

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
VII
1973–1976

Under redaktion af
Niels Martin Jensen
Carsten E. Hatting

DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1976

Dansk Årbog for Musikforskning
Dänisches Jahrbuch für Musikforschung
Danish Yearbook of Musicology

Redaktion:

Carsten E. Hatting, Wiehesvej 11, 2900 Hellerup.
Niels Martin Jensen, Carit Etlarsvej 3, 1814 København V.

Redaktionskomité:

Docent Jesper Boje Christensen, professor Henrik Glahn, professor Jan Maegaard, lektor Frede Viggo Nielsen, professor Tage Nielsen, professor Søren Sørensen.

Ekspedition:

Dan Fog Musikforlag, Gråbrødretorv 7, 1154 København K.

Dansk Årbog for Musikforskning udkommer normalt en gang om året. Medlemmer af Dansk Selskab for Musikforskning modtager årbogen for medlemskontingentet, der for tiden er 50 kr. for enkeltmedlemmer, 75 kr. for ægtepar og 25 kr. for studerende. Løssalgsprisen samt oplysninger om køb af ældre årgange fås ved henvendelse til årbogens ekspedition.

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
VII
1973–1976

Under redaktion af
Niels Martin Jensen
Carsten E. Hatting

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

I kommission hos
DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1976

Dansk Årbog for Musikforskning VII 1973-1976
Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning
Forord og de tyske resuméer oversat af Lotte Eskelund
©1976 forfatterne
Tryk: JJ Trykteknik A/S, København
ISBN 87-87099-07-1

Udgivet med støtte fra Statens humanistiske Forskningsråd

INDHOLD

<i>Forord</i>	5
Artikler	9 - 246
<i>John Bergsagel: Danish Musicians in England 1611-14: Newly Discovered Instrumental Music</i>	9
<i>Peter Woetmann Christoffersen: Knud Jeppesens, Collection in the State and University Library (Århus, Denmark). A Preliminary Catalogue</i>	21
<i>Erik Dal og Niels Martin Jensen: F.L.Ae. Kunzens folkevisesharmoniseringer 1816. En facsimile med kommentar</i>	51
<i>Henrik Glahn: Omkring en håndskreven tysk koralbog fra pietismens tid</i>	69
<i>Inge Henriksen [Inge Kristiane Brander]: Johann Adolph Scheibe og Det musikalske Societet i København</i>	103
<i>Ole Kongsted: Status over et tiår. Referat fra Svenskt musikhistoriskt arkivs 10-års jubilæum</i>	125
<i>Otto Mortensen: Ein Vergleich der Couranten und Sarabanden Buxtehudes und Lebègues</i>	129
<i>Johannes Mulvad: Om kildeproblemer i dansk syngespilrepertoire med særligt henblik på <i>Fiskerne</i></i>	141
<i>Dorthe Falcon Møller: Brødrene Gade. Danske instrumentbyggere i første halvdel af det 19. århundrede</i>	191
<i>Sybille Reventlow: Helligånden som dirigent. Om det musikalske repertoire hos Brødremenigheden i Christiansfeldt i det 18. og 19. århundrede</i>	213
<i>Christian Vestergaard-Pedersen: Melchior Schildt i Danmark. En oversigt over tid og sted for hans ophold i årene 1626-1629</i>	237

Anmeldelser

247 - 258

Bøger: Bengt Johnsson: Den danske skolemusiks historie indtil 1739 (Henning Bro Rasmussen). Henrik Glahn og Søren Sørensen, ed.: The Clausholm Music Fragments (Hans Musch). Lars Børge Fabricius: Træk af dansk Musiklivs Historie m.m. (Jørgen Poul Erichsen). Søren Terkelsen: Astree Siunge-Choer (Niels Martin Jensen).

Grammofon: To komplette indspilninger af Carl Nielsens symfonier (Herbert Rosenberg).

Foredragsoversigt

259

Bidragydere til denne årgang

260

FORORD

Fire år er gået siden Dansk Selskab for Musikforskning sidst udsendte et bind af *Dansk Årbog for Musikforskning*. Årbogsudgivelsen er en meget central side af Selskabets virksomhed, og derfor kan intervallerne mellem de tre seneste udgivelsesår – 1967, 1972 og nu 1976 – virke nedslående. Det er dog med nogen forhåbning, vi nu igen udsender årbogen. Trykkende økonomiske problemer omkring de seneste årgange er ryddet af vejen takket være støtte fra ”Statsaut. El.-installatør Svend Viggo Berendt og Hustru Aase Berendt, født Christoffersens Mindelegat”. En ny og mere økonomisk fremstillingsform og en bevilling fra Statens humanistiske Forskningsråd til denne årgang giver grund til at tro på en mere regelmæssig fortsættelse af årbogen.

”Siden sidst” er ikke desto mindre igen blevet en så lang periode, at det hverken er muligt eller rimeligt at gøre aktuel status over begivenheder i den forløbne tid af interesse for årbogens læserkreds. Et par hændelser skal dog omtales. Sidst udsendtes årbogen samtidig med afholdelsen af den 11. internationale kongres for musikvidenskab i København. Den næste internationale kongres finder sted i 1977 i Berkeley, Californien, med temaet ”Interdisciplinary Horizons in the Study of Musical Traditions, East and West”. Sidste år afholdtes den 7. nordiske musikforskerkongres i Trondheim med en større dansk deltagelse end der vil være mulighed for i Californien. Vi henviser til omtalen af den nordiske kongres i *Svensk tidskrift för musikforskning* LVII, 2, 1975, hvor tillige nogle af bidragene til kongressen er trykt. En national institution med både nordiske og videre internationale perspektiver fejrede sidste år sit tiårs jubilæum i Stockholm: Svenskt musik-historiskt arkiv. Betydningen af arkivets virksomhed, ikke mindst set med danske øjne, fremgår af et referat af jubilæet i dette bind af årbogen.

Oprindelig utilsigtet er denne årgang blevet et temanummer om dansk musik. Dermed fremhæves spontant en naturlig forpligtelse for årbogen. Det er dog tillige redaktionens forhåbning, at kommende årgange også vil afspejle dagens forskningsmæssige situation i større omfang – emnemæssigt såvel

som geografisk. Det har ført til nedsættelsen af en redaktionskomité, der tillige gerne skulle skabe en bredere kontakt til musikvidenskabelige aktiviteter på landsbasis ud over de traditionelle universitetsinstitutioner. Ønsket er fortsat, at årbogen skal være et alsidigt lokalt talerør for en stadig mere forgrenet og heterogen musikvidenskab.

Årbogens hidtidige redaktører, Nils Schiørring og Søren Sørensen, har fra og med denne årgang ønsket at udtræde af redaktionen. De har ledet årbogen siden dens start i 1961 både gennem gode og hårde tider, og Selskabet bringer dem her en hjertelig tak for deres indsats.

Redaktionen

VORWORT

Vier Jahre sind vergangen, seit die Dänische Gesellschaft für Musikforschung einen Band des *Dansk Årbog for Musikforskning* (Dänisches Jahrbuch für Musikforschung) herausgebracht hat. Die Herausgabe des Jahrbuchs ist eine sehr wesentliche Seite im Wirkungsbereich der Gesellschaft, weshalb die Intervalle zwischen den letzten drei Erscheinungsjahren – 1967, 1972 und nun 1976 – an sich niederschlagend wirken könnten. Dennoch bringen wir das Jahrbuch diesmal recht hoffnungsvoll heraus. Drückende ökonomische Probleme in Verbindung mit den letzten Jahrgängen sind dank Unterstützung durch eine Stiftung, "Statsaut. El.-installatør Svend Viggo Berendt og Hustru Aase Berendt født Christoffersens Mindelegat", aus dem Weg geräumt. Eine neue, wirtschaftlichere Herstellungsform und ein Zuschuss des staatlichen Humanistischen Forschungsrats für diesen Jahrgang berechtigen zu der Annahme, dass das Jahrbuch künftig wird regelmässiger erscheinen können.

Immerhin sind vier Jahre eine so lange Zeitspanne, dass es weder möglich noch angebracht ist, dem Leserkreis des Jahrbuchs Bericht über alle Ereignisse von Interesse im vergangenen Zeitraum zu erstatten. Zwei Begebenheiten verdienen jedoch erwähnt zu werden. Letztes Mal erschien das Jahrbuch gleichzeitig mit der Tagung des 11. internationalen Kongresses für Musikwissenschaft in Kopenhagen. Der nächste internationale Kongress wird 1977 in Berkeley, Kalifornien, abgehalten, Thema: "Interdisciplinary Horizons in the Study of Musical Traditions, East and West". Im vergangenen Jahr tagte der 7. Nordische Musikforscherkongress in Trondheim – mit einer grösseren dänischen Teilnehmerzahl, als in Kalifornien möglich sein wird. Wir verweisen auf den Bericht über den nordischen Kongress in *Svensk tidskrift för musikforskning* LVII, 2, 1975, wo auch einige Tagungsbeiträge veröffentlicht sind. Eine an sich nationale Institution mit nordischen wie auch weiteren internationalen Perspektiven feierte voriges Jahr in Stockholm ihr zehnjähriges Bestehen: das Schwedische Musikhistorische Archiv. Was die Tätigkeit des Archivs bedeutet, nicht zuletzt in dänischer Sicht,

geht aus einem Bericht über das Jubiläum in diesem Jahrbuchband hervor.

Ursprünglich nicht so beabsichtigt, ist dieser Jahrgang zu einer Themennummer über dänische Musik geworden. Dadurch wird spontan eine natürliche Verpflichtung des Jahrbuchs hervorgehoben, wobei die Redaktion allerdings hofft, dass künftige Jahrgänge auch den Stand der Forschung in grösserem Umfang – themenmässig sowohl wie geographisch – widerspiegeln werden. Dies hat zur Bildung eines Redaktionsausschusses geführt, der über die üblichen Universitätsinstitutionen hinaus für eine breitere Berührungsfläche mit den musikwissenschaftlichen Aktivitäten im ganzen Lande sorgen soll. Nach wie vor soll das Jahrbuch im übrigen ein allseitiges örtliches Sprachrohr für die immer mehr verzweigte und heterogene Musikwissenschaft sein.

Die bisherigen Redakteure des Jahrbuchs, Nils Schiørring und Søren Sørensen, wünschten mit diesem Jahrgang aus der Schriftleitung auszutreten. Sie haben das Jahrbuch seit seinem Anfang im Jahre 1961 durch sowohl gute wie schlechte Zeiten geleitet. Die Gesellschaft dankt ihnen an dieser Stelle herzlich für ihre Arbeit.

Die Redaktion

Danish Musicians in England 1611-14: Newly-Discovered Instrumental Music

John Bergsagel

It is a bitter fact of Danish musical history that its first period of brilliance, achieved with the active encouragement of the king during the reign of Christian IV (1588-1648), though plentifully documented in archival sources, can only be glimpsed in a handful of surviving musical documents.¹ It is sadly characteristic of the situation that what has been described as "the largest collection of manuscript music which has survived from Danish musical history in the 17th century"² has had to be pieced together from no less than 220 fragments of varying size found pasted on the bellows of an old organ. The case of Jacob Ørn is typically frustrating. Though one of the most prominent musical personalities of the period, who served the court music for nearly 40 years and was Vice-Director of the Royal Chapel from 1637 to 1649, he has had to be assessed on the basis of a single composition, a modest four-part setting of a Lutheran chorale melody adapted to a Danish versification of a passage from the Song of Solomon.³ It is understandably then a matter of some satisfaction to be able to extend our acquaintance with Jacob Ørn's art in a *Pavana* for viols à 6 found in an English manuscript now in the New York Public Library.⁴ It is especially satisfactory that the new piece allows us to see the composer from an en-

1. See the editions of Mogens Pedersøn, Hans Nielsen, Truid Aagesen, Hans Brachrogge and Melchior Borchgrevinck in *Dania Sonans* i-iii (Copenhagen 1933, 1966, 1967).
2. *The Clausholm Fragments*, ed. H. Glahn and S. Sørensen (Copenhagen 1974), p. 8.
3. Published in L. Pedersen Thura, *Canticum Canticorum Salomonis* (Copenhagen 1640). This piece was edited and published, with the text of the original chorale, by Thomas Laub in his *Om Kirkesangen* (Copenhagen 1887), pp. 185-7, but omitted from the revised edition *Musik og Kirke* (Copenhagen 1920). It was later published in an edition for choir, with another text beginning "Sions Døttre", by Julius Foss in the series *Dansk Mensural-Cantori* no. X (Copenhagen 1945), but as it is now difficult of access I include it here in a new edition as Ex. 1.
4. Drexel MS 4302, the so-called "Sambrooke MS". Attention was called to the *Pavana* by "Jacomo Aquilino" (= Jacob Ørn) in my paper to the 11th Congress of the I.M.S. in Copenhagen, 1972, published in the *Congress Report* (Copenhagen 1974), Vol. I, pp. 263-271 ("Anglo-Scandinavian Relations Before 1700"). It is presented here, for the first time, as Supplement I, by kind permission of the New York Public Library.

tirely different point of view; just as the sacred vocal piece must be a relatively late work stemming from Ørn's professional duties in the king's chapel, the secular instrumental piece must date from the very beginning of his career since the manuscript in which it is found was almost certainly copied by Francis Tregian the younger during the period 1609-19 that he sat in Fleet Street Gaol for recusancy. The first time we hear of Jacob Ørn is in 1611, when he was sent to England in company with Mogens Pedersøn, Hans Brachrogge and Martinus Otto to serve King Christian IV's sister, Queen Anne of England. The conclusion is inescapable therefore that the Danish musicians, probably at the instigation of the Catholic Queen Anne, were personally in contact with the imprisoned copyist. This conclusion could not be drawn when the late Thurston Dart and Bertram Schofield 25 years ago identified 10 previously unknown madrigals from a *Libro secundo 1611* by Mogens Pedersøn and another 10 from Melchior Borchgrevinck's anthology *Giardino novo* (Copenhagen 1605, 1606) in another manuscript copied by Tregian⁵ since, though no second book of madrigals by Mogens Pedersøn is known today, it was necessary to assume the possibility that Tregian had had access to published editions of these, as of so many other things which he copied. This possibility seems ruled out in the case of the young Jacob Ørn and the interest of the discovery of his music in Tregian's collection – apart from the value of the music itself and what it reveals to us of Ørn's musical abilities – lies in the insight it gives us into Tregian's contact with the musical world outside the bars of his prison, and that it provides the first evidence we have of the activities and contacts of the Danish musicians in England. It is the first break in the curious wall of silence which seems to surround their presence at the English court during a period of three years.

As so often happens, once a breach is made the crack soon begins to widen – though hardly under the pressure of a flood of evidence as yet. Nevertheless, it is of the greatest interest to discover that an incomplete set of part-books in the British Library⁶ contains two Pavans by "Magno Petrejo", i.e., Mogens Pedersøn, which until now seem to have been entirely overlooked. It is, of course, disappointing that they should be found in an incomplete state – of the original set of five only the Cantus, Altus and Tenor books remain – yet it is nevertheless gratifying to have this new di-

5. London, British Library Egerton MS 3665. See Schofield and Dart, "Tregian's Anthology", *Music and Letters* xxxii (1951), pp. 205-216.

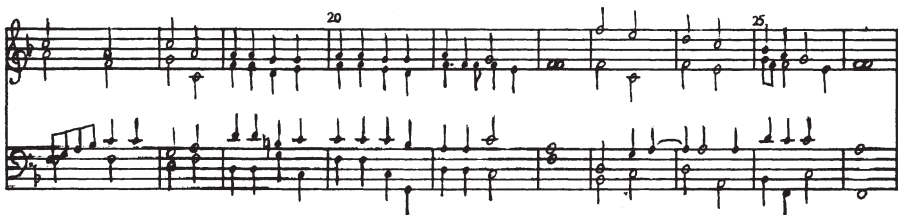
6. Add. MSS 30826-8.

Ex. 1. L. Pedersen Thura, *Canticum Canticorum Salomonis* (Copenhagen 1640), pp. 116-119

SALOMON SIUNGER / som:

Af Høyheden oprunden er.

Jacob Ørn



BAR 18 : BASS, NOTES E AND F OMITTED IN PRINT, PROVIDED IN ERRATA LIST.
BAR 19 : ALTO, SECOND NOTE F IS E IN PRINT.

1.

Alt Kiød forderfuet hafr sin Vey/

Vaar som en Ørcke/der vaar ey

Nogen god Fruct at finde.

Der voxte Torn/Tidtsel og Skarn/

Der boede Dragen oc hans Barn/

Natrafn' oc Ugler blinde.

Nisser/Vetter

Der holdt Mode/

Vilde raade:

Oc en Skowtroid

Raabte Broder sin til samvold.

mension added to Mogens Pedersøn's work as a composer. Heretofore we have only known him as a composer of vocal music, both sacred and secular, despite the fact that his appointment to the Danish Royal Chapel in 1603 was expressly as an instrumentalist — a designation which is still retained in the article promoting him to Vice-Director of the Chapel in January 1618, some years after his return from England. It has always been a mystery, obviously due to the loss of sources, that there should be no evidence of his ever having composed instrumental music. But whether this music was composed for the Danish court or was composed in England in response to the musical environment the Danish musicians encountered there, in which music for instrumental ensembles, especially the consort of viols, occupied such a prominent place, cannot yet be determined. Certainly music of this kind was not unfamiliar to the Danes since English instrumentalists, among them John Dowland and William Brade, had long enjoyed a special preferment at the Danish court. In the two collections of *Ausserlesene Paduanen und Galliarden* published in Hamburg in 1607 and 1609⁷ we find composers from Denmark, Melchior Borchgrevinck, Nicolo Gistou and Benedictus Grep (Greebe, Greeve), represented side by side with English musicians such as Robert Bateman, William Brade, John Dowland, James Harding,⁸ Anthony Holborne, Edward Johnson and Peter Philips. But if these pieces were composed in England it would be interesting to know where, for whom and under what circumstances they were written.

"Details of the lives of seventeenth-century musicians are notoriously hard to come by", Pamela Willetts has observed, but, as she herself has amply demonstrated, "more information than is sometimes realized can be derived from a close study of the music manuscripts themselves."⁹ Such a study of the music manuscripts copied by Francis Tregian is long overdue and would surely provide the answers to a number of questions about music and musicians in and around London in the second decade of the 17th century. In 1951 Dart and Schofield promised a "fuller investigation" of Egerton 3665,¹⁰ which unfortunately never appeared. It ought still to be

7. Ed. by B. Engelke in *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe I* (Breslau 1930).

8. His Galliard in *Ausserlesener Paduanen und Galliarden Erster Theil* (1607) (Engelke, pp. 101-2) was reworked by William Byrd and copied by Francis Tregian into the Fitzwilliam Virginal Book as No. 122 ("Galliard — James Harding sett by William Byrd").

9. Pamela J. Willetts, "Musical Connections of Thomas Myriell", *Music and Letters* xlix (1968), p. 36.

10. Schofield and Dart, *op.cit.*, p. 215. Entitled "A Companion to the Fitzwilliam Virginal Book", it was announced to appear in a series called *Musica Britannica Studies* as volume II.

done, and include the whole repertoire of Tregian's three manuscripts, though this is obviously an enormous undertaking and will require someone in special circumstances, preferably someone imprisoned, like Tregian, for 10 years – but in the British Library. Fortunately – or unfortunately – this is not my own situation; nevertheless, despite the incompleteness of the study I would like to offer the following reasoned suggestions concerning the associations of the Danish musicians in England in the hope that they may provide useful lines of investigation.

The first question that presents itself when contemplating the repertoire copied by Tregian is how and from where did a man sitting in prison obtain such a wealth of material from which to make a selection which has been estimated at some 2000 pieces? The content and extent of Tregian's own library, which was removed from the prison after his death before the Warden could impound it, is not known, but Dr. John Alcock (1715-1806) was sufficiently impressed by the scope of Drexel 4302 alone to write at the front of the manuscript "All the following Music was wrote out of the Vatican (or Pope's Library) at Rome", an assertion for which a later owner of the manuscript, the Rev. John Parker, found no justification. But if Tregian did not have access to the Pope's Library, his association with Queen Anne's Danish musicians suggests at least the possibility of his having had access to the King of England's Library, since it is scarcely likely that these foreigners would have sought out a Catholic in prison except on instructions from the queen. The interest and indulgence of the queen could well have extended to the lending of books from the Royal Library, which would account for the presence in both Egerton 3665 and Drexel 4302 of pieces accompanied by the marginal note "ex libris Henr. 8. circa annum 1520".

Other pieces, however, point in other directions, to the possibility that either as borrower or lender he was in communication with other copyists and collectors. Immediately preceding Jacob Ørn's Pavan in the Drexel MS, and forming with it an interpolation between two sections of six-part madrigals by Marenzio and Peter Philips respectively, is a six-voice motet *Laboravi in gemitu meo*. Probably believing the two pieces to be by the same composer, Hugo Botstiber, in his inventory of the Drexel MS made at the beginning of the century,¹¹ misread as "Jac." the initials "T.M." written at the end of *Laboravi* in the manuscript, which is perhaps why Thurston Dart and H.K. Andrews overlooked this source when preparing their edition of Thomas Morley's motets.¹² *Laboravi in gemitu meo* –

11. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* iv (1902-03), p. 743.

12. *Thomas Morley, Collected Motets*, ed. H.K. Andrews and T. Dart (London 1959).

which if it is an early work from a hypothetical Roman Catholic period 1576-1582 bespeaks a precocious talent – is known from only two other sources: British Library Add. MSS 29372-7 (*Tristitiae Remedium*), copied by the Rev. Thomas Myriell and dated 1616, and Oxford, Bodleian Library MSS Mus.f.1-6, copied by Thomas Hamond and dated 1631. It is not immediately apparent that either of these could have served as the source from which Tregian copied his version. Hamond's copy is dated too late, however a note in MS Mus.f.1, fol.2, tells us that "most of these latten & Etalian songs, were taken out of Mr. Kirbies blacke books."¹³ In MS Mus.f.4, fol.2, the note is more informative: "Italian songs to 5 and 6 voyces collected out of Master Geo. Kirbies blacke bookes which were sould after ye decease of the said Geo. to the right worthy Sir Jo. Holland in the year 1634." George Kirbye appears to have been connected in some way, probably as music master, to the household of Sir Robert Jermyn of Rushbrooke Hall near Bury St. Edmunds, in which town Kirbye died in 1634, and, as Arkwright observed, "it is interesting to note that 'Mr. Kirbies blacke bookes' contained motets and other pieces by the best foreign composers. Stefano Felis, Orazio Vecchi, Valerio Bona, Gastoldi, Alfonso Ferrabosco the elder, Peter Phillips, Giovanni Ferretti, A. Fabritio, and A. Pevernage are the names that most frequently occur; but Annibale Stabile, Symon Molyne, Rinaldo Paradiso, Thomas Lupo, T.L. Victoria, Tib. Massaini, Giovanni Croce, Rinaldo del Mel and Philippo de Monte are also represented."¹⁴ As a contributor to *The Triumphs of Oriana* (1601), we can connect Kirbye directly with Thomas Morley but we cannot yet show any channel of communication between Kirbye and Tregian. However, a Pavan by Kirbye occurs in the British Library part-books mentioned above which contain the Pavans by Mogens Pedersøn. The inclusion along with Kirbye's of music by [John] Amner (of Ely), a "Trinity Colledg Pavan", and perhaps also the presence of 8 Pavans by [George?] Mason, whom J.E. West asserted on the basis of unknown evidence was organist of Trinity College, Cambridge, 1612-1629,¹⁵ makes this collection seem geographically related to the area in which Kirbye lived. It is interesting also to meet again here James Harding, whom we found

13. See M.C. Crum, "A Seventeenth-Century Collection of Music Belonging to Thomas Hamond, a Suffolk Landowner", *The Bodleian Library Record* vi (1957), pp. 373-386.

14. G.E.P. Arkwright, *Anthems and Motets by Robert White, George Kirbye, John Wilbye and William Damon. The Old English Edition* No. xxi (London and Oxford 1898), p. 11.

15. J.E. West, *Cathedral Organists* (London 1921), p. 127.

earlier in association with Melchior Borchgrevinck *et al* in Füllsack's and Hildebrandt's *Ausserlesene Paduanen und Galliarden* (Hamburg 1607).

In Myriell's copy of Morley's six-voice motet *Laboravi*, the positions of the voice-parts in each of the upper pairs of voices are exchanged, but this may not have great significance in view of the fact that Myriell's copy is set out in part-books which Tregian could have rearranged at will when scoring his copy. Nevertheless, one cannot help but be aware of a degree of uncongeniality between the two compilers which makes their collaboration seem unlikely – not only was Myriell an Anglican priest while Tregian sat in prison for recusancy, but Myriell as deliberately rejects as Tregian favours the Italian language. The Italian bias in the Egerton and Drexel MSS is such that Dart and Schofield could argue "the writer . . . must have been someone like Tregian who had spent long enough in Italy for Italian to have become a second language."¹⁶ In Myriell's collection, on the other hand, all the madrigals by Italian composers have English texts.

However, we owe to Pamela Willetts¹⁷ the discovery that *Tristitiae Remedium* represents only a part of Myriell's activity as a copyist, a particular project for which he provided an engraved title page. A group of manuscripts in the library of Christ Church, Oxford,¹⁸ also shows Myriell's collaboration and enlarges the possibility of common ground with Tregian. Christ Church MS 67, which on its last fly-leaf contains a list in Myriell's hand of "Songes fit for vials and organs, in the great bookes", by which are meant *Tristitiae Remedium*, is an organ book belonging to the part-books Christ Church MSS 61-66. These contain a good deal of music by John Ward, and John Aplin has recently shown¹⁹ that they were probably copied for Ward's patron, Sir Henry Fanshawe. It is possible that Thomas Myriell too had some connection with Sir Henry Fanshawe; in any case, a sermon by Myriell published in 1610 describes him as "Preacher of the word of God, at Barnet" (Hertfordshire) where he would have been a near neighbour of the Fanshawe estate at Ware Park. But if Myriell seemed unsympathetic to the Italian language, not so Sir Henry Fanshawe, whose daughter-in-law Anne, in a letter to her son, described him as "a great lover of music,

16. "Tregian's Anthology", *op.cit.*, p. 207.

17. "Musical Connections of Thomas Myriell", *op.cit.*, pp. 36-42; see also the same author's "The Identity of Thomas Myriell", *Music and Letters* liii (1972), pp. 431-33.

18. Oxford, Christ Church MSS 61-67, 44, 459-62.

19. "Sir Henry Fanshawe and Two Sets of early Seventeenth-Century Part-books at Christ Church, Oxford", *Music and Letters* lvii (1976), pp. 11-24. Unfortunately Mr. Aplin seems to have been unaware of Pamela Willetts' fundamental work referred to in note 17 above.

and kept many gentlemen that were perfectly well qualified both in that and the Italian tongue, in which he spent some time.”²⁰

Sir Henry Fanshawe was an important man at court, Remembrancer of the Exchequer and a close friend and favourite of Henry, Prince of Wales, so it is not surprising that a number of musicians attached to the prince, such as Coperario, Thomas Lupo and Thomas Ford, should be well-represented in the Fanshawe books. The first two of these, and Ward himself, also figure prominently in Tregian's collections. Furthermore, the list of Prince Henry's musicians in 1611 includes the names of two who would have been familiar to the Danish musicians from service at the court of Christian IV: John Mynors²¹ (= Johan Meinert in the Danish accounts) and Thomas Cutting. The former went to the Danish court in company with the lutenist Daniel Norcome in 1599 and if the Danes who came to England were too young to have known him personally, they would no doubt have known the scandal that attended the sudden departure of Mynors and Norcome without the king's permission in 1601. Thomas Cutting had been particularly requested by King Christian as a replacement for John Dowland and would have been a colleague of our Danish musicians from April 1608 to October 1610.

Another new piece of evidence which has turned up in English sources relates a third member of the party of Danes in England directly to Thomas Cutting and raises to the level of inevitability what was in any case highly probable, that is, that the Danish musicians in the service of Queen Anne would have been introduced into the circle of distinguished musicians retained by the Prince of Wales. In a recent article on Gilbert Talbot, seventh Earl of Shrewsbury, a letter to the Earl, written in 1605 by "one Martin Otto", is cited.²² There can be no doubt that this is the Martinus Otto sent by Christian IV to Queen Anne in 1611, and it is with surprise that we learn from his letter that he had been in the service of the Earl's family since c. 1590, that in 1605 he was temporarily in the employ of the Lord and Lady Fenton, and that he was looking forward to a "new kinde of life in the following of the court". As a musician in the household of the Earl

20. *Memoirs of Lady Fanshawe*, ed. N.H. Nicholas (London 1829), p. 14.

21. Thurston Dart identifies him also with John Maynard (*Grove's Dictionary*, 5th ed.), composer of *The XII Wonders of the World* (1611), but knows nothing of his subsequent history. From the accounts of *The Old Cheque Book*, ed. E.F. Rimbault (London 1872) it appears that after the death of Prince Henry in 1612 Mynors went to Exeter Cathedral, was sworn a Gentleman of the Chapel Royal on 28 March 1615 and died 2 July in the same year.

22. David Price, "Gilbert Talbot, seventh Earl of Shrewsbury: an Elizabethan Courtier and his Music", *Music and Letters* lvii (1976), p. 145.

of Shrewsbury Otto would have been a colleague of Thomas Cutting since the Earl was the uncle and guardian of the Lady Arabella Stuart, to whom Cutting was lutenist. Both Queen Anne and Prince Henry exerted pressure to get her to send Cutting to Christian IV, who must have heard him play during the royal visit to England in 1606.²³ She acquiesced and Cutting sailed for Denmark, accompanied, as we can now see, by Martinus Otto, since the two were enrolled in the Danish Royal Chapel on the same day, 1 April 1608. It was only natural then that when King Christian was to send a group of musicians to England in 1611 he should include in the party one who was familiar with both the musical environment and the language of the country. Martinus Otto assumes a much more significant role than it has been possible to accord him previously.²⁴ If we can now accept the reasonableness of a professional association of the Danish musicians with the musicians serving Prince Henry then we must be able to imagine that they too took part in the production of the masques which occupied so much of the talents of the English musicians already mentioned – and not least Robert Johnson, another of Prince Henry's Chapel. These included the famous three, "The Lord's Masque", "The Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn" and "The Masque of Gray's Inn and the Inner Temple", produced shortly after the prince's death for the wedding of his sister, Princess Elizabeth, to the Elector Palatine, early in 1613. Music from these and other masques is preserved in, for example, British Library Add. MSS 10444 and 38539, the latter believed to have been copied out by John Sturt, yet another of Prince Henry's musicians.²⁵ Is it possible that some of this music is by Danish composers? Was it for these celebrations that the Pavans by Jacob Ørn and Mogens Pedersøn were composed?

If we cannot yet answer such specific questions, which would bring the Danish visitors into the lime-light of the most brilliant musical entertainments of the time, we have at least the satisfaction of seeing them take a step out of the shadows of time. As Lutherans in the service of a Catholic queen in an Anglican country they are not likely to have had an opportu-

23. The correspondence is printed in J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 2nd ed. 1853), II, p. 567.

24. I have already called attention (see note 4) to the fact that, having returned to Denmark in 1614, Martinus Otto resigned from the Royal Chapel at the end of the year, went back to England and "by the procurement of our gracious Ladie Queene Ann", succeeded to John Baldwin's place in the Chapel Royal on 30 September 1615 and died 2 July 1620.

25. See John P. Cutts, "Jacobean Masque and Stage Music", *Music and Letters* xxxv (1954), pp. 185-200, and, by the same author, "Robert Johnson and the Court Masque", *Music and Letters* xli (1960), pp. 111-126.

nity to associate themselves with the great tradition of English church music. As foreigners they may not have felt themselves competent to attempt the setting of English words and perhaps especially not the refined poetry of the currently popular English ayre. But in the circles where Italian was cultivated, and where there was a demand for instrumental music, they would have been on equal footing with other musicians. And that is where our investigations so far seem to locate them – in company with Francis Tregian, George Kirbye, Sir Henry Fanshawe and Prince Henry – which latter means in company with Dr. John Bull, Robert Johnson, Thomas Lupo, Robert Jones, Thomas Ford, Thomas Cutting, John Mynors, and John Sturt, among others. The three Pavans for viols with which we have been rewarded up to now are incentive enough to further investigation along these lines.

Pavan for viols à 6 by Jacob Ørn (New York, Public Library Drexel MS 4302, p. 317).

Pavana

The image displays a handwritten musical score for a Pavan for six violas. The score is written on 12 staves, organized into four systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. There are several measure numbers (5, 10, 15, 20, 25, 30, 35) and a section marked with a '2' in a box. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Note: All accidentals are placed as in MS

(1) bar 2: G is ♭ in MS

(2) bar 24: ♯ under F in MS

(3) bar 29: there appears to be a ♭ over this F

Jacomo Aquilino Dano.

**Knud Jeppesen's Collection in the State and University Library
(Århus, Denmark)
A Preliminary Catalogue**

Peter Woetmann Christoffersen

Knud Jeppesen (1892-1974), the distinguished Danish musicologist, decided in the autumn of 1973, shortly before his death, to donate a large collection of microfilms, together with his musicological notes and manuscripts, to the State and University Library, and soon afterwards – in October – it was transferred from his home to the library. There it was placed in the music department to form a separate collection bearing his name. The remainder of Knud Jeppesen's private library also went to Danish libraries: the manuscripts of his own compositions found their natural place in the Royal Library in Copenhagen,¹ while all the printed music and books were purchased by the recently-established music department of the Odense University Library, serving, very conveniently, to fill some lacunae, especially in musical theory.²

Not very many musicologists, I believe, know about this collection, since until now nothing has been published about its existence or contents. In March this year I visited Århus to use some of the microfilms, and was surprised to find a collection of a much broader scope than I had expected. However, the collection had been only partially catalogued, and that only in broad outline. As the State Library would have no personnel or economic resources in the near future to do a complete catalogue, I proposed to undertake a preliminary catalogue in order to draw attention to the collection and to assist future users.

The collection primarily reflects Knud Jeppesen's life long occupation with Italian music in the sixteenth century, but also his interest in other

1. Music department, not completely catalogued (July 1976), but can be used for performances.
2. Among them c. 35 titles printed before 1800, mostly books, e.g.: J.J. Fux, *Gradus ad Parnasum, sive manuduction ...*, Wien 1725 (1st ed.) – J.J. Fux: *Gradus ad Parnassum, oder Anführung...*, Leipzig 1742 (1st German ed.) – Giov. M. Artusi: *L'arte del contraponto ... Novamente ristampate*, Venezia 1598 – Giov. d'Avella: *Regole di musica...*, Roma 1657 – J.-Ph. Rameau: *Traité de l'harmonie...livre I - IV*, Paris 1722 – etc. (all in RISM: *Ecrits imprimés concernant la musique* – a partial list of these prints was very kindly prepared by Kamma Wedin, Odense University Library).

aspects of the history and theory of music is evident. Of particular interest is the unique microfilm collection, which includes more than 170 MSS and a somewhat smaller number of old prints, and also the thematic catalogues and the corresponding research notes, all of which are a result of Jeppesen's countless visits to libraries in Italy and elsewhere. As one of the first to use microfilms in musicological research he brought his own camera on his travels and had the occasion to photograph many rare sources. The technical quality of some of the films may to-day seem less than perfect, but all are still legible. Minor technical defects are off-set by the fact that here we have in one location many of the principal sources of music in the sixteenth century.

The microfilms had been indexed by Jeppesen and carefully stored in small containers, numbered 1 - 153 (MSS) and 1* - 66* (prints). This system is retained in the State Library.

The collection also contains a number of photographs, most of them enlargements from microfilms. These were kept in cardboard boxes, but during my stay at the library they were indexed. Photographs forming complete series and larger selections from sources were placed in library cases numbered I - IX, while single photographs can now be found inserted in the thematic catalogues.

Jeppesen's musicological notes, thematic catalogues, transcriptions from musical sources, his manuscripts of published books and articles and of papers and lectures are bundled together between cardboard covers in 35 volumes. A survey of contents prepared by Mr. Jørgen Poul Erichsen, Research librarian, has been slightly revised and forms the basis of the following Table One.

What remains to be mentioned are some card indexes, notebooks and various other material of secondary interest, which are stored in the music department. This part of the collection has not been catalogued.

The following catalogue is by no means complete. Table One is a general survey of the 35 volumes of notes, thematic catalogues, etc. Table Two comprises exclusively the most important material concerning musical and theoretical sources. The selection of items has been made at the author's discretion and includes all the microfilms and photographs and all complete thematic catalogues. Thus, a thematic catalogue which has been located to one of the volumes, will usually also be accompanied there by a vast amount of additional material: observations on the music, drawings of water marks, letters containing further information, etc., and for every complete thematic catalogue there may be four or five incomplete ones or indexes of other

sources in the same library. Also transcriptions are referred to in Table Two, some but not all of which have been used in editions by Jeppesen. Only complete MSS of his editions or copies made from well-known editions (cf. vol. 21-22, 24 and 28) have been excluded.

The entire collection is open to the public for use in the State and University Library. Items should be ordered according to the following formula: Music department, Knud Jeppesen's Collection, Vol./Microfilm/Photograph No. plus title.³ I wish to thank Jørgen Poul Erichsen for his interest and co-operation in this project and the staff of the State Library for their kindness and helpfulness during my stay.

TABLE ONE

Knud Jeppesen's Collection: Contents of volumes containing manuscripts, musicological notes and transcriptions. A Summary.

Vol. 1 Transcriptions I

Compositions by Gasparo Alberti: Ad te levavi, Populus Syon, Ne reminiscaris, Legem divinam, Tribulationes, Gaudete in domino, Puer natus est nobis, Sumens illud ave, Post haec autem (two versions), Lamentationes (two versions), Vox Christi et voces turbarum, Passio secundum Matthaeum, Canticum Zachariae, Magnificat sexti toni, Missa de beate virgine, Missa de Sancto Roccho (all in Bergamo, Arch.di S. Maria Magg. Cod. 1207D, 1208D and 1209D), Missa Quaeremus cum Pastoribus (G. Alberti: Il primo libro delle messe...1549).

Vol. 2 Transcriptions II

1. Aedvardus (Cortinensis): Missa (Perugia, BC Ms. 431).
2. Paolo Arentino: Responsoria (P. Arentino: Sacra Responsoria. . .1544).
3. Jo. Broccus: Salve regina (Verona, BC Ms. 759).
4. Cesus: O gloriosa (Perugia, BC Ms. 431).
5. Compieta: Jube, domne, benedicere (Verona, Acc. Fil. Ms. 218).
6. Jo. Andreas Draconis: Passio secundum Matthaeum, Passio secundum Johannem (both Roma, Arch. di. S. Giov. in Lat. Ms. 87), Lamentationes (S. Giov. in Lat. Ms. 88).
7. Const. Festa: Hierusalem, puae occido (København, KB Gl. kgl. Saml. 1872), Helisabeth beatissima (Bologna, Civio Museo Ms. Q 19), Missa (Wolfenbüttel, Landesbibl. Ms. A Aug.), Qui condolens, Magnificat-cycle 1. - 8. toni (both Roma, BV Capp. Sist. Ms. 18), Missa sine nomine, Missa B.M.V. (both Capp. Sist. Ms. 26), Missa [diversorum tenorum] (Roma, BV Capp. Giulia Ms. XII. 2), Magnificat primi toni.
3. Or: Statsbiblioteket, Musiksamlingen, Knud Jeppesens Samling, kapsel/mikrofilm/foto nr. samt titel.

8. Seb. Festa: Haec est illa dulcis rosa (Bologna, Civio Museo Ms. Q 19).
9. Various notes concerning Const. and Seb. Festa and M. Cara.

Vol. 3 Transcriptions III

Compositions by Franchinus Gaffurius: Quando venit, Stabat mater, Salve mater salvatoris, Magnum nomen Domini Emanuel, Virgo Dei digna, Virgo prudentissima, Ave munde spes Maria, O sacrum convivium, Sub tuam protectionem, Magnificat primi toni, Magnificat sexti toni (all in Milano, Arch. della Ven.Fabb. Cod. 2269), Missa Montana, Gloria-Credo-Sanctus, Missa de carneval, Missa sexti toni irregularis (all Milano, Cod. 2267), Missa Omnipotens genitor, Missa primi toni breve, Missa Trombetta, Missa de tous biens plaine, Missa sine nomina, Missa quarti toni [M. Scte. Catharina V. et M.], Missa sine nomina, Missa O clare luce, Missa brevis octavi toni, Missa sine nomina (all Milano, Cod. 2268).

Vol. 4 Transcriptions IV

1. Heliseo Ghibel: Motectorum. . .cum quinque vocibus liber primus. . .1548 (compl.), Motetta super plano cantu cum quinque vocibus liber primus. . .1546 (compl.).
2. Cl. Goudimel: Missa audi filia (Missae tres. . .1558).
3. P. Hedus: Laudi (compl. transcr. of Udine, BC Ms. 165).
4. Jacobus fo.organista: Psalms (Modena, BC Ms. XI).
5. Jordan (Giordano Pasetto): Nigra sum (Verona, Acc.Fil. Ms. 218).
6. Frater Jordanus: In concilio justorum, In dominum domini, In mandatis eius (two copies), Laudate eum populi, Laudate nomen domini, Sede a dextris mei (all Padova, BC Cod. D 25).
7. Josquin: Missa la sol fa re mi.

Vol. 5 Transcriptions V

1. Giov. Giac. Lucario: Concentuum qui vulgo Motetta. . .Liber primus. . .1547 (compl.).
2. Francesco Lupino: I1 primo Libro di Motetti. . .1549 (compl.).
3. Bern. Lupachino: Requiem, Missa de beate virgine, Missa Panem quem ego dabo, Missa Slave me fac domine (all Roma, Arch. di S.Giov. in Lat. Ms. 25).
4. (O. Petrucci): Lamentationum liber secundus. . .1506, Laude Libro Primo. . .1508 (compl.).
5. Pintelli: Missa Gentils Gallans (Roma, BV Capp. Sist. Ms. 41).

Vol. 6 Transcriptions VI

1. S. Razzi: Laudi (Libro primo delle laudi. . .1563).
2. Musica di Eustachio Romano Liber primus. . .1521.
3. Vinc. Ruffo: I1 primo Libro de motetti a cinque voci. . .1542 (compl.), Missa a voce pari (Missae cum quatuor vocibus paribus. . .1542).
4. Ruffino d'Assisi: Missa super verbum bonum (Verona, Acc.Fil. Ms. 218).
5. Jo. Spataro: Ave gratia plena, Gaude Maria virgo, Nativitas tua (all Bologna, Arch. di S. Petronio Ms. A 45).
6. Hannibale Stabile: Passio secundum Matthaeum, Passio secundum Joannem,

Lectio secunda feria, Lectio tertia feria, Lamentationes (all Roma, Arch. di S. Giov. in Lat. Ms. 58).

7. B. Tromboncino: Lamentationes (Lamentationum liber secundus. . .1506).
8. Ph. Verdelot: Italia mia (De i madrigali de Verdelotto. . .libro secondo. . .1538).

Vol. 7 Transcriptions VII

1. N.Fl. (Nicolaus Florentinus): Salve Regina (Roma, BV Capp. Sist. Ms. 42).
2. Seraphinus (Fr. Seraphin?): Magnificat (Perugia, BC Ms. 431).
3. Anon.: Hymns (Verona BC Cod. 758).
4. Anon.: Motets (Venezia, BM Ms. ital. IX. 145).
5. An. de viti: Per lignum (Bergamo, Arch. di S.Maria Magg. Cod. 1209D).
6. Laurus Pa (tavus): Tiphonem jaculis (Bergamo, Cod. 1209D).
7. Dominicalis masses by Giaches de Wert, Fr. Roughi, Giov. Contino, Giov. Giac. Gastoldi, Alles. Striggio (all Missae dominicalis quinis vocibus. . .1592), and anonymous (Milano, BC, Arch.di S. Barbara Ms. 14).
8. Recherchari, Motetti, Canzoni, Composti per Marco antonio di Bologna. . . 1523.
9. Motetti e canzone libro primo. . .(1521?).
10. Sarti: Cantata in Dis (1768).
11. Various anonymous compositions.

Vol 8 Libraries I

Research notes from various libraries (incl. thematic catalogues) – in alphabetical order according to location: Aug – Coi.

Vol. 9 Libraries II: Esc – Luc.

Vol.10 Libraries III: Mad – Mod.

Vol. 11 Libraries IV: Mon – Roma.

Vol. 12 Libraries V: Ros – Upp (N.B. Very extensive notes on Biblioteca Colombina, Sevilla).

Vol. 13 Libraries VI

1. Vat – Wolf.
2. Eine Musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento [Acta XIII (1941)], (MS – notes and indexes concerning the MSS Roma, BV Ms. lat 5318, Bologna, Civio Museo Ms. 107.1-3 and Paris, BN Ms. ital. 1110).

Vol. 14 Libraries VII

Research notes from various libraries, mainly concerning frottole – alphabetical according to location (incl. a complete transcription of London, BM MS Egerton 3051).

Vol. 15 Frottole I

1. - 3. Research notes, indexes and transcriptions for *La Frottola I - III* [Acta Jutlandica XL: 2 (Cop. & Århus 1968), XLI: 1 (1969), XLII: 1 (1970)].
4. La battaglia tagliana. . .1552 (transcr.).

Vol. 16 Frottole II

1. (O. Petrucci): Frottole libro sexto. . .1506 (compl. transcr.).
2. (O. Petrucci): Frottole libro septimo. . .1507 (compl. transcr.).
3. (O. Petrucci): Frottole libro undecimo. . .1514 (compl. transcr.).
4. - 11. Research notes, indexes, transcriptions and drafts for *La Frottola I - III*.

Vol. 17 Frottole III

1. - 6. and 8. -12. Research notes and indexes for *La Frottola I - III*.
7. Canzone sonetti strambotti et frottole. . .1515 (transcr.).

Vol 18 Frottole IV

1. - 5. Correspondence and notes concerning *La Frottola* – fair copy of German text.

Vol. 19 Various research notes I

1. Josquin and Palestrina.
2. Marc. Ant. Cavazzoni's will (incl. a photostat of the will).
3. Cerone: El melopeo.
4. - 6. A. Antico (incl. thematic catalogues).
7. O. Petrucci (incl. thematic catalogues).
8. Authors of the words in prints by Petrucci and Antico.
9. Laudi.
10. Old music prints (incl. thematic catalogues).
11. Chansonniers (incl. thematic catalogues).

Vol 20 Various research notes II

1. - 8. mostly concerning musical theory.

Vol. 21 Italia Sacra Musica

1. - 3. *Italia Sacra Musica I - III* [Copenhagen 1962] (MS – these transcriptions are not included in Table Two).

Vol. 22 La Flora

1. - 3. correspondence and notes.
4. - 6. *La Flora I - III* [Copenhagen 1949] (MS).

Vol. 23 Palestrina I

1. Research notes from Mantova, Arch. di Stato.
2. - 7. Correspondence and notes.
8. Ein neuentdecktes melodisches Gesetz des Palestrinastiles (MS).
9. Palestina e l'interpretazione (MS).
10. M.G.G. -article "Palestrina" (MS).

Vol. 24 Palestrina II

1. - 8. Copies of music by Palestrina (not included in Table Two), notes and correspondence.

Vol. 25 Palestrina III

1. Palestrina og hans Skole (MS – magisterkonferens 1918).
2. Notes concerning Palestrina, Isaac, Obrecht and Trienter Codices.

Vol. 26 Palestrina IV

1. Die Dissonanzbehandlung in Palestrina's Werken (MS).
2. *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingene* [Copenhagen 1923] (MS – diss.).

Vol. 27 Counterpoint

Kontrapunkt [Copenhagen 1930] (MS).

Vol. 28 Choralis Constantinus

1. Choralis Constantinus som liturgisk dokument [*Festskrift til O.M. Sandvik*, Oslo 1945] – (MS and various notes).
2. H. Isaac: Choralis Constantinus III (incompl. transcr. and index).

Vol. 29 Italienische Orgelmusik

1. Die italienische Orgelmusik um 1500 (MS) [*Die it. O. an Anfang des Cinquecento*, Copenhagen 1943]
2. Correspondence.
3. Italian organ music (copy).
4. Eine Orgelmesse aus Castell'Arquato (offprint and research notes).
5. Fragments from Castell'Arquato (transcr.).
6. Frottole intabulate. . libro primo. . . 1517 (compl. transcr.).
7. Intavolature (copies and notes concerning lute tabulatures).

Vol. 30 – 31 Correspondence I - II

Vol. 32 Manuscripts I

Various articles and papers.

Vol. 33 - 34 Manuscripts II - III

Lectures.

Vol. 35 Offprints

TABLE TWO

Knud Jeppesen's Collection: Index of microfilms, photographs, thematic catalogues etc.

Abbreviations:

- C** = thematic catalogue of musical source or index of theoretical source in vol. No.-
Tr = transcriptions in vol. No.-
M = microfilm No.-
Ph = photographs (enlargements) in case No.-
S = superius
A = altus – contratenor
T = tenor
B = bassus

Catalogues, microfilms and photographs are complete unless otherwise stated. Transcriptions are of single compositions, but can include a complete source (Tr compl.).

A. Manuscripts

- Assisi,**
 Bibl.Comunale,
 Ms.695 M 118
- Augsburg,**
 Staats-und Stadtbibl.
 Cod.29 (23) and 142a C vol. 8
- Barcelona,**
 Bibl. Central,
 Ms.Mus.454 and 681 C vol. 8
- Bergamo,**
 Arch. di S.Maria Magg.,
 Cod.1207D C vol.8, Tr vol.1, M 88
 Cod.1208D C vol.8, Tr vol.1, M 89 (f.2v-13,
 15-133)
 Cod.1209D C vol.8, Tr vol.1 and 7.5-6, M 90
- Berlin,**
 Kupferstichkabinett,
 Ms.78 C28 (Hamilton 451) C vol.8 and 14
 Deutsche Staatsbibl.,
 Ms.Mus.40024 M 139
- Bologna,**
 Arch. di S.Petronio,
 Ms.without sign., Ms.A24 and A25 C vol.8
 Ms.A29 C vol.8, M 71
 Ms.A31 C vol.8, M 72
 Ms.A38 C vol.8, M 73
 Ms.A45 C vol.8, Tr vol.6.5, M 74
 Ms.A46 C vol.8, M 75
- Civico Museo Bibliografico Musicale (Liceo
 Musicale "G.B.Martini"),
 Gaffurius: Apologia adversum Joannem
 Spatarium (MS) M 68
 Letter, Spataro to Aron M 70
 Ms.107.1 (corresp. Del Lago, Spataro,
 Aron. . .) M 64^a
 Ms.107.2 (as Ms.107.1) C vol.13.2, M 64^b, Ph IX.3
 (p. 1-197, 202-223)
 Ms.107.3 (as Ms.107.1) M 64^c, Ph IX.4(p.58-179)
 Ms.A69 (Gaffurius: Tractatus practabilium
 proportionum) M 66

Bologna,

Civio Museo Bibliografico Musicale (Liceo
Musicale "G.B. Martini"),

Ms.A86 (Spataro al Rev.)	M 67
Ms.A98 (Gaffurius: Micrologus vulgaris cantus plani)	M 69
Ms. Q15 (Cod.37)	C vol.8
Ms. Q16	C vol.8, M 59
Ms. Q17	C vol.14
Ms. Q18	C. vol.8, M 60
Ms. Q19	C vol.14, Tr vol.2.7-8, M 61
Ms. Q21	M 62
Ms. Q22	M 63
Ms. Q23	C vol.8
Ms. Q31	M 66 ^f *
Ms. R142	M 65

Bruxelles,

Bibl.de la Cons.,

Ms. 27511 and 27766	C vol. 8
---------------------	----------

Bibl. Royale,

Ms. 215-216	C vol.8
Ms. 228	C vol.8, M 130
Ms. 5557 and 9126	C vol.8
Ms. 11239	M 131
Ms. 15075	C vol.8

Budapest,

Országos Széchényi Könyvtár

Mus.Ms.Bártfa 8 and 24	C vol. 8
------------------------	----------

Cambrai,

Bibl. Municipale,

Ms. 3, 4, 5, 7, 8, 17, 18 (20), 125-128	C vol.8
---	---------

Cambridge,

Magdalene College,

MS Pepys 1760	C vol. 8
---------------	----------

Casale Monferrato,

Arch. Capitolare,

Cod.without sign.	C vol.8
Cod.B.	C vol.8, M 100
Cod.C	C vol.8, M 101
Cod.D and D ^(bis)	C vol.8

Casale Monferrato,	
Arch. Capitolare,	
Cod.E	C vol.8, M 102 (missing f. 116v-117, 119v-120, 121v-123, 127v-128)
Cod.G	C vol.8
Cod.H	C vol.8, M 103
Castell'Arquato	
Arch. Capitolare,	
Fragments of organ music	M 99 ^{a-b-c}
Cividale del Friuli,	
Bibl. Excapitolare,	
Cod. 53	C vol.8
Cod. 59	C vol.8, Tr vol.8
Coimbra,	
Bibl.Geral Da Univ.,	
Ms.M.3 and M.48	C vol.8
Cortona,	
Bibl.del Comune e dell' Accademia Etrusca,	
Cod.91	C vol.12
Cod.95-96 (cf. Paris, BN nouv.acq. 1817)	C vol.14
Dijon,	
Bibl. Municipale,	
Ms. 517	C vol.19.11
Escorial,	
Bibl.del Monasterio,	
Ms.IV.a.24	C vol.14, M 124
Ms.V.VIII.24	M 125
Erlangen,	
Universitätsbibl.,	
Ms. 791, 792, 793, 794	C vol.9
Faenza,	
Bibl.Comunale,	
Ms. 117	C vol.9, M 115 (f.2-96v)
Firenze,	
Arch.del Duomo,	
Invent. Parte 5 ^a , No.21, Processionale	C vol.9
Arch.di S.Maria del Fiore,	
Ms.Mus. Polifonica 6	C vol.9
Bibl.del Cons.,	
Ms. B2440	C vol.14, M 54 ^b (missing p. 2-3 and 198-199), Ph VII, 6 (p. 2-5, 196-199)

Firenze,

Bibl.del Cons.,

Ms. B2441

C vol.14, **M** 55^b

Ms. B2495

C vol.14

Bibl. Mediceo-Laurenziana,

Ms.Ashb. 1085

C vol.9

Ms.Med.Pal.VII

C vol.9

Ms.Plut 29.1

M 57^{a-b}

Bibl. Nazionale Centrale,

Ms.II.I.122

C vol.9

Ms.II.I.350

C vol.9, **M** 47^a

Ms.II.XI.18

Tr vol.9, **Ph** V.5 (f.8v-18, 172v-174, 175v-177, 190v-195, 196v-197)

Ms.XIX.56 (II.I.285)

C vol.14

Ms.XIX.58 (II.I.232)

M 49

Ms.XIX.59 (B.R.229)

C vol.14, **Ph** VI.5 (f.187v-189, 245v-247)

Ms.XIX.99-102

C vol.14

Ms.XIX.107^{bis}

C vol.14

Ms.XIX.108

C vol.9, **M** 47^b

Ms.XIX.109, 111, 112¹⁻³

C vol.14

Ms.XIX.112^{bis}

M 50

Ms.XIX.116 and 117

C vol.14

Ms.XIX.121

C vol.14, **M** 51

Ms.XIX.122-125

C vol.9 and 14

Ms.XIX.130 (II.III.437-440)

C vol.9 and 14

Ms.XIX.131 (II.III.322)

M 48

Ms.XIX.141 (B.R.230)

C vol.14, **M** 52

Ms.XIX.164-167

C vol.14, **M** 53

Ms.XIX.176

C vol.14, **M** 54^a, **Ph** VI.5 (f.52v-54, 85v-86)

Ms.XIX.178

C vol.14, **M** 55^a, **Ph** VI.5 (f.32v-33, 50v-51, 62v-63)

Ms.Palat.173

C vol.19.9

Ms.Palat.1178 (B.R. 337)

C vol.14, **M** 56^a

Ms.Pant.26

M 45

Ms.Pant.27

C vol.14, Tr vol.7.6, **M** 46, **Ph** III.3 (incompl. 31 phot.)

Firenze

Bibl. Riccardiana,

Ms.2356

C vol.14, M 58^b

Ms.2794

M 58^a, Ph VI.5 (f.18v-20, 25v-27, 36v-38)**Foligno,**

Bibl.Comunale,

Ms.Polifonico del quattrocento

M 91^b**Gotha,**

Landesbibl.,

Cod.Goth. Chart. A98

C vol.9

Greifswald,

Universitätsbibl.

Ms.E^b 133M 66^c * (S p. 24-25, B p. 25-26)**Kassel,**

Landsbibl.,

Ms.Mus.4^o 142

C vol.9

København,

Det kgl.Bibl.,

Ms.Thott 291⁸

M 140

Gl.Kgl.Saml.1872 4^o

C vol.9, Tr vol.2.7

Gl.kgl.Saml.1873 4^o

C vol.9

Leiden,

Gemeentearchief,

Ms.without sign. and Ms.1008

C vol.9

Leipzig,

Universtätsbibl.,

Ms. Thom. 49

C vol.9

London,

Brit.Museum,

MSS Add. 19583, 34200, 35087

C vol.9

MS Egerton 3051

Tr compl. vol.14, Ph II.1

MS Harley 5242

C vol.9

MS Royal 8 G VII

C vol.9

MS Royal 11 E XI

C vol.9

MS Royal 20 A XVI

C vol.9

Royal College of Music,

MS 1070

C vol.9

Loreto,

Arch.della Capp.Lauretana,

Ms.35 and 81

C vol.9

Lucca,

- | | |
|---|----------------------------|
| Arch.di Stato,
Cod.Mancino | M 149 |
| Bibl.Governativa,
Ms.714 and Ms. 775 | C vol.9 |
| Bibl.del Seminario arcivescovile,
Ms.A,C | C vol.9 |
| Ms.A,D | C vol.9, M 91 ^a |
| Ms.A,E | M 92 |

Madrid,

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| Bibl.Nacional,
Ms.H.h.167 | M 122 |
| Bibl.del Palacio real,
Cancionero | M 123 |

Mantova,

- | | |
|---|-----------------------------------|
| Arch.del Duomo (S.Pietro)
Choirbook (17th century) | C vol.10 |
| Arch.di S.Barbara,
Libro di Coro No. 1 | C vol.10, Tr compl. vol.10, M 104 |
| Bibl.Comunale, Arch.Gonzaga,
Missae Sex 1616 (MS) | M 153 |

Mechelen (Malines),

- | | |
|--------------------------------------|----------|
| Arch.de la Ville,
Livre de choeur | C vol.10 |
|--------------------------------------|----------|

Milano,

- | | |
|---|--|
| Arch.della Veneranda Fabbrica (Duomo),
Cod.2267 | C vol.10, Tr vol.3, Ph III.5 (f.78v-82, 110v-116, 117v-124, 125v-135, 154v-159, 198v-200, 210v-212) |
| Cod.2268 | C vol.10, Tr vol.3, Ph III.1 (f.8v-18, 37v-48, 54v-56, 65-69, 83v-102, 103v-114, 118v-134, 176v-191) |
| Cod.2269 | C vol.10, Tr vol.3, Ph III.2 (f.7v-8, 32v-56, 63v-87, 88v-102, 104v-105, 112v-114, 179v-183) |
| Bibl.Ambrosiana,
Ms.E.46 inf. | C vol.10 |
| Bibl.del.Cons. "G.Verdi", Arch.di S. Barbara
(Mantova),
Ms. 7 | C vol.10 |

Milano,

Bibl.del.Cons. "G. Verdi", Arch.di S. Barbara
(Mantova),

Ms. 14	C vol.10, Tr vol.7.7, M 114
Ms. 18, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 45, 79, 85, 89, 90, 101	C vol.10
Ms. 109	C vol.10, M 113, Ph II.4
Ms. 123, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 153, 156	C vol.10
Ms. 164	C vol.10, M 111, Ph I.1 (f.2-102)
Ms. 166	C vol.10, M 112, Ph I.2 (f.23v-63, 85v-120)
Ms. 174 and 180	C vol.10
Bibl. Trivulziana e Arch. Storico Civio, Ms. 55	C vol.14, Tr compl. vol.16.9, M 110

Modena,

Bibl. Capitolare,

Ms. I	M 78
Ms. II	M 79
Ms. III	M 80
Ms. IV	C vol.10, M 81
Ms. V and VI	C vol.10
Ms. IX	M 82
Ms. XI	Tr vol.4.4, M 83
Ms. XII	C vol.10

Bibl.Estense,

Ms. α , F, 9, 9 (M.VIII, F27)	Tr compl. vol.10, M 76
Ms. α , M, 1, 2	C vol.10
Ms. α , M, 1, 13	C vol.10, M 77 (f.14v-25, 69v-80, 117v-122)
Ms. α , N, 1, 1 and α , N, 1, 2-3	C vol.10
Ms. γ , L, 11, 8	C vol.10, M 146
Ms. C. 313, C. 314, D. 303-305	C vol.10

Monte Cassino,

Bibl.dell' Abbazia,

Ms. 871	C vol.11 and 14, M 117
---------	------------------------

Montpellier,

Bibl. de la Faculté Medicine,

Ms. Hh.196	M 129, Ph VII.5 (incompl., 12 phot.)
------------	---

München,

Bayerische Staatsbibl.,

Ms.Mus 64

C vol.11

Ms. Germ. 810

Ph V.4 (f.14v-18, 22v-25, 37v-43,
46v-52, 61v-62, 66v-94, 95v-107)

Universitätsbibl.,

Art.239 fol.

C vol.14

Ms.323-325 and 328-331

C vol.14

Napoli,

Bibl.Nazionale "Vitt.Emanuele III",

Ms. VI.E.40

M 109

Oxford,

Bodleian Library,

MS Canonici Misc.213

C vol.11

Padova,

Bibl.Capitolare,

Cod.A.17

M 95

Cod.C.56

M 98

Cod.D.25

Tr vol.4.6, M 96 (f.1-17)

Cod.D.27

C vol.11, M 97

Bibl.Universitaria,

Ms.584

C vol.11

Paris,

Bibl.G.Thibault,

Nivelle de la Chaussée Chansonnier

C vol.19.11

Bibl.Nationale,

Ms.f.fr.1597

C vol.11

Ms.f.fr.2245

C vol.11

Ms.f.fr.15123

C vol.14, M 127

Ms.f.ital. 476, 972, 973

C vol.14

Ms.f.ital. 1110 (corresp. Sigonio,

Melone, Spataro, Aron. . .)

C vol.13.2, Ph IX.1

Ms.lat. 16664

C vol.11

Ms.fr.nouv.acq. 1817 (cf. Cortona,

Bibl.Com.Cod. 95-96)

C vol.14

Ms.nouv.acq. 4379

C vol.14

Ms.f.fr.nouv.acq. 4599

C vol.11

Ms.Rés Vm⁷ 676

M 128

Ms.Rothschildt No. 2973 (Chansonnier

Cordiforme)

C vol.14

Parma, Bibl.Palatina, Ms. 1158	M 108
Pavia, Bibl.Universitaria, Ms.Aldini 361 Ms.Aldini 362	C vol.11 C vol.11, M 105
Perugia, Bibl.Comunale Augusta, Ms.431 (G.20) Ms. 1013 (M.36)	C vol.11, Tr vol.2.1, 2.4 and 7.2, M 106 C vol.11
Pesaro, Bibl.Comunale Oliveriana, Cod.No. 1144 (1193)	C vol.11
Porto, Bibl.Municipal, Ms.714	C vol.11, M 132
Praha, Národní múzeum, Ms.Strahov D.E.IV.47	M 150
Regensburg, Proske-Musikbibl., Ms.R.H. 6009	C vol.11
Reggio Emilia, Arch.capitolare di S.Prospiero, Responsoria (Choirbook 16th century) 3 Part-books (16th cent.)	C vol.11 C vol.11
Roma, Arch.di S.Giovanni in Laterano, Ms.25 Ms.58 Ms.61 Ms.87 Ms.88 Arch.mus.di S.Pietro, Cod.XII. 2	C vol.11, Tr vol.5.3, M 141 (missing f.55-61) Tr vol.6.6, M 142 M 44 Tr vol.2.6, M 144 Tr vol.2.6, M 145 C vol.11, Ph VI.2 (f.15v-16, 33v- 35, 75v-76, 87v-88, 143v-144, 185v-186, 192v-206, 208v-209, 233v-234, 255v-256, 271v-272, 292v-293, 308v-309, 327v-328)

Roma,

Arch.mus.di S. Pietro,	
Cod.XII. 3	Ph VI.3 (f.1,2,142)
Cod.XII. 4	Ph VI.3 (f.1,2)
Cod.XII. 6	Ph VI.3 (f.1,2)
Cod.XVI. 2	Ph VI.3 (f.1-3v)
Bibl.Casanatense,	
Ms.2856 (208)	C vol.11
Bibl.di S.Cecilia (Cons.),	
G.Mss. 461-470, 789, 792-795,	
796-805 (761-770)	C vol.11
Bibl.Apostolica Vaticana, Arch. capitolare	
di S.Maria Magg.,	
Cod.J.J.III.2	C vol.11, Ph VI.4 (f.1-4)
Cod.J.J.III.4, J.J.III.7, J.J.III.10	C vol.11
Bibl.Apost.Vat., Capp.Giulia,	
Ms.XII.2	C vol.2.9, Tr vol.2.7
Ms.XII.3	M 38
Ms.XII.4	M 39
Ms.XII.5	M 40
Ms.XII.6	M 41
Ms.XIII.27	C vol.11, M 42
Ms.XV.36	M 43
Bibl. Apost.Vat., Capp. Sistina,	
Ms.14	M 1
Ms.15	M 2
Ms.16	M 3, Ph IV.5 (f.116v-130)
Ms.18	C vol.11, Tr vol.2.7, Ph IV.1-2 (f.1v, 4v-11, 40v-53, 56v-58, 66v-70, 92v-195)
Ms.20	Ph IV.3 (f.56v-61, 119v-122, 126v-132)
Ms.21	M 4, Ph IV.4 (f.1v-29, 37v-44)
Ms.22	M 5
Ms.23	M 6
Ms.24	M 7
Ms.26	Tr vol.2.7, M 8, Ph IV.5 (f.1v- 12, 115v-125)
Ms.34	M 9
Ms.35	M 10
Ms.36	M 11
Ms.41	Tr vol.5.5, M 12

Roma,

Bibl.Apost.Vat., Capp. Sistina,

Ms.42	Tr vol.7.1, M 13
Ms.44	M 14
Ms.45	M 15, Ph IV.5 (f.99-115)
Ms.46	M 16, Ph VI.1 (f.63v-66, 134v-137, 151v-153)
Ms.49	M 17
Ms.51	M 18
Ms.55	M 19
Ms.57	M 20, Ph IV.5 (f.93, 92v-100 negatives)
Ms.61	M 21
Ms.63	M 22
Ms.64	M 23, Ph IV.6 (f.12v-19)
Ms.67	M 24 (f.2-6)
Ms.70	C vol.11
Ms.76	M 25
Ms.154	M 26
Ms.155	M 27
Ms.160	M 28
Ms.163	M 29
Ms.186	M 30
Ms.197	M 31
Ms.198	M 32, Ph VI.1 (f.8v-12)

Bibl.Apost.Vat.,

Ms.Chigi C. VIII.234

M 37^{a-b}Ms.Lat.5318 (Corresp. Spataro,
Del Lago, Aron. . .)

C vol.13.2, M 33, Ph IX.2 (f.176-255v)

Ms.Urb.Lat.1411

M 35

Ms.Urb.Lat.1419

M 36

Ms.Vat.Lat.10776

C vol.11

Ms.Vat.Lat.11365

C vol.11, M 34

Bibl.Vallicelliana,

Ms.E.II.58

M 151, M 66^e * (A)

Bibl.Vitt.Emanuele,

Catal.Mus.77-88

C vol.11

Rostock,

Universitätsbibl.,

Mus.Saec.XVI, Ms.40 and 42

C vol.12

St. Gallen,		
Stiftsbibl.		
Cod.542		C vol.9
Segovia,		
Cattedrale,		
Choirbook		C vol.14 (incompl.) M 126 (in- compl. mainly compositions with Latin or Italian text)
Sevilla,		
Bibl.capitular Colombina,		
Ms.5-I-43		M 121
Spoletto,		
Arch.mus.del Duomo,		
Ms.9		C vol.12, M 147 (f.1-39), Ph V.7 (f.1-39)
Ms.11		C vol.12
Stuttgart,		
Wüttembergische Landesbibl.,		
Cod.Mus. 28, 32, 34, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 47		C vol.12
Subiaco,		
Bibl.di S.Scolastica,		
Cod.N.248		M 120
Toledo,		
Arch.de la Catedral,		
Cod. 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 28, 31, 32, 33		C vol.12
Torino,		
Bibl.Nazionale,		
Ris.Mus.Ms.I.27 (qm.III.59)		C vol.12, M 107
Tournai,		
Bibl.de la Ville,		
Ms.94		C vol.19.11
Treviso,		
Bibl.Capitolare,		
Various fragments: Ms. 3, 4, 5, 7, 8, 24, 29, 30, 36		M 116
Ms. 24 ^{a-b}		C vol.12
Trier,		
Stadtbibl.,		
Cat.Mss. 322		C vol.12

Udine,

Arch.Capitolare,

Cod.55

C vol.12, M 152

Bibl.Comunale,

Ms.165

Tr compl. vol.4.3, M 119, Ph V.6

Venezia,

Bibl.nazionale Marciana,

Ms.133 (463)

M 93^a

Ms.117 (467)

M 93^b

Ms.Ital.IV. 1224

M 148

Ms.Ital.IV. 1795-98

C vol.14, M 94^{a-b}

Ms.Ital.IX. 145

Tr vol.7.4, Ph II.2 (f.1, 27v-28, 29v-37, 39v-41, 91v-108, 109v-111, 114v-120, 126v-127, 128v-142, 144v-145, 160v-161, 163v-164, 169v-173, 179v-181)

Verona,

Accademia filarmonie,

Ms.218

C vol.13, Tr vol.2.5, 4.5, 6.4, M 87

Bibl.Capitolare,

Ms.755, 756, 757

C vol.13

Ms.758

C vol.13, Tr vol.7.3, M 84

Ms.759

C vol.13, Tr vol.2.3 and 7.6, M 85

Ms.760

C vol.13, M 86

Washington D. C.,

Library of Congress,

Ms.M2.1 L252 Case (Chansonnier Laborde)

C vol.19.11, M 136

Ms.M2.1 M6 (Fragment Wolffheim)

C vol.14

Wien,

Kunsth.Museum,

Ms. 5132 and Ms. 5248

C vol.13

Nationalbibl.

Cod.1783 and 11883

C vol.13

Cod.18745

C vol.13, M 138

Wolfenbüttel,

Landesbibl.,

Ms.A.Aug. fol.

C vol.13, Tr vol.2.7, M 133
(f.78v-110)Ms.A.B.Aug. fol., Ms.30.9.2. Aug.4^o,Ms.78 Quodl.4^o

C vol.13

Ms.Extravag. 287

C vol.19.11, M 135

Ms.Mus.293 and 1099

C vol.13

- Wroclaw (Breslau),
 Bibl.Uniwersytecka,
 Ms.42 M 66^d * (No.13)
- New Haven (Conn.),
 Yale Univ., Library of School of Music,
 Chansonnier Mellon C vol.19.11, M 137

B. Prints

References to RISM (Répertoire International des Sources Musicales) are placed after titles – for example: 1502/1 refers to *Recueils Imprimés XVI^e -XVII^e siècles. I Liste Chronologique*, München-Duisburg 1960, whereas B4643 refers to *Einzeldrucke vor 1800 Aa-(Mo)*, Kassel 1971 -.

