

**DANSK ÅRBOG  
FOR MUSIKFORSKNING  
IX  
1978**

**DAN FOG MUSIKFORLAG  
KØBENHAVN 1979**

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

**Redaktion:**

Redaktør: Niels Martin Jensen, Østerbrogade 78, DK-2100 København Ø  
Redaktionssekretær: Ole Kongsted, Studiestræde 17, DK-1455 København K

**Redaktionskomité:**

Docent Jesper Bøje Christensen, professor Henrik Glahn, lektor Bo Marschner, lektor Frede Viggo Nielsen, professor Tage Nielsen, professor Søren Sørensen.

**Ekspedition:**

Dan Fog Musikforlag, Gråbrødretorv 7, DK-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 60 kr. for enkeltmedlemmer, 80 kr. for ægtepar og 30 kr. for studerende. Løssalgsprisen samt oplysninger om køb af ældre årgange fås ved henvendelse til årbogens ekspedition. Manuskripter, korrespondance og anmeldereksemplarer til årbogen bedes sendt til redaktørens adresse.

*Danish Yearbook of Musicology appears once a year. Members of The Danish Musicological Society receive the yearbook as part of their subscription which at the moment is d. kr. 60,- for individual members, d. kr. 80,- for married couples and d. kr. 30,- for students. Separate copies and information concerning the purchase of back issues can be had from the distributor Dan Fog Music Publisher (see above).*

*Manuscripts, correspondence and publications for review should be sent to the editor.*

**DANSK ÅRBOG  
FOR MUSIKFORSKNING  
IX  
1978**

Under redaktion af  
Niels Martin Jensen

Udgivet af  
Dansk Selskab for Musikforskning

I kommission hos  
DAN FOG MUSIKFORLAG  
KØBENHAVN 1979

Dansk Årbog for Musikforskning IX 1978  
Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning  
© 1979 forfatterne  
Tryk: JJ trykteknik a/s, København  
ISBN 87-87099-15-2

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd



## INDHOLD

|               |   |
|---------------|---|
| <i>Forord</i> | 5 |
|---------------|---|

|                 |       |
|-----------------|-------|
| <b>Artikler</b> | 7–124 |
|-----------------|-------|

|                                                                                    |   |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|
| <i>Per Nørgård: Hierarchic Genesis. Steps Towards<br/>a Natural Musical Theory</i> | 7 |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Jesper Bøje Christensen og Dorthe Falcon Møller:<br/>Det ældste bevarede danske cembalo</i> | 75 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Niels Martin Jensen: DgF og dansk folkeviseforskning</i> | 103 |
|-------------------------------------------------------------|-----|

|                    |         |
|--------------------|---------|
| <b>Anmeldelser</b> | 125–181 |
|--------------------|---------|

*Bøger: Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle* (Søren Sørensen). *Jørgen Poul Erichsen: Indeks til danske periodiske musikpublikationer 1795–1841* (Torben Schousboe). *Catalogue of Giedde's Music Collection* (Niels Krabbe). *Jørgen Hæstrup: Musik for små penge* (Mette Müller). *Jan Maegaard: Præludier til musik af Arnold Schönberg* (Henning Nielsen). *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr.mus. hs 409* (Niels Martin Jensen). *Dansk Musik. Katalog over Statsbibliotekets samling af trykte musikaler* (Nanna Schiødt). *Dan Fog: Kompositionen von Fridr. Kuhlau* (Jørgen Poul Erichsen). *Messiaen – en håndbog* (Bo Marschner). *Peter Ryom: Les manuscrits de Vivaldi* (Søren Sørensen). *Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Heinrich W. Schwab). *Oliver Strunk: Essays on Music in the Byzantine World* (Jørgen Raasted).

*Grammofon: D. Fr. Kuhlau: Kammermusik 1–3* (Carl-Gunnar Åhlén). *Johann Adolph Scheibe: Passions-Cantata*

(Carl-Gunnar Åhlén). *Klaversonater af Niels W. Gade og J.P.E. Hartmann* (Bo Marschner). *J.P.E. Hartmann: Symfoni nr. 1 i g-mol, op. 17; ouverture til »Yrsa« op. 78* (Bo Marschner). *De danske Madrigalister, Hofdanse fra Christian IVs Tid, Mogens Pedersøns Kirkemusik* (John Bergsagel). *Orkestermusik af Vagn Holmboe, Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen* (Jan Jacoby). *Svend Westergaard: Cellokoncert op. 26; Pezzo concertante op. 27* (Jan Jacoby). *Gunnar Berg: Ti japanske Træsnit; Filandre* (Jan Jacoby). *Per Nørgård: Gilgamesh* (Morten Topp). *Carl Nielsen: Hymnus amoris op. 12; Søvnene op. 18* (Torben Schousboe). *Carl Nielsen: Saul og David* (Torben Schousboe).

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| <i>Meddelelser</i>                  | 182 |
| <i>Information</i>                  | 183 |
| <i>Foredragsoversigt</i>            | 184 |
| <i>Bidragydere til denne årgang</i> | 185 |
| <i>Tilsendte publikationer</i>      | 186 |

### »Glem ikke musikken«

Der går stadig dønninger efter 60ernes hjemlige debat om kompositions- og teoriundervisningen på konservatorierne (se f.eks. *Dansk Musiktidsskrift* 1966), og når dønningerne fortsat sætter nyt igang, er det frugtbart. Ikke al teori er grå, og forsøg må stadig gøres på at forbinde det skabende og analytiske arbejde med musik; det skal heller ikke nægtes, at det også ville være af pædagogisk værdi, hvis de skranker, der ofte adskiller komponist, analytiker og teorilærer, kunne nedbrydes. I efteråret 1976 holdt komponisten Per Nørgård et seminar for teori- og kompositionsstuderende ved Det jyske Musikkonservatorium i Århus, som vakte betydelig interesse. Med titlen »Musik som tilblivelse« fremlagdes på seminaret tanker og synspunkter, som en privat studiekreds omkring Per Nørgård på samme tid havde beskæftiget sig med i København. *Dansk Årbog for Musikforskning* ønsker at takke Per Nørgård for at have efterkommet opfordringen til at formulere disse tanker som en sammenhængende teori, samtidig med at seminarerne er fortsat i Århus og København siden efteråret 1977.

»Glem ikke musikken«, kan man undertiden have lyst til at indskyde i de aktuelle diskussioner - ofte frugtbare, ofte hidsige - om musikforskningens og musikundervisningens samfundsmæssige tilknytning og sociologiske landvindinger. »Glem ikke den nye musik«, kan man undertiden have lyst til at foreholde musikhistorikeren, hvis analyseapparat og æstetiske synspunkter ofte synes præget af ældre normer. Til »De nordiske musikdage« i Stockholm i september 1978 havde arrangørerne, Nordisk Komponistråd, taget et bemærkelsesværdigt initiativ: Efter indbydelse deltog også musikforskere i dette arrangement, hvor ny musik blev fremført og diskuteret. Et analyseseminar gav mulighed for en dialog mellem forskere og komponister omkring analyser og tolkninger af ny musik, en dialog, hvis mulige fortsættelse indebærer vide perspektiver. Ligeså velkomment er det initiativ, der - denne gang fra forskerside - er taget af arrangørerne af den 8. nordiske musikforskerkongres i juni 1979 på Ljungskile Folkhögskola ved Göteborg, hvor nordiske komponister indbydes til at deltage i arbejdsseminarer omkring deres musik ud fra en analytisk indfaldsvinkel. Der er al mulig grund til at udbygge sådanne kontakter mellem komponist og teoretiker, mellem skabende og teoretisk-historisk virksomhed, - ellers truer den grå teori, og den nye musik lades i stikken af dem, der har en selvfølgelig forpligtelse til at gå i brechen for den.



## **Hierarchic Genesis. Steps Towards a Natural Musical Theory**

### **Musical Experience as Interference Between Expectation and Realization**

*Per Nørgård*

#### **Introduction**

This study aims at forming a theory concerning the genesis of a musical work via the listener's perception. However, such a theory formation does not strive for a dualism of the following kind: »the musical work as an object« versus »music as forma formans«. The conception of music as an object is only one of the many feasible conceptions, namely the one concerning the conclusion of the work: only from the moment the final tone has sounded can the work as a whole be comprehended. The entire classical teaching on form owes its emergence and its rightful place as a living part of the phenomenology of the musical experience to this conception. But retrospection must be de-throned, if it tries to monopolize and represent all things within the scope of the musical experience. Otherwise the representation becomes reactionary and can prove fatal for the freshness of the experience and will continue to provoke attacks against traditional theory and analysis as pedagogical disciplines. If listeners can only vaguely recognize their experiences in the present music terminology, they will – with all justification – withdraw from the information offered. Gradually an – unjustifiable – scepticism of *all* music terminology and of *all* theory will arise, and the number of advocates of the supremacy of the sub-conscious, of spontaneity, will increase. The attacks deriving from this scepticism against *all* musical awareness as being academic and reactionary supports fruitless dualism, which this study intends to oppose.

The means for doing so are taken substantially from the phenomenology of perception and are based on the conception of *polarity as the basis of all musical experience*. In the realization of this polarity lies the beginning of the process of naming the areas of experience which have increasingly

isolated themselves from previous music terminology, thus promoting the above-mentioned dualism between the perception of academic theory as unauthentic, and the spontaneous experience as genuine. Such naming must begin with a realization of the common features characterizing the auditive (sensory) and mental (perceptive) processes, that is »Sensing« and »Perception« (in the following terms starting with a capital letter are referring to the glossary p. 64). If on this basis naming is carried out with conviction, an hierarchic terminology will be created<sup>1</sup>, which is capable of covering musical instantaneous impressions as well as impressions emerging on the basis of memories and expectations conditioned by time. In this way one essential characteristic of the prevailing dualism will be defeated.

Traditional dualism may also be expressed in the pair of concepts »analysis : synthesis«. Analysis consists of an increasingly comprehensive realization of the data of the object and their interrelationships, whereas synthesis in this connection consists of the collective (integrated) impression, whether or not it has occurred instantaneously or as a result of a process of perception. This contrast of concepts is another expression of the conflict present in Western cultures between »academicism« and

1. Cf. A. Koestler: »Some General Properties of Self-Regulating Open Hierarchic Order«, *The Ghost in the Machine*, London 1975 (first edition: Hutchinson, 1967), pp. 341–48. In this book as well as in *Beyond Reductionism* (Hutchinson 1969), Koestler postulates the hierarchic nature of all combined organic phenomena: »The organism in its structural aspect is not an aggregation of elementary parts [but] a multi-levelled hierarchy of semi-autonomous sub-whole, branching into sub-wholes of lower order and so on. Sub-wholes on any level of the hierarchy are referred to as *holons*.« In accepting this thesis one must consider human perception as an organic phenomenon, and in doing so, the hypothesis follows that the musical experience (and Genesis) is hierarchically conditioned. The applicability of Koestler's properties in connection with the musical analysis is often striking. In this way the chapter on »Integration and Self-assertion« is theoretically useful in that it determines that every *holon* has a tendency to assume an expression of self-assertion or integration. Transferred to a work of music one might in a similar way raise the question of a musical Gestalt's changing »self-assertive« (S-A) and »integrative« (INT) functions within a whole in which the Gestalt plays the part of *holon*. In the analysis of the theme from Mozart's piano sonata in A-major (KV 331) it is shown accordingly how the figure of accompaniment is transformed from a typical INTegrative to a Self-Assertive by being given the function of melody two bars later (although in inversion).

»spontaneity«. A musical experience which is *a priori* always a synthesis, can, of course, never be translated into a verbalized expression, but a linguistically formulated »synthesis judgment« is irreplaceable as a means of communication.

»Synthesis judgments« may be extremely simple without being »simplified«; for instance, by describing a high note on a trumpet as »sharp« or »brilliant« and a deep note on a cello as »mellow« or »dark«, one can easily be understood. Problems first arise when dealing with more complicated formations: how does one in this situation maintain the clarity of the synthesis judgment without its being simplified and consequently falsified. It is the aim of this study to suggest a line of procedure, which will satisfy both our need to acknowledge things and concepts by name and to experience them by synthesis in order to maintain respect for the freshness of the subjective impression.

The perspective in this expanded name-giving is obvious: not only would violation of the freshness of experience be avoided despite intellectual intrusion into the cause of the experience, the musical work, but this intrusion might also lead to an enhancement of the experience by means of intensified Sensing and deepened Perception.

A similar positive result is known from intuitive and thoughtful explorations into natural phenomena; in this way increased knowledge of the processes involved in the life cycle of a plant may lead to intensified Sensing of the momentary manifestations of the plant: one's eye focuses on each stage of the formation of the leaf, bud and seed and previously undetected details are discovered. Naturally, this process is also well-known to the music scholar, who has maintained his experience and had it enhanced, not in spite of but rather because of his intelligent research. In this case the problem is one of mediating the results, that is, a pedagogical problem, but also a theoretical one, as the formation of a theory is not usually aimed at combining analysis and synthesis (the latter being silently left to the »intelligent reader«).

The proposed method to be presented here is actually more eclectic than revolutionary. The novel features lie essentially in the consistent examination of polarity proposed in this study, of all Elements and of all Hierarchies of time values. Furthermore, familiar models of analysis may be applied with the understanding that an attempt is made to recognize polarity in these models as well, so that these analyses may be integrated among the others. In this way the method is brought into agreement with



the mathematical »group« concept<sup>2</sup> which has been successful in other areas of research.

It is hoped that the reader will appreciate the fact that presenting an exposition of the method has been a problem. I anticipate the possibility of mediating the basic concepts more simply and more precisely, yet until this becomes the case, it is my opinion that the following chapters ought to be studied in the order presented, which, however, does not mean that the chapters will follow a purely linear development. Threads will often run from one chapter to another, which can be seen from the theses put forward in the first eight chapters.

- I. Sensing and Perceiving are subject to analogous laws.
- II. Binariness is the basis of all registration of difference.
- III. It is possible to give an adequate verbalization of a musical experience.
- IV. All musical means of expression tend to be hierarchic.
- V. There are profound differences in the potential of expression of musical Elements.
- VI. The harmonic and the subharmonic spectra are equally perceivable.
- VII. The diatonic scale is based on auditive laws.
- VIII. A musical concept must not inhibit the recollection of a momentary experience.

The suggested program of analysis (chapter IX) follows the above, after which I give the pre-conditions for transferring the results of the analysis to generally comprehensible synthesis judgments (chapter X), and then examples of analyses with applied synthesis judgments concerning chosen fragments of works (chapter XI). As a suggestion for the practical application of the method, there are »reading« and listening exercises (chapter

2. Jean Piaget: *Le structuralisme*, Presses Universitaires de France 1968. Chapter II brings a discussion on the conception of *groups*, stating in the introduction: »The conception of a *group* has proven to be unusually applicable and fertile. We come across it again and again in almost all fields of mathematics and logic. It has acquired basic importance in physics and it is reasonable to think that some day it will play a similar role in biology.« A *group* is a system of elements »united by a law of composition . . . in such a way that if this law is adapted to elements in the system it will make up one element within the same system. The system contains a neutral element, whose nature is such that when united with another element, it will not cause a change . . . and when an inverse operation is combined with an operation, the neutral element appears as a result.« From a musical point of view we may consider »the neutral element« a *non-change element*, an operation such as *one third up* and *one third down* (which together result in the starting tone, in other words: a »non-change element«).



XII), and the study concludes with an attempt to trace the Genesis of the musical experience.

The analysis of »Greensleeves« in chapter XI (page 53) is a concise and easily comprehended example of how the method is able to reveal the »mind-expanding« and consequently sense-intensifying quality of the musical work, which is, of course, a crucial quality in a theoretical model. The fact that the suggested method has at least given *me* new – and often astonishing – insight into the examined works has been a decisive factor in motivating me to write this study. If others are able to achieve similar experiences, the study will have fulfilled its purpose.

### I. Sensing vs. Perceiving

(Sensing and Perceiving are subject to analogous laws.)

For a given musical totality, the laws of impression seem to possess many similarities to the structural theories formed by Jean Piaget, the Swiss psychologist.<sup>3</sup> According to these theories, structure is »a system of transformations which – being a system (as opposed to a sum of elements) – contains laws. It is a system which is preserved and enriched in the movement of precisely these transformations without the same transformations exceeding their own boundaries or employing foreign elements. Thus, three qualities are characteristic for a structure: totality, transformations and self-regulation«. »The totality is created in the methods of composing . . . as a system of 'transformations' and not as a static 'form'«.

This interpretation does <sup>hierarchy</sup>away with the common idea of the Gestalt being a static form of perception, which is of decisive importance in the present study. Self-regulation ensures that the transformations within a structure cannot destroy the system, that consistly prevails inside its boundaries, and that they only form such elements as are contained within the structure and maintain its laws. And finally Piaget argues that rhythm is one of the structural mechanisms, whose self-government is based on symmetry and repetition. The emphasis on the concept of Hierarchy – an emphasis essential to this study – may also be connected to Piaget's structuralism: »Regulation intervenes in the erection of new structures which engulf the

3. Jean Piaget: *Strukturalismen* (the Swedish edition), Falköping, 1972, pp. 18, 21, 22, 26.

one, or ones, preceding and incorporate it or them, as structural elements, in more comprehensive structures.« This corresponds directly to the musical work, whose totality of course will appear – in time – as *hierarchically organized Waves* – periodic as well as aperiodic – on all elemental strata (melodies, color of harmonies and instruments, rhythm, dynamics and so on).

What then is the essence of the perception that transforms instrumental and vocal signals into a musical message? In this study we shall distinguish between Sensing and Perceiving, Sensing being the auditive, instantaneous impression isolated by time, and Perceiving being the mental integration of instantaneous experiences. Also, I shall argue in favor of the assertion that auditive Sensing and Perceiving are subject to the same laws. These laws may be expressed approximately as follows:

- a) *Sensing and Perceiving are oriented binarily* around a movable center of energy. According to taste and circumstance this energy may be called: light : dark, strong : weak, fast : slow, etc. And as far as transitional forms modified through time are concerned: clearing up : darkening, etc. Also, they may take on more complicated forms of lightness : darkness polarities, i.e. in connection with clarity and vagueness of Gestalt.
- b) *Both Sensing and Perceiving are hierarchically organized*. As far as the sense of hearing is concerned this fact is expressed in the content of stronger or weaker strata of impression, possibly contained in the Sensing, regarding not only amplitude but also the mutual order of frequencies. In this way, a root is considered superior to its third or its other partials. On the other hand Perceiving expresses the hierarchic organization in the incorporation of the substructures already mentioned in more comprehensive structures. Needless to say, this order does not imply the value of tones and structures for the experience.
- c) *Both Sensing and Perceiving operate with several elemental dimensions*. Hearing spontaneously distinguishes between formant and partial elements (harmonies and timbres) and more ambivalently between noise and harmony. Similarly, Perceiving (as is well known) distinguishes various expressions of energy transformed into impressions of melody, timbre, rhythm and dynamics. At a later stage, these differences will be described as units of difference in frequency or amplitude, with those concerning tone, rhythm and melody being differences in frequency and those concerning timbre and dynamics being differences in amplitude. Speaking of timbre – also vocal timbre – this is a result of a formant/transi-

ent phenomenon and therefore related to dynamics. In the end, though, the frequency and amplitude group both fall under the concept »energy«, and the combined areas of Sensing and Perceiving may in this way be viewed as a continuous series of areas of concentrations – somewhat similar to natural »elements« (earth, water, air, fire).

## II. Pairs of Contrast

(Binarity is the basis of all registration of difference.)

The analogous lawfulness of Sensing and Perceiving, which was mentioned in chapter one, will be studied in this chapter as far as the first assertion ('a') is concerned: »Sensing and Perceiving are oriented binarily.« This statement may appear rather daring and even reductionistic in that a rich musical experience can never be recalled so simply. It should therefore first of all be emphasized that the statement will be relevant only when an attempt is made to achieve analytic insight into the preconditions for this rich musical experience. A person conscious of his experience will according to this theory create a richly faceted synthesis from the constant, overwhelming, intoxicating bombardment by »plus-minus signals« and their temporally conditioned intermediate forms (»clearing up«, »strengthening«, etc. as compared to »darkening«, »weakening«, etc.). This is evocatively described in the novel by Brian Aldiss: *The Male Response*<sup>4</sup>:

He knew now he had been right about the sunshine and the oleander bushes; light and dark lay cheek by jowl. Consciousness was the experiencing of events neither entirely tragic nor comic. It was not, as Hardy had claimed, that

'Tragedy is true guise  
Comedy lies'

but rather that the two were always present, mixed as inseparably as copulating octopi; life was at once funny and frightening: what lied was consciousness itself, for it was merely the sunlight painted over the wall of blackness. It was stretched skin-thin, and through it on occasions one could . . . glimpse the spear-sharp shadows beneath.

4. Brian Aldiss: *The Male Response*. Panther Books 1976, p. 181.

To claim that »consciousness is lying« would be too much, but it is a main theme of this study, that every individual in every single listening-situation will have his own experience of the above-mentioned »bombardment« on his system of Sensing and Perceiving – in which »light« and »dark« only occasionally are experienced as dominant phenomena of contrast, normally being »mixed as inseparably as copulating octopi«. Familiar contrasts such as »fast : slow«, »major : minor« belong to such exceptions, although with the tools of this study one often realizes that a host of sub-ordinate contrasts are concealed beneath the surface of polarity.

At the end of this study an attempt will be made to demonstrate that in the first movement of Mahler's ninth symphony we come across simultaneous alternation between polarities carried out in all parts and to the depths of the hierarchic tissue, resulting in (unequally long) »days« and »nights« with intervening »dusks« and »dawns«. This will be exemplified by two probings of typical fragments from the movement and will appear as a contrast in expression to similarly probed fragments from two works by Mozart. In these works the very balancing, most often a simultaneous balancing between expressions of light and dark may share in creating the »classic« expression (»intertwining together like lovers«). An expression of such a simultaneous light and dark might, for instance, be an intervallic intensification vs. a rhythmic weakening within the same Wave Length. On the rhythmic level, the simplest expression of tension, i.e. »dawn«, is the upbeat/downbeat pair and vice versa (i.e. the simplest expression of relaxation, »dusk«, is the downbeat/afterbeat pair).

By applying the tools of this study to »Greensleeves« it will be demonstrated how it is possible to experience one melodic line as two (both employing all tones), one of them upbeat-like, the other one downbeat-like, with »interference of consciousness« as a result.

### **III. Can Music be Described?**

(It is possible to give an adequate verbalization of a musical experience.)

Traditionally, verbal illustration of musical experiences is as problematic in scholarly circles as it is widespread in everyday conversation about music. The scholar as well as the reflective musician and layman clearly see the danger of the »music journalist's« simplification of complicated musical experiences, whereas the exclusively »intuitive« listener and

professional musician find little value for the deepening of their experience in the conventional and often abstruse analyses of form, function and counterpoint. This fact is supported by current debate at conservatories about theory and analysis as pedagogical disciplines.

Of course, what is so amazing about »popular music terminology« is its extraordinary universality and constancy. If expressions such as »high« and »low« notes as terms depicting the acoustical phenomena high and low frequency sound waves had been just as interchangeable as, for instance, short and long hair are fashionable and ever-changing symbols of masculine and feminine characteristics, a closer examination of the relation between terminology and phenomenon would hardly be very profitable. The present study, however, is based on the idea of the universally-disseminated musical term as derived from Sensing or Perceiving. Since acquired ideas are incorporated in the recollective ability of one's perception to create a Gestalt through tradition, it will be possible in complex higher civilizations to encounter contradictory theories which apparently weaken the idea of such a »platonic« or archetypal concept. Perceiving integrates both the recollected experience and the ability to imagine prior to the experience. The ability to imagine, which will be discussed later in this study, encompasses the past as well as the future, that is, experience as well as expectation. A great number of »duration Hierarchies« are stored away in the archives of one's memory – from the short-waved recollection of a telephone number, to the medium-waved recollection of an incident and finally to the long-waved life-long memory having to do with one's family and culture. Therefore it is clear that cultural tracks made over a long period of time often cause one pole to outweigh the other so greatly that the latter is suppressed for a long period of time (as seen in the case of the extreme matriarchies and patriarchies). Such one-sided epochal emphasis can therefore *for a time* obscure aspects of reality's binary nature, an example of this being the priority placed on the superharmonic root in relation to the subharmonic common denominator (the focal tone, chapter VI) during the 1600–1900's.

It is precisely this hierarchic property of the phenomenon of recollection that is the important factor in the larger forms of expression, in which a superstructure by means of its superior formal power can incorporate substructures and transform their isolated expressions. An example of this is the beginning of Bach's *St. Matthew Passion* where the Culmination (»summit«, »coronation«, »majesty«) is created by the entrance of a



chorale in unison. The immediate sensuous experience of »innocence« is subordinated by the aura of »coronation«, whereby Bach succeeds in conveying the evangelical message: the majesty of innocence!

What is sung by the children's choir is not without significance:

O LAMM GOT- TES UN- SCHUL- DIG AM STAMM DES KREUZES GESCHLACH-  
ALL- ZEIT ER - FUNDEN GE- DUL - DIG WIE- WOHL DU WAREST VERACH-  
TET TET ALL SÜND HAST DU GE- TRA - - - GEN SONST HÜSSTEN  
WIR VERZA - - GEN ER- BARM DICH UN - SER, O JE - - SU, O JE -  
- SU

Example 1.

The hierarchical main thesis of this study is that – analogous with the structuralistic sentence – »a content always comprises the form for a lesser content«. <sup>5</sup> We are confronted by a »content« (the chorale) in a »form« (the opening chorus), a content not only sensed through sound, but also perceived, as it constitutes a form in itself. This form also has a content, which in turn can be examined for forms. Since the methodological and the terminological implements for carrying out such an examination are not presented until chapter VIII, it must at this point remain an implication, which may, however, result in a support of the main thesis of this chapter. Characteristic of the opening chorus is its »arch« or »pyramid« shape, and characteristic of the chorale melody is that it does not manifest any development: three of its four phrases (together a bar form) culminate with d<sup>2</sup>–e<sup>2</sup> and end with g<sup>1</sup>. The upper and third hierarchical levels of the opening chorus tend to be analogously formed as »rise-fall«, while the second level (the chorale) shows stasis. As we sense »innocence« as »majesty« in the upper level and rediscover this perceptively and verbally in the culmination of the third level, with the words »unschuldig«

5. Jean Piaget: *Strukturalismen* (Swedish edition), Falköping, 1972, p. 114.

and »geduldig« in the first two lines, Bach manages, hierarchically, to permeate the introductory choir with the very epitome of the gospel: » . . . unto you is born this day a Saviour . . . a child, wrapped in swaddling clothes, lying in a manger«.

The following provisional conclusion can be drawn: a superior musical expressive quality arises during an hierarchical synthesis of form and sound on several levels, each having its own qualities. An expressive quality can be described by subjective choices of correspondences within a common sphere of symbols (cf. »child«, »innocent«, »sprout«, »fresh« etc. or »culmination«, »crown«, »majesty«, »zenith« etc.) A higher level of expressive quality can achieve variety by means of multiple ramifications of subordinate expressive qualities which may even compete with one another.

In the Bach example there was a peculiar connection between the contrasting expressions »child« and »majesty«, whereas in Fauré's *Requiem* (Introitus and Kyrie), we find the more usual association of the (lower energized) framework of the pyramid with the »sound of innocence« and of the Culmination of the pyramid with the »sound of majesty«, directly coupled on all elemental levels (*piano* vs. *forte*, *children* vs. *men*, *strings* vs. *brass instruments*, *step* vs. *jump*). All combinations are incidentally conceivable (and all are supposedly realized): Culmination with »tempestuously torn« expression, or with erotic, sensual sweetness, with expansive enthusiasm, etc. In short it is asserted that the total effect of a piece of music can essentially be expressed as linguistic correspondences for a limited number of expressive qualities on all hierarchical levels and in all Elements, but a combination unique for every single work. (As regards verbal attempts at synthesis, see chapter X, on synthesizing).

#### IV. Hierarchies

(All musical means of expression tend to be hierarchic).

Every act involves orders and orders of orders, whereby even supposedly simple activities achieve a high degree of complexity. Arthur Koestler<sup>6</sup> exemplifies this with the act of writing one's signature. The decision to write one's signature is primary while producing pen and paper secondary.

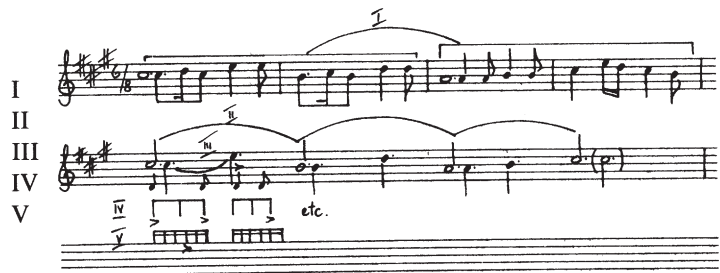
6. Koestler: »Beyond Atomism and Holism« (*Beyond Reductionism*). Hutchinson, 1969, p. 201.

Examples of other subordinate acts in the process are biological activities (also hierarchic) such as the flow of adrenalin, cell activity, and subordinate processes of combustion such as muscle contraction and movements of joints, which finally result in the activity aimed at, namely writing one's signature. Full consideration of all kinds of actions, or at least of the process of thinking and speaking, will lead to an acknowledgment of hierarchic organization as an indispensable precondition for their realization.

It is therefore no surprise that a consideration of the organization of the musical work (or of its fragments or individual Elements) reveals all kinds of hierarchic dispositions. A familiar example of this is the order of the levels of note values: a whole note is equal to two half notes or a triplet of three half notes, which in turn are equal to four quarter notes or six as a septuplet, a disposition characteristic of all European and much non-European music. As an expanded aspect of rhythm, structures occur as the great hierarchic »sonata«, »rondo«, »concerto« and »Lied« etc., each made up of a richly faceted subordinate world of »parts«, »periods«, »sentences« or what have you, again ramified into sections of bars and rhythmical lower orders. It is also a well-known fact that the element of harmony is expressed on slow, often low lying, levels as supporters of quick chord changes which in turn perhaps are faceted by even quicker chord changes in the figurations. There is a clear tendency in the *gamelan* organizations found on Java and Bali towards a hierarchic superiority of deep registers in relation to higher ones frequently with up to four or five strata.

Even a »simple« stanza can reveal a multitude of hierarchic organizations, as shown by the Wave Analyses later in this study. However, the author wishes at this time to point out the fact that a 6/8 melody such as Mozart's A-major theme is immediately ramified into rhythmical, harmonic and melodic strata:

Highest hierarchic  
stratum:  
Next highest:  
Third highest:  
Fourth:  
Fifth:  
(lowest)



Example 2.



Besides the rhythmic (melodic) strata of Hierarchy shown here, there is also a harmonic Hierarchy (described in the teaching on harmony) and superior to those shown, a »theme vs. variations« Hierarchy with its mutual strata.

Arthur Koestler in particular has reflected on the nature of the hierarchy and coined an applicable terminology in which »holon« represents an entity which governs subordinate strata while concurrently being governed as an integrated part by superior strata. When governing, a holon manifests Self-Assertive Properties (S-A), whereas it manifests Integrative Properties (I) when being governed. These two emphases of attributes, which are applicable both biologically and sociologically, may be transferred as a matter of course to a musical *holon*. A figure in an accompaniment may, for example, manifest itself as »S-A« (cf. Brandenburg Concerto No. 3 with the sudden dominant sixteenth-note cascades of descending seconds). Conversely, the main motif of the opening chorus in *St. Matthew Passion* mentioned above manifests Integrated Properties at the entrance of the chorale. Examples are, in fact, *legio* and the phenomenon constitutes one of the most powerful means of musical transformation without the actual tone signals being changed.

## V. From Hierarchy to Element

(There are profound differences in the potential of expression of musical Elements.)

It is a main hypothesis of this study and the method it employs that music's elemental effects are a transformation in the organs of perception of the energy-content of the perceived signals. According to this, the theory is that the physical expressions of energy are transformed into emotional impressions proportionally with the intensity of the *sensed* energy waves as well as of those *perceived*. Whether the experience, however, is more one of »stress« than of »catharsis« depends on to what extent the organization (»the noise«) characterizes a superior or a subordinate level. One can refer to the human ability to perceive, which is able to re-establish organized sequences of sounds as a mental process. This is possible through storage of impressions, attempts to perceive Gestalts and the expectation of impressions stemming from this. If such a mental process is

not successful – perhaps because the signals are not organized but random – irritation arises together with symptoms of stress and illness over a longer period of time, even though the individual signals are harmonious. However, the opposite is not the case: a totally noisy source of sound may – through a well-organized sequence of signals – be a fully satisfying musical experience. So we can place Perceiving above Sensing as far as the musical experience is concerned. (The reader is right if in these reflections he senses an argument against the advocates of »aleatoric form«. <sup>7</sup> With the introduction of the concept of priority in connection with Sensing/Perceiving the question arises whether an »order of experiences« can be established in other fields (the Hierarchies mentioned in chapter IV, realte of course, only to time-perceptions). It is tempting to consider whether there would be reason to establish similar priorities among musical Elements. The purely emotional outbursts about the »melody« or the »harmony« etc., »being the highest« seem to encourage this kind of consideration.

At least one criterion (possibly more) may justify establishing a priority in the sequence of Elements, that criterion being the potential of achieving graduations. Perceiving, of course, does not allow one to operate at one's discretion with – for instance – unlimited subdividing of the octave or endlessly refined differences in duration. *Doubling a frequency* (or in other words: dividing a Wave Length into halves), *halving a duration* and *doubling a tone's volume* may be described as rising (energizing) octaves of *tones*, *duration* and *dynamics* respectively. The organization of possible stages of perception within each of these three »octaves« will result in precisely the sequence mentioned. The opposite sequence would appear if one asked for the necessary preconditions for the emergence of an auditive musical experience: *dynamics* means volume of course, which requires sound, for without sound there is no music. *Durations* are limitations in time, without which the differentiated experience of sound would not be possible. Since – as already mentioned – music may express itself in noise without making use of tones, *tone* receives the lowest priority. Further arranging of the priority of the various forms of manifestations of tones within the areas of melody, harmony and timbre is not possible,

7. The remark for which John Cage has been given credit: »Sind Töne Töne – oder sind sie Webern?« (Untranslatable pun in German: Are tones tones, or are they Webern, i.e. Weaving?) in its implied answer: »Doch, Töne« (Tones, of course) expresses how the philosophy of Aleatorism places Sensing *above* Perception.

since the boundaries between these elements are vague and since a new definition based on subjective evaluations is necessary for every new analysis. Of course, everything may be viewed as a melody. Is, for instance, the function of a slow hierarchic stratum carried out in five deep gongs on a Balinese *gamelan* »melody« or »harmony«? This depends completely on the perceptive point of view and in a similar way reflection may result in the same conclusion concerning all other sorts of music: everything *may* be (but does not *have* to be) considered melody. Tentatively, we might conclude that a melody is a (sonorous) content differentiated in duration and in this way given a »form in time«. Rhythm (although an empty factor in itself) is a form in time executed by *sound*, perhaps differentiated into »*melodies*«. Dynamics (along with harmony and timbre) is a means of emphasis (or of tonal reflection or of creating timbre), setting off the work, and is of a supplementary nature<sup>8</sup>.

## VI. Superharmonic vs. Subharmonic

(The harmonic and the subharmonic spectra are equally perceivable.)

Apparently the so-called subjective tones play a large role in the formation of scales and of harmonies in all musical cultures. By this is meant, among other things, the processes of combination by which the inner ear (cochlea) forms »subjective tones«. These do not exist as physical oscillations, but are derived from them. Incidentally one can distinguish between two kinds of subjective tones: those divided by fission and those amalgamated by fusion<sup>9</sup>. Fission is division in accordance with the natural series of numbers, whereby a subjective impression of overtones emerges. During fusion the difference between the frequencies of two tones is created and consequently a subjective impression of a deeper tone occurs, containing the two original tones as two of its own partial tones. In the former case the spectrum of overtones is subjective; in the latter the root is subjective. Every time a sustained note sounds together with a chain of tones in a scale (diatonic or chromatic *ad lib.*), a subjective impression of a chain of

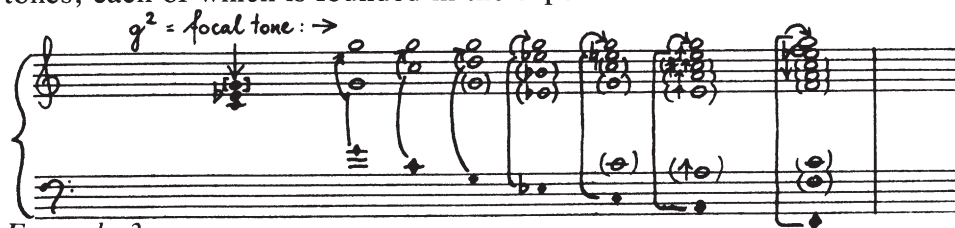
8. Cf. chapter X, first paragraph.

9. The metaphors »fission« and »fusion« clarify both the kinship and the difference between the phenomena of overtones and difference tones. »Fission«: the dividing of one tone into many (the overtone spectrum). »Fusion«: the creation of one or more »combination tones« out of two (or more) tones (difference tones and their linear, sub-harmonic, »minor« breaking).

(differential) roots emerges. The author intends to show that when combined, the deepest tones of this chain make up a broken, subharmonic chord, whose fixed and variable generative tones make up changing partial tones of the individual components of this chord (see Table 1–2).

One can hear this broken »minor« chord by letting two wind instruments play the upper staff *forte*. As we are exposed daily to differential impressions from constants as well as variable sources of sounds, it is at least *conceivable* that the repeated, partly sub-conscious experiences involving this broken »minor« and »major« world have contributed to its emergence (here it is not only a question of minor: major but also of the universal associations connected with the concepts of »dark« and »light«.) When a minor chord is played, it reminds one of the »unreal« root and of the way in which the two generative tones gradually approach each other, letting the root wander in the likeness of the minor triad downwards towards »darkness« and »quiet«. When a major chord is played, it reminds one of the »self-sufficiency« of that one tone which is gloriously divided into innumerable, though perhaps unreal »light« tones (the term »unreal« suggesting that even a strong impulse void of overtones evokes a spectrum of subjective tones in the cochlea).

Therefore I call major and minor chords »superharmonic« and »subharmonic« respectively, or perhaps »light« and »dark«.<sup>10</sup> The generative tone of the superharmonic will still be called the root, but the generating force in the subharmonic is more difficult to define (cf. the table), as it is for the most part the activation of the entire octave that determines the (subjective) occurrence of the broken minor chord. For the sake of convenience, though, reference will only be made to the constant of the two generative voices – designated as the »focal tone«, as it is the tone which unites the entire row of the individual overtone spectra of differential tones, each of which is founded in the superharmonic:



Example 3.

10. Cf. the priority given to the root in the period 1600–1900 mentioned in chapter 3. The major and minor concepts common for the period will, however, be applied at the same time, and possibly *varied* through the implication of the harmonic/subharmonic view.

Table 1. Selected differential tones.

|                                                 |                                    |                                    |                                    |                                    |                                    |                                             |                                               |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Physical chords and mutual frequency proportion | $g^2$<br>$g^1$<br>=<br>2<br>:<br>1 | $g^2$<br>$c^2$<br>=<br>3<br>:<br>2 | $g^2$<br>$d^2$<br>=<br>4<br>:<br>3 | $g^2$<br>$e^2$<br>=<br>5<br>:<br>4 | $g^2$<br>$e^2$<br>=<br>6<br>:<br>5 | $g^2$<br>$\uparrow e^2$<br>=<br>7<br>:<br>6 | $g^2$<br>$\downarrow f^2$<br>=<br>8<br>:<br>7 |
| Differential number                             | 1                                  | 1                                  | 1                                  | 1                                  | 1                                  | 1                                           | 1                                             |
| Differential tone                               | $g^1$                              | $c^1$                              | $g$                                | $e$                                | $c$                                | $\uparrow A$                                | $G$                                           |

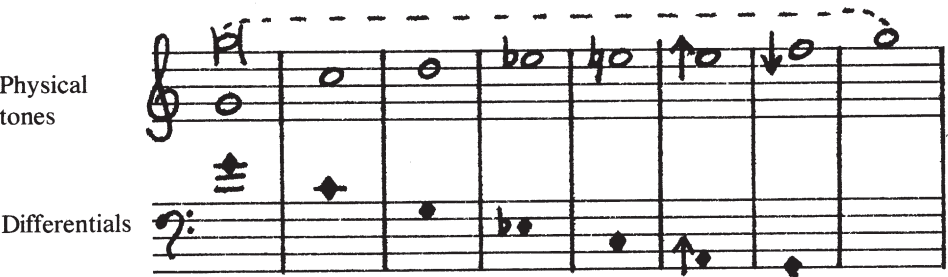
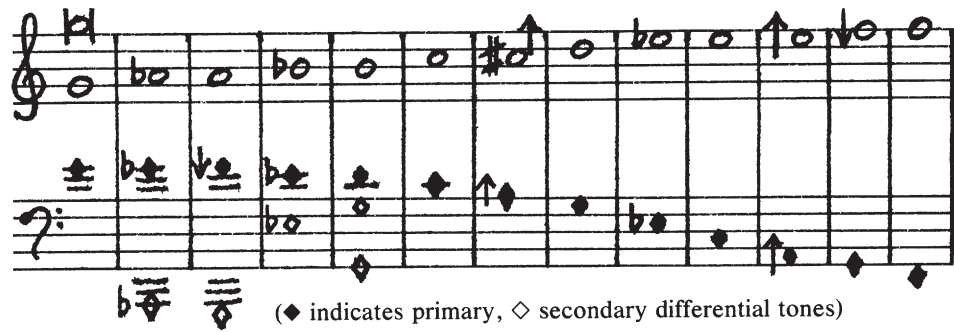


Table 2. All differential tones generating from chromatic tones.

|                                              |             |              |              |             |             |             |             |             |             |             |             |             |             |
|----------------------------------------------|-------------|--------------|--------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| The mutual frequency of the generative tones | 2<br>:<br>1 | 15<br>:<br>8 | 16<br>:<br>9 | 5<br>:<br>3 | 8<br>:<br>5 | 3<br>:<br>2 | 7<br>:<br>5 | 4<br>:<br>3 | 5<br>:<br>4 | 6<br>:<br>5 | 7<br>:<br>6 | 8<br>:<br>7 | 9<br>:<br>7 |
| primary differential tone                    | 1           | 7            | 7            | 2           | 3           | 1           | 2           | 1           | 1           | 1           | 1           | 1           | 2           |
| possible secondary differential tone         |             | 1            | 2            | 1           | 2           |             |             |             |             |             |             |             | (1)         |



## VII. From an Experience of Contrast to an Experience of Color (The diatonic scale is based on auditive laws.)

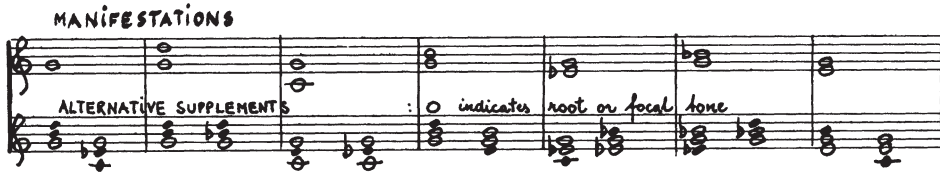
*Prefatorial remark:* Until now this study has concentrated on binarity, the experience of contrast, as a basis for Sensing and Perceiving on all levels. This is in agreement with the development of awareness of color observed among primitive people. A certain degree of urbanization is required before the concepts of color are allowed to develop beyond the basic contrasts of dark vs. light, black vs. white.<sup>11</sup>

Is it possible at this time to attribute the emergence of scales of more than two pitches (or of only two registers as is sometimes the case with Greenlanders) to something besides chance environmental factors (conventions)? In the following only the seven-tone scale, which is found world-wide and was known in our culture group as the »church mode« during the Middle Ages and later as »major« and natural »minor«, will be discussed. Dictionaries and textbooks give no answer – or only conventional ones – to the question of why seven-tone scales are as wide-spread as they are, especially the »major« form.<sup>12</sup> By implicating the idea of subharmonic triads as active factors, it is, however, possible to build a column of fifths, whose transposition to a single octave manifests this very »major« seven tone scale.<sup>13</sup>

At least three superharmonic or three subharmonic partial tones are necessary in order to define a given tone as having a super or subharmonic spectrum (»root« or »focal« tone). Given the tone »g«, for instance, it is not enough just to add a super- or sub-fifth or a super- or sub-third in order to determine whether the given tone is a »basic« or »focal« tone, as the listener – other things being equal – cannot be sure whether it is the upper or lower of the two tones that is derived from the other one:

11. Cf. Rolf Kuschel and Torben Monberg: »We Don't Talk Much About Colour Here: A Study of Colour Semantics On Bellona Island«, *Man*, (New Series) 9, p. 213–242, London 1974.
12. For example, the Indian scale *sa-grama* and the Balinese seven-tone scale used especially for religious ceremonies, which expands upon the five-tone *pelog* from (approximately): e - c - b - g - f to e - d - c - b - a - g - f.
13. The concept is based on Albert Freiherr von Thimus: *Harmonikale Symbolik des Alterthums*, Cologne 1868 (re-printed by Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1972). In this book, the author traces the diatonic scale back to the Pythagorean Jamblichus' commentary to Nicomachus' *Arithmetic*, in which the final chapter of the second book deals with the numbers 6:8:9:12, called the »most perfect, thrice expanded, all-encompassing« equation. It encompasses the three main kinds of proportionality: the arithmetic (6:9:12), the harmonic (6:8:12) and the geometric (6:8 = 9:12).

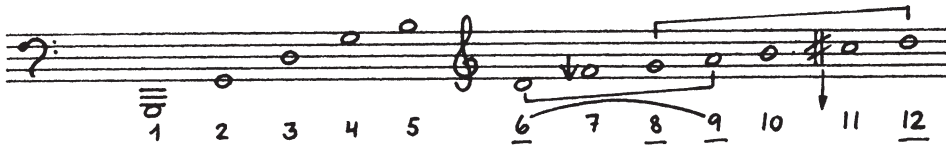




Example 4.

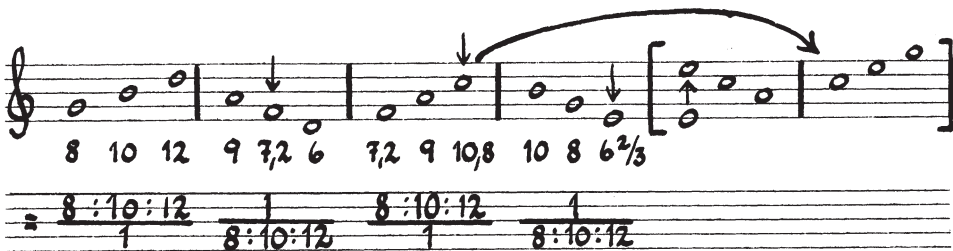
Only by adding a third representative of the tone spectrum does an unambiguous conception of the affiliation of the chord and of the position within the chord of its respective basic or focal tones emerge.

*Establishing the diatonic scale:* By observing the overtone spectrum one finds the symmetrical ratio  $6:9 = 8:12$  or  $6:8 = 9:12$  with two perfect fifths:



Example 5.

By establishing a super/subharmonic symmetry of  $g^1-h^1-d^2 / a^1-f^1-d^1$  one finds the proportions  $8:10:12/9:7,2:6$ . The new tone,  $f^1$ , corresponds quite closely to the fourth step of the C-major scale, and the last two missing tones in the seven tone scale can be found by analogous addition of the missing tones of the triads in the remaining »triadic torsos«:



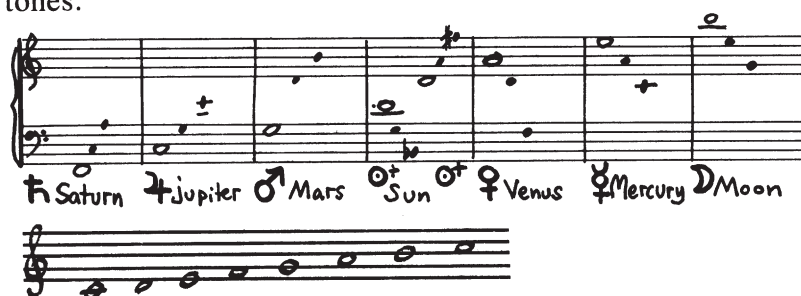
Example 6.

Thus there are no more fifth or major third »torsos« to fill in, the result being an acceptable version of the well-known seven tone scale, of which there are (as mentioned before) many varieties of precise tunings.

By setting up a table of fifths, one can gain an overall view of the innate richness of resonance. The planet symbols added to the table are mnemo-



nic and serve to aid the memory in learning the seven qualitatively different tones:



Example 7.

As can be seen here, each of the seven tones has a position in two light:dark systems at one time: in the table of fifths ascending from F and in a scale system ascending from the established root of the moment. In the former case it is a question of the position of the tone within a *resonance system*. In the latter it is a question of its position within a (linear) *octave*. It is characteristic that the C-major tonic is the center of the superharmonic triad, whereas the A-minor tonic is the center of the subharmonic triad. The fact that A is perceived as the root, E not being perceived as the focal tone, is explained in chapter three as the »upwards directed« dominance of the root of the baroque and classical periods, which does not exclude the possibility that a future stylistic epoch might awaken the »downwards directed« subharmonic conception. This depends on the code of interpretation valid at any particular time and period. If the »sun« tone with a mute third is activated (as far as the superharmonic third or the subharmonic third is concerned), it causes a momentary or permanent disruption of the previously established sequence of relationships (the »white keys«), resulting in either a sharp or a flat (bi)modulation.

### VIII. Terminology

(A musical concept must not inhibit the recollection of a momentary experience)

Characteristic of prevalent musical terminology is the fact that it considers the musical work a finished object instead of the result of a process of perception. Concepts such as »exposition«, »bridge«, etc., presuppose actual knowledge on the part of the listener, for instance, at the beginning

of an »exposition« of the fact that what follows will actually take shape as a sonata, and at the beginning of a »bridge« that what appears to be thematic is only a »sham maneuver« and will in due course reveal itself as being unsubstantial, a transitional passage.

This retrospective method of analysis does not, however, fall directly outside the hierarchic analysis/synthesis method outlined in this study (which for the most part is not exclusive but inclusive), as it is splendid for giving names to experiences associated with the moment after the final tone of a musical entity. The moment it has sounded, the listener has (via recollection) the »actual knowledge« mentioned above, which in any case makes it possible for him to say: »This was a rondo« – or just: »This was a bridge«.

There is therefore no cause for campaigning against common terminology, as long as it keeps its rightful place within the course of the musical perception, i.e. at the end of the musical experience (taken either absolutely or relatively within a work). On the other hand there is a need to establish a terminology to represent all the moments of a work other than the concluding ones. Why should these experiences of ambivalence be discriminated against by being kept nameless? There are, after all, far many more of them.

According to the argumentation presented in the previous chapters, the hierarchic, multi-elemental method of analysis is the solution of the problem. The names suggested in this study have not been chosen because they suggest ambivalence in themselves, but because they can be used concurrently on all tempo strata and connected to all Elements. This flexibility is only possible because the concepts used are not *specialized* (as is »expositon«), but general (such as »return«). Because of this thesis of the theory concerning the total homogeneity in the effects of the music, the same designation may often be used to characterize a chord (for example) as well as a sequence (cf. »light« vs. »dark«). Consequently, the registration of ambivalence becomes directly readable, as, for example, when one »Wave Length Analysis« shows a given Moment as »light«, while another (superior or subordinate) shows it as »dark«. The treatment – the synthesization – of the resultant accumulation of such synthetic judgments will be the subject of chapter ten on Synthesizing.

One may, of course, raise the objection that there are many traditional terms that do not require actual knowledge of a completed sequence. But these terms *either* refer to unrelated acoustic or auditive facts (»forte«,

»accelerando«, names of pitches etc.) and therefore have nothing to do with this study which deals with the process of *Perceiving* (i.e. comparative, mental processes); or they emanate from historical stylistic studies, for example within the major/minor-harmonic period with its harmonic method of analysis based on chordal functions. Granted, when mentally registering a dominant seventh, for example, one reacts instantaneously, spontaneously and with expectation and not only retrospectively (although the immediately preceding sequence is a precondition for the spontaneous experience). Therefore the harmonic analysis (like all other traditional methods of analysis) may be considered a partial aspect of the hierarchic analysis, as will be exemplified in the succeeding chapters. And even purely retrospectively founded concepts of form may, as previously mentioned, find an adequate place, namely as part of the analysis which becomes possible at the final tone.

The following law can therefore be presented for deciding which designations will be acceptable in a given connection: no designation may inhibit the subjective recollection of any moment of experience. The analysis must always approach the conditions of the musical process of perception, whose recollection may thus approach a state of transparency, all the while maintaining its character of synthesis.<sup>14</sup> In this way one can avoid causing a dangerous splitting of the listener's consciousness, occurring when *certain* aspects of the musical experience (namely the factors of retrospection, the harmonic progression, etc.) are so privileged as to have names, while others – for example the extremely essential experience of ambivalence – remain in conceptual darkness.

The chosen designations serve to promote still another important precondition: *the musical experience as characterized by mental participation in an autonomous, organic process*, rather than passive observation of a course of action constructed by a composer. It is as unreasonable to say, for example: »Now spring is repeated« instead of »Spring is here again« (or possibly »Now spring is coming«), as it is to talk about »repetitions« in connection with the musical experience as a creation. An impression of mechanical development is suggested by concepts such as »repetitions«,

14. The meaning being that it is possible to imagine that we will in future develop an ability whereby our afterthought will be able to perceive and thoroughly synthesize every short musical Moment. Together with this ability there will also be an acknowledgment of the isolation of this Perception to the investigated Moment. The spotlight illuminates a small area, but always leaves the rest in a darkness much more difficult to penetrate.

»inserts« etc., (as if there were someone repeating or inserting something), instead of designations which suggest that *there is no separation of the acts of creating, performing and listening in the musical experience*. In a musical experience, audible gestures »appear« for the audience, suggesting an expressive »Being« with which the listener, in the optimum experience, becomes one. The designations ought therefore to adapt themselves to the perceptive reality that the work is »created«, that expressive Gestalts »return« after having once manifested themselves, »appeared«. In the following, new formations are chosen so that they at least do not preclude the idea of the experience of a work as a »Being«.

Two main areas are the complementary »Particle« and »Wave« analyses: a) *The Particle Analysis* investigates the repertoire of »particles in the elemental areas: individual tones, groups of tones, rhythmical Gestalts, as required. Every »individual« describes, through the passage observed, a sequence of states that is different from each of the others *and* different from the behavior of the same »individual« (take for example the different qualities of the seven tones of a scale) in another work (or fragment of a work). These sequences are registered and studied together, whereby a repertoire of graduated importance is revealed. This is done with fixed, general terms, of which the following are suggested.

(NB: Capital letters indicate the usual abbreviation.) DOMinator: the first accented *tone, motif* (e.g. the first bar of Mozart's A-major theme or the first 4 bars of the »Jupiter menuet«), *theme, rhythmic Gestalt* etc. These are called DOM for note, motif, etc., and designate all variants of duration from point to theme). DOMinator REPresentatives are the first, second, etc., note respectively (motif, theme, rhythmic Gestalt, etc.) which appears in the place of the DOM, though transposed. See the first bar of the »Jupiter menuet«, g<sup>2</sup>: DOM, cf. the fifth bar a<sup>2</sup> (1st) DOM 1st REP and the ninth bar d<sup>3</sup> (1st) DOM 2nd REP. (»1st« may be added in cases where a new thematic or other type of division appears later in the course of the work which is then designated: 2nd DOM (2nd REP respectively) and so on. DOMinator SUCcessor may indicate the conclusion of a motif (e.g. notes 4–6 of Mozart's theme), theme, etc., which is in itself a DOM.<sup>15</sup> Furthermore miscellaneous functions may appear, designating e.g. a

15. The monstrosity of these names is unfortunately the price we must pay for their great and flexible versatility: once they are found suitable in a certain context, they are applicable to all Wave Lengths, to single tones as well as Gestalts.

CULMinator, by which is meant the highest tone, tone group, fastest or strongest passage, etc., of the sequence. (If it is not a question of pitch, a small »r« for rhythm or »d« for dynamics, etc., is added: for example CULM<sup>r</sup>.) I recommend creating »striking« synthetic names for each Particle investigated and even more so for synthetic appraisals. Although it may seem comical, this aspect is quickly overshadowed by the fact that it can be of great practical help in formulating a general, comprehensible glimpse into the individuality of a compositional »Being«.

b) *The Wave Analysis* investigates the wave-like sequence of a hierarchical nature which is, according to the circumstances, set up in three or more Wave Lengths: Wave  $\downarrow$  indicates the 3/8 Wave Length of the Mozart theme, whose Wave Train is analyzed in pairs of  $\downarrow$  (if other considerations, e.g. a triad, do not encourage a greater number of Waves to be compared). Whether the first note of the pair of Waves is to be perceived as stronger or weaker than the preceding pair as concerns frequency, may be indicated within a set of parentheses:

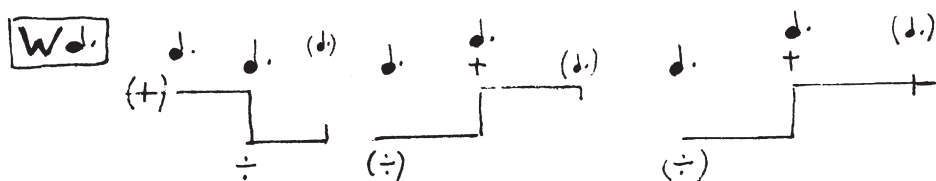


Figure 1.

The final stroke turning upwards, downwards or outwards indicates the tension of the *continuation* in relation to the preceding pair. To indicate the internal, melodic tension or de-tension of the Wave (investigated separately and recorded in another column – or simply read directly from the music, as in the shortest Wave Lengths of the Mozart examples) – the falling or rising arrow is added, supplementing the general, external tension relationship of the Moment under investigation with the internal tension specification:

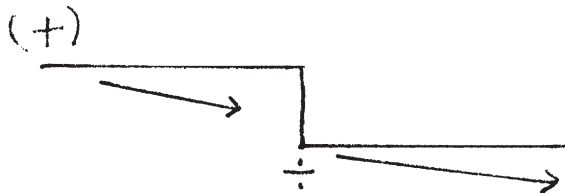
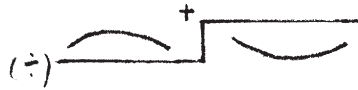


Figure 2.

