

**DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
X**

1979

**DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1980**

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

Redaktion:

Redaktør: Niels Martin Jensen, Thingvalla Allé 41, DK-2300 København S
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 80 kr. for enkeltmedlemmer, 100 kr. for ægtepar og 40 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. 80,- for individual members, d. kr. 100,- for married couples, and d. kr. 40,- 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 X

1979

Under redaktion af
Niels Martin Jensen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

I kommission hos
DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1980

Dansk Årbog for Musikforskning X 1979
Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning
© 1980 forfatterne
Tryk: JJ trykteknik a-s, København
ISBN 87-87099-20-9

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

INDHOLD

Artikler	5 – 178
<i>Bengt Johnsson: Romersk tasteinstrumentmusik i det 17. århundrede. Studier i Vatikanbibliotekets samlinger</i>	5
<i>Johannes Mulvad: Omkring udgivelsen af Balders Død</i>	67
<i>Heinrich W. Schwab: Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik</i>	127
Anmeldelser	179 – 221
<i>Bøger: T.I. Haapalainen: Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624 (Henrik Glahn). Hans Mikkelsen Ravn: Heptachordum Danicum (Bent Stellfeld). Niels Schiørring: Koralbøger 1781 og 1783 (Bengt Johnsson). Poul Nielsen: Musik og materialisme (Jørgen I. Jensen). Musik fra Christian III's Tid (Ludwig Finscher). Dan Fog: Kompositionen von C.E.F. Weyse (Carsten E. Hatting). Grammofon: Carl Nielsen: Maskerade (Herbert Rosenberg). Carl Nielsen: Sonater for violin og klaver op. 9 og 35 (Bo Marschner). Niels W. Gade: Oktet op. 17; Noveletter op. 29 (Bo Marschner). Niels W. Gade: Trio op. 42; P. E. Lange-Müller: Trio op. 53 (Bo Marschner). D. Fr. Kuhlau: Musikken til »Elverhøj« op. 100 (Carsten E. Hatting). D. Fr. Kuhlau: Kvintetter op. 51, 1-3 (Carsten E. Hatting). Niels W. Gade: Sonater for violin og klaver op. 6 og 59 (Carsten E. Hatting). P. E. Lange-Müller: »Syv Skovstykker« op. 56; af »Danse og Intermezzi« op. 49; klaverfantasi op. 66 (Carsten E. Hatting). Vagn Holmboe: af »Liber Canticorum«; »Fabula II« for orgel op. 115 (Helmer Nørgaard).</i>	

<i>Meddelelser</i>	222 – 224
<i>Information</i>	225
<i>Foredragsoversigt</i>	226
<i>Bidragydere til denne årgang</i>	227
<i>Tilsendte publikationer</i>	228

Romersk tasteinstrumentmusik i det 17. århundrede

Studier i Vatikanbibliotekets samlinger

Bengt Johnsson

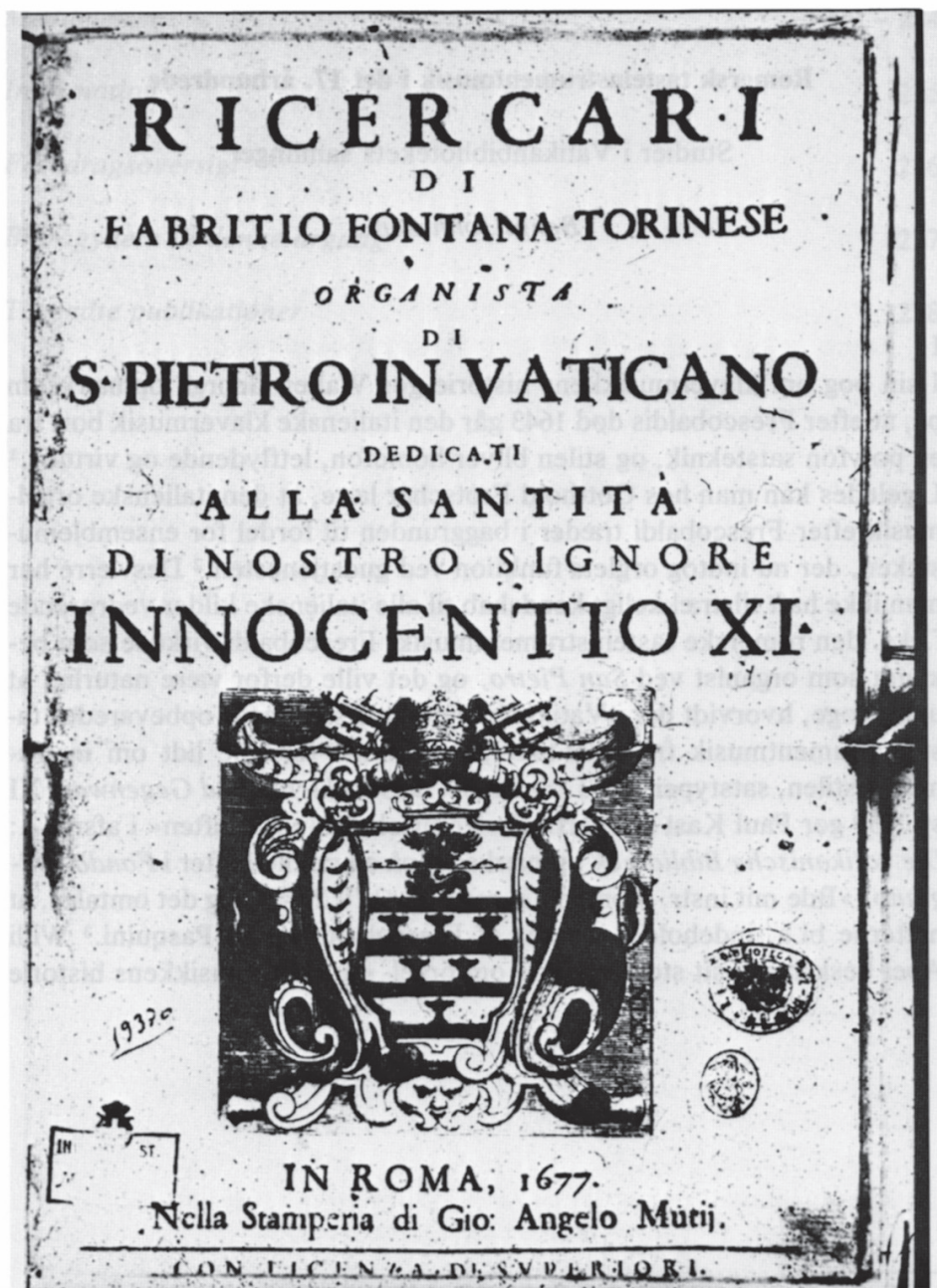
I

I sin bog om klavermusikkens historie gør Walter Georgii opmærksom på, at efter Frescobaldi's død 1643 går den italienske klavermusik bort fra en polyfon satsteknik, og stilen bliver homofon, letflydende og virtuos.¹ Ligeledes kan man hos Gotthold Frotscher læse, at den italienske orgelmusik efter Frescobaldi træder i baggrunden til fordel for ensemblemusikken, der nu indtog orglets funktion ved gudstjenesten.² Desværre har man ikke haft tilstrækkeligt kendskab til alle italienske kilder vedrørende f.eks. den romerske tasteinstrumentmusik. Frescobaldi virkede som bekendt som organist ved *San Pietro*, og det ville derfor være naturligt at undersøge, hvorvidt der i Vatikanbibliotekets samlinger opbevaredes tasteinstrumentmusik fra 1600-tallet, der kunne fortælle lidt om instrumentalstilen, satstyper etc. I *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* XI sp. 759 gør Paul Kast i sin artikel »Römische Handschriften« i afsnit A: *Die vaticanische Bibliothek* opmærksom på en række hefter i *Fondo Chigiano*, »Bde mit instr. Kompos.«, mærket *Q IV 23–29*, og det omtales, at hefterne bl.a. indeholder værker af Frescobaldi og E. Pasquini.³ Willi Apel beskriver i sit store arbejde om orgel- og klavermusikkens historie

1. W. Georgii: *Klaviermusik*. 2. Aufl. Zürich 1950, s. 27.

2. G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I. 2. Aufl. Berlin 1959, s. 376.

3. Betegnelsen *Q IV 23–29* er forkert; det drejer sig om *Q IV 24–29*.



Ill. 1. Titelblad til Fabritio Fontana: *Ricerari*. Rom 1677.



til 1700 de nævnte hefter fra *Fondo Chigiano* og bringer nogle citater af bl.a. Frescobaldi-satserne, der findes i *Q IV 25* og *27*.⁴

En nærmere gennemgang af Chigi-samlingens katalog viser, at endnu to bind rummer tasteinstrument-musik, nemlig *Q VIII 205* og *206*, der i den håndskrevne katalog af G. Baronci henføres til »*Musiche miscellanea*«. Baronci, der var Chigi-samlingens bibliotekar, udarbejdede katalogen

4. W. Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Bärenreiter-Verlag 1967, s. 472. *Q IV 25* indeholder 14 større satser af Frescobaldi, de 13 er publiceret af A. Santini i *Ed. Psalterium*, Roma u.å. I samlingen *Musica Veterum*, Roma 1940, beskriver Santini de 14 satser, »XIV composizione inedite di Frescobaldi«, og meddeler samtlige stykker. Disse er ikke medtaget i Pierre Pidoux's *Gesamtausgabe* på Bärenreiter-Verlag (i det flg. forkortet til *F.G. Bär.*). A. Machabey kommer i sin Frescobaldi-bog, Paris 1952, s. 116 ind på de 14 stykker fra Chigi-samlingen. Der kan tillige henvises til W. Apel: »Die handschriftliche Überlieferung der Klavierwerke Frescobaldis«, *Festschrift K.G. Fellerer*, Regensburg 1962, s. 40 ff. Apel anfører: »So ergibt sich ein recht umfangreiches Repertoire von nur handschriftlich überlieferten Werken Frescobaldis, das höchst wahrscheinlich an einigen nur unbekannten Quellen noch einen Zuwachs erfährt«. Apel henviser her til *Chigi Q IV 25* og *27*. R. Benton, ed.: *Directory of Music Research Libraries III*, Iowa 1972, s. 107 f. omtaler Chigi-samlingen, men kommer ikke ind på specielt tasteinstrument-hefterne. Hun henviser iøvrigt til H.B. Lincoln: »I mss chigiani di musica organo-cembalistica«, *L'Organo V* 1967, s. 63–82.

over samlingen i 1929, men, som vi senere skal se, er den lidet fyldestgørende, hvad de omtalte instrumentalkataloger angår. H.B. Lincoln har i sin anførte artikel (jfr. note 4) foretaget en opstilling af *Chigi Q IV 24–29* og *Q VIII 205–206*, men han kommer ikke nærmere ind på de stilistiske problemer, ligeledes giver han heller ingen kommentar til de problematiske navne, der optræder i hefterne. I det følgende skal jeg meddele indholdet af Chigi-hefterne med kommentar i noterne, og hertil skal jeg føje yderligere to hefter med orgel- og klavermusik fra Vatikanbiblioteket, *Barberino latino 4288* og *Vaticana Musica 569* (forkortet *Barb.lat.* og *Vat.Mus.*), der opviser samme skrivestil, samme format og delvis samme satsformer som i Chigi-hefterne. I en derefter følgende stilistisk gennemgang skal jeg yderligere henvise til Fabrizio Fontanas *Ricercari*, Roma 1677, idet denne komponist hører til den romerske tasteinstrumentsskole omkring og efter Frescobaldi. Dennes efterfølger i andet led som organist ved *San Pietro* var netop nævnte Fontana, der foruden de trykte *Ricercari* er repræsenteret med en corrente i *Vat.Mus. 569*.⁵ Som det vil fremgå, rummer hefterne så meget værdifuldt musikalsk stof, ikke mindst de anonyme satser, at jeg ikke kan følge W. Apel, når han i *Geschichte* s. 486 om det anonymt overleverede materiale fra Chigi-samlingen siger: »Unter den Klavierstücken befinden sich einige von Ercole Pasquini, das Übrige scheint von untergeordneter Bedeutung zu sein.«⁶ I den nedestående opstilling af hefternes indhold har jeg fulgt manuskripterne og sammenholdt mine notater med H.B. Lincolns. Baroncis katalog er som allerede påpeget temmelig mangelfuld, idet han kun har gjort sin indexfortegnelse efter stykkernes titler og ikke efter afsluttende dobbeltstreger, skiftende fortegn og takttegn, der optræder i satser uden titler. Chigi-manuskripterne har tilhørt den rige sienesiske adelsslægt, hvis store samlinger overgik til den italienske stat 1918, og 1923 blev manuskripterne og bogsamlingen overgivet til Vatikanbiblioteket. 1926 oprettedes *Fondo Chigiano*.

5. F. Fontana beklædte ligesom Frescobaldi og Ercole Pasquini organistembedet ved *San Pietro*, jfr. I.A. Cametti: »Girolamo Frescobaldi in Roma 1607–1643«, *Riv. Mus. Ital.* XV 1908, s. 701 ff. S. 746 meddeler forf. rækkefølgen af organister ved *San Pietro* omkring Frescobaldi: Ercole Pasquini 1597–1608; G. Frescobaldi 1608–1643 med to stedfortrædere 1628–1633: Giacomo Guidi 1628–1630, Giov. Giac. Porro 1630–1633; A. Constantini 1643–1657; F. Fontana 1657–1692.

6. Udtalelsen om E. Pasquini må bero på en misforståelse, idet denne komponist figurerer i *Q IV 27* og ikke i *VIII 205*. Apel: *Geschichte* s. 413 citerer en Pasquini-toccata fra *Q IV 25* f. 90, dette skal være *Q IV 27*, s. 90v.

Chigi Q IV 24

1. Toccata sopra li pedali con fuga	(1–7) ⁷
2. Recercare	(7v–8) ⁸
3. Balletto	(8v–9) ⁹
4. Corrente del Balletto	(9–9v) ¹⁰
5. Passacagli	(10–10v) ¹¹
6. Balletto 2°	(11–11v) ¹²
7. Corrente del Balletto	(11v–12) ¹³
8. Pasacagli	(12v–14v) ¹⁴
9. Recercare	(15–16)
10. Canzona	(16v–19)
11. Canzona	(19v–22)
12. Recercare	(22–23v) ¹⁵
13. Canzona	(23v–25v)
14. (Ingen betegnelse, en toccata?)	(26–28) ¹⁶
15. Nelle feste della Madonna, Ave Maris stella (i tre versetter)	(28v–30)
16. Nelle feste de Confessori. Iste confessor (i to versetter)	(30v–31v) ¹⁷
17. (Ingen betegnelse)	(32–34v)
18. Recercare	(35–36v)
19. Toccata per le Levatione	(37–37v)
20. Kyrie delli Apostoli, Christe	(38)

7. Tallene i parentes angiver siderne. Lincoln angiver ikke fugaen, som det fremgår af titlen, men skriver: »La sezione imitativa (in due parti, di cui la seconda è in misura ternaria) è espressamente indicate Fuga«. Han opdeler toccataen i tre underafdelinger og bemærker, at de har karakter af intonazione. Jeg mener, det er én stor sats (samme toneart og beslægtede figurer) med en indlagt fuga i to afsnit begyndende s. 5v.
8. Tematisk beslægtet med *Q VIII 205* s. 34. Interessant ved at være monotematisk ligesom nr. 9 og 12.
9. Frescobaldi: *Toccate* 1637, *F.G. Bär.* III, s. 72.
10. *F.G. Bär.* III, s. 72.
11. *F.G. Bär.* III, s. 73.
12. *F.G. Bär.* III, s. 73.
13. *F.G. Bär.* III, s. 74.
14. *F.G. Bär.* III, s. 77. Chigi slutter dog 6 takter før.
15. Lincoln: o.a.s. gør opmærksom på den tematiske lighed med A. Gabrieli i *Il Terzo Libro de Ricercari*, Venezia 1596, udg. af P. Pidoux, A.G.: *Ricercari für Orgel* II, Kassel 1959 (nr. 6, s. 19).
16. Delvis beslægtet med nr. 2, toccata, i *Q IV 25* af Frescobaldi.
17. Lincoln: o.a.s. taler om »Tre partite sopra l'Aria di Fiorenza«. Det drejer sig om en af de mange stående formler bygget over en bas, der bar betegnelsen *Monicha*, *Ruggiero*, *Tenori di Napoli* el. *Passamezzo*. Teknikken var beslægtet med chaconne eller passacaglia, kun var de nævnte formler normalt i todelt takt, mens chaconne (ciacona) og passacaglia var i tretakt. I Caccini's *Nuove Musiche* optræder et fragment af en sådan formel, hvorpå en stanza af Ariosti's *Orlando Furioso* kunne afsynges. Betegnelsen *Aria di Ruggiero*, *Aria di Genova*, den genuensiske type, *Aria Romanesca*, den romerske, og *Aria di Fiorenza*, den florentinske, omtales i R. Haas: *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1928, s. 44 f.

- | | |
|---|------------------------|
| 21. (Ingen betegnelse, en kort danseagtig sats,
nærmest en corrente el. galliarde) | (38v–39) |
| 22. (Recercare = en gentagelse af nr. 2) | (39v–40) |
| 23. (Toccata?) | (40v–42) |
| 24. Balletto | (42v–) ¹⁸ |
| 25. Balletto (med 7 variationer) | (43–46v) |
| 26. Corrente del M.sieur della Barra | (47–) ¹⁹ |
| 27. (Ingen betegnelse, nærmest en variation af
den foregående sats). | (47v–) |
| 28. Corrente Del Med(esi)mo | (48–) |
| 29. (Variant) | (48v–) |
| 30. (Corrente?) | (49–) |
| 31. Sarabande del M.(?) | (49v–) |
| 32. Ciaccona (9 variationer) | (50–50v) |
| 33. Canzona fr. (franchese?) | (51–52) |
| 34. Fuga D.Fr. (måske Frescobaldi) | (52v–54) ²⁰ |
| 35. Toccata di Gio.Batta | (54v–) ²¹ |

Chigi Q IV 25

(Baroncis katalog angiver Frescobaldi som komponist. Satserne udgivet af A. Santini, jfr. note 4)

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Partita sopra l'Aria di Fiorenza | (1–5) ²² |
| 2. Toccata per Organo | (5v–8v) |
| 2a. Canzona che segue alla Toccata | (8v–12v) |
| 3. Toccata per Organo | (13–18v) |
| 4. Capriccio | (19–23v) |
| 5. Capriccio fatto sopra il Cuccho | (24–30v) |
| 6. Toccata per Organo con Pedali | (31–32) |
| 6a. Canzona doppo la Toccata | (32–34v) |
| 7. Toccata | (35–36v) |
| 8. Toccata per Organo | (37–40) |
| 9. Canzona | (40v–42v) |
| 10. Recercare | (42v–45) |
| 11. Recercare cromatico (ufuldført) | (45v–47v) |
| (Siderne 47v–50v er tomme. De er rimeligvis afsat til
ricercaren, men nodeskriveren er blevet afbrudt). | |
| 12. Toccata P(rima) | (51–55v) |

18. Tema som i *F.G. Bär.* IV, s. 82.

19. Della Barra, måske menes Pierre de Chabanceau, Sieur de la Barre, der var lutenist hos Ludvig XIII og døde i Paris 1656. J.B. Besardus meddeler i sin *Novus Partus* III en courante for lut (udg. Augsburg 1617). Mersenne kalder ham De la Barre (*Harm. Univ.* II, Livre 6, Paris 1636). Der kan dog næppe være tale om hverken Joseph de Chabanceau de la Barre (død 1678) eller Charlin de la Barre, af hvem der kendes *Anciennes Aires à Chanter*, Paris 1689, jfr. Eitner: *Quellenlex.* VI, s. 2.