- 1502 *Motetti A. numero trentatre*, Venezia,
 O. Petrucci – 1502/1 C vol.19.7, M 1 *
- 1503 *Misse Brumel*, Ven., O. Petrucci – B4643 C vol. 19.7
Misse Joannis Ghiselin, Ven., O. Petrucci –
 G1780 C vol.19.7
Misse Petri de la Rue, Ven., O. Petrucci. C vol.19.7
Motetti De passione. . .et huius modi. B,
 Ven., O. Petrucci – 1503/1 C vol.19.7, M 2 * (incompl.),
 Ph VII.3 (f.2, 21v-22, 24v-25,
 30v-31, 35v-37, 46v-47)
- 1504 *Misse Alexandri Agricola*, Ven.,
 O. Petrucci – A431 C vol.19.7
Motetti C, Ven., O. Petrucci – 1504/1 C vol.19.7
Frottole libro primo, Ven., O. Petrucci –
 1504/4 M 3^a * (München), M 3^b * (Wien)
- 1505 *Fragmenta missarum*, Ven., O. Petrucci –
 1505/1 C vol.19.7
Motetti libro quarto, Ven., O. Petrucci –
 1505/2 C vol.19.7, Ph VII.4
Frottole libro secondo, Ven.,
 O. Petrucci – 1505/3 M 4 *
Frottole libro tertio, Ven., O. Petrucci –
 1505/4 M 5 *

- Strambotti, ode, frottole, sonetti. . . Libro quarto*, Ven., O. Petrucci – 1505/5 **M 6 ***
Frottole libro quinto, Ven., O. Petrucci – 1505/6 **M 7 *, Ph VIII.1** (two copies: München and Paris)
- 1506 *Misse Henrici Izac*, Ven., O. Petrucci – 188 **C vol.19.7**
Lamentationum Jeremie prophete. . . Liber primus, Ven., O. Petrucci – 1506/1 **M 13 ***
Lamentationum liber secundus, Ven., O. Petrucci – 1506/2 **Tr vol.5.4 and 6.7, M 13 ***
Frottole libro sexto, Ven., O. Petrucci – 1506/3 **Tr compl. vol.16.1, M 8 *, Ph VIII.2** (f.43v-56)
- 1507 *Misse Gaspar*, Ven., O. Petrucci – G450 **C vol.19.7**
Frottole libro septimo, Ven., O. Petrucci – 1507/3 **Tr compl. vol.16.2, M 9 * (f.14-56), Ph VIII.3** (f.1v-15)
Frottole libro octavo, Ven., O. Petrucci – 1507/4 **M 10 *, Ph VIII.4**
- 1508 *Laude Libro Primo Ja.dammonis*, Ven., O. Petrucci. **C vol.19.7, Tr compl. vol.5.4, M 15 *, Ph VII.1** (missing a few pages)
Laude libro secondo, Ven., O. Petrucci – 1508/3 **C vol.19.7, M 14 *, Ph VII.2**
- 1509 *Missarum diversorum auctorum liber primus*, Ven., O. Petrucci – 1509/1 **C vol.19.7**
Frottole libro nono, Ven., O. Petrucci – 1509/2 **M 11 *, Ph VIII.5**
Tenori e contrabassi intabulati. . . Libro primo, Ven., O. Petrucci – 1509/3 **M 16^a ***
- 1510 *Canzoni novi con alcune scelte*, Roma, A. Antico – 1510 **M 17 ***
- 1511 *Tenori e contrabassi intabulati. . . Libro secundo*, Ven., O. Petrucci – 1511 **C vol.19.7, M 16^b ***

- 1514 *Missarum Josquin liber tertius*,
Fossombrone, O. Petrucci – J673 C vol.19.7
Frottole liber undecimo, Foss.,
O. Petrucci – 1514/2 Tr compl. vol.16.3, M 12 *, Ph
VIII.6
- 1515 *Missarum Josquin liber secundus*, Foss.,
O. Petrucci, – J671 C vol.19.7
Missarum Joannes mouton, Foss.,
O. Petrucci. C vol.19.7
Misse Antonii de Fevin, Foss.,
O. Petrucci – 1515/1 C vol.19.7
*Canzone sonetti strambotti et frottole libro
primo*, Siena, P. Sambonetti – 1515/2 C vol.14 (Berlin), Tr vol.17.7,
M 18 *, Ph V.2 (f.28v-51)
- 1516 *Liber primus missarum Josquin*, Foss.,
O. Petrucci – J668 C vol.19.7
Liber quindecim missarum, Roma,
A. Antico – 1516/1 C vol.19.7
[*Frottole libro secundo*], (Napoli,
G.A. de Caneto), – [c. 1516]/2 M 19^a *
- 1517 *Frottole libro tertio*, Roma, A. Antico –
[c. 1517]/1 M 20 *
*Frottole intabulate da sonare organi. Libro
primo*, Roma, A. Antico – 1517/3 C vol.19.4, Tr compl. vol.29.6,
M 21 *
- 1518 *Canzoni sonetti strambotti & frottole. . .*
Libro tertio, Roma, G. Mazzocchi – 1518 M 19^b *
- 1519 *Motetti de la corona. Libro tertio*,
Venezia, O. Petrucci – 1519/2 C vol.19.7, M 22^b * (only a few
pages)
Fioretti di frottole barzelette. . libro secundo,
Napoli, G.A. de Caneto – 1519/4 M 22^a *
- 1520 *Musica di Messer Bern. Pisano*,
Fossombrone, O. Petrucci. C vol.19.7, M 23 * (A and B)
Motetti novi libro secondo, Venezia,
A. Antico – 1520/1 C vol.11 (München), M 26 * (A)

- Motteti novi libro tertio*, Ven., A. Antico,
– 1520/2 C vol.11 (München), M 25 * (A)
- Motetti novi et Canzoni franciose*, Ven.,
A. Antico – 1520/3 C vol.19.4
- Frottole libro quarto*, Ven., A. Antico,
– 1520/5 M 24^a * (Firenze, Bibl. Marucel-
liana), M 24^b * (Firenze, Bibl.
Naz. – two diff. copies)
- Frottole de M. Bart. Tromboncino et de
M. March. Carra*, (Roma, A.Giunta) –
[c. 1520]/7 C vol.14 (Firenze), M 56^b
- 1521 *Jo. Spataro: Errori de Franchino Gafurio da
Lodi*, Bologna, B. Hector. M 31 *
- Musica de Eustachio Romano, Liber primus*,
Roma, Jo. Jacobi – E889 C vol.6.2, Tr vol.6.2, Ph VI.7
(incompl.)
- Missarum diversorum aucthorum, liber
primus/secundus*, Venezia, A. Antico
– 1521/1-2 C vol.14 (N.Y.), M 63^c *
- Motetti libro primo*, Ven., A. Antico
– 1521/3 C vol.14 (N.Y.) and 19.5, M 28 *
(A) and 63^a * (compl.)
- [*Motetti libro secondo*], (Ven., A. Antico),
– [c. 1521]/4 M 65^b * (A)
- Motetti libro quarto*, Ven., A. Antico,
– 1521/5 C vol.14 (N.Y.), M 29 * (incompl.)
and 63^b * (compl.)
- Motetti e canzone libro primo*, (Ven.,
A. Antico) – [c. 1521]/6 C vol. 19.5, Tr vol.7.9, M 27 * and
63^d *
- [*Motetti et carmina gallica*], (Ven.,
A. Antico) – [c. 1521]/7 M 65^b *
- 1523 *Recerchari, Motetti, Canzoni. Composti per
Marco antonio di Bologna. Libro Primo*,
Ven., B. Vercelensem. Tr vol.7.8, Ph II.3
- 1525 *P. Aron: Trattato della nature et cognitione
di tutti gli toni. . .*, Ven., B. de Vitali. M 32 *

- | | | |
|------|---|--|
| 1526 | <p><i>Messa motetti Canzoni. . Libro primo,</i>
(Roma, ?).</p> <p><i>Fior de motetti e Canzoni novi,</i> (Roma,
G. Giunta) – [c. 1526]/5</p> <p><i>Canzoni frottole et capitoli da diversi. . .</i>
<i>Libro primo. De la Croce,</i> Roma, Pasoti
et Dorico – 1526/6</p> | <p>C vol.14 (Palma), M 65 *</p> <p>C vol.14 (Wien), M 33^b * (SAT)
and 65^b * (A)</p> <p>C vol.14 (Wien), M 33^a *</p> |
| 1530 | <p><i>Neuf Basses dances,</i> Paris, P. Attaignant</p> <p><i>Libro primo de la fortuna A,</i> (Venezia,
Giunta) – [c. 1530]/1</p> <p><i>[Madrigali de diversi. . libro primo de la</i>
<i>serena],</i> (Roma, ?) – 1530/2</p> | <p>M 35 * (A)</p> <p>M 65^b *</p> <p>M 34 * (A)</p> |
| 1531 | <p><i>Canzoni frottole et capitoli. . Libro secon-</i>
<i>do de la Croce,</i> Roma, V. Dorico –
[c. 1531]/4</p> | <p>M 36 *</p> |
| 1532 | <p><i>Primus liber – Septimus liber. . missas habet,</i>
Paris, P. Attaignant – 1532/1-7</p> <p><i>Liber decem missarum,</i> Lyon, J. Moderne
– [c. 1532]/8</p> <p><i>Secundus liber cum quinque vocibus,</i> Lyon,
J. Moderne – 1532/9</p> <p><i>Primus liber cum quatuor vocibus, Motecti</i>
<i>del fiore,</i> Lyon, J. Moderne – 1532/10</p> <p><i>Secundus liber cum quatuor vocibus.</i>
<i>Motetti del fiore,</i> Lyon, J. Moderne
– 1532/11</p> | <p>C vol.19.10</p> <p>C vol.8 (Bologna)</p> <p>C vol.19.10</p> <p>C vol.19.10</p> <p>C vol.19.10</p> |
| 1533 | <p><i>G.M. Lanfranco: Scintille di musica,</i>
Brescia, L. Britannico,</p> | <p>M 37 *</p> |
| 1534 | <p><i>Missarum. . quatuor vocum Liber</i>
<i>primus,</i> Paris, P. Attaignant – 1534/1</p> <p><i>Missarum. . ad quatuor voces pares. Liber</i>
<i>secundus,</i> Paris, P. Attaignant – 1534/2</p> | <p>C vol.19.10</p> <p>C vol.19.10</p> |
| 1537 | <p><i>Canzone villanesche alla napolitana. Libro</i>
<i>primo,</i> Napoli, G. da Colonia – 1537/5</p> <p><i>Madrigali a tre et arie napolitane,</i> (? , ?)
– [c. 1537]/8</p> | <p>Ph V.8 (÷ f.6)</p> <p>Ph V.9</p> |

- 1538 *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces*, Lyon, J. Moderne – 1538/2 C vol.19.10, M 38 * (only a few pages)
Primus liber cum quinque vocibus. Motetti del frutto, Venezia, A. Gardane – 1538/4 C vol.19.10
De i madrigali de Verdelotto et de altri . . . Libro secondo, Ven., O. Scotto – 1538/21 Tr vol.6.8
- 1539 *Liber quindecim missarum*, Nürnberg, J. Petreius – 1539/1 C vol.19.10
Primus liber cum sex vocibus. Motteti del del frutto, Venezia, A. Gardane – 1539/3 C vol.19.10
Moteti de la Simia, Ferrara, J. de Buglhat – 1539/7 C vol.19.10
Musiche fatte nelle nozze dello ill. Duca di Firenze, Venezia, A. Gardane – 1539/25 C vol.19.10
- 1540 *Giov. del Lago: Breve introduttione di musica misurata*, Ven., O. Scotus. M 39 *
Missarum. . . quatuor vocum cum suis motetis. Liber tertius, Paris, P. Attaignant – 1540/2 C vol.19.10
Quinque Missae Moralis. . . liber primus cum quinque vocibus, Venezia, G. Scotto – 1540/3 C vol.19.10
Excellentissimi musici Moralis. . . quatuor vocibus missae, Ven., G. Scotto – 1540/4 C vol.19.10
- 1541 *Pierre Colin: Liber Octo missarum*, Lyon, J. Moderne – C3307 C vol.19.10
G. Passeto: Madrigali nuovi a voce pare. Libro primo, Venezia, A. Gardane. M 40^a *
- 1542 *V. Ruffo: Il primo Libro de motetti a cinque voci*, Milano, A. Castillioneus. Tr compl. vol.5.3, M 57 *, Ph VI.6
Sex missae cum quinque vocibus, Venezia, G. Scotto – 1542/2 C vol.19.10
Missae cum quatuor vocibus paribus, Ven., G. Scotto – 1542/3 C vol.19.10, Tr vol.6.3, M 40^b *
- 1543 *B. Lupacchino: Madrigali a quattro voci*, Ven., (A. Gardane) – L3080 M 41 * (only a few pages)

- Musica quinque vocum motetteta materna
vocata*, Ven., G. Scotto — 1543/2 C vol.13 (Verona)
- 1544 *Paolo Arentino: Sacra Responsoria*,
Ven., G. Scotto. Tr compl. vol.2.2, M 58 *
*B. da Castel Vetro: Il primo libro di Ma-
drigali a quatro*, Ven., A. Gardane. M 42 * (incompl.)
- 1545 *P. Aron: Lucidario in musica di alcune
oppenioni*, Ven., G. Scotto. M 44 *
G.D. da Nolla: Madrigali a quatro voci,
Ven., (A. Gardane). M 43 * (incompl.)
*Verdelot tutti li madrigali del primo et
secundo libro*, Ven., A. Gardane —
1545/19 C vol.19.10
- 1546 *Fl. Candonio: Il primo libro de madrigali
a quatro voci*, Ven., A. Gardane — C806 M 45 * (only a few pages)
*Eliseo Ghibel: Motetta super plano cantu
. . .Liber primus*, Ven., (?) — G1170 Tr compl. vol.4.1, M 46 *
- 1547 *Giov. Giac. Lucario: Concentuum qui vulgo
Motetta. . .Liber primus*, Ven., A. Gardane
— L2894 Tr compl. vol.5.1, M 47 *
- 1548 *Eliseo Ghibel: Motectorum. . .cum quinque
vocibus Liber primus*, Ven., G. Scotto —
G1171 Tr compl. vol.4.1, M 49^a *
*G. Martinengo: Il secondo libro di
Madrigali a quattro voci*, Ven., G. Scotto
— M996 M 48 * (only a few pages)
*Primi Frutti Di Fr. Portinaro Padovano de
Motetti. . .Libro primo*, Ven., A. Gardane. C vol.19.10
- 1549 *G. Zarlino: Quinque vocum Moduli, Motecta.
. . .Libro primo*, Ven., A. Gardane, M 64^a * (Roma, Bibl. Cas.), M
64^b * (T — Barcelona, Bibl.
Central)
*Fr. Lupino: Il primo Libro di Motetti a
Quattro Voci*, Ven., A. Gardane — L3090 C vol.19.10, Tr compl. vol.5.2,
M 50 *

- G. Alberti: Il primo libro delle messe*,
Ven., G. Scotto – A664 C vol.8 (Bergamo), Tr vol.1,
M 51 *
- G. Tiburtini: Fantasia, et recherchari
a tre voci*, Ven., G. Scotto – 1549/34 M 59 *
- 1552 *La battaglia tagliana composta da M. Matias*,
Ven., A. Gardane – 1552/23 Tr vol.15.4, M 60 *
- 1554 *Const. Festa: Magnificat tutti gli otto toni*,
Ven., H. Scotus – F642 Ph V.1
Jo.de Latere: Lamentationes aliquot Jere-
miae, Triest, J. Bathenius – L1059 M 66^b * (B)
- 1555 *H. Isaac: Historiarum Choralis. . .tertius
tomus*, Nürnberg, H. Formschneider – I91 M 52 *
- 1557 *F. Azzaiolo: Il primo libro de villote alla
padoana*, Venezia, A.Gardane – A2979 M 56 *
Piisimae ac sacratissimae lamentationes,
Paris, Le Roy & R. Ballard – 1557/7 M 62 *
- 1558 *Missae tres*, Paris, Le Roy & R. Ballard
– 1558/2 Tr vol.4.2
- 1559 *Madrigali a tre voci. . .Libro primo*,
Venezia, G. Scotto – 1559/20 M 49^b *
- 1562 *Il terzo libro delle villote alla napoletana*,
Ven., A. Gardane – 1562/13 Ph V.3 (S)
- 1563 *Paolo Arentino: Piaae ac devotissimae
Lamentationes*, Ven., H. Scotto. M 66^a * (S)
Libro primo delle laudi da diversi,
Ven., F. Rampazetto – 1563/6 Tr vol.6.1
- 1568 *P. Isnardi: Missae cum quinque vocibus*,
Ven., A. Gardane – I108 C vol.9 (Ferrara)
- 1570 *V. Ruffo: Missae Quattuor Concinales Ad
Ritum Concilii Mediolani*, Milano,
A. Antonianus. C vol.19.10

- hr/>
- 1573 *Giov. Contino: Missae cum quinque
vocibus*, Milano, P.G. Pontio – C3543 C vol.10 (Milano)
P. Isnardi: Missae quatuor vocum,
Venezia, A. Gardane – I116 C vol.9 (Ferrara)
- 1574 *V. Ruffo: Il quarto libro di messe a sei
voci*, Ven., G. Scotto. C vol.19.10
- 1583 *Villote mantovane a quattro voci*,
Ven., A. Gardane. M 64^c * (T)
*Const.Festa: Litaniae, Deiparae Virginis
Maria*, München, A. Berg – F643 M 53 *
- 1586 *G.M. Asola: Messe a Quattro voci. . .sopro il
Otto toni*, Venezia, G. Vincenzi &
R. Amadino. C vol.19.10
- 1592 *Missae dominicales quinis vocibus*,
Milano, M. Tini – 1592/1 C vol.10 (Milano), Tr vol.7.7,
M 54 *
- 1605 *G.P. Palestrina: Cantiones Sacrae*,
Antwerpen, Phalése. M 61 * (S)
- 1754 *G. Tartini: Trattado di musica*,
Padova, G. Manfre. M 55 *

Auswahl
Der vorzüglichsten altdanischen Volksmelodien
Balladen und Heldenlieder
mit Begleitung des Pianoforte

herausgegeben

von

F.L.A. KUNZEN,

*Königl. Danisch-Professor und Kapellmeister, Ritter vom
Danebrog, und Mitglied der Königl. Schwed. Academ:*

København.
gedruckt bey Hein. Wenzler

F.L.Ae. Kunzens folkeviserharmoniseringer 1816

En facsimile med kommentar

Erik Dal og Niels Martin Jensen

Sikre eller sandsynlige danske ballademelodier i håndskrifter eller tryk før 1814 er trods generationers interesse derfor meget fåtallige. Den nyeste mønstring i Nils Schiørrings indledning til *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) XI bringer kun tallet op på 17 numre.¹ Femte bind af *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* (Udv.da.Vi.), der først og fremmest er knyttet til Rasmus Nyerups navn, og som i 1814 udkom med ca. 125 melodier til de fire foregående binds tekster, blev en åbenbaring og den faste grundvold for alt senere melodistudium i Danmark.² Lidt ældre og lidt

1. *Danmarks gamle Folkeviser XI: Melodier*, udgivet af Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring (Universitets-Jubilæets danske Samfund, publ. nr. 459 s) 1976, s. *11-*15.

2. *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*; efter A.S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne af Nyerup og Rahbek. 5te Tome. Kjøbenhavn, 1814.

større var den danske udgave også end den svenske af Geijer og Afzelius, der til gengæld imødekom publikum ved at have nogle af melodierne udsat for klaver af Fr. Hæffner. Kort efter udkom Peter Grønlands hæfte med klaversatser til viser fra den svenske udgave. Derimod skal vi i Danmark helt frem til 1840-42, før Weyse leverede sine tilsvarende to gange 50 udsættelser af Nyerups melodier og en del senere indsamlede.³

Det er stort set glemt, at F.L.Ae. Kunzen allerede i 1816 udgav et udvalg af de Nyerup'ske ballademelodier i klaverudsættelser. Peter Grønlands kuriøse tostemmige satser havde ganske vist en lille prioritet, men kun enkelte af dem blev trykt.⁴ At Kunzens udsættelser blev glemt af eftertiden, skyldes

3. *Svenska folk-visor från forntiden, samlade og utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius*, I-III m. melodihæfter, Sthlm. 1814-16. P. Grønland: *Alte schwedische Volks-Melodien gesammelt von Geijer och Afzelius, für das Piano-Forte harmonisch bearbeitet*, Kbh. 1818. *Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser-Melodier harmonisk bearbejdede af C.E.F. Weyse*, I-II, 1840-42.

4. Se P. Grønlands anmeldelse af *Udv. da. Vi. og Svenska folk-visor* i (*Leipziger*) *Allgemeine musikalische Zeitung* 28.8. 1816, sp. 593-99 med bilag nr. 6-7 og Erik Dal: *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*, 1956, s. 57.

No 1.

Der König beherrscht das Bergschloss, und dann so manches
Land und denn so manchen raschen Held mit Schlagshewerd in der
Hand. Der Fürst beherrscht das Bergschloss.

nok især, at de skjuler sig i et uanseligt lille hæfte i tværformat, 9 x 15 cm, udgivet sammen med og lejlighedsvis indbundet med L.C. Sanders *Auswahl altdänischer Heldenlieder und Balladen mit durchgängiger Rücksicht auf die Musik metrisch übersetzt. Versuch und Probe*, der udkom som *Taschenbuch für Freunde altnordischer Musik und Poesie*, *Kopenhagen 1816*.

Kunzens og Sanders hæfter er antagelig trykt i et lille oplag, hvoraf størstedelen endda må være gået til Tyskland, ihvertfald er de så ekstremt sjældne, at denne artikels ene forfatter trods 30 års samlerinteresse kun er stødt på dem et par gange.⁵

Vi har derfor fundet det rimeligt at gøre dette lille bidrag til den dansk-ty-ske folkeviseromantik tilgængeligt for videre kredse ved at facsimilere hele Kunzens hæfte og knytte nogle få kommentarer dertil.

5. Melodihæftet separat én gang, bogen (i gammelt privatbind) med vedhæftet melodihæfte én gang (antikvarkøb, nu i Erik Dals Samling, Odense Universitetsbibliotek) og bogen uden melodihæfte med dedikation fra Sander til Ingemann i litografisk trykt kartonnage afvigende fra Det kongelige Biblioteks eksemplarer (antikvarudstillingskøb, tilhørende forlagsdirektør Bent W. Dahlstrøm).



Melodihæftet har iøvrigt en vis boghistorisk interesse ved hverken at være typesat som *Udv.da.Vi.s* melodier eller kobberstukket som så mange andre samtidige noder, men litograferet af Heinrich Wenzler i den korte tid denne fattige tyskfødte kobberstikker havde kunnet rose sig af at være Danmarks eneste litograf i årene 1811-15. Teknikken havde han lært hos opfinderen selv, A. Senefelder, i München.⁶

Til belysning af spørgsmålet om teksternes og musikkens udgivelsestidspunkt skal anføres følgende brev fra Sander til Nyerup, jævnført med den omstændighed, at C.C. Lose fik litografprivilegium 1.7. 1815, delte det med Wenzler fra 8.11. s.å. og fortsatte alene fra 6.4. 1816:

Høistærede Herr Professor!

Min Raadgiver og Veileder!

Tilgiv, at jeg har vovet, at tilegne Dem mit Forsøg. Taknemmelighed vil undskyldte mig. Musiken er endnu ikke færdig: i sin Tid skal den følge

i. Se Kristian Grønberg: "Tidlige litografiske tryk i Danmark", i: *Bogvennen* 1974-76, 4, s. 89-96 (uddrag af eksamensarbejde, tilgængeligt i Danmarks Biblioteksskoles bibliotek).

Nr. 3.

Sverre Felding haust in See.....lufs.....burg, durch
Thaten ehren.....werth: er war so
milde war so sanft, um.....gürtet mit dem Schwerdt.

efter. Men jeg iler, at sende Dem Bogen, førend nogen Andre faaer Øie derpaa. Tag Dem nu af et Barn, der skylder Dem saa stor en Deel af sin Opdragelse!

Ærbødigst.

Sander⁷

Den 21 November, 1815

I november 1815 forelå altså Sanders oversættelser færdigtrykt, Kunzens melodihæfte endnu ikke, og i brevet bevidner Sander endnu en gang sin taknemmelighed mod Nyerup, hvormed dedikationen af tekstbindet vidner.⁸ For Nyerups utvivlsomme hjælpsomhed i disse folkevisespørgsmål kvitterede Sander yderligere ved at oversætte Nyerups *Wörterbuch der skandinavischen Mythologie*, *Kopenhagen 1816*.

7. Det kgl. Bibliotek, Add. 16-17, fol., *Breve fra danske og norske til Rasmus Nyerup S-Scha, V*.

8. "Achtung für schriftstellerische Verdienste und Dankbarkeit für freundlichen Rath widmen diesen Versuch dem gelehrten Kenner des skandinavischen Alterthums, dem Herrn Professor Nyerup in Kopenhagen".

N^o 4.

Hans der Ritter, Herr Aage er ritt wobl an den Strand: Fräulein E. li...se,
 lein erhielt des Ritters treue Hand; Fräulein Eli...se lein erhielt viel
 Gold zur Morgen gab: Drießig Tage später lag er im dunkeln Grób.

Eks. 1. Facsimile af Oehlenschlägers melodi til *Aage og Else* som den første gang tryktes i den sjældne *Prøve No 2* af *Udv.da. Vi.*, udgivet af K.L. Rahbek 1810. Herfra optoges den i *Udv.da. Vi.* og i Kunzens hæfte med sluttone tilføjet og i dobbelte nodeværdier.

N^o 5.

Am El...fen...hügel, da ruhte mein Haupt, mir wollten die
Lieder sinken; da kamen gegangen zwei Mägdlein, die
schiene mir küssend zu winken. Seit ich zuerst sie sah.

Sanders folkeviseroversættelser gør sig bemærket ved allerede på titelbladet at give sig tilkende som metrisk indrettede efter melodierne, altså mindre frit udfyldende end vi ellers regner folkevisemetrene for at være. Stedvis hjælper han læseren ved at trykke accenttegnene - og v over vanskelige steder. Og selvom han ikke i sin indledning til tekstbindet bruger ordet og selvom han sikkert har været mere optaget af de metriske end af de sanglige udfordringer, har opgaven for ham været at levere *sangtekster* til Kunzens klaversatser. Han gør udtrykkeligt opmærksom på, at initiativet til udgivelsen skyldes Kunzen. Han har i sit tekstvalg været bundet til de viser, som Kunzen havde udvalgt for melodiernes skyld, hvad der får litteraten til at undskylde, at han ikke alle steder har kunnet anvende de bedste tekster.

At opgaven har haft noget tiltalende for sig for denne baggrundsskikkelse i tidens litterære og lærde verden, er troligt nok. Som digter bevægede han sig nu lidt bittert og overset i skyggen af Oehlenschläger og den unge romantik. Hans eneste virkelige succes på teatret, sørgespillet *Niels Ebbesen af Nørreriis*, lå tilbage før 1800. Født i Holsten var Sander efter en årræk-

No. 6.

Herr Tönne, der segelt von Al.....so weg; gewaltiglich schwingt er ein
Schwerdt: es sey nun zu Wasser: sey zu Land, ein
Held gar ehrenwerth. Weislich verwaltet die Ruiner.

ke som skønånd og embedsmand i København blevet ansat som lærer med titel af professor i pædagogik, metodik og tysk ved det pædagogiske seminarium for de lærde skoler. Det var i 1800 og han var da 44 år. Fra 1811 holdt han tillige forelæsninger på universitetet, bl.a. over deklamation, og udfoldede i disse år en ret omfattende skribentvirksomhed indenfor sine fag. Hans samarbejde med Kunzen gik adskillige år tilbage. Hans lyriske skuespil *Eropolis* var i 1803 blevet opført med Kunzens musik, og i slutningen af sit store værk *Polyhymnia, Euterpe, og Theone: eller, theoretisk Sammenligning af Musik, Rhytmik, og Declamerekunst*, København, 1813, takker han Kunzen for råd og vejledning i afsnittet om melodi (s. 589).

En nærmere analyse af Sanders folkeviseoversættelser måtte lægge vægt først og fremmest på forholdet til Wilhelm Grimms også for Danmark vejvisende udgave *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, Heidelberg 1811*, og kunne indgå i bredere studier over de tidlige tyske oversættelser af danske ballader.⁹

9. Se Erik Dal: *Samlet og spredt om folkeviser*, Odense 1976.

N^o 7

Stig aus des Königs Diener...schaar aus des
Königs Diener...schaar la...cken Frauen und
Frauen des Haars Jungfrauen o! gebet uns Ur.....laub!

Forskellene mellem den unge filolog og folkeviserentusiast Grimms sprogtone og holdning til stoffet og Sanders æstetiserende og salonprægede oversættelser skal antydes gennem et vers af deres oversættelser af *Aage og Else*. Sander har ligesom Grimm, men i modsætning til *Udv.da. Vi.*, slået stroferne sammen til dobbeltstrofer:

Grimm (s. 73):

Der Ritter Aage und Jungfrau Else.

Das war der Ritter Herr Aage,
Der ritt zur Insel weit,
Verlobte sich Jungfrau Else,
So eine schöne Maid:
Verlobte sich Jungfrau Else
Mit rothem Golde werth;
Darnach am Monatstage
Lag er in schwarzer Erd.

Sander (s. 41):

Aage und Else.

Wars der Ritter, Herr Aage,
Er ritt wohl an den Strand:
Fräulein Eliselein erhielt
Des Ritters treue Hand;
Fräulein Eliselein erhielt
Viel Gold zur Morgengab;
Dreyssig Tage später lag
Er schon im dunkeln Grab.

• 128.

Ag...ne...te...lein stand auf dem Burg...al...tan, flugs

schwam der Be...woh...ner des Meers her...an, schwam her

an, flugs schwam der Be...wohner des Meers her...an.

Det kan ikke undre, at F.L.Ae. Kunzen følte sig fristet til at formidle noget af melodistoffet fra *Udv.da.Vi.* som sang ved klaveret til brug for tidens husmusik. Hans interesse for folkevisestoffet var velkendt i samtiden. I sine romancer og klaversange havde han ofte anslået hvad man i tiden følte som "folkevisetonen".¹⁰ En af melodiindsenderne til *Udv.da.Vi.* bad om "at faae Kunzen eller en anden Kunstner, som har Kundskab til og Følelse for Oldtidens Nationalmusik" til at gennemse de indsendte melodier.¹¹ (Det blev dog ikke Kunzen, men Ludvig Zinck, der blev melodiredaktør af stoffet til *Udv.da.Vi.*s femte bind.) Men det er ligeså tydeligt, at Kunzen nærmede sig folkeviserne mere som "folkelige sange" – som "Lieder im Volkston" på baggrund af Schulz' og Berlinerskolens idealer – end ud fra musik-etnologisk interesse. Herom vidner hans udsættelser i det lille hæfte. Følgende oversigt viser hvilke melodier fra *Udv.da.Vi.* Kunzen valgte til sine udsættelser. Endvidere er anført deres numre i *DgF*:

10. Se Niels Martin Jensen: *Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger*, 1964, s. 52-54, 62-63 og 68-79.

11. Citeret i E. Dal: *Nord. folkeviseforskning* s. 52.

Nr. 9.

*Herr Esbern und Fürst Waldemar (So herrlich er blühet der
Wald!) Die trinken den Wein so hell und klar. (Des Sommers
-tuen und -tuen grunten so manig.....falt!)*

Kunzen:

- Nr. 1 König Dietrichs Kämpfer
2 Wiedrich Werlandssohn und Wolf
van Jern
3 Swenn Feldings Kampf mit dem Riesen
4 Aage und Else (Oehlenschlägers melodi)
5 Der Elfenhügel
6 Herr Tönne
7 Ritter Stig
8 Agnete und der Meermann
9 Esbern Snare wirbt um König Waldemars
Tochter
10 Eine Meerfrau weissagt der Königin
Dagmar
11 Marschall Stigs Töchter
12 Habor und Signe
13 Herr Normann und Christelein
14 Herr Peter und Christelein
15 Herr Medelwoll

Udv.da. Vi. V: DgF XI:

- Nr. 2 S.A3, nr. 8a
9 ÷
20 Nr. 31/1
29 ÷
34 B Nr. 46/4
45 34/1
46 76/1
50 C 38/4
66 131/1
69 A 42/1
79 146/1
111 20/1
206 252/1
157 A 210/1
156 A 271/1

Nr. 10.

Der Kö...nig fängt ein Meer..weib ein;) das Weib tarzt
un...be...küm...mert! Und engt es in den
Thurm hin...ein. Sie hatt' ihm Segler zer...trum...mert!

Som oversigten viser, er Kunzen-melodierne valgt nogenlunde jævnt fra *Udv.da.Vi.* V's numre og meddelt i samme rækkefølge bortset fra de to sidste. Denne rækkefølge genfindes i Weysses folkeviseudsættelser, der har næsten alle melodierne, og har naturligvis et forhold til den gamle Vedelske genredeling, der atter afspejles i *DgF*'s ordning. Når der ses bort fra trykfejl¹² og mindre væsentlige afvigelser, har Kunzen følgende ændringer af melodiforlæggene i *Udv.da.Vi.*:

Kunzen: *Udv.da.Vi.:*

Nr. 1 Noteret uden faste fortegn og uden optakt g'

2 Noteret som g-dorisk og med ubetonede udgange t.4 og 8: | J J 3 J |

3 Ialt 14 takter, idet Kunzens t.7-8 er noteret | J J | og t. 15-16 | J J |

12. I de undertiden svært læselige satser ses i hvert fald følgende: Nr. 1 t.6 sidste akkord: skal være e' i tenoren. Nr. 4 t.7: to første noder i sopranen skal være d". Nr. 7 tredjesidste takt: første node i sopranen skal være g'. Nr. 8 t.7: skal være kryds for altens g'. Nr. 13 næstsidste takt: anden node i sopranen skal være e'.

No. 11.

Zwei Töchter hat der Marschall Stig: gar unhold..... wies ihr

Schicksal sich. Die Aeltre ergriff der Jüngern Hand. Sie

irrten in wilder Fremde!

- 4 Kunzen har ligesom *Udv.da. Vi.* Oehlenschlägers melodi fra 1810 i fordoblede nodeværdier og har fået sluttonen med (jfr. eks. 1)
- 5 Ialt 14 takter plus tre takters omkvæd, idet Kunzens dobbelt-takter t.7 og 14 er noteret hhv.  og 
- 10 Noteret som g-dorisk. T.2 og 12 noteret , t. 6-7  g' a' b' c'' d''
- 14 Sidste takt: 

Bemærkelsesværdige, men ikke overraskende er Kunzens ændringer. Som han i melodivalget helst undgår de tonalt problematiske melodier i *Udv.da. Vi.*, således sliber han også stødende kanter af de foretrukne, så de passer til tidens dur/mol-tonale tænkemåde: ingen kirketonal notation, betoningsmønstre og taktantal tilpasses fire- og ottetakts-symmetrien, hvad der i et par tilfælde går ud over de (måske) oprindelige 14-taktters vers, og harmoniseringerne er – omend spinkle – overalt klart dur/mol-tonale.



Denne enkle kunstmusikalske førstegrøde af *Udv.da. Vi.*s melodistof og Sanders tilsvarende litterære tekstbearbejdelser fremkaldte kun få, og dertil blandede reaktioner i samtiden,¹³ og det blev de følgende tiår, der så de prægnante resultater af folkevisebearbejdelserne – fra Kuhlau over Weyse til Berggreen. For Kunzens og Sanders vedkommende blev det ved ”forsøget” og ”prøven”. Kunzen døde kort efter, og Sander fulgte ikke en tysk anmelders opfordring til ham om at alliere sig med professor Zinck om et kommende hæfte.¹⁴ Mange var parate til at tage sig af folkevisemelodierne, men Kunzen viste som den første vejen for dem ind i tidens husmusik.

13. Henviſning til nogle ſamtidige anmeldelser giver Th.H. Erſlew: *Almindeligt Forfatter-Lexicon* III, 1853, s. 11. Hertil W. Grimms omtale i *Hermes*, 2. Jhg., Lpz. 1820, optr. i ſa.: *Kleinere Schriften*, hrsg. von Guſtav Hinrichs, III, Berlin 1883, s. 42, og Geijers og Afzelius' ſyn på Sander/Kunzen refereret i E. Dal: *Nord. folkeviſeforskning* s. 134.

14. *Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1817*, Halle, nr. 225, ſept., ſp. 135.

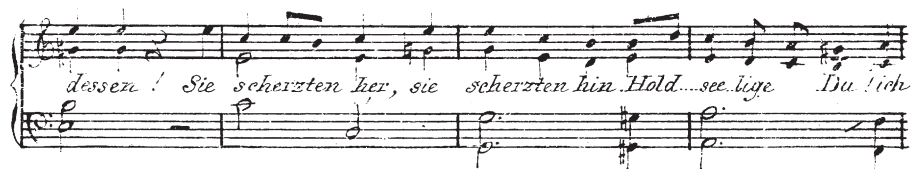
N^o 15.

Die Segler kehrten zurück vom Streit (Aeh!
 so beglückst du mich!) Sie zankten sich über die
 holde...ste Maid (und ihm ver...lobt sie sich.)

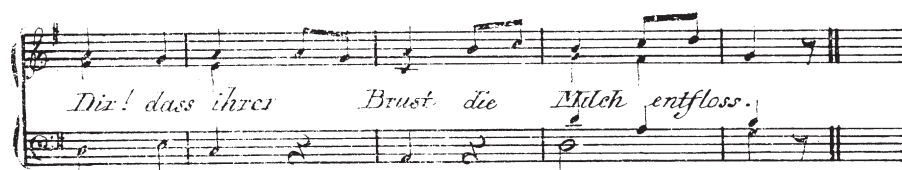
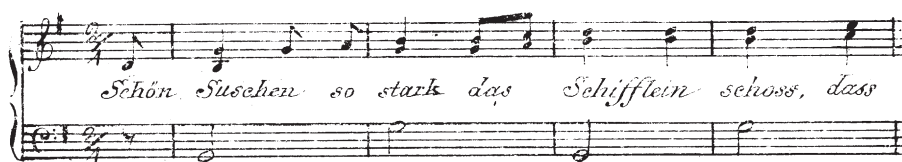
Zusammenfassung

F.L.Ae. Kunzens 15 Klavierarrangements von Melodien aus *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen V* (1814 – Ausgewählte dänische Lieder aus dem Mittelalter) von Abrahamson, Nyerup und Rahbek nehmen einen kleinen, aber charakteristischen Platz in der frühen dänisch-deutschen Volksliedromantik ein. Sie erschienen 1816 in Kopenhagen, gleichzeitig mit L.C. Sanders metrisch bearbeiteten Deutschübersetzungen der entsprechenden Texte, und wurden zu den frühesten Beispielen von Volksliedern als Hausmusik in Dänemark. Die Ausgabe ist so selten, dass sie hier als Faksimile wiedergegeben wird. Die begleitenden textkritischen und historischen Kommentare placieren sie im zeitgenössischen musikalischen Volksliedermilieu unmittelbar vor Fr. Hæffners und Peter Grønlands Klavierarrangements der *Svenska folk-visor från forntiden* (1814-16 – Schwedische Volkslieder aus der Vergangenheit) von Geijer und Afzelius sowie als Vorläufer der grösseren dänischen Sammlungen von C.E.F. Weyse und A.P. Berggreen einige Jahrzehnte später.

No 14.



No. 15.



Omkring en håndskreven tysk koralbog fra pietismens tid

Henrik Glahn

I *Dansk aarbog for musikforskning* 1963 gav den senere afdøde cand.mag. Knud Rasmussen en grundig indføring i Nathanael Diesels store samling af guitar-suiter, som indtil da havde ligget så godt som ubemærket hen i to samlinger i Det kgl. Bibliotek, henholdsvis Ms. Gl. kgl. Samling 337, fol. og Ms. Ny kgl. Samling 110, fol.¹ Knud Rasmussens fremstilling koncentrerede sig om de rent instrumentale værker for guitar i de to samlinger, men gjorde tillige opmærksom på, at G. k. S. 337 herudover indeholdt hefter med gejstligt indhold.

Nathanael Diesels kompositioner, der er blevet til, mens han i årene 1736-45 gjorde tjeneste som hofluthenist ved Christian VI's hof, har siden den første udførlige præsentation i denne årbog, påkaldt sig interesse hos den stadigt voksende skare af udøvende guitarister, blandt disse vor hjemlige mester på den klassiske guitarmusiks område, Ingolf Olsen, på hvis tilskyndelse jeg gav mig til at se nærmere på de hidtil upåagtede dele af de to samlinger.² Jeg takker for tilskyndelsen, som imidlertid førte til beskæftigelse med et hefte, der ligger uden for selve guitarrepertoiret, således som det vil fremgå af det følgende. Til orientering for interesserede og med henblik på eventuel senere tilbagevenden til stoffet skal jeg dog give en kort oversigt over den forefundne åndelige musik for guitar; med angivelse af signaturen for de enkelte hefter i G. k. S. 337 drejer det sig om følgende:

hefte c) 36 tyske salmer, alle kendte, overvejende klassiske titler.

g) "Geistliche Arien, ein halb Dutzend angenehme Melodeyen, accompagnement. Guittarre ou Clavicembalo par Nathanäel Diesel". (basstemme og guitarsats til 6 under h) nærmere angivne arier)

1. Knud Rasmussen: "Nathanael Diesels guitarkompositioner", *Dansk aarbog for musikforskning* 1963, s. 27-68. En oversigt over repertoiret i de to samlinger findes i Hans Neemann: "Laute- und Gitarrehandschriften in Kopenhagen", *Acta Musicologica* IV, 1932, s. 129-131.
2. Nils Schjørring: "Nogle håndskrevne dansk-norske koralbøger", *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen* 1962 s. 265 giver en henvisning til Diesel-samlingernes hefter med koral.

- h) titel omtrent som g) – guitarsats med fuldt udskrevne tekster til 6 arier med følgende begyndelse:
 1. Mein König liebt mich noch
 2. Nur unverzagt, meyn heyl ist fest gebaut
 3. Wie wohl ist mir bey Jesu liebes Zug
 4. Ihr Zähren fließt, ihr zeigen meiner Pein
 5. Die Hoffnung Gott und heil und Tugend
 6. Erhebe dich gepresster Geist
 Ingen af teksterne har kunnet identificeres nærmere.
- j) 46 tyske salmer, alle kendte, overvejende klassiske titler.
- m) ”Geistliche gesänge de La Guittarre” – 24 salmer, fortrinsvis nye pietistiske.
- o) ”Geistliche Gesänge, in unter schiedliche Melodeyen in die Guittarre gesetzt durch N. Diesel”. – Samme 24 salmer som i hefte m), delvis anden rækkefølge og i vekslende tonelejer.
- t) ”Geistliche Gesänge in bekandter Melodeyen nach der Guittarre übersetzt von Nathanael Diesel. Königl. Lautenist”. – 25 salmer, alle kendte og overvejende klassiske titler.

I samlingen findes desuden i hefte c) nogle løse enkeltblade med salmer udsat for guitar, d.v.s. som i hefterne noteret i tabulatur, til hvilke vi også møder danske titler: ”Eya, hvor synden trykker”, ”Paa Gud alene”, ”Herre Jesu Christ”, ”A und O, Anfang und Ende” og ”Rind nu op i Jesu navn”. Det vægtigste *danske* indslag i G. k. S. 377 findes i hefte e), som – helt uden forbindelse med Diesels guitarhefter – indeholder en anonym lejlighedskantate bestående af tre arier, en duet og indskudte recitativer, komponeret i anledning af, at kongen og dronningen, Christian VI og Sophie Magdalene, var lykkeligt hjemvendt fra en længere rejsefærd, – uden tvivl den mere end fire måneder lange rejse til Norge, som kongeparret med et følge på ikke mindre end 188 personer foretog i sommeren 1733. Teksten er slem (”Hvad glæde, Fryd, hvad glæde/I Norden høres maae/Omkring ved Kongens Sæde/I Sang hver Tunge gaee. . .”), men musikken er på et antageligt professionelt niveau, hvem der så end måtte have komponeret den. Mon det er et værk af Peder Sparkjær?³

Uden for Diesels repertoire rummer samlingen endelig den enhed – hefte b) –, som vi skal beskæftige os nærmere med i det følgende. Det omfatter 40 nodesider, hvoraf 38 er udnyttet til indførelse af 220 koralmelodier med

3. Jfr. Carl Thrane: *Fra Høfviolonernes Tid*, København 1908, s. 54.

becifret bas og forsynet med tyske salmetitler. Det bemærkes umiddelbart, at koralerne for hovedpartens vedkommende stammer fra den pietistiske salmesang ved det 18. århundredes begyndelse, især J.A. Freylinghausens to store samlinger, *Geistreiches Gesangbuch*, Halle 1704 og *Neues geistreiches Gesangbuch*, Halle 1714. Men iøvrigt indeholder heftet hverken signaturer eller andre specifikationer til belysning af samlingens oprindelse.

Nøglen hertil gemmer sig imidlertid i den ved første øjekast temmelig forvirrende nummerering af koralerne: Nr. 2 – 3 – 24 – 34 – 45 o.s.v. springvis frem til sidste koral, der bærer nummeret 1151. En sådan følge i numrene kan kun betyde, at de refererer til numrene i en foreliggende salmebog, en korresponderende tekstsamling, som da også let lader sig identificere. Koral-samlingen slutter sig til den af Johann Hermann Schrader udgivne *Vollständiges Gesangbuch/in einer Sammlung Alter und Neuer Geistreichen Lieder/ Der Gemeinde Gottes zu Tondern . . . gewidmet. Tondern 1731*, almindelig kendt under betegnelsen *Tøndersalmebogen*.

Tilhørsforholdet mellem salmebog og koralhefte er uomtvisteligt og en nærmere granskning værd, ikke mindst fordi der ikke iøvrigt kendes nogen musikalsk kilde i tilknytning til salmebogen, som er en af de mest betydningsfulde i slesvig-holstensk kirkehistorie.⁴ At salmesangen i dette område har været stærk og levende siden reformationen, foreligger der mange vidnesbyrd om, især da rækken af salmebøger gennem tiderne. Men armoden på melodi- eller koralsamlinger dertil er samtidig påfaldende. Kun den såkaldte *Husum-sangbog*, Slesvig 1676, synes at have haft et fuldt udbygget melodiapparat. Men denne efter beskrivelsen statelige sangbog findes ikke længere i de biblioteker, der ejede den før 2. verdenskrig.⁵ Herefter skal vi frem til J.B. Reins koralbog, Altona 1755, før der foreligger en trykt melodisamling specielt beregnet på salmesangen i Slesvig-Holsten.

En præsentation af den håndskrevne koralsamling må derfor være af interesse, men inden vi går nærmere ind på melodistoffet, vil det være på sin plads at ofre nogle ord på Tønderprovsten J.H. Schraders salmebog fra 1731, som er den tekstlige og åndelige forudsætning for koralsamlingens tilkomst. *Tøndersalmebogen* tilkendes med rette en central plads i den slesvig-holstenske kirkesangs historie. Den hævder sig ikke blot ved sin fylde, ialt

4. Søren Sørensen: "Om kirkesangen i Slesvig-Holsten siden reformationen", *Dansk Kirkesangs Årsskrift* 1973-74, s. 71-97.

5. Jfr. J. Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889-93, bd. VI kilde nr. 745; Emil Brederik: *Geschichte der schleswig-holsteinischen Gesangbücher I* (Schriften des Vereins für schleswig-holsteinische Kirchengeschichte), Kiel 1919, s. 19 ff., *RISM*, Das deutsche Kirchenlied I, 1 Kassel 1975, 1676²¹.

1157 salmer, men fik både i kraft af optagelsen af et stort kvantum nyt stof og ved sin disponering grundlæggende virkning for salmetraditionen i her-tugdømmerne. Schraders værk fremkom som en privat udgivelse, og *Tøndersalmebogen* fik aldrig autorisationens stempel. Men den kom til at danne kernen i og blev retningsgivende for anlægget af den første for Slesvig-Holsten officielt foranstaltede salmebog: *Vollständiges Gesangbuch . . . zum Gebrauch in den Kirchen des Herzogthums Schleswig . . . , Holstein . . . etc.*, udgivet 15 år efter Schraders død, 1752 i Altona, — den salmebog, der efter antallet af numre også blev betegnet som *Das tausendliedrige*.

Men herudover fik *Tøndersalmebogen* ”betydning for hele dobbeltmonarkiet Danmark-Norge ved at være en kanal, gennem hvilken den pietistiske og en stor del af den ældre tyske salmesang fik indpas, idet Hans Adolph Brorson delvis tog denne salmebog til forbillede for *Troens rare Klenodie* (1739) og brugte dens tekster som grundlag for de allerfleste af sine oversættelser”.⁶

Salmebogen udkom i store oplag — i to formater — og fik vid udbredelse i området.⁷ Som angivet i titlen indeholder den alt væsentligt af det ældre lutherske stof såvel som af det 17. århundredes centrale produktion (Rist, Gerhardt m.v.). Men sit hovedpræg får salmebogen som allerede nævnt gennem optagelsen af den nye pietistiske salmesang med Freylinghausens samlinger som kilder. Selv bidrog J.H. Schrader med 22 egne salmer.

Til belysning af *melodiproblemerne* kan først nævnes, at langt den overvejende del af salmebogens numre går på gængse og alment kendte melodier. Herom vidner de mere end 200 forskellige melodihenvisninger, som er anbragt over salmerne. Man kunne her i praksis betjene sig af foreliggende trykte koralbøger, — hvilke, ved vi ikke, men f.eks. dækkede den samtidigt udgivne fyldige koralbog af G. Ph. Telemann, Hamburg 1730, o. 75% af de i *Tøndersalmebogen* angivne melodier.

Analysere vi derefter den gruppe af salmer, som *ikke* er forsynet med melodihenvisninger, drejer det sig dels om selve melodiernes primærtekster (”Nun komm der Heiden Heiland”, ”Allein Gott in der Höh,” etc.), dels om

6. Anders Malling: *Dansk Salmehistorie*. Digterne. 1972, s. 235.

7. E. Brederek I s. 100, beretter, at endnu i 1750 lå bogbinder Lorenz Petersen i Tønder inde med 700 eksemplarer af salmebogen, i hvilken anledning han ansøgte om, at myndighederne ville udskyde indførelsen af en ny salmebog, indtil han havde fået afsat sit restoplag — hvilket man naturligvis ikke kunne imødekomme!

de nye salmetekster, ofte i særprægede, barokke strofeformer, til hvilke der ikke endnu fandtes umiddelbart tilgængelige melodier.⁸

Man har altså i vid udstrækning i praksis måttet klare sig med afskrifter, enten direkte eller omredigerede alt efter smag og tradition. Og ser vi nu nærmere på repertoire i den fremdragne koralsamling, er det helt klart, at det afgrænser sig til det nyoptagne stof i Schraders salmebog, hvortil man ikke havde musikalsk dækning i foreliggende koralbøger. Den har skullet tjene som *supplementskoralbog*.

Melodistoffet

På s. 81 har jeg meddelt en fuldstændig oversigt over håndskriftets melodier, som deler sig i to grupper: I. *Identificerede melodier*, som det ved hjælp af J. Zahns store antologi – fork. Z. (se note 5) – har været muligt at spore i tidligere kilder, og II. *Nye melodier*. Melodiregistranten er for begge grupper vedkommende anlagt efter samme princip som Zahn, d.v.s. efter teksternes metrum. For den første gruppes vedkommende har jeg fundet det overflødigt at specificere metrum; jeg nøjes her med inddeling efter linietal og henvisning til Zahn. I gruppe II er meddelt såvel metrum som tekstens forfatter, samt – som et beskedent supplement til Zahn – i bilaget samtlige nye melodier. Registranten indeholder desuden uspecificerede henvisninger til andre samtidige melodier, som måtte forekomme til de enkelte tekster. Melodiernes titler gengives principielt efter håndskriftets stavemåde; nummeret efter hver enkelt titel henfører til håndskriftets (og dermed salmebogens). Enkelte af melodierne findes flere gange i samlingen med forskellig tekst, hvilket registreres med a), b) evt. c). Omvendt indeholder håndskriftet i nogle tilfælde to melodier til samme tekst; henvisningen til nummeret i håndskriftet suppleres her med (I) og (II).

Melodierne i gruppe I.

Der skal først knyttes nogle bemærkninger til kildeforholdene for de identificerede melodier, som omfatter 178 af samlingens ialt 212 forskellige me-

8. Ved en gennemgang af samtlige de numre i salmebogen, der ikke er forsynet med melodihenvisning, har jeg kun noteret en enkelt salme, hvortil de foreliggende melodisamlinger (inkl. koralheftet) ikke indeholder nogen egnet (d.v.s. metrisk passende) melodi: Tøndersalmebogen nr. 18, "Dich grüssen wir, o Jesulein", som iflg. E. Brederik II, Kiel 1922 s. 61 hidrører fra en samling Amsterdam 1716.

ludier. Det væsentligste træk er her den markante indflydelse fra *Freylinghausens samlinger*. Omkring 150 af melodierne stammer fra det pietistiske center i Halle eller har i hvert fald passeret dette. Freylinghausen ydede nok det største og væsentligste tilskud til den nye retnings melodiskat, men han overtog også et anseeligt antal melodier fra umiddelbart foregående pietistiske samlinger fra det 17. århundredes slutning, navnlig Darmstadt-sangbøgerne.

Jeg må give afkald på kildemæssig dokumentation i enkeltheder, som interesserede kan finde gennem de meddelte Zahn-henvisninger. Ligeledes vil en detaljeret gennemgang af melodiformernes afvigelser i forhold til Freylinghausens føre for vidt. Det må være tilstrækkeligt at nævne, at der næsten generelt er tale om ændrede versioner. Originalernes ofte kunstfærdige og arieprægede former fremtræder i håndskriftet i forenklet skikkelse, både melodisk og rytmisk. Det er ligeledes typisk, at så at sige alle oprindeligt tretaktiske melodier er blevet reguleret til lige takt. Melodiformerne er derved helt på linie med tendenser, som overhovedet er karakteristiske for koralens udvikling i det 18. århundrede, og som bl.a. slår igennem i J.B. Königs store koralantologi, *Harmonischer Lieder-Schatz*, Frankfurt a.M. 1738. Men det kan samtidig fastslås, at håndskriftets udglattede versioner gennemgående ikke træffes enslydende i andre samtidige eller senere kilder. Vi må derfor slutte, at Freylinghausen for disse mange melodiers vedkommende blot har dannet grundlag for de selvstændigt udformede redaktioner.

Som vi skal se nedenfor, kender vi håndskriftets umiddelbare forlæg til nogle af melodierne i den her omtalte største proveniensgruppe, — men det er undtagelser. Derimod giver en analyse af de kildemæssige forudsætninger for de resterende melodier i gruppe I, d.v.s. de 30 melodier, der er optaget *udenom* Freylinghausen-traditionen, et mere præcist resultat. Melodiernes proveniensforhold frembyder her et diffust billede, fra tidlige reformationstidskilder frem til 1730: Der er fra det 16. århundrede 5 *mel.* (registrantens nr. 29, 46, 170, 175, 177); fra første halvdel af det 17. århundrede 8 *mel.* (nr. 10, 28, 45, 73, 114, 120, 159, 165); fra anden halvdel af det 17. århundrede 7 *mel.* (nr. 13, 20, 21, 38, 100, 136, 146) samt fra tiden efter 1700 ialt 10 *mel.*, som kan føres tilbage til følgende tre koralbøger: J.M. Müller: *Neu-aufgesetztes, vollständiges ... Choralbuch*, Frankfurt a. M. 1719 (1718) (nr. 85, 108, 148), Christoph Graupner: *Neu vermehrtes Darmstädtisches Choralbuch*, 1728 (nr. 15, 24, 31, 110, 158) samt Georg Philipp Telemann: *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch*, Hamburg 1730 (nr. 2, 43).

Det viser sig nu, at sidstnævnte koralbog har været det direkte forlæg ikke

blot for de to koraler, men for samtlige koraler i denne gruppe med undtagelse af to (nr. 73 og 159), og at overtagelsen gælder både melodi og harmonisering (der ses her bort fra nogle få helt ubetydelige afvigelser). Men indslaget fra Telemann begrænser sig ikke til disse 28 melodier. Hvis vi vender tilbage til melodierne fra Freylinghausen og undersøger det stof, der er fælles med Telemann, forøges konkordansen med yderligere 11 numre (nr. 19, 22, 26, 39, 41, 52, 80, 118, 134, 151, 167).

Overførelsen af 39 koraler fra Telemanns koralbog til vor håndskrevne koralbog repræsenterer det faktiske fællesstof, d.v.s. at Telemann har dannet forlæg i den udstrækning, det var muligt. I alle øvrige tilfælde har man enten gengivet det foreliggende melodistof i nyredigeret form eller komponeret nye melodier. Og med denne konklusion er der foretaget en passende modulation til omtalen af

Melodierne i gruppe II.

Det vil bemærkes, at jeg under kategorien af nye melodier har registreret 34 numre, som alle er hidtil ukendte, samt 1 melodi fra gruppe I, nr. 159, som — da dens proveniens er kendt — hører hjemme i gruppe I, men — da den er ”ny” i tysk overlevering — også inddrages her. Den skal iøvrigt kommenteres særskilt.

Det nye melodistof er naturligvis i første række betinget af sammenhængen med det nye salmestof, som Schrader optog i sin salmebog. Vi skal derfor først kaste et flygtigt blik på nogle af de digtere, som var med til at præge den pietistiske linie i Tøndersalmebogen. Inden for det nye melodistofs tekster møder vi bl.a. seks salmer af *Johann Scheffler* (Angelus Silesius) (1624-77), hvis glødende religiøse kærlighedsdigtning og mystisk farvede Jesuskult blev et af retningens væsentligste elementer. Skønt katolik og fanatisk anti-lutheraner fik Scheffler en central plads i Halle-sangbøgerne og overhovedet en stærk indflydelse på den kristelige digtning før og efter 1700. Schrader optog 51 af hans salmer,⁹ og koralheftet rummer ikke mindre end 21 melodier til tekster af Scheffler. De nye er nr. 183, 184, 186, 199, 202 og 210. — Blandt de lidt senere fremtrædende digtere står desuden *Gottfried Arnold* (1666-1714) centralt. Til tekster af ham finder vi nye melodier i nr. 180, 189, 203 og 207, ligesom der er originale melodier til salmer af *Johann Wilh. Petersen* (1649-1727) i nr. 181, 194 og 197. Både Arnold og Petersen er

9. E. Brederék I s. 89.

kendt for deres stærke sværmerisk-separatistiske tilbøjeligheder; men trods modstand fra orthodox kirkelig side blev deres åndelige sange optaget i salmebøgerne og livligt brugt i vækkelsens tjeneste.

Under den store fromhedsbølge i det 18. århundredes første årtier magtede man i det hele taget ikke at foretage en strengere teologisk sigtning af salmestoffet. Schrader stod med problemerne, da han sammenstillede sit mægtige salmeværk og tog for sig af det bugnende forråd af nye og ”inderlige” salmer. Af fortalen fremgår det, at han ikke vil udelukke, at han i sin udvælgelse lejlighedsvis er kommet til at ryste på hånden. Et og andet kan være kommet med, siger Schrader, som ”nicht in allen Stücken der heilsamen Lehre unsers Herrn Jesu Christi ähnlich, und folglich einer Seele anstössig seyn können”.

Blandt de salmer, Schrader selv bidrog med, og hvoraf endnu 18 optoges i Altona-salmebogen 1752, skal jeg blot hefte mig nærmere ved den i melodi-registranten anførte nr. 159, ”Gelassenheit, du angenehmer Gast”, (som nævnt tillige placeret parentetisk i gruppe II under de 9-lin. strofer). I salmebogen giver Schrader til denne følgende melodianvisning: ”Nach einem in Dännemarck gebräuchlichem Liede: In Jesu Nahm’n”, og i overensstemmelse hermed har koralhåndskriftets redaktør tilskåret den fra Kingos Gradual 1699 kendte melodi til ”I Jesu navn skal al vor gerning ske”. Schraders strofeform er kortere og enklere end den danske, så en omredigering af den danske version var nødvendig, men den originale melodi – der kan føres tilbage til engelsk visetradition o. 1600 – er dog genkendelig i den givne form, der samtidig er det eneste vidnesbyrd om en *dansk* impuls i såvel Tøndersalmebogen som det tilhørende koralhefte.¹⁰ Men man mærker sig også, at den ”danske” melodi var ukendt eller uden interesse for J.B. Rein, da han i 1755 skulle sætte toner til samme salme. Han komponerede selv en ny.

Samlingen rummer blandt de nye melodier endnu een, som ligeledes – omend i mindre grad – drager musikalsk næring af en kendt traditionel melodi: nr. 212, ”In dir ist Freude”. Motivbenyttelsen har tydeligt nok spor af den muntre visemelodi, hvortil J. Lindemann formentlig havde skrevet sin gejstlige vise (1663, jfr. Z. 8537), og som oprindelig var en balletto af Gastoldi (1591). Men man må sige, at munterheden er forsvundet i håndskriftets radikalt ændrede form, – tonaliteten er forskudt fra dur til moll, rytmen fra livfuld tredelt galliarda-rytme til lige takt, og slutlinierne krydres med

10. En fremstilling af melodiens oprindelse, dens udbredelse og brug i engelsk, hollandsk, tysk og dansk tradition såvel i vokal som instrumental musik vil blive givet i et kommende nr. af Dansk Kirkesangs årsskrift.

kromatiske sekvensdannelser, som kun giver mening i samklang med de underliggende harmonier, — jfr. facsimile s. 94.

Men iøvrigt er det nye melodistof mest præget af venlig og iørefaldende melodik, i et par tilfælde — og anført som kontrast til de to omtalte melodier — tydeligt inspireret af folkelig visetradition, som vi kan se det i nr. 186 (jfr. facs. s. 94) og 195. Skønt stærkt bundet til de harmoniske funktioner med udnyttelse af gængse melodiske floskler er mange af melodierne godt skruet sammen. Det giver ikke megen mening at underkaste dem en isoleret stilistisk betragtning, hvorimod det ikke er underordnet at fremhæve melodiernes funktionsmæssigt fine egenskaber. Karakteren i foredraget af de inderlige tekster ligger — ligesom hele genren — tæt op ad f.eks. de næsten samtidige Schemelli-sange (1736), som også i sit repertoire har ikke så få melodier fælles med vort håndskrift, uden at man derfor kan påstå, at de når de samme kunstneriske højder som i Bachs geniale udsættelser.

Ligesom Freylinghausen har ladet os i stikken med hensyn til oplysninger om komponisterne til de mange nye melodier,¹¹ indeholder vor koralsamling som nævnt heller ingen holdepunkter til bestemmelse af melodiernes ophav. Man kan også med rette henvise komponistproblemet til de underordnede, men på baggrund af den påviste meget snævre stoflige forbindelse mellem håndskriftet og Telemanns koralbog, kan man ikke stå for fristelsen til at antyde muligheden af Telemann som deres ophav. Noget bevis for faderskabet kan ikke føres, men — for at blive i billedet — ”blodtypen” forekommer mig at være den samme som i de koralmelodier, der med nogenlunde sikkerhed kan henføres til Telemann.¹²

Melodistoffet set i forhold til Brorsons salmer

Tøndersalmebogens betydning som kanal for pietismens salmestofs viderebringelse til det danske kongerige og som inspirationskilde for Schraders danske medarbejder ved præstetjenesten i Tønder, *Hans Adolph Brorson*, er forlængst fastslået i dansk hymnologi, selvom også salmebogens relevans som *primær* kilde for Brorsons oversættelser har vist sig at være stærkt

11. Om melodierne i Freylinghausen meddeler fortalen følgende kryptiske oplysninger: de er ”z. T. von christlichen und erfahrenen Musicis hieselbst aufs Neue darzu und zwar solchergestalt componiert worden, dass darinnen sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen ist”. Man er ikke kommet gådens løsning nærmere trods mange forskeres ihærdige undersøgelser og spekulationer.

12. Udover de to melodier i håndskriftet rummer Telemanns koralbog følgende nye melodier, som er gengivet hos *Zahn*: Z. 1214, 1268, 1627, 2640, 3346, 3438, 3738, 5055, (5663), 6012, 7115.

overbetonet i tidligere fremstillinger. Bl.a. og ikke mindst gennem H. Hejselbjerg Paulsens studier er forestillingen om Brorsons forlæg blevet væsentligt nuanceret.¹³

Melodispørgsmålene i forbindelse med Brorsons oversættelser synes stort set klarlagt gennem Arthur Arnholtz' udførlige melodiregistrant til *Troens rare Klenodie*.¹⁴ På enkelte punkter er der dog stadig usikkerhed eller total dunkelhed om den oprindelige melodibrug. Det forekommer mig derfor at være umagen værd at afprøve, om koralheftets stof i nogen måde kan bidrage til yderligere klaring. Jeg har til dette formål som bilag givet en oversigt, som med udgangspunkt i Arnholtz' melodiregistrant anfører Brorsons oversættelse samt den hertil svarende melodi i håndskriftet.

Af oversigten kan udtrages følgende: I otte tilfælde, som er markeret med een stjerne, har Arnholtz måttet lade muligheden være åben for valg mellem flere samtidsmelodier. For disse salmers vedkommende præciserer håndskriftet melodivalget, – under alle omstændigheder i forhold til Tøndersalmebogen, men efter al sandsynlighed dermed også i forhold til Brorsons danske oversættelser.

Herudover rummer håndskriftet 3 nye melodier til tekster, der findes oversat i Klenodiet, i oversigten angivet med dobbeltstjerne. Det er mel. nr. 202 til Schefflers "Auf, auf, mein Geist" = Brorsons "Op! Op! min aand, fra hele verdens rige." Den tidligst kendte melodi til salmen fra 1668 (Z. 6163) ses ikke at være optaget i senere samlinger; den har været ukendt eller uden aktualitet o. 1730, hvorfor en ny melodi var påkrævet.

Der er mel. nr. 205 til Schraders omdigtning af P. Herberts "Der milde treue Gott" = "Der milde Schöpfer hat" = Brorsons "Der mennisket var gjort". Motiveringen for nye toner til salmen er her den samme: Den gamle melodi fra 1566 (Z. 7190 a) var forlængst ude af brug og glemt.

Endelig er der mel. nr. 187 til Werenbergs "Ihr Seelen, die den Lasterbanden" = Brorsons "I sjæle, som igjen saa ilde", til hvilken der ikke findes nogen egen melodi i tidligere kilder. Salmen har samme metrum som "Ach wie glücklich ist mein Herze", mel. nr. 188, og som "Jesu, wie sanft und wie so leichte", mel. nr. 55 (originalt til Schefflers "Jesu, wie süß ist deine Liebe", der af Schrader bruges som melodiangivelse til "Jesu, wie sanft"). Men der har åbenbart ikke været nogen trang til at rationalisere melodibruget.

13. Jfr. H. Hejselbjerg Paulsen: *Sønderjydske Psalmesang 1717-1740*. Fra Ægidius til Pontoppidan (Skifter, udg. af Historisk Samfund for Sønderjylland Nr. 27) 1962 (disputats).

14. Arthur Arnholtz: "Brorsons vers- og sangkunst", *Hans Adolph Brorsons Samlede Skrifter*. Udg. ved L.J. Koch, Bd. III, 1956, s. 483 ff.

Med de fremdragne melodier elimineres i nogen grad Arnholtz' gruppe af "ikke sporede melodier", som iøvrigt vil kunne reduceres yderligere, hvis man udnytter Tøndersalmebogens melodiangivelser.¹⁵

Men materialet byder på endnu en lille gevinst, en melodi til *Svanesangens* slutdigt, oversættelsen af Benigna Reuss-Ebersdorfs "So ruht mein Muth in Jesu Blut und Wunden", mel. nr. 206, hos Brorson "Farvel, min Siel, i Jesu Sides Vunde". I slesvig-holstensk salmesang er Tøndersalmebogen dens tidligste kilde, — øvrige tyske kilder er ikke afsøgt —, og herfra optages den i Altonasalmebogen 1752. Salmens første trykte melodi er således J.B. Reins 1755 (Z. 7317), der af Arnholtz med rette karakteriseres som "planløs". En tilsvarende indvending kan ikke rettes mod nr. 206, der smyger sig smukt og i afbalancerede kurver til den særprægede strofeform, bl.a. med velberegnet gentagelse (ekkovirkning) i begyndelsen af Abgesang. Bortset fra, at melodien i kronologisk henseende ligger forud for de øvrige af Arnholtz' registrerede muligheder fra det 18. århundrede, rager den kvalitativt op over disse, ligesom den forbinder sig særdeles fint med Brorsons geniale gendigtning.

De omtalte nye melodier i tilknytning til Brorsons salmer giver sig ikke ud for at være sikre løsninger på endnu uløste melodiproblemer, men tjener i første række til at udvide vor indsigt i den melodiske og musikalske forestillingsverden, der knytter sig til Schraders salmebog og dermed uden tvivl også til Brorsons salmedigtning.

Afsluttende om koralhåndskriftets formodede tilkomst

Når det er usikkert, om eller i hvilken udstrækning man navnlig for de nye melodiers vedkommende kan drage slutninger ud fra koralhåndskriftet om den faktiske melodibrug, skyldes det den sammenhæng, det befinder sig i og især de omstændigheder, der antagelig knytter sig til dets tilblivelse. Håndskriftet beror som nævnt i Det kgl. Bibliotek som et enkelt element i Gl. kgl. Samling 377, hvis hovedmasse udgøres af guitarmusik af Nathanael Diesel. Af flere af guitarhefterne både her og i Ny kgl. Samling 110 fremgår det ved dedikationer og indførte monogrammer, at hefterne har tilhørt — og været beregnet for — den danske konges søster, *prinsesse Charlotte Amalie*, der levede 1706-1782. I sin afhandling om Diesels guitarværker har

15. Gennem melodiangivelser i Tøndersalmebogen kan Arnholtz' melodiregistrant suppleres for nr. 120: mel.ang. "Dir, dir Jehova will ich singen" (Kl. 136), for nr. 122: mel.ang. "Ein feste Burg" (Kl. 69) og for nr. 124: mel.ang. "O Gott, du frommer Gott" (Kl. 246).

Knud Rasmussen givet en kort skildring af den danske prinsesses liv og personlighed, i denne forbindelse naturligvis også af hendes musikalske tidsforbrug, som bl.a. fandt sted med Diesel som "exercitiemester".

I vor sammenhæng er det imidlertid nok så vigtigt at konstatere, at den mand, der blev udset til at være den unge Charlotte Amalies åndelige "exercitiemester" — fra hendes 8. til hendes 17. år — hed: *Johann Hermann Schrader*. Lad os notere os de vigtigste data for denne betydelige kirke-
mand:

I 1712 havde den da 28-årige teolog, der var født og opvokset i Hamburg og havde afsluttet sine studier i Rostock, indskrevet sig ved Københavns Universitet samtidig med, at han engageredes som huslærer hos Grev Johan Georg von Holstein, geheimeråd og siden tillige amtmand i Tønder amt. På dennes anbefaling overdroges det i 1713 Schrader at varetage hvervet som den unge prinsesses lærer og åndelige vejleder. I 1722 forlod han København for at blive præst i Oldesloe, hvorefter han i 1728 — atter ved von Holsteins indflydelse — avancerede til provst i Tønder, hvor han døde allerede 9 år senere. Det må anses for givet, at Schrader bevarede forbindelsen med sin tidligere elev, og at den salmebog, som blev skelsættende i den slesvigholstenske kirkehistorie, også kom til at indgå som et vigtigt element i den fromme prinsesses andagtsøvelser.

Der er altså ingen tvivl om, at koralheftet er blevet til med dette private formål for øje. Vi har samtidig god grund til at antage, at den sikre udvælgelse af tekster fra *Tøndersalmebogen*, som ligger bag samlingen af de 220 koralmelodier, må tilskrives udgiveren J.H. Schrader selv, og at vi derfor kan datere håndskriftets affattelse til perioden mellem salmebogens udgivelse og Schraders død, d.v.s. mellem 1731 og 1737, — jeg skønner i første snarere end i sidste del af dette seksår.

Måske arkivalske undersøgelser ville kunne afsløre mere om koralheftet og dets tilblivelse, bl.a. om det udover at have tjent melodibehovet i den snævre kreds omkring Charlotte Amalie tillige var udarbejdet med henblik på en aldrig realiseret trykt koralbog i tilknytning til *Tøndersalmebogen*. Tanken herom er nærliggende, men vi må lade spørgsmålet stå åbent, ligesom det indtil videre må forblive uvist, om heftets redigering og det ganske omfattende tilskud af nye melodier skyldes bestillingsarbejde af Georg Philipp Telemann, — eller om en lokal kirkemusiker har stået for samlingen og redigeret den på grundlag af og i de melodiske og harmoniske principper i nær overensstemmelse med den store hamburgske musikers koralbog fra 1730.

