Efterklangskurverne viser, hvor konstant tonerne er strøget. Således er tonen egal, når kurven er vandret. For hver tone fra begge optagelser udvalgte et sådant kurvestykke, og det tilsvarende båndstykke blev klippet og sat sammen til en sløjfe.

Båndsløjferne blev mærket som følger: 1a A m. aliq. (2) ... 7a d² m. aliq. (1), 8a A u. aliq. (1) ... 14b d² u. aliq. (1).

Tabel 3. Efterklangstid

Tone m. aliq.	t_{sab} papir- hast. = 10 mm/sec.	t_{sab} papir- hast. = 30 mm/sec.	endelig t_{sab}
A	4,24	4,53	4,38
d	1,12	1,17	1,15
a	5,44	—	5,44
d ¹	1,44	1,48	1,46
fis ¹	0,92	1,04	0,98
a ¹	1,16	1,13	1,15
d ²	0,96	0,96	0,96
Tone uden aliq.			
A	3,40	3,60	3,50
d	0,92	0,83	0,88
a	5,44	—	5,44
d ¹	0,92	0,92	0,92
fis ¹	0,92	0,93	0,93
a ¹	1,12	0,93	1,03
d ²	0,76	0,88	0,82

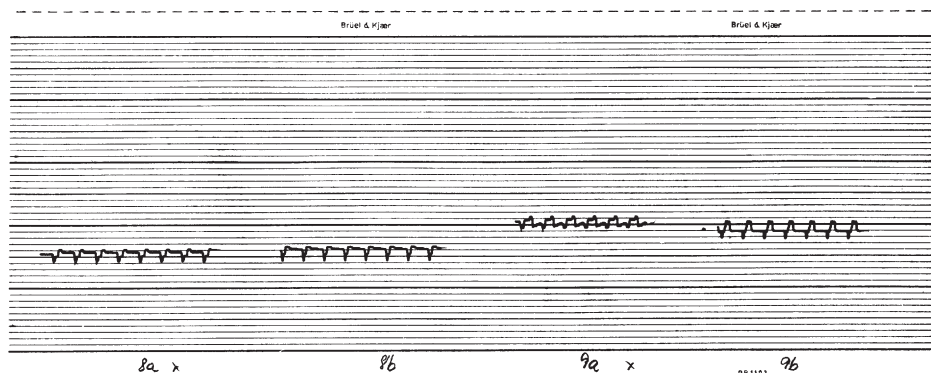


Fig. 2.

la A m. aliq. (2) det vil sige sløjfe nr. 1a, tonen A fra optagelsen med aliquotstrengene og (2) angiver, at båndstrimmelen er fra 2. strøg; u. aliq. angiver, at den pågældende sløjfe er fra optagelsen uden aliquotstrengene.

De enkelte båndsløjfer blev efter tur kørt på båndoptageren, som igen var tilkoblet niveauskriveren.

Skriveren var indstillet som følger:

Potentiometer 50 dB

RMS

LLF = 10 Hz

Writing speed = 500 mm/sec.

Paper speed = 3 mm/sec.

Herved blev kurven mærket totalniveau tegnet. Et udsnit heraf ses på fig. 2. Denne kurve angiver de forskellige sløjfers totalniveau i dB. Det ses, at sløjfernes niveau-funktioner er periodiske, idet båndsløjferne kører rundt i sig selv. Kurven har ligesom efterklangskurven dB ad ordinataksen og tiden ad abscisseaksen.

Det ses, at niveauerne, trods den omhyggelige udvælgelse, alligevel ikke er helt konstante. Det endelige niveau for hver sløjfe fastlægges som middelværdien af funktionen for den pågældende sløjfe. Middelværdierne er opført i tabel 4.

Herefter begyndte frekvensanalysen af båndsløjferne på følgende måde:

En sløjfe kørtes på båndoptageren, og signalet sendtes gennem en frekvensanalysator, hvis analyse automatisk noteredes af skriveren. (En frekvensanalysator er et elektrisk måleapparat, ved hjælp af hvilket man kan måle størrelsen og frekvensen af de forskellige komponenter, i hvilke en sammensat lyd kan opløses).

På kurven fås dB ad ordinataksen og frekvensen ad abscisseaksen.

Forskellige prøveanalyser gav følgende resultater:

1. For det første at een sløjfe er repræsentativ, det vil sige, at overtonespektret er meget nær det samme, hvadenten man vælger en sløjfe fra 1., 2. eller 3. strøg for samme tone.
2. For det andet blev det konstateret, at der ikke fandtes særlig interessante karakteristika i områderne mellem de harmoniske. Efter prøveanalyserne begyndte den egent-

Tabel 4. Middelværdi af totalniveau for de enkelte sløjfer

Sløjfe nr.	Middelværdi af totalniveau dB
1b	76,6
1a	77,0
2a	77,8
2b	78,4
3a	75,8
4a	82,7
5a	83,6
6c	74,9
7a	75,6
8a	75,3
8b	75,6
9a	79,9
9b	78,8
10a	78,7
11a	78,6
12a	79,1
13b	72,7
14b	74,2

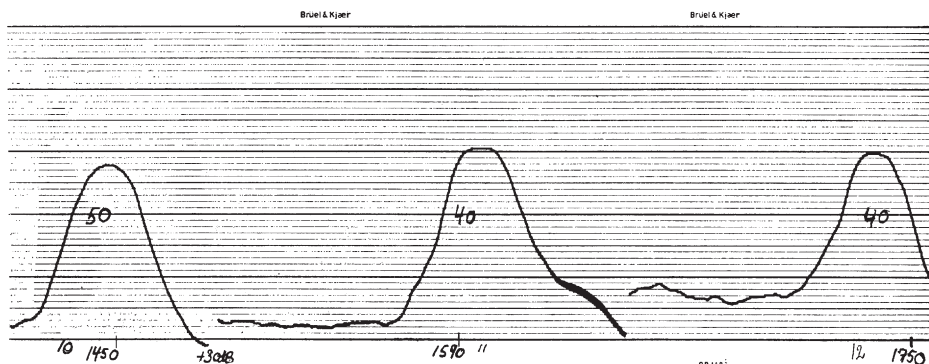


Fig. 3.

lige analyse af båndsløjferne, idet interessen koncentreredes om de harmoniske, og instrumenterne derfor blev indstillet således, at tegningen af de harmoniske toppe blev så fin som muligt.

Analysators indstilling:

Båndbredde: 10 Hz

Meter speed: slow

Reading: absolute

Mode: normal

Analysehastighed: 12 Hz/min.

Skrivers indstilling:

Potentiometer: 50 dB

Forstærkning: DC

LLF: 10 Hz

Writing speed: 500 mm/sec.

Paper speed: 0,3 mm/sec.

Da kun toppene har interesse, blev analysen afbrudt efter hver tegnet top og analysatoren kørt frem til en frekvens lidt før den næste harmoniske. Dette blev også gjort af tidsmæssige grunde, idet analysen af en enkelt sløjfe alligevel varede 5-7 timer.