A »Sinus form« occurs if both diminishing and increasing tension (and *vice versa*) are registered under the internally examined Wave:



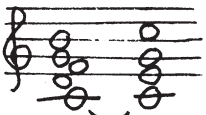
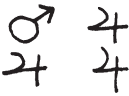
(»Sinus-plus« and »Sinus-minus«).

Figure 3.

A significant increase or decrease in tension may be indicated by ++ or ÷÷, respectively.

It is possible to indicate the differences in internal tension below every melodic Wave analysis with analogous notation on a separate line (»int. r«).

For music of a diatonic nature, the planet symbols suggested in chapter 7 will be used for the chord strata as shown, the »tonics« being white and the »focal tones« black. In this way, the note that »minor« has borrowed from major chords may be expressed, for instance in A-minor, whose g is perceived as the harmonic third to ♀ e which in this case is notated *white* and in *parentheses*, with *g* written above it. When there is (so-called) suspension and anticipation, only the simultaneous occurrence of the representatives of the two chords is registered, expressed, f.ex.:

(the key of C-major) → 4C  

(jvf. C:  $\begin{matrix} (fw) 7 - 8 \\ T 4 - 3 \end{matrix}$ )

Example 8.

One makes no decision, however, as to which of the two is »more real« than the other. As mentioned earlier, this need not exclude a registering of the common root for major and minor as set forth by the classical period or a functional analysis. The scope of partial analyses remains a matter of judgment.



If the need exists (as in the Mahler analysis) to express clarity, direction or fixedness of the Gestalt, PROgressive may be used for a directional figure, e.g. **PROG**, **FIX**ed for a fixed Gestalt and **LAB**ile for an unstable Gestalt (considered »dark« in relation to the »light« of the other two). »Dawn« and »dusk« are expressed analogously with this in signs such as: **LAB** + (to PROG) and **LAB** ÷ (to FIX) as well as **PROG** **LAB** and **FIX** **LAB**.

The signs, »terraces«, arrows, etc., have been worked out to be as self-explanatory as possible and for this reason, variants, dotted lines, etc., are used without further explanation as a logical expansion of the basic ideograms.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the first system, there is a tempo marking 'più Allegro'. The score is annotated with several ideograms in boxes: 'LAB' with an arrow pointing right and a '+' sign, 'PROG', and 'Fix'. Performance markings include 'dim. e. ritard.', 'pp', 'ff', and 'p'. The word 'etc.' appears at the end of the third system. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

\*) The harmonic interpretation of this chord is solved by means of the conception of two superharmonic and subharmonic chords respectively on the same beat: the column of minor thirds is divided into *e-g* respectively having the superharmonic root, *c* and *b<sup>b</sup>-d<sup>b</sup>* having the implicit (subharmonic) focus tone, *f*. By these means, the subsequent *c*-subharmonic chord fills in the »vacuum« that has previously arisen. This interpretation makes the (to me, not very convincing) »flatted ninth« chord superfluous as a term. In general the new method of analysis suggested here must be seen in light of its consistent rejection of flatted or sharpened partial tones in the harmonic spectra.

Example 9.



## IX. The Analysis Program

### I. Analysis of Wave Length

Tone in pairs or groups of three are analyzed to determine conditions of tension and relaxation as regards intervals and rhythm as well as sonority (harmonic and instrumental) and dynamics. In the case of the usually regular rhythm of classical music, these analyses branch out in hierarchic duplications, while irregular durations are categorized according to pairs or triplets (which branch out not only in duplications but also in variable Wave Lengths). Similar to the determination of an increase of energy in intervals when rising, the increase in frequency of attack is also determined as a rhythmic increase in energy. This increase and the corresponding decrease of energy in case of decreasing frequency of attack is designated as Internal Rhythm (IR) to the left of the Wave Length in question (possibly a variable one). The following example is taken from the beginning of the menuet from the Jupiter Symphony (Wave Length  $\circ$  6/4):

interval: <sup>(+)</sup>

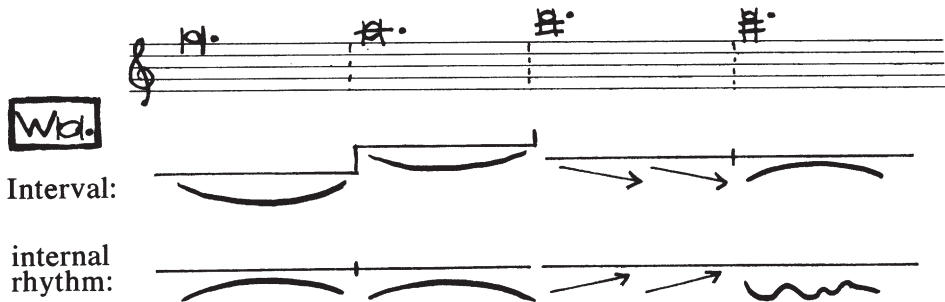
internal rhythm:

Example 10.

We see that the interval determination for  $\circ$  pairs produces the following answers: two falls, one stasis, one fall, while the reading of the notes, employing a certain amount of Opacity, produces the following rises and falls as far as the subordinated interval tension is concerned (represented by arrows): *down, up, down, up, down, down, +Sinus, ÷Sinus*. The interval analysis determination of the internal rhythm produces the answer »stasis«, since there is no pronounced change in frequency of attack between each  $\circ$  pair. On the other hand, however, the reading of the subordinated frequency for each  $\circ$  produces a »rise and fall« answer

which counterpoints exactly the answers concerning the interval subordinations: *up, down, up, down, up, up,  $\div$ sinus, +sinus*.

Clearly, this result of a synthesis (»total balancing of intervals and rhythm tensions concerning  $\circ$  Wave pairs«) must be compared with a reasonable (perhaps even considerable) number of other Wave Length analyses before one should attempt more elaborate verbal characterizations. The next step in the analysis of the Jupiter menuet is  $/\circ/$  (12/4).



Example 11.

This analysis actually produces new answers only as far as the identifications of pairs are concerned, since the subordinate answers concerning tensions in interval and rhythm only couple into pairs the answers of the  $\circ$  analysis concerning tension and relaxation. These pairs, of course, might have been synthesized directly, visually, while reading the  $\circ$  arrows: for the pairs of intervals: *rise* and *stasis*; for rhythm: *continued stasis* (there is no pronounced change in the frequency of attack of the compared  $/\circ/$  Waves), while the subordinate answers – which is not surprising – once again record an exact counter movement between the tensions of intervals and rhythm, namely the following: Interval:  $\div$ *Sinus*,  $+$ *Sinus*, *repeated rise*, *complex rhythm*. It is indicated by the connected »repeated«-determinations that the  $/\circ/$  analysis is no longer relevant. We see here the emergence of the typically end-oriented »breaking down« of superior hierarchic strata in classical/romantic finales (normally executed to the smallest count).

The last Wave Analysis deals with the  $/\circ/$ - $/\circ/$  Wave (24/4) which will produce only one answer: a rise (from  $g^2$  to  $d^3$ ) in the interval and a continued stasis in the rhythm. However, there is still an analysis to be carried out, namely that of the melodic Gestalt rhythm which may be

called »external rhythm«. This rhythm is determined by establishing the durations of such melodic phrases that may join supremely, first with one Wave Length and then another. As is typical of classical melodies, a tendency will appear in the »hierarchic breaking down«, showing a metric accelerando recurring in this menuet:



\*External rhythm      \*\*Sequence of tension

*Example 12.*

Similar to the melodic Wave Analysis, we now record the changes of harmony and the rhythm connected with these changes. Most often a single order will suffice, although an hierarchic harmonization is somewhat common. (See chapter four.)

Furthermore, yet another analysis of sound may be carried out having to do with music for symphonic and chamber orchestras and choirs – music with changing timbres. This analysis deals with instrumental timbres and their tensions and rhythms. For this the reader is referred to the following chapter and the analysis chart concerning the above-mentioned minuet.

## II. Particle Analysis

The analysis identifies the individual Gestalt of the various hierarchic strata and records their »fate« during the analyzed period. Each tone and interval figure, of course, show its individual characteristics of recurrence-emphasis-function as do the rhythmic and sound units (elemental Gestalt) which are found in the work or sections in question. It requires skillful judgment to estimate *how many* individual »fates« in a given period it is desirable to examine. In classical music it will often prove confusing and superfluous to analyze all 12 tones (not to mention their non-enharmonic number, G# / Ab as two separate analyses, etc.). However, experience will provide the necessary ability to judge what is reasonable. The tonal relationships will often be the most complex, followed by the harmonies and finally the rhythmic Gestalts (whose number as a rule is far smaller than the »particle manifestations« of the other two elements).

As an example we shall now examine the »tonal individuals« in the above-mentioned Jupiter menuet, the first 16 bars. (Note that their order here for the first time follows a chosen order of precedence according to the qualitative weight of the tone in question within the entity. It will always be a subject of discussion whether DOMinator REPresentative or CULMinator should be listed first, and so on, but it is indisputable that DOMinator should occupy the first place and that all other qualifications should be determined accordingly.)

g<sup>2</sup>: DOM. Occurs infrequently but with importance. Apart from the first bar only in the last bar (as »tonic-root« in G-major!) except as a Passenger in the fifth bar. In the last bar a double function, i.e. also CULM-REP.

a<sup>2</sup>: (1st) DOM-REP. Typical Passenger, also as DOM-REP (on the way to DOM-REP: d<sup>3</sup>) but otherwise all over (in the 10th, 12th, 14th and 15th bars).

d<sup>3</sup>: (Second) DOM-REP. Temporary CULM both in location of register and rhythmic insistence: the incorporation of the quicker Waves in the melody is carried out via d<sup>3</sup> (in the 9th and 11th bars and recurring as »hammer beats«), appearing in an up-beat in preparation for e<sup>3</sup>, the CULM. Besides, as DOMinator-ANTagonist-REPresentative one octave lower (7th bar).

e<sup>3</sup>: CULM. Appears exclusively as a tone of a high register, also rhythmically striking in its position in the »golden« point of division of the afterphrase (5:3).

c<sup>3</sup>: (1st) CULM-REP. The most important perceived feature in the 15th bar. In addition it has various other functions: (3rd) DOM-REP-SUCcessor<sup>15</sup> (10th and 12th bars), Passenger (14th bar) and »tonic-root« one octave below, in that position appearing also as DOM-ANT (3rd bar).

f<sup>2</sup>: DOM-SUC (2nd bar), DOM-ANT-REP (8th bar) and as Passenger (6th bar).

h<sup>1</sup>, f<sup>♯2</sup> and c<sup>♯3</sup> all play extremely subordinate Passenger parts.

The same terms may refer not only to the individual tones, but also to their immediate subsequent unstressed subordinates. When viewed from the highest point of melodic Gestalt, DOM will include four bars, DOM-REP four bars and the following two times it is consequently called DOM-REP-FRAGMENT, since the total DOM-REP does not appear. A more detailed fragmentation occurs at the thrice repeated d<sup>3</sup>, each of which – from this point of view – actually constitutes one twelfth of

DOM-REP! CULM is still the short motif  $d^3$ ,  $c^3$ ,  $a^2$  and CULM-REP  $c^3$ ,  $a^2$ ,  $f\sharp^2$ , while  $g^2$ , of course, is the FULL STOP. This (melodic) viewpoint corresponds to the rhythm of the melodic Gestalt and constitutes a link between the analyses of Wave and Particle.

## X. Synthesizing

It is self-evident that a realization of the program of analysis only leads to a chain of single answers, i.e. of »mini-syntheses«, not meeting the need of a collective synthesis judgment any more than do the other established harmonic, compositional or formal analyses. Contrary to these, the chain of the hierarchic results of the analysis of tension is, however, mutually commensurable. Therefore one must ask for a procedure which fruitfully compares and experimentally synthesizes the many subordinate synthesis judgments.

Setting up a flawless procedure (if such a thing were imaginable) would probably lead to a dogmatic petrification of the hierarchic study, which would almost be a ludicrous perversion of the aim put forward. The basic thesis of this study is that acceptance of the many mutually equal interpretive correspondences ought to *liberate* the student's imagination and encourage the creation of personally formulated, richly colored if possible, pictures of the work examined – a liberation whose strength comes from a respect for the results gathered. One cannot and should not construct a tool for building supersyntheses. Instead one must find the means to the same end subjectively. On the other hand, one can and should refer each detail of the supersynthesis to the results gathered. A correctly established supersynthesis must be connected to a documentation which fully demonstrates how the subsyntheses fit into the overall vision. In other words: the way to this end must be *found* subjectively, but the way back must be *traced* objectively. The process of combination must be laid open for control.

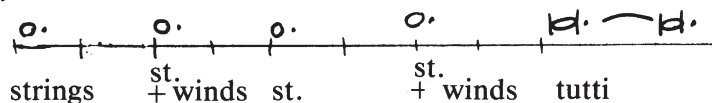
Even though establishing a guaranteed road towards an overall formula is neither possible nor to be recommended, one may practice the difficult art of synthesizing, presuming certain reasonable elementary basic combinations.

The results group themselves automatically into families, and therefore it is most natural to let the experiment concerning combinations begin with a





Change in timbre:



*The stratum of timbre*

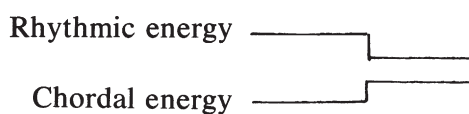


Figure 5.

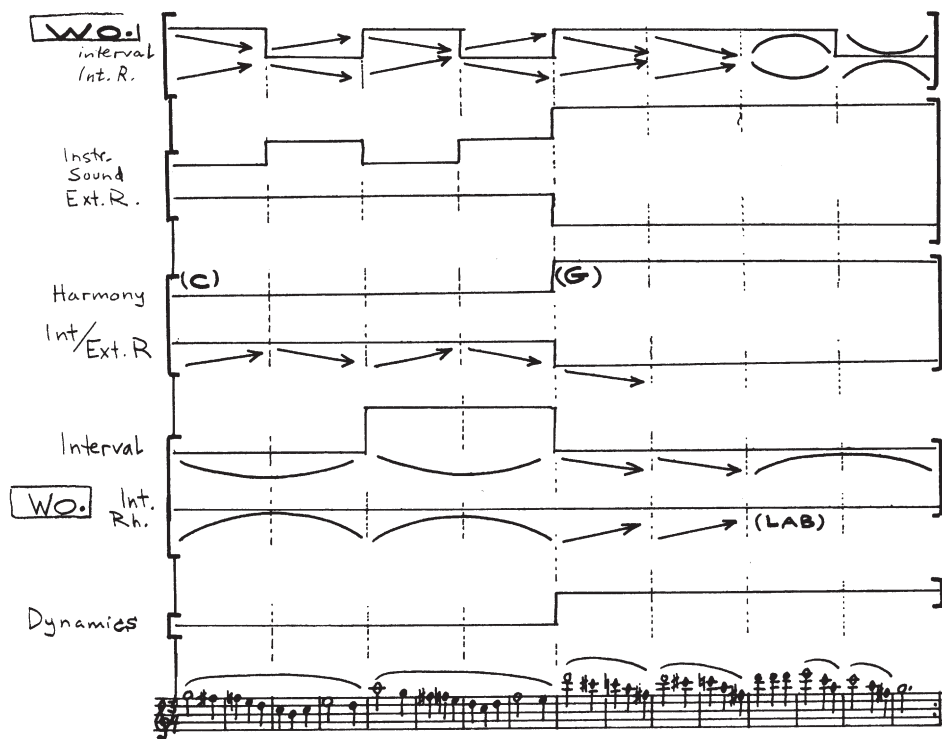
It can be seen from the above that the strata of chord color and timbre are coupled to parallel motion of two sequences, aimed in opposite directions: tension (instrumental sound)/relaxation (rhythm), both of which occur in the two strata. Again we find a total equilibrium between two hierarchic strata (cf. chapter nine) and one may, very cautiously, put forward a working hypothesis concerning the *equilibrium of poles* as being characteristic for Mozart, perhaps for the whole Viennese classical style. (However, it must be emphasized that the aim of this study is *not* to arrive at such »general« theories on style.) In any case this first supersynthesis speaks clearly not only about the fact that changes in chords and instrumentation intensify each other unambiguously, but also that the interval and color/rhythm analyses show a strikingly consistent combination of tension and relaxation in all hierarchic strata of tempo.

A couple of remarks about the diagram p. 40:

a) the author has not analyzed the internal tensions of the chord stratum, which can be done either by harmonic functional analysis (suggested by T, DD, D etc.), by diatonic (»planetary«) analysis of the table of fifths or by other methods. Only the general rise from the C-major stratum to the G-major stratum as an increase in tension (great Opacity) has been taken into consideration.

b) The LAB to the right of Interval: W / o / · may be used in all situations where tension/relaxation make an unclear picture. In accordance with chapter nine, this is equal to »night«, i.e. relaxation (whereby the polarity to the interval tension in the given situation is maintained, although by other means).





Example 13 a-h

From this, the Supersynthesis may be put forth as a clearly directional development, in which the obvious Culmination in the second part is counterpointed by a consistent equilizer by means of other elements. Dynamics, being the »surplus phenomenon«, clearly support the interpretation of the Culmination (i.e. from *piano* to *forte*). The ascent is »celebrated« with brilliancy of sound and volume at the Culmination, shifting the emphasis of the expression from the *Apollonian* to the *Dionysian*: a drastic expression of energy is added to the point of Culmination already manifested.

Certainly nuances also belong to the preconditions necessary for the synthesis judgment, such as the harmonic subtlety in which the cadenza of the first half allows the melodic rise of the third and fourth bars to accompany the *harmonic rise* ( $C \nearrow G \Rightarrow \sharp - \textcircled{\text{♂}}$ ) and in the seventh and eighth bars the *harmonic fall* ( $G \searrow C, \textcircled{\text{♂}} - \sharp$ ). The second half consistently emphasizes the contrasts between the *melodic fall* (drastically increased in its accelerando by the two half steps now followed by two thirds!) accompanied by an *harmonic rise* ( $G \nearrow D - \sharp - \textcircled{\text{♂}}$ ) and later between the melodic rise,  $d^3$  – emphasized by three hammer strokes – to  $e^3$  accompanied by an *harmonic fall* ( $G - C, \sharp - \natural$ ): the highest point in the melody coinciding with the lowest point in the harmony (appearing as a subdominant,  $\natural$ , the first time), whereby the *Apollonian* once again shines through the *Dionysian*.

In the movement's almost manic obsession with naked rise/fall pairs in all Wave Lengths and Elements, there emerges a peculiarly desperate expression despite the »classical balance«: *the Culmination is made up of descending figures* (or in other words, the enthusiasm is expressed in a mood of resignation).

Furthermore this is valid for the course of the entire movement, the dualism in the trio being crystal clear (i.e. dominant-tonic-rise, figured fall), and the sinus-curvature in the middle section of the trio (i.e. rise towards the top, then fall) is manifested in the most laconic formula yet and its opposite:  $\frac{g\sharp}{a} \frac{a}{c} \frac{c}{d\sharp} \frac{h}{e}$ . This motif is taken up again as the main theme in the finale (made diatonic:  $c^2, d^2, f^2, e^2$ ). The idea finally appears in a pure form (even as *movement DOMinator*), symbolizing the perhaps especially Mozartian, »Dionysian-oriented« classicism. One should not be fooled by the undifferentiated purse of whole notes: these four bars only present the following aspect: melodic energizing (culminating with the  $a^2$  of the fifth bar), while its *rhythmic duplicate* should be observed throughout eight bars. Also here the energizing clearly appears: from whole notes, over quarters to terminating eighth notes. The melodic graph in the last four bars descends again: the counterpunctal balance. For further support of this uniform character, see ex. 14 a–h: the first movement, bars 3–4 and 7–8, whose accented tones (b in the example) and (a in the example) the first 23 bars together with bars 1–7 and 47–55 (c) of the second movement are wave-analytically analogous with the first 16 bars (e) of the menuet as well as with the motif-DOMinator of the theme of the finale and the theme as a whole:

a) I, b. 1-23

b) I, b. 3-4

c) II, b. 1-7

d) II, b. 51-55

e) III, b. 1-16

f) III, b. 68-74  
(+ 72-75  
c: inversion)

g) IV, b. 1-4

h) IV, b. 1-8

gestalt

Example 14 a-h

It is obvious that such a »Gestalt synonym« is often perceived with greater clarity when it occurs within a single Wave Length than when it uses several Wave Lengths as a medium (cf. examples b), c), d), f) and g) with a), e) and h). With increasing vagueness of the Gestalt (cf. chapter eight), the »day form« decreases as far as the Gestalt is concerned, in favor of »night«, the »darkness« lying in the fact that one cannot »see« anything. No Gestalt is perceived:



When such »darkness« is consequently classified as »low tension«, one must take care not to confuse this phenomenon (which occurs in connection with elemental tension) with a phenomenon of low tension, which has to do with expression. On the contrary, breaking up a Gestalt is a well-known means of creating anxiety through tendencies towards chaos. The same thing applies therefore to minor keys, slow tempos and other »dark« phenomena: Chopin's »Funeral March« (B<sup>b</sup> minor) is of extremely

low tension as far as tempo, intervals, chords (and frequently dynamics) are concerned, whereas its expressive content is of high tension, manifesting itself, for example, in sudden violent outbursts. What is the underlying cause of this paradox? Perhaps the conventions of Western culture (whereby the »healthy« person is versatile, pleasant and enterprising) categorizes the low tension of the »Funeral March« as abnormal (notice the small number of notes in the DOM THEME), i.e. *slow and extremely introverted*:



Example 15

The abnormality gives rise to uneasiness (and frequently fascination!) and puts the listener on the alert – as does Gestalt chaos. In this way, the high-keyed expression Chopin manages to create is achieved by low-keyed means.

One can very well imagine an Eastern meditator submerging into a state of emotional relaxation, in which anything expressed *f<sup>2</sup> subito* would be inappropriate bedlam in the early morning hour of meditation. Also the Gestalt »darkness« of modernistic manufacture (à la Cage and Xenakis) may be perceived either as a darkness with refreshing nuances of gray or as a darkness in which all cats may be gray, but at least they are *cats*: dangerous and disturbing. As Westerners, we have become »sensitized« into being aware of the least suggestion of a Gestalt coming into existence, of un-known as well as well-known species, of »light« and »day«.

The hierarchic evaluation must attempt to take this fact into consideration when synthesizing. A work may then be registered as containing a certain kind of tension, thereby juxtaposing the elemental contents with the picture of »normality« prevalent at the time. Such pictures outlive their own time as long as the convention has a certain grip on the individual personality. For the listener who has liberated himself from the Western ideal picture of »normal« liveliness (as something especially »healthy«), it may be problematic listening to classical music because of its acceptance of conventions (such as the »Funeral March« with its theatrical »flash of energy« in bar 13). On the other hand the major and high frequency light of bar 17 is directly connected to the *forte*. Not until the trills in bar 21 is the listener's acceptance of conventions demanded once again: the roll of

drums at the funeral procession! One may react in different ways to this. Personally I prefer to content myself with the conventions contemporary with work and listen to the music at its »face value«: with the prolongation of out-moded conventions into the clichés of musical expression, one must assume an attitude of *being at the theater*, perceiving the characters as they were intended. Occasionally musical creativity conflicts with the roles: consider for instance, *Beethoven's* later works which take elemental tensions at their face value and show surprisingly few theatrical effects. Or *Sibelius'* later symphonies which do not necessarily allow high-spirited figurations to romp about in high-spirited clichés, creating instead abstract patterns with undisputable poetic expression (as in the second movement of his Fifth Symphony with its »pastoral character«).

By this means some examples of relaxation acting as a creator of tension have been outlined. Conversely, the *Jupiter Gestalt* will not be especially dynamic, taking into consideration the fact that Mozart's contemporaries praised the Western ideal of liveliness, efficiency and pleasantness. It is quite normal (and can be found in an overwhelming number of works of that time). How are we to listen to »Jupiter« when, seen with the eyes of Mozart's contemporaries, there is no unusual tension involved in the *normal* increases in tension as expressed by the »untragic« human ideals of that time? In evaluating the composer, one must consider two possibilities: either he was totally unpersonal and conventionalized (»dull« for a listener who does not want unquestioning confirmations of the ideals of humanity which he considers untenable), *or* he was – independent of the »dynamic« age – by nature dynamic. In that event his deviating from the conventions of his time challenges us to a more sophisticated listening. The latter is true of Mozart, and for this reason an analysis of elemental tension may possibly prove fruitful, as it forces us to penetrate the micro-structure used by Mozart as the »standard« of *his* psycho-physical constitution. The theatrical side of Mozart lies in the play of nuances with deviations from conventions, while the musical side of him lies perhaps in the ornaments of pure form, indifferent to prejudices of his own time and therefore of »eternal beauty«. (This subject will be elucidated in the conclusion of this study which takes up the Mozart study once again, this time his A-major theme.)

## XI. Analyses With Attempts at Syntheses.

*Evaluations deduced by way of synthesis from the Particle and Wave Analysis of Mozart's theme (see Appendix I).*

It is impossible to establish priority in the order of the Particle and Wave Analyses, as they are complementary to each other and thus may both be fully evaluated only by incorporating the counterpart. This will be evident from the following Particle and Wave evaluations. The Wave Analysis seems to contain considerably more subdivisions than the Particle Analysis. It is, however, only for the sake of saving space that the Particle Analysis takes up just two staves instead of seven. Actually, as far as the overall view is concerned, it would help to have the »fate« of each tone (seven in all) appear alone, but practice will sharpen the reader's powers of observation and enable him to concentrate upon each of these seven »fates«.

The seven tones are placed within the resonance area created by six fifths as well as in the condensed form of the scale (white and black notes respectively). The reason that only an analysis of melodic Particles is carried out is that the theme concentrates on only a couple of Gestalt Particles, which demand no formalized examination.

### I: Analysis of Melodic Tone Elements

#### (»Subanalysis of Particles«)

The Particle Analysis commences at the first accented tone, DOMinator,  $c^2$ , and continues in what it is hoped will be found to be a reasonable sequence:

$[c^{\sharp 2}]$  dominates the sequence in various ways – not only in being DOMinator: out of 36  $\text{J.}$  notes, 11 are  $c^{\sharp}$  (one third). In addition there are a lot of unmentioned, unaccented  $c^{\sharp}$ 's. The introductory and concluding character given to each 4-bar phrase by this tone has to do with a special rhythm.

$[e^2]$  is estimated to be almost as effective: 8-beat DOM, temporary tone of climax, persistent and »hammer-like«, all of which is achieved within eight accented  $\text{J.}$  notes of the second part. Also, its *transformation* is important – from being unaccented during the first part of  $\text{J.}$  pairs to being accented in the  $\text{J.}$  pairs of the second part.

$[f^2]$  as  $a^2$  – although quite in a different way – distinguishes itself by its sudden appearance and Culmination (*temporary* Culmination, as is the



case every time Culmination is mentioned except for the final tone of the Moment). Mildly and surprisingly it flares up, only in the 9th and 10th bars.  $[a^{1+2}]$  only plays a minor part with its appearance in the lower octave, although its importance as a turning point for the  $\phi$ . Wave should not be underestimated. (The »tonic«,  $\sharp^4$ , on the other hand, appears as the final tone in the eighth and 18th bars, being an almost anonymous »rest«, »home«, »destination«, etc.). In the higher register, however, it is unique in the literal meaning of the word: »lightening-like«, it definitely creates a Culmination and also clearly becomes an »axis« (the first tone in the 10th of 18 bars)!

The  $[b^1s]$  have a mere serving position being the passing steps in the Wave  $c\sharp^2 - a^1 - c\sharp^2$  and

$[d^2]$  can almost be disregarded. As a DOM-SUC-REP, it merely serves as a stand-in (in contrast to the peculiar Passenger role played by the DOM-REP  $b^1$ ).

$[g\sharp]$  does not occur in any  $\text{♩}$  or  $\text{♪}$  position.

It may prove an advantage in the recollecting of these characteristics to call them by the means<sup>16</sup>, of such suggestive attributes as:  $c\sharp^2$  – »The Basic Light«,  $e^2$  – »The Transformer«,  $f\sharp^2$  – »High Noon Light«,  $a^1$  – »Home«,  $a^2$  – »The Flash«,  $b^1$  and  $b^2$  – »The Two Servants«. (Verbalizations of one's impressions need not »stick«, as it were, but need only serve a purely symbolic function.)

## II. The Wave Analysis

The Wave Analysis should first concern itself with the characteristics of the Waves (W . . .), then (M/R) with the characteristics of the freer Gestalts (i.e. melodic motifs and chords) as compared to the rhythmic ideas manifested through these Gestalts (»external rhythm«).

16. Cf. Mike Manthey: *User Manual for the EEG Real Time Digital Sound Synthesizer*. Århus University, 1976. »Avoid at all costs names like A1, A2, A3, etc. Not only do they not give the slightest hint about their contents, but are also a source of bad vibes. Such lack of imagination only reflects back on the creator.«



a) W  $\text{♩} / \text{♩} / \text{♩} / \text{♩} \text{---} \text{♩}$ .

On all levels of tempo, variants of Waves appear alternating between  $+\text{sinus}$   $\text{♩} \text{---} \text{♩} / \text{♩} / \text{♩} \text{---} \text{♩}$ .

and  $\div \text{sinus}$  (  $\text{♩} / \text{♩} \text{---} \text{♩}$  ). By paying attention to one Wave Train or another, it will be possible to create an experience of fluctuating identity derived from the combined repertoire of Wave Trains. W  $\text{♩}$  and W  $\text{♩}$  compete in carrying the superior tempo, each culminating with  $a^2$  on the axis of the unrepeated theme (10th bar), so that the entire  $+\text{sinus}$  Wave is emphasized dramatically: 1st bar:  $c\sharp^2$ , 10th bar:  $a^2$ , 18th bar:  $a^1$ .

b) The melodic Gestalt shows a link between the interval energy and the rhythmic energy of the motif:

and the intensifying/relaxing/intensifying.

Similarly, the loss and increase of energy is also manifested in W  $\text{♩}$ , with its loss in interval, from  $c\sharp^2$  to  $a^1$  linked with loss in rhythm, from  $\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩}$  to  $\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩}$  (the sixteenth appearing in the first group giving an impression of intensified energy as compared to the next group's »lazy« quarternote). In the middle section of the theme we see a Culmination of the link in question between interval and rhythmic energy: with CULM  $a^2$  and the grace notes to  $a^2$ .

c) The stratum of chord coloring as a counterpoint to the relaxation of intervals shows an intensification from the first to second bar ( $A \rightarrow E, \text{♩} \rightarrow \text{♩}$ ), while the third bar presents collective relaxation in all areas: the interval aspects:  $a^1$ , the rhythm aspect:  $\text{♩} \text{---} \text{♩}$ , and the chord aspect:  $D, \text{♩}$  or (subharmonically):  $c\sharp, \text{♩}$ . Also the continuation of the third and fourth bars shows a link of intensified interval ( $a^1-h^1 - c\sharp^2-e^2$ ), rhythm in the melody ( $\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩}$ ), and rhythm in the harmony ( $\text{♩} \text{---} \text{♩} / \text{♩} \text{---} \text{♩}$  or combined rhythmic ideas:  $\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩}$  – in other words: intensification). The continuation shows similar characteristics.

d) To sum up, the strata of interval, duration and harmony show a distinct tendency to simultaneous graphs of tension/tension, mostly in phases of ( $\div +$  or  $+ \div$ ):

Wo.

Melodic/rhythmic energy

Harmonic/rhythmic energy

Example 16.

Not to be forgotten, though, is the afore-mentioned basic balance between the interval tension and the rhythmic relaxation of the DOM motif, which is characteristic of the tendency towards equilibrium mentioned in connection with the Jupiter menuet. The affirmation/disaffirmation of this tendency toward equilibrium must depend on additional – and numerous – hierarchic studies of Mozart's compositions, and of works both within and beyond the Viennese Classical style.

As for the wording of the theme's expressions of synthesis, see the conclusion, »A Musical Genesis«.

*Synthetic Evaluations of Two Fragments from Mahler's Ninth Symphony. (App. III).*

With the development of romantic music towards the extreme (almost *eccentrically* expressive), the emergence of new types of determinations can be expected, or determinations of *secondary* importance in classical music will perhaps become of *primary* importance. This requires the utmost openness to the message of style and precise wording of its emotional coloring. In Mahler, we find a greater tension between the contrasting values, increasing polarity between the strong and the weak, and expressions of crisis which defy immediate determination of wave tension.

The »figure« determinations ([PRO], [LAB], [FIX]) of the terminology should be viewed in this light: While all the examined Mozart examples have shown a definite clarity in the figures (whatever their content of

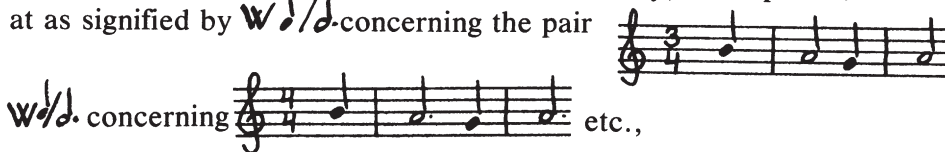
plus/minus values), with Mahler, we discover a great differentiation in the degrees of figure clarity. This clarity, however, does lend itself, terminologically, to subordination under the previously applied determinations of light/darkness or Day/Night, which is based on the following argument: When form is visible, there is light; when invisible (at first) there is, of course, darkness or »Night« (see chapter X). Consequently, increasing clarity is »Dawn«, decreasing »Dusk«. As we have seen, the forms of clarity make use of two types of expression: one directional [PRO] (Gestalt proceeding towards the lighter or the darker) and one static [FIX]. Both of these types appear as clear forms (that is »bright« forms) and are called *Progressive* and *Fixed*, respectively. The unclear form, on the other hand, will give a stammering, flickering, apparently lawless or inconsistent impression, jumping here and there, or LABile. [LAB]<sup>↑</sup>'s transformation to [PRO] or [FIX] will in every case represent Dawn – signified by an arrow pointing upwards, either to plus or to minus. In the event of a transformation to PRO one thing is certain: There is a greater rhythmic activity of superior character than is found in [FIX] where the number of changes is small (stasis). [LAB]<sub>↑</sub>[+PRO], therefore, expresses a transformation to a directional activity, while [LAB]<sub>↑</sub>[÷FIX] signifies a transformation to adherence, a ritual in time.

It is evident that the »Night fragment« (see App. IIIa) shows far more lability than the »Day fragment«. The expression for this situation is: Reduced periodicity and dissolved Hierarchy. It is difficult to limit a Wave Length of some regularity. Such Wave Lengths become disputable, and much argument may be caused by the attempt to establish which characteristics in the surrounding Elements are the most important for the determination of the Wave Length. Therefore, Wave Length determinations of a certain vagueness are introduced using, f.ex., the sign:



which means that the Waves that are related to each other in pairs may be unequally long.

This does not take into consideration the possible inequality of two subdivisions, which of course express a hierarchic clarity, f.ex. up-beat/full-beat as signified by  $W/d$  concerning the pair



Example 17.



that the present outline may be viewed as a model. But in dealing with the uniqueness of expression we need to consult the Particle Analysis, in which we already re-discover dualism when determining the DOM tone in each of the two fragments. As mentioned, the DOM is decided upon by the initial factors of emphasis: The first accented tone of the theme is DOM. But what, now, should be considered accented in »Night« and »Day«?



Example 21.

In each case both tones! We must follow the fate of the DOM-pairs both in the first and in the second case, since the »message« *obviously is to maintain the meaning of the two times two tones*.

The fate of »Night«'s *a* is clearly outlined as it steps in octaves without returning, appearing in four terraces in all (the fourth ascension occurring two bars after the end of the example).

DOM 1(*a*) is mere growth in octaves, while

DOM 2 (*c*  $\sharp^1$ ), due to its »spineless« fate, only in the very end returns to a position two octaves above its starting point: Like the famous H.C. Andersen swan, it »triumphs« at last, in *c*  $\sharp^3$ .

»Day«'s 1st DOM (*f*  $\sharp$ ) shares a peculiar fate with 2nd DOM (*e*) in becoming a stable echo in the lower register (in the horn parts), while neither of the two shows up in the principal parts, although from time to time they do recur even here in the original pairs. »Day«'s remaining tones appear according to the following priority: In the course of the example, *a*<sup>2</sup> appears as DOM in the second theme, the trumpets entering in the third bar with the motif of »triumph« that we have met earlier in the movement.



Example 22.

It is announced two bars before (*a*<sup>3</sup>) as a REP of 1st DOM, in this case: *f*  $\sharp \rightarrow a$ -intensifying (the  $\sigma^7$ -tone, too!), later showing a persisting significan-

ce in introducing up-beats (in the fourth and fifth bars) and concluding afterbeats (fifth, sixth and seventh bars). In short, it constantly encircles the theme playing various roles.

*b*<sup>2</sup> appears in the role of terminator being the last tone in the theme of the 2nd DOM:



Example 23.

a role it keeps during the following transformations of this theme: »The Goal« (even if *d*, the tonic, from an ordinary point of view should bring about this association. On the other hand – however overlooked in the melody – this *d* is almost unswervingly stable as chord-carrier on the absolute bass stratum).

Second DOM's 1st REP (*g*<sup>2</sup>) is of lesser importance, completely unaccented until the sixth and seventh bars, where it recurs in two different octave positions. Since the analysis of harmony shows that the *C*<sup>♯</sup>-chord is unusually persistent (on A), the *g* has an additional and similarly »revolutionary« effect.

*c*<sup>♯</sup> is *d*'s Antagonist:



Example 24.

and is given some life as the *keeper of the theme* despite the discontinuation of the initial tones of the theme.

We observe that this demonstrated priority is found again in the ostinato *f*<sup>♯</sup>, *a*, *b*, (*a*).

### Summary

*f*<sup>♯</sup>-e DOM begins. It is laden with meaning, equally accented and in the course of the theme becomes almost a symbol, appearing as a coherent body of glittering echo: »The King and Queen«! (See the proposal in chapter XI, I about mnemonic support from suggestive attributes).



*a* runs like a red thread through the piece, playing various roles, but always having important functions: »Ariadne«.

*b* becomes the »Goal«-REP.

*g* is the 2nd DOM-REP, which later returns in accented positions, namely in higher octaves and on accented beats.

*d* appears as a temporary goal for the energy of the second theme but then disappears almost completely, while on the other hand the neglected *c*♯ is given a somewhat prolonged life as a preserved »d-Antagonist«.

*The order of priority of tones in »Night«:*

*a–c* ♯: 1st and 2nd DOM in the course of the theme are promoted to an intensified octave position, unpredictable: »When«, but always (especially *a*!) strongly situated in the metric context.

The remaining tones, however, are difficult to place in a convincing priority. Perhaps *g* ♯ co-ordinated with *e*, since both of them recur, as seen, although unpredictably; *g*, *f*, and *b*♭ are rather uncharacteristic (even if *b* is accented momentarily and almost as if it is surprised over its sudden exposure to the spotlight at the moment of emphasis). *d* seems to have a certain connecting function at the end of the second, fourth, fifth and seventh bars, in the beginning strictly a serving function. *d* ♯ enters as a *stranger of complete contrast* in the sixth and seventh bars, thus raising the number of chromatic attacks to eleven. The D-major third does not occur and *f* ♯ is missing – all very characteristic of the labile, torn, homeless atmosphere in this D-minor phase.

(As far as the verbal intensity is concerned, further synthetic evaluations may incorporate metaphoric synonyms from Nietzsche's »Also Sprach Zarathustra«, which culminates in a gigantic song of praise to the two main states of Return: *The Great Noon* and *The Midnight Hour*.)

*The Metamorphosis in »Greensleeves«. (App. IV)*

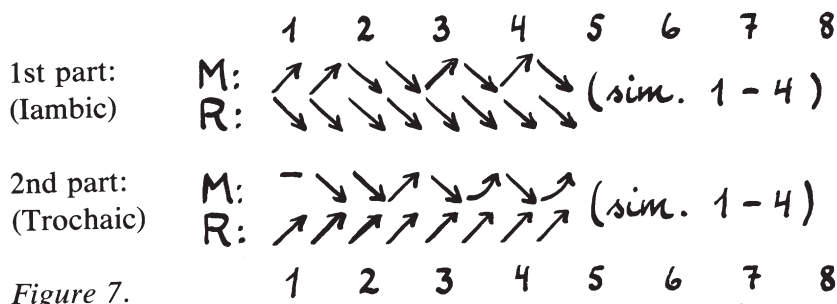
This little gem of a tune reveals to observation a content which is structurally very refined. The buoyancy, *the iambus* in the beginning accompanied by a rhythmic weakening (short/long) turn the first two pairs of tones

into ambivalent, neutral *carriers of tension* (similar to the DOM-motif of the Mozart theme). As a contrast, the following two tone-pairs weaken rhythm and melody in a parallel way, while in the last four pairs, neutrality and relaxation alternate immediately one after the other. The course of tones returns but now with a different ending:



Figure 6.

The second part, though, has a trochaic rhythm (♩ ♩), also in the groups of bars which strictly reproduce the tones of the first part, tones 5–18 and 23–35, respectively. Therefore a completely different »image of feeling« is now created by bars 2, 3, and 4 as well as 6, 7 and 8 in the second part – a considerable portion of the work. Three-fourths of the tune recurs in strict reproduction – and yet is altogether different! Let us examine the »new« elements and compare them with the corresponding elements of the first part.



In both parts it is evident that the energy-content functions completely differ from each other. The quantitative energy of the first part decreases, while its qualitative rhythmic energy increases, and vice versa in the second part. Through this we see a two-fold manifestation of a Being which is formed in the same way each time, and which is altered only by the change of time medium.

Let us now maintain this metamorphosis in »emotional« images (which are considered analogous to »energy-laden functions«) and make an attempt to verbalize them: A willful Being rises lazily but graciously, it tilts, breaks like a wave and sinks back, rising and sinking back three times in all, each time still deeper. The Will renews itself, the Being returns and in the end manages to change the course of the terminating fall and elevate it.

A new Being shows up, in equilibrium – introverted but with an inner acceleration of rhythm: »Repose« (on the height towards which the Will strove unsuccessfully) resigns itself from its high pitch, continuously giving in to the force of gravity, and yet preserving the energy acceleration of the inner rhythm and pulsation.

Actually, this is a duet! Inseparably united with the features of the Being in the »higher« sphere the Being of the »lower« restless will now reappears. There is a short pause (bars 1 and 5), where the »higher« Being appears isolated and serene before the duet returns with the theme: »I search upwards, but am pulled down again«/»I sink voluptuously!«

## XII. Suggestions Practical for Study

In order to make the methods outlined in this study practical for »prima vista« use, the author suggests a variant of the so-called »form hearing« (auditive analysis), whereby the student chooses in each situation to concentrate first on one facet of the hierarchical prism of analysis and then another. In this way the Particle Analysis concentrates its attention on the »fate« of the individual Gestalt (either including transfers of octaves – or excluding them, depending on the style of the work). In the Mozart theme, it is interesting to focus, for example, on  $e^2$  and follow its Returns (and their transformations) on the level of expression: first as a DOM-SUCCESSOR,



Example 25.

(»female« placement), then in the second part as DOM-REP,



Example 26.

(»male« placement) and finally as an independent (third) DOM.



Example 27.

When listening, it is necessary for the ear to »focus«, i.e. to concentrate on one tone (but still heeding the other ones and relating them to the one in focus with as many observations as possible).

Through this exercise, the need for the opposite practice, the Wave Analysis, gradually arises, since the evaluation of the individual tones' variants of expression requires increasingly greater insight into the Wave structures defined by time of which they are a part. On the other hand, the problem may be just as great if the exercises of concentration *begin* with the Wave Analysis, as the evaluation of the state of energy of the individual Wave Analysis is, of course, varied by increasing insight into the *qualitative* contents of the rhythmical impulses. Without a doubt, a series of recurring DOM tones on every beat (as in Mozart's theme, second part, e<sup>2</sup>)



Example 28.

intervenes drastically in one's perception of the rhythmical sequence. Therefore the author wishes to suggest a series of exercises, alternating between Particle and Wave Analysis.

Naturally, the verbal expressions of these experiences of concentration are in themselves a challenging exercise: with increasing confidence in the basic perception of energy in mixtures of light, dark and colored and in states of dusk and dawn, training in *discovering correspondences* in all areas of life will unite subjective and objective recognition of reality and enrich the namegiving that supplements objective designations (DOM, CULM, etc.) with additional names that trigger associations (such as »King and Queen«, »Ariadne« etc., cf. chapter XI).

The fear of simplifying the experience and rendering it commonplace (cf. the introductory definition of »simplification« vs. »simplicity«) will prove groundless if the criteria put forward and the methods suggested prove true. For any verbalization and shaded metaphor, there will be innumerable others – all of which will be »valid« *if* they refer to commonly accepted observations of objective hierarchical states of energy. A (non-competitive) multitude of characters of expression are only able to *enrich* group studies based on hierarchical experiments of analysis and synthesis originating from auditive as well as purely mental/visual perception.

In no way do these exercises require 100% acceptance of the theories put forward in this study. For many, the subharmonic phenomenon will, for instance, still be difficult to accept as anything but an abstract »thought embryo«. Instead of an »all-or-nothing« attitude, the author wishes to suggest a *selective* attitude in which one re-examines the attractive aspects of the subjects for hierarchic analysis. In the event of positive results of such limited experiments, the method may gradually be enlarged upon and supplemented with one's own phenomenal and terminological ideas.

### XIII. A Musical Genesis

#### I. Prefatory Remarks

Based on the methods just examined, it is now possible to attempt an entire musical »perceptive Genesis«, exemplified by further consideration of the theme of Mozart's A-major Sonata. In this attempt, one will be able to observe how each new modifying Moment not only adds a detail to the form (thus constantly changing its mutual relations), but also in many cases creates a *new musical dimension* in the conception. In other words,

such Moments establish (perhaps only the expectation of) a general state of Elements.

Such new dimensions may be a compound rhythmic picture, for example (in relation to previously isolated rhythmic impulses only), a dialectical formal contrast (in relation to previously co-ordinated parts only), or an exceeding of the bounds of the tonal area already established (in relation to a previously static concept of the tonal and chordal Element). In the following presentation, it is essential to take note of the extent to which a *large or small modification* occurs in the case of each musical impulse that does not simply carry into effect whatever the concept leads one to expect. That is, it is essential to note whether this *novum* is of a deepening, decorative or directly »revolutionary« character (in relation to the previous experience of the work).

The continuously changing demands upon the listener's alertness (inversely proportional to the relaxed »vegetating« confidence in an expected sequence) must be met with similar attention. The level of alertness is high when the modifications are many and deep and demand immediate ranking among already *experienced* (or just *anticipated*) *sequences*. If an Attack, for example, leads the listener to expect a long, unmodified Moment of Return, the low level of alertness will consequently make it possible to listen with great liberty. One's confidence allows the above-mentioned relaxed »vegetating« in the plants of the musical landscape.

## II. Creation

The Attack. The A-major chord is heard. The third in the upper part will be the all-motivating point throughout the piece, to which all that follows will relate (DOM-chord).

At a) a rhythmic contraction takes place, creating the picture of an internal, rhythmic space of either 8/16 or 6/16 (shortly thereafter, at b), determined as 6/16 rhythm).

At b) the tone  $e^2$  in particular is new, creating the *expectation of equilibrium*, as the increase of tension at  $e^2$  is balanced by the rhythmic weakening of the long duration of the quarter note(s) (3:1:2:4), cf. chapter 11.

At c) one senses a higher order of time than the rhythm of the 6/16 Gestalt, as the returning figure of punctuation rounds off the rhythm heard to a 6/8-entity. To this is added the expectation of its total Return, that is, of a twin pair of Gestalts. Finally the subverting E-major chord causes a



simultaneity of two different expectations: 1) *the basic chord changes at every completed 6/8 group*, 2) *the basic chords are all superharmonic*, and the concept of a diatonic space is strengthened decisively (only  $f\sharp$  and  $d$  are missing now in the representation of the A-major scale.)

At d) a revolution occurs on the Gestalt level as the interrupted punctuated rhythm (at  $\text{♪}$  value instead of  $\text{♪♪}$ ) creates the idea of a *dialectical form-space* with one 12/8 Gestalt opposed to a »different« 12/8 Gestalt. This »different« 12/8 pattern within the bar seems to be an ascent of seconds rather than of thirds, that is, showing de-tension. To this is added, however, an increase in tension due to a more frequent change (per half-bar) of chords – and in addition to that (in spite of these innovations) a confirmation of the idea of equilibrium on the level of expression. Finally we must add a *modification of the expectation of a purely supertonal harmonic stratum*, since the chord  $f\sharp$ ,  $e^1$ ,  $a^1$  either suggests a ninth (on  $D^2$ ) or an echo of the  $e^1$  of the Attack, camouflaging either a  $d$  (in the D-chord) or a  $c\sharp$  (in the  $c\sharp$  subharmonic » $F\sharp$ -minor« chord). Whatever the evaluation, the result is in any case an increase in tension on the level of expression and therefore we must now add ambiguity to the classical »balancing« as a means of expression.

At e) the ambiguity is emphasized by  $c\sharp$  which shatters the picture of a continuous descent, bar for bar, of seconds ( $c\sharp^1$ ,  $b^1$ ,  $a^1$ ,  $g\sharp^1$ ) through a continuation of the line of ascending seconds on the 3/8 Wave Length. At this point we must ask: Is this a matter of acceleration (which the frequency of chord changes tells us), or is the movement of thirds ( $c\sharp^1$ – $e^1$ ,  $b^1$ – $d^1$ )  $a$ – $c\sharp$  only augmented with the last pair of thirds extended over 6/8 as opposed to the previous 3/8? This peculiarity of ambiguity reaches its culmination at the sudden impulses of sixteenth notes down from the high tone,  $e^2$ . These may just as well be perceived as the climax of the chord accelerando (  $\text{♪. ♩. ♩. ♩. ♩. ♩}$  ) with the addition of an increase in impulse, or as a »balancing« by accelerando after the rallentando of the third-Gestalt.

At f) the idea of a dialectic form is confirmed, as the original form turns and (temporarily) refers one's musical attention to the two contrasting 12/8 Gestalts only and to their mutual differences. At the same time the idea of a superior 48/8 form in two parts is created, similar to a Return.

This is an important event in that a *superior relaxation* now appears on the level of expression, foreknowledge of the 24/8 reducing one's alertness, of course, and in this way stimulating a relaxed »vegetating« in the landscape

of the anticipated Return. The entire passage may be viewed – from the aspect of tension – as an Hierarchy in the following manner:

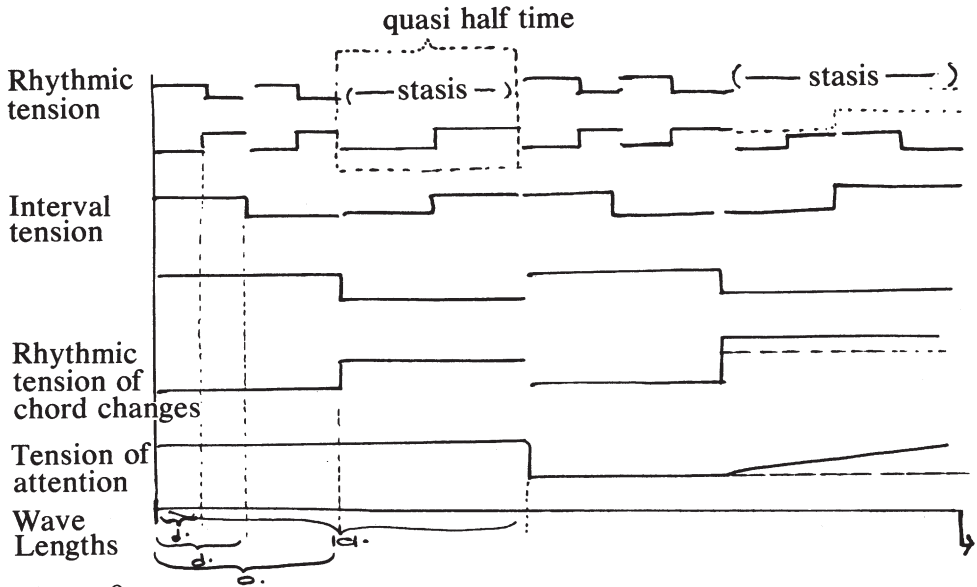


Figure 8.

This is expressed – and confirmed – by the scarcity in the second part of expansions of dimensions (bars 25–48). Not until g) is the Return modified by increased tension of chord changes on the one side (  ) as well as by the continuation of the tempo of an ascending third (and thereby doing away with the expectation of an ascending third in 6/8, as was the case in the corresponding bar of the first part) and it brings about an *indirect increase of tempo*, i.e. an increase of tension. Of course, the entire last fourth of the piece thus increases one's alertness and reduces one's »confidence«. All of this put together causes a general increase in tension, which also serves to modify the idea of the superior division into two to a superior division into four (which means a recreated interest in the inner structure).

In addition, though, we see a *relaxed balancing* in the final attack of the scale tone,  $a^1$ , the  $\sharp$  tone which is the middle of the three lower superharmonic chord carriers in the seven-tone column of fifths (as pointed out in chapter 7). The satisfaction which this provides is increased as the tone in question now melodically manifests the root of the introductory chord,

whereas previously it was hidden in the lower register. In short: the tonic of A-major.

At h) the original Attack (a) returns for the second time and creates a *great, superior de-tension* brought about in the concept of the Return of the complete 48/8 passage. Because of the modifying events (24/8) that took place in the last quarter of the former Return, a certain alertness towards possible modifications in the latter Return (48/8) will join the deepened, detail-oriented »vegetating«. This time, however, the Return follows unmodified. (At this stage, before reading on, it would be a good exercise to listen to the music, to imagine – and to verbalize – the rest of the »dimension expansions« in the movement.) At i) the idea is presented by a doubling in time of the duration which so far has been gestalted. A grandiose 96/8-perspective is announced with metrically accented Culmination of pitch,  $e^2$ , and with a »revolutionary« accompaniment – instead of the previous reflection of parallel thirds, we now see an upward breaking of triads in increased tempo. (The eighth note, as seen, has not introduced a bar before, or even a 3/8 point of accent.)

j) shows another »revolutionary« break (of the first Gestalt in its course towards decreased energy) brought about by a culminating *tension of energy*, also on the rhythmic stratum, towards  $a^2$  whose brilliance so far has been unique in every way. Not only is it the tone we have just heard, the tonic-root  $\sharp$ , the final tone an octave higher, it is also the highest tone so far! An experience of Culmination, therefore, may be expected as the result of the following premises: so far the continuation of the Gestalt has been constantly accompanied by *loss* of energy. Apart from the example we have just heard, it is precisely the quality of *exception* that will dominate, based on the balanced, though sometimes ambiguous expressions of the movement. Therefore, a shock as violent as the one occurring at j) will supposedly be experienced immediately as »unique« and the event consequently as a Culmination.

k) If one had thought that this Culmination was now to be balanced with »soothing Returns«, it will come as a surprise to see the »revolutionary« emergence to the surface of the energetic triad breaking in the lower register, although these are in turn being balanced with a downward breaking of decreased energy. The experience of the emergence in the melodic part of the accompaniment is verified by the sudden pauses in the lower register, as if the accompaniment were employed elsewhere. Which is exactly the case, as it is now in the upper register.

At l) we see the birth of a new »lower register consciousness«:  $d \sharp$ , a tone previously unheard, which momentarily cancels  $d$  and establishes a new  $e$ , a tone that has been prepared or »accumulated« through the many returning accented  $e$ 's. Immediately following, we notice a manifestation of this new  $e$  as an octave reinforced bass with the previous  $e$ , the A-chord being a dissonant treble on  $e$ 's bass-octave, before the collective E-chord »mercifully« spreads over the entire area of harmony (in other words, this describes only the well-known suspension of D 6/4).

At m) a peculiar situation arises. How, actually, should one understand this sudden Return of the  $e$ -A-chord, firmly established by the Return of its Gestalt from the very first opening? My belief is the following: Subordinate to the idea of a possible future order, that of the E-chord, the A-Gestalt returns after having stepped aside momentarily making way for the first Appearance of its »child«. So, the entire sequence from i) to l), with all the previously noticed peculiarities (the frequent »revolutionary« aspects), may now be understood as one coherent Being, individual, yet a section of the movement. It was simply the creation of a Being that gradually came about, liberating itself more and more from the tonality, the habits and the Gestalt of its »father«. Now m) is experienced with great »vegetating relaxation«. The only thing unknown to us is, how much of the »father« will show. The expectation that the weak second part of the 24/8-sequence should take its metric position is a reasonable one, and it is soon verified.

Shortly before n), however, and there especially, the course is carried beyond the set limit of expectation presenting a powerful »parade« of all of  $e$ -A's scale tones that bring about a new *Culmination*, that of the »father part«. The previous  $a^2$  belonged to the »son part«, while this  $a^2$  appears for the first time in the »father part«, amply verified by the steep fall one octave down to  $a^2$ , briefly ricocheting to the upper third, but falling again immediately to  $a^1$ .

At the Return of the »son part« at o), de-tension is at a maximum. The level of confidence was already considerable at h), and the level of alertness was low. How much more then will this be the case when, similarly, a total section appears as a Return!

The metaphor »father« instead of »mother«, of course, is debatable. In such an argument, the  $e$ -harmony 'A', being traditionally »mild« does not carry as much weight as the perception of the »son part« developing structurally out of the basic Gestalt. It may well be a matter of taste,

whether to create a biological (that is, »motherly«) analogy or a socially patriarchal one (that is, »fatherly«) in which the »son« announces the revolution. As mentioned, the principle of correspondence allows for many other metaphors. With reference to chapter 3 and various other parts of this study, only inner coherence is required in the choice of (subjective) metaphors. This inner coherence should be analogous to the (objective) idea of the musical/energetic model.

### III. Conclusion

Every musical work or fragment thereof will manifest an individual Genesis. The chosen example serves only as a model in order to demonstrate how any deviation whatsoever from an expected Return, *may* indicate a qualitative expansion of the idea about the tonal, formal and expressive dimensions in which the work moves. This makes it possible to add one more exercise to the ones suggested in chapter 12: The »slow motion« Genesis of a work, a Genesis in which the deviations from the expected are evaluated according to possible expansions of dimension (cf. the study of the Mozart theme). Possibly this procedure as well might bring about an accumulation of results which would show special, typical expansions of dimension in the Geneses of works from each epochal and personal style. Time will tell.