MELODIREGISTRANT

I Identificerede melodier

3-lin. strofer

1. Heiliger Geist, du Tröster mein. Nr. 168 – Z. 38
2. Der Tag vertreibt die finstre Nacht. Nr. 1016 – Z. 54

4-lin. strofer

3. Kommt seydf gefasst zum Lammes-Mahl. Nr. 134 – Z. 732
4. Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen. Nr. 792 – Z. 788
5. Du Geist des Herren, der du von. Nr. 163 – Z. 842
6. Ich sehe dich, o Gottes (Macht allhie). Nr. 234 – Z. 861
7. Triumph, triumph, dem Lamm. Nr. 148 – Z. 879
8. Zuletzt gehts wol dem, der gerecht auf Erden. Nr. 491 – Z. 897
9. Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder. nr. 1054 – Z. 923
10. Mein' Augen schliess ich jetzt in Gottes Namen zu. Nr. 1063 – Z. 1067
11. So bleibts denn also, dass ich. Nr. 952 – Z. 1118
12. Mein Vater! Zeuge mich, dein Kind. Nr. 329 – Z. 1121
13. Hosianna unser Hort. Nr. 76 – Z. 1204
14. Höchster Priester, der du dich. Nr. 745 – Z. 1254
15. Liebster Bräutigam denkstu nicht. Nr. 667 – Z. 1263
16. Jesu lass mich mit Verlangen. Nr. 771 – Z. 1281
17. a. Sey gegrüsset und geküsset. Nr. 66 – Z. 1285
b. Gott wills machen, (dass die Sachen). Nr. 458
c. Lass es gehen, lass es stehen. Nr. 914
18. O der alles hätt' verlohren. Nr. 836 – Z. 1290
19. Liebster Jesu, du wirst kommen. Nr. 773 – Z. 1344
20. Willt du in der Stille singen. Nr. 500 (I) – Z. 1350
21. Willt du in der Stille singen. Nr. 500 (II) – Z. 1351
22. Es wird schier der letzte Tag. Nr. 1130 – Z. 1423
23. Ach alles, was Himmel und Erden umschliesst. Nr. 369 – Z. 1478
24. Ehre sey itzund mit. Nr. 980 – Z. 1502
25. Komm, liebster komm. Nr. 852 – Z. 1522
26. O wie selig seid ihr doch ihr frommen. Nr. 1116 – Z. 1583
27. Höchste Vollekommenheit! reineste Sonne. Nr. 197 – Z. 1606

5-lin. strofer

28. Herr höre, was mein Mund. Nr. 335 – Z. 1646
29. Die Nacht ist nun verjaget. Nr. 1020 – Z. 1661
30. O Allerhöchster Menschen-Hüter. Nr. 906 – Z. 1799
31. Ich suche dich in dieser ferne. Nr. 767 – Z. 1819

- 32. Der schmale Weg ist breit genug zum Leben. Nr. 710 – Z. 1827
- 33. Was bist du doch, o Seele so betrübet. Nr. 924 – Z. 1837
- 34. Jesu rufe mich von der Welt. Nr. 65 – Z. 1850
- 35. Morgenstern der finstern (Nacht). Nr. 1034 – Z. 1853
- 36. Schönster aller schönen. Nr. 786 – Z. 1903
- 37. O Jesu mein Bräutigam. Nr. 447 – Z. 1909
- 38. Kommst du nun Jesu, vom Himmel. Nr. 34 – Z. 1912
- 39. Welt packe dich, ich sehne mich. Nr. 926 – Z. 1965

6-lin. strofer

- 40. Er führet hinein, er muss auch helffer seyn. Nr. 639 – Z. 2090
- 41. Mein Jesu der du mich. Nr. 833 – Z. 2103
- 42. Herr Jesu ew'ges Licht. Nr. 326 – Z. 2156
- 43. Die Nacht ist vor der Thür. Nr. 1057 – Z. 2193
- 44. Du unvergleichlichs Guht, wer wolte. Nr. 374 – Z. 2230
- 45. Machs mit mir Gott nach deiner Güt. Nr. 307 (II) – Z. 2383
- 46. Dies ist der Tag der Fröhlichkeit. Nr. 74 – Z. 2393
- 47. Mein Geist frolocket und mein Sinn. Nr. 307 (I) – Z. 2406
- 48. Mein König schreib mir dein Gesetz ins. Nr. 400 – Z. 2444
- 49. Wie schön ist unsers Königs Braut. Nr. 1151 – Z. 2631
- 50. Wann endlich eh' es Zion meynt. Nr. 888 – Z. 2674
- 51. Preiss, Lob, Ehr, Ruhm, Danck. Nr. 1005 – Z. 2713
- 52. Es kostet viel ein Christ zu sein. Nr. 863 – Z. 2727
- 53. Kein Christ soll ihm die (Rechnung machen). Nr. 647 – Z. 2740
- 54. Die ihr mit Sünden gantz beflecket. Nr. 70 – Z. 2746
- 55. Jesu, wie sanfft und wie so leichte. Nr. 713 – Z. 2752
- 56. Ach Jesu meiner Seelen Freude. Nr. 585 – Z. 3009
- 57. Fürwahr, mein Gott! du bist verborgen. Nr. 241 – Z. 3017
- 58. Ich weiss dass Gott mich ewig liebet. Nr. 425 – Z. 3058
- 59. Dir, dir Jehovah! will ich singen. Nr. 621 – Z. 3067
- 60. Auf Zion, auf! auf! Nr. 3 – Z. 3117
- 61. Maria hat das beste Theil erwählet. Nr. 716 – Z. 3120
- 62. So ist denn nun die Hütte aufgebauet. Nr. 78 – Z. 3126
- 63. Mein Freund zerschmeltzt aus Lieb' in seinem Blute. Nr. 648 – Z. 3138
- 64. Ein's Christen Hertz, o Seel' und Hertz. Nr. 614 – Z. 3161
- 65. Hier ist mein Hertz, o Seel' und Hertz. Nr. 744 – Z. 3164
- 66. Auf, auf mein Geist, erhebe dich. Nr. 532 – Z. 3194
- 67. Der Weisheit Licht, und Aufgang. Nr. 407 – Z. 3197
- 68. Entbinde mich mein Gott. Nr. 686 – Z. 3216
- 69. Mein Schöpfer, bilde mich dein Werck. Nr. 328 – Z. 3222
- 70. Seelen-Bräutigam, Jesu (Gottes Lamm). Nr. 292 – Z. 3255
- 71. Spiegel aller Tugend. Nr. 838 – Z. 3301

72. Nun das alte Jahr ist hin. Nr. 59 – Z. 3321
73. Meine Seel ist still zu Gott. Nr. 427 – Z. 3336
74. Meine Seele wiltu ruhe. Nr. 390 – Z. 3398
75. Jesu Herr der Herrlichkeit. Nr. 881 – Z. 3520
76. Jesu gieb mir deine Fülle. Nr. 463 – Z. 3530
77. Hüter wird die Nacht der Sünden. Nr. 327 – Z. 3542
78. Wo ist meine Sonne blieben. Nr. 675 – Z. 3547
79. Meine Armuhrt macht mich schreyen. Nr. 668 – Z. 3548
80. Unser Herrscher, unser König. Nr. 1008 – Z. 3735
81. Grosser König den ich ehre. Nr. 762 – Z. 3852
82. Hilff Jesu! hilff siegen. Nr. 691 – Z. 3909
83. Jesus ist meines Gemühtes Begier. Nr. 441 – Z. 3920
84. Jesu hilf siegen, du fürste des Lebens. Nr. 695 (I) – Z. 3949
85. Jesu hilf siegen, du fürste des Lebens. Nr. 695 (II) – Z. 3950
86. Frisch auf, verzagtes Hertz. Nr. 688 – Z. 3979
87. Dich Jesu loben wir. Nr. 298 – Z. 3980
88. O grosser Gnad und Liebe. Nr. 311 – Z. 3985
89. So oft ein Blick mich aufwärts führet. Nr. 738 – Z. 4007
90. O Jesu der du dich vom Leyden. Nr. 144 – Z. 4011
91. Gecreutzigter? mein Hertze sucht. Nr. 87 – Z. 4013
92. Ach herr wann kommt das Jahr die deinen zu erlösen. Nr. 874 – Z. 4019
93. Wie ist es so lieblich, wenn Christen. Nr. 404 – Z. 4061
94. Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede. Nr. 334 – Z. 4081

7-lin. strofer

95. Erleucht' mich Herr mein Licht. Nr. 861 – Z. 4253
96. Ich lebe nun nicht mehr. Nr. 850 – Z. 4282
97. Wiewohl ist mir! dass ich nunmehr entbunden. Nr. 451 – Z. 4779
98. Fahre fort:/: Zion fahre fort. Nr. 687 – Z. 4791
99. Den Vater dort oben. Nr. 1042 – Z. 4796
100. Auf ihr Christen Christi Glieder. Nr. 678 – Z. 4870
101. Den des Vaters Sinn gebohren. Nr. 73 – Z. 4890
102. Jesus unser Trost und Leben. Nr. 132 – Z. 4916
103. Auf! auf! weil der Tag erschienen. Nr. 2 – Z. 4918
104. Ihr Kinder des Höchsten! wie stets um die Liebe. Nr. 398 – Z. 4927
105. Ich komm zu dir, mein Jesulein. Nr. 766 – Z. 4955
106. Dein' eig'ne Liebe zwinget (mich). Nr. 373 – Z. 4959

8-lin. strofer

107. a. O Jesu lehre mich. Nr. 468 – Z. 5060
b. O Jesu, komm zu mir, mein rechtes Leben. Nr. 780
108. O Sünder denke wohl. Nr. 798 – Z. 5067

109. O wahrer Gott, der du regierest. Nr. 206 – Z. 5099
110. Unrein ist mein Geburt. Nr. 672 – Z. 5100
111. O Jesu! du bist mein. Nr. 750 – Z. 5124
112. Ihr Glieder Christi kommt. Nr. 714 – Z. 5203
113. Holdselig's Gottes-Lamm. Nr. 987 – Z. 5229
114. Auf, auf mein Hertz mit Freuden. Nr. 123 (II) – Z. 5243
115. Auf, auf mein Hertz mit Freuden. Nr. 123 (I) – Z. 5245
116. Der lieben Sonne Licht und Pracht. Nr. 1052 – Z. 5659
117. O Vater-Hertz, o liebes Brunst. Nr. 782 – Z. 5718
118. Hoch-heilige Dreyeinigkeit. Nr. 615 – Z. 5783
119. Du zucker-süßes Himmel-Brodt. Nr. 537 – Z. 5786
120. O Gottes Stadt! o güldnes Licht. Nr. 1146 – Z. 5789
121. Wach auf, wach auf, du sichre Welt. Nr. 1136 – Z. 5918
122. Wie kundlich gross sind doch die Wercke. Nr. 45 – Z. 5947
123. Armseeligs Hüttlein meiner Seelen. Nr. 479–Z. 5951
124. Ach! Seele sollte dich erfreuen. Nr. 229 – Z. 5954
125. a. Durch Adams-fall und frevelthaten. Nr. 271 – Z. 5958
b. Ach sey gewarnt, o Seel, für Schaden. Nr. 436
c. Ach möcht ich meinen Jesum sehen. Nr. 707
126. Entfernet euch ihr matten Kräfte. Nr. 727 – Z. 5970
127. Mein Jesu, dem die Seraphinen. Nr. 604 – Z. 5988
128. Die Tugend wird durchs Creutz geübet. Nr. 638 – Z. 6009
129. Du bist ja, Jesu, meine Freude. Nr. 684 – Z. 6082
130. Vollkommenheit das Haupt der Gaben. Nr. 813 – Z. 6121
131. Zerfliess' mein Geist, in Jesu Blut. Nr. 452 – Z. 6164
132. Jehovah ist mein Licht und Gnaden-Sonne. Nr. 198 – Z. 6196
133. Der Glaube siegt und bricht durch alle Schwierigkeiten. Nr. 589 – Z. 6227
134. Brunnenquell aller Güter. Nr. 162 – Z. 6252
135. Name voller Gute. Nr. 310 – Z. 6262
136. Straff' mich nicht in deinem Zorn. Nr. 577 – Z. 6274
137. Keine Schönheit hat die Welt. Nr. 235 – Z. 6369
138. Jesus ist das schönste Licht. Nr. 385 – Z. 6412
139. Liebes Hertz bedencke doch. Nr. 915 – Z. 6434
140. Gott! den ich als Liebe kenne. Nr. 951 – Z. 6505
141. Liebster Jesu, liebstes Leben. Nr. 796 – Z. 6512
142. O Durchbrecher aller Bande. Nr. 699 – Z. 6709
143. Folget mir ruft uns das Leben. Nr. 711 – Z. 6865
144. Jesu deine Liebes-flamme. Nr. 381 – Z. 6880
145. Jesu, o du, Trost der Seelen. Nr. 440 – Z. 6899
146. Liebster Heyland, Licht der Heyden. Nr. 304 – Z. 6902
147. O Ursprung des Lebens. Nr. 784 – Z. 6940
148. Mein Hertz sey zufrieden. Nr. 466 – Z. 6945

149. a. Mein Hertze wie wankest und fladderst du noch. Nr. 733 – Z. 6959
b. Die sanffte Bewegung, die liebliche Krafft. Nr. 846
150. Komm himmlischer Regen. Nr. 175 – Z. 6962
151. Es glänztet der Christen inwendiges Leben. Nr. 847 – Z. 6969
152. Seeligstes Wesen, unendliche Wonne. Nr. 449 – Z. 6986
153. Immanuel, des güte nicht zu zehlen. Nr. 666 – Z. 7039
154. Auf! hinauf zu deiner Freude. Nr. 587 – Z. 7098
155. Eins ist Noht! ach Herr das eine. Nr. 726 – Z. 7127
156. Sey frölich im Herren. Nr. 822 – Z. 7138

9-lin. strofer

157. Herr Gott, der du Himmel, Erden. Nr. 343 – Z. 7344
158. Gib dich zufrieden und sey stille. Nr. 943 – Z. 7418
159. Gelassenheit, du angenehmer Gast. Nr. 456 – nicht in Zahn, vgl. Z. 7428

10-lin. strofer

160. Mein Gott ich habe dich. Nr. 430 – Z. 7478
161. Das ist ein theures Wort. Nr. 297 – Z. 7490
162. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. Nr. 435 – Z. 7792
163. Wirff ab von mir das schwere Joch. Nr. 582 – Z. 7842
164. Wunderbarer König, Herrscher von uns allen. Nr. 1012 – Z. 7854
165. Freuet euch ihr Christen alle. Nr. 24 – Z. 7880
166. Gott lebet noch. Nr. 912 – Z. 7951
167. Die güldne Sonne (voll Freud und Wonne). Nr. 1017 – Z. 8013
168. So bin ich nun nicht mehr ein fremder Gast. Nr. 823 – Z. 8025

11-lin. strofer

169. Gott kanns nicht böse meynen. Nr. 457 – Z. 8165

12-lin. strofer

170. Ach lieber Mensch (erkenne recht). Nr. 858 – Z. 8303
171. Kommt her und lasst uns jetzund. Nr. 246 – Z. 8338
172. Lasset uns den Herren preisen und vermehren. Nr. 994 – Z. 8353
173. Singt dem Herrn nah und fern. Nr. 1006 – Z. 8400
174. Herr so du wirst mit mir seyn. Nr. 902 – Z. 8403

13-lin. strofer

175. a. Du hast Gott! in der gantzen (Welt). Nr. 230 – Z. 8451
b. Wie gross ist meine Missethat. Nr. 277
c. Ach Gott ich denke nun daran. Nr. 556
176. Herr! höre mich und mercke auf mein Wort. Nr. 344 – Z. 8471

14-lin. strofer

177. Jesu nun sey gepreiset. Nr. 57 – Z. 8477
 178. O Gott! du tieffe sonder Grund. Nr. 202 – Z. 8493

II Nye melodier*4-lin. strofer*

179. j. 8.8.7.7. Ich Erde, was erkühn ich mich. Nr. 337 (G.S. Vorberg, jfr. Z. 276 – 279)
 180. j. 10.10.10.10. Jehovah nimm doch meine (Kräfte hin). Nr. 810 (G. Arnold, jfr. Z. 819)
 181. j. 10.11.10.11. Glantz voller Krafft. Nr. 806 (J.W. Petersen)
 182. j. 11.11.10.10. Herr dessen Macht hoch über alles gehet. Nr. 957 (?)
 183. tr. 6.6.7.7. Jesu ew'ge Sonne. Nr. 768 (J. Scheffler, jfr. Z. 1147, 1148, 1150)
 184. tr. 8.8.7.7. Treuster Meister deine Worte. Nr. 315 (J. Scheffler, jfr. Z. 1342)

5-lin. strofer

185. tr.-j. 7.7.7.7.4. Mensch erhebe dein Hertz zu Gott. Nr. 362 (Sirutschko, jfr. Z. 1974)
 186. amphibr.-dakt. 8.8.6.6.10. Nun freut euch, ihr Brüder mit mir. Nr. 445 (J. Scheffler, jfr. Z. 2018, 2019, 2021)

6-lin. strofer

187. j. 9.8.8.9.8.8. Ihr Seelen, die den Lasterbanden. Nr. 528 (H.J. Werenberg)
 188. j. 9.8.8.9.8.8. Ach wie glückseelig ist mein Hertze. Nr. 828 (?)
 189. j. 9.9.8.8.8.8. Ach möcht ich noch auf dieser Erden. Nr. 755 (G. Arnold, jfr. Z. 2995 – 3000)
 190. j. 11.10.11.10.9.9. Was ist der Mensch, dass du, Herr, sein gedenckest. Nr. 630 (Kath. v. Gersdorf, jfr. Z. 3155)
 191. j. 13.12.13.12.12.12. Du wehrter Pfingst-gast. Nr. 164 (Kath. v. Gersdorf)
 192. j. 13.12.13.12.13.13. Mein Abba! dessen Treu eh' noch die Welt gegründet. Nr. 973 (U.B. v. Bonin, jfr. Z. 3222)
 193. tr. 3.3.4.7.7.8. Süsser Christ, du, du bist meine Wonne. Nr. 609 (J. Sieber, jfr. Z. 3235 – 3237)
 194. tr. 7.7.7.7.7.7. Komm o Heilger Geist herein. Nr. 176 (J.W. Petersen)
 195. dakt. 10.5.5.11.10.10. Tretet ihr Lieben! ach tretet (hierher). Nr. 1135 (Anon. Halle 1719)

7-lin. strofer

196. j. 11.10.11.10.6.6.11. Wen seh ich dort an jenem Berge liegen. Nr. 120 (A. Hinkelmann, jfr. Z. 4772 – 4773)

197. j-tr. 8.8.6.7.7.7.7. Nimm liebe Seele! wohl in acht. Nr. 1064 (J.W. Petersen, jfr. König 1738 p. 121, ikke i Zahn)

8-lin. strofer

198. j. 6.6.6.6.6.7.6.7. O Herrliches Geschöpf! o wehrtes Gottes-bild. Nr. 1114 (Chr. Birken)
199. j. 6.6.6.6.7.7.6.6. Wie süß ist dein Gebot. Nr. 524 (J. Scheffler, jfr. Z. 5104)
200. j. 7.6.6.7.6.6.7.7. Ich trage gross Verlangen. Nr. 171 (J. Rist, jfr. Z. 5237 – 5241)
201. j. 8.9.8.9.8.9.8.9. O Elend der betrübten Zeit. Nr. 935 (Kath. v. Gersdorf)
202. j. 11.8.11.8.8.8.9.9. Auf! auf! mein Geist (und du, o mein Gemüte). Nr. 976 (J. Scheffler, jfr. Z. 6163)
203. tr. 8.7.8.7.6.6.7.7. Wo ist wohl ein süßer Leben. Nr. 857 (G. Arnold, jfr. Z. 6519 – 6520)
204. tr. 8.8.7.8.8.7.8.8. Liebster Jesu! Trost der Hertzen. Nr. 574 (J. Röling)

9-lin. strofer

205. j. 6.6.7.6.6.7.6.6.7. Der milde Schöpfer hat den Menschen. Nr. 257 (P. Herbert, jfr. Z. 7190)
206. j. 11.10.11.10.7.7.6.11.10. So ruht mein Muht in Jesu Blut und Wunden. Nr. 434 (B. Maria Reuss-Ebersdorf, jfr. Z. 7317)
207. tr. 8.7.8.7.3.3.6.6.6. Weil dein angenehmes Leben. Nr. 841 (G. Arnold)
208. j-tr. 6.6.6.6.7.6.7.6.6. Gott sah zu seiner Zeit, auf die Menschen-Kinder. Nr. 284 (M. Weisse, jfr. Z. 7374)
159. j-tr. 10.10.8.10.6.6.7.7.7. Gelassenheit, du angenehmer Gast. Nr. 456 (J.H. Schrader)

10-lin. strofer

209. j. 4.10.5.4.10.5.6.7.6.7. Ist dirs ein Ernst, o Seele! Gottes Raht von deinem Heyl. Nr. 515 (J.H. Schrader)
210. j. 8.8.4.4.4.4.4.7.7. Wo wiltu hin weils Abend ist. Nr. 331 (J. Scheffler, jfr. Z. 7726 – 7731)
211. j.-dakt. 6.6.7.6.6.7.8.8.10.10. Wenn ich mich recht besehe. Nr. 618 (Fabricius)

16-lin. strofer

212. bl. 5.5.7.5.5.7.5.5.5.9.5.5.5.9. In dir ist Freude, in allem Leyden. Nr. 442 (J. Lindemann, jfr. Z. 8537)

*Oversigt over melodirepertoiret i forhold
til Brorsons Troens rare Klenodie*

<i>Arnholtz'</i> <i>mel.-registr.</i>	<i>Troens rare Klenodie</i>	<i>Koralhåndskriftets</i> <i>mel.-registr.</i>
2	43*	Hosianna, livets ord 13
51	65	Kraft udaf det høye 134
58	109	Hjerte Fader! straf mig ey 136
63 ¹	180*	Lær mig hvordan jeg skal dig Jesu finde 107 a
64 b	135	Dig, dig, min Herre, vil jeg prise 59
68	172	O Jesu! min brudgom! livsaligste ven 37
68	157	Min Jesu! mit lives livsaligste brynd 147
68	179	Vær trøstig mit hjerte, bedrøv dig ey mer 148
70	268**	Op! op! min aand fra hele verdens rige 202
72	243*	Den sagte bevægelses liflige vind 149 b
74	205	Op I christne! ruste eder! 100
75	161	Vil du have roe min siel 74
79	123	Op! hen op til fryd og glæde 154
81	216	Jesu! al min fryd og ære 141
86 a	158*	I prægtige himle og jorden tillige 23
86 b	168	Eet er nødtigt, dette ene 155
88	201	Det koster nægen kamp og striid 52
90	245	Hvad ere de Christne dog glimrende smukke 151
90 a	44	Den, som Gud har født og baaren 101
91	166	Den snevre vey er bred nok til Guds rige 32
91 a	23	I, som af syndens søle vækkes 54
92	207	Far dog fort! Far dog fort! 98
93	177	Allerstørste præst, som dig 14
94	103	Vægter! vil det mørke rige 77
95	188	I Herrens udvalde, som hellighed øve 104
96	212	Jesu! hvor er livets kilde 76
97	106	Min fader! fød mig til dit billede at bære 12
98	50	O søde Jesu du 90
99	227	Vær lystig i Herren, hans due og dukke 156
100 a	238	Hvem der havde dog forlaaret 18
101	93	Min aand er lystig, fuld af fryd 47subs.45
105	170*	Ach! maatte hun sin Jesum skue 125 c
105 a	3	Op! thi dagen nu frembryder 103
106	134	Det er et lifligt ord 161
107	206	Frisk op, beklemte sind 86
107 a	32	Korsfæste! see! jeg vil i troe 91

108	63	Kom regn af det høye	150
110	20*	Dig, min søde skat at møde	17 a
115	211*	Armod volder mig at skrige	79
117	182*	Stille er min siel til Gud	73
119	90**	Der mennisket var giort	205
121	142**	I siele, som igjen saa ilde	187

1. Henvisningen til "Nu rinder solen op" forekommer her mindre troværdig (og er vel heller ikke Brorsons egen), da der til forskel fra klenodiets nr. 218 "Halleluja! jeg har. . ." og 220 "Staa fast, min siel, staa fast" er tale om en 4-lin. strofe, *uden* gentagelse af den med "Nu rinder solen op" korresponderende linie. Den må altså originalt have haft sin egen melodi.

Zusammenfassung

Der Artikel behandelt eine Handschrift mit 220 Chorälen in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen, Gl. Kgl. Sammlung 377 Fol., die im übrigen hauptsächlich aus Gitarremusik von Nath. Diesel, 1736-1745 Hoflautenspieler in Kopenhagen, besteht. Es wird nachgewiesen, dass die Choräle Verbindung mit dem 1731 von J.H. Schrader, dem Propst in Tønder (Tondern), herausgegebenen sogenannten *Tondernschen Gesangbuch* haben.

Durch dieses Buch bekam der geistliche Gesang in Schleswig-Holstein ein stark pietistisches Gepräge. Es war ebenfalls von Bedeutung für den Kirchenlieddichter Hans Adolph Brorson, der 1729-1736 als dänischer Pastor an der Kirche in Tønder der Mitarbeiter Schraders war. Die Melodiehinweise und der Melodienbedarf des Gesangbuchs werden mit dem Inhalt des Choralheftes verglichen, das hauptsächlich den neu aufgenommenen, vorwiegend pietistischen Stoff enthält. Die Sammlung hat somit den Charakter eines Ergänzungs-Choralbuchs.

Es wird ein vollständiges, metrisch geordnetes Verzeichnis des Melodienstoffs gegeben (212 Choräle + 8 Dubletten). 178 Nummern sind in der früheren Überlieferung belegt. Der weitaus grösste Teil stammt aus dem Repertoire Freylinghausens. Die ursprünglichen, oft kunstfertigen Melodieformen sind im Choralheft in rhythmisch und melodisch egalisierten Choralformen wiedergegeben. Als Vorlage für 39 der Choräle (Melodie und bezifferter Bass) kann das Gesangbuch G. Ph. Telemanns von 1730 festgestellt werden. — Von besonderem Interesse ist die Gruppe neuer Melodien, 35 Nummern, die alle in der Notenbeilage wiedergegeben sind. Das Choralheft enthält weder Namen noch Signaturen, aber die augenfällige Verwendung von Stoff aus dem Gesangbuch Telemanns sowie vorsichtige stilistische Erwägungen könnten dafür sprechen, dass die neuen Melodien, ja vielleicht die Sammlung in ihrer Gänze, dem damaligen grossen Hamburger Musiker zuzuschreiben sind.

In einem eigenen Abschnitt werden die Melodien des Choralheftes herangezogen, um die ursprüngliche Melodienverwendung bei Brorsons dänischen Übersetzungen von

Liedern aus dem Schraderschen Gesangbuch zu beleuchten. Das Heft wird schliesslich als ein Teil einer Musikaliensammlung beschrieben, die ursprünglich Eigentum der dänischen Prinzessin Charlotte Amalie (1706-1782) war. Es wirft Licht auf die Entstehung und den spezifiken Inhalt des Heftes, dass die Prinzessin in ihrer frühesten Jugend, 1713-1721, J.H. Schrader als Lehrer und geistlichen Mentor hatte. Wie das Vorhandensein des Choralheftes in ihrer Notensammlung zeigt, diente das grosse Gesangbuch Schraders auch den religiösen Bedürfnissen der frommen Prinzessin. Die Textauswahl, die der Melodiensammlung zugrundeliegt, wurde zweifelsohne von Schrader vorgenommen. Da er 1737 starb, ist die Handschrift zwischen 1731 und 1737 zu datieren.



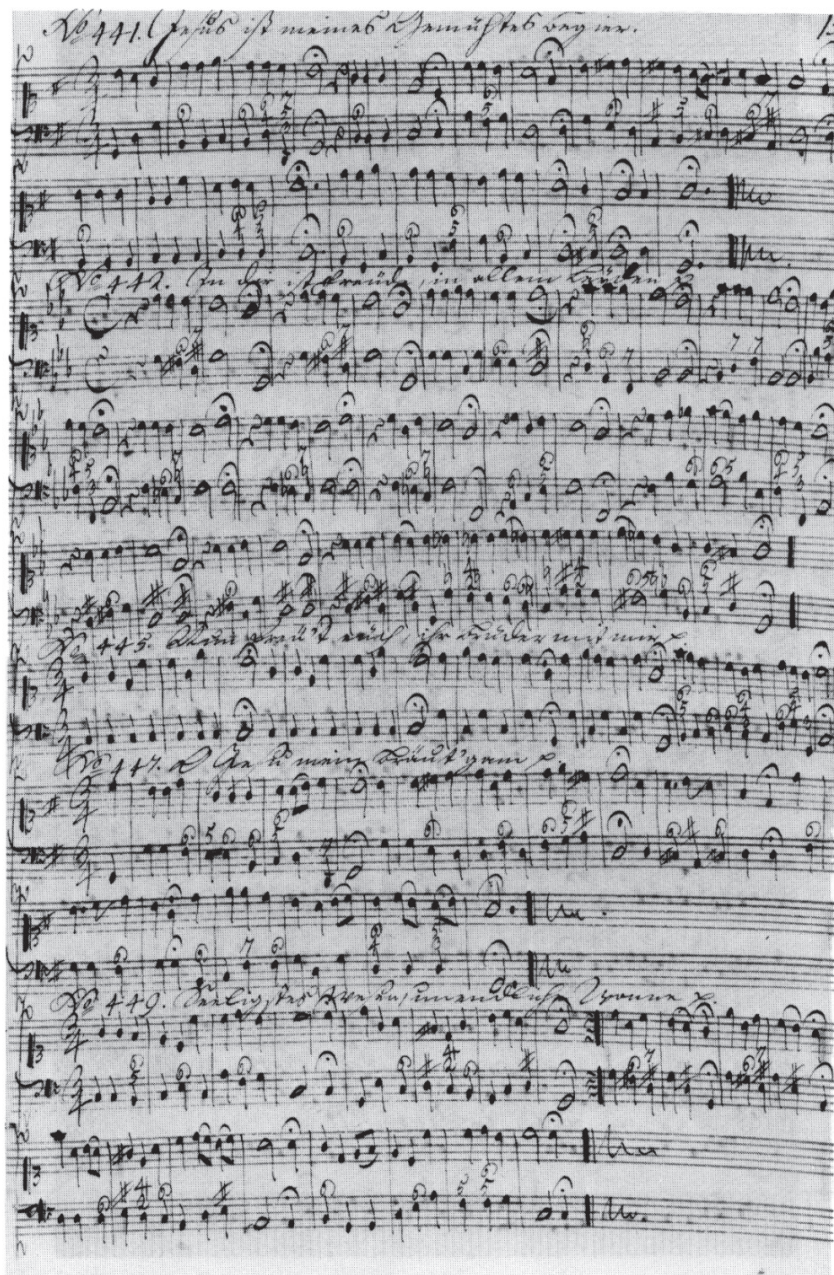
III. 1. Christian VI's ugifte søster, Charlotte Amalie (1706-1782), blandt hvis efterladte musikaler det håndskrevne koralhefte findes. (Stik i Det kgl. Biblioteks billedsamling).



III. 2. Tøndersalmebogens udgiver, Johann Hermann Schrader (1684-1737), som må formodes at have formidlet koralsamlingens udarbejdelse. (Stik af C. Friezsch 1736, Det kgl. Biblioteks billedsamling).



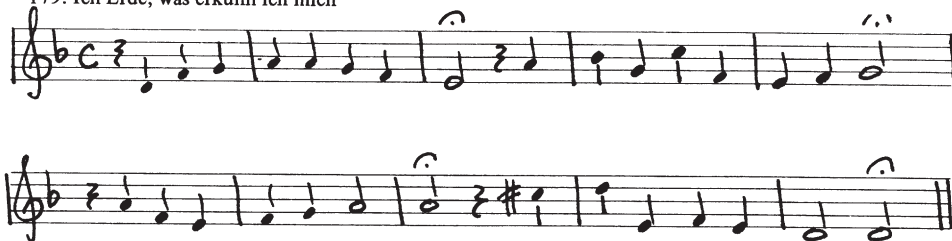
Ill. 3. G. Ph. Telemann (1681-1767), fra hvis koralbog 1730 en del af koralerne i håndskriftet er overtaget, og som muligvis også har forestået samlingens udformning. (Stik i Musikhistorisk Museum).



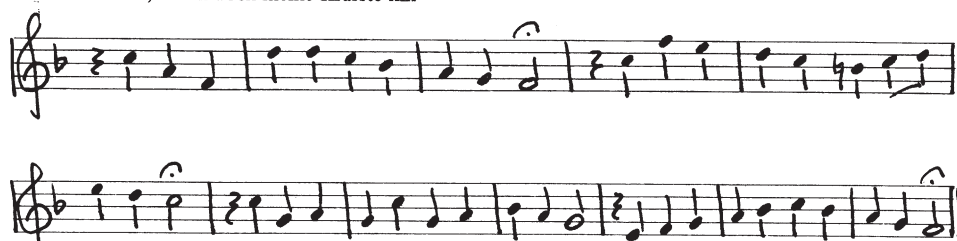
III. 4. Side 15 i håndskriftet; original størrelse er 32,1 x 20,8 cm. De fem koraler svarer til melodiregistrantens nr. 83, 212, 186, 37 og 152.

Koralheftets originale melodier

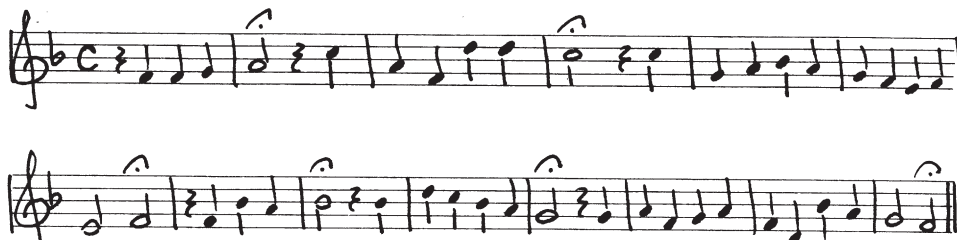
179. Ich Erde, was erkühn ich mich



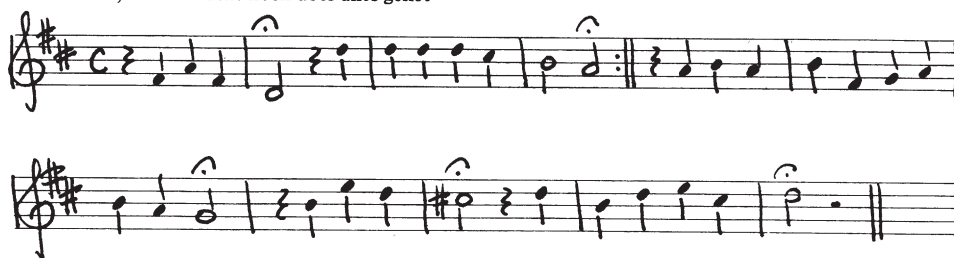
180. Jehovah, nimm doch meine Kräfte hin



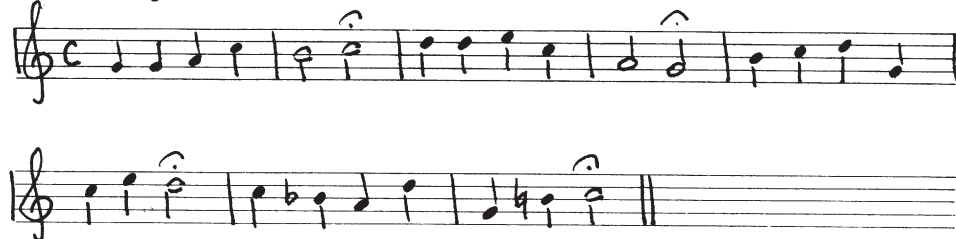
181. Glantz voller Krafft



182. Herr, dessen Macht hoch über alles gehet



183. Jesu ew'ge Sonne



184. Treuster Meister deine Worte



185. Mensch erheb dein Hertz zu Gott



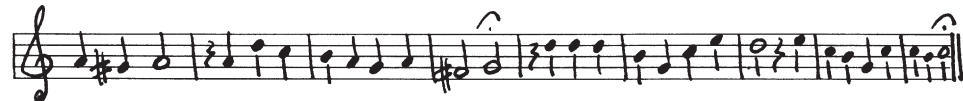
186. Nun freut euch, ihr Brüder mit mir



187. Ihr Seelen, die den Lasterbanden



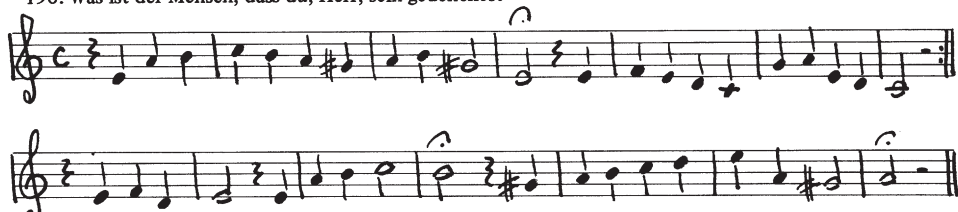
188. Ach wie glückseelig ist mein Hertze



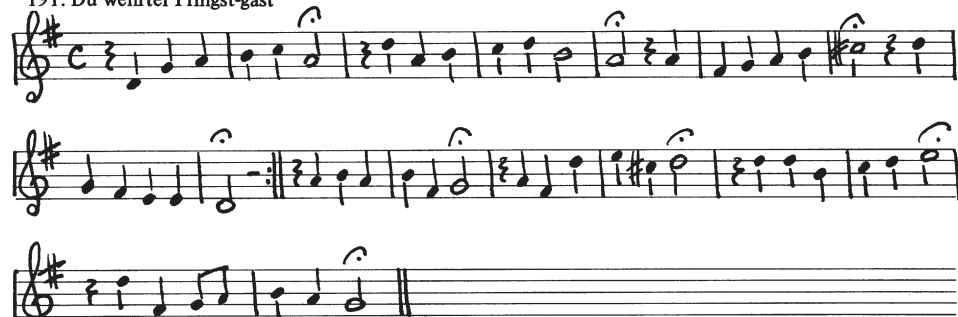
189. Ach möcht ich noch auf dieser Erden



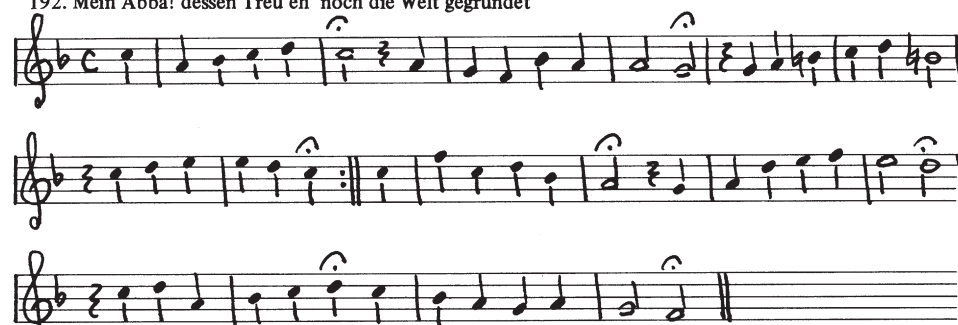
190. Was ist der Mensch, dass du, Herr, sein gedenckest



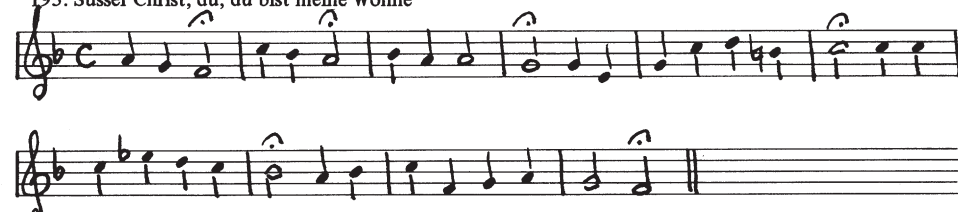
191. Du wehrter Pfingst-gast



192. Mein Abba! dessen Treu eh' noch die Welt gegründet



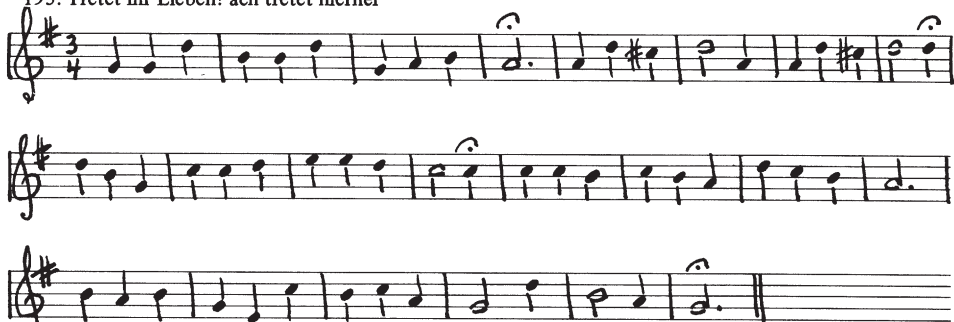
193. Süßer Christ, du, du bist meine Wonne



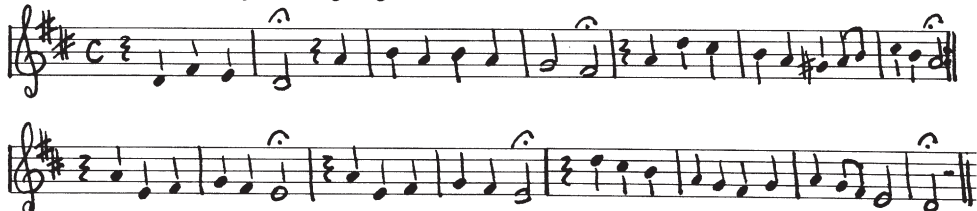
194. Komm o Heilger Geist herein



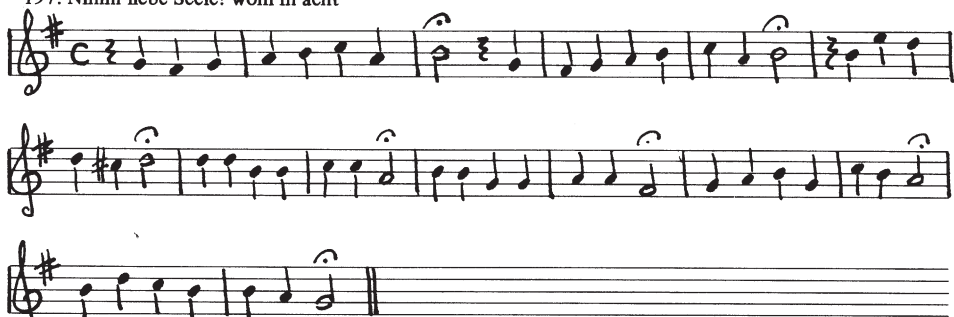
195. Tretet ihr Lieben! ach tretet hierher



196. Wen seh ich dort an jenem Berge liegen



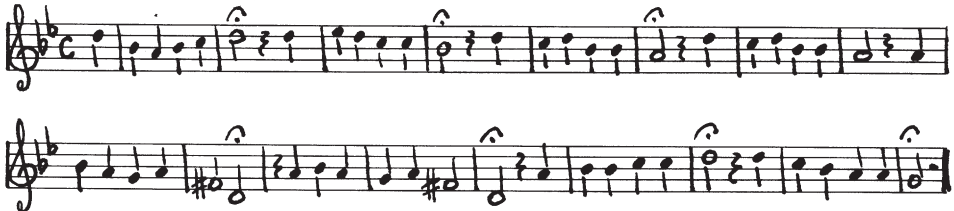
197. Nimm liebe Seele! wohl in acht



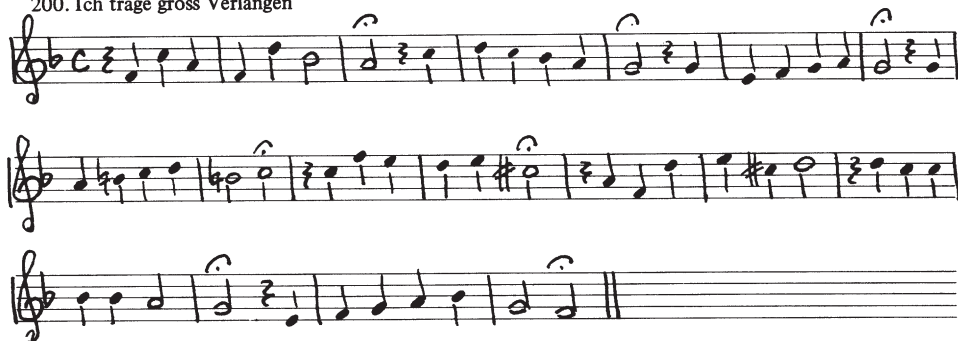
198. O herrliches Geschöpf! o wehrtes Gottes-bild



199. Wie süß ist dein Gebot



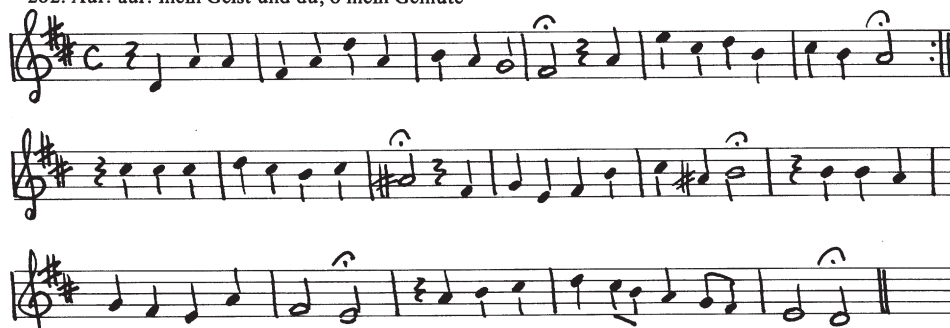
200. Ich trage gross Verlangen



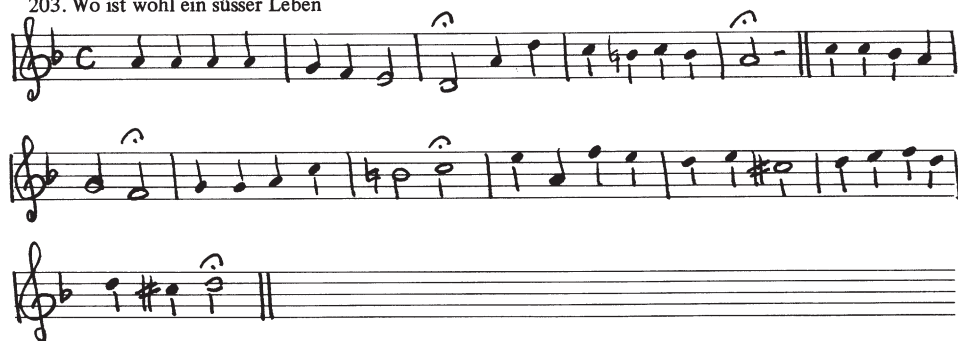
201. O Elend der betrübten Zeit



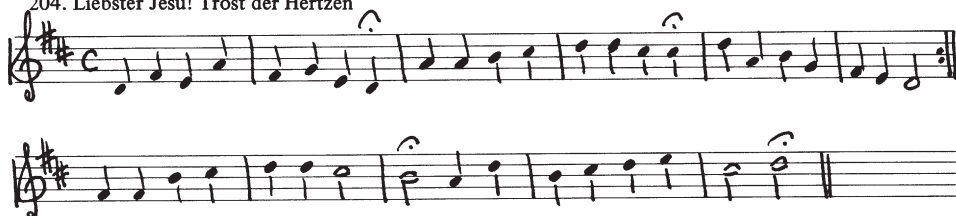
202. Auf! auf! mein Geist und du, o mein Gemüte



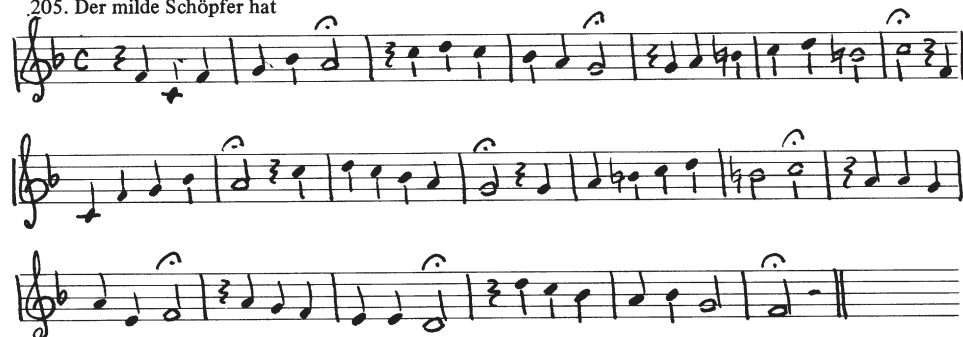
203. Wo ist wohl ein süsser Leben



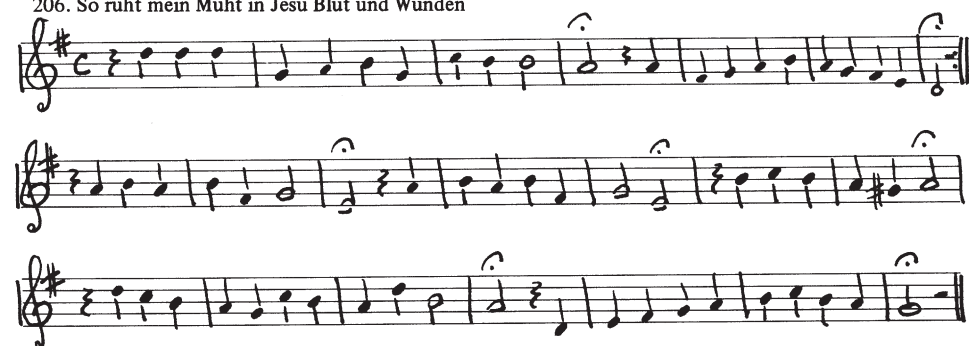
204. Liebster Jesu! Trost der Herten



205. Der milde Schöpfer hat



206. So ruht mein Muht in Jesu Blut und Wunden

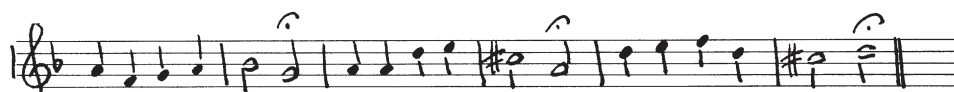


207. Weil dein angenehmes Leben

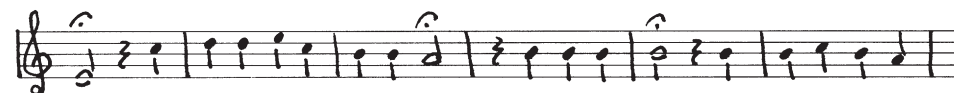


208. Gott sah zu seiner Zeit





159. Gelassenheit, du angenehmer Gast



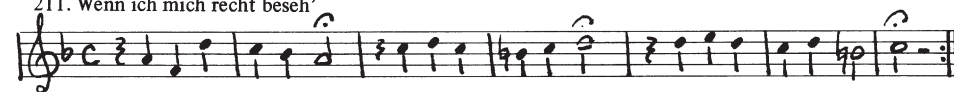
209. Ist dirs ein Ernst, o Seele! Gottes Raht von deinem Heyl



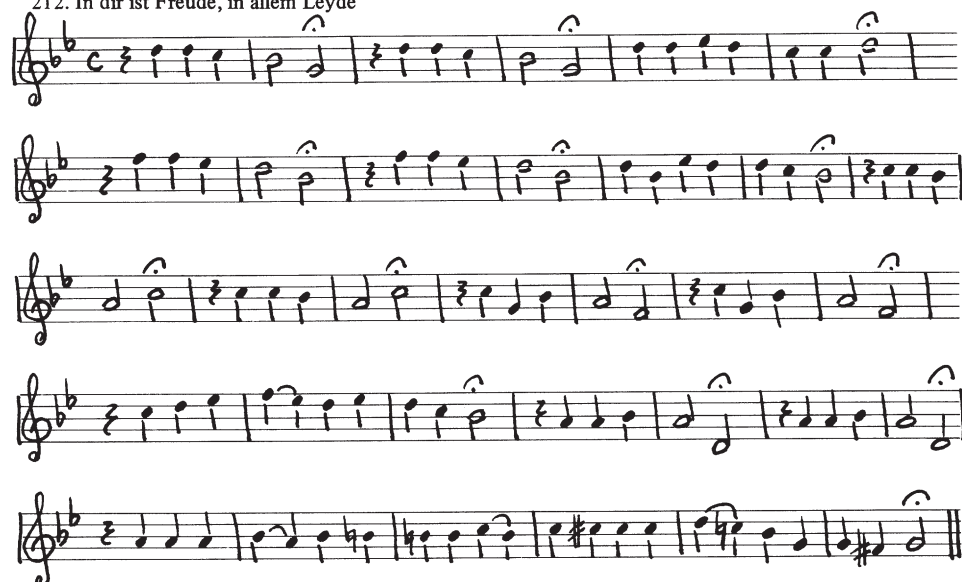
210. Wo wiltu hin weils Abend ist



211. Wenn ich mich recht beseh'



212. In dir ist Freude, in allem Leyde



Johann Adolph Scheibe og Det musikalske Societet i København

Inge Henriksen [Inge Kristiane Brander]

Det musikalske Societet afholdt sin første koncert onsdag d. 13. maj 1744 hos assessor Gotthard Fursman i København. Societetets love blev trykt under titlen *Statuta Societatis Musicæ*, en publikation uden angivelse af forlag, trykkeri eller datering,¹ og hvert medlem skulle ved optagelsen have overrakt et eksemplar efter at have givet sit løfte på at holde alt, hvad disse konventioner indbefatter. Men hvem var mændene bag?

Carl Thrane nævner i *Fra Hofviolonernes Tid* (1908) muligheden af, at Det musikalske Societet skulle være dannet på Johann Adolph Scheibes initiativ, men han nævner ikke statutterne. Heller ikke V.C. Ravn i *Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid* (1886) eller andre forskere synes at være kommet sagen nærmere. Som led i en undersøgelse over Det musikalske Societets oprettelse og virke skal der her sættes fokus på Johann Adolph Scheibe (1708-1776).

Johann Adolph Scheibe havde allerede d. 10. november 1739 i Stück 63 af *Der critische Musicus* opstillet en plan for et musikakademi under titlen *Beschreibung einer Akademie der Musik und der Mitglieder derselben*.² Det drejer sig ikke om et bestemt musikakademi, men om institutionen i almindelighed. I november året efter blev Scheibe engageret som kapelmester og komponist ved Christian den Sjettes hof, og han var herefter fast bosat i København i otte år, indtil han blev fortrængt af Paolo Scalabrini i 1748. Scheibe slog sig derefter ned i Sønderborg, hvilket falder nogenlunde sammen med Det musikalske Societets ophør i januar 1749.

Scheibe var ordinært medlem af Societetet, men det var Johannes Erasmus Iversen (1713-1754) som var koncertmester. En del af Scheibes kompositioner blev opført her. Det gælder således passionsoratorierne *Thränen der Sünder bey dem Kreuze* (hvortil Scheibe selv havde skrevet teksten, 1746)

1. Det kgl. Bibliotek, 32,-365 4°.

2. *Der critische Musicus. Zweeter Theil. Drey und sechzichstes Stück. Dienstag, den 10 November, 1739. Hamburg, bey Rudolph Bencke, 1740.*

og *Gudelige Tanker over Vor Frelzers Lidelse og Død* (tekst af Gerhard Træschow, 1747), samt klagesangen og de to kantater ved kong Christian den Sjettes ligbegængelse (1746), først opført i henholdsvis Christiansborg Slotskirke, ved graven i Roskilde og på Københavns Universitet, senere genopført af Det musikalske Societet.

1745 udsendte Scheibe en ny, udvidet og forbedret udgave af *Der critische Musicus*,³ tilsyneladende ikke på opfordring af Det musikalske Societet, men på Scheibes eget initiativ. Han fortæller nemlig i forordet, som er dateret d. 17. april 1745, at han begyndte på manuskriptet tre år tidligere og sendte det færdigt til forlæggeren, Bernhard Christoph Breitkopf i Leipzig, i slutningen af marts måned 1744. Det var netop på den tid, da man må formode, at stifterne af Det musikalske Societet arbejdede på at forberede den første koncert (der som sagt fandt sted d. 13. maj 1744) og på at udforme statutter for Societetet. Det er derfor nærliggende at antage, at Scheibes plan fra 1739 (genoptrykt i 1745) har været forlæg for Societetets statutter. Da det imidlertid endnu ikke har kunnet bevises direkte, at Scheibe skulle være forfatteren, skal det i det følgende sandsynliggøres, at han har haft en vis indflydelse ved sammenligning mellem *Statuta Societatis Musicae* og Scheibes *Beschreibung einer Akademie der Musik und der Mitglieder derselben*, i det følgende citeret efter 1745-udgaven.

Medlemmer

Scheibe definerer et musikakademi med ordene: "Unter einer Akademie der Musik, oder unter einer musikalischen Akademie verstehe ich aber eine Gesellschaft verschiedener Personen, die mit vereinigten Kräften für die Aufnahme der Musik sorgen" (p. 576).

Scheibe ofrer ikke mange ord på musikakademiets organisation, men hovedlinierne er klare nok. Der skal være et antal medlemmer, en forstander og en sekretær. Forstanderen vælges blandt medlemmerne med den begrundelse, at "keine Gesellschaft durchaus vollkommen, ordentlich, ansehnlich, und zur Erlangung einer gewissen und grossen Absicht geschickt seyn kann, wenn derselben nicht ein Mann vorgesetzt ist, der durch seine Geschicklichkeit, Erfahrung und Ansehen alle Mitglieder insgesamt übertrifft" (p. 579). Forstanderen må have hjælp af en sekretær "weil ihm sonst . . . zu viel Zeit entzogen würde, wenn er alles mit eigener Hand verrichten sollte, indem er noch weit wichtigern Geschäften obliegen muss" (p. 580). Det musikalske Societet skelner mellem tre slags medlemmer, nemlig

3. *Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.* Facsimileudgave, 1970, Georg Olms Verlag.

membra honoraria, *membra ordinaria* og *membra extraordinaria*. For at blive ordinært eller ekstraordinært medlem af Societetet krævedes det, at man skulle bestå en optagelsesprøve. De honorære medlemmer derimod var fritaget for den musikalske optagelsesprøve. Det var imidlertid kun de honorære og de ordinære medlemmer, der havde ret til at deltage i de fælles beslutninger. Således fastlægger statutterne grænserne mellem de tre medlemsgrupper.

Statutterne foreskriver syv *membra honoraria*, og "Honorariorum Officia continuere saa længe de selv behage" (II § 9). Posterne fordeler man indbyrdes således: "Honorarii udvælge selv hvert halve Aar, een af Deres Midde der fører Titul af Directeur, og ansees som Hoved for Societetet", "Honorarii alternere Maanedlig med hinanden at decidere de fra Ordinariis til Dennem indkommende Conclusa" (II § 2-3) og *Honorarii* "udnævne een af Membris med suffisant Caution forsyned, til at besørge Pengenes Indcassering hos Liebhaberne" (II § 10).

"Ordinarii bør være 21" hedder det videre, "dog bør i dette Antall 3 à 4 Pladser altiid staae ledige for at optage en eller anden notorisk bekiendt Musicus, ellers optages ingen uden han tilforn haver været Extraordinarius" (III § 1). "Og siden det er fornøden at Musiquen af en dirigeres . . . da udvælges saadant Subjectum af de 21 Ordinariis, som denne Post fuldkommen kand beklæde, han fører Navn af Concert-Mester" (III § 14). Posterne fordeles iøvrigt således: "Af disse 21 Ordinariis udvælges ligeledes efter de fleste Stemmer en Secretair, hvis Charge omvexles hver 4 Maaneder" (III § 23), en inspektør, "hvis Charge vedvarer lige saa længe som Secretairens" (III § 37), en arkivar og "naar en eller anden Ting skal proponeres, foranstaltes eller afgjøres Societetet vedkommende alternere Ordinarii med hinanden, 3 hver Maaned" (III § 52).

Om den tredje medlemskategori hedder det i statutterne: "*Membra Extraordinaria* have intet tilfælles med Ordinariis, uden den Forbindelse der paa-ligger den 2de gange om Ugen at bivaane Societetets Musikalske Forsamlings Dage" (I § 16), men gruppen danner et rekrutteringsgrundlag, idet der heraf udvælges "een af de flittigste og beste en fragaaende Ordinarii at beklæde" (I § 7).

Uden for den egentlige medlemskreds står volontørerne, om hvem det hedder: "Ingen kand antages til Medlem af det musicalske Sælskab, som enten ikke haver giort nogen synderlig Fremgang i Musiquen, eller og ey haver opnaaet sine 18 Aar, men det kand dem dog tillades at gaee som Volontaire ved de ugentlige Prøve-Dage, og betiene sig af Concert-Mesterens Undervisning . . . af hvilken det dependerer, naar og hvad de skal medspille" (I § 8). Endelig ansætter og aflønner Det musikalske Societet en notist og to bude.

Musikalske optagelsesbestemmelser

Scheibe mener, at medlemmerne af et musikakademi må være "gelehrte und erfahrene Männer", og han begrundet det med, at de "nicht allein die musikalischen Grundregeln wissen oder angeben, sondern auch – damit sie dieselben beweisen – erklären und vertheidigen können" (p. 577).

Sammenligner man med Societetets love, viser det sig, at kun eet af medlemmerne skal kunne præstere tilsvarende kvalifikationer, nemlig koncertmesteren. Denne må være så "gelehrt", at han kan "forstaae Compositionen" (III § 14) og påtage sig "at udgive visse Musicalske Regler, hvorefter en god Orden kand introduceres i Musiqven" (III § 21). Og han må være så "erfaren", at han kan komponere sinfonier, arier og lejlighedsmusik til Societetet (III § 15), spille et instrument "passable" og dirigere, samt undervise i "Compositionen, Sangen, eller paa de Instrumenter hvor udi han besidder Færdighed" (III § 17).

Scheibe erkender dog, at det ikke er til at forlange, at alle medlemmer "in den Wissenschaften gleich stark seyn, noch auch in der Musik eine gleiche Stärke – was nämlich die Wissenschaft und Kunst zugleich betrifft – besitzen sollen". Derfor må man ved optagelsen af medlemmer se til, at man får mænd, a) som i det mindste "bereits durch öffentliche Proben" har vist, at de "vornehmlich in der Weltweisheit, und dann in der Dichtkunst oder Redekunst, in der Naturlehre und Sittenlehre, und dann endlich in der Mathematik umgesehen haben", b) "Nichtweniger muss man sich auch um einige bemühen, die in der Kunst, Instrumente zu spielen, oder zu singen, erfahren sind, und die ferner gewiesen haben, dass sie in der musikalischen Setzkunst nach den verschiedenen Gattungen und Abtheilungen derselben eine grosse Uebung besitzen" (p. 577). Senere siger Scheibe: "Man hat aber von allen Mitglieðern überhaupt zu verlangen, dass sie alle müssen geschickt seyn, ein musikalisches Stück zu verfertigen, und auch eines oder das andere Instrument zu spielen, oder eine oder die andere Stimme zu singen. Dabey müssen sie auch alle eine ziemliche Erfahrung in der Musik besitzen, und nicht bloss die Regeln verstehen. Wer die Theorie nicht mit der Erfahrung und mit der Ausübung verbindet, kann kein Mitglied einer solchen Akademie seyn" (p. 579).

Ved sammenligning med Societetets statutter ses det a) at ønsket om en bred almen dannelse ud over den musikalske ikke nævnes i statutterne. b) at der lægges afgørende vægt på de praktiske færdigheder. Enhver, der søger optagelse i Societetet som ordinært medlem, må aflægge en prøve, hvor "Concert-Mesteren forelægger ham nogle efter hans Capacitet indrettede Piecer at udføre, hvorefter Ordinarii votere til hvad Partie han kand hensæt-

tes, og om han Extraordinariis eller Volontairerne skal associeres, hvorpaa Secretairen hannem strax iblant Societetets Membra indtegner" (III § 3). Derimod stilles der ikke krav til de ordinære medlemmer med hensyn til færdighed i komposition, undtagen som nævnt for koncertmesterens vedkommende.

Scheibe stiller specielle krav til et musikakademis forstander. Han må være "überhaupt in allen Theilen der Tonkunst gleich stark", og det kræves, at han "ferner alles gründlich versteht, was zu einem Weltweisen, zu einem geschickten Dichter und Redner gehöret, und der also geschickt ist, von allen, was in diesen Wissenschaften, und dann auch insonderheit in der Musik — man mag sie nun als eine Wissenschaft, oder als eine Kunst betrachten — vorkömmt, gründlich und vernünftig zu urtheilen" (p. 579).

Disse krav opfyldes ifølge Societetets statutter kun af koncertmesteren, som ovenfor beskrevet, når undtages at der heller ikke af koncertmesteren forlanges indsigt i "Weltweisheit". Til Societetets direktør stilles ikke andre krav end til de øvrige honorære medlemmer, "af hvilke det ey udfordres, at de kand spille noget Instrument, naar de alleene have en god Gout i Musiqven" (II § 1), ligesom de er fritaget for den musikalske optagelsesprøve. Denne medlemsgruppe opfylder langt fra de krav som Scheibe stiller til medlemmer og forstander af et musikakademi.

Medlemmernes pligter

Scheibe skriver videre: "Nachdem aber ein Mitglied bald in diesem, bald in jenem Theile der Musik, und der damit verbundenen übrigen Wissenschaften stärker, als das andere ist, nachdem hat man auch die Verrichtungen, und die Arbeiten auszutheilen, die einem jeden Mitgliede insbesondere zukommen" (p. 578), og han gennemgår herefter i sin plan en række "Pflichten". Ganske tilsvarende går Det musikalske Societet ind for en fordeling af de musikalske og administrative opgaver blandt medlemmerne. I det følgende skal der først drages sammenligning mellem Scheibes og Societetets formulering af de pligter, der vedrører musikken. Derefter tages de administrative pligter op.

1) Scheibe skriver i sin plan for et musikakademi: "So würde es also nöthig seyn, dass einem Mitgliede aufgetragen würde, zu untersuchen, wie weit die Musik mit der Mathematik verbunden ist, und was man diessfalls in der Theorie der Musik, und dann in der Kunst, musikalische Instrumente zu verfertigen, abzutheilen und zu stimmen, zu merken hat" (p. 578).

Det musikalske Societet pålægger ikke direkte sine medlemmer pligter af denne art. Men statutterne foreskriver, at koncertmesteren skal være "for-

bunden at udgive visse Musikalske Regler, hvorefter en god Orden kand introduceres i Musiqven" (III § 21).

Det blev ikke koncertmesteren, Johannes Erasmus Iversen, der kom til at udgive de ønskede musikalske regler, men Carl August Thielo (1702-1763). 1746 udgav han *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken, for dem som vil lære Musiken til Sindets Fornøjelse saa og for dem som vil gjøre Fait af Claveer, General-Bassen, og Synge-Kunsten* (trykt hos J.C. Groth, København). Forordet er dateret d. 24. august 1746, altså ca. 2½ år efter at Scheibe havde sendt sit manuskript til 1745-udgaven af *Critischer Musikus* til trykning. Thielo udtaler heri bl.a., at det er "det her i Staden vel indrættede Collegium Musicum", som har overtalt ham til at udgive "et musikalsk Compendium, for i det Danske Sprog at bane Veyen for de Lærende til den musikalske Claveer-Viidskab". *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken etc.* er delt i 5 "Afhandlinger", som på ialt 86 sider indeholder en historisk efterretning om musikken (afhandling I,1), nogle betragtninger over nødvendigheden af musikken og over dens misbrug etc. (I,2-4), nogle musikpædagogiske betragtninger (I,5-6), en klaverskole (II), en generalbassskole (III), en sangskole (IV) samt et musikleksikon og en vejledning i at stemme klaver (V). I afhandling V skriver Thielo udtrykkelig, at han ikke vil forklare stemningen matematisk, "fordi denne Sag uden Tvivl blev dem, der bruger Musiken for Plaisir, ikkun var for vidtløftig". De øvrige af de pligter Scheibe nævnte blev derimod ikke tilgodeset hos Thielo.

2) Scheibe skriver i sin plan: "Einem andern Mitgliede müsste aufgetragen werden, zu untersuchen, welchen Einfluss die Weltweisheit in der Musik hat, was ferner aus der Natur- und Sittenlehre zu beobachten ist" (p. 578). Denne opgave blev ikke varetaget af Det musikalske Societet.

3) Scheibe skriver videre: "Ein anderes Mitglied müsste sich bemühen, zu zeigen, wie weit die Dichtkunst und die Redekunst zur Musik gehören, und was man daraus in Ansehung des Ausdruckes und der Erregung der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften in der musikalischen Setzkunst in Acht zu nehmen hat" (p. 578).

Thielo går kun ganske kort ind på dette område, nemlig i kapitlet "Om Musikens Foragt" af sine *Tanker og Regler etc.*, hvor han bruger én side til at tale om slette komponister. Han skriver her bl.a.: "Du, naar du vil componere Stykker, har aldrig forsøgt, hvor frivillig Naturen, som gjør en Poet, hos dig har været, thi at componere er jo det samme, som Poesien iblandt de Lærde. Ja Oratorien og Compositionen have med hinanden nøye sammenkiædede Regler tilfælles . . . En musicalisk Componist maa i sine Stykker opvække Affecten saa vel som en Orator. Nu, her til er Regler fornø-

den: hvor har du lært dem? . . . Læs den Kongelige Capelmesters Scheibens critiske Musicum, denne lærde Mands Veltalenhed kand bedre og tydeligere overbevise dig Tingen” (p. 10). *Critischer Musikus* var jo netop udkommet i forøget udgave i påsken 1745, efter et års tid i trykken. At Thielo henviser til Scheibe vedrørende begreberne orator og affekt viser hvor stor betydning Thielo på Societetets vegne tillagde Scheibes arbejde.

I *Der critische Musicus* stykke 75 og 76 (februar 1740, p. 383) skriver Scheibe: ”Es ist damit in der Musik eben so, als in der Redekunst und Dichtkunst, beschaffen. Diese beyden freyen Künste würden weder Feuer, noch rührendes Wesen behalten, wenn man ihnen den Gebrauch der Figuren entziehen wollte. Kann man wohl ohne sie die Gemüthsbewegungen erregen und ausdrücken? Keinesweges. Die Figuren sind ja selbst eine Sprache der Affecten”. Scheibe gennemgår derefter de poetiske figurer, som de er fremstillet af Johann Christoph Gottsched i hans *Critische Dichtkunst* fra 1730, og viser, hvorledes de modsvares i musikalske figurer.

4) Scheibe: ”Die Bemühung eines andern Mitgliebes müsste dahin gehen, die Regeln der musikalischen Composition in Ordnung zu bringen, was nämlich die Eigenschaften und die Beschaffenheit der Musik an sich selbst betrifft, und was in Ansehung der Intervallen, wegen der Schreibart, und wegen der Harmonie und Melodie, insbesondere bey der Verfertigung musikalischer Stücke zu bemerken, vorfällt, und nöthig ist” (p. 578).

Koncertmesteren var som sagt ”forbunden at udgive visse Musikalske Regler, hvorefter en god Orden kand introduceres i Musiqven”, og koncertmesteren skulle være en, der ”forstaaer Compositionen”, ligesom han også bl.a. skulle undervise i komposition. Thielo giver i sine *Tanker og Regler etc.* ikke vejledning i komposition, men som tidligere nævnt opfordrer han i afh. I,3 til studie af Scheibes *Critischer Musikus*. Thielo skriver: ”Du meener vel, der hører ikke andet til end kiende Noder, at vide hvad de gielder, Intervalle, Melodie og Harmonie, om hvilke toe sidste Ting du muelig lidet nok er underrettet. En Componist maa have lært Videnskaber, see til Graun, Hændel, Scheibe, Heichen &c” (p. 10).

I *Critischer Musikus* behandler Scheibe alle disse emner mere eller mindre indgående. Således beskriver han i ”Von der Erfindung in der Musik” (stykke 8-10), hvorledes en komponist bør tænke. De forskellige Schreibarten omtaler han i ”Von den Eigenschaften der guten Schreibarten” (stk. 13) og ”Von den Eigenschaften der schlechten Schreibarten” (stk. 14) m.fl. En lang række af stykkerne omtaler musikalske former og genrer, som f.eks. messe, motet, oratorium, kantate, opera, fuga, ode, symfoni, ouverture, instrumentalkoncert, sonate. Om harmoni og melodi skriver

Scheibe bl.a. i "Erklärung der Melodie und Harmonie" (stk. 4) og i "Untersuchung des ersten Grundes der Musik" (stk. 5). Med hensyn til intervaller henviser Scheibe til sin *Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechten* (trykt på eget forlag i Hamburg, 1739), som er en systematisk og pædagogisk anlagt fremstilling skrevet for hans elever i komposition.

5) Scheibe: "Noch ein anderes Mitglied müsste die Kunst, Instrumente zu spielen, imgleichen die Singekunst zu seiner Beschäftigung haben, alle dazu gehörige Regeln untersuchen, und in Ordnung bringen, die Natur eines jeden Instruments, und einer jeden Singstimme untersuchen, und dann ferner zeigen, was zu einem geschickten und praktischen Musikanten, nämlich zu einem guten und erfahrenen Sänger und Instrumentalisten gehört" (p. 579).

Det er dette emne Thielos *Tanker og Regler etc.* mest tager sigte på. Han præsenterer sine læsere for en klaverskole, en generalbasskole og en sangskole (afh. II-IV) og kan hermed siges at have suppleret Scheibe, hvis forfatterskab ikke rummer skoler af denne art.

6) Scheibe: "Die Mitglieder müssen nämlich in einer jeden Woche, ein oder zweymal zusammen kommen, und sich von denjenigen Sachen unterreden, welche in der Musik, und bey der Untersuchung derselben vorfallen. Diese Zusammenkunft kann auch wohl öfter gehalten werden, nachdem es nämlich der Vorsteher, wegen der Wichtigkeit einiger Sachen für gut befindet". "Sie müssen auch in ihren Zusammenkünften allerhand musikalische Stücke und Schriften untersuchen und beurtheilen" (p. 581).

Det musikalske Societet skulle ikke ifølge statutterne afholde egentlige musikteoretiske diskussionsmøder, og diverse musikalske sager, som f.eks. anerkendelse af koncertmesterens regler og vedtagelse af lejlighedsmusik, må derfor formodentlig være blevet behandlet ved de månedlige og halvårslige forsamlinger. Det hørte her til de honorære medlemmers pligter at "give Concert-Mesteren tilkiende, naar een eller anden Ting efter deres Skønsomhed kunde underkastes nogen slags Forandring i Musiquen" (II § 16).

7) Scheibe: "Die Mitglieder müssen ferner nach Beschaffenheit der Theile, die einem jeden obliegen, öffentliche Lehrstunden halten, und jungen Leuten und angehenden Liebhabern der Musik, und der Setzkunst so wohl einem theoretischen als praktischen Unterricht allen zu Musik gehörigen Stücken ertheilen" (p. 581). Men om forstanderen hedder det: "Von den öffentlichen Lehrstunden aber muss er befreyet seyn" (p. 582).

I Det musikalske Societet består elevklientellet lige som hos Scheibe af liebhavere og unge mennesker. Dog er det ikke medlemmerne, men koncertmesteren, der varetager undervisningen. Denne skal være tilstede en dag om

ugen "som Ordinarii dertil determinere, for at underviise enhver Med-Lem som saadant forlanger, men besyndelig Voluntairene som expresse sig til den Ende skal indfinde, enten i Compositionen, Sangen, eller paa de Instrumenter hvor udi han besidder Færdighed" (III § 17). Hertil føjes, at "Membra Extraordinaria . . . have lige Adgang med Ordinariis til Concert-Mesterens Underviisning" (I § 7).

Foruden de tidligere nævnte tre skoler omfatter Thielos *Tanker og Regler etc.* også en musikpædagogisk metode, nemlig "Hvad en Claver Informator maa forstaae" (afh. I,5) og "Hvorledes den som vil lære Musiken maa være beskaffen, og hvorledes Informationen med Nytte kand indrættes" (afh. I,6).

8) Scheibe: "Es müssen auch von der Gesellschaft mit Zuziehung einiger geschickten Musikanten alle Wochen ein- oder zweymal öffentliche Concerthen gehalten werden" (p. 581).

Ganske tilsvarende hedder det i statutterne, at de ordinære medlemmer "eengang om Ugen maae besørge et Musicalske Concert" (I § 4) . . . "Concertet continuerer heele Aaret igiennem undtagen i Augustii Maaned, og Forsamlings Dagene ere tvende Gange om Ugen, da Begyndelsen og Enden ved Pouker og Trompetter tilkiendegives" (III § 51). Der er een ugentlig prøvedag og een koncertdag, kaldet Hoved-Musiqven. Der bør være 21 ordinære medlemmer, "dog bør i dette Antall 3 à 4 Pladser altid staae ledige for at optage en eller anden notorisk bekiendt Musicus" (III § 1). Man ved, at de 4 pladser for musikere af faget i 1748 var besat med J.E. Iversen, der allerede i juni 1744 nævnes som koncertmester, J.A. Scheibe, organist Johann Foltmar og hofviolon A.F. Ortman.

Scheibe går i sin plan for et musikakademi ikke ind på, hvad han mener, der bør opføres ved koncerterne.

Det gør derimod Societetets statutter, som nævner koncerter, sinfonier, trioer, soloer og arier. "Skeer der nogen merkelig Forandring med een af disse 7 Herrer [*membra honoraria*], enten ved glædelige eller bedrøvelige Hændelser, da efter Omstændighed Honorarius med en gratulations- eller Condolations-Musique offentlig i Societetet bæres. Men naar nogen dødelig Casus sig med nogen Honorario tildrager, da bæres hans Døds Dag af Societetet med en Trauer-Musique" (II § 8). "Naar nogen Ordinarius ved Døden afgaaer bliver ham det sidste Æreminde af Societetet paa hans Liig-Begiængelses Dag med en Trauer-Musique beviiset" (III § 13). "Concert-Mesteren dirigerer Musiqven, og obligerer sig til at componere Musiqven som Societetet ved en eller anden Extraordinair Hændelse vil opføre, naar saadant ham af Societetet betiids tilkiendegives". Koncertmesteren er "des-

foruden forpligtet enhver Maaned at opføre en Sinfonie og Aria af sin egen Composition" (III § 15). Om sekretærens pligter i denne forbindelse hedder det: "Naar Societetet ved een og anden Leilighed vil opføre en nye Musique, besørger han i Tiide en Dansk eller Tydsk Poesie, at den der componerer samme, ikke dermed overiiles, og Compositionen derover kunde geraade slettere end den havde ellers bleven" (III § 31).

Hovedformålet at fremme musikken

Scheibe skriver i sin plan, at et musikakademi må have "zweyerley allgemeine Absichten".

1. hovedopgave: "Erstlich, müßte sie [die Akademie der Musik] bemühet seyn, die Wissenschaft in Ordnung zu bringen, was nämlich die Theorie der Musik überhaupt und insbesondere, und was ferner zur musikalischen Zusammensetzung aller Arten der Stücke gehöret, und also alles, was zur wahren Geschicklichkeit eines gründlichen und erfahrenen Componisten gehöret" (p. 576).

Statutterne har ikke en tilsvarende formulering af denne første hovedopgave udover den bestemmelse, der siger, at koncertmesteren er "forbunden at udgive visse Musikalske Regler, hvorefter en god Orden kand introduce-res i Musiqven". Men det viser sig, at Scheibes *Critischer Musikus* og Thielos *Tanker og Regler etc.* tilsammen imødekommer en stor del af den første hovedopgaves krav gennem opfyldelsen af den række pligter, som Scheibe opstiller i sin plan for et musikakademi (jfr. ovenfor, punkt 1-6!).

2. hovedopgave: "Zweytens, müßte sie [die Akademie der Musik] auch die Fertigkeit zu singen und Instrumente spielen, und also auch die Kunst componierte Stücke in Ausübung zu bringen, oder aufzuführen, in Ordnung setzen, und auf festgesetzte Regeln und Wahrheiten gründen" (p. 576).

Statutterne har heller ikke en selvstændig formulering af denne anden hovedopgave. Men det fremgår klart af den brede og detaillerede udformning Societetet har givet bestemmelserne vedrørende undervisningen (jfr. ovenfor, punkt 7!) og især koncerterne (pkt. 8), at det er denne anden hovedopgave Societetet går stærkest ind for.

Scheibe skriver videre, at et musikakademi må have disse to hovedopgaver, fordi "die Musik nicht bloss damit würde geholfen seyn, dass man sie in Form einer ordentlichen Wissenschaft vorträge, alle dazu gehörige Wahrheiten sammlete und untersuchte, ein allgemeines Systema der Musik entwürfe, und in ein deutliches und klares Licht setzte, sondern man auch zugleich darauf denken müßte, die Kunst zu befördern, leichter zu machen, und auf gewisse Regeln zu gründen" (p. 576). Dette er ifølge Scheibe "der

Absicht der ganzen Gesellschaft", som det bør være forstanderens specielle pligt at tage vare på.

Scheibe skriver om forstanderens pligter således: "Es würde ihm nämlich allein obliegen, alle die Untersuchungen der übrigen Mitglieder zu prüfen, in den streitigen Puncten ein Mittel zu treffen, und sie vergleichen, daraus aber endlich ein vollständiges Systema der Musik zu verfertigen, und darinnen alles ordentlich und deutlich vorzutragen, was zu allen Theilen der Musik überhaupt und insbesondere erfordert wird" (p. 579).

Hvorledes praktiseres dette nu af Det musikalske Societet? Statutterne siger, at direktøren "ansees som Hoved for Societetet" (II § 2), men der tillægges ham ikke opgaver, der kræver musikfaglige kvalifikationer. Den højeste musikfaglige kompetence ligger hos koncertmesteren, som har "u-bundene Hænder i Musiqven, til at foranstalte alle Ting ordentlig og efter en god Gout". Men det ønskes tillige, at de musikalske regler, han er forpligtet til at udgive, må blive efterlevede "naar de af de fleeste ere approberede", og først derefter "med største og mueligste Accuratess maae blive efterlevede, til den Ende giver Concert-Mesteren nøye Agt og admonerer en eller anden som sig her imod kunde forsee" (III § 21). Med andre ord har Societet delegeret forstanderens opgaver ud på 2 personer, således at koncertmesteren tager sig af musikken og direktøren hovedsageligt varetager den administrative side af Societetets virksomhed.

Efter Scheibes plan skulle forstanderen som nævnt også påtage sig at udfærdige et "Systema der Musik" som essensen og summen af medlemmernes samlede afhandlinger og diskussioner. Denne opgave stilles ikke af Societetet direkte i dets statutter, men ser man nærmere til, er formuleringen "visse Musicalske Regler" jo egentlig ret vid. Det må antages, at forfatterne af statutterne har været tilstrækkelig pragmatiske til ikke at stille det som et direkte krav til koncertmesteren, at han skulle udarbejde et musiksystem, men blot har været åbne over for de forhåndenværende kræfters initiativ og muligheder.

Iøvrigt havde Scheibe allerede i første udgave af *Der critische Musicus* søgt at opstille et "System der Musik" i afhandlingen "Die Haupteintheilung der Musik wird angezeigt und untersucht" (stk. 3, april 1737). I 1745-udgaven meddeler Scheibe en ny og forbedret version under titlen "Entwurf einer Eintheilung der Musik, zur Erläuterung des dritten Stückes des critischen Musikus". Han klassificerer her hele faget musikvidenskab, både den teoretiske og den praktiske del, i et forsøg på at bevise at musikken er en videnskab på lige fod med andre anerkendte videnskaber som matematik, naturvidenskab etc. "... so ist sie [die Musikwissenschaft] also anzu-

sehen, als eine andere gelehrte Wissenschaft, die wegen ihrer Wichtigkeit und Weitläufigkeit, auf Universitäten zu lehren und zu untersuchen ist, und darinnen man junge Leute unterrichten muss" (p. 572). Scheibe har selv understreget, at denne "Eintheilung der Musik" kun er en skitse, men at den til gengæld indeholder alle relevante elementer, og at det derfor må være på dette grundlag et fuldstændigt musiksystem bør opbygges.