På kurverne er under hver top anført nummer på den pågældende harmoniske samt af og til frekvensen i Hz aflæst på analysatoren. På fig. 3 ses et udsnit af kurven for sløjfe 2b. Her er frekvensen 1590 Hz aflæst under analysen af den 11. harmoniske. Endvidere er indstillingen af analysatoren ændret undervejs, således at toppen bliver aftegnet i passende størrelse. Ved analysen af den 11. harmoniske på sløjfe 2b er indstillingen ændret 30 dB, så den linie, der fra starten betød 70 dB nu betyder 40 dB, hvilket er anført på den pågældende linie. På kurverne aflæses antal dB for hver af de harmoniske med 0,5 dB's nøjagtighed.

Efter passende omregninger under hensyntagen til totalniveauerne er tabel 9 opstillet. Tabellen angiver den niveauførøgelse, aliquotstrengene forårsager, idet sløjferne sammenlignes to og to. Således står 1b som ovenfor nævnt for tonen A med aliquotstrengene og 8a for tonen A uden aliquotstrengene etc.

I forsøg på at finde et eventuelt system i de forandringer aliquotstrengene fremkalder, er niveauførøgelserne fra tabel 9 opført endnu en gang i tabel 10. Da der må regnes med en vis usikkerhed på resultaterne, er der kun tillagt forskelle større end eller lig med 3 dB nogen betydning, hvorfor kun disse størrelser er opført i tabel 10. Ved betragtning af resultaterne i tabel 10 fremgår ikke umiddelbart et let overskueligt resultat, som f. eks. dæmpning af alle 2. harmoniske eller lignende.

For yderligere at simplificere tabel 10 opstilles en oversigt over de 9 første harmoniske for alle strengene i tabel 11a og 11b. Tabel 11a skal forstås på følgende måde:

A-strengens 4. harmoniske dæmpes (5,8 dB), som det fremgår af tabel 10. Den 4. harmoniske for A er samtidig 3. harmoniske for d-, 2. harmoniske for a- og 1. harmoniske for a¹-strengen.

Dette ses i første vandrette linie i tabel 11a. Analogt er resten af de negative tal fra tabel 10 inden for de 9 første harmoniske opført i tabel 11a.

Tabel 11b indeholder de harmoniske, der fremhæves, og er opstillet efter samme system som 11a.

A-strengens 4. harmoniske er samme frekvens som d-strengens 3. harmoniske, a-

Tabel 9

Sløjfer	1b og 8a	2b og 9a	3a og 10a	4a og 11a	5a og 12a	6c og 13b	7a og 14b
Tone	A	d	a	d ¹	fis ¹	a ¹	d ²
Harmo- niske nr.	Niveauforøgelse som følge af aliquotstrengenes tilstedeværelse						
1	- 0,8	+ 2,0	- 0,6	- 9,1	+ 1,5	+ 3,3	+ 2,6
2	+ 3,7	- 3,0	- 7,6	- 4,6	- 6,0	- 1,2	- 3,4
3	+ 3,2	+ 9,5	+ 1,9	+ 7,4	- 2,0	- 6,7	- 3,9
4	- 5,8	+ 2,5	+ 10,9	- 9,1	- 3,0	- 10,2	- 1,4
5	+ 0,7	- 1,0	- 0,1	- 7,6	+ 2,0	+ 3,3	- 0,9
6	+ 2,2	+ 0,5	- 9,1	+ 0,4	+ 11,0	- 2,2	- 17,4
7	+ 0,7	- 4,0	+ 6,4	- 4,6	- 7,0	- 2,2	- 9,9
8	- 2,3	+ 1,5	+ 8,4	- 5,6	+ 8,0	- 12,7	+ 2,6
9	- 8,3	+ 7,5	- 3,6	- 2,6	- 10,0	- 10,7	- 0,9
10	- 4,8	+ 3,0	+ 3,4	+ 1,4	- 5,0	- 15,2	- 1,9
11	- 1,3	- 9,0	- 1,1	+ 6,4	+ 4,5	- 5,7	+ 9,1
12	- 14,3	- 3,0	+ 1,9	- 2,6	+ 5,0	+ 2,8	- 4,4
13	+ 2,7	- 8,0	+ 0,9	- 0,1	- 14,0	- 2,2	+ 0,1
14	- 5,3	- 1,5	+ 0,4	+ 4,4	- 11,0	- 7,2	- 3,4
15	- 3,3	- 6,0	+ 4,9	- 9,6	- 4,5	- 12,7	+ 2,6
16	+ 4,7	+ 1,5	+ 1,9	- 7,1	+ 1,5	- 11,2	- 0,4
17	- 4,3	+ 2,5	+ 1,9	- 9,1	+ 1,0	- 11,7	- 1,9
18	- 2,3	+ 1,0	+ 1,4	- 6,6	- 2,0	- 15,7	+ 6,1
19	- 4,3	+ 13,5	+ 3,9	+ 0,4	- 1,5	- 2,7	+ 7,6
20	- 2,8	+ 12,5	+ 5,4	+ 3,4	+ 4,5	- 0,7	+ 2,1
21	- 1,8	- 0,5	+ 0,4	- 5,6	- 5,0	- 6,2	- 6,9
22	+ 3,2	+ 6,5	+ 11,4	+ 1,4	0,0	+ 6,8	+ 4,6
23	+ 1,2	- 2,5	+ 0,9	+ 2,9	+ 2,0	+ 8,8	- 8,9
24	+ 1,7	- 3,5	+ 0,4	- 9,6	- 4,0	- 0,7	- 7,4
25	- 7,8	- 8,5	+ 11,9	- 12,6	- 8,0	- 2,7	+ 1,1
26	- 2,8	- 0,5	+ 6,9	- 4,1	- 4,0	- 7,7	+ 1,6
27	+ 6,7	+ 9,0	- 6,1	- 0,6	- 7,5	- 13,2	- 1,4
28	- 0,8	+ 7,0	+ 2,4	- 2,6	- 5,0	- 16,7	- 6,9
29	+ 10,2	+ 9,5	+ 0,4	- 5,6	- 8,0	- 13,2	
30	+ 5,2	+ 10,0	+ 0,4	- 4,1	- 4,5	- 10,7	
31	- 2,8	+ 6,0	+ 3,4	- 5,1	- 1,0	- 1,2	
32	- 4,3	+ 2,0	+ 2,4	- 8,6	+ 2,0	- 13,2	
33	- 20,4	- 0,5	- 4,6	- 7,6	- 4,0	- 11,7	
34	- 6,8	+ 9,0	+ 2,9	- 4,6	- 1,0	- 4,7	
35	- 0,8	+ 10,5	+ 1,4	+ 0,9	- 7,5	- 13,2	
36	- 1,3		- 2,1	- 1,6	- 9,5	- 7,2	
37	+ 0,7		+ 3,9	- 4,1		- 0,2	
38	- 6,3						

strengens 2. harmoniske og a¹-strengens 1. harmoniske som allerede nævnt. Man kunne derfor tænke sig, at de nævnte harmoniske alle dæmpes, da det drejer sig om den samme frekvens. Men af tabel 11a fremgår det, at denne frekvens dæmpes, når den opfattes som A-strengens 4. harmoniske eller som a-strengens 2. harmoniske, mens den ifølge tabel 11b fremhæves, når den opfattes som a¹-strengens 1. harmoniske eller som

d-strengens 3. harmoniske. (Se 12. og 3. række i tabel 11b).