*Translated by Krista Wibskov*

## GLOSSARY

|                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Antagonist                         | Dominator-continuation which not only concludes the sounded motif (as does a Successor), but is in competition or direct conflict with it.                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Appearance                         | the first manifestation of a motif, theme or the like (recurring as a <i>Return</i> , if its creation as a <i>Gestalt</i> has been determined) – the possible consequence of an <i>Attack</i> .                                                                                                                                                                                                                                   |
| Attack                             | an as yet unrelated sound impulse, which may later take the form of the introductory <i>Moment</i> in an <i>Appearance</i> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Being                              | the designation of the verbalized expressive quality of a <i>Moment</i> , which is thus given the attributes, »personality« and »character«. As many Moments may hierarchically overlap one another, it follows that the same passage may contain many Beings.                                                                                                                                                                    |
| Binary                             | the ability to be manifested in two parts; analogous with yes–no, high–deep, light–dark, strong–weak, etc.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Culminator                         | (CULM). The climax of a <i>Wave Succession</i> , a <i>Return</i> sequence, a melodic, rhythmic, harmonic, instrumental or dynamic development of tension (or relaxation).                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Dominator                          | a partial result of the <i>Particle Analysis</i> , according to which each Attack or starting <i>Gestalt</i> of all <i>Moments</i> deemed relevant is indicated as Dominator (DOM), possibly with the addition of 't' for tone (= the first accented tone in the examined sequence), 'r' for rhythm (= the first rhythmic motif), 'm' for motif (= the first melodic-rhythmic motif) or 'theme' for the first thematic formation. |
| Dominator-representative (DOM-REP) | the possibly transposed <i>Return</i> of the <i>Dominator</i> (DOM <sup>t</sup> , DOM <sup>r</sup> , etc.).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Dominator-successor (DOM-SUC)      | the conclusion of a DOM in two parts.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Element                            | the (traditionel) designation of melody, harmony, rhythm or dynamics.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Fixed                              | designates a fixed (»gestaltet«) Wave Train, a chordal, melodic or rhythmic Gestalt of ostinato character.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Full Stop                          | the conclusive <i>Moment</i> observed within any hierarchically superior Moment.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Genesis                            | »creation«, used in this study in connection with the listener's creation of the music as it progresses – music as a permanent <i>creation</i> .                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Gestalt                            | a figure created in time, manifested solely through sound (dynamic and/or rhythmic/formal Gestalt).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |



---

|                            |                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hierarchy                  | an organization of the manifestations of sound of diverging Wave Lengths in mutually harmonious Layers of tempo.                                                                                                                         |
| Labile                     | a »non-gestalted« Wave Train, a sequence of durations, of chords, etc.                                                                                                                                                                   |
| Layer                      | the collective manifestation of an <i>Element</i> (e.g. layer of melody, of timbre, etc.).                                                                                                                                               |
| Moment                     | an observed whole, be it a note, pair of notes, motif, theme, phrase, movement or work. A prerequisite for the designation is the natural limitation of a Gestalt which makes it possible to retain the Moment in one's mind as a whole. |
| Opacity                    | the degree of camouflage from which a certain Progression, Fixedness or Lability may be observed by – mentally – »filtering out« distracting details.                                                                                    |
| Perception<br>(Perceiving) | an established, musical conception based on a remembered sequence of Sensing and an expected continuation based thereupon; indirect as regards time.                                                                                     |
| Particle                   | individualized expression of Element, e.g. a (certain) note, a motif, a theme etc.                                                                                                                                                       |
| Particle Analysis          | an examination of the changing accented and unaccented »fate« of a single Particle during the course of a musical passage.                                                                                                               |
| Passenger                  | a transitional occurrence transferred to the metaphor about musical <i>Beings</i> .                                                                                                                                                      |
| Progressive                | designates a directed (»gestalted«) <i>Wave Train</i> , a melodic, rhythmic, harmonic, instrumental or dynamic sequence (as opposed to Fixed or Labile).                                                                                 |
| Return                     | a recurrence within a sequence of a registered <i>Appearance</i> , be it a note, a pair of notes, a rhythmic motif, a theme etc.                                                                                                         |
| Sensing                    | direct perception as regards time; the spontaneously received auditive impression.                                                                                                                                                       |
| Sinus                      | tension-relaxation (or vice versa), designated sinus-plus (or sinus-minus).                                                                                                                                                              |
| Wave                       | the manifestation of sound within a Wave Length, especially as regards its frequency of attack in relation to the previous and the succeeding Wave.                                                                                      |
| Wave Analysis              | an examination of the tension of all <i>Wave Trains</i> deemed relevant.                                                                                                                                                                 |
| Wave Length                | the common (approximate) measure of duration uniting a series of <i>Waves</i> into a <i>Wave Train</i> .                                                                                                                                 |
| Wave Train                 | a series of <i>Waves</i> within the same <i>Wave Length</i> .                                                                                                                                                                            |

### Resumé

»Hierarkisk Genesis« vil i konteksten sige: *tilblivelse ud fra indbyrdes afhængige lag*. Herved forstås »tilblivelse« således som den finder sted i tilhørerbevidstheden (og ikke hos komponisten eller gennem de uøvede), og »lagene« er de mange ordener af tempi – eller som det her vælges at blive formuleret: *bølgelængder*. Ved at anskue musikoplevelsen som reaktioner på en mangfoldighed af bølgelængder (med hver deres indhold af melodik, klang og dynamik) synes enhver tolkende tilnærmelse dømt til fiasko: mængden af heterogene indtryk – fra melodiske, klanglige og dynamiske gestalter i mangfoldig kompleksitet – skulle tilsyneladende umuliggøre ethvert synteseforsøg.

Her kommer forestillingen om *polariteten* til hjælp; ud fra denne opstår ethvert indtryk – melodisk, klangligt, rytmisk og dynamisk – på en baggrund, der er »lysere« eller »mørkere« (evt. uændret) og derved gør indtrykket henh. »mørkere« eller »lysere«. Allerede i indtrykket rummes altså en elementær syntese: *lys, mørke, uændret* (= »stase«) og (ved længere indtryk) *tiltagende lys* eller *tiltagende mørke*. Indtrykkene opstår gennem musikalske helheder, kaldet »momenter«, som kan være af højst variabel varighed. Et moment kan således strække sig fra én enkelt, anslået tone eller klang og til »Ringens« fire operaer, eftersom den hierarkiske tanke muliggør, at et afrundet moment (forårsagende et sluttet indtryk) kan være del af et længere, men ligeledes afrundet, moment. Bestemmelsen af »sluttethed« og »afrunding« sker ud fra de gestaltpsychologiske love.

Studien gennemgår de forskellige elementers lys-mørke-bestemmelser og kommer herved ind på den såkaldt »dualistiske« teori, iflg. hvilken moll-akkorden er omvendingen af dur-akkorden, forstået som et »subharmonisk« felt overfor et »super-harmonisk«. Forfatteren tager stilling til fordel for denne teori, med visse forbehold: dels dækker betegnelsen *dualisme* kun dårligt, hvad der ligger i begrebet *polaritet* (kan næsten siges at være kontradiktorisk!), dels opfatter han ikke størstedelen af moll-forekomster i den klassiske musik som anvendelig for vurdering med subharmonisk analyseteknik; dertil er de forfunderede i periodens udprægede *grundtone*-praksis (hvor sub-harmonisk tænkning implicerer en »himmel«- eller »fokustone«).

Som helhed er studien opbygget ud fra en række teser (kapitel-overskrifter), der uddybes i hvert kapitel. Således påstås det, at lys-mørke-karaktererne har plads endog indenfor den diatoniske syvtoneskala, der ud fra den super-sub-harmoniske teori kan anskues som en »objektiv«, nemlig klangligt symmetrisk-lovmæssig struktur.

Væsentligst er dog bestræbelserne for at udvikle et redskab for tanken til at udvinde stadig mere overordnede synteser ud af de mange elementære. Det er her tesen, at det er muligt at verbalisere musikalske oplevelser, – således forstået at enhver kan finde sin egen subjektive formulering, som dog må være baseret på det objektivt forefundne materiale af polaritets-forhold. En terminologi foreslås, og der opstilles et analyseprogram, karakteriseret af komplementære undersøgelser af bølge- og partikeltilstande (»partikel« forstået som det tidligere nævnte »moment«). Også en fremgangsmåde til en rent *auditiv*, »hierarkisk« analysemetode foreslås.

Analyseforsøg gennemføres endvidere over satsdele af Mozart og Mahler (samt over »Greensleeves«), og der afsluttes med en »slow-motion«-gennemgang af (det allerede forud analyserede) Mozart-tema fra A-dur-sonatens variationssats. Det påvises, at den opfattelsesmæssige tilblivelse af temaet ledsages af en *gradvis tilblivelse* (i tilhørerbevidstheden) *af selve musikens grundlæggende elementer*, hvis successive og fragmentariske tilsynkomst udgør en væsentlig del af musikens indhold.

## APPENDICES I–IV

- I (pp. 68–69): Theme from Mozart's piano sonata in A–major (K. V. 331)
- II (pp. 70–71): Menuet from Mozart's Jupiter Symphony (K. V. 551)
- IIIa (pp. 72): »Night Fragment« from the first movement of Mahler's ninth symphony
- IIIb (pp. 73): »Day Fragment« from the first movement of Mahler's ninth symphony
- IV (pp. 74): »Greensleeves« (English folk tune)

I: Theme from Mozart's piano sonata in A-major (K. V. 331)

Letters of reference

(Rep.:h) a) b) c) d) e) f) g) h) i) j)

Theme  
(piano)

DOM.SUC., D.R.S.

mel.: 1.DOM. 1.DOM.REP. 2.DOM. DOM. 1.DOM.REP.

Analysis  
of  
melodic  
particles

Wave  
analyses

W.  
WP.  
WO.  
M/R

(The internal  
and external  
rhythmic  
energy of  
the melody)

M:  
I. R.: (+) (=)  
E.R.: P. q. [o. q. r. r.] | q. q. [i. t. r. r.] | q. q.

Analysis  
of chord  
color

H/R

(H:  
Harmony)

etc. Sim

2A

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is divided into four measures labeled k), l), m), and n). Measure n) contains a circled 'o' with an arrow pointing left. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

3. DOM.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes connected by dashed lines, suggesting a melodic line or a specific fingering pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a series of notes with arrows indicating a specific fingering or bowing pattern.

## II: Menuet from Mozart's Jupiter Symphony (K. V. 551)

Strings      Str. + Winds      Str.      Str. + W.

Analysis of melodic particles

Wave analyses

WH

WHH

M/R

DOMinator rhythm

Analysis of chord color

+R.

Analysis of formant color

(Timbre)

+R.



*f*

(+) (Stasis)

IIIa: »Night Fragment« from the first movement of Mahler's ninth symphony

»Night measures«

dim. p cresc. p < f p < f p < cresc. molto sf

Analysis of melodic particles

Wave analyses of melody

W

W

W

M/R

Mel. outline

Chord analysis

R

IIIb: »Day Fragment« from the first movement of Mahler's ninth symphony

»Day measures«

cresc. ff

Analysis of melodic particles

DOM. REP.

Resonance

Scale

Wave analyses of melody

Wd

Wo

Total MEL.

R

Chord analysis

R

This image displays a handwritten musical score for the 'Day Fragment' from the first movement of Mahler's Ninth Symphony. The score is organized into several horizontal staves, each representing a different analytical layer. At the top, the original musical notation is shown, featuring complex polyphonic textures with various note values, rests, and dynamic markings such as 'cresc. ff'. Below this, the 'Analysis of melodic particles' staff uses circles and lines to identify specific melodic motifs, with labels like 'DOM.' and 'DOM. REP.' indicating dominant and repeated patterns. The 'Resonance' staff shows the harmonic structure with circles representing notes and lines indicating their relationships. The 'Scale' staff provides a linear representation of the melodic lines. The 'Wave analyses of melody' section includes three staves labeled 'Wd', 'Wo', and 'Wo', which use wave-like lines and arrows to analyze the contour and intervals of the melody. The 'Total MEL.' staff shows the combined melodic lines with various annotations. The 'Chord analysis' staff at the bottom uses circles and lines to represent the harmonic structure, with labels like 'R' and 'R' indicating specific chordal elements. The entire score is written in black ink on white paper, with a clear and legible notation.

IV: »Greensleeves« (English folk tune)

1. DOM. 2. DOM. 3. DOM. (or var.) 2. DOM. REP. (3. DOM. VAR.)

Melody

Internal rhythm

External rhythm (egentl: d d d d) 1. g. 2. g. 7. 8. 9.

Wave analyses

W d. 8

W q. 8

W s. 8

W 8

4. DOM 5. DOM 6. DOM 5. DOM REP. 6. DOM VAR.

Melody

Internal rhythm

External rhythm 0. 0. 7. 7. 9.

W d. 8

W d. 8

W d. 8

W o. 8

## Det ældste bevarede danske cembalo

*Jesper Bøje Christensen - Dorthe Falcon Møller*

Engang i 1950'erne fandt man på Nykøbing Falsters gamle kathedralskoles loft torsoen af et nu mere end 200-årigt, stort cembalo<sup>1</sup> (ill. 1). På den bevarede sangbund står en smuk og sirlig signatur »Moritz Georg Moshack Copenhagen Ao 1770«. (ill.2). Fundet er sensationelt, idet instrumentet er det eneste kendte bevarede danskbyggede cembalo fra 1700-tallet. Moshacks signatur findes endvidere på 2 bevarede clavichorder<sup>2</sup>, og han er nævnt i 1800-tals litteratur som en instrumentmager, der kunne tage konkurrencen op med de udenlandske byggere<sup>3</sup>. Men hvem han var, hvad han iøvrigt lavede, og hvornår han fungerede, er ikke grundigt belyst i den eksisterende litteratur<sup>4</sup>. En analyse af instrumentet, en placering af det i europæisk cembalobygnings historie, en undersøgelse af instrumentbyggeren Moritz Georg Moshacks liv og levned, samt et forsøg på at opklare instrumentets egen historie, er de emner, denne artikel vil beskæftige sig med<sup>5</sup>.

### Instrumentet

Som tidligere nævnt er det eneste overleverede danskbyggede cembalo fra 1700-tallet, Moritz Georg Moshack's fornemme arbejde fra 1770, desværre kun delvis bevaret (se fig.1).

1. Korrespondance til Musikhistorisk Museum 23/1-1955 og 2/12-1970, fra museet »Falsters Minde«, Nykøbing F. Instrumentet er deponeret på Musikhistorisk Museum.
2. Det clavichord på Musikhistorisk Museum, A 36, sign. »Moritz Georg Moshack in Copenhagen 1770«. Det andet clavichord på Norsk Folkemuseum i Oslo, sign. »Moritz Georg Moshack in Copenhagen 1768«.
3. Wedel, Søren: »Tanker om Nødvendigheden af Fortepianofabrikation i Kjøbenhavn, --- i *Efterretninger fra Selskabet for indenlandsk Kunstflid*, 1810-12, Kbh. 1816, s. 497. (Samme trykt hos Bärens, H. : *Noticer for Musiklibhavere*, Kbh. 1811). Ravn, V.C.: *Koncerter og Musikalske Selskaber i ældre Tid*, Kbh. 1886, s. 90.
4. Se note 3 samt: Thrane, Carl: *Fra Hofviolonernes Tid*, Kbh. 1908, s. 125, 416 (note 7). Friis, Niels: *Orgelbygning i Danmark efter Christian den Fjerde*, i *Da. Musiktidsskr.*, 1944, s. 190. Friis, Niels: *Orgelbygning i Danmark*, Kbh. 1971, s. 148.
5. De to første afsnit er forfattet af Jesper Bøje Christensen, de to sidste af Dorthe Falcon Møller.



*Ill. 1* Moshacks cembalo fra 1770 - foto D.F.M.





Ill. 2 Moshacks signatur på cembaloet - foto D.F.M.

Klaviatur, springere (med undtagelse af én), stopliste, registre, strenge, forreste del af låget samt understel er gået tabt. Tilbage er kassen med sangbund og steg, stemmestok og nagler, klaviaturramme, det faste register samt den del af låget, som dækker sangbunden. På grundlag af en undersøgelse af disse bevarede dele skal der gives en beskrivelse af instrumentet, inden det forsøges placeret i en instrumenthistorisk og om muligt brugsmæssig sammenhæng.

Kassen er bygget af fyr og i sin udformning dobbeltbuget.

|        |          |
|--------|----------|
| Længde | 234,5 cm |
| Bredde | 97,0 cm  |
| Højde  | 23,7 cm  |

Kassesidernes tykkelse aftager mod spidsen.

|          |             |              |             |
|----------|-------------|--------------|-------------|
| Sarg:    | for 20,0 mm |              | bag 19,0 mm |
| Bueside: | for 13,0 mm | midt 12,0 mm | bag 11,5 mm |

Der har været 1 manual med fem oktavers omfang  $F_1 - f^3$ . Klaviaturrammen viser, at tasterne blev styret bagtil af stifter, som glider i lodrette riller i rammens høje bagkant.

Klaviaturbredde målt mellem endeblokkene: 84,4 cm.



Stemmestokken er af eg. På stemmestok-stegets sider ses stifter, der har båret et lut-træk. Instrumentet har haft to sæt 8-fodsstrengene; registertrækene sad på stemmestokken og gik ikke ud gennem forbrædtet.

Sangbunden har intet lydhul. Dens tykkelse kan kun måles forrest (her er den nemlig flækket), hvor den viser en gradvis fortykkelse fra diskantområdet mod bassen:

|         |         |
|---------|---------|
| Diskant | 2,65 mm |
| Alt     | 2,70 mm |
| Tenor   | 2,85 mm |
| Bas     | 3,25 mm |

Steget er profileret og dobbeltstiftet fra  $F_1 - c^1$ .

Sangbundsberibningen består af 5 ribber, der går på tværs af kassen fra side til side (fig. 1a). Hvor ribberne således krydser steget, er de skåret ud for at hæmme stegets vibrationer mindst muligt (fig. 1b).

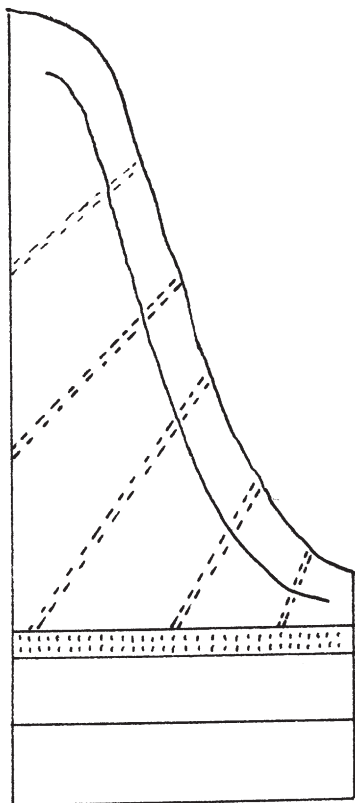


Fig. 1a »Røntgenbillede« af Moshacks cembalo - tegning J.B.C.

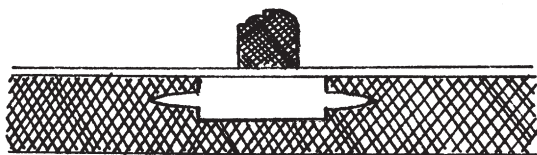


Fig. 1b Snit igennem steget, sangbund og ribbe på Moshacks cembalo - tegning J.B.C.

På grundlag af bevarede strengestumper omkring naglerne, kan forsøgsvis opstilles følgende strengeskema:

|                | Strengelængde | Strengetykkelse | Materiale |
|----------------|---------------|-----------------|-----------|
| F <sub>1</sub> | 188,5 cm      | 0,70 mm         | messing   |
| C              | 169,8 cm      | 0,55 mm         | messing   |
| c              | 117,7 cm      | 0,45 mm         | jern      |
| c <sup>1</sup> | 68,5 cm       | 0,40 mm         | jern      |
| c <sup>2</sup> | 35,6 cm       | ?               | (-)       |
| c <sup>3</sup> | 18,5 cm       | ?               | (-)       |
| f <sup>3</sup> | 14,0 cm       | 0,32 mm         | jern      |

Instrumentets udsmykning er enkel. Kasse og låg er malet brunt udvendigt og rødt indvendigt, alle indvendige profileringer er forgyldte, og sangbunden er dekoreret med blomster. Hele cembaloet er iøvrigt præget af meget høj håndværksmæssig kvalitet.

### Cembaloets instrumenthistoriske placering

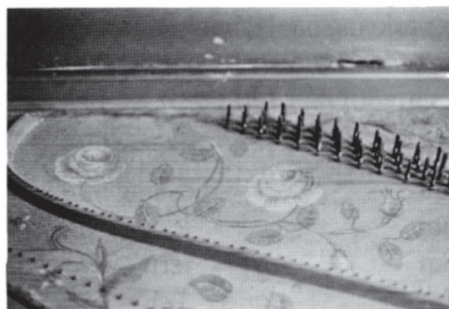
Instrumentet knytter sig tydeligt til den nordtyske skole centreret i Hamborg med byggere som H.A. og J.A. Hass, Zell og Fleischer. Væsentlige karakteristika for denne skole er den dobbeltbuede kasse af fyr og sangbund uden lydhul, hvilke træk netop ses hos Moshack. Tilknytningen til den nordtyske tradition ses også i hans to overleverede clavichorder, der begge kan jävnføres med hamborgske instrumenter. Især udformningen af klaviaturerne viser slående overensstemmelser (ill. 3a og b). Et fælles træk



Ill. 3a Klaviaturudsnit af Moshack clavichord 1770, Musikhistorisk Museum nr. A. 36 - foto D.F.M.



Ill. 3b Klaviaturudsnit af J.A. Hass clavichord 1761, Musikhistorisk Museum nr. A. 40 - foto D.F.M.



for både cembalo og clavichorder er blomsterdekorationerne i tempera på sangbunden - en detaille, der også tydeligt demonstrerer slægtskabet med nordtysk tradition (ill. 4a og b). (Se også ill. 7).

Når disse grundlæggende ligheder er påvist, skal det dog siges, at hvor de fleste nordtyske cembali er rigt udsmykkede to-manuals instrumenter, undertiden med et stort antal registre (Hass-familien), er Moshack-instrumentet påfaldende enkelt. Af overordentlig interesse er det derfor, at der i »The Russell Collection«, Edinburgh findes et cembalo signeret J.A. Hass 1764, som kommer Moshacks nær (ill 5).

Kassen er dobbeltbuet og i dimensioner lig Moshacks; kun er buesidens bageste forløb mere spidst. (Med hensyn til buesidens udformning knytter Moshack sig mest til Zell). Der er et manual med 5 oktaver: omfang  $F_1 - f^3$ , og sangbunden er uden lydhul.

I registreringen derimod finder man en større forskel. Foruden  $2 \times 8^{\text{II}}$  har Hass-instrumentet også en  $4^{\text{II}}$ . Denne  $4^{\text{II}}$  medfører en form for beribning af sangbunden, som er væsensforskellig fra Moshack. Hass-cembaloets ribber er placeret, som det var normalt på alle større to-manuals cembali med  $4^{\text{II}}$  af flamsk, fransk eller tysk herkomst, nemlig uden at krydse under  $8^{\text{II}}$  og  $4^{\text{II}}$ s stegene (fig. 2), idet stegene samt  $4^{\text{II}}$ s anhängslisten sammen med den såkaldte »cut-off bar« giver den fornødne afstivning og dæmpning af sangbunden. (Sammenlign med fig. 1a).



Ill. 5 J.A. Hass cembalo 1764, »The Russell Collection«, Edinburgh - foto  
»The Russell Collection«.

Moshacks sangbund har med sit ene 8<sup>II</sup> steg et meget større ukontrolleret område, og han har derfor brugt den tværgående beribning, som ofte ses på italienske cembali, der normalvis ligeledes er disponeret 2 x 8<sup>II</sup>.

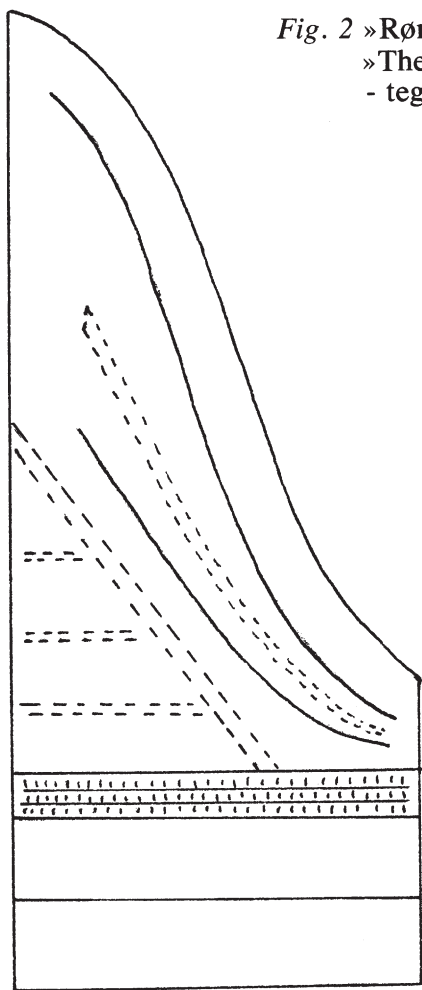


Fig. 2 »Røntgenbillede« af J.A. Hass cembalo 1764,  
»The Russell Collection«, Edinburgh  
- tegning J.B.C.

Men hvorfor nu en så enkel disposition? Instrumentet kunne sagtens bære ihvertfald en 4<sup>II</sup>. For at give svaret på dette, må man prøve at gisne om hvorfor og til hvilket formål Moshack kan have bygget dette cembalo. Instrumenter af denne størrelse blev normalt kun bygget på bestilling, og billigt har det bestemt ikke været!

Omkring 1770 var cembaloet i Europa så småt begyndt at føle det nye pianofortes tilstedeværelse, og flere cembalobyggere, især franske og engelske, prøvede på forskellig vis at udvide cembaloets muligheder for nuancering af klangen. I Frankrig var det ret almindeligt at forandre de normale håndregistertræk til »knæpedaler«, for at man skulle kunne skifte

register under spillet. Desuden indførte Pascal Taskin et nyt register »Peau de Buffle«, hvor strengene blev knipset af små stykker bøffellæder i stedet for de sædvanlige ravnefjer, hvilket gav en meget blød piano-kontrast til den ellers så brillante klang. På engelske instrumenter ses ofte en pedal til at skifte mellem to i forvejen fastlagte registreringer, det såkaldte »Machine stop«. Et temmelig specielt resultat af tilnærmelsen til pianofortets muligheder var en af Burkat Shudi i London 1769 patenteret »Venetian Swell«; den bestod af et ekstra indre låg over strenge og sangbund delt op i smalle lameller, der kunne åbnes og lukkes med en pedal og således give mulighed for forte, piano, crescendo og decrescendo.

På denne baggrund kan man vanskeligt forestille sig Moshack-cembaloet honorere kravene til et soloinstrument i den nye »galante« stil. Påfaldende er også den meget simple bemaling, som næppe kan have passet ind i en fornem salon. Men i én bestemt funktion ville dette særprægede instrument have passet perfekt: Som continuo-instrument i en orkestergrav. Der ville man ikke have haft brug for mange slags registre og ej heller haft glæde af en fornem udsmykning. Men til gengæld kunne man til fulde have udnyttet den store resonans, som cembaloets kun svagt belastede sangbund med al sandsynlighed har kunnet give<sup>6</sup>.

### Moritz Georg Moshack

#### Instrumentmager i København 1759–1772

En undersøgelse af personen Moritz Georg Moshack og hans forbindelser til det københavnske musikmilieu, kan muligvis bidrage til at kaste lidt mere lys over dette helt specielle cembalofund. Generelt kan siges om 1700-tallet, at man ikke i denne periode kan påregne et fyldigt kildemateriale til belysning af instrumentmageri. Situationen er så forskellig fra 1800-tallet, hvor man har langt større muligheder for at nærme sig en helhedsopfattelse af erhvervets udbredelse og vilkår. Derfor er denne undersøgelse af Moritz Georg Moshack et eksempel på, hvor langt man i bedste fald kan komme med en specialstudie over en instrumentbygger i denne periode, og hvor man nødvendigvis må stoppe op. Der er gennemset et stort kildemateriale, desværre ofte med negativt resultat for Moshacks

6. Til de to første afsnit kan henvises til følgende litteratur: Russell, Raymond: *The Harpsichord and Clavichord*, London 1959. Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1965. Angående Hass-cembaloet fra 1764 henvises til korrespondance på Musikhistorisk Museum fra »The Russell Collection«, 17/1-1974.



vedkommende, men alligevel er der et så rimeligt antal oplysninger, at der tegner sig et omrids af personen og hans virksomhed. Hvis mere materiale på et eller andet tidspunkt skulle dukke op om Moshack, vil det mere bero på held end som resultat af en systematisk eftersøgning.

Det første bevis på Moshacks tilstedeværelse her i landet er en regning på 14 rd. udstedt d. 11. dec. 1759 til komediehuset for »ein Gebunden Clavir Mit ein Creutz Fuss«<sup>7</sup>. Regningen er påtegnet af Iver Als, teatrets inspektør, og der anføres, at clavichordet blev stillet til rådighed for jomfru Martin. Yderligere er der en tilføjelse, at »det efter Monsr. Bechsteds Skønne være godt og 14 rd. værd«<sup>8</sup>. Dette sidste tyder på, at Moshack på det tidspunkt var så ukendt, at det var nødvendigt med en anbefaling, før man handlede. Moshack var som så mange af hans musikalske samtidige sandsynligvis indvandret. Navnet kunne tyde på slavisk oprindelse, men da loven om Indfødsretten først blev indført i 1776, kendes der på nuværende tidspunkt ingen skriftlig dokumentation for, hvor han er kommet fra<sup>9</sup>. Komediehuset har efter dette første bekendtskab med Moshack antaget ham som eneste faste stemmer og reparatør. Fra 17. sept. 1760 til 24. okt. 1761 foreligger der ialt 9 regninger<sup>10</sup>, hvor der meget oplysende på den sidste dateret 31. nov. 1761 er følgende påtegning af Iver Als: »Hvilke ere de Repetitions og Comoedie stemninger indtil de andtog den anden Stemmer« - - -. Den anden stemmer var orgelbygger og instrumentmager Hartvig Müller. Af disse regninger fremgår det, at Moshack ikke blot tilså, stemte og reparerede teatrets instrumenter, men også stemte for Scalabrini og Sarti til repetitioner<sup>11</sup>. Man kan altså allerede i starten af Moshacks karriere i København alene ud fra dette materiale konstatere en berøring med tidens ledende skikkelser indenfor dansk musikliv.

Inden Moshack slap den bevislige kontakt med teatret, fik han d. 5. juni 1761 et omfattende privilegium på at måtte »forfærdige og reparere Orgel-Værker, Claveerer, Clavecimbaler, Harper og deslige spillende Instrumenter... udi Vore Riger Danmark og Norge«. Men inden sagen kom

7. RA: (Rigsarkivet): Rev. regnsk., Teaterkassens regnskab 1759/60, bilag nr. 109. Teaterkassens regnskaber er gennemgået fra 1758 til 1824, og alt vedr. instrumenter og instrumentmageri er registreret.

8. Violinisten Detlev Bechsted (1720-1791) - stadsmusikant Bergs stedsøn.

9. Om Indfødsrettens betydning for de indvandrede musikere - se Thrane *ibid.* s. 149.

10. RA: Teaterkassens regnskab 1759/60 bilag nr. 510. 1760/61 bilag nr. 43, 115, 276, 290, 371, 649. 1761/62 bilag nr. 61 og 101. At Moshack var ene om hvervet som stemmer fremgår af, at der ikke er andre regninger for stemning og reparation af klaviaturinstrumenter i den periode.

11. RA: Teaterkassens regnskab 1760/61 bilag nr. 115. 1761/62 bilag nr. 101.

så langt, måtte den igennem en omstændelig og tidskrævende procedure<sup>12</sup>. Den 15. jan. 1761 blev Moshacks ansøgning refereret i Kommercekollegiet. Da alle orgelbygger-sager skulle afgøres af Danske Kancelli, blev sagen ikke færdigbehandlet i Kommercekollegiet, men overdraget til Kancelliet, hvor den blev refereret og videresendt til udtalelse hos byens magistrat. I alle 3 myndigheders referater står, at bemeldte ansøger som dreng og svend skulle have tilbragt en del år ved orgelbyggeri »og derved erhvervet sig den habileté at hand icke aleene af nye kan forfærdige alle Sorter Orgelværker, men endog reparere og istandsætte gamle forfaldne Verker«. Det fremgår ligeledes af referaterne, at Moshack *ikke* kunne fremlægge svendebrev eller andre attester. Han mødte for magistraten og skulle herefter skaffe attester, men han erklærede nogle dage senere ikke at være i stand dertil. Magistraten frarådede derefter, at han fik privilegium, »paa det icke de, som vil have Orgelværker Byggede og Reparerede, skulle med hans Arbeide blive misholdne«. Kancelliet besluttede da, at sagen udsattes, indtil Moshack på en eller anden måde ved prøve eller attester viste sit kendskab til professionen, en resolution Conseillet fulgte op den 12. marts. Og derved blev det et par måneder.

Den 27. maj 1761 skete en afgørende vending i sagen. Ifølge referatet indsendte Moshack en ny memorial vedlagt »Capel-Mester Sartis og 2de Orgel-Mesteres Stolpenberg og Foltmars Attester, hvori de bevidnede, at han var en habil Mand og forstod sin Profession«<sup>13</sup>. Kancelliet indstillede herefter privilegiet til godkendelse, som fandt sted i Conceillet. Selve privilegieudstedelsen fik som før nævnt den kongelige approbation d. 5. juni. Hele proceduren ved denne privilegiebehandling er et ganske godt eksempel på datidens administration i sådanne sager, hvor sagsdokumenterne vandrede fra kontor til kontor. Desværre er hverken Moshacks originale ansøgning, senere memorial og diverse anbefalinger bevaret; men i de forskellige instanser refereredes ansøgningen næsten ordret ens, hvilket sandsynliggør, at selve originalen næppe har haft yderligere oplysninger om, hvor Moshack f.eks. var født eller udlært<sup>14</sup>. Men der kan næppe

12. RA: Da. Kanc. Sjællandske Registre 1761, nr. 309. Komm. Koll. Da.- No. Sekr. journal litr. H 1759-61, nr. 538. Da. Kanc. Suppliquer 1761, første halvår nr. 178. SA (Københavns Stadsarkiv): Magistratens Resolutionsprotokol 1757 - 1761, fol. 707. Magistratens Kopibog 1761 A (første halvår) fol. 79.

13. L. H. Stolpenberg, organist i Vor Frelsers kirke. Johan Foltmar, organist i Trinitatis kirke. (Niels Friis i *Hist. Medd. om Kbh.* 4 rk. 2 bd. henholdsvis s. 469 og 82-85).

14. Originaldokumenterne er forgæves søgt ved alle de i note 11 anførte protokollers bilag. Yderligere er Da. Kanc. Suppliquer fra 1759 til 1776 forgæves gennemset.

herske tvivl om, at Moshack på en ret så overbevisende måde må have godtgjort sin kunnen efter sagens henlæggelse, foruden at de anbefalende personers ord må have haft en vis vægt. Moshack fik lov at nedsætte sig i København og måtte holde svende og drenge.

Grunden til at søge privilegium var, at man med et sådant rangerede på linie med en mester, og derfor havde tilladelse til at holde svende og drenge og således mulighed for at ekspandere. Når man fik et privilegium og ikke et borgerskab, blev man uafhængig af magistraten og kunne henvende sig direkte til centraladministrationen. Man sparede på den led en instans. Uden borgerskab eller privilegium var man ikke forhindret i at sælge sine produkter, men med et privilegium i hånden stod man anderledes frit i forhold til de forskellige laug. Tidligere arbejdede Moshack som anført for teatret, men det synes at være af mindre omfang. Nu var der mulighed for udvidet forretning og giftermål. Ved at se nærmere på Moshacks ejendoms- og familieforhold, kan man få et indblik i hans virksomhed som instrumentbygger og få påvist kontakter til forskellige musikpersonligheder.

Hvor Moshack boede i sine første år i København vides ikke, men i skattemandtallet fra 1762 finder man ham i Store Kongensgade nr. 246. Af beboere i huset anføres i én husstand husværten - altså ejeren - privilegeret orgelbygger Moritz Georg Moshack 36 år gammel, hans kone Anna Catharina 26 år, hendes mor Anna Dorothea 56 år, 3 svende - Rasmus Mogensen, Schötz og Kasper Schärer, samt en tjenestepige. Af de 4 andre husstande i ejendommen er at bemærke, at mons. Boskoli, engageret som sanger ved operaen, boede der med hustru og datter<sup>15</sup>. Dette hus på hjørnet af Dronningens Tværgade og Store Kongensgade købte Moshack for 2600 rd. d. 28. juni 1762, og det var prioriteret præcis til og med skorstenen<sup>16</sup>.

Allerede 5 år efter udskiftede Moshack denne ejendom med en gård i skindergade nr. 25. Købesummen var 5600 rd., og der var for 5200 rd. prioriteter i gården<sup>17</sup>. De 400 rd. rest var sandsynligvis vundet ved salget

15. RA: Skattemandtalt 1762, St. Annæ Øster kvarter, Nye Kongens Gade nr. 246. Svendenes alder angives ikke, de 2 sidste anføres at være ved militæret - fuskere!

16. LA (Landsarkivet for Sjælland ---): Realregister over St. Annæ Øster Kvarter, mat. nr. 246. Kbh.'s Byting, Ekstraktprotokol 12, fol. 46 b og 112a. Skødeprotokol 15, fol. 341. Skødeprotokol 17, fol. 52 b.

17. LA: Realregister over Klædebo Kvarter, mat. nr. 25. Kbh.'s Byting, Ekstraktprotokol 12, fol. 226 b, 294 b, 370 a. Skødeprotokol 17, fol. 65 b og 112 b.

af huset i Store Kongensgade, der blev solgt for et betydelig højere beløb, end det var købt til. Hele den forretningsmæssige side af disse huskøb - hvordan Moshack fik prioriteret, hvem der satte penge i hans ejendomme, hvornår de forskellige lån indløstes og hvilke lån, der kom i stedet - er detaillert, der er for omstændelige i denne forbindelse. Man kan derimod uddrage det essentielle i sagen, nemlig at Moshacks huskøb, pengelån og afbetaling viser en sund økonomi. Der afspejler sig en ganske normal udvikling i alle disse tal. Reelt kom Moshack langsomt til at eje mere og mere af sine ejendomme. Desuden må han være blevet anset for et sikkert papir, idet den sidste debitor der kom til, var Vartov hospital, der ikke lånte ud til hvemsomhelst<sup>18</sup>.

Det var en stor gård i Skindergade Moshack erhvervede (ill. 6). Vartov pantebrevs beskrivelse er nok så sigende. Gården bestod til gaden af 5 fag grundmur, 3 etager høj med kvist over 3 fag og kælder på 4 fag. Et sidehus på 6 fag mur og bindingsværk, 1 etage høj med helt tag. Nok et sidehus på 11 fag mur og bindingsværk, 3 etager høj med kvist over 4 fag og gebrochen halvtag samt kælder under hele huset. Et mindre brolagt gårdsrum, hvor-skur og et lokum. Værelserne var overalt gipsede, der var paneler og de var tapetserede. I værelserne var ialt 17 jernkakkellovne, hvoraf de 14 var vindovne. Alt i alt en rummelig veludstyret gård, der illustrerer Moshacks sociale niveau på linie med andre velsituerede håndværksmestre. Her boede der i 1771 ialt 8 husstande<sup>19</sup>. Der oplyses kun de enkelte husstands-overhoveders navn, erhverv og alder samt eventuel hustrus alder. Intet om børn, tjenestefolk eller andre ansatte. Moshack anføres at være orgelbygger, 40 år, og hans kone i første ægteskab 36 år. I ejendommen boede også en gift snedkermester Rote og en gift snedkersvend Andreas Olsen, men om de arbejdede hos Moshack eller ej, fremgår desværre ikke. En enkelt husstand illustrerer atter forbindelsen til musikmilieu, idet koncertbud Bog Pedersen med familie boede i huset - et koncertbud beskæftigede sig også med transport af instrumenter.

Kort før skødeudstedelsen på Moshacks første hus giftede han sig d. 26. april 1762 med Anna Catharina Rasmussen<sup>20</sup>. De fik 5 børn, hvoraf de 3

18. Det originale pantebrev med Moshacks underskrift og segl (se fig. 9) findes på SA : Vartov Hospital, Indkomne Sager vedrørende Anbringelse af Kapitaler samt Stiftelsens Økonomi 1672-1799. Pantebrevet dat. 15. juni 1771.

19. RA: RTK: Oederske efterretninger, Klædebo kvarter I, mat. nr. 25.

20. LA: Kirkebog for St. Petri tyske kirke: Anna Catharina Rasmussen født 24/5, døbt 26/5 1736, Vor Frelser, datter af Hans Rasmussen, Koffardimatros, og Dorthe Resen.





*Ill. 6* Del af sidebygningen Skindergade mat. nr. 24, tidligere 25. Det var denne gård Moshack erhvervede i 1767. Forhuset opført 1730–34, sidebygning 1754–67. (Se iøvrigt: Historiske huse i det gamle København, Kbh. 1972, s. 201). - foto D.F.M.

døde som små<sup>21</sup>. Dødsfaldene i familien faldt meget tæt på hinanden. Først døde den ældste søn i 1767 ½ år gammel, den yngste datter fulgte efter i november 1772, og en måned derefter - d. 14. dec. 1772 døde Moritz Georg Moshack af hidsig feber, 42 år gammel<sup>22</sup>. I 1773 var det den yngste søns tur, og allerede 2 år efter i året 1775 blev Anna Catharina syg og døde d. 15. okt. 38 år gammel<sup>23</sup>. Hele familien på 7 medlemmer var i løbet af 8 år reduceret til de 2 ældste umyndige døtre 12årige Anna Helena og 10årige Susanna Maria<sup>24</sup>.

Det kan umiddelbart synes perifert i en instrumentbygger-undersøgelse at inddrage materiale som f. eks. børnenes dåb. Men ofte indeholder kirkebøger oplysninger, som kan bruges i andre sammenhænge. Her viste det sig, at enkelte af fadderne illustrerede Moshacks musikalske forbindelser. I 1767 var stadsmusikant Kirchhoff fadder ved Johann Georgs dåb, og i 1769 var musikus Klattenhoff fadder for Catharina Elisabeth<sup>25</sup>. Hun havde desforuden 4 hofansatte hos enkedronning Sophie Magdalene som faddere. Denne højst specielle faddersammensætning adskilte sig så meget fra de øvrige børns, at det var påfaldende. Det gav stødet til en gennemgang af enkedronningens regnskaber, som ganske rigtigt gav gevinst, men derom senere.

Efter Moshacks død i 1772 sad enken Anna Catharina tilbage i uskiftet

21. LA: Kirkebog for St. Petri tyske kirke: Anna Helena døbt 13/8 1763, Susanna Maria døbt 13/4 1765, Johann Georg døbt 20/2 1767 og begr. 12/8 1767, Catharina Elisabeth født 1/5, døbt 9/5 1769. Kirkebog for Frederiks tyske kirke: Catharina Elisabeth begr. 30/11 1772, Johann Georg født 21/5, døbt 29/5 1771 og begr. 4/11 1773.
22. LA: Kirkebog for Frederiks tyske kirke: Moritz Georg Moshack begr. 21/12 1772. Dødsdagen kendes fra Adresseavisen nr. 206, ons 16. dec. Alle anførsler med Adresseavisen som kilde er henvisninger fra S.A.E. Hagens Samling, Kgl. Bibl.
23. Anna Catharinas dødsdag kendes fra Adresseavisen 1775, nr. 167, fr. 20. okt. Hun blev begravet på Assistens 19/10 1775 ifølge skiftedokumenter. Hendes død er forgæves søgt i diverse kirkebøger.
24. Anna Helena og Susanna Maria fik som værge blikkenslager Johan Georg Schmidt, som havde været forlover ved Moshacks og Anna Catharinas bryllup samt fadder for Susanna Maria. Han sørgede for Anna Catharinas begravelse og tog sig af skiftet. Blandt sine udgifter anførte han, at han havde ladet skrive 2 memorialer til direktionen for Vajsenhuset - originalerne er forgæves søgt, men ansøgningen er omtalt i RA: Da. Kanc. tillæg, Missionskoll. og direk. for Vajsenhuset, Directionsprotokol 1776-1792, s. 21, sag nr. 7. Inspektøren for Vajsenhuset, kancelliråd Chr. Fr. Ursin, rekommanderede pigerne til optagelse, idet en god ven af ham skulle have bedt ham derom. Den ældste Anna Helena blev 16/9 1782 gift i Borup, Ramsø hr. med senere birkedommer Ferdinand Anton Huusher. Hun døde 1/7 1814 i Valsøllille. (RA: Enkekassen nr. 2961). En tak til en nulevende efterkommer, Preben Husher, for et forgæves forsøg på at genkalde nogen mundtlig overlevering om den fjerne forfader Moritz Georg Moshack.
25. Klattenhoff stod for orkestret ved komedieopførelser i Sarti-perioden og var senere organist ved St. Petri - se Thrane ibid. s. 129 og 203.



bo<sup>26</sup>. Hvorvidt hun fortsatte mandens forretning er ikke afklaret, men enkelte detaljer kunne tyde på en vis aktivitet. Hun og børnene levede ihvertfald af udlejning og velsagtens realisering af nogle af Moshacks efterladenskaber, for der er intet tilbage efter ham i konens skifte. F.eks. ses i en annonce fra 1774 »Et nyt contra F Claveer af Mussack« til salg i Skindergade 25<sup>27</sup>. Det er sandsynligvis et instrument, det har stået tilbage efter ham.

Skiftedokumenterne efter Anna Catharina har mange interessante detailoplysninger helt tilbage til Moshacks virksomhedsår<sup>28</sup>. Der er for det første en specificeret regning fra tømmerhandler Lars Larsen på forskellige planker og brædder leveret dec. 1771 og juli 1772. For det andet en specificeret regning fra isenkræmmer Christian Paul Freehelst på dykkere, jerntråd, messingstrenger, messinghængsler, stålstrenger, 1 engelsk knibtang o.s.v. for maj til nov. 1772. Af andre fordringer på boet var børnenes værge blikkenslager Johan Georg Schmidts regning på begravelsesomkostninger, børnenes og en tjenestepiges underhold, samt den sidstes løn. Af anden gæld var naturligvis en stor panteobligation på 5000 rd. til Vartov, samt et par private lån til enken fra henholdsvis marts 1774 og august 1775, lån der tyder på, at hun ikke havde haft det helt let økonomisk efter mandens død. Yderligere var der en regning på medicin under hendes sygdom. En sidste fordring i boet er nok så spændende. Det er en regning fra den senere privilegerede orgelbygger Daniel Wroblewsky på en rest af 4 rd. af en på ialt 18 rd. stor regning fra juni 1775 for reparation af et clavecin. En registrering af de i boet forekommende effekter anfører intet clavecin, så Wroblewsky har sikkert hjulpet enken med forskellige reparationer efter Moshacks død. Der er flere antydninger i den retning. Før det første boede han ihvertfald et halvt år i huset, idet der i skiftedokumenterne forekommer en huslejeindbetaling fra ham for 6 måneder. For det andet har Wroblewsky i sin ansøgning om orgelbyggerprivilegium vedlagt en afskrift af Moshacks privilegium<sup>29</sup>. For det tredje må der efter Moshacks død være foregået en vis reparations-forretning i huset, idet et »Claveer« d.v.s. et clavichord opregnet blandt boets effekter, af børnene og tjeneste-

26. RA:Da. Kanc. Supplique 1772, nr. 1375. Journaler for 1. Departement 1771-73, nr. 1965.

27. Adresseavisen 1774, nr. 112, ti. 19. juli.

28. LA: Kbh.'s Skiftekommissions Forseglsprotokol 1771-97, 5B/ nr. 726, fol. 347 ff. Kbh.'s Skiftekommissions Behandlingsprotokol 1776-78, 5B/nr. 726, fol. 28, 33-34, 35. Kbh.'s Skiftekommissions skiftedokumenter, protokol 5, sag 726, 1776, 1 læg. Selve skifteforretningen blev afsluttet d. 10. juli 1776.

29. RA: Da. Kanc. Sjællandske Registre, Koncepter og indlæg 1780, nr. 22.

pigen blev anført at være indleveret til enken til reparation i 1774, uden at hun vidste, hvem der ejede det, og der var heller ikke nogen, der havde meldt sig om det siden da. Det behøver naturligvis ikke at have været Wroblewsky, der arbejdede eller hjalp enken med sådanne sager, men det vides bl.a. fra hans diverse ansøgninger, at han netop i de år ikke var ansat hos en bestemt person, men arbejdede mere på egen hånd. En direkte kontakt Wroblewsky - Moshack kan ikke påvises, men nok forbindelse til enken. Af gæld til boet har skiftedokumenterne også detaljerede oplysninger udover intetsigende udestående husleje. Organist Foltmar skyldte 20 rd. på et clavichord<sup>30</sup>, organist Gøring skyldte 8 rd. »paa et Pantalon bytte«<sup>31</sup>, captain Nagler ligeledes 8 rd. for et clavichord, og endelig skyldte monsr. Berling 6 rd. på et ditto. Om det er handler indgået i Moshacks tid eller senere fremgår ikke.

Boet blev gjort op, huset solgt på auktion og boets effekter ligeledes - den afdødes gangklæder var bortsolgt under hendes sygdom. Da alt var afsluttet, var det til sidst et underskud på ialt 66 rd., som blev fordelt mellem nogle få af kreditorerne. At gælden alt taget i betragtning var så relativ lille, skyldtes sandsynligvis, at det var et velfungerende foretagende Moshack så pludselig døde fra. Familien var så velsitueret, at der var råd til tjenestepige, og jomfru Moshack fik klaverundervisning, hvilket næppe var almindeligt for borgerskabsdøtre i 1700-tallet. Da skiftedokumenterne intet fortæller om forretningen omkring Moshacks død, er det så muligt ud fra andet materiale at få et indtryk at Moshacks virksomhed efter 1761 og indtil hans død i 1772?

Som tidligere nævnt er der ingen antydning i de skriftlige kilder af, hvor Moshack kan have lært sin metier, men som det er fremhævet, ligger cembaloet tæt op af den nordtyske skole. Moshack kunne udmærket have stået i lære hos Johann Adolph Hass, som fik borgerskab i Hamborg i 1746. Det er også tankevækkende, at både J.A. Hass og hans far Hieronymus Albrecht Hass begge i samtiden var kendt og nævnt som orgelbyggere, endskønt man idag mest forbinder deres navne med cembalo- og clavichord-bygning<sup>32</sup>. Ifølge de aldersangivelser de tidligere her nævnte kilder

30. Johan Foltmar (se note 13) var en af de musikkyndige, der i 1761 anbefalede Moshack til privilegium. Han boede i huset i Skindergade til nedsat husleje mod at give jomfru Moshack undervisning i klaverspil. Ifølge Københavns vejviser boede han der fra 1775 til flere år efter at huset var gået familien Moshack af hænde.

31. Georg Ernst Gøring, organist i Vor Frue kirke 1765-1805. (Niels Friis i *Hist. Medd. om Kbh.* 3 rk. 4 bd. s. 556).

32. Boalch, D.H.: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, 2. udg., Oxford 1974, s. 61.

giver for Moshack, synes han at være født omk. 1730 og være kommet her til landet ca. 30 år gammel. Om han så direkte har stået i lære hos Hass eller eventuelt blevet ansat hos denne som svend for en kortere eller længere periode, kan ikke umiddelbart påvises<sup>33</sup>.

Der findes nogle ganske få beviser for at Moshack fungerede i sin egenskab af orgelbygger. I 1762 synede han Holmens kirkes orgel<sup>34</sup>, i 1769 reparerede han et orgelpositiv for enkedronning Sophie Magdalene<sup>35</sup>, og endelig synede han i 1771 Nikolaj kirkes orgel<sup>36</sup>. Alt i alt ikke ret meget, men dog nok til at man kan fastslå, at han benyttede sit orgelbyggerprivilegium. Ellers er det udelukkende clavichorder og cembali, man kan forbinde hans navn med, og det endda først en del år efter han fik privilegiet.

Christian VII bestilte et »Contra F Clavier mit Fuss« og betalte det med 80 rd. d. 27. marts 1768<sup>37</sup>. Dette tyder på, at Moshack nu for alvor var slået igennem som en af de ledende instrumentbyggere herhjemme. Og på dette tidspunkt finder man ham atter i kontakt med teatret. I sæsonen 1768-69 lejede Moshack et clavecin til Scalabrini og blev yderligere betalt for stemning<sup>38</sup>. Den 1. sept. 1768 kvitterede han for 42 rd. og 1 mk. for 5 klavichorder, som operisterne skulle have til låns af teatret<sup>39</sup>. Priserne var lave, og det tyder snarere på, at det var brugte instrumenter, han havde sat i stand, end at det var nybyggede. Sæsonen 1769-70 har ingen regninger til Moshack. Fra april 1770 overgik teatret fra magistraten til Partikulærkassen, og Sarti fik teatret i entreprise. For teatrets regnskaber betyder det, at hvor man op til april 1770 har en udmærket regnskabsrække med alle udgifter specificeret og bilag bevaret, er denne kontinuitet brudt, idet der er hul i de overleverede regnskaber netop for perioden, hvor Sarti stod for

33. En henvendelse til Hamborgs stadsarkiv om Moshack gav desværre intet resultat. Jeg vil gerne her takke arkivet for den ulejlighed de påtog sig ved at gennemgå en hel del forskelligt materiale.

34. RA: ADM 273, Kopibog for årene 1761, 1762 og 1763, fol. 537-538, 559 og 657. ADM 642, Indkomne sager 1762, register no. 386, sagen ikke bevaret. En tak til Anders Monrad Møller for disse henvisninger.

35. RA: Partikulærkassen. Enkedronning Sophie Magdalenes Regningsprotokol 1. april 1767-1770, d. 30. dec. 1769 - ingen pag.

36. Niels Friis i *Hist. Medd. om Kbh.* 4 rk. 2 bd. s. 459.

37. RA: Partikulærkammerregnskab 1768, bilag nr. 1627. Regnskaberne er gennemset for 1768-1772.

38. RA: Teaterkassens regnskab 1768/69, nr. 61 a og 61 b. Bilagene mangler. Det gælder første del af regnskabet. Regnskabsbogen anfører ingen dato.

39. RA: Teaterkassens regnskab 1768/69, bilag nr. 465.

styret<sup>40</sup>. Det spørgsmål der umiddelbart rejser sig er, om Moshack arbejdede for teatret i Sarti-perioden. Det er ikke usandsynligt, idet der efter maj 1772 findes 2 regninger fra Moshacks hånd og en tredie fra enken<sup>41</sup>, hvoraf det fremgår, at han både reparerede og stemte, det sidste efter en fast månedlig akkord på 10 rd. Hans tidligere omtalte kontakt med Sarti tyder i samme retning.

Mens man i forbindelse med teatret ikke kan være sikker på, at de instrumenter Moshack leverede var af egen fabrikation, så står det fast, at regningen til Chr. VII må være for et instrument bygget af ham selv. Endvidere kan nævnes en annonce i Adresseavisen fra 1770 på »Et proper Contra F. Claver paa Foed af Orgel-Bygger Sr. Moshaks Arbende til Kiøbs for 50 Rdlr.«<sup>42</sup>, en tidligere anført annonce fra 1774 med » Et nyt contra F Claveer af Mussack«<sup>43</sup>, og endelig en regning fra G.M. Wintmölle fra 1773 på 34 rd. for »et Bandfrie Claveer paa Consol-Fod malet og forgylt, af Moshacks Arbeide« til teatrets brug<sup>44</sup>. Hovedparten af de nævnet clavichorder leveredes med ben. Instrumenternes aktuelle omfang nævnes ikke, men de 2 annoncer anfører, det er contra F instrumenter. De 2 bevarede clavichorder har netop et omgang på 5 oktaver fra F<sup>1</sup> - f<sup>3</sup>, det mest almindelige i datiden. Om clavichorderne alle har haft blomsterudsmykkede sangbunde er ikke detaillert, der nævnes i de her anførte skriftlige kilder, men det findes på begge bevarede (se ill. 4a og 7).

Med hensyn til cembali er oplysningerne sparsommere. Der er som tidligere nævnt en regning for et lejet clavecin til Scalabrini, men det behøver strengt taget ikke at være af Moshacks arbejde<sup>45</sup>. En annonce i Adresseavisen fra 1775 oplyser om, at »Et proper Clavesin af Moshaks beste Arbende fra C til F« er til salg - det eneste konstaterede tilfælde med et andet og mindre omfang end det sædvanlige F<sup>1</sup> - f<sup>3</sup> -men dette er alt, hvad

40. RA: Teaterkassens regnskab 1769/71 indeholder 1 pk. med udgiftsbilag indtil april 1770 og 1 pk. med indtægtsbilag samt hovedbog indtil april 1770, revisionens bemærkninger dat. marts. 1771. Teaterkassens regnskab 1771-73 indeholder »Casse der Spectacles und Amusements« 1771-72 og 1772-73, ingen bilag, en regnskabsbog der er fælles for forskellige arrangementer ved hoffet og på Hirschholm samt udbetalinger til kapellet - intet specificeret teaterregnskab. I pk. ligger det specificerede Teaterregnskab efter Sartis entreprise 1772/73. Angående Sartis entreprise se Thra-ne ibid. s. 119 og 132. Se ligeledes Overskou, Th.: *Den danske Skueplads*, 2. del, Kbh. 1856, s. 426-489.

41. RA: Teaterkassens regnskab 1772/73 bilag nr. 47, 48, 76.

42. Adresseavisen 1770, nr. 82, fr. 1. juni.

43. Se note 27.

44. RA: Teaterkassens regnskab 1773/74 bilag nr. 87.

45. Se note 38.





*Ill. 7 Sangbunden på Moshack clavichord 1768, Norsk Folkemuseum, foto »Norsk Folkemuseum«, Oslo.*

man på nuværende tidspunkt ved om hans cembali ad skriftlig vej. Derved kommer hans eneste kendte bevarede cembalo med omfanget F<sub>1</sub> - f<sup>3</sup> til at være så meget mere bemærkelsesværdigt.