Ifølge Scheibes plan bør forstanderen også "einen starken Briefwechsel mit den berühmten Musikanten und Musikverständigen an auswärtigen Orten unterhalten. Und so kann dadurch die Gesellschaft in zweifelhaften Fällen auswärtige Urtheile hören, sie erfährt, was etwa neues und merkwürdiges in der Musik entdeckt, und wie diese Wissenschaft in fremden Ländern betrachtet wird, und was sie sonst noch begiebt, woraus der Gesellschaft Nutzen zuwachsen, und sie ihre Absichten bestürken und befördern kann. Dem Vorsteher muss also ein Secretär zugegeben werden, weil ihm sonst mit der Ausfertigung der Briefe, und mit Beantwortung anderer, . . . zu viel Zeit entzogen würde, wenn er dieses alles mit eigener Hand verrichten sollte, indem er noch wichtigern Geschäften obliegen muss" (p. 580).

Lige som Societetet ikke afholder specielle forsamlinger for diskussion af musikkens teoretiske grundlag, tales der i statutterne heller ikke om udadrettede forbindelser og diskussioner.

Om forstanderen hedder det videre hos Scheibe: "Von der öffentlichen Lehrstunden aber muss er befreyet seyn, weil er mit der Ausfertigung eines vollständigen Systems der Musik genug zu thun hat" (p. 582).

Modsat Scheibe lægger Det musikalske Societet hele ansvaret for afvikling af undervisningen på koncertmesteren.

Scheibe sammenfatter forstanderens virke således: "Kurz, der Vorsteher der Akademie der Musik muss auf alles ein wachames Auge haben, was nur zur Aufnahme der Tonkunst und also zur allgemeinen Absicht der Gesellschaft dienlich seyn kann" (p. 580).

Det musikalske Societets statutter har ikke en paragraf, der direkte sigter på at definere dets målsætning. Men spredt rundt om finder man udtryk for "die Aufnahme der Musik" som det københavnske akademis hovedformål, f.eks.: "Ordinarii maae . . . først tage i Betænkning hvad som consernerer Societetets Beste og Musiquens Forbedrelse" (art. I, § 5), "Honorarii overveje om alle Indretninger somkomme i Forslag tiene til Societetets Nytte og Fremvext" (art. II, § 13) og "da Societetets Opkomst og Vedligeholdelse meest paa Honorariis og Ordinariis beroer . . ." (art. III, § 5).

Med andre ord: et musikakademis fornemste opgave er den at fremme musikken. Dette ses klart af Scheibes definition af et musikakademi, ud-

trykt med ordene "eine Gesellschaft . . . die . . . für die Aufnahme der Musik sorgen". Det musikalske Societet ligger helt på linie hermed.

— med forenede kræfter

Scheibe skriver i sin plan for et musikakademi, at medlemmerne er forbundne at udføre visse pligter, nemlig dem, der er citeret ovenfor (pkt. 1-8), og han fortsætter: "wenn auch nur eine Pflicht, die mit dem ganzen Werke, unterlassen würde: so würde auch dadurch die Absicht der ganzen Gesellschaft gehindert werden. Dahero darf kein einziges Mitglied einer Gesellschaft etwas unternehmen, welches den Absichten der ganzen Gesellschaft zuwider ist, oder ihr Schaden bringen, oder auch etwas unterlassen, welches der ganzen Gesellschaft nützlich oder nothwendig wäre, oder ihre Aufnahme befördern könnte" (p. 576 f).

Svarende hertil kræver Det musikalske Societets statutter, at intet medlem må "understaae sig af private Absigter og egen Autoritet at stifte noget Nyt imod Societetets Statuta" (II § 15). Mere generelt tales der om Societetets konservation: "Honorarii drage Omsorg for heele Selskabets Conservation" (I § 2) og "de have Indseende med at alle Societetet tilhørende Sager ere i Conservation" (II § 12). Og det hedder videre: "I Societetet kand ikke antages Tvende der staaer i aabenbare Fiendskab med hinanden, paa det at ikke saadanne ilde harmonerende Gemytter skulle indvikle Societetet i Factioner, og derved hindre den Fornøjelse det fornemmelig intenderer" (III § 4). "Naar nogen Tvistighed imellem en eller anden Med-Lem skulle opkomme, søger Concert-Mesteren, Secretairen, Inspecteuren, hvem deraf dem kand være tilstæde, at bringe Parterne til Forlig, hvis ikke, foredrages det en af Honorariis, og skulle Parterne ikke være fornøyet med hans Decision, da faaer enten en eller begge efter Sagens Beskaffenhed Consilium abeundi" (III § 7).

Dette forklarer, hvorfor Scheibe i sin definition for et musikakademi tilføjer, at der må arbejdes for "die Aufnahme der Musik" af medlemmerne "mit vereinigten Kräften".

Societetets statutter lægger i en lang række bestemmelser rammerne for udfoldelsen af de forenede kræfter i form af princippet om lighed for medlemmerne, regler for de administrative forsamlinger, beslutningsprocedurer, fordelingen af diverse administrative pligter blandt medlemmerne og endelig bestemmelserne vedrørende de økonomiske forhold.

Statutterne taler om lighed, idet de pålægger de honorære medlemmer at have "Indseende med at en Liighed iblandt alle Membra conserveres" (II § 15), og det ønskes, "at der overalt kand findes i Societetet en lige Frihed og en

lige Myndighed". Derfor bør de honorære medlemmer "ikke antage sig nogen Jurisdiction, hvad Navn den end have kand, over de andre Membris, men de bør alleene betiene sig af deres deciderende Voto i at approbere eller forkaste et giort Forslag" (II § 17), og derfor gælder det for sekretæren, at hans "Forretning kand ey være bestandig . . . fordi ikke Langvarigheden af hans Charge kunde med Tiiden forhverve ham en slags Superioritet over de andre Membris og ophæve den overalt indførte independence" (III § 23).

Det musikalske Societets sager behandles ved de halvårige forsamlinger. Ved generalforsamlingen "bør Director med alle Honorariis møde" (II § 6). Koncertmesteren "møder ikke ved Ordinarium maanedlige, men alleene ved de generale Forsamlinger, med mindre han dertil expresse indbydes, naar man haver noget med ham at deliberere, angaaende Musiqvens Forbedrelse" (III § 16). Om den månedlige forsamling hedder det: "Naar en eller anden Ting skal proponeres, foranstaltes eller afgiøres Societetet vedkommende alternere Ordinarii med hinanden, 3 hver Maaned, hvilke tillige med Secretairen, Inspecteuren og de Tvende fra Honorariis Committerede afgiøre de Sager som ere af mindste Betydning, men de andre spares enten til de generale Forsamlinger, eller om de ey kunde lide Ophold, foretages de i de fleste Ordinarium Nærværelse" (III § 52). Sekretærens "Forretninger ere, ordentlig at protokollere Ordinarium Conclusa, som han derpaa til Honorarium Decision henstiller, han foreslaaer paa den beste Maade hvad han meener kunde være Societetet til Fordeel, enten ved at introducere eller at afskaffe" (III § 27), "dog maae han ikke af egen Authorité anskaffe eller anordne noget hvorudi Societetet ikke tilforn haver samtykt" (III § 32).

De honorære medlemmer "have Magt at Samtykke eller forkaste et giort Forslag efter forefundne Omstændigheder, men ikke at gjøre nogen nye Indretning uden hele Societetets Samtykke" (II § 14). De ordinære medlemmer "have et Votum Deliberativum i alle Societetet angaaende Anordninger og Indretninger, men naar deres Conclusa skal være gyldige, maae de med Honorarium Decision forsynes" (I § 5). De ekstraordinære medlemmer og volontørerne har ikke lov til at tage del i beslutningsprocessen. Når det endelige koncertprogram skal lægges, afgøres det ved kugleafstemning blandt medlemmerne, om "det musicerte kand opføres i Hoved-Musiqven eller ikke". Koncertmesteren "kand intet i Hoved-Musiqven opføre, uden hvad tilforn i Prøven ved samtlige Lemmers Jugement paa efterskrevne Maade er approberet" (III § 18-19).

De administrative pligter fordeles blandt medlemmerne således:

Forstanderen: "Der Vorsteher aber muss dahin sehen, dass alle Verrichtun-

gen der Mitglieder gehörig und mit anständigen und gründlichen Art geschehen" (p. 582), skriver Scheibe. Tilsvarende opgave tillægges Societetets honorære medlemmer, som skal drage omsorg for "at de Anordninger, som Societetet fandt for got at indføre, paa det nøjeste bleve efterlevede, at ikke formedelst Mangel af Accuratesse, en god Indretning skulle ophøre" (I § 2).

Sekretæren: "Dem Vorsteher muss also ein Sekretär zugegeben werden, weil ihm sonst . . . mit der Aufzeichnung dessen, was in der Gesellschaft vorgeht, und mit andern Sachen mehr, zu viel Zeit entzogen würde" (p. 580), hedder det hos Scheibe. Statutterne siger: "Hans Forretninger ere, ordentlig at protocollere Ordinariorum Conclusa" . . . "Han indtegner i een dertil indrettet Protokoll alle Membrorum Navne, paa hvad Tiid et hvert Membrum er Societetet indlemmet, hvad besynderlig det imidlertid til Societetets Beste haver contribueret, og noterer naar nogen af Societetet udtæder" . . . "Han optegner i en Protokoll alle deres Navne som betale noget vist aarlig til Societetets Vedligeholdelse, han gjør Beregninger over Indtægt og Udgift og besørger i rette Tiide de af Societetet Salariorum nydende Personer Assignations Udstædelse" . . . "Han beskriver alle Ting af Vigtighed, som i hans Tiid forefalder, hvilket offentlig ved hans Aftrædelse for Societetet oplæses" (III § 27-30). "Anskaffer det forbrugende Brænde, Lys, Boeskab og andre Nødvendigheder efter Societetets Gotbefindende" . . . "Secretairen fører i Societetets Navn Correspondance paa de Steder hvor gode Musicalier kand have" (III § 32-33).

Inspektøren: "haver Indseende med alle indkommende Personer, at ingen uden de der have Billet indkommer, og om det skulle arrivere at nogen bekyrget eller uanstændig Person, hvormed Societetet kunde have Tort . . . ville indtræde" . . . "Han haver Indseende med at alle Ting uden for Musiquen paa Societetets Værelser, er net og ordentlig indrettet . . . han forvarer de Membris tilhørende Instrumenter" . . . "Ligeledes med Ild og Lys til rette Tiid antændes og udslukkes, besørger at enhver Tilhører kand have sin Commoditet, tilholde Budet at Støv og Skarn bortfejes og afviskes" . . . "Han erindrer Med-Lemmerne paa deres indgangne Forpligtelser, giver Selskabet Efterretning om nogen U-orden foregaaer, foreslaaer den bedste Maade til dens Abolition, bringer Conclusa til Execution og skriver an et hvert Membri Flittighed ved Musiquens Udføring" (III § 37-40).

Arkivaren: "Archivarius skal tilholde Concert-Mesteren og Notisten altiid at holde Archivet i en god Orden, eftersee at intet, uden, hvad han optegner af Concert-Mesteren eller Notisten udtages . . . han lader de nye ind-

komne Musicalier strax stemple hos Secretairen, og af Notisten registrere" (III § 46).

Notisten: Notisten er ikke medlem, men ansat af Societetet. Notisten skal sørge for, at "Musicalia, som skal opføres uden nogens Incommoditet kand ligge enhver for Øjnene" . . . "Notisten skal sammensamle de ved Concertet opførte Musicalier . . . han skal iligmaade holde rigtig Register over alle Musicalier som i Archivet ligger forvarede" . . . "Notisten copierer saa mange Partier som Ordinarii for got befinder. I det øvrige er han Secretairen behjælpelig ved en og andre Sagers Agskrivning, Societetet vedkommende" (III § 41-44).

De to bude: "Tvende Bud skal holdes paa Societetets Bekostning der kand have Kræfter til at forrette en og anden Haand-Giæring, en af dem skal altid staae hvor Musiquen holdes, men den anden bliver ved Døren, for at gaae Inspecteuren tilhaande ved Billetters Eftersiun og andre Tings Foranstaltning" (III § 54).

Ved optagelsen af honorære medlemmer forlanger Det musikalske Societet som sagt ikke, at de skal kunne spille et instrument, "naar de alleene have en got Gout i Musiquen", men til gengæld skal de være herrer "af Qualitet" (II § 1). De kvaliteter der fordres er følgende: "Honorarii drage Om-sorg for heele Selskabets Conservation, . . . eendeel ved at holde over, at de Anordninger, som Societetet fandt for got at indføre, paa det nøjeste bleve efterlevede", "eendeel ved at anskaffe et tilstrækkeligt Antall af Tilhørere, der kand bestride de ved Societetet forefaldende Omkostninger, ved en aarlig stipuleret Afgift", og endelig bør "fire af disse respective Herrer altid udvælges af de der forblive bestandig her i Byen, og ansees som Pillere hvorpaa Garantien for Societetets Continuation er bygget" (I § 2-3). Om de honorære medlemmer hedder det videre, at de "contribuerer enhver, ligesaavel som de andre Membra, sit Quantum til Societetets Vedligeholdelse" (II § 9). "Honorarii have Indseende med at alle Societetet tilhørende Sager ere i Conservation, og til den Ende saa tit det dennem lyster, tage alle Ting i Øjesiun, for at see om alt quadrerer med det derover holdende Register" (II § 12). Det fremgår altså heraf, at de honorære medlemmers opgave først og fremmest er at sikre Societetets beståen økonomisk.

Moralske og sociale aspekter

Foruden det musikfaglige og det administrative bringer Scheibe et tredje aspekt ind i sin plan for et musikakademi, nemlig det moralske. Det kommer frem i forbindelse med omtalen af forstanderens kvalifikationer: "Er

muss aber auch klug, vernünftig und bescheiden seyn. Er muss nichts weniger als Eigensinn, oder Hochmuth bey ihm herrschen. Dabey muss ihn ein freundliches, leutseliches, geistreiches und lebhaftes Wesen begleiten. Er muss also auch tugendhaft und weise seyn, und den übrigen Mitgliedern so wohl im Fleisse, und in der Arbeitsamkeit, als auch in einer tugendhaften und vernünftigen Lebensart, mit seinem Beyspiele vorgehen" (p. 580).

Også disse moralske tanker kommer til udtryk i Det musikalske Societets statutter. Men hvad Scheibe ønsker af moralske kvaliteter af forstanderen, ønsker Societetet opfyldt af alle medlemmerne. Ingen får nemlig lov til at aflægge den tidligere omtalte musikalske optagelsesprøve førend de to kommitterede *ordinarii* har erkyndiget sig om at "hans Conduite er saa u-paa-klagelig at han i Sælskabet kand indlemmes, hvis ikke, da faaer han paa en høflig Maade Afviisning, thi ingen liderlig eller for en eller anden grov Forseelse berygtet, kand i Societetet tolereres. Naar hans Opførsel saaledes er befunden upaaklagelig, bliver han admitteret til Prøve" (III § 2).

Med henblik på "Beförderung der allgemeinen Absicht der Akademie" og for derigennem at fremme "die Aufnahme der Musik" går Scheibe ind for, at man "so wohl allen Mitgliedern, als dem Vorsteher der Akademie einem gehörigen Rang und genugsame Einkünfte ertheilet: damit sie von andern gebührend geehret werden, und auch diejenigen Mittel erhalten, die zu ihrer Lebensart erfordert werden . . . Es können aber hieraus noch mehrere Vortheile hergeleitet werden, wenn die Vorsteher und die Mitglieder einen ansehnlichen Rang bekleiden, und auch austrägliche Einkünfte besitzen. Zum Exempel, das erste giebt ihnen bey denjenigen, welche von ihnen unterwiesen werden, mehr Nachdruck und Ehransehen, das andere aber machet sie in der Beförderung der allgemeinen Absicht der Akademie geschäftiger, weil sie sich alsdann um nichts weiter, als um die Aufnahme der Musik bekümmern dürfen" (p. 580-81).

Tilsvarende hedder det i Societetets statutter: "Ordinarii . . . bør være befriede for alle andre Omkostninger, saa længe den højeste Nødvendighed det ey udkræver" (I § 4), fordi de må gøre tjeneste ved den ugentlige koncert.

Hvad specielt forstanderen angår skriver Scheibe: "Der Vorsteher aber muss insbesondere einen grössern Rang, und auch mehr Einkünfte haben, als die übrigen Mitglieder: weil nicht nur ihm diese selbst viel Ehre erweisen müssen, sondern auch weil er mehr Ausgaben nöthig hat, und sich zugleich durch seine Aufführung ein grösseres Ansehen geben muss" (p. 581).

Direktøren for Det musikalske Societet er ulønnet, men om koncertmesteren hedder det: "den Gage han skal nyde bliver hennem af Honorariis &

Ordinariis bevilget, hans Betienning er bestandig saa længe han efterlever Societetets Statuter og Conventioner" (III § 14). "Og paa den Post som ham af Societetet er anbetroet, til Gavns kand blive forstaaet, maae ham ingen anden Forretninger Musiqven ey umiddelbar vedkommende, under hvad Navn de end kunde begribes, at Societetet paabyrdede, saasom han alene er forpligtet at paaagte det som Musiqven angaaer, og derfor sig med andre Ting ey maa indlade" (III § 16).

Thielo kommer i *Tanker og Regler etc.* også ind på emnet i "Om Musikens Foragt" (afh. I,3): "Musiken lider og Foragt formedelst den ringe Løn adskillige Musici faaer. Spørger man denne eller en anden: hvor meget han har til Løn, saa vil man høre dette jammerfulde Svar, at han neppe ved sin Tieneste kand nære sig for Sult. Jeg vil her paa sætte mig selv til et Exempel . . . At informere er en meget urigtig Ting, og allermeest da, naar Folk merke, at Hunger og Kummer ligesom kiger en udaf Øynene" (p. 10).

Kort sagt: Scheibe og Det musikalske Societet er enige i, at det er nødvendigt at give de mennesker, som aktivt arbejder med musikken, sådanne økonomiske vilkår, at der kan stå passende respekt om dem, af hensyn til musikkens fremme.

Det musikalske Societet nævner endnu et formål med dets virke, nemlig "at forskaffe saavel Publico som dem selv en u-skyldig Tiidsfordriv" (I § 4), og der tales om "den Fornøjelse det [Societetet] fornemmelig intenderer" (III § 4). Det hedder videre: "Enhver skal være forbunden til at være andre lige saa meget til Fornøjelse som sig selv, og til den Ende maae han indrette sin Gout i Musiqven efter de flestes, og abandonere alle Slags ubehagelige Miiner og Maneerer, saavel i Gebærder som i Musiqven selv, saa snart han derom af et eller andet Membr. bliver advaret, at sligt er hannem u-ansændigt, paa det ikke en Med-Lem skal gjøre heele Societetet latterligt" (III § 6).

Thielo udtaler sig også herom i "Fortale til Læseren" af *Tanker og Regler etc.*: "Denne Concert [Det musikalske Societet] er for Musikens Elskere en tilladeligt, u-skyldig og behagelig Sindets Opmuntring og Forfriskning, hvorudover den paa Auditorio saa vel med Fyrsters, Grevers og andre Adelige Personers Nærværelse er bleven beværdiget, som den for de anseeligste og fornemste Stadens Indbyggere er bleven behagelig, og kommen ved deres gievnlige Paahør ikke i en liden Æstimme. Hvilket har forskaffet Musiken her i Kiøbenhavn en besynderlig Anseelse, og giver Aarsag til at haabe, at denne skønne og nyttige Videnskab i Fremtiden ved Tiidernes Forandring meere og meere vil blive excoleret". Denne fremhæven af den uskyldige tidsfordriv og fornøjelsen ved musikken må ses på baggrund af

den beklagelse over musikkens almindelige forfald, man finder udtrykt hos bl.a. Scheibe og Thielo, og det dermed følgende ønske om atter at bringe musikken til ære og værdighed.

Om et musikakademi som uddannelsessted for professionelle musikere, lærere m.fl. siger Scheibe i sin plan: "Wenn nun also eine so ansehnliche und nöthige Akademie in einem Lande würde aufgerichtet seyn: so würde man . . . gar bald geschickte und erfahrene Leute erhalten, womit man gleich anfangs die Cantorate auf Schulen besetzen, und wodurch man der Jugend die Musik angenehm und deutlich machen, und sie auf vernünftige Art dazu anführen könnte. Durch diese Mittel würde man auch endlich gelehrte und erfahrene Männer erhalten, die die Musik auf Universitäten öffentlich lehren könnten. Und wenn auch endlich kein musikalisches Amt vergeben würde, wenn nicht das Subjectum vorher von der Akademie das Zeugniß erhalten hätte, dass es dazu geschickt und tüchtig wäre: so würde man auch gar bald erfahrene und geschickte Musikanten erhalten, und auch den Musikanten selbst ein löblicheres und rühmlicheres Ansehen geben können" (p. 582).

Et tilsvarende formål med Det musikalske Societets virksomhed findes ikke formuleret direkte i statutterne. Men der gives som sagt undervisning, og der er mulighed for at "et vist Stipendium skal legges til tvende Ordinariis (naar Cassen kommer i den Stand at kunde understytte saadan Anordning) for at perfectionere sig i Musiqven, og fornemmelig det som angaaer Compositionen, efter at de af de fleeste ere erkjendte for at have got Genie" (III § 11). Ludvig Holberg kan i sin 179. epistel bevidne, at medlemmerne "have udi en kort Tiid saaledes tiltaget udi Musiken, at mange af dem kand passere for Mestere". Hvilken betydning Societetet har haft som uddannelsessted for professionelle musikere, lærere etc., kan imidlertid først vurderes efter en nærmere undersøgelse.

Scheibes indflydelse på Det musikalske Societet

I *Der critische Musicus* skrev Scheibe i november 1739 en afhandling med titlen "Untersuchung der Mittel, die Musik und die Musikanten in ein löbli- cheres Ansehen zu setzen" (stk. 62), hvori han kom til følgende konklusion: "Was werden meine Leser sagen, wenn ich ihnen einen Entwurf einer musikalischen Akademie machen, und ihnen dabey darthun werde, dass so lange solche nicht zur Ausführung gebracht wird, niemals, weder die Musik in Aufnahme zu bringen ist, noch auch tüchtige Männer, die Musik auf Universitäten öffentlich zu lehren, und zugleich tüchtige und geschickte Musikanten zu erhalten sind. Durch Hülfe einer musikalischen Akademie wird man allein alles dieses verrichten können, und auch den Musikverständigen

und Musikanten selbst ein liebreicheres und rühmlicheres Ansehen geben" (p. 575). Med disse ord har Scheibe i korthed fortalt, hvad han vil med sin plan for et musikakademi.

Har Scheibes tanker og ideer vedrørende et musikakademi haft indflydelse på udformningen af Det musikalske Societets statutter? Teoretisk set kunne ophavsmændene til statutterne også have støttet sig til f.eks. udenlandske musikforfattere, men når man tillige tager tidspunktet for Scheibes udarbejdelse af manuskriptet til 1745-udgaven af *Critischer Musikus* i betragtning, er det nærliggende at antage at Scheibe har været inspirationskilde.

Ved sammenligningen mellem Societetets statutter og Scheibes plan for et musikakademi viste det sig, at elementerne hos Scheibe stort set genfindes i statutterne, idet det har været muligt at gennemgå planen stykke for stykke og sammenholde dem med tilsvarende passager fra statutterne – dog med nogen vægtforskydning, også ud over den der naturligt må forekomme, når Scheibes plan kun har et omfang på 56% af hvad statutterne fylder.

Det er på det organisatoriske plan, man finder de største afvigelser. Scheibes model forstander-sekretær-medlemmer er så enkel, at den næsten kan siges at være prototypen på en organisation, mens Societetet formulerer sig ret detaillert og fyldigt vedrørende beslutningsprocesser, fordeling af de musikalske og administrative opgaver, lokaleforhold, økonomi etc. Det er for Scheibe akademiets målsætning og de opgaver, der skal løses, det først og fremmest drejer sig om, fordi han beskriver et musikakademi i almindelighed. Derved kommer måden det arbejder på i anden række. For Det musikalske Societet gælder det om at udforme bestemmelser, der kan få institutionen til at fungere. Derfor må statutterne naturligt nok ofre mere plads på beskrivelsen af det organisatoriske. Forbilledet kan derfor på dette punkt ikke siges entydigt at være hentet fra Scheibe.

Et musikakademi skulle efter Scheibes opfattelse have tre virkefelter, nemlig a) studiet af musikkens teoretiske grundlag, b) undervisning i sang, instrumentalspil og komposition, og c) koncertvirksomheden. Det er de samme tre områder Societetet beskæftiger sig med, blot havde Societetet knap nok de menneskelige resourcer, der skal til for at leve op til Scheibes visioner med hensyn til studiet af musikkens teoretiske grundlag. Når Societetet tager lettere på dette punkt, hænger det vel også sammen med, at musikvidenskaben ikke havde plads ved universitetet i det 18. århundrede.

For Scheibe er hovedformålet med et musikakademis virksomhed iflg. hans definition at sørge for "die Aufnahme der Musik". Akademiets to hovedopgaver og rækken af pligter er alle lagt an på dette sigte. Helt det

samme gælder for Det musikalske Societet. Der skal her arbejdes for ”hvad som conserverer Societetets Beste og Musiquens Forbedrelse”, og alle bestemmelser vedr. optagelse af medlemmer, musikalske og administrative pligter, Societetets opgaver, beslutningsprocedurer, økonomi etc. tjener ene dette formål.

Med andre ord ligger Det musikalske Societet i alt væsentligt på linie med Johann Adolph Scheibes tanker og ideer vedrørende et musikakademi, således som de kommer til udtryk i hans ”Beschreibung einer Akademie der Musik und der Mitglieder derselben”.

Zusammenfassung

Im Zuge einer Untersuchung über die Gründung der Musikalischen Gesellschaft (Det musikalske Societet) in Kopenhagen befasst sich der Artikel des näheren mit Johann Adolph Scheibe (1708-1776).

Man weiss, dass Scheibe ein gewöhnliches Mitglied der Gesellschaft war und diverse bei den Gesellschaftskonzerten aufgeführte Kantaten komponierte. In *Der critische Musicus* hatte Scheibe bereits 1739 unter dem Titel ”Beschreibung einer Adademie der Musik und der Mitglieder derselben” ganz im allgemeinen den Plan einer Musikakademie skizziert. In der Neuausgabe des kritischen *Musikus* berichtet er in dem 17. April 1745 datierten Vorwort, er habe das Manuskript drei Jahre zuvor begonnen und Ende März 1744 fertig an den Verleger gesandt. Gerade zu jenem Zeitpunkt bereiteten die Gründer der Musikalischen Gesellschaft vermutlich das erste Konzert vor, das am 13. Mai 1744 stattfand, und arbeiteten auch die Statuten der Gesellschaft aus. Die Annahme ist daher naheliegend, dass der 1745 abermals gedruckte Plan Scheibes von 1739 als Vorlage für diese Statuten diente. Bisher konnte Scheibe nicht als ihr Verfasser nachgewiesen werden, doch soll durch den Vergleich zwischen den *Statuta Societatis Musicae* und dem Plan Scheibes für eine Musikadademie der Wahrscheinlichkeitsbeweis dafür erbracht werden, dass Scheibe jedenfalls einen gewissen Einfluss hatte.

Die Schriften werden abschnittsweise verglichen: Mitglieder, musikalische Aufnahme-regeln, Pflichten der Mitglieder, Hauptzweck: Förderung der Musik, Mit vereinten Kräften und Moralische und soziale Aspekte. Es stellt sich dabei heraus, dass die Elemente im Plane Scheibes sich im grossen und ganzen auch in den Statuten finden, allerdings mit einigen Akzentverschiebungen abgesehen von den selbstverständlichen, die sich aus dem kleineren Umfang des Scheibeschen Plans – 56% der Statuten – ergeben. Die grössten Abweichungen sind im Organisatorischen festzustellen. Für Scheibe handelt es sich in erster Linie um den Zweck der Akademie und die zu lösenden Aufgaben, denn er beschreibt eine Akdademie ganz im allgemeinen. Dadurch kommt die Arbeitsweise erst in zweiter Linie. Für die Sozietät hingegen gilt es hauptsächlich, Bestimmungen zu

formulieren, die das Funktionieren der Gesellschaft ermöglichen. Diesbezüglich lässt sich nicht eindeutig sagen, dass das Vorbild bei Scheibe geholt ist. Nach seiner Auffassung sollte eine Musikakademie drei Tätigkeitsgebiete haben: das Studium der theoretischen Grundlagen der Musik, den Unterricht und die Abhaltung von Konzerten. Mit diesen drei Gebieten beschäftigt sich auch die Musikalische Gesellschaft, nur verfügte sie kaum über die nötigen menschlichen Ressourcen, um den Visionen Scheibes vom Studium der theoretischen Musikgrundlagen gerecht zu werden. Für Scheibe ist der Hauptzweck einer Musikakademie nach seiner eigenen Definition, für die "Aufnahme der Musik" zu sorgen. Die beiden Hauptaufgaben der Akademie – und die Reihe ihrer Pflichten – sind alle auf dieses Ziel gerichtet. Das gilt ebenfalls für die Musikalische Gesellschaft. Mit anderen Worten, ihre Linie entspricht in den wesentlichen Punkten den Gedanken und Ideen Scheibes für eine Musikakademie, wie sie in seiner "Beschreibung einer Akademie der Musik und der Mitglieder derselben" zum Ausdruck kommen.

Status over et tiår
Referat fra Svenskt musikhistoriskt arkivs 10-års jubilæum

Ole Kongsted

Svenskt musikhistoriskt arkiv (SMA) i Stockholm fejrede d. 12.-13. september 1975 sin 10-års fødselsdag, og gjorde status over det første decennium ved at indbyde til en konference om musikdokumentation og information.

Fredag d. 12. begyndte man kl. 15 i Rigsarkivets forelæsningsal. Rigsarkivar Åke Kromnow, som er formand for SMA's bestyrelse, bød velkommen, ønskede tillykke, og slog i nogle indledende bemærkninger fast, at SMA er en institution, som man har brug for i Sverige. Arkivets daglige leder docent, fil.dr. Axel Helmer gjorde herefter i et retrospektivt vue "Musikdokumentation i Sverige och Svenskt musikhistoriskt arkiv" fyldigt rede for de forløbne år og fortalte om, hvorledes man arbejder. Dette arkiv er ikke et sted, hvor man, jævnfør dette ords sædvanlige betydning, samler en masse papir sammen. Den primære funktion er, at man registrerer — er en slags vejviser ved litteratur- og materialesøgning — hvorved man netop undgår at komme i nogen form for konkurrence med bibliotek, arkiv og museum.

Ved arkivet, der stiftedes d. 1. juli 1965 på initiativ af professor Ingmar Bengtsson, er i dag én (arkivchefen) ansat på fuld tid, mens to amanuenser og en assistent er ansat på 3/4-tid. Arkivets arbejdsområde er vidtspændende, og mange aktiviteter kører sideløbende. En vigtig del af arkivets virksomhed er en systematisk registrering og indeksering af al svensk musiklitteratur; dette arbejde er grundlaget for den årlige "Svensk musikhistorisk bibliografi" i Svensk tidsskrift for musikforskning og for rapporter til RILM. Litteraturområdet, som har en tilgang på 1000 titler om året (fordelt i registreringssystemet på ca. 6000 kartotekskort), varetages af amanuensis Anders Lönn. Sidstnævnte er sammen med Axel Helmer med i den svenske sektion af AIBM, og er endvidere generalsekretær i AIBM's internationale komité, hvorved denne organisation for tiden har sæde ved SMA. Gennem arkivinventering — en ikke mindre vigtig side af virksomheden, som forestås af amanuensis Eva Helenius-Öberg — registrerer man utryk-

te kilder og samlinger af betydning for svensk musikhistorie, og ved samme har den svenske RIdIM-komité hjemsted ved arkivet.

En centralkatalog p.t. omfattende ca. 60000 kort er samarbejdet af litteratur- og arkivsiden; den kan benyttes i SMA's bibliotek. Udover disse aktiviteter foretager man en katalogisering af Musikhistoriska Museets arkiv, og har et omfattende samarbejde med universiteterne i G  teborg, Lund, Stockholm og Uppsala.

Axel Helmer betonedede den pædagogiske side af arkivets virke og forklarede, at et af dets vigtigste formål til stadighed må være at hjælpe forskere, studenter – i det hele taget enhver, som vil vide noget om svensk musikhistorie fra bronzealderens lurer til Thore Skogman og Hoola Bandoola. Problemerne med at komme i kontakt med folk, d.v.s. også at få potentielle interesserede til at kende SMA's eksistens, blev fremhævet. Et led i denne mere udadvendte virksomhed er en regelmæssig udgivelse af såkaldte "bulletiner" om arkivets arbejde, af hvilke hidtil 12 er udkommet; endvidere har man fremstillet en folder, der kortfattet giver nogle facts om SMA.

Efter Axel Helters forelæsning orienterede Eva Helenius-  berg om en udstilling i Rigsarkivets forhal "Musik og samhälle speglade i Riksarkivets dokument". Denne meget fine og velopbyggede udstilling omfattede 104 numre samlede i en katalog, der blev uddelt ved omvisningen, og den var i sig selv et tydeligt bevis på arkivforskningens v  rde i musikhistorisk sammenhæng. Det vil føre for vidt her at komme ind på enkeltheder; udstillingen belyste forskellige sider af svensk musikliv i fortid og nutid – fra nogle blade af et middelalderligt liturgisk håndskrift med sekvenser for S. Andreas og S. Barbara over handels- og s  fartsstatistik udvisende import af musikinstrumenter, til tegninger af orgelfacader, "musikalske" kobberstik, komponistbreve og Konsertf  oreningens korrespondance med g  stedirigenterne Fritz Busch, Ernest Ansermet og Bruno Walter. Efter omvisningen var der modtagelse i Rigsarkivets kantine og en kammerkoncert med medvirken af sangeren G  sta Zachrisson, Axel Helmer (cembalo) og Eva Helenius-  berg (gamba) – musik bl.a. af hofkapelmester Gustav D  ben (c. 1628-1690).

I et radiointerview fredag aften blev institutionens profil tegnet for lytterne. Ved denne lejlighed blev det fremhævet, at arkivets lokaleforhold kun akkurat rækker til det nuværende aktivitetsniveau, og at en flytning vil være uomgængelig nødvendig ved en udvidelse af arbejdsfelterne, – en ekspansion man fra arkivets side i høj grad ønsker.

Lørdag d. 13/9 var den egentlige konferencedag. Kl. 9.30 indledte man i Statens Musikdramatiske Skoles lokaler, da SMA's egne rum på grund af

en pæn tilslutning til arrangementet var for små. Amanuensis Anders Lönn lagde for med et indlæg om litteraturdokumentation og information. Han forklarede, at man tilstræber at være en "national-bibliografi" på musikområdet; han kom endvidere ind på arkivets service-funktioner og behovet for information (vil folk overhovedet have information? — information for hvem? med hvilket formål? på hvilken måde?) og konkluderede, at informationsbehovet er tilstede, men at SMA nok endnu er for lidt kendt blandt andre end musikforskere. Herefter fremlagde Eva Helenius-Öberg nogle tanker "Om arkivinventeringar och uppsökande verksamhet i syfte att främja bevarandet av musikaliskt källmaterial". Hun fortalte om et udstrakt samarbejde med diverse arkiver, museer, biblioteker, institutioner og privatpersoner. Hun sluttede af med at fremhæve arkivaliers betydning for musikforskningen; på dette område søger man ligeledes at være et "national-register" over relevant utrykt kildemateriale. Efter indlæggene var der lagt op til diskussion, og SMA's personale fik mange gode råd — særlig med hensyn til arkivets vejledning for interesserede og vedrørende spørgsmålet om SMA's p.r.-arbejde.

Efter frokost præsenteredes 4 forskningsprojekter på arkivaliebasis. Fil.dr. Bengt Kyhlberg fortalte i et indlæg med titlen "Om musikhistorisk arkivforskning på inventeringsbas" om principperne for sit system ved indsamling af data. Dette system, som er publiceret i SMA's Bulletin nr. 6 (Sthlm. 1970), har i praksis fundet anvendelse i hans betydningsfulde doktordisputats "Musiken i Uppsala under Stormaktstiden" (bd. I, Uppsala 1974 — bd. II som går op til ca. 1720 forventes at foreligge i 1977). Herefter redegjorde fil.kand. Erik Kjellberg for nogle erfaringer med dataindsamling og interpretation i forbindelse med en disputats om hofmusikken i Stockholm 1620-1720, som påregnes afsluttet indenfor et år. Amanuensis Eva Helenius-Öberg fortalte om sit arbejde omkring svensk instrumentmageri 1720-1820 og jeg sluttede af med et indlæg om "Nogle arkivalske kilder i musikhistorisk sammenhæng". I tilknytning til hvert indlæg var der spørgsmål og diskussion. Ordstyreren Axel Helmer takkede af med at resumere de to dages forløb og meddelte, at SMA agter at udarbejde en rapport over konferencen. Skal en iagttager udefra forsøge at vurdere konferencens værdi og SMA's betydning for svensk musikhistorisk forskning, må jeg sige, at jeg rejste fra Stockholm med en blandet følelse af undren og beundring. Vedrørende konferencen kan man sige, at den fik et særdeles konstruktivt forløb og var såre værdifuld, selvom der vel var en del løse ender. Det vigtigste må imidlertid så afgjort siges at være, at SMA på afgørende måde har bevist sin eksistensberettigelse. At fire ansatte kan opretholde en effektivitet, som

her er tilstede, må fylde én med undren. At institutionen endvidere ved siden af alle andre funktioner samtidig kan fungere som et centrum for svensk musikhistorisk forskning forekommer ideelt. Med Ingmar Bengtsson som "bagmanden", der på et tidligt tidspunkt indså det nødvendige i et sådant arkiv, har det forløbne tiårs arbejde gjort SMA uundværligt; man må med arkivets ledelse håbe, at medarbejderne sikres tryggere arbejdsforhold ved, at den svenske stat overtager den økonomiske forpligtelse i stedet for som for nærværende, hvor det økonomiske grundlag er en bevilling fra det humanistiske forskningsråd.

En institution som denne findes mig bekendt ikke indenfor humaniora i Danmark. Som dansker må man savne et sted, der som dette er et naturligt samlingspunkt omkring den nationale musikhistorie.

Måtte vi få noget lignende i København!

Ein Vergleich der Couranten und Sarabanden Buxtehudes und Lebègues

Otto Mortensen

Nach Erscheinen meines Aufsatzes "Über Typologisierung der Couranten und Sarabanden Buxtehudes" (im folgenden als T I bezeichnet) in *Dansk aarbog for musikforskning*, VI, 1968-72, hat Professor Dr. phil. Jens Peter Larsen mir liebenswürdig mitgeteilt, dass zwei der Suiten in *Dietrich Buxtehude: Klaverværker* (herausgegeben von Emilius Bangert. Wilh. Hansen, Kopenhagen, 1942) von Nicolas Lebègue stammen.

Die beiden Suiten, um die es sich handelt, stehen in Buxtehudes Klavierwerken S. 26-28 (die dritte d-Moll Suite) und S. 51-53 (die dritte g-Moll Suite). In Nicolas Lebègue: *Oeuvres de Clavecin*, herausgegeben von Norbert Dufourcq (im folgenden beziehe ich mich auf diese Ausgabe) stehen die beiden Suiten S. 49-52 und 53-61. Sie leiten als Nr. 1 und 2 das *Second Livre de Clavessin* (1687) ein.

Bei Lebègue hat die d-Moll Suite fünf Sätze, da nach den vier Stammsätzen ein Menuett folgt, während die g-Moll Suite elf Sätze hat, nämlich sieben ausser den vier Stammsätzen. Die Satzfolge ist: Allemande 1, Allemande 2, Courante, Sarabande, Rondeau, Gigue, Passacaille, Menuett, Gavotte 1, Gavotte 2 und Menuett. In den Klavierwerken Buxtehudes haben die beiden Suiten nur die vier Stammsätze. – Im Rygeschen Familienbuch stehen die Suiten Lebègues als Nr. 4 und Nr. 25.

Die in T I vorgelegten Ergebnisse haben ungeachtet der Frage, wer der Autor des behandelten Materials ist, dennoch Gültigkeit, doch kann man sagen, dass die punktierte Figur (punktierte Viertelnote, gefolgt von einer Achtelnote) sich zwar zunächst als brauchbare Messeinheit erwies, sich aber bei einem grösseren Material als etwas unhandlich herausstellte. Hier kam ein Ausdruck, der im Resümee von T I in *RILM* gewählt wurde: die besondere Placierung der punktierten Viertelnote, sowohl in bezug auf Couranten wie Sarabanden zu Hilfe.

Es mag nicht überflüssig sein, zu betonen, dass die Charakterisierung der punktierten Figur und der besonderen Placierung der punktierten Viertelnote als wertvolle Masseinheit und Messmethode nicht bedeutet, dass

Aussagen wie "festes, regelmässiges Muster", "reiner Courante-Satz", "reiner Sarabande-Satz, Typ 2" und dergleichen Werturteile enthalten. An sich könnte wohl eine gewisse Vorliebe für eine "Kunst des reinen Satzes" vorgelegen haben, aber dies war nicht der Fall.

Die Art der Arbeit führt gelegentliche Bemerkungen über die verwendeten Ausgaben mit sich, doch war eine Stellungnahme zu ihnen, geschweige denn eine Kritik, nicht beabsichtigt. Andererseits werden sich, wenn einmal ein weit grösseres Material als das hier vorgelegte zur Verfügung steht, vermutlich Fragen erheben, die natürlich beantwortet werden müssen, indem man *ad fontes* geht.

Zur Beleuchtung des Folgenden sei hier das bereits von T I bekannte Courante-Beispiel (Mattheson) angeführt, mit numerierten Viertelnoten:



Beispiel 1. Mattheson: Courante "Die Hoffnung".

Der Auftakt ist, wie man sieht, mit 0 bezeichnet, die erste Viertelnote nach dem ersten Taktstrich mit 1, die zweite Viertelnote 2, u.s.w. Das Ergebnis kann so ausgedrückt werden:

1. 5. 7. 11. 17. 19. 23. R

31. 35. 37. 41. 47. 49. 53. 55. 59.

Hieraus ist zu ersehen, dass die punktierten Viertelnoten sich ausschliesslich an den Plätzen der mit ungeraden Ziffern numerierten Viertelnoten befinden. Die schrägen Ziffern beziehen sich auf punktierte Viertelnoten zu Beginn eines Taktes. R, Repetition, bedeutet Wiederholung. Die Courante-Sätze Buxtehudes und Lebègues sind in der folgenden Durchnahme nach ihrer Dimension geordnet: begonnen wird mit den längsten Sätzen. Zu Vergleichszwecken ist es angebracht, Sätze von gleicher Dimension (und eventuell gleicher Proportion) unter einem zu behandeln. Ziffern in einer Parenthese beziehen sich auf punktierte Viertelnoten, die in der Mittel- oder Unterstimme stehen.

A *Bangert* S. 32. 44 – 22/22

1. 5. (23.) (25.) 26. 28. 30. 33. 35. 40. 44. 46. 49. 59. 61. R

(67.) (70.) 71. 79. (85.) (88.) 121. 125. 127.

(23.) und (25.) sind nominell punktierte Viertelnoten, aber sie gehören eher zur harmonischen als zur rhythmischen Struktur; das gilt auch für die vielen punktierten Viertelnoten Takt 31 – 40. Vermutlich beruht es auf einem Druckfehler, dass bei (25.) ein Punkt fehlt. Zu Vergleichszwecken sind die schrägen Ziffern angeführt, als wäre die Taktart 3/2.

B *Bangert* S. 8. 40 – 20/20

1. 4. 7. (16.) 23. (25.) (34.) (40.) (46.) 53. 55. R

61. 64. (67.) 70. (85.) (97.) (100.) 103. (106.) 113. 115.

(Im Takt 24 fehlt entweder ein Punkt oder eine Achtelpause.)

C *Bangert* S. 26.38 – 16/22 = *Dufourcq* S. 50. 19 – 8/11

5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 29. 31. 35. 37. 41. R

53. (55.) 59. 65. 71. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. (97.) 101. (103.) 105. 107.

Dieser Satz, der wie bereits erwähnt von Nicolas Lebègue stammt, ist ein reiner Courante-Satz, da die Ziffernreihe ausschliesslich aus ungeraden Ziffern besteht. Bei Dufourcq ist die Taktart 3/2 und die erste Wiederholung 8 Takte (16 Takte bei Notation in 3/4); dadurch umfasst die 2. Wiederholung bei Bangert die Takte 17 – 38. Man vergleiche die Takte 31 – 32 und 35 – 36 bei Bangert mit den Takten 16 und 18 bei Dufourcq.

Auffallend ist der Akkordschlag, die ganze Note auf 44. – man glaubt ein Aufstampfen zu hören; man könnte sich einen entsprechenden T-Akkordschlag auf 110. denken, aber er kommt nicht. In der zweiten Lebègue-Courante (*Dufourcq* S. 55), die sich auch in Buxtehudes Klavierwerken (*Bangert* S. 52) befindet, ist der Akkordschlag insofern durchgeführt, als er sowohl auf 44. wie auf 98. vorkommt. Andere Beispiele bei Lebègue sind: *Dufourcq* S. 73: Auf 104. ist ein Akkordschlag mit punktierten halben Noten notiert, doch dürften, nach allem zu schliessen, ganze Noten gemeint sein. Gemeinsam für die 7 folgenden Lebègue-Couranten: *Dufourcq* S. 3, 15, 31, 55, 63, 67 und 80 ist die Dimension, 17 Takte, und die Proportion, 8/9. Den Couranten S. 55, 63 und 80 ist gemeinsam, dass sie Akkordschläge (ganze Noten) auf 44. und 98. haben; ausserdem sind die Akkordschläge zu finden in *Dufourcq* S. 25 auf 38. und 92., S. 16 auf 86., S. 32 auf 74., S. 42 ebenfalls auf 74. (Die beiden zuletzt genannten Sätze haben als gemeinsame Dimension und Proportion: 13 – 6/7).

D *Bangert* S. 4. 38 – 16/22

1. 8. 10. 14. 16. 19. (23.) 37. 41. 43. R
49. 53. 55. 58. (59.) 61. 65. 70. 73. 77. (79.) (80.) 85. 89. 91. 95. 97. (98.)
103. 107. 109.

(Gleiche Dimension und Proportion wie Beispiel C, jedoch nur einige Übereinstimmung zwischen den 2. Wiederholungen.)

E *Bangert* S. 36. 36 – 16/20

1. 11. (31.) 41. R
49. (68.) 70. 82. 85.

F *Bangert* S. 62. 36 – 16/20

1. 4. (7.) 8. 10. 13. 17. (19.) 32. 41. R
49. 55. 58. 61. 74. 90. 101.
NB: (7.)?

G *Bangert* S. 16. 36 – 18/18 (Dimension und Proportion wie in Beispiel H und I.)

1. 47 R
58. 67. (75.) 76. 79. 82. 101.

NB den extrem grossen Abstand (45 Taktteile) zwischen den beiden punktierten Viertelnoten. Gleiche Dimension wie Beispiel F.

H *Bangert* S. 46. 36 – 18/18

1. 4. (7.)? 8. (9.) (11.) (16.) 20. (22.) 25. 28. 31. 34. 37. 39. 41. 43. (44.)
45. 47. (49.) R
55. (58.) 67. 70. 73. 79. 82. (84.) 89. 91. 93. (97.) (99.) 101. (103.)

I *Bangert* S. 55. 36 – 18/18

(16.)? 20. 26. (29.) 32. 40. 47. R
59. 71. 74. 77. 79. 83. 89. (91.) 95. 97. 101.

J *Bangert* S. 52. 34 – 16/18 = *Dufourcq* S. 55

5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 31. 35. 37. 41. R
49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 69. 71. 73. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 95.

Auch dieser Satz stammt von Nicolas Lebègue. Er ist – wie der in Beispiel C dargestellte – eine reine Courante, in der Ziffernreihe erscheinen nur ungerade Ziffern. Abgesehen vom VII-Akkord auf 73. (Takt 25) treten die punktierten Viertelnoten ausschliesslich in der Oberstimme auf. NB die Akkordschläge auf 44. und 98.

K *Bangert* S. 43. 32 – 16/16

1. (5.) (13.) 16. (19.) 26. 41. 43. R
53. (59.) 66. (67.) 71. (73.) 77. 79. (80.) (85.) 86. (87.) 89.
(25.)?

L *Lundgren* S. 8. 32 – 16/16

(7.) 20. 22. 25. (29.) (31.) (34.) 37. 39. 41. 43. R
49. 53. 61. 65. (67.) 79. 89. 91.

Lundgren: Diderich Buxtehude: *Vier Suiten für Clavichord oder Laute*, aus der Tabulatur übertragen und herausgegeben von Bo Lundgren. Engstrøm & Sødring, Kopenhagen, 1954.

M *Bangert* S. 39. 31 – 17/14

1. 5. 7. 11. 13. (17.) 19. 22. (23.) (25.) 26. 28. 31. 34. 38. 44. R
56. 58. 62. (65.) (68.) 70. 74. 76. (86.)

In der 1. Wiederholung zeigt sich das Courante-Gepräge in den Ziffern: 1. 7. 13. 19. (25.) und 31. Bestände sie nur aus 16 Takten, so hätte die zweite Wiederholung folgende Ziffern bekommen: 53. 55. 59. (62.) (65.) 67. 71. 73. (83.), ebenfalls typisches Courante-Gepräge.

N *Bangert* S. 18. 31 – 16/15

1. 4. (11.) 13. (16.) 17. (22.) 28. 34. 41. R
49. (52.) (57.) (58.) 86.

O *Bangert* S. 13. 30 – 14/16

1. 5. 7. 9. 11. 19. 23. 29. (31.) 35. R
43. 47. (49.) 53. 55. 59. 61. 63. 65. 67. 71. 77. 81. 83.
Reiner Courante-Satz.

P *Bangert* S. 30. 30 – 14/16

1. 4. 8. (34.) 35. 37. R
43. 47. (49.) 53. 55. 59. 61. (64.) (67.) 68. 71. 83. 85.

Q *Bangert* S. 11. 28 – 14/14

1. 4. 7. (8.) 13. 30. 35. R
43. (47.) 49. 56. (58.) 62. 64. (65.) 68. 70. (71.) 77.

R *Bangert* S. 23. 28 – 14/14

(7.) 11. 13. 23. (25.) R
49. 58. 67. (68.) (76.) (77.)

S *Bangert* S. 49. 28 – 14/14

1. 7. (11.) 13. 19. (20.) 23. (28.) 35. R
(46.)? (52.) 53. (58.) (67.) 73. (77.)?

T *Lundgren* S. 18. 28 – 11/17

(4.) 5. 7. 14. (16.) 20. (22.) 26. R
43. (44.) 46. 50. 77.

U *Bangert* S. 58. 24 – 10/14

7. (8.) 10. (11.) 13. 16. 19. 22. R
32. 38. 41. (53.) 58. 61.

Dass die meisten Sätze nicht reine Courante-Sätze sind, sondern bisweilen mehr oder weniger das Gepräge einer Corrente haben, ist uns seit der Analyse in T I bekannt. Nichtsdestoweniger hätte eine genauere Untersuchung zu einer Gruppierung von Sätzen mit gewissen gemeinsamen Zügen führen können. Das scheint jedoch nicht der Fall zu sein – nicht einmal, wenn wir die Beispiele G, H und I vergleichen, die hinsichtlich Dimension und Pro-

portion eine Gruppe bilden. Ebenso verhält es sich mit den Beispielen Q, R und S.

Ein Detail im Beispiel P, die einleitenden Ziffern: 1. 4. 8. – und im Anschluss daran bis zu einem gewissen Grad die Beispiele F und H – erinnern an eine Cavalli-Arie: *Sospiri di foco* (aus *Elena*, 1659, siehe: *La Flora* (Herausgeber: Knud Jeppesen), Bd III, S. 22). Die Arie ist ein richtiggehender Courante-Satz, das Wiederholungszeichen lässt sich ohne weiters im Takt 12 anbringen. Hier bekommt der Satz sein Corrente-Gepräge durch die Koloraturen (die laufenden Achtelbewegungen). Mag diese Beobachtung nur die eine Schwalbe sein, die noch keinen Sommer macht – mit der Zeit könnten noch mehr hinzukommen: Klarerweise müssen wir nach dem Ursprung der vielen Buxtehudeschen Courante-Sätze forschen, die nicht rein französisch sind, sondern auch italienische Elemente enthalten.

In der folgenden Darstellung der Couranten von Lebègue ist der Ausgangspunkt, dass beide Teile der Courante wiederholt werden. Dufourcq führt beide Wiederholungen nur in den Couranten S. 73 (Beispiel d), S. 63 (Beispiel i) und S. 67 (Beispiel j) an. In den restlichen Couranten gibt er entweder an, dass nur der erste oder dass keiner der Abschnitte wiederholt werden soll. Die punktierten Viertelnoten haben den gleichen Platz, ob wiederholt wird oder nicht. – R (für Repetition) ist auch hier das Zeichen für eine eventuelle Wiederholung.

a Dufourcq S. 50. 19 – 8/11 = Bangert S. 26

5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 29. 31. 35. 37. 41 R

(49.) 53. (55.) 59. 65. 71. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. (97.) 101. (103.) 107.

NB: 93. hat einen Bogen bei Bangert, 103. keinen bei Bangert.

b Dufourcq S. 24. 18 – 8/10

5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 27. 29. 37. 39. 41. R

49. 53. 59. 61. 65. 71. 73. 77. (79.) 83. 85. 91. 95. 101.

c Dufourcq S. 3 (grave). 18 – 8/10

5. (13.) 17. 23. 25. 29. 31. 35. (37.) 41. R

53. (55.) 59. 61. 65. 71. 77. (79.) 83. 85. 89. 91. 93. 95. 97. 101.

d Dufourcq S. 73. 18 – 9/9

1. 3. 5. 13. 17. 19. 23. 27. 29. (31.) 35. 37. 41. 43. 45. 47. R

55. 59. 61. 65. 67. 71. 73. 77. 79. 81. 83. (85.) 89. 91. 95. 97. 99. 101.

e *Dufourcq* S. 3 (gaye). 17 – 8/9

5. 11. 19. 23. 25. 29. 31. 35. 41. R

49. 53. (55.) 59. (61.) 65. 67. 69. 71. 77. 79. 83. 87. 89. 95.

f *Dufourcq* S. 15 (grave). 17 – 8/9

1. 5. 13. 17. 19. 23. 25. 29. 31. 35. 41. R

53. 59. 61. 63. 65. 67. 71. (73.) 76. 81. 83. 91. 93. 95.

g *Dufourcq* S. 31. 17 – 8/9

5. 7. 11. (13.) 17. 19. 23. 29. 31. 35. 37. 41. R

49. 51. 53. 59. 61. 65. 69. 71. 77. 83. 85. 89. 95.

h *Dufourcq* S. 55. 17 – 8/9 = Bangert S. 52

5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 31. 35. 37. 41. R

49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 69. 71. 73. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 95.

i *Dufourcq* S. 63. 17 – 8/9

1. 5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. (31.) 37. 39. 41. R

49. 53. (58.) 59. 61. 65. 71. 73. 75. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. NB: (58.)

j *Dufourcq* S. 67. 17 – 8/9

5. 7. 11. (13.) 15. 17. (19.) 23. 25. 29. 35. 37. 41. R

49. 53. 59. 61. 65. 67. 71. (73.) 77. 83. (85.) 89. 91. 95.

k *Dufourcq* S. 80. 17 – 8/9

5. 7. 13. 17. 19. 23. 25. 29. 39. 41. R

49. (52.) 53. 59. 61. 65. 73. 77. 83. 93. 95.

NB: (52.)

l *Dufourcq* S. 18. 16 – 7/9

5. 7. 11. 17. 23. 25. 29. 35. R

43. 47. 49. 53. 59. 65. 71. 73. 75. 79. 83. 85. 89.

NB: Punktierte Viertelnoten nur in der Oberstimme.

m *Dufourcq* S. 25 (2°). 16 – 7/9

1. 5. 7. 11. 17. 19. 23. 25. 29. 31. 35. R

43. 47. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71. 77. 79. 83. 89.

NB: Punktierte Viertelnoten nur in der Oberstimme. Akkordschlag auf 38. und 92.

n *Dufourcq* S. 42 (2^e). 16 – 7/9

5. 7. 9. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 35. R

(43.) 47. 49. 53. (56.) 58. 61. 65. 71. 73. 77. 79. 83. (85.) 89.

NB: 53. (56.) 58. bilden eine imitatorische Figur.

o *Dufourcq* S. 15 (2^e). 15 – 7/8

5. 13. 17. 19. 23. (25.) 31. 35. R

47. 49. 53. 55. 59. (61.) 63. 65. (67.) 73. 77. 83.

NB: Akkordschläge auf 8. und 86.

p *Dufourcq* S. 8. 13 – 6/7

(1.) 5. 7. 11. 13. 19. 23. 29. R

37. (38.) 41. 47. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71.

NB: Takt 38 und Akkordschlag auf 74.

q *Dufourcq* S. 32 (2^e). 13 – 6/7

5. 11. 13. 17. 19. 23. 25. 27. 29. R

(37.) 41. 43. 45. 47. 49. 53. 55. 59. 61. (62.) 65. 67. 69. 71.

NB: 61. (62.) bilden eine imitatorische Figur.

r *Dufourcq* S. 42 (1^e). 13 – 6/7

1. 5. 7. 9. 11. 13. 15. 17. 19. 21. 23. 29. R

37. 41. 43. 47. 49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71.

NB: Punktierte Viertelnoten ausschliesslich in der Oberstimme. Akkordschläge auf 26. und 74.

Die Beispiele zeigen, dass alle Couranten Lebègues ebenso "taktfest" und rein französisch sind wie die beiden, die auch in den Klavierwerken Buxtehudes stehen. Nur äusserst selten (und ausschliesslich in der 2. Wiederholung) stehen punktierte Viertelnoten an den Stellen der mit geraden Ziffern nummerierten Viertelnoten – beide Male in Verbindung mit kleinen kontrapunktischen Situationen (Stretti), siehe die Beispiele n und q. Nicht so deutlich ist das im Beispiel p, obwohl man ja leise an Polyphonie erinnert wird, weil 38. als ein "Einsatz" wirkt. Anders im Beispiel K: hier bewirkt 52. eine Schwenkung der Taktart zu 6/4.

Es ist auch zu ersehen, dass 5. immer eine Konstante ist, oder mit anderen Worten: In den Lebègueschen Couranten endet der 1. Takt immer mit der punktierten Figur. – In den Beispielen e, f, g, h, i, j und k (denen die Dimension von 17 Takten und die Proportion 8/9 gemeinsam ist) sind 59.

und 61. Konstanten, d.h. Takt 10. endet und Takt 11 beginnt immer mit der punktierten Figur. Im übrigen kommen punktierte Viertelnoten in dieser Gruppe so oft vor, dass man nicht nur von einer prästabilisierten Harmonie des Suitesatzes, sondern beinahe von einem prästabilisierten Rhythmus sprechen kann.

Im Vergleich zu den Couranten Buxtehudes weisen die von Lebègue eine grosse Gleichartigkeit auf. Ähnliches ist beim Vergleich der Sarabanden der beiden Komponisten festzustellen. In T I wurde dargelegt, dass sich bei Buxtehude anscheinend drei Sarabande-Typen unterscheiden lassen. Bei Lebègue findet man davon weder den Typ 1, für den die Ziffernreihe 1. 4. 7. 10. 13. usw. charakteristisch ist, noch den sogenannten Lautentyp mit den charakteristischen dominierenden Akkordbrechungen.

Hingegen ist der Sarabandentyp 2 reichlich vertreten. Auch hier suchen wir die besondere Placierung der punktierten Viertelnote, diesmal jedoch ohne Anwendung der Bezeichnung Null. Traten bei den Couranten die ungeraden Ziffern hervor, so dominieren bei der Sarabande Typ 2 umgekehrt die geraden Ziffern.

Die Beispiele sind hier beschränkt auf die beiden Lebègue-Sarabanden, die auch in den Klavierwerken Buxtehudes stehen, und auf die Buxtehude-Sarabande, die den reinen Sarabandentyp 2 darstellt.

Dufourcq S. 50. 24 – 8/16 = *Bangert* S. 27

2. 8. 14. (16.) 20. R

26. 29. 32. 34. 38. 40. 46. 50. (55.) 56. 58. 62. 70.

NB: 14. nicht bei Bangert. Vgl. die Takte 11-12 (Bogen), 15, 18, 19 und 21.

NB: 29. und (55.)

Dufourcq S. 56. 24 – 8/16 = *Bangert* S. 52

2. 4. 8. (10.) 14. 16. 20. R

26. 28. 32. 38. 40. 44. 50. 52. 56. 62. (64.) 68.

NB: Die Anbringung der Ornamente auf 19. und 20. stimmt in den beiden Ausgaben überein. Vgl. Takt 1 der beiden Ausgaben. Punktierte Viertelnoten nur auf den mit geraden Ziffern nummerierten Stellen. Der Akkordschlag auf 47 kann als Pendant oder besser gesagt als Gegenstück zum Akkordschlag der Couranten bezeichnet werden.

Bangert S. 11. 16 – 8/8

2. 4. 8. 10. 14. 16. 18. 20. 22. R

26. 28. 32. (34.) 38. 40. 44. 46.

Ausser den genannten Sätzen von Lebègue verdienen folgende Beachtung:

Dufourcq S. 17, Menuett. 24 – 8/16.

Dieser Satz ist wie der in T I genannte von Purcell "a saraband not a minuet". Zur Illustration:

2. 4. 8. 10. 14. 16. 20. R

26. 28. 32. 34. 38. (40.) 44. 50. 52. 56. 58. 60. 62. 64. 68.

Dufourcq S. 44. 20 – 8/12

2. 8. 14. 20. R

26. 32. 40. 44. 50. 56.

Hinsichtlich der Placierung der punktierten Viertelnoten könnte der Satz eine Sarabande des Typ 2 sein, doch mischt sich hierin ein völlig regelmässiges Muster von halben Noten, folgendermassen angebracht:

5. 11. 17. 23. R

29. 35. 41. 47. 53. 59.

weshalb wir nicht an der Auffassung der Taktart als 3/2, mit einem halben Takt eingeleitet, festhalten können; hier muss es sich um eine Sarabande in 3/4 Takt handeln. Ein Vergleich des Notenbildes mit dem vorhergehenden (S. 17) zeigt, wie typisch es ist, dass die halben Noten *gleichzeitig* mit den punktierten Viertelnoten angebracht sind.

Dufourcq S. 74. 24 – 8/16

2. 4. 8. 10. 14. 16. (18.) 20 R

26. 32. 38. 40. 44. 50. 52. 56. 58. 62. (64.) 68.

Hier hingegen handelt es sich um eine Sarabande vom Typ 2. Das beim vorigen Beispiel erwähnte Halbnotenmuster ist nur mit 23. 47. und 53. vertreten. Bei der Besprechung der Sarabande *Dufourcq* S. 56 = *Bangert* S. 52 wurde 47. als Akkordschlag bezeichnet.

Brachte die Arbeit an der Typologisierung der Suitensätze Buxtehudes uns auf ihre Art in Kontakt mit ihnen, so tauchte doch auch die Frage auf, ob wir uns diesem Stoff nicht auf eine andere Weise nähern können.

Die Einleitung zur e-Moll Gigue (*Bangert* S. 40) ist schon längst als die Zeile "Far Verden, far vel" des dänischen Kirchenlieddichters Kingo erkannt. Da muss man sich fragen, ob nicht andere der Suitensätze versteckt oder selbst offen eine Beziehung zu einem nicht genannten, ausserhalb der Suiten liegenden Stoff haben.

Auf diese Frage möchte ich in einem folgenden Artikel zurückkommen.

Oversat af Lotte Eskelund

Om kildeproblemer i dansk syngespilrepertoire med særligt henblik på Fiskerne

Johannes Mulvad

Partiturerne har hidtil helt naturligt udgjort materialet for studiet af det danske syngespil. Mine erfaringer i forbindelse med opførelser i radioen af enkeltnumre fra forskellige værker efterlod imidlertid gennem årene i stigende grad et indtryk af, at partiturerne alene kun giver et mangelfuldt indtryk af disse værker, men så utilfredsstillende det end var, måtte arbejdet af praktiske grunde begrænses til løsningen af de enkelte numres isolerede problemer.

Det må være tilladt at nævne det mest forbavsende tilfælde: Slutningskoret af *Balders Død*, hvor det eneste eksisterende partitur indeholder fire strygestemmer og de optrædende personers partier, som de fordeler sig på stemmerne i det, der i korudtoget betegnes som kor I. Partituret indeholder ikke noget kor II og kor III og intet, der antyder, at der også har været et orkester II og et orkester III, men af orkestermaterialets stemmer og på tegnede specifikationer fremgår det, at satsen udover det, der står i partituret, omfatter de to kor, der står i korudtoget + 24 blæsestemmer, der fordeler sig sådan:

Forfatteren takker på det varmeste *Carlsbergs Mindelegat for Brygger J.C. Jacobsen* og *Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond* for værdifuld støtte, som har muliggjort mig arbejdet med dette projekt.

Følgende forkortelser benyttes:

Rb: *Theater-Cassens Regnskab*. Finansåret er 1. maj – ult. april. Alle bilag er nummereret fortløbende i datoorden. I stedet for bilags-numrene anføres som regel datoerne, der i denne sammenhæng betyder mere.

Thrane: Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. Kbh. 1908.

Krogh: Torben Krogh: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*. Kbh. 1924.

Overskou: Th. Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. Tredie Deel. Kbh. 1860.

I orkesteret foran scenen sammen med strygerne: 2 fløjter, 2 oboer, 2 fagotter, 2 horn, 2 trompeter, 1 basun og pauker.

I kulissen sammen med kor II: 2 klarinetter, 1 fagot, 1 kontrafagot, 2 trompeter og pauker.

I kulissen sammen med kor III: 2 horn, 2 fagotter og zink.¹

Denne slutningsscene har altså musikalsk set haft et format, der ikke findes antydning i partituret, men som selvfølgelig må have haft afgørende betydning for dens overvældende virkning i samtiden, og det er vel næppe tilfældigt, at Peter Cramer, der ellers plejede at skildre sine indtryk fra teatret i let henkastede tegninger, valgte at gengive netop dette optrin fra Den danske Skueplads som et rigtigt fint maleri.

Eksemplet fra *Balders Død* er utvivlsomt enestående ved den utrolige afstand, der er mellem musikken, som den fremtræder i partituret og musikken, som den har været opført. Alligevel kan der konstateres så mange træk, som det har fælles med andre partiturer fra tiden, at man ikke tør regne det for et isoleret kuriøst fænomen. En grundig og systematisk undersøgelse af problemerne syntes derfor at være påkrævet, og den er da også blevet påbegyndt, såsnart der blev mulighed for det.

Et indledende forsøg på at opnå et bredt overblik over problemernes omfang ved at tage stikprøver på forholdet mellem partiturer og opførelsesmaterialer fra forskellige perioder syntes at vise, at tilsvarende problemer måske udelukkende – i hvert fald fortrinsvis – optræder i forbindelse med den første snes stykker af de syngespil, der blev til i teatrets allerførste tid som ”kongeligt Theater”. Selvom det kan forekomme letsindigt på dette grundlag, tør jeg godt vove at give udtryk for den opfattelse, at der med J.A.P. Schulz’s tiltræden som kapelmester i 1787 begyndte at komme ”orden i sagerne”. Allerede Kunzens partiturer indeholder alle stemmer, selvom man må finde en hel del stemmer i et supplerende partitur, der er indsat umiddelbart efter det nummer, hvor de savnes, når der ikke har været plads til det hele på nodepapirets 10-12 systemer. En minutiøs gennemgang af materialet til Kuhlaus *Røverborgen* afslører ikke andre uregelmæssigheder end netop denne, at en hel del blæsestemmer savnes på deres rette plads og må søges andetsteds i partituret. Værket har været færdigt i sin endelige form, så der ikke har været et komma at rette, da det blev afleveret og udskrevet for første og eneste gang, og man finder ikke andre rettelser i orkesterstemmerne end de blyantsrettelser af uundgåelige nodeskriverfejl, som den enkelte musiker har rettet i sin stemme i løbet af prø-

1. Et partitur er spatieret i 1966. Kopi i Det kgl. Bibliotek, C^{II}, 113.

verne eller ved en af de 91 opførelser, som værket oplevede mellem 1814 og 1879.

I direkte modsætning hertil gælder, at så godt som alle de tidlige synge-spils orkesterstemmer har været genstand for rettelse på rettelse, og da der ikke findes partitur til meget af det, der findes i stemmerne, består det første problem i at få udskrevet det hele, så man kan se, hvad det er. Det næste problem er så, hvornår det ene og det andet har været benyttet, og hvert eneste værk byder på en række problemer, der må løses, før man med bare nogenlunde sikkerhed kan sige, hvordan dets form og indhold har været ved de forskellige opførelser, hvis datoer vi kender.

Det kan således nævnes, at udover det, der allerede kendes fra det indbundne partitur og de eksisterende partiturvarianter af enkeltnumre, har der alene til *Balders Død* kunnet udskrives partiturer til en række arier,² to duetter og de to Valkyrie-terzetter i en version, der fandtes i stemmerne men hvis eksistens hidtil har været ukendt, skønt de må have været anvendt ved alle opførelser i perioden 1779 til 1784. Med *Fiskerne* forholdt det sig på samme måde og med en række værker på lignende måde, og resultatet af disse konstateringer er blevet, at mit studieprojekt, som jeg oprindeligt havde forestillet mig langt rummeligere, efterhånden primært har indsnævet sig til at gælde kildeproblemerne. Da der fra Det kgl. Biblioteks side har været vist mit arbejde så megen og så positiv interesse, har jeg i forståelse med biblioteket påtaget mig at renskrive alt, hvad der er fundet i stemmerne af numre, hvortil der ikke findes partiturer, så at alt musikalsk materiale, såvel hele numre som fragmenter, kommer til at foreligge tilgængeligt i partitur i bibliotekets samlinger. Det var endvidere tanken, at der i forbindelse med det nyudskrevne til hvert enkelt værk skulle udarbejdes ”udgiver-noter” vedrørende ikke blot det nyudskrevne men alt materiale til det pågældende værk med de oplysninger, der kan gives om materialet, og som har kunnet hentes ved et sideløbende arbejde med *Theater-Cassens Regnskab* i Rigsarkivet og *Theater-Journalen* og de gamle regissør-protokoller i Det kgl. Teaters bibliotek.

Om kilderne i almindelighed

Når man tænker på, hvad der ellers er gået tabt i verden, er det forunderligt, at der er bevaret så meget af det, der har betydning i denne sammenhæng.

2. Det er Hothers arier nr. 4 og 7, Nannas arier nr. 5 og 16 og Thors arie nr. 11.

I *Det kgl. Bibliotek* findes praktisk taget alt, hvad der er blevet udskrevet af partiturer og opførelsesmaterialer til teatret på Kongens Nytorv siden 1772, da kongen overtog det.³

Med en enkelt undtagelse – og det er netop materialet til *Fiskerne* – kan man sige om det bevarede opførelsesmateriale, at det som den florissante tids andre frembringelser er præget af en udmærket håndværksmæssig kvalitet, der langt overgår det 19de århundredes dårligt skrevne operamaterialer. Der har bogstaveligt taget ikke været nogen grænser for, hvad man på den enevældige monarks vegne kunne forlange af småfolk som nodeskrivere. De skrev virkelig smukt og flydende, skønt deres fjerpenne skulle dypes ustandselig, og det faktum, at man aldrig ser en klat, får én til at tænke på, om de har måttet kassere et helt ark, hvis der skete et uheld for dem? Nodeskriverne har også syet stemmerne sammen og forsynet dem med omslag, og når der blev lavet rettelser, har de med stor ulejlighed sat dem pænt ind.

Det er dog først ved sammenligningen med *Theater-Cassens Regnskab*, at opførelsesmaterialerne bliver en betydningsfuld kilde. Her findes nemlig som bilag hver eneste nodeskriverregning fra 1772 og fremefter. Da de danske syngespil kun udgør en relativt lille part af materialet, har det uden vist sig hensigtsmæssigt at udvide studiet af materialer til også at omfatte de udenlandske syngespil og musikken til tidens balletter. Formålet har været at forsøge at identificere de forskellige nodeskrivere ud fra deres skrift, fordi det for dateringen ville være af afgørende betydning, hvis man kunne stole på, at de rettelser i arie nr. 4 og duet nr. 8 af *Balders Død*, som en hr. Lüdecke får betaling for den 16/11 1779, er netop dem, der sidder i materialet.

Helt enkelt er det ikke. Nodeskrivere kan være mere eller mindre trætte eller veloplagte, og lyset må have spillet en afgørende rolle, ligesom det jo

3. Fra ældre tid findes meget lidt, men der er grund til at bemærke, at de eksisterende orkestermaterialer, der har været benyttet ved 16 opførelser af *Soliman den Anden*, 12 opførelser af *Tronfølgen i Sidon* og seks opførelser af *Deucalion og Pyrrha* alle under Sartis ledelse, fortæller mere om Sartis periode end de partiturer, der findes til de ovennævnte værker, og som alle er skrevet i foråret 1773 af Jens Musted. For tiden efter 1772 gælder den ene undtagelse fra reglen, at de mange materialer, der er udskrevet til den italienske operatrup er gået tabt bortset fra værker, der i dansk oversættelse er indgået i repertoireet som f.eks. Paësiellos opera *La frascatana*, som italienerne opførte 16 gange i tiden 1776-1778, men som i Lars Knudsens oversættelse blev spillet ialt 47 gange mellem 1782 og 1823 under titlen *Landsbypigen*. Materialet er som hele italienernes repertoire udskrevet her efter et partitur, som Scalabrini skaffede fra Italien. Partituret eksisterer endnu. Den italienske tekst er overklæbet med hvide strimler, hvorpå oversættelsen er indskrevet.

som bekendt var et problem at finde en god fjer og noget af et held, om man fik den skåret godt. Der er imidlertid visse træk i en nodeskrift og i en håndskrift, der ikke ændrer sig, og ved at inddrage tilstrækkeligt mange materialer har det været muligt at nå frem til, at visse af dem kan identificeres med sikkerhed medens andre – og det gælder navnlig hjælpere, der kun lejlighedsvis træder til – kun kan genkendes som ”ham, der har skrevet så meget af *Tronfølgen*” og lign. Det hændte jo også dengang, at én havde arbejdet i kommission og skrev regning på det hele, selvom det fremgår af materialet, at der har været både to og tre om arbejdet.

Det kgl. Kapel havde en fast nodeskriver eller ”notist”. Indtil 1774 hed han Jørgen Peter Duus og derefter og indtil stillingen blev nedlagt i 1796 Caspar Friedrich Fischer. Da der fra hele denne lange ansættelsesperiode kun har kunnet findes et eksempel, ”Duodramaet *Ariadne paa Naxos*”, hvor Fischer har skrevet andet end orkesterstemmer, og da han den 26/4 1778 har fået dette betalt, må man antage, at kapellets notist ikke havde pligter overfor teatret udover at skrive stemmer, der direkte skulle bruges af kapellets medlemmer. Fischers lette graciøse skrift er karakteristisk for materialerne til de utallige franske syngespil. De kom jo færdige hertil, og han har efter alt at dømme skrevet dem på løbende bånd helt uafhængigt af, hvornår de skulle opføres. I hvert fald findes der et komplet materiale til Grétrys’s *L’épreuve villagoise*, der aldrig har været åbnet, fordi stykket ikke er blevet oversat og opført på Det kgl. Teater.

Det er derfor nærliggende at antage, at Fischers regelmæssige arbejdsrytme har været vanskelig at forene med den mere eksplosive virksomhed, der alle dage prægede teatret – ikke mindst når det gjaldt opførelsen af nye værker – og at man fra teatrets side har fundet det praktisk i forbindelse med udskrivningen af danske syngespil at betale andre for at skrive orkesterstemmerne.

For studiet af det danske syngespil er dette en Guds lykke, for det ville ikke være muligt at konstatere, hvornår et stykke arbejde, udført af den fast ansatte nodeskriver, var blevet udført, hvor vi nu har et udmærket holdpunkt i de ikke-ansatte nodeskrivers regninger, der kan fortælle noget om den oprindelige udskrivning og noget om tidspunktet for de mange rettelser.