Man kan således ikke slutte, at en bestemt frekvens konsekvent dæmpes eller fremhæves.

Måske kunne man finde et system, som viser, hvornår en frekvens fremhæves eller dæmpes. Man kunne f. eks. tænke sig, at en frekvens dæmpes, når den opfattes som lige harmonisk, og fremhæves, når den opfattes

Tabel 10

Harmo- niske nr.	Tone						
	A	d	a	d ¹	fis ¹	a ¹	d ²
1				- 9,1		+ 3,3	
2	+ 3,7	- 3,0	- 7,6	- 4,6	- 6,0		- 3,4
3	+ 3,2	+ 9,5		+ 7,4		- 6,7	- 3,9
4	- 5,8		+10,9	- 9,1	- 3,0	-10,2	
5				- 7,6		+ 3,3	
6			- 9,1		+11,0		-17,4
7		- 4,0	+ 6,4	- 4,6	- 7,0		- 9,9
8			+ 8,4	- 5,6	+ 8,0	-12,7	
9	- 8,3	+ 7,5	- 3,6		-10,0	-10,7	
10	- 4,8	+ 3,0	+ 3,4		- 5,0	-15,2	
11		- 9,0		+ 6,4	+ 4,5	- 5,7	+ 9,1
12	-14,3	- 3,0			+ 5,0		- 4,4
13		- 8,0			-14,0		
14	- 5,3			+ 4,4	-11,0	- 7,2	- 3,4
15	- 3,3	- 6,0	+ 4,9	- 9,6	- 4,5	-12,7	
16	+ 4,7			- 7,1		-11,2	
17	- 4,3			- 9,1		-11,7	
18				- 6,6		-15,7	+ 6,1
19	- 4,3	+13,5	+ 3,9				+ 7,6
20		+12,5	+ 5,4	+ 3,4	+ 4,5		
21				- 5,6	- 5,0	- 6,2	- 6,9
22	+ 3,2	+ 6,5	+11,4			+ 6,8	+ 4,6
23						+ 8,8	- 8,9
24		- 3,5		- 9,6	- 4,0		- 7,4
25	- 7,8	- 8,5	+11,9	-12,6	- 8,0		
26			+ 6,9	- 4,1	- 4,0	- 7,7	
27	+ 6,7	+ 9,0	- 6,1		- 7,5	-13,2	
28		+ 7,0			- 5,0	-16,7	- 6,9
29	+10,2	+ 9,5		- 5,6	- 8,0	-13,2	
30	+ 5,2	+10,0		- 4,1	- 4,5	-10,7	
31		+ 6,0	+ 3,4	- 5,1			
32	- 4,3			- 8,6		-13,2	
33	-20,4		- 4,6	- 7,6	- 4,0	-11,7	
34	- 6,8	+ 9,0		- 4,6		- 4,7	
35		+10,5			- 7,5	-13,2	
36					- 9,5	- 7,2	
37			+ 3,9	- 4,1			
38	- 6,3						

som ulige harmonisk. Dette stemmer i hvert fald med det netop betragtede eksempel.

For at undersøge dette nærmere er tabel 12 opstillet. Frekvenserne er opført med tonenavne.

1. linie angiver, at tonen a fremhæves, når den opfattes som 2. harmoniske (nemlig for A-strengen, tabel 11b 1. linie), mens den er uforandret, når den opfattes som 1. harmoniske (for a-strengen, se tabel 10).

Det ovennævnte eksempel med A-strengens 4. harmoniske ses i tabel 12 i linie 4.

Alle tre søjler i tabel 12 indeholder såvel lige som ulige tal, så det ovenfor skitserede system kan ikke anvendes. Ved betragtning af tabel 12 fremgår heller ikke andre umiddelbare resultater.

Tabel 10, 11 og 12 er tre forsøg på at opstille resultaterne på en overskuelig form. Men desværre har ingen af forsøgene vist nogen form for systematik i resultaterne.

Alt i alt er der konstateret, at aliquot-strengene forårsager en hørbar ændring af klangen (en forskel på 1 dB er hørbar), samt

Tabel 11 a

Aliquotstreng		A	d	a	d ¹	fis ¹	a ¹	d ²
Tone	harmoniske nr., der er dæmpet	harmoniske nr. for aliquotstreng						
A	4	4	3	2			1	
A	9	9						
d	2		2		1			
d	7		7					
a	2	4	3	2			1	
a	6	12	9	6			3	
a	9	18		9				
d ¹	2		4		2			1
d ¹	1		2		1			
d ¹	4		8		4			2
d ¹	5		10		5	4		
d ¹	7		14		7			
d ¹	8		16		8			4
fis ¹	2		5			2		
fis ¹	4		10		5	4		
fis ¹	7	24	18	12	9	7	6	
fis ¹	9					9		
a ¹	3		9	6			3	
a ¹	4	16	12	8	6		4	3
a ¹	8	32	24	16	12		8	6
a ¹	9			18			9	
d ²	2		8		4			2
d ²	3	16	12	8	6		4	3
d ²	6	32	24	16	12		8	6
d ²	7		28		14			7

Tabel 11 b

Aliquotstreng		A	d	a	d ¹	fis ¹	a ¹	d ²
Tone	Harmoniske nr., der er fremhævet	harmoniske nr. for aliquotstreng						
A	2	2		1				
A	3	3						
d	3	4	3	2			1	
d	9	12	9	6			3	
a	4	8	6	4	3		2	
a	7			7				
a	8	16	12	8	6		4	3
d ¹	3	8	6	4	3		2	
fis ¹	6	20		10		6	5	
fis ¹	8		20		10	8		5
a ¹	1	4	3	2			1	
a ¹	5	20		10		6	5	
d ²	—							

Harmoniske nr.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	a	e ¹	a ¹	cis ¹	e ²	g ²	a ²	h ²
d	d ¹	a ¹	d ²	fis ²	a ²	c ³	d ³	e ³
a	a ¹	e ²	a ²	cis ³	e ³	g ³	a ³	h ³
d ¹	d ²	a ²	d ³	fis ³	a ³	c ⁴	d ⁴	e ⁴
fis ¹	fis ²	cis ³	fis ³	ais ³	cis ⁴	e ⁴	fis ⁴	gis ⁴
a ¹	a ²	e ³	a ³	cis ⁴	e ⁴	g ⁴	a ⁴	h ⁴
d ²	d ³	a ³	d ⁴	fis ⁴	a ⁴	c ⁵	d ⁵	e ⁵

Tabel 12

Tone	fremhævet, når den optræder som harmonisk nr.	dæmpet, når den optræder som harmonisk nr.	uforandret, når den optræder som harmonisk nr.
a	2		1
d ¹		1,2	
e ¹	3		
a ¹	1,3	2,4	
d ²		2	1,4
fis ²		2	5
a ²	3,4		2,6,8
h ²		9	
c ³		7	
d ³		2,4	8
e ³	9	3,6	
fis ³		4,5	
g ³	7		
a ³	8	3,4	6
h ³		9	
c ⁴		7	
cis ⁴	6		
d ⁴		8	4
e ⁴		7	6,9
fis ⁴	8		5
gis ⁴		9	
a ⁴		6,8	
h ⁴		9	
c ⁵		7	

NB.: De toner (blandt de 9 første harmoniske for de 7 strenge), som kun optræder uforandret, er ikke medtaget her.

at denne ændring består i, at de harmoniske fortrinsvis bliver dæmpet (der er flere negative tal end positive i tabel 10). Endvidere forårsager aliquotstrenge en vis forøgelse af efterklangstiden. Disse resultater kan sy-

nes noget sparsomme, men man må huske på, at en viola d'amore med 7 spillestreng og 7 aliquotstreng er et meget kompliceret system.