20. En tredelt canzone med et motiv, der er identisk med *F.G. Bär.* I, s. 76.

21. Gio. Batta må stå for Giovanni Battista, men hvilket efternavn? Man kan gætte på Ferrini, som man vil møde adskillige gange i *Vat. Mus.* 569.

22. *Aria di Fiorenza*, jfr. note 17.

- | | |
|----------------------------|----------|
| 13. Toccata 2° | (56–62v) |
| 14. Toccata 3 ^a | (63–69) |

Chigi Q IV 26 (9 anonyme satser)

- | | |
|---|-----------|
| 1. Aria di Fiorenza (med 4 variationer) | (1–7v) |
| 2. Ciacone (i 10 afsnit) | (8–9v) |
| 3. Corrente | (9v–10v) |
| 4. Corrente | (11–13v) |
| 5. Galiarda | (14–) |
| 6. Galiarda (egentlig en variation af den foregående) | (14v–) |
| 7. Passacaglia | (15–21) |
| 8. Passacaglia | (21v–26) |
| 9. Passacaglia | (26v–28v) |

Selvom stilen i dette hefte er beslægtet med Frescobaldis, er det ikke muligt at påvise direkte sammenhæng med de i *Q IV 25* foreliggende satser. *Chigi Q IV 27* er betydelig mere omfattende. Siderne 1–60v indeholder længere og kortere satser uden komponistangivelse og uden titler. Satserne er mere eller mindre præget af passacaglia-teknikken.²³ Fra s. 62v følger 21 satser, mens Baroncis katalog kun opgiver 15. Afsnittet s. 1–60v er ganske interessant, idet de passacagialignende stykker synes ordnet efter tonearter i trinvis stigende rækkefølge. Der kan udskilles 16 satser med følgende tonearter: C,C,c,D,d,Es,e,E,F,G,g,a,a,A,B,h. Herefter indholdsfortegnelsen:

Chigi Q IV 27

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| 1. (Passacaglia, C) | (1–2) |
| 2. (Passacaglia, C) | (2v–4) |
| 3. (Brudstykke uden titel) | (4v–5) |
| (Derefter tomme sider 5v–6) | |
| 4. (Passacaglia, c) | (6v–7v) |
| (Tomme sider 8–10) | |
| 5. (Passacaglia, D) | (10v–15) ²⁴ |
| 6. (Brudstykke uden titel) | (15v–16) |
| 7. (Brudstykke uden titel) | (16v–17) |
| 8. (Passacaglia, d) | (17v–19v) |
| 9. (Brudstykke uden titel) | (19v–20) |
| 10. (Brudstykke uden titel) | (20v–) |
| 11. (Passacaglia, Es, ufuldført) | (20v–21) |
| 12. (Brudstykke uden titel) | (21v–) |
| 13. (En imitationssats) | (22–22v) |
| (Tomme sider 23–24) | |

23. Der synes at være en vis sammenhæng mellem de 16 stykker, idet de alle begynder med rytmen $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ i overstemmen.

24. Første del identisk med *Q IV 28*, nr. 5. s. 9v.

14. (Passacaglia, e)	(24v–25)
15. (Brudstykke uden titel)	(25v–26)
16. (Passacaglia, E)	(26v–27) ²⁵
17. (Brudstykke uden titel)	(27v–28)
18. (Passacaglia, F)	(28v–29v)
19. (Brudstykke uden titel)	(30–)
20. (Passacaglia, G)	(30v–31v)
21. (Toccata-lignende brudstykke)	(32–)
22. (Brudstykke uden titel)	(32v–33)
22a. (Brudstykke uden titel)	(33v–34)
22b. (Brudstykke uden titel)	(34–34v)
22c. (Brudstykke uden titel)	(34v–35)
22d. (Brudstykke uden titel)	(35–35v)
(Usammenhængende, kadenceløse stykker)	
(Tomme sider 35v–36)	
23. (Passacaglia, g)	(36v–38)
24. (Brudstykke uden titel)	(38v–39)
24a. (Variant af foregående)	(39v–40)
24b. (Variant af foregående)	(40v–41)
24c. (Variant af foregående)	(41v–42)
24d. (Variant af foregående)	(42v–43)
(Tomme sider 43v–46)	
25. (Passacaglia, a)	(46v–48)
26. (Passacaglia, a)	(48v–49)
27. (Ufuldført passacaglia, men gentaget og afsluttet s. 55v–57)	(49v–)
28. (Brudstykke uden titel)	(50v–51)
29. (Brudstykke uden titel)	(51v–52)
(Tomme sider 52v–53)	
30. (Passacaglia, A)	(53v–54)
(Tomme sider 54v–55)	
31. (Passacaglia, B)	(55v–57)
32. (Brudstykke uden titel)	(57v–)
33. (Brudstykke uden titel)	(58–)
34. (Brudstykke uden titel)	(58v–)
35. (Passacaglia, h)	(59–60)
36. (Brudstykke uden titel)	(60v–61)
(Tomme sider 61v–62)	
37. Corrente	(62v–63) ²⁶
38. Corrente	(63v–64) ²⁷
39. Gagliarda del Frescobaldi	(64v–) ²⁸
40. (Gagliarda?)	(65–)
41. Toc(cata)brava (skal være breve)	(65v–66)

25. Identisk med *Q IV 28*, nr. 4, s. 8. *Q IV 27* har kun fire variationer, mens *Q IV 28* har seks.

26. Satsen genfindes s. 79v–80, nr. 42.

27. Frescobaldi, *F.G. Bär. IV*, s. 92 som *Corrente Prima*, men med enkelte varianter i bas og mellemstemmer.

28. Frescobaldi, *F.G. Bär. IV*, s. 86 som *Gagliarda Seconda*, med enkelte basændringer.

42. Toc(cata)del Sig. Ercole Pasquini	(66v–67v) ²⁹
43. (Ricerca)agtig sats	(68–70)
44. Toc(cata)del Signor Gerolamo Frescobaldi	(70v–74v) ³⁰
45. Corrente del Signor Ger. F.B.	(75–76) ³¹
46. Corrente	(76v–77) ³²
47. Corrente	(77v–78) ³³
48. (Corrente)	(78v–79) ³⁴
49. Corrente	(79v–80) ³⁵
50. Toccata (ufuldført)	(80v–83v)
51. Toccata	(84–87) ³⁶
52. Toccata del Signor Ercole Pasquini	(87v–89v)
53. Toccata del Signor Ercole Pasquini	(90–92v)
54. Introito della messa del Doppio cioe solenne se ben li versetti contengono poche battute	(93–)
55. Kyrie (fire versetter)	(93–94)
56. Gloria in excelsis (ni versetter)	(94–96)
57. Credo (ti versetter)	(96v–98v)
58. Canzon francese del 3° tuono	(99–100)

Q IV 28 (31 satser. Katalogen har kun 30. Den på s. 41v angivne ciacona forbigås af Baronci)

1. Passagalli per Alamire (1–3)³⁷

29. Ercole Pasquini, jfr. note 5. Walther: *Lex.* 1732 s. 464 siger, at E.P. stammede fra Ferrara, og han har »eine lange Zeit die Organisten-Stelle in der S. Peters-Kirche rühmlichst bekleidet; dem ungeachtet ist er dennoch daselbst eben nicht allzu glücklich gestorben« etc. Ch. Burney: *Hist. of Music*, III, s. 534 gør ham til Bernardo Pasquinis fader: »E.P. ... began to flourish about 1620, and his son Bernardo P. etc«. Denne fejltagelse overtages af andre forfattere, indtil Max Seiffert i sin udgave af F. Weitzmann: *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899 s. 268 siger: »B. Pasquini wurde am 8. Dez. 1637 zu Massa de Valnerola in Toscana geboren, aber nicht als Sohn Ercole P.'s, der 1614 bereits gestorben war«. Eitner: *Quellenlex.* VII, s. 329 nævner intet om hans orgelværker. I *MGG*, X, sp. 868 gør Oscar Mischiati opmærksom på de samlinger, hvor E.P.'s værker findes, herunder også *Chigi Q IV 27* og *206*, hvor et par satser er fundet.
30. Denne sats findes ikke i *F.G. Bär.* eller hos *Santini*. Er heller ikke medtaget i Sandro Dalla Libera: *Nove Toccate inedite*, Kassel, Brescia 1962. Lincoln gør i sin oversigt opmærksom på, at det her drejer sig om et upubliceret Frescobaldi-værk.
31. Jfr. foregående note. Forkortelsen *F.B.* stammer fra, at Frescobaldi selv undertiden underskrev sig *Fresco Baldi*.
32. *F.G. Bär.* IV, s. 95, *Corrente Sesta*, med enkelte varianter.
33. *F.G. Bär.* III, s. 71 *Corrente Quarta*.
34. *F.G. Bär.* III, s. 70, *Corrente Prima*.
35. Satsen findes s. 62v–63, nr. 37.
36. S. 85v og følgende er strøget, satsen fortsætter på s. 86.
37. Den følgende gruppe af passacaglier opviser motivisk lighed med de tilsvarende stykker fra *Q IV 27*, f.eks. den rytmiske figur i overstemmen: 3/4  og 3/2 . Ordet *Passagalli* (gallo), variant af det spanske *pasar* = gå og *calle* = gade, altså et musikstykke spillet på gaden. Den italienske form *Passacaglia* er i *Q IV 28* blandet med den spanske *Passacalle* og blevet til *Passagalli* (plur. for flere satser, partiter). Walther: *Lex.* s. 465 sammenligner *Passacalle* med det tyske *Gassenhauer*. Jfr. tillige *MGG* X, sp. 868–869, »Passacaglia«.

2. Passagalli per B fa B mi	(3v–5v)
3. Passagalli per C sol fa ut	(5v–8)
4. Passagalli per E la mi	(8–9v) ³⁸
5. Passagalli per de la sol re	(9v–11v) ³⁹
6. Passagalli	(12–14v)
7. Ciacone	(15–16)
8. Corrente	(16–17)
9. Ciacone	(17v–19)
10. Passagalli	(19–22)
11. Passagalli	(22–24) ⁴⁰
12. Passagalli	(24–30v)
13. Passagalli	(30v–33)
14. Passagalli	(33–34v)
15. Passagalli	(34v–36) ⁴¹
16. Bergamasca	(36v–40v) ⁴²
17. Colascione	(41–) ⁴³
18. Ciacona	(41v–43v)
19. Balletto	(44–45v)
20. Corrente	(45v–47)
21. Galiarda	(47–49)
22. Romanesca	(49–55) ⁴⁴
23. Favorita	(55–57) ⁴⁵
24. Saltarello	(57–58)
25. Corrente	(58–59v)
26. Battaglia	(59v–62v) ^{45a}

38. Identisk med *Q IV 27*, nr. 16 (i min katalogisering).

39. Identisk med *Q IV 27*, nr. 5.

40. Notationen er i denne som i nr. 15 udført med minima- og semiminima-noder med hals og faner, en praksis gående tilbage til midten af 1400-tallet, jfr. J. Wolf: *Handb. d. Notationskunde*, I. Leipzig 1913, s. 382.

41. Jfr. note 40.

42. *Bergamasca*, enkel, folkelig dansevis, der skulle stamme fra Bergamo, Prætorius: *Syntagma Musicum* III, s. 18 stiller den på linie med *Giustiniani*, »sind etliche Buhlenlieder meistlich mit dreyen Stimmen in der Sprache Bergamesca« etc. Jfr. tillige artiklen »Bergamasca« i *MGG*, I, sp. 1685 f.

43. *Colascione* iflg. Walther: *Lex.* s. 174 et fra Tyrkiet stammende lutinstrument med to-tre strenge: »Neapolitanen brauchen es sehr starck, und tractire die Saiten mit einem plectro, oder mit einer Feder«. Kunne i klangen minde om guitaren. Jfr. C. Sachs: *Handb. d. Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920, s. 221.

44. *Romanesca*, een af de mange ostinato-former, som florerede i 1600-tallet, er beslægtet med *Passamezzo antico*, *Folia* og *Ruggiero*. Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 46 *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca*. Tonalitet og rytme delvis beslægtet med *Q IV 28*, nr. 22. Fem ritorneller afvekslende med tre *Romanesci*.

45. I tre dele, d.v.s. med to variationer af det første stykke. *Favorito* forekommer i tidens teoretiske håndbøger til betegnelse af »det førende kor« i den koncerterende sats, jfr. Demantius: *Isagoge artis Musicae*, udg. 1632, gengivet i B. Johnsson: *H.M. Ravn, Heptachordum Danicum 1646*, Bd. II, kommentar og kildestudier, København 1977, s. 365, note 544.

45a Genfindes i *Vat. Mus.* 569, s. 114, men er her forkortet.

27. Girometta	(62v–65v) ⁴⁶
28. Lauturluru	(65v–66v) ⁴⁷
29. O Clorida	(66v–67v) ⁴⁸
30. Ciacone	(67v–70v)
31. La Piva	(71–72v) ⁴⁹

Chigi Q IV 29 (17 satser, hvoraf 5 er ufuldførte)

1. (Ufuldstændig sats mindende om Ruggiero-variationer)	(1–4v)
2. Tocata	(5–6v)
3. Tocata	(7–8v)
4. Recercare	(9–10)
5. Tocata per levatione	(11–12v) ⁵⁰
6. Recercare	(13–14v)
7. Canzon	(15–18)
8. Canzon	(18v–21) ⁵¹
9. Tocata	(21v–24)
10. Recercar	(24v–26)
11. Canzon	(26v–28v) ⁵²
12. Tocata (ufuldført, på s. 30v en akkord og takt-tegnet 3/2) (Tomme sider 31–38)	(29–30v)
13. Rugieri	(38v–42)
14. (Kort brudstykke uden titel)	(42v–)

-
46. Falder i syv små afsnit og veksler mellem tre- og todelt takt. Indeholder på s. 64v og 65 betegnelserne »piano« og »forte«. Samme tema som i *Girolmeta* af Frescobaldi (*Fiori Musicali*, F.G. Bär. V, s. 66 »Capriccio sopra Girolmeta«). Navnet *Girometta* hænger rimeligvis sammen med ordet *giro*, der betyder drejning, *girotondo*, en runddans. *Girometta* el. *gerometa* er betegnelsen på en gammel piemontesisk folkedans (jfr. *Grande Dizionario della lingua ital.* ed. S. Battaglia, 1971–75).
47. *Lauturluru*, muligvis en omskrivning af *liuto*, lut.
48. *O Clorida*, en sats i en om correnten mindende rytme. Navnet *Clorida* findes i tidens aria-tekster, f.eks. i arien: »Amor sprezzato« fra Carlo Milanuzzis samling *Secondo Scherzo delle Arie Vaghezzate*, Venezia 1625, s. 33–34. Jeg er professor Bjørn Hjelmboeg megen tak skyldig for denne henvisning. I det hele taget optræder kvindenavne bl.a. i Frescobaldis canzone-saml. fra 1645 som »La Sabbatina«, »La Rovetta« etc. Sådanne titler på instrumentalsatser synes at foregribe de hos franske clavecinister velkendte overskrifter som: »La Nanette«, »La Gabriele«, »La belle Janette« etc.
49. *La Piva*, en italiensk dans i hurtigt tempo, jfr. *MGG*, X, Sp. 1313, artikel »Piva«. I 16. årh. gik den i forening med paven i kombinationen pavane-saltarello-piva. *Piva* betyder også sækkepibe på italiensk, jfr. *Padovana in Piva*, nr. 1 i K. Jeppesen: *Balli antichi Veneziani*, København 1962.
50. På første side er med anden hånd i marginen skrevet: *Ms. Paolucci Abbate*. Ch. Burney: *Hist. of Music* III, s. 525 nævner i note t en P(adre) Paolucci (trykfejl Poalucci), der skulle have skrevet en *Arte Pratica di Contrapunto*. Dette er Giuseppe Paolucci (1726–1776), der var elev af den berømte Padre Martini i Bologna. Om der er tale om denne Paolucci, og hans navn således er blevet indført senere, end heftet oprindeligt er skrevet, må forblive et ubesvaret spørgsmål.
51. Beslægtet med nr. 9 i *Chigi Q IV 25*.
52. Temaet i Canzone nr. 7 og 11 er beslægtet med resp. 15 og 16 i *Q IV 24* og 12 og 13 i *Q IV 24*.

-
- | | |
|---|------------------------|
| 15. La Monicha | (42v–45) ⁵³ |
| 16. (Igen et kort brudstykke identisk med nr. 14) | (45–45v) |
| 17. Corrente (ufuldført) | (46–) |
| (Tomme sider 46v–50) | |
| 18. (Brudstykke af en ricercare) | (50v–) |
| (Tomme sider 51–100, derefter nodenavne og Solmisation, s. 100v). | |
- Baroncis katalog mangler canzonaen s. 18v.

Hefterne *Chigi Q VIII 205* og *206* har fortløbende sidetal og indeholder et mere broget stof, der ikke udelukkende stammer fra 1600-tallet.

Chigi Q VIII 205

- | | |
|---|-------------------------|
| 1. Sonatine per la Signora Antonia Pucci (otte små danseagtige satser, nr. 1 betegnet som <i>Minuetto</i> , og alle er samlet i et særligt hefte, skrevet i slutningen af 18. årh). | |
| 2. (3 motetter med basso continuo) | |
| 3. Ballo a 3 (stemmer for to violiner, orgel, cembalo, archilut) | (16–19v) |
| 4. (Orgelstemmer) | (20–21) |
| 5. Canzona a 2 (stemmer for violin, tiorbe og orgel) | (22–24v) |
| 6. Canzona a Due: Canto e Basso | (25–27v) |
| 7. Canzona (violin, orgel) | (28–29v) |
| 8. (Løse orgelstemmer) | (30–31) |
| 9. Fantasia | (32–34) |
| 10. Recercare | (34–35v) |
| 11. Frottole de diversi | (36–53) |
| 12. Toccata Prima del 2 ^o Libro di Intavolatura di Geronimo Frescobaldi. | (54–58) ⁵⁴ |
| 13. Quinta Toccata sopra i Pedali per l'Organo | (58v–61v) ⁵⁵ |
| 14. Toccata Sesta Per Org. sopra i Pedali e tasta del 2 ^{do} Libro d'Intavolatura di G.F. | (62–67v) ⁵⁶ |
| 15. Canzona | (68–69v) ⁵⁷ |
| 16. Gir. Frescobaldi Toccata | (70–72v) ⁵⁸ |

53. *La Monicha*, melodien anvendes af Frescobaldi, *F.G. Bär. III*, s. 55, *Partite 11 sopra l'Aria di Monicha*. *La Monicha* skal oprindeligt have været en fransk vise, »Une jeune fille«, der i 1610 blev anvendt som julesang. Temaet har været benyttet af adskillige italienske komponister. A. Machabey i o.a.s.s. 95 siger, at visen kan spores til en samling af Jehan Chardavoine 1576. Frescobaldis *Aria* har ingen optakt, men *La Monicha* i *Q IV 29* har det oprindelige kvartspring d g etc.

54. *F.G. Bär. IV*, s. 3.

55. *F.G. Bär. IV*, s. 19.

56. *F.G. Bär. IV* s. 23.

57. Denne sats mangler hos *Baronci*.

58. Denne sats findes ikke i *F.G. Bär.* eller i supplerende Frescobaldi-samlinger. Det drejer sig muligvis om et upubliceret værk.