Den tidligere omtalte Joh. Lüdecke må i denne sammenhæng betegnes som en pryde for sin stand, ikke alene fordi han skriver så udmærkede og så karakteristiske noder, men fordi han skriver de bedste af alle regninger. Han må have været et ordensmenneske af overmenneskeligt format, for det fremgår tydeligt af alle de andres regninger, at de ikke behøvede at være særlig nøjagtigt specificeret, men det må have tilfredsstillet ham selv at prente sine

regn timer, så de indeholder alle tænkelige oplysninger. Når man f.eks. oplever en regning fra hans hånd med følgende tekst: ”For hafte Umage med at udtage Delias 2de Arier af Herr Secretair Walters Partitur og af alle Stemmerne i ”Soliman den Anden” og at indrykke samme i Herr Sartis Partitur og Stemmer til samme Comoedie, samt at have udmærket de Stykker i Sartis Musiqve, som bleve udeladte . . . 1 Rd. 2 Mark”,⁴ og man så finder materialet til Walters *Soliman* klippet op i syningen, så to ark har kunnet fjernes, og når disse to ark så findes som indlæg i Sartis *Soliman*, hvor de tilsvarende arier er overstreget, så må man sende en venlig tanke til Johann Lüdecke i hans nodeskriverhimmel, for der ville ikke være nogen anden måde, hvorpå man kunne opklare, hvad der er sket. Walter havde skrevet en ny musik til *Soliman*. Den havde fiasko og blev taget af plakaten efter kun to opførelser, og ifølge alle tilgængelige kilder, incl. teatrets officielle plakater, skete der derefter det, at man vendte tilbage til den ”rigtige” udgave af stykket *Soliman den Anden*, hvortil musikken ”er sat af Joseph Sarti”, men Delias parti, der i Sartis *Soliman* er et højt sopranparti, var stadig, som i Walters mislykkede *Soliman*, besat med Jfr. Winther, der havde en dyb mezzo- eller altstemme. Det har altså den såre naturlige forklaring, at hun fortsat sang Walters arier, som han i kraft af sin stilling som ”directeur” for syngespillene kunne tillade sig at indlægge i den fordrevne Sartis værk.

For studiet af syngespillenes tilblivelse er det derfor ganske overordentligt heldigt, at det er en regel næsten uden undtagelser, at det er Joh. Lüdecke, der i årene 1772-1785 udskriver souffleur- og solist-partierne, så at vi i de fleste tilfælde får at vide, hvad der er skrevet til brug for hvem. Ingen af de andre nodeskrivere giver tilsvarende oplysninger.

For dateringen af mange ting ville det være godt at vide noget mere om disse nodeskrivere, men jeg har ikke turdet sprede mig yderligere for at opklare personalhistoriske detaljer og kan derfor kun nævne, at Thrane⁵ oplyser, at Lüdecke var medlem af det plönske hofkapel, da det første gang var hentet hertil for en enkelt sæson i 1762. Da ”Plönerne” blev knyttet fast til kapellet og overflyttet permanent, var Lüdecke ikke med, men det er nærliggende at slutte, at han og andre har fundet ud af, at de fremtidige muligheder for musikalsk beskæftigelse i Plön ville blive beskedne, og at de derfor er fulgt med orkestret til København, selvom de ikke havde noget løfte om beskæftigelse. I hvert fald finder man ham i København på dette tidspunkt, og uden nogen form for ansættelse gør han sig hurtig så nyttig

4. Rb 28/2 1777.

5. Thrane s. 413.

ved teatret, at han kan leve af det, som nodeskriver, som musiker (fløjte) og ved at påtage sig opsynet med noderne. I sine velmagtsdage skriver han storartet, klart og veldisponeret, og han skriver tekst med en stor åben skrift og latinske bogstaver, som sangerne sikkert har været glade for. Hans skrift bliver gradvis slappere, og hvadenten sygdom eller alder har skylden, så går det stærkt tilbage. Det sidste, der foreligger udskrevet af Lüdecke er Hartmanns syngespil, *Den blinde i Palmyra*, der er skrevet med en svag og rystende hånd, og det gælder både noderne og regningerne, der er dateret den 30/4 1785. Han havde et honorar på 20 Rd. årlig for at have ”de den Kongl: Skueplads i Byen tilhørende SINFONIER i Forvaring og under Ansvar og saa Henseende hver Forestillings Aften møde i Orchestret for at indlegge og igien imodtage hvad deraf under Forestillingen er spillet”.⁶ Dette honorar overtages fra det følgende finansår af (hans slægtning?) Anthoni Urban Lydicke, der ofte i årenes løb har assisteret Lüdecke ved udskrivning af større værker, og som også selv har været anvendt som nodeskriver og af og til også som ekstra musiker med triangel og lign. ved ”den tyrkiske musik”. Så mangelfulde disse oplysninger end er, mener jeg dog, at man tør regne det for en kendsgerning, at alle noder fra Joh. Lüdeckes hånd kan dateres til tiden før 1786. Det har afgørende betydning for dateringen af visse rettelser i *Fiskerne*.

Foruden *partiturerne* omfatter nodematerialerne *souffleur-partier*, *solist-* og *kor-stemmer* og *orkesterstemmer*.

Partiturerne er altid skrevet på godt papir i tværfolio-format med 10 eller 12 systemer. Det er sjældent, at der er klemmt mere end ét partitur-system ind på en side, selvom akkompagnementet kun består af 4 strygestemmer. Når man undtager det særlige forhold, at ingen noter, om fagotterne spiller med på basstemmen eller ikke, kan man som regel regne med, at når der er ledige systemer på en partiturside, er det hele partituret, man har foran sig. Hvis derimod alle sidens systemer er benyttet, er det klogt at blive mistroisk og se efter i stemmerne, om der findes mere dér.

Desværre findes der også tilfælde, hvor stemmer er bortkommet, så det hverken af partituret eller af stemmerne fremgår, at der har været f.eks. trompeter og pauker i anvendelse, men hvor det fremgår af regnskabet for ekstra musikere, at det trofaste trekløver fra livgarden, Schellberg, Jensen og Fuchs, der betjente disse instrumenter i en årrække, har fået betaling for alle prøver og alle forestillinger, der vedrørte det pågældende værk. Det er

6. Rb 30/4 1785.

selvfølgelig meget godt at vide, men det siger ikke noget om omfanget af deres betydning, om de kun har været med i et enkelt nr. eller om de har spillet en gennemgående rolle.

Det, der mangler i partituret, er som regel 2-4 instrumenter, og man har bestræbt sig for kun at udelade noget, der alligevel findes i partituret i andre stemmer, så at partituret oftest gengiver satsen men ikke instrumentationen korrekt.

Bortset fra, at der altså kan mangle stemmer, er der også andre ting som f.eks. forkert anbragte nøgler og en fra stemmerne afvigende (og temmelig ofte forkert) notation af løse fortegn, der tyder på, at partiturerne ikke har dannet grundlaget for udskrivningen af opførelsesmaterialet, og de må altså have haft et helt andet formål.

Partiturordenen kan variere på næsten alle punkter undtagen det ene, at man nederst har en "Basso" og umiddelbart over den alle vokale stemmer med tekst. Denne "Basso" er af og til becifret på indviklede steder, og hvis der også er en vokal basstemme i partituret, kaldes den ofte "fundamentum". Det er ikke kontrabasstemmen alene. Når der ikke er anført andet, er det efter tidens almindelige skik også cello- og fagotstemmen, men helt kan man ikke stole på det. Over vokalstemmerne finder man så, hvad der har kunnet blive plads til af orkestetsatsen, i finaler ofte kun de to violiner og viola. Flere ting kunne godt tyde på, at årsagen til partiturerens udformning skal søges i tidens opførelsespraksis, som den findes udførligt beskrevet af Thrane på grundlag af de for Det kgl. Teater gældende reglementer.⁷ Betragtet fra denne synsvinkel synes partiturerne at være udarbejdet til brug for manden ved clavicymbalet (kapelmesteren eller akkompagnatøren), der i skæret af sine vokslus og på den afstand, som placeringen på instrumentet betinger, først og fremmest skulle kunne læse alle syngestemmer og den underlagte tekst tydeligt. Fra cembaloet foregik ledelsen af alt det musikalske, der foregik på scenen, medens orkestret spillede under koncertmesterens ledelse. Thrane citerer endda fra akkompagnatørens instruks en bestemmelse, der udtrykkeligt fastslår, at "Denne ikke bekymrer sig om andet end de syngende Personer".

Udfra denne opfattelse er det forklarligt, at man ikke benyttede sig af, at der vitterlig også dengang fandtes nodepapir med mange systemer,⁸ for det havde ingen betydning at få mere med, hvis det medførte, at det, der var det væsentlige, blev småt og gnidret ved at blive skrevet på 18 systemer.

7. Thrane s. 220-227.

8. F.eks. er der til kor-udtoget til slutningskoret af *Balders Død* benyttet tvær-folio, 17 systemer.

Den konsekvente anvendelse af tværformatet må være betinget af, at man fra cembaloet måtte have visuel kontakt med personerne på scenen over partituret, der står ret højt placeret på et cembalo med flere manualer. Endelig bliver det også udfra denne opfattelse rimeligt, at man ved udskrivningen af partiturerne så ofte anvendte skuespillerne Jens Musted og Joachim Daniel Preisler, fordi de til forskel fra de gode nodeskrivere fra Plön kunne levere et partitur, hvor tekstens stavning og skandering var rigtig.

Det synes derfor sandsynligt, at orkesterstemmerne er udskrevet efter komponistens partitur, der vel også er brugt af koncertmesteren ved hans del af indstuderingen med orkestret, men som vel ikke altid har set lige pænt ud? Det må jo have eksisteret, selvom teatret altså ikke har haft interesse af at opbevare det.

Teatrets officielle partitur blev altså det af Musted eller Preisler udskrevne partituruddrag, hvorefter de holstenske nodeskrivere kunne udskrive souffleur-partiet og alle nødvendige syngestemmer, og som derefter blev kapelmesterens partitur ved repetitionsprøver og opførelser.

Senere synes Johann Lüdecke at have kunnet klare tekstunderlægningen, selvom han alle dage staver mærkværdigt, men det er i hvert fald ikke tilfældet i begyndelsen af 1770'erne, hvor der findes eksempler på, at kammermusikus Schiørring eller oversætteren har modtaget honorar for at have besørget tekstens korrekte underlægning i partiturer.⁹ Endelig kan man vel sige, at det sådan set heller ikke er mærkeligt, at Preisler, der har skrevet det eneste eksisterende partitur til *Balders Død*, har noteret slutningskoret sådan, at der ikke blot står en fire-stemmig korsats men i tur og orden: Nanna – Hother – Thor – Rota, 3die Valkyr – Første Valkyr – Anden Valkyr – Tredie Valkyr (dette er dog ret uforståeligt, da hun står der i forvejen) – (Vocal) Basso. Det har givet manden ved cembaloet en mulighed for at hjælpe disse personer, der alene udgjorde Kor I, for han kunne jo give indsatser, som kunne høres. For ham har de anførte violin 1. og 2., viola og bas været tilstrækkelig orientering. Korene bag scenen må være blevet ledet af en anden, og kapellet spillede jo ved denne lejlighed under komponistens ledelse.

Souffleur-partierne indtager den plads i materialet, der senere bliver klaverudtogets. De indeholder den nederste del af partituret, nemlig alle syngestemmer med tekst ”col basso”. Disse partier har dannet grundlaget for ud-

9. Rb 26/4 1775: Schiørring/Stegmann: *Kiøbmanden i Smyrna*. 9/3 1776: Bredal/Grétry: *Zemire og Azor*. 31/12 1779: Biehl/Mereaux: *Laurette*.

skrivningen af alle syngestemmer, og udover at være benyttet af suffløren under forestillingerne må de have været anvendt som repetitørpartier ved prøver, for bassen er af og til becifret, når det er indviklet.

Det faktum, at de på teatret var en del af opførelsesmaterialet, er vel skyld i, at man heller ikke på biblioteket har opfattet dem og katalogiseret dem som noget selvstændigt, svarende til klaver-udtog.

Det kan godt være grunden til, at man somme tider har overset deres eksistens. De udgør dog meget vigtige kilder. Det ældste parti til *Balders Død*, som Torben Krogh regner for bortkommet,¹⁰ men som Barnekow henviser til med et notat på et af variant-partiturerne, eksisterer således stadig og har sin store værdi, fordi Lüdecke ikke fjernede tidligere versioner af arier, når han indsatte nye, og man finder altså her op til 3 forskellige varianter af numre, der også ved deres anbringelse kan fortælle noget om rækkefølgen, hvori de er blevet indsat. Så værdifuldt dette end er, så er det forståeligt, at de, der har skullet anvende dem i praktisk arbejde, har været meget lidt begejstrede, og hans omhu har derfor medført, at man på et eller andet tidspunkt har skrevet nye partier, og så er det et rent tilfælde, om det gamle er blevet bevaret, som det er tilfældet med *Balders Død* eller smidt væk, som det desværre er tilfældet med *Fiskerne*.

Der er også grund til at gøre opmærksom på, at der findes komplette souffleur-partier til både Sartis *Kjærligheds-Brevne* og Zielckes *Belsor i Hytten*. Vel er det ikke partiturer, men de fortæller dog en hel del om formen og stilen i to værker, hvis betydning er indlysende i betragtning af repertoirets meget begrænsede omfang.¹¹ Af Sartis værk har man hidtil kun kendt det eksisterende partitur til I. akt, og fra Zielckes eneste syngespil har man kun haft en enkelt arie¹² + den klaverudgave af "Jagt-Vise", der står i Schiørrings *Arier og Sange*.¹³

10. Krogh s. 122.

11. Til en fuldstændig fortegnelse over, hvad der er skabt direkte for Det kgl. Teater i 1770'erne, hører også de to lejlighedsarbejder med tekst af Johannes Ewald og musik af Scalabrini: *Landsby-Højtiden* og *Cereris og Thetidis Strid*. Medens den første ikke har kunnet opspores, kan der være grund til at nævne, at partituret til den sidstnævnte eksisterer, men at hverken Ewalds navn eller værkets titel er nævnt noget sted i den forbindelse. Partituret findes i Det kgl. Bibliotek under titlen: *Prologo per le Nozze di S. A. R. Il Principe Federico*. Octobre 1774 del S. Paul Scalabrini.

12. Lucindes arie: "Naar jeg gaaer hist og her". Det kgl. Bibliotek, C^{II}, 125. Det bevarede partitur er den oprindelige form, hvorimod souffleur-partiet indeholder en forkortet form, som Zielcke udarbejdede efter teater-direktionens ønske. Rb 13/3 1778.

13. *Arier og Sange, Divertissements, Mellemacter etc. af Danske og oversatte Syngestykker. Indrettede for Claveret ved N. Schiørring*, II, Kbh. 1789. 3. Stykke, s. 47.

Solist-partierne er også udskrevet efter recepten ”canto con basso”. Den enkelte solist har kun de numre, han/hun er med i. Til gengæld har hver enkelt det komplette vokal-partitur med fuld tekst, når der er tale om ensembler. Indstuderingen og frem for alt den fortsatte vedligeholdelse af beherskelsen af partierne var i meget høj grad overladt til solisterne selv. Teatret holdt dem derfor med instrument og betalte for stemningen af det, ligesom teatret også betalte organist Kietz for at give de syngende skuespillere ”undervisning paa klaveret”,¹⁴ og man tør vel gætte på, at denne undervisning ikke i så høj grad gik ud på at dyrke fingerøvelser som at pleje de færdigheder, de måtte have for at kunne arbejde selvstændigt med deres partier. Alt dette og den kendsgerning, at der næsten ikke findes bevarede solistpartier fra det 18de århundrede, må nok ses i sammenhæng med, at repertoiret skiftede så livligt, at der i en sæson med 90 spilleaftener blev opført 60-70 forskellige stykker.¹⁵ Skuespillerne måtte derfor altid have alle deres roller og syng-roller hjemme og være forberedt på, at hvadsomhelst kunne dukke op med det korteste varsel og kun en enkelt prøve, hvor man havde at kunne sine lektier, hvis man ikke ville straffes med mulkt eller det, der var værre.

Hvis partier blev dubleret, blev der skrevet et nyt parti til dublanten, som den pågældende så satte sig på for livstid.

Der findes dog et betydeligt antal partier, der har været benyttet af Michael Rosing. Det må skyldes, at han på grund af sygdom holdt op med at optræde men fortsatte sit arbejde ved teatret som ”Instructeur”, og som det ordensmenneske han var, har han åbenbart afleveret alt, hvad han ikke mere havde brug for.

- ✧ *Korstemmer* er sjældne, men de findes, og de kan være værdifulde som det vil ses under omtalen af *Fiskerne*.

Orkesterstemmerne synes som oftest at være udskrevet efter andre forlæg end de eksisterende partiturer. De har ofte andre – om ikke modstridende så dog anderledes formulerede – tempobetegnelser end partituret og udviser i det hele taget afvigelser i notationsmåden. Det er som regel udmær-

14. *Etat og Overslag til Det Danske Spectacles Udgifter ved begge Theatre*. Ny kgl. Samling, 769 G. Kietz nævnes hvert år fra 1775-1782, men fra efteråret 1782 overtages dette arbejde og honoraret derfor af teatrets kapelmester Wernicke.

15. F.eks. i sæsonen 1773/74: 80 forestillinger/63 forsk. stykker, i sæsonen 1776/77: 90 forestillinger/67 forsk. stykker og i sæsonen 1777/78: 100 forestillinger/76 forsk. stykker.

kede stemmer, musiker-venlige stemmer, med stiknoder efter længere pauser, med indskrivning af sangstemmen med tekst på recitativsteder og advarsler mod fælder som for eksempel uventet hurtig fortsættelse, hvor man kunne forvente dialog. I blæserstemmerne er omhyggeligt indført alle numre fortløbende med angivelse af "tacet", når det pågældende instrument ikke skal spille med. Det nævnes kun fordi f.eks. det, der er efterladt fra den franske hoftrups repertoire ikke er skrevet på tilsvarende måde, og det kan vel også tages som et tegn på, at man har erkendt, at det stærkt skiftende repertoire stillede særlige krav på så mange måder.¹⁶

Til gengæld må det siges, at stemmerne vrimler med aldrig rettede uoverensstemmelser, der gælder både selve nodetegnene som fortegn og fraseringsbuer. Et spørgsmål som forsiringers rette placering og notation er på dette grundlag overordentligt intrikat. Selvom erfaringen viser, at musikerne i årevis kan spille det rigtige uden at rette en fejl i deres stemme, må ikke mindst det stærkt vekslende repertoire gøre det sandsynligt, at der er spillet mange forkerte noder i hver eneste forestilling, men det stemmer sikkert meget godt overens med den almindelige kvalitet af forestillingerne.

I *Rigsarkivet* findes først og fremmest *Theater-Cassens Regnskab* fra 1772 til 1848. Det er en meget værdifuld kilde og let at have med at gøre, fordi der for hvert år findes såvel et regnskab, ført som en kassebog med alle ind- og udbetalinger i datoorden, som et regnskab, der er "forfattet i Rubriquer".

Det, der tjener til opklaring af syngespillenes problemer, findes under en særlig rubrik: "Operette-Musiqvens Afskrivning". Ved en enkelt lejlighed er en regning bogført med anvendelse af den snurrige formulering: "for operet Musiks Afskrivning".¹⁷

Under "Orchestret" anføres det, at "Det Kgl: Kapelle forretter Opvartningen, uden at denne Etat har deraf andre Bekostninger end for Extra Musices".¹⁸

16. Som et eksempel kan nævnes *Le roi et le fermier* af Monsigny, hvor man endnu har det materiale, der er udskrevet for den franske hoftrup af C.F. Fischer, der var truppens faste notist i dens sidste år. Der findes ikke indskrevet en stavelse fransk tekst i stemmerne, men da stykket i Jfr. Biehls oversættelse indgår i det danske repertoire under titlen *Kongen og Forpagteren*, bliver recitativerne nr. 7, 9 og 10 udskrevet af Lüdecke, og man finder i alle stemmerne disse indlæg med hele sangstemmen med underlagt dansk tekst på et system for sig selv ovenover instrumentalstemmen. *Rb* 27/10 1777.

17. *Rb* 22/8 1780.

18. *Rb* Under Lit. D finder man ved hvert års regnskab et uddrag af *Etat og Overslag*. Dette er den ældste formulering. Senere står der blot, at kapellets "opvartning" betales af Hof-Cassen.

Oplysninger om disse ekstra musikere med angivelse af alle bilagsnumrene kan man finde som en underrubrik under det, der hedder "Statister og overordnede Opvartere", og her kan man for eksempel finde bevis for, at de mange ekstra stemmer til slutningskoret i *Balders Død* virkelig har været benyttet ved samtlige forestillinger, for der er afregning med 11 af livgardens musikere og 3 af stadsmusikantens svende hver gang og det drejer sig netop om de instrumenter, der er opgivet under omtalen af partituret, og det nævnes udtrykkeligt, at den ene af stadsmusikantens svende spiller zink, der i hele værket kun kommer til anvendelse i slutningskoret.¹⁹

Theater-Cassens Regnskaber kan fortælle mange gode historier, der allesammen har den fordel, at de er pålidelige, men det vil føre altfor vidt at komme ind på det.

I *Det kgl. Teaters bibliotek* findes den tredie betydelige mulighed for at hente oplysning om syngespillenes tilblivelseshistorie. Om tiden lige efter 1772 er der intet at hente, men den ældste af *regissør-protokollerne* er allerede påbegyndt i 1777. Her findes naturligvis først og fremmest oplysninger om rollebesætninger, om de rekvisitter og kostumer, der anvendes til de forskellige forestillinger, men der findes også datoerne for udsendelsen af solist-partierne, og under *Balders Død* kan man finde den værdifulde oplysning, at der er "Orchester i Coulissen til Valkyrernes 2de Terzetter".

Fra 1781 findes imidlertid *Theater-Journalen*, der som en logbog indeholder alle store og små detaljer vedrørende den daglige drift. Prøvers afholdelse og beretning om, hvem der kom for sent og hvem der ikke kunne sin rolle udenad, fylder selvfølgelig en stor del, men under omtalen af *Fiskerne* vil man kunne se, hvor god og grundig besked, man kan få af denne journal, der forøvrigt indeholder et væld af små anekdoteagtige beretninger som at man ved opførelsen af (komedien) *Barberen i Sevilla* den 17/4 1787 havde glemt at anbringe det stykke papir, der forestiller Don Bartholos fritagelse for indkvartering, i hans chatol, "hvilket foraarsagede en liden Standsning i Scenen".

Sammenholdt med Overskous *Den danske Skueplads*, der jo i høj grad er baseret på det, som "oldingen Schwarz" kunne berette og desværre ikke på ret meget andet, giver disse kilder et indblik i den knapt nok professionelle atmosfære, der prægede Det kgl. Teater i de første år, og som dannede baggrunden for, at Rosing på "den store teaterrejse" med undren oplevede forestillinger, hvor de medvirkende kunne deres roller, så suffløren næppe

19. Rb 23/2 1779.

hørtes i teatret, og hvor forestillingernes tempo og rytme ikke var betinget af, hvor der opstod memoreringsvanskeligheder undervejs.

På denne baggrund virker den høje kunstneriske stræben og den brændende lidenskab, der karakteriserer de to værker, der blev skabt af Ewald og Hartmann, endnu i dag overvældende som dengang, og alene *Balders Død* og *Fiskerne* gør det umagen værd at søge til bunds i det foreliggende materiale, skønt det ofte kan forekomme ret så kaotisk.

Om baggrunden for Hartmanns musik til Fiskerne

Syngestykket som genre udgør et væsentligt træk i det fuldstændige billede af vor florissante tid, fordi det på væsentlig måde kom til at præge det teaterliv, der her som andre steder afløste hofteatrenes store epoke. Det var ikke tilfældigt, at kongen af Sverige og kejserinden af Rusland begge optrådte som tekstforfattere til nationale syngespil i 1780'erne, men et udtryk for, at genren stod i centrum for tidens mest levende interesse. Fra harmløs underholdning med pastoral atmosfære havde det udviklet sig og fremtrådt i Monsignys og Gretrys værker som en helt seriøs genre. Ganske vist finder vi ikke Christian den VII som medforfatter til teksten til *Fiskerne*, men den kongelige bevågenhed finder udtryk i, at "Fødselsdagsstykket" – årets største begivenhed i residensstadens teaterliv – altid var et syngestykke. Der er i hvert fald kun tre undtagelser fra reglen i perioden fra 1774 og indtil 1808, hvor Oehlenschlägers *Hakon Jarl* indledte en ny epoke.

I 1772 havde kongen overtaget "Theatret i Byen", der dermed blev et kongeligt teater, som "Theatret paa Slottet" i forvejen var det.

Medens "Comoedien" kunne bygge på Holbergs værker og derfor blev opfattet som noget godt og dansk, opstod der en bred uvilje overfor den franske komedie og den italienske opera, der begge med rette blev opfattet som hoffets statussymboler. Uviljen blev så stærk, at man bøjede sig for den og opløste den franske hoftrup i 1773 og det italienske operaensemble i 1778.

"Den danske Skueplads" rådede derefter over to teatre, og Det kgl. Kapel kunne samtidig stilles til teatrets rådighed – bortset fra den tid, som hof-tjenesten lagde beslag på.

Teaterledelsen benyttede sig naturligvis af dette, og det viste sig hurtigt, at der var stor interesse for de franske syngespil i danske oversættelser. Man var nemlig så heldig at have Caroline Walter, hvis sjældne evner kom til den allerbedste udfoldelse i netop det rollefag, som Favart havde skabt til sin kone, og det måtte for teaterledelsen være en naturlig bestræbelse at forsøge, om der kunne skabes et originalt dansk syngespilrepertoire, hvor teatrets første virkelige primadonna kunne udøve sit trylleri til glæde for pub-

likum og til gavn for teaterkassen. Samtidig ville man så oprette en syngeskole og ved at favorisere de syngende skuespillere bygge et ensemble op omkring hende.

Den italienske operas to kapelmestre Sarti og Scalabrini havde begge søgt at imødekomme publikums ønske om danske syngespil ved at sætte musik til oversatte franske stykker, men bortset fra *Soliman den Anden*, hvor Sartis "tyrkiske" musik gjorde stor lykke, kunne hverken han eller Scalabrini slippe den kolorerede stil, som mindede folk om den forhadte hofopera, og forøvrigt bidrog Scalabrini væsentligt til stilens latterliggørelse med sin musik til *Kærlighed uden Strømper*. Det, folk ønskede, var "den talende sang", hvor følelserne ikke fandt udtryk i den måde, hvorpå koloraturerne var udformet men i foredraget af enkle og letfattede melodier, der lod teksten komme til sin ret, og det kunne hverken Sarti eller Scalabrini tjene dem med.

Alle forhåbninger blev derefter knyttet til Thomas Chr. Walter, og store midler blev stillet til rådighed, så han kunne rejse og studere i årevis, men det blev af mange grunde en stor skuffelse for alle.

Indtil 1778 optræder kapellets koncertmester Joh. Ernst Hartmann kun i rollen som tilskuer, men fra sin koncertmesterpult har han oplevet forløbet af de ynkelige hjemlige forsøg, og han har oplevet de værker af Gluck, Salieri, Monsigny og Grétry, som han vedkender sig som forbilleder. Af de få udtalelser, der foreligger fra ham, får man det indtryk, at det ikke er uden betænkeligheder, at han vover sig ud i noget, som han egentlig ikke "har forstand på",²⁰ men at han i Ewalds ordkunst har mødt en udfordring, som han ikke har kunnet lade ligge. Han havde derfor ikke råd til at spille fornærmet men tog med tak imod opgaven, da den blev ham tildelt, skønt teaterledelsen både med *Balders Død* og igen med *Fiskerne* havde gjort næsten alt, hvad der var muligt, for at finde en anden komponist.

Det er faktisk ikke muligt at sige noget bestemt om, hvornår og hvordan samarbejdet mellem Ewald og Hartmann udfoldede sig. Resultatet af et århundredes studier af tekstens tilblivelseshistorie kan vist sammenfattes i, at man på grundlag af bevarede breve fra Ewald til teaterchef Warnstedt tør sige, at Ewald endnu i juli 1778 mente, at Naumann skulle sætte musik til *Fiskerne*, og at han fandt det nødvendigt, at han hurtigst muligt kom i forbindelse med komponisten og faktisk havde forventet et besøg af Naumann og teaterchefen, at sagen endnu ikke var afgjort, da teaterchefen og Hartmann, der skulle passe taffelmusikken, drog med hoffet til Fredensborg,

20. Krogh s. 100: Citat fra Hartmanns svar i *Adresseavisen* for 1/4 1778.

men at Ewald var så langt med renskrivningen af sangteksterne, at han ville kunne give en komponist rigeligt at arbejde med, medens han skrev resten færdigt. Derefter foreligger der ikke andre kendsgerninger, end at det renskrevne manuskript må have været færdigt, da Ewald den 21/1 1779 påteg-nede det med en testamentarisk bestemmelse, og at *Fiskerne* blev opført med Hartmanns musik den 31/1 1780. Man kan i det hele taget godt have svært ved at forestille sig, hvordan der skulle kunne opretholdes nogen særlig levende kontakt mellem en digter, der af sygdom var lænket til sin stue og en komponist, der ved siden af det skabende arbejde havde mange andre store forpligtelser i både dag- og aften timerne.

I sin musik til *Balders Død* går Hartmann sine egne veje i forsøget på at skabe en særlig "oldnordisk" stil, og ved siden af at opfylde sine forpligtelser som koncertmester kan han næppe have haft andet i hovedet end *Balders Død* i hele det efterår, hvor Ewald næppe kan have levet og åndet for meget andet end færdiggørelsen af *Fiskerne*. Man kunne da tænke sig, at de kunne have arbejdet med *Fiskerne* i fællesskab i tiden efter at Hartmann var færdig med sit partitur til *Balders Død* og inden Ewald afleverede sit manuskript til trykning.

Vi har på dette tidspunkt endnu ikke nogen prøveplan fra teatret at holde os til, men det er så heldigt, at den gode Lüdecke, der er så flink til at give besked om, hvad han foretager sig, spiller med som ekstra musiker (fløjte) i hele januar måned, og hvor de andre kun opgiver datoer og "Prob." og "Vorst." giver Lüdecke ordentlig besked om, hvornår man har "afhandlet" balletterne *Dido* og *Marybones Have i London*, og hvilke dage, man har prøvet på *Balders Død* og hvilke dage, man har prøvet på "Den Nye Ballet" (*Linna* og *Valvais*), der også var et "fødselsdagsstykke". Vi kan derfor fastslå, at der i løbet af januar måned har været afholdt ikke mindre end 13 orkesterprøver på *Balders Død*.²¹

Prøvernes omfang fremgår af en skrivelse, hvor stadsmusikant Kirchhof på sine svendes vegne stiller krav om dobbelt honorar "deels med Hensigt paa Personernes Færdighed i Musiqven og deels derfor at Prøverne have vedholdt ud paa Natten".²²

Denne fremstilling bekræftes ved en regning fra tracteur Winther, der modtager 44 Rd. "for Servering med Collation . . . 2de Aftener paa Theatret i Byen ved Prøven paa Balders Død".²³

21. Rb 31/1 1779. Sml. regning fra Albert Rauch under samme dato.

22. Rb 23/2 1779.

23. Rb 30/4 1779. Oprindelig dateret 4/5 1779 men af teatret omdateret, så den placeres i det rigtige finansår.

Man har vel også lov at sige, at det ikke lyder overvældende sandsynligt, at man skulle have vedtaget, at Hartmann skulle skrive musikken til *Fiskerne*, før han med sit første dramatiske værk *Balders Død* havde vist, ”hvad han dueede til”, men det kan i hvert fald ikke have haft den store praktiske betydning, før premieren på *Balders Død* var overstået.²⁴ Det synes derfor at være sandsynligt, at Ewald selv har måttet klare sine problemer med *Fiskerne* uden hjælp fra hverken Hartmann eller andre. At han ikke var uden kendskab til musikalske formproblemer kan man for eksempel se af en fodnote til den tidlige renskrift, hvor han om en arie skriver, at han egentlig havde tænkt sig den anderledes ”men dels frygtede jeg, at den saaledes maatte blive altfor lang, dels kommer det mig for, som om den da virkelig havde tre Deele. Dog dette overlades til Componistens bedre Indsigt. Men jeg kan ikke negte, at jeg usigelig gjerne vilde beholde min kjærlige Pog, om det kunde lade sig gjøre”.²⁵ Det med de tre dele betyder på godt dansk: ”ville blive en da capo arie”, og selvom han godt ville begynde Lises første arie med en lignelse, så ved han inderst inde, at efter *Kærlighed uden Strømper* gør man ikke sådan noget, og han har faktisk ikke engang behovet at spørge komponisten.

Alligevel fremtræder de to værker, som Ewald og Hartmann skabte i fællesskab som resultatet af et lykkeligt samarbejde, men årsagen behøver ikke at være, at de har haft særlig mange ”møder” med hinanden, men langt snarere, at de midt i en tid med store stilbrydninger hver for sig og helt bevidst havde arbejdet med problemerne og var nået frem til meget overensstemmende opfattelser af mange ting.

Hartmanns ideer og idealer var præget af hans aktive beskæftigelse med ”reformoperaen”, som han havde mødt den i Glucks og Salieris værker, som han selv nævner blandt sine forbilleder, og de var i høj grad beslægtet med det, som Ewald havde lært at kende og sætte højt i sit samarbejde med Scheibe.

Da denne baggrund er så vigtig, er der grund til at være taknemmelig for, at Børge Saltoft fornylig²⁶ har valgt at behandle netop Scheibe og hans ideer så udførligt, at man har fået en ikke tidligere eksisterende mulighed for på grundlag af en lettilgængelig kilde at danne sig et indtryk af alt det,

24. Ved anden lejlighed skal der gøres rede for, hvorfor der er grund til at tro, at Hartmann også efter premieren har arbejdet videre med ”Balders Død” og foretaget ændringer i februar 1779. Her skal kun nævnes, at nodeskriveren ikke som sædvanligt afregner lige efter premieren men først den 5/3.

25. Johannes Ewald: *Samlede Skrifter*, VI, Kbh. 1924, s. 206.

26. Børge Saltoft: *Tanker om musik*, Kbh. 1975, s. 85-149.

Ewald havde i tankerne, da han i en fodnote til passions-kantaten skrev om "den høist fortiente, og som jeg frygter, for lidet paaskiønnede Mand. Han var mig en Fader, og det er vist, at om der findes noget i mine poetiske Arbejder, som i Hensigt til det Musikalske kan fortjene Bifald, saa har jeg hans lærerige Omgang, hans kierlige Undervisning ene at takke derfor".

Fiskerne var ikke et produkt af sin tid, hvis ikke også hof-intrigerne havde deres afgørende betydning for værkets skæbne. Der skal på dette punkt henvises til Overskou, der så udførligt beretter om alt det, der skete som følge af, at landets statsminister, den 65-årige Hans Henrik von Eickstedt, der som hofrevolutionens helt havde opnået en enestående magtposition, pludselig i 1777 blev så forgabet i en 17-årig debutant, Jfr. Catharine Møller, at han mistede sin forstand og dømmekraft i forbindelse med alle sager, der angik hende. Det blev i de følgende år målet for hans bestræbelser at gøre hende tilpas ved at fremme hendes ønske om at overstråle og fortrænge den uforlignelige Caroline Walter. Den tilfældighed, at skuespilleren Schwarz havde bragt sig selv i en meget vanskelig situation i forhold til teaterledelsen, og at han i den anledning søgte audiens hos statsministeren, blev af begge udnyttet så behændigt, at Eickstedt på grundlag af en lang række herlige argumenter, som Schwarz forsynede ham med, blev i stand til at skabe en ny teaterordning med en "overtilsynskommission", hvor han selv blev formand med mulighed for at blande sig i alle teatrets interne forhold, og at Schwarz i stedet for den chef, der ellers ville have afskediget ham, fik indsat sin tidligere velgører og intime ven Hans Wilhelm von Warnstedt som teaterchef, medens han selv blev forfremmet til "Instructeur" og de andre skuespillere overordnet.²⁷

Resultatet blev både godt og ondt. Med Warnstedt og Schwarz kom der en hidtil ukendt, bevidst kunstnerisk bestræbelse ind i teatrets liv. For Johannes Ewald blev det af afgørende betydning og førte til, at hans urolige liv blev afrundet harmonisk med en kort periode med virkelig anerkendelse.

Samtidig gav ordningen Eickstedt mulighed for at gå Jfr. Møllers ærinde, og han udnyttede det skamløst. I løbet af kort tid medførte det, at Caroline Walter måtte give op og flygte til Sverige, og teatret oplevede derefter en periode med et uindskrænket primadonnaregime af den allerværste art. Hele denne udvikling var endnu i sin begyndelse men fik dog afgørende betydning for den første opførelse af *Fiskerne* og for værkets senere skæbne. Hvadenten det skyldes, at hun har fundet ud af, at Lises rolle er den mest sympatiske, eller om hun bare har opdaget, at Lise har tre arier at synge og

27. Overskou s. 116-26, 135-36, 141-44 og 178-81.

Birthe bare en eneste, så forlanger Jfr. Møller, at den vedtagne rolleliste skal ændres, så det bliver hende, der spiller Lise og Caroline Walter, der spiller Birthe, og som i så mange andre tilfælde gør overtilsynskommissionens formand hendes ønske til lov. Selvom der er megen mystik om hele affæren, er der ingen grund til i denne sammenhæng at komme ind på andet, end at det altså blev gjort, skønt både Ewald og Hartmann tydeligt har udformet alting udfra den forudsætning, at den lidt hårde Birthe skulle spilles af Jfr. Møller, og at man i Lises rolle kunne regne med, at "Thalias Caroline" ville udfolde hele det bedårende talent, hvis virkning er karakteriseret så nydeligt ved konstateringen af, at "vackra ögon gömdes bakom solfjädern", da hun året efter stod på scenen som Alceste i Glucks opera på Gustaf III's opera i Stockholm.²⁸

Det er selvindlysende, at disse intriger ikke kan være sat i gang, før værket forelå. Rollernes karakter har man kunnet læse sig til, såsnart det engang i sommerens løb forelå trykt, og om partiernes omfang har man kunnet få noget at vide, såsnart det er gået til udskrivning men heller ikke før. For musikkens tilblivelse spiller de derfor ingen rolle.

Som det allerede er nævnt, er der mange ting, der taler for, at Hartmann ikke for alvor er kommet i gang med arbejdet på musikken til *Fiskerne* før i marts 1779. Fra dette tidspunkt og til midt på sommeren – og naturligvis bedst efter at teatersæsonen sluttede den 14. maj – har han haft mulighed for at drøfte sine ideer og skitser med Ewald, men der kan igen sættes spørgsmålstegn ved, om der kan have været megen kontakt?

Den 26/5 skriver Ewald til teaterchefen og beder om hjælp. Han trænger til "at flyve af sit Buur som den frie Fugl", og den 27/5 er der hævet 100 Rd. som en rest på honoraret for *Balders Død*. Ewald fløj til Gentofte,²⁹ og Hartmann, der stod for taffelmusikken, måtte følge med hoffet til Fredensborg, men det er sandsynligt, at han her har fundet tid og ro til at arbejde med instrumentationen og renskrivningen, der ikke krævede kontakt med digteren. Det var i Fredensborg, at han et år fandt tid til at undervise Claus Schall og her, at de skrev og opførte deres dobbelt-koncert i fællesskab, og man kan da håbe for Hartmann, at en betydelig del af hans partitur forelå renskrevet, da han i begyndelsen af september vendte tilbage til København og teatrets uro og travlhed.

28. Folke H. Törnblom: *Operaens historie, oversat og bearbejdet af Povl Ingerslev-Jensen*. Kbh. 1967, s. 100.

29. A.D. Jørgensen: *Johannes Ewald*, Kbh. 1888, s. 183, dokumentationen i den tilhørende note s. 261.

Hartmanns partitur og opførelsesmaterialet til Fiskerne

Partituret til *Fiskerne* har oprindeligt som andre syngespil været indbundet i to håndterlige bind men findes nu i et stort bind fra Chr. X's dage, formodentlig lavet forud for Det kgl. Teaters opførelse i 1928, hvor det endnu blev anvendt, skønt der var skrevet nyt orkestermateriale. Ved indbindingen er det beskåret så hårdhændet, at det er gået ud over tilføjelser, som Hartmann har tilladt sig at anbringe under de trykte systemer i sekstetten, og det må også betragtes som en fejl, der er sket ved indbindingen, at rækkefølgen er blevet: nr. 9, 11, 10, 12. Hvis man betragter dette som en fejl, indeholder partituret en ouverture og 18 musiknumre, der følger Ewalds tekst nøjagtigt i omfang og rækkefølge med den ene undtagelse, at nr. 10 ikke er romancen "Kong Christian stod ved højen Mast", men den sidste strofe "Du Danskes Vei til Roes og Magt" under titlen "Cavatina". Indholdet af partituret er altså:

Ouverture

- | | |
|---------------------|--|
| 1. <i>Terzet</i> | Trodsige og vilde
<i>Lise, Birthe, Gunild</i> |
| 2. <i>Arie</i> | Vel kan Sang og Sysler byde
<i>Lise</i> |
| 3. <i>Arioso</i> | En Bonde seer fra Ploven
<i>Gunild</i> |
| 4. <i>Arie</i> | Ha føler et Hierte
<i>Birthe</i> |
| 5. <i>Arie</i> | En Søemand med et modigt Bryst
<i>Knud</i> |
| 6. <i>Sextet</i> | Endnu kan jeg høre
<i>Lise, Birthe, Gunild, Svend, Knud, Anders</i> |
| 7. <i>Duet</i> | Ha Svage, du græder! jeg seer jo din Taare
<i>Lise, Svend</i> |
| 8. <i>Arie</i> | Fra Mersset seer en søetræt Skipper
<i>Svend</i> |
| 9. <i>Arie</i> | Naar Sydvinden kuler
<i>Lise</i> |
| 10. <i>Cavatine</i> | Du Danskes Vei til Roes og Magt
<i>Knud</i> |
| 11. <i>Arie</i> | Min Angst er Iis
<i>Gunild</i> |
| 12. <i>Chor</i> | Havets mægtige Betvinger |

- | | |
|---------------------------|---|
| 13. <i>Arie</i> | Saphirne Luft, og gyldne Ager
<i>Odelhiem</i> |
| 14. <i>Duet</i> | Alle føle Dydens Glæde
<i>Birthe, Svend</i> |
| 15. <i>Romance</i> | Liden Gunver vandrer som helst i Qvel
<i>Lise</i> |
| 16. <i>Quartet</i> | I Himle, beskytter
<i>Lise, Birthe, Svend, Knud</i> |
| 17. <i>Romance</i> | En Edderfugl var haardt i Klemme
<i>Gunild</i> |
| 18. <i>Slutnings-Chor</i> | O Dyd! hvor Byrder ikke quæle
<i>Odelhiem, Gunild, Anders, Lise, Svend, Birthe, Knud</i> |

Kun et af partiturets numre, koret nr. 12, er ikke skrevet af Hartmann og af regnskabet kan man se, at det drejer sig om en afskrift, leveret til teatret af hr. Strupp den 14/12 1813. I modsætning til de allerfleste andre syngestykker har vi altså komponistens autograf til *Fiskerne* med alle de fordele, dette indebærer og den ulempe, at det ikke er muligt at datere de senere foretagne rettelser ved hjælp af nodeskriverregninger på partiturer. Udover det indbundne partitur findes der en kapsel med fem numre fra *Fiskerne*. Det er fuldstændige partiturer til nr. 2, 4, 9 og 11³⁰ og en repetitørstemme til kvartetten nr. 16, alt sammen ”forskjellig fra den i Partituret optagne” som Barnekow med blyant har noteret på hvert enkelt partitur. Også disse ”5 nr.” er skrevet af Hartmann selv. Alligevel er alt dette partiturmateriale præget af en uensartethed, der ikke kunne være større, hvis der havde været flere om det. Imellem afsnit, der foreligger i renskrift på det bedste ”Post-Papiir” finder man numre, der ligner kladder, kradset ned i hast på papir, der hverken i format eller kvalitet svarer til det øvrige, og man finder både overstregninger og rettelser, endda i de renskrevne dele af partituret. De numre der er ”anderledes” i partituret er nr. 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 13 og 15, og hvis man vil opfatte dem som ændringer i et oprindelig helt renskrevet partitur, passer dette godt med, at de eksisterende varianter i de ”5 nr.” er skrevet på en måde, der tyder på, at de oprindelig har hørt sammen med den renskrevne del af det indbundne partitur. De ”anderledes” numre er også indbyrdes meget forskellige og må være blevet til under vidt forskellige omstændigheder. Det ses, at Hartmann på en særlig slags pa-

30. *Krogh* s. 122. Det må være en overset trykfejl, der er skyld i, at varianternes numre på dette sted opgives som 3, 4, 9 og 11.

pir, der ikke er gulnet, har skrevet og indsat slutningen af duetten nr. 14 og to afsnit i kvartetten nr. 16. Om tidspunktet for at varianterne, hvis de overhovedet er kommet til opførelse, er blevet udskiftet med de numre, der nu sidder i partituret, kan man intet se af partiturmaterialet.

Det eksisterende souffleur-parti stammer fra 1813 og er nævnt i Strupp's regning sammen med partituret til koret nr. 12, og sidetallet passer. Det oprindelige souffleur-parti ville være af afgørende betydning i denne sammenhæng. I virkeligheden burde man efterlyse det, for der kan gives et meget sandsynligt signalement. Måske findes det et sted? Af det oprindelige solist-materiale findes Svends parti, der i sin tid har været Rosings. Det er skrevet af Johann Lüdecke i 1780, men til trods for, at det først er blevet indbundet i 1898, findes duetten nr. 7 både i den form, der passer med partituret og i en version, hvortil der ikke findes partitur. Det må bemærkes, at hele duetten nr. 14 og 2 gange 2 sider i kvartetten nr. 16 er skrevet af Hartmann selv.

Fra Lüdeckes hånd findes endvidere "Peder i Baaden" og "Jens i Baaden", og af kormaterialet en 2. sopran og en alt, benævnet "Fiskerinder". I disse stemmer findes 3/4-afsnittet af koret nr. 12 i en form, der er forskellig fra det i 1813 renskrevne partitur.

Orkesterstemmerne er allerede i det ydre forskellige fra tidens andre materialer ved i stedet for det sædvanlige omslag af karduspapir at være forsynet med den blå kartonnering, der er typisk for den følgende epokes nodematerialer. Deres indhold kan kun beskrives som kaotisk. Selv nu bagefter er det umuligt at omtale det uden dramatik. Det ser ud, somom de havde været udsat for hærværk. Sider er skåret ud på den mest sjuskede måde og erstattet af andre, der er skrevet på dårligt papir. Dårligt skrevne lapper er med hård hånd limet ind af én, der hos den nærmeste snedker må have lånt en altfor stor limpotte med en altfor stor pensel. Det er gjort forskelligt fra stemme til stemme endda indenfor den samme gruppe, så noget, der findes overklæbet i den ene stemme er skåret ud i den næste, så indholdet kan være højst forskelligt. Det bidrager yderligere til at gøre billedet broget, at stemmerne til det enkelte nummer ofte er skrevet af flere forskellige personer. Forvirringen nærmede sig det fuldkomne, da en foreløbig analyse af problemerne bragte for dagen, at der i stemmerne fandtes i hvert fald brudstykker af 11 forskellige musiknumre, der ikke fandtes i partituret, så at det føltes som en virkelig lettelse at finde, at en overklæbning i en violin-stemme kun skyldtes, at man ved en fejltagelse havde skrevet sekund-stemmen ind i en primo-stemme og klaret det ved at klæbe primo-stemmen ovenpå. Det hele virker ikke bare uordentligt men kaotisk og grimt. Det

eneste gode, man kan sige om dette materiale, er, at den rækkefølge, hvori ændringerne er foretaget, fremgår af stemmerne. Der kan sidde to og tre lag ovenpå hinanden, men man tør sværge på, at ingen på noget tidspunkt har kunnet læse andet end det, der sad øverst.

Som den første beroligende kendsgerning kan det konstateres, at de seneste rettelser har bragt orkestermaterialet i overensstemmelse med Hartmanns partitur, som det foreligger. Den blå kartonnering, der svarer til de solist-partier, der er udskrevet i 1813, må derfor ses som et forsøg på at dække over stemmernes indhold, der er miserabelt som intet andet fra epoken.

Vi tør altså regne med, at der ikke er ændret i værkets form, siden Hartmann selv stod for opførelserne, sidste gang i 1787. Problemerne skulle altså for så vidt være overskuelige, da man ved at antallet af opførelser er begrænset til seks gange indenfor fire uger i 1780, én gang i 1781 og tre gange indenfor én uge i 1787. Rettelser kan altså ikke have fundet sted indenfor nogen af de nævnte opførelsesperioder men kun forud for den første opførelse i hver periode.

I regnskabet finder vi Johann Lüdeckes regning på det originale materiale. Fra hans hånd er der også en regning i forbindelse med opførelsen i 1781³¹ og endelig viser regnskabet, at det er Hartmann selv, der står for den endelige forandring af materialet i 1787,³² og da hans regning lyder på ikke mindre end 280 sider orkesterstemmer, er de store rettelser dermed placeret tidsmæssigt, og det er egentlig hyggeligt at konstatere, at det er komponisten selv, der ved den måde der er lavet ændringer på, har udvist en så grænseløs foragt for det, der er skabt tidligere. Det fremgår af regnskabet, at der er skrevet synge-roller både i 1781 og i 1787,³³ men af dem findes ingen bevaret. Udover den rest af det oprindelige materiale, der er nævnt, findes en del partier, der ligesom souffleur-partiet er fra det 19. århundrede, og det siger os intet om ændringerne i Hartmanns tid. Det stik modsatte gælder altså for orkesterstemmernes vedkommende, og de bliver derved den vigtigste kilde til forståelse af værkets tilblivelsesproces.

Orkestermaterialet består af 23 stemmer. Sammenlignet med partituret mangler der to klarinetstemmer til arien nr. 4 og to bassethornstemmer til arien nr. 9. Til gengæld findes der to trompet- og en paukestemme, der meget naturligt er skrevet af komponisten, for de står ikke i hans partitur, og indtil han skrev disse stemmer, har de måske ikke eksisteret andre steder

31. *Rb*, Lüdeckes regninger fra 3/2 1780 og 31/3 1781.

32. *Rb* 1/7 1787.

33. *Rb* 31/3 1781 og 19/5 1787.

end i hans hjerne.³⁴ De spiller med i ouverturen, i slutningskoret og i Odelheims entré-arie, nr. 13. *Fiskerne* er netop et eksempel på et værk, hvor fagotterne ikke bruges til basfordobling. Det forekommer kun i slutningskoret. De spiller ellers ikke andet end det, der står i partituret, og det er for eksempel i 1. og 2. akts finale korte betydningfulde solostrofer, og hvis man søger, vil man finde dem knebet ind på andre instrumenters plads i partituret. Arien nr. 13 udgør en undtagelse, der er svær at forklare, fordi der i stemmerne findes to helt selvstændige fagotstemmer, der ikke findes antydet i partituret, hvor i forvejen de to trompeter og paukerne mangler, skønt der er et tomt system på hver af partiturets sider.

Det skal bemærkes, at den oprindeligt udskrevne bratschstemme ikke er ført a jour med de senere rettelser, men at der efter at (næsten) alle rettelserne er foretaget er udskrevet to hele bratschstemmer. Det gælder også for den ene basstemme, at den i en periode har været udenfor kredsløbet.

Syngespillet Fiskerne som Ewald oplevede det i 1780

Af regnskabet fremgår det, at det er Johann Lüdecke, der har stået for hele udskrivningen med ”Synge-Roller, Repetiteur-Partier til Synge-Skolen, Souffleur-Parti til alle Tre Handelingen og Instrument-Partier”. Det er også beroligende at se, at der er købt karduspapir³⁵ og at stemmerne altså oprindeligt har set rigtige ud. Som allerede konstateret er det Lüdeckes skrift man genkender i det bevarede solistmateriale, men han har ikke skrevet orkesterstemmerne. Hvis han har skrevet alt med tekst udgør dette mere end 1000 sider, og det lyder derfor sandsynligt, at han er begyndt med at skrive sit souffleur-parti som model for alt dette og har ladet Hartmanns partitur gå videre til en hjælper, der samtidig har kunnet skrive de 700 sider orkesterstemmer.

Som hjælper har han haft en mand, hvis underskrift vistnok må tydes som J.C. Lundt. Han havde i mange år haft en nær tilknytning til balletten og

34. I sæsonen 1779/80 betales der kun for en trompetist i forbindelse med opførelsen af stykker, der både før og siden har været besat rigtigt med to trompeter. Dette gælder også for alle opførelser af *Fiskerne*. Da der altid blev blæst fanfarer ved kongens ankomst til teatret og da ganske særligt på kongens fødselsdag, og da *Fiskerne* netop var årets ”fødselsdags-stykke”, og da det desuden er næsten utænkeligt, at en praktisk mand som Hartmann skulle sætte sig ned og skrive to trompetstemmer, hvis det ikke var fordi de skulle bruges, må forklaringen være den, at man som den anden trompetist har anvendt et medlem af kapellet. Man havde f.eks. endnu hornisten Gruner, der i Sartis tid havde spillet både horn og trompet. Samtidig viser hornisten Domenicus Haans regninger, at han har deltaget i praktisk taget alle prøver og spillet ved alle forestillinger og endda medvirket ved taffelmusikken.

35. Rb 3/2 1780. Der nævnes 17 ark Cardus Papir à 2 Sk.

skrevet en meget stor del af det ældre repertoire og desuden vikarieret i otte uger for den sygemeldte balletrepetitør Klopfer.³⁶ Han skriver knapt så smukt som de andre, der skriver syngespil, men det er let at se af skriften, at han har kunnet skrive hurtigt og læseligt og relativt fejlfrit. Endnu alle Galeottis tidlige balletter er skrevet af Lundt, men netop på dette tidspunkt indleder Schall sit samarbejde med Galeotti ved i al beskedenhed at optræde som nodeskriver.³⁷

Det, vi finder på bunden af alle stemmerne, skrevet med Lundts håndskrift må altså være *Fiskerne*, som stykket blev opført i 1780. Det kan ikke undre, at alle de renskrevne partier i det indbundne partitur og de fire varianter fra "5 nr." indgår i materialet. Det virker derimod overraskende, at to numre, der i partituret ser ud som kladder, allerede er udskrevet inden premieren og ikke ændret siden. Det gælder Odelhiems arie nr. 13, der aldrig er renskrevet og desuden, som det allerede er omtalt, er temmelig unøjagtig, og det gælder i endnu højere grad Gunilds arioso nr. 3, hvor det kladdeagtige blandt andet finder udtryk i, at Hartmann har indskrevet teksten med gotisk skrift, som han skrev privat men aldrig benyttede sig af i sine partiturer. Duetten nr. 7 findes i stemmerne i den form, der fandtes bevaret i Svends parti, hvor både Svends og Lises stemmer findes udskrevet i deres helhed, og da alt findes i orkesterstemmerne, har denne duet kunnet udskrives fuldstændigt.

Koret nr. 12, der i partituret er en senere renskrift, er i stemmerne i overensstemmelse med partituret med undtagelse af midterstykket (Andante 3/4), hvor de oprindelige 75 takter findes overklæbet med 64 takter, der passer med partituret. De oprindelige 75 takter har kunnet udskrives i partitur efter orkesterstemmerne, men af korstemmer har vi kun den tidligere omtalte 2. sopran og alt. Da disse to stemmer følger stemmer i orkestret, tør man gå ud fra, at det også i dette tilfælde har været sådan, at koret, som ikke var et kor men teatrets skuespillerpersonale, altid havde støtte i orkestret. Korsatsen kan indeholde færre men aldrig flere og andre stemmer end dem, vi finder i orkestret. Man kan derfor godt danne sig et indtryk af, hvordan satsen må have været og konstatere, at Hartmann har ment, at en henvendelse til Vorherre krævede en slags polyfoni med imiterende indsatser (eks. 1).

36. Rb 26/4 1776. "Danse-magasinet" var ellers ballettens øgenavn, men ved denne lejlighed benævner Lundt balletten: *Det Høy Kongl. Danske Dance Magasin*.

37. Rb F.eks. 16/2 1778, hvor Schall har skrevet en Viol. I, en Viol. II og to Basso til "Zigeunernes Leir". Materialet er oprindeligt udskrevet af Lundt i 1776.

Sopr. 1 be-skiærm dem som selv paa den ra-ser-de Bøl-ge

Sopr. 2 be-skiærm dem som selv paa den ra-ser-de Bøl-ge

Alt be-skiærm dem som selv paa den ra-ser-de Bøl-ge

Tenor be-skiærm dem som selv paa den ra-ser-de Bøl-ge

Bass be-skiærm dem, be-skiærm dem som selv paa den ra-ser-de Bøl-ge

S1 paa Af-grun-dens Vei-e saa vil-li-ge

S2 paa Af-grun-dens Vei-e saa vil-li-ge

A sen-de Bøl-ge paa Af-grun-dens Vei-e saa vil-li-ge

T sen-de Bøl-ge paa Af-grun-dens Vei-e saa vil-li-ge

B sen-de Bøl-ge paa Af-grun-dens Vei-e saa vil-li-ge

S1 føl-ge den Kæer-lig-heds Røst og de li-dan-des Raab.

S2 føl-ge den Kæer-lig-heds Røst og de li-dan-des Raab.

A føl-ge den Kæer-lig-heds Røst og de li-dan-des Raab.

T føl-ge den Kæer-lig-heds Røst og de li-dan-des Raab.

B føl-ge den Kæer-lig-heds Røst og de li-dan-des Raab.

Eks. 1. Joh. Ernst Hartmann: *Fiskerne*, kor nr. 12, "Havets mægtige Bevtinger".

Det ses af stemmerne, at også Lises romance om liden Gunver og havmanden oprindeligt har været anderledes. Til trods for, at rettelsen delvis er lavet ved hjælp af en radérkniv, er der ikke raderet bedre end at et partitur har kunnet rekonstrueres. Vi mangler desværre sangstemmen, men det er vel nærliggende at tro, at den ikke har været meget mere forskellig fra violinstemmen end i den, vi kender. Endnu et nummer finder vi i stemmerne i en form, der ikke findes andre steder. Det er Knuds arie nr. 5. Desværre er den

senere ændrede udgave, der svarer til partituret, indsat så brutalt, at det ikke er muligt at rekonstruere partituret, og i dette tilfælde er savnet af sangstemmen forøvrigt katastrofal. Det er 1. violinen, der er gået ud over, så der mangler de første 84 takter. Efter at det øvrige partitur er udskrevet kan man se, at af disse 84 takter er der 44 takter, der findes gentaget nøjagtigt senere i arien, og det er da nærliggende at tro, at det også har haft gyldighed for violin 1., men 40 takter mangler altså stadig, og uden sangstemmen kan man ikke sige meget mere end at den oprindelige arie har været 42 takter længere end den endelige, og at dette efter de dynamiske nuancer at dømme skyldes, at den har haft lange orkesterepisoder først og sidst og i midten. Udskrivningen af disse mangelfulde partiturer kan dog have den værdi, at de gør identificeringen let, hvis man en dag falder over en løsgående stemme i et andet nodemateriale eller man ved et tilfælde finder et "album", hvor den findes.

Ombytningen af de to roller har sat spor i partituret, hvor man allerede på indlednings-terzettens første side finder en meget iøjnefaldende rettelse. Hartmann har selv overstreget navnet "Birthe" på øverste system og erstatet det med "Lise", og på mellemstemmen er det omvendt. Det samme gentager sig ved begyndelsen af alle ensembler, men udover rettelsen på første side, er det kun et enkelt sted, at han har foretaget rettelser undervejs. Hvis man efter rettelserne læser Hartmanns partitur helt bogstaveligt, er der ikke blot sket det, at Lise har fået overstemmen og Birthe mellemstemmen i ensembleperioderne, men de har vidtgående byttet soloer, det vil sige replikker i forhold til Ewalds tekst, og det kan ikke være meningen. Da det gentagne gange er blevet opfattet på den måde, at partituret skal læses bogstaveligt, er der grund til at fremføre, at Rahbek – ganske vist fem år efter at han har oplevet det – tydeligt erindrer indtrykket af replikker, der er fordelt, som man ser det hos Ewald.³⁸ Endvidere udsendte teatret i forbindelse med første opførelsen en særlig udgave af *Fiskerne*, hvor teksten er bragt i overensstemmelse med teatrets forestilling.³⁹ Der står: "Arioso, Du Danskes Vei til Roes og Magt" og ikke som i udgaven fra året før og i alle senere udgaver: "Romance, Kong Christian stod ved høien Mast". I denne udgave er der intet rettet i fordelingen af replikkerne. Endelig skal det nævnes, at Hartmann selv har leveret bevis for, at han regner med, at det er Ewalds tekst, der gælder, selvom han ikke har rettet sit partitur ind replik

38. Knud Lyne Rahbek: *Den Danske Tilskuer*, Kbh. 1792, s. 305-312.

39. Udgaven svarer til teatrets øvrige tekstbøger. Den er let kendelig, da der intet er nævnt om forlægger, trykkested eller trykkeår, og førsteudgavens betegnelse "En Priisdigt" er også fjernet.

for replik. Det ses af de senere indsatte sider i partituret til kvartetten nr. 16, og det ses af det vokalpartitur til samme kvartet, der findes i "5 nr.". Ganske vist kommer han i det sidstnævnte forkert i gang, men ved hjælp af sin radérkniv bringer han det i orden ved første givne lejlighed og følger derefter Ewalds manuskript nøjagtigt.

Barnekow har med sin let genkendelige håndskrift givet kvartetten denne påtegning: "Fiskerne, Nr. 16. Svend i Partituret (kun med Afvigelser i Enkeltheder). [Knuds Parti er her kun paa et enkelt Punkt antydet.]". Det må næsten opfattes sådan, at Barnekow anser det for at være et tidligt udkast, hvor mandsstemmerne endnu ikke har fået deres endelige udformning. Det viser sig imidlertid, at Hartmanns manuskript stammer fra et tidspunkt, hvor ombytningen har fundet sted, så at han uden rettelse placerer Lise på overstemmen og Birthe på mellemstemmen. Den tidsmæssige placering i perioden for indstuderingen må ændre opfattelsen af dens indhold, og det ser for mig ud til at være en forenkling af satsen, lavet med det formål at gøre det lettere for Knud, der i ensemble-stederne får lov at synge unisont med Svend, der blev sunget af den sikre Michael Rosing. Knuds solostrofer er stadig i overensstemmelse med partituret. "Kun paa et enkelt Punkt", hvor det af musikalske grunde er nødvendigt at forsætte pigernes terzer, har Knud måttet påtage sig at synge teksten "Skal Haabløshed ende den yndigste Kiede?" en terz under Svend.

Det er forståeligt, at når man kender Overskous beretning og så ser den meget iøjnefaldende rettelse på partiturets første side, og man så iøvrigt konstaterer, at af de fire variant-partiturer er de to Lises arier og den ene Birthes eneste arie, så kommer man let til at tyde alt dette som tegn på, at Hartmann allerede før premieren i 1780 har måttet skrive arierne om af hensyn til de to damer, og at den arie, der står i partituret som nr. 9, er skrevet for at give Jfr. Møller lejlighed til at brillere.⁴⁰ Det kan ikke være rigtigt.

For det første måtte rettelser fra 1780 være skrevet af enten Lüdecke eller Lundt. For det andet er den "underste" rettelse af nr. 9, som er skrevet af Lüdecke, en hidtil ukendt version af denne arie, der stammer fra 1781, og for det tredje ses det af musikerregnskaberne, at man ikke på dette tidspunkt kunne anvende klarinetter eller bassethorn uden at navnet Rauch dukkede op, som det var tilfældet hver gang *Balders Død* blev opført, men

40. Krogh s. 135.

aldrig i forbindelse med *Fiskerne*.⁴¹ Om forestillingerne i 1780 tør man derfor på grundlag af stemmerne fastslå, at de har fulgt den oprindelige udskrivning nøjagtigt med den ene undtagelse, at Hartmann har ønsket at høre sine ensembler, som de var tænkt med Jfr. Møllers stemme på overstemmen og Mad. Walters på mellemstemmen.

Det betyder, at varianterne i de "5 nr." ikke har været kasseret før premieren, som man hidtil har troet, men at de har været opført ved de seks forestillinger i 1780.

De udskrevne fragmenter giver desuden et nøjagtigt billede af duetten nr. 7 i dens oprindelige form og et nogenlunde pålideligt billede af "bønnen" i koret nr. 12 og af "Liden Gunver", som de dengang var. Endvidere kan det påvises, at nr. 5, "En Søemand med et modigt Bryst" oprindelig havde en anden form end den, vi kender fra partituret, og at nr. 3 og nr. 13, der i partituret ser ud til at høre sammen med de numre, der har været genstand for forandringer, har været uændrede siden første opførelsen.

Der kan være grund til at huske, at det blev i denne form, at Ewald oplevede *Fiskerne*, og man kan da glæde sig over, at hans tanker og ideer allerede dengang var ført ud i livet på en måde, som han kunne være vel tjent med, og som for samtiden følte helt tilfredsstillende.

Efter Ewalds ønske endtes syngespillet med "Dands af Fiskere og Fiskerinder", men denne balletmusik var ikke skrevet af Hartmann, og den findes hverken i partituret eller stemmerne til *Fiskerne*, men det originale materiale findes i samlingen af balletmusik.

Kun få år senere blev det anderledes, men regnskabet viser, at indtil dette tidspunkt var det balletmesteren, der "componerede" balletmusikken uden at man dog bør lægge andet i dette, end at han udvalgte og sammenstillede eksisterende musik, så han fik den række af skiftende tempi og takt- og tonearter, han ønskede til sin række af solo-, par- og ensembledanse. I det-

41. Det oplyses både hos *Thrane* og af Niels Friis (i *Det kongelige Kapel*, Kbh 1948), at Albert Rauch ansættes som bratschist i 1775, at Jos. Rauch ansættes som oboist i 1782 og at de begge bliver klarinettister fra 1791. Af regnskaberne fremgår det, at de begge er meget anvendte ekstra musikere i sæsonen 1773/74, men det fremgår af repertoire, at det ikke er med klarinet. Fra begyndelsen af sæsonen 1774/75 forsvinder navnet Jos. Rauch fuldstændig, men Albert Rauch benyttes meget helt frem til sommeren 1782, og det er ikke altid med klarinet. Ved opførelser af værker, der kræver to klarinetter eller bassethorn, betaler man frem til 1782 hver gang Albert Rauch og ikke andre. På dette grundlag er det næsten ikke muligt at forklare, hvordan værker med klarinetter eller bassethorn har kunnet opføres, medmindre det har været sådan, at det er Jos. Rauch, der først er blevet ansat med pligt til også at spille disse instrumenter uden ekstra betaling, og at Albert Rauch er blevet ansat i 1782 med den samme forpligtelse, og at det, der er sket i 1791 ikke er, at kapellet har fået klarinetter, men at brødrene Rauch er sluppet for pligten til at spille andet en klarinet.

te tilfælde skulle det være danske folkedanse, som Galeotti ikke har kendt noget til, og det er vel grunden til, at Claus Schall inddrages i arbejdet? På Galeottis regning for sæsonen, "Nota della musica di Balli" finder man "Un Ballo Piccolo di Pescatori", der er betalt med 10 Rd.⁴² Desuden findes Claus Schall's kvittering for de 30 Rd., han har modtaget for "Composition, Numrenes Afskrivning og Papier". Det nævnes, at det er sket "efter høyvelbaarne Herr Kammer-Herre Warnstedts Befaling", og at musikken omfatter "1 Entree for alle Dandsere, 2de Soloer for Jfr.ne Barck og Dallas og 2de Pas de deuxer for Barck – Laurent og Dallas – Weyle".⁴³ Da der på begge regninger nævnes det samme garderobenummer, hvorunder musikken opbevares, er det altså den samme musik, der er tale om. Forøvrigt kendes denne samarbejdsform vel stadig, når det drejer sig om balletter som for eksempel *Graduation Ball*. Til trods for, at der forlængst var gjort opmærksom på eksistensen af Schalls kvittering,⁴⁴ blev der senere fremsat formodning om, at musikken var skrevet af Jens Lolle,⁴⁵ men stemmerne giver kvitteringen ret. De oprindelige stemmer i tværfolio-format med overskrifter, der svarer til regningen, kan ikke være skrevet af andre end Schall. Forklaringen på, at Lollens navn findes på en violinstemme, må være, at det er den stemme han brugte som ballet-repetitør. Den er iøvrigt skrevet af Lundt og ikke af Fischer.

Store og lykkelige teaterbegivenheder kan forskaaffe rollers og stykkers navne en glorie, der kan stråle med usvækket glans i nationens erindring igennem et århundrede. Ingen kan hverken benægte eller bevise, at dersom Caroline Walter var kommet til at spille Lise, ville "Lise" og *Fiskerne* have erhvervet en glorie, der svarede til den, der stadig stråler om "Agnete" og *Elverhøj*? I stedet skete det stik modsatte. Folk havde nok en fornemmelse af, hvad der var ved at ske, og da Caroline Walter trods sin mindre taknemmelige rolle overstrålede alle andre, udløste det demonstrative begejstringsytringer og samtidig begyndte man at hysse ad Jfr. Møller, og den 21. februar blev det så hørligt, at damen slog med nakken, og det ville ikke engang statsministeren give hende lov til. Til gengæld nægtede hun at stå på scenen sammen med Mad. Walter, og den 3. marts gik stykket sidste gang, skønt sæsonen varede til den 12. maj det år og skønt *Fiskerne* hørte til de

42. Rb 29/4 1780.

43. Rb 3/2 1780.

44. Bjørn Rasmussen: "Adskilligt om Johannes Ewalds Theater", i *Orbis litterarum*, V, 1947. Schalls kvittering nævnes på s. 174.

45. Sven Lunn: "Jens Lolle", i *Fund og Forskning*, XIII, 1966, s. 81-90.

allerbedst besøgte forestillinger. Ved sæsonens slutning flygtede Caroline Walter, og stykket blev henlagt.⁴⁶

Mindeforestillingen i 1781

Johannes Ewald døde den 17/3 1781. Det var naturligt at teatret hædrede sin største digter ved en mindeforestilling, og man valgte at opføre *Fiskerne* på hans begravelsesdag den 23/3. At det ikke var noget, man fandt på den dag, Ewald døde og gennemførte en uge senere fremgår af en nodeskriver-regning fra den 1/3 1781, der viser, at man allerede i februar har arbejdet med forberedelser til en opførelse af *Fiskerne*. Ewalds helbredstilstand havde længe været sådan, at der ikke er noget mærkeligt i, at man har gjort sig overvejelser, for både Nanna i *Balders Død* og Birthe i *Fiskerne* var ubesatte efter Caroline Walters flugt. Der er dog næppe tvivl om, at i hvert fald Hartmann har håbet, at *Fiskerne* ved denne lejlighed kunne genvinde sin plads i repertoire. Det var Madam Rosing, der havde påtaget sig den yderst utaknemmelige opgave at gå ind i den ubesatte rolle som Birthe. For mindre end et år siden havde Caroline Walter endnu fortryllet alle i netop denne rolle, og der var næppe andre end netop Mad. Rosing, der stod så højt i den almindelige agtelse, at hun ikke pådrog sig publikums udtalte foragt ved at gøre det.

Hartmann havde skrevet to helt nye arier. Lüdeckes regning oplyser, at det er 36 ark "Synge-Roller, Souffleur- og Instrument-Partier . . . til Jfr. Møller",⁴⁷ altså arier til Lise, og vi finder som de først indsatte rettelsener en arie nr. 2 og en arie nr. 9, skrevet af Lüdecke. Ved indsættelsen af den senere nr. 9 har man igen fjernet det meste af rettelsen fra 1781, og det nu udskrevne partitur indeholder kun bratschstemmen og 2 horn samt de 2 fagotter, der fandtes indsat i den ikke à jour førte basstemme.

Selvom det ikke fortæller meget, kan det være praktisk at have også dette fragment i partiturform. Man ser, at tone- og taktarten er som i den oprindelige arie, at den er blevet længere (94 mod tidligere 74 takter) og at betegnelsen Andantino er ændret til Tempo giusto. Visse ting kunne tyde på, at arien har været mindre sentimental og mere energisk i udtrykket end de to arier, vi kender. Hvis det er rigtigt, er det stor skade, at arien er gået tabt, for det ville passe godt til teksten.

Til arien nr. 2 har der kunnet udskrives et komplet partitur til en strygelsesats, der synes at være det fuldstændige akkompagnement. Selvom vi mang-

46. *Overskou* s. 181-184, 185-188 og 195-196.

47. *Rb* 31/3 1781.

ler sangstemmen, er den i højeste grad interessant, for hvor den endelige nr. 2 er en bearbejdelse af den arie i 3/8, der findes i "5 nr.", så bygger denne arie i 2/4 på det samme musikalske stof, som blev benyttet til den udformning af denne arie, der blev trykt i Schiørrings *Arier og Sange* i 1789, to år efter at Hartmann havde afsluttet sit arbejde med *Fiskerne* som teaterforestilling. Der er perioder, hvor de to arier er identiske, og hvor den senere trykte udgave giver et godt billede af forholdet mellem melodi og akkompagnement, men hvor den trykte arie følger Ewalds tekst uden ændringer, slutter arien fra 1781 med en gentagelse af de første linier, så at den "virkelig havde tre Deele". Dette i forbindelse med en leg med tanken om, hvordan melodien kunne have set ud og hvordan teksten kunne være underlagt, har ført til, at jeg trods heftige selvbekrejdelse ikke kan frigøre mig fra den fornemmelse, at Hartmann har været inde på tanken om at opfylde Ewalds ønske om "den kjærlige Pog", fordi hele tonen og visse vendinger synes at passe bedre til den "sødere" tekst, men at det alligevel har vist sig rigtigt, hvad Ewald frygtede, "at den saaledes maatte blive altfor lang". Som arien nu foreligger, passer den til teksten "Vel kan Sang og Sysler", men den har virkelig næsten (bevaret?) tre dele.

På baggrund af det billede, man kan danne sig, af Jfr. Møller som en kunstnerinde, der også efter Eickstedts fald klarer sig i kraft af en overlegen sangkunst, der endnu i 1806 virkede overbevisende, da hun sang Donna Anna i den første danske opførelse af Mozarts *Don Giovanni*, synes det ikke rimeligt at betragte Hartmanns ændringer, såvidt vi kender dem, som en opfyldelse af ønsker fra Jfr. Møllers side. Ligesom den senere version fra *Arier og Sange* må denne nr. 2 med sin næsten viseagtige tone betegnes som et udpræget "foredragsnummer", og i forbindelse med mindeforestillingen synes hensynet til Ewald også at være et naturligare udgangspunkt end hensynet til Jfr. Møller.

Da det er sidste gang, at Lüdecke medvirker ved arbejdet med materialet til *Fiskerne* må der gøres op med alt, hvad der foreligger fra hans hånd.

Det må nævnes, at stemmerne til den oprindelige form for nr. 2, 4, 14 og 16 i fløjter og horn og til nr. 14 i oboer er skrevet af Lüdecke. De ser dog ud til at være indsat efter at man har fjernet de oprindelige stemmer, der vel har været skrevet af Lundt. Det ændrer intet ved det, der er sagt om værkets oprindelige form, men når jeg ikke regner dem for en del af den oprindelige udskrivning, er det dels fordi de ser ud til at være indsat senere, dels fordi der synes at være en forbindelse med, at det er i nr. 14 og 16, at Hartmann har skrevet i Svends parti og i partituret og derved bragt dem tilbage til det oprindelige, dels fordi der foreligger endnu et vidnesbyrd i form

af en enkelt post på den omtalte regning fra den 1/3 1781. Det er en længere samleregning på småting til forskellige stykker. Lüdecke nævner under *Fiskerne*, at han til Mad. Rosing har skrevet "Arie, Quartet og Duet" og til hr. Rosing har han desuden skrevet "Duetten" (altså den samme?). Da der ikke er skrevet noget nyt parti til Lise, betyder det, at Mad. Walter må have efterladt sit parti, og Mad. Rosing har således allerede haft sit parti til både nr. 4, 14 og 16.