METTE MÜLLER:

Information om Musikhistorisk Museums virksomhed i København

I Danmark oplever man ikke så sjældent, at folk selv fra beslægtede institutioner anvender museumsbegrebet i en ringeagtende betydning for at karakterisere passivitet og mangel på interesse for en levende, udadrettet virksomhed. Dette er så meget mere mærkværdigt, som ikke blot Nationalmuseet, men også mange af landets øvrige kulturhistoriske museer netop i disse år arbejder intenst på at etablere en kontakt til samfund og publikum. Her skal ikke forsøges givet en forklaring på denne uoverensstemmelse, men den har medvirket til, at rapporten fra Musikhistorisk Museum i København er disponeret på følgende måde:

1. indledningsvis formuleres en målsætning for det moderne museum
2. derefter redegøres for et projekt på Musikhistorisk Museum, som forekommer os på flere måder at leve op til målsætningen
3. afsluttende nævnes visse aspekter, som projektet ikke medtager, og som kan antyde fremtidige opgaver for vore museer

Målsætning

Et museum adskiller sig fra beslægtede institutioner som biblioteker, arkiver og skoler ved at forene følgende aktiviteter indenfor een og samme regi:

1. at indsamle, konservere, eventuelt (men ikke nødvendigvis) restaurere og opbevare genstande
2. at drive forskning og gennem studiesamling at give adgang til forskning i tilknytning til det indsamlede stof
3. at publicere materialet i bog- eller katalogform, såvel populært som på videnskabeligt plan
4. at formidle det indsamlede til en bredere offentlighed gennem udstillingsvirksomhed
5. at pleje udstillingen, d. v. s. at følge den op gennem aktiviteter af pædagogisk karakter
6. at komplettere det indsamlede gennem fortsat indsamlingsaktivitet

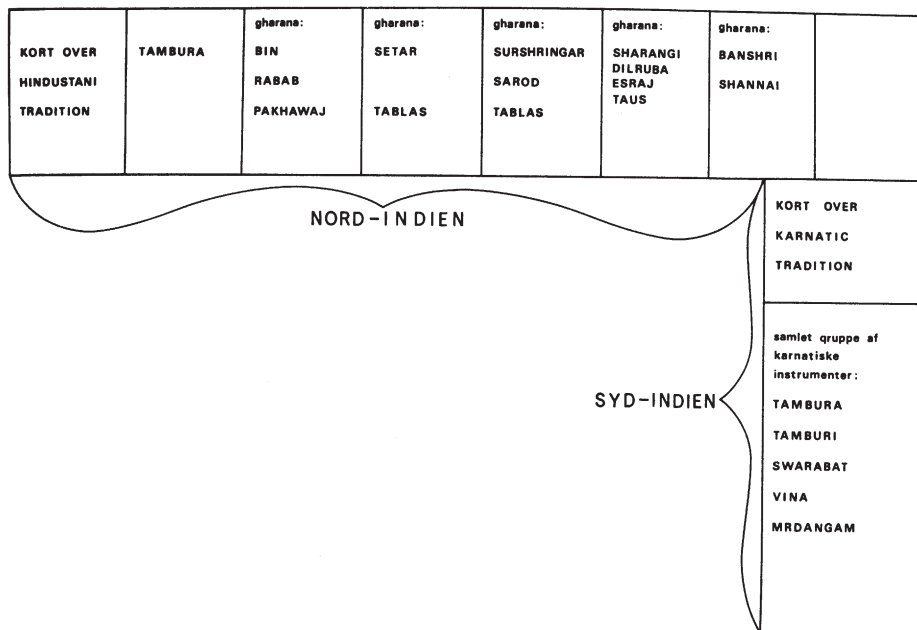
Disse programpunkter vil de fleste yngre museumsfolk kunne enes om. Derimod vil prioriteringen af de enkelte led nok give anledning til diskussion, men der er af indlysende samfundsmæssige grunde for øjeblikket en tendens til at placere formidlingsprocessen højt, således som også den bevilgende instans i Danmark har gjort det (1). Den opstillede målsætning er ambitiøs i den forstand, at den som sin forudsætning tager, hvad man kunne kalde »det planlæggende museum«, medens virkelighedens barske økonomiske realiteter tvinger de fleste til at leve under improvisationens lov: en chance viser sig – man griber den og fastlægger derved en kurs – også på lidt længere sigt.

Musikhistorisk Museum

har først fået mulighed for at udfolde sig på det ovenfor skitserede plan efter overflytning til eget hus og et mere solidt økonomisk underlag i 1966 (2). Foruden en fast ophængning af det europæiske instrumentarium i kulturhistorisk belysning, viser museet det ikke europæiske stof gennem skiftende udstillinger af 1 års varighed. Det projekt, som her skal beskrives, hedder *klassiske indiske musikinstrumenter af hindustani tradition*, og det udviklede sig som følger:

1. musiketnologen Erik Kirchheiner rapporterer 1968 hjem fra Indien, hvor han opholder sig på studierejse, at han har mulighed for til museet at købe et repræsentativt udvalg af hindustani instrumenter
2. museet skønner på baggrund af vor egen og Nationalmuseets bestand og i tillid til forskerens kapacitet, at erhvervelsen er rimelig, hvorfor man skaffer midler til indkøb
3. Kirchheiner indsamler instrumenter efter en bestemt plan, der i korthed går ud på at repræsentere de indiske gharanas, d. v. s. de familietraditioner for instrumental musikudøvelse, som har domineret Nordindien fra 1500-tallet til vore dage. Den sociale strukturændring, der for

1. Betænkning nr. 517: En kultur-politisk redegørelse afgivet af Ministeriet for kulturelle anliggender København 1969.
2. Mette Müller: Musikhistorisk Museum – folkeoplysende institution eller raritetskabinet. I Dansk Musiktidsskrift, nr. 8 1965, s. 249–254.