17. Ruggiero	(73–73v) ⁵⁹
18. (Ufuldstændig sats)	(74–75)
19. Ballo del gran Duca (med tre variationer)	(75–78v)
20. Corrente	(79–80) ⁶⁰
21. Capriccio	(80–82v)
22. Rugier del Sn. Frescobaldi (tre variationer)	(83–86v) ⁶¹
23. Aria di Fiorenza (to variationer)	(85–86v) ⁶²
24. Ruggiero	(87–87v)
25. Aria di Fiorenza (tre variationer)	(87v–90) ⁶²
26. Ruggiero	(91–)
27. Rugiero	(91v–)
28. Toccata (ufuldstændig)	(92–92v)
29. Balletto (ufuldstændig)	(93–93v)
30. (Passacaglia-agtig sats)	(94–94v)
31. Pasagalli	(95–98v) ⁶³
32. Romanesca (syv variationer)	(99–102)
33. (Toccata?)	(103–104v) ⁶⁴
34. Hinno per le Domeniche di tutto l'anno, Lucis creator optime, G.F.B. (tre versetter)	(105–106) ⁶⁵
35. Hinno della Pentecoste, Veni Creator Spiritus (to versetter)	(106–107)
36. Hinni delli Apostoli, G.F.B. (tre versetter)	(107–108v) ⁶⁶
37. Hinno di Natale G.F.B. Xriste Redemptor omnium (tre versetter)	(108v–110)
38. Toccata	(111–113v)
39. Corrente	(114–114v) ⁶⁷
40. Caldo sospiro (arietta fra 19. årh.)	(116–)
(Derefter kontrapunktiske øvelser og satter for 2–3 stemmer med b.c., altsammen brudstykker).	(118–127v)

31 numre i dette hefte vedrører det område og den periode, der her behandles. *Q VIII 205* afløses af *Q VIII 206*, der paginerer fortløbende, og vi skal følge nummereringen:

59. Mangler hos *Baronci*. *Ruggiero* se note 17. I *F.G. Bär*. II, s. 48 en *Capriccio sopra l'aria di Ruggiero*. Også i *F.G. Bär*. III, s. 86 *Capriccio Fra Jacopino sopra l'Aria di Ruggiero*, og samme sted *Partite sopra l'Aria di Ruggiero*, s. 60.
60. Opgives af H. Lincoln: *o.a.s.* som værende af Ercole Pasquini (med henvisning til manuskript i Bibl. Comm. Classense, Ravenna).
61. Måske en udtrykt *Frescobaldi*-sats.
62. Mangler hos *Baronci*.
63. Delvis beslægtet med *Cento Partite sopra Passacagli*, *F.G. Bär*. III, s. 77.
64. Slutning af *Toccata IX* fra 2. toccata-bog, *F.G. Bär*. IV, s. 34.
65. S. 105–114 i *Q VIII 205* angiver *Baronci* som *Inni sacri in Musica* (*Frescobaldi*?). *F.G. Bär*. IV, s. 68: *Hinno della Domenica* anvender samme motiv i de tre versetter som *Q VIII 205*. Betegnelsen G.F.B. er *Frescobaldi*, jfr. facs. af brev i A. Cametti: *o.a.s.*
66. Igen angives *Frescobaldi*. *F.G. Bär*. IV indeholder andre varianter til den liturgiske melodi.
67. Måske *Frescobaldi*. Satsens melodik minder om *Corrente Prima* i *F.G. Bär*. III, s. 70.

Chigi Q VIII 206

- | | |
|--|--------------------------|
| 41. Musica per la Gloria dei Santi doppij
(fem versetter) | (128–130) |
| 42. Kyrie (seks versetter) | (130–131v) |
| 43. Kyrie | (132–133) |
| 44. Romanesca (tre variationer og afsluttende
med ritorneller) | (133v–135v) |
| 45. Spagnioletta | (136–136v) ⁶⁸ |
| 46. Pavaniglia (ufuldstændig) | (136v–) ⁶⁹ |
| 47. Canzona d'Hercole (Pasquini) (ufuldstændig) | (137–138v) ⁷⁰ |
| 48. Toccata | (139–142) |
| 49. (Aria af Polaroli) | (143–144) |
| 50. Toccata
(Tomme sider 147–148v) | (145–146v) |
| 51. Brando | (149v–) ⁷¹ |
| 52. (Ufuldstændig toccata-agtig sats) | (150–150v) |
| 53. (Vokalsats: Hic est discipulus, to stemmer
med b.c.) | (151–154) |
| 54. (Arietta fra 18. årh.) | (155–) |
| 55. Fantasia di Giaches a 4 | (156–157v) |
| 56. Altra fantasia di Giaches a 4 | (158–160v) |
| 57. (Endnu to former af Fantasia di Giaches for fire stemmer)
(Tomme sider 167v–171v) | (161–167) ⁷² |
| 58. Lucciasco a 4 | (172–172v) ⁷³ |
| 59. Cinque versetti d'Incerto Autore
(Tomme sider 175v–179v) | (173–175) |
| 60. (Instrumentale brudstykker for seks stemmer i partitur) | (180–180v) |
| 61. (Aria) »Torna ad amar mio ben« | (181–) |
| 62. (Fem små versetter) | (182–183) |
| 63. (Sats uden titel, i stil med ricercare) | (183–183v) |
| 64. (Aria di Firenze) | (184–185v) |

68. *Spagnoletto* (-ta), en gammel italiensk dans fra 16. årh.'s første halvdel. Den var i tredelt takt og moderat tempo, som en pavane. I *Fitzwilliam Virginal Book* findes »The old Spanoletta« af Giles Farnaby (Fuller Maitlands udg. bd. II, s. 471). Motivet i *Q VIII 206* er nært beslægtet med Farnabys. Jfr. tillige *F.G. Bär.* II, s. 30 *Capriccio sopra la Spagnoletta*.

69. *Pavaniglia*, en melodiformel beslægtet med Folia-bassen. Hos John Bull møder vi den betegnet som *Spanish Pavan*, Fuller Maitland: *Fitz. Virg.* Bd. II, s. 131.

70. H. Lincoln: *o.a.s.* angiver, at denne sats findes fuldstændig i Bibl. del Conservatorio, Napoli.

71. *Brando* er den italienske betegnelse for *Branle* (el. Bransle). På italiensk betyder *brandire* at gynges fra den ene side til den anden og branlen var netop en skridtdans.

72. *Baronci* angiver her Jacob v. Wert som komponisten.

73. L. Luzzaschi: *Fantasia a 4 sopra La Spagna*, *Baronci* skriver *Mo. di Frescobaldi (!)*.

- | | |
|--|--------------------------|
| 65. Tenor di Napoli | (186–186v) ⁷⁴ |
| 66. Pavaniglia
(Tomme sider 187v–191v) | (186v–187) |
| 67. Corrente | (192v–) |
| 68. Baletto | (193–193v) |
| 69. Baletto (ufuldstændig)
(Satsen efterfølges af et stykke i tredelt takt) | (194–194v) |
| 70. Arpeggiate | (195–) ⁷⁵ |
| 71. (Brudstykker bl.a. 4-stemmige øvelser, Baronci skriver: Foglio di Musica in voci toni). | (196–198v) |
| 72. »In Deo salutari« (to stemmer med b.c.) | (199–200v) |
| 73. »Et non oblitus« (to stemmer med b.c.) | (201–201v) |
| 74. (Aria uden ord) | (202–) |
| 75. (Baronci skriver: Foglio di Musica con parole indecifrabili). | (203–) |
| 76. (Uden betegnelse, men tydeligvis et cembalostykke) | 204–204v) |
| 77. (Uden betegnelse, en canzoneagtig ufuldført sats)
(Tomme sider 206–208) | (205–206) ⁷⁶ |
| 78. (Komposition uden titel og uden interesse for denne undersøgelse). | (208–) |
| 79. (Tekstløs sats med b.c. fra 18. årh.) | (209–229v) |
| 80. »Miserator Dominus« (Antifone in Festo Corporis Christi for en solostemme og orgel fra 18. årh.) | (230–234) |
- Ialt 21 satser fra *Q VIII 206* kan henregnes til 1600-tallets tasteinstrumentmusik.

Efter denne katalog over Chigi-samlingens instrumentale satser vender vi os til *Vat.Mus. 569*, der i indbinding, format og skrift ligger tæt op af Chigi-hefterne. Sidetallene er her gennemførte på hver side i håndskriftet, altså ikke som i de foregående delt i *recto* og *verso*. Nederst på hver

74. *Tenor di Napoli*. I den i note 48 nævnte ariesamling findes et tillæg *Sonate facili intavolate per la Chitarra alla Spagnola* med flere spillestykker over faste akkordrækker. Deriblandt *Rugiero, Ballo di Firenze* og *Tenor di Napoli*. I Johs. Wolf: *Handb. d. Notationskunde*, II, Lpz. 1919, s. 171–172 og 183–184 optræder en dechiffriering af en *Tenor di Napoli*. Betegnelsen »Tenor« findes i Diego Ortiz' *Tratado de glosas*, Rom 1553, hvor der omtales en række enkle melodier, som i Italien »almindeligvis kaldes *tenores*«. Her findes *recercadas*, improviserede variationer over en c.f.-melodi, og disse faste melodier kaldes *tenores Italianos*. Jeg bringer professor Bjørn Hjelmberg min bedste tak for henvisningerne såvel til Wolf som til Ortiz samt til den gamle samling af guitar-sonater.
75. *Arpeggiata*, den italienske betegnelse i 1600-tallet på satser, der blot var skrevet i akkorder i lange nodeværdier, og som krævede en rytmisk inddelt brydning; dette fandt sted både i orgel- og cembalomusikken, jfr. A. Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1946, s. 260 f.
76. H. Lincoln: o.a.s. angiver Ercole Pasquini som komponisten og henviser til Bibl. del Conservatorio. Napoli, hvor der findes den komplet sats samt til Deutsche Staatsbibl., Berlin (nu i Univ.-bibl. Tübingen), hvor satsen imidlertid er ufuldstændig. En version af stykket, betegnet *Canzona Franzese per Cembalo* i L. Torchi: *L'Arte musicale in Italia*, Milano 1897–1907, III, s. 257–260.

anden side er med stempel sat sidetal på *recto*. I min katalog følges den håndskrevne fortløbende paginering. Foran i *Vat.Mus. 569* står: »Virginus Mutius sonabat, Anno Dm. 1661«,⁷⁷ og derefter læser man: »Liber Virginij Mutij. Discipulis I.V.D. D. Bonaventuræ Mini et Fabritij Fontanæ 1663«. ⁷⁸

Vat.Mus. 569

1. Toccata per Organo

(1–23)

(Efter satsen står på s. 23 Gir. B.a.Fer.ni)⁷⁹

77. Hvem denne musiker var, er ikke opklaret. Måske organist i Rom, og som det fremgår, har han i det nævnte år spillet samlingen stykker.
78. Mutius var elev af D. Bonaventura og Fabritio Fontana. Bonaventura med tilføjelsen »Mini« kunne tyde på en teoretiker, der tilhørte franciskanerordenen i Brescia (officielt kaldtes denne orden: Minoriterordenen, lat. *Ordo fratrum minorum*). Bonaventura omtales i Walthers *Lex. 1732*, som forfatter til skriftet *Regulam Musicæ planæ*, Venezia 1523, og Eitner: *Quellenlex.* kalder ham Anterus Maria S. og opremser ikke færre end 13 trykte musikafhandlinger. Hans årstal passer dog ikke med Mutius. Måske menes der, at Mutius havde læst hans skrifter. Eitner angiver en anden Bonaventura (Giovanni), en operakomponist fra midten af 1600-tallet, og der tales tillige om en »Fra Bonaventura«, altså en gejstlig, der skulle have skrevet orgelsatser, og som selv var organist omkring 1600-tallets midte. Andre håndbøger som *MGG* nævner ingen Bonaventura. Mellem Mutij og Discipulis er indføjet: I.V.D., hvilket kan gå på Bonaventura. Bogstaverne kan (iflg. A. Cappelli: *Dizionario Abbreviature latine ed italiane*, 6. ed. Milano 1973 s. 194) betyde: »Iuris Utriusque Doctor« eller »Illustrissima Vestra Dominatio«. I vor sammenhæng er den sidste betydning af bogstaverne nærliggende, idet »Dominatio« er en »Titulus honoris donati Visitator monasterium«, altså æresborger på kloster. Jfr. tillige Du Cange: *Glossarium* etc. Bd. II, s. 908, udg. Paris 1842.
Fabritio Fontana var født i Turin, årstal ukendt, og han døde i Rom 1695, jfr. G. Frotscher: *o.a.s.*, *MGG*, IV sp. 495. Fontanas *Ricercari* tryktes i Rom 1677 (jf. fig. I). Vi skal beskæftige os kort med disse *Ricercari* i forbindelse med den stilistiske gennemgang. Tre af Fontanas satser er aftrykt hos Torchi: *o.a.s.* og een (i F-dur) er efter Torchi gengivet i F. Viderø: *European Organ Music of the 16. and 17. Century*, Wilh. Hansen, København. Måske er Virginus Mutius i slægt med trykker og musikforlægger G.A. Mutius (1589–1689), hos hvem Fontanas samling udkom. A. Kircher i *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Tom. I, s. 614 opremser en række romerske organister, men har intet om de pågældende navne. (»Nomina Musicorum, qui hodie præcipuis Romæ Ecclesijs Musicæ præsent«).
79. Giovanni Battista Ferrini nævnes hos Walther: *Lex.* s. 242: »Ferrinus (Joannes Baptista), dieses Componisten, und seiner in stylo melismatico gesetzter Arbeit gedencket Kircherus Mus. T. I. Lib. 7. c. 5, p. 586«. Kircher i *Musurgia Universalis*, Roma 1650, henviser på nævnte sted yderligere til Lib. V, p. 314 og p. 321, men på disse steder gengives kun anonyme satser: Melisma, siue Aria Tragica. Kircher meddeler i Lib. VII, p. 589 ligeledes et eksempel på corrente i »Melismatic choraici«, mindende om Ferrinis correnter i *Vat. Mus. 569*. Ved »Melismatic« menes en sats, der er skrevet over et vers, jfr. her Walther: *Præcepta der musikalischen Composition*, udg. af P. Bernay, Lpz. 1955: »Melismaticus Stylus ist nicht anders, als eine über Verse gesetzte Composition«. Hermed ligger den barokke anvendelse af glosen på linie med den oprindelige græske betydning: Μέλισμα, sang, vise, som hos Theokrit: *Eidyllion*, 14, v. 31: Θεσσαλικόν τε μέλισμα (en thessalisk vise).

- | | |
|--|-----------------------|
| 2. Gagliarda (skrevet med en anden hånd) | (24–27) |
| 3. Corrente | (27–28) |
| 4. Rotta | (28–29) |
| 5. Corrente (der angives: Fabrizio Fontana) | (30–31) |
| 6. Corrente (Gio. Batta. Ferrini) | (32–) |
| 7. Balletto (?) | (33–34) |
| 8. Balletto 2° (Gio. Batta. Ferrini) | (34–36) |
| 9. Toccata per il Cembalo (Gio. Batta. Ferrini) | (36–39) |
| 10. Ballo di Mantoua (Gio. Batta. Ferrini) | (39–40) |
| 11. Ballo di Mantoua Seconda (Gio. Batta. Ferrini) | (41–43) |
| 12. Ballo di Mantoua 3° (Gio. Batta. Ferrini) | (43–45) |
| 13. Tastata arpeggiata longa (Bernardo) | (45–47) ⁸⁰ |
| 14. Tastata 2 ^a (Bernardo) | (47–48) |
| 15. Trombetta (Gio. Batta. Ferrini) | (49–56) |
| (Venstre hånd fastholder et ostinat motiv d-
a-D og på s. 50 står: »Questo mano sempre seque«,
hvorefter kun højre hånds passager og varia-
tioner over den gentagne basformel er udskrevne). | |
| 16. Corrente (G.B.F.) | (57–58) ⁸¹ |
| 17. Aria di Firenze (G.B.F.) | (58–60) |
| 18. La Rotta (G.B.F.) | (60–63 øverst) |
| 19. Tastata p. Cembalo (Gio. Batta. Ferrini) | (63–69) |
| 20. Spagnoletto | (69–) |
| 21. Spagnoletto 2° (Gio. Batta. Ferrini) | (70–71) |
| (Variation af den foregående sats, der alt-
så også må være af Ferrini) | |
| 22. Toccata 2° p. Organo | (77–84) |
| 23. Canzona | (84–85) |
| 24. Corrente | (85 nederst) |
| 25. Corrente (Efter dobbeltstregen »1663 dal Sign.
Pietro Arno, Ad. ig. igred.«) | (86–87) ⁸² |
| 26. Capriccio | (88–) |
| 27. Toccata dal Sign. Pietro Arno, 1663 | (88–95) |

80. Bernardo. Der kan her være tale om Bernardo Pasquini (1637–1710), en af de vigtigste forløbere for D. Scarlatti. Pasquini (ikke at forveksle med den tidligere nævnte organist ved *San Pietro Ercole*) bruger betegnelsen *Tastata* for en virtuos cembalosats, gerne som et præludium til en suite. Tastataen har ofte brudte akkorder (»arpeggiata longa«). Desværre er der ingen samlet udgave af Pasquinis værker. Hans manuskripter er spredte rundt om i vesteuropæiske biblioteker, og Werner Heimrichs fyldige disertation om Pasquinis orgel- og klavermusik fra bringer ingen tematisk fortegnelse.

81. G.B.F. = Giov. Bat. Ferrini.

82. Pietro Arno. Det har ikke været muligt at få oplysninger om denne komponist. En undersøgelse af Pitonis værk *Notizie di Contrapuntisti e Compositori*, i manus. på Vatikanbibl. gav intet resultat. Tilføjes Ad. ig. igreg. betyder Anno Domini igitur ingreditur (»Det Herrens år påbegyndtes altså «(stykket)), jfr. o.a.s. af A. Cappelli.

- | | |
|---|-------------------------|
| 28. Courante Auignone (med en variation) | (96–97) ⁸³ |
| 29. Sarabande (med en variation) | (98–101) ^{83a} |
| 30. Courante La Duchesse | (102–104) |
| 31. Variazione. a. parte della Corrente l'Auignone
(Se nr. 28) | (105–107) |
| 32. (Sats uden betegnelse) | (107–) |
| 33. Arpeggiata | (108–111) |
| 34. Branle (med variation) | (112–113) |
| 35. Battaglia | (114–117) ⁸⁴ |
| 36. Pange lingua (en fugeret, ufuldført sats) | (117–) |

I Barberini-samlingen, *Barb. lat. 4288* findes endnu nogle klaversatser skrevet samtidigt med de øvrige.