Rosings hørte til Ewalds sande venner. De havde været Nanna og Hother, da *Balders Død* første gang blev fremført uden musik, hun forøvrigt endnu som Jfr. Olsen ved den første forestilling men som Mad. Rosing ved den næste. Det må have været hengivenhed for Ewald, der har fået hende, der aldrig havde sin styrke i det musikalske, til at påtage sig en så utaknemmelig opgave, men mindeforestillingen har sikkert ikke kunnet gennemføres uden hendes hjælp. Alle gode kræfter har derfor samlet sig om at hjælpe hende bedst muligt, og Hartmann, der ved sin forenkling af kvartetten viser, at han kender det muliges kunst, har kunnet hjælpe hende langt ved at forenkle hendes strofer i arien og i duetten, men i den sidstnævnte har det ikke kunnet gøres uden ulejlighed for hendes mand, fordi det har ført til forandringer også i Svends parti, der derfor måtte skrives om. Det er alt dette, der er skrevet ud som "Arie, Quartet og Duet" og "Duetten" til hendes mand. Da det jo gerne skulle gå lidt pænt ved denne lejlighed, kan Hartmann yderligere have hjulpet hende ved at skaffe hende bedre støtte i orkestret. I arien er der lange episoder, hvor strygerne ikke følger sangstemmen, men hvor der er pause i fløjterne, og hverken her eller på mange andre steder har det været umuligt at hjælpe den søde dame ved at skrive lidt ind i stemmerne hist og her. Hartmann var aldrig nænsom, når han lavede rettelser, og efter forestillingen har stemmerne set farlige ud. Ingen har vidst, hvornår stykket igen skulle spilles, eller om Hartmann selv ville være der, når det skete, og det er vel nærliggende at antage, at han har svoret, at hvis det skulle spilles, skulle det i hvert fald være rigtigt – også i kvartetten, og han har da selv bragt solistpartierne og partituret i orden og bedt Lüdecke gøre det samme med stemmerne. At Lüdecke også har skrevet nr. 2 ud kan let forklares som følge af, at nr. 3 kun er for strygere, og det, der er skrevet til fløjternes nr. 4 kan let have bredt sig ind på den modstående side, så også den måtte skrives om. At den er skrevet om passer med, at Hartmann senere vendte tilbage til 3/8-formen for arien nr. 2. At han skrev den om er en anden sag, men han kan meget vel have besluttet at lade 2/4-formen udgå allerede efter den ene opførelse i 1781. Det kan også tages som et tegn på, at arbejdet er udført efter forestillingen, at Lüdecke i den ene horn-

stemme i stedet for at indsætte nr. 4 for sig og nr. 14 og 16 sammen (nr. 15 er for strygere) sætter nr. 4 og nr. 14 sammen og nr. 16 for sig. Det ligner ham ikke, og var det sket før forestillingen ville denne ufejlbarlige mand uvægerlig være blevet drillet og have rettet det straks. Nu er det næppe blevet opdaget, før han var død, og da dialogen gav god tid til at blade hen til arien og tilbage, har ingen gidet rette det. Der er mange små brikker i dette puslespil, og når jeg med fare for at blive beskyldt for at digte alligevel omtaler det, er det fordi det for mig selv går fuldstændigt op på en måde, der føles som en tilfredsstillelse.

Det er desværre sandsynligt, at anstrengelserne ikke har ført til noget altfor glædeligt resultat. Mad. Rosing spillede i hvert fald aldrig siden *Birthe i Fiskerne*. Heller ikke den smukke tanke med mindeforestillingen blev gennemført efter sin hensigt. Regiprotokollen oplyser lakonisk under den 23/3 1781: ”Jfr. Møller som Melpomene reciterede en Prolog af Lieut. Abrahamson til Forfatterens Ære, som samme Eftermiddag var begravet”. Bag dette ligger igen ondartede intriger med Jfr. Møller i centrum, og derom kan man læse hos Overskou, der i dette tilfælde kan underbygge sin beretning med brevcitater, der er virkelig afslørende for magtmennesket Eickstedt.⁴⁸

Hartmanns endelige bearbejdelse i 1787

Der forløber seks sæsoner, hvor *Fiskerne* ikke bliver spillet, hvorimod *Balders Død* kommer til opførelse fire gange i 1784. Det er svært at finde en rimelig forklaring, da mindeforestillingen var sæsonens bedst solgte forestilling. Hartmann er i hvert fald ikke i unåde. Han skriver musik til ”fødselsdagsstykket” i 1783 og igen i 1785 og får det hver gang pænt betalt. Det er derfor en mærkelig disposition, at han får lov til at revidere sit værk og fremføre det i september 1787 netop på det tidspunkt, hvor J.A.P. Schulz tiltræder, men det kan jo have været et løfte, der skulle indfries, inden Schulz kom, eller det kan have været et plaster på såret for Hartmann, der vel ikke har været vildt begejstret for, at Schulz direkte blev forpligtet til at levere de kommende ”fødselsdagsstykker”?

På dette tidspunkt har vi så endelig *Theater-Journalen* at holde os til, og da det på udmærket måde viser, hvad den kan bruges til, er der grund til at omtale, at man allerede i foråret 1787 finder et notat, hvor det nævnes, at teaterchefen ønsker en del syngespilroller dubleret. Under *Fiskerne* nævnes det, at Lise, Birthe og Anders dubleres af henholdsvis Jfr. Morthorst, Mad.

48. Overskou s. 229-230.

Preisler og Hr. Knudsen. Den 10. april møder alle syngende personer "for at gjøre Aftale med (syngemesteren) Herr Potenza angaaende Chorene i Fiskerne". Den 11. maj møder alle solister og koret "for at høre Forandringerne i deres Synge-Roller af Concert-Mesteren". Fra den 21. maj og resten af sæsonen flyttes alle teatrets ordinære prøver fra kl. 10 til kl. 11 "paa det alle syngende Personer kunde faae Tiid til fra Kl. 9 til 11 paa Synge-Skoelen at øve Musiqven til Fiskerne". Den 26. maj prøves der med lille orkester, solister og kor på syngeskolen og kl. 11 fortsættes der på teatret med fuldt orkester. Ved begyndelsen af næste sæson meddeles sæsonplanen, der omfatter 87 stykker ialt, og nu nævnes de tre ovennævnte ikke som dublanter men som indehaverne af rollerne Lise, Birthe og Anders. Den 25. august prøves musikken alene, og den 29. august teksten alene. Den 1. september prøves igen musikken alene og den 5. september både musik og tekst. Den 8. september kan man læse: "Fuldstændig Prøve. Dog manglede endnu 2de Arier som Componisten vilde omarbeyde, nemlig een for Jfr. Morthorst og een for Jfr. Winther". Den 15. september er der igen "fuldstændig Prøve" og det er der igen på forestillingsdagen den 18. september, hvor teksten lyder:

"Fiskerne. Opført efter igientagen fuldstændig Prøve i Hans Mayestæt Kongens høye Nærværelse. Herr Schwarz faldt saa uheldig fra Vraget ind i Baaden, at han formedelst et Stød under Brystbeenet maatte aarelades og fik Befaling af Doctoren paa nogen kort Tiid at holde sig inde. Den sædvanlige Dands af Sø-Folk blev givet i Sammenhæng med Stykket i den Decoration, hvori Stykket endes".

Den 21. september spilles stykket igen efter forudgående prøve, for Schwarz må åbenbart stadig holde sig inde, og Hr. Saabye overtager rollen som den skibbrudne Thomas. Den 24. september opføres *Fiskerne* igen, denne gang uden prøve. "Tilhørende Dandse" står der den 21. men ikke den 24. september. For en ordens skyld kan det tilføjes, at regiprotokollen oplyser, at danserne skal komme ind allerede sammen med Odelhiem ved begyndelsen af siette og sidste Optrin, så der altså for en gangs skyld virkelig har været en sammenhæng med stykket.

Det bliver kun til de tre nævnte forestillinger, der bliver de sidste i Hartmanns levetid og overhovedet de sidste inden århundredeskiftet.

Arbejdet med at udskrive syngestemmer, der tidligere var Lüdeckes er nu overtaget af Baltzersen, der som Lüdecke har forstået at gøre sig nyttig på teatret. Hans første bedrift er at skrive en bratschstemme til samtlige node-materialer, fordi Naumanns reform af kapellet førte til en udvidelse. Med det skiftende repertoire har man fundet det praktisk at skrive alt, men

mange af disse stemmer har aldrig været åbnet. Det udgør en særlig kruseddulle på de gamle nodematerialer, at hvem der end har skrevet dem, så findes der en 2. pult bratsch skrevet af Baltzersen på noget udmærket papir, der er tyndere og mindre af format og som er syet ind i karduspapir, der er "anderledes".⁴⁹ Til *Fiskerne* er der skrevet ikke mindre en 103 ark syngestemmer,⁵⁰ og 412 sider er meget, men det må huskes, at der har skullet skrives nye fuldstændige partier til Lise, Birthe og Anders, og det kan ses af indlæg i partierne til Jens, Peder og Svend, at der er skrevet helt nye korstemmer, og det forklarer, hvorfor mellemstykket i nr. 12 ikke er rettet i de to "Fiskerinder" fra 1780.

Desværre deltager Baltzersen ikke i det øvrige arbejde, og det er Hartmann selv, der er ansvarlig for den fatale forringelse af orkestermaterialet, der sker ved denne lejlighed. Solist- og kor-materialet har været færdigt, da indstuderingen begyndte, og Baltzersen afregner den 19/5. Da Hartmann først afleverede langt senere, kunne Baltzersen altså sagtens have hjulpet med orkestermaterialet også, men Hartmann har villet det anderledes. Hans regning fra den 1/7 1787 lyder:

| | |
|--|-------------------------|
| Für Copiren und Papier zu der neu verfertigten Musik zu den Fischern | |
| Für die neue Partitur und Souffler Partie, | |
| mit Papier und einbindung | 30 Rd. |
| Für die ausgeschriebenen und douplirten Instrument- | |
| tal Partien, betragend 70 bogen pr. bogen 12 Sk. . . . | 8 Rd. 4 M. 8 Sk. |
| Für 3 bücher Papier à 2 M. 8 Sk. pr. buch. | <u>1 Rd. 1 M. 8 Sk.</u> |
| Summa | 40 Rd. |

Hartmanns første fejl er, at han køber for billigt nodepapir (nodeskriverne giver altid 4 Mark og 8 pr. bog). Det bliver det ikke kønnere af, men det værste er, at det hele er skrevet så dårligt. Hartmann selv har skrevet meget lidt af det, og af de tre hjælpere, han har haft, har den ene været udmærket, men han har heller ikke skrevet ret meget. Det meste er udført af to, der ved deres nodeskrift og den måde de har fordelt arbejdet på og den klodse måde der præger indklæbningen af de nye sider virker så uøvede og ubehjælpelige, at den eneste tænkelige forklaring næsten må være, at det hele er lavet i hans hjem, og at han har ment, at sønnerne kunne have godt af at hjælpe til, så de gjorde nytte for føden og lærte noget på samme tid. Formodningen sandsynliggøres ved den kendsgerning, at de er de eneste

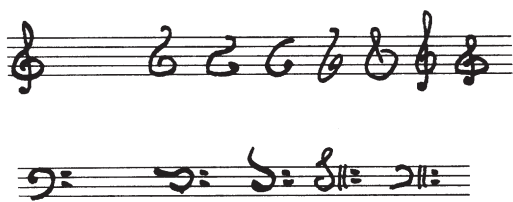
49. *Rb* 1787/88, bilag nr. 521. Baltzersen modtager 15 Rd. "for at jeg har bragt Musik-Archivet i Orden".

50. *Rb* 19/5 1787.

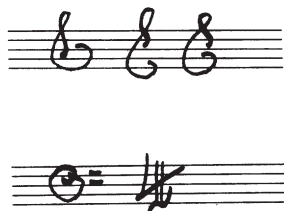
af alle de mange, hvis håndskrift dukker op i de gamle nodematerialer, der gør en hel del ting på samme måde som Hartmann. Han skrev for eksempel en G-nøgle modsat alle andre mennesker, så at trykket ligger modsat af det, der er stiliseret i trykte nøgler, og han skrev også 4-taller på en usædvanlig måde, og det kan nævnes, at i de efterladte noder, der stammer fra den ældste af sønnerne, der blev domkantor i Roskilde, kan man konstatere, at han op i sin alderdom skrev G-nøglerne avet om, som han havde lært af sin far (eks. 2).

Sønnerne var på dette tidspunkt 17, 14 og 12 år gamle, og den 17-årige kan meget vel være den kvalificerede hjælper (A) og de to yngre de andre (B og C). Der kan selvfølgelig også have været rodet elever eller andre ind i det, så det ikke partout er de tre sønner, men der kan næppe være tvivl om, at det er udført hjemme hos Hartmann af mindreårige, og måske er det trods alt ikke blevet accepteret helt uden vrøvl fra kapellets side? Der nævnes to

Alm. nøgler og gengivelse af de sædv. benyttede nøgler fra 1770'erne.



Nøgler og fire-tal gengivet efter Hartmann og hans hjælpere.



Eks. 2. Skriftprøver i forbindelse med *Fiskerne*.

arier, der ikke er færdige ved den næstsidste prøve. Den til Jfr. Winther kan kun være nr. 11, for Gunilds andre to sange er uændrede siden premieren. Stemmerne er skrevet af B, men vi finder, at Baltzersen, der ellers ikke har deltaget i udskrivningen, har skrevet en af hver af strygestemmerne og Hartmann har skrevet en basstemme. Den samme undtagelse finder man i forbindelse med nr. 2, hvor Baltzersen har skrevet en primo, en bratsch og en bas og Hartmann en bas. Det kunne godt se ud, somom det, der er sket, er, at nogle af stemmerne har været endnu dårligere end dem, vi kender, og at de har måttet skrives om, men at Preisler, der på dette tidspunkt fører journalen, tilslører den frygtelige sandhed. Det er gætteri, men det er en kendsgerning, at nr. 11 har været den ene af de to arier, og at der er en påfaldende lighed i forbindelse med deres udskrivning. Desuden er det en kendsgerning, at disse arier forlængst har været færdige, for de findes i de nyudskrevne komplette bratschstemmer, der er skrevet så tæt og fortløbende, at der intet kan være indsat senere, uden at det ville kunne ses.

Det må nævnes, at der findes en violin 2 og en viola til en version af nr. 4, der ikke kendes andre steder fra. De er skrevet af B og er senere overklæbet med den endelige nr. 4, hvortil Hartmann har skrevet samtlige stemmer. Der findes i en eneste stemme indklæbet en version af "Liden Gunver" i en strofisk form med omkvæd efter hvert vers. Den er skrevet af Baltzersen, men den har næppe været opført, for den sidder i den ukomplette bratschstemme, hvor heller ikke rettelserne til nr. 2 og 11 er indsat, og under den sidder den oprindelige udskrift fra 1780 uden rettelser. I flere af de andre stemmer har et lignende indlæg været indklæbet men er senere fjernet. Det kan ikke være sket så sent, at det har været nr. 15, der manglede som Jfr. Morthorsts arie på prøven den 8. september, for i de nyudskrevne bratschstemmer findes også "Liden Gunver" i den endelige form. I violinstemmerne har Hartmann rettet den ved at radere ud og skrive oveni, men til basserne har han skrevet nye stemmer. I forspillet 3. takt har 2. violinerne endnu den tidligere version, og det er ikke så pænt, som den rettelse, der findes i partituret, og det kunne tyde på, at partituret er skrevet efter at det hele var overstået. Det var vel blevet rettet, hvis det ikke var noget han havde fundet ud af bagefter?

B og C har udskrevet nr. 2, (nr. 4 i den form, hvoraf der kun findes de to stemmer), nr. 5, 7 og 11 og indlægget i koret nr. 12. Hartmann har selv skrevet hele nr. 4 og hele den ene af de nye bratschstemmer, og A, som har skrevet den anden bratschstemme, har skrevet hele nr. 9, dog ikke i sin egen bratschstemme, hvor den er indsat af Hartmann. Der er det mærkelige ved disse to bratschstemmer, at de er blevet ombyttet efter de første sider,

så at den stemme, der er skrevet af A begynder med nogle sider skrevet af Hartmann og omvendt. De kan selvfølgelig være begyndt samtidig og siddet med partituret imellem sig, og så har A fået den forkerte stemme med sammen med partituret, for hans stemme er skrevet færdig først. Af den fremgår det, at Hartmann på dette tidspunkt endnu ingen planer har om at skrive nr. 4 om, for den er udskrevet efter partituret fra 1780, men han må have haft planer med hensyn til nr. 9, så A har sprunget nogle sider over og lavet plads til indsættelsen af en ny arie, og det ordner så Hartmann selv på et senere tidspunkt, da han også indklæber sin nye arie nr. 4 i denne som i de andre stemmer. Hartmanns egen bratschstemme er skrevet efter at alle ændringer er foretaget og er altså den sidst udskrevne. Alt dette placerer de to arier med de obligate klarinetter og basset-horn som de sidste, der er skrevet, men det kan ikke være dem, der tales om i forbindelse med prøven den 8. september, da den ene ganske vist er Jfr. Morthorsts men den anden arie er Mad. Preislers. Begge arier er iøvrigt vanskelige for orkestret, så det ikke ville være forsvarligt at vente til så sent med at prøve dem, hvorimod nr. 2 og nr. 11 er ganske enkle og ukomplicerede for orkestret. Baltzersen har en lille regning fra den 19. september. Den lyder på en "Arie til Lise" på to ark, og det lyder ikke usandsynligt, at damen, der skulle synge den meget vanskelige nr. 9 har ønsket en renskrift i stedet for den stemme hun må have fået af Hartmann, skrevet af ham selv. Desuden er der fire ark Instrument-Partier, og mon det ikke skulle være dem, der er lavet til prøven den 8. september? Endelig er der ikke mindre end 15 ark i souffleur-partiet, og det tyder på, at der må have været forskelligt, der er ændret siden afleveringen den 1. juli, altså for eksempel nr. 2, nr. 9 og muligvis nr. 15?

Det var sent, jeg fandt ud af, at det var mindreårige og ikke fulde musikere, der havde været Hartmanns hjælpere, men helt vil jeg dog aldrig tilgive ham, at han har efterladt dette værk i en så rædsom forfatning.

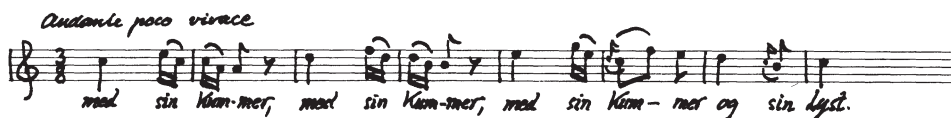
Med disse rettelser er materialet bragt i overensstemmelse med partituret, der udgør værkets endelige form.

Et forsøg på at gøre resultatet af ændringerne op vil jo altid bero på et personligt skøn, og for mit vedkommende må jeg stort set regne ændringerne for forbedringer.

Om arien nr. 5, "En Søemand med et modigt Bryst" tør man selvfølgelig ikke sige noget udover at man kan undre sig over, at han ikke på noget tidspunkt har været inde på at følge Ewald, der har bygget den op som en strofisk sang med fire nøjagtig ens strofer.

Arien nr. 2, Lises "Vel kan Sang og Sysler", var oprindelig en pyntelig arie i 3/8-takt, der nok har været så koloreret, at folk fandt den "for italiensk"

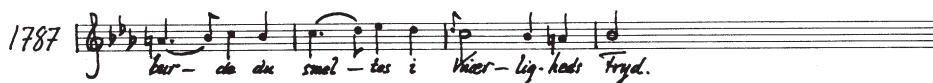
– et specielt københavnsk fænomen, som Mozart aldrig havde at slås med i Wien. I 1781 gik Hartmann radikalt en helt anden vej og ændrede både formen og rytmen, men i 1787 vender han tilbage til 3/8-takten og den endelige udformning af denne arie må regnes for en ændret udformning af den første arie. Tekstdeklamationen er enklere og naturligere, men arien er længere end den oprindelige (84 mod 72 takter) fordi den udvikler sig i en række gentagelser, der runder den af på den nydeligste måde:



Det er ikke uden videre berettiget, at denne arie er kasseret til fordel for arien fra *Arier og Sange*. Om den ene eller den anden er at foretrække kan meget vel afhænge af, hvem man har til at spille Lise. Arien fortjener at blive sunget og sunget godt, så godt, at hver gentagelse føles som en foræring. Dertil kommer, at vi til denne arie har Hartmanns partitur, hvad man ikke har, hvis man vælger formen fra *Arier og Sange*, selvom det må siges, at man nu vil kunne komme Hartmanns idé væsentligt nærmere på grundlag af arien fra 1781, end man tidligere har kunnet.

Ændringen af duetten nr. 7 gælder tilsyneladende den musikalske "tone". Svend er blevet såret under det første mislykkede redningsforsøg og Lise forbinder ham. Ewalds drastiske ordvalg som for eksempel "det rygende Blod som jeg spilder" har lokket Hartmann til at anvende en lidt ha-stemt operastil, der virker tom og udvendig. Ved rettelsen lykkes deklamationen af Ewalds tekst langt smukkere samtidig med at tonen er stemt ned i nærheden af noget, der kan minde om samtale:





Forandringen af Gunilds arie må betegnes som en tiltrængt forbedring, fordi teksten i den oprindelige arie blev hugget ud i små stykker. Ved ændringen af tempo og rytme fra Larghetto 2/4 til Poco allegro 4/4 kommer det hele til at passe bedre til tekstens rytme og dens udtryk for angst og uro:



Rettelsen i koret nr. 12 gælder stilen. Teksten "O Himmels, som bød os at elske vor Næste", har i første omgang fået Hartmann til at tænke i kirkesmusikalske baner. Det strider på afgørende måde imod alt, hvad Ewald har villet med *Fiskerne*. Der opføres jo netop ingen messe på strandbredden, men tavse mennesker lader hver for sig tankerne gå til den højeste i håbet om, at det umulige må blive muligt, og summen af, at så mange i tavshed forenes i det samme håb, stiger mod himlen. I den ændrede form har Hartmann på den smukkeste måde ramt et udtryk, der dækker denne tanke (jvf. Barnekows klaverudtog s. 53).

Om "Liden Gunver"-romancen skal det kun nævnes, at dens form fra 1780 er uændret, men at den er blevet bedre, og det gælder både melodien og akkompagnementet. Desuden er pizzicato-effekten, der første gang er anvendt for ofte og for tilfældigt, denne gang begrænset til kun at komme den ene gang, hvor den understreger havmandens entré, så han bliver ligesom fremmedgjort, kold og raslende af fiskeskæl – men kun til han begynder at tale.

Tilbage er der to ændringer, der blev de sidste og ikke som tidligere antaget de første. I deres begyndelse viser begge arier en naturligere og smukkere behandling af Ewalds tekst end de tidligere arier, men anvendelsen af de obligate soloblæsere er i begge arier skyld i, at de udvikler sig helt koncer-

tant, i nr. 9 endda så vildt, at Hartmann end ikke antyder, hvordan han tænker sig teksten tilpasset de vidtspundne koloraturer, der nærmere kan betegnes som "musicerende" end som affektbetingede af teksten. Længere kan man vel ikke komme bort fra Ewald. Det er som om en ond ånd – og den kan meget vel have heddet Rauch – har tilhvisket ham, at det er meget godt med tekstdeklamation men det, det gælder om, for pokker da er at lave pragtfuld musik. Og det er jo også rigtigt. Sådanne arier kan godt placeres i et syngespil. Hvis man ved dem oplever øjeblikke af uforglemmelig skønhed, er de ikke mindre motiverede end Constances arier i "Bortførelsen", og sådan noget er meget svært at sige noget om, før de bare én gang er blevet forsvaret med overbevisning og fremragende kunst, og det er til dato ikke forsøgt. Teater er noget mærkeligt noget, og helt sikker kan man ikke være, før det er gjort i rummet i situationen.

Det værste er, at Hartmann har ladet det gå ud over begge pigerne. Oprindeligt ligger begge partierne indenfor det område, der må regnes for det sædvanlige i syngespil. Det er jo ikke en enkelt høj tone, det drejer sig om, og Lise har da også i den oprindelige nr. 9 et enkelt h^2 som man også finder det i en Pamina-arie, men hele det normale leje er ikke spændt men bevæger sig naturligt mellem f^1 og a^2 . Det er ikke fordi Birthe har højere toptoner i sine arier, men hele partiet ligger mere spændt og kræver en blankere stemme. I ensemblerne er Birthe oprindeligt placeret mellem h^1 og h^2 og Lise mellem g^1 og g^2 . Med de sidste to arier går Hartmann det lille skridt videre, der placerer begge partier i et andet rollefag. Birthes nr. 4 bevæger sig fra d^1 til c^3 , og Lises arie nr. 9 går endnu et skridt videre, og forlanger c^1 til d^3 . I betragtning af, at det begge er nok så store taleroller, og at Lise også har "Liden Gunver" at foredrage, er dette meget lidt hensigtsmæssigt, og for muligheden af, at man nogensinde vil kunne skabe en overbevisende opførelse af dette værk, har han skabt en hindring, der synes at være næsten uoverstigelig, hvis man ikke radikalt stryger Lises arie.

Man kunne ønske sig, at Hartmann i 1787 havde gjort det stik modsatte, at han havde byttet stemmerne tilbage på deres oprindelige plads i ensemblerne, så man havde en Birthe, hvis stemme lå fra g^1 til h^2 , og at han i sit videre arbejde med Lises parti havde holdt hende indenfor grænserne f^1 til a^2 , hvor der er plads til både Lises oprindelige parti i ensemblerne, begge versioner af arien nr. 2 og til "Liden Gunver".

Med fortrin og mangler udgør partituret altså det endelige resultat af Hartmanns arbejde med syngespillet *Fiskerne* på Det kgl. Teater.

Hvad der senere er sket

Fiskernes senere skæbne er mærkelig og kan ikke belyses uden en omtale af, hvad der er skrevet om værket i forbindelse med alle opførelser. Her skal kun nævnes de ting, der har sat sig direkte spor i nodematerialet, og som for en stor del udgør kilder til misforståelser.

Arier og Sange 1789. Hartmann er selv skyld i den første misforståelse ved at lade Schiørring bringe de seks sange fra *Fiskerne* i en form, der afviger fra partituret, og som må ses som et udtryk for, at J.A.P. Schulz med overbevisende autoritet havde virket ved teatret i to år. Torben Krogh har senere berigtiget sin oprindelige fejltagelse vedrørende "Kong Christian",⁵¹ men han fik aldrig tilføjet, at det også gælder arien "Vel kan Sang og Sysler"⁵² og "Liden Gunver"⁵³ som vise med omkvæd og mellemspill, at de aldrig har været opført på teatret i denne form før 1928.

Opførelsen i 1814. I solistmaterialet finder man et antal partier, der er udskrevet til den eneste opførelse, der fandt sted på Det kgl. Teater i det 19de århundrede. De er udskrevet af hr. Strupp i 1813 og er med påtegningen "Fra Regissøren" udsendt den 26/10 1813. Lise til Mad. Frydendahl, Knud til Hr. (Carl) Bruun og Odelhiem til Hr. Frydendahl. Det blev henholdsvis Rind og Ryge, der kom til at spille de to sidste roller, men det er en anden historie.

I denne sammenhæng har det betydning, at Lises parti er udskrevet ud fra en helt bogstavelig opfattelse af Hartmanns partitur, og det samme gælder det samtidig udskrevne souffleur-parti. Der er imidlertid ingen grund til at tro, at man ikke har opført det rigtigt. Dels var Rahbek på dette tidspunkt direkte indblandet i foretagendet, dels er navnene på hver eneste replik bragt i overensstemmelse med Ewalds tekst ved blyantsindtegninger i souffleur-partiet, der ikke senere har været anvendt, og endelig er Lises parti udskrevet, så hun har det fulde partitur til ensembleerne, og man kan altså let have byttet replikker, uden at det har krævet udskrivning af nyt materiale eller rettelser. Iøvrigt havde Mad. Frydendahl som Jfr. Møller

51. Torben Krogh: "Kong Christian stod ved højen Mast" i: *Musik og Teater*, Kbh. 1955, s. 111-123. Det bør bemærkes, at Torben Krogh på s. 112 nævner Michael Rosing som den, der har spillet Knud i *Fiskerne*. Det må være en ren lapsus, og når den overhovedet omtales, er det kun fordi den går igen hos Frederik Schyberg i *Den store Teaterrejse*, Kbh. 1943, s. 71, hvor den står særlig iøjnefaldende i afsnittet "Rosings Hovedroller".

52. Krogh s. 134.

53. Krogh s. 138, se også s. 196.

sunget Lises parti i 1780 og 1781, og hvis hun havde glemt, hvordan det var, kunne måske Mad. Dahlén, der sang Birthe (sandsynligvis efter Mad. Preislers parti fra 1787, da der ikke er skrevet noget nyt), og som i 1787 som Jfr. Morthorst havde sunget Lise, enten huske det eller se det i sine noder.

Musikforeningen 1848. Netop på baggrund af hele affæren med ombytningen af de to partier virker det forvirrende, at man i sekstetten finder personnavne indtegnet omhyggeligt med blæk, hvorved stemmefordelingen er blevet ændret, endda så vidtgående, at Gunilds stemme er inddraget i ombytningerne. Det viser sig imidlertid ved sammenligning med efterladte stemmer fra "Musikforeningen", der opførte sekstetten ved en koncert i 1847, at det er ved denne lejlighed, at man har foretaget disse indtegninger for at bringe partituret i overensstemmelse med et nyt vokalpartitur, der åbenbart er udarbejdet ud fra ønsket om at gøre Mad. Rungs parti så stort som muligt. Hun synger det hele, også på et sted, hvor Ewald udtrykkeligt skriver "Lise (til Svend)" og derefter "Birthe (til Knud)", har hun fortsat uanfægtet.

Cæciliaforeningen 1880. Det er tydeligt, at orkesterstemmerne på et tidspunkt har været genstand for en "indretning", så udskrivningens uoverensstemmelser i noteringen af fraseringsbuer og forsiringer er bragt i orden. Nogle forsiringer er skrevet ud og der er indsat "k" og "l" for henholdsvis korte og lange forslag. I betragtning af, at materialet ikke har været anvendt på teatret siden 1814 var dette ikke uinteressant. Der fandtes også i mange stemmer en seddel, der på et tidspunkt har siddet i samtlige stemmer. Den sidder på indersiden af omslaget fra 1814 og kan slås op, så man kan læse den over kanten af noderne også når der blades i stemmerne. Den angiver åbenbart et uddrag, nemlig: Ouverture, Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 12, 14, 15, 17. Da opførelsen i 1814 var en beneficeforestilling, kunne det tænkes, at man ved denne lejlighed havde bragt et forkortet uddrag, og det kunne passe med, at Mad. Frydendahl, der spillede Lise ved denne lejlighed, aldrig havde sunget den version af nr. 9, der nu stod i stemmerne, men det passede dårligt med den kendsgerning, at der netop til Mad. Frydendahl var udskrevet et nyt fuldstændigt parti. Hvis ikke gode ånder stadig svævede mellem reolerne i det gamle bibliotek, ville ens matte men nysgerrige øjne næppe være faldet på det materiale, der fandtes blandt "Cæcilia-Foreningen"s efterladenskaber, men det gør de heldigvis, så det bliver muligt at foretage en sammenligning, der viser, at det ovennævnte uddrag nøjagtigt svarer til det, som

man med forbindende tekst ved Emil Poulsen og med "Kong Christian" i udsættelsen fra *Elverhøj* som afslutning bragte som en "Mindefest", placeret nøjagtigt på 100-års dagen for første opførelsen af *Fiskerne*. Man har ved denne lejlighed haft stor strygerbesætning og de udskrevne ekstra stemmer svarer ved deres indhold og ved håndskriften til de indklæbede sedler i teatrets materiale. I de nyudskrevne stemmer findes iøvrigt den omtalte "indretning" indsat med den samme hånd som i teatrets materiale, så alt dette kan ikke fortælle noget om en opførelsespraksis ældre end 1880. Det er umuligt at lade det forblive ubemærket, at sidste linie i "Kong Christian" ved denne lejlighed havde formen: "Hvo staar for Danmarks Christian i Kamp, i Kamp". Sammenholdt med, at dette også er den form, som J.P.E. Hartmann anvender i sin udsættelse for mandskor, der den dag i dag findes i *Sange for Mandskor* udgivet af Studenter-Sangforeningen, viser det, at meget af det, der er skrevet om, hvad der har været "den almindelige" form for denne sang, må være urigtigt, men det vil jeg gerne vende tilbage til ved anden lejlighed.

Klaverudtoget 1886. Som en væsentlig årsag til mange misforståelser må nævnes den autoritet, man uvilkårligt forbinder med udgaverne fra *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik*. Chr. Barnekow er ansvarlig for det forkortede klaverudtog, der blev udsendt som nr. XXI, og han valgte her at gengive de numre, der findes i *Arier og Sange* i den form, man finder der. Han anfører netop ikke, at de har fundet anvendelse på teatret men kun, at han regner denne form for en utvivlsom forbedring.⁵⁴ Udgaven bliver derved knapt nok det, man normalt kalder et "klaverudtog" (af partituret). Selvom man må være taknemmelig for, at meget væsentlige numre som indlednings-terzetten og de store ensembler, der slutter første og anden akt er blevet udgivet ved denne lejlighed, er det alligevel sørgeligt, at af partiturets 18 numre kan man kun finde de syv i denne udgave foruden sørgelige fragmenter af ouverturen og af slutnings-koret. Der er grund til at nævne, at Barnekows notater i nodematerialerne viser, hvor grundigt han har arbejdet med problemerne, men hans tidsalders opfattelse af tidligere tiders musik præger alligevel hele denne udgave i så høj grad, at det ikke er et supplement men en afløsning, der er behov for.

En påtænkt opførelse på Det kgl. Teater i 1898. Af *Theater-Journalen* fremgår det, at man på den foreløbige repertoireplan for sæsonen 1898/99,

54. Det er det eneste punkt, der behandles i udgiverens forord.

udsendt den 23/5 1898, har placeret *Fiskerne*. Planen er dog blevet opgivet. Der er aldrig ansat prøver og den er ikke senere omtalt. Imidlertid er der udskrevet nye partier til Birthe og Anders, og ved denne lejlighed har man taget hensyn til rettelserne fra "Musikforeningen" og da man ikke samtidig har udskrevet et nyt parti til Lise er resultatet, at der er replikker, der findes hos begge og andre, der mangler hos begge. De nye og ældre partier er udsendt af teatrets regissør Chr. Lauenberg i begyndelsen af juni 1898, og af partierne ses det, hvem der skulle have spillet de forskellige roller. Af indtegninger med blåkridd, der synes at stamme fra denne lejlighed, fremgår det, at man har villet stryge Odelhiems arie nr. 13 og kvartetten nr. 16. Man har iøvrigt à jour ført den ene basstemme, og man har indsat en transponeret udgave af Gunilds sang om edderfuglen, nr. 17.⁵⁵

Det kgl. Teaters opførelser i dette århundrede. Til opførelserne på Det kgl. Teater i vort århundrede har man anvendt et materiale, der blev udskrevet i 1928, og som kun meget mangelfuldt gengiver musikken til *Fiskerne*. Af partiturets 18 numre har man helt udeladt de otte. De tre numre, som Hartmann selv havde ændret i *Arier og Sange* er benyttet i denne form i henhold til Barnekows klaverudtog. "Liden Gunver" er udskrevet efter Hartmanns partitur til forspil, 1. strofe og efterspil og forsynet med repetitionstegn. "Vel kan Sang og Sysler" og "Kong Christian" er instrumenteret af teatrets daværende syngemester, Ferd. Hemme. Iøvrigt er næsten alt transponeret og der er indsat spring i alle ensembler, så at koret nr. 12 er det eneste, der kan opføres i overensstemmelse med partituret. I tørre tal kan det konstateres, at af partiturets ialt 2497 takter findes kun de 1211 takter i dette materiale. Der eksisterer altså i Hartmanns partitur 1286 takter, der ikke er hørt i Det kgl. Teater siden 1814.

Et fuldstændigt klaverudtog. Forud for opførelsen i 1928 har Det kgl. Teater ladet udarbejde et fuldstændigt klaverudtog, der er i overensstemmelse med partituret. De trykte partier fra Barnekows udgave indgår heri, og resten er udarbejdet af komponisten Axel Grandjean, hvis håndskrift har kunnet identificeres ved sammenligning med partiturer fra hans hånd. Klaverudtoget har den mangel, at notationen af forsiringer i soliststemmerne er in-

55. Der findes intet parti til Gunild, men af regissørens påtegning på de eksisterende partier kan man se, at rollelisten har set sådan ud: *Anders*: Hr. Mantzius, *Lise*: Frk. Ida Møller, *Birthe*: Frk. Boserup, *Knud*: Hr. Zangenberg, *Svend*: Hr. Cornelius Petersen og *Odelhiem*: Hr. Jerndorff (der altså ikke skulle synge arien).

konsekvente, fordi den i de skrevne partier følger partituret, og de trykte partier har Barnekows meget massive udskrivning af forslag og forsiringer. En kopi er indgået i Det kgl. Biblioteks samlinger.

Afskrifter af partituret. Under krigen blev der på Det kgl. Bibliotek udarbejdet afskrifter af ældre partiturer. Det gælder også *Fiskerne*, der i 1943 er afskrevet af Otto Willy Ronicke. Der er gjort et forsøg på at lave en nøjagtig kopi med bibeholdelse af de gamle nøgler og med udeladelse af alt, hvad der mangler af stemmer i det gamle partitur, men nøjagtigt er det ikke, og som grundlag for opførelser af værket, som det er sket i 1943 og 1948, er det ikke hensigtsmæssigt.

Der er derfor i 1948 bekostet en ny afskrift ved Eskjær Hansen. Dette partitur er i partituroorden og notation bragt i overensstemmelse med almindelig praksis. Alle stemmer er medtaget og det er smukt skrevet men så bredt, at kapelmesteren med anvendelse af dette partitur må vende blad 120 gange mere end ved benyttelse af originalpartituret.

Det er som bekendt meget svært at læse korrektur på noder, dobbelt svært, hvis man selv har lavet afskriften, og det skal ikke opfattes som en kritik af Eskjær Hansens arbejde, når det konstateres, at en korrekturlæsning ved en anden person vil være nødvendig, hvis dette partitur eventuelt en dag skulle danne grundlaget for en udskrivning af nyt opførelsesmateriale eller en udgivelse af partituret.

Problemet om replikkernes fordeling mellem personerne er af Barnekow løst konsekvent. Han har i alle ensembler byttet Birthe og Lise tilbage til deres oprindelige stemmer og alle replikker følger Ewalds tekst.

I de tre ovennævnte udskrifter, har man kun delvis fulgt Barnekow, og man har ikke gennemført det tilsvarende i de ensembler, der ikke findes trykt, så dette problem vil altså spøge, til der kommer en autoritativ udgave, hvor det er bragt i orden.

Det må være indlysende, at arbejdet med dette materiale ikke udspringer af en umættelig lidenskab for gamle parpirstykker men af en overbevisning om, at man netop i en tid, hvor man opfører tidlige venetianske operaer i Glyndebourne og spiller en opera af André Campra på Det kgl. Teater, bør kunne skabe interesse for at drage Ewalds og Hartmanns værker frem af en forglemmelse, der for en stor del synes at være betinget af mærkelige tilfældigheder og nedarvede misforståelser.

Selvom *Balders Død* og *Fiskerne* så lidt som *Calisto* og *Tancredi* er det, man kalder "guddommelige mesterværker", er de dog for mig de størst

tænkte musik-dramatiske værker, der er skabt i dette land, og de er i hvert fald så stort tænkt, at vi overhovedet ikke har råd til at glemme dem eller overlade dem til litteraturhistorien. Johannes Ewald valgte bevidst syngespillets form. Hans værk er en part af en helhed af musik og tekst og kan kun forstås og vurderes i forbindelse med musikken, som er blevet glemt i en sådan grad, at det måtte forekomme tvingende nødvendigt at begynde helt fra bunden, hvis det overhovedet skal lykkes at forhindre, at forglemmelsen bliver evig.

Zusammenfassung

Der Artikel ist das vorläufige Ergebnis eines Studienprojekts zur Ergänzung dessen, was über die frühesten dänischen Singspiele bereits bekannt ist. Es baut fast ausschliesslich auf dem Studium der erhaltenen Partituren. Einbezogen wurde das in der Königlichen Bibliothek befindliche, wohlbewahrte Aufführungsmaterial, weil seine Entstehung und Verwendung durch die Rechnungen der Notenschreiber und Extramusiker beleuchtet werden kann, die – als Beilagen zu den Abrechnungen des Theaters – im Reichsarchiv zu finden sind. Weiteres Quellenmaterial bieten die Journale in der Bibliothek des Königlichen Theaters.

Bei der Besprechung der Quellen wird festgestellt, dass mehrere Notenschreiber durch ihre Schrift identifiziert werden konnten. Der am häufigsten verwendete Kopist hat in seinen Rechnungen ausführliche und wertvolle Angaben. Es wird bestätigt, dass die Partituren mangelhaft sind, jedoch nur im Instrumentalen. Die Mängel erklären sich aus einer Aufführungspraxis, bei der der Kapellmeister nur leitete, was auf der Bühne vor sich ging, während das Orchester unter der Leitung des Konzertmeisters spielte. Übrigens sind fast alle diese Kapellmeisterpartituren von zwei dänischen Schauspielern ins reine geschrieben, die orthographisch schreiben und den Text korrekt skandieren konnten – dies im Gegensatz zu den holsteinischen Notenschreibern, die den Rest geschrieben haben.

Die zunächst vergeblichen Bestrebungen, ein dänisches Singspiel zu schaffen, wurden erst mit *Fiskerne* (Die Fischer) und *Balders Død* (Balders Tod) verwirklicht. Das gelungene Ergebnis wurde schwerlich dank einer engen Zusammenarbeit in den Einzelheiten erreicht, es entsprang vielmehr der zutiefst gleichen Auffassung von den Möglichkeiten des Musikdramas beim Komponisten, Johan Ernst Hartmann, der sich brennend für die Reformoper und ihre Ideale interessierte, und einem Dichter, Johannes Ewald, der auf verwandten Idealen baute, wie er sie durch seine Zusammenarbeit mit Johan Adolf Scheibe kennengelernt hatte.

Unter Verwendung der genannten Quellen kann für das Singspiel *Fiskerne* klargelegt werden, dass die Partitur, mit Ausnahme einer einzigen Nummer in der Handschrift des Komponisten vorhanden, die endgültige Form des Werks aus dem Jahre 1787 enthält, doch dass nicht weniger als acht Nummern ursprünglich eine andere Form hatten, die für vier als Partiturvarianten, ebenfalls in der eigenen Handschrift des Komponisten, vorliegen. Wie ferner festgestellt wird, führten die vom Theaterhistoriker Th. Overskou so eingehend dargestellten Intrigen gegen das Singspiel zu keinen anderen Änderungen als dem Austausch der beiden Mädchenstimmen in den Tuttistellen der Ensemblenummern. Schon für eine Gedenkvorstellung am Jahrestag nach dem Begräbnis des Dichters veränderte der Komponist zwei Arien in eine bis dahin nicht bekannte Form. Die eine der Arien baut interessanterweise auf einem musikalischen Material, das abermals verwendet wird, als im Jahr nach der endgültigen Theaterfassung einige Gesangnummern aus *Fiskerne* herausgegeben werden. In der endgültigen Fassung zweier Arien bewegt der Komponist sich plötzlich so weit in Richtung des Concertanten, dass er das Rollenfach des Mädchens Lise entscheidend ändert: die Partie verlangt nun Unerfüllbares und verhindert recht besehen eine Idealaufführung, falls diese vollständig sein soll.

Alles, was an Musik in den Stimmen gefunden wurde, ist in die Partitur gesetzt, auch wenn das zum Teil nur fragmentweise geschehen konnte, weil spätere Korrekturen das ursprünglich Geschriebene arg zerstört haben.

Entsprechende Partituren sollen für *Balders Død*, was besonders interessant und umfangreich werden kann, sowie für mehrere andere Werke geschrieben werden. Diese Partituren sollen, mit allen erdenklichen quellenkritischen Bemerkungen und Noten versehen, den Sammlungen der Bibliothek einverleibt werden, um einerseits dem Fehlen wissenschaftlicher Partiturausgaben abzuhelpen, anderseits solche Publikationen — falls sie eines Tages verwirklicht werden können — vorzubereiten.

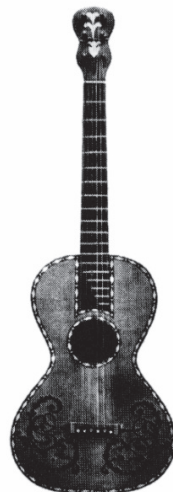
Das spätere Schicksal von *Fiskerne* wird kurz und nur in dem Umfang besprochen, in dem es in Notenmaterial Spuren hinterlassen und Anlass zu Missverständnissen gegeben hat.

Schliesslich wird darauf hingewiesen, dass bei Aufführungen in der heutigen Zeit weniger als die Hälfte der Musik verwendet wurde, wobei die Auswahl darauf Rücksicht nahm, was die Schauspieler vermutlich singen konnten. Da Ewald die Form des Singspiels bewusst gewählt hat, damit sein Werk den Teil eines Ganzen bilde, ist diese Lösung so unbefriedigend, dass man nur feststellen kann, das *Singspiel Die Fischer* ist in Vergessenheit geraten, und die Zeit müsste eigentlich reif dafür sein, alle guten Kräfte zu vereinen, um es aus dieser Vergessenheit zu erlösen.

Brødrene Gade
Danske instrumentbyggere i første halvdel af det
19. århundrede

Dorthe Falcon Møller

På Carl Claudius Musikhistoriske Samling hænger et meget smukt eksempel på den klassiske 6-strengede guitar, udpræget 8-talsform med korpusimiterende skrueplade, indlagt med perlemor i sort træ langs kanter, lydhul og gribebrædt, og pyntet yderligere med en fin udskåret sort slynget ornamentik limet på dækket omkring steget (ill. 1). Af samme instrumentbygger findes også en hageharpe og et taffelklaver i samlingen. Alle tre instrumenter er bygget af I.N. Gade, Borbergade 197, København.¹



Ill. 1.

Efternavnet er velkendt — forbogstaverne identificeres let som Jens Nielsen, bror til instrumentbygger Søren Nielsen Gade, Niels W. Gades far. Det er meget begrænset, hvad der findes af litteratur om brødrene Gade. De er ganske kort karakteriseret i enkelte monografier over Niels W. Gade, nævnt i opslagsværker eller andre oversigter over instrumentbyggere, men som oftest kun i en bisætning.² En enkelt del af deres virke er dog behandlet i et upubliceret arbejde om danske klaverbyggere. Heri er gennemgået de klave-

1. *Carl Claudius' Samling af Gamle Musikinstrumenter*, Kbh. 1931, kat. nr. 191, 5 og 68.
2. *Conversationsblad*. Udg. af et Selskab og red. af H.C.G. Proft, Kbh. 1825, s. 273. H.P. Møller: "Bidrag til Pianoortefabrikationens Historie i Danmark" i *Quartalsberetninger fra Industriforeningen i Kjøbenhavn*, 13. årg., 1853, s. 72. C. Nyrop: *Bidrag til den Danske Industris Historie*, Kbh. 1873, s. 328, 342 og 385. C.F. Bricka i *Da. biografisk Lex.*, V, 1891, s. 528 *N.W. Gade*. Dagmar Gade: *Niels W. Gade*, Kbh. 1892, s. 3-15. Paul de Wit: *Geigenzettel alter Meister*, II. Teil, Leipzig 1910, Tafel 11. Charles Kjerulf: *Niels W. Gade i Hundredaaret*, Kbh. 1917, s. 11-19. W.L. von Lüttendorff: *Die Geigen- und Lautenmacher*, bd. II, Frankfurt 1922, sp. 152. Hagbart Enger: *Nogle Optegnelser om danske Violinbyggere*, Kbh. 1900, supplementer af Angul Hammerich i *Aarbog for Musik*, 1924, s. 47-48. Arne Hjorth: *Danish Violins and Their Makers*, Kbh. 1963, (ingen s.).

rer af Jens Nielsen Gade, som er bevaret på danske museer.³ En egentlig undersøgelse af brødrenes oprindelse, uddannelse og virksomhed savnes. Det er dette, denne artikel vil forsøge at råde bod på.

De første oplysninger om familien Gade i København finder man i Trinitatis kirkebog for året 1787, hvor ungkarl og bryggersvend Niels Jensen troloves med pigen Maren Mogensdatter d. 20. april. D. 22. maj samme år indbetaler han 4 rd. i kopulationspenge, hvilket normalt skete et par dage inden vielsen, som ikke er indført i kirkebogen, da trolovelsesdagen ansås for tilstrækkeligt. Året efter – d. 27. april – fremstilledes i kirken den hjemmedøbte *Jens*, søn af værtshusmand Niels Jensen og Maren Mogensdatter, boende på Skolemesterlingden. Jens' fødselsdag d. 11. april kendes fra forskellige familiedokumenter.⁴ 2 år efter – d. 21. juli 1790 – blev *Søren* døbt i Trinitatis, men nu angives forældrenes bopæl at være i Borgergade, og faderen kaldes for spækhøker.⁵ D. 12. dec. 1791 fik Niels Jensen Gade "født i Sjælland" borgerskab som spækhøker, og det er første gang navnet *Gade* nævnes i kilderne.⁶

Familien Gade boede i Borgergade. Indkvarteringsmandtal for København har i årene 1794-1801 en høker Niels Jensen anført i Borgergade 196, og han benævnes høker N.J. Gade i 1801, hvor man ligeledes i folketællingen på adressen finder familien bestående af Neels Jensen Gade, Maren Monsdatter, begge 44 år, samt sønnerne Jens på 11 og Søren på 9.⁷ Ejendommen Borgergade 196 blev tilskødet Niels Jensen Gade d. 3. april 1797 og stod i hans navn til hans død i 1812. I 1806 indførtes nye matrikelnumre, så adressen var herefter *Borgergade 197*.⁸

Hvordan de to brødres barndomsår forløb vides ikke, men man kan gå ud fra, at de fik en eller anden form for skolegang inden konfirmationen, eftersom begge, da de skulle i snedkerlære, var i stand til at skrive deres navne. Jens kom d. 24. april 1803 i lære hos mester Johan August Buberg, og

3. T.H. Rasmussen: *Dansk klaverbygning ca. 1800-1850*. (Upubliceret speciale, Aarhus musikvidenskabelige Institut, 1972).

4. En hjertelig tak til Johannes W. Gade, Gade Museet, Humlebæk, for lån af biografisk materiale m.m. *LA* (Landsarkivet for Sjælland): Generelt er benyttet kirkebøger for Trinitatis sogn. *LA*: Personalia, privatarkiv, Marie Dorothea Gade, enke efter instrumentmager Jens Nielsen Gade (død 1854). Arkivet indeholder: breve, kontrakter, sange og lykønskninger. *SA* (Stadsarkivet for København): Kopulationsprotokol 1784-1800.

5. Bricka *ibid.* har fødselsdag til 21.6!

6. *SA*: Borgerskabsprotokoller.

7. *SA*: Indkvarteringsmandtal for Staden Kjøbenhavn eksisterer i årene 1794-1812. Foruden dette mandtal er benyttet Præste-Skatts Mandtal for årene 1819 og 1837. *RA* (Rigsarkivet): Folketællinger 1801, 1834, 1840, 1845, 1850, 1855, 1860 og 1870 er benyttet.

8. *LA*: Real-register for St. Annæ Vester Kvarter.

Søren d. 21. juli 1805 hos mester Martini.⁹ De blev udskrevet af lære henholdsvis d. 18. jan. 1807 og d. 16. juli 1809. Hertil er de altså ret lette at følge. Men da ingen af de her nævnte mestre umiddelbart kan forbindes med instrumentmageri, må brødrenes tilknytning til dette fag være foregået i årene som svende, idet Jens d. 19. dec. 1810 vandt borgerskab som musikinstrumentmager. Hvilke instrumenter han da forarbejdede anføres ikke i borgerbrevet, men da man af en vedlagt attest dateret d. 18. dec. 1810 får at vide, at Jens i de sidste måneder af året 1809 var ansat hos orgel- og pianobygger D. Wroblevskij, kan man formode, at han kan have forsøgt sig som pianobygger allerede dengang. Men at han ikke kun kan have arbejdet hos Wroblevskij siger sig selv, idet der ikke foreligger direkte vidnesbyrd for årene 1807, 1808, det meste af 1809 og hele 1810. Derimod finder man en oplysning hos pianofabrikant H.P. Møller, som i et foredrag holdt i Industriforeningen 1853 fortæller, at både Jens og Søren skulle have lært pianobygning hos instrumentbygger Schnabel.¹⁰ Om Schnabel har man hidtil kun vidst, at han i 1811 boede i Borgergade 95 og samme år havde et piano med på udstillingen arrangeret af "Selskabet for indenlandsk Konstflid", og man antog, at han kort efter var rejst til udlandet for stedse.¹¹ Derudover vides, at der har eksisteret et taffelklaver af Schnabel med årstallet København 1806 og adressen Adelgade 311.¹² En mindre arkivundersøgelse kan supplere med følgende:

1769 fik faderen snedker Johan Peter Schnabel borgerskab, og i 1782 fik han skøde på ejendommen i Adelgade, som i 1793 overtoges af sønnen, snedker og instrumentmager *Johan Christian Schnabel*. I 1801-folketællingen boede snedkerenken Christine Kristensdatter i Adelgade 311 med 2 ugifte snedkersvende-sønner – Johan Christian og Johan Adam Schnabel henholdsvis 28 og 26 år gamle. J.C. Schnabel solgte imidlertid Adelgade 311 i 1808, og købte i stedet Borgergade 95.¹³ Han kaldte sig instrumentmager i Københavns vejviser fra 1809-13, men i 1813/14 står der: "J.C. og

9. SA: Snedkerlauget – følgende arkivalie-grupper er benyttet: Nr. 6 Forhandlingsprotokol 1797-1853. Nr. 15 Ind- og Udskrivningsprotokoller for Dreng 1795-1884. Nr. 30-32 Protokoller for Ligkassen 1794-1838. Nr. 39 Diverse dokumenter 1702-1858. Nr. 59-63 Journaler over mestrenes tide-, lig- og fattigpenge 1825-73.

10. H.P. Møller: *ibid.*

11. *Fortegnelse over de Konst- og Flidsfrembringelser som i Juli 1811 ere foranstaltede udsatte af Selskabet for indenlandsk Konstflid*, Kbh. 1811. Frederik Thaarup: *Kort Vejledning til Kundskab om Fabrik-Manufaktur- og Haandværkindustrien* . . . , Kbh. 1824, kap. LXXXI: "Musikalske Instrumenters Forfærdigelse", s. 398.

12. Korrespondance til Musikhistorisk Museum 5.11.1913.

13. LA: Real-register for St. Annæ Vester Kvarter.

J. Schnabel, Fortepianofabrik, Borgergaden 95". Broderen Johan Adam er blevet kompagnon. Fabrikken havde fået støtte fra det offentlige, og i det første af sine andragender om lån redegjorde Johan Christian for sin vej til instrumentmageriet:

Snedkerlæren var min Ungdoms første værk, og efter denne Lære blev jeg Svend; men ved nøie at betragte de udenlandske hertil hidbragte Instrumenters Kunstarbeide, fandt jeg hos mig selv anlæg til at eftergive og lagde mig da især efter Fortopianoer, som jeg i 8te aar har anvendt utrolig Flid paa, giort igientagne Forsøg, og havt mange Ubehageligheder og Besværligheder derved, hvilket et arbeide af saadan Natur nødvendig medfører, i særdeleshed for den, som ingen veileder har, hvis egne Opfindelse og dømmeevne skal veilede ham til Kunstens udviidelse og forfinelse. Endelig har jeg bragt det saavidt, at de af mig forfærdigede Fortepianer, saavel i deres hele Udwortes, som ogsaa i Tonen og dens Forskiellighed har nu de samme Egenskaber og fortienester, som de meget berømte udenlandske Mesteres. Jeg har til den Ende præsenteret et af mig nylig giort Fortepiano for Kapelmester Kunzen – Concertmester Schall og organist Weise hvilke Kunstdømmeres vedfølgende attester vidner om mit arbeides Fuldkommenhed in specie til den nye Indretning i Mechanismen.¹⁴

Hvis Schnabel havde kunnet henvise til en anerkendt instrumentbygger som læremester, havde han sikkert anført navnet i denne anledning. Der er derfor al mulig grund til at fæste lid til oplysningen om, at han var autodidakt.

Schnabel søgte om et lån på 8000, men fik kun 3000 rd. d. 6. juni 1811. I adresseavisen d. 18. maj 1813 er indrykket en annonce, hvor begge brødre underskriver som "Fortopianofabrikantere" og meddeler, at de forlader staden for at "tiltræde" en tilkøbt landeiendom. Men det sidste man hører fra Schnabel er følgende, dat. d. 29. okt. 1815:

Til Kongen! I Holbeks amt, Soderup Sogn, ejede jeg en Gaard, Winkelen kaldet, hvilken total afbrændtes Natten imellem den 29de og 30te Martii S.A., tilligemed dens Besætning og Inventarium, samt mit Werktøj, alle mine Instrumenter, Aparater og Modeller, ved hvilken ulykkelige Omstændighed jeg naturligvis blev bragt fra Velstand til armod,¹⁵ (. . .)

Han bad om et lån på 1000 rd., men anmodningen blev ikke imødekommet. Ifølge vejviseren fra 1816/17 boede han så i Sværtegade 120 og kald-

14. RA: Kommercekollegiet 1797-1816. Industri- og Fabriksfagets Sekretariat. Journalsager 1811/311. Øvrige sager angående Schnabel: 1811/574, 740, 1813/745, 813 (mangler). 1815/789.

15. RA: Journalsag 1815/789.

tes kun instrumentmager – ikke fortepianofabrikant. Det er den sidste oplysning, der foreløbig er fundet frem om ham.¹⁶

Det er ikke lykkedes at finde navnene Gade og Schnabel direkte forbundet i den aktuelle periodes kildemateriale, men at brødrene Gade kan have arbejdet hos Schnabel er ikke usandsynligt, da de faktisk fra 1808-1813 boede i samme gade lige skråt overfor hinanden, og Schnabel angav selv at have fabrikeret pianoforter helt tilbage fra o. 1803.¹⁷ Udgangspunktet for Schnabel og Gade-brødrene var nogenlunde det samme. Schnabel fulgte først familiens snedker-traditioner, men sprang over til instrumentbygning som autodidakt. På grund af visse ydre forhold, der skal berøres nedenfor, fik han en offentlig opbakning i form af lån, havde åbenbart økonomisk gode kår, samt en del anerkendelse i samtiden for sine instrumenter.¹⁸ Men så skete den altødelæggende ildebrands-katastrofe, han fik ikke mere offentlig støtte, og var dermed tilsyneladende ude af billedet. Brødrene Gade kom socialt set fra nogenlunde samme kår. Faderen var høker, men ejede dog huset de boede i. De var som Schnabel uddannede snedkere, og gik som denne over til instrumentbygning i tiden lige omkring 1810.

I 1808 kom en forordning af 14. okt., der forbød indførsel af ”Manufakturvarer, Fabriks- og Handelsvarer af hvad Art nævnes kan”. Den umiddelbare årsag var krigen med England 1807-14, hvor man i første omgang, altså allerede i 1807, forbød handel med fjenden, men derefter blev forbudet udvidet til også at gælde hele udlandet. Det var bl.a. et ønske om at indskrænke luksusforbrug og på samme tid ophjælpe indenlandske industrier af forskellig art.¹⁹ Man oprettede en fond med pengeudlån til fabriksindustriens oprettelse, og den drog flere kendte musikalske instrumentmagere nytte af – f.eks. Uldahl, Marstrand og som ovennævnt Schnabel. Der fremkom skrifter med opfordringer til indenlandsk industri – f.eks. overkrigskommissær Wedels ”Tanker om Nødvendigheden af Fortepianofabrikation i København, og nogle Forslag, hvorledes samme kunde afhjælpes”.²⁰ I det skandinaviske litteraturselskab fremkom justitsråd Rafn med et indlæg, hvori han opfordrede til understøttelse af de indenlandske manufakturer, og det gav bl.a. i 1807 stødet til dannelsen af et selskab for indenlandsk kunstflid, der holdt offentlige udstillinger om sommeren i årene 1810-14, samt stod for

16. RA: Vedføjelse til journalsag 1811/311.

17. RA: Se ligeledes journalsag 1811/311 samt SA: Matrikelkort over København.

18. *Efterretninger fra Selskabet for indenlandsk Kunstflid*, 1810-12, Kbh. 1816, s. 610.

19. Marcus Rubin: *Studier til Københavns og Danmarks Historie 1807-14*. Kbh. 1892, s. 356-358.

20. Først trykt i *Efterretninger fra Selskabet for indenlandsk Kunstflid 1810*, (udkom samlet i 1816), s. 497-503. Senere genoptrykt hos H. Bärens: *Noticer for Musiklibhavere*, Kbh. 1811.

udgivelsen af et lille tidsskrift.²¹ D. 2. april 1814 blev indførelsesforbudet hævet, og det fik en vis betydning for selskabet, der stagnerede mere og mere, men det fik sig dog stablet så meget på benene, at det også afholdt udstillinger i årene 1816, 17 og 19. Så gik det helt ind, og den lille restkapital der var tilbage, indgik senere i den nyoprettede Industriforening.²²

Alle de officielle anstrengelser på at få sat gang i indenlandske industrier af forskellig art lykkedes imidlertid ganske godt i de omtalte år. Der blev eksempelvis bygget mange danske pianoer. I 1813 så man i adresseavisen fortepianoer til salg på mindst 25 forskellige adresser med eller uden instrumentbyggernavn. Når samme adresse forekom flere gange, dækkede den utvivlsomt over en instrumentbygger, men så snart indførelsesforbudet blev ophævet, svandt antallet af annoncer drastisk, idet det kun var de bedste og mest overlevelsesegnede virksomheder, der holdt ved. Set i forhold til adresseavisens notitser, var der kun få pianofabrikanter med på de af selskabet for indenlandsk kunstflid arrangerede udstillinger. Det er her de kendte navne man ser:

1810: Uldahl

1811: Schnabel og Uldahl

1812: Marschall og Uldahl

1813, 14, 16 og 17: Marschall og Richter & Bechmann

1819: Marschall, Melbye og Richter & Bechmann.

I 1819 udstillede brødrene Gade for første gang – dog ikke pianoer, men udelukkende guitarer. Det var på mange måder et gennembrudsår for brødrene Gade, men herom senere. Først vil der blive redegjort for deres virksomhed tilbage fra 1810.

Dette år fik Jens Nielsen Gade som tidligere nævnt borgerskab som musikinstrumentmager, men allerede året efter, d. 27. sept. 1811, ændrede han sit borgerskab til snedkermester efter på 2 måneder at have forfærdiget sit mesterstykke – en "Toilet-Comode af Mahognie Træ" – antaget som mesterstykke ved Det Kongelige Maler, Billedhugger og Bygnings-Academie d. 6. aug. 1811.²³ Borgerskabsændringen kan betragtes som en begivenhed af en vis betydning for den sociale status, men betød intet i forhold til instrumentbygningen, for i vejviseren for 1813 står han som snedkermester, der forfærdiger fortepianoer og harper.

21. Se note 20.

22. Fortegnelser over selskabets udstillinger – Det kgl. Bibliotek. Se ligeledes: *Nyt Magazin for Kunstnere og Haandværkere*, bd. 4, 1840, s. 90-91, samt O.J. Rawert: *Kongeriget Danmarks industrielle Forhold fra de ældste Tider indtil Begyndelsen af 1848*, Kbh. 1850, s. 134.

23. SA: Bilag til borgerbrevet 27.9. 1811. Snedkerlauget nr. 6, 24.6. 1811.

Søren var på et eller andet tidspunkt i disse år flyttet til Sølvgade 410. Han boede der ihvertfald i 1812,²⁴ og det år d. 14. marts trolovede han sig med Marie Sophie Hansdatter Arentzen. Vielsen fandt sted d. 17. april samme år. Han står anført som instrumentmagersvend i kirkebogen, men har velsagtens også set en fordel i at stå i snedkerlauget, for d. 8. juni meddeler Søren lauget, at han vil gøre mesterstykke. Hvornår det antoges vides ikke på dato, men han får sit borgerbrev som snedkermester d. 11. sept. 1812. Samme år d. 22. juni døde faderen Niels Jensen Gade af brystsyge, og enken Maren førte forretningen videre, men kaldtes ”Theehandler” i vejviseren. Søren flyttede forøvrigt tilbage til Borgergade 197 omkring 1816, og året efter fødtes Niels Wilhelm, som blev døbt d. 11. april i kirken med forældre og jordemor som faddere. Søren var i disse år anført som snedkermester i vejviseren, men man kan med rimelighed antage, at han ihvertfald hjalp broderen efter at være flyttet tilbage til Borgergade.

Året 1813 var skelsættende for Jens. En sang til instrumentmager Gade’s fabriks 50-års jubilæum i 1863 meddeler, at fabrikken blev grundlagt d. 11. april 1813.²⁵ Dagen var Jens’ fødselsdag og ganske praktisk valgt som mærkedag, selv om det ikke nødvendigvis behøver at være korrekt. En notits i adresseavisen for d. 24. april 1813 fortæller nemlig: ”Skulde en honet Mand have lyst at indskyde 416 to Trediedeel Rigsbankdaler N.B. til et Fabriks-Anlæg, (. . .) ville den Lysthavende behage at aflægge en forseglet Billet paa Comptoiret med Udskrift P.F. 197”. Billetmærket kunne betyde pianofabrik Borgergade 197 – en ret nærliggende tanke, især da avisens øvrige billetmærker synes at være valgt af indrykkerne selv. Og at der det år forhandles pianoforter i Borgergade 197 fremgår ikke alene af vejviseren, men også af en kort meddelelse i adresseavisen d. 27. og 28. dec. – ”Et godt Fortopiano i Mahognikasse paa 5 en halv Octav, er tilkiøbs i Borgergaden 197 første Sal”.²⁶

Jens og Søren gik sandsynligvis i kompagniskab i 1819, idet de for første gang offentligt kaldte sig brødrene Gade i en annonce fra d. 16. jan., hvor de tilbød et pianoforte på 6 oktaver tilkøbs eller tilleie. Det var dette fir-

24. *Kjøbenhavns Adresse Comptoirs Efterretninger* (adresseavisen) nr. 173, 25.7. 1816. Søren efterlyser sit borgerbrev, der i januar 1812 blev stjålet fra hans bolig i Sølvgade 410.

25. LA: M.D. Gades privatarkiv.

26. *Adresseavisen*. Grupperne ”Bopælsforandring” og ”Blandede Bekjendtgørelser” er systematisk afsøgt de anførte måneder. Oplysninger udover det her anførte er, hvad jeg tilfældig er stødt på. 1813: april-dec. 1818: jan., sept.-dec. 1819: jan., juli-aug., okt.-dec. 1822: jan.-april, juli, okt.-dec. 1823: jan., okt.-dec. 1824: jan.-marts, okt.-dec. 1826: jan., okt.-dec. 1832: jan.-febr., okt., dec.

manavn, der optrådte på udstillingen senere samme år. Men allerede året før giver adresseavisens avertissementer et levende billede af instrument-handelens virksomhed i Borgergade.

Indenfor fem måneder i 1818 finder man ialt syv annoncer. De meddeler hvilke instrumenter, der er til salg – nye Apollo guitarer, fine guitarer i den sædvanlige form, indlagte guitarer med og uden inventionsskruer, normale af størrelse eller mindre for børn, harper med og uden pedaler, samt nye og gamle guitarer og violiner. Af dette fremgår, at der både sælges nybyggede og ældre istandsatte instrumenter, samt at strenge-instrumenter modtages til reparation. Yderligere får man følgende andre oplysninger. Der sælges: buer, nodestole, "laquerede" instrumentkasser, bespundne strenge, stemhamre, skruegafler samt violin- og guitar-dæmpere. Adresseavisen benyttes også til efterspørgsel: "Fernambuktræ købes i Borgergade 197" – den foretrukne træsort til buefremstilling. Et klaver annonceres kun to gange i januar det år – "Et Contra F. Claveer er tilkøbs eller tilleie". Man kan tolke den mere begrænsede annoncering af pianofortet som et tegn på, at der næppe var ret mange om fabrikationen, og det derfor var begrænset, hvor mange færdiggjorte instrumenter der kunne udbydes til salg. Men man kan lige så vel formode, at der forretningstaktisk blev lagt an på modeinstrumenterne guitar og harpe, da markedet var godt optaget af de velrenommerede pianobyggere som Uldahl, Marschall og Richter & Bechmann. Det er nemlig karakteristisk, at hele seks annoncer i året 1818 medtager harper og guitarer af forskellige typer. Harpen var et stærkt yndet modeinstrument i de tidlige årtier af århundredet, og at mekanikus og dannebrogsmænd N. Jacob Marstrand i 1808 fik tilskud til oprettelse af en harpefabrik i København i 1809 taler sit tydelige sprog.²⁷ På udstillingerne arrangeret af selskabet for indenlandsk kunstflid viste Marstrand en pedal-harpe i 1810, instrumentmager Brehn en guitar af fransk facon i 1812, og endelig fremlagde instrumentmager Brinkopff en guitar i 1816. Guitarens store popularitet ses af diverse nodeudgivelser og omtaler i samtidens memoire-litteratur, f. eks. hos Rudolph Bay.²⁸ Brødrene Gade satsede på udstillingen i 1819 kun på guitarer – hele seks – selv om de også byggede andre instrumenter. I kataloget står:

En Guittar, efter italiensk Format. Prisen er 50 Rbdlr. med Foutteral.
En dito med mekaniske Skruer, 30 Rbdlr.

27. Nytop: *ibid.* s. 319.

28. F.eks. Bärens: *ibid.* s. 220. Rud. Bay: *Sentimentalsk Reise giennem Europa til Algier*, Kbh. 1816 (Clausen og Rist, udg. *Memoirer og Breve*, XXXII, 1920), se f.eks. s. 13, 27, 36, 61, 90, 116, 151, 185, 196 og 205. Af Brinkopff findes en guitar på Teatermuseet.

En dito efter italiensk Format, 22 Rbdlr.

En dito efter wiensk Format, 20 Rbdlr.

En mindre dito, 14 Rbdlr.

En dito, 14 Rbdlr.

En Violinbue, 4 Rbdlr.

En dito, 3 Rbdlr.

Forskjellige Prøver af bespundne Streng.

At føre sig frem med seks forskellige instrumenter af samme art på den samme udstilling var ret enestående, når man sammenligner med tidligere udstillinger, hvor det nærmeste man finder er Uldahl, der i 1812 udstillede fem forskellige fortepianoer.

Brødrene var altså gået i kompagniskab omkring begyndelsen af 1819, men det nære samarbejde varede dog kun kort. D. 4. dec. 1821 forandrede Søren sit borgerskab til musikalsk instrumentmager, og d. 19. jan. 1822 meddelte han i adresseavisen, at han flyttede til hjørnet af Skovbogade og Nygade 93. Ret længe boede han ikke dér, for allerede i okt. 1823 skiftede han adresse til Vimmelskaftet 21. Søren flyttede fra den ene bopæl til den anden. Oversigten bag i artiklen giver indtryk af, hvor hyppigt det stod på. Københavns vejviser er ikke altid til at stole på, og undertiden er det uklart, hvornår han er hvor. Man kan synes det er af underordnet betydning at få addresseskift afklaret, men det har den praktiske funktion, at det er en ganske god hjælp ved datering af et instrument, der kun har en adresse og intet årstal. Adresseskiftene er ihvertfald mange – lille Niels Wilhelm havde ikke så få barndomshjem.

I modsætning til Søren boede Jens Nielsen Gade hele sit liv i Borgergade 197. Han giftede sig – sent (d. 15. febr. 1824) – med jomfru Dorte Bertheldatter, 32 år, der førte en datter med ind i ægteskabet.²⁹ De fik ingen fælles børn, levede tilsyneladende støt og roligt i en stadig opblomstrende forretning.

Brødrenes kompagniskab opløstes som nævnt i jan. 1822. I otte af det års måneder havde de to brødre tilsammen 26 avertissementer i adresseavisen. Især febr. har mange, men det skyldtes, at deres adresser blev forvekslet, så notitserne måtte gentages med rettelser. Selv om brødrene var flyttet hver for sig, er deres annoncer næsten enslydende, og af dem får man meget at vide. Instrumenter er både til salg, til leje, til ombytning, eller instrumenter modtages i kommission. De reparerer alle slags strengeinstrumenter,

29. Datteren Anne Johanne Christiane adopteres af Jens Nielsen Gade ved kongelig bevilling af 27. 8. 1847 – LA: Kbh.s skiftekommissions hvidebog nr. 28B, 1853-1855, fol. 412, 10.10. 1854.

sætter hår i buer, sælger bespundne strenge, forskellige buer, nodepulte, stemmegafler og instrumentfouteraler. Der anvises endog en lærer i harpespil. Instrument-repertoire til salg er alsidigt. Der sælges: "Fine Guitarer, med og uden mekaniske Skruer, dito smaa for Børn", violiner, bratscher, violonceller, harper med og uden pedaler, samt med jævne mellemrum klaverer. En enkelt gang meddeler Søren, at han sælger vindharper. Man får ikke kun at vide, hvad de sælger, men også hvad de køber. Der averteres efter: "F. Claverer", et "Clavecin royal", gamle violiner, bratscher og violonceller. Og nok så interessant – der ønskes: "Perlemor af gamle Vifter, Daaser og deslige". Perlemor benyttedes til indlægning på guitarerne. Avertering efter gamle klaverer har undertiden tilføjelsen "ligemeget om de ere brugbare eller ikke" – sandsynligvis har klaviaturenes elfenbensbelægning og andet brugbart materiale kunne genanvendes.

De nærmeste år bragte ikke væsentlige ændringer. Begge brødre annoncerede oftest med mindre strengeinstrumenter – især guitarer, sjældnere med klaverer. De har uden tvivl også haft mange reparationer, da det er en hyppig passus i deres avertissementer. I 1823 kan Jens anviser lærere ikke blot i harpespil, men også i piano, guitar, violin og fløjte, og i 1826 meddeler Søren, at han har en fransk pedalharpe til salg, "brillante og simple Guitarer i italiensk og spansk Format, gode gamle gennemspilte Violiner, tillige nye Bratscher og Violiner og Buer" samt "en god Fagot".

Et annonce-materiale af den her refererede art er en meget oplysende kilde. Man kan trække modeinstrumentet guitaren frem og se på den varierede omtale, den får. Brødrene bygger ikke kun forskellige størrelser, men også forskellige typer. Der er guitarer med eller uden mekaniske stemmeskruer, og der er forskellige faconer, idet italiensk format, wiensk format, spansk format dækker over hver sin korpusform. Og instrumenterne er tilsyneladende ikke kun en serieproduktion, for der tilbydes brillante (sandsynligvis indlagte) og simple guitarer, ligesom der meddeles forskellige priser.

Her må lige indskydes, at med hensyn til guitarbygning, er der meget, der tyder på, at brødrene på dette felt var autodidakter, som Schnabel tidligere angav at være det på pianobygningens område. Det har næppe heller været svært for en fingernem snedker at finde importerede guitarer at efterligne. Det kan tilføjes, at der ikke i det her benyttede materiale findes avertering med guitarer, der blot tilnærmelsesvis står mål med Gade-brødrenes fremstød på dette felt.

Indtil begyndelsen af 30'erne arbejdede brødrene øjensynlig hver for sig efter nogenlunde ensartede retningslinier. Men herefter spores en mærkbar forskel. D. 6. febr. 1832 skete et skifte med ejendommen Borgergade 197.