øjeblikket foregår i Indien, er nu årsag til det gamle lærer-elevforholds gradvise opløsning

4. instrumenterne hjemsendes efter en foreløbig præparering og gennemgår efter ankomsten i februar 1969 en yderligere behandling mod bl. a. ormeangreb, hvorefter de renses og bestreges til udstillingsbrug
5. Kirchheiner og Müller planlægger en udstilling og et komplet katalog med en forholdsvis avanceret introduktion til indisk musik og det nordindiske instrumentarium (3)
6. udstillingen følges op med pædagogiske aktiviteter som omvisninger, opgavekonkurrencer og i den kommende sæson en foredragsaften med demonstration af instrumenterne (4)
7. nye, supplerende indkøb dels af klassiske instrumenter dels af folkemusikinstrumenter er netop planlagt i forbindelse

3. Classical Indian Musical Instruments – Musikhistorisk Museum, Copenhagen 1969–70. Editor: Mette Müller. Introduction by Erik Kirchheiner.

4. Sæsonprogram for Musikhistorisk Museum 1970–71.

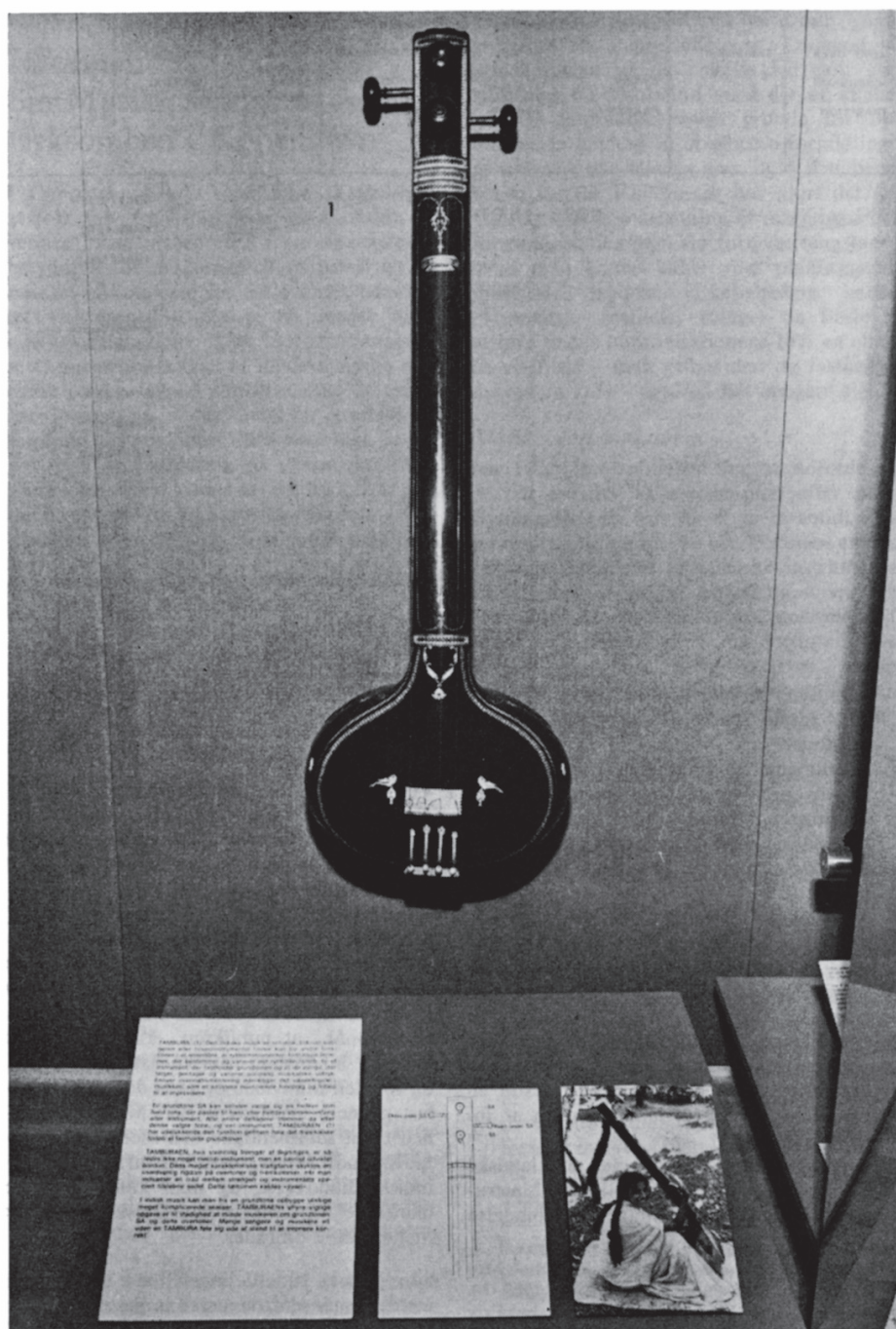
med Kirchheiners snarlige afrejse til Indien

Udstillingen i slides

Ved foredraget i Åbo visttes en serie på 30 diapositiver i farver fra selve udstillingen, som gav et indtryk af de principper, museet har taget i anvendelse ved fremlægnng af specielt dette stof:

Udstillingen falder i 2 sektioner (se ill.) hvoraf hovedparten udgøres af det nordindiske stof. Den sydindiske afdeling er tænkt som et supplement, der først og fremmest tjener til at stille det nordindiske i relief: man opnår, at publikum erkender skellet mellem hindustani og karnatisk tradition, og for den uindviiede opleves dette netop lettest gennem instrumentariet. Man får lejlighed til at sammenligne den mere enkle nordindiske udformning med det raffinerede sydindiske håndværk, og man kan konstatere markante forskelle af musikalsk-teknisk art mellem de 2 områder.

Som optakt til afdelingen med nordindiske instrumenter introduceres *tamburaen*, som er hovedakkompagnementsinstrumentet i al indisk musik. Det er en bordun, der udelukkende har den funktion gennem hele det



Musikhistorisk Museum i København: præsentation af nordindisk tambura på udstillingen *Classical Indian Musical Instruments* 1969

musikalske forløb at fastholde grundtonen og dens overtoner. Tamburaen er genstand for en særlig indgående kommentar i fotos, tegning og tekst. Man forklarer den særlige »jivari«-effekt, som består i en dæmpning af grundtonen og fremhævelse af de højere harmoniske ved hjælp af dels saddelens særligt slebne form, dels de indsatte bomulds-tråde mellem sadel og strenge. Man viser spillestilling, og hvorledes instrumentets 4 strenge stemmes i forhold til den frit valgte grundtone SA. Gennem denne meget præcise præsentation af tamburaen får publikum indblik i væsentlige træk i indisk musikudøvelse: ud fra en grundtone kan man opbygge utallige meget komplicerede skalaer, og tamburaens opgave er til stadighed at minde musikeren om SA og dens overtoner. Mange sangere og musikere vil uden en tambura føle sig ude af stand til at intonere korrekt.