Barb. lat. 4288

- | | |
|--|----------|
| 1. Aria »O chorda gio«. | (2–5v) |
| 2. Aria »Cor mio dolci« | (6–7) |
| 3. Fuggari | (7–) |
| 4. Spagnoletta (med to variationer) | (8v–10) |
| 5. Alegretto d'amore | (10v–) |
| 6. Romanescha | (11–12v) |
| 7. Corrente | (13–) |
| 8. La verginella sposat a Dio | (13v–14) |
| 9. Gesu dolce | (14v–15) |
| 10. Basso fracesca | (15–16) |
| 11. Corrente | (16–16v) |
| 12. Tenor di Napoli (med variationer, disse betegnet
som 2 ^{do} Tenor, terzo Tenor, Quarto Tenor). | (17–21v) |
| 13. Corrente | (21v–22) |

83. Ved courantens slutning står: »Vedi la Variazione a carte 18–20«. Jfr. titlen på nr. 31 i min liste. Couranten findes i »Copenhagen Tablature«, her med titlen »Lavigon« og er gengivet af Dr. Alis Dickinson i *Dansk Årbog for Musikforskning*, VIII 1977, s. 37–40. Jeg er Alis Dickinson stor tak skyldig for oplysninger vedrørende denne sats og dens titel. I sin dissertation: *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen*, North Texas State University 1973, gør Alis Dickinson opmærksom på ordet »Lavigon« (i det danske tabulatur), der er en variant af »La Vignon« el. »La Vigon«. Der menes hermed, at titlen tyder på en lutspiller ved navn Jérôme Vignon, der så sent som i 1653 sammen med sønnen Nicolas François var i tjeneste hos hertuginde af Lorraine i Paris. A. Dickinson henviser yderligere til Mersenne: *Harm. Univ.*, s. 92 og 165 samt til *MGG*, Bd. XIII, Sp. 1620. Måske er courante »La Duchesse« *Vat. Mus. 569*, s. 102–104 ligeledes af J. el. N. Fr. Vignon, skrevet til deres herskerinde. Alis Dickinson nævner, at Courante-Lavignon-melodien findes på dansk grund tillige hos Claus Hansen Bang: »Med lyst vil jeg begynde«, gengivet af N. Schiørring: *Det 16. og 17. årh.'s verdslige danske visesang*, København 1950, II, s. 117.
- 83a. Denne sats genfindes i det såkaldte »København Tabulatur«, meddelt af Alis Dickinson i *o.a.s.*, s. 43–45. Melodien findes i tre variationssatser hos Buxtehude: *Klaverværker*, udg. af E. Bangert, København 1942, s. 84–87. Satsen omtales senere under afsnittet om former.
84. Identisk med *Battaglia* fra *Chigi Q IV 28*, s. 59v–62v, men den foreliggende i *Vat. Mus. 569* er væsentlig kortere, anvender kun 10 variationer plus en kadence.

14. Corrente della Guerra

(22v–23)

15. La battaglia di Pauia

(23–27)⁸⁵

De gennemgåede samlinger *Chigi Q IV 24–29* og *Q VIII 205–206* samt *Vat.Mus. 569* og *Barb.lat. 4288* rummer ialt 273 længere og kortere satser fra perioden omkring Frescobaldi og fremover til ca. 1680. Af disse satser kan 64 henføres til følgende komponister: Frescobaldi 39, hvoraf 24 er angivet med hans navn, 14 anonyme har kunnet identificeres med Frescobaldi, 1 sats utvivlsomt af denne, Ferrini med 14 angivne satser (een dog kun som Gio. Battas, men opvisende Ferrinis stil), 5 af Ercole Pasquini, hvoraf 4 angives med hans navn, af Pietro Arno 2, af Bernardo (Pasquini) 2 og af De la Barre (Barra) 1. De øvrige (207) er således anonyme. Med hensyn til Frescobaldi må følgende satser regnes som værende upublicerede, hidtil ikke påagtede: *Chigi Q IV 27*, nr. 44 og 45, *Q VIII 205*, nr. 22, 34(35), 36, 37 og måske 39, ialt 8 satser, der særlig vil blive omtalt i afsnit IV i denne artikel. I det næste afsnit skal de forskellige satstyper og problemet orgel-cembalo behandles.

II

Der skal med henblik på den stilistiske undersøgelse i afsnit III først gives en oversigt over de formtyper, der findes i samlingerne, og der skal her så vidt muligt skelnes mellem kirkelige (orgel) og verdslige (cembalo) satser, et problem, der også vil berøre stilen. Af egentlige kirkelige satser, skrevet til liturgisk anvendelse er:

1. Toccata (med el. uden betegnelsen »per Organo«). 32 stykker bærer titlen »Toccata«, hvortil kommer 4 uden titel men med toccatapræg. 9 er udtrykkelig betegnet med »per Organo«, »Pedali« etc. 2 toccataer bærer tilføjelsen »Per le Levatione«. En enkelt toccata i *Vat.Mus. 569* har dog tilføjelsen »per il Cembalo«. Herom senere.
2. Ricercare. 11 satser, hvoraf 1 ufuldstændig med tilføjelsen »cromatica« (af Frescobaldi, *Q IV 25*).
3. Canzona. 11 satser, hvoraf 1 har sammenhæng med en toccata (*Q IV 25*) og 1 canzoneagtig men med titlen »Fuga«.
4. Capriccio. 3.

Foruden disse gængse orgelformer findes, som det fremgår af katalogoversigten en del versetter over messeled.

85. »La Battaglia di Pauia«, titlen refererer til slaget ved byen Pavia 1525, hvor Frans I af Frankrig blev fanget af kejser Karl V.

5. Versetter. 13 længere eller kortere afsnit med vekslende antal versetter (3 messeafsnit, 4 over hymner, 3 over kyrier, 2 over Gloria og 1 Credo).

At de her opstillede former primært er orgelsatser er indlysende; enkelte canzoner, toccataer og capriccioer kan dog spilles på begge tasteinstrumenter, sådan som det fremgår af Frescobaldis to publikationer fra 1637 med titlerne: *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo* og *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone ... di Cimbalo et Organo*. I de nævnte to samlinger indgår også en række partiter, variationer og dansesatser; hovedparten af vaticanhefternes indhold er netop sådanne »verdslige« cembalosatser. Af anonyme dansesatser (inklusive de pågældende danses variationsdele) er der ialt 53, hvoraf 3 ufuldstændige. Af disse er correnten i overtal med hele 30 numre, 2 betegnet på fransk som courante, derefter følger 9 balletti og 3 balli (i samme taktart), 6 gagliarder, 2 sara-bander, 2 branler (1 betegnet på italiensk som brando) og 1 saltarello. Af de øvrige satstyper spiller passacagliaen (resp. ciaconaen) en stor rolle. Som passacaglia er 19 satser betegnet, hvortil kommer 18 uden titel, herimellem de 16 fra *Chigi Q IV 27*, der er ordnet efter tonearter (jfr. katalogen, hvor tonearterne er tilføjet i parentes af mig), ialt 37 passacagliaer. Hertil kommer 6 ciaconer, og af andre ostinate typer spiller rugieroen en stor rolle. Af denne form findes 4 satser, af romanescaen 3. Hertil kommer en gruppe af de populære programstykker som battaglia, der er repræsenteret ved 3 (2 er dog næsten identiske), instrumentefterligninger som trombetta og colascione. Der henvises iøvrigt til noterne ved katalogopstillingen, hvor de specielle satsformer er forklarede.

Af opstillingen i det foregående fremgår det klart, hvad der er egentlig orgelmusik, og hvad der er beregnet for cembalo. Selvom der stilistisk ikke er nogen egentlig forskel på f.eks. en orgel- resp. en cembalotoccata eller en canzona, er dansesatser og også en del af ostinato-satserne beregnet til at spilles udenfor kirken og i så fald på et cembalo (måske et huspositiv!). Den romerske gejstlighed ville næppe tolerere verdslige satser fremført ved gudstjenesten; man var for tæt på Tridentinerkonciliets forordninger.

III

Når Prætorius i *Syntagma Musicum* III, s. 24–25 om »Sonata« siger: »Wird also genennet, dass er nicht mit Menschen Stimmen sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird«, skelner han dermed

tydeligt mellem den vokale og den instrumentale stil. Men han siger også videre i samme afsnit om sonaten, som han sammenstiller med canzonan: »... die Sonaten gar gravitetisch sind prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten« etc. Og om toccataen hedder det: »... aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten enzelen griffen, und Coloraturen« etc. Prætorius beskriver klart her den på hans tid florerende tasteinstrumentstil med dens koloraturer og figurationer. Den italienske, nymodens instrumentalstil såvel som den generalbasleedsagede monodi fandt hurtigt indpas i Tyskland og andre lande nord for Alperne. Til gengæld spores særlige spillefigurer i Italien med oprindelse i England, hvorfra tasteinstrumentstilen over Nederlandene nåede sydpå. Netop gennem Girolamo Frescobaldi når den nordfra kommende spillestil fra England-Nederlandene til Italien. 1607 kom Frescobaldi til Bruxelles (9. august) i ærkebiskoppen af Rodi Guido Bentivoglios følge. Opholdet blev dog af kortere varighed, idet Frescobaldi i slutningen af Juli 1608 befinder sig i Milano fuldt optaget af udgivelsen af sin første bog med fantasier. Ikke alene det gennemførte kontrapunktiske arbejde i disse 12 fantasier men også passageteknikken, f.eks. de mange dobbeltgrebspassager viser, at Frescobaldi under sit ophold i Flandern må have lært Sweelincks stil at kende.⁸⁶

Den stilistiske beskrivelse opdeles i:

- Melodisk-rytmiske elementer.
- Det akkordiske materiale.
- Satsteknik.
- Specielle instrumentale figurer.
- Former.

Melodisk-rytmiske elementer.

Det har allerede været betonet, at en del af det gennemgåede stof viser en klar afhængighed af vokale former og af f.eks. motettens melodistrukturer. Dette ses især i *ricercar*erne og versetterne. Her følger Chigi-hefterne og *Barb.lat.* samt *Vat.Mus.* 569 helt de melodiske træk, der findes i de

86. Betegnelsen *Fantasia* er for Sweelinck nærmere knyttet til en kontrapunktisk sats og ikke til en frit improviseret. Jfr. her Prætorius: *Synt. Mus.* III, s. 21: »Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem plesier und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam wie es ihme in Sinn kömpt, einfället« etc.

trykte samlinger af Frescobaldi. De vokale temaer findes i denne komponists førnævnte samling af 12 fantasier fra 1608, i 1. bog af *Capricci, canzon francese & ricercari*, 1626 og endelig i 3 af de i *Fiori Musicali* optrædende ricercarer.⁸⁷ Det vokale tema lever videre i de 10 ricercarer af Fontana i hans samling på 12 satser fra 1677, der som han selv siger er holdt »in Stylo Antico«. Sammenlignet med de anonyme satser fra vaticansamlingerne fremgår det klart, at ricercare-motiverne består af få toner i lange nodeværdier, gerne indeholdende en punkteret rytme (halvnode punkteret, efterfulgt af en fjerdedel) og med et intervalmæssigt snævert omfang, især giver kvartspring temaet sit præg, altså en lignende melodiform, som den kendes fra Palestrinaepokens motetter:



Eks. 1. a: Frescobaldi: 1. ricercare (1626); b: sa.: 5. ricercare (1626); c: Fontana: 3. ricercare (1677); d: Chigi Q IV 24 s. 15; e: *ibid.* s. 22; f: Chigi Q IV 27 s. 68; g: Chigi Q IV 29 s. 9; h: *ibid.* s. 13;

Chigi Q IV 24, s. 15 og Q IV 29, s. 13 føles beslægtede. Q IV 27, s. 68 bærer ingen titel, men dens gennemførte imitationsteknik og obligate føring af stemmerne er tydelig i ricercarens stil. Bemærkelsesværdigt er imidlertid, at denne sats falder i tre afsnit, hvor motivet gennemgår en variation, altså en art variationsricercare (eller -canzone), som Frescobaldi dyrkede den. Den temmelig korte sats følger umiddelbart efter en

87. De nævnte samlinger findes F.G. Bär. henholdsvis I, II og V.

toccata, tilskrevet Ercole Pasquini. Denne sats står i d dorisk. Umiddelbart efter dobbeltstregen starter den anonyme lille »variationsricercare«. Håndskriften er den samme som toccataens, d.v.s. satserne er indført i heftet samtidigt. Den foreliggende imitationssats er rimeligvis skrevet i begyndelsen af 1600-tallet, og det vil igen sige, at Frescobaldi's »opfindelse« af variationsricercaren i virkeligheden var forberedt. Man vil møde noget tilsvarende i den indlagte »fuga« i den store toccata, der indleder det ældste Chigi-hefte, *Q IV 24* (s. 1–5). I eks. 2 vises de tematiske variationer i omtalte sats sammenstillet med det anonyme fuga-afsnit fra *Q IV 24*:



Eks. 2. a: Chigi *Q IV 27* s. 68; b: Chigi *Q IV 24* s. 1

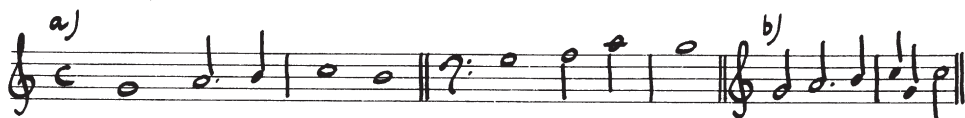
Det sidste citat viser en melodisk-rytmisk figur, der nok så ofte træffes i de som canzoner betegnede satser. Mens ricercaren (og fantasien) er opstået af vokale, motetiske forlæg er canzonaen egentlig udviklet af den verdslige chanson. Jfr. også, hvad Prætorius siger: »Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten«. Ganske bestemte figurer synes at gå igen i canzone-satserne. Også her er en sammenligning med Frescobaldi lærerig, f.eks. dennes satser fra 1. bog 1626, *Canzona Quarta*, og fra 2. bog 1637, *Canzona Quarta*, hvortil kan føjes den mere langstrakte tematype med ottendedelsfigurer, jfr. Frescobaldi *Canzona Prima* (fra udg. 1645) og *Canzona Prima* (fra 1626):



Eks. 3. a: Frescobaldi: 9. canzone (1645); b: sa.: 4. canzone (1626); c: sa.: 4. canzone (1637); d: sa.: 1. canzone (1645); e: sa.: 1. canzone (1626); f: Chigi Q IV 27 s. 99; g: Chigi Q IV 29 s. 15; h: Chigi Q IV 24 s. 16; i: *ibid.* s. 51

I *Fiori Musicali* (1635) er alle kyrie-versetterne hentet fra tre messer, som angivet i *F.G. Bär.*, V (Thementafel s. 70). I udgavens bd. IV, der rummer *Il secondo Libro di Toccate ... Versi d'Hinni etc* (1637), optræder versetter over fire hymner, og bearbejdelser over de samme hymner

tilskrevet Frescobaldi findes i *Chigi VIII 205* (s. 105–109v).⁸⁸ Af anonyme versetter findes i *Chigi Q IV 27* 4 kyrie-versetter, 9 gloria-versetter og 10 credo-versetter (henholdsvis s. 93–94, 94–96 og 96v–98v), hvortil kommer i *Q VIII 206* 5 versetter betegnet *Gloria dei Santi doppi* og 6 kyrie-versetter plus et enkeltstående kort kyrie.⁸⁹ De fleste af versetterne er fugerede og viser tydeligt præg af vokal stemmeføring. I eks. 4 sammenstilles citat fra Frescobaldi, *F.G. Bär. IV* med tilsvarende fra *Chigi Q VIII 205*:



Eks. 4. a: Frescobaldi: *Hinno della Domenica* 2. strofe; b: *Chigi Q VIII 205* s. 105

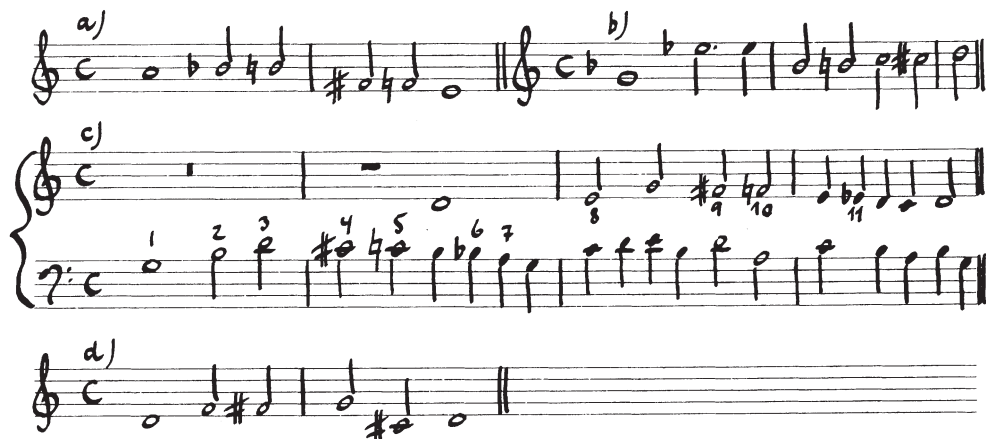
Helt specielt forekommer hos Frescobaldi de kromatiske temaer især i en *ricercare*. Dette indtræffer i 3 *ricercarer* fra *Fiori Musicali* og i *Chigi Q IV 25*, hvor der i sidstnævnte samling findes en ufuldført *Ricercare Cromatico*, hvor *dux* og *comes* tilsammen indeholder den kromatiske skalas 11 toner. Hos Fontana træffes kromatik i 11. og 12. *ricercare* fra udgaven 1677, og den kromatiske melodik netop i kontrapunktiske værker for

88. De melodiske forlæg til disse hymneversetter findes i *Liber Usualis Missæ et Officii*, Solesmes-udg. Paris 1964: *Hinni per la Domeniche di tutto l'anno*, Lucis Creator optime, *Lib. Us.* s. 256, *Hinni della Pentecoste*, Creator spiritus, *Lib. Us.* s. 885, *Hinni delli Apostoli* findes ikke, herom nedenfor.

De nævnte satser er varianter til de i Frescobaldi-udgaven bd. IV trykte, men afviger dog så meget i satsformen, at der er tale om helt andre bearbejdelser af de pågældende hymneforlæg. Mere herom i afsnit IV. Specielt om *Hinno delli Apostoli* og *Toccata* samt kyriet til »Messa delli Apostoli« fra *Fiori Musicali* (der i *F.G. Bär.* af P. Pidoux angives som hørende til Duplex-festen (I): Betegnelsen *Apostoli* refererer til en særlig festdag »Festum divisionis Apostolorum«, henlagt til 15. juli. Også 1. maj har en apostelfest, hvilken går tilbage til 8. årh. *Breviario Romano*, Antwerpen 1649, udelader denne festdag, og den opstår ikke i senere liturgiske bøger. Dermed har man klart bevis på, at i hvert fald *Chigi*-hefterne *Q IV 24* og *Q VIII 205* må være skrevet før 1649, ellers ville man næppe tale om Kyrie og apostelhymner til nævnte fest. Jeg er pastor Nørager Pedersen tak skyldig for henvisning til J.Ch.W. Augusti: *Die Feste der alten Christen*, Leipzig 1817–1820, bd. III, s. 168 ff.