Denne fremstilling af Moritz Georg Moshacks liv og levned indeholder, hvad man på nuværende tidspunkt har af oplysninger. Set i forhold til tidspunktet er det rent faktisk mange enkeltoplysninger om personen, men man må indrømme, at det man er mest interesseret i at få at vide, giver kilderne ingen oplysninger om. Der kendes ingen vurderende udsagn fra samtiden om ham eller hans instrumenter, man får ingen ide om, hvor stor hans produktion var, eller hvor mange folk han kunne sætte i arbejde, og man får heller ingen meddelelse om, hvor han kan have lært. Man kan ud fra det her meddele om Moshack kun med sikkerhed slå fast, at han arbejdede for hoffet og teatret, sandsynligheden taler for, at han derudover må have haft en del professionelle musikere som kunder, og hans forretning må have været af en sådan størrelsesorden, at han kunne tillade sig at købe en stor gård. I ganske få tilfælde kan man påvise, at han fungerede som orgelkyndig, men hvem han ellers kan have arbejdet for og leveret til, kan man næppe nogensinde få afklaret. De 2 bevarede clavichorders historie kan ikke føres længere tilbage end til begyndelsen af dette århundrede<sup>46</sup>, hvorimod sagen stiller sig noget anderledes for cembaloets vedkommende.

### **Cembaloet fra 1770**

Som omtalt tidligere blev Moritz Georg Moshacks eneste overleverede cembalo fra 1770 fundet på Nykøbing Falsters gamle kathedralskoles loft. I 1953 flyttede skolen til en ny bygning, og politiet overtog ved den lejlighed lokaliteterne. Ved en oprydning på loftet fandt man instrumentet blandt en del forskellige effekter, der var brugt til skolekomedier, og man overdrog det til museet »Falsters Minder«, der har udlånt cembaloet til Musikhistorisk Museum. Selve den bygning, kathedralskolen befandt sig i, var opført som købmandsgård omk. 1788 af justitsråd Christian Hinchel-dey af materialer fra bl.a. Nykøbing slot, som han havde købt til nedriv-

46. Musikhistorisk Museum A 36, købt 1922 af A. Madsen, Fiolstræde 28, ingen andre oplysninger om proveniens. Norsk Folkemuseum, instrumentet overtaget fra Warmuths musikhandel, var udstillet på en særudstilling i 1904, ingen andre oplysninger om proveniens.



ning sammen med sin bror. Staten overtog købmandsgården i 1808 og flyttede kathedralskolen dertil<sup>47</sup>.

Instrumentets fundsted samt den meddelelse, at det lå blandt forskellige skolekomediesager, gav et fingerpeg om, hvor man kunne forsøge at finde oplysninger om selve instrumentets historie. En eftersøgning i katedralskolens regnskaber og inventarier gav også ganske rigtigt resultat<sup>48</sup>. Det viste sig, at der i 1821 var en indførsel i skolens regnskabsprotokol om forandringer ved inventariet - »Nr. 57. Et Clavecin Royal, foræret af Conferensraad Rothe«. Et clavecin royal er rent faktisk en hammerklavertype og ikke et cembalo, men betegnelsen var næppe ret kendt ud over specialisters kreds, og da clavecin betyder cembalo, kan man udmærket forestille sig, at clavecin royal blot for den regnskabsførende har betydet et stort cembalo. Og ikke nok med det. En senere inventariefortegnelse illustrerer, at man var usikker på, hvad det egentlig var. En blyantskreven inventarietilføjelse fra 1837 anfører nemlig »1 gl. Flügel eller Clavecin« - mekanikken i instrumentet har ikke sagt dem noget, det har blot været den ydre form, man hæftede sig ved - og i en renskrift af dette står der »82. et gammelt Clavecin royal, (ubruggbart) i Kielderammeret ved Porten«. Man har uden tvivl ved renskriften sammenlignet med den oprindelige indførsel, fordi man ikke var fortrolig med typen. Clavecin royal var desuden her i landet et meget sjældent forekommende instrument, som man næppe ville have foræret som brugsinstrument til en katedralskole, da typen krævede megen vedligeholdelse.

Men hvor stor er sandsynligheden for, at det af konferensråd Rothe skænkede instrument faktisk er Moritz Georg Moshacks cembalo? For det første kan det fastslås, at der ikke var noget klaviaturinstrument overhovedet på skolen før 1821, og der kom ihvertfald intet andet til før 1837. Da alle løsdele, ja endog lamper i loftet, blækhuse etc. opregnes i en fuldstændig inventarieliste fra 1809, og der af instrumenter anføres en cello, en bratsch og nogle klarinetter, foruden at der fra det tidspunkt at regne er konsekvent til- og afgang i inventariet, er der ingen mulighed for, at man har overset et eksisterende klaviaturinstrument. I 1837-inventariet anføres, at instrumentet befandt sig i kælderrummet ved porten. Når man tænker på den stand instrumentet er fundet i - mangel på klaviatur og andre tegn på

47. Se note 1.

48. LA: Nykøbing Falsters lærde skole, Dokumenter vedr. Inventar, Jordebogsindtægter og Kapitaler 1802-62 d. A. Nykøbing Falsters Skoles Regnskabsprotokol 1807-1824, forandringer ved inventariet fol. 350 b.

molestering - er tanken ikke fjern, at det efter at være gået af musikalsk brug, måske er blevet benyttet som attrap til skolekomedier, hvad fundomstændighederne kunne tyde på. Et cembalo anskaffet efter 1837 er næppe tænkeligt, da man på det tidspunkt helt var gået over til pianoforter. At forære et cembalo til katedralskolen i 1821 er derimod en ganske anden sag. Der byggedes vel at mærke ingen nye cembali på det tidspunkt, men selv om det musikalske milieu i København dengang foretrak pianoforter, var der langt til Nykøbing Falster, og når skolen endda ikke ejede et klaviaturinstrument, var et stort cembalo ikke sådan at foragte. At det netop var konferensråd Rothe, der forærede skolen instrumentet, er ikke så mærkeligt. Han var gift med Georgia Hincheldey, datter af katedralskolens bygherre og tidligere ejer, og samtidig sad Rothe i direktionen for Universitetet og de lærde skoler. Foræringen kan derfor ses som en smuk cadeau til hans kones barndomshjem<sup>49</sup>.

En ting er at føre instrumentets historie tilbage til 1821. En anden at forsøge at nå tilbage til 1770. Spørgsmålet om, hvorfra Rothe kan have fået instrumentet, kan på nuværende tidspunkt ikke besvares<sup>50</sup>, men der er en mulighed, en hypotese om instrumentets tidligere historie, der ganske vist ikke kan bevises, men i det højeste sandsynliggøres. Det efterfølgende må derfor blive en redegørelse for en undersøgelse, der med hensyn til Moshacks instrument må anses for mislykket, men som alligevel giver et billede af, hvor meget man kan få ud af diverse kildeoplysninger, hvad de kan fortælle, og hvad de ikke kan, og samtidig har denne eftersøgning lukket op for en hel del muligheder til belysning af helt andre musikalske forhold, så man derfor ikke i *den* forstand kan betragte resultatet som negativt.

Et umiddelbart udgangspunkt for at søge at afdække instrumentets tidlige historie er instrumentet selv med dets helt specielle karakter. Cembaloet er som tidligere beskrevet karakteristisk ved en blanding af tyske og italienske bygningsdetaller, og med en speciel egenskab, nemlig en stor kraftig resonans. Med to 8-fods-registre, et manual og en beskeden ydre fremtoning, har det næsten kun kunnet tjene eet formål - nemlig som continuo-instrument i en orkestergrav.

Instrumentets datering til 1770 placerer det unægtelig midt i en musikalsk

49. Andreas Bjørn Rothe, 1762-1840. Se Da. biografisk Leks.

50. Jeg vil gerne her takke advokat og skuespiller Bendt Rothe, politiinspektør Vilhelm Rothe, stiftamtmand dr. jur. Tyge Haarløv samt translatør fru Karen Fabritius for venlig imødekommenhed. En særlig tak til Karen Fabritius for at have gennemset familien Rothes efterladte papirer.

set bemærkelsesværdig periode. Netop i april 1770 fik Sarti Det kgl. Teater i entreprise, der var ved hoffet stor musikalsk aktivitet i disse år bl.a. på Hirschholm, og med tilstedeværelsen af både Sarti og Scalabrini synes det tankevækkende, at dette instrument, det må have været umådelig velegnet til italiensk opera, har færdiggørelsesåret 1770 indskrevet på sangbunden. Det synes ikke urimeligt at anbringe Moshacks store cembalo i Det kgl. Teaters orkestergrav. For det første solgte han forskellige clavichorder til teatret. For det andet er han konstateret i kontakt med både Scalabrini og Sarti, med den sidstnævnte endda så langt tilbage som til 1761. Og for det tredje benyttedes han ved hoffet. Indicier er der, men beviser?

Det kgl. Teaters inventarier og regnskaber afklarer desværre ikke problemerne, idet de ikke er indbyrdes overensstemmende<sup>51</sup>. Det eksisterende inventarium fra 1763 opregner 2 clavichorder, men mellem 1759 og 1762 er der regninger på 3 indkøbte clavichorder. Der nævnes intet cembalo i inventariet for 1763, endskønt der er regninger på stemning og reparation af et sådant, men det kan selvfølgelig være et lånt eller lejet instrument. Inventariet fra 1770 ved overdragelsen til Sarti opregner 3 *cembali*, men der eksisterer ingen regninger før 1770 på køb af disse. Det ser altså ud til, at de 3 cembali ikke er betalt, men der er intet, der forhindrer, at de er foræret til teatret. Med den tanke, at et af de i inventariet anførte instrumenter kunne være Moshacks cembalo, og det i så fald var en gave til teatret, er søgt i kongelige regnskaber efter en større udbetaling til Moshack for et stort cembalo. Muligheden for at det var en kongelig gave syntes rimelig, men gav negativt resultat. Man kan udmærket forestille sig, at det var bestilt og betalt af Sarti selv, især på grund af dets atypiske udformning, der næsten kun kan være resultat af en special-bestilling, men dette er ikke muligt at bevise, da regnskaber fra Sartis tid som før nævnt ikke eksisterer. Da der ikke er forskel på teatrets inventarier fra overdragelsen til Partikulærkassen (og dermed Sarti) i 1770 og Sartis afleveringsinventarium fra 1772, er det usandsynligt, at det er indgået i den periode, hvis det da ikke lige har remplaceret en anden indførsel. Desværre eksisterer der ikke fuldt dækkende arkivalier for teatret i denne kritiske periode i form af f. eks. en direktionsprotokol, der kunne afklare disse forhold. Inventarierne er heller ikke i sig selv oplysende. Eksempelvis står der i 1770-inventariet som nr. 1 »Et stort Clavesin«, men der er ingen tilføjelser om omfang, manualer eller registre. Således som instrumenterne er anført i

51. RA: Det kgl. Teater og Kapel, L. Inventar- og Garderobefortegnelse, Inventarier 1763-70. Rev. regnsk., Teaterregnskaber, Det kgl. Theaters maskininventarregnsk. 1772-92, 1792-1835.

inventariet første gang - 1770 - således vedbliver de at stå deres tid ud. Inventariefortegnelser findes op til 1809, tilgangslister fra 1774-1820 og afgangslister fra 1772-1808. Der er således hul op til 1824, hvor der er et helt nyt inventarium. Det vil altså sige, at man ikke kan se, hvad der hen ad vejen er udgået fra teatret<sup>52</sup>. Af de 3 cembali fra 1770 går de 2 førstnævnte igen på alle inventarier op til 1809, men findes ikke på 1824-inventariet, der har en hel ny sammensætning med næsten udelukkende pianoforter.

Et forsøg på ad anden vej at finde et instrument gå ud fra Det kgl. Teater til konferensråd Rothe i perioden 1809-21 gav negativt resultat i teatrets kopibøger, ekstrakter af indkomne breve, samt kapelprotokoller og registre over kongelige resolutioner. Den kongelige teaterdirektions deliberations-protokol – det mest oplagte sted at søge – begynder først 15. marts 1821 og var ligeledes negativ i denne sag. Kapelprotokollen var ikke en sandsynlig mulighed, da alle klaviaturinstrumenter hørte under teatrets regnskaber og ikke under kapellet, men den blev alligevel gennemset for en sikkerheds skyld.

Hypotesen om cembaloets tidlige år har forekommet så rimelig ud fra det bevarede instruments karakteristika, at andre muligheder ikke kan siges at være undersøgt til bunds. Ideen om en levering til teatret forekom så oplagt, at hvis man ikke kunne bekræfte den, måtte man gøre sig alle anstrengelser for i det mindste af afkræfte den. Som sagerne nu står, kan man imidlertid hverken verificere eller falsificere, at et af de på inventarlisten fra 1770 anførte cembali, som må have stået i Det kongelige Teaters orkestergrav, er det nu fundne cembalo bygget af Moritz Georg Moshack.

Skal man gøre status over denne undersøgelse over Moritz Georg Moshacks liv og levned og bevarede cembalo, må resultatet blive, at det i nok så høj grad har været tilfældet, der har rådet. De kilder, der kendes til belysning af manden selv, giver ikke præcis de oplysninger, vi er mest interesseret i, men kun tilfældige dele af en mosaik. Og det er ligeledes tilfældigt, men unægteligt også yderst uheldigt, at de kilder, der ellers dækker Det kgl. Teater på så udmærket en måde, netop er hullede og problematiske på præcis de kritiske tidspunkter for instrumentets historie. Det vil også være tilfældigt, men ingenlunde usandsynligt, at man en dag falder over oplysninger, der kan afsløre instrumentets hele historie for os. Chancen er der, for Moshack har næppe lavet andre cembali af samme

52. En undtagelse: RA: Teaterkassens regnskab 1/7-30/9 1823 med et auktionskatalog med bl. a. et vist uspecificeret antal clavichorder og cembali, men da antallet ikke kan aflæses, er det ikke muligt på denne måde at afkræfte teorien om instrumentets første historie.



usædvanlige karakter som dette højest bemærkelsesværdige og fornemme arbejde fra år 1770.



*Ill. 8* Moshacks underskrift og segl fra pantebrev i Vartov Hospitals arkiv-  
se note 18, - foto Egil Skall, Københavns Stadsarkiv.

### Summary

The oldest surviving Danish harpsichord is one built in 1770 by Moritz Georg Moshack (ca. 1730–1772), who came to Denmark about 1759 and was granted the privilege of organ-builder and instrument-maker 5 June, 1761. He was one of the best instrument makers of his time in Denmark and he provided instruments to the Court, the theatre and to certain leading musicians. In addition to the surviving harpsichord, two clavichords are known to be his handiwork and all three instruments give evidence of a skilled and refined craftsman, whose instrument-building closely approximates that of the north-German school. The harpsichord which has survived is atypical for its time inasmuch as it has only one manual, two 8' stops and a lute stop, yet it is of such a size that one would have expected both an additional manual and a 4' stop. The harpsichord's special construction, with a lightly weighted sound-board, has given it a great resonance. Since one has been restricted to a very limited registration on the instrument, and since its exterior is simple, entirely painted in one colour, there is really only one particular function for which it seems perfectly suited, namely as continuo-instrument in an orchestra pit. It seems an obvious thought that the harpsichord was especially ordered by the Royal Theatre for use in the orchestra pit for the Italian operas which were being performed at that time under Sarti's direction. In an attempt to prove this hypothesis an extensive investigation of the archives was undertaken, which, however, was unfortunately able neither to prove or disprove it. The article can as a whole be regarded as a demonstration of studies of material from the latter part of the 18th century in Danish archives.





## DgF og dansk folkeviseforskning

Niels Martin Jensen

1976 blev et mærkeår for dansk folkeviseforskning med udgivelsen af de to bind, der danner afslutningen på monumentalværket *Danmarks gamle Folkeviser*, – forlængst under betegnelsen DgF et begreb og en institution i dansk og international viseetnologi.

De komplicerede bibliografiske data vedrørende DgF's to sidste bind skal her anføres således:

**Danmarks gamle Folkeviser XI: Melodier.** Udgivet af Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring. Med to tillæg i fotografisk optryk: A. Hjalmar Thuren og H. Grüner Nielsen: *Færøske Melodier til danske Kæmpeviser* (1923). B. Den uafsluttede udgave af DgF XI (hæfte 1-3, 1935-59). Universitets-Jubilæets danske Samfund, Akademisk Forlag, København 1976. Bindet indeholder:

**Pp. \*9-\*39:** Nils Schiørring: Melodioverlevering og melodistudium.

**Pp. \*41-\*121:** Thorkild Knudsen: Udgavens principper og melodiernes kompositionssystem.

**Pp. \*122-\*126:** Nøgle til udgaven. Ved Thorkild Knudsen og Svend Nielsen.

**Pp. 1-468:** Melodierne. Manuskript udarbejdet af Svend Nielsen. Med facsimiler, topografisk kort, registre over førstelinjer og titler med DgF-nummer, meddelere alfabetisk, optegnere alfabetisk, meddelere topografisk, optegnere topografisk og ordliste.

(Pp. \*9-\*126 med dansk og engelsk tekst, pp. 1-468 kun med engelsk tekst).

**Tillæg A (XXII + 84 pp.):** *Færøske Melodier til danske Kæmpeviser*. Samlede og udgivne med historisk Indledning ved Hjalmar Thuren og H. Grüner Nielsen. København 1923.

**Tillæg B (XXVIII + 192 pp.):** *Danmarks gamle Folkeviser XI*. Uafsluttet udgave, hæfte 1-3, 1935-59. Ved Erik Abrahamsen, H. Grüner-Nielsen, Thorkild Knudsen og Nils Schiørring.

I det følgende henvises med forkortelser til følgende afsnit i dette bind:

1/DgF XI: Tillæg B

2/DgF XI: Pp. \*9-468

**Danmarks gamle Folkeviser XII: Registerbind til I-X.** Nøgler, navne, kilder. Efter forarbejder især af Ellen og Hakon Grüner-Nielsen samt af Dansk Folkemindesamling og under ledelse af Erik Dal udarbejdet af Sven H. Rossel, Rikard Hornby, Erik Sønderholm. Universitets-Jubilæets danske Samfund, Akademisk Forlag, København 1976. Bindet indeholder:

**A1-4 (pp.17-112):** Nøgler ved Sven H. Rossel. (Titler, førstelinjer, omkvæd, konkordanser.)

**B5-7 (pp.115-208):** Navne ved Rikard Hornby. (Personnavne, religiøse navne, stednavne.)

**C8-9 (pp.209-295):** Kilder I ved Sven H. Rossel. (Tryk: Flyveblade, visesamlinger, andre tryk. Traditionsoptegnelser: Optegnere, meddelere, indsendere, anonyme optegnere, anonyme meddele-  
re.)

**D10-12 (pp.297-478):** Kilder II ved Erik Sønderholm og Sven H. Rossel. (Adelsvisebøger m.m., bondevisebøger m.m., diverse håndskrifter, illustrationer, registre til D, rettelser til DgF I-X.)

(Forord af Erik Dal (pp.9-11) og indledningerne til de enkelte afsnit med dansk og engelsk tekst.)

DgF's ti tekstbind (i det følgende forkortet **DgF I-X**) udsendtes 1966-67 i fotografisk optryk af Universitets-Jubilæets danske Samfund med nye forord på engelsk af Erik Dal og Svend Grundtvigs *Prøve*, december 1847, som tillæg til **DgF I**.

Da udgivelsen af DgF begyndte i 1853 med udsendelsen af første binds første hæfte (DgF nr. 1-16A) havde værket været under forberedelse i en halv snes år, og fra begyndelsen og frem til udgivelsen af DgF V, 1. halvbind (1877-78, til og med DgF nr. 285) havde arbejdet alene været udført af Svend Grundtvig. Derefter kom det til at beskæftige flere generationer af dansk folkeviseforsknings bedste mænd, og DgF fik sin egen forskningstradition og sin egen forskningshistorie<sup>1</sup>. Men til denne forskningstradition er også knyttet en række problemer, der uundgåeligt må opstå i løbet af en 123-årig udgivelsesvirksomhed, hvor skiftende tiders forskellige syn på viseoverleveringen brydes med ønsket om at fastholde de éngang valgte principper for udgivelsen til sikring af værkets ensartethed. Generationerne efter Svend Grundtvig ville måske i mangt og meget have grebet opgaven anderledes an, selvom den af ham anlagte metode blev banebrydende indenfor europæisk folkeviseforskning og -udgivelse:

En Kildesamlings første Princip er at give *alt hvad der er* ... At give *alt som det er*, er dens næste Grundsætning<sup>2</sup>.

Man kan pege på følgende problemkredse, der har præget udgivelsen af DgF som en arv fra Svend Grundtvig, og dermed også sat deres mærke på udforskningen af det ældre dansk visestof:

1. Tekst- og melodiudgivelsen blev fra begyndelsen adskilt, og melodiudgivelsen udskudt til tekstbindene var afsluttede. Det har styret hovedparten af dansk folkeviseforskning i tekstlig retning, hvad enten denne var litterær, filologisk, folkloristisk eller i bredere forstand kulturhistorisk<sup>3</sup>.
2. Grundtvigs grundlæggende synspunkter på folkevisestoffet var tidsty-

1. Herom i Erik Dal: *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*. Omrids af tekst- og melodistudiets historie og problemer især i Danmark. København 1956.

2. Svend Grundtvig: *Prøve paa en ny Udgave af Danmarks gamle Folkeviser*. Andet Oplag. 1847, p. 33.

3. En lignende adskillelse af tekst og melodier prægede det engelske sidestykke til DgF, Francis James Child: *The English and Scottish Popular Ballads*, I-X. Boston 1882-98 (reprint New York 1955) (bd. X indeholder dog et tillæg med 55 melodier fra manuskripter); melodierne hertil kom først med Bertrand Harris Bronson: *The Traditional Tunes of the Child Ballads. With their Texts, According to the Extant Records of Great Britain and America*, I-IV. Princeton, New Jersey, 1959-72. Derimod har det tyske standardværk fra begyndelsen kunnet bringe tekster og melodier sammen tillige med deres kommentarer: John Meier m. fl.: *Deutsche Volkslieder*, I-VI. Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv. Berlin 1935-76 (under udg.).

pisk præget af forsøget på at opstille en kronologisk-typologisk ordning efter genrer. Hvad var middelalderligt og hvad var ikke? Heraf hans betegnelse »Danmarks gamle Folkeviser« for viser han opfattede som stammende fra middelalderen og som vi idag ville kalde (middelalder-) ballader. Grundtvigs to andre store stofgrupper, »Skæmt« og »Efterklang«, opfattede han som yngre og udelod dem i det store og hele af DgF. (»Danmarks nye Folkeviser« var hans betegnelse for det 18. og 19. århundredes trykte skillingsviser.). Hvor Grundtvig fandt »gamle folkeviser«, »skæmt« og »efterklang« i samme kilde, sigtede han derfor kilden, hvorved først og fremmest de såkaldte adelsviseshåndskrifter fra det 16. og 17. århundrede blev splittet op istedet for at blive udgivet i deres helhed som udtryk for visetraditionen i de pågældende århundreder. Grundtvigs syn på kronologi og genrer førte ham dernæst til en inddeling af middelalderballaderne i *mytiske viser* og *historiske viser*. De mytiske viser ordnede han i *kæmpeviser*, *trylleviser* og *legendeviser* (»vidunderviser«)<sup>4</sup>, og til den historiske gruppe regnede han foruden de egentlige historiske viser også *ridderviserne*<sup>5</sup>.

Mens Svend Grundtvig i sine senere år kæmpede en stadig hårdere kamp for at gennemføre sit store udgiverprojekt, begyndte Evald Tang Kristensen sit gigantiske indsamlingsarbejde i Jylland, – en indsats som Grundtvig var fuld af respekt overfor<sup>6</sup>. I lyset af Tang Kristensens feltarbejde kan man naturligvis stille spørgsmålet, om Grundtvig var viseforsker i moderne forstand? Jeg mener nok, at han var det i højere grad, end man får indtryk af i Thorkild Knudsens indledning til 2/DgF XI. Knudsen opstiller her et skarpt skel mellem Grundtvig som repræsentant for højkulturen og Tang Kristensen som repræsentant for lavkulturen. Men det kan virke lidt uretfærdigt at eksemplificere denne karakteristik for Grundtvigs vedkommende med et citat fra hans *Prøve* <sup>7</sup>, som han indsendte til »Samfundet til den danske Litteraturs Fremme« februar 1847. Ét er, hvordan Grundtvig i en henvendelse til denne kreds indenfor den lærde og formuende verden tilrettelægger sin stil, sine formuleringer og sine synspunkter for at fremme sit mål bedst muligt, et andet er, hvad der præger Grundtvig om

4. Indeholdes i DgF I–II, se hertil Grundtvigs forord til DgF II.

5. DgF III rummer de historiske viser, DgF IV–IX ridderviserne.

6. Se således hans efterskrift til første samling af Tang Kristensens *Jydske Folkeminder, især fra Hammerum-Herred*, København 1871, pp. 357–79.

7. Jfr. note 2. Trykt som tillæg til det fotografiske optryk af DgF I 1966.

ikke i marken, for feltforsker som Tang Kristensen var han ikke, så dog ved arbejdsbordet. Læs f. eks. begyndelsen af indledningen til det første hæfte af DgF fra 1853:

... Denne Folkesang, oprindelig tilbleven i Folkemunde og i den bevaret igjennem Aarhundreder, inden nogen tænkte paa at føre den i Pennen, er derfor kun ægte i samme Grad, som den tro og nøjagtig er optegnet som den har lydt i Folkemunde: som den har bevaret sig i det ulærde Folks mundtlige Tradition<sup>8</sup>.

Her synes der ikke at være den afgrundsdybe forskel på Tang Kristensens lavkultur og den højkultur, som Knudsen vil gøre Grundtvig til repræsentant for. Grundtvig interesserede sig for overleveringen, for visernes liv i traditionen og for deres spredning mere end for deres »urformer«, hvad bl. a. hans store studie over Elveskud-visen (DgF 47) dokumenterer<sup>9</sup>.

Men hermed er jeg til dels inde på en diskussion af de synspunkter, og dermed udgivelsesprincipper, der præger 2/DgF XI. Inden en nærmere omtale af melodibindet vil det imidlertid være naturligt også at præsentere DgF XII. Lad mig dog forudskikke følgende: At disse to afsluttende DgF-bind overhovedet får en nærmere omtale i Dansk Årbog for Musikforskning forekommer indlysende. Til gengæld er *min* adkomst til denne omtale hverken folkloristens eller viseetnologens, men sang- og musikhistorikerens. Det er i denne egenskab jeg som forventningsfuld benytter anlægget min vurdering af disse længe ventede og hårdt savnede DgF-bind, og ikke som specialist, der udfra feltarbejde og jævnlig benyttelse af Dansk Folkemindesamling er fortrolig med folkloristiske arbejdsmetoder og problemstillinger.

## DgF XII.

Mens 2/DgF XI som nævnt er en ny og fuldstændig udgave af det bevarede melodistof til DgF's tekstemre, er DgF XII det afsluttende registerbind til DgF's ti tekstbind, dog ikke til melodibindet, der har sine egne registre; det virker naturligvis upraktisk, at man ikke har koordineret udarbejdelsen af registre i arbejdets sidste fase. Jeg skal senere vende tilbage til forbindelsen – eller den manglende forbindelse – mellem 2/DgF XI og de øvrige DgF-bind.

8. DgF I p. V

9. Se især tillægget til DgF IV pp. 835–74; trykt som selvstændig afhandling (1881). Se hertil Iørn Piø: »Svend Grundtvig og hans folkloristiske arbejdsmetode«, *Danske Studier* 1971, pp. 91–120.

Med sin detailrigdom er DgF XII ikke alene den nødvendige nøgle til benyttelse af tekstbindene, men åbner også, som Erik Dal påpeger i forordet, for nye forskningsmæssige indfaldsvinkler til folkevisestoffet. Alene registrene over førstelinjer og omkvæd kan lette og igangsætte undersøgelser over væsentlige og konstitutionelle elementer i balladerne: formelsproget og visernes lyriske udgange. Af konkordanserne finder jeg den over tekstudgaver indtil fremkomsten af DgF nyttig, mens registreringen af DgF-numre i senere tekstudvalg forekommer mindre nødvendig. Til gengæld er konkordansen over udenlandske paralleller værdifuld, idet en omfattende international typologisk registrant antagelig aldrig vil komme; først for nylig er der iøvrigt udsendt en mere udførlig katalog over nordiske balladetyper<sup>10</sup>. I disse konkordanser koncentrerer man hvad tekstbindenes indledninger og tillæg og det store, nyttige DgF X bringer spredt, bl. a. forholdet til *Child* og *Deutsche Volkslieder*.

Navneregistrene indeholder de i snæver forstand filologiske bidrag til DgF, og selvom det måske vil være uretfærdigt at spørge efter mere end der gives her, melder sig endnu engang savnet dels af en folkevisordbog dels af en sproghistorisk fremstilling af folkevisesproget i lighed med de filologiske bidrag i *Danske Viser 1530–1630*<sup>11</sup>. Man savner hårdt ajourførte undersøgelser over folkevisesproget; af oversigter findes kun ældre arbejder af Johs. Brøndum-Nielsen, Elias Wessén, Agnes Agerschou og Peter Skautrup<sup>12</sup>, og mig bekendt har kun Kaj Bom og Poul Lindegård Hjort i de senere år offentliggjort sproglige studier over folkeviserne, der til gengæld endnu engang viser, hvor nødvendig og perspektivrig den filologiske medvirken kan være, når det drejer sig om overleveringens ældre lag<sup>13</sup>.

10. B. R. Jonsson, S. Solheim & E. Danielson: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*, a Descriptive Catalogue (Skrifter utg. av Svenskt visarkiv 5). Stockholm 1978. I handlen gennem Universitetsforlaget, Oslo, 1978.

11. *Danske Viser fra Adelsvisøbøger og Flyveblade 1530–1630*. Udgivne af H. Grøner Nielsen. I–VII, København 1912–31 (genoptrykkes 1978–79 af Det danske Sprog- og Litteraturselskab). Bd. VII indeholder sproghistorisk indledning og ordsamling af Marius Kristensen.

12. Johannes Brøndum-Nielsen: »De danske Folkevisers Betydning i sproglig Henseende«, *Nordisk tidskrift för vetenskap etc.* 1910, optr. i sa.: *Studier og tydninger*. København 1951, pp. 1–18; Elias Wessén: »Om de nordiska folkvisornas språkform«, *Nysvenska Studier* VIII 1928, pp. 43–69; Agnes Agerschou: »Vedels Forhold til de af ham benyttede Tekster, saaledes som det fremtræder i Hundredvisebogen«, *Acta Philologica Scandinavica* XV 1941–42, pp. 253–325; afsnittet »Folkevisesproget« i Peter Skautrup: *Det danske Sprogs Historie* II. København 1947, pp. 73–80.

13. Kaj Bom: »Danmarks norske Folkeviser«, *Danske Studier* 1973, pp. 185–90 m. ms-bilag; Poul Lindegård Hjort: »Linköping-håndskriftet og 'Ridderen i Hjorteheim'«, *Danske Studier* 1976, pp. 5–35.



I Kilder I ved Sven H. Rossel er det fortegnelserne over traditionsoptegnelserne, der straks fanger interessen. Herigennem åbnes der mulighed for undersøgelser over den enkelte meddelers repertoire, over topografisk udbredelse – tradition og spredning – af visetyper og også over sociale miljøer og slægtskabsforhold; dette er centrale temaer i den aktuelle folkelivsforskning. I så mange tilfælde som muligt er biografiske data og litteraturhenvisninger vedføjet de enkelte optegnere og meddelere. Disse oplysninger er nyttige og burde have været udnyttet i 2/DgF XI, der i adskillige tilfælde mangler oplysninger, som kunne være hentet her («Data unknown» etc.). Blandt optegnere rager naturligvis Evald Tang Kristensen himmelhøjt op med op mod 1200 opskrifter. Ved en sammenligning med melodibindets registre falder det i øjnene, at hans store meddelere, deriblandt Sidsel Jensdatter, meddeler ham flere tekster end melodier. Nu ved vi ganske vist, at Tang Kristensen på grund af konflikten med A. P. Berggreen afholdt sig fra at optegne melodier i en årrække, men alligevel kan man spørge: har folkeviser i levende tradition altid været sungne? Bronson har sit markante svar på det spørgsmål først i indledningen til Child-udgavens melodier:

*Question:* When is a ballad not a ballad?

*Answer:* When it has no tune<sup>14</sup>.

Men kan man ikke også tænke sig en reciteret eller talepræget balladetradition, der kan nuancere Bronson-dogmet<sup>15</sup>? Bl. a. gennem DgF XII er vejen åbnet for nye overvejelser.

Den anden store kildefortegnelse i DgF XII udgøres for størstedelens vedkommende af Erik Sønderholms udførlige fortegnelse over og beskrivelse af de såkaldte adelsviseshåndskrifter – grundstammen i overleveringen af danske ballader. Hertil slutter sig Rossels fortegnelser over en række spredte kilder, bl. a. de såkaldte bondevisebøger, dvs. håndskrevne visesamlinger fra tiden efter 1700, hvor adelshåndskrifterne hører op. Hele dette afsnit er for mig det mest fængslende i registerbindet. Selvom interessen hos generationerne efter Svend Grundtvig overvejende har koncentreret sig om den mundtligt overleverede ballade i nutidig tradition med Tang Kristensen som det inspiratoriske udgangspunkt, og selvom dette skriftlige kildemateriale frembyder de største problemer, ja, måske endog

14. B. H. Bronson: *Op. cit.* I p. IX.

15. Således W. Edson Richmond: »A New Look at the Wheel: An Essay in Defining the Ballad«, *The European Medieval Ballad, A Symposium*, ed. by Otto Holzapfel m. fl. Odense University Press 1978.

den mindste interesse for mange nutidige folklorister, så var det dog ved dette kildemateriale, at dansk folkeviseforskning og -udgivelse begyndte. Her er stadig spørgsmål om balladen i historisk perspektiv der fanger den nysgerrige: dens herkomst, dens alder og disse tidlige kilders forbindelse til det 19. og 20. århundredes mundtlige overlevering udenom de trykte viseudgaver fra *Vedel* til *Udvalgte danske Viser*<sup>16</sup>. Et eksempel: DgF 55 har som eneste kilde adelsvisehåndskriftet *Karen Brahes Folio*, ældre del, fra o. 1570, indtil den i 1870'erne blev optegnet to gange og kort efter 1900 igen i Jylland med melodier. Melodiernes nære slægtskab ses af 2/DgF XI 55/1–3, og ligheden mellem visen i det jysk prægede samlerhåndskrift fra slutningen af det 16. århundrede og dens forekomst hos Tang Kristensens meddelere i Hammerum herred 300 år senere giver en fornemmelse af en mundtlig traditions lange åndedræt.

Med Sønnerholms gennemgang af de ialt 49 adelshåndskrifter fra o. 1550 til o. 1750 foreligger den hidtil mest udførlige fremlæggelse af dette centrale skriftlige kildemateriale fra folkevisens første synlige århundreder. Indtil nu har der af samlede oversigter kun foreligget Svend Grundtvigs og hans modstander Christian Molbechs fra 1847<sup>17</sup> og oversigten i *Danske Viser 1530–1630*<sup>18</sup>. Til Sønnerholms udførlige litteraturoversigt i forbindelse med hans håndskriftgennemgang, der også rummer behandlinger af enkelte håndskrifter, kan føjes Bengt R. Jonssons svenske disputats fra 1967, der rummer en historisk oversigt over og en beskrivelse af kilderne til de svenske ballader, deriblandt af håndskrifter af fælles dansk-svensk interesse, som f. eks. dronning Sophias visebog<sup>19</sup>. Mens Jonsson i sin argumentation for balladen som en middelaldergenre omhyggeligt går ind på de spredte og usikre balladekilder i århundrederne før de egentlige visebøger i Sverige, dvs. før o. 1570, udelader Sønnerholm de danske fragmenter før Linköping-håndskriftet af sin beskrivelse; man mærker mellem linjerne, at

16. Anders Sørensen Vedel: *It Hundrede vduaalde Danske Viser*. Ribe 1591 (kaldet *Hundredvisebogen*); *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Abrahamson, Nyerup og Rahbek, I–V København 1812–14, i det følgende forkortet *Udv. da. Vi*.
17. Svend Grundtvig: *Prøve*. Andet Oplag. 1847, pp. 41–46; Christian Molbech: »Om de gamle danske Folkevisers Beskaffenhed og Forhold«, *Historisk-biographiske Samlinger I. Hft.* 1847, pp. 1–122 (særtryk 1848), håndskriftbeskrivelse pp. 7–49.
18. *Danske Viser 1530–1630* VI pp. 201–20. Her lovedes en udførlig håndskriftbeskrivelse ved Erik Kroman, som aldrig kom.
19. Bengt R. Jonsson: *Svensk balladtradition I* (Svenskt visarkivs handlingar 1). Stockholm 1967.

han ud fra sin beskæftigelse med 1500- og 1600-tallets overlevering antagelig ikke vil være tilbøjelig til at opfatte genren som meget ældre. Hermed tager han parti til fordel for de nyere kættere i spørgsmålet om balladens alder, der stadig kan antænde en diskussion<sup>20</sup>.

Sønderholm omkredser til gengæld de skiftende miljøer for disse to århundreders håndskriftoverlevering ved en inddeling der for tiden til o. 1700 omfatter tre perioder: den højadelige overlevering o. 1550 – o. 1600 omkring Christian III's og Frederik II's hof, der fik sin viseudgave med Vedels *Hundredvisebog*; den landadelige overlevering o. 1600 – o. 1650 med Mette Gjøs udgave af *Tragica* (1657); og endelig den senadelige og borgerlige overlevering, der afsluttedes med Peder Syvs viseudgave 1695. Og frem af beskrivelsen af de enkelte håndskrifter dukker endnu engang spørgsmålene om, hvormeget der i denne overlevering var nydigtning og sproglig pastiche, og hvormeget der var konserverende indsamling, i nogle tilfælde med udgivelse for øje, af en gammel genre. Disse spørgsmål drøftes naturligvis ikke nærmere i Sønderholms nøgterne beskrivelse af håndskriftbestanden, sålidt som spørgsmålet om, hvem der kan have været disse viseskriveres meddelere. Men der synes at være fornyede muligheder for at også folklorister her kan foretage miljømæssige undersøgelser<sup>21</sup>. Forbindelser og slægtskaber aftegner sig i denne håndskrifttradition, hvad Sønderholms registrant pp. 364–66 over fem sammenhørende håndskrifter fra den sene periode dokumenterer. Endvidere får man ved hjælp af de korte registre til hvert enkelt håndskrift med angivelse af visernes placering i håndskriftet og deres plads i DgF endnu engang et indtryk af, hvilke problemer der blev skabt for den senere viseforskning gennem Svend Grundtvigs tredeling af hele det ældre visestof. En del af disse visehåndskrifers indhold, især fra det 17. århundrede, kom ikke med i de tre hovedudgaver, der foruden DgF og *Danske Viser 1530–1630* omfatter *Danske Skæmteviser*<sup>22</sup>. Det er forblevet utrykt og litteratur- og

20. Se f. eks. Knud Tøgebys folkevise-afsnit i samleværket *Vor kulturarv II*, København 1963 og Politikens *Verdens litteraturhistorie II*, København 1971, hvor det hævdes, at balladen kom til Norden fra England og Skotland o. 1400; herimod Bengt R. Jonsson: »The Ballad in Scandinavia: Its Age, Prehistory and Earliest History. Some Preliminary Reflections«, *The European Medieval Ballad. A Symposium*, pp. 9–15.

21. Se hertil Iørn Piø: »Om at læse sungne ballader. De danske middelalderballader«, *Sumlen* 1977, pp. 9–19.

22. *Danske Skæmteviser (Folkeviser og litterær Efterklang) efter Visehaandskrifter fra 16.–18. Aarh. og Flyveblade*. Udgivet af H. Grüner Nielsen, I. København 1927–28.

viseforskningen har derfor i stort omfang måttet se bort fra dette repertoire, som nok kunne fortjene en »opsamlingsudgave«. I hvert fald var det ønskeligt og overkommeligt at udgive en detaljeret registrant over 1500- og 1600-tallets visehåndskrifter, der kunne give et præcist indblik i, hvilket broget selskab DgF-viserne har befundet sig i<sup>23</sup>.

Som antydnet er perspektiverne mange i det registerbind, der nu foreligger. Det giver rige muligheder for at lægge andre snit henover stoffet end de genremæssigt-kronologiske, som ordningen af DgF's tekstbind ellers indbyder til. Og selvom registerbindet ved sine nøgler er den naturlige indgang til tekstbindene, kan det være på sin plads at minde brugeren af DgF om, at vejen til en vise kan være flersporet endda, på grund af etaperne i tekstbindenes udgivelse - et forhold som DgF XII ikke kan råde bod på. Svend Grundtvig føjede selv tillæg til de enkelte viser i bindene I-IV, og efter afslutningen af bind IX (1923), der rummer de sidste 50 DgF-viser, blev bind X det store teksttillæg til alle viserne med meget stof fra Tang Kristensens samlinger og ajourførte kommenteringer ved Grüner Nielsen, Karl-Ivar Hildeman, Erik Dal og Iørn Piø.

Allerede Svend Grundtvig havde registerbindet i tankerne, da han i sin *Prøve* fra 1847 gav forslag til hvad han kaldte »det for hele Udgaven fælles videnskabelige Apparat«. Meget i dette forslag førtes videre i Erik Dals plan for DgF's afslutning som fremlagdes for Universitets-Jubilæets danske Samfund i 1954<sup>24</sup>, og de intentioner, der her kommer til udtryk, opfylder DgF XII i fuldt mål. Og selvom medarbejderstaben udelukkende tæller filologer og litterater, synes der også at være ryddet en arbejdsmark for kommende folkloristiske undersøgelser. Det var nok realistisk af Dal i 1954 ikke at love den folkevisedordbog og den sammenfattende genrebeskrivelse af folkevisen som Svend Grundtvig havde ønsket i sin *Prøve*, ligesom også et motivindeks må vente til senere (international?) sammenhæng. Men der er her fuldført mere end der blev lovet for 24 år siden. Svend Grundtvigs visioner er realiseret og nye perspektiver er afdækket i DgF XII.

23. En sådan registrant over svenske håndskrifter foreligger nu med *Svensk världslig visa 1600-1730*. Ett register över visor i visböcker och avskriftsvolymer sammanställt av Bernt Olsson (Skrifter utg. av Svenskt visarkiv 6). Stockholm 1978.

24. Trykt i *Danske Studier* 1955 pp. 63-76.

### Melodibindet.

Også DgF XI har en lang planlægnings- og udgivelseshistorie. I Svend Grundtvigs *Prøve* læser man (s. 21):

Endnu er der eet Punkt, som jeg ikke har omtalt, nemlig *Melodierne*. Disse ere med faa Undtagelser først optegnede i dette Aarhundrede, men bære efter alle Kjenderes Skjøn umiskjendeligt Præg af en Alder, lige med Visernes, ligesom de ogsaa ere af høj og karakteristisk Skjønhed og danne et saa nødvendigt og væsentligt Supplement til den gamle Folkepoesies Ord, at de ikke bør savnes i en Udgave som den her omhandlede. Foruden de bag i den abrahamsønske Udgave meddeelte<sup>25</sup>, haves mange tildeels trykte Opskrifter af dem, som de endnu leve hos enkelte blandt Folket. Af Melodierne kan naturligviis i et Værk af det her omhandles Natur kun være at meddele den simple, af Folket bevarede Sangtone, uden al nyere Bearbejdelse eller Tilsætning, at Udgaven ogsaa i denne Henseende kan blive *et paalideligt og saavidt muligt fuldstændigt Museum for vor gamle Folkesang*.

Herefter beskæftigede Svend Grundtvig sig ikke mere med melodierne, men overlod hvad han havde og senere modtog af musikalsk stof til A. P. Berggreen. Denne udgav en del af det sammen med egne indsamlinger i de forskellige udgaver af sine *Folke-Sange og Melodier*, men den egentlige melodiudgave af DgF måtte vente til tekstbindene var afsluttede. Blandt de væsentligste forarbejder hertil hører den afskriftrække som Hjalmar Thuren nåede at fuldføre før sin død i 1912, omfattende hele det melodistof, der dengang forelå til DgF's tekster. Indledningen til DgF's melodiudgave kom 1923 med Thuren og Grüner Nielsens *Færøske Melodier til danske Kæmpeviser* der samler o. 250 danske folkeviser i færøsk tradition ordnet efter melodityper.

1935 udkom det første hæfte af DgF XI ved Grüner Nielsen og Erik Abrahamsen. I indledningen gøres der rede for udgavens indhold og afgrænsning: den skal omfatte samtlige kendte melodioptegninger til DgF-tekster på dansk grund; det formodede norske islæt i *Udv. da. Vi*. V skulle udelades, og hvad der var kommet til af færøske melodier efter 1923 kunne udgives som tillæg til DgF XI. Udgaven tænktes todelt, først selve melodiudgaven med videnskabelig fremlæggelse af hele melodistoffet med varianter, dernæst udførlige kommentarer og en sammenfattende behand-

25. Dvs. 5. bind af *Udv. da. Vi*. (jfr. note 16), der indeholder melodier til udgavens visetekster.



ling af melodiernes form, slægtskab, udbredelse og historie med skemaer over samtlige melodityper. Dette første hæfte (DgF 1–50) efterfulgtes tre år senere af andet (DgF 50–115), og i 1959 udkom tredje hæfte (DgF 115–229) med Thorkild Knudsen og Nils Schiørring som medudgivere. I disse tre første hæfter, 1/DgF XI, er melodierne ordnet efter DgF's tekstnumre, selvom de foreløbige kommentarer af Grüner Nielsen tager sigte på en meloditypebestemmelse. De eksisterende melodier til DgF-teksterne fremlægges med varianter og omhyggelige kildekritiske kommentarer til hver enkelt opskrift. Endnu i forordet til tredje hæfte, der i det store og hele forelå trykkklart i midten af 1950'erne, lovedes en samlet melodikommentar og en meloditypeoversigt i forbindelse med afslutningen af DgF XI.

Efter Grüner Nielsens død i 1953 måtte Universitets-Jubilæets danske Samfund i sine overvejelser om DgF's afslutning også inddrage planerne for melodibindet. Dal redegør herfor i den før omtalte plan fra 1954, hvor det hedder, at fortsættelsen af melodiudgaven vil foregå efter de af Grüner Nielsen valgte retningslinjer, dog bør også det færøske melodistof efter 1923 (o. 300 melodier) inddrages i DgF XI; fortsatte kommentarer i lighed med hæfte 1–3 skulle foreligge, men man måtte afstå fra den store sammenfattende behandling af melodistoffet.

Det er muligt at følge de oprindelige planer for DgF XI lidt længere frem mod 1976. I forordet til første halvbind af DgF X 1958 hedder det, at arbejdet med DgF XI, 4 er vidt fremskredet, i forordet til DgF X, 6. hæfte, at DgF XI, 4 planlægges til udsendelse i 1962, mens det af det afsluttende forord til sidste teksttillæg af DgF X 1964 fremgår, at der vil blive tale om visse udgivertekniske ændringer, således at kommenteringen udskydes til en sammenfattende behandling; det er stadig tanken at bringe i hvert fald det ældre færøske melodistof til DgF-teksterne, til gengæld kan tidspunktet for udgivelsen af DgF XI, 4 ikke angives.

Når det forekommer mig nødvendigt at skildre melodibindets forhistorie så forholdsvis udførligt, skyldes det dels at 2/DgF XI er blevet noget ganske andet end man af denne forhistorie kunne vente, dels at der i 2/DgF XI savnes et egentligt udgiver-forord, der klart redegør for udgavens forhold til de tidligere planer og hvilke synspunkter, der har været bestemmende for ændringerne. Kun så meget synes at fremgå, at det er arbejdet med Evald Tang Kristensens papirer i udgivelsens sidste fase, der har ændret retningslinjerne.

Som DgF XI nu fremtræder, består bindet af tre dele uden indbyrdes sammenhæng. I stedet for en fortsat udgivelse af det færøske melodistof til



danske viser har man valgt at genoptrykke Thuren og Grüner Nielsens udgave fra 1923, hvorved der stadig vil være godt 300 Færø-melodier til DgF-numre, der ikke publiceres. Men som benytter af DgF XI er man taknemlig for den kommentering og kildekritiske behandling der både findes her og i genoptrykket af de tre første hæfter af DgF XI.

2/DgF XI bringer ialt o. 780 melodier til 186 DgF-numre; hertil kommer 12 usikre ballademelodier overvejende fra ældre kilder. 20 DgF-numre har ti eller flere melodier overleveret<sup>26</sup>, dvs. op mod halvdelen af den samlede melodibestand, og at kun ialt 1/3 af teksttyperne har melodier bevaret, skyldes bl. a. den tekstrige, men melodiløse håndskriftoverlevering fra det 16. og 17. århundrede.

Hvad der forventes af DgF XI, er en kildeudgave af disse melodier som de findes i den trykte og utrykte overlevering, der med henblik på udgivelsen er samlet, ordnet og mønstret af lige så mange generationer af DgF-forskere, som har bistået ved tekstudgivelsen. Oversigter over kildematerialet giver bl. a. Grüner Nielsen i *Aarvog for Musik* 1923 og indledningen til 1/DgF XI<sup>27</sup>. Da 2/DgF XI ikke medtager melodistof indsamlet efter 1950, har der ikke været meget at føje til disse oversigter<sup>28</sup>. Alligevel er det uforståeligt, at der ikke i 2/DgF XI findes en udførlig kilderegistrant over det materiale, som man har valgt at benytte i nyudgaven af melodibindet. Den korte kildeoversigt foran melodierne nævner kun *Udv. da. Vi. V*, to bind af Berggreens *Folke-Sange og Melodier*, tre manuskriptsamlinger i Det kgl. Bibliotek (*Nyerups Efterladenskaber* 1–2 og Berggreens danske melodier) og en generel henvisning til Dansk Folkemindesamling. Da der ikke gives nærmere kildeoplysninger til de enkelte melodier, er det umuligt at skønne om, hvor komplet melodiudgaven i virkeligheden er og hvor forlæggene for udgavens meloditranskriptioner findes - med mindre registrantbetegnelsen, der ved hver melodi henviser til Dansk Folkemindesamlings kronologisk-topografiske meddelerregistrant, er en mulig indgang?

26. DgF 18 (12), 38 (33), 47 (11), 82 (14), 89 (21), 95 (13), 146 (15), 238 (17), 254 (13), 267 (15), 271 (34), 305 (12), 306 (19), 311 (16), 369 (12), 376 (34), 416 (24), 445 (11), 458 (13), 527 (20).

27. H. Grüner Nielsen: »Danske Folkemelodier. Litteratur og Håndskriftfortegnelse«, *Aarvog for Musik* 1923 (1924), pp. 64–93. 1/DgF pp. VI–XV.

28. Ballademelodier optegnet efter 1950 er bl. a. udgivet i Thorkild Knudsen og Nils Schjørring: *Folkevisen i Danmark* I og VI, Musikhøjskolens Forlag 1960 ff, med tilhørende gramfonoplader (*Dansk Folkemusik*, RCA DFS 451–52).

Da melodiudgaven endvidere har valgt kun at bringe én version af hver melodi uden variantapparat, er savnet af kildeoplysninger særlig mærkbart med hensyn til Evald Tang Kristensens samlinger. Det synes jo netop at have været de komplicerede variantforhold i dette melodistof<sup>29</sup> - kladder, renskrifter, trykforlæg, nye afskriftrækker - der blev af afgørende betydning for 2/DgF XI's endelige udseende<sup>30</sup>, men i melodiudgaven gives ingen oplysninger om, hvilken version der i det enkelte tilfælde er lagt til grund for udgivelsen. En udførlig registrant over i hvert fald Tang Kristensens samlinger med nøjagtig angivelse af de enkelte forlæg burde have været en selvfølge.

Ved en sammenligning med trykte melodisamlinger fra det 19. århundrede tror jeg at kunne udlede følgende kildeprincipper for 2/DgF XI: hvor udgiverne har haft kendskab til eksisterende manuskripter, har de foretrukket disse fremfor trykte versioner, og af Tang Kristensens melodier har de valgt de seneste afskrifter. Men det begrundes ikke, hvorfor udgiverne principielt tillægger manuskriptversioner større kildeværdi end tilsvarende trykte; det er f. eks. ikke givet, at bevarede forlæg for melodierne i *Udv. da. Vi.* V repræsenterer mere autentiske versioner end de trykte, men det er upraktisk, at man nu i så mange tilfælde må savne henvisninger til denne helt centrale melodiudgave; og bortset fra at mange af melodiversionerne i Tang Kristensens sene afskriftrækker ikke synes at afvige fra dem han lod trykke i sine melodiudgaver<sup>31</sup>, har 2/DgF XI med sine sparsomme kildeangivelser helt set bort fra eventuelle forekomster i *Jyske Folkeminder* I, II og XI og i *Skattegraveren* og her som næsten overalt blot angivet, at et manuskript findes i Dansk Folkemindesamling.

Men ikke alene savnes i 2/DgF XI oplysninger om kilderne og deres beskaffenhed, varianter og kommentarer til de enkelte melodier, men samtidig med at melodierne gengives i bearbejdede versioner, mangler

29. Eksemplificeret i Thorkild Knudsens indledning til 2/DgF XI pp. \*76-\*95 med ti af de tidligste melodier som Sidsel Jensdatter sang for Tang Kristensen.

30. Thorkild Knudsen sst. pp. \*48-\*49.

31. *Jyske Folkeminder, især fra Hammerum-Herred*, samlede af Evald Tang Kristensen. Første Samling (= *Jyske Folkeviser og Toner*). København 1871; *Jyske Folkeminder, især fra Hammerum-Herred*, samlede af Evald Tang Kristensen. Anden Samling (= *Gamle jyske Folkeviser*). København 1876; *Jyske Folkeminder*, samlede af Evald Tang Kristensen. Ellefte Samling (= *Gamle Viser i Folkemunde*). Fjerde Samling). København 1891; *Skattegraveren*. Et tidsskrift udgivet af »Dansk samfund til indsamling af folkeminder« ved Evald Tang Kristensen. Første til tiende halvårgang jan. 1884 - dec. 1888 (dertil *Efterslæt* 1890).

udgaven overhovedet et revisionsapparat, det gør det muligt at føre den enkelte melodi tilbage til forlæggets skikkelse. Selvom der i Thorkild Knudsens og Svend Nielsens afsnit i indledningen gøres rede for hvorfor og hvordan man har tilrettelagt transskriptionerne, berettiger intet af dette efter min mening til, at man på dette punkt har fraveget helt fundamentale kildekritiske principper.

Til belysning af udgavens redaktionsprincipper gengives her et eksempel på 2/DgF XI's transskriptioner sammen med sit forlæg:

Det er hverken Guld el - ler Har - pe - pib',— Veder  
Stranden — men det er Hr. I - ver ud fra  
Rib'.— Vel le - ver den, der al - de - rig kommer i Vaande.

Eks. 1a Evald Tang Kristensen: *Jyske Folkeminder* XI, 1891, p. 404:  
»Stolt Elselille«.

**DgF 220/2**  
DgF 220 H, X:548.

I Det er hverken Guld eller Har - pe - pib'  
II men det er Hr. I - ver ud fra Ribl.  
III Vel lever den, der al-de-rig kommer i Vaande.

**DFS D 71/5:2**  
Peder Høst Lauritsen, top. 2495.

b Veder Stranden.  
e der al-de-rig kommer i Vaande.

Eks. 1b 2/DgF XI 220/2: »Stolt Elselille«.

2/DgF XI gengiver melodien noteret som en række adskilte melodiske vendinger (intonationer) fordelt på tre nodesystemer (I, II, III) i overensstemmelse med tekstens opbygning, i dette tilfælde en tolinjet strofe med et todelt (?) omkvæd; bogstaver angiver de enkelte led (a, b, c, d<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>). Udgiverne har afstået fra den oprindelige notation med taktart og taktstreger og nøjedes med at angive hovedbetoninger og underdelingstal over melodien, hvorved to- eller tredelt takt kan aflæses, men ikke f. eks. 3/8 eller 6/8, 2/4 eller 4/4. Endvidere er nodeværdierne standardiseret, således at fjerdedelsnoten svarer til tekstens hovedtryk, mens forskelle i forlægget mellem fjerdedels-, ottendedels- og sekstendedels-notation udviskes. Endelig er alle udgavens melodier transponeret til et enkelt skalaudsnit med fast kryds (svarende til e-/G-tonalitet). I indledningens redegørelser for disse notationsprincipper anføres bl. a.:

Af hvad som er registreret og fremdraget på Dansk Folkemindesamling indeholder melodiudgaven alt som tjener til belysning af ballademelodiernes opbygning eller kompositionssystem i de indsamlingsperioder som tekstudgaven afspejler (p. \*45).

Den konsekvente redaktion betyder at melodierne ikke gengives således som indsamlerne noterede dem. I manuskripterne og i de historiske udgaver som denne melodiudgave bygger på, udgør ballademelodierne en broget samling alene fordi så mange notationsprincipper er anvendt. I virkeligheden er der meget lidt grund til at tro på at notationernes virvar af forskellige taktarter og tonearter modsvarer en tilsvarende mangfoldighed af rytmiske og tonale forskelligheder i sangernes fremførelse af balladerne. Omvendt er der imidlertid god grund til at beklage at mange af fremførelsernes faktiske tonale og rytmiske kvaliteter ikke afspejles i indsamlernes notationer: kun få optegnere har haft betænkeligheder ved at bruge kunstmusikkens mest konventionelle notationsprincipper når de optegnede folkemelodier, og mange optegnere har haft liden øvelse i at høre på sang med det formål at nedskrive det hørte. På baggrund heraf er der ikke tale om at melodierne fortegnes når de bringes i konsekvent normaliseret form. Der er ikke nogen sikre oplysninger som hermed går tabt (p. \*46)...

Modsigelser mellem melodier og normaliseringsnormer betyder på den ene side, at melodiudgaven lejlighedsvis bliver vanskeligere at bruge. På den anden side turde det være meget udbytterigt at fordybe sig netop i modsigelserne som kommer frem (p. \*47).