Hindustani-instrumenterne er opstillet i kronologisk ordnede gharanas, således at den besøgende følger den udvikling, som betinger, at nye instrumenttyper afløser ældre. Gennem tekst og illustrationer forklares denne udvikling, der bl. a. rammer en pæl gennem almindelige forestillinger om den »urgamle, uforandrede indiske tradition«. Ændringerne kan have helt håndfaste årsager som f. eks. at et ældre instrument er mere vanskeligt at håndtere end et yngre (*bin – setar*) eller er mindre modstandsdygtigt for vind og vejr end en ny type (*rabab – surshringar*). Endelig kan et instrument undergå radikale ændringer eller afløses af en nykonstruktion af grunde, der må søges i et ændret milieu: strygeinstrumentet *sharangi* viger for *dilruba* og *esraj* når instrumentet skal betjenes af kvindelige haremsmusikere, hvis negle ville deformeres af den særlige venstrehåndsteknik, der karakteriserer *sharangien*; og den ældre *setar* og *sarod* erstattes af store, moderne varianter i takt med, at hele det moderne koncertvæsen institueres på indisk grund. Et fænomen, som præger de yngre instrumenttyper, er resonansstrenge (*sarod – surbahar – sharangi* m. fl.). Museet har vist tilbageholdenhed m. h. til nærmere at kommentere resonansstregenenes akustiske betydning under indtryk af de resultater, som Karin Olesen har fundet gennem sine undersøgelser af resonansstrenge på viola d'amore (se den foregående artikel).

Af denne foto-serie fremgik også de æstetiske principper, museet efterlever i formid-

lingsaktiviteten: genstandene er helt bevidst udstillet. Man søger ingen illusion om tilfældig naturlighed og slet ikke den panoptikon-tendens, som er ved at snige sig ind i museumsverdenen igen visse steder. Effekterne præsenteres i en stil, som holder dem strengt og stramt ud fra væggen. Det, som udover instrumenternes eget karakteristiske ydre giver udstillingen liv, er for det første en bevidst og motiveret placering af dem indbyrdes – for det andet illustrerende fotos og tegninger og endelig et moment, der søger at afbøde den anakronisme, at effekter, der har deres væsentlige udfoldelse i den auditive dimension, hænger tavse og utilgængelige for berøring: en lydmæssig demonstration af de forskellige instrumenter via et båndspil anlæg, der kan aflyttes såvel over højtaler som hovedtelefoner.

Konklusion

Med realiseringen af det beskrevne projekt har vi opnået at formidle en instrumentgruppe med hovedvægten på et ganske specielt kulturhistorisk synspunkt, familietraditionen, som også lå til grund for selve indsamlingen af stof. Vi har været samtidige i den forstand, at vi har beskæftiget os med fænomener, som endnu kan forefindes i Indien, men vi har ikke påtaget os en analyse af den forvandringsprocess, som går på under sammenstød af forskellige kulturer. Vi har slet ikke forholdt os sociologisk til stoffet, men nøgternt fortalt om en udvikling, vi har på en vis afstand. Der er ingen linier trukket fra indisk tradition til den vesteuropæisk-amerikanske kultur, vi har ikke provokeret nogen som helst, og det er et forhold, som man fra visse sider vil bebrejde os.

Skal et museum være samtids-orienteret – skal et museum være »farligt«? Det ligger i og for sig uden for nærværende rapports opgave at tage stilling til disse spørgsmål, men det er forfatterens personlige opfattelse, at en nyorientering på længere sigt vil være mulig og under visse betingelser også ønskelig. Man kan udmærket godt tænke sig et Musikhistorisk Museum, som i direkte modsætning til nuværende praksis kun anvender et mindre antal lokaler til fast udstilling, medens den øvrige plads benyttes til stadig vekslende ophængninger med skiftende fortolkninger af museets samlinger. Med en sådan åben formidlingsaktivitet, vil man også kunne vælge at stille mere nærgående spørgsmål til sit stof som f. eks.: hvorfor er

trækspillet ikke et »fint« instrument? eller pejle sig ind på noget så specielt og morsomt som balalaikaforeningen i København. En forudsætning for den art af intensiv udstillingsvirksomhed vil dog være en langt større økonomisk kapacitet, end hvad man med selv livlig fantasi kan forestille sig i den nærmeste fremtid, og den skitserede udvikling vil derfor være – om ikke just utopia, så dog en stund endnu af visionær karakter.

HENNING URUP:

Registrering af spillemandsmusik med henblik på databehandling

Formålet med nærværende undersøgelse er en systematisk beskrivelse af det melodistof i forbindelse med dansebeskrivelser, som er overleveret i dansk folkelig tradition og med udgangspunkt i optegnelser, som i hovedsagen er indsamlet og udgivet af den danske »Foreningen til Folkedansens Fremme« i 20. århundredes første del.

Materialet fra Danmark har store lighedspunkter med grænselandenes – bl. a. det fra det øvrige Skandinavien. Derfor vil det være naturligt, at en undersøgelse af denne art udvides til at omfatte hele det nordiske område med tilhørende grænseområder, og med henblik herpå vil det være ønskeligt, at tilsvarende undersøgelser i bl. a. andre nordiske lande udføres med en metodik, der tillader en umiddelbar sammenarbejdning af materialet og undersøgelsesresultaterne – eventuelt ved koordination af registrering og kodningsprincipper.

Stoffet er karakteristisk ved at tildels bestå af indbyrdes beslægtede varianter og iøvrigt både koreografisk og melodimæssigt at indeholde en række faste grundformler. Det er således nærliggende at søge stoffet registreret på en måde, der tillader en form for mekanisk databehandling af materialet.

Et primært problem er således at udvikle en registreringsmetode, der definerer kilde-materialet klart og entydigt, og som giver mulighed for en passende kodning. Databehandlingsmetoderne kan være manuelle (hulkort, kant- og/eller sigt-), eller mekaniske (maskinhulkort eventuelt EDB). Betingelsen

for en ren mekanisk analyse af materialet er, at dette er kodet med tilstrækkelige og præcist definerede oplysninger og karakterer, og tillige at opgaven og analysen er formuleret helt præcist og fuldstændigt. Herefter er oversættelse til et passende programmeringssprog en rutinesag, men kendskabet hertil vil nok være til hjælp ved problemstillingen og formuleringen.

Nærværende undersøgelse er baseret på manuel databehandling. Herved opnås at teknikken kun er en hjælp til sortering af materialet, og afgørelsen træffes overalt af undersøgeren d. v. s. af en menneskehjerne. Dette vil muligvis ofte være en fordel ved en indledende undersøgelse, hvis materialet tillader det.

En ren mekanisk (eventuelt EDB) analyse kræver som før omtalt en betydelig mere udviklet kodning og tillige forhåndskendskab til materialet, idet alle faktisk forekommende egenskaber af praktiske årsager næppe kan medtages i koden. Man må derfor foretage et udvalg, og at foretage dette på en fornuftig måde kræver kendskab til materialets art. Det vil dog være en fordel at tilrettelægge metoden således, at en udvidelse til et mere avanceret databehandlingssystem med en udvidet kode umiddelbart er mulig.

Efter disse indledende almene betragtninger skal den her anvendte metode belyses nærmere.