89. Det har ikke været muligt at identificere det motiviske materiale med nogle forlæg i *Lib. Usual.*

orgel/cembalo lever videre i 1600-tallet helt op til Bach.⁹⁰ Eks. 5 sammenstiller to temaer fra *Fiori Musicali* med *Ricercare Cromatico* fra Chigi Q IV 25 og Fontanas 2. ricercare:



Eks. 5. a: Frescobaldi: *Recercar cromatico* (*Fiori Musicali*); b: sa.: *Recercar dopo il Credo* (*ibid.*); c: sa.: *Recercar cromatico* (*Chigi Q IV 25*); d: Fontana: 2. ricercare (1677)

90. Frescobaldi har set den kromatiske stil hos Sweelinck, jfr. hans »Fantasia chromatica«, Sweelinck: *Opera omnia* Vol. I, Fasc. I, s. 1–6. Gengivet tillige hos Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen*, nr. 152. Problemet om sådanne kromatiske satser anvendelse på samtidens tasteinstrumenter med ren stemning synes allerede at have været aktuelt hos Zarlino, der i sin *Istituzioni Harmoniche*, 1573 kommer ind på dette forhold i forbindelse med den syntoniske skala. På s. 164 i nævnte skrift afbildes et cembalo med delte overtaster (cis-des, dis-es etc.) og hans discipel spanieren Salinas overtager i sin *Musica*, 1577 den syntoniske skala og nævner her de »nymodens« tasteinstrumenter der ved den dobbelte overtangent var i stand til at spille i samtlige tonearter (*Musica* s. 80: »Cuiusmodi organa ego sæpe pulsavi Florentiæ in monasterio Fratrum Dominicalium valde celebri, quod Sancte Maria Nouella nuncupatur«). »Den slags orgler har jeg ofte spillet på i Firenze i Dominikanerbrødrenes velkendte kloster, som kaldes Santa Maria Novella«. I Kirchers *Musurgia*, Roma 1650, Tom. I, s. 454–455 afbildes tastaturet af et cembalo med delte overtaster og på s. 455 beskrives den kromatiske skala, hvor der skelnes mellem tre halvtoner, Semitonus minor, Semitonus medior og Semitonus maior. Kircher siger, at oktaven deles i 12 ulige halvtoner (»Diuidunt octauam in 12 semitonia inæqualia, iuxta sequentes«) og eksempel følger. Gennem disse konstruktioner var det muligt at fremføre de mange kromatiske satser i denne overgangsperiode til den endelige deling af oktaven i 12 ens halvtoner med den tempererede stemning. Også G.N. Trabaci (1575–1647) taler om »Cimbalo cromatico« og gør brug af dobbelte halvtoner (1615), ligesom Martino Pesenti gør det 30 år senere i sin samling af *Correnti*, Venezia 1645, og her efterlyses tegn for »enharmoniske« toner. Samlingen opstod ud fra to »enharmoniske« cembali, som Pesenti kendte. De fleste stykker fra 1645-samlingen er trykt to gange, dels »diatonisk« og dels transponeret til det »kromatiske« eller det »enharmoniske« tonekøn (genus). Jfr. Tagliavini i *MGG*, Bd. X Sp. 1113, artiklen, »M. Pesenti«. Karakteristisk for de kromatiske Ricercari er udeladelsen af f.eks. hurtige kromatiske figurer, hvilket jo ville være vanskeligt at udføre på omtalte tastaturer. Mere herom under afsnit 4, Specielle instrumentale figurer.

Så vidt det melodiske i orgelsatserne. Vi vender os nu til den verdslige gruppe af stykker og vil primært se på melodikken i de mange dansesatser. Først correnten. Den typiske italienske corrente viser sin folkelige oprindelse gennem den enkle tretakt og ofte med punkteret rytme i melodikken, der kan minde om sicilianoen. Nu og da indføres i kadencetakterne den senere for den franske courante så typiske hemiolrytme og sammentrækning af to 3/4- bliver til een 6/4- eller rettere til een 3/2-takt. Herom senere under afsnittet om former. Det melodiske med de punkterede vendinger kan til tider blive stereotyp, og bygger vel som nævnt på folkelige vendinger. I eks. 6 sammenstilles nogle begyndelsestakter fra 4. corrente af Frescobaldi med to anonyme, en af Fontana og endvidere en af Ferrini og til sidst en anonym *Corrente della Guerra* fra *Barb. lat.* 4288:⁹¹



Eks. 6. a: Frescobaldi: 4. corrente (1637); b: Chigi *Q IV* 28 s. 48; c: Chigi *Q IV* 24 s. 45v; d: Fontana: Corrente (*Vat. Mus.* 569 s. 30); e: Ferrini: Corrente (*ibid.* s. 32); f: *Corrente della guerra* (*Barb. lat.* 4288 s. 22v)

91. Kircher: *o.a.s.* s. 580 og 589 f omtaler under *Stylus Choraicus* og *Stylus Theatralis* danse, »vulgo eas Galliardas, Currentes, Passamezzas, Alamandas, Sarabandas vocant« etc., og på s. 589 gengives en corrente i den typiske italienske 3/4-takt med punkteret motiv i første takt: »Paradigma IV, melismatis choraici«. Barokken brugte den klassiske betegnelse *chorea* el. χορεία for kordans, runddans (også som χορός), el. *chorus* (lat.), jfr. Walther: *o.a.s.*

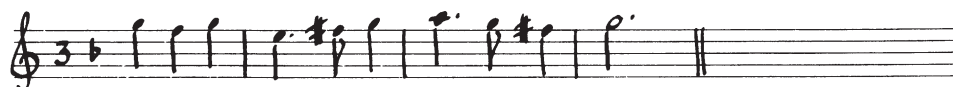
Beslægtet med correntens melodik er de få sarabander, som findes i *Chigi Q IV 24* og i *Vat. Mus. 569* (s. 98–101 her med en variation, jfr. nedenfor under *Former*, hvor denne sats' sammenhæng med en sarabande fra »Københavnertabulaturet« påpeges). Eks. 7 viser begyndelsen af sarabanden *Vat. Mus. 569*, s. 98 og den bringes in extenso i eks. 44:



Eks. 7.

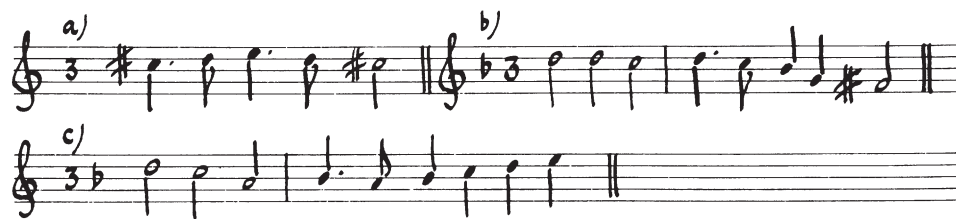
I denne sats indtræder den for couranten så typiske hemiolrytme, d.v.s. at den ellers konsekvent gennemførte 3/4-takt to gange ændres i satsens anden del til en 3/2-takt, begge steder ved kadencer, første gang til D og anden gang til T.

Yderligere melodisk-rytmiske forbindelser med correnten findes både i gagliarden og saltarelloen. Disse to former findes repræsenteret ved 6 gagliarder og 1 saltarello. Saltarelloen fra *Chigi Q IV 28*, s. 57 er faktisk en hurtig corrente, som i ældre danse er holdt i tre afsnit alle sluttende på T:



Eks. 8.

Gagliarden (galliarden) er holdt i 3/2-takt, ganske som de fem satser i Frescobaldi's samling fra 1637 (*F.G. Bär. IV*, s. 86)., og een af disse findes i *Chigi Q IV 27*, s. 64v. Den punkterede rytme findes i 2. takt. I andre gagliarder er allerede 1. og 2. taktslag punkteret. F.eks. i den anonyme sats fra *Vat. Mus. 569*, s. 24 (jfr. her med *Gagliarda Seconda* af Frescobaldi fra *Chigi Q IV 27*, s. 64v og fra *Q IV 26*, s. 14).



Eks. 9. a: Gagliarde (*Vat. Mus. 569* s. 24); b: Frescobaldi: Gagliarde (*Chigi Q IV 27* s. 64v); c: Gagliarde (*Chigi Q IV 26* s. 14)

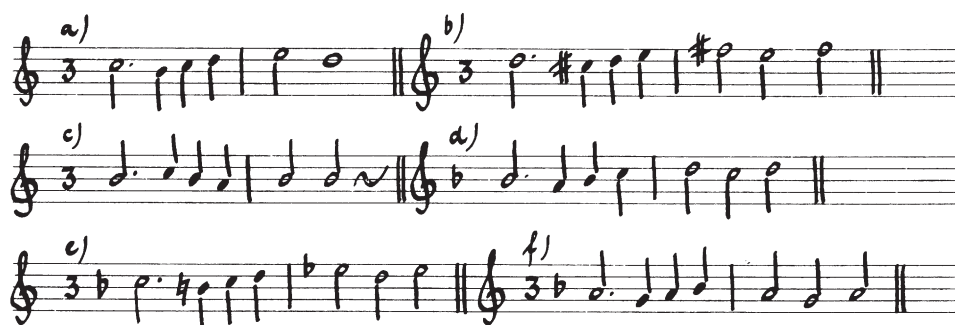
De ni balletti fra samlingerne er holdt i 4-takt og gennemgående præget af trinvis melodik, holdt i dur-tonalitet. I tre tilfælde efterfølges de af en varieret corrente, hvoraf 2 balletti og correnti fra *Chigi Q IV 24* er af Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 72 og 73. Beslægtet med balletto er den franske bran(s)le, som optræder een gang, i *Vat. Mus.* 569, s. 112 (eks. 10) og her udstyret med en variationssats; det melodiske udgår som i de fleste dancesatser fra en punktering på betonet taktslag:



Eks. 10.

En særlig vigtig gruppe udgør ostinatosatserne, hvor passacagliaen som nævnt er i overtal med ialt 37 stykker, hvortil kommer 6 ciaconer samt andre ostinatotyper som Ruggiero, Romanesca etc. Passacagliaens melodik synes at udgå fra et bestemt rytmisk motiv, næsten alle satser betegnet som Passacaglia såvel som de 16 uden titel fra *Q IV 27* har følgende rytmiske åbningsmotiv:

Melodisk foretages en drejning omkring T's grundtone, terts eller kvint:



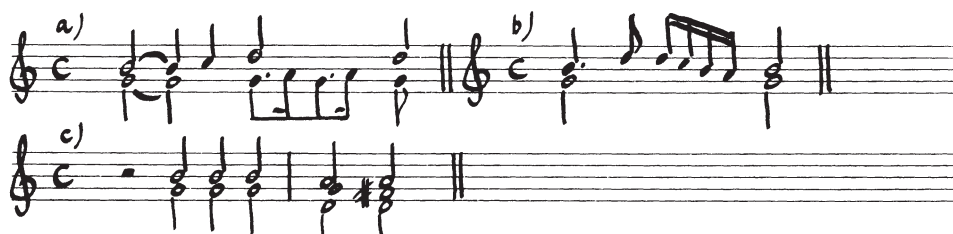
Eks. 11. Passacaglia-motiver. a: *Chigi Q IV 27* s. 1; b: *ibid.* s. 9v; c: *ibid.* s. 24v; d: *Chigi Q IV 28* s. 19; e: *ibid.* s. 3v; f: *ibid.* s. 5v

I virkeligheden føles alle de 16 satser fra *Q IV 27* og de senere som passacaglia betegnede satser fra *Q IV 28* motivisk beslægtede, bortset fra, at 2 af de 16 uden titel fra *Q IV 27* genfindes i udvidet form i *Q IV 28*. De 6 ciaconer, hvoraf de 3 findes i *Chigi Q IV 28*, hviler på et akkordisk

fundament og den melodiske struktur gør sig knapt så markant gældende som i passacagliaen.

Under ostinatoformerne hører en række satser, der som oftest er opbygget på et enkelt melodisk fundament enten i form af en simpel trinvis bevægelse (i overstemme eller bas) eller på kadencens grundtoner I-IV-V-I. De med en melodiformel i overstemmen er: Ruggiero (Ruggeri), Bergamasca, Romanesca, Spagnioletto, Ballo di Mantoua, Aria di Fiorenta.

På basfundament beror Battaglia og til en vis grad også Bergamasca, selvom den, som titlen viser tillige er en melodistump fra Bergamo. Ruggiero finder vi hos Frescobaldi ialt tre gange og flere Ruggieri optræder i Chigi-manuskripterne, alle anonyme satser. De står i G-dur og følger den harmoniske formel: T S D T modulerende til D dernæst følger et andet afsnit D P, D S D T. Overstemmen begynder altid på toneartens tert:

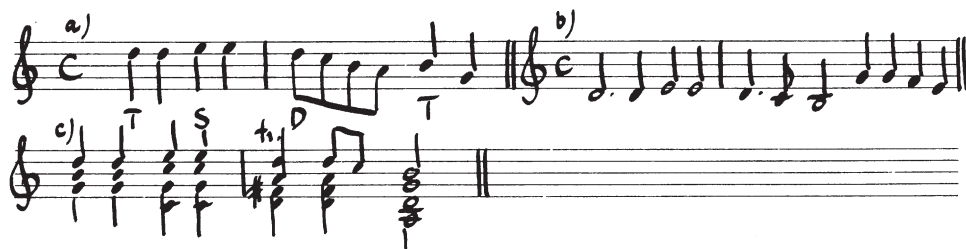


Eks. 12. a: Frescobaldi: Ruggiero (*F.G. Bär.* III s. 60); b: Chigi *Q IV* 29 s. 38v; c: Chigi *Q IV* 205 s. 87

Ved Bergamasca drejer det sig som før nævnt om en kort melodistump, der rimeligvis er en folkelig vise fra Norditalien (Bergamo). Tonaliteten er G-dur (mixolydisk), og melodien begynder altid på toneartens kvint. Formlen danner udgangspunkt for en række variationer som hos Frescobaldi i *Fiori Musicali*, *F.G. Bär.* V, s. 61, der nærmest er en variations-canzone. Melodiformlen forekommer både hos Buxtehude (klaverpartitaen *La Capriccioso*⁹²) og hos Bach (slutningen af Goldbergvariationerne med teksten: »Kraut und Rüben«). Chigi *Q IV* 28 har et Bergamascaeksempel, der kun benytter første halvdel af melodien, ganske som i Frescobaldis bergamasca-canzone. Den anonyme Chigi-sats har ikke mindre end 34 variationer, hvor det især drejer sig om at udvikle spilleteknikken gennem forskellige passagefigurer, trillekæder, dobbeltgreb etc. Mere om

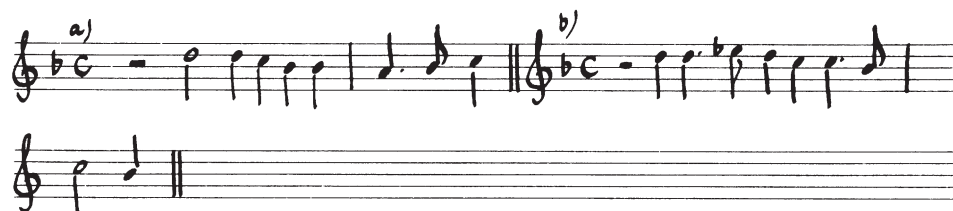
92. Jfr. Buxtehudes klaverværker, udg. af E. Bangert, 1942, s. 88.

disse tekniske finesser i afsnittet om instrumentale figurer. Melodiformlen hviler ligesom i Ruggierosatserne på kadenceakkorderne T S D T.



Eks. 13. a: Chigi Q IV 28 s. 36v; b: Frescobaldi: Bergamasca (F.G. Bär. V s. 61); c: Chigi Q IV 28 s. 36v, akkordfølge

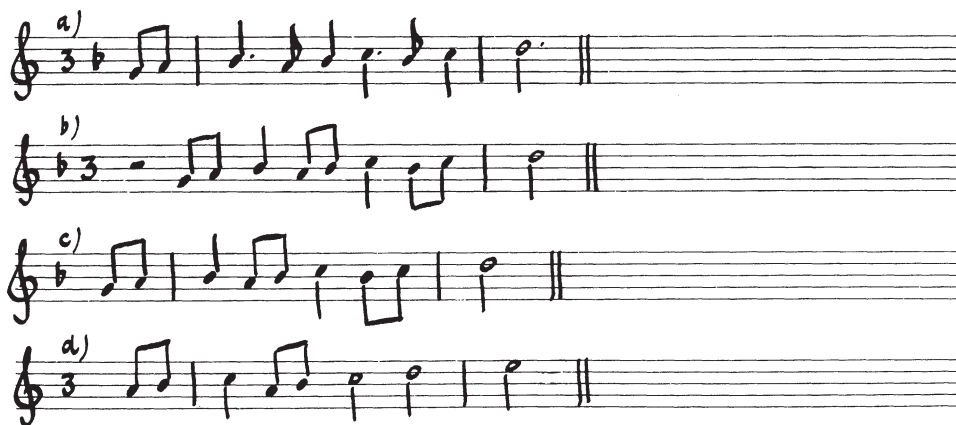
Romanesca, der forekommer tre gange i Chigi-samlingen og i *Barb. lat.* 4288, s. 11, er beslægtet med Folia og Passamezzo og optræder både i tredelt og todelt takt, og melodien begynder på kvinten. Melodiformlen synes at have trinvis faldende bevægelse og er i moll. Frescobaldi har en *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca* i samlingen fra 1637 (F.G. Bär. III, s. 46). Til sammenligning vises begyndelsen af denne sats og af en anonym Romanesca fra Chigi Q VIII 206:



Eks. 14. a: Frescobaldi: Romanesca (1637); b: Chigi Q VIII 206 s. 133v

Andre forekommende melodiformler, der hviler på et enkelt harmonisk skema er Spagnoletta, Aria di Fiorentina, Battaglia og Trombetta. De to sidstnævnte vil blive omtalt i afsnittet om instrumentale figurer. Spagnoletta findes hos virginalisterne, som før nævnt under kataloggennemgangen, men satsen er vistnok en gammel italiensk dans (jfr. note 68). Den optræder i Chigi Q VIII 206, *Barb. lat.* 4288 og to gange i *Vat. Mus.* 569. Melodiformlen synes at bygge på et kort ottendedels motiv, der står som optakt. Sådan findes motivet også i Giles Farnaby: »The Old Spagnol-

etta «.⁹³ Eks. 15 sammenstiller begyndelsen af Farnabys sats med de italienske:



Eks. 15. a: Farnaby: Spagnoletta (*Fitzw. Virg. Book*); b: Chigi *Q VIII* 206 s. 136; c: *Barb. lat.* 4288 s. 8v; d: *Vat. Mus.* 569 s. 68

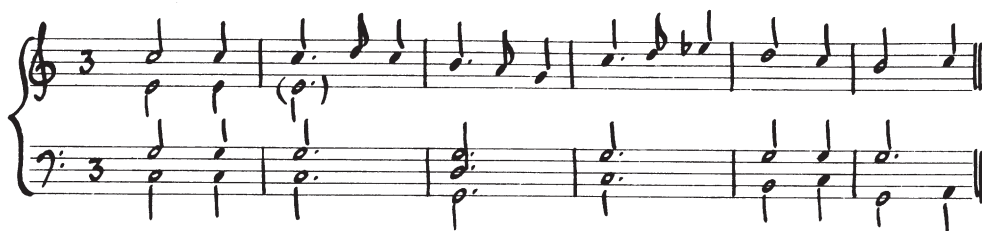
Aria di Fiorenza, som optræder i Chigi *Q IV* 26, s. 1, i *Q VIII* 206, s. 181 og i *Vat. Mus.* 569, s. 68, er i det melodiske og i det akkordiske fundament beslægtet med Ruggiero (jfr. note 17).

Det akkordiske materiale.

Ligesom ved undersøgelsen af melodikken er det også ved en nærmere granskning af det harmoniske og det tonale muligt at skelne mellem orgel- og cembalosats. Selvom det harmonisk-tonale ofte balancerer mellem modalitet og dur-moll-tonalitet, kan man spore forskel mellem akkordopbygningen i udprægede orgelsatser som *ricercare* og i typiske dansesatser som *corrente*. I *ricercare* og dermed beslægtede satser er det harmoniske mere eller mindre opstået af den polyfone stemmeføring og dermed modal, mens de gennemført homofone satser, beregnet for cembalo(danse) ligger tættere op af den nye dur-moll harmonik. Nu og da indtræder mærkelige tonale og harmoniske sammenstød som i den anonyme sats fra Chigi *Q IV* 24, s. 38v (eks. 16), nærmest en *corrente*, men med den

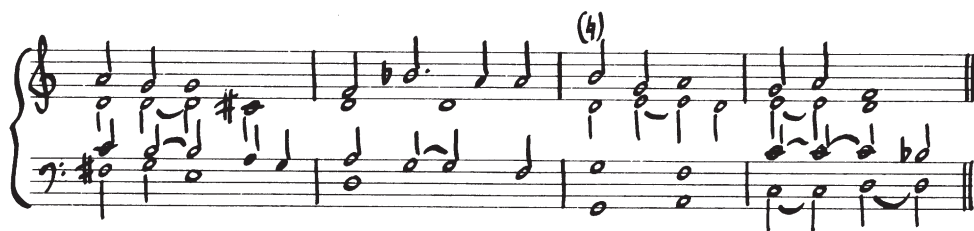
93. Jfr. note 68, hvor der henvises til Fuller Maitlands udg. Frescobaldis »Capriccio sopra la Spagnoletto«, *F.G. Bär.* II, s. 30, bygger på samme motiv i g-moll som alle de andre Spagnoletto-satser. Frescobaldis er en udpræget rytmisk variationssats i fire afsnit.

ejendommelige blanding af C-dur og c-moll tonalitet foregriber denne lille sats de senere hos Scarlatti og andre italienere så hyppigt optrædende dur-moll kontraster (hvilket jo også overtages af Mozart i flere af hans klaversonater bl.a.):



Eks. 16.