Jeg kan vanskeligt se hvad der i en kildeudgave vindes ved den her valgte transskriptionsmåde, men nok hvad der tabes. Jo mere disse bearbejdede versioner fjerner sig fra deres forlæg, jo mere fjerner de sig også fra den optegnelses- og indsamlingstradition, som har nedskrevet disse forlæg. Til trods for de enkelte optegnelser og optegners mulige afmagt overfor den levende fremførelse - og den afmagt kendetegner al nedskrevet musik - kan dog selv den traditionelle notation have fastholdt karakteristiske træk fra balladesangen i fremførelsessituationen, som nu udviskes i disse bearbejdelser.

Er tempoangivelserne over melodierne i Tang Kristensens trykte samlinger ikke et forsøg på at fastholde et moment i fremførelsessituationen? Ved at udelade disse samt taktstreger og taktartsangivelser og ved at standardisere nodeværdierne sløres i mange tilfælde de tempoangivelser, der måtte have ligget i valget af f. eks. 4/4 overfor 4/8 og 3/4 overfor 3/8. Generelt giver transskriptionerne i 2/DgF XI indtryk af alt for hurtige tempi. Man er glad for at have 1/DgF XI ved hånden når man kommer til 2/DgF XI 107/1:

I **a** 1 2 3 4 2 3 4  
Hvordan monne Græsset paa Jorden monne groe

II **b** 1 2 3  
Herre Jesus han løser og hu-sva-ler,

II **c** 1 2 3 4  
to Sød-skende lo-ved hinanden deres Tro,

III **d** 1 2 3 4  
Her-re min Gud, han send-te sin Søn ned paa Jorden.

Eks. 2 2/DgF XI 107/1: »Barnesjælen«.

Ved at fastholde *tekst*strofens hovedbetoninger som grundlag for normaliseringen af nodeværdierne med fjerdedelsvarighed som betoningsenhed fortegnes også i nogle tilfælde tempoet i melodien, hvad der ses af takt-skiftetegengivelsen i eks. 1 b sammenlignet med forlægget eks. 1 a t. 5 ff. Den valgte transskriptionsmåde til et skalaudsnit med ét fast kryds må i adskillige tilfælde have medført et arbitrært valg af e- eller a-grundtone for mol-melodier og g- eller c-grundtone for durmelodier. I nogle tilfælde er der valgt den mest besværlige udvej med mange løse fortegn:

I **a<sup>1</sup>** 1 2 3 4 2 3 4  
 Og jeg vil gi-ve dig et Færtøi paa Søe,  
 II **c<sup>1</sup>** 1 2 3 4  
 de Sei - le e - re af Skarlagens rød,  
 III **e<sup>1</sup>** 1 2 3 4  
 Saa mangelund, saa mangelund trolover jeg dig  
 IV **d<sup>2</sup>** 1 2 3 4  
 men du skal sva - re mig Ja, el-ler Nei,  
 V **b<sup>2</sup>** 1 2 3 4  
 be - sat med Sølv og Gulrin - ge;  
 VI **d<sup>2</sup>** 1 2 3 4  
 kan sei - le for al - le slags Vin - de!  
 VII **f<sup>2</sup>** 1 2 3 4  
 til dig beiler jeg nu saa gjer - ne;  
 VIII **b<sup>2</sup>** 1 2  
 el-ler Ja, Ja, Ja!

Eks. 3 2/DgF XI 48/1: »Hr. Magnus og Bjærgtrolden«.

I det hele taget er det en højst besværlig læse- (og synge-)måde der påtvinges brugeren af 2/DgF XI med disse transskriptionsprincipper, hvor indtrykket af ballademelodierne som et - trods alle teorier - sammenhængende hele går tabt.

Min afgørende indvending er imidlertid, at de bearbejdede versioner ikke synes at afdække sådanne karakteristiske træk ved DgF-melodierne, som ellers ville være forblevet skjult i et mere traditionelt nodebillede.

Det er Thorkild Knudsens teorier om balladesang der har været bestemmende for melodiudgavens udseende. Den inspiration og udogmatiske perspektivrigdom som de tilførte studiet af folkemusik ved deres fremkomst i slutningen af 1950'erne<sup>32</sup> havde trods alt hypotesernes karakter, og de egner sig ikke til at være bestemmende for en kildeudgave af historisk stof. Jeg finder endvidere, at de kun i meget begrænset omfang har gyldighed for DgF's melodicorpus. At lade disse melodier være karakteriseret ved en åben sum af intonationer uden indbyrdes funktion, at opstille enkle diatoniske melodivendinger som intonationsmodeller med præg af klageråb, talesang og instrumentalmelodik, forekommer tvivlsomt. DgF-melodierne er langt overvejende rytmisk enkle og tonalt fast forankrede og tåler næppe gruppering med mere særpræget folkesang fra karakteristiske

32. Se Nils Schjørrings indledning til 2/DgF XI p. \*34 ff.



europæiske randområder, hvor Thorkild Knudsens teorier snarere lader sig applicere.

Jeg skal til slut komme ind på nogle problemer i 2/DgF XI omkring tekstredaktionerne, forholdet til den øvrige DgF-udgave og fremlæggelsen af de forskellige indsamlingsperioders melodistof<sup>33</sup>.

*Tekstredaktionerne.* Det er ikke altid klart, hvilke redaktionsprincipper der i 2/DgF XI er lagt til grund for gengivelsen af de underlagte tekster. Med den store skriftlige overlevering har sammenhængen mellem den enkelte strofes tekst og musik været et problem siden Hans Mikkelsen Ravns gengivelse af »Valravnen« i *Heptachordum Danicum* 1646, og det blev accentueret i *Udv. da. Vi. V.* Det er i mange tilfælde en uløselig opgave for moderne udgivere at få tekst og musik til at passe; bedre bliver det ikke af, at den maskinskrevne sats i 2/DgF XI undertiden utydeliggør ellers klare stavelsesfordelinger under de enkelte noder. Foruden at bemærke mindre afvigelser fra de tilsvarende DgF-tekster, der vel skyldes afvigende normaliseringspraksis, står jeg imidlertid undertiden usikker overfor den valgte tekst eller mangelen på samme. 2/DgF XI 382/1 mangler tekst til linje 3–4 og omkvædet. Den meddelte melodi svarer til *Jydske Folkeminder* I nr. 23. Tang Kristensen anfører foran i udgaven p. XXIII, at Abelone Kristensdatter i 2. linje sang: »den jen' den vild' ikke spind'« og i 4. linje: »hun kan hendes Broder find'«. I stedet for det meddelte tekstfragment: »Kejseren havde de Døtre tre, /den ene hun vil ikke spinde« (hvorfra denne tekst?), må hele Abelone Kristensdatters strofe have lydt:

Kejseren havde de Døtre tre,  
den jen' den vild' ikke spind',  
hun siger, hun vil ad fremmede Land,  
Hun kan hendes Broder find'.  
En Jomfru af Kejserens Land.

*Forholdet til den øvrige DgF-udgave.* Man kommer ofte i tvivl om hvilken sammenhæng der består mellem 2/DgF XI og DgF's øvrige bind. Kommentarer til 2/DgF XI's melodistof må nu hentes i 1/DgF XI, hvad angår DgF 1–229, samt i tekstbindene, men forvirrende er det, at der findes en mængde modsigelser mellem de oplysninger, der virkelig gives i 2/DgF XI og de tilsvarende kommentarer andre steder i DgF, det gælder både tekst-bindene, registerbindet og 1/DgF XI. Enten har udgiverne af 2/DgF XI siddet inde med oplysninger, som er mere korrekte end dem der meddeles i de øvrige bind, eller også har de ikke kollationeret med resten af DgF - måske begge dele? Jeg skal anføre nogle eksempler: Såvel i det alfabetiske optegnerregister som under de pågældende melodier (2/DgF XI 1/1, 18/1–4, 46/3–5, 69/1–2, 238/1–2, 390/2 og 475/1–2) meddeles, at der savnes oplysninger om Sten Blicher og C. Th. Rönnau, selvom 1/DgF XI's melodikommentarer oplyser, at Rönnau var provst i Opdal i Norge, og Grüner Nielsen i *Aarbog for Musik* 1923 anfører, at Blicher var præst i Vorning, Viborg amt. Man undrer sig over hvilke belæg 2/DgF XI har for at melodien nr. 90/2 af Augusta Fenger er autentisk, når den udelades af 1/DgF XI ud fra en formodning om, at den er uægte. Om melodien 2/DgF XI 77/1 fra Resens *Descriptio Samsoae* 1675 oplyses, at den er optegnet og sunget anonymt; 1/DgF XI oplyser i melodikommentaren p. XXI, at den blev sunget af landsdommer i Jylland Villum Lange og derefter »udsat« (optegnet?) af organist Johan Lorentz.

33. 2/DgF XI anvender flg. periodesignaturer: *A:* Kilder før 1800. *B:* Indsamling organiseret af Rasmus Nyerup 1809–15. *C:* Indsamling organiseret af Svend Grundtvig og/eller A. P. Berggreen 1819–81. *D:* Indsamling foretaget af Evald Tang Kristensen 1868–1929. *E:* Indsamling organiseret af Evald Tang Kristensen omkring hans tidsskrift *Skattegraveren* 1884–89. *F:* Indsamling organiseret af Dansk Folkemindesamling.

Når det ved nogle melodier i 2/DgF XI med et ÷ angives, at teksten ikke findes i DgF, virker det overraskende, for såvidt som bestræbelserne i tekstudgaven til og med bd. X gik ud på at bringe alle tekster til hvilke der forelå melodier. Men dette ÷ kan i virkeligheden betyde flere ting, hvad der ses af 2/DgF XI 376. Hyppigst synes det blot anbragt, fordi udgiverne ikke har været tilstrækkelig opmærksomme på, hvor den pågældende tekst er meddelt, registreret eller omtalt i tekstbindene, det gælder 376/1 (=DgF 376 Caaa, se VI p. 408) og 376/15 (=DgF 376 Eb, se X p. 826); der kan også være tale om en sekundær kilde som tekstudgaven ikke har fundet det umagen værd at omtale, det gælder 376/10, trykt i *Børnenes Musik* 1871, som ikke burde have været medtaget, da den er identisk med og antagelig hentet fra 2. bind af Weyses *Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser-Melodier* 1842 nr. 15 (=2/DgF XI 376/1); men endelig kan der også i enkelte tilfælde være tale om opskrifter der ikke er registreret i tekstbindene, det synes at gælde 376/8 og 376/17; i sådanne tilfælde skulle man nok have overvejet at bringe teksttillæg til 2/DgF XI.

Om 2/DgF XI 57/4 oplyses, at den er optegnet af M. Th. Bredsdorff og sunget af Eline Møller, mens DgF X p. 62 (DgF 57 oo) meddeler, at den er optegnet af Eline Møller og indsendt af Bredsdorff. Her som andre steder i 2/DgF XI savnes en skelnen mellem optegner og indsender, idet »collected by/collector« snart synes at betyde »optegnet af/optegner«, snart »indsamlet af/indsamler« og snart »indsendt af/indsender«.

Til DgF 31 C meddeles i 1/DgF XI som nr. 31 a og b to melodier, den ene fra *Udv. da. Vi. V* (nr. 20), den anden P. Rasmussens optegnelse fra 1812 til Nyerup; det bemærkes, at de to versioner antagelig er samme melodioptegnelse og at den trykte bør foretrækkes. 2/DgF XI bringer kun én melodi (nr. 31/1), nemlig P. Rasmussens utrykte optegnelse, og udelader den trykte fra *Udv. da. Vi.*

#### *Fremlæggelsen af de forskellige indsamlingsperioders melodistof.*

1. *Den ældste overlevering.* På ganske få undtagelser nær er melodi-overleveringen før 1800 usikker og med rette placeret sidst i 2/DgF XI med betegnelserne *DgF uncertain/1–9*. Ved Codex Runicus-strofen bliver melodioplysningernes stive rubriksystem med optegner og sanger pudsigt, idet det her hedder, at den er optegnet og sunget anonymt; for udenforstående fremkaldes altså samme situation som ved en melodiindsamling i det 19. århundrede. Melodien gengives i en forsigtig rytmiseret 2-delt takt med bemærkning om, at de originale noder har samme »værdi«; muligheden for mensural tydning af strofen er vel stadig åben, og jeg ville have foretrukket at de var karakteriseret som »kvadrnotation«. Det virker forbløffende, at der ved vor berømteste ballademelodi, »Oluf Strangesøns dystridt« 2/DgF XI 329/1, angives, at optegner er ukendt; det er dog hidtil ikke betvivlet, at det er Anders Sørensen Vedel selv, der har indføjlet melodien i *Rentzels håndskrift*.

Også Hans Mikkelsen Ravns trykte version af »Valravnen«, 2/DgF XI 60/1, gengives rytmiseret i forhold til forlægget uden angivelse af, hvilke principper der er fulgt. Nu kan man sammenligne med 1/DgF XI's facsimile af originaltrykket, og dér også overbevise sig om, at det er forkert, når 2/DgF XI anfører, at melodien er uden pauser; jeg tæller fire semibrevis-pauser.

2. *Det 19. århundredes melodistof.* Ved udgivelsen af melodistoffet fra *Udv. da. Vi.* er 2/DgF XI blevet konfronteret med et problem der har eksisteret siden de første retningslinjer for DgF-melodierne blev udformet. Ved at koncentrere sig om melodier overleveret på dansk grund måtte DgF XI fra *Udv. da. Vi.* udskille det stof som med større eller mindre sikkerhed kunne antages at være norsk og førøsk. Axel Olrik, Hjalmar Thuren og Grüner Nielsen har identificeret adskillige af *Udv. da. Vi.*'s melodier<sup>34</sup>, men med usikkerhedsmomenter. Det må i mange tilfælde bero på et skøn, hvad der udfra DgF's kriterier skal medtages og hvad der skal udelades, og det skøn har udgiverne af 2/DgF XI også været underkastet. Uundgåelige inkonsekvenser i denne udvælgelse skal ikke bebrejdes udgaven, men man havde gerne set, at *Udv. da. Vi.* i sin helhed var blevet betragtet som et dansk visecorpus og at alle melodier var kommet med. Det er nu tvivlsomt, om de udelatte melodier herfra, der dog har virket i

34. Se *Aarborg for Musik* 1923, pp. 66–72.

dansk tradition siden begyndelsen af det 19. århundrede på linje med de øvrige, vil blive trykt andetsteds - vel næppe i den planlagte store norske viseudgave. Udeladte som formodentlig norske eller færøske er nu bl. a. *Udv. da. Vi.* nr. 2, 3, 6, 7, 9, 13, og 57, mens 2/DgF XI af usikkerhedsgrunde har medtaget både nr. 34A og B og D (2/DgF XI 46/3-5) og nr. 48A og B (2/DgF XI 69/1-2); ligeledes nr. 143B og C (2/DgF XI 475/1-2) og nr. 186B og C (2/DgF XI 238/1-2). Til gengæld kan man undre sig over, at der som 2/DgF XI 37/2 til den uægte DgF-tekst III p. 808 er meddelt en melodi, indsendt af professor Steenbloch i Kristiania, og at det ikke oplyses, at melodien til »Valravnen« 2/DgF XI 60/2 er optegnet efter »en gammel norsk Kone« (jfr. 1/DgF XI 60,4).

I *Udv. da. Vi.* V p. LXXXVI meddeles en melodi med en strofe fra visen om den utro ridder, DgF 306. Denne tekststrofe er gengivet i DgF V, 2, p. 266 som nr. 306 Lb. I Nyerup og Rasmussen: *Udvalg af Danske Viser* I 1821 p. 72 står en opskrift af samme vise med en melodi *ibid.* II p. VI-VII, som er forskellig fra melodien i *Udv. da. Vi.* Nyerup oplyser i indledningen til visen I, p. 72, at den er indsendt af præsten Rasmus Parelius Drejer i Norge, mens melodien med den ene strofe i *Udv. da. Vi.* V, p. LXXXVI skyldes pastor Clausson i Nørnissum (hvad der iflg. DgF V, 2, p. 277, opskrift Io beror på en huskefejl af Nyerup). Teksten fra *Nyerup og Rasmussen* meddeles som DgF 306 Oa-b. Til disse to DgF-tekster meddeles kun én melodi som 2/DgF XI 306/1, nemlig fra *Nyerup og Rasmussen*, og der henvises forkert til *Udv. da. Vi.* V. Man får ingen forklaring på, hvorfor melodien fra *Udv. da. Vi.* V er udeladt; den er iflg. Grüner Nielsen i *Aarbog for Musik* 1923 meddelt af P. Rasmussen.

Ved den ene af melodierne fra Fr. Sneedorff-Birchs *Danske Folkeviser og Melodier* 1837, 2/DgF XI 516/1, anføres, at den er indsamlet anonymt, selvom det af Sneedorff-Birchs titelblad fremgår, at han selv har samlet viserne.

Ved gengivelser fra Weyses *Halvtredsindstye gamle Kæmpevise-Melodier* II 1842 har 2/DgF XI øjensynlig fraveget princippet om at benytte manuskripter, hvis sådanne findes. Det kgl Bibliotek besidder to autografer af Weyses 2. samling: den ene, musikafdelingen C II, 180, fol. (*Weyses Saml.*), har rettelser og ingen underlagt tekst og afviger fra den trykte udgave ved visernes rækkefølge og antal. Den anden, håndskriftafdelingen *Collin* 120, fol., er en renskrift med underlagte tekster og er muligvis trykmanuskript.

Blandt melodierne fra Berggreens samlinger må der være gået noget galt med 2/DgF XI 89/5. Der henvises til tekstopskriften DgF 89 X\*k (DgF X p. 174), men iflg. 1/DgF XI 89, 16n hører melodien til DgF 89 Pcd (DgF X p. 156). Melodien til DgF 89 X\*k er trykt i 3. udg. af Berggreens *Danske Folke-Sange og Melodier* 1869 som nr. 31b, 1/DgF XI 89, 13, men denne melodi er ikke medtaget i 2/DgF XI.

Mine bemærkninger til stoffet fra Evald Tang Kristensens samlinger bygger på sammenligninger med melodierne fra hans trykte samlinger, og det er muligt, at de benyttede forlæg for 2/DgF XI's versioner har andre former, som jeg ikke har kunnet kontrollere. Jeg bemærker i hvert fald, at der ved en afskriverlapsus flere steder har sneget sig en ændring af den rytmiske figur  til  ind, hvad der gør rytmen mere særpræget end den antagelig har været. Det gælder bl. a. 2/DgF XI 66/1, 70/5, 376/9, 382/1 og 387/3. 2/DgF XI er heller ikke i disse melodier altid lige nøjeregnende med oplysninger om optegner, meddeler og indsender. 2/DgF XI 18/5 (= *Skattegraveren* V, 1 1886 stk. 454) er iflg. kommentaren sunget af optegneren eller af ukendt, mens DgF X p. 8 (nr. 18Ec) oplyser, at den er optegnet efter optegners hustru. Til 2/DgF XI 101/3 (= *Skattegraveren* VII, 1 1887 stk. 44 B) oplyses, at den er sunget af optegneren, mens det i *Skattegraveren* anføres, at »denne melodi har min fader spillet for mig«. Til 2/DgF XI 446/2 meddeles, at den er sunget af Jens Christian Vendt og optegnet af H. Nutzhorn; i *Skattegraveren* VII, 1, 1887, stk. 1 oplyser Vendt, at den er »opskrevet efter min faders sang. Han var fra Randers-egnen«; dette gengives også i DgF VII p. 477.

Man kan som benytter af 2/DgF XI undertiden føle sig ganske modløs af mangel på oplysninger. 2/DgF XI 382/4 er interessant ved sin tetrachord-struktur. Det anføres, at melodien er optegnet 1890 af Tang Kristensen efter Jensine Kristensdatter og der henvises til DgF 382 Bd (DgF VI p. 460). Denne tekst tryktes i *Jyske Folkeminder* XI som nr. 58 (skal være 59) D med melodi sst. p. 372; men denne melodi er

ikke identisk med 2/DgF XI 382/4, men gengives som 2/DgF XI 382/2, som skulle være optegnet efter Sidsel Jensdatter; der henvises til et ikke eksisterende DgF-nummer 382 Jn. Man spørger nu, om 2/DgF XI 382/2 ikke er af Sidsel Jensdatter, men af Jensine Kristensdatter, og hvorfra den interessante melodi 2/DgF XI 382/4 så stammer?

Det er med en blanding af forvirring og skuffelse, at man forsøger at se 2/DgF XI i sammenhæng med den øvrige DgF-udgave. Det er ikke blevet den kildeudgave man kunne forvente, på baggrund af den lange forskningstradition der har kendetegnet DgF's melodistudier og som udgaven i højere grad burde have følt sig forpligtet overfor. Ja, en kildeudgave kan man næppe kalde 2/DgF XI. Med sin mangel på kildeoplysninger, variantapparat, revisionsbemærkninger og kommentarer til belysning af udgavens bearbejdede melodiversioner er den snarere udtryk for en fortolkning af balladestoffet, præget af de teorier om balladesang, der fremsættes i Thorkild Knudsens indledning. Men disse bunder efter min opfattelse i virkeligheden i en nyromantisk holdning til folkelig visesang, som med de kategoriske konsekvenser den har fået for 2/DgF XI, virker indsnævrende og ikke åbnende for den fortsatte beskæftigelse med de danske ballademelodier.

Er resultatet af udgivelsen et udtryk for træthed overfor en forskningstradition, hvorfra man ikke længere kunne hente inspiration? Jeg synes i hvert fald ikke at intentionerne i slutningen af Thorkild Knudsens indledning realiseres:

Jeg mener det er nødvendigt, i forbindelse med udgavens afslutning, at gøre hvad som er muligt for at holde diskussionen åben om balladen, dens indhold og form. Ellers kan vi blive vidner til at afslutningen sker i en følelse af stor træthed (p.\* 75).

160 år tidligere blev der skrevet en efterskrift til den epokegørende første samling med danske ballademelodier, *Udv. da. Vi. V*:

Nu staaer det der, forfrisket paa ny med livlige lysegrønne Blade, det ærværdige gamle Træ i de danske Musers Lund, som Vedel plantede, Syv vandede, og som nu har opnaaet en frodigere og fyldigere Væxt. Istedetfor saft- og marvløse ufrugtbare Grene ere friske og saftige blevne indpodede, og Undertegnede haabe, at det vil befindes, at vi som Urtegaardsmænd har stræbt efter Ævne at gjøre vor Pligt fyldest (p. 1).

Således begyndte det, og således blev afslutningen. Det er vanskeligt at se, hvordan en melodiudgave som 2/DgF XI kan bringes på ret køl. Et supplerende kilderegister og kommentarbind, der begynder hvor 1/DgF XI hører



op, vil være en mulig, men møjsommelig udgang på et i forvejen kostbart projekt og ikke udrydde de fejl og unøjagtigheder der iverigt står i 2/DgF XI. Men jeg vil håbe, at 2/DgF XI ikke længe vil spærre for en udgave med et repræsentativt udvalg af hovednumre i DgF, hvor tekster og melodier bringes sammen i en både kildekritisk og praktisk tilgængelig skikkelse. For, som også Thorkild Knudsen mener: balladerne kan og bør stadig bruges.

### Summary

1976 was the year of completion for the standard edition of Danish Balladry, *Old Popular Ballads of Denmark* (*Danmarks gamle Folkeviser* = DgF). In that year the last two volumes were published, *XI: The Tunes* and *XII: Index Volume* both with part of the text in English), and 123 years had gone since Svend Grundtvig began the project with the first instalment of volume I (Legendary Ballads). Giving as its point of departure a brief survey of the scholarly tradition of four generations associated with DgF the article proceeds to a review of DgF XI and XII.

While the index volume fulfills the intentions of Grundtvig's first plan (1847) for the scholarly apparatus of the complete edition, DgF XI, containing some 780 tunes for 186 text-types, raises a great many problems as a critical edition of the Danish ballad tunes. The volume has turned out to be something quite different from what was planned in the 1930s, when the first section appeared in its first edition. The theories of Thorkild Knudsen concerning ballad as song, which have to a great extent determined the method of transcribing the tunes, are in my opinion not suitable as a fundament for a source book like DgF XI. The way in which the tunes are transcribed is an interpretation, not a critical rendering of the sources. The lack of information concerning the sources, of editorial remarks and critical and historical comments on the single tunes, make the volume very difficult to use, both for scholarly and practical purposes. We are still in need of an edition of Danish ballad tunes which can fulfill these requirements.

## ANMELDELSER

## Bøger

*Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle (1702). Eingeleitet und herausgegeben von Uwe Haensel (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 3). Karl Wachholtz Verlag, Neumünster, 1974. 128 pp.*

Bogen har udgivelsesåret 1774, men faktisk udkom den først (af forlagstekniske grunde) ved årsskiftet 1977/78. Den omhandler og indeholder en klaverbog fra den Thott'ske samling på Det kgl. Bibliotek i København, hvor tråde fra dansk og slesvig-holstensk kultur i allerhøjeste grad løber sammen.

Christiana Charlotte Amalia Trolles klaverbog er ikke nogen nyopdagelse. Den har været kendt og omtalt før, således af Nils Schjørring i hans disputats »Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang« (1950), hvor den indgår i kilderne til påvisning af den ændrede visesmag gennem sidste del af 1600-tallet, og af Henrik Glahn i melodikommentaren til facsimile-udgaven af Kingos Graduale (1967), hvor Glahn inddrager melodiformer i klaverbogen som sammenligningsmateriale, og hvor det hedder: »De nærmere forhold omkring tabulaturbogens besidder, dens mulige ophav og øvrige indhold er ikke undersøgt«. Det er netop det, der opfyldes med denne udgivelse, der foruden hoveddelen noderne, omsat fra tabulatur til almindelig nodeskrift, indeholder en fyldig historisk indledning til belysning af de nævnte problemer, dertil som afslutning udførlig kildebeskrivelse og revisionsbetretning.

For udgivelsen står universitetslektor i Kiel Uwe Haensel, og bogen er kommet som led i det store projekt, Kiels universi-

tet og det tyske videnskabsråd står bag, det såkaldte »Sonderforschungsbereich 17«, der har til opgave at udforske de kulturelle forbindelser imellem Skandinavien og de tyske Østersøområder. Flere andre værker inden for musikvidenskaben er planlagt på dette område, og et slesvig-holstensk biografisk leksikon med adskillige nye musikerbiografier fra ældre og nyere tid er på trapperne.

Klaverbogen bærer Christiana Charlotte Amalia Trolles navn både på det brune læderbind (forkortet til CCT), på dette binds inderside og på den overfor liggende 1. side, hvor det mest udførligt hedder: »Christiana Charlotte Amalia /Trolle/ Preetz d. 23 Februarj / Anno 1702.«

Udgiveren antager med stor sandsynlighed, at Christiana Trolle må være datter af Herluf Trolle, ikke den berømte admiral fra Syvårskrigen, men en 100 år senere efterkommer af samme navn; han var ejer af Snedinge og Vognserup ved Holbæk, udnævntes til kancelliråd, senere til justitsråd og etatsråd og døde 1714 i Sorø. Kilderne fra samtiden er borte, og den væsentligste kilde til eftersporning af bogens ejers identitet er Danmarks Adels Årbog, og sammenhængen mellem familien Trolle og byen Preetz i Holsten må man konstruere sig til. Om Christiana Trolle ved man kun, at hun blev gift med den senere generalmajor i Nyborg Abraham Adam von Gaffron (1665–1738), efter hvis død hun



boede i Viborg til sin død 1760. En søn, Palle Maximilian von Gaffron, levede som kaptajn i Schlesien.

Preetz kloster var et særdeles eksklusivt uddannelsessted for adelsdøtre fra Slesvig-Holsten. Nonnerne, der var deres lærere (også efter reformationen kaldtes de nonner), var rekrutteret fra samme kreds. Når den unge frøken Trolle kom ind i denne skole – og det var den eneste skole i Preetz, hvor man dyrkede musik af den art, der her er tale om – skyldtes det ifølge Haensel, at den daværende priorinde var beslægtet med familien Trolle, altså en ikke sjælden form for nepotisme, og det er nok det nærmeste, man kan komme det. Indskrivningsprotokollerne nævner ikke adelsdøtre uden for Slesvig-Holsten, men udgiveren påviser andre eksempler på, at priorinden er gået ind for at optage døtre af blandede adelsslægter (dansk-holstenske fx.) og slutter, at det også måtte kunne ske med en ren dansk adelsslægt.

Preetzer-klostrets elever fik regelmæssig klaverundervisning, og moden at samle klaverbøger, ligesom poesibøger, blandt adelskabets og det højere borgerskabs døtre kan følges fra midten af 1600-tallet i hele Nordeuropa. Udgiveren påpeger, hvordan smagen skifter, fra de yndefulde pastorale arier og elskovssange i midten af århundredet til de strengere, mere religiøst farvede klaverbøger i slutningen af århundredet og derefter. Preetzer-klostret har hørt til de strengere, ingen verdslige sange findes i den foreliggende bog, derimod nok de gængse dansesatser og naturligvis salmer, og her både med danske og tyske overskrifter. Udgiveren udtrykker dette kulturhistoriske smagsforhold på følgende måde: »Der Anteil der Choralbearbeitungen sowie das Fehlen weltlichen Liedgutes unter den Klavierstücken spricht für eine Umgebung, die unter Meidung einer mühsigen Gedankenwelt die Reinheit des Ge-

müts und die Lauterkeit der Seele als oberstes Prinzip erachtete«.

Bogen indeholder 85 dansesatser, langt overvejende menuetter, men også allemander, sarabander, rigaudoner og andre modedanse udformet i regelrette 4- og 8-takts perioder (under denne kategori, trods stregheden, flere benævnt *Arij*, der blot adskiller sig fra dansesatserne ved ikke at være todelte med repetition, men udelte med rep.). Endvidere 3 små præludiesatser og en march (stavet *Mars*) og 32 koralbearbejdelser, ialt 121 stykker.

Alle satserne undtagen to er 2–3-stemmige med melodisk cantabil (for salmemelodierne undertiden koloreret) overstemme og enkelt treklangs-akkompagnement med komplementærrytmi som fremtrædende kendetegn, den stil der er typisk for klaverbøger af denne art. Udgiveren jævnfører specielt med andre samtidige klaverbøger. Nærmest er Joh. Lorentz' klaverværker, som Bo Lundgren har udgivet (1960), men også de franske Brossard-samlinger, katalogiseret af Ecorcheville, er inddraget til påvisning af forbilleder og paralleller. Talrige andre klaverbøger kunne selvfølgelig medinddrages, men vi får et klart indtryk af bogens placering i den nord-europæiske kulturkreds, hvor for det første den tyske orgeltabulatur endnu (for sidste gang) er i brug til tastemusik (og kantater, jvf. Buxtehude), og hvor de franske modedanse er blevet til undervisningsmusik og amatørernes foretrukne repertoire ved siden af salmerne, hvis fremtrængen afspejler den pietistiske tidsånd. Specielt i denne bog afspejles tillige det fælles kærnerpertoire af dansksprogede salmer og slesvig-holstenske tysksprogede salmer. Den eneste melodi, der ikke harmonerer med det gængse tyske og danske stof, er en folkemelodi til Hans Christensen Sthens »Ak levende Gud, jeg bekender for dig« (nr. 93), hvor udgiveren henviser til visse

ligheder med en melodi til samme tekst i en håndskrevet Oslo-koralbog fra 1644, men hvor han kunne have fået endnu præcisere forbillede for melodien i Henrik Glahns førømtalte artikel om Kingo-melodierne, idet denne melodi som her påvist har sit klare forbillede i en norsk folketone fra Valdres. Norsk er den i hvert fald, hvordan den så end er kommet via Sneding-Vognerup til Holsten.

De eneste to satser, der går ud over trestemmigheden, er koralbearbejdelsen over »Nun lobe mein Seele dem Herrn« (nr. 69), der på lutmanér har melodien i normalt leje (diskanten) og trestemmige akkorder dertil i venstre hånd (bassen) og nr. 111 med overskriften »Sicut locutus«, der består af en indledende intrada med fyldige akkordgentagelser i første takt, men hvor hovedparten er en bearbejdelse af »Resonet in laudibus« (»Lad det klinge højt i sky«) i noget forkortet skikkelse, men til gengæld med udskrevne ekkøer af hvert liniepar i første og sidste del. Det er en af de længste satser, og udgiveren kunne godt have oplyst om den til grund liggende koral og om, hvad overskriften »Sicut locutus« henviser til.

Spørgsmålet om, hvilket instrument satsene er skrevet for, afføder ikke nogen større diskussion. Tabulaturskriften og teorien om, at bogen er blevet til i Preetzer-klostret, indicerer, at der har været tænkt på klaverinstrumenter, spinet, klavikord, orgel, som var til rådighed – hvilket ikke udelukker, at stykkerne efter tidens skik efter forholdene kunne omplantes til lut eller et andet strengeinstrument.

Det centrale spørgsmål er, hvem der har skrevet stykkerne ind (skriften viser, at det er en og samme person) og evt. komponeret dem, man ikke kender andetsteds fra. Det kan der ikke gives noget endegyldigt svar på. Det er næppe frøkenen selv. Dels er det ikke sandsynligt, at hun kan have

været så øvet i en tabulaturskrift som denne, dels lader de danske overskrifter formode, at skriveren ikke kan være af dansk afstamning; både udformningen og fejlene i det danske tyder på, at det har været en holstener (udgiveren er selv holstener og danskkyndig). Klosterorganisten gennem 40 år (1678–1718) Hinrich Scheele, der qua sit embede tillige var konventualindernes klaverlærer, er naturligvis i søgelyset, men netop i disse år fra 1702, hvor bogen er blevet til, klager han til priorinden og provsten over, at andre går ham i næringen som lærer. Hvem denne eller disse er, ved man ikke. Udgiveren udelukker, at der kan være tale om Buxtehude fra det nærliggende Lübeck eller en anden højprofessionel, Nikolai-organisten i Kiel, Chr. Leonhard. For Buxtehudes vedkommende afviser allerede håndskriften tilstrækkeligt, og for begges vedkommende gælder, at navnlig koralbearbejdelse, trods tilløb til visse typiske træk i koloreringerne, er for nødtørftige for musikere af denne standard. Musikken er altså ikke en epokegørende nyttilkomst i forhold til, hvad vi kender fra tiden omkr. 1700, men bogen giver, med tekst og musik i forening, et bidrag til smagshistorien i den gamle helstat og information om den daglige musikudøvelse i de øverste sociale kredse udenfor hovedstaden. Den er udgivet med stor omhu og indlevelse.

Søren Sørensen

*Jørgen Poul Erichsen: Indeks til danske periodiske musikpublikationer 1795–1841. Statsbiblioteket i Århus, 1975. 132 pp.*

Musikalske »månedsskrifter« har været kendt og benyttet som udbredelsesmiddel for den nyeste og mest aktuelle musik siden begyndelsen af 1700-tallet. Herhjemme udgav Søren Sønnichsen det første egentlige musikalske tidsskrift i 1795, sikkert under indtryk af den succes, som Olof Åhlström i Stockholm siden 1789 havde haft med sin serie *Musikaliskt Tidsfördrif*; siden fulgte Claus Schall og C.C. Lose i Sønnichsens spor. Den subscriptions, som disse periodica hvilede på, gav forlæggeren den ønskede sikkerhed med hensyn til afsætning; til gengæld måtte indholdet falde i publikums smag, eller i det mindste være så meget i overensstemmelse dermed, at det kunne påvirke den.

Som kildemateriale til vor viden om fortidens musikdyrkelse i hjemmene er sådanne periodiske publikationer derfor overordentlig væsentlige. Den historiske beskæftigelse med denne side af musiklivet må jo nok siges at være et hidtil relativt forsømt område til trods for, at en væsentlig del af det dengang dagsaktuelle og moderigtige materiale findes i de musikalske tidsskrifter – tilmed i kronologisk orden. Men to faktorer har bidraget til, at disse publikationer har været næsten overset af musikhistorikere: For det første er der kun overleveret ganske få komplette rækker – kassation er jo især gået ud over periodica, og blandt tryksager er musikalien vel den artikel, som tiden er faret hårdest hen over. For det andet har man manglet en annoteret registrant over indholdet; en oversigt er i sig selv nyttig, men må her bearbejdes kritisk for at kunne være til virkelig hjælp. Mange for os væsentlige oplysninger om de enkelte musikstykker kan ikke læses ud af de musikalske periodica, hvor en nødtørftig titel ofte har været fyl-

destgørende for publikum i kraft af stykkernes aktualitet, og hvor kompositioner ofte bringes under uoriginale eller misvisende titler. Det første forhold må konstateres med beklagelse; det andet er nu søgt afhjulpet ved Jørgen Poul Erichsens fortrinlige arbejde, som i øvrigt kun er første del af et større projekt omkring de musikalske tidsskrifter i Danmark.

Den off-set trykte publikation har på omslaget en facsimile-gengivelse af et af numrene i F.L.Æ. Kunzens »Festen i Valhal« (1796), hvis klaverpartitur tryktes in extenso i Sønnichsens tidsskrift *Apollo*, 2. årgang. Og på sine 132 sider i A4-format bringer Erichsen en stofmættet indledning og en indføring i bogens systematik, dernæst selve registranten fulgt af en tabel til datering af de indekserede periodica og et forfatterindeks, og der sluttet med en litteraturliste. Følgende otte periodica er kortlagt: *Apollo* (S. Sønnichsen, 1795–1808), *Nordens Apollo* (Lose & Comp., 1804), *Nordens Apollo* (C. Schall, 1805–1809), *Nye Apollo* (C.C. Lose, 1814–1827), *Odeon* (C.C. Lose, 1827–1834), *Musikalsk Theaterjournal* (S. Sønnichsen, 1817), *Musikalsk Theater Journal* (C.C. Lose, 1817–1841), *Vaudeville Journal* (C.C. Lose & Olsen, 1835–1837). Hele stoffet omfatter 1544 værker (enkeltnumre i indeks) fordelt på 245 komponistnavne foruden 216 anonyme værker.

Forfatterens omfattende og omhyggelige arbejde med verifikation af stoffet og tilvejebringelse af supplerende oplysninger til identifikation af de enkelte numre gør bogen til en i fremtiden uundværlig håndbog i dansk musikhistorie. Ikke blot har han kunnet identificere en række stykker, som optræder anonymt eller under misvi-

sende titler i musiktidsskrifterne, samt supplere og revidere oplysninger i allerede eksisterende håndbøger om emnet; men hans datering af de enkelte periodica sammenholdt med det faktum, at så godt som alle danske værker optræder som første-tryk, gør bogen til et fortrinligt bibliografisk hjælpemiddel i dansk musikhistorisk forskning. Den dateringsmæssige usikkerhedsfaktor, som består i, at udgivelsesfrekvensen for de musikalske »månedsskrifter« ikke var ganske regelmæssig (kun *Nye Apollo* udkom regelmæssigt hver måned), vil forfatterens videre arbejde sikkert råde bod på.

Bogen åbner for et mere realistisk syn end det hidtil anlagte på borgermusikken i første halvdel af det 19. århundrede. Repertoiret i de otte periodica, bestående af originalkompositioner såvel som arrangementer, tager sigte på klaveret, der enten optræder solistisk eller som akkompagnement for en eller flere sangstemmer. Af danske komponister dominerer Claus Schall med 79 numre (han udgav jo sit eget tidsskrift), Kuhlau med 76 (hvortil kommer 5 værker af andre komponister over Kuhlau-temaer), og Weyse med 49 (foruden 2 bearbejdelser ved andre komponister); men i øvrigt rummer repertoiret en lang række værker af mindre kendte eller måske nu helt ukendte danske komponister. Blandt udenlandske komponistnavne dominerer klart Daniel Auber med 102 numre (foruden 16 bearbejdelser ved andre komponister), fulgt af Boieldieu og Hérold med 38 numre hver. I det væsentlige bringes kun værker af samtidige komponister; og det er derfor ikke overraskende, at Haydn (22 numre) og Mozart (55 numre) forsvinder ud af repertoiret efter 1809, og med dem også »finere« genrer som sonaten. Genopbygningstiden efter krigen mod England og statsbankerotten er præget af en vældig teaterinteresse. Aktualitet og

mode har i høj grad været styrende for repertoiret i de musikalske periodica, hvilket især er tydeligt for den omfattende del deraf, som vedrører teatermusikken (ouverturer, arier, romancer, og de talrige variationer og rondoer over yndede temaer fra aktuelle operaer og syngespil). Umidledbart efter Det kgl. Teaters premiere den 26. april 1822 på det romantiske syngespil fremfor noget: Webers »Jægerbruden«, var *Musikalsk Theater Journal* og *Nye Apollo* således på pletten med et udvalg på henholdsvis 8 og 4 numre af musikken.

Bogens signaturer for hvert nummer angiver: Tidsskriftets navn, årgang (jvf. kronologien bagest i bogen), bind (en årgang var normalt delt i 2 bind, hver med pagineringen 1–72) og sidetal for nummerets begyndelse. Den øjensynlige diskrepans mellem omslagets facsimile (»Apollo, 2den Aargang. 2det Hefte.«) og den relevante signatur under Kunzen side 71 (»A 2, 1, 16«) kunne måske forklares indirekte ved angivelse af, hvorvidt det var normalt, at hvert »månedshæfte« omfattede 12 sider; men bedre ville det være at udbygge signaturen med angivelse af hæfte-nummer. I betragtning af »månedshæfternes« vekslende udgivelsesfrekvens er en sådan tydelig angivelse nemlig ikke uden betydning i forbindelse med studiet af den tids borgermusik og af de faktorer, som spillede en rolle for den. Til dette formål er Jørgen Poul Erichsens indeks allerede i sin nuværende form som sagt en uundværlig håndbog, og vi ser frem til fortsættelsen.

Torben Schousboe



*Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhagen. Compiled by Inge Bittmann. Edition Egtved, Denmark, 1976. 198 pp.*

Gieddes samling af musikallier fra det 18. århundrede har haft en omflakkende tilværelse, siden den blev grundlagt engang i 1780'erne og op til i dag, hvor den findes så godt som komplet, samlet, ordnet og opstillet i kapsler i sin oprindelige systematik i musikafdelingen på Det kgl. Bibliotek. Grundlæggeren af samlingen var kammerherre W.H.R.R. Giedde (1756–1816), som fra 1791–93 var administrationschef for Det kgl. Kapel, og oprindeligt udgjorde samlingen kammerherrens private samling af musik, hvori hans yndlingsinstrument fløjten spillede den fremtrædende rolle; senere blev den af Gieddes enke solgt til Hofarkivet for 400 rigsdaler som led i genopbygningen af hoffets nodemateriale efter slotsbranden. At dømme efter den stand, som noderne i dag befinder sig i, blev de ikke brugt synderlig flittigt af hoffet eller kapellet, og i mange årtier lå samlingen på et loft på Christiansborg; i begyndelsen af dette århundrede blev noderne overdraget til Det kgl. Bibliotek og spredt ud blandt bibliotekets øvrige samlinger, indtil man i 1950'erne påbegyndte et restaureringsarbejde, gående ud på påny at bringe disse spredte noder sammen, således at samlingen atter fremstod som et samlet hele. Kronen og afslutningen på dette arbejde er Inge Bittmanns katalog. Denne katalog er faktisk nummer tre i rækken af kataloger over Gieddes Samling, kataloger som alle tre er tilgængelige i Det kgl. Bibliotek. Den tidligste af disse kataloger stammer fra tiden umiddelbart efter Gieddes død; det er en håndskreven katalog med titlen *Fortegnelse paa kgl. Kammerherre Gjeddes efterladte Musikalia (†1816)*.<sup>1</sup> Det var denne katalog, der dan-

nede udgangspunkt for det føromtalt restaureringsarbejde. Den viser klart samlingens art og den systematik, hvormed Giedde ordnede og nummererede sine noder, og den er da også bragt i sin helhed i facsimile i Inge Bittmanns bog.

Den anden katalog over Gieddes Samling blev udarbejdet på et eller andet tidspunkt mellem 1826 og 1848; det er en fortegnelse over Hofarkivets musikallier, og da Gieddes Samling som nævnt blev købt af Hofarkivet, indgår samlingen naturligt i denne katalog under overskriften: *Fortegnelse over endeel Musikker tilhørende det kongelige Hofarkiv; kjøbte efter afdøde Kammerherre Gjedde*.<sup>2</sup>

Og nu altså denne tredje katalog af Inge Bittmann. Bogen består af fem hoveddele: indledning, facsimile af den gamle håndskrevne systematiske Giedde-katalog fra 1816, alfabetisk ordnet fortegnelse over samlingen, inklusiv de anonyme værker, systematisk liste med Gieddes gruppeopdeling som udgangspunkt og endelig en fortegnelse over de trykte musikallier ordnet efter forlægger. Det er således et uhyre grundigt og nyttigt arbejde, der her foreligger, et arbejde, som fremlægger en række hidtil ukendte bibliografiske data om de enkelte værker, og som derved bidrager dels til et forøget kendskab til musikken i anden halvdel af det 18. århundrede i almindelighed, dels til musikdyrkelsen hos overklassen i Danmark omkring 1790 i særdeleshed. Når hertil kommer, at der i bogen hverken er sparet på pladsen eller udstyret og at trykket, trods det koncentrerede indhold, er overskueligt, er man som interesseret i dansk musikliv i det 18.

1. Katalogsignatur: *Hagens Samling 26,4°, kasse A nr. 5.*

2. Katalogsignatur: *Ny kgl. Samling 3503 I-II, 4°.*

århundrede godt hjulpen med Inge Bittmanns bog, og ingen, der i fremtiden vil beskæftige sig med dette emne, kan komme uden om denne katalog, hverken som almindelig indgang til samlingen eller som informationskilde iøvrigt.

Et nøjere studium af indholdet af Gieddes Samling afslører, at der her er tale om et ret enestående samling af musik fra det 18. århundrede, som givetvis, ikke mindst efter udgivelsen af den foreliggende katalog, vil interessere også mange udenlandske forskere. Ikke sådan at forstå at man ikke gennem adskillige årtier har kendt og undersøgt musikaler fra Gieddes Samling, men der er nu, takket være denne nye registrering, mulighed for en nøjere vurdering af samlingens egenart.

Som nævnt er der tale om både tryk og manuskripter, nogenlunde ligeligt fordelt med halvdelen på hver kategori. En nøjere undersøgelse af manuskripterne, sammenlignet med kataloger over trykte noder, viser, at langt den overvejende del entydigt lader sig bestemme som afskrifter af ganske bestemte trykte forlæg; sådanne afskrifter kan enten være indkøbt hos lokale forhandlere i København, eller de kan være indforskrevet fra udlandet. Endelig kan de være kopieret af en udsendt dansk kopist, som har rejst rundt med det formål for øje at hjembringe kopier af tryk, der var gængse ude omkring i Europa. Ifølge Inge Bittmanns katalog er enkelte af manuskripterne autografer; dette gælder ifølge sagens natur først og fremmest værker af komponister, der virkede i Danmark.

Bortset fra en vurdering af samlingen som helhed er der især tre værkgrupper, som påkalder sig interesse: For det første de tryk, som ifølge andre tilgængelige bibliografiske kilder er unika, og derfor ikke findes andre steder end netop i Gieddes Samling; for det andet samlingens værker af danske eller i Danmark virkende komponi-

ster; og for det tredje de anonymt overleverede værker.

Hvad den første gruppe angår, opregner forfatteren i indledningen (s. 9) 17 tryk som unika i Gieddes Samling; det drejer sig om værker af J.A. André, F. Asplmeyer, J.C. Baumberg, G. Böhm, G.G. Cambini, D. Chiapparelli, G. Demachi, F. Devienne, J.T. Drobisch og E. Eichner. Da RISM-katalogen over trykte noder ikke var kommet længere end til bogstavet F, da bogen gik i trykken, har det været umuligt nøjagtigt at vurdere antallet af unika ud over denne opregning. Nu, hvor RISM er nået til bogstavet S, kan listen over unika i Gieddes Samling yderligere suppleres med følgende værker:

G.F. Foux, *Six Quatuors . . . Oeuvre 1*, Hummel;

A.H. Gehra, *Primo saggio di sei pezzi*, . . . , Frentzel.

Fr.H. Graf, *VI sonate . . . Opera terza*, Hummel.

Chr. Karl Hartmann, *Six duo concertans . . .*, Le Duc.

C.F.D. Hoffmann, *Trois Quatuors . . . Op. I*, W.N. Haueisen.

Franz A. Hoffmeister, *Duetto . . .*, 1786, Hoffmeister.

I.J. Holzbauer, *Trois sextuor . . . Oeuvre V*, Madame Berault.

B. Hupfeld, *Concerto Periodique . . .*, Hummel.

J.F. Klöffler, *Trois concerts . . . Oeuvre second*, Hummel.

J.W. Leeder, *Concerto Periodique . . .*, Hummel.

J.B. Mayer, *Second recueil d'airs variés . . .*, Le Duc.

J.G. Metzger, *Trois concerts . . . Oeuvre quatrieme*, Hummel.

– , *Six solos . . . Oeuvre sixieme*, Hummel.

J.v. Moldenit, *Idea dell'articolare . . .*



A.E. Müller, *Concert . . . Oeuvre VI*, Hummel.

J.G. Naumann, *Six ouvertures italiennes, . . .*, Boyer.

J.G. Nicolai, *Six quatuors . . . Oeuvre IV*, Hummel.

J. Schmitt, *Air varié . . .*, J. Schmitt.

–, *Concerto . . . Oeuvre XV*, G.A. Diederichs.

Hertil kommer to tryk, som formentlig ved en fejltagelse ikke er opført i RISM:

Johann Anton André, *Concerto pour la flûte . . . Oeuvre 3<sup>me</sup>*, André.

Antonio Cartellieri, *Concert pour une flutte . . .*, Bossler.

I denne forbindelse kan det endvidere nævnes, at der i samlingen findes værker (i manuskript) af komponister, hvis navn end ikke opføres i RISM og som med andre ord slet ikke kendes gennem trykte værker; det drejer sig om komponisterne Freithof, Götzl, Matthees (?), Matterno og Piacentino.

En særlig interesse knytter sig som nævnt til værker skrevet af komponister, der i kortere eller længere tid virkede i København, først og fremmest organister, medlemmer af kapellet eller udenlandske mestre med anden tilknytning til hofmusikken og teatret. Der er for disse værkers vedkommende næsten udelukkende tale om manuskripter, og Giedde har formentlig kendt adskillige af disse musikere personligt, dels i kraft af embedet som administrationschef for kapellet, dels gennem fælles optræden ved koncerter i tidens klubber og musikforeninger, hvor også Giedde diverterede på fløjten. Ud over musik af mere kendte folk som G. Sarti, J.E. Hartmann, J.A. Scheibe, A.C. Kunzen, P. Scalabrini og C.W. Gluck finder vi »dansk« musik af J.H. Freithof (hofviolon fra 1744), J. Foltmar (organist ved Trinitatis og medlem af *Det musikalske Societet*),

J.v. Moldenit (dansk musiker født i Glückstadt), J.G. Naumann (leder og reorganisator af kapellet i midten af 80'erne), Morten Ræhs (koncertmester i *Det ny musikalske Selskab*), H.H. Zielche (slotsorganist og solofløjtenist sammen med Giedde i *Harmoniens orkester*) samt H.O.C. Zinck (syngemester ved teatret og organist ved Vor Frelses kirke).

Når Glucks navn nævnes her i forbindelse med musik skrevet i Danmark, skyldes det, at vi i Gieddes Samling finder hans *La Contesa Dei Numi*, skrevet i anledning af prins Christians (senere d. VII) fødsel til tekst af Metastasio. Både dette manuskript i Gieddes Samling og et andet manuskript af samme værk, der stammer fra Det kongelige Teater og nu befinder sig i Det kgl. Biblioteks hovedsamling<sup>3</sup> bærer datoen »Copenh. d. 12. Marts 1749« (selv opførelsen fandt sted på Charlottenborg d. 9. april 1749). I forordet til sin bog nævner Inge Bittmann det tilsyneladende ejendommelige faktum, at dette Gluck-manuskript fra Gieddes Samling sammen med et par andre manuskripter fra samlingen på et tidspunkt længe efter Gieddes død indgik i en anden af særsamlingerne i Det kongelige Bibliotek, H. & Fr. Rungs Musikarkiv. Forfatteren undrer sig over, hvordan de er havnet der. Det er nu ikke så mærkeligt endda; i Carl Thranes bog om H. Rung<sup>4</sup> læser vi nemlig på s. 154 en indgående beskrivelse af, hvordan Rung en dag fornøjet vendte hjem med nogle noder, som han havde fundet oppe på loftet af Christiansborg slot, heriblandt netop dette Gluck-manuskript; Rung har åbenbart ved denne lejlighed haft fat i et par af de gamle pakker med Giedde-noder, der på dette tidspunkt blev

3. Katalogsignatur: C I, 245. mu 6404.0630.

4. Carl Thrane: *Cæcilieforeningen og dens Stifter*. En Fremstilling i Anledning af Foreningens halvhundredaarige Beståen. Kbh. 1901.

opbevaret på loftet, og udvalgt hvad der umiddelbart tiltalte ham!

Den tredje gruppe værker, der skal omtales nærmere her, er gruppen af anonyme værker. Det drejer sig om ikke færre end 41 titler, alle i manuskript (hovedsageligt fløjtekoncerter og fløjteduetter). I modsætning til den øvrige del af katalogen bringes for disse værkers vedkommende samtlige værkbegyndelser i fotografisk gengivelse efter manuskriptet; disse håndskriftsprøver viser for det første, at flere af værkerne formentlig er kopieret af samme hånd, for det andet at kopister kendt fra Gieddes Samling genfindes i manuskripter i Det kongelige Bibliotek uden for samlingen; en nøjere undersøgelse af disse forskellige sammenhænge vil formentlig føre frem til identificeringen af endnu flere af de anonymt overleverede værker, end dem det allerede er lykkedes at få identificeret i forbindelse med arbejdet omkring Inge Bittmanns katalog. Her skal blot nævnes, at det første af de anonyme værker, arien *Donna crudel spietata*, ifølge Peter Ryom stammer fra Vivaldis opera *La costanza trionfante* (2. akt 14. scene), opført 1716.

Selvom der således er mange gode grunde til at udgive en samlet katalog over Gieddes Samling, er der dog et forhold man som almindelig bruger af Det kgl. Bibliotek må undre sig over og beklage: hvorfor er det kun de trykte musikaler fra Gieddes Samling, der er registreret i forbindelse med RISM-projektet og ikke også manuskripterne? Det er en velkendt sag, at samtlige musikaler i danske biblioteker fra før år 1800 er blevet nyregistreret som led i dette internationale RISM-projekt. For trykkes vedkommende er disse kataloger under udgivelse<sup>5</sup> (man er nået til bog-

stavet S) og her kan man regne med – i hvert fald i princippet – at finde alt hvad der findes i danske biblioteker af trykte noder fra før 1800, altså også noder fra Gieddes Samling.

For håndskrifternes vedkommende er arbejdet set i international sammenhæng langt fra tilendebragt, og der er derfor ifølge sagens natur ikke udgivet nogen katalog endnu; det er vel iøvrigt et spørgsmål om noget sådant overhovedet vil ske. Men for de danske manuskrippers vedkommende blev arbejdet afsluttet for et par år siden, således som det er beskrevet af Nanna Schiødt i forskellige fagtidsskrifter<sup>6</sup>. En samlet EDB-udskrift af disse manuskripter i danske biblioteker er tilgængelig i Det kgl. Bibliotek, ligesom den enkelte bruger kan opstille sin egen søgeprofil og således få en udskrift af netop den del af det registrerede materiale, som han har brug for. Hertil kommer, at samtlige numre er forsynet med incipit i en maskinskrifts notation, som enhver nodelæser kan omskrive på et øjeblik. Det er således muligt via denne MUSICAT-katalog at danne sig et godt overblik over bestanden af musikaler i håndskrift fra før 1800, og kombineret med den for længst afsluttede registrant over trykte noder kan man med ganske stor letthed finde frem til det i Danmark overleverede nodemateriale af hvilken komponist fra tiden man end måtte ønske sig. Altså med undtagelse af de mange manuskripter i Gieddes Samling! For en udenforstående forekommer dette ret urimeligt. Er det af økonomiske grunde at disse manuskripter blev holdt ude, eller af bibliotekspolitiske? Upraktisk er det i hvert fald. Det vil jo nemlig sige, at den bruger, som ud fra sit almindelige kendskab til RISM-projektet og dets idealer regner med at være dækket

5. *Répertoire International des Sources Musicales, serie A/I, Einzeldrucke vor 1800*, bd. 1 ff, Kassel 1971 ff.

6. Se: Nanna Schiødt: »Danish Holdings of Music Manuscripts Written before 1800«, *Musik & Forskning*, 2, 1976.

ind, når MUSICAT er gået igennem, i virkeligheden, måske uden at ane det, mangler ca. 600 manuskripter fra Gieddes Samling, som i hvert fald for det 18. århundredes vedkommende så afgjort hører til det vigtigste af det kildemateriale, der er bevaret her i landet. Enhver, der benytter MUSICAT-katalogen skal med andre ord vide, at ganske vist er der her tale om en registrant over musikaler i manuskript i Danmark fra før 1800 – men denne registrant, afsluttet i 1975 og løbende ført ajour siden, skal altså suppleres med i hvert fald yderligere en betydelig katalog, afsluttet og trykt i 1976, nemlig katalogen over Gieddes Samling – unægteligt et ejendommeligt forhold i en tid, hvor alle bestræbelser inden for biblioteksvæsnen går i retning af forenkling og rationalisering. Disse tilstande kan man naturligvis ikke laste Inge Bittmanns katalog for; denne bog og RISM-projektet tjener to helt forskellige formål, og der er netop brug for dem begge. Imidlertid må det være en let sag nu, hvor bogen foreligger trykt, at indlemme dens oplysninger i MUSICAT-katalogen, således at man også for Giedde-manuskripterens vedkommende kan udnytte EDB-teknikkens fordele.