Moderen Madam Maren Gade udbetalte Søren 1500 Rd. for hans andel i huset, og hun overdrog selve ejendommen til Jens, mod at hun resten af sine dage fik forsørgelse og fri bolig,³⁰ men ret længe nød hun ikke godt af dette privilegium, for d. 7. okt. 1834 døde hun af alderdomssvaghed 78 år gammel. Dette ejerskifte har muligvis været årsag til, at brødrene kaldte sig henholdsvis senior og junior. En guitarseddel har påskriften I.N. Gade sen. og årstallet 1832.³¹ (Forøvrigt var det sjældent at brødrene daterede deres instrumenter). Tilsvarende underskrev Søren sig junior i et interessant avertissement d. 5. okt. samme år i adresseavisen:

Da jeg har erfaret, at flere Liebhaveere have indfundet sig, som ønskede Instrumenter til en billigere Priis end den sædvanlige paa mine Piano-forter, saa bringer jeg herved til offentlig Kundskab, at jeg har indrettet nogle af en ganske ny Construction, som ere meget smaae, men dog med fuldstændig Strængebesætning og Tone, tilligemed en god Mekanik, som er forenet med en letspillende Tusche, og kan sælges til den billige Priis 65 Specier (. . .)

Desværre har man idag ikke oplysning om eventuelle bevarede instrumenter af ovennævnte type, men de slog næppe heller igennem i modsætning til storebroderens pianoer.

I sept. 1834 afholdtes for første gang siden 1819 en stor udstilling med indenlandske industriprodukter. Initiativet kom fra en kommission dannet i 1831 af "Selskabet til Naturlærens Udbredelse, Landhusholdningsselskabet og Kunstakademiet". De afholdt to udstillinger i henholdsvis 1834 og 1836, men derefter oprettedes Industriforeningen i 1838 og overtog fremtidig udstillingsvirksomhed.³² At man overhovedet foretager sådanne foranstaltninger afspejler med al tydelighed de økonomiske forhold. Efter Napoleonskrigene fulgte den økonomiske stagnation i 20erne, som henimod 1830 afløstes af opgangstendenser.³³ Noget tyder på, at de økonomisk bedre tider også viste sig på instrumentbygningens område, for det er påfaldende mange pianoer — altså instrumenter i den absolut dyreste ende — der vises på udstillingerne. Og er det ikke netop her fra 30erne at pianofortet rigtigt slog igennem som borgerskabets instrument over hele landet? At pianobygning i høj grad nu betalte sig og var på mode, vil det følgende illustrere.

30. LA: Real-register for St. Annæ Vester Kvarter.

31. Omtalte guitar ejes af violinbygger Arne Hjorth.

32. Marcus Rubin: *Frederik VI's Tid. Fra Kielerfreden til Kongens Død*, Kbh. 1895, s. 445.

33. Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark, I: 1720-1914*, Kbh. 1972.

På den første industriudstilling i 1834 var brødrene Gade repræsenteret med følgende:

Instrumentmager Gade sen.,
Borgergade 197

377. Et 6 Oktavs fortepiano med 2 pedaler.

378. Et mindre Dito med 1 Pedal.

379. En brillant Guitar med mekaniske Skruer.

380. En Dito i en anden form.

Instrumentmager S.N. Gade,
Nygade 94.

381. Et lille 6 Oktavs Fortepiano med 2 Pedaler. 80 Spec.

382. 2 Guitarer med mekaniske Stemmeskruer à 16 Spec.

383. En lille Dame-Guitar, 9 Spec.

384. En Reise-Guitar, hvorpaa Halsen kan skrues af, 8 Spec.³⁴

Søren's lille klaver nr. 381 er måske den type, han annoncerede med i 1832?

Af denne udstillings ialt 14 instrumentmagere viste de 10 pianoer, så Gade-brødrene stod på dette område i stærk konkurrence, hvorimod de var alene om guitarerne. Året efter kom en "Udsigt" over den afholdte udstilling med omtale og bedømmelse af de fremviste varer,³⁵ dog kun, når der er noget positivt at sige. Klaverer af Marschal, Elberling, Liebert og Bechmann rostes, og Jens fik et par ord med på vejen – et piano "af den ældre Gade ansaaes for at være meget at anbefale i Forhold til dets ringe Priis". Om guitarerne: "Blandt de af den ældre Gade indsendte Guitarer fortjener især en med mekaniske Skruer at fremhæves med Hensyn til den smukke Tone og Arbeidets omhyggelige Behandling". Ikke et ord om Søren!

På den følgende udstilling i 1836 var ialt 21 instrumentmagere repræsenteret – det største antal overhovedet på udstillingerne i denne periode. 11 viste fortepianoer – heriblandt Jens, men ikke Søren. Derimod finder man begge blandt de fem udstillere af guitarer. De øvrige var: H.C. Birch, A.C. Hjorth og F.G. Thomsen. Jens førte sig kraftigt frem med hele seks udstillingsnumre, hvorimod Søren kun tegnede sig for to.

34. *Fortegnelse over indenlandske Industrie-Produkter indsendte til Udstillingen i Kjöbenhavn i September 1834*, Kbh. 1834.

35. Efter næsten hver udstilling kom året efter en *Udsigt over Udstillingen af indenlandske Industrie-Produkter*, 1835, 1837 og 1845. (Udsigten i 1837 havde 3 instrumentbyggere flere end kataloget).

Instrumentmager J.N. Gade sen.,
Borgergade 197

- 286. Et Fortepiano fra F til G. 2 Pedaler. 130 Spec.
- 287. Et simplere Dito, 6 Oktaver. 1 Pedal. 80 Spec.
- 288. En brilléant Concert-Guitar med Perlemoders Indlægning, Sølvta-
ster og mekaniske Skruer. Med Federal. 30 Spec.
- 289. En Dito Dito i Pariser Form. Med Federal. 25 Spec.
- 290. 2 andre Guitarer. 12 og 7 Spec.
- 291. En Violinbue.

Instrumentmager S.N. Gade,
Nygade 94

- 292. En Guitar med mekaniske Skruer. Med Federal. 20 Spec.
- 293. En Dame- og en anden Guitar. 12 og 8 Specier.³⁶

Det er sidste gang Søren udstillede overhovedet og betegnende nok kun med guitarer i lav prisklasse. Niels W. Gade anfører, at faderen havde et vist ry for at bygge guitarer i spansk facon, men da guitaren i popularitet fortrængtes af klaveret, gik hans forretning noget tilbage, bl.a. på grund af konkurrence fra andre klaverbyggere.³⁷ Niels W. har muligvis overvurderet faderens dygtighed på guitarbygningens område, for i "Udsigt" over udstillingen i 1836 meddeles: "De 2 simplere Guitarer af S.N. Gade vare med Hensyn til Priserne meget gode". Ros med forbehold. Siden gik det ned ad bakke for Søren. I et brev til Niels W. dateret d. 1. dec. 1843 skriver han.

Hvad os angaar med vor Handel, da er det kun smaat, men det er ikke for os alene i dette Fag, men jeg seer ogsaa, andre ikke kan sælge noget, vi haver dog havt gode Reparationer, saa vi kan slaa os igjennem, (. . .) Med Stemning haver jeg faaet endeel, dog ikke synderlig, men jeg haaber nok at faa mere; jeg haver endnu ikke talt med min Broder om hans Stemning, men naar jeg faar det, saa vilde det hjælpe, men vi slaa os nok igjennem.³⁸

Denne sidste bemærkning tyder ikke på, at brødrene har haft et særligt tæt samarbejde. Snarere at Søren måtte tage til takke med, hvad han kunne få hos sin bror. Hans sidste år var også præget af flytninger. En tid boede ægteparret på samme adresser som Niels W. — i 1849-50 og 1855-57. Sidstnævnte år kaldtes han forhenværende instrumentmager — mon ikke Niels W. har underholdt forældrene? Parrets sidste leveår tilbragtes på sygehjem-

36. Fortegnelse over indenlandske Industri-Produkter indsendte til Udstillingen i Kjøbenhavn i August og September 1836, Kbh. 1836.

37. Dagmar Gade: *ibid* s. 5-6.

38. Dagmar Gade: *ibid*. s. 66-67.

met Rolighedsvej 23, som optog "agtværdige og trængende Personer af begge Kjøen, som lide af uheldbredelige og langvarige Sygdomme".³⁹ Hustruen Marie Sophie døde d. 2. juni 1872 79 år gammel og Søren d. 2. aug. 1875 85 år gammel.

Som nævnt gjorde Jens sig bemærket med ialt seks udstillingsnumre i 1836, og hans instrumenter blev omtalt i "udsigten". Om klavererne forlød det, at de "vare meget gode". Mere indgående omtale fik hans guitarer:

Den efter Pariser Form konstruerede Guitar af Gade sen. havde en udmærket god Tone, og måtte i denne Henseende foretrækkes for den brillantere Concert-Guitar, ved hvilken imidlertid Arbeidet var meget smukt. Begge de 2 andre vare meget gode i Forhold til Prisen, især den billigste.⁴⁰

Guitarens popularitet var imidlertid svækket på dette tidspunkt. I en lille omtale af udstillingen står: "Det er maaske et ikke ringe Beviis for den liden Interesse, Guitaren nu har, at de, der besøge Udstillingen, havde ladet dem henligge en Tid uden at stemme dem og altsaa uden at prøve dem".⁴¹ Jens' guitarer var velanskrevne, og det er betegnende, at han vedbliver en produktion af det stagnerende modeinstrument, samtidig med at han opbygger fortepianofabrikationen mere og mere.

I 1840 udstillede Jens:

388. Et Fortepiano, 6½ Octav med 2 Pedaler til Forte og Piano.

389. Et Do. 6 Octav med Forte-Pedal.

390. En Guitar, Pariserform med Perlemors Indlægning.

391. En Tertsguitar.⁴²

Der var ialt otte pianobyggere på udstillingen, og blandt deres produkter udvalgte og købte kommiteen tre klaverer til bortlodning – to større og et mindre. Som hovedgevinster et Marschal og et Gade. Det siger lidt om samtidens syn på Jens Nielsen Gade-klaverets kvalitet.⁴³ En omtale af udstillingen gør nærmest status over den indenlandske fortepianoindustri, men bedømmer ikke de forskellige byggers fremviste resultater. Blot får Gades guitarer et lille rosende ord med på vejen – de var "udførte med meget Flid og røbede et omhyggeligt Arbejde".⁴⁴

39. Kbh.s vejviser er gennemset for hele den aktuelle periode.

40. *Udsigt over Udstillingen af indenlandske Industrie-Produkter i August og September 1836*, Kbh. 1837.

41. *Nyt Magazin for Kunstnere og Haandværkere*, bd. 1, 1837, s. 25.

42. *Fortegnelse over indenlandske Industri-Produkter, indsendte til Industri-Foreningens Udstilling i Kjøbenhavn i August og September 1840*, Kbh. 1840.

43. *Nyt Magazin for Kunstnere og Haandværkere*, bd. 5, 1841, s. 119.

44. *Qvartalsberetninger fra Industriforeningen i Kjøbenhavn*, 2. årg., 1842, s. 184-190.

På udstillingen i 1844 deltog Jens med ialt otte numre. Til sammenligning var tre det højeste udstillingsantal hos de øvrige 10 instrumentbyggere. Jens viste:

- 658. Et Fortepiano efter Collart & Comp. i London, hvoraf Indsenderen har forskrevet et Exemplar til Model, 350 Rbd.
- 659. Et over 6½ Octavs Fortepiano med Metal-Construction, 280 Rbd.
- 660. Et dito i samme Format uden Metal-Construction, 200 Rbd.
- 661. Et 6½ Octavs Fortepiano i mindre Form, 180 Rbd.
- 662. Et lille 6 Octavs, 160 Rbd.
- 663. En Guitar med Perlemoders Indlægning, Sølv-Taster, mekaniske Skruer, Halsen til at stille og til at skrue af, med tilhørende Foutel.
- 664. Prøver af overspundne Strengene for Violoncel, Bratsch, Violin, Harpe og Guitar.
- 665. Prøver af præpareret Colofonium.⁴⁵

Foruden Gade fremlagde instrumentbygger Lund også guitarer – tre stykker. ”Udsigten” efter denne udstilling kommenterede de viste instrumenter med hidtil uset grundighed. Gades fortepiano efter Collart & Comp. skulle have haft ”en stærk og fuld Klang, men en noget svær og uegal Spillemaade”, med et ”godt udført” ydre. Det næste piano på listen får karakteren ”en kraftig Tone, men en mindre behagelig Spillemaade”. De to øvrige ”kunne anbefales i Forhold til deres billige Priser”, og guitarerne ”anbefale sig ved den Flid, hvormed de ere udførte og den moderate Priis, der er ansat for samme”. Der er en morsom tilføjelse om de overspundne strenge nr. 664: ”Tilsyneladende ere disse godt bespundne, men da Strengene, Silken og Sølvtraaden ere indforskrevne fra Udlandet, og Overspindingen kun er en høist ubetydelig Sag, tilhøre de ikkun i ringe Grad den danske Industri”. Det var sidste gang Gade viste guitarer på Industriforeningens Udstillinger. I 1852 havde han tre klaverer med:

- 80. Et 6¾ Octavs Pianoforte efter Collard & Collards, 360 Rbd.
- 81. Et 6¾ Octavs Pianoforte af egen Construction, 280 Rbd.
- 82. Et 6¾ Octavs Pianoforte af egen Construction, 200 Rbd.

Forøvrigt førte Hornung & Møller sig voldsomt frem på denne udstilling med fem forskellige pianoforter og prøver på anvendte mekanikker fra 1815 til 1852.⁴⁶

45. *Fortegnelse over indenlandske Industri-Produkter, indsendte til Industri-Foreningens Udstilling i Kjøbenhavn i August og September 1844*, Kbh. 1844.

46. *Fortegnelse over indenlandske Industri-Produkter, indsendte til Industri-Udstillingen i Kjøbenhavn 1852*, Kbh. 1852.

Det her benyttede materiale – avertissementer, udstillingskataloger og ”udsigter” – kan bruges som barometer for smag, priser og instrumentudvikling. Man kan anlægge et generelt synspunkt og se på f.eks. pianofortets placering blandt udstillingsgenstandene gennem tiden, eller man kan se på den enkelte byggers tilbud. Jens Nielsen Gades først averterede pianoforte fra 1813 havde et omfang på 5½ oktav. Hans sidst udstillede i 1852 var øget til 6¾ oktav. I 1840 viste han for første gang et piano med omfang 6½ oktav, i 1844 et eksemplar efter Collart & Comp. i London og samme år den første ”Metal-Construction”. Det her anførte taler for en stadig udvikling og et vågent øje for nyere og mere driftsikre konstruktioner, forenet med en evne til at lægge hovedproduktionen på det eller de instrumenter samtiden foretrak – nu pianoforter – men med bibeholdelse af den prøvede, velkendte og værdsatte guitarbygning.

Jens døde d. 7. okt. 1854,⁴⁷ enken Dorthea hensad i uskiftet bo og videreførte pianofabrikken sammen med bestyreren J.C. Enig, der i 1855 fremlagde et 6¾ oktavts taffelformet pianoforte i palisander med indlægning, et ”med megen smag udført Arbeide” på en af Industriforeningens forevisninger.⁴⁸ Dorthea fortsatte fabrikken i over 10 år efter Gades død, men solgte ejendom, fabrik, samtlige musikalske instrumenter, værktøj o.s.v. i 1865 til instrumentmager Carl Frederik Nielsen, mod at denne bekostede hendes underhold resten af hendes levetid, samt betalte hendes begravelse. C.F. Nielsen fortsatte virksomheden under navnet J.N. Gade sen. & C.F. Nielsen.⁴⁹ Dorthea døde d. 29. dec. 1869.⁵⁰

Det her fremlagte og behandlede materiale giver et vist indtryk af de to brødres virksomhed, og illustrerer ganske godt de forskellige instrumenter de beskæftigede sig med. Men man får ingen oplysninger om omsætningens størrelse eller hvor mange folk de havde ansat. Det er muligt at knytte enkelte navne til hver af brødrene, men det er meget begrænset og viser intet om de reelle forhold. For Søren vedkommende nævner Niels W. en drejersvend ved navn Jacobsen – det var engang i 20'erne.⁵¹ Og selv nævner Søren i førortalt brev til Niels W. fra 1843, at han har afskediget svenden Berck,

47. Dødsannonce indrykket d. 11., 12. og 13. okt. 1854 i *Adresseavisen*: ”Det behagede den Almægtige Løverdagen den 7de October at bortkalde fra mig, ved en stille og rolig Død, efter 5 Dages Sygeleie, min elskede og stræbsomme Mand, musikalsk Instrumentmager Jens Nielsen Gade, i en Alder af 66 1/2 Aar” . . . Kirkebogen oplyser, at han døde af stikflod og blev begravet om lørdagen kl. 11 1/4 med for 10 Rdlr. Liigringning.

48. *Qvartalsberetninger fra Industriforeningen i København*, 15. årg., 1855, s. 161.

49. Trykt købekontrakt – ”J.N. Gade sen. & C.F. Nielsen” – Musikhistorisk Museum.

50. *LA*: Skt. Pauls sogn (udskilt af Trinitatis sogn) begravede, kvindekøn, 1858-1890.

51. Dagmar Gade: *ibid* s. 9-11.

da han havde så meget arbejde stående færdigt. Søren har næppe på noget tidspunkt haft så stor en forretning, at han har kunnet beskæftige mere end een eller måske to svende.

For Jens' vedkommende er der lidt flere oplysninger. I 1814 indrykkede han en notits i adresseavisen – ”En Snedkersvend kan faae Arbeid i Borgergaden No. 197 første Sal”. Om svenden har været der, da Søren o. 1816 vendte tilbage til Borgergade vides ikke, men sandsynligheden taler for, at de må have haft nogle folk ansat, siden de kunne slå deres forretning så kraftigt op, som de gjorde. Der er enkelte navne, man direkte kan knytte til Jens' fabrik, men det er først op i 40erne. *Herman N. Petersen sen.* oprettede i 1849 sin egen pianofortefabrik, efter at han 1842-49 havde været værkfører hos Gade.⁵² *J.C. Enig* blev ansat i virksomheden o. 1840 og vedblev som værkfører for fabrikken efter Gades død.⁵³ Ved 50-års jubilæet i 1863 var han der stadig, men om han holdt op eller fortsatte hos C.F. Nielsen vides ikke på nuværende tidspunkt. *Jens Chr. Sørensen* digtede ofte til familien på mærkedage. Han var gammel svend, for han skrev d. 11. april 1853 til Jens Nielsen Gade:

Thi det i Tiden nu er 16ten Aar tilbage

Da jeg Dem fulgte som en kraftig munter Mester (. . .)

Det ønskes Dem af gammelt Venskab, gamle Mester Jens!

af Jens.⁵⁴

Blandt de bevarede breve til Dorthea findes en serie fra 60erne underskrevet *Frands* og afsendt fra Odense. Han beretter om, hvor vanskeligt det for tiden er for ham at sælge instrumenter, fortæller i et udateret brev især om et instrument, han forsøger at sælge til en ”Captain”, og nævner i den forbindelse, at arbejdet selvfølgelig er godt, da ”de jo i Hr. Enig har en dygtig værkfører”. Dette brev tyder på, at Gade-fabrikken ikke kun havde kunder i København. Det bekræftes af følgende ”Inserat” i Dagbladet d. 14. april 1863 i anledning af fabrikkens 50-års jubilæum:

I Lørdags høitideligholdt Kjøbenhavns ældste musikalske Etablissement, der i sin Tid stiftedes og med megen Dygtighed lededes af nu afdøde Instrumentmager J.N. Gade, sit 50 Aars Jubilæum. Dette Etablissement har i den lange Aarrække, det har bestaaet, udfoldet en overordentlig stor Virksomhed, dets Instrumenter ere udbredte over hele Landet, og overalt have de vundet Kjenderes udeelte Bifald; Enhver, der har gjort en musikalsk Rundreise i Danmark, vil have overbeviist sig herom,

52. *De Danske Byerhverv: Tekst og Billeder*, Kbh. (1904), bd. 2, s. 27-30.

53. *Dagbladet* 14.4. 1863 – Inserat.

54. LA: M.D. Gades privatarkiv.

og man kan være sikker paa i enhver By at finde Fortepianoer fra det gamle velrenommerede Etablissement J.N. Gade sen. (. . .) (sign.)

”En gammel Ven af Firmaet”.

Udover privatbreve og digte af personlig art er der bevaret 5 kontrakter fra 40erne og 50erne. En omhandler en guitar til 19 rbd. købt af hr. Oppenhagen ved generalstaben i 1848. De fire andre drejer sig om pianoforter. Kontrakterne er fra 1845, 1850, 1851 og 1858 – sidste altså fra Dorthes tid. Pianoforterne kostede henholdsvis 320, 310, 200 og 250 rbd. og blev solgt til pianist Carl Cortzen, gårdejer Hans Hansen, S. Tøgersen og kammerraad toldforvalter Roeskilde. Alle kontrakter med pianoforter drejer sig om afbetalingsvilkår, men fortæller samtidig lidt om spændvidden i kundekredsen. Der er en gårdejer i Isterød ved Hirschholm, der er en kammerråd, og endelig er der pianisten, der forøvrigt har de lempeligste afbetalingsvilkår. Materialet er selvfølgelig for spinkelt til, at man kan drage mere generelle slutninger, men giver dog alligevel et par interessante aspekter.

D. 11. april 1863 var som nævnt dagen for 50-års jubilæet. Inseratet i Dagbladet berettede, at Mad. Gade og arbejderne, der alle havde arbejdet hos hendes mand, om formiddagen samledes på kirkegården og lagde krans på graven. Om aftenen var arbejderne med familier budt til fest, og der afsang man følgende ode:

Mel: Der er et Land, dets Sted er høit mod Norden.

1. Halvhundred' Aar bortsvandt paa Tidens Vinge!

– Herr *Gade* Stifter af Fabrikken var –
Derfor vi og vort Hjertes Tak ham bringe,
Skjøndt vi ham ikke i vor Midte har.
Gid hans Fabrik end længe maa florere!
Gid ei den lide under Skjæbnens Slag!
Gid den udvides stadig meer og mere!
Det ønske vi paa denne Jubeldag.

2. Vi nu – forsamlet til et Glædesgilde –

Vor Tak til Madam *Gade* bringe maa:
Hun virked' tidlig og hun virked' silde,
Og ”sine Børn” hun altid tænkte paa.
Velsignelse hun rundt omkring sig skabte,
– Vi hende ei kan takke som vi bør! –
Skjøndt trættet, hun ei Virkelysten tabte,
Og derved Mange hun lyksaliggjør.

3. Vi minde bør paa denne høitidsfulde
Og skønne Dag: Den, hvem vi havde kjær,
Som, ak, for tidlig lagdes under Mulde —
Hans Fødselsfest var ogsaa Dagen her.
Dog Livet ei en stadig Sorg skal være,
--- Det Kjærlighedens milde Gud ei bød —
Den, som bortgik vi holde høit i Ære
Og veemodsfulde minde vi hans Død!

4. Gid Madam Gade længe blandt os være,
Og styre maa med *Enig* sin Fabrik!
Idag vi hende takke, elske, ære,
For Tiden som i Lykke for os gik.
— Nu, Venner, vi med Fryd vil Glasset hæve,
Og denne Skaal, — ja, den maa være bra:
Gid Madam Gade længe, længe leve!
— Vi slutte Skaalen med et rask Hurra!”

Afstanden herfra og til nevøen Niels W. Gades daværende milieu er nok så slående. Også i den forstand boede man stadig i høkerens hus.

Sammenfattende er det muligt ud fra det her fremlagte materiale — arkivalier, avertissementer, udstillingskataloger, breve og sange — at komme tæt ind på livet af brødrene Gade. Deres personlige data kan resumeres som følgende: Forældre Niels Jensen Gade og Maren Mogensdatter. *Jens Nielsen Gade* født 11. april 1788, i snedkerlære hos mester Buberger 24. april 1803 til 18. jan. 1807, borgerskab som musikinstrumentmager 19. dec. 1810, borgerskab som snedkermester 27. sept. 1811, 15. febr. 1824 gift med Dorte Bertelsdatter (død 29. dec. 1869), kaldte sig senior fra 1832, død 7. okt. 1854. *Jens Nielsen Gade* boede hele sit liv i Borgergade 197. *Søren Nielsen Gade* døbt 21. juli 1790, i snedkerlære hos mester Martini 21. juli 1805 til 16. juli 1809, gift 17. april 1812 med Marie Sophie Hansdatter Arentzen (død 2. juni 1872), borgerskab som snedkermester 11. sept. 1812, 1812-1816 bopæl i Sølvgade 410, 1816 til jan. 1822 bopæl i Borgergade 197, borgerskab som musikinstrumentmager 4. dec. 1821, boede fra jan. 1822 til okt. 1823 på hjørnet af Skovbogade og Nygade 93, okt. 1823-26 (?) bopæl i Vimmelskaftet 21, 1827-1832 i Nygade 93, kaldte sig junior fra 1832, bopæl i Nygade 94 fra 1832-1837 (?), 1837-1841 i Nygade 96, 1842-1854 Gl. Torv 36 hjørnet af Frederiksberggade, 1855 Norgesgade 172, 1856-57 Sølvgade 420 b¹, 1858 St. Hansgade 73 E6, 1859 Studiestræde 70,

1860-63 Pederhvidtstr. 10, 1864-65 (?), 1866-68 Teglgaardsst. 5, og endelig 1869-75 på sygehjemmet Rolighedsvej 23. Søren døde 2. aug 1875.

Foruden disse kronologiske holdepunkter får man indtryk af brødrenes forretningspraksis, deres priser, hvilke instrumenter de satsede på i forskellige perioder, og hvordan samtiden så på deres frembringelser. Det gik ikke lige godt for de to brødre. Søren var en instrumentmager med en forretning, der gik pænt i begyndelsen, men ikke på noget tidspunkt nåede ud over den habile håndværkervirksomhed. Hans hyppige adresseskift tyder ikke på den store stabilitet, og han formåede ikke at følge med udviklingen og sadle om i rette tid. Hans forretning gik tilbage. Jens derimod satsede på mere modeprægede instrumenter i perioder, hvor det betalte sig, og formåede at konvertere til en stabil fabrikation af pianoer, der ikke var helt første classes, men dog fandt så bred afsætning til rimelige priser, at fabrikken havde livskraft lang tid efter hans død. For instrumentbygningen i første halvdel af det 19. århundrede var brødrene Gade dominerende for guitarens vedkommende, og heri ligger deres største betydning. Man må også her fremhæve Jens, for det er næppe helt tilfældigt, at man på nuværende tidspunkt ikke kender nær så mange bevarede guitarer forfærdiget af S.N. Gade som af I.N. Gade.

Efterskrift

I det foregående mangler unægteligt et væsentligt element — de bevarede instrumenter. Tillagt brødrene Gade kendes på nuværende tidspunkt følgende:

| | |
|--------------------|---------------------------------------|
| Brødrene Gade | : 1 cello, 1 guitar og 1 violin |
| Søren Nielsen Gade | : 1 violin, 1 kontrabas og 4 guitarer |
| Jens Nielsen Gade | : 1 harpe, 15 pianoer og 25 guitarer |

En første undersøgelse af guitarerne er foretaget, men arbejdet stødte på en del vanskeligheder især af kronologisk art. Det blev derfor klart, at det ikke var forsvarligt at fremlægge en organologisk undersøgelse af brødrenes guitarer, før alle muligheder for at opspore flere bevarede instrumenter var udtømt. For alle instrumenttyper de fremstillede gælder, at sedler eller indlagte plader (se ill. 2) kan hjælpe med til at belyse instrumenternes konstruktionsår og anbringe dem i en om ikke kronologisk række, så dog gruppevis indenfor visse tidsgrænser. Det vil være meget velkomment om læsere med kendskab til instrumenter forfærdiget af en Gade — det være sig harpe, guitar, klaver eller violin — ville meddele dette til Musikhistorisk Museum, København.



Ill. 2. Indlagt plade i taffelklaver af I.N. Gade (*Claudius Samling*, MMCCS no. 68).
Gengivet med tilladelse fra Musikhistorisk Museum & Carl Claudius' Samling.

Zusammenfassung

Die Brüder Jens Nielsen Gade (1788-1854) und Søren Nielsen Gade (1790-1875) waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Musikinstrumentenmacher in Kopenhagen tätig. Beide waren ausgebildete Schreiner. Jens betätigte sich schon ab 1810 als Instrumentenmacher und baute Harfen, Gitarren und Pianofortes. Søren ist nicht vor 1819 als selbständiger Instrumentenmacher registriert – dem Jahr, in dem er unter dem Firmennamen "Brødrene Gade", Gebrüder Gade, der Kompagnon seines Bruders Jens wurde. Die Zusammenarbeit dauerte allerdings nicht lange, ihre Wege trennten sich schon im Januar 1822. Ab 1832 nannten sie sich Senior bzw. Junior. Aus ihren Anzeigen in "Adresseavisen" lernt man viel über ihre Geschäftspraxis. Alle Saiteninstrumente, die sie verkaufen, vermieten, reparieren und in Kommission übernehmen, werden angeführt, so dass man ein lebendes Bild von der Tätigkeit eines Instrumentenladens in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekommt – und nebenbei eine Vorstellung von den Schwankungen in der Popularität der einzelnen Instrumente. 1813 hatte Jens eine Pianofortefabrik gegründet, die offenbar immer besser ging, da sie – unter der Leitung seiner Witwe Dorteia Gade und des Werkführers I.C. Enig als praktischer treibender Kraft – noch viele Jahre nach seinem Tod weitergedieh. Für Søren scheint es ab Mitte der dreissiger Jahre bergab gegangen zu sein. Ungeachtet ihres so verschiedenen Schick-

sals traten die Brüder schon früh als Gitarrebauer hervor. Als solche waren sie in den zwanziger Jahren und Anfang der dreissiger führend. Danach kam das Interesse für das Pianoforte auf so breiter Front zum Durchbruch, dass die Produktion dieses Instruments bevorzugt werden musste. Als Klavierbauer kam Søren nie auf einen grünen Zweig, wogegen Jens Nielsen Gade verlässlich für eine vorzügliche Qualität sorgte, die denn auch einen reichen Absatz fand. Leider konnten die erhaltenen Instrumente der Gebrüder Gade nicht eingehend behandelt werden, da dies ein grösseres Referenzmaterial erfordern würde. Die Autorin hofft jedoch, Gelegenheit zu haben, dies für die Gade-Gitarren erbringen zu können.

Helligånden som dirigent
Om det musikalske repertoire hos Brødremenigheden
i Christiansfeld i det 18. og 19. århundrede

Sybille Reventlow

Det store nodemateriale fra Christiansfeld kom for dagens lys i 1970, da Teologisk Institut ved Aarhus Universitet igennem flere år havde arbejdet med Brødremenighedens arkiver. I menigheden var man klar over, at noderne fandtes, men interessen derfor har ikke været stor, og således har man ikke kendt til omfanget og beskaffenheden.¹

Musiksamlingen omfatter både nodetryk og -manuskripter. Heraf er manuskripter med instrumentalledsaget vokalmusik til brug for kirkelige formål langt i overtal og bærer præg af at være blevet mest brugt. Verdslige lieder efter den såkaldte "2. Berlinerskole"s tradition findes i et par håndskrevne sangbøger.²

Noderne som ved fremdragelsen var uordnede, har formodentlig altid været anbragt i kirken. På enkelte af stemmesættene er angivet, at instrumentalestemmerne befinder sig i søstrehuset, og når dette udtrykkelig er angivet, er det sandsynligt, at det er en undtagelse. Omtrent alle noderne er forsynet med et nummer (1-13). Numrene er ordensnumre, som ikke er sat i forbindelse med musikkens art (motetter, koral, arier etc.) og heller ikke er sat efter lejlighed for opførelse. At der er ordensnumre, tyder ligeledes på, at noderne har ligget samlet, da det ellers ville være overflødigt at nummerere dem. Det er sandsynligt, at noderne ifølge det gamle nummersystem har ligget i 13 stabler eller på 13 hylder i alfabetisk orden. Undersøger man

1. Cand.theol. Frands Ole Overgaard, som har registreret Brødremenighedens håndskriftsamling og bibliotek, fandt i august 1970 musikmaterialet i nogle skabe ved orglet i menighedens kirkesal. I foråret 1971 besøgte cand.mag. Nanna Schiødt og professor Søren Sørensen Christiansfeld, hvor de sammen med Frands Ole Overgaard grovsorterede materialet med henblik på forsendelse til Det kgl. Bibliotek i København, da det skulle katalogiseres som RISM-materiale. Forsendelsen skete i juni 1971.
2. Jeg har katalogiseret alle noderne. Først i forbindelse med mit speciale om Brødremenigheden, derefter til RISM. RISM-materialet (manuskripterne) omfatter ca. 1200 titler og manuskripterne fra efter år 1800 ca. 500 titler. Af nodetryk fra før år 1800 er der ca. 40 titler og fra efter år 1800 ca. 100 titler. I denne forbindelse skylder jeg Nanna Schiødt meget for gode ideer, råd og oplæring.

nummersystemet, finder man ud af, at nummereringen i hvert fald delvist er sket på grundlag af accessionen. Dette gælder for nummer 2-13. De nye noder har de høje numre, de ældre de lave. Nummer 1 kan have indeholdt musik til de særlige, højtidelige kirkelige handlinger såsom liturgier, litanier og velsignelse.

Musiksamlingen indeholder ni kataloger, hvoraf de væsentlige dækker tidsrummet ca. 1780-1900.³ De er principielt disponeret på en af de følgende måder:

1. Alfabetisk efter tekstbegyndelse med værkernes fulde tekst, ordensnummer, komponistangivelse, stemmeoptælling samt et nøgleord til den formelle karakteristik (coro, duetto, aria etc.).
2. Alfabetisk efter tekstbegyndelse med ordensnummer og i komponistangivelse.
3. Numerisk.
4. Fortegnelse over de lejligheder, ved hvilke værkerne er blevet opført (reakataloger).

Grev Zinzendorf, som var grundlæggeren af Herrnhuternes fornyede Brødrekirke, døde i 1760. Herefter søgte menighederne i Tyskland dels at nærme sig andre evangeliske menigheder, dels at bevare og endeligt organisere sig i henhold til deres særlige love og særpræg. Men i 2. generation i de tyske menigheder, som i Europa overhovedet, kom der efterhånden en reaktion på den tidligere tids strengthed og krav, som resulterede i brødrenes vrangvillighed, anfægtelser og frihedstrang. Dette førte midlertidigt til en afvigen fra den rene underdanighed og tugt, hvilke problemer synoderne satte under behandling,⁴ og den 1. generations løfter til Herren om faste principper, orden og disciplin fornyedes. Det er på denne fornyelse af den indre organisation, at Christiansfelds første år hviler, og da menigheden var ny og ikke som de ældre menigheder havde oplevet nogen uorden i rækkerne, blev den stærk i kraft af sin indre styrke. Herrnhuterne erhvervede i 1771 Tyrstrupgaard mellem Kolding og Haderslev, hvor de besluttede at grundlægge en koloni, som skulle opkaldes efter den danske konge: Christiansfeld. 1771 og 1772 kom den kongelige bekræftelse efter 30-40 års mod-sætning mellem herrnhutismen og det officielle danske kirkestyre, og fra

3. Her findes ingen dateringer, men da C.I. Latrobe (1758-1836) er medtaget med katalogernes ældste skrift, er det sandsynligt, at tidspunktet for nedskrivningen ikke er før ca. 1780.

4. Synodernes vedtægter findes i Christiansfelds arkiver. De nedenfor anførte kildeangivelser henviser til: *Verlass der vier Synoden 1764, 1769, 1775 og 1782, nebst Register. Prediger Archiv IRIA.*

1773 er byggeriet igang. Efterhånden voksede der dog også i Christiansfeld problemer frem som følge af tidens ideer om frihed og lighed. De indre problemer førte til afholdelsen af en ny synode i 1818, som kan betragtes som begyndelsen til en ny tid, hvor de gamle idealer ikke kunne fastholdes, og hvor man åbnede sig for nye strømninger med gradvis opløsning af Herrnhuternes egentlige særpræg til følge.⁵

For Zinzendorf var musikken menighedslivets og det gejstlige livs brændpunkt. Zinzendorf mener, at musikken er den rette udtryksform for troen, at den styrker fællesskabet, og at en kult uden rigelig musik ikke er nogen kult. Man stræbte ikke efter belæring, men efter mættelse med religiøs følelse. Den usle ("armselig") tale trådte i baggrunden, da man mente, at opbyggelse var sikrere ved hjælp af musik og sang end ved en gejstlig persons tilfældige, fattige og ynkelige ord.⁶

Medlemmerne af menigheden skal i musikken udtrykke deres sjæles tilstand, det vil sige de følelser, der opstår ved tanken om jordelivet, synden og Guds nåde og barmhjertighed. Desuden skal musikken selv udtrykke "die Situation des Herzens" – "ein vergnügtes, im Frieden Gottes ruhendes, gebeugtes u. zerschmolzenes, oder gebrochnes Herz".⁷ Sangen er en lovsang til Gud, og den skal prise hans velgerninger med høj jubel og stærke klange. Men samtidig med glæden ved Herren skal den vise menneskets nedbøjethed over Herrens smerte og Jesu blod, som mennesket er skyld i. Denne syndsbevidsthed vil moderere sangens glæde, således at den bliver liturgisk. "Innige Freude u. sanfter Schmerz kommen da im Herzen zusammen, u. äussern sich folglich auch in den singend- u. klingenden Tönen".⁸ Helligånden skulle selv dirigere og anslå tonen.⁹

Kompositionerne, der er blevet brugt i menighederne, har dels været komponeret af brødrene selv, dels af professionelle komponister. Synoden mener, at det er prisværdigt, at der til stadighed udfærdiges nye kompositioner både af brødrene og af de fremmede komponister. De sidstnævntes værker må dog forsynes med de fornødne ændringer til formålet, og det

5. A. Pontoppidan Thyssen: *Brødremenigheden i Christiansfeld og herrnhutismen i Jylland til o. 1815 (Vækkelsernes frembrud i Danmark i første halvdel af det 19. århundrede bd. 4. Udgivet af Institutet for Dansk Kirkehistorie under redaktion af Anders Pontoppidan Thyssen)*. København 1967.

6. E.R. Meyer: *Schleiermachers und C.G. von Brinkmanns Gang durch die Brüdergemeine*, Leipzig 1905, p. 41.

7. Synodalvedtægt § 911.

8. Synodalvedtægt § 917.

9. A. Pontoppidan Thyssen: *ibid.*, p. 57.

understreges, at ældsterådet¹⁰ skal føre nøje kontrol både med brødrenes og med de fremmede komponisters værker, således at "weder solche Stücke . . . darinn der Weltgeist herrscht, noch auch übelgerathene Probe-stücke von Anfängern in der Composition . . . gebraucht u. aufgeführt werden".¹¹ Endvidere må musik, som er komponeret af medlemmer af menigheden, ikke opføres for ofte, og det skal ske på anstændig vis "weil sonst solchen Brüdern die Freimüthigkeit benommen, und sie zu ihrem Dienste unbrauchbar gemacht werden".¹² Musikken blev, når den ikke var almindelig menighedssang, opført af et kor, der bestod af medlemmer af menigheden, som var særligt egnede dertil. Dette har for unitetsældsterådet medført visse vanskeligheder, idet der nødvendigvis også krævedes damestemmer i de fleste af korene, og søstrenes deltagelse i opførelserne kunne ikke bifaldes uden en del indskrænkninger, da man havde bemærket, at det voldte upassende opmærksomhed — dog især blandt fremmede, som besøgte menigheden. Synoden erkender, at søstrenes deltagelse er uundgåelig, da stemmebesætningen kræver det, men søstrene må ikke alene udgøre koret. Synoden slutter med at henstille til ældsterådene i de forskellige menigheder om at give agt på søstrenes adfærd ved den offentlige sang.¹³

Direktionen af musikken skal foretages af en af brødrene, som ældsterådet måtte finde kvalificeret.¹⁴ Ledelsen af kormusikken er forbundet med organistembedet. Organisten skal foreslå repertoire, men liturgen har den endelige afgørelse. Stilen skal helst være homofon til daglig — således er enkle koraler altid gode. De polyfone kor skal undgås, da deres liturgiske værdi er mindre end deres musikalske, fordi tekten bliver for uforståelig. Ved festlige lejligheder må musikken dog godt være lidt mere udsmykket.

Da musikken i Brødremenigheden skal være underordnet ordet i forsamlingerne og indtage en tjenende rolle, må organisten i udførelsen af sit hverv ikke blot være underordnet menighedens ledere i almindelighed, men i særdeleshed liturgen, som leder de enkelte forsamlinger. Foruden at organisten naturligvis må have musikalske evner, må han have en særdeles god hukommelse for koralmelodier og musikalsk opfindsomhed (kompositionstalent). Han må kende alle de vers, som liturgen istemmer, korrespondere nøje med ham og kunne udtrykke versets følelser ("koralfortolker"). "Ein Gemein-Organist muss ein in seinem Herzen gesalbter, liturgischer,

10. Højeste myndighed i den enkelte menighed.

11. Synodalvedtægt § 921.

12. Synodalvedtægt § 921.

13. Synodalvedtægt § 925.

14. Synodalvedtægt § 922.

u. zu diesem Dienst wie gestempelter Mann seyn".¹⁵ Hans "selige, vergnügte u. zugleich andächtige Herz"¹⁶ må udtrykke sig ved forsamlingernes begyndelse i et præludium eller en salmemelodi.

Organistens pligter er at spille på orglet ved forsamlingerne, at sætte sangerkor og instrumentalister på benene, indøve musikken med dem og have ansvaret for opførelserne og holde orglet i stand. Organisten skal ikke blot ledsage menighedssangen, men også være i stand til at udføre de forspil, mellemspil og efterspil, der kræves, i hvilke han nøje må udtrykke stemningen i gudstjenestens indhold. Han advares strengt imod at slå sig løs i for-, mellem- og efterspil, da det foruden at forstyrre hjerternes andagt kunne føre koralsangen bort fra dens oprindelige formål, som var opbygelse, hvor den sungne tekst var hovedsagen, medens musikken, selvom den var en overordentlig vigtig faktor og er blevet udøvet under alle sammenkomster, kun var et middel til at opnå en passende stemning.

Forspillet, som bortfalder påskemorgen, hvor basuner træder istedet, skal forene de forsamlede, og det skal svare i stemning til gudstjenestens indhold. Desuden er der små forspil i prædikenen, som går forud for prædikesang og slutvers. Foruden at de skal forbinde tonearterne, har de til formål at udfylde den tid, det tager at slå op i salmebøgerne på en værdig måde. De små forspil er kun intonationer.

Mellemspillet er en kort musikalsk sats skubbet ind mellem to koraler, som skal forbinde dem melodisk og harmonisk. Det skal have en karakter, som passer til indholdet af det sungne vers. Mellemspillene udelades, når sammenhængen i teksten ikke tåler afbrydelse, når en rytmisk fri koral synges, på særlige højtidelige steder, når menigheden hellere vil høre koralen uden organistens fortolkning (f.eks. ved nadveren under nydelsen af brødet og på Langfredag). Desuden udelades mellemspillet helt i nogle menigheder under prædikenen. Efterspillet skal fastholde menighedsstemningen ved gudstjenestens afslutning.

I Brødremenigheden anvendes fællesbetegnelsen *Liturgico* for alle de sædvaner og arrangementer, som finder sted med henblik på betjeningen af sakramenterne. Desuden omfatter *Liturgico* andre institutioner - almindelige og særlige forsamlinger - hvis formål måtte være at bringe bøn, lov- og taksigelse til Gud. Under *Liturgico* er det fornødent at undgå alt, som kunne føre til forkerte og enddog overtroiske ideer og at stræbe efter hjerter-

15. Synodalvedtægt § 917.

16. Synodalvedtægt § 918.

nes andagt og opløftelse, således at fællesskabets ånd styrkes, og den inderlige bøn og glade lovsang bevirker en fuldkommen nydelse af Herrens velsignelse.¹⁷ For ikke at miste karakteren af en levende menighed er det vigtigt at undgå for faste rammer om disse forsamlinger og altid at tillade en vis frihed i formerne. "Es gehört mit zu unserm Gange, dass wir in solchen Materien *Freiheit* behalten, *nach den Umständen zu ändern u. zu bessern*, damit wir nicht durch Schrankensetzen in den Casum der andern Religionen kommen".¹⁸ Under *Liturgico* hører således bl.a. "Singstunden", nadver, "Liebesmahl", prædiken, liturgi, fester, mindedage, fodtvætning og syndsforladelse, nattevagt og begravelser. Disse forsamlinger skal omtales i det følgende, men for at forstå særegenheden ved "Singstunden", den specielle sangpraksis og betydningen heraf, må sang- og koralbøgerne nævnes. Materialet er mangfoldigt og ligeså gammelt som Brødremenigheden selv, men af den rige sangbogslitteraturs historie skal her kun nævnes *Gesang des Reigens von Saron* 1754, udgivet af Zinzendorf. Den bestod udelukkende af liedfragmenter, der var fremkommet af den herrnhutiske sangpraksis i "Singstunden". Denne lille bog blev forsynet med bilag og er blevet brugt i Brødremenighederne indtil 1778, hvor *Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen*, Barby 1778, blev udgivet. Teksterne var udvalgt af Christian Gregor (1723-1801), og her er et stort antal opbyggelige lieder, som dog ikke går ud over pietismens tid, medtaget fra andre evangeliske sangbøger.¹⁹

I 1784 udkom den første trykte udgave af det musikalske repertoire i Brødremenigheden: *Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesang-Buche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien* Lpz. 1784. Den var udgivet af Gregor og byggede på en koralbog af J.D. Grimm (1719-60) fra 1755. Formålet med den nye koralbog var at tilstræbe en ensartethed i menighederne, som jo kunne være fjernet langt fra hverandre i rum. I overensstemmelse med dannelsen af Den fornyede Brødrekirke stammer koralmelodierne dels fra den gamle Brødrekirke, dels fra Den evangeliske Kirke. Endelig er nogle af melodierne originalmelodier fra Den fornyede Brødrekirke eller omdannede folkemelodier.

Medens koralen i menigheden rytmisk og tonalt gennemgår et parallelt forløb med koralen udenfor menigheden, er sangpraksis i Brødremenighe-

17. Synodalvedtægt § 847.

18. Synodalvedtægt § 848.

19. *Historische Nachricht vom Brüder-Gesangbuche des Jahres 1778 und von dessen Lieder-Verfassern*, Gnadau 1835, giver bl.a. et overblik over de trykte og håndskrevne sangbøger fra det 16. århundrede til år 1778.

den meget særegen og central. I forordet til sangbogen af 1778 bemærkes, at man har fundet det nyttigt at forsyne sangbogen med registre ikke blot over sangenes begyndelser og over de materier, hvorom liederne handler, men over hvert vers, der befinder sig i sangbogen. Begrundelsen herfor er som følger:

... und das insonderheit deswegen, weil wir, ausser den öffentlichen Versammlungen zur Predigt des Evangelii, in unsern täglichen Singstunden niemals ganze Lieder gebrauchen, sondern einzelne mit einander connectirende, und von einerley Materie handelnde Verse aus verschiedenen Liedern, zusammen zu setzen, und, so zu sagen, aus dem Herzen zu singen pflegen, welches den Gesang lebhaft erhält, und die Liedertheologie mehr in Aufnahme bringt, als das Absingen ganzer Lieder, welches den Gesang leicht schläfrig macht ...²⁰

Formålet med denne metode er at skabe en sammenhængende "Liederpredigt" sammen med hele forsamlingen, og dette har været praksis fra begyndelsen af. Foruden den fortløbne nummerering er sangene forsynet med endnu et nummer, som betegner melodiart (se ndf.). Endelig findes et melodiregister "nach den Arten eines in den Brüdergemeinen gebräuchlichen Gesangbuchs" foruden en angivelse af alle de sange i sangbogen, som kan synges efter samme melodiart.

Koralbogen indeholder over 500 melodier, som er opdelt i så mange arter eller klasser, som der i sangbogen findes melodiarter, hvilket betyder, at tekster, som har samme stavelsesmål og samme antal rimdele, får samme artsbetegnelse. I koralbogen findes ca. 260 melodiarter, men det angives i forordet, at der tidligere i Brødremenigheden var et større antal sange i brug, som man havde samlet i en håndskreven koralbog, der var inddelt i ca. 570 melodiarter. I forordet til koralbogen findes følgende passage, som parallelt til den ovenfor citerede fra sangbogen af 1778 redegør for den specielle opførelsespraksis af koralerne i forsamlingerne:

Es kommen viele Lieder im Gesangbuche vor, welche, wenn man je zwey Verse zusammen setzt, oder auch wieder in andern, jeden Vers in zwey Theile theilet, auf Melodien von *verschiedenen* Arten gesungen werden können, und bisweilen wirklich gesungen werden. Ferner kann hie und da eine Art von *kurzen* Reim-Zeilen, mit einer andern von *noch einmal so langen*, (und vice versa, wenn sich die längern in der Mitte theilen lassen,) verwechselt werden. Es muss sich also ein Organist mit *allen*

20. Chr. Gregor (ed.): *Gesangbuch zum Gebrauch der Evangelischen Brüder-Gemeinen*, Barbry 1778. Forord af Gregor.

bekannt machen, damit er dem Liturgo, wenn derselbe eine dergleichen Veränderung gut findet, auf jede Weise folgen könne.²¹

”Singstunden” hørte med til menighedens daglige, opbyggelige forsamlinger, og der bliver som citeret aldrig sunget hele sange, men enkelte vers fra forskellige sange bliver sat på række (jvf. titlen: *Gesang des Reigens von Saron*). Liturgen begynder med en melodi, og orgel og menighed falder ind, hvorefter liturgen spontant skifter fra den ene melodi til den anden. Det var tilladt, at liturgen indføjede sine egne digteriske produktioner i sangen, og således må det formodes, at en del af den omfattende herrnhutiske poesi er blevet født under ”Singstunden”. Menigheden må på grund af daglig øvelse kunne de fleste sange udenad og således ikke være bundet til sangbogen. I den anledning siger Zinzendorf, som oprindeligt var den, der ledede ”Singstunden” i Herrnhut, og som var kendt for at være særdeles god til denne form for improvisation:

Die meisten Gesänge, welche man hier siehet, werden in unsrer Gemeine gebraucht, nicht aber eben wie sie da stehen, sondern nach unsrer Sing-Art, da man die Materien, welche vorkommen, durch den Gesang præpariret oder wiederholet, und da singt man nicht ganze Lieder von 10. 20 Versen, sondern aus so vielen Liedern halbe und ganze Verse, wie sie der Zusammenhang der Sache erfordert. Die meisten Glieder der Gemeine sind hierunter gewohnt, (weil man um des nähern und einfältigern Nuzens willen in einem fort singt, ohne das Lied oder Blat erst anzuzeigen), eine dergleichen Lieder-Predigt sogleich und ohne Buch mit zu singen, weil ihnen GOTT die Gnade thut, alles, was unter uns zum Gebrauch dienet, gar leicht ins Herz und Gedächtnis zu fassen. Man siehet daraus, dass nach Beschaffenheit der Umstände die Lieder auf unzählige Art verwechselt, und es dadurch unmöglich werde ein eigentliches Herrn-Hutisches Gesang-Buch zu ediren.²²

Senere må Zinzendorf dog om samme emne sige:

Darum kann ich es nicht gut leiden, wenn die Geschwister die Gesangbücher mit in die Singstunde bringen. Eine Gemeine des Heilands muss ohne Buch singen können, denn sie soll in der Sache leben (...) wenn aber die Gemeinglieder einen Vers erst aufschlagen, so möchte der Liturgus schnell etwas anderes singen, damit sie es müde werden.²³

21. Chr. Gregor (ed.): *Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien*, Leipzig 1784. Forord af Gregor.

22. N.L. von Zinzendorf (ed.): *Das Gesangbuch der Gemeine in Herrn-Huth. Dasselbst zu finden im Waysen-Hause*, 1737. Forord dateret 1734.

23. O. Uttendörfer: *Die Brüder. Aus Vergangenheit und Gegenwart der Brüdergemeine*, Gnadau 1914, p. 83. (Citat fra tale af Zinzendorf på en synode i 1750.)

Sangen havde kun et sandt formål, hvis der fandtes folk, som ville tilbringe hele deres liv i bestandig følelse for Herren:

Diese (Singstunden, SR) waren ihm (Zinzendorf, SR) vor andern wichtig. Und wenn dieselben in einer Gemeinde entweder versäumt, oder nicht in gehöriger Ordnung gehalten wurden, so sahe er es als ein Zeichen an, dass es da entweder an den Herzen, oder doch am nöthigen Verstande von der Sache fehlen müsse. Er sagt davon unter andern: "Leute, die hören mögen, findet man durch die ganze Welt. Aber Leute, die ihrem Herrn singen und spielen, mit Gefühl und Bewusstheit und die das viele Jahre hindurch nicht überdrüssig werden, die findet man nicht überall, sondern nur unter den Seinigen, sonderlich wo Gemeinen sind."²⁴

Synodalvedtægterne er skrevet i samme ånd, idet de angiver, at "der Singgeist" forbundet med glæden ved Herren og vor dybe uværdighed til al Hans godhed, må give den egentlige tone.

Angående repertoire, der bruges i Singstunden skriver Synoden:

In den *Singstunden*, darauf bisher ein besonders Charisma/Gnade geruhet, müssen alle Geschwister mitsingen, u. die Wahrheiten, die nach Anleitung der Losung²⁵ oder des Textes besungen werden, auf sich deuten können. Es müssen also bekannte Verse gesungen werden. Damit aber auch mehrere *neue* oder noch *unbekannte* Verse der Gemeinde bekannt werden, so wird gut seyn, dann und wann einen unbekannten Vers, sonderlich wenn man die Singstunden damit anfängt, der Gemeinde vorzusagen, wodurch der Zweck, dass die Geschwister nach u. nach mehrere schöne, alte u. neue Verse lernen, weit besser erreicht wird, als wenn wir Singstunden aus dem Gesangbuch hielten.²⁶

Det særlige ritual, som "Singstunden" var, var meget værdsat af menigheden og dermed alle de ritualer, som har udviklet sig heraf. Trods deres særlige navne svarer de musikalsk set til "Singstunden": nadveren er "Singstunde" med nadverhandling, og "Liebesmahl" er "Singstunde", hvis tekstlige indhold refererer til den anledning, ved hvilken "Liebesmahl" holdes.

"Liebesmahl" blev afholdt i forbindelse med nadveren, d.v.s. "Liebesmahl" forberedte nadveren lørdag eftermiddag med fredskys, da man, inden man

24. A.G. Spangenberg: *Leben des Grafen N.L. von Zinzendorf I-VIII. Zu finden in den Brüdergemeinen*, 1772-75. VIII p. 2175-2176.

25. Vigtige spørgsmål såsom ægteskab, tilladelse til at gå til nadver, udvælgelse til missionstjeneste etc. afgjordes ved lodtrækning. Helligånden førte selv loddet ("Los").

26. Synodalvedtægt § 912.

fik nadveren, skulle sørge for, at alle uoverensstemmelser var ude af verden. Desuden blev der holdt "Liebesmahl" på fødselsdage, navnedage, mindedage, ved fester og bryllup. "Liebesmahl", som stadig afholdes i Christiansfeld, er en kirkelig selskabelig sammenkomst i modsætning til verdslig selskabelighed, og der bliver serveret the og brød, eller hvad der måtte være almindelige varer i den pågældende menighed – afhængigt af dens beliggenhed i verden.

For Herrnhuterne må prædiken ikke være hovedsagen, selvom nogle af medlemmerne har ytret sig i den retning.

Wenn eine Gemeinde den Geschmack an Liturgien, Singstunden, Gemein-Homilien u.s.w. verliert, so ist es ein Kennzeichen, dass die Herzen nicht so in Jesu leben wie es seyn solte, u. das könnte der Weg werden, dass wir den Character einer lebendigen Gemeinde Jesu verlören, u. in den gewöhnlichen Religions-Gang hineinkämen.²⁷

Liturgierne er sammensatte "Singstunden", som kan være beriget med korstykker og vekselsang. Liturgierne adskiller sig fra "Singstunden" derved, at medens de første er højtidelige forsamlinger, som egentlig kun er for de medlemmer af menigheden, som går til nadver, hører "Singstunden" med til en menigheds daglige opbyggelse. I liturgierne bliver fredskysset uddelt, hvilket ikke sker i "Singstunden". Ved ordet liturgi forstås i Brødre-menigheden en speciel takke-, lov-, æres- og bønsgudstjeneste, i hvilken litaniagtig sang, lovsange, sangvers, etc. udføres i vekselsang mellem liturg, kor, brødre, søstre og hele menigheden. Liturgierne, som kun består af musik, måtte ikke finde sted sammen med tale i samme forsamling. Dog kunne man godt tilføje en liturgisk sang efter tale. Det er Zinzendorf, som har skabt traditionen for liturgierne:

Er nante, das insonderheit Liturgien, wenn eine Gemeinde, oder ein Chor²⁸ derselben, vor GOTT mit der Absicht, Ihn zu loben und zu preisen, und ihr Anliegen vor Ihn zu bringen, gemeinschaftlich erscheint. Und er fand sich bewogen, einige Gesänge zum öffentlichen Gebrauch zu verfertigen, in welchen die Materien, worüber man mit GOTT überhaupt, und insonderheit mit dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist, kindlich zu reden hat, enthalten wären.²⁹

Liturgen skulle bestræbe sig på ikke kun at rette sig efter de færdige forlæg, hvis historie strækker sig fra 1743-1907, men gerne af og til tilføje andre

27. Synodalvedtægt § 916.

28. Menighedens medlemmer var delt op i såkaldte kor ("Chor") efter alder, køn og stilling i familien ("Ehechor", "Wittwer", "Wittwen", "ledige Brüder", "ledige Schwestern" etc.).

29. A.G. Spangenberg: *ibid.* V p. 1525.

liturgiske vers. Således har bøgerne mest være ment som vejledning og rettesnor.

Festerne indledes med koraler spillet af basunkor. Derefter var der morgenvelsignelse, festtale i forbindelse med dagens tekst og om eftermiddagen ”Liebesmahl” med en til lejligheden passende festsalme. Synodalvedtægterne angiver, at den slags festsalmer ikke kan forlanges altid at blive udfærdiget, thi dette er slet ikke nødvendigt. Hermed, siger Synoden, har det ikke været meningen at dæmpe ånden i menigheden, da der dog af og til kom fortræffelige salmer for dagens lys. Men hvis man altid skulle lave lejlighedsmusik, var det uundgåeligt, at noget blev udfærdiget, som ikke helt var tilpasset formålet – ”(...) dabey sowol wegen des Inhalts, als des Ausdrucks, mancherley zu erinnern wäre”.³⁰ Festmusik, som trods dette blev komponeret, skulle godkendes af ældsterådet.

Ved fodtvætning og under nattevagten har der også været musik. Sangen, som sandsynligvis har været koraler har ved fodtvætning voldt vanskeligheder, da sangteksternes indhold undertiden var upassende og ubegrundet.³¹ Under nattevagten har det været tilladt for vægterne at indstille sanger i usikre øjeblikke.³²

Basunkoret, som stadigvæk bruges i Christiansfeld, var oftest uafhængigt af organistembedet. Det har spillet en stor rolle i menighedens religiøse liv, da det har været udtryk for håbet om opstandelse. Således brugtes det ved begravelser og påskemorgen, hvor menigheden forsamledes på kirkegården (”Gottesacker”) for at forenes med de døde. Desuden blev basunkoret brugt ved årsskiftet, ved fester, ”Liebesmahl” og nadver, hvor det har skullet kalde menigheden sammen. Foruden basunernes faste liturgiske brug alene og i samklang med orglet, anvendtes de ved forsamlinger i det fri som erstatning for orglet, og basunernes hovedrepertoire har sandsynligvis været koraler.

Som ovenfor anført har herrnhuterne spillet musik komponeret af såvel udefra kommende professionelle komponister som af brødrene selv. Antallet af komponister i manuskript fra samlingen i Christiansfeld er ca. 100, hvoraf de 80 er hyppigt brugt i det daglige musikliv. Kun få af disse har tilhørt menigheden i Christiansfeld, og deres værker er således afskrifter. Afskrifterne er dels foretaget af professionelle kopister, dels af lokale folk, hvoraf der er seks karakteristiske, gennemgående skrifter. Disse lokale kopister, formodentlig organisterne, har også udfærdiget katalogerne.

30. Synodalvedtægt § 930.

31. Synodalvedtægt § 897.

32. Synodalvedtægt § 938.

Blandt de hyppigst spillede komponister kan nævnes Chr. Gregor (1723-1801, ca. 110 værker), J.L. Freydt (1748-1807, ca. 70), I.C. Geisler (1729-1815, ca. 66), G.F. Hellström (1825-? ca. 55. Organist i Christiansfeld 1855) G.F. Händel (1685-1759, ca. 18), J.H. Rolle (1718(16)-1785, ca. 32), J. Haydn (1732-1809, ca. 20) og K.H. Graun (1704-59, ca. 10). Händel, Rolle og Graun er fra o.1780 blevet spillet i Christiansfeld, Haydn o.1810-20. Som synodalsvedtægterne fremhævede, var det vigtigt at ændre de dele af værkerne, som man ikke fandt passende for formålet. Af de fire nævnte komponister er Händel, Haydn og Graun ofte undergået forandringer, hvorimod Rolles musik har kunnet anvendes, som den var. Hans produktion omfatter bl.a. oratorier og *Der Tod Abels* har været et hyppigt spillet værk. Oratoriets sidste sats "Ihr Rosen blüht auf Abels Grab" er blevet opført ved flere fester, bl.a. "Ehefest" og Kinderfest", hvortil der er digtet nye tekster og udskrevet stemmesæt, som musikalsk svarer til originalen. Det er et enkelt sangbart kor med satsbetegnelsen Affettuoso. Her er firetakts-gruppering, og formen er en ABA form ($A B_a A_b$), hvor hver del gentages. Satsen er homofon og liedpræget med enkle tonale forhold og er af en sådan beskaffenhed, at det åbenbart ikke har været nødvendigt at ændre den (eks. 1).

Organo. Affettuoso

15

Nun der durchs grab- men Hände se- gen wird sich von neuem

heut wird sich v. neuem heut u. je- des Herz - in

Eks. 1. J.H. Rolle: *Der Tod Abels* ("Ihr Rosen blüht auf Abels Grab").

Ved arrangementerne af Händel, Haydn og Graun er der foruden tekstforandringer tilstræbt forenklinger på alle musikalske områder. Desuden er satserne som regel forkortet. Forenklinger på det harmoniske område drejer sig som regel om satsernes modulerende dele. Som eks. 2 viser, er den mo-

Organo largo

An - be tung an - be tung ist der Dank,

An - be tung ist der Dank, dass es dir bringen kann O

Jesu nimmi

Eks. 2. K.H. Graun: *Der Tod Jesu* ("Herr Zebaoth").

dulerende del, som svarer til originalens t. 21-42 sprunget over, og brødrene har selv komponeret den musikalske overgang, som skal forbinde originalens t. 20 og t. 42. Overgangen er ikke blevet vellykket, da modulationen ikke er forberedt i de foregående takter, og indføringen af orgelpunkt t. 23-24, som er en hyppig anvendt måde at sløre det tonale på, er direkte vildledende. Melodiske forandringer sker overalt, hvor der er melismer og andre solistiske indslag i de originale satser (eks. 3). Solistiske passager ser man ofte lavet om til koriske eller til duetter med forenkling af det solistiske element og udeladelse af koncerterende virkninger. Fugerede dele, som vanskeliggør tekstens forståelighed er som regel udeladt. Forandringer på det formelle område, som tilsyneladende ikke skyldes nogle af de ovennævnte hensyn, findes i ex. 4 a-c, hvor indledningen af Händels musik er bibeholdt i en genkendelig version, men hvor resten er forenklet og nykomponeret. Således er der ved efterspillet direkte tale om stilbrud. Dette efterspil er dog også først sat på o. 1800, hvorimod den øvrige del af arrangementet

Soprano

Der Herr ist gross ist gross in seiner Macht u. ewig bleibt sein Ruhm u. ewig
bleibt sein Ruhm

Eks. 3. J. Haydn: *Die Schöpfung* ("Der Herr ist gross").

Soprano, Organo

Larghetto 5
Tröstet Trö - stet mein Volk

Eks. 4a). G.F. Händel: *Messias* ("Tröstet mein Volk").

er blevet opført o. 1780. Forenklingerne er foretaget både af hensyn til menighedens æstetik, men også af hensyn til, hvor langt et musikstykke det var muligt at opføre inden for rammerne af de relativt korte forsamlinger. Og skulle et stykke forkortes, var det af tonale grunde nemmest at synge begyndelsen af et kor, springe udviklingsdelen over og finde et sted, hvor slutkorets eventuelle reprise kunne klistres på det sted, hvor første del sluttede, uden at der skete et harmonisk skred. Desuden har hensynet til de krav, som de nævnte komponisters værker stiller til et kors dygtighed også været afgørende i en valgsituation.

Organo

Duo

Sa- get der Tochter Zion: Siehe dein Kö- nig

Kommt zu dir sanft- mütthig

20

Eks. 4b). Händel: "Tröstet mein Volk".

Humber

20

Eks. 4c). Händel: "Tröstet mein Volk" (efterspil) organo.

Medens der i perioden 1780-1830 findes talrige arrangementer af professionelle komponisters værker, har man i perioden 1830-80 langt færre. Således er J.S. Bachs slutkor fra Matthäuspationen kopieret nodetro med kun få tekstlige differencer, og det samme er tilfældet med anvendelsen af Mendelssohns oratorium *Paulus*, som er blevet opført 1860-80.

Musikken i Brødremenigheden i Christiansfeld fordeler sig på tre generationer, som hver falder i to perioder: 1.a –1770, 1.b 1770-90. 2.a 1790-1810, 2.b 1810-30. 3.a. 1830-50, 3.b. 1850-80.³³ Generelt kan i øvrigt siges: 1. Man var mest produktiv før ca. 1810. 2. Der er størst musikalsk variation, men også større amatørisme i det ældre repertoire. 3. I perioden 1810-30 er værkerne af de lokale komponister ikke repræsentative for musikken i Brødremenigheden. Her findes flest værker af de professionelle komponister. 4. Generationen 1830-80 har været passiv musikalsk set, og da materialet fra de ældre perioder er meget omfattende, må man formode, at der ikke er sket meget nyt i musikalsk retning, eftersom man er blevet ved med at opføre de gamle ting.

Den første periode, som beregnes afsluttet o. 1770, hører egentlig ikke med til Brødremenighedens musikhistorie i Danmark, da menigheden i Christiansfeld først blev grundlagt 1772-73. Imidlertid må man formode, da de ældste værker foreligger, at de er blevet ført med fra menigheder i Tyskland og er blevet spillet i begyndelsen, inden menigheden voksede til og fik uddannet et musikkollegium. Denne musik er den mest særprægede overhovedet, idet det ikke er elementer fra musikken selv, som skaber helhed, men i overensstemmelse med den kirkelige tradition et udefra kommende: Ordet.

Fra perioden 1770-90 og i hele det 19. århundrede mærker man det øvrige Europas professionelle komponisters voksende indflydelse. Graun og hans samtidige samt den italienske opera præger menigheden i slutningen af det 18. århundrede og begyndelsen af det 19. århundrede. Efter forbilledet fra de enklere oratoriekor blev et stort antal motetter komponeret, som var homofone med instrumentalledsagelse og præget af klassikens ideal om ædel værdighed. Hensynet til velklang og formel opbygning vokser, og bibeltekt er ikke den eneste tekst, der benyttes, men også følelsesladet digtning. Mendelssohns opførelse af Bachs Matthäuspation i 1829 fører

33. Opdelingen i perioder er sket ud fra en vurdering af skrifternes alder og dernæst ud fra en undersøgelse af, hvilke komponister der er repræsenteret med hvilke skrifter. Det er da fremgået, at der inden for hver enkelt generation er forskel på, i hvor høj grad professionelle komponister er blevet opført.

til Brødremenighedens Bach-opførelse ca. 1830-50, ligesom interessen i den evangeliske kirkemusik overhovedet voksede for Bachs værker. Mendelssohn selv bliver ikke opført før i den yngre 3. generation. Med Mendelssohn kom der nye retninger og strømninger inden for den kirkelige musik, og dette blev ikke uden indflydelse på Brødremenigheden. Koraler for mandskor og messingblæsere og motetter uden instrumentalledsagelse blev taget i brug, samtidig med at Brødremenighedens ældre musik stadigvæk blev opført, og den enhed, som var karakteristisk for de gamle tider, veg for en mangfoldighed, som har udvisket Brødremenighedens musikalske særpræg.

I den ældste generation, hvor især Gregor hyppigt optræder, er der en mangfoldighed af musikformer: bibelmotet, motetter med eller uden obligat instrumentalledsagelse, motetter for solo eller duet, motetter med musikalsk indskud eller tilføjelse, motet med strofisk variation, "motetrække", bibelkantate og lied. Det har været Herrnhuternes praksis at pille en sats eller en del af en sats ud af en sammenhæng, ændre teksten og sætte den i en ny, som har været passende til en bestemt lejlighed. Da musikken udelukkende er brugsmusik for Brødremenigheden, kan det dog ikke uden modifikationer forsvares at rubricere værkerne efter den rent musikalske information, da denne er afhængig af lejligheden for opførelsen. Det kan således være vanskeligt at bedømme omfanget af en motet eller med sikkerhed at optælle, hvor mange led en kantate eller motet egentlig består af. De gamle stemmesæt fra den ældste generation hjælper os ikke, da deres afsnitsmarkering hverken er tydelig eller konsekvent. De ny stemmesæt fra de yngre generationer har i mange tilfælde ændret den oprindelige komposition, føjet nye led til eller trukket dele ud. Ejheller hjælper det at se på teksterne, skønt de er de bedste nøgler. Deres indhold er temmelig enslydende og sjældent præget af en egentlig handling, men har oftere karakter af lovprisninger. Udfra et religiøst synspunkt er spørgsmålet om musikalsk storform uvæsentligt, da det kun kommer an på tekstens tydelighed og forkyndelse. Musikken skulle for menigheden udelukkende være middel til opbyggelse ("Gelegenheit zur Erbauung"). Den form, der først og fremmest kræver en beskrivelse, er "motetrækken", hvis karakteristiske træk er leddeling tekstligt og musikalsk. Teksterne er sammensat af bibeltekster fra forskellige steder i Biblen. De sættes sammen, således, at de passer til den lejlighed, hvorved musikstykkerne skal opføres. Musikken følger tekstens leddeling fuldstændigt og skifter sats fra skriftsted til skriftsted. Sætserne eller delenes længder er fra ca. 10 til ca. 15 takter. Satsskiftet kan angå besætning, taktart, stil (deklamerende stil – bredere melodiske frase-

ringer – vekselsang – imitation – koralsats etc.), instrumentalledsagelse, tonalitet og graden af det harmoniske elements kompleksitet. Her findes ikke recitativ. Man kunne forestille sig, at ”motetrækken” egentlig er som en fikseret, udarbejdet ”Singstunde”, da den i sin enkle og usammenhængende udformning trods lighedstræk med musik fra midten af det 17. århundrede står isoleret fra den evangeliske kirkemusik. ”Motetrækken” i den ældste generation kunne give associationer til sangbogen *Gesang des Reigen von Saron*. Ordet ”Reigen” er ligeledes anvendt i en titel i en katalog: *Singet dem Herrn in festlichen Reigen*. Mon ikke Herrnhuterne også har taget dette ord ganske bogstaveligt? Det er ligeledes en naturlig tanke, at princippet for Brødremenighedens koralsang har smittet af på deres kunstmusik.

Det homofone princip har haft en altdominerende rolle, og imitation er kun gennemført med stor sjældenhed, da den kunne være forstyrrende for tekstforståelsen. Tonemaleri optræder kun undtagelsesvist. Hvis der er motivarbejde, og musikken dermed ikke udelukkende er betinget af de sproglige intonationer, findes det i form af sekvenseringsteknik, imitation og instrumentale figurationer. Imitation optræder således, at en melodisk periodes begyndelse ganske vist imiteres, men videreføres enten sekvenseret i parallelle tertser/sekster og klinger derfor homofont, eller således at dux ligger stille på en tone, pauserer eller har tonegentagelser, når comes indtræder. En egentlig enhedsskabende motivteknik finder man kun i de satser, som har instrumentalt forspil, mellemspil og efterspil, og hvor disse optager motiver fra den vokale sats. I melodiføringen er der i 4-stemmigt kor en tendens til overvejende nedadgående linier i periodernes start og derefter en gradvis eller brat opbygning til et relativt højdepunkt. Det er sjældent, at man i denne musik finder en afrundet melodisk frase. I de duetterende eller solistiske motetter ser billedet anderledes ud, idet de er langt mere iørefaldende med bredere melodisk frasering end i de 4-stemmige satser, og de er ofte holdt i en mere subjektiv og liedagtig tone. Bortset fra recitativerne er egentlig karakteristiske melodivendinger ikke at finde.

Recitativerne i bibelkantaterne er secco-recitativer i parlandostil med mange tonegentagelser. De er frit rytmisk udført. De undersøgte recitativer er bygget op over samme melodiske skabeloner: samme melodiske bevægelse er centreret omkring en recitationstone, d.v.s. tonerækkefølgen er ens, men toneantallet og rytmen er forskellig på grund af forskellig tekst. De få recitativer, der findes, kunne lade formode, at der er tale om en slags formelbrug, hvor formlerne er elastiske, således at man kan anvende dem med forskellige slags tekster (eks. 5).

So spricht der Herr: die Völk hab'ich mir selbst ange- richtet

So spricht der Herr: Ich werde sie alle zu mir zie- en

Nicht, daß du mich gerufen oder um mich gearbeitet hättest

Ich bin der Herr dein Er- löser! Und habe dich je und je gelie- bet

Ey! wie hat er die Leute so lieb Wohl allen die auf ihm tra- en

Sie brachten Kindlein zu ihm daß er sie annehme- te

Aus dem kleinsten sollen Tausend wer- den

Eks. 5. Chr. Gregor: Recitativer fra forskellige Kantater.

Musikalske kontrastvirkninger og spændinger findes i følgende tilfælde:

1. Mellem de forskellige dele eller satser af et værk. Her kan være tale om skift af toneart, taktart, satsbetegnelse, stemmebesætning og satsteknik.
2. Indenfor en vokal del, hvor solo/duet/terzet veksler med hele koret – undertiden i forbindelse med imitation.
3. Ved stemmeindsatser på forskellige tidspunkter (ikke imitation) efterfulgt af samtidigt klingende tutti.
4. Ved særlig sekvenseringsteknik: periode-sekvens-sekvens + eftersætning (eks. 6).
5. Ved kombination af 3. og 4.
6. Ved ændring af akkompagnementets stil for at fremhæve tekstens karakter.

I perioden 1770-90 er J.L. Freydt den hyppigst forekommende komponist. De værker, der er undersøgt, findes alle i to udsættelser, den ene fra o.1780, den anden fra 1810–20. Den, som har lavet de nye udsættelser, har forsøgt at forbedre den oprindelige udsættelse. Det er forståeligt, at

Sopran Munder

Gottes Brünnelein Gottes Brünnelein Gottes Brünnelein hat Was - - - Sors die

Fülle

Eks. 6. Chr. Gregor: Motet.

der har været behov derfor, da de ældre udsættelser virkelig ofte mangler plan, både hvad det tonale og det formale angår. Det er dog et spørgsmål, om forsøget på at forbedre er lykkedes helt. Som i den ældste periode er motetternes store formale opbygning afhængig af teksten. Uttidelenene synger den almene lovsang, som har bibeltekst, medens indskudte solodele kan have subjektive refleksioner i fri digtning. Hver del er klart afgrænset med dobbelte taktstreger, ændring af tempobetegnelse, taktart og toneart. Men inden for rammerne af en enkelt sats er musikkens forløb ikke kun betinget af teksten. Vi kan nu tale om motiver og temaer, og de er i forbindelse med de øvrige komponenter i satsen såsom tonalitet, klang, rytme etc. bestemmende for satsen betragtet som helhed.

Sekvenser i det instrumentale akkompagnement ses ofte, men sjældent i de vokale perioder og ikke i den form, som vi så hos Gregor med periode-sekvens-sekvens + eftersætning, hvilket fremhævede teksten. Hos Freydt har sekvenser harmonisk betydning, idet deres funktion bl.a. er at muliggøre en modulation.

Tonemaleriske detaljer er tydeligere hos Freydt end hos Gregor, men sjældnere forekommende, hvilket skyldes, at satserne som helhed er mere stemningsprægede.