En lignende blanding af de to tonekøn ses i en ufuldført orgelsats fra samme Chigi-hefte, s. 37–37v, den anonyme *Toccata per le Levatione*:



Eks. 17.

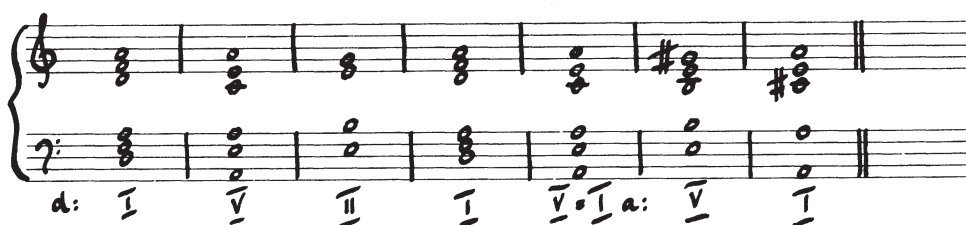
Den kirketonale harmonik optræder klarest i satser noteret som d-dorisk og g-mixolydisk, mens de i F noterede satser gerne optræder med et fast b. Stykker i g-moll (dorisk) noteres altid med eet b. Den stærke fremtræden af den »funktionsløse« harmonik ses overalt i improvisatoriske orgelsatser som i *Chigi Q IV 27*, s. 93, intonationsstykket til kyrieversetter (eks. 18). Akkordfølgen er her: I IV VII IV (med stor tert) og derpå V med ledetone til slutakkorden (i eksemplet angives kun akkordfundamentet ved kadencen).



Eks. 18.

Akkordgrundlaget i flere frie orgelsatser er rent modalt og figurationerne kredser omkring de centrale toner i treklangen, ganske som man også ser det hos Frescobaldi og hans forgængere på intonationens og toccataens område, Merulo, Gabrieli, Cavazzoni etc.

I den første af de 3 toccataer af Ercole Pasquini fra *Chigi Q IV 27*, s. 66v–67v er akkordfølgen dorisk, første afsnit modulerende til æolisk, altså med trinfølgen: I V II I V (D) mod. → I (æolisk):



Eks. 19.

I den lange *Toccata sopra li pedali con fuga* fra *Chigi Q IV 24*, s. 1–7 optræder den for mixolydisk harmonik så typiske vekslen mellem F-dur treklang og D-dur treklang. Den indledende improvisationsdel hviler på orgelpunkterne G,D E,A,G. Der foregår således en kort modulation til æolisk (E,A), og derpå gås der tilbage til G gennem a-moll treklangers ændring til VII° med ledetone til G.

Sådanne vendinger i orgelsatserne viser samhörigheden med de liturgiske sangled, som trods ændringer i *Medicæa* alligevel havde bevaret deres modale karakter. I modsætning til denne »arkaiske« harmonik står de tilfælde, hvor den kromatiske stemmeføring er det bærende som i Frescobaldis *Ricercare cromatico* fra *Chigi Q IV 25*, s. 45v–47v.⁹⁴ Den ufuldførte sats er noteret i G, mixolydisk, og karakteristisk for komponistens akkordmateriale er, at de kromatiske ændringer i stemmeføringen altid sker i en akkords tert, der enten forhøjes eller sænkes, og dette sker i samtlige stemmer; i bassen optræder det derved i sekstakkorder. Ofte sløres det harmoniske gennem forudholdsdissonanser som i den kromatiske toccata fra *Fiori Musicali*, eller som det kan iagttages i det følgende citat fra *Chigi Q IV 25*, s. 45v:

94. Jfr. *F.G. Bär*. V s. 18 og 34.

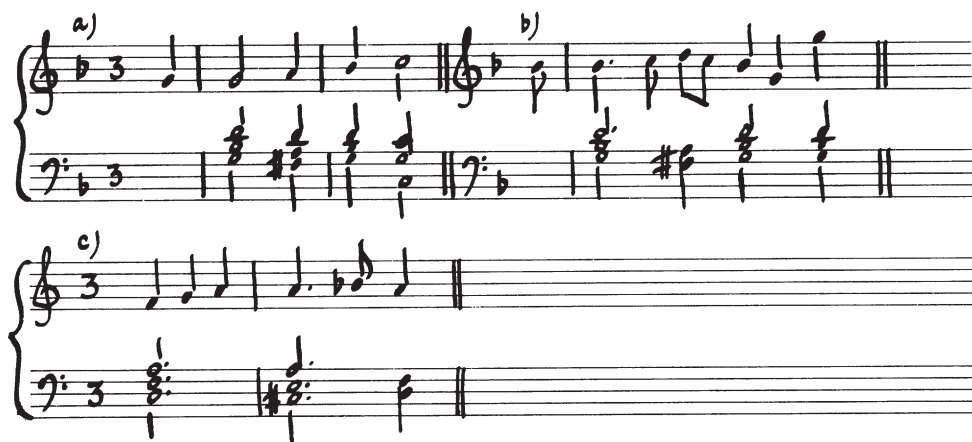


Eks. 20.

Frescobaldis værker indeholder mange eksempler på kromatisk stemmeføring, og der optræder tværstande. I vatikanhefterne er det harmonisk-tonale forholdsvis enkelt, og kromatik i stemmeføringen knapt så almindelig. De mange dansesatser opviser en enkel tonalitet og en diatonisk præget harmonik, der ikke er modalt farvet således som orgelsatsernes. Dette hænger for en stor del sammen med den kendsgerning, at en del af de melodiske formler er af folkelig oprindelse. Til sammenligning med de frie orgelsatser med deres modale anstrøg, skal her peges på et par cembalo-toccataer (og to tastataer) fra *Vat. Mus.* 569, hvor figurationer nok kan minde om orgelstykkernes, men det harmoniske fundament er klart dur-moll. Dette gælder G.B. Ferrinis d-moll toccata fra nævnte samling s. 19v. Der er ganske vist ikke noteret fast b, men dette anvendes hele vejen igennem, og tillige tilføjes cis ofte i passagerne i stedet for det »doriske« c. Modulationen sker til F-dur i stedet for til a (æolisk), som man så det i et par orgelsatser.

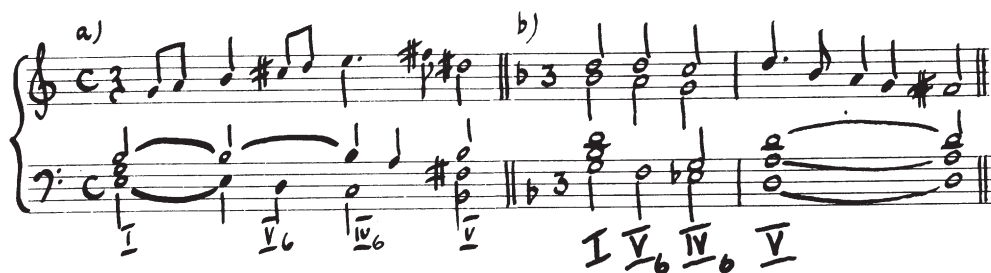
De egentlige dansesatser, de mange correnter, står overvejende i moll og er noteret »dorisk«, oftest forekommer d- og g-dorisk. Modulationerne i første-delene går enten til P eller til D. Akkordmaterialet er hovedtreklange, og som stående åbningsmotiv har man følgen: I V₆ I, hvorefter følger en afvigelse til P, som i den anonyme corrente fra *Barb. lat.* 4288, s. 13–13v (eks. 21a), i Fontanas corrente fra *Vat. Mus.* 569, s. 30–31 (eks. 21b) og i den anonyme sarabande fra samme hefte, s. 98–101 (eks. 21c).⁹⁵

95. Den harmoniske begyndelse i dansesatser fra 1600-tallets midte og fremover bliver temmelig stereotyp, her skal nævnes følgende af Frescobaldi: »Aria detta la Frescobaldi«, *F.G. Bår.* IV s. 90, »Corrente Seconda«, *F.G. Bår.* IV, s. 93, endvidere hos Corelli, Chambonnières, Purcell, Pachelbel, Fischer og hos Buxtehude (i sarabander fra Suite III, IV, VI, XI, XII, XVI og XVIII). Hos D. Scarlatti findes akkordfølgen i den kendte d-moll »Pastoral«-sonate (Longo 413).



Eks. 21 a-c.

Også i dursatser findes forbindelsen I V₆ I som i den anonyme corrente fra *Chigi Q IV 27*, s. 76v–77. Ligeså hyppig i begyndelsen af mollsatser er den trinvis nedadgående bas, der oftest giver akkordfølgen I V₆ IV₆ V I, altså en modalt virkende sammenhæng, der stræber mod en »frygisk« kadence. Den nedadgående trinvis basformel forekommer også i dur og da gerne som I V₆ VI, evt. også IV₆ V. I flere af de dansesatser, som er gengivet i *Chigi-samlingen*, har vi nævnte harmoniforbindelse ved åbningen af en sats, i *Chigi Q IV 24*, s. 11v–12 og *Chigi Q IV 27*, s. 64:⁹⁶

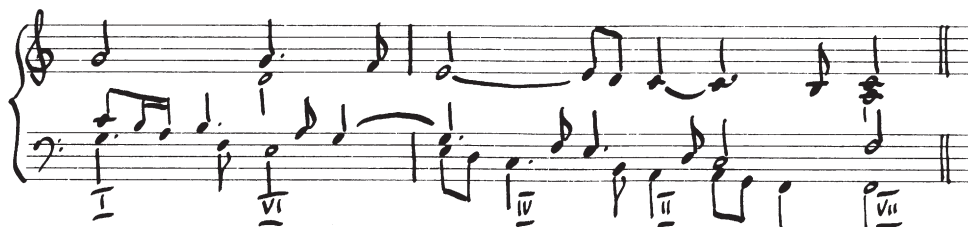


Eks. 22. a: Frescobaldi: Balletto (*Chigi Q IV 24* s. 11v); b: sa.: Gagliarde (*Chigi Q IV 27* s. 64v)

96. De to satser er af Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 73 og IV, s. 86. Akkordfølgen I V₆IV₆I ved en satsåbning optræder hos mange senere komponister; særlig almindelig bliver den hos Couperin (»le Grand«) og især i langsomme satser som sarabande »Les Sentiments« fra I. Ordre. Hos Buxtehude f.eks. i sarabanden fra Suite X.

Gennemgående er det kadenceakkorderne, der udgør grundlaget for det harmoniske i de fleste cembalosatser specielt i de mange ostinatoformer. Helt fundamentalt enkel er harmonikken i bergamascaen fra *Chigi Q IV 28* (jfr. eks. 13). Sekvenserende akkordrækker kan opstå ud fra en ostinat basgang som i passacagliaen fra *Chigi Q IV 28* og tydelig i E-dur passacagliaen med følgende formel: $I|V_6-V|IV_6-IV|V\ II||$.

En mere kompliceret sekvenserende akkordrække ses hos Ercole Pasquini i den første toccata fra *Chigi Q IV 27*, s. 66v, hvor den trinvis forskydning af akkorderne beror på forudholdsdissonanser og en komplementærritmisk føring af de fire stemmer:



Eks. 23.

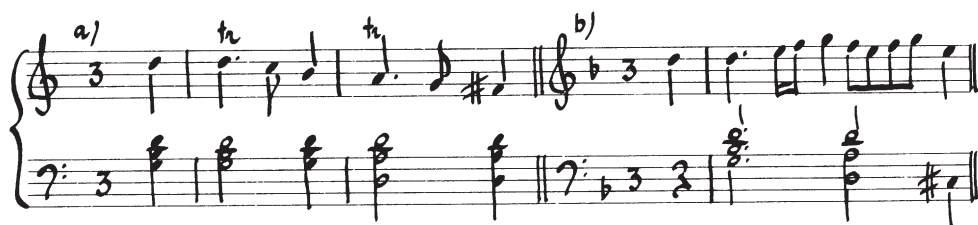
Bortset fra enkelte tilløb til kromatik i nogle af orgelsatserne og i den førømtalte *Ricercare cromatico* fra *Q IV 25* er de anonyme danse som nævnt diatoniske. Et enkelt eksempel på kromatik og samtidig på en mellemdominantisk virkning ses i den anonyme sarabande fra *Vat. Mus. 569*, s. 98–99. Første frase modulerer fra d-moll til F-dur med kadence, derefter drejes gennem melodians kromatik tilbage til d-moll, hvor dansens første del slutter med en halvkadence (»frygisk« vending med den nedadgående bas):



Eks. 24.

Satsteknik.

I de to foregående afsnit om melodik og harmonik har jeg forsøgt at skelne mellem orgel- og cembalosats. Ser man på de forskellige satstyper og deres mekanisme, bliver det måske endnu klarere, hvad der er skrevet for orgel, og hvad for cembalo. I modsætning til de udpræget polyfone satser med vokalt anstrøg eller båret af improvisation, hvor højre og venstre hånd afløser hinanden i motiviske imitationer, hvilket er tydelig orgelinspireret, står de rent homofone, verdslige dansesatser, der synes tænkt for cembalo, men som tillige viser et slægtskab med den folkelige vise og med den folkelige dans, f.eks. beregnet for et melodiinstrument med lutledsagelse. Da den overvejende del af de gennemgåede nodehefter byder på sådanne stykker, skal der vises nogle eksempler, der samtidigt peger i retning af specielle instrumentale »manérer«, som kun er mulige på et strengeinstrument, lut eller cembalo. Det, der straks falder i øjnene, er den store afstand mellem højre hånds melodik og venstre hånds ofte lidt primitive akkordgrupper, der enten består af tertsopbyggede treklange eller af tomme klange:



Eks. 25. a: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 28*); b: anon.: Corrente (*Chigi Q VIII 205*)

Hertil kommer, at der ikke tages hensyn til stemmeføringsregler, og man gennem de mange kvintparalleller og tomme klange får en lutagtig sats (jfr. eks. 26 a). Endvidere ses en fri behandling af ledsagestemmerne, idet langt udholdte harmonier underdeles i en flydende rytmisk bevægelse (jfr. 26 c):



Eks. 26. a: H. Newsiedler: Luttanz; b: anon.: Corrente della guerra (*Barb. lat.* 4288); c: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 24*).

I modsætning hertil står danse af Frescobaldi, hvor stemmeføringen er mere selvstændig og bringer småimitationer af melodistemmen.⁹⁷ Her skal vises en corrente af Fontana fra *Vat. Mus.* 569, s. 30–31, en fin rytmisk pulserende sats, hvor man i kadencetakten stadig sporer lutindflydelsen i den rytmiske opdeling af slutakkorden:



Eks. 27.

97. Jfr. Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 72–74, *Balletto Primo, Secondo og Terzo* og de to correnter fra *F.G. Bär.* IV, s. 92–93. Derimod har Frescobaldi den enkle homofone sats i de fire correnter fra *F.G. Bär.* III, s. 70–71.

En mere kompleks opdeling af ledsagestemmerne findes i den Frescobaldi tilskrevne *corrente* i *Chigi Q IV 27*, s. 75–76, en sats, som ikke findes i *F.G. Bär*. Bemærk den store afstand mellem hænderne:



Eks. 28.

En del af dansene er tilføjet variationer, hvor det oftest drejer sig om opløsning af melodien i flydende ottendedele. Eksempler herpå er sarabanden i *Vat. Mus. 569*, s. 100 og *correnten* i *Chigi Q IV 24*, s. 48, begge anonyme:



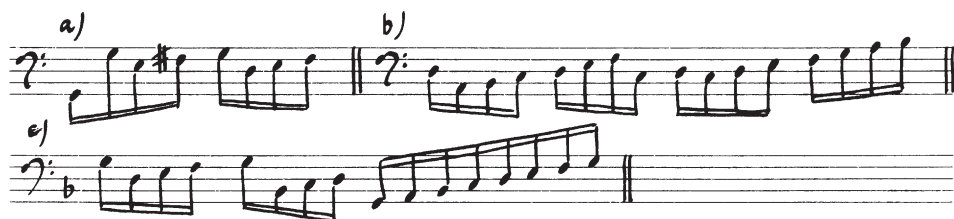
Eks. 29. a: anon.: Sarabande (*Vat. Mus. 569* s. 100); b: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 24* s. 48)

Specielle instrumentale figurer.

De første spillefigurer opstår som udsmykning af ledetonen, de velkendte triller med efterslag, som det ses hos de norditalienske orgelmestre i 16. årh. Cavazzoni, A. Gabrieli, Merulo m.fl.⁹⁸ Efterhånden som interessen

98. Jfr. K. Jeppesen: *Die ital. Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, København 1943, hvor opståen af trillefigurer på penultimanoden belyses, s. 72 ff.

for improvisationsmanérer tager fart i den italienske orgelmusik, opstår flere stereotype figurer som f.eks. skalabevægelser afbrudt af oktav-kvint el. kvartspring. Vi finder hos såvel Cavazzoni som Merulo spillefigurer, der peger from mod Frescobaldi og de af ham prægede toccataer i Chigi-samlingen, nu og da passager i højre og venstre hånd samtidig både i parallel- og modbevægelse, hvor der i det sidste tilfælde kan opstå kraftige dissonanser. Vidtspundne passager ses hos Merulo og her med de nævnte oktav-kvint el. kvartspring, figurer, der yderligere udvikles i de satser, der her behandles:⁹⁹



Eks. 30. a-b: Cl. Merulo: Toccata; c: E. Pasquini: Toccata (*Chigi Q IV* 27)

I begyndelsen af 1600-tallet udvikles denne figurationsteknik, og det synes som om de italienske orgelkomponister har følt en særlig trang til at boltre sig og fremvise deres tekniske færdigheder. Som bekendt bliver det i England, at den første virkelige, selvstændige klaverstil udvikles hos virginalisterne, og de spillefigurer, man der møder, skulle få efterfølgere på fastlandet fremfor alt hos nederländeren J.P. Sweelinck, der iøvrigt er repræsenteret i Fitzwilliam-manuskripterne med fire store satser. Såvel hos virginalisterne som hos Sweelinck findes skalabevægelser i højre og venstre hånd samtidigt, sekvenserende basfigurer, specielt figurer med oktavspring og drejenoder (som de jo bliver særlig yndede hos wienerklassikerne), brudte treklange, »Alberti-«bas lignende figurer, repetitionsteknik og forskellige former for dobbeltgrebspassager, parallelle tertser, sekster.¹⁰⁰ Frescobaldi besøgte Flandern i 1607 i det følge, som ærkebiskoppen af Rodi, Guido Bentivoglio bragte med sig, da han som pavelig nuntius kom til Bruxelles. Selvom opholdet for Frescobaldis ved-

99. Der henvises til Torchi: *L'arte musicale in Italia* III, specielt de fire toccataer af Merulo, s. 91-130 samt til P. Pidoux udg. af Merulos Canzoner 1592 (Bär. 1954).