Parrene bestående af en melodi og en koreografisk beskrivelse af den til melodien hørende dans registreres på et kartotekskort, der er udført som et kanthulkort. Kortene forsynes med løbenumre, og et tal er således benævnelse for det datalogiske dokument, der består af kartotekskortet med påførte oplysninger omfattende løbenummer, melodien noteret i sædvanlig nodedotation, titel, koreografisk beskrivelse og topografiske oplysninger og tillige en talkode, der påskrives kortet og klippes i kortets kant.

Det viste kartotekskort angiver den optegnelse, der findes på side 34 i FFF Lo-Fa: Gamle Danse fra Lolland-Falster udgivet ved Foreningen til Folkedansens Fremme (København 1960).

Den angivne analyse er sædvanlig formanalyse, idet romertal angiver harmonisk trin og arabertal melodisk trin. Analysen er således sat i relation til et sædvanligt tonalt dur/mol-system, hvilket koden også er. Dette er, som det senere skal belyses, en

svaghed. Resultatet heraf er, at koden får mindre og mere upræcist informationsindhold – men også mindre omfang, hvilket er en fordel ved hulkort.

Den topografiske angivelse refererer til en til nærværende undersøgelse udarbejdet opdeling af Danmark. De topografiske områder angives ved et tocifret tal. Eksempelvis angiver 26 området Lolland-Falster.

Ved angivelse af koreografien er anvendt et forkortelsessystem baseret på opstilling af typer m. v. På det viste kort er anvendt følgende symboler:

Kr : kreds
 Pv : parvis
 Os : omsving
 Fg : figurering
 (dansefigur foran meddanser)
 sv : svingtrin
 ch : chassee
 ga : gangtrin
 ap : appel (tramp)
 uf : uden fatning
 lf : lukket fatning
 (arm om meddanser)
 r : ret om
 a : avet om
 th : til højre
 tv : til venstre

Koden er udført i form af et dekadisk tal med 16 cifre, hvoraf 4 cifre er reserveret til løbenummer og de resterende udtrykker topografiske, musikalske og koreografiske karakterer. Ved anvendelse af en talkode opnås, at koden umiddelbart eller med en hensigtsmæssige udvidelse vil kunne anvendes i forbindelse med forskellige – også mekaniske databehandlingsmetoder – herunder EDB. Koden er udformet med henblik på anvendelse af kanthulkort og indeholder for få oplysninger til umiddelbart at kunne danne basis for en ren mekanisk analyse. Den anvendte registreringsmetode giver dog en præcis definition af materialet og er egnet til at danne udgangspunkt for analyse ved databehandlingsmetoder af forskellig art.

Kodens opbygning fremgår af følgende:

Kode: ABCD – EFG – HJKLM – NOPQ
 lb.nr. topografi musik koreografi

Den på det viste kort angivne kode indeholder følgende oplysninger:

EF : 26 = Lolland-Falster
 G : 5 = ingen særlige kommentarer
 H : 2 = kun 2-delt taktart
 J : 1 = ens grundtone, kun dur
 K : 1 = formled med ens længde = 8 takter
 L : 2 = 2 formled
 M : 1 = der forekommer lydfrembringelse (appel)
 N : 3 = figurtype
 O : 7 = opstilling i kredse
 P : 6 = der forekommer rotation i mindst halvdelen samt figure-ring
 Q : 1 = ensartet dansetempo, og trinbevægelse i mindst halvdelen af uens varighed uden hop.

Enkelte af de problemer, der kan forekomme i forbindelse med registreringen, kan antydes ved følgende eksempler.

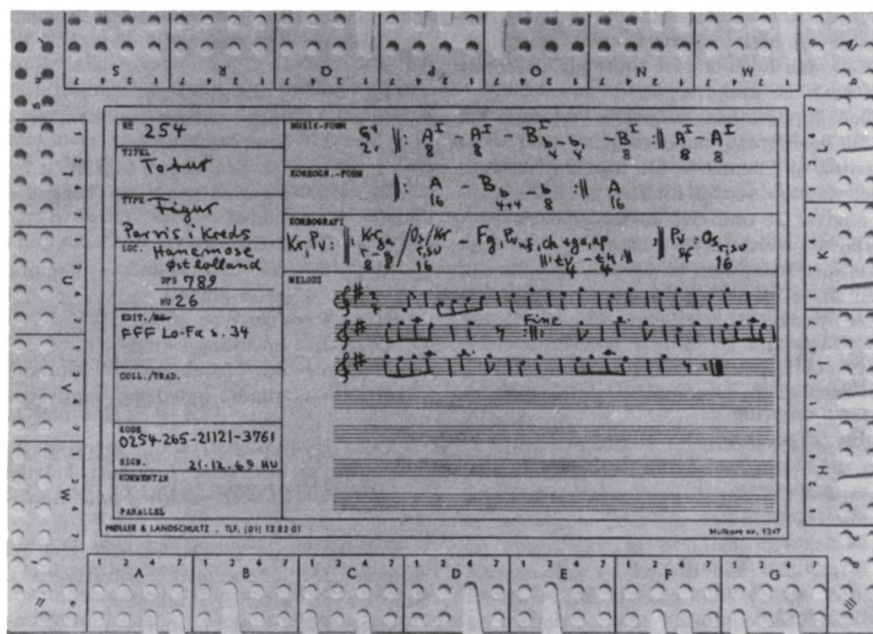
Taktart? Ex. 1

Tonalitet? Ex. 2,3,4

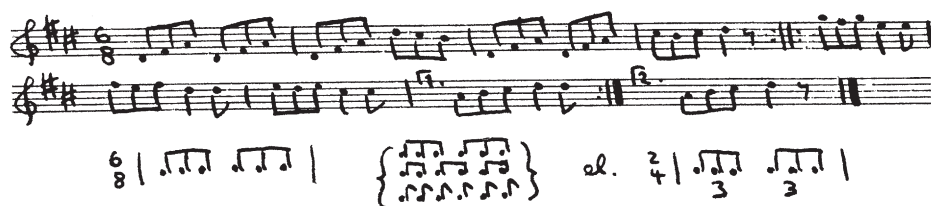
Formledstrukturer? Ex. 5,6

Det er her klart, at sammenligningen med dur/mol – altså med en opstillet »normal« er en svaghed (som giver en kortere kode – her kun ét ciffer). Det ideelle må være en formel, der angiver faktiske egenskaber ved det anvendte tonemateriale – eventuelt udtrykt i en passende talkode, men her vil det være nødvendigt at disponere over flere cifre. Lignende forhold gælder også for de rytmiske, formmæssige og koreografiske strukturer og eventuelle yderligere oplysninger (topografi, sociologi m. m.). En mere avanceret kodning kan muligvis baseres på separat registrering af melodiled og koreografiled og tillige med en kode for kombinationer heraf med hertil hørende oplysninger.