Som afslutning på denne omtale af Inge Bittmanns katalog over Gieddes Samling skal der til slut fremføres et par kritiske indvendinger mod forskellige forhold i bogen. Omkring halvdelen af værkerne i katalogen er forsynet med incipits – altså de første par takter af hovedstemmen; det drejer sig om de manuskripter, der ikke entydigt kan identificeres gennem standard-værkfortegnelser som Wotquenne for C.P.E. Bach, Terry for J.C. Bach, Knape for Abel o.s.v. Sådanne manuskripter samt alle de trykte værker anføres derimod kun med titel, uden incipit. Dette forekommer at være et dårligt sted at spare penge i en udgivelse af denne art. Enhver, der har

beskæftiget sig med det 18. århundredes instrumentalmusik ved hvor ulig meget lettere, det er at have med de bibliografiske data at gøre, når værkerne entydigt kan bestemmes gennem incipits som supplement til titelangivelsen. I princippet adskiller tryk sig ikke fra manuskripter på dette punkt, og her, hvor det trods alt drejer sig om et overskueligt antal værker, burde man nok have ofret nodeangivelse for samtlige værker – med undtagelse af de allerede nævnte, som på anden vis kan identificeres gennem almindeligt kendte referencer.

Et andet punkt, hvor man kunne have ønsket sig lidt fyldigere oplysninger, er i forbindelse med komponistangivelserne, både med hensyn til selve navnet og med hensyn til en lidt nøjere identifikation. Der synes ikke at være noget princip for udvælgelsen af den version, i hvilken en komponists navn anføres; sommetider er det titelbladets version, sommetider standardlitteraturens og sommetider noget helt tredje. Dette bevirker f.eks., at komponister adskillige steder i katalogen står opført to gange, selvom det entydigt kan fastslås, at der er tale om den samme komponist. I det følgende bringes en fortegnelse over sådanne komponistangivelser, der i katalogen kan tolkes som forskellige, men som blot er to forskellige navne for den samme person:

|                             |                                                      |
|-----------------------------|------------------------------------------------------|
| Besozzi,                    | Besozzi (1700–75)                                    |
| Alessandro                  |                                                      |
| Cannabich                   | Cannabich, Christian<br>(1731–98)                    |
| Fischer                     | Fischer, G.C. (dvs. Johann Christian)<br>(1733–1800) |
| Hartheman/<br>Hartmann      | Hartmann, Karl Christian<br>(1750–1804)              |
| Hoffmeister,<br>Franz Anton | Hofmeister (1754–1812)                               |
| Mayer, I                    | Mayer, J.B.                                          |

|                         |                                                                            |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Rosetti,<br>Franz Anton | (anføres i standardlitteraturen under navnet Franz Anton Rösler) (1750–92) |
| Reichardt               | (= Johann Friedrich Reichardt) (1752–1814)                                 |
| Ritschel,<br>Wenzeslaus | (= Georg Wenzel Ritschel) (1744–?)                                         |
| Schmidt                 | Schmitt, Joseph (1734–91)                                                  |
| Toeschi                 | (= Alessandro Toeschi) (?–1758)                                            |
| Wendling                | Wendling, Johann Baptist (1723–97)                                         |

Når man ved, hvor ofte samme komponist-efternavn kan referere til flere helt forskellige komponister, er det ikke ligegyldigt at gøre opmærksom på, at der i ovennævnte tilfælde netop er tale om samme komponist. I det hele taget ville det have gjort bogen mere overskuelig, såfremt der bag i havde været en samlet oversigt over de repræsenterede komponister med angivelse af årstal og vigtigste virkesteder. Det sidste man kunne have ønsket uddybet er den i indledningen foretagne sammenligning mellem Giedde-katalogen fra 1816 og hofkatalogen fra 1826. En sådan nøjere sammenligning ville rejse en række spørgsmål omkring forholdet mellem Gieddes Samling og en anden hidtil upåagtet »samling« i Det kgl. Bibliotek, nemlig den gruppe musikaliere, som optræder i hofkatalogen blandt autentiske Giedde-værker, men som ikke desto mindre af en eller anden årsag har været holdt uden for samlingen af Giedde; meget tyder på, at disse godt 100 værker, der her er tale om, er skrevet af S. dall Croebelis, en komponist og fløjtevirtuos, om hvem vi ikke ved stort mere end at han blev født i Holland, virkede i København og kendte Giedde ganske indgående.<sup>7</sup>

7. Jf. Niels Krabbe: »Simoni dall Croebelis – Compositeur ved Musiquen – København 1787«, *Musik & Forskning*, 3, 1977.

I forbindelse med denne hofkatalog fra 1826 skal for fuldstændighedens skyld og for at følge forfatterens egen systematik følgende bemærkninger føjes til i bogens »Systematical List« s. 152 ff:

I,44, 45 og 46 (s. 158): der tilføjes: »Not to be found in 1826 Catalogues«.

XI,34 og 38: »Not in 1826 Catalogues« bør rettes til: »In the main part of 1826 catalogues« som henholdsvis nr. 65 og nr. 5.

Til slut endelig en detalje. Som nr. III,25 og III,29 indgår i samlingen følgende to værker i manuskript:

*Sonata Dell Sigr: Rinaldo Cæsare* (fl. I, II og III)

*Trio a 3 D. . . Sigr. Quantz* (fl. I, II og III)

Der er tale om et og samme værk, men i Inge Bittmanns katalog opføres det – i overensstemmelse med titelbladene – under navnet Reinhard Keiser og navnet Johann Joachim Quantz; et af disse navne må med andre ord være forkert, og mon ikke man tør vove at hævde, at det er Reinhard Keiser, der kan lades ude af betragtning. Der kendes idag ikke et eneste trykt instrumentalværk af denne komponist (ifølge RISM), hvorfor en trestemmig fløjtesonate unægtelig ville være noget af en overraskelse.

Trods de her anførte indvendinger af forskellig art er der som allerede nævnt slet ingen tvivl om, at vi med denne Giedde-katalog af Inge Bittmann har fået et endog meget værdifuldt og længe tiltrængt bibliografisk hjælpemiddel i hænde, som dels kan danne udgangspunkt for undersøgelser omkring musikken og musiklivet i Danmark i de sidste årtier af det 18. århundrede, dels kan give danske og udenlandske musikforskere nøglen til en meget betydelig del af Det kgl. Biblioteks bestand af noder fra perioden ca. 1750–1780.

Niels Krabbe



*Jørgen Hæstrup: Musik for små penge. Træk af musiklivet i Viborg omkring 1920. Odense Universitetsforlag, 1976. 71 pp.*

Jørgen Hæstrup er af fag historiker, og hans videnskabelige indsats koncentrerer sig om udviklingen af den danske modstandsbevægelse under besættelsestiden. Måske mindre kendt er hans erindringsbog »Grænseløs tilværelse« (Odense 1966) om drengeårene i Viborg, hvor forfatteren gennemfører en metode, der anskuer barnets erfaringskreds som eneste gyldige kilde til forståelse af byen Viborg i tiden 1909–23. Det kom der en meget festlig bog ud af. Sideløbende med sit videnskabelige og pædagogiske arbejde har Hæstrup i perioder virket som musikanmelder ved et af de odenseanske dagblade. Hans indsigtfulde forhold til musik kom også hans elever til gode, og mange af dem har hørt om det menneske, hvem Jørgen Hæstrup skyldte sin første kontakt med musikkens verden og væsen, nemlig kantor Jens Chr. Hæstrup, der blev et kraftcentrum for musiklivet i Viborg, indtil han i 1923 fik embede som domkantor i Odense.

Den bog, som her skal omtales, har Jørgen Hæstrup skrevet med to-fløjet sigte: at sætte sin far et mindesmærke og derigenem at belyse et stykke dansk kulturhistorie, som stort set har været forsømt af forskningen: musiklivet udenfor hovedstaden – dets repertoire, dets udøvere og de trænge vilkår, hvorunder det ikke destomindre udfoldede sig frygtløst og ukueligt. Hæstrup forholder sig ikke som videnskabsmand til sit stof i denne lille bog. Han vælger at optræde som den, der kan fortælle om, hvordan det oplevedes indefra, fordi han selv var med. Bogens påstand er, at den helt personlige erindring stadig er nødvendig som supplement til de skriftlige belæg på en musikudøvelse, der ikke er fastholdt for eftertiden i klingende form, og som i højeste grad bar præg af de ydre

forholds begrænsende effekt. Det har han ret i. Folkemusikken er etableret som genstand for etnologisk undersøgelse, hvor de udøvenes egen opfattelse af milieuet indgår som væsentlig kilde. Den borgerlige amatørmusik – og især den vest for Valby Bakke – findes nok punktvis beskrevet i årbøger, tidsskrifter og jubilæumspublikationer, men noget samlet fremstød for at få dens udøvere i tale, mens tid er, savnes. Og Hæstrup har nok også ret, når han ved bogens »finale« hævder at være måske den sidste, som ud fra personlig erfaring kan fortælle om musikfolket i Viborg o. 1920. Bogens anden hovedpåstand er betydningen af at fokusere på netop dette tidspunkt, fordi det falder, inden massemedierne ændrede lydrummet omkring os. For såvel udøvere som for publikum gælder, at »... i denne ene ting adskilte de sig fundamentalt fra ethvert nutidigt musikpublikum. Ingen af dem var hjernevaskede med mekanisk musik«. Og levede man i en dansk provinsby, var udbudet af levende musik så beskedent, at man for den symfoniske orkestermusiks vedkommende som regel aldrig havde hørt den i utransskribet version, før man selv tog fat. Det var disse oplevelser Jens Chr. Hæstrup skaffede sine medborgere ved at tage initiativ til oprettelse af Viborg Korforening 1907 og ved i en lang årrække at være nerven i både denne institution og i Viborg Privat-orkester, som begge udfoldede sig uden nogen form for offentlig støtte. Man kan i dag ej heller spore eventuelle private møder, fordi regnskaberne er forsvundne, og forfatterens støtte for egen erindring er hovedsagelig Jens Chr. Hæstrups private scrapbog med billeder, programmer og avisudklip af anmeldelser. Vi får på denne måde indblik i det repertoire, man uforfær-

det kastede sig ud i med højdepunkter i store kor- og orkesterværker af f.eks. Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner og Sibelius. Vi hører om modificeret instrumentering med hjælp fra harmonium eller firhændigt klaver og om samarbejde med regimentsmusikere og ensembler fra nabobyerne. Og vi præsenteres for de forskellige lokale kræfter, som ved store lejligheder suppleredes med folk hentet fra hovedstadens forråd af professionelle solister.

Selvom vanskelighederne ved at holde skruen i søen var af en art, man nu næppe kan forestille sig, så genfinder vi dog endnu i dag det fænomen, som Hæstrup holder frem for vore øjne: den begavede og myreflittige dirigent, der i kraft af sin personlighed formår at engagere en skare begejstrede amatører. Forskellen er bl.a., at der nu findes mulighed for at kante sig ind på offentlige budgetter via den eksisterende lovgivning, og måske navnlig, at målestokken for det klingende resultat kan sættes i forhold til, om galt skal være, et internationalt topplan. Bogens tredje påstand er, at denne forskel absolut ikke har betydning for oplevelsens kvalitet, og det vil næppe kunne bestrides for alvor, selvom man ved anden læsning får indtryk af et vist behov for ydre stimuli. Jeg tænker her på musiklærerinde Emma Buchwaldts bidrag til tidsskriftet »Musik« i årene 1918–24, som gang på gang giver udtryk for beklagelse af, at koncerter med udenlandske kunstnere er så sparsomt repræsenteret i Viborgs musikliv.

Af disse sæsonberetninger får man også et lidt mere nuanceret indtryk af de andre musiktilbud, som fandtes i Viborg på denne tid. Under sin gennemgang heraf nævner Hæstrup således ikke Musikforeningen, som ganske vist heller ikke var voldsomt aktiv, men dog ifølge Emma Buchwaldt gennem årene bragte adskillige ud-

mærkede danske solister og ensembler til byen. Domorganist Gunnar Foss omtales i Hæstrups bog som en fin musiker, der åbenbart har haft et storartet samarbejde med korforening og orkester. Til gengæld får man et lidt blegt indtryk af Foss' egne initiativer omkring kirkens orgel, og atter kan det lønne sig at supplere med Emma Buchwaldts meget positive vurdering i så henseende.

Til gengæld yder Hæstrup fuld retfærdighed overfor Bodil Helsted, pianist, organist og komponist, en dygtig og energisk musiker, som blev en af hovedkræfterne i arbejdet med kor og orkester. Det er så meget mere velgørende, som Bodil Helsted stort set negligeres af både samtidige og senere danske musiklexica. De eneste steder jeg har fundet hende nærmere omtalt er i »Vor Tids danske Musikere og Tonekunstnere« (Vort Land, Kbh. 1937) og i »Dansk Kirkemusiker-Tidende« for 1923. Herudover kan man læse om Bodil Helsted hos A. Lindhjem: »Kvinnelige komponister« (Frederiksstad 1931). Her har vi måske en af bivirkningerne ved at slå sig ned i en fjern provins. Fjernt fra hvad? spørger lokalhistorikeren. I hvert fald ikke fra det frodige musikliv i Viborg, som Bodil Helsted selv har skildret i »Jul i Viborg« for 1931. Det er en morsom artikel, som Hæstrup med rette refererer til, for den kompletterer hans eget arbejde, bl.a. ved at føre udviklingen op til 1930.

Man skal som bekendt ikke anmelde en bog ud fra intentioner, den ikke har haft, og det er heller ikke sket her. Alligevel må det undre, at Jørgen Hæstrup har været så overordentlig konsekvent med hensyn til at afstå fra dokumentation under udarbejdelsen af »Musik for små penge«. Et overkommeligt tillæg ville have lettet vejen til det videre studium, som forfatteren selv anser for betydningsfuldt. Udover en bibliografi kunne der være tale om et noteap-



parat med data om de personligheder, som figurerer i så rigt mål. Man kunne også tænke sig en illustrationsliste med angivelse af proveniens, hvor den kendes, til det meget morsomme billedstof. Endelig har man lyst til at stille et indiskret spørgsmål: Hvad bliver der af hoveddokumentet, Jens Chr. Hæstrups scrapbog, som viste sig i

stand til at åbne erindringens døre? Men lad os til slut sammenfatte, hvad vi faktisk fik, nemlig et interessant vidnesbyrd aflagt i en let læst stil, spækket med muntre anekdoter og farvet af en vis overbærenhed, en lille distance, som dog til stadighed genembrydes af ærlig beundring og indforstået delagtighed.

Mette Müller

*Jan Maegaard: Præludier til musik af Arnold Schönberg. Edition Wilhelm Hansen, København, 1976. 203 pp.*

Denne bog om Schönbergs musik er baseret på en række radioforedrag, som Maegaard holdt så langt tilbage som 1967–69. Bogmanuskriptets forord er dateret juli 1970, men udgivelsen fandt først sted i 1976 (grunden hertil kender jeg ikke).

Undertegnede hørte selv til dem, som sad med begge ører i radioen, når Maegaard dengang – i sidste halvdel af 60'erne – talte om modernisme, ekspressionisme, tolvtonemusik (eller Bachs h-mol-messe for den sags skyld); han forekom mig simpelthen at være så nogenlunde den eneste i landet, der repræsenterede noget progressivt inden for faget, såvel m.h.t. arbejdsfelt som arbejdsmåde. Han havde frem for alt en formidabel evne til at skabe sammenhæng mellem aspekter, som ellers alt for ofte blev isoleret fra hinanden: biografiske, kildekritiske, kompositionstekniske og udtryksmæssige aspekter gik ligesom op i en højere enhed, hvor modsætningen mellem en videnskabeligt kvalificeret, intellektuel musikforståelse og en mere følelsespræget musikoplevelse ophævedes. – Sådan mente jeg i hvert fald dengang.

Idag forekommer Maegaard mig ikke mere så progressiv, tværtimod. Det skyldes, at jeg ikke længere mener, at man kan tale om en videnskabeligt kvalificeret musikforståelse, med mindre den er materielt og

samfundsmæssigt funderet. Og dette aspekt mangler ganske hos Maegaard; det ligger uden for hans interessesfære. Den førnævnte »højere enhed« er af ren åndelig art, og en sådan idealistisk grundholdning er for mig at se klart uvidenskabelig og må – herfra hvor jeg står – karakteriseres som reaktionær (i praksis viser den sig også uafslædt at afføde (fag)politisk reaktionære standpunkter). I det følgende skal jeg imidlertid lade hele dette spørgsmål ligge og i stedet holde mig til det, som Maegaards bog positivt handler om, – med andre ord skruer vurderingsgrundlaget tilbage til ca. 1968 og behandle bogen som om jeg mente det samme som dengang.

Bogen er en samling indbyrdes uafhængige analyser af 19 Schönberg-værker; for så vidt en slags koncertfører, i hvert fald i højere grad en opslagsbog end én, man læser fra ende til anden. Men omfanget og kvaliteten af de enkelte analyser overskrider naturligvis langt, hvad man kan finde i en normal koncertfører. Manuskriptets fortid som radioforedrag er meget tydeligt, på godt og ondt. Beundringsværdig er Maegaards evne til i »radiosprog« at formulere selv vanskeligt tilgængelige faglige problemstillinger på en alment forståelig og fængende måde. Oversættelsen fra radiomediet til bogform kan dog undertiden

have den lidt negative konsekvens – set fra et fagligt synspunkt – at der i lidt for høj grad bliver tale om punktanalyser af musik-eksempler i stedet for helhedsanalyser; eller ligefrem om, at de musikalske betragtninger trænges helt i baggrunden til fordel for værkshistorie eller tekstbetragtninger (ex. i »Pierrot Lunaire«), noget der virker helt rimeligt i radioen, mens man i bogformen føler sig lidt snydt. Endelig kan oversættelsen af de klingende musikeksempler fra radioen til nodeeksempler i bogen i visse tilfælde (ex. i »Verklärte Nacht«) volde problemer, fordi Maegaard anfører hele partituret uden nærmere specificering af, hvilke stemmer hans kommentarer refererer til. Men dette er kun skønhedsfejl sammenholdt med alt det positive i denne bog. Maegaards omfattende, videnskabelige indsigt i stoffet kombineret med hans dybe engagement i det har ført til det imponerende resultat, at fremstillingen kan læses med stort udbytte både af fagfolk

og af almindeligt interesserede lægfolk. Ærgerligt er det egentlig blot, at flere af Schönbergs vigtige værker ikke er kommet med i bogen, specielt ærgerligt måske m.h.t. de værker, som mange pædagoger gerne vil bruge, når de skal belyse overgangen til fri atonal sats (sangene op. 15, klaverstykkerne op. 11) eller den dodekafone teknik i sin tidligste og enkleste form (klaversuiten op. 25, kvintetten op. 26). Klavermusik og -sange samt praktisk talt al kammermusik er udeladt af bogen, og det er altså desværre gået ud over disse centrale værker i Schönbergs produktion. Imidlertid kan specielt Maegaards analyse af orkestervariationerne op. 31 varmt anbefales til dem, som skal bruge et »overkommeligt« tolvtoneværk f.eks. i pædagogisk sammenhæng, eller selv gerne vil studere, hvordan tolvtoneteknik praktisk kan forvaltes og blive til særdeles levende musik.

Henning Nielsen

*Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr.mus. hs 409 (=Monumenta Musicae Svecicae VIII). Transcribed and Edited by Jaroslav J. C. Mráček. Edition Reimers, Stockholm, 1976. 53 + 276 pp.*

Det er ofte nok med beklagelse fremhævet, hvor mange områder af dansk musik og musikudøvelse i ældre tid der på grund af den manglende overlevering ikke lader sig belyse direkte og med sikkerhed. Det gælder således musikken ved Frederik d. 3.s hof efter midten af 1600-tallet. Hvad har man spillet på et tidspunkt, hvor smagen gik i fransk retning og hvor man optog franske musikere i hofkapellet med forbillede i de berømte Vingt-quatre violons du roi fra Ludvig d. 13.s og Ludvig d. 14.s hof? Til trods for samtidige vidnedsbyrd om hofballetter og anden musikudøvelse mangler vi musikken. Men der findes andre muligheder for belysning af spørgsmå-

let. Vi kan vende os andre steder hen for at danne os et indtryk af repertoiret i en tid, hvor spredning og reception af fransk dansemusik prægede hofmusikken i store dele af Europa. Ironisk nok er der forøvrigt selv ikke fra Pariser-hoffet bevaret noget tilsvarende repertoire fra denne tid på grund af lakunerne i Philidor-samlingen. Et indtryk af et beslægtet miljø har man imidlertid kunnet få gennem Écorcheville's udgave af dansemusik fra fyrstefamilien af Hessen's hof i Kassel, der omfatter perioden ca. 1650 – ca. 1670 og hvor hele første bind danner en fortræffelig og stadig læseværdig indledning til udgaven af selve håndskriftet (*Vingt Suites d'Orchestre du XVII<sup>e</sup> Siècle*

*français* I–II, Paris/Berlin 1906, reprint New York 1970). Endvidere har man længe været opmærksom på, at der i Düben-samlingen i Uppsala universitetsbibliotek lå manuskripter, der kunne kaste lys over dette franske repertoires omplantning til nordeuropæisk hoftradition omkring midten af århundredet; det har tidligere resulteret i undersøgelser af bl.a. Norlind, Moberg og Schjørring om musikken ved dronning Kristinas hof i Stockholm, og interessen har især samlet sig om håndskriftet *IMhs 409*, der i alt væsentligt synes skrevet med Gustaf Düben d. Æ.s. hånd og hvor man finder datoerne 1651, 1655 og 1662. Håndskriftet er i partituropstilling skrevet i den nyere tyske tasteinstrument-tabulatur og er antagelig anlagt og gennemført for at bevare det repertoire, der fulgte med de seks franske violinister, der efter dronning Kristinas ønske blev hentet til Stockholm i 1647, – altså otte år før Pascal Bence blev leder af violonbanden ved hoffet i København.

Det er derfor særdeles velkomment, at *IMhs 409* nu foreligger tilgængeligt som 8. bind af *Monumenta Musicae Svecicae* i en omhyggelig udgave af den amerikanske forsker J. S. S. Mráček. I indledningens afsnit om komponisterne indkredses og bestemmes de ialt 16 musikere, som det er lykkedes at identificere, deriblandt et par medlemmer af Düben-familien. Man bemærker, at ca. 2/3 af disse også er repræsenteret i Kassel-håndskriftet og at 26 af Uppsala-håndskriftets kompositioner også findes i Kassel-samlingen. Man ville også gerne have haft den spinkle forbindelse til København bekræftet, der formodes at have været med Pierre Werdier: denne var leder af de franske hofvioloner i Stockholm, fik senere fast ansættelse i det svenske hofkapel og er den hyppigst repræsenterede komponist i *IMhs 409*; Thrane har regnet med muligheden af, at han skulle

have været i København i 1650'erne, men derom kan Mráček intet oplyse, og efter nyere undersøgelser af Bengt Kyhlberg (*Musiken i Uppsala under stormagtstiden* I, Uppsala 1974), er sandsynligheden herfor ikke stor.

Det har været et ofte møjsommeligt detektivarbejde for udgiveren at identificere de enkelte komponister; langt den største del af dem havde på intet tidspunkt kontakt med Sverige og navneforvekslinger, afvigende stavemåder og manglende kilder har besværliggjort arbejdet. Selvom adskillige oplysninger er hentet frem, føler man sig ikke overbevist om, at der ikke kunne været nået et bedre resultat, hvis flere franske bibliografiske kilder var inddraget. Jeg tænker her ikke først og fremmest på de bind i Dufourcq-serien *La vie musicale en France sous les rois Bourbons* (bl.a. af Benoit og Massip), der er udkommet mellem udgavens afslutning o. 1970 og dens tilsynkomst (1977, ikke 1976), men især på arbejder af de Brossard (*Musiciens de Paris 1535–1792*, Paris 1965) og Jurgens (i *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique*, Paris 1968). Jeg finder det endvidere upraktisk og synd for læserne, at Mráček i de følgende afsnit af indledningen – om manuskriptet, udgiver- og opførelsespraksis – er så tilbageholdende med oplysninger både om den musik det drejer sig – dens stil og sammenhæng med tidens øvrige dansemusik – og om denne musiks anvendelse ved hoffet i Stockholm. Det er kun gennem enkelte bemærkninger, at man får et indtryk af dens funktion (»some of the suites can most probably be considered a record of the music presented on a specific occasion«), og man må tilbage til Norlind og Schjørring for at få et mere sammenhængende indtryk af håndskriftets og dets musiks placering i hofmiljøet. Mráček nøjes ofte med at henvise til sin Ph.D.-afhandling (Indiana University

1965), der kun er tilgængelig på mikrofilm. Men musikken er naturligvis udgavens hovedtekst, og her præsenteres ialt 213 sater, hvoraf de 206 er dansestykker med couranten som langt den hyppigste dans. Disse stykker grupperer sig i tidens to almindeligste suitedannelser, allemande-suiter (22) og branle-suiter (9). I revisionsberetningen oplyses kort om paralleller i Kassel-håndskriftet ved henvisninger til Écorcheville's udgave, men det havde været nyttigt med lidt nærmere oplysninger om afvigende udsættelser og forskellige versioner. Nu er man i tvivl om, hvorvidt forskelle mellem Mráček's og Écorcheville's sater skyldes varianter, afvigende læsemåder eller blot skrive- eller trykfejl. I Mráček's iøvrigt omhyggeligt tilrettelagte notetekst kan jeg med større eller mindre sikkerhed anføre følgende: Nr. 7, t.17, 2. node i bassen: skal være A. Nr. 10, t.2, 1. node i bassen: skal være a. Nr. 20, t.4, 3. node i øverste stemme: skal være g' (?). Nr. 42, t.17, 3. node i bassen: e eller es? Nr. 77, t.13, 1. node i bassen: skal

være ; ibid. t.15: 1.node i bassen skal være . Nr. 79, t.9, øverste stemme: skal være  (?). Nr. 81, t.2, 3. node i øverste stemme: skal være . Nr. 83, t.11-12, bassen: her forekommer Écorcheville mest troværdig med . Nr. 92, t.9, 4. node i bassen: skal være cis (?). Nr. 203, t.19, 1. node i bassen: skal være D. Nogle af disse trykfejl vil måske allerede være rettet i de løse stemmer, der må udkomme for at denne musik kan blive lettilgængelig til praktisk brug. For med *IMhs 409*, Kasselhåndskriftet og den ca. 50 år ældre samling af Praetorius, *Terpsichore* (1612), fra fyrstehoffet i Wolfenbüttel har vi et repertoire, der langt fra siger alt, men dog noget om hofmusikken i første halvdel af 1600-tallet. Med hensyn til de mange uløste problemer inden for dette område ser man i denne forbindelse frem til IMS' næste kongres i 1982 med hovedtemaet »Musik og ceremoni«. Hofdansens form og funktion i lokal tradition op gennem 1600-tallet – musik til dans? til koncert? til scenisk ballet? – er langt fra udtømmende belyst.

Niels Martin Jensen

*Dansk Musik. Katalog over Statsbibliotekets samling af trykte musikaler, red. af Per Groth Clausen. Universitetsforlaget, Aarhus, 1977. xxiv + 316 pp.*

Det var et højst prisværdigt initiativ, Statsbiblioteket tog, da det i anledning af 75-års jubilæet i 1977 besluttede at udarbejde en ny udgave af katalogen fra 1929, hvortil der kom et tillæg i 1932. Disse gamle kataloger var redigeret af K. Schmidt-Phiseldack, fhv. bibliotekar ved Statsbiblioteket, efter at han i 1927 havde skrevet en tysk disputats om musikkatalogisering og klassifikation, verdens første større afhandling om emnet. På de 43 år er katalogen blevet mere end fordoblet, idet den gamle katalog indeholdt ca. 6000 titler; den nye indeholder over 14.000.

Grundlaget for udforskning og kortlægning af dansk musik og musikliv er adgang til kildemateriale. En katalog som »Dansk Musik« letter adgangen til dette kildemateriale i en sådan grad, at man må forvente en stigning i udforskningen af vort lands musik i de kommende år.

*Tidsmæssigt* spænder katalogen fra Niels Jespersens Gradual fra 1573 til værker udkommet før den 1. januar 1976. *Geografisk* spænder katalogen over værker af danske komponister »d.v.s. komponister født i Danmark, hvortil i denne sammenhæng regnes Færøerne, Grønland og det sles-



vig-holstenske område. Som danske komponister er endvidere medtaget udefra kommende, hvis hovedvirksomhed er faldet i Danmark, eller hvis produktion må siges at høre hjemme i dansk musiks historie. Værker og publikationer, hvis indhold har specifik funktionel forbindelse med dette geografiske område, er ligeledes medtaget, således at f.eks. færøske og slesvig-holstenske koralbøger vil være optaget i katalogen« (s. ix). Så vidt jeg kan se, er disse koralbøger dog ikke nogen undtagelse fra koralbøger fra »Hovedlandet«.

Hvis det geografiske omfang skulle stå i relation til det kronologiske, burde både Island, Norge, Sverige og De vestindiske Øer have været med, indtil de efterhånden faldt fra, eller man kunne have været helt konsekvent ved også at udelade Slesvig-Holsten, og lade det nuværende Danmark danne grænserne. Denne sidste definition på danskhed må dog nok være forbeholdt den løbende nationalbibliografi.

Lidt overflødigt siges i indledningen, at manuskripter ikke er medtaget. Dette fremgår jo tydeligt af både omslag og titelblad. Desuden meddeles det, at grænsen er sat ved revyviser og sangbøger. Statsbiblioteket håber dog senere at kunne tage fat på revyviserne. Lad os alle håbe det sker – her savnes virkelig opslagsværker. Det mest interessante for forskere er spørgsmålet om, hvor komplet katalogen er indenfor de afstukne grænser, dvs. hvor komplet en samling af danske kompositioner, Statsbiblioteket besidder. Her må jeg komplimentere musiksamlingen, selv om det bliver en kompliment baseret på de få stikprøver, tiden har tilladt. Blandt de nulevende komponister slog jeg ned på Niels Viggo Bentzon og fandt, at kun en komposition manglede, nemlig op. 164 In the Zoo. For solo accordeon. Hohner Verlag. Krossingen. Cop. 1965. I det ældre

repertoire var stikprøverne også tilfredsstillende.

Med de begrænsninger, som Statsbiblioteket har sat for sin bestandskatalog, er det fornuftigt, at der i den engelsksprogede folder er sat et lille »may« ind i sætningen: »the stock catalogue may also be used as a Danish music bibliography« hvis der hermed menes nationalbibliografi. I den dansksprogede folder er denne sætning helt udeladt.

Statsbiblioteket har været i en fordelagtig udgangsposition med hensyn til at få sin samling af trykt dansk musik komplet: 1) Siden 1902 har danske trykkerier haft pligt til at aflevere et eksemplar af hver trykt node til henholdsvis Statsbiblioteket og Det kgl. Bibliotek. Det kræver dog en del påpasselighed fra bibliotekets side at sørge for, at dette sker, men det ser ud til, at man har været påpasselig i Statsbiblioteket. 2) I 1904 fik man overdraget organist R.C. Rasmussens store samling af musikaler, der dækker årene før pligtafleveringen trådte i kraft, og 3) i 1922 fik man fra Wilhelm Hansens Musikforlag resterne af Lose & Delbancos og Horneman & Erslevs lejebiblioteker. Som lejebiblioteker har disse samlinger været repræsentative og dækkende for en periode på ca. 100 år, nemlig omkring 1780–1880, og igen er dette værdifuldt, fordi det er før pligtafleveringen.

Musikhistorisk ville det iøvrigt være interessant at se nærmere på disse gamle lejebiblioteker, og det er vel muligt på grundlag af accessions- og proveniensmærker at trække dem frem fra den samlede bestand. Gennem årene har Statsbiblioteket ved konstante indkøb sørget for at udfylde hullerne i og bygge videre på den danske del af disse grundlæggende samlinger.

Side ix–xiii er der uhyre udførligt gjort rede for »felterne i det bibliografiske format«, dvs. hvilke oplysninger, der er taget med

ved katalogiseringen af de enkelte noder. Jeg vil tro, at dette format har været et godt arbejdsredskab, men her kunne man have undværet de fleste forklaringer, da katalog-indførslerne er let læselige og umiddelbart forståelige. De er desuden tilpas fyldestgørende. Kun engang imellem savner man at få præcis viden om besætningen, hvis den ikke fremgår af nodens titelblad eller af afsnittets overskrift. Dette gælder fx for afsnittet: »Sang for fire stemmer og derover« (s. 160–165). Det fremgår ikke hver gang, hvor mange stemmer, der deltager. Iøvrigt ville det have været en stor hjælp at have klummetitler, som der var i den gamle katalog, da man især i de store afsnit som »Klaver for to hænder« og »Sang og klaver« nemt taber orienteringen, når der intet står i katalogindførslen om besætning, intet på siden og overskriften til afsnittet befinder sig et uvist antal sider foran en. Slår man op på Niels Jespersens Gradual side 100 (det ville have været praktisk med løbenumre som i den gamle katalog!), ser man, at den er katalogiseret som »ukomplet«. Det er en sørgelig oplysning, da det betyder, at et ukendt antal sider mangler, og man vil derfor være mindre interesseret i eksemplaret. Slår man nu op i den gamle katalog på den samme indførsel, ser man, at det kun er titelbladet og første og sidste side af registret, der mangler. Det ville have været rart at vide. I »det bibliografiske format« bliver det lovet os, at vi skal få nøjere oplysninger om udgavernes funktioner (hvorfor bruges iøvrigt både ordet »udgiver« og »editor«?) Vi får dem i mange tilfælde, men langt fra altid. Et eksempel fra side 169 »Damekor a cappella« med den forudgående hovedoverskrift: »Sang for fire stemmer og derover. Samlinger af flere komponisters værker. Med navngiven udgiver. *Liebmann, Axel Flerstemmige Sange. Jacob Lund, Kbh. År: 1875. 8vo. 32 s.*« – Hvad har Axel Liebmann gjort ved de

flerstemmige sange, han har udgivet, og hvor mange damestemmer er involveret i cappella koret? (Det er faktisk 3–4 stemmer).

Til slut om katalogiseringen en ganske lille ting: Jeg kan ikke vænne mig til, at der er sat kolon efter »År«. Det er ikke nødvendigt for forståelsen.

Katalogen er inddelt efter besætning. Dette er usædvanligt for så omfattende en katalog, der også er beregnet for forskere og også for udlandet. Jeg har gættet på, at det skyldes tradition (den gamle katalog var sådan) og hensynet til udøvende musikere. Det normale ville være at have en hovedinddeling efter komponist, med besætning som supplerende index. Vil man nu samle en komponists produktion sammen, må man gå ud fra komponistindexet (det er iøvrigt meget beklageligt at fødsels- og dødsår i dette index er faldet bort i den nye udgave. De er uvurderlige at have). Her støder man på en ny vanskelighed, idet der, som ovenfor anført ikke er løbenumre, men henvisning til sidetal. Man får fx at vide, at N.O. Raasted er anført på side 57. Man finder kompositionen på side 57 og vil gå til næste opslag, men i sidste øjeblik fanges blikket af hans navn et andet sted på siden: N.O. Raasted er på side 57 både repræsenteret under »Violin og orgel« og under »To klaverer firhændigt«! Fra da af går man forsigtigere til værks, men det tager tid.

Systematikken følger den gamle katalog, men der er naturligvis kommet flere grupper til, da samlingen er vokset, og grupper er blevet underdelt på grænsen til det uoverskuelige. Opbygningen er dog logisk, men hvorfor overskriften »8-hændige kompositioner« både i forbindelse med et og to klaverer? Jeg mener ikke, at der er plads til 8 hænder på eet klaver. Jeg finder iøvrigt heller ikke kompositioner af den art indført.



Når man begynder at arbejde med »Dansk Musik« må man lægge et fast bogmærke ind på side 210. Her begynder nemlig en ny katalog, en såkaldt registratur. Den har de samme grænser som de første, er opstillet »normalt«, dvs. efter komponist, men er til gengæld ikke optaget i komponist-indexet (det ville ellers hjælpe en til ikke at glemme den), og den har ingen selvstændig paginering. Værkerne er katalogiseret med færre detail-oplysninger, end værkerne i den første katalog.

Der er kun angivet een grund til, at disse ca. 6000 titler er sat i skammekrogen: At de er uindbundne! I den gamle katalog fra 1932 får man desuden at vide, at de dermed ikke kan udlånes, men at folk skal vide, at de eksisterer. – Min eneste virkelige kritik mod Aarhuskatalogen skal være rettet mod dette punkt: Hvorfor har man ikke brudt med den gamle tradition og givet os en hel sammenhængende katalog? Man bliver ganske forstummet af at arbejde med en dobbelt. Forklaringen, at noderne er uindbundne og ikke kan udlånes gælder ikke i vore dage, hvor det er muligt at få kopier. Iøvrigt er der mange musikaler i den første katalog, den detail-katalogiserede, der heller ikke kan lånes ud af museale grunde. Det siges også i indledningen som forklaring, at mange af indførslerne i »registraturen« er småtryk; men i en katalog med en kvalitet som »Dansk Musik« må »Småtryk-definitionen« sættes under lup. En musikforsker er interesseret i en katalog der såvidt muligt lægger komponister og deres værker objektivt frem. Ud fra katalogen kan den samlede produktion så vurderes. Det er en væsentlig mangel, at der ikke er udarbejdet et samlet index. Nu mangler bl.a. indgange til alle anonyme kompositioner og mange andre udgivelser, der ikke har en navngiven person i spidsen, går tabt af samme grund, bl.a. Apollo, Nordens Apollo, Theaterjournalen osv.

Jeg kan ikke lade være at udstøde et lille hjertesuk over, at alle disse katalogindførsler, såvel i første som anden del af katalogen, ikke er blevet skrevet ind i og behandlet af en datamaskine. Grundlaget er til stede i »Det bibliografiske format« opstillet i indledningen, og datamaskinen findes, vistnok med programmer parat, på Aarhus Universitet. Da kunne vi have fået alle de indexer og indgange, vi kunne have ønsket os; blot skulle de ikke være alfabetiseret efter første ubøjede navneord, som det er gjort i »Dansk Musik«. Det er alt for svært, både for de potentielle udenlandske læsere – og for os andre.

Der er meget få trykfejl. Jeg har kun fundet 2. Side 58 er N.V. Bentzons op. 28 blevet til op. 8, og i forordet er Horneman i firmaet Horneman & Erslev blevet stavet med to n'er. Første gang, jeg mødte ordet »musikali« i indledningen, troede jeg det var en trykfejl, men da det blev gentaget tit, forstod jeg, at ordet anvendes i intetkønsformen ved Statsbiblioteket. Jeg mener, det hedder »musikalien«, men ordet er omstridt, og tendensen går nu mod blot at sige »noden«. Jeg bemærker, at Schmidt-Phiseldeck helt undgår ordet i den gamle katalog.

Måske er det ikke fejl, men kan det passe, at de 2 sangsamlinger af N.W. Gade nedest side 119, selv om de har samme pladenummer, er blevet så forskellige: 3 danske Sange er blevet til 3 Sange. Pigens Sang ved Bækken er blevet til Pigen ved Bækken osv. Det fremgår, at pladerne er blevet overtaget fra Horneman & Erslev af Wilhelm Hansen, så de er måske blevet »moderniserede« af W.H.?

I komponistindexet anføres Siegfried Saloman, Siegfried Salomon og Siegfried Salomon junior. Stadig ingen årstal, der kan hjælpe en til at holde disse 3 ude fra hinanden. Den gamle katalog giver 1816–99 for den første og 1885– for den

anden; »junior« findes ikke. I den nye katalog står junior for en komposition fra 1836. Det kan jeg ikke få til at stemme. Omslaget er nydeligt. Bogens papir er lidt tyndt. Trykket er let læseligt, men margi-

nen er alt for lille. Der er næsten ikke plads til notater, og ved lidt slid er man hurtigt inde ved de trykte spalter. – Og jeg tør godt spå, at denne katalog vil blive både brugt og slidt!

Nanna Schjødt

*Dan Fog: Kompositionen von Fridr. Kuhlau. Thematisch-bibliographischer Katalog. Dan Fog Musikverlag, Kopenhagen, 1977. 203 pp.*

Dan Fog har som musikantikvar haft mulighed for at opbygge et par tilnærmelsesvist komplette samlinger af Kuhlau-publicationer (tilnærmelsesvis, da mange af trykkene er overordentligt sjældne). En af disse samlinger befinder sig nu på Stadsbiblioteket i Lyngby (her boede Kuhlau som bekendt de sidste år af sit liv); en anden findes på Sibley Music Library, Rochester, USA. Disse samlinger danner sammen med de allerede eksisterende samlinger på Det kgl. Bibliotek i København og på Statsbiblioteket i Århus grundlaget for et arbejde, der har stået på siden Fog i 1959 udsendte en stencileret, foreløbig fortegnelse over Kuhlau's kompositioner. Der var allerede i denne 1959-fortegnelse tale om en betydelig forøgelse af data i forhold til Thrane's fortegnelse i bilaget til »Danske Komponister« (1875) – hvorpå alle senere Kuhlau-fortegnelser i øvrigt har støttet sig, med alt hvad dette indebærer af fejl og mangler. Vel har enkelte andre forskere i de senere år bidraget med væsentligt nyt til vor viden om Kuhlau og hans musik (bl.a. Jörn-L. Beimfohr samt undertegnede), men den her foreliggende bibliografi er dog helt overvejende et resultat af Dan Fogs eget arbejde.

Bibliografien foreligger som en 203 sider omfattende bog i oktavformat, trykt i offset efter maskinskreven tekst og håndtegnede noder. Såvel dens æstetiske kvalite-

ter som dens praktiske anvendelighed fortjener højeste ros.

Efter en kort biografisk indledning redegør Fog for de redaktionelle principper. Beskrivelsen af de enkelte værker omfatter: opustal, kompositionstidspunkt, førsteopførelse, incipit, manuskriptets lokalisering, førsteudgave, paralleludgaver, tema-opløsning (identifikation af temaer i variationssatser m.m.), titeloplæg, nyudgaver (kun anført sporadisk), bearbejdelser samt redaktionelle noter. Det siger sig selv, at en del af disse data i mange tilfælde har måttet lades uoplyste.

Herefter følger en systematisk ordnet oversigt over samtlige kompositioner. Få har tidligere haft mulighed for at danne sig et reelt indtryk af kvantiteten af Kuhlau's produktion, så det vil formentlig ikke være uinteressant at dvæle et øjeblik ved nogle tal. Det fremgår af den systematiske oversigt på siderne 12–16, at Kuhlau alene for 2-hændig klaver har komponeret 18 sonater, 20 sonatiner, 42 variationsværker, 51 rondoer samt mindst 80 andre kompositioner (marscher, valse, divertissementer, fantasier m.m.). De 4-hændige kompositioner tæller 9 sonatiner, 8 variationsværker, 6 rondoer, 21 valse samt 11 værker under »diverse«. For fløjten har Kuhlau komponeret 30 solo-værker samt 26 værker for 2–4 fløjter, hvortil kommer 29 værker for fløjte og klaver. Fra kategorien

»kammermusik« noteres 3 klaverkvartetter, 3 kvintetter for fløjte og strygekvartet, den posthumt udgivne strygekvartet samt en »Andante et Polacca« for horn og klaver (resten er gengangere fra andre grupper). Orkestret havde kun Kuhlaus interesse i forbindelse med teatret. Der er her kun grund til at nævne de to klaverkoncerter (hvoraf den sidste, der skal have været den bedste, gik tabt da komponistens hus i Lyngby brændte i 1831), samt concertinoen for 2 horn og orkester (for øvrigt nyudgivet af det engelske forlag Musica Rara i 1972). Den dramatiske musik omfatter 9 operaer og syngespil samt 2 mindre »lyrisk-dramatiske scener«. Vokalmusikken omfatter omkring 100 enstemmige sange, 2 duetter med klaver, 25 flerstemmige sange a cappella, 6 kantater, en halv snes flerstemmige sange med instrumentalledsagelse samt ca. 30 kanons.

Ialt løber Kuhlaus produktion op over 540 enkelte værker (idet alle værker under samme opusnr. her er optalt separat). Det er værd at notere sig, at henimod halvdelen af disse værker er skrevet for klaver. Kun få pianister, professionelle som amatører, har vel nogen forestilling om hvilken guldgrube af klavermusik, der gemmer sig bag disse tørre tal. Men så må det også tilføjes, at det næsten kun er på ovennævnte biblioteker man har mulighed for at gøre sig bekendt med musikken selv – og det vil i de fleste tilfælde sige sjældne gamle tryk, som ikke kan hjemlånes.

Det vil måske af nogle opfattes som en mangel, at katalogen kun sporadisk registrerer nyere udgivelser, d.v.s. sådanne som endnu er i handelen. Principielt er det vel ikke en opgave for en bibliografi af denne art, men det ville i øvrigt ikke være nogen uoverkommelig opgave, for faktisk er det såre få af Kuhlaus værker, der kan erhverves i dag. Bedst står det til med fløjtemusikken; her har bl.a. Jean-Pierre

Rampal lagt navn til en række nyudgivelser. Men – for at vende tilbage til klavermusikken – mon ikke der efterhånden er et potentielt marked for »alternative klassikere«? F.eks. ville en genudgivelse af Kuhlaus klaversonater kunne blive en værdig pendant til tjekkernes genudgivelse af Dusseks sonater. At det ikke blot er nationalt præget ønsketænkning ses alene deraf, at alle nyudgivelser med ganske få undtagelser er kommet på udenlandske musikforlag (undtagelsen er »Samfundet«, der jo i sin katalog tæller klaverkoncerten, strygekvartetten, en af fløjtekvintetterne samt en del af den dramatiske musik).

Den egentlige tematisk-bibliografiske katalog er ordnet efter opusnumre, så langt disse rækker – nemlig til op. 127. Herefter følger (ganske som f.eks. i Kinskys Beethoven-bibliografi) en fortegnelse over værker udgivet uden opusnummer – 106 ialt. Den nummerering, som Fog oprindeligt indførte i sin provisoriske 1959-katalog (K-numre), er helt forladt. For at lette identifikationen bringes s. 8 en konkordans-tabel over gamle versus nye numre. Den nye nummerering begynder ganske simpelt med Nr. 128 – nemlig der hvor opusnumrene slutter. Hvor de opusnummerede værker stort set følger kronologien, er de resterende 106 værker ordnet systematisk: dramatisk musik og større vokalværker (Nr. 128–136), anden vokal-musik, herunder alle kanons (Nr. 137–184), diverse instrumentalmusik (Nr. 185–190) og klavermusik (Nr. 191–221). Nr. 222–231 omfatter en række bortkomne værker samt udgivelser der foregiver at være originale, men som i virkeligheden er »vom Herausgeber zusammengestellt«, Nr. 232–233 er en oversigt over de to samlinger »Kuhlaus Romancer og udvalgte Operasange« (1872–76) og »Flerstemmige Sange for Mandsstemmer udgivne af Studentersangforeningen i København«

(1873); indholdet af disse samlinger er allerede registreret andetsteds i fortegnelsen. Et kuriosum er Nr. 231: 12 Gedichte von Fr. Höegh-Guldberg – Von Kuhlau nicht komponiert. I den redaktionelle note fortælles det at digtene aldrig blev sat i musik, fordi forlæggeren (C.C. Lose) forlangte at digteren på forhånd skulle sikre et vist antal abonnenter; dette ønskede han – »um weitere Demütigung zu vermeiden« – ikke, og musikken blev aldrig komponeret. Blandt de tidligste udgivelser finder man eksempler på, at to forskellige værker er udgivet med samme opusnummer. Fog har i sin katalog uændret overtaget de a- og b-numre, som Thrane indførte i sin 1875-fortegnelse (bogstaverne forekommer vel at mærke ikke i forbindelse med udgivelserne selv). Der er her grund til at bemærke, at der synes at være tale om to kronologisk adskilte rækker af værker, idet den unge og endnu ukendte komponist o. 1810, hvor hans lærer, Schwencke, skaffede ham indpas hos Breitkopf & Härtel, simpelthen har slået en streg over hvad han tidligere havde skrevet. Tilføjes af a- og b-numre er imidlertid helt tilfældig og udsiger intet om kronologien. I øvrigt ville en nærmere kortlægning af værkerne frem til o. 1810 kunne kaste lys over nogle af de dunkle punkter der findes i Kuhlaus biografi frem til det tidspunkt hvor han tager ophold i Danmark (se også Nr. 144–152, Nr. 169, Nr. 185–86 og Nr. 196–99).

En publikation som den her foreliggende må nødvendigvis blive et kompromis mellem perfektionisme på den ene side og forpligtelsen til at videregive de allerede indhøstede resultater på den anden side. Omstændigheder som bl.a. branden i Lyngby har for bestandigt afskåret os fra indblik i vigtige sider af Kuhlaus liv og værk. Men de kilder, som derudover står til rådighed, er af Dan Fog blevet udnyttet til en sådan grad, at det er højst begrænset, hvad der i

fremtiden kan tilføjes af nyt. Fra min egen beskæftigelse med Kuhlau og hans musik har jeg lyst til at gøre nogle enkelte notater: Dateringerne i Fogs katalog er i det væsentlige uddraget af forlagskataloger samt anmeldelser og annoncer i Allgemeine musikalische Zeitung og samtidige danske aviser og tidsskrifter. Hvad udgivelsestidspunkterne angår, lader de sig næppe datere nøjagtigere end ud fra disse kilder; derimod vil kompositionstidspunkterne – og værkernes tilblivelseshistorie i øvrigt – i flere tilfælde kunne bestemmes nøjagtigere ud fra den bevarede del af Kuhlaus breve. Jeg har selv (bl.a. med henblik på en senere udgivelse) registreret og kopieret op imod 120 breve fra Kuhlaus hånd. Størstedelen af denne korrespondance er forhandlinger med forelæggere angående bestillinger på nye kompositioner samt disses effektivering. Her finder bl.a. problemet omkring op. 43 (Fog noterer om dette opusnr. blot: »scheint nicht verwendet.«) sin løsning. I begyndelsen af 1822 havde Kuhlau tilsendt Breitkopf & Härtel tre nye værker i manuskript, nummereret som op. 43, 44 og 45. I den efterfølgende korrespondance kritiserer han i temmelig udiplomatiske vendinger forlaget for trykfejl og for inkompetente anmeldelser i AmZ (disse var uheldigvis forfattet af ingen anden end Härtel selv), og det førte med sig, at forlaget frabad sig flere kompositioner fra Kuhlau. Den 22. okt. 1822 beder komponisten ganske kort om at få de tre manuskripter returneret. Op. 44 og 45 blev siden udgivet på andre forlag, men op. 43, et variationsværk for klaver, forblev af ukendte årsager udgivet. Det synes at være identisk med det variationsværk som Carl Schwarz spillede ved en koncert på Hofteatret den 15. jan. 1823. Af en anmeldelse erfarer vi siden (Literatur-, Kunst- og Theater-Blad, 24. jan.), at det drejer sig om 12 variationer over »Durch zärtliches Kosen«.



Det kan også oplyses, at op. 22, »Variations sur une chanson danoise« efter alt at dømmes er identisk med de variationer over »Det var en Løverdags Qvælde«, som Kuhlau selv fremførte ved en koncert i Det

harmoniske Selskab den 13. dec. 1815. Temaet gengiver således en hidtil ukendt, i øvrigt overordentlig smuk melodi til den bekendte folkesang.

Jørgen Poul Erichsen

*Messiaen – en håndbog. Ved Poul Borum og Erik Christensen. Edition Egtved, Danmark, 1977. 210 pp.*

Denne bog er ikke nogen selvstændig monografi om komponisten Olivier Messiaen, men væsentligst et kompilat, dels fra de forskellige standardmonografier (hvoraf Robert Sherlaw Johnsons bog *Messiaen* fra 1975 er den hidtil vægtigste), dels fra Messiaens eget teoretiske værk *Technique de mon Langage Musical* og dels endelig fra utallige foreliggende kommentarer (mest fra grammofonplader), hvor Messiaen selv kommer til orde med fyldige redegørelser for sine værker.

Bogen har dermed sat sig et veldefineret mål: at samle facts og informationer om Messiaen og hans musik i en koncentreret og lettilgængelig form, idet alt (med et engelsk citat s. 26 som en kuriøs undtagelse) – også Messiaens værktitler – er oversat til dansk. At sige ligeså præcist hvem denne bog henvender sig til, er derimod ikke så lidt vanskeligere. Fagfolk, og overhovedet alle interesserede med almindelige engelskfærdigheder, vil have langt mere udbytte af Johnsons bog (evt. suppleret med Messiaens traktat, der både foreligger i engelsk og tysk oversættelse) end af denne »digest«-monografi. På den anden side vil nok den lettere vej over gærdet til Messiaens musikalske hemmeligheder, som denne håndbog anviser, betyde, at kendskabet hertil en del år frem i tiden herhjemme vil komme til at gå via Borums og Christensens arbejde. Og dertil har de ikke løst deres opgave godt nok.

Dispositionen er ellers rimelig nok: Efter

forord og bibliografi bringes, som indledning til bogens teoretiske og historiske hovedafsnit, en tale af Messiaen, som han holdt for 20 år siden, i 1958. Den forekommer ikke så væsentlig, at den kan bære en så fremtrædende plads, og spørgsmålet er, om forfatterne ikke istedet skulle have prøvet at finde et mere aktuelt statement fra komponistens side.

»At lytte til Messiaen« hedder det derpå følgende afsnit, som Erik Christensen virkelig har haft held til at give perspektiv og indhold. Blot er man noget i tvivl om hvorvidt afsnittet her i virkeligheden omhandler det at lytte til Messiaens musik eller til hans tale om (sin?) musik. Efter Poul Borums afsnit »Liv og værker« fortsætter Christensen med betragtninger over de vigtigste ydre inspirationsgrundlag for Messiaens musik, »Troen, kærligheden og naturen«. Og så det tekniske hovedbidrag (s. 39–71), der især henter sit stof fra Messiaens *Technique* . . . (og giver en forsmag på dispositionen af den længe ventede *Traité de Rythme*). Man må beklage, at bogen selv i dette vigtige afsnit er så fuldstændig lukket omkring komponisten. Det teologiske univers, der hos Messiaen selv er så uløseligt forbundet med det musikalske, inddrages ikke i redegørelsen. Bevarer, det ligger i bogens implicite hensigt ikke at være synderligt selvstændigt ræsonnerende – og der er tradition for i Messiaen-litteraturen at klæbe til denne store original –, men alligevel: når der på s. 67



redegøres for klangfarvemelodi (i »Chronochromie« og i »Couleurs de la Cité Celeste«), kunne man nu godt have henvist til dette fænomens ophavsmand, Arnold Schönberg og hans orkesterstykke op. 16,4. – Og komponistens gyseligt primitive og meningsløse idé med at tilfornede toner og bogstaver, i et forsøg på at tilvejebringe et »kommunikabelt sprog« (s. 70–71), ville man gerne have set et par nøgterne kommentarer til.

Men alt i alt: Så vidt, så forholdsvis godt. Værre står det unægtelig til med de afsnit, som Poul Borum ifølge indholdsfortegnelsen står til ansvar for. Det korte biografiske afsnit s. 19–26 irriterer ved sine sproglige og udtryksmæssige manerer og sin klichébetonede upræcision. Som i den allerførste sætning, f.eks.: »Olivier-Eugene Messiaen var så at sige født til det.« – Til hvad? Siges ikke. »I 1919 begynder Messiaen, 11 år gammel, som elev på Konservatoriet i Paris. Og resten af hans liv er musik!« – Mon dog? »Messiaens glødende katolske religion, som han er født med . . .« (!) »Der opstod en sand fejde [mellem Messiaens tilhængere og kritikere] . . . Den eneste der var uberørt heraf var Messiaen.« – Hvilken sjælsstyrke, Borum dog tillægger mesteren. S. 24: 'Synopsi' (og ikke 'dynopsi', som der ved én af de få trykfejl i bogen er kommet til at stå) er ikke, som Borum mener, en sygdom, men en særlig reaktionsmåde, der forbinder synsindtryk som f.eks. farver med eksempelvis høreindtryk såsom toner.

Men lad os standse opremsningen, selvom vi kunne blive ved lidt endnu. Det står nemlig værre til i bogens tykkere halvdel, hvor værkkommentarerne er samlet. Her er det oversættelsesfejl, det gælder. Et er, at bogen konsekvent og adskillige gange taler om 'plainchant', hvor man dog på dansk siger 'gregoriansk sang' eller (i specielle sammenhænge) 'kirkesangen'. Noget ganske andet er det, når de i sig selv uskyldige og efter bogens formål konsekvente oversættelser af værk- eller satstitler bevirker rene misforståelser eller sproglig kluntethed. (Bogen er iøvrigt ikke konsekvent m.h.t. at kalde alle værker enten ved deres franske eller oversatte titel). S. 104: »Les Corps Glorieux« betyder ikke de strålende, men de forklarede leger, hvad der har helt andre, mere specifikke konnotationer. »En sjæls henrykkelse over Kristi ære som er dens« (s. 89) lyder ikke som en digters fordanskning! S. 199: »Hallelujaet fra Epifanien begynder en fjerdedel (!) højere« (skal rettes til »en kvart højere«). Og hvad mon det skal betyde, at begge refræner i Pinsemessens 3. sats er i 'komplekse toner'? Det må undersøges nøjere, hvad det her er for en fejl der har sneget sig ind!

Kan Musikhøjskolens Forlag (der i hvert fald til nodetrykning betjener sig af et fikst system til at rette i satsen) ikke gøre en ordentlig korrekturindsats i tilfælde af et nyt oplag – hvis muligheder for afsætning jeg dog ikke tør udtale mig om.

Bo Marschner

*Peter Ryom: Les manuscrits de Vivaldi. Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977. 590 pp. Indlæg: Sammenfattende redegørelse for afhandlingen »Les manuscrits de Vivaldi«, København 1977. 8 pp.*

Peter Ryoms ovenanførte disputats blev forsvaret for den filosofiske doktorgrad på Københavns universitet den 1. december

1977 med undertegnede som 1. og Henrik Glahn som 2. opponenter. Medbedømmer var Jens Peter Larsen.

Efterfølgende anmeldelse er, som det vel vil fremgå, ikke aftryk af min opposition, men mere koncentreret, på almindelig anmeldervis, et forsøg på indføring i værket med fremhævelse af værkets positive sider og nedslag på nogle af de kritisable. At jeg benytter stof fra bedømmelsen og oppositionen, siger sig selv.