100. Jfr. B. Johnsson: »Tre faser i klavermusikkens stil og teknik I, de engelske virginalister«, *Norsk Musikk Tidsskrift*, 1971, s. 39 ff.

kommende blev af kort varighed, kom han dog i forbindelse med Sweelincks kunst, og han har givetvis også hørt den engelske virginalmusik, der var yderst populær i Nederlandene. Adskillige steder i Frescobaldis værker findes mindelser om hans nederlandske kontakt, hyppige er de forskellige former for dobbeltgrebspassager i een hånd, mens de hos Sweelinck ofte forekommende repetitionsfigurer er sjældne hos romermesteren, de findes kun i *Capriccio sopra la Battaglia*, F.B. Bär. III, s. 89. Stereotyp bliver Frescobaldis anvendelse af den rytmiske figur:



, som ligesom hos Sweelinck sekvenseres i en lang række. Spørgsmålet bliver nu, hvorledes Chigi-hefterne og de to andre vatikanhefter forholder sig hertil. Der har allerede været peget på de traditionelle skalapassager, der optræder i rigt mål i orgeltoccataerne, f.eks. i den store sats, der indleder *Chigi Q IV 24*. Rendyrkningen af nye spillefigurer specielt for cembalo ser man navnlig i variationssatser og de lidt naive programstykker som *Battaglia*. Af den sidstnævnte type findes ialt 3, *Chigi Q IV 28*, s. 59 og *Vat. Mus. 569*, s. 114, der næsten er identiske samt *La Battaglia di Pauia* i *Barb. lat. 4288*, s. 23. Det drejer sig her om en harmonisk formel, blot een eller to akkorder, der stadig gentages (og arpeggeres) i grundtonefordobling plus kvint, eller som en ganske enkel treklang i tertsopbygning.¹⁰¹ Disse satser bygger på en rytmisk stigning i figurationerne som i *Battaglia* fra *Chigi Q IV 28*, der begynder med punkteret rytme, derefter ottendedele og senere trioler. På lignende måde forholder det sig med *Bergamasca* i *Chigi Q IV 28*, s. 36v–40v. Den korte kadenceformel I IV V I varieres 34 gange også her med rytmisk stigning i spillefigurerne (fjerdedele, ottendedele, sekstendele og senere temposkift) og med indførelse af vanskelige figurer. Andre specielle satser findes især i *Chigi Q IV 28* som f.eks. *Colas (c)ione*, s. 41, *Fauorita* (med tre variationer), s. 55, *Girolmeta*, s. 62 og i *Chigi Q VIII 206*, de 2 *Pavaniglier*, s. 136 og 186 samt i *Vat. Mus. 569*, *Ballo di Mantoua* (med tre variationer), s. 39–45 og den morsomme *Trombetta*, s. 49. Med variationssatser er tillige *Courante l'Auignone* og *Courante La Duchesse* understyret, begge i *Vat. Mus. 569*, s. 90 og s. 102–104. I modsætning til de melodisk letflydende og let spillelige dansesatser forekommer de programmatisk, vidtspundne variationstyper musikalsk naive og uden egentlig kunstnerisk værdi. Til gengæld synes al interesse at samle sig om det spilletekniske. Hver enkelt variation i en sådan sats koncentrerer sig

101. Jfr. F.G. Bär. III, s. 89, ovennævnte capriccio.

om en særlig spillefigur, der fastholdes, og det er nærliggende at betegne disse stykker som etyder, evt. anvendt i undervisningen eller blot for at træne den spillendes færdigheder. Ser man på bergamascaen eller en af battagliaerne, kommer man til at tænke på Czernys korte øvelsessatser fra *Schule des Virtuosen*, op. 365. Det er også karakteristisk, at disse tekniske figurer næsten udelukkende placeres i C-dur, altså på de hvide tangenter. Man kommer uvilkårligt til at tænke på, hvor kompliceret det ville være, hvis de vanskelige dobbeltgrebsfigurer skulle udføres på de ovenfor omtalte klaviaturer med dobbelte overtaster. De yderst korte afsnit i bergamascaen rummer hver for sig bestemte tekniske figurer afvekslende mellem højre og venstre hånd (som det kendes fra bl.a. Händels to G-dur Chaconner). Bergamascaens 7. og 8. variation har en trille fulgt af et udskrevet efterslag i henholdsvis højre (var. 7) og venstre hånd (var. 8). Variation 9 og 10 har rytmefiguren  ligeledes først i højre, derpå i venstre hånd, variation 13 og 14 har kædetriller fordelt på samme måde mellem de to hænder, variation 15 og 16 har tonerepetitioner, 17 og 18 skalapassager, 23 tertsfigurer i ottendedelsbevægelse og kun i højre hånd, 29 og 30 en sekvenserende drejefigur delt mellem hænderne, og i variation 32 finder man tertsparalleller i højre hånd; variation 33 har en speciel brudt treklangsfigur i venstre hånd, og endelig variation 34 afslutter med sekvenserende tertspassager i højre hånd. Flere af disse figurer genfindes i battagliaen fra samme Chigihefte, s. 59v–62v og i *La Battaglia di Pauia* fra *Barb. lat.* 4288, s. 23–27, men også i andre satser som i de mange passacagliaer dukker f.eks. dobbeltgrebspassager op; særlig yndet synes tertsparalleller at være. Tonerepetitioner, der »opfandtes« af virginalisterne som en særlig cembaloeffekt, måske for at efterligne lutten (senere også guitaren) forekommer i adskillige satser, f.eks. i den korte *Colas(c)ione* i *Chigi Q IV* 28, s. 41, der udelukkende arbejder med repetitioner, og der foreskrives, ligesom i *Battaglia* fra

samme hefte: »Trillo con un tasto«. ¹⁰² Denne betegnelse viser, at man på dette tidspunkt, omkring midten af 1600-tallet brugte trillebetegnelsen, som vi gør det, og trille »på een tangent« angiver sikkert fingerveksel (2. og 3. finger, sådan som man udførte en kadencetrille). ¹⁰³ Frescobaldi kalder 1637 slutningsvendingen for »trillo«. ¹⁰⁴ Betegnelsen »Trillo con un tasto« er jo overflødig, da de hurtige tonerepetitioner overalt er skrevet ud (i sekstendele). Tilføjelsen kan derfor kun gå på fingersætningen. Lad os forsøge en oversigt over de tekniske figurer. Ser man bort fra de mange skalapassager, er de korte sekvenserende figurer ret almindelige, f.eks. tertsspringfigurer og drejefigurer:



Eks. 31. a: Chigi *Q IV 28 s. 62*; b: *ibid.* s. 55; c: Ferrini: *Toccata (Vat. Mus. 569 s. 19)*

102. *Trillo* er her anvendt i betydningen af den vokale trillo = tremolo på een tone, som den beskrives af G. Caccini i *Le nuove Musiche*, 1601, som en tonerepetition, der starter langsomt og derefter accelereres. Hos G.L. Conforto: *Breue et facile Maniere di essercitarsi ... a far Passaggi*, Rom 1593, gives eksempler på trillo med ensartet rytme i tonegentagelsen og med efterslag (s. 25). Jfr. facs.-tryk af værket udg. af J. Wolf som Bd. II i *Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch*, Berlin 1922. Vortrille kaldes hos Conforto for *Groppo*. Prætorius, i *Syntagma Musicum* III, s. 236–238 overtager disse betegnelser (*Trillo* og *Groppo*) og henviser til Caccini. Prætorius definerer trillo: »Ist zweyerley: Der eine geschiehet in Vnisono, entweder auff einer Linien oder im Spatio; wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden«. Og han siger bl.a. om den anden trilletype, hvor det drejer sig om en kort trille, at den betegnes med *tr. Groppo* eller *Gruppo* angiver han som forekommende i »Cadentiis und Clausulis formalibus« og er identisk med de bl.a. hos Frescobaldi og andre italienske instrumentalkomponister udskrevne kadencetriller med efterslag. Jfr. A. Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1946, s. 159, R. Donington: *The Interpretation of Early Music*, London 1963, s. 172 f samt A. Beyschlag: *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1953, s. 21 ff og s. 62.

103. Hos D. Scarlatti optræder f.eks. i L. 469 fingerveksel, »muta il deti« ved tonerepetitioner.

104. F.G. Bär. III gengiver komponistens forord til *Toccate d'intavolatura*, Rom 1637. I originalen står: »Nell'ultima nota, così di trilli, come di passaggi di salto, o di grado, si dee fermare« etc.

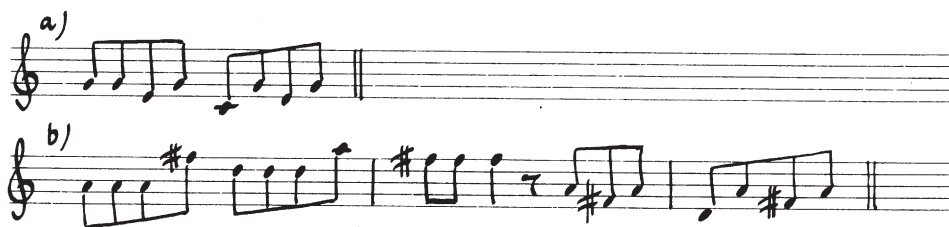
Eks. 31c er en lang sekvensfigur, der føles som spørgsmål og svar og genfindes hos Bach, f.eks. i mellemstil til E-dur fuga fra Wohlt. Klav. I, takt 13–15 og 23–25.

Venstrehandsfigurer ses stærkt udviklet både hos virginalisterne og hos Sweelinck, og herfra overtager Frescobaldi bl.a. oktavfigurer med drejende lille sekund. Hos de romerske (og andre italienske) komponister ses ofte sådanne oktavfigurer i venstre hånd iblandet tertsspring.



Eks. 32. a: Chigi Q IV 28 s. 40v; b: Ferrini: Ballo (Vat. Mus. 569 s. 43)

Brudte treklangsfigurer forekommer så at sige ikke¹⁰⁵, derimod blandingsformer med tonerepetition og treklangsbrydning.



Eks. 33. a: Chigi Q IV 28 s. 60v; b: Ferrini: Trombetta (Vat. Mus. 569 s. 26)

Tonerepetitionerne forekommer isoleret i længere perioder, ja i et helt stykke (*Colascione*) og både som udsmykning af en melodi og som repetition over treklangstoner.

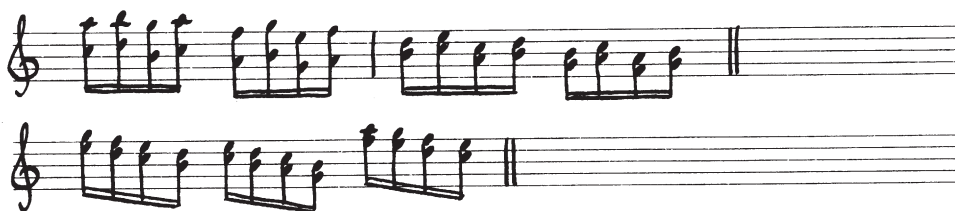


Eks. 34. Chigi Q IV 28 s. 60

105. Bortset fra de enkeltstående brudte trioltreklange, der indleder de to battagliaier. Arpeggio-måner omtales senere.

I dette eksempel tilføjes »con un tasto« og med et t (trillo) foran hver gruppe.

Den både hos virginalisterne og hos Sweelinck veludviklede dobbeltgrebsteknik videreføres i vatikanhefterne såvel i de enklere dansesatser som i de virtuose ostinatosatser. Bergamascaen rummer både terts- og sekstparalleller:



Eks. 35. Chigi Q IV 28 s. 40

Derimod findes oktavpassager ikke. Oktavfordoblinger forekommer ret ofte i dansesatser, men kun som en forstærkning af kadencens bastoner. Som noget nyt optræder enkelte steder »Murky«-bassen som efterslående oktavspring i venstre hånd; se Spagnoletta fra *Vat. Mus.* 569, s. 36:

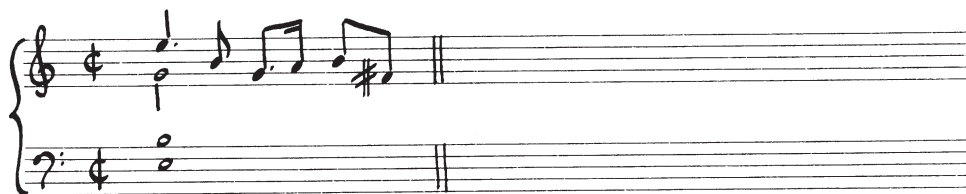


Eks. 36.

Endelig lidt om forsiringer. Begrebet *trillo* og *grosso* har været berørt ovenfor. Karakteristisk for vatikanhefterne såvel som for italiensk klavermusik også i den senere barok og hos D. Scarlatti er den næsten fuldstændige mangel på differentierede ornamenttegn.¹⁰⁶ I hefterne står (som i Frescobaldis originalhåndskrifter) kun *t.* el. *tr.* for en kort trille, gerne på en betonet node og for at understrege en akcent. Disse *t.* er hyppigst i dansesatserne og i de rigtige cembalostykker som de nævnte variationssatser. I eks. 6 ses prøve på den rytmiske trille, der skal udføres som praltrille begyndende på hovednoden og på taktslaget. Til ornamen-

106. Jfr. R. Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Princeton 1955, Apollo Ed. 1968, s. 365: »Like most Italian composers, Scarlatti never used a completely codified and articulate vocabulary of musical ornamentation such as that which came into existence in France at the end of the seventeenth century« etc.

tikken bør også henregnes *arpeggiato* (*arpeggio*, *Harpeggiato*), der oprindeligt er et lutornament. Den brudte akkordteknik omtales i forbindelse med udførelsen af orgeltoccataer af Frescobaldi selv i forordet til hans 1. toccata-bog 1615 som genoptrykkes i 1637.¹⁰⁷ Der siges her i den tredje paragraf: »Begyndelsen til en toccata skal spilles *adagio* og *arpeggiando*. Ved forudhold, dissonanser og midt i et stykke skal tonerne anslås samtidigt; for at instrumentet ikke skal klinge tomt, kan han (den spillende) anvende denne anslagsmåde (*arpeggio*) igen efter sin smag.«¹⁰⁷ A. Dolmetsch forsøger i sin bog *The Interpretation etc.* at udskrive et *arpeggiato* over begyndelsesakkorden i Frescobaldis 8. toccata.¹⁰⁸ I vatikansamlingerne kan man som nævnt skelne mellem egentlige orgel- og cembalotoccataer, således i *Vat. Mus. 569*. Chigi-hefterne indeholder imidlertid ikke mindre end 26 satser betegnet som toccata, 4 har ingen titel men er holdt i toccatastilen. *Vat. Mus. 569* har 4 satser, hvortil kommer 2 tastataer i stil tæt op af toccataen. I Chigi-samligen er 13 toccataer af Frescobaldi, 3 af E. Pasquini. Alle toccataer begynder med een eller flere akkorder. I eet tilfælde synes der at være tale om et udskrevet *arpeggio*, toccataen fra *Chigi Q IV 27*, s. 70v, der udtrykkelig angives som Frescobaldis:¹⁰⁹



Eks. 37.

I *Chigi Q VIII 206*, s. 195–195v findes en med *Arpeggiata* betegnet sats bestående af lutter lange noder (hel- og halvnoder) med flere overbindinger (*Durezze e ligature*), men der angives ingen *arpeggio*-måde. Derimod i *Vat. Mus. 569* angiver det første nummer (s. 2), en *Toccata per Organo* af Ferrini (eks. 38a), et udskrevet *arpeggio*, svarende til det i eks. 37. Til

107. Frescobaldis italienske tekst lyder: »Li cominciamenti delle toccate sieno fatte *adagio*, et *arpeggiando*: è così nelle *ligature*, ovvero *durezze*, come, anche nell mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l'Istromento: Il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona«. Denne tekst meddelt i F. Morel: *Gerolamo Frescobaldi*, Winterthur 1945 med tysk oversættelse. Tillige i *F.G. Bär*. III.

108. Dette eksempel gengives tillige hos R. Donington: *a.o.s.* s. 214.

109. Et upubliceret Frescobaldi-værk, jfr. note 30.

sammenligning stilles i det følgende eksempel *Tastata per Cembalo*, s. 63–69 af Ferrini (eks. 38b) og *Tastata* af Bernardo, s. 45 (eks. 38c), den sidste med tilføjelsen *Arpeggiata longa*.



Eks. 38 a-c.

Former.

Ved gennemgangen af former er det ligesom i de foregående afsnit muligt at skelne mellem orgel- og cembalo-satser. Det har tidligere været berørt, at toccataer, ricercari, canzoner og de liturgiske versetter er skrevet for kirkens instrument, mens øvrige former hører hjemme på det »verdslige« cembalo. Vi skal her undersøge nogle former, der viderefører og i et par tilfælde foregriber de typer, man kender i det tidlige 1600-tal. Den allerførste sats i *Chigi Q IV 24*, vistnok det ældste af manuskripterne, er en toccata med indlagt fuga (jfr. overfor s. 9), der falder i to dele med fælles tematisk stof, men dette rytmisk varieret, altså en variationsricercare.¹¹⁰

110. Betegnelsen *Fuga* i *Chigi Q IV 24* modsvarer netop ricercare, hvis man følger definitionen hos Prætorius: *Synt. Mus.* III, s. 21: »2. Fuga: Ricercari«, hvor det hedder: »Italis vocantur Ricercari«. Prætorius citerer iøvrigt J. Nicius: *Musices Poeticæ sive Compositione Cantus*, 1613, s. G I: »Fugæ nihil sunt aliud, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes«, og han skelner mellem *Fuga Totalis* og *Fuga Partialis*, hvor den første er identisk med kanon, mens *Partialis* nærmest er definitionen på imitation, som den forekommer i motetter, der jo udgjorde forbilledet for instrumentalaricercaren: »Quid sunt fugæ Partialis? Hæ partes tantum sunt totalium, ideo et fractæ fugæ appellantur, ut cum ejusdem thematis resultatio in omnibus vocibus tandem in perfectam consonantiam aut formalem clausulam abit. Harum in omnibus Cantionibus, quas Motetas vocant, uberrimus est usus«. Prætorius berører den gennemimiterede motet i *Synt. Mus.* III, s. 6 og henviser til J. Magirus i hans *Ars Musica*, 1611, der taler om »fugæ fractæ« og »fugæ intergræ«, jfr. F. Nolte: *Johannes Magirus und seine Musiktraktate*, Marburg 1971, s. 150 f.

Det samme ses i den *ricercare*, der umiddelbart følger efter den første toccata af E. Pasquini i *Chigi Q IV 27*, s. 68. I *Chigi Q IV 24* optræder 4 *ricercari*, i *Q IV 29*, 3 og i *Q VIII 205*, 1. Det ejendommelige er, at de alle er monotematiske, temmelig korte og udgår fra et vokalt præget tema. Ligesom i den klassiske a cappella motet imiteres allerede ved 2.stem-meindsats i tætføring. Interessant er imidlertid, at 3 af *ricercare*erne (i *Q IV 24*, s. 22–23, *Q IV 29*, s. 13–14v og s. 24v–26) efterfølges af *canzoner*, og det tematiske er her simpelt hen en variation af den foranstående monotematiske *ricercare*sats. Tilsammen udgør *ricercare* plus *canzona* altså en tematisk enhed svarende til de hos Frescobaldi vidtspundne variationscanzoner og -capriccioer.