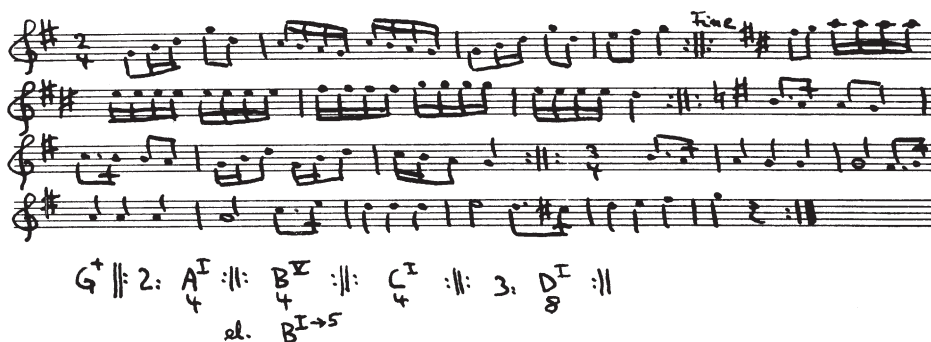
De her antydede problemer er kun nogle blandt flere, men grundprincipperne for den anvendte metode til registrering af spillemandsmusik og hertil hørende koreografiske faktorer, som ofte helt nødvendigt hører med i billedet, skulle dog fremgå af det her fremførte.



Ex. 1. Nr. 113 Pær'vals (Vestjylland)



Ex. 2. Nr. 458 Kræn Gaades Firetur (Hadsundegn)



Ex. 3. Nr. 346 Petersen (Læsø)

G^+ 2: ||: A^I 4 :||: $B^I-V \rightarrow 1$:|| el. 2

Ex. 4. 1. Brudestykke (Sønderho, Fanø)

2: ||: A 4 :|| B 7 :|| 2. reprise 1. reprise

Ex. 5. Nr. 130 Per Snedkers Polka (Herningegnen)

D^+ 2: A^I 4 - A^I 4 - B^I 8 el. D^+ 2: A^I 4 - a 4 - B^I 8

Ex. 6. Nr. 175 Grønnehavestykket (Odsherred)

A a - a_1 - B - B - C - C_1 - D a - a_1
 el. A a - a_1 - B b - b - C - C_1 - D a - a_1
 el. A - A_1 - B - B - C - C_1 - D - D_1

Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning

Fortsat fra Aarbøgerne 1962 og 1966–67

1. april 1968: professor, dr. phil. Henrik Glahn: Et nyopdukket musikfragment fra det 15. årh. (Kgl. Bibl. håndskriftsamlingen, fragm. 17^{II}).
14. november 1968: musikforlægger Dan Fog: Datering af danske nodetryk.
5. december 1968: professor, dr. Sven Hansell, Pittsburgh, U. S. A.: The Classicism of 18th-century Italy as Mirrored in the Music of J. A. Hasse.
21. januar 1969: professor, dr. Eva Badura-Skoda, Madison, U. S. A.: Die Rolle der Musik in der Alt-Wiener Volkskomödie.
30. november 1969: lektor, dr. phil. Povl Hamburger: Problemer omkring den instrumentale kontrapunktlære.
11. juni 1969: dr. Herbert Rosenberg: Et strejftog gennem grammofoonpladens barndomstid.
31. oktober 1969: amanuensis, mag. art. Finn Egeland Hansen: EDB-analyse af tonaliteten i gregoriansk sang.
26. november 1969: kandidatstipendiat, cand. mag. Peter Ryom: Nyt inden for Vivaldi-forskningen.
5. februar 1970: professor Jørgen Jersild: De funktionelle principper i romantikkens harmonik belyst ud fra César Francks værker.
20. februar 1970: professor, dr. Walter Salmen, Kiel: Musiksoziologische Aspekte der auf alte »Töne« komponierten Werke Hindemiths.
23. februar 1970: professor, dr. Georg Knepler, Berlin: Epochenstil? – Eine kritische Betrachtung der Musikgeschichtsschreibung.
6. oktober 1970: docent, fil. dr. Jan Ling, Göteborg: Et musiksociologisk projekt i Göteborg.
20. november 1970: amanuensis, mag. art. Carsten E. Hatting: Håndskrevne klaversonater fra det 18. århundrede i czekiske samlinger.
22. januar 1971: professor Václav Jan Sýkora, Prag: Die avantgardistische Rolle der tschechischen Klaviermusik am Anfang des 19. Jahrhunderts.
31. marts 1971: professor, dr. Halsey Stevens, Los Angeles: Bartók and Liszt.
28. april 1971: professor, dr. Alan Curtis, Berkeley, USA: Monteverdi's l'Incoronazione di Poppea.
14. oktober 1971: amanuensis, dr. John Bergsagel: The Middle Ages and the Renaissance – some thoughts on the 450th anniversary of the death of Robert Fayrfax and Josquin des Prez.
4. februar 1972: professor Ernest F. Livingstone, New York: The Coda in Beethoven's String Quartet opus 95.

The Eleventh International Congress of Musicology

The International Society of Musicology will hold its 11th International Congress in Copenhagen in the period from 20th to 25th August, 1972. The Congress will be organized by the Danish Musicological Society. Previous Congresses have been held in Ljubljana (1967), Salzburg (1964), New York (1961), Cologne (1958), Oxford (1955), Utrecht (1952), Basle (1949), Barcelona (1936), Cambridge (1933), and Liège (1930).

The general theme of the scientific programme at the above Congress will be *Methodology of Musicology*. The first part of the programme will consist of three round table discussions: the first on the subject *Current Methods of Stylistic Analysis*, under the chairmanship of Lewis Lockwood (US), the second on *Musical Instruments as Objects of Historical and Anthropological Research*, chairman Erich Stockmann (DDR), and the third on *Musicology Today*, chairman Hans Oesch (CH). The second part of the programme will consist of the reading of papers reporting the results of recent research, with 15 minutes for paper-reading and 15 minutes for discussion—a total of approx. 100 papers divided up into 17 series. In connection with the opening ceremony on 20th August, Jens Peter Larsen (DK) will deliver the first main lecture entitled *Towards an Understanding of the Vienna Classical Style*. The second main lecture will be delivered on Thursday, 24th August at 9,30 a.m. by Helmuth Plessner (CH) on the subject *Die Musikalisierung der Sinne – Grundsätzliches zu einem modernen Phänomen*.

The Society's General Assembly will be held on Friday, 25th August.

The rest of the programme for the approx. 800 Congress participants will consist of concerts of early and recent Danish and Scandinavian music in Odd Fellow Palæet, in Tivoli's concert hall, in the concert hall of the Broadcasting House, in Holmens Church, in the National Museum of Fine Arts in Copenhagen, and in Louisiana (art gallery) at Humlebæk. Furthermore, in collaboration with Sweden's *Rikskonserter* an excursion will be arranged via Hillerød-Elsinore-Malmö to Lund, with a concert in Lund's Cathedral.

The Congress Report will be made available in two volumes. Volume I will contain the main lectures and the free research papers. Volume II will contain a report of the three round table discussions. The subscription price for the Congress Report I–II will be D. kr. 100.– which can be paid in connection with the registration fee (for Congress participants) or to the Organizing Committee, Address: 11th Congress of Musicology, c/o DIS Congress Service, 36 Skindergade, DK-1159 Copenhagen K, Denmark (before November, 1972). The Congress Report I–II can also be ordered directly from Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, DK-1123 Copenhagen K.