Den væsentligste forskel mellem de ældre og de nyere udsættelser af Freydt er de sidstes forenklede og tydeligere systematiserede storformer. Forandringerne sker på bekostning af musikalsk stof, således at de nyere stemmesæt har udeladt imiterende gennemføringer. Det er en mangel, da de homofone dele ikke i sig selv er dynamiske, og derfor er de nyere udsættelser mere stillestående. Det er betegnende for alle de senere bearbejdelser, at den voksende formbevidsthed i dens bestræbelser har fortrængt de ældre stemmesæts spontane ideer, således at den nye generations formelle krav kun har kunnet realiseres på bekostning af indholdets detaljer. Det musi-

kalske stof i ritornellerne indskrænkes til at være figurationer og hurtige passager uden motivisk betydning. Forspil og efterspil fungerer som indledning og afslutning til den vokale del, hvor antallet af mellemspill er indskrænket. Det er koret, der spiller en rolle, og mellemspillene er fyldt, som sjældent er modulerende, da de harmoniske progressioner øjensynligt volder mindre problemer end tidligere,

Perioden fra 1790-1810 er ikke som tidligere karakteristisk ved enkelte meget anvendte komponister, men ved en større spredning. De hyppigst forekommende er C.I. Latrobe (1758–1836), J.R. Verbeek (d. 1820), J. Gambold (1760–95?) og I.H. Manckell (1763–1835. Opholdt sig i Christiansfeld). Værkerne fra den 2. komponistgeneration i Christiansfeld adskiller sig som de nyere udsættelser af Freyds værker fra 1. generation ved formel klarhed, harmonisk simplicitet og melodisk afrundethed, såvel af de vokale mellemstemmer som af det instrumentale akkompagnement, selv om det dog er overstemmens melodiske linie, som dominerer satsbilledet. Det tonale forløb og de harmoniske funktioner er med denne generation sat ind i et fast mønster, som korresponderer med værkernes formskemaer. Den ældre generations hyppige fravigelser til tonearter ud over de nært beslægtede forekommer overhovedet ikke i 2. generation.

Dissonanser optræder som tidligere for det meste som gennemgangs- og forslagsdissonanser ved figurationer og som forudholdsakkorder ved kadcenceringer. Intervaller som tertsen er meget udbredt og findes altid i duetterende dele og desuden ofte i 4-st. sats, hvor S I/II synger i parallelle tertser eller sekster, hvor B har orgelpunkt, og A fylder akkorden ud med de nødvendige toner eller følges med B. Her er omtrent gennemført taktsymmetri med 2-, 4- eller 8-taktsgruppering.

Motetternes melodik er overvejende liedpræget. Den har altid en karakter, som stemmer overens med tekstens udtryk. Motivudskillelse er der egentlig ikke tale om, og det typiske for satserne er en fremadskridende, homofon stil med afrundede melodiske perioder, som ganske vist kan være indbyrdes kontrasterende med forskellig satsteknik, sekvensdannelse og endog små imitationer.

Generationen fra ca. 1830-80 gør sig i Christianfeld såvel kvalitativt som kvantitativt mindst gældende. Nedgangen af musikalsk materiale skyldes for det første, at trykt materiale var let tilgængeligt, for det andet, at man vedblev at opføre de gamle værker, hvilket fremgår af de mange stemmeudskrifter i Hellströms håndskrift 1850-80, og for det tredje, at musikkens betydning overhovedet i menigheden var dalet. Lyriske lied- eller salmeprægede motetter med stereotype vendinger uden stor melodisk betydning

og undertiden med tilløb til det sentimentale er det almindelige. Indenfor det materiale arbejdes der med vekselkor og solo–tutti modstillinger med samme musikalske stof. Kompositionerne er klare i formen og altid med 4–taktsgruppering. De tonale rammer er enkle, men inden for disse er de harmoniske progressioner ofte krydret med romantikkens virkemidler, som bidrager til den følelsesfulde satskarakter.

Th. Erxleben skriver³⁴, at den tidligere ensartethed af menighedernes musik nu er vejet for en mangfoldighed, således at musikken fra gamle dage stadig holdtes i hævd i nogle menigheder, medens den i andre menigheder gik andre veje. Denne splittelse står sandsynligvis i snæver sammenhæng med Brødremenighedens forhold kirkeligt, økonomisk og ideologisk. De ideer, som efterhånden trængte ind i Brødremenigheden udefra, førte til en reformering af de ældre bestemmelser i 1818, og Brødremenigheden måtte fra da af i højere grad end tidligere vise åbenhed udadtil. Konsekvensen af dette bliver, at det herrnhutiske særpræg forsvinder, idet menighederne decentraliseres, og at musikudfoldelsen efterhånden korresponderer med, hvad der sker i det omkringliggende samfund.

Zusammenfassung

Aus der Herrnhuter Brüdergemeinde in Christiansfeld, die 1772-73 gegründet wurde, stammt eine grosse Musiksammlung, die sowohl aus gedruckten Noten wie aus Notenmanuskripten aus dem Zeitraum 1760-1900 besteht. Die Manuskripte überwiegen. Es sind grösstenteils Chöre mit Instrumentalbegleitung, die zur Vorführung bei den alltäglichen Andachten wie auch bei erbaulichen Festen bestimmt sind.

Die Werke sind teils von den Brüdern selbst, teils von Berufskomponisten verfasst. Die am häufigsten gespielten Komponisten sind Christian Gregor, J.L. Freydt, I.C. Geisler, G.F. Hellström, Händel, Joseph Haydn und K.H. Graun. Besonders an Haydn, Händel und Graun wurde viel geändert, was auf der besonderen Musikauffassung der Brüdergemeinde beruht. Wichtige Quellen dafür sind die Synodalerlässe und die Reden Zinzendorfs.

Die Kunstmusik der Brüdergemeinde hängt eng mit dem Choralsingen zusammen: In der alten Zeit wurden niemals ganze Choräle gesungen, sondern ganze oder halbe Strophen, aus verschiedenen Liedern mit dem gleichen Versmass zusammengesetzt, um eine zusammenhängende "Liederpredigt" zu erreichen. Da diese Singart in allen Versammlun-

34. Th. Erxleben: *Hilfsbuch für Liturgen und Organisten in den Brüdergemeinen*. Zweite neu bearbeitete Ausgabe des "Hilfsbüchlein für Liturgen und Organisten", Gnadau 1891.

gen, die den gemeinsamen Namen *Liturgico* tragen, Anwendung fand, verliefen die Singstunde, die Liturgie, das Abendmahl und das Liebesmahl musikalisch in der gleichen Weise, und zwar improvisiert. Der besondere Musikstil der Brüdergemeinde in Christiansfeld hatte seine Blütezeit zwischen 1780 und 1820. Zwar wurde auch nach diesem Zeitraum noch viel Musik verfertigt, doch zeigt sie eine wachsende Annäherung an die evangelische Kirchenmusik ausserhalb der Brüdergemeinde.

Melchior Schildt i Danmark

En oversigt over tid og sted for hans ophold i årene 1626-1629¹

Christian Vestergaard-Pedersen

Blandt de mange udenlandske musikere ved Chr. 4's hof var også den tyske organist Melchior Schildt (herefter M.S.).

I så at sige enhver omtale af ham i denne sammenhæng møder man i geografisk henseende kun en summarisk omtale af hans besøg, idet det hedder, at han var i Danmark eller i København. Og mht. hans titel og stilling er de anvendte betegnelser kun delvis i overensstemmelse med virkeligheden.

Ønsket om et nøjere kendskab til disse ting kan dog til en vis grad opfyldes, idet der findes konkrete vidnesbyrd i form af stedsangivelser og dokumenter.

Den lokalitet, man – vel især fra dansk side – kan savne, er Dalum Kloster ved Odense. Dog går man ikke forgæves til de to bøger, som Angul Hammerich har skrevet og som også denne artikel må hente stof fra. Men Hammerich nævner ikke København!²

Vidnesbyrd om M.S.'s rent fysiske tilstedeværelse på Dalum Kloster er

1. Denne artikel er en udvidet version af det pågældende afsnit i mine to radioforedrag i 1967 (illustreret med opførelse af samtlige kendte værker) i anledning af 300-året for Melchior Schildt's død. – Om hans ophold i Danmark også i 1634 se *The Clausholm Music Fragments*. Reconstructed and edited by Henrik Glahn and Søren Sørensen. Wilh. Hansen Musikforlag, København 1974, s. 34 ff og 18.
2. Angul Hammerich: *Musikken ved Christian den Fjerdes Hof*. Kbhvn. 1892, s. 81 ff. (I S.A.E. Hagens anmeldelse af denne bog i *Historisk Tidsskrift*, red. af C.F. Bricka, 6. Rk. 4. Bd., Kbhvn. 1892-94, nævnes Dalum ikke, men der gives en del flere oplysninger om M.S.) og sammes *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700*, Kbhvn. 1921, s. 162 f. En uheldig forenkling forekommer i den af H.St. Holbeck udgivne *Odense Bys Historie*, Odense 1926, hvor man s. 683 kan læse: ”... Melchior Schildt, der 1626-29 boede på Dalum Kloster . . .”. (Det kan her tilføjes, at M.S. ikke omtales i biskop C.T. Engelstofts *Odense Byes Historie*, Odense 1880.) I Nils Schiørrings artikel i *Dansk biografisk Leksikon* nævnes Dalum, men ikke København, og endnu i Werner Breigs artikel om M.S. i *Musik und Kirche*, 37. årgang 1967, hft. 4, s. 15 ff nævnes kun de traditionelle lokaliteter.

fremdraget i værket *Dalum Sogns Historie*.³ Her kan man i 1. bd.'s 1. del side 139 læse:

Af regnskaberne [= lens-] 1627 oplyses, at der nu er kommet en ny person på Dalum ved navn Melchior, en organist, der skulle oplære de kgl. børn i musikken. Murermeister Søren Thommesen havde nogle reparationer på hans kammer. Den 26. april 1627 kvitterer Melchior organist (kvit. nr. 10) for betaling for strenge og klavernøgler til clavicordet, der blev brugt til kgl. maj.'s børn. Beløbet var på 2½ mk. 6 sk. [Og i note 3 side 204:] Organisten hed Melchior Schildt, en tysker, som for 300 rigsdaler årligt skulle undervise kongens børn: A. Hammerich: Musikken ved Chr. IV's hof side 176 flg.⁴

Formålet med nærværende artikel skal da være at supplere de mange facts (datoer m.v.) med en musikhistorisk nyttiggørelse af de netop omtalte dokumenter og således gøre det muligt at få et mere detaljeret kendskab til M.S.'s ophold i Danmark i de tre år.

Chr. 4's personlige interesse for musik og hans omsorg for at give sine børn en musikalsk opdragelse er velkendt, og M.S.'s tilstedeværelse i Danmark er kun et enkelt udtryk for kongens sans for musikalsk kvalitet.⁵

M.S. er kommet til Danmark 10. juli 1626.⁶ Han indrubriceres blandt "Lærere for Prindserne og Kongens Børn". Han kaldes "organist" (se nedenfor) med tilføjelsen "at undervise de kgl. Børn på Dalum".⁷

Det er altså i Dalum, man finder ham i den første tid. Her opholdt Chr. 4 sig ofte sammen med Kirsten Munk,⁸ men ingen af dem var på Dalum ved M.S.'s ankomst. Kongen førte krig i Tyskland, således at man med Birket Smith⁹ kan sige, at der ikke holdtes noget egentligt hof i Danmark i den periode (og perioden var lang: det meste af 1625 og hele 1626). Og Kirsten Munk var på Haderslevhus fra 2. juli til 30. august¹⁰ (her fødtes tvillingerne Christiane og Hedvig).

Vi har fra Chr. 4's hånd talrige udtalelser om musikalske anliggender, hvad

3. Jacob Hansen og Knud Mortensen: *Dalum Sogns Historie*. Udg. af Dalum kommune 1959-68.

4. Se dog også s. 81 ff.

5. Om M.S. som musiker og komponist se bl.a. W. Breig og A. Hammerich: *Mus. ved Chr. d. Fjerdes Hof*.

6. Se *Meddelelser fra Rentekammerarchivet*, udg. af Joh. Grundtvig 1872, s. 187 (anført i A. Hammerich: *Mus. ved Chr. d. Fjerdes Hof* s. 82 og 215).

7. Med dette udtryk menes kun kongens børn med Kirsten Munk. Se S. Birket Smith: *Leonora Christina Grevinde Ulfeldts Historie*. Kbhvn. 1879, I, s. XV f note 92.

8. Kongens svigermoder Ellen Marsvin havde Dalum Kloster som len i årene 1620-28 og 1629-39.

9. *Birket Smith* s. 13.

10. *Birket Smith* s. IV note 27.

enten det drejer sig om rent personlige betragtninger, om ansættelser, om instrumenter, om musik ved fester m.v.¹¹ Mht. Dalum sender kongen den 16. februar 1627 et missive (fra Dalum) til rentemester Ove Høg,¹² i hvilket bl.a. står:

Strenghe tilatt bruge paa Symphonied skaldtu, epther huosliggendis Seddel, sende til Daalum. Den Luthenist Saoch Iørgen behm, som singer, och den beste dreng ybland *discantisterne* skaldtu bephaale att drage til Othense, och naar dennom tyd forresettis aff frue Ellen, skall dy uare paa børnen, Drengen skal spiisis paa Klosterid.¹³

Et klart udtryk for, at kongen også på Dalum ønsker en livlig omgang med musik. Og den 4. marts 1627 kommer (denne gang fra Stade, der først kapitulerer 5. maj) følgende missive, igen rettet til Ove Høg:

Offe Høg om organisten paa Dallum. V G T Vi bede dig och ville, att naar du hermed besøges paa den organists vegne som er paa Dalum, och den bestilling vi hannem giffuett haffuer dig visis, du da lader hannem fornøyes och gottgiøres, huis billig fortæring hand kand haffue giort paa sin rejse herfra til forne Dallum huilcket du oss saaledis til regnskab kand haffue att lade føre. Datum – Stade den 4. Martÿ 1627.¹⁴

Af det ovenfor anførte udtryk ”at undervise de kgl. Børn paa Dalum” må fremgå, at hovedformålet med at hidkalde M.S. har været undervisning.¹⁵ Det kunne derfor være interessant klart at vide, hvad der ligger i betegnelsen ”organist”. Først må man konstatere, at der ikke står ”hoforganist”, en titel, der næppe kan dokumenteres, heller ikke fra kongens hånd.¹⁶ Man kan højst kalde ham organist ved hoffet. Og derfor er det vel mest nærliggende at forstå ordet på den måde, at kongen blot gør brug af den nye musiklærers sædvanlige titel, der jo refererer til hans almenkendte profes-

11. Se *Kong Christian den Fjerdes egenhændige Breve*, udg. af C.F. Bricka og J.A. Fridericia 1889-91, 2. bd. 1626-31 passim. Optrykt 1969.

12. *Ibid.* s. 56.

13. Missivet omtalt i *J. Hansen og K. Mortensen* s. 139 (jfr. note 3).

14. *Sjæll. Tegn.* bd. XXIII s. 277. Også i *Kancelliets Brevbøger 1627-29*, udg. af Rigsarkivet ved E. Marquard, Kbhvn. 1929, s. 35. Mere nøjagtigt citeret i bd. II af *Bricka og Fridericia* s. 56 note 3 (jfr. note 11).

15. M.S. havde ingen bibeskæftigelse som så mange andre. Han supplerede sin indtægt som organist med undervisning, så hans opgave som musiklærer var ikke ny, da han kom til Danmark. Se *AfMw* II, 1919-20, s. 359.

16. Når *W. Breig* kalder ham prinsernes lærer og hoforganist, så er altså ingen af titlerne korrekte. Se også *Birket Smith* I, s. XV f note 92.

sion.¹⁷ Iøvrigt har vi ingen oplysninger om en mulig funktion som organist,¹⁸ ej heller som orgelspiller.¹⁹

Endnu nærmere begivenhederne kommer man så ved hjælp af lensregnskaberne for Dalum Kloster 1626-27.²⁰ Kgl. Maj.'s regnskab går fra Philippi Jacobi dag, det er 1. maj, og til årsdagen igen 1627. I rubrikken "Penge giffuedt Embidtzfolck" hedder det til slut i bilag nr. 4 (der er en oversigt over Søren Thommesens udgifter), dateret den 16. marts 1627: ". . . och for enn skorrsteen hand flýde [= gjorde i stand] paa Melchior Organist hans Cammer". I den specielle kvittering, der stadig har nr. 4 og betegnelsen "Søren Muuremesters Bevis 1626", udtrykkes det således: ". . . och paa enn schorsteenn paa M: [= Mester] Melchiors kammer . . .". Og i rubrikken "Penge Udgiffuedt Effter Welb: frue Elline Marsuins befallingh" læser man i den post, der er anført under den 26. april 1627: ". . . Leffueridt Melchior Organist thill strenge och Andett hannd haffuer kiøbt thill Instrumenter till Kong: Majts: børn". Og beløbet på disse ting føjes til nedenunder: Penge 2½ Mk. 6 Sk. Denne post findes da specificeret og underskrevet af M.S. personligt i kvittering nr. 10 (se ill. 1):

Verzeichnisse was ich Entesbenannter eingekauftt von Seiten oder dergleichen zu behueff der Instrumenten.

Anno 1626. In Julio zu hatersleben 2 Rollen Seiten dafür geben 8 schillingk danschke

Anno 1626 Item für zwei kleine schlüsser zum Clavicordi dafür gegeben 12 schillingk danschke.

Anno 1627 Zu hatersleben für 4 Rollen Seiten damit das Instrument zu rechte gemacht. So Ihrer Maj. Kinder gebraucht dafür geben 16 schillingk danschke.

17. Denne formodning støttes i Thomas B. Bang's artikel "Lensregnskaberne og deres Benyttelse som historisk Kilde", *Fortid og Nutid*, 1. hft., 1914, s. 159.

18. Kongen siger i sin *anbefaling fra 1629* (om denne senere) bl.a.: ". . . wie einen redlichen und qualifizierten diener und Organisten eignet und gebühret . . .". Dette kan muligvis referere til hans tjeneste som organist og således være andet end en titel, men det siger ikke noget om tjestens art, ej heller om dens omfang.

19. I *H.St. Holbeck* kan man s. 683 læse: ". . . Muligvis har man en enkelt Gang hørt den ypperlige tyske Orgelspiller Melchior Schildt . . .". En formodning, der vel kan have en vis grad af sandsynlighed for sig, men vi har heller ingen oplysning om mulig koncertvirksomhed fra M.S.'s side, hverken andres referat eller egne meddelelser. Og der findes ingen breve fra M.S. (oplysning fra rektor Knud Mortensen, Odense). — En meddelelse af usædvanlig art giver Th.W. Werner i sin artikel "Melchior Schildt und seine Familie", *AfMw* II, 1920, s. 356 ff, hvor der s. 367 kan læses om M.S.'s sønnesøn Karl Ludwig, oberstløjtnant, der adles d. 22.1. 1755 i Wien. I den anledning udarbejder han en stambog, "in dem Wahrheit und Dichtung vermengt sind". Her omtales M.S. som kgl. hof- og kammerkommissær!

20. Se note 3 her.

Anno 1627 Für kleinen undt grossen eisernen draett, zu den Instrumenten verbrauchett dafür geben 6 schillingk danschke.

Anno 1627 Noch eine Rulle Seiten dafür 4 schillingk.

Summa in alles 2 Mk. 14 schillingk danschke.

Melchior Schiltt
organist. mpp

Dieses obgedachtes ist mir von Dinis Jenson Lehensreibern auff Dalumb Closter richtig bezaltz worden.²¹

Kvitteringen indgår, som nævnt, i regnskabet 1. maj 1626 – 1. maj 1627. Mens Søren Murermesters bevis omhyggeligt noterer de forskellige datoer, så anfører Melchior Organist kun fordelingen på de to år. Af datoen 26. april kan man læse, at regnskabet blev gjort op umiddelbart før det nye regnskabsårs begyndelse.

De fem poster fordeles med to i 1626 og tre i 1627. Ved den første post i begge år får vi at vide, at indkøbene er gjort i Haderslev. Det kan da være sandsynligt, at også de andre indkøb er sket samme sted, idet det drejer sig om de samme materialer. Og det kunne se ud, som om M.S. har købt de første strenge på vejen fra Stade til Dalum. Indkøbet er foregået netop i den måned, han blev ansat. Haderslev havde en central beliggenhed på vejen fra Danmark til Tyskland, og kongen og Kirsten Munk opholdt sig ofte på Haderslevhus (cf. ovenfor). Og byen må åbenbart i denne sammenhæng have været bedre at handle i end det nærliggende Odense.

De indkøbte ting vedrører undervisningen. Det drejer sig om strenge og nøgler (eller låse?) til instrumenterne, af hvilke nævnes clavichordet. I næstsidste post omtales strengenes materiale, som hverken er kobber, messing, sølv eller guld, men jern, hvad vel har sin forklaring i, at der er tale om små instrumenter med ensartet materiale i dybe og høje strenge. Beløbet skriver M.S. som 2 Mk. og 14 Skilling, mens det før hed 2½ Mk. og 6 Sk. Han skriver sit navn med to t'er, og det kan næppe med sikkerhed påvises andetsteds i hans skrift.²² Han kalder sig organist, ikke hoforganist (se ovenfor).

21. For oplysninger vedr. disse tekster takker jeg Landsarkivet i Odense, Det kgl. Bibliotek og Rigsarkivet.

22. Henrik Glahn har venligst gjort mig opmærksom på, at man på et af nodebladene i Clausholm-

M.S.'s ortografi er ikke konsekvent: hans veksler mellem Rollen og Rulle, ligesom han kan skrive geben i det ene tilfælde og gegeben i det andet og i sidste linie helt udelade ordet. Dette sidste kunne tyde på et vist hastværk med at få kvitteringen færdig, så meget mere som han heller ikke får ordet "danske" med.

Det nævnes undertiden, at M.S.'s ophold i Danmark kun blev ganske kort. Det kan vel på den ene side skyldes, at børnene på grund af kongens krigsførelse blev sendt bort fra Dalum (man var bange for, at Wallenstein skulle gå over til Fyn), dels til København, dels til Holland (se nedenfor). Og selv om M.S. fulgte med til København, så var mulighederne for undervisning alligevel reduceret stærkt. Det var i efteråret 1627. På den anden side må faderens død have været af afgørende indflydelse på hans afrejse knap tre år efter at kongen havde engageret ham (se note 30).

En oversigt over, hvor mange af de kgl. børn M.S. kan have undervist, må se omtrent sådan ud: fra sin ankomst til Dalum og til efteråret 1627 må det være Anna Cathrine (f. 1618), Sophie Elisabeth (f. 1619) og Leonora Christina (f. 1621). Valdemar Christian (f. 1622) kan næppe medregnes. I efteråret 1627 sendes Sophie Elisabeth og Valdemar Christian til Holland,²³ og de kommer først hjem igen i 1629. Anna Cathrine og Leonora Christina sendes til København (sammen med de yngre søskende), hvortil de ankommer den 21. eller 22. oktober. I maj 1628 sendes også Leonora Christina til Holland, mens Elisabeth Augusta (f. 1623) i løbet af sommeren sendes til Sverige. De vender først tilbage til Dalum i løbet af sommeren 1629. Fra det tidspunkt (sommeren 1628) ser det ud til, at kun Anna Cathrine har været hjemme og har kunnet modtage undervisning.

Det kunne da være nærliggende at spørge, hvad M.S. har foretaget sig efter de ca. 15 måneders ophold på Dalum Kloster, altså i de 19 måneder, han endnu blev i Danmark. Vi har ingen oplysninger om det, men det er vel ikke forkert at antage, at han har deltaget i musikalske arrangementer af forskellig art, sådan som han gjorde det ved hertug Christian Ludwig's hof før han kom til Danmark²⁴ og sådan som det vel også var tilfældet, da han, formentlig for en kort periode, vendte tilbage til Danmark i anledning af festlighederne i 1634.²⁵

fragmenterne (jfr. note 1 her) kan se hans navn stavet med to t'er, men at skriftens identitet næppe kan fastslås. I sit testamente skriver M.S. sit navn "Schildt" og "Schilt" (oplysning fra Werner Breig i 1967).

23. Se til det flg. *Birket Smith* s. 14 ff.

24. Se Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon*, 1732.

25. Se note 1 her.

M.S. var ikke den første musiklærer ved Chr. 4's hof, men det var en ny stilling, der var blevet aktuel efterhånden som Kirsten Munk's børn voksede op.²⁶ Efter M.S. kom Johannes Meincke, der fra 1615 havde bestalling som organist ved Vor Frue kirke i København med forpligtelse til på kongens forlangende at gøre tjeneste "in Vnser Schloszkirchen, Capellen, Koninglichen gemechern, oder wo es vnsz gefellig". Ved bestalling af 11. januar 1630 udnævnes han til organist på Frederiksborg og til lærer for de kgl. børn, men han er forordnet til denne tjeneste allerede den 12. august 1629, fra hvilken dag han også får sin løn.²⁷ Af disse oplysninger fremgår nogenlunde klart, hvilke forpligtelser der påhvilede ham såvel som organist og som musiker på forskellig vis indtil august 1629 og dernæst som organist og musiklærer. Vi ved ikke, om der fra 1629 er tale om et udvidet stillingsindhold, altså musikundervisning + organisttjeneste, eller måske blot om en officiel fastsættelse af hidtidig praksis. Vi har ingen viden om, hvorvidt M.S. fungerede som organist på Frederiksborg.

Som en afrunding af M.S.'s ophold i Danmark i de tre år foreligger anbefalingen fra Chr. 4.²⁸ Den er dateret den 2. maj 1629. M.S. figurerer rigtig nok i Meddelelser fra Rentekammerarchivet med datoen [19. dec. 1628]. Men parentesen om denne dato angiver, at den pågældende har modtaget løn, men siger intet om, hvornår han er afskediget.²⁹ Det er da mest nærliggende at antage, at afrejsen først har fundet sted, efter at kongen har skrevet sin anbefaling, altså i maj 1629. Og der kan da sluttes med at anføre, at M.S. i juli måned samme år tiltræder det for familien Schildt så traditionsrige embede som organist ved Marktkirche i Hannover.³⁰

Blandt de spørgsmål, man kunne stille i forbindelse med Melchior Schildts ophold i Danmark (både 1626-29 og 1634), er dette: har han komponeret noget i de år? I *Musikhåndskrifterne fra Clausholm* (se note 1) kan man s.

26. Prinserne havde andre lærere. Se bl.a. *Meddelelser fra Rentekammerarchivet* s. 186 (jfr. note 6).

27. Se *Birket Smith* s. XXXI note 198, og henvisningen i dette værk til *Danske Samlinger* 2. Rk. I, s. 154, Anm. 2.

28. Den findes helt eller delvis følgende steder: 1. *Patenten 1629*, fol. 291 på Rigsarkivet. 2. *VjffMw* IX 1893, s. 80 ff note 2. 3. A. Hammerich: *Mus. ved Chr. d. Fjerdes Hof* i bilag nr. 7, s. 191 f (kun delvis).

29. Se *Meddelelser fra Rentekammerarchivet* s. 124.

30. Se *VjffMw* VII 1891, s. 22. – M.S. synes at have haft gode økonomiske forhold under sit ophold i Danmark, hvilket kommer frem nogle år senere, da han har en brevveksling med borgmester og råd i Hannover. Th.W. Werner siger om dette i *AfMw* II, 1919-20, s. 361: "Er gibt zu erkennen: er habe vor ungefähr zehn Jahren auf Ersuchen des Rates auf eine bei Sr. Majestät dem Könige von Dänemark innegehabte 'ansehnliche bestallunge resigneret und sich amore patriae gegen ein Liederliches alss 100 Thlr.' in seine Dienste begeben."

18 læse: *Hafniæ. Melcher Schilt. Anno 1634. 8. juli.* (Se udg.s kommentar ibidem s. 35). Måske har han skrevet mere end de berømte variationer over "Pavana Lachrimae" her i landet. Og sandsynligheden kan måske styrkes ved tanken på, at han formodentlig har opholdt sig i København i 3-4 måneder, idet de store festligheder først fandt sted i oktober. Men der foreligger ingen konkrete oplysninger.

Vi har i Danmark endnu en omtale af M.S. Det er i Matthias Henriksen Schacht's *Musicus danicus eller Danske Sangmester* fra 1. januar 1687, udg. af Godtfred Skjerne, København 1928. Her står der om M.S. s. 61: "Melotheticus ingeniosus, intonationes publicavit, duobus organis, alternis vicibus pulsandos". I den i note 2 omtalte artikel (= anmeldelse) af S.A.E. Hagen læses, at Schacht's oplysninger er rigtige, idet M.S. i orgelkoralen "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" netop gør brug af to manualer. Dette siger, at Hagen sætter lighedstegn mellem betegnelsen "duobus organis" og "ad manuale duplex". Her skal blot gøres den bemærkning, at der i Marktkirche i Hannover efter M.S.'s ansættelse 1629 blev bygget to nye pulpiturer, det ene under orglet mod øst, det andet i nordsiden under det gamle orgel.³¹ Kan betegnelsen "duobus organis" referere til disse to orgler? I så fald er yderligere værker af M.S. gået tabt. Men såfremt udtrykket skal forstås som to manualer, så kan vi i dag føje endnu et eksempel til det, som Hagen anfører, idet secundus versus i det store Magnificat I. Modi³² i udstrakt grad er præget af manualvekslen. Og således kan der blive større dækning for Schacht's flertalsform i "intonationes". Men hvor har Schacht sin viden fra? Og har man kendt Schildt's værker på det tidspunkt?

31. *AfMw* II s. 361, note 2.

32. Udg. af Werner Breig i 1967 i *Die Orgel, Reihe II, Werke alter Meister*, nr. 24 (Kistner und Siegel, Köln). Omtalt i sammes artikel i *Musik und Kirche* (jfr. note 2).

Zusammenfassung

Unter den vielen ausländischen Musikern am Hof Christians IV. befand sich auch der deutsche Organist und Komponist Melchior Schildt. Die Angaben über seinen Aufenthalt in Dänemark, in Lexika und dgl., besagen meist nur, dass er in Dänemark bzw. Kopenhagen war. Der Aufsatz will ein nuancierteres Bild seines Aufenthalts geben – rein geographisch wie in bezug auf seinen Dienst. Grundlagen sind Hinweise in der dänischen Musikkultur und namentlich die Dokumente, die erstmalig im Werk *Dalum Sogns Historie* (siehe Note 3) erwähnt sind und im Artikel ausführlich behandelt werden. Die einzige persönliche Quittung von der Hand Melchior Schildts, die wir hierzulande haben, ist wiedergegeben, wozu noch Zitate aus Briefen des Königs Christian IV. kommen.

Es war die besondere Aufgabe Schildts, die Kinder des Königs mit Kirsten Munk – die Prinzen hatten andere Lehrer – zu unterrichten. Während aus der Quittung klar seine Funktion als Musiklehrer hervorgeht, haben wir keinerlei Dokumentation für seinen Dienst als Organist – weder in den etwa 15 Monaten, die er sich im Kloster Dalum bei Odense befand, noch in den 19 Monaten in Kopenhagen (oder auf Schloss Frederiksborg?)

Der Artikel führt abschliessend an, dass Melchior Schildt in Verbindung mit dem Jahr 1634 in *The Clausholm Music Fragments* (siehe Note 1) erwähnt wird, und fügt einige Bemerkungen zu der Charakteristik, die Matthias Henriksen Schacht in seinem *Musicus danicus eller Danske Sangmester* (1687) von ihm gibt.

ANMELDELSER

Bøger

Bengt Johnsson: Den danske skolemusiks historie indtil 1739 (= Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning nr. 284). G.E.C. Gads forlag, København, 1973. 134 pp.

En samlet fremstilling af dansk skolemusiks historie er ikke skrevet, men der har i de senere år blandt musikforskere vist sig en stigende interesse for det hjørne af musiklivet i Danmark, som udgøres af skolemusikken og skolemusikpædagogikken. Festskrift Gunnar Heerup, Egtved 1973, rummede flere arbejder, som kom ind på dette felt, bl.a. Jan Maegaards "At give hensigtsvarende Underviisning i Musikken — Tanker omkring skolelovene af 1814". Bengt Johnssons bog, ligeledes fra 1973, beskriver tiden indtil 1739, og sammen med tidligere undersøgelser og afhandlinger — ikke mindst Karl Clausens "Dansk Folkesang gennem 150 år", Kbh. 1958, — er der lagt så væsentlige brikker på plads, at bogen om dansk skolemusiks skiftende væsen og vilkår nu må kunne skrives.

Det er i denne forbindelse værd at nævne, at forlaget Publimus i Århus i 1976 har publiceret Peder Kaj Pedersens specialeopgave fra Københavns Universitet: "Træk af den musikpædagogiske debat i mellemkrigstiden". Denne specialeopgave behandler skolemusikalske og skolemusikpædagogiske problemer i årene 1928 — 1939.

Bengt Johnssons bog bygger "i væsentlig grad på det kildemateriale i form af breve, aktstykker og regnskabsbøger vedrørende latinskolerne, som opbevares på landsarkiverne i København, Odense, Viborg og Åbenrå" (s. 11). Hertil kommer ældre årbøger og skolelitteratur samt materialer af forskellig art, som beror på Det kgl. Bibliotek i København.

Efter en kortfattet almen skildring af musikkens placering og funktion i middelalderens katolske, europæiske skolevæsen — almen fordi der mangler kilder til skildring af forholdene specielt i Danmark — koncentrerer bogens hoveddel sig om skolemusikforholdene i danske skoler fra reformationstiden til 1739, hvor skole-reformer ændrede skolemusikkens vilkår mærkbart. Det er musikundervisningen i latinskolerne, som jo på den tid var de eneste skoler, hvori der meddeltes en systematisk musikundervisning, som er genstand for afhandling. Musikundervisningen blev i latinskolerne grebet systematisk an, fordi lationskoledrengene regelmæssigt gjorde tjeneste i kirken som sangerdreng og derfor havde behov for oplæring i "ey all eneste aff en wone at

siunge, men aff rett konst, icke heller vnder enfoldige noden all eneste, men oc saa discant" (s. 22). Dette nåedes gennem informering i almen nodelære, horelære, teori, sang samt i repertoiregennemgang. Bengt Johnsson dokumenterer disse forhold grundigt og overbevisende med mange citater fra de foran nævnte kilder. En omhyggelig behandling får den ekstra korsang, som ydedes af sangerne gennem sangopvarmning ved dørene eller ved gæstebud, ved kirkelige handlinger udover selve gudstjenesterne og ved den såkaldte løbedegnetjeneste. Pudsigt at læse i dag er de i bogen anførte praktiske regler for denne ekstra korsang, som betød en ikke uvæsentlig indtægtskilde for såvel sangere som for deres skoler.

En række bevarede inventarielister viser dels det imponerende repertoire, man arbejdede med, dels det udstyr skolerne iøvrigt rådede over til musikundervisningen, herunder tavler, nodepapir, instrumenter, lærebøger o.a. Af disse ting kan i nogen grad udledes den metodik, der har været anvendt. Et yderst interessant dokument i så henseende er M. Hans Krafts lille kompendium "Musica Practicæ Rudimenta", Kbh. 1607, som Bengt Johnsson

gengiver med oversættelse. Bogen er skrevet i tidens erotematiske, katekiserende stil, som det vil fremgå af første spørgsmål med svar: "Quid est Musica?", Musica est ars canendi."

Det er en meget informativ bog, som Bengt Johnsson har fremlagt. Den læses med udbytte og fornøjelse. Som skildring af den danske skolemusiks historie i de 200 år, der forløb fra 1500-tallets til 1700-tallets midte er den på mange måder fyldestgørende. Vurderingen af de mange meddelte detaljer havde vundet i oversigtlighed, dersom de to store afsnit: skoleforordninger og inventarfortegnelser i hovedafsnittet Tiden efter reformationstiden og indtil 1739 havde været delt op i mindre afsnit, der hver for sig redegjorde for de problemer, datidens skoleadministratorer, skolemusikere og skolemusikpædagoger mødte i deres arbejde i skolen og i kirken m.v.. Bogen har et fint note- og henvisningsapparat, men en eller anden form for stikordsregister savnes i bogen. Det er en tiltalende lille bog, som alle, der har med skolemusik at gøre, samt alle, der interesserer sig for ældre dansk musikhistorie, har gavn af at læse.

Henning Bro Rasmussen

The Clausholm Music Fragments (Musikhåndskrifterne fra Clausholm). Reconstructed and edited by Henrik Glahn and Søren Sørensen. Wilhelm Hansen Musik-Forlag, København, 1974. 210 pp., eng. og da. tekst, musik p. 79-210.

Als im Jahre 1964 die Orgel in der Kapelle von Schloss Clausholm in Dänemark zur Restaurierung zerlegt wurde, entdeckte der Eigentümer des Schlosses, Zivil-

ingenieur Henrik Berner, dass in die Bälge und Windkästen Notenblätter eingeklebt waren, die grösstenteils in deutscher Orgeltabulatur, in einigen Fällen auch

mit Musik in Liniennotation beschrieben waren und auf mehreren Seiten die Komponistennamen Melchior Schildt, Heinrich Schütz, Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Johann Rudolf Radecker u.a. enthielten. Die Notenblätter hatten dazu gedient, Löcher in den Balgsegmenten und Windkästen abzudichten, und waren zu diesem Zweck in passende Streifen zerschnitten worden. Die Manuskriptteile wurden von Konservator Lange-Kornback vom Museum of Prehistory in Aarhus gesichert und abgelöst. So wurden schliesslich 220 Fragmente der ursprünglichen Notenblätter von verschiedener Grösse gewonnen. Das Material wurde nach fotografischer Aufnahme den Professoren Dr. Henrik Glahn und Dr. Søren Sørensen zur eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung und Rekonstruktion übergeben. Es gelang ihnen, die Fragmente zu 21 mehr oder minder grosse Einheiten zusammenzusetzen. In der Ausgabe legen sie das Ergebnis ihrer jahrelangen, mühevollen, aber erfolgreichen Arbeit vor.

Der Band enthält Beschreibungen von Entstehen und wechselndem Besitz von Schloss Clausholm, der Orgel, in der die Fragmente gefunden wurden, der Entdeckung der Manuskriptteile und der Musikfragmente selbst. Im ersten Teil beleuchten die Herausgeber die einzelnen ganz oder bruchstückhaft rekonstruierten Werke aus der Perspektive der Musikgeschichte, indem sie sie im Zusammenhang mit jenen Strömungen sehen, die für die Musikentwicklung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidend waren, insbesondere für die Entwicklung der Musik in Dänemark. Der zweite Teil stellt die eigentliche Ausgabe dar und enthält zunächst eine Liste der Incipits.

Darauf folgen 117 Notenseiten mit Rekonstruktionen aus den Fragmenten. Für die Analyse im ersten Teil und für die Edition haben die Herausgeber eine Einteilung gewählt in Musik für Tasteninstrumente (einschliesslich Orgel), Ensemblemusik und geistliche Vokalmusik.

Die umfangreichste und vom Inhalt her gewichtigste Einheit ist die aus 50 Streifen bestehende Fragmentgruppe III. Sie enthält grösstenteils Magnificat-Kompositionen für Orgel von Jacob Praetorius (1586-1651). Er war der Sohn von Hieronymus Praetorius, der seinerseits als der bedeutendste Hamburger Komponist um 1600 anzusehen ist. Jacob Praetorius wurde musikalisch zunächst von seinem Vater ausgebildet. Nachdem er im Alter von 17 Jahren als Organist an der St. Petri-Kirche in Hamburg angestellt worden war, erhielt er seine weitere Schulung von J. P. Sweelinck in Amsterdam, dessen Stil er, ähnlich den anderen bedeutenden zeitgenössischen Orgelkomponisten wie Schildt und Scheidemann, in die Musikkultur Norddeutschlands verpflanzte. Mit der Entdeckung der Clausholm-Fragmente wurde das erste Dokument für die Repräsentanz und Überlieferung der Orgelmusik des Jacob Praetorius in der dänischen Musikkultur gefunden. Nachdem Werner Breig 1971 den bis dahin zugänglichen Bestand an Choralbearbeitungen (Jacob Praetorius, Choralbearbeitungen, Kassel – Basel – Tours – London BA 5496 1974) herausgegeben hat, erschliessen die Clausholm-Fragmente bisher unbekannte Magnificat-Kompositionen über die Kirchentöne 1, 2/8, 3, 4, 6 und 8. Jedes Magnificat gliedert sich in drei Verse, nur der 3. Ton hat vier Verse und im 1. Ton hat Praetorius

die Verse 2 und 3 mit Alternativ-Versionen versehen. Da nun die ersten Hälften des 2. und 8. Psalmtones identisch sind, griff Praetorius zu einer Sparmethode, indem er für beide Töne jeweils eine gemeinsame Einleitung vorsah und für die zweite Hälfte je zwei Fassungen komponierte, für den 2. und für den 8. Ton. Für die Kompositionsweise von Jacob Praetorius ist aufschlussreich, dass eine Anzahl von Versen auf dem Parodie-Prinzip beruht: Als vorgegebenes Material benutzte er Magnificat-Sätze seines Vaters Hieronymus. Diese Abhängigkeit vom Magnificat-Zyklus des Vaters erleichterte den Herausgebern die Arbeit und verhalf bei Lücken in den Fragmenten zu überzeugenden Rekonstruktionen. Dabei lässt sich erkennen, dass die Behandlung der väterlichen Musik sehr frei ist und charakterisiert durch einen reicher kolorierten Stil und stärker an das Instrument Orgel gebundene Idiomatik der musikalischen Sprache. Die Magnificat-Kompositionen lassen den Übergang von einer Generation zur nächsten in der Geschichte der norddeutschen Orgelmusik erkennen. Die bedeutende Komponistenpersönlichkeit Jacob Praetorius erscheint aus den Clausholm-Fragmenten in einem neuen Licht: mehr in der Abhängigkeit vom Vater Hieronymus und nicht so sehr unter dem Einfluss von Sweelinck, wie sie aus den früher von Werner Breig veröffentlichten Orgelwerken mit ihrer stärker vokal betonten Stimmführung aufscheint.

Während H. Scheidemann und J. R. Radeck nur durch kurze Fragmente repräsentiert sind und 21 Fragmente von anonymen Choralbearbeitungen, Praeambula, Variationen für Tasteninstrument nach Art der Sweelinck-Schule und Tanz-

sätzen hinzukommen, ist eine in Fragmenteinheit XXI enthaltene, im Alt-schlüssel notierte einzelne Stimme von Teilen aus Tanzsätzen möglicherweise das einzige musikalische Relikt, das aus dem Repertoire der Frühzeit der königlichen "violon-bandes" des dänischen Hofes überlebte.

Im Repertoire an geistlicher Vokalmusik verdienen die Fragmenteinheiten XI und XII besondere Aufmerksamkeit, weil sie Werke bzw. Werkteile des grossen deutschen Komponisten Heinrich Schütz enthalten. Mehr als in jeder zuvor entdeckten zeitgenössischen Quelle sind sie im Zusammenhang mit Schützens Tätigkeit auf dänischem Boden in den Jahren 1633-35, 1637 und 1642-44 zu sehen. Ganz oder teilweise rekonstruiert werden konnten vier anonyme Kompositionen im konzertierenden Stil der Schein-Schütz-Tradition. Rätsel über die Verwendung im Gottesdienst geben einige lateinische Responsorien auf. In Fragmenteinheit XIX erscheinen die Vokalstimmen einer umfangreichen 8-stimmigen Motette für Doppelchor auf den Text "Jauchzet dem Herren", die vollständig herausgegeben werden konnte.

Die Herausgeber haben in intensiver Arbeit keine Mühe gescheut und nichts unterlassen, allen Spuren nachzugehen und die Umstände zu erhellen, unter denen das Manuskript der Clausholm-Fragmente niedergeschrieben wurde. Das Ergebnis ist eine sehr sorgfältig gestaltete Ausgabe der möglichen Rekonstruktionen. Da Dänemark nicht reich ist an musikalischen Quellen aus der Zeit vor 1800, kann die Bedeutung der Ausgabe nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie gibt Einblick in das umfangreichste Manu-

skript aus der dänischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Die Clausholm-Fragmente spiegeln die Musikpraxis an Kirche und Hof und bei der gesellschaft-

lichen Oberschicht, speziell die Musik-kultur unter König Christian IV. Sie sind ein kulturgeschichtliches und musikhi-storisches Dokument von hohem Wert.

Hans Musch

Lars Børge Fabricius: Træk af dansk Musiklivs Historie m.m. Omkring Etatsraad Jacob Christian Fabricius' Erindringer. Nyt nordisk Forlag – Arnold Busck, København, 1975. 603 pp.

Lars Børge Fabricius' bog om bedstefade-ren Jacob Fabricius (1840-1919) og den rolle han spillede i dansk musikliv, har væ-ret imødeset med spænding. En forsmag herpå fik man med forfatterens skildring af Samfundet til Udgivelse af dansk Musiks historie frem til 1918 i Samfundets jubi-læumsskrift fra 1971.

Jacob Fabricius øvede sin af samtiden li-det påskønnede indsats, samtidig med at han passede sin prosaiske livsgerning som bankmand, siden 1903 som hovedboghol-der i Nationalbanken. Tanken ledes uvil-kårligt hen på andre af hans samtidige, som var henvist til at tjene musikken i de-res ledige stunder, og hvis arbejde også først senere er blevet vurderet efter fortje-neste: justitssekretær i Højesteret Carl Thrane og Københavns vicepolitidirektør V.C. Ravn. Hvor disses indsatser imidler-tid mere lå inden for kildeforskningen, var Fabricius selv med til at skrive historie. Til gengæld er der grund til at tro, at søn-nesønnen Lars Børge Fabricius' bog for fremtidens musikhistorikere vil komme til at indtage en plads på linie med Thranes og Ravns bøger.

Formålet med at udgive denne bog er ud-trykt af forfatteren selv (han fastholder i øvrigt hårdnakket den gamle retskrivning

fra før 1948): "En saadan bredere Frem-stilling, der hviler paa baade trykte og u-trykte Kilder (herunder mundtlige Oplys-ninger), og som derfor vil fremdrage meget hidtil ukendt Stof, vil tillige kunne give noget af et Tidsbillede og vil ogsaa være paa sin Plads, fordi Jacob Fabricius' Erin-dringer saavidt det har kunnet konstateres udgør det eneste efterladte samlede Vid-nesbyrd fra en af de direkte implicerede i de Forhold og Begivenheder, som de ved-rører, ligesom de Sider af dansk Musikliv m.m., som de omhandler, kun er ufuld-stændigt eller overhovedet ikke behand-let og navnlig ikke behandlet i (deres ind-byrdes) *Sammenhæng*." (s. 41).

Bogen rummer så at sige tre lag. Først er der Jacob Fabricius' egne erindringer. De er i hovedsagen nedskrevet i hans 75. år (1915), "efter gentagne og kraftige Op-fordringer af hans yngste Søn, Overretssag-fører Otto Fabricius." Med et omfang på 32 sider (2. kap.) er det begrænset, hvor mange informationer der er at hente her. De suppleres i det følgende af Otto Fabri-cius' erindringer, der bl.a. bygger på, hvad han i sin barndom og ungdom havde hørt sin far fortælle. Men også disse – i øvrigt ikke særlig omfattende – erindringer er nedskrevet på et sent tidspunkt (1947-54),

”og antagelig uden dybere Kildeundersøgelser.” De udgør ikke noget selvstændigt kapitel, men er indkorporeret i Lars Børge Fabricius’ egen fremstilling. Det er på sidstnævntes indgående kildeundersøgelser bogens egentlige værdi beror, og det er med fuld ret, når Lars Børge Fabricius betegnes som bogens forfatter og ikke blot som udgiver af Jacob Fabricius’ erindringer.

De første tre kapitler indeholder – foruden Jacob Fabricius’ erindringer – oplysninger om slægten, med udgangspunkt i præsten og grønlandsforskeren Otto Fabricius (1744-1822). For musikfolk begynder det først for alvor at blive spændende fra og med 4. kapitel (31 sider). Her søger forfatteren at kaste lys over de vilkår kammermusikken havde herhjemme før Kammermusikforeningen blev stiftet i 1868. Hovedvægten er lagt på skildringen af foreningen Vega, der – på Fabricius’ initiativ – blev stiftet i 1865 el. 66 og således kan gøre krav på at være den første kammermusikforening i Danmark.

Kapitel 5 (59 sider) omhandler Fabricius’ hovedindsats i dansk musikliv, nemlig stiftelsen af og – under truende kriser – opretholdelsen af Samfundet til Udgivelse af dansk Musik. Kapitlet er stort set identisk med forfatterens allerede omtalte bidrag til Samfundets jubilæumsskrift fra 1971. Interessante tilføjelser er oplysningerne om Kgl. Hof-Musikhandels oprettelse i et forsøg på at bryde det Hansen’ske monopol, og om den skarpe reaktion fra provinsboghandlerne, der fremkom i anledning af Wilhelm Hansens cirkulære i 1880 (en sag, der af forståelige årsager kun er ufuldstændigt refereret i Axel Kjerulf’s af WH bestilte jubilæums-

skrift *Hundrede år mellem noder*, (sml. Fabricius’ bog s. 191-93).

Forstemmende er oplysningerne om den smålighed og forfølgelse Fabricius måtte lide under (s. 189-90), og oplysende er tilføjelsen om udgivelsen af Emil Hartmanns 3. og Victor Bendix’ 2. symfoni (s. 196-97).

I kapitel 6 (101 sider) yder forfatteren et udmærket bidrag til forståelsen af den spænding, der bestod mellem den almægtige Gade, ”der bestemte, hvad Folk skulle høre af Musik, og hvad de skulle synes om”, og ”den ungdommelige Klike” (begge citater efter Jacob Fabricius), hvori blandt befandt sig Horneman, Grieg, Nordraak, Matthison-Hansen og Hornbeck – en spænding, der førte til oprettelsen af Euterpes abonnementskoncerter (1864-67), siden til Lørdags-Soireerne i Casino (1868), og endelig til Koncertforeningens stiftelse (1874). Især har forholdene omkring Euterpe ikke tidligere været belyst så detaljeret som her; men også til Torben Schousboes artikel om Koncertforeningen (*Da. aarbog for musikforsk.*, VI, 1972) udgør L.B. Fabricius’ skildring et værdifuldt supplement. Hvem vidste for resten, at Jacob Fabricius selv udskrev både kor- og orkesterstemmer til foreningens koncerter, og oversatte de udenlandske tekster (i følge Otto Fabricius’ erindringer, gengivet s. 119).

Kapitel 7 (97 sider) giver en fremstilling af Koncertpalæets historie frem til 1900, hvor palæet blev solgt til Odd-Fellow Ordenen – et afsnit af dansk koncertlivs historie, der ikke har været behandlet siden tidens egne avisdebatter. Ikke mindre interessant er den indledende gennemgang af forsøgene på at få etableret en anstændig koncertsal, som gik forud for Koncert-

palæets opførelse (Casino, National, Lumbyes og Balduin Dahls projekter m.m.).

"Har Koncertpalæets Historie hidtil stort set været ukendt, gælder dette i endnu højere Grad den selskabelige Musikerforening Fermaten, som dog fik en Levetid paa 15 Aar". Således indleder forfatteren det 8. kapitel, og på 41 sider skildres nu denne forening, hvor danske komponister og musikere kunne "drøfte fælles Interesser og leve sig kammeratlig sammen" (citater efter Jacob Fabricius). Her finder man også en skildring af den nordiske musikfest i København i 1888, der jo netop kom i stand på Fermatens initiativ, og som i øvrigt afsluttedes med den første egentlige folkekoncert herhjemme – hvor bl.a. Arbejderforeningen af 1860 fik stillet 200 billetter à 50 øre til disposition (s. 449). Vi får også at vide, at der under musikfesten blev "fortæret 14 Lam, 22 Oksestege, 900 Pd. Fisk og – 8000 Stykker Smørrebrød! Ved Hjælp af 7000 Bajere er det lykkedes Musikens Dyrkere at sætte al denne Mad til Livs!" (s. 451 – fra et samtidigt referat i Politiken).

Når det i *Aschehougs Musikleksikon* hedder, at Jacob Fabricius var lidet produktiv som komponist, så er det mildt sagt noget misvisende. I kapitel 9 registrerer forfatteren 65 trykte publikationer af Jacob Fabricius (hvoraf adskillige indeholder mere end en komposition). Hertil kommer et stort antal utrykte manuskripter, kladder og fragmenter. "Al den uhyre Smaalighed, det vidtforfgrenede Klikevæsen, der i mange Aar har været vort Musiklivs Kræftskade" (citater efter Jacob Fabricius), mærkede Jacob Fabricius vel selv ingen steder smerteligere end som komponist. Men i Berlin fandt han den anerkendelse, han måtte savne i sit fædreland. Rammende er

Berliner-dirigenten Carl Mengeweins præsentation af Jacob Fabricius: "Er ist Justizrath mit dem Kopfe und Komponist mit dem Hertzen" (s. 521). I samme kapitel berøres også Fabricius' forhold til Illustreret Tidende, hvor han i perioden 1892-99 skrev over 100 anmeldelser og artikler om musik (s. 508).

Det er ikke her stedet at gå nærmere ind på Jacob Fabricius' projekt fra 1886 om oprettelse af statsarbejderboliger, som udgør indholdet af 10. og sidste kapitel. Det viser blot et nyt aspekt af Fabricius' mangeartede virksomhed – ligesom også hans medvirken ved stiftelsen af Foreningen til vordende Tjenestepigers Uddannelse, som ganske vist hurtigt måtte opgives, "navnlig fordi disse 12-13 Aars Piger spiste saa glubende, at Familierne, der skulle huse dem, var ved at gaa fra Hus og Hjem" (s. 51).

Bogens utallige ekskurser i familie- og bekendtskabskredsen (for ikke at tale om de biografiske notitser i forbindelse med fortegningerne over forenings- og bestyrelsesmedlemmer m.m.) må gøre den til en fundgrube for personalhistorikeren, og i øvrigt for enhver som ønsker at trænge ind i de ofte meget komplicerede forhold omkring de toneangivende kredse i datidens musikliv. Men først og fremmest er den et værdifuldt bidrag til et afsnit af dansk musikhistorie, hvis udforskning først for alvor er kommet i gang inden for de seneste år.

Skulle man alligevel dryppe blot en enkelt dråbe malurt i bægeret, så må det blive dette, at forfatteren som sønnesøn af hovedpersonen jo nok er den nærmeste til at give en sådan skildring, men at han af samme årsag måske ikke altid har været i stand til at anlægge en helt objektiv vur-

dering. Enkelte steder har bogen lidt for meget præg af en apologi. Når dette er sagt, er der imidlertid ingen tvivl om, at Lars Børge Fabricius' bog vil blive et lige så uundværligt arbejdsredskab for musik-

historikeren som de indledningsvis omtalte studier af Thrane og Ravn – og en bedre anbefaling kan ingen dansk musikforfatter vist ønske sig.

Jørgen Poul Erichsen

Søren Terkelsen: Astree Siunge-Choer. Første Snees 1648. De danske viser med deres tyske forlæg af Gabriel Voigtländer og Johann Rist. Udgivet af Erik Sønderholm i samarbejde med Dieter Brandt og Dieter Lohmeier. Melodiudsættelser ved Jørgen Berg (= Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 12). Karl Wachholtz Verlag, Neumünster, 1976. 239 pp.

Trykte musikalske kilder til belysning af den verdslige visesang i Danmark i tiden helt op til slutningen af det 18. århundrede kan tælles på een hånd, ja, tryk fra det 17. århundrede næsten på een finger, nemlig toldereren og litteraten Søren Terkelsens tre snese viser fra årene o. 1650. Han gav dem titlen "Astree Siunge-Choer" med hentydning til sin påbegyndte oversættelse af franskmænden d'Urfée's kolos af en roman i den sirlige stil, "Dend Hyrdinde Astrea". Titel og strofeformer forbinder sjungekoret med hyrderomanen, men teksterne og melodierne til sine viser tog Terkelsen andetsteds fra. Således er forlæggene til den første snes udelukkende hentet fra digterpræsten Johann Rist's "Des Daphnis aus Cimbrien Galathee" og hofmusikeren Gabriel Voigtländer's "Allerhand Oden unnd Lieder" – to visesamlinger der hurtigt efter deres udgivelse i henholdsvis Hamburg og Sorø 1642 opnåede en popularitet, der nok kunne give en afskediget tolder lyst til at forsøge sig i samme genre.

Og Terkelsens forsøg lykkedes så godt, at hans viser gav tonen an for mange senere forsøg i århundredet, ikke blot for den

samling, der idag huskes bedst, Kingos "Aandelige Sjunge-Kor" (muligvis via Terkelsens egen, nu tabte samling "Himmelske Siunge-koor", der nævnes af Peder Syv i hans "Betenkninger om det Cimbriske Sprog"). Sammen med Voigtländer's visesamling, der sine tyske tekster til trods med god ret kan henregnes til tidens danske visetradition, er "Astree Siunge-Choer" det eneste trykte vidnesbyrd om et verdsligt visemiljø fra det 17. århundredes midte – et blik ind i tidens "Hus Musik" for at bruge en betegnelse fra et andet af Terkelsens nu tabte arbejder.

Det er derfor en højst velkommen publikation, der nu på grundlag af et dansk-tysk samarbejde gør Terkelsens overmåde sjældne første snes af "Astree Siunge-Choer" tilgængelig for et moderne publikum. Udgivelsen indgår som et bind i Christian-Albrechts-universitetet i Kiels litteraturhistoriske serie, der redigeres af Erich Trunz. Men den er tillige led i det projekt fra Kieler-universitetet, der med navn af "Skandinavien- und Ostseeraumforschung" i disse år betyder et overmåde frugtbart tværfagligt og tværnationalt samarbejde mellem nordtysk og nordisk

kulturhistorisk forskning i videste forstand.

Den foreliggende udgave præsenterer Terkelsens første snes in extenso: med det på eengang tidstypiske og virkelighedsnære forord, med æredigtene til Søren "Celadon" Terkelsen fra bl.a. Johann "Dafnis" Rist og først og fremmest selve viserne med Terkelsens danske oversættelser og hans tyske forlæg på modstående sider. Den danske barok-kender Erik Sønderholm har taget sig af tekstredaktionen og den grundige kommentering af oversættelserne, mens Dieter Lohmeier fra Kiel har redigeret og kommenteret Rist's og Voigtländer's tyske digte med bidrag til viserne og deres temaers historie og udbredelse. Hertil føjer sig Erik Sønderholms efterskrift, der giver den hidtil mest sammenfattende og nuancerede skildring af Søren Terkelsens levned som den lavere embedsmands ustadige færd på lykkens hjul, tillige belyst gennem aktstykker fra hans tid som tolder og senere som free lance-skribent. De tre udgiveres afsluttende, kommenterede bibliografi over Terkelsens trykte, utrykte og tabte værker, hvor man især hæfter sig ved hans ufuldendte "Aandelig Psalme- og Vise-Boog" med ialt 104 originale, bearbejdede og oversatte salmer og åndelige viser til kirkeåret, bekræfter og forstærker indtrykket af en stræbsom slider, en popularisator af tidens kunstfærdige poesi, der kun lykkedes i eet: "Astree Siunge-Choer". Og som det ofte er fremhævet, og nu sidst i Sønderholms efterskrift, skyldtes dette ikke mindst at sjungekoret var en *sangbog*, hvis iørefaldende og kendte melodier her fik danske tekster. Derfor er det også ærgerligt, at nyudgaven med sin udprægede litteraturhistoriske

overvægt lader musikken i stikken. Melodierne bringes samlet efter teksterne i generalbasudsættelser af Jørgen Berg. Af hensyn til udgavens praktiske brug er de tre- og firestemmige satser trykt på to systemer, og det er blevet anvendelige, men ikke altid lige elegante harmoniseringer af Terkelsens to-stemmige generalbassatser. Selv til praktisk brug burde ud sættelserne naturligvis have været gengivet på tre systemer, så melodi (sangstemme) og instrumentalledsagelse havde været adskilt. Og ikke alene mangler enhver melodikommentar – der henvises "engang for alle" til Nils Schiørrings grundlæggende disputats fra 1950 – men man savner også nogle elementære overvejelser m.h.t. melodiredaktioner og udgivelsesprincipper. Hvorfor har man ikke i et projekt som dette allieret sig med musikhistorisk sagskundskab, der uden at forfalde til panderynker og overdreven videnskabelighed kunne have forlenet denne praktisk-musikalske udgave af Terkelsens satser med en tekstkritisk troværdighed (bl.a. i form af en revisionsberetning), som man nu må savne og som ud fra et sanghistorisk synspunkt forringer udgavens værdi? Når bortses fra uundgåelige trykfejl (d' i stedet for des' i nr. 5 t. 3-4, E (med skuffende slutning) i stedet for D i nr. 17 t.12), mangler enhver stillingtagen til de problemer som selv udgivelsen af en så fordringsløs melodisamling som Terkelsens frembyder. Den blev trykt på et tidspunkt, hvor f.eks. dur-mol-tonaliteten endnu ikke havde fortrængt den mere farverige kirketonale melodik og harmonik og hvor levn fra mensuralnotationen optræder side om side med moderne notationspraksis. Lad mig blot nævne: Overalt hvor Terkelsen har kirketonal

notation (g-dorisk med et b osv.) sættes dur-mol-notationens faste fortegn med deraf følgende fortegnsændringer i det melodiske forløb. Terkelsens taktartsangivelse $\mathbb{C}$, der nu opfattes som alla breve-takt, men som her antagelig blot betyder 4/4, gengives uændret, mens til gengæld hans tripla- og sesquialtera-notation (3 og 3/2) såvel som en enkelt 6/4-notation gengives ved 6/4 uden oplysning om den originale skrivemåde. Der savnes også en konsekvent sammenligning mellem versionerne hos Terkelsen og hans tyske forlæg hos Rist og Voigtländer. Nogle steder bibeholdes Terkelsens version mod originalen, andre steder rettes tilbage til originalen mod Terkelsen, et enkelt korrumpet sted såvel hos Terkelsen som

hos hans forlæg (Voigtländer) rettes uden held (nr. 3 t.7 i bassen). Endelig bringes versioner som hverken findes hos Terkelsen eller hans forlæg, nemlig den kendte nr. 19, "Med gråd min væneste" (= Kingos "Den klare sol går ned"); den må være taget fra andenudgaven af Kingos "Aandelige Sjunge-Kor", da såvel førsteudgaven som Terkelsen og hans forlæg (Rist) har den doriske melodiform.

De her anførte indvendinger rokker ikke ved udgavens litteraturhistoriske fortjenester. Blot må det konstateres, at den ikke gengiver Terkelsens visesamling i fuld figur, og det er en skam. "Astree Siunge-Choer" er ikke først og fremmest litteraturhistorie, og det kunne her have været blevet til et stykke levende sanghistorie.

Niels Martin Jensen

Grammofon

Carl Nielsen: The Complete Symphonies. London Symphony Orchestra/Ole Schmidt. Unicorn RHS 324-330.

Carl Nielsens symfonier og andre orkesterværker. Radiosymfoniorkestret/Herbert Blomstedt. HMV SLS 5027.

I løbet af december 1973 og januar 1974 blev alle Carl Nielsens symfonier, fremført af London Symphony Orchestra under direktion af Ole Schmidt, indspillet og siden udsendt på seks 30 cm LP plader af det engelske firma Unicorn. Foretagendet modtog støtte af Dronning Margrethe og Prins Henriks fond, Kong Frederik og Dronning Ingrid's fond, Carlsberg fondet og Otto Mønsted fondet samt af Kulturministeriet, Bikuben, Handelsbanken, Landmandsbanken og Privatbanken.

Praktisk talt samtidig optog det engelske firma EMI, dog for egen regning, Carl Nielsens symfonier spillet af Danmarks Radios Symfoniorkester med Herbert Blomstedt som dirigent. Ved samme lejlighed indspillede desuden *Symfonisk Rhapsodie for Orkester* (første optagelse af dette endnu utrykte ungdomsværk fra 1888), *Helios*, Ouverture, op. 17, *Saga-Drøm*, op. 39, *Andante lamentoso* "Ved en ung Kunstners Baare", *Violinkoncert* op. 33 (solist Arve Tellefsen), *Pan og Syrinx*, op.

49, *Fløjtekoncert* (solist Frantz Lemsser), *Rhapsodisk Ouverture* "En fantasirejse til Færøerne", *Klarinetkoncert* op. 57 (Solist Kjell-Inge Stevansson) og *Bøhmisk-Dansk Folketone* (ikke indspillet tidligere). Optagelserne er publicerede under His Master's Voice etiket på otte 30 cm LP-plader med numrene SLS 502701-502708, samlet i Box SLS 5027.

Begge de her nævnte pladeserier er optaget kvadrafonisk, men af undertegnede aflyttet stereofonisk. Orkestrene forekommer mig at være jævnbyrdige på højt niveau og dirigenterne dybt fortrolige, skønt måske ikke altid lige heldige med de værker, de har givet sig i lag med. Den jævnførende bedømmelse dem imellem må naturligvis begrænse sig til symfonierne. En markant forskel mellem de to serier skyldes rumakustiske forhold. EMI-optagelserne er foretaget i Radiohusets koncertsal i København, medens Unicorn-serien indspillede i St. Giles kirken i London. Denne har efter alt at dømme en betydelig længere efterklangstid end radioens sal, hvilket kan forklare en del mangler, Unicorn-optagelserne er behæftede med. EMIs optagelser er hvad optagelsesteknikken angår rentud ideelle. Klangbilledet er tæt, lyst og intensivt og samtidig yderst transparent, ikke mindst til gavn for mellemstemmerne og bassen, og balancen mellem klanggrupperne er fortræffelig. Unicorns optagelser, specielt af symfoni nr. 1, men også — omend i noget mindre grad — af symfonierne nr. 2-4, skæmmes af den allerede nævnte lange efterklangstid, som gør disse værkers klangbillede noget mat og uigennemsigtigt. Dertil kommer, at strygerklangen er tynd og solistisk førte træblæsere svage og fjerne.

Disse mangler er dog ikke til stede i opta-

gelserne af symfonierne nr. 5 og 6, hvor det antagelig er lykkedes tonemesteren at finde lempeligere mikrofonplaceringer, således at optagelsesteknikken er på højde med EMIs præstationer. Jeg synes desuden, at Schmidts fortolkning af disse to symfonier, specielt den femte, er at foretrække fremfor Blomstedts. Sidstnævnte holder sig partiturets mange tre- og fire-dobbelte pianissimoer i begyndelsen af 5. symfonis første sats så efterrettelig, at klangen bliver tandløs, medens Schmidt tager anderledes håndfast på sagen. Dette friske greb præger også værkets videre forløb, ikke mindst anden sats' Presto afsnit, som piskes op til en dæmonisk vildskab, som virker besættende og tilmed overgår Leonard Bernsteins berømte fortolkning fra 1963 med New York Philharmonic på CBS SBRG 72110.

Men ellers er det Blomstedts indspilning, som synes mig at være lykkedes bedst. Medens Schmidts tempi undertiden, især i 1. symfoni, kan være lidt fluktuerende, ligger de meget fast i Blomstedts serie, og dette opfatter jeg som en dyd. Jeg har sammenlignet hans fortolkning af symfonierne nr. 3 og 4 med Bernsteins og har fundet, at den i sin tid sensationelle optagelse af nr. 3 fra 1965 med Det kgl. Kapel på CBS SBRG 72369 ganske bogstaveligt har tabt glansen, fordi den nye optagelse klinger så meget bedre. Bernsteins indspilning af nr. 4 fra 1971 med New York filharmonikerne på CBS S 72890 kan dog stadig hævde sig, og det samme gælder for Igor Markevitch-optagelsen med Det kgl. Kapel fra 1965, som foruden af Fona (S2) også udsendtes af Deutsche Grammophon og Turnabout.

EMI-versionen af violinkoncerten, fortræffeligt spillet af nordmanden Arve Tellef-

sen, udkonkurrerer, takket være sin klanglige fortræffelighed, Fonaoptagelsen S1 fra 1965, hvilket er synd for både solisten Tibor Varga, dirigenten Jerzy Semkow og Det kgl. Kapel, hvis præstationer er fuldgode.

Den fænomenale svenske klarinettist Kjell-Inge Stenvensson tåler sammenligning med amerikaneren Stanley Drucker, som i 1967 på CBS pladen MS 7028 med Leonard Bernstein i spidsen for New York Philharmonic gav værket en overbevisende fortolkning. Medens jeg ikke føler mig sikker, om jeg vil foretrække Blomstedts opfattelse af dette værk fremfor Bernsteins, er der ikke tvivl i min sjæl, når det gælder fløjtekoncerten med Frantz Lemsser. Vist er denne fuldt på højde med sin amerikanske kollega Julius Baker, hvis fortolkning af værket fra 1966 findes på den sidst nævnte CBS plade, men Blomstedts aflevering mangler det bid og den gå på energi, som udmærker Bernsteins version.

Aldeles fortræffelige er derimod Blomstedts gengivelse af *Helios* ouverturen og af *Saga-Drøm*. For sin dejlige klangs skyld foretrækker jeg *Helios* ouverturen i Blomstedts fortolkning fremfor i Jerzy Semkows med Det kgl. Kapel fra 1965 på Fona pladen S1. Igor Markevitchs version af *Saga-Drøm*, også den med Det kgl. Kapel og fra 1965 på Fona S2, skiller sig fra Blomstedts kun ved små nuancer.

Til de resterende optagelser i Blomstedt-

serien mangler jeg desværre jævnførelsesmateriale.

EMI ledsager sit pladesæt med en brochure, hvor Robert Layton, ofte under henvisning til Robert Simpsons bog *Carl Nielsen Symphonist* (1952), giver saglige og i reglen vel funderede kommentarer, men til tider kommer for skade at fremsætte tvivlsomme postulater, f.eks. når han i 6. symfonis anden sats finder "Nielsen expressing something of his concern about the direction which humanity and above all music was taking". Man irriteres af den sjuskede stavning af skandinaviske navne og værkstitler, men påskønner en synoptisk tabel, der placerer Carl Nielsens større værker fra 1. symfoni 1892 til klarinetkoncerten 1928 i den historiske sammenhæng.

Også Unicorn flottes sig med en brochure, som bl.a. indeholder en desværre ikke særligt klart formuleret artikel af Ingolf Gabold og Ole Schmidt om Carl Nielsens'ke kærnemotiver, der igen og igen optræder i hans symfonier. De analytiske kommentarer til de enkelte symfonier findes indtalt på pladen RHS 330 af Robert Simpson, som enkelt og tiltalende i et og så for lægmænd forståeligt sprog redegør for symfoniernes struktur, men måske overbetoner den for Carl Nielsens cykliske værker karakteristiske "progressive tonality". 6. symfoni volder dog Simpson et vist besvær og får ikke samme klare strukturering som den andre værker.

Herbert Rosenberg

Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning

Fortsat fra årbøgerne 1962, 1966-67 og VI 1968-72

4. oktober 1972: symposium om "Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg", København 1972, indledt af forfatteren, professor, dr. phil. Jan Maegaard.
13. december 1972: symposium om prisafhandlingen "Den musikalske formanalyse fra A.B. Marx's Kompositionslehre til vore dages strukturanalyse", København 1971 (skrevet i 1964), indledt af forfatteren, lektor, mag. art. Poul Nielsen.
28. februar 1973: fortsættelse af diskussionen fra sidste møde.
15. marts 1973: dr. Konrad Boehmer, Amsterdam: Das neue latein-amerikanische Lied.
25. september 1973: dr. John E. Stevens, Cambridge: Words and Music in an Early Tudor Songbook (The Fayrfax MS).
28. november 1973: Morten Levy: "Den stærke slått" — om Boses saga, Magnushymnen og nutidig norsk folkemusik.
18. marts 1974: professor, dr. Erik Tawaststjerna, Helsingfors: Kring uppkomsten av några av Sibelius' symfonier.
23. oktober 1974: professor, dr. phil. Jan Maegaard: Strømninger i åndslivet i Wien omkring 1900.
5. december 1974: dr. John Bergsagel: Guillaume Dufay — after 500 years.
3. april 1975: programredaktør Johannes Mulvad: Hartmann's syngespil "Fiskerne" og dets musikalske tilblivelseshistorie.
12. september 1975: dr. Jürgen Mainka, Berlin (DDR): Bachs Fuge und der Affektusbegriff.
7. november 1975: dr. Herbert Rosenberg: Betragtninger vedrørende begrebet musikforståelse.
16. december 1975: professor, dr. phil. Henrik Glahn: Noget om en engelsk visemelodi, dens vandring og vekslende brug i hollandsk, dansk og tysk tradition siden ca. 1600. En eftersporing med forskellige udløbere.
25. marts 1976: Hans Peter Larsen: "Primitive" og folkelige musikformer i Nord-Thailand.
28. april 1976: professor Otto Kolleritsch, Graz: Fünfzig Jahre "Wozzeck".
21. maj 1976: Peter Woetmann Christoffersen: Populærmusikkens betydning for den polyfone franske chanson i begyndelsen af det 16. århundrede.

Bidragydere til denne årgang

John Bergsagel, lektor, dr.phil. (Københavns Universitet)
Rishavevej 11, Esrom, 3230 Græsted.

Peter Woetmann Christoffersen, stud.mag.
Hedeparken 109, 2750 Ballerup.

Erik Dal, administrator, dr.phil. (Det danske Sprog- og Litteraturselskab)
Forchhammersvej 1, 1920 København V.

Jørgen Poul Erichsen, forskningsbibliotekar, mag.art. (Statsbiblioteket i Århus)
Kildevangen 12, 8382 Hinnerup.

Henrik Glahn, professor, dr.phil. (Københavns Universitet)
Asgårdsvej 13, 1811 København V.

Inge Henriksen, forskningsbibliotekar, mag.art. (Det kongelige Bibliotek)
Højsgårds allé 66, 2900 Hellerup.

Niels Martin Jensen, lektor, cand.mag. (Københavns Universitet)
Carit Etlarsvej 3, 1814 København V.

Ole Kongsted, cand.phil.
Stuðiestræde 17, 1455 København K.

Otto Mortensen, lektor, mag.art.
Tammerisvej 20, 8240 Riisskov.

Johannes Mulvad, programredaktør (Danmarks Radio)
Broholms allé 14, 2920 Charlottenlund.

Hans Musch, organist, dr.phil. (Abteilung für Katholische Kirchenmusik an der Musik-
hochschule Freiburg)
Hurstbrunnenstrasse 8, D-7800 Freiburg-Ebnet, BR Deutschland.

Dorthe Falcon Møller, cand.mag.
Grønnemose allé 18, 2400 København NV.

Henning Bro Rasmussen, lektor, mag.art. (N. Zahles Seminarium)
Carinaparken 133, 3460 Birkerød.

Sybille Reventlow, cand.phil.
Hostrupsvej 11, 1950 København V.

Herbert Rosenberg, dr.phil.
Langkærvej 16, 2720 Vanløse.

Christian Vestergaard-Pedersen, lektor, mag.art. (Københavns Universitet)
Køgemestervej 10, 3400 Hillerød.

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Åbenrå 34, 1124 København K, postgirokonto 2 15 50.

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning. (1961 ff, indtil nu ialt 7 bd.)

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.

II: Madrigaler fra Christian IV's tid (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved, 1966.

III: Madrigaler fra Christian IV's tid (Pedersøn, Borchgrevinck, Gistou). Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved, 1967.

IV-V: Satser fra Det kgl. Kantoris stemmebøger. Udgivet af Henrik Glahn. (Under udgivelse.)

INDHOLD

| | |
|--|-----|
| Forord/Vorwort | 5 |
| John Bergsagel: Danish Musicians in England 1611-14 | 9 |
| P. Woetmann Christoffersen: Knud Jeppesens' Collection | 21 |
| E. Dal og N.M. Jensen: Kunzens folkeviserharmoniseringer | 51 |
| Henrik Glahn: En håndskreven tysk koralbog | 69 |
| Inge Henriksen: Scheibe og Det musikalske Selskab | 103 |
| Ole Kongsted: Status over et tiår | 125 |
| Otto Mortensen: Buxtehude und Lebegue | 129 |
| Johs. Mulvad: Fiskerne | 141 |
| Dorthe Falcon Møller: Brødrene Gade | 191 |
| Sybille Reventlow: Helligånden som dirigent | 213 |
| Chr. Vestergaard-Pedersen: Melchior Schicht i Danmark | 237 |
| Anmeldelser (bøger, grammatofon) | 247 |
| Foredragsoversigt | 259 |
| Bidragydere | 260 |