Værket foreligger som en selvstændig enhed, men hører meget nøje sammen med forf.'s allerede udførte katalogarbejde, først og fremmest Ryoms »Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe« 1974, som der til stadighed henvises til, og værket er samtidig tænkt som et præambulum, et rydningsarbejde af de store og omfattende, for den planlagte store Vivaldi-værkkatalog, svarende til Schmieders for Bach, Köchels for Mozart og lignende grundlæggende værker. Forf. har nok mere end nogen anden kompilator gjort sig teoretiske overvejelser om sit bytte – den erhvervede indsigt i overleveringen af hvert enkelt af Vivaldis værker. Om fremlæggelsen af disse tanker så ikke kunne have været fremlagt i mere overskuelig og mindre ordrig form, kan (og skal her) diskuteres, men Ryoms kendskab til Vivaldi er simpelt hen suverænt og har allerede placeret ham centralt på dette forskningsfelt i international sammenhæng. Hans værk-nummerering i den førnævnte lille katalog er allerede blevet internationalt standardiseret. Rejsende venner, der har hørt Vivaldi i udlandet (og det har man hørt mange steder i 1978, 300-året for hans fødsel), ved at berette om betegnelsen RV (= Ryom Verzeichnis) og nummer, der er slået igennem ikke mindst i komponistens fædreland.

Disputatsen er inddelt i en introduktion og fire hovedkapitler. Introduktionen betoner det fundamentale synspunkt for afhandlingen, at muligheden for at trænge ind i Vivaldi-forskningens problemer beror helt på

anvendelsen af den historiske videnskabs metoder med kildevurdering og (note-)tekstrekonstruktion som fremtrædende opgaver. Som dertil svarende mål står udarbejdelsen af 1) den førnævnte udførlige, kritisk-videnskabelige værkfortegnelse og 2) en samlet udgave af værkerne på fuldt videnskabelig basis. Formålet er således klart og godt defineret, og det fremhæves – hvad i princippet er rigtigt, men det gøres med en noget forstemmende bedreviddende attitude bogen igennem – at de foreliggende kataloger over Vivaldis værker må anses for ufyldstgørende, og at den omfattende, endnu ikke afsluttede Ricordi-udgave af Vivaldis samlede værker er ukritisk og unøjagtig.

Det første hovedkapitel handler om de to samlinger af Vivaldi-manuskripter, opkaldt efter tidligere ejere Mauro Foà og Renzo Giordano, ca. 460 mss., som i 1927 og 1930 dukkede op i Norditalien, og som nu er på Nationalbiblioteket i Turin. Det omfattende fund medførte selvsagt en fornyelse af Vivaldi-forskningen, som forf. her følger op. Det blev via tidligere forskere klart, at der var tale om to oprindelig sammenhørende dele af en samling, der havde tilhørt grev Durazzo i Wien omkring midten af 1700-tallet, og Ryom mener, at der er stor sandsynlighed for, at manuskripterne udgjorde Vivaldis private arbejdsmateriale, samt at han medførte dem på sin sidste rejse til Wien, hvor han døde 1741, hvorefter Durazzo formentlig har erhvervet dem.

Der gives en meget omfattende analyse af disse manuskripters ydre fremtræden: ark-inddeling og indbinding, indholdsangivelser i de enkelte bind, antal nodesystemer pr. side m.m. Specielt søges eftervist, i hvilket omfang blade er føjet galt ind ved indbinding og lign. Egenhændige titeloverskrifter og typiske slutningsmarkeringer påvises, og der skelnes mellem værker, der

må anses for ufuldendt og andre, der må anses for ufuldstændigt overleveret. Kapitlet afsluttes med gennemgangen af et operapartitur (»La Verità in Cimento«, »Sandheden på prøve«, næsten symbolsk), der benyttes som eksempel på anvendelsen af de beskrevne metoder. Partituret kan således påvises at være ufuldstændigt overleveret, og samtidig anføres, hvorledes de manglende afsnit kan rekonstrueres eller tilvejebringes fra andre kilder med henblik på udgivelsen af operaen.

Andet hovedkapitel hedder »La graphie musicale de Vivaldi«, altså Vivaldis musikalske håndskrift, men burde snarere hedde »La notation musicale«, for bortset fra de første 10 sider, hvor håndskriften søges karakteriseret (bl.a. med henblik på ægt-hedsbestemmelser) i forhold til samtidens grafiske traditioner og vaner, handler kapitlet helt overvejende om notationstraditioner, især med hensyn til besætningsangivelse og partituroorden, redegørelse for angivelse af unisonføring af stemmerne og diskussion af de problemer, der opstår ved da capo-angivelser (i stedet for udskrevne gentagelser) både i da capo-arien og i den rondomæssige ritornel-koncertform, problemer, der angår både udgivelsen af musikken og selve musikopførelsen. Og i forbindelse med redegørelsen for notationsproblemerne drøftes spørgsmål om opførelsespraksis, fx. hvor meget solisten skal spille med i tutti-ritornellerne i en koncert, spørgsmålet om generalbasinstrumenter, om visse former for »forkortet« notering, der synes at referere til bestemte perioder af Vivaldis aktiviteter, og som derfor måske kan bidrage til en kronologisk bestemmelse af værkerne. Så man må sige, at kapitlet indeholder betydeligt mere, end overskriften lover.

I afhandlingens tredje og mest omfangsrige kapitel, »La formation des textes musicaux« (s. 255–438), søges spørgsmålet om

Vivaldis arbejde og teknik belyst. Ryoms påstand er, at der må skelnes mellem tilblivelsen af et manuskript og tilblivelsen af en komposition, eftersom udarbejdelsen af et værk er sket med anvendelse af flere forskellige grafiske metoder, selv når kompositionsprincippet er det samme. Metoden beror på en inddeling af materialet i arbejds- eller kompositionspartiturer, som reflekterer komponistens umiddelbare nedskrift (senere betegnet som »manuscrits originaux«), og partiturer, der bygger på i forvejen eksisterende materiale (under anvendelse af låneteknik i videste forstand). Denne sidste kategori systematiserer forf. alt efter, om der er tale om »nye« manuskripter (»copies autographes«, resp. »manuscrits modifiants«) eller manuskripter, i hvilke komponisten selv har foretaget mere eller mindre indgribende ændringer (»manuscrits modifiés«). Gennem den foretagne kategorisering og ved en bestemmelse af de enkelte partiturers placering inden for denne belyser forf. en række centrale overleveringsmæssige problemer, bl.a. stadierne i enkeltværkers tilblivelse, forholdet mellem forekommende indbyrdes afvigende versioner, som forf. fra et editions-mæssigt synspunkt principielt ikke tilkender nogen prioritet.

Kapitlet falder i to dele, en indledende betragtning over selve kompositionsprocessen hos Vivaldi og den efterfølgende større hoveddel: »Les techniques graphiques« med mange underafsnit, hvor manuskript-overleveringen klassificeres og defineres ud fra de ovenfor anførte definerede kriterier, »copies autographes«, »manuscrits modifiants« etc. Fremstillingen koncentrerer i første række om værker, hvis kilder indeholder eller repræsenterer ændringer i eksisterende (og formodede tidligere) versioner. Desuden registreres de forskellige former for indgreb i og ændringer af komponistens første versioner, dels ud fra par-

titurets elementer (solopartiet, akkompagnementet, ensemble), dels ud fra de musikalske kriterier (harmonik, rytme, mere eller mindre gennemgribende stofflige ændringer).

Som led i den kritiske undersøgelse af manuskripterne antyder forf. desuden muligheden for ved en kortlægning af den udvikling, Vivaldis skrift undergik, at vinde et middel til en sikrere ordning af værkernes kronologi, ligesom betydningen af et omhyggeligt studium af læggenes sammensætning demonstreres som middel til udsondring af forskellige versioner. Andre specifikationer til belysning af kategorien »modificerede manuskripter« fremdrages og eksemplificeres, og det vises bl.a. i gennemgangen af kilderne til to værker, koncerten for orkester D-dur RV 126 og koncerten for samme besætning g-moll RV 153, hvilke konsekvenser de foretagne undersøgelser kan rumme for værkernes katalogisering og udgivelse.

Forf. betragter selv dette kapitel som afhandlingens vigtigste. Det er nok også det i enkeltheder mest diskutabile, men det er klart, at for selve sigtet med afhandlingen, den kommende store værkfortegnelse og ønsket om en nøjagtig udgave af værkerne, er konklusionen af kapitlet: den afsluttede systematiske oversigt over de træk, som afslører vekslende versioner og stadier i overleveringen af Vivaldis værker, central.

I det korte fjerde og sidste kapitel af afhandlingen, »L'authenticité des textes musicaux«, gøres de ved overleveringen forbundne ægthedsproblemer til genstand for overvejelser, som selvsagt metodisk rummer en del gentagelser fra de foregående kapitler. Der gives eksempler på ægthedsproblemer knyttet henholdsvis til autografer (her mest i forbindelse med Vivaldis musikalske lån), ikke-autografer og trykte kilder. Med den sidstnævnte gruppe

overskrider forf. i princippet den for afhandlingen afstukne ramme (jvf. værkets titel), men det motiveres ved forf.'s afsluttende ekskurs om den Vivaldi tillagte sonatecyklus, »Il pastor fido« op. 13, hvor han med inddragelse af sekundære vidnesbyrd giver en fylldig argumentation for, at værket er en falsifikation, tilvirket af en fransk musiker med brug af visse Vivaldi-temaer og udgivet under den italienske komponists navn af en fransk forlægger. Afhandlingen afsluttes med et fyldigt noteapparat, bibliografi, værkindex som i sin udførlighed viser forf.'s overlegenhed i værkregistreringen, personindex, samt 48 sider plancher af ms.-sider, der slutter sig til teksten. Fremstillingen af bogen er overhovedet æstetisk af høj klasse, trykt – det fortjener at nævnes – hos Aug. Olsens Eftflg., Hellerup.

Hvis vi efter denne oversigt vender tilbage til de enkelte kapitler, vil jeg, af pladshensyn, begrænse mig til nogle principielle indvendinger, der for fleres vedkommende gælder de fleste af kapitlerne. Jeg har allerede nævnt ulysten ved at anerkende forgængernes værk, fx. Pincherles meget benyttede katalog over instrumentalværkerne, Kolneders forskellige specialstudier over Vivaldi-overleveringen og andre, som ikke bliver loyalt behandlet, men blot nedgjort, og Ricordi-udgaven, der bestemt ikke er nogen mønsterudgave, men som er blevet til under væsentlig ugunstigere forskningsmæssige forhold end dem, forf. har kunnet nyde godt af bl.a. ved fotokopieringsteknikkens fremmarch de sidste 10–15 år.

Det er i det hele karakteristisk, at forf. foretrækker at arbejde inden for en forholdsvis lille cirkel, uden lyst til at diskutere overleverings-, ægtheds- og beslægtede problemer med andre forfattere. Der havde dog været rig lejlighed til at gøre det, netop når det gælder det 18. århundrede,



om hvilket der findes Dürrs og v. Dadel-sens Bach-undersøgelser vedr. ægthed og kronologi (den sidste nævnes i litteraturfortegnelsen, men benyttes tilsyneladende ikke) og, i nærmeste geografiske omegn af forfatteren, Jens Peter Larsens »Die Haydn-Überlieferung« og Ingmar Bengtssons bog om J.H. Romans instrumental-musik med undertitlen »Käll- och stilkritiska studier« og den dermed sammenhørende specialundersøgelse »Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling«, som for ingens vedkommende er nævnt. Forf. forsvarede sig ved den mundtlige forsvarshandling med, at disse problemer ikke var hans (eller Vivaldis), men det er svært at se, at forf. ikke kunne have draget nytte metodisk, grafisk, kildekritisk overhovedet af disse beslægtede undersøgelser. Den foreliggende undersøgelse kommer derved til at mangle perspektiv i forskningsmæssig henseende. Man savner erkendelsen af, at der er en verden uden for Vivaldi.

Det samme, at man savner tingene sat ind i en større sammenhæng, gælder, når talen er om at omsætte teori til praktisk musik. Forf. omtaler flere gange, fx. i forbindelse med beskrivelsen af Vivaldis partituropsætninger i manuskripterne, det begreb, han kalder »Vivaldis orkester« (s. 135 ff.). Nu kender man ikke meget til de orkestre, Vivaldi havde til rådighed i forskellige perioder af sit liv, så derfor bliver betragtningerne meget abstrakte, énsidigt baserede på manuskripterne mere eller mindre tydelige eller præcise angivelser. I disse overvejelser kunne Ryom sikkert også have draget nytte af sammenlignende studier – alene nysgerrigheden burde have drevet ham dertil. Vivaldis orkestre står jo ikke alene i verden. Just på samme tid som Vivaldi i Italien arbejdede Bach med sit orkester i Köthen, som han skrev sine Brandenburgerkoncerter og andre koncertvær-

ker til, og med den nære musikalske tilknytning, der var mellem Vivaldi og Bach, havde det vel været naturligt at kaste et blik ud til dette orkester i Köthen, som man ved ganske god besked med, et blik, som kunne have reduceret de meget udførlige gennemgange af elementerne i »Vivaldis orkester« til at være noget ikke særligt opsigtsvækkende, men noget alment i tiden. Også spørgsmålet fx. om continuo-instrumenter hos Vivaldi holder sig, trods god vilje til at gå ind på dette problem, på det abstrakte plan. Det diskuteres ikke, hvilken slags violone der er tale om, hvornår det både er cello og violone, hvornår akkordinstrumentet er cembalo, hvornår det er orgel, evt. andre sammensætninger af continuogruppen. Det pauvre, abstrakte og lidet overraskende resultat, forf. når til efter sine undersøgelser af en række manuskripter, er (s. 160), at continuogruppen sædvanligvis består af et vist antal celloer og violoner (hvorfor ikke også fagotter?), hvortil slutter sig et eller flere klaverinstrumenter. Her må gælde et enten eller. Enten mener forf., at spørgsmålet, det praktiske aspekt, besætningen, har betydning for hans manuskript-undersøgelser og så behandler han det til bunds, eller i hvert fald så langt man kan komme, eller også mener han, at det er et spørgsmål uden for hans problemstilling, og så lader han det ligge her.

Ordriddommen er et andet gennemgående, kritisabelt træk ved afhandlingen, især når den, som det sker, forbindes med en overdreven trang til systematisering (fx. optræder s. 166 ff. flg. inddelinger: 1, 2, 3; 1, 2; a, b, c; a, b; a 1–7, b), så der opnås det modsatte af det, der var hensigten, nemlig at skabe klarhed. Ryom har en ulyksalig trang til at sige enkle ting på en omstændelig måde, blot et enkelt eksempel, side 91, hvor det om værdien af sammenlignende studier med henblik på rekonstruktion af



manuskripter hedder: »Først og fremmest er det vigtigt at finde et andet dokument, hvis tekst svarer til den, der er indeholdt i det manuskript, man ønsker at undersøge: for at effektuere en sådan sammenligning må man have mindst to forskellige kilder til rådighed« – ja, det er så sandt, det ledte tanken hen på en Flue fra et dagblad nogle dage før forsvaret, der refererede en generalforsamling således: »Hårdt presset tilføjede Bøgestrøm, at når det var nødvendigt at foretage en afstemning, var det, fordi der var delte meninger.«

En vis trang til at fortabe sig i småfilosofiske betragtninger uden rigtig faglig dækning bidrager også til bredden, fx. indledningen til afsnittet om kompositionsprocessen (s. 260 f). Når man skriver om kunsten at komponere, kunne man nok forvente i et værk på dette niveau, at en sådan udredning kunne være lagt an med udsyn til andre, der har udtalt sig om det med evt. tilslutning eller kritik. Her nævnes kun Wackernagel, Mendel og Petrobelli, der lige har strejft problemet i udgivelsesmæssig sammenhæng; det er for lidt og for nødtørftigt, hvis det skal være en videnskabelig indledning til noget så fundamentalt som »Les procédés de composition«. På den anden side er det alt for oppustet i forhold til det, forf. vil frem til. Indledningen kunne sagtens være bragt ned til at sige det centrale, der er at sige her, nemlig at der er de frie værker og bearbejdelserne, hver med deres grafiske særegenheder.

Der bruges også for megen plads på at forklare elementære ting, fx. en længere udredning af, hvad koncertform er, at T.S. betyder *Tasto solo*, at D.C. betyder *Da capo* o.l., som det må forudsættes, at den læser, der giver sig i lag med denne afhandling, i forvejen ved. Også eksemplificering af teksten kan undertiden fortabe sig i det deskriptive, så man mere føler sig stillet over for en omhyggelig værkkommen-

tar end over for et led i en fremadskridende undersøgelse.

Andre generelle indvendinger er, at forf. i sine eksemplificeringer ikke altid angiver, hvad der er regel, og hvad der er undtagelse, m.a.o. om der er tale om en hyppig eller en sjælden foreteelse i den manuskriptudformning, der analyseres. Eksempelvis kan nævnes et af forf.'s yndlingsbegreber, de af ham som »copies autographes« omtalte værker, hvor Vivaldi selv har kopieret et af sine værker, oftest så der forekommer to autografer af det samme værk. Det hedder flere steder ubestemt, at man finder et stort antal af disse dobbeltkopier, men så vidt det kan ses af forf.'s liste over autografer, drejer det sig om 10–15 tilfælde ud af flere hundrede. Man savner også en forklaring på, hvorfor Vivaldi har lavet disse dobbelt-eksemplarer, kopier af tidligere værker. Har det haft praktiske formål? Det er jo sædvane i baroktidens musik. Det ejendommelige, og ukommenterede, er, at dér hvor der er ændringer i de nye kopier, er resultatet i princippet det samme som dér, hvor han har gjort tilføjelser til sine tidligere mss. (se s. 297 ff.). Der må være en grund til, at Vivaldi nogle gange retter i ms., andre gange skriver et helt nyt. Og hvorfor er det særligt operaer, denne kategori indeholder? Man ville gerne have et svar på det.

På samme måde savner man præcise oplysninger og en stillingtagen til forholdet mellem Vivaldis forskellige måder at komponere på (s. 353 ff.). Vi får at vide, belyst med eksempler, på overbevisende tekstkritisk måde, blækundersøgelser, at én kompositions måde er at skrive hele 1. violinstemmen for sig og derefter tilføje resten, en anden at skrive hele partituret i perioder. Men hvad er det almindelige? Vi mangler en konstatering af, hvormange gange den ene og den anden form for »création« forekommer, overhovedet en

sammenfattende oversigt over det i sig selv spændende kapitel »Le travail créateur«. Det er i det hele taget forf.'s svaghed, at han har svært ved at inducere. Han finder en mængde udmærkede enkeltteksempler på problemer, men lader dem ikke samle sig til generelle karakteristikker og resultater.

Bogens hovedfortjeneste er og bliver det meget omfattende oprydningsarbejde, der har fundet sted, udført med en helt usædvanlig alvor og grundighed og med et sikkert i dag enestående kendskab til alle tilgængelige kilder til Vivaldi-overleveringen. Desværre, og det ville vel også være urimeligt at forvente det, når den ikke tilsvarende højder i problembehandlingen, som forf. har stillet sig som opgave. Men jævnlig i den tunge læsning, hvor stort og småt er vævet sammen, bliver man slået af forf.'s evne til at kombinere, at ræsonnere, at docere i god forstand, fx. i metodeanvendelse ved kildekritik, og indimellem, omend for sjældent, at vise, hvad iagttagelserne kan bruges til både tekstkritisk og praktisk (fremhæves kan i denne henseende s. 127 f., 25 f., 104 f.). Forf.'s betydelige systematiske evne er også klart demonstreret, sommetider som nævnt til overflod. Som konklusion skal jeg gentage de slutord, jeg fremførte som opponent ved det mundtlige forsvar af disputatsen:

Det er klart, at ved en handling som denne må kritikken helt overvejende være det, som kommer til orde – vi kan jo ikke stå og diskutere det, vi er enige om. Jeg ville godt til afslutning have hyldet præses med fx. RV 537, koncerten for de to trompeter, men da præses foruden af musik også, som jeg har påpeget nogle gange, holder af ord, bliver slutningsfanfaren i ord. Trods de indvendinger, der kan rejses, og hvor min væsentligste indvending er præses' isolationspolitik som forsker, det manglende udsyn til andre verdener end Vivaldis og

den manglende diskussion med andre forskere, der har beskæftiget sig med de samme problemer, trods det har jeg ikke været i tvivl om, at bogen var på et sådant niveau, at den var værdig til at forsvares for doktorgraden. Man kunne overveje, om bogen burde have været underkastet en revision inden trykningen. Hertil er at sige, at den er skruet sådan sammen, at der gælder et »Take it or leave it«. Der er en helstøbthed over bogen, som man ikke kan begynde at pille ved, den viser forf.'s emnente kendskab til alle tilgængelige kilder til overleveringen af Vivaldis værker, den har et rigt mål af informationsfylde, og den bringer orden i et stort og kompliceret materiale, der har bragt og stadig kan bringe Vivaldi-forskningen et godt stykke fremad. Et vidnesbyrd om forf.'s grundige arbejde med kildematerialet er hans afsluttende »Index des oeuvres citées«, som også for andre vil være en væsentlig støtte ved videre Vivaldi-forskning. Kære Ryom, jeg ønsker dig til lykke med afslutningen af dette arbejde og med den grad, det indbringer dig, og ønsker held og lykke og sådanne ydre vilkår, at du med arbejdsglæden i fuld behold kan fortsætte og fuldføre det, som denne bog lægger op til: den store Ryom-fortegnelse.

Søren Sørensen

*Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Jürgen Mainka. Verlag Philipp Reclam jun. (Universal-Bibliothek), Leipzig, 1977. 323 pp.*

Auch von »Schweden und Dänemark« ist die Rede in C.F.D. Schubarts »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, die 1806, nach seinem Tode also, in Wien erstmals von seinem Sohn Ludwig publiziert wurden. »Diese beiden nordischen Königreiche«, so heißt es hier, »haben nie Epoche in der Tonkunst gemacht« (S. 189). Zwar können die Schweden auf einen eigenen Volksgesang verweisen; »doch dieser Nationalgesang ist so unbedeutend, dissoniert so sehr mit dem Stimmeisen der Natur, daß es den Leser langweilen würde, wenn ich ihm nur ein einziges schwedisches Beispiel vorlegte. Genug ist es, wenn ich sage, daß in einer *Quart* der ganze Umfang des schwedischen Volksgesangs liege« (189). »Zu den Zeiten *Carls XII.*, der nichts als die Trommel und Trompete leiden konnte«, so informierte Schubart des weiteren seine Leser, »versank die Musik so sehr . . ., daß – credite poster! – 1715 nur zwei Menschen in Stockholm waren, die Noten lesen konnten« (190). Nicht viel besser kommen die Dänen weg. Zwar erwarb sich Dänemark »etwas größere Verdienste um die Tonkunst . . . Ihre Könige haben sogar Gesetze gegeben, die Musik durch das ganze Land zu üben. Sie hielten nicht nur stattliche Orchester, sondern befahlen auch, nach deutscher Sitte durch das ganze Reich Kantoren und Stadtzinkenisten anzustellen«. Nicht zuletzt diese Tatsache führte Schubart schließlich zu dem Urteil: »Dänemark ist in Absicht auf die Tonkunst eine unterjochte Provinz von uns geworden« (191). Schmunzeln darf man aber auch angesichts des folgenden Resümees: »Der große Graf Bernstorff beförderte den schon oben bezeichneten [J.A.] Scheibe zum Kapellmeister, stimmte den König zur Unterhaltung eines

trefflichen Orchesters, ließ Opern im welschen und deutschen Geschmack aufführen und verbreitete hierdurch den guten Sang durch ganz Dänemark. Was der unsterbliche Holberg wünschte – der selbst ein vortrefflicher Musiker war und die Violine als Meister spielte –, das wurde unter Christian VII. realisiert! Polyhymnia bekam auch Sitz und Stimme im dänischen Sankhedrin, und seitdem schwebt Daniens Musik mit der deutschen fast in gleicher Höhe. Doch hat auch Dänemark – mirum visu! – nicht einen einzigen großen Musiker hervorgebracht; wer dort glänzte oder noch glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher!« (191 f.).

Im Gegensatz zu Charles Burney, der halb Europa mit eigenen Augen und Ohren kennengelernt hatte und demgemäß in seinem »Present State of Music« über lokale Besonderheiten aus eigener Erfahrung zu berichten wußte, hat Schubart – ein ganzes Jahrzehnt in Deutschlands berühmtestem Zwinger, dem Hohenasperg, eingekerkert – seine süddeutsche Heimat nie verlassen. Seine landes- und stadtgeschichtlichen Skizzen, so bedeutsam sie etwa für Mannheim und die »pfälzbayersche Schule« sind, verlieren in dem Maße an Relevanz, je weiter sich der Autor – ohnehin halb von lokalpatriotischem, halb von nationalem Eifer gepackt – von seinem Stammland zu entfernen scheint. Wenn innerhalb weniger Jahre Schubarts »Ideen« erneut in einem Nachdruck zugänglich gemacht werden, so hat dies freilich auch seine sachlichen Gründe. Sie sind sowohl in der Person jenes »Originalgenies« zu sehen, seiner herausragenden sprach-, kultur- und geistesgeschichtlichen Bedeutung für jene Zeitspanne unmittelbar vor der großen Französischen Revolution wie auch in dem

Beitrag selbst, den dieser Komponist, Klavierist, Sänger, Deklamator, Musikerzieher und -schriftsteller für die damals noch junge Disziplin einer musikalischen Ästhetik geleistet hat. Mehr in Form von Aphorismen gehalten denn zur ausgearbeiteten Theorie gereift – was für einen »Stürmer und Dränger« wohl auch als innerer Widerspruch gelten müßte – hat Schubart etwa mit seiner Instrumenten- oder Tonartencharakteristik einzelne Vorstellungen und Normen aufgestellt, die selbst bei einem Meister vom Range Beethovens Eindrücke hinterließen. Schubarts »Ideen«, als sie 1806 im Druck erschienen in mancherlei Hinsicht kaum noch aktuell, sind dennoch als Versuch zu einer populär gehaltenen »Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft« zu betrachten und wurden von interessierten Zeitgenossen in dieser Weise auch benutzt. Als persönliches Dokument und historische Quelle blieben sie bis heute hochgeschätzt. Dies mag eine neuerliche Ausgabe unterstreichen.

Nachdem die »Ideen« 1839/40 im Rahmen der achtbändigen Gesamtausgabe (Stuttgart, hrsg. von J. Scheible) und 1924 als Auswahlammlung (Leipzig, hrsg. von P.A. Merbach) nachgedruckt wurden, er-

schien 1969 ein fotomechanischer Reprint der Wiener Originalausgabe (Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung), den Fritz und Margrit Kaiser mit Vorbemerkungen und einzelnen Registern (1. Personen; 2. Orte, Länder, Völker; 3. Musikinstrumente) versehen hatten. Auch die hier vorgestellte Edition erfolgte nach dem Erstdruck von 1806, wobei die damalige Orthographie zugunsten der heutigen geändert wurde. Ihr Herausgeber, Jürgen Mainka, hat hierzu zwar nur ein Personalregister beigezeichnet, dies zugleich aber ausführlich kommentiert. Den interessierten Liebhaber mag der überaus billige Anschaffungspreis dieses Reclambüchleins anziehen, den Wissenschaftler die von Mainka verfaßte Einleitung. Als besonderer Kenner ausgewiesen dank seiner Habilitationsschrift über Johann Abraham Peter Schulz und die »musikalische Entwicklung innerhalb der 'Sturm und Drang'-Bewegung«, skizzierte Mainka in knappen Zügen ein Bild von Schubart, seinem Werk und seiner zeitgeschichtlichen wie historischen Bedeutung, das zweifelsohne zu dem Besten gehört, was in neuester Zeit über Schubart geschrieben wurde.

Heinrich W. Schwab

*Strunk, Oliver: Essays on Music in the Byzantine World. W.W. Norton & Company Inc., New York, 1977. xxii + 352 pp.*

Oliver Strunks *Essays on Music in the Byzantine World* bringer i kronologisk orden størstedelen af de små og store artikler, som er udsprunget af Strunks mangeårige beskæftigelse med byzantinsk musik. Den ældste af disse artikler er trykt 1942 (men blev holdt som foredrag i American Musicological Society allerede i maj 1940), de nyeste er fra 1973. Samlingen omfatter ialt

22 bidrag, varierende i længde fra 4 til 43 sider. På een undtagelse nær (pp. 157–64: *Some Observations on the Music of the Kontakion*, et foredrag fra 1958) drejer det sig om genoptryk. Foredraget om *S. Salvatore di Messina and the Musical Tradition of Magna Graecia* (pp. 45–54) har dog hidtil kun været tilgængeligt i et 14-liniers resumé. Adskillige af artiklerne er oprindelig



udkommet på italiensk eller tysk, men bringes nu i deres originale sprogdragt; i sit *Preface* gør Strunk omhyggeligt rede for forholdet mellem de nu trykte versioner og det tidligere trykte (pp. XVIII–XIX) og nævner i samme forbindelse også de få bidrag som ikke er blevet optrykt i nærværende samling. Man savner her kun det foredrag om *The Byzantine Alleluia Cycle* som oprindeligt blev holdt i American Musicological Society 1955 og derefter, i revideret form, i Dansk Selskab for Musikforskning i 1958.

Bogen er forsynet med et forord af Kenneth Levy og med fyldige indices (pp. 336–50).

*Essays on Music in the Byzantine World* fører vidt omkring i den græksprogede ortodokse kirkes middelalderlige musik og liturgi. Blandt de centrale emner, som Strunk igen og igen vender tilbage til, kan nævnes: tonalitetsproblemer, psalmødi, palæobyzantinske notationssystemer, samspillet mellem mundtlig og skriftlig overlevering, repertoire-undersøgelser, den byzantinske kirkemusik som baggrund for studiet af slavisk og gregoriansk overlevering. På smudsomslaget giver forlaget en ganske kort omtale af samlingen, med følgende konklusion:

»Through the writings presented here, the craft and intellectual artistry of this extraordinary scholar are revealed. Kenneth Levy, a gifted Byzantine scholar and former student of Dr. Strunk's, has provided a foreword that places this body of works in perspective. Taken in conjunction with the companion volume<sup>1</sup>, these essays stand as a mighty testimonial to the stature of a pre-eminent figure in American musicology.«

I sit forord varierer Kenneth Levy det

samme tema og tegner – ud fra sit mangeårige og intime samarbejde med læreren og kollegaen – et billede af *personen* Strunk. Dette hænger naturligvis til en vis grad sammen med den ydre foranledning for trykningen af de to bind *Essays*, Oliver Strunks 75-års fødselsdag i 1976. Og netop i en omtale af det byzantinske bind kunne det være rimeligt nok at fordybe sig yderligere i en analyse af en nøgleskikkelse i de sidste årtiers udforskning af den byzantinske musik. Strunk er jo ikke blot *a pre-eminent figure in American musicology*, men også – i byzantinsk kontekst – Carsten Høegs efterfølger som direktør for *Monumenta Musicae Byzantinae*, altså placeret i centrum for disse studier fra Høegs død i 1961 indtil 1971, hvor Strunk fyldte 70. Dette er et forhold, som ikke mindst danske læsere af bogen vil have for øje. Allerede af lærdomshistoriske grunde må en samling af Strunks byzantinske arbejder derfor hilses velkommen; de er blevet til i en periode hvor studiet af byzantinsk musik har været i rivende udvikling, og har selv spillet en afgørende rolle for studiets udformning og metodik. Men hertil kommer, som noget bemærkelsesværdigt og usædvanligt, at det materiale, der fremlægges i bogen, og de synspunkter og vurderinger som den indeholder, fuldtud har bevaret den forskningsmæssige værdi, som de havde ved deres fremkomst. Netop i et expanderende studieområde som det der her er tale om, kunne man vente en høj forældelsesprocent – cf. mange af de i deres tid banebrydende arbejder af Tillyard og Wellesz – men dette gælder bestemt ikke Strunks produktion. Selv dens ældste dele, og også de artikler hvor et emne for første gang gøres til genstand for behandling, kan stadigvæk indgå i aktuelle forskningssammenhænge. Man må derfor påskønne den omhu, hvormed udgiveren har udarbejdet de fire fyldige indices. Herved er der skabt

(1) *Essays on Music in the Western World*, med et forord af Lewis Lockwood.



et nyttigt arbejdsinstrument – og ikke blot et lærdomshistorisk monument over en af musikvidenskabens store.

I denne sammenhæng må man med en vis beklagelse fremføre, at disse praktiske hensyn for ofte er blevet modvirket af en tendens, der i sidste ende må gå tilbage til Strunk selv: Man har været altfor tilbageholdende med at forsyne ældre artikler med henvisninger til senere behandlinger af stoffet. Herom siger Strunk selv (*Preface*, p. XVIII): »Inevitably I have found myself obliged to return again and again to certain basic topics, and when a correction or an amplification of an earlier essay seemed called for, I have usually made it in a later one. Further correction or amplification here would be inappropriate.«

Den grundholdning som her kommer til orde, er typisk for de krav Strunk stiller til sine læsere: det forventes, at læseren kan fastholde de informationer, han får under sin læsning, og henad vejen kan korrigere og supplere sit ved læsningen erhvervede informationsmateriale. Det er strenge krav at stille til læsere, egentlig umenneskelige – gang på gang kunne man have ønsket sig en hjælpende og vejledende hånd i form af krydshenvisninger.

Et enkelt eksempel: I omtalen af Carbone-Menæernes arkaiske Coislin notation (pp. 108–09) henviser note 48 til et par plancher i Petrescus bog fra 1932, og der gøres opmærksom på, at det er netop disse håndskrifter der hentydes til p. 42. Derimod henvises der *ikke* til *Essays* pp. 291–296, hvor der bringes yderligere 4 fotografier fra Carbone sættets arkaiske indslag, og læseren vises ikke engang generelt hen til pp. 285 ff, hvor artiklen om *The Menaia from Carbone at the Biblioteca Vallicelliana* indeholder Strunks mest udførlige behandling af disse enestående relikter af Stikhera-nedskrifter i arkaisk Coislin notation.

Som arbejdsinstrument for specialister vil bogen længe beholde sin værdi. Men også for et publikum med en mere almen interesse i middelaldermusik og musikvidenskabelig metode kan *Essays on Music in the Byzantine World* anbefales på det varmeste. Man vil nok her stå sig ved at følge Strunks eget råd (p. XVII) om at begynde bagfra og først læse bidraget til Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (The Chants of the Byzantine-Greek Liturgy* fra 1972), den bedste og mest perspektivrige orientering i et fascinerende område indenfor europæisk musik- og kulturhistorie.

Jørgen Raasted

## Grammofon

*D. Fr. Kuhlau: Sonate e-moll, opus 71, Introduktion og Rondo, opus 98, Sonate g-moll, opus 83 nr. 3. Dansk Musik Antologi 001. Frantz Lemsser, fløjte, Merete Westergaard, piano. Philips.*

*D. Fr. Kuhlau: Trio for 3 fløjter, D-Dur, opus 86 nr. 2, Trio for 3 fløjter, F-Dur, opus 13 nr. 1, Trio for 3 fløjter, e-moll, opus 86 nr. 1. Dansk Musik Antologi 002. Toke Lund Christiansen, Henrik Svitzer, Karl Lewkovitsch, fløjter. Philips.*

*D. Fr. Kuhlau: Trio concertant pour piano, flûte et violoncelle, G-Dur, opus posth (119 bis) »Tre Musici«, Grande Sonate f-moll, opus 33, pour Le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon obligé. Dansk Musik Antologi 003. Palle Heichelmann, violin, Tåmàs Vetö, piano. Philips.*

*Johann Adolph Scheibe: Passions-Cantata. Dansk Musik Antologi 011-012. Bonna Søndberg. Ole Hedegård, Ulrik Cold, Yngve Trede, Det kgl. Operakor, Collegium Musicum, Lavard Friisholm. EMI 6C 063-38112-113.*

Det faktum att både Danmark och Norge har kommit långt i utgivningen av sina respektive skivantologier är från svensk horisont en generande påminnelse om att vi här i landet inte lyckats samla oss till något liknande, trots att skivbranschen självantant gjort framstötter härom. Orsaken till denna handlingsförlamning ligger förmodligen i att det råder skilda uppfattningar om hur en dylik skivantologi skall vara beskaffad. Från Rikskonserter, som anser sig vara självklar huvudman för ett eventuellt antologiprojekt, hävdas att detta i så fall skulle förberedas inte bara med de vanliga textkritiska och artistiska omsorgerna utan också inkludera forskning i akustik, historiska instrument och uppförandepaxis. Vid inspelningarna skulle hänsyn tas bl. a. till frågor om den musikhistoriskt rätta miljön, de rätta instrumenten o. s. v. Musikaliska Akademien, som å sin sida sammankallat en arbetsgrupp, anser att det ännu så länge inte föreligger några självklara inspelningsobjekt.

På sådana premisser skapar man inga skivserier och Rikskonserterns hyperambitioner och Akademiens brist på idéer tyder på att man egentligen inte gjort klart för sig hur en nationell skivantologi bör fungera. Det är ju självfallet att hur omsorgsfull man än är i förberedelsen av en skiva, när man ju aldrig fram till den tidlösa idealversion som Rikskonserter sätter som mål.

Frågan är om inte alla dessa antologier har sin största betydelse just som »halvfabrikat«. Huvudsaken är att musiken kommer ut på skiva och kan sättas i händerna på musikerna. Det är rentav möjligt att en ofulländad produkt verkar mer stimulerande på artisternas fantasi än en dokumentation av ett nästan ouppnåeligt ideal. F. ö. kommer man aldrig därefter - idealtolkningarna är alltid resultatet av ett upprepat studium och musicerande vilket sällan vederfars den musik som det här är tal om.

Norsk Kulturråds Klassikerserie ges ut på Polydor och ansvaret för Dansk Musik

Antologi delas av Philips/Phonogram, DGG och EMI, på sistone även Unicorn. Båda den norska och den danska serien kan hänföras till kategorin välgjorda bruksutgåvor utan speciella musikvetenskapliga förtecken. Man spelar på vanliga instrument; musikerna är sällan specialister men dock av hög klass. Även i utstyrseln påminner de om varandra; omslagen pryds av goda konstreproduktioner utan djupare sammanhang med musiken och skivkommentarerna i petitstil innehåller inte allt man vill veta, även om de är välskrivna.

Således sägs ingenting om verken i serien med Kuhlaus kammarmusik. En mer besvärande brist är att det saknas anvisningar om vilken notutgåva som ligger till grund för indspelningarna. Därmed missar man den feed-back-effekt som är skivanologins kungstanke.

Endast devota Kuhlaus-fans och flöjtister sätter sig och lyssnar på en hel timmes musik för tre soloflöjter. I lagom dosering är skivan rätt intressant men man skulle gärna vilja få en förklaring till varför trion med det lägsta opusstalet (13:1) är mer raffinerad än de båda senare (op. 86 nr. 1 och 2), där fakturen med en virtuos solostämma ackompanjerad av de båda andra flöjterna inte märkbart skiljer sig från t. ex. pianosonaterna. I den tidigare trion skapar Kuhlau spännande klanger genom att föra stämmorna tätt samman och fördela ansvaret lika mellan dem.

De tre flöjtisterna är alla elever av Poul Birkelund och Marcel Moyse och sitter alla i olika danska orkestrar. De vann andra pris vid Kuhlautävlingen i tonsättarens födelseort Uelzen 1971 och spelar sirligt och läckert men gör samma fel i fråga om rytmiska betoningsmönster som de flesta musiker. Det innebär att man ibland som lyssnare svävar i osäkerhet huruvida taktarten är 4/4 eller 3/4 eller 2/4 och att ett tema kan betonas annorlunda än när det uppre-

pas straxt därpå. Detta hänger ihop med den bristande medvetenheten om Kuhlau-tidens sinne för metrik och vårt sätt att prioritera fraser och melodilinjier framför den rytmiska pulsmarkeringen.

Det intressantaste bidraget till Frantz Lemssers Kuhlau-skiva är den korta Introduktionen och rondot opus 98 med en spännande harmonisk växling i huvudtemat som fastnar som ett örhänge. Pianisten spelar mycket klart och distinkt utan alltför mycket legato men möjligen kunde man ha önskat en något torrare basåtergivning av pianoklangen.

Kuhlaus posthuma flöjttrio tangerar operans värld. Inledningen är ett citat ur Trollflöjten, mellansatsen har omisskännliga italienska drag och finalen kunde nästan ha skrivits av Weber.

Den berömda f-mollsonaten op. 33 som tillägnades violinisten Ludvig Spohr betecknas egendomligt nog som pianosonat med »ackompanjemang av en obligat«. Det är storartad dramatisk musik men tyvärr är inte framförandet av högsta klass. Pianisten Tàmas Vető är för otålig och tolkar sönder subtila avsnitt medan Palle Heichelmann föväxlar dramatik med aggressivitet.

Den romerske I:an efter beteckningen »Kuhlaus kammarmusik« vittnar om att även den smala rubriken beräknas på flera underavdelningar. Så har EMI givit ut Johann Adolph Scheibes passionskantat från 1768 på ett dubbelalbum. Med kännedom om att passionens tre delar har en speltid på mellan 22 och 29 minuter borde den egentligen har lagts på tre skivsidor så att den sista sidan i albumet kunde ha använts till något annat.

Scheibe som var född och utbildad i Leipzig hyste starka antipatier gentemot den italienska operan. Denna animositet baserades inte bara på estetiska värderingar utan hade otvivelaktigt personliga skäl,

eftersom det var en italiensk operakapellmästare, Paolo Scalabrini, som intrigerade bort Scheibe från det danska hovet under nära 20 års tid. Först sedan kungen Fredrik V dött i januari 1766 var Scheibe välkommen tillbaka. Den sorgkantat som han därpå skrev för begravningen utnyttjade han dubbelt, ty två år senare hade musiken tagit ny gestalt i denna passionskantat.

Det är musik som med sin värdigt burna överkänslighet står nära Grauns passionskantat »Der Tod Jesu« ehuru stilen är ännu mer avskalad tidens figursångsteknik. Därför finns det också en påfallande släktenskap med Glucks puritanskt reformerta körstil.

Texten är en pietistiskt överkänslig betraktelse över Kristi lidande utan att direkt återkalla momenten i passionshistorien. Den här dramatiska och emfatiska texten påkallar nog ett större känslomått än vad de medverkande presterar på skivan. Istället är känslor och nyanser klassicistiskt neddämpade och denna statiska mjukhet framhävs ytterligare genom den diffusa och matta upptagningen. Stilidealet för den här tolkningen tycks höra mer hemma i 50-talet än i 70-talet, vilket dock inte innebär något klander. Tvärtom är det i sitt slag en mycket vacker inspelning med goda solister och en utmärkt kör.

Carl-Gunnar Åhlen

*Niels W. Gade: Klaversonate, e-mol, op. 28 og J. P. E. Hartmann: »Pris-sonate« for klaver, d-mol, op. 34. Dansk Musik Antologi 013. Arne Skjold Rasmussen, klaver.*

*J. P. E. Hartmann: Symfoni nr. 1, g-mol, op. 17 og Ouverture til »Yrsa«, op. 78. Dansk Musik Antologi 014. Danmarks Radios Symfoniorkester, dir.: Mogens Wöldike. EMI 6C 063-38123.*

I serien Dansk Musik Antologi foreligger her to plader, der på hver sin måde åbner for et frugtbart indblik i den musikalske udtryksmåde hos N. W. Gade og J. P. E. Hartmann, de to betydeligste instrumentalkomponister i det 19. århundredes danske musik. Den første plade sammenstiller to næsten jævnaldrende klaversonater, Gades og Hartmanns første bidrag til genren, værker der også udtryksmæssigt har en del tilfælles; den anden viser spændvidden, men også det karakteristiske, uforanderlige temperament hos J. P. E. Hartmann som symfoniker, eksemplificeret ved et af hans allertidligste og et af hans allerseneste orkesterværker. Men udvalget af værker er ikke bare ved sin perspek-

tivrige sammenstilling heldigt foretaget; også de enkelte værker har hver for sig (navnlig de tre værker fra det betydningsfulde årti 1835–45: Symfonien og de to klaversonater) en vægtfylde, der gør, at pladerne både tåler og fortjener international udbredelse. Der er nok af musik fra denne periode, der, hørt idag, mest har præg af epigoneri eller er rene kuriosa – i disse værker af Hartmann og Gade, derimod, er den kompositoriske egenvilje og navnlig det tekniske håndslag tilstrækkelig evident og overbevisende til, at værkerne kan stå for senere tiders efterprøvning.

Tager vi de to klaversonater, der her får så kraftfulde og suverænt overblikspregede udførelser, som man venter det af Arne

Skjold Rasmussen, er det rigtignok tydeligt, at selvom disse værker endnu hævder sig ved deres musikalske kvaliteter, er påvirkningsforholdene ikke til at tage fejl af, og de gør sig både bredt og dybt gældende. Men netop i forvaltningen af påvirkninger (der jo i sig selv er forståelige nok i ungdomsværker som de her foreliggende) sporer man en karakteristisk forskel på Hartmanns og Gades musikalske personlighed. Hos Hartmann assimileres disse impulser (her væsentligst fra Schumann) med hans eget anlæg for det capriciøse, til et rytmisk og harmonisk pointeret særpræg. Gades e-mol sonate fremstår på baggrund af Hartmanns »Pris-sonate« som et glattere og ikke nær så interessant værk, selvom det også er ét af de værker af Gade, hvor Mendelssohns musikalske tilstedeværelse (2. satsens »Lied ohne Worte« - præg) afbalanceres ikke så lidt af kraftigere linjer, der skyldes indflydelse fra Schumanns klavermusik: 4. sats læner sig vel meget op ad Schumanns »Aufschwung«, mens 3. sats derimod overrasker ved at gå tæt, men elegant, på den Chopin'ske Mazurka.

På pladen med de to orkesterværker af Hartmann koncentrerer opmærksomheden sig naturligt mest om symfonien fra 1835, men mange vil nok overraskes positivt over at finde det formodede appendix, ouverturen til Oehlenschlägers sørgespil »Yrsa« (1883), særdeles høreværdigt, svarende til at man gerne hører Brahms' »Tragisk ouverture« i forbindelse med én af symfonierne. Som kender af Hartmanns 2. symfoni fra 1847-48 ville jeg ønske, at dette værk i det mindste *også* var kommet til at indgå i denne antologi over dansk musik. Dels har den mere behov for at komme til publikums kendskab end den 1. symfoni (der rigtignok heller ikke høres for ofte), og dels er jeg overbevist om, at en gennemtænkt og sensitiv fortolkning af dette partitur – som man har lov at vente

det af f. eks. Wöldike (hvad indspilningen her af 1. symfoni kan bestyrke én i) – ville kunne gøre op med den gamle, udbredte opfattelse (jfr. omslaget til nærværende plade), at den 2. symfoni er for rapsodisk og vidtspunden. Den er mere original, den er fremadpegende og dens symfoniske kræfter er stærke, men subtile. Hartmanns 1. symfoni er bestemt heller ikke noget ringe værk; det bevidnes af Andanten (der blot desværre er for kortfattet i forhold til de udviklingstendenser den rummer – et sted indvarsles ligefrem Bruckner) og den store finalesats med dens mesterlige slutning.

I fortolkningen af ydersatserne har Mogens Wöldike valgt lovlig sindige tempi (sammenlign finalens Allegro molto assai med Skjold Rasmussens udgave af den samme tempobetegnelse i 3. sats af Hartmanns klaversonate!); Wöldike har tidligere, ligeledes med Radiosymfoniorkestret, spillet disse satser, specielt finalen, decideret hurtigere. Her på pladen er det synd for den afsluttende sats, mens det noget langsomme tempo i 1. sats opvejes i positiv retning af en større klangskønhed og omhu med detaljerne end i den optagelse, jeg har haft at sammenligne med. Musikkens noget heftige gestikuleren er nok for vanskelig at administrere i forbindelse med et friskere tempo. – Synd er det også at der i menuetsatsen (som i virkeligheden er en vals!) musiceres noget stift på de steder, hvor Wöldike tilsyneladende har insisteret på menuettens større pondus.

Optagelsesteknisk er begge pladerne upåklagelige; også her er formatet af en standard, der ikke kan hindre deres afsætning på et større marked end det hjemlige. Hvilket får mig til at ønske, at man anlagde en noget mere ensartet standard for omslagsnoterne, end det er tilfældet med disse to plader. Teksten bør være lige så fyldig på fremmedsproget som på dansk. Kom-



mentarerne til Hartmann-pladen er unødigt vidtløftige og bestemt ikke alle relevante for pladens værker. Til gengæld er her de engelske noter beskåret til langt under et informativt minimum. Også den sto-

rartede idé med at lade Ejnar Johansson skrive et par ord om de valgte pladeomslag (malerier af Købke og Edv. Lehmann) kan kun komme danskkyndige til gode. En rigtig dårlig disposition.

Bo Marschner.

*De Danske Madrigalister. Dansk Musik Antologi 015. Helle Hinz, Bodil Kongsted, Jørn Jørkov, Arne Berg, Jørgen Laursen, Ulrik Cold, Gunhild Deckert Knudsen, Lena Bust Nielsen, Jette Fredsborg, Andy Sundstrøm, Torben Lave, Holger Eichhorn, Ture Bergstrøm, Jacob Knudsen, Willi Østerberg, Johan Poulsen, Jesper Bøje Christensen, 3 drenge fra Københavns Drengekor, Camerata, Per Enevold. EMI 6C 063-38124.*

*Hofdanse fra Christian IV's tid. Dansk Musik Antologi 016. Jette Fredborg, Gunhild Deckert Knudsen, Lena Bust Nielsen, Anthony Rooley, Ian Harwood, Jørn Jørkov. EMI 6C 063-38125.*

*Mogens Pedersøns Kirkemusik. Dansk Musik Antologi 017. Københavns Drengekor, Niels Møller. EMI 6C 063-38126.*

Though the reign of Christian IV is not the earliest period of Danish history from which a substantial repertoire of music has survived, it was the time during which music was cultivated and encouraged in such a way as, for the first time, to establish Denmark as a participant on the international European musical scene. The musical importance of this period, in many respects the equivalent of the Golden Age of the first Elizabeth in England, has long been recognized and, though in quantity far from commensurate with its brilliance and vigour, the bulk of the surviving music has long been available in modern editions, *the vocal music in the Danish national edition Dania Sonans* vols. 1-3 (1933, 1966, 1967) and the instrumental music in Bernhard Engelke's *Musik und Musiker am Gottorfer Hof* (1930). A representative selection of recorded performances illustrative of this period of national pride and international interest has therefore for many years been felt as an obvious need the

satisfaction of which has been awaited with impatience. It was entirely appropriate that *Dansk Musik Antologi* (Anthology of Danish Music) should accept this as their responsibility and the issuing of a set of three records: »De Danske Madrigalister« (The Danish Madrigalists) (D. M. A. 015), »Hofdanse fra Christian IV's Tid« (Court Dances from the Time of Christian IV) (D. M. A. 016) and »Mogens Pedersøns Kirkemusik« (Mogens Pedersøn's Church Music) (D. M. A. 017), under the common heading »Musical Life in Denmark during the reign of Christian IV«, would seem a reasonable attempt to fulfill an obligation to this period of musical history, the earliest so far treated by this ambitious series.

At first sight it would appear that we have every reason to rejoice in the way the undertaking has been carried out. In all external respects the three recordings appear promising indeed: they are handsomely produced and packaged: the double

sleeves are both decorative, bearing attractive reproductions of paintings contemporary with the music by Christian IV's court painter Peter Isaacz and his son Isaac, and capacious enough to allow space for extensive notes in Danish and English on the genre represented by each record as well as on the composers and music recorded. In addition a separate insert contains an historical introduction to the period by Gunhild Deckert Knudsen who has apparently been the primary promoter of the project – in the case of the two records of secular music functioning in the multiple capacities of planner, arranger and instrumental performer. But what about the musical contents?

Our knowledge of the way in which music was performed in the 16th and 17th centuries unquestionably leaves much to be desired, so it is with sympathy that we read in the notes to the first record («The Danish Madrigalists») that »the practical musician about to perform the music, possibly to make gramophone recordings, has got to take a stand and make a choice. It is a question of knowledge, feeling for style, sense of sound, and taste.« This is all right as far as it goes, but what one would like to know is what principles inform such subjective factors as »feeling«, »sense« and »taste« as a guarantee that they mean something more than simply expressions of personal likes and dislikes? Surely it is stating the obvious that the guiding principle for all performers in general should be to realize the intentions of the composer, yet it must be said that on these recordings one is repeatedly confronted with performances which seem to go to a good deal of trouble to avoid doing just that.

After asserting that madrigals must surely have been sung by both small ensembles of soloists and larger choirs, the record notes inform us that »more frequently the madri-

gals have been both sung and played«. We are not told the evidence for this statement but let us accept that it may be true – just as one may accept that there have been more bad performances than good ones, or that until recently Beethoven's symphonies were on the whole more often performed as duets on the piano than by symphony orchestras. But whatever may have been the practice in the case of other music – the consort songs of Byrd and Gibbons, the Italian *intermedi* or the late madrigals of Monteverdi and Luzzaschi – I can see nothing either in the music or the texts of these pieces to suggest that they are anything other than vocal polyphony. Of course in the absence of one or more singers they may have been performed with instrumental assistance but the coherence of the vocal texture and the interrelationship of music and text lead one to believe that such occasions would have been »faute de mieux« and that is no basis for giving this manner of performance preference. Samuel Sebastian Wesley once visited the cathedral at Christ Church in Oxford on a Sunday morning and was appalled to see only one man in the choir. The fact that this sad event actually occurred, and was perhaps not unique, can never be used to justify recording a performance of an anthem by Byrd or a motet by Tallis using one bass singer with organ accompaniment supplying the other vocal parts – unless the intention should be to illustrate the wretched state of church music in England in the early part of the 19th century. What intention then is being realized by the performance here of Hans Nielsen's »Occhi miei« in which only the bass line is sung, the other parts being played by instruments? Is this to recreate an historical occasion when Christian IV's chapel was reduced to one bass, or can anyone seriously believe that this is the way Hans Nielsen

wanted to hear his 5-voice madrigal performed? Of the 20 madrigals on this record 15 have been arranged to substitute an instrumental ensemble for various voice parts. Not only has the intimate relationship of the music and words been obliterated and the interplay of parts in a balanced and homogeneous texture destroyed, but the vocal parts which have been allowed to remain are often confections of several parts so that even the integrity of the melodic line has been abandoned. The remaining five madrigals are performed by the excellent Camerata Choir conducted by Per Enevold. Even though one may have a conception of madrigals as vocal chamber music and prefer to hear them performed by a small ensemble of one or two voices per part rather than by a larger choir, the purely vocal performances are so superior to all others on this record that it is difficult to comprehend why the »experiments« with instruments were not ruled out as unacceptable before being given the permanence of a recording. That they were not shows how uncertain a criterion »taste« can be. Mine tells me that the five madrigals (four by Mogens Pedersen and one by Truid Aagesen) sung by the Camerata Choir will have to preserve the reputation of the Danish madrigalists until another recording can be produced.

The second record of the set is surely exceptional in an anthology of Danish music inasmuch as none of the composers represented on it is strictly speaking a Dane, though Melchior Borchgrevinck is usually accepted as such by virtue of his life-time of service to Christian IV. The title of the record, »Court Dances from the time of Christian IV«, is therefore carefully correct and demonstrates an important aspect of Christian IV's court – namely, its international character, not least with regard to

music. This being so one may wonder why the most distinguished of all Christian IV's international stars, the English lutenist John Dowland, composer of some of the most famous court dances of the time (including a Galliard for King Christian himself), should not have been included. He is even represented in the first of the three printed collections from which all the music performed here is drawn: Füllsack and Hildebrandt *Ausserlesener Paduanen und Galliarden Erster Theil* (1607), Hildebrandt *Ander Theil ausserlesener Liebl. Paduanen und ... Galliarden* (1609) and W. Brade *Newe ausserl. Paduanen* (etc.) (1609), all published in Hamburg. (Incidentally, not all the music recorded is identified on the record since there are nine bands but only eight titles.)

However, a more fundamental question than that of the selection of pieces is, once again, as in the case of the madrigals, the choice of performing medium. For this recording Gunhild Deckert Knudsen has arranged all the pieces for »broken consort«, that is, a combination of instruments of different types. There is plenty of precedent for performing instrumental music of the late 16th and early 17th centuries with the ensemble she has chosen, most notably Thomas Morley's publication *The First Book of Consort Lessons* (1599 and 1611), on Sidney Beck's excellent and informative edition of which she has obviously relied heavily. But the question must be asked: how appropriate is it to the repertoire recorded here?

In the first place, Morley's publications, and Philip Rosseter's *Lessons for Consorts* of 1609, are unusual for their time precisely in this respect that they stipulate a particular instrumentation and are therefore regarded as important evidence of a developing interest in the musical possibi-

lities of a controlled manipulation of instrumental sounds – orchestration, in fact. Many of the pieces Morley published seem to have been especially composed for the occasion, and it cannot be taken for granted that they thus can be adopted as models for rewriting or »orchestrating« the rest of the instrumental repertoire of the period.

Secondly, the use of this particular ensemble of instruments was generally recognized as something peculiar to English music, unlike anything found elsewhere. Indeed, Michael Praetorius called it »the English consort« in his *Syntagma Musicum* (Part III, Wolfenbüttel 1619) and since he is not known ever to have been in England it is supposed that his knowledge of it came from contact with the popular travelling companies of English actors who used an ensemble of this kind for musical accompaniment to their plays. For it is generally accepted that this particular grouping of instruments originated in connection with theatrical productions of plays and masques, with which the English were occupied while others were discovering opera. It is, of course, possible that some of the present instrumental dances had been used in masques, but as far as I can see there is nothing to indicate it, nor to suggest that their publication in Hamburg was either prompted by or intended for use in the performance of masques. This applies also to William Brade; though English, he had made his career on the continent at least since 1594 at Copenhagen, Berlin, Bückeburg, Gottorp and Hamburg and is not known to have composed specifically for masques. In fact, it may be questioned whether these dances were intended for dancing at all. If they were, the use of plucked string instruments might be justified to assist the dancers with their emphatic rhythmic drive, but by this time such

dances as the pavane and galliard were passing out of use as »Gebrauchsmusik«. This seems particularly apparent in the dances of William Brade which show features of great musical interest some of which, such as changes of metre in the course of a movement would make them unsuitable for dancing, and others, such as motivic relationships and contrapuntal refinement, which favour attentive listening rather than physical activity. It may be observed that on this record the musicians – consciously or unconsciously – also seem to doubt the functional nature of this music since their performances often fail to establish the individual characters of the dances, tending towards monotony and dullness. To my mind the pieces would have been more interesting and their qualities as musical compositions shown off to better advantage had they been played by a consort of viols.

That brings me to my third point: the two publications by Füllsack and Hildebrandt (1607) and by Hildebrandt alone (1609), while allowing performances by all or any instruments – a common and understandable formula to encourage sales – specifically and unequivocally recommend performance by viols. In other words, they say that ideally, to realize their full potential, these pieces should be performed by viols – which is as much as to say that they were composed for viols, that it was the intention of their composers that they should be heard played by viols. Why then are we not allowed to hear these pieces as they were intended to be heard? The answer is once again misguided musicology: the obvious is rejected in favour of an alternative more tortuous and precious. Aware of the undoubted influence of English music at the court of Christian IV and observing that William Brade's publication



of 1609 neglects to specify a preference for performance by a consort of viols, Gunhild Deckert Knudsen concludes it is because he is familiar with the way in which this music is performed at Copenhagen and Gottorp, that is to say, the English way, which must mean by »English« or »broken« consort – *ergo*: all this music, regardless of what it says on the title pages, must be reworked in imitation of Thomas Morley's publication because of what William Brade *doesn't* say on his title page of 1609. The error of this line of reasoning would have been apparent if it had not stopped there but had proceeded a little further to discover that Brade's next publication, *Neue ausserlesene Paduanen und Galliarden* (1614), published at Hamburg while Brade was serving the court at Gottorp, uses on its title page the same prescription as Füllsack and Hildebrandt used, expressing his preference for performance by viols. Had he suddenly, while serving at Gottorp, forgotten the supposed English tradition at Gottorp, or can we assume, in the absence of evidence to the contrary, that when the composers or editors say they want the music played on viols if possible an effort should be made to play it on viols?

We have made reference up to now to three distinct types of music: music for small vocal ensemble, music for a small ensemble of like instruments, such as a consort of viols, and »stage« music for plays and masques, for which a »broken« consort was favoured. These three are of different kinds: the first and second are primarily chamber music for private or domestic use whereas the third is music for public performance. Depictions of all three can be seen as separate scenes on a mural painted c. 1596 for Sir Henry Unton. Gunhild Deckert Knudsen must have seen them, since the mural is reproduced as frontis-

piece in Beck's edition of Morley's *First Book of Consort Lessons*, yet it is the fault – and a serious fault – of these two records, in my opinion, to have treated music of the first and second kinds with the musical resources intended for the third.

Fortunately the same cannot be said of the third of this set of recordings. Here we have a fourth kind of music, music for the church, and it is performed with a sense of style and tradition that distinguishes the Copenhagen Boys Choir, begun by Mogens Wöldike and continued by Niels Møller. This is much the most satisfactory musical performance (and recording) of the set and, shown off to such advantage, one is inclined to think also the finest music. It is, furthermore, music of exceptional historical interest. Unlike the secular music, this church music represents a stage in a continuous and unbroken tradition which it would have been useful to have had explained in an essay corresponding to those on the other two records. Instead two full sides of the record sleeve have been used to print the texts and a chance to give the public information which would make this important aspect of Danish musical life understandable – information which it is almost impossible for most non-Danes to obtain – has been lost. For example, what is the uninformed listener to make of the introduction of the first verse of the Danish hymn »Krist stod op af døde« between verses of the Latin sequence »Victimae paschali laudes«? Even if his scholarly curiosity causes him to turn to the source of the music, Mogens Pedersøn's *Pratum Spirituale*, he will find nothing under »Victimae paschali« to account for the interjection of the Danish hymn. And if he looks up »Nu bede vi den Helligånd« he will find nothing to connect it with the singing of the sequence »Veni



Sancte Spiritus«. Would it not have been reasonable here to have explained how the Danish Lutheran church justified the retention of three great Latin sequences for Christmas, Easter and Whitsun by coupling to them the congregational singing of their Danish chorale versions – respectively »Grates nunc omnes« and »Nu lader os alle«, »Victimae paschali« and »Krist stod op fra døde«, »Veni Sancte Spiritus« and »Nu bede vi den Helligånd«?

There are a number of other questions about details of the performances for which the record notes should have provided answers: why are the texts sung not the same as those for which Mogens Pedersen provided musical settings? Even if Niels Møller would not use them in Copenhagen Cathedral today, is it defensible on an historical recording not to give us the original texts of *Pratum Spirituale*? Why is Mogens Pedersen's Latin mass described as »incomplete«? Proper notes would have explained that it is only incomplete with regard to Catholic practice but lacks nothing in the context of Lutheran practice in Denmark at the beginning of the 17th century. It is also unfortunate that »frie kompositioner«, by which is meant composi-

tions which do not make use of a *cantus prius factus* in the form of a Gregorian or Lutheran chorale melody, has been translated as »independent compositions« so that the impression is given that only the six of the 37 items in *Pratum Spirituale* which are not based on a pre-existent melody can really be said to be by Mogens Pedersen.

On the whole, though the initiative was well taken to illustrate the rich musical life of the reign of Christian IV with three recordings such as these, the results fall far short of what we have a right to expect of a national historical anthology. In the case of two of the three records it is a matter of deep regret to have to conclude that the performances for the most part do less than justice to the composers who made the period one of the most glorious in Danish musical history. One must be grateful that, thanks to the choral performances of the Camerata Choir under Per Enevold and the Copenhagen Boys Choir conducted by Niels Møller, Mogens Pedersen at least survives as a worthy representative of Danish music at the close of the Renaissance period.

John Bergsagel

Vagn Holmboe: 7. symfoni, op. 50. Danmarks Radios Symfoniorkester; dirigent: John Frandsen. Per Nørgård: »Luna« per orchestra. Danmarks Radios Symfoniorkester; dirigent: Herbert Blomstedt. Pelle Gudmundsen-Holmgreen: »Tricolore« IV. Danmarks Radios Symfoniorkester; dirigent: Ole Schmidt. Dansk Musikantologi 018. DGG.

Det er en plade man umiddelbart bliver glad for, og værkudvalget er sådan, at det også kan anbefales den samler som blot af nysgerrighed vil have nogle smagsprøver på nyere dansk musik: Her har vi tre af de betydeligste nulevende danske komponister fordelt på to generationer og alle repræsenteret med centrale og karakteristiske

værker. Mere end én samler af den nævnte type vil antagelig få skærpet appetitten på dansk musik.

Holmboes 7. symfoni er komponeret i 1950 og hører nok hjemme i hans frodigste og mest vitale periode. Trådene tilbage til Carl Nielsen er endnu klart hørbare, i melodityper, i de tre intermezzis blide natur-

lyrik og vel også i den cykliske formkonception med sammenkædede satser. Det er interessant, at alle tre træk peger netop på »Det uudslukkelige«. Men det forstyrrer på ingen måde indtrykket af et selvstændigt og righoldigt musikværk. Holmboe er vel mindre dramatisk og også mindre patetisk – hans noget asketiske æstetik fornægter sig heller ikke i denne symfoni – men så meget mere intens i sin strømmende lyriske linieføring og bestemt ikke uden storhed og væld. Symfonien har i sin helhed en vældig indre sammenhængskraft som ikke blot skyldes substans og attacca, men i mindst lige så høj grad den fine, organiske proportionering og den elegante overgangsteknik. Hele værket kan faktisk uden vanskelighed opleves som ét eneste, naturligt faldende forløb, og allerede dét sætter det i særklasse i efterkrigstidens danske symfonik. Sammenligner man f. eks. med Holmboes egen 8. symfoni, hvilket er nærliggende da den også foreligger på grammofon, har man slet ikke samme oplevelse af musik der ligesom er skabt i ét greb. End ikke inden for de enkelte satser, som her er indbyrdes adskilte. Mellem de to symfonier ligger kun et år.

En helstøbthed som den 7. symfonis kommer imidlertid først overbevisende til udtryk i en virkelig adækvat opførelse, og sådan en er der faktisk tale om her. John Frandsen tolker værket både ekspressivt og ekspansivt. Han har ro og bredde og holder interessen fangen med de lange liniers bårne alvor og skønhed og med en indtrængende karakteristik af de enkelte afsnit: dramatiske capricciøse, pastorale og melankolske. Samtidig belyser han hver episode ud fra dens funktion i sammenhængen. Vi er altid undervejs, men uden at tabe øjeblikket af syne. Når han så oven i købet får Radiosymfonikerne til at klinge aldeles storartet, og ikke så lidt bedre end man er vant til fra dagligdagen i koncert-

salen, så kan man kun konkludere, at vi her har fået en meget værdifuld ny Holmboe-indspilning.

Per Nørgårds »Luna« (1967) hører til de smukkeste eksempler på komponistens brug af uendelighedsrækken i et tidligt stadium. Den tæt sammenfiltrede, farverigt changerende orkesterklang i dette værk er noget ganske tidstypisk for tresserne og de tidlige halvfjerdsere og er vel egentlig en Ligeti-sound, men Nørgårds version er original og fængslende. I en vis forstand er der kun én klang, for hele kompositionens tonemateriale er lagt ud som et registerfikeret gitter der så at sige præsenteres ved at forskelligtfarvet lys fejer hen over det og gør større eller mindre partier observerbare. Værket giver virkelig dette indtryk at lydstråler der ligesom brydes gennem orkestret, og den måde instrumentation og rytme, man kunne også sige farve og bevægelse, arbejder sammen på, har en helt selvfølgelig, integreret karakter. For en sammenligning med søsterværket »Iris« der er komponeret umiddelbart før »Luna«, fremtræder det senere værk ikke blot strammere men også betydeligt fantasifuldere og mere visionært. Og det vil forresten sige noget, for »Iris« er et godt værk, men »Luna« har stærkere særpræg og er også endnu dygtigere instrumenteret.

»Tricolore« IV som Pelle Gudmundsen-Holmgreen skrev i 1969, er en pikant kontrast til »Luna«. Overfor det flammende og fabulerende står her igen en tyk orkesterklang, men nu behandlet med sammenbidt stivhed. Som navnet antyder er der tale om tre klange – en af dem består kun af en enkelt tone – som udgør stykkets hele materiale, og musikken forløber ved at der på skift åbnes og lukkes for disse tre lydklodser. Først i den korte andensats opblødes materialet en smule og forvandles til en lille, vippende melodi i parallelle tertser. I det væsentlige er kompositionen

altså rent rytmisk-dynamisk, men det er nok til at karakterisere en række klart forskellige afsnit der hver for sig leger med stadig nye kombinationsmuligheder af det enkle stof. Man kan få den tanke, at komponisten har villet vise, hvor lidt man kan klare sig med og dog få en tilfredstillende sats ud af det. Samtidig har imidlertid den strenge og »objektive« konstruktivisme en ejendommelig virkning på lytteren. Den provokerende effekt af denne bevidste og ukonventionelle nøgenhed blander sig med samme slags velbehag, som man kan have overfor en geometrisk tegning. – Og det er iøvrigt særlig velgørende netop efter Nørgårds lidenskabelige stil. I den modsatte rækkefølge ville det ikke være gået.

»Luna« og »Tricolore« IV er radiooptagelser fra 1971. Der er en smule publikumssatmosfære, og klangbilledet har ikke samme klarhed og friskhed som i studieoptagelsen af Holmboes symfoni. Egentlig forstyrrende er det dog ikke. Gudmundsen-Holmgreens stykke, som næppe byder på større tekniske og fortolkningsmæs-

sige problemer, forekommer at være i gode hænder under Ole Schmidts ledelse. Anderledes krævende er Nørgård, og Herbert Blomstedt når ikke Frandsen i livfuldhed og indtrængende fortolkning, men byder dog på en ikke blot forsvarlig men også både velklingende og gennemartikuleret opførelse. Er optagelsen acceptabel, så er til gengæld overfladen på pladens b-side der rummer de to yngre værker, i det mindste på anmeldereksemplaret meget sløj. Visse steder er fornøjelsen næsten ødelagt af knasen. Pladeomslaget rummer en kyndig og grundig, men lejlighedsvis noget uklar introduktion til Holmboe og hans symfoni af Helmer Nørgaard. Med engelsk oversættelse optager den hele hylsterets bagside, og dermed er der ikke blevet plads til så meget som et ord om pladens andre værker – som vel egentlig med deres mindre etablerede udtryksform kunne have nok så megen indføring behov. Et indlagt ark kunne let have løst problemet som giver publikationen et underligt skær af manglende professionalismisme.

Jan Jacoby

*Svend Westergaard: Concerto per violoncello ed orchestra, op. 26. Erling Bløndal Bengtsson, cello; Danmarks Radios Symfoniorkester; dirigent: Ole Schmidt. Pezzo concertante, op. 27. Danmarks Radios Symfoniorkester; dirigent: Francesco Cristofoli. Dansk Musikantologi 019.*

Cellokoncerten er hovedværket på denne plade og den optager de tre fjerdedele af spilletiden. Min første tanke, da jeg stod med pladen i hånden, var unægtelig: Der havde været mere presserende ting at bede Erling Bløndal Bengtsson om at indspille. Da andre måske tænker ligesådan, skal jeg straks oplyse hvad jeg senere fik at vide: Homboes og Koppels koncerter er faktisk indspillet for nylig – og ikke mindst Koppels er et værk af betydelig skønhed og særpræg.

Men nu drejer det sig altså om Westergaard. Han er en meget bevidst konservativ komponist, stilistisk beslægtet med nysnævnte Holmboe og Koppel med udblik til Sibelius og Sjostakovitsj. I sin holdning til teknik og æstetik er han stort set på linie med Brahms. Værkerne på denne plade er karakteristiske ved en stærkt integreret stofbehandling indenfor meget kontrasterige forløb. Instrumentationen virker i tutti ofte noget naiv og klichéagtig med sin hårde, ligesom poserende klang der ikke

sjældent kan blive helt fanfaremæssig. Mere fantasi er der i de kammermusikalske passager der, indenfor de traditionelle rammer, kan have en egen afdæmpet skønhed og en klar klanglig individualitet.

Løvrigt oplever man ustandselig hos Westergaard de velformede detaljer. Det er musik som gør sig godt i citater, for man kan overalt plukke korte episoder der er særdeles markant formuleret. Men det er ejendommeligt, at når man hører musikken i sammenhæng, forekommer den langt svagere profileret. Udarbejdelsen af længere forløb mangler stramhed – trods den meget hørbare stoføkonomi – og plasticitet, og forbindelsen hen over de hyppige kontraster er svag. Det er blandt andet formdynamikken, det er galt med. Afsnit efter afsnit lyder overbevisende som indledning, overgang eller afslutning; det er stof som hele tiden er på vej til at blive til et eller andet, men så løber ud i sandet. Smukkest udtrykker Westergaard sig i langsomme tempi, hvor han ofte er ganske udtryksfuld og skaber bredere forbindelser på langs. I allegro dominerer gerne en ret ukarakteristisk, rytmisk uniformeret vitalitet som har ringe udtryksbredde og i værste fald bliver tung og stampende.

Hvad her er nævnt gælder mest udpræget for cellokoncerten. Den forekommer desuden ikke så lidt for lang til sit stof, særlig på grund af den store, bonbastiske finale, og skæmmes af en vis farveløshed i harmonisk henseende. På den anden side er den stærkt dominerende solostemme særdeles effektivt skrevet, rig på attraktiv og karakteristisk udnyttelse af instrumentet og formuleret med ikke ringe fantasi. Koncerten er – naturligvis – tilegnet Erling Bløndal Bengtsson, og han forsvarende her med både intensitet og brillans. Spillet er overalt forbilledligt smukt og meget medrivende, og det i en grad så at pladen alene af den grund må anbefales celloentu-

siaster. Min eneste indvending er, at solisten i de lyriske partier aldrig rigtig lader ro falde på sig, men bibeholder et nervøst sitrende *espressivo*.

Ole Schmidt musicerer med energi og undertiden noget bralrende. Han er tilbøjelig til at gøre satsen tung og sætter gerne en fed streg under sine pointer. Man kan savne en nuancering af orkesterspillet. I optagelsen står celloen meget hårdt i forgrunden, mens orkesterklangen ligger lidt fladt og sammentrængt på en måde der ikke er befordrende for klarheden.

»Pezzo concertante« udmærker sig frem for cellokoncerten ved sin lettere og mere flydende karakter og ved større raffinement i både form, klang og udtryk. Formen er en knap og smidig minicyklus indenfor et ensatset forløb, og værkets klang og næsten elegante holdning er bestemt af den hyppige solistiske instrumentation. Kompositionsåret er 1964 overfor koncertens 1961. Det solistiske som kulminerer i en kollektiv kadence for blæsere, stiller sine særlige krav til Radiosymfoniorkestret, krav som indfries hæderligt men ikke det mindste imponerende. Til gengæld når Cristofoli væsentlig længere i dette værk end Schmidt i det andet, hvad angår klarhed og udtryksfuldhed i orkestersatsen.

Omslagets tosprogede noter er hentet ord til andet i Wilhelm Hansen Musikforlags engelske brochure om Svend Westergaard. Oversættelsen til dansk har medført en enkelt uklarhed. Kommentaren giver god besked om komponisten men intet ud over nødtørftige historiske fakta om de indspillede værker.

Jan Jacoby



*Gunnar Berg: Ti japanske træsnit. Minna Nyhus, alt; Béatrice Berg, klaver. Sonate for fløjte og klarinet. Karl Lewkovitch og Otto Himmer. »Filandre« for fløjte, klarinet og violin. Karl Lewkovitch, Otto Himmer og Ove Vedsten Larsen. Dansk Musikantologi 020.*

Det må hilses velkommen, når det endelig sker, at musik af Gunnar Berg udkommer på plade. Denne snart 70-årige outsider i dansk musik har ganske vist i de senere år i stigende grad opnået anerkendelse som den fine og originale kunstner han er, men i grammofonbranchen har det hidtil ikke sat sig spor der står i noget rimeligt forhold til hans musiks kvalitet. Sammenholder man f.eks. med en Holmboe, bliver Gunnar Berg-pladesamlingen næppe til at få øje på: En indspilning af det store klaverværk »Gaffky's« og en af et mindre stykke »... pour clarinette et violon« ser ud til at være det hele. Og begge har mange år på bagen. Når man som undertegnede ser Gunnar Berg som sin generations eneste danske komponist af uomtvisteligt internationalt format, og det ikke kun fordi han skriver i en internationalt præget stil, så er dette forhold unægtelig grotesk.

Men det lysner. Flere orkesterværker synes at være på vej. Det gælder i hvert fald den store »klaverkoncert« »Essai acoustique« og den mindre »Frise«. Og man tør vel håbe på, at nogle af de klaveroptagelser med komponistens nu afdøde hustru, Béatrice Berg, som Danmarks Radio må ligge inde med, inden alt for længe kan blive offentliggjort. Det drejer sig blandt andet om et hovedværk som »Éclatements«.

Og her har vi altså nu en publikation som næsten fordobler Gunnar Berg-repertoire på grammofon. Det er godt. Men så må det også straks siges, at værkerne på denne plade er meget lidt centrale og ikke giver noget rimeligt indtryk af, hvem komponisten Gunnar Berg er. Sangene er skrevet så tidligt som i 1938, og selvom komponisten da var 29 år, er det et ungdomsværk, for så vidt som han kom ret sent i gang med at

komponere. Iøvrigt er genren helt utypisk for hans modne produktion. Også sonaten er en tidlig komposition (1942), skrevet længe før den afgørende tærskel 1950-51 da Berg, under sin tiårige udlændighed, gik over til den serielle teknik – som en af de første nordiske komponister. Vil man udbrede kendskabet til den stil, hvori han skrev sine store og – det skal indrømmes – vanskeligt tilgængelige hovedværker, så skal man gå til musikken *efter* dette tidspunkt.

»Filandre«, hører til denne modne periode, men det er et undtagelsesværk, måske endda et regulært eksperiment, og har ikke megen lighed med andre værker fra samme tid. Berg har her forsøgt sig med en blidt flydende, i det væsentlige fuldstændig statisk musik, baseret på registerfikserede toner og uforanderlig dynamik og spille-måde. Kun violinens stadige glissader rummer en sidste rest af bevægelse. Berg har i dette værk været klart forud for sin tid, og det er næppe tilfældigt, at de tre Århus-musikere slog ned på dét, da de i 1973 skulle vælge blandt Gunnar Bergs talrige aldrig spillede værker. Da var det nemlig aktuelt! Begge pladens instrumentaltværker blev uropført på det tidspunkt, og dét må vel ses som den forholdsvis tilfældige grund til, at de også blev indspillet af de samme musikere et par år senere.

Kan man kritesere værkudvalget på denne plade ud fra et overordnet publikationspolitisk synspunkt, så må man dog samtidig slå fast, at alle tre stykker er værdifuld musik som mageligt kan bære en grammofonplades slid. De japanske træsnit er skrevet til tyske oversættelser af digte af Junyo Kitayama. Hvert digt be-



skriver et af Hokusais træsnit fra serien »Fuji i 100 landskaber«, og det samme gør Gunnar Bergs klaversats med indtrængende poetisk styrke. Sangstemmen er kantabel og følger tekstens udtryk, men i klaveret indfanges stemningen i de fabelagtige billeder. Forholdet mellem sangstemme og klaver kan minde om det, man finder hos Hugo Wolf. Akkompagnementerne er oftest enkle og enhedsprægede, undertiden nærmest ostinate, tilpasset den lille form. Undtagelsesvis kan klaverstemmen vokse til et lille karakterstykke med et mere komplekst forløb – som i femte sangs uvejrsskildring. Trods den klare forbindelse til traditionen er tonesproget utraditionelt i den tonalt frie og ekspressionistiske klaverbehandling som man næppe finder hos nogen anden dansk komponist anno 1938. Radikaliteten og den præcise karakter- og stemningsmæssige indfarvning af hvert stykke kan lede tankerne til ungdomsværker af den jævnaldrende Messiaen; men stilen er mere gennemsigtig, formingen mere nervøst bevægelig.

Det store plus i indspilningen af disse fine sange er Béatrice Bergs akkompagnement. Hun samler alle tråde og gør krystalklart rede for musikken, dens struktur såvel som dens udtryk. Hun brillerer ikke og udpensler ikke, men taler i toner så smukt, inderligt og usentimentalt behersket som kun en stor musiker kan gøre det. Minna Nyhus befinder sig på et helt andet niveau. Hun stod på optagelsestidspunktet (1973) ved begyndelsen af sin karriere, og hele hendes foredrag står i den ufuldkomne stemmetekniks tegn. Hendes smukke alt kommer til sin ret i moderat styrke fra mellemlejet og nedefter – bedst når den ikke skal flytte sig for meget. Skal den til vejrs, bliver den uklar i piano og skarp allerede i mezzoforte. Hun gør en fornuftig og sympatisk indsats for at fortolke sange, men det kan ikke nægtes, at hendes

frasering er temmelig stiv. Endelig er hendes tekst praktisk taget uforståelig. Heldigvis finder man på pladens indvendige omslag alle teksterne og oven i købet gengivelser af samtlige 10 Hokusai-snit. Det er et kup.

Sonaten for fløjte og klarinet er neoklassisk præget, ikke så meget i selve tonesproget, snævert defineret, som i ydersatsernes livlige, legende holdning der i finalen kan blive helt dansant, og i den koncerterende instrumentbehandling; i den rolige mellemsats desuden i den svale, lyriske linieføring. Fremadvisende træk er navnlig den levende rytmiske artikulation og enklangbevidst detalje som flatterzunge-passagen mod slutningen af værket. Det er et friskt og charmerende stykke som bliver smukt og livfuldt spillet. Lad det være pladens mest konventionelle værk. Det er samtidig den eneste af de tre indspilninger, som man nyder uden forbehold. For i »Filandre« forløses den svævende, drømmende, lysflimrende vision kun delvis. (Filandre står for »flyvende sommer«). Der mangler en del i ro og klanglig delikatesse, og balancen i ensemblet er ujævn. Bedre bliver det ikke af den meget tætte, hårde optagelse som helt mangler rum om de spillende. Indspilningen kan formidle bekendtskab med et interessant og særpræget værk, men næppe virkelig sætte tiden i stå for lytteren. Og det var vel meningen.

For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at Jens Rossels noter på omslaget giver grundigt og præcist svar på alle de mest nærliggende spørgsmål. Indvendinger kan kun blive til petitesser.

*Jan Jacoby*

*Per Nørgård: »Gilgamesh«. Dansk Musik Antologi 025–026. Björn Haugan, Helge Lanerback, Britt Marie Aruhn, Jørgen Hviid, Ranveig Eckhoff, Merete Bækkelund, Birger Eriksson, Solwig Grippe, Annika Bartler, Rolf Leanderson, Monika Hagelin, Eva Larsson, Erik Backman, Dieter Schlee, Karl-Robert Lindgren, Richard Berg, Carina Morling, Margit Teimar, Margaretha Ljunggren, Ulla Broström-Sköld, Karin Öquist, Ingrid Stålné, medlemmer af Sveriges Radios Symfoniorkester, Tamas Vetö. EMI 6C 063–39190–191.*

Per Nørgårds opera »Gilgamesh« blev oprindelig skrevet på bestilling af Statens musikdramatiske Skole i Stockholm som et af de nordiske bestillingsværker, Nordisk Kulturfond siden 1970 har bevilliget penge til. Da værket var afsluttet (17.1.1972), viste det sig imidlertid at stille så store krav, at en opsætning i Stockholm ikke kunne komme på tale. Man anså værket for så teknisk vanskeligt, at man ikke mente at kunne opføre det på tilfredsstillende måde, navnlig da opsætningen skulle finde sted sidst på sæsonen, og indstuderingstiden derfor bedømtes som værende for kort (dementi i Dagens Nyheter 2.2.1974).

Den jyske Opera påtog sig da en uopførelse på Risskov Amtsgymnasium i Aarhus. I titelrollen hørtes kgl. operasanger (nu operachef) Niels Møller - og det ømtålelige højdeproblem var her imødegået ved en række nedtransponeringer (en kvint ned), hvorved sangstemmens identitet i forholdet til det tilgrundliggende tonemateriale godt nok blev bevaret, men hvor samtidig fraserne kom til at ligge i et mindre intenst - og derfor for sangeren knap så flatterende leje. For iscenesættelsen stod Eske Holm og Per Nørgård; for scenografi og kostumer Helle Rahbæk og Annett Birch. Dirigentens vanskelige opgave blev på fremragende vis løst af Tamas Vetö. Opførelserne fandt sted 4.–6. maj 1973, og trods stor succes hos publikum og presse kunne forestillingen ikke gentages af økonomiske grunde. I alle anmeldelser får værket en meget positiv omtale (hvad der bestemt ikke var tilfældet ved Nørgårds tidligere

dramatiske arbejder: *Labyrinten* og *Babel*); enkelte finder dog sekvensen i den 6. nat (vandringen mod dødsriget og samtalen med Utnapishtim) rigeligt lang, hvilket komponisten tager hensyn til ved de følgende opførelser: Værket blev i Aarhus-versionen udsendt s.å. i dansk radio - kommenteret af komponisten selv. Ved denne lejlighed var afsnittet i 6. nat noget beskåret. I juli 1973 modtog operachefen for Den jyske Opera, Otto Hallström, en invitation fra Sveriges Radio til et gæstespil i Stockholm 15. november s.å. Operaen skulle gives i fuld opsætning, samt i en koncertversion til Sveriges Radio. Det lod sig dog ikke gøre at samle staben fra Aarhus til et sådant gæstespil, og i stedet opførtes værket i samarbejde med Stockholms Kirkeopera med Björn Haugan i titelpartiet. Opførelsen fandt sted i Stockholm 15.11.1973 og sendtes direkte i svensk radio. Til denne lejlighed havde komponisten nykomponeret det oprindelige afsnit i 6. nat (dialogen mellem Gilgamesh og parret Utnapishtim), og værket opførtes komplet uden spring.

Handlingen fremførtes uden egentlig scenisk aktion og var derfor - som i dansk radio - ledsaget af en fortæller. Dirigent var fortsat Tamas Vetö, og desuden medvirkede enkelte andre sangere fra den jyske opsætning. Som vanligt i Sverige var opførelsen vel forberedt, i Nutida musik nr. 1 1973/74 (udgives af Sveriges Radio) gaves en fyldig omtale af den kommende begivenhed. Den svenske presse var ovenud begejstret og fremhævede enigt værket som Nørgårds hidtil bedste. Enkelte sav-

nede den sceniske fremstilling og håbede på et gensyn på den store svenske Opera, hvilket blev tilfældet 28.2.1976, hvor værket opførtes med Helge Brilioth som Gilgamesh og Lars af Malmborg som dirigent. Som den første danske komponist blev Per Nørgård hædret med Nordisk Råds musikpris på 50.000 kr. Prisen blev givet for *Gilgamesh*, og overrækkelsen fandt sted under Rådets samling i Stockholm 17. februar 1974, ved hvilken lejlighed dele af værket blev opført af svenske kunstnere. Denne udmærkelse gav stødet til, at dansk TV gik i gang med en indspilning af værket. De medvirkende var gennemgående de samme som ved uopførelsen i Aarhus, men instruktøren, Eske Holm, lod ved denne lejlighed store dele af operaen udspille sig under uophørlige regnskyl - et indfald, som nok næppe gjorde værket lettere forståeligt for de sagesløse seere. Udsendelsen fandt sted søndag d. 20. april 1975, og anmeldelserne var - karakteristisk nok - gennemgående negative, enkelte tolt sønderlemmende.

Nu foreligger fra 1977 en indspilning i serien *Dansk Musik Antologi*, presset på plademærket EMI (DMA 025-026). Der er ikke tale om nogen nyindspilning, idet man har valgt at benytte Sveriges Radios optagelse fra opførelsen på cirkus i Stockholm 15. november 1973. En sådan disposition kan nok give anledning til nogen undren, da værket foreligger i flere versioner på dansk. En sammenligning med disse taler dog på mange punkter klart til fordel for den svenske indspilning. Væsentligt er det, at der er tale om en komplet udgave i den sidst foreliggende version fra komponistens hånd.

Fra assyriske tavler kender vi digtet om Gilgamesh, i sin klassiske version skrevet på 12 tavler i det 7. årh. f.Kr.. Det store epos handler om helten Gilgamesh og hans

bedrifter, om hans kærlighed til vennen Enkido og hans fortvivlelse ved dennes død - en fortvivlelse, der fører han ud på en lang og forgæves søgen efter det evige liv. Han opsøger på denne rejse Utnapishtim, et menneske, der - lig Noah i jødernes senere beretning - med sin ark har hjulpet alle arter af mennesker, dyr og planter til at overleve den syndflod, som guderne havde bestemt skulle rase i »seks dage og syv nætter«. Til gengæld for denne sin dåd belønnes han med evigt liv. Gilgamesh sættes på den prøve, at han i »seks dage og syv nætter« skal våge over livets urt, som han har hentet fra havets bund; men han overmandes af søvnen, og slangen opæder livets plante. Skuffet må vor helt vende tilbage til byen Uruk og erkende, at da guderne skabte mennesket, forbeholdt de sig selv udødeligheden. Intet sted i den babyloniske litteratur er problemet om menneskets forhold til døden i digterisk form skildret mere magtfuldt end i dette epos. Siden midten af 1960-erne har Per Nørgård i sin musik i stigende grad inddraget elementer af transcendental karakter. Det kan derfor ikke undre, at han har følt sig tiltrukket af et emne som det foreliggende - at det dramatiske sammenstød mellem menneske og guddom har givet ham stof til en opera. I sit værk følger Per Nørgård i store træk den oprindelige handling, og en række centrale replikker fra epos'et indgår direkte i operaen. På den anden side er der dog tale om en personlig strukturering og fortolkning af den foreliggende tekst. Værkets undertitel »Opera i 6 dage og 7 nætter« angiver således, at den oprindelige handlingsgang er sammentrængt til dette mystiske tidsrum, som fremhæves talrige gange i epos'et. Nørgårds personlige tolkning kommer også frem i operaens begyndelse: skabelsen af verden med guder og mennesker, dyr og dæmoner; og fremfor alt i slutningen: genfødselen af Gilgamesh, hvor

den oprindelige sumeriske resignations-tanke erstattes af en reinkarnation på højere plan. Denne udvikling fra ego-betonet magtmenneske over mødet med det jævnbrydige, men fordringsløse naturmenneske Enkido til den endelige konfrontation med døden og erkendelsen af denne, er i operaens handling desuden vævet sammen med elementære bevægelser i naturen og universet.

De sanglige præstationer i den foreliggende indspilning er alle på et højt niveau. Titelpartiet synges af Björn Haugan i den oprindelige utransponerede version, og de frygtindgydende mange høje passager forlener helteskikkelsen med netop den karakter af overmenneske, som komponisten har tænkt sig. Skønt sangeren her presses til grænsen for sin formåen, synges med stor autoritet og musikalsk indlevelse. Smukt syngende er også baritonen Helge Lannerbäck, som skildrer Enkidos udvikling fra natur- til kultur-menneske på overbevisende måde. I forførelsesscenen med hetæren Ishara - bedårende sunget af Annika Bartler - høres således et af indspilningens mest poetiske og klangskønne afsnit. Også skabergudinden Aruru får i Britt Marie Aruhns udførelse en helt sublim fortolkning. De øvrige solister er alle vel-syngende, og to forhold må i denne forbindelse bemærkes. For det første, at de svenske sangeres relativt store fortrolighed med oratoriesangen giver dem mulighed for at give et værk som det foreliggende dramatisk udtryk uden at skæmme udførelsen med diverse gængse teatermanerer; for det andet må det bemærkes, at der synges så rent, så rent. Vist forekommer enkelte fejlsyngninger, men intonationen er gennemgående forbilledlig god og vidner om det høje niveau, som svenske sangere i de senere år har opnået ved opførelser af moderne musik. I øvrigt udmærker koret sig ved stor lethed og smidighed i udførel-

sen. Fortrolighed med det moderne nodebillede viser også orkestret, som består af medlemmer af Sveriges Radios Symfoniorkester. Navnlig de improviserede afsnit i nattebillederne udføres med stor fantasirigdom og spilleglæde; helt uimodståelig er således »slangen«, som med det simple instrument (svanefløjte) skaber et under af humor og originalitet. Æren for dette velafstemte ensemble tilfalder dirigenten Tamàs Vetö, som på fremragende måde har ledet også de danske opførelser af værket, men som med denne udgave har skabt en *Gilgamesh*, som kun vanskeligt vil blive overgået.

Værket er optaget af teknikere fra Sveriges Radio med godt resultat, selv om lydniveauet p.gr.a. de skiftende optagesituationer kan være noget svingende. Tilrettelæggelse af optagelsen til grammofonplade er foretaget af tonemester Helge Albrecht-sen i samarbejde med komponisten. Spilletiden er 1  $\frac{3}{4}$  time, og værket er presset på 4 pladesider med teknisk tilfredsstillende resultat af EMI. Det skal dog anføres, at overgangen fra pladeside til pladeside undertiden er gjort så ubehændigt, at man føler sig hensat til tiden fra de gamle 78-ere. Pladerne er ilagt et smukt udstyret cover, hvor Nørgård-kenderen Jørgen I. Jensen på dansk/engelsk giver en omfattende og indsigtfuld gennemgang af operaens tilblivelse. Desuden medfølger et repræsentativt tekstuddrag suppleret med regibemærkninger, hentet fra partituret. Til udgivelsen er opnået støtte fra en række institutioner og fonds, og det er glædeligt, at et så betydeligt værk fra Per Nørgårds hånd på denne måde har kunnet gøres alment tilgængeligt.

Morten Topp



*Carl Nielsen: »Hymnus amoris« og »Søvnen«. Dansk Musik Antologi 031. Kirsten Schultz, Bodil Gøbel, Tonny Landy, Bent Norup, Mogens Schmidt Johansen, Hans Christian Andersen; Radiokoret, Københavns Drengekor, Danmarks Radios Symfoniorkester. Dirigent: Mogens Wöldike. EMI 6C 065-39200.*

I mange år har en grammofonindspilning af Carl Nielsens storslåede korværk »Hymnus amoris« stået højt på ønskesedlen. Et master-bånd blev lavet i forbindelse med Mogens Wöldikes opførelse af værket ved en torsdagskoncert i 1974; og da det efter lange forhandlinger gjordes muligt at publicere værket på en plade, som skulle indgå i Dansk Musik Antologi, var det derfor oplagt at koble det med Nielsens andet hidtil uindspillede korværk »Søvnen«, der ganske vist som kunstværk er mere problematisk, men som dog viser karakteristiske sider af komponistens stil og helt ubetvivleligt burde findes på grammofonplade. Den nu foreliggende plade udfylder et mærkbart hul i rækken af Carl Nielsen indspilninger, og den gør det godt - på trods af det hæslelige omslag med et collage-agtigt anbragt rødt hjerte på sølvbaggrund.

Der er ingen tvivl om, at Wöldikes opfattelse af »Hymnus amoris« er en god del roligere og mere lyrisk end foreskrevet ved Carl Nielsens meget friske tempoangivelser. Det høres allerede i indledningen, som har svært ved at finde et stabilt tempo, og specielt i børnekorets berømte begyndelse »Amor mihi vitam donat ...« Til gengæld kommer Wöldikes store erfaringer som kordirigent til rig udfoldelse inden for det lidt roligere tempo, til gavn for det polyfone stemmevæv og for fraserne fint bårne legato. Det må blive en smags sag, om man gouterer Tonny Landys stemmetype i tenorpartiet, hvis første tone han dog gerne kunne have sat an uden det grimme glissando; ligeledes, om Kirsten Schultz' sopran føles tilstrækkeligt varieret i sopranpartiets stærke *espressivo* som den ulykkelige kvinde, hvis skrig på det udtryks-

mæssige højdepunkt her virker altfor »pænt« og derfor lidt uengageret. Det er nu i øvrigt de færreste udførelser, der tør åbne for de udtryk for skrig og smerte, som også findes i Nielsens musik; et tilsvarende sted i slutningen af mellemdelen i »Søvnen« spiller solofløjten med sine omvendte accenter imod musikkens intention, på samme måde som det ofte sker på et lignende sted i anden sats af Nielsens 5. symfoni. At der til tider ændres ganske voldsomt på Nielsens dynamiske nuancer, skal blot noteres, uden at det kan siges at hindre det generelle indtryk af medrivende musiceren, som præger Nielsens værk og denne indspilning; selv den fra komponistens side klangligt så problematiske solo-terzet for tre herrestemmer (»Alderdommen«) er her lykkedes så godt som nogensinde og når Wöldike i slut-apoteosen benytter store klokker i stedet for det foreskrevne klokkespil, er det begrundet i det klanglige og dynamiske klimaks; det er oven i købet med komponistens velsignelse, idet Carl Nielsen i sit eget eksemplar af det trykte partitur har noteret denne ændring.

Anmelder-eksemplaret af pladen er på A-sidens begyndelse skæmmet af stærkt generende pladestøj, hvilket ikke er tilfældet på et i forvejen indkøbt eksemplar. Det tilrådes derfor at være kritisk ved anskaffelsen.

B-sidens indspilning af »Søvnen« er meget smuk. Carl Nielsen satte selv megen pris på værket; men man kan dog diskutere, om den af ham valgte besætning er den mest egnede som medium for tekstens stærkt personlige, selv-centrerede emne og udtryk. Også her er indspilningens tempo en smule roligere end intenderet af komponi-



sten, korets tekst er gennemgående utydelig, orkesterklangen ville have vundet ved større renhed i violinerne, og fløjten underspilning af udtrykket er nævnt ovenfor.

Men som helhed får værket ved denne sin første indspilning en udførelse, som vi kan være glade for, og som fortjener at indgå i Dansk Musik Antologi.

*Torben Schousboe*

*Carl Nielsen: Saul and David. Opera in 4 acts sung in English. Based on Geoffrey Dunn's translation from the original text by Einar Christiansen. Boris Christoff, Willy Hartmann, Elisabeth Söderström, Alexander Young, Michael Langdon, Kim Borg, Bodil Gøbel, Sylvia Fisher, Mogens Berg, Kirsten Buhl-Møller. Danish Radio Symphony Orchestra and Chorus and the John Alldis Choir, conducted by Jascha Horenstein. UNICORN RHS 343/5*

Det er med blandede følelser, man lytter til denne gramfongengivelse af Carl Nielsens grandiose og følelsesladede opera – en »live performance«, som i rillerne fastholder den mindeværdige EBU koncert i Danmarks Radio torsdag den 27. marts 1972, dog med nødvendig korrektion af Sauls monologer i første og fjerde akt samt af forspillet til 2. akt ved senere supplerende studieoptagelser under ledelse af Horensteins assistent Joel Lazar.

På den ene side hilser man med glæde, at operaen nu endelig foreligger indspillet på plader og dermed er lydligt tilgængelig for interesserede over hele verden, og at initiativet hertil fra det entusiastiske lille selskab UNICORN er blevet realiseret på et pladeteknisk og kunstnerisk så højt niveau og med sangere af verdensklasse i solopartierne, hvoraf navnlig Elisabeth Söderström som Mikal og Boris Christoff som Saul hver på sin måde sætter et stærkt personligt præg på udførelsen.

På den anden side må man, trods det i sin tid åbent erklærede hensyn til et internationalt publikum og til gramfonpladernes salgbarhed, ved fornyet overhøring på ny beklage, at operaen opførtes på engelsk, og at Jascha Horenstein, der som internati-

onalt dirigent-navn skulle fremme opmærksomheden om optagelsen, i sit tempovalg og sin dynamik ofte afviger mærkbart fra komponistens intentioner. Man mindes Radiooperaens opførelse af »Saul og David« den 23. maj 1960 under Thomas Jensens anderledes indforståede ledelse; måtte den nu foreliggende optagelse vække international opmærksomhed om værket og glæde så mange, at vejen beredes for endnu en optagelse - på dansk og uden de fejl, som desværre endnu skæmmes node-materialet, og med større lydhørhed over for musikkens karakter og symfoniske sammenhæng og for dens stemningsmæssige nuancer.

I mixningen er solisterne trukket frem i lydbilledet, hvilket er til fordel for tydeligheden i deres replikker; men det er synd for Carl Nielsens rigt udarbejdede orkestersats, der i dette værk har så afgørende betydning, f.eks. i duetten mellem Mikal og David i slutningen af 1. akt. Måske er det sket af hensyn til de ikke altid rent spillende strygere i Radioorkesteret og de ikke altid rent syngende damer i Radiokoret. Solisterne er valgt, så deres stemmetyper klart adskiller operaens roller fra hverandre. Elisabeth Söderström er simpelthen

ideel som Mikal, med sin varme og samtidig tindrende stemmeklang og sin rige kunstneriske begavelse. Alexander Young matcher hende godt som David og kan jo ikke gøre for, at interessen i operaens sidste halvdel mere samler sig om Sauls konflikt med sig selv og med Gud. Willy Hartmanns Jonathan erindrer man fra tidligere opførelser og glæder sig over, at præstationen er fastholdt på plade. Som profeten Samuel er Michael Langdon bedst i de to sidste akter, hvor gammelmandsklangen er rigtig; men ellers har han med sit vibrato ikke pondus nok som den eneste virkelige modpol til Saul. Boris Christoff er nok den mest fremtrædende blandt solisterne, dels på grund af partiets vigtighed i operaen, og navnlig på grund af sin mageløse timbre og rige klanglige variation og dramatiske udstråling. Skønt han i det ledsagende tekst-hæfte åbent erklærer, at han ikke er fortrolig med engelsk, hvad man også let kan høre, borer han dybt i dramaet omkring figuren Saul; en sammenligning med hans Boris Godunov er nærliggende. At han samtidig ændrer ganske mange toner i sit parti og i Sauls dødsscene sænker tempoet radikalt, får være; han giver os en Saul af virkeligt format. Men det ville han også have gjort, hvis han havde sunget på dansk, hvilket i hvert fald ville have givet ham fordelene af rigtige vokalfarver og korrekt sprogtone.

I det hele taget er anvendelsen af engelsk tekst en principiel mangel ved denne optagelse. Det er en unødig reverens over for et formodet internationalt publikum, tilmed i en så bredt anlagt opera over et emne, som turde være alment kendt i store træk. For overhovedet at få en engelsk tekst til at gå sammen med den så nøjagtigt komponerede musik har man måttet anvende en underlig slags ad hoc opera-engelsk og desuden til tider begå vold på musikkens fraser og rytmik (selvom værre resultater

er set af andre lignende forsøg). Disse forhold bidrager bestemt ikke til at tydeliggøre teksten hos de syngende, hvoraf Radiokorets damer udmærker sig ved specielt uforståelig tekstudtale. Under kompositionen rettede Carl Nielsen utallige steder i Einar Christiansens tekst for at opnå fuld overensstemmelse mellem musikkens og tekstens rytmik og tone; at det lykkedes, ved vi fra opførelser af operaen på dansk; og at man nu med dansk velsignelse spoler denne kunstnerisk så vigtige overensstemmelse ved den første gramfonoptagelse af operaen, må mane til eftertanke. For dirigenten Jascha Horenstein, der døde i 1973, blev denne opførelse af »Saul og David« vel en af de sidste store opgaver. I hans udførelse oplever vi mange klangligt smukke passager i værket, specielt formidlet af orkesterets blæsere; og noget af det smukkeste i optagelsen er scenen hos troldkvinden i Endor, der fint portrætteres af Sylvia Fisher. Til gengæld er der som nævnt ganske mange steder, hvor Horenstein anvender forkerte tempi til stor skade for udtrykket og til ruin for den musikalske sammenhæng over længere stræk. Som særligt tydelige eksempler kan nævnes Mikals scene i 2. akt (»Saa I ham Piger«), hvor tempoet er så langsomt, at Mikals desperation bliver utroværdig og ikke kontrasterer tilstrækkeligt mod den ranke sejrbevidsthed i Jonathans følgende betretning om kampen, og hvor det afsluttede Halleluja-kor til gengæld synges så hurtigt, at bredden og legato-fraseringen går tabt; Samuels kåring af David og den følgende dødsscene i 3. akt er så hurtig, at det ophøjede slet ikke fornemmes og den i sammenhængen nødvendige ro ikke opnås; og endelig forspillene til anden og tredje akt, der begge tages i et tempo - henholdsvis for hurtigt og for langsomt - der strider mod musikkens karakter.

Trods disse indvendinger skal UNI-

---

CORN-indspilningen af »Saul og David« hilses velkommen. Den indeholder som sagt mange smukke passager; ved sin rollebesætning lægger den op til en udførelse i international klasse; og den er den eneste

på markedet. Forhåbentlig vil den bane vejen for, at der om føje år kan foretages en ny indspilning af operaen og denne gang en endnu bedre.

*Torben Schousboe*

**MEDDELELSER**

Kapelmester Mogens Wöldike har bedt redaktionen omtale følgende for årbogens læsere:

I 1920 udgav Wilhelm Hansens Musikforlag et orgelværk »Prélude et Fugue« af Emil Sjögren (1853–1918). Værket blev udgivet posthumt og blev revideret og afsluttet (de sidste 15 takter) af Otto Olsson.

Mellem 1932 og 1935 komponerede Rued Langgaard »Messis« (Høstens Tid) – et orgeldrama i 3 aftener, som først blev udgivet af Skandinavisk Musikforlag i 1953. Den 1. aften indeholder 4 stykker: »Anskriget«, »Vaager«, »Høsten« og »Korsfæstelsen«. Det andet af disse, »Vaager«, er periodevis note for note identisk med Sjögrens værk, og ligner i øvrigt »Prélude et Fugue« så meget, at der nødvendigvis må være en eller anden form for sammenhæng.

Skulle nogen kunne oplyse om dette forhold bedes man henvende sig til:

kapelmester, dr. phil. h. c. Mogens Wöldike  
Trondhemsgade 2  
2100 – København Ø.

## INFORMATION

Professor, dr. phil. Jan Maegaard, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, er i en treårig orlovperiode fra september 1978 knyttet til Department of Music, University of California, Los Angeles.

Dr. Heinrich W. Schwab er i efterårssemestret 1978 ansat som gæsteprofessor ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet.

Den 28. august – 1. september 1978 afholdtes på Musikvidenskabeligt Institut ved Århus Universitet en work-shop om computer-musik under UNESCO's auspicer. Konferencens tema var »Artistic Creation and Contemporary Technology: A Case Study in Musical Composition«.

I tiden den 25. – 30. juni 1979 afholdes den 8. nordiske musikforskerkongres på Ljungskile Folkhögskola ved Göteborg. Hovedtemaet bliver »Nordisk musik og musikvidenskab i 1970erne«, og kongressen kommer dels til at omfatte videnskabelige seminarer og diskussioner omkring temaet »Kunstmusik, populærmusik«, dels frie referater. Indbydelse til kongressen er allerede udsendt til Dansk Selskab for Musikforsknings medlemmer og yderligere oplysninger om deltagelse (økonomi, referater o.l.) kan fås ved henvendelse til Selskabets sekretær, Ole Kongsted.

The 3rd International Symposium of IMS afholdes den 24.–30. september 1979 i Adelaide, South Australia. Hovedemner bliver

1. »Transplanted European Music Traditions – towards a comparative Historiography«.
2. »Art Nouveau and Jugendstil in Music«.

IMS' 13. internationale kongres finder sted i Strassburg den 29. august – 3. september 1982. Hovedtemaet bliver »Music and Ceremony, sacred and secular«. Desuden regnes med frie referater.

På Selskabets generalforsamling d. 15. juni 1978 nyvalgte lektor, mag. art. Finn Egeland Hansen til bestyrelsen i stedet for professor, dr. phil. Jan Maegaard, der måtte udtræde på grund af bortrejse. På sit første møde i efteråret har bestyrelsen konstitueret sig som følger: *Henrik Glahn* (formand), *Niels Martin Jensen* (kasserer), *Ole Kongsted* (sekretær), *Jesper Bøje Christensen*, *Finn Egeland Hansen* og *Søren Sørensen*.



*Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning november 1977 – november 1978.*

4. november 1977: Gunnar Rugstad: Edvard Storms nodebog – et dokument til belysning af digterens musikalske kultur.
7. december 1977: Dan Fog: Musikforlag og musikhandel i Danmark før 1850.
2. marts 1978: Jesper Bøje Christensen: Generalbasspillet i højbarokken.
5. april 1978: Friedhelm Krummacher: Gattung und Werk in der Musik des 19. Jahrhunderts. Überlegungen vor einer Untersuchung der Streichquartette von Berwald und Gade.
10. maj 1978: Gunnar Heerup: Schubert.
15. juni 1978: Henrik Glahn: Omkring udgivelsen af musikken fra Christian III's hofkapel (DANIA SONANS IV).
25. oktober 1978: Heinrich W. Schwab: Mozarts Klaviersonate A-Dur, KV 331. Gattungsnorm und Individualität.

**Bidragydere til denne årgang**

John Bergsagel, lektor, dr. phil.  
Batzkes Bakke 9, 3400 Hillerød.

Jesper Bøje Christensen, docent  
Sindshvilevej 18, 2000 København F.

Jørgen Poul Erichsen, forskningsbibliotekar, mag. art.  
Kildevangen 12, 8382 Hinnerup.

Jan Jacoby, stud. mag.  
Willemoesgade 41, 2100 København Ø.

Niels Martin Jensen, lektor, cand. mag.  
Østerbrogade 78, 2100 København Ø.

Niels Krabbe, lektor, cand. mag.  
Espedammen 66, 2650 Hvidovre.

Bo Marschner, lektor, mag. art.  
Højmarksvej 28 B, 8270 Højbjerg.

Mette Müller, museumsinspektør, cand. mag.  
Østre Pennehavevej 8, 2960 Rungsted Kyst.

Dorthe Falcon Møller, forskningsstipendiat, cand. mag.  
Grønnemose allé 18, 2400 København NV.

Henning Nielsen, lektor, cand. mag.  
Tingvallagade 7, 8200 Århus N.

Per Nørgård, komponist  
Nørrebrogade 90, 2200 København N.

Jørgen Raasted, dr. phil.  
Svanevej 12, 4000 Roskilde.

Nanna Schjødt, cand. mag.  
Svanevænget 20, 2100 København Ø.

Torben Schousboe, lektor, mag. art.  
Tryggevældevej 132, 2700 Brønshøj.

Heinrich W. Schwab, Dr. habil.  
Sanderweg 11, 2303 Gettorf, Tyskland.

Søren Sørensen, professor, dr. phil.  
Lindevangsvej 4, 8240 Risskov.

Morten Topp, lektor, cand. mag.  
Vejlemosevej 67, 2840 Holte.

Carl-Gunnar Åhlen, musikkritiker  
Hornsgatan 148, S – 117 28 Stockholm, Sverige.

### **Tilsendte publikationer**

(Anmeldelse forbeholdes)

Apfel, Ernst: Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historischen Musiktheorie. Selbstverlag Ernst Apfel, Saarbrücken 1977. VII + 162 pp.

Apfel, Ernst: Entwurf eines Verzeichnisses aller Ostinato-Stücke zu Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik, Teil III: Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit. Selbstverlag Ernst Apfel, Saarbrücken, 1977. XV + 360 pp.

Borum, Poul og Erik Christensen: Messiaen – en håndbog. Edition Egtved, Danmark, 1977. 210 pp.

Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhagen. Compiled by Inge Bittmann. Edition Egtved, Danmark, 1976. 198 pp.

Corbin, Solange: Die Neumen (= Palaeographie der Musik, Bd. I, Fasz. 3). Arno Volk-Verlag/Hans Gerig KG, Köln, 1977. 230 pp. + Anhang (Tafel 1–41).

Dansk Musik. Katalog over Statsbibliotekets samling af trykte musikaler, red. af Per Groth Clausen. Universitetsforlaget, Aarhus, 1977. XXIV + 316 pp.

Eeg-Olofsson, Leif: Johan Dillner. Präst, musiker och mystiker (= Acta Universitatis Lundensis, Sectio I, Bibliotheca Historico-Ecclesiastica Lundensis VIII). Almqvist & Wiksell, Stockholm 1978. 320 pp.

Erichsen, Jørgen Poul: Indeks til danske periodiske musikpublikationer 1795–1841. Statsbiblioteket i Århus, 1975. 132 pp.

Festskrift til Otto Mortensen på 70-årsdagen den 18. august 1977 fra kolleger og tidligere studerende ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet. 140 pp. *Indhold:* Kirsten Sass Bak: Dansk arbejdersang – folkesang eller folkelig sang? Jens Bonderup: Nogle argumenter mod at svigte middelaldermusikken i universiteternes forskning og undervisning. Finn Egeland Hansen: Den rene stemning i renaissancetiden og hos Per Nørgård. Erling Kullberg: Den hierarkiske musik. Om Per Nørgårds seneste kompositionsteknik eksemplificeret ved en analyse af korværket »Frostsalm« (1976). Bo Marschner: Om musikken i den æstetiske symbolisering. Finn Mathiasen: Fortegnelse over danske kompositioner til tekster af Otto Gelsted. Bent Stellfeld: Kontrapunktik i 1. sats af Mozarts klaverkoncert, C–dur, KV 503. Søren Sørensen: »Tryllefløjten« og frimureriet.

Fog, Dan: Kompositionen von Fridr. Kuhlau. Thematisch–bibliographischer Katalog. Dan Fog Musikverlag, Kopenhagen, 1977. 203 pp.

Gravesen, Finn (red.): Musik og samfund. Gyldendal, København, 1977. 473 pp.

Hæstrup, Jørgen: Musik for små penge. Træk af musiklivet i Viborg omkring 1920. Odense Universitetsforlag, 1976. 71 pp.

Kjerschow, Peder Christian: Musikk og mening. En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick. Tanum-Norli, Oslo, 1978. 148 pp.

Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle (1702). Eingeleitet und herausgegeben von Uwe Haensel (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 3). Karl Wachholtz Verlag, Neumünster, 1974. 128 pp.

Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr.22: Husets hundraårsjubileum 5.12. 1977. Stockholm, 1977. 31 pp.

- Maegaard, Jan: Præludier til musik af Arnold Schönberg. Edition Wilhelm Hansen, København, 1976. 203 pp.
- Nielsen, Poul: Musik og materialisme. Tre aspekter af Theodor W. Adornos musikfilosofi. Borgens Forlag, København, 1978. 352 pp.
- Ravn, Hans Mikkelsen: Heptachordum Danicum, udg. af Bengt Johnsson. I: Facsimile + English Summary. XI + 209 + 14 pp. II: Kommentarer og kildestudier. 381 pp. I kommission hos G. E. C. Gads Forlag, København, 1977.
- Ryom, Peter: Les manuscrits de Vivaldi. Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977. 590 pp.
- Schiørring, Nils: Musikkens Historie i Danmark. Redaktion: Ole Kongsted og P. H. Traustedt. Bd. 1: Fra Oldtiden til 1750. 346 pp. Bd. 2: Fra 1750 til 1870. 360 pp. Bd. 3: Fra 1870 til 1970'erne. 471 pp. Politikens Forlag, København, 1977-78.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, herausgegeben von Jürgen Mainka. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1977. 323 pp.
- Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mus. hs 409 (= Monumenta Musicae Svecicae VIII). Transcribed and edited by Jaroslav J. S. Mráček. Edition Reimers, Stockholm, 1976. 53 + 276 pp.
- Strunk, Oliver: Essays on Music in the Byzantine World. W. W. Norton & Company Inc., New York, 1977. XXII + 352 pp.
- Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning 3, red. af Nils Grinde. Universitetsforlaget, Oslo/Bergen/Tromsø, 1977. 159 pp.
- Suchla, Beata Regina: Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 6). Bärenreiter-Antiquariat, Kassel, 1976. 216 pp.
- Wallner, Bo: Sinfonia vocale. Om Wilhelm Stenhammars och Ture Rangströms kantat »Sången«. En verkmonografi (= Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 20). Stockholm, 1977. 57 pp.



**Dansk Selskab for Musikforskning**  
Dänische Gesellschaft für Musikforschung  
Danish Musicological Society

**Adresse:**

Åbenrå 34, DK-1124 København K, postgirokonto 7 02 15 50

**Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:**

*Dansk Årbog for Musikforskning* (1961 ff, indtil nu ialt 9 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: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udgivet af Henrik Glahn. Edition Egtved 1978.

---

## INDHOLD

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Forord .....                                               | 5   |
| Per Nørgård: Hierarchic Genesis .....                      | 7   |
| Jesper Bøje Christensen og Dorthe Falcon Møller:           |     |
| Det ældste bevarede danske cembalo .....                   | 75  |
| Niels Martin Jensen: DgF og dansk folkeviseforskning ..... | 103 |
| Anmeldelser (bøger, grammofon) .....                       | 125 |
| Meddelelser .....                                          | 182 |
| Information .....                                          | 183 |
| Foredragsoversigt .....                                    | 184 |
| Bidragydere .....                                          | 185 |
| Tilsendte publikationer .....                              | 186 |

---