Eks. 39. a: *Ricercare* (*Chigi Q IV 29* s. 13); b: *Canzone* (*ibid.* s. 15); c: *Canzone* (*ibid.* s. 16v)

I *Q IV 24*, s. 52v–54 står en som fuga betegnet sats, men det er i virkeligheden en *canzona*, idet den falder i tre afsnit ligesom de øvrige *canzoner*, og den midterste del er i 3/2 takt med rolige nodeværdier i kontrast til de omrammende afsnits passager. Der er muligvis her tale om en *canzona* (fuga!) af Frescobaldi (jfr. note 20).

Samtlige som *Canzona* betegnede 19 satser er efter variationstypen og falder mere eller mindre klart i tre afsnit, hvor den midterste oftest er i 3/2 takt og en rytmisk udligning af det oprindelige rytmisk markerede tema, der synes at være et kendetegn for *canzona*en (jfr. *Chigi Q IV 24*, 4 *canzoner*, *Q IV 27*, 1, *Q IV 29*, 3, *Q VIII 205*, 1 og *Q VIII 206*, 1; der ses i denne opregning bort fra *canzoner*ne i Frescobaldi-heftet *Q IV 25*). En afvigelse fra den stereotype form er *Canzona fr(anchese)* fra *Q IV 24*, s. 51–52v, der nok falder i tre afsnit, men hvor det tredje er en prægangt

rytmisk omformning af temaet gennem punkteret rytmik:  muligvis et »fransk« islæt.¹¹¹ Endnu en canzona betegnes »franchese«, *Chigi Q IV 27*, s. 99, men er desværre ufuldstændig og bryder af i første afsnit.

De frie former betegnes som *toccata*, i *Vat. Mus.* 569 tillige som *tastata*, jfr. ovenfor. Toccataen er temmelig lang og falder i en række småafsnit. Der er her tale om det princip, som Frescobaldi nævner i sin fortale til 1. og 2. toccata-bog: »I toccataer har jeg ikke blot lagt vægt på, at de skal være rige på forskellige afsnit og affekter, men også at man kan spille hvert af disse afsnit for sig, så at den spillende ikke behøver at føre stykket til ende, men kan holde op, når han vil.«¹¹² Der er altså tale om brugsmusik indrettet efter gudstjenestens krav, og formen bliver dermed fri, »åben«. Satserne i Chigi-samlingen anvender sig af den for Frescobaldi velkendte teknik med passagefigurer først i højre og derpå imiteret i venstre hånd, for så senere at glide sammen i parallelbevægelse i tertser, sekster og decimer, og momentvis kan denne form findes foregrebet hos Merulo i hans vidtspundne toccataer.¹¹³ I modsætning til Merulo, der som kontrast indskyder eet eller flere imitationsafsnit i sine toccataer og lader den frie passagedel for en periode træde i baggrunden, er Chigi-samlingens frie satser helt i stil med Frescobaldi (bortset fra *Q IV 24*, s. 1–7, der jo indeholder en fuga), således at man kan tale om en romersk toccatatype.

Endelig kort om versettens form, inden vi går over til cembalosatserne. Såvel kyrie- som hymneversetterne er yderst korte og anvender 2-3 imiterende stemmeindsatser. Hymneversetterne fra *Q VIII 205* tilskrives Frescobaldi og de betjener sig også af de samme hymner som i hans 2. toccata-bog med versetter 1627, det vil sige *Hinno per la Domeniche di tutto l'anno* (»Lucis Creator«), *Hinno della Pentecoste* (»Veni Creator«); denne findes dog ikke i samlingen fra 1627, *Hinni delli Apostoli*, *Hinni di Natale* (»Redemptor Gentium«), men ikke *Hinno Iste Confessor*. Satsteknikken i de her nævnte hymneversetter er den samme som i nævnte

111. Jfr. her A. Scarlattis d-moll »Toccata per il cembalo«, hvor anden del betegnes »Aria alla francese«, og hvor den punkterede rytme konsekvent gennemføres. Udg. i serien: *I Classici Musicali Italiani*, vol. 13, *Primo e secondo lib. di toccate*, udg. af R. Gerlin, Milano 1943.

112. Originalens tekst lyder: »Nelle Toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi, et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall' altro: onde il sonatore senza obligo di finirle tutte potrà terminarle ouunque più li sarà gusto.«

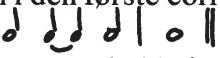
113. Jfr. toccata af Merulo i *HAM*, I, nr. 153 samt hos Torchi: *o.a.s.* III, s. 109, »Toccata del Nono Tono«.

toccata-bog, blot er stemmerne til dels byttet om, men versenes antal er det samme. Der er med de foreliggende hymneversetter givetvis tale om en variant eller måske et tidligere forlæg til de satser, der optræder i den trykte samling. I *Q VIII 206*, s. 128–133 findes nogle anonyme gloria- og kyrie-versetter, der opviser en friere, instrumental spillestil i modsætning til de andre mere vokalt prægede.



Eks. 40. Anon.: Kyrie-verset (*Chigi Q VIII 206*)

Af de mange dansesatser spiller correnten den førende rolle. Ovenfor under melodik og rytme har disse dansetyper været berørt. Her skal der gås lidt nærmere ind på specielt correnten, idet den igennem de forskellige hefter synes at gennemgå en ændring i retning af den franske courante, der netop findes i *Vat. Mus. 569* i to eksemplarer. De tidligste correnter (couranter også hos franskmændene) er i 3/4 rytmen og gerne med punkterede motiver. Denne form findes tillige hos tyske suitekomponister som Melchior Franck, hvor rytmen er 3/4 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ el. udvidet til en 8-takts frase, men altid med opbremsning på to lange nodeværdier. Det er denne type, som fortrinsvis findes i vaticanhefterne, og alle correnter (på een nær) er 2-delte med repetitionstegn. Første del modulerer normalt til D, også i mollsatser, men der er eksempler på modulation til P. I nogle tilfælde optræder sammentrækning af to 3/4-takter, så at der opstår 6/4, og der gives prøver på »hemiolrytmen«. Vi kan spore denne rytmiske spænding i flere af de anonyme correnter fra de tidligste Chigi-hefter. Til sammenligning med de i F.G. Bär. optrædende correnter er alle disse præget af enten 3/4-rytmen eller 6/4 med betoning på 1 og 4. De

fire correnter fra nævnte samling bd. 3 er helt holdt i den enkle italienske corrente-takt med forkærlighed for punkterede motiver: 3/4  som i *Corrente Quarta*. I samme bd. findes 3 balletti med efterfølgende correnter, hvor der i kadencen i den første corrente indtræder en hemiolforømmelse: 1,2,3,4,5,6 : 

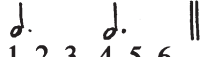
De 6 correnter fra *F.G. Bär. IV* er på en nær holdt i 6/4-takt (der foreskrives blot 3), men her uden hemiol-vendinger. I *Chigi Q IV 27*, s. 75 (eks. 41) findes en corrente tilskrevet Frescobaldi. Den falder i tre afsnit, hvilket i sig selv er påfaldende for en dansesats på dette tidspunkt, og endnu mere specielt er det, at alle afsnit kadencerer på T. 2. afsnit sammenstiller en 3/4-takt med en 3/2 (6/4) hvor ottendedelsfigurerne tydeligt viser hemioler og dette netop på kadenceakkorderne S-D T.



Eks. 41.

I *Chigi Q IV 28*, s. 45v findes en anonym corrente, der konsekvent noterer første del således: $2 \times 3/4, 6/4, 2 \times 3/4, 6/4$ etc., og dette optræder fire gange. Den næstsidste gruppes 6/4-takt noterer sin basstemme med tydelig hemiolrytme: 

Ligesom i eks. 41 optræder hemiolerne i kadencen fra den anonyme corrente i *Chigi Q IV 24*, s. 48 med en variationssats; overstemmens

rytme: 1 2 3 4 5 6 1 2 3, 4 5 6 støttes af bassens: 1 2 3 4 5 6,

 1 2 3, 4 5 6

Det er vel ikke tilfældigt, at de rytmisk mest avancerede correnter befinder sig i *Vat. Mus. 569*, hvor der tillige optræder to franske couranter.¹¹⁴ Raffineret i sin blanding af den traditionelle italienske corrente og den franske med hemioler (i 3. takt) tilsat den »lombardiske« vending i kadencen er Fabritio Fontanas sats, s. 30–34, hvoraf 1. del skal meddeles her:

114. »Courante L'Auignone«, s. 96–97 og »Courante La Duchesse«, s. 102–104. Den første sats genfindes i »København Tabulaturet« og gengives i A. Dickinson: *o.a.s.* s. 37. Den fremstår her i gennemført 3/4-takt og i g-moll. Titlen lyder: »Corrente Lavigon«, jfr. note 83.



Eks. 42.

De to franske couranter er anonyme, bærer til gengæld titler, s. 96 *Courante L'Auignone* (med henvisning til en variation, der findes s. 105–107) og s. 102 *Courante La Duchesse*.¹¹⁵ De to satser, den første i d-moll, den anden i a-moll, viser gennem deres taktveksel 3/2-6/4 tydeligt den franske indflydelse,¹¹⁶ på lignende måde, som udviklingen af couranten kan følges indenfor den franske suite fra Chambonnières til Couperin. Også hos franskmændene drejer det sig oftest om taktveksel i næstsidste takt (fra 6/4 til 3/2), mens de indledende takter gerne forløber i 6/4-takt (el. $2 \times 3/4$). Hos Couperin sker taktveksel ofte allerede i anden takt, og der fortsættes med afvekslende 6/4 og 3/2.¹¹⁷ I *Courante L'Auignone* har 1. takt 3/2 og fortsætter derefter med 12 takter noteret i 3/4-takt; derpå følger næstsidste takt før kadencen i satsens 1. del, og denne takt er traditionen tro i 3/2 og slutakkorden i 6/4. Dansens 2. del er opbygget på samme måde: 1. takt i 3/2, derpå igen 12 takter i 3/4 takt og næstsidste

115. Ved variationssatserne hedder det *Corrente* og ikke *Courante*.

116. Afhængigheden af den franske stil viser sig i betegnelsen »Correnti alla franchese« af M. Pesenti: *Il Primo Libro delle Correnti alla franchese per sonar nel Clavicembalo*, Venezia 1635, samt en række udgaver med lignende titel, jfr. MGG, X, Sp. 1112.

117. Som eksempel: Første courante fra »Premier Ordre« fra *Livre I, Pieces de Clavecin*.

igen i 3/2-takt plus slutningstakten i 6/4. Spændingen opstår således umiddelbart ved kadenceringen: 3/2  ganske som det også kendes hos Bach (f.eks. i de engelske suiter). Begge de franske Couranter slutter 1. del på P og navnlig den første bygger på sekvenserende motiver. *Courante La Duchesse* har i næstsidste takt indføjet ekstra taktstreger, åbenbart for at vise hemiolrytmen: 3/2 , og disse streger er tydeligt en senere tilføjelse, skrevet med andet blæk. Stregerne går heller ikke igennem begge systemer, men er placeret mellem de to linier.

Karakteristisk for flere af dansene er deres afhængighed af et 4-takts (el. 4-betonings-)metrum, og viser dermed sammenhængen med den folkelige dans og vise.¹¹⁸ Dette ses klart i Ferrinis *Ballo di Mantoua* fra *Vat. Mus.* 569, s. 21 (med to variationer). Overstemmen meddeles i eks. 43, hvor opdelingen i 4 2+2+2 er ganske klar:



Eks. 43.

Samme periodedannelse i 4-taktsfraser viser den anonyme d-moll sara-bande fra *Vat. Mus.* 569, s. 98–99. 1. del består af 2×4 takter, 2. del af 4×4 takter, og tilsvarende kadencerer de første to fraser på P og D og de følgende fire på Dp, D, P og T. De klare periodedannelser i de her nævnte satser samt en række andre fra samme hefte peger i retning af en stilisering og fastlæggelse af de i Chigi-hefterne ofte mere uregelmæssige sætningsstrukturer. Forenklingen i vaticanheftet, der vitterlig er skrevet senere, må derfor opfattes som en bevidst normalisering af strukturen i en

118. Jfr. eksempler på 4-takts dannelser i frottolen hos *HAM* nr. 95a, B. Tromboncino.

dans eller sats, ganske som man ser det indenfor den wienerklassiske stil. Sarabanden med sin variation fra *Vat. Mus.* 569, s. 98–101 genfindes i en let ændret skikkelse i det såkaldte »Københavner Tabulatur« (jfr. note 83 a og note 114). Stykket fremstår i 4-takts fraser, ialt 6 med følgende disposition:

I 4 (T-P) | II 4 (P-D) :|: III 4 (P-PD) | IV 4 (P-D) | V 4 (S-P) | VI 4 (S-T) :||
 d-F F-d F-C F-a g-F g-d

Venstre hånd og dermed akkordmaterialet med basføringen er næsten identisk med det danske tabulatur. Det interessante ved den italienske version er, at denne tydeligt viser »fransk« påvirkning, rimeligvis indflydelse fra couranten, idet næstsidste takt i fraserne IV og VI optræder som en 3/2-takt med hemioler i bassen. I manuskriptet er indført et 3-tal i de her nævnte takter. I tabulaturet fra Det kgl. Bibliotek er notationen (ifl. A. Dickinsons gengivelse) gennemført i 3/4-takt. Variationssatsen i *Vat. Mus.* 569 afviger i figurene fra tabulaturet i København, men fremviser ellers samme teknik, en gennemført ottendedelsbevægelse. Denne sarabande skal her meddeles in extenso (eks. 44) til sammenligning med den danske version (gengivet i *Dansk Årbog for Musikforskning* VIII 1977 s. 43–45).¹¹⁹



119. A. Dickinson gør i o.a.s. opmærksom på den franske stil i hele »Københavner Tabulaturet«, og at det må være skrevet ca. 1650. Det franske præg er meget gennemgående i *Vat. Mus.* 569 d.v.s. i dansesatserne, så den pågældende sarabande og dens doublesats må have samme kilde som den danske, men hvilken?

Handwritten musical score for guitar and voice, page 60 by Bengt Johnsson. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. A trill is indicated in the first system, and a triplet is marked in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in black ink on white paper.



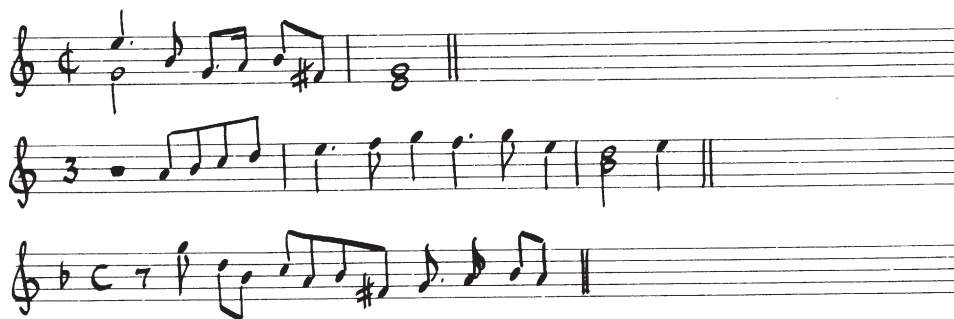
Eks. 44. Anon.: Sarabande (Vat. Mus. 569 s. 98)

Endelig skal kort bemærkes, at i ingen af de gennemgåede vatikanhefters dansesatser og deres sammenstilling vises tilløb til suitedannelser. De enkelte stykker er sammenstillet ganske tilfældigt, uden hensyn til sats-typer, tonearter etc. Kun i *Chigi Q IV 24* findes to eksempler på sammen-sætning af balletto og corrente, nr. 3-4 og 6-7, resp. s. 8v-9v og s. 11-12, der som vist ovenfor er af Frescobaldi og genfindes i *F.G. Bär. III*, s. 72

ff. I nævnte artikel af A. Dickinson peges på begyndende suitedannelser i det danske tabulaturmanuskript.¹²⁰

IV

I det sidste afsnit skal kort omtales de Frescobaldisatser, som ikke tidligere har været publiceret, og som her i *Chigi Q IV 27* og *Q VIII 205* foreligger i en afskrift af et rimeligvis forsvundet originalmanuskript. Det drejer sig om to satser fra *Chigi Q IV 27*, s. 70v–74v, som betegnes som *Toc(cata) del Signor Gerolamo Frescobaldi* og s. 75–76, *Corrente del Signor Ger. F.B.* (jfr. note 31). Hertil kommer 5 (måske 6) satser fra *Q VIII 205*, s. 70–72v betegnet som *Gir. Frescobaldi, Toccata*, s. 83–84v, *Rugier del Sn. Frescobaldi* (med tre variationer (*Parte*)), s. 105–106, *Hinno per le Domeniche di tutto l'anno*, »Lucis creator optime«, *G.F.B.* (jfr. note 65), s. 107–108v, *Hinno delli Apostoli, G.F.B.* og s. 108v–110, *Hinno di Natale*, »Xriste Redemptor«, *G.F.B.* De to første af de her nævnte hymneversetter findes i andre varianter i *F.G. Bär. IV* s. 68 og 70. Det er sandsynligt, at den på s. 106–107 placerede *Hinno della Pentecoste*, »Veni Creator Spiritus«, også er af Frescobaldi, selvom initialerne mangler. Den er nemlig placeret mellem de to andre versetter uden afbrydelse. Eks. 45 bringer de tematiske incipits af de her omtalte stykker.



120. Det skal her nævnes, at den franske betegnelse »Pièces de clavessin« som hos Chambonnières i virkeligheden dækker over stykker, der tonalt hænger sammen i en suite. Jfr. Walther: *Lex.* s. 481: »Pièce ... wird hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganzes Stück zusammen constituiren«. I.J.H. Romans manuskriptsamling på KMA's bibl. i Stockholm findes en samling af A. Ariosti, *Recueil de pièces*, der viser sig at indeholde stykker sammensat som sonater, jfr. her G. Weiss: »57 unbekannte Instrumentalstücken (15 Sonaten) von Attilio Ariosti in einer Abschrift von J.H. Roman«, *Die Musikforschung* XXIII, 1970, s. 128 f.



Eks. 45. a: Frescobaldi: Toccata (*Chigi Q IV 27 s. 70v*); b: sa.: Corrente (*ibid. s. 75*); c: sa.: Toccata (*Chigi Q VIII 205 s. 70*); d: sa.: Ruggiero (*ibid. s. 83*); e: sa.: Hinno (*ibid. s. 105*); f: sa.: Hinno (*ibid. s. 107*); g: sa.: Hinno (*ibid. s. 108v*); h: sa.?: Hinno (*ibid. s. 106*)

De to toccataer begynder anderledes end de kendte toccataer fra *F.G. Bär. III* og *IV* og fra *Nove Toccata inedite* eller fra *Chigi Q IV 25*, der alle har en lang begyndelsesakkord. Begge satser starter med en slags brudt akkord for derefter at gå over til passager, *Q VIII 205* har dog først fire takter, hvor åbningsmotivet imiteres i venstre hånd og derpå i begge hænder, nu i oktaver. Også de tre (fire) hymneversetter er formet anderledes end de fra *F.G. Bär. IV s. 68 ff* kendte. I *Chigi*-heftet er hymneversetterne enkle firstemmige imitationer over hymnens begyndelsesmotiv. De i *F.G. Bär.* er ikke udelukkende bygget på imitation, og strukturen varierer fra vers til vers. *Chigi*-heftet fremviser nærmest en stilisering af en fastlagt imitationsmanér, beslægtet med hymneversetterne i *Giov. Batta. Fasolos Annuale, Venezia 1645*.¹²¹ *Hinno della Pentecoste* opviser helt samme stil, så selvom G.F.B.-initialerne mangler, er også denne Versette givetvis af Frescobaldi.

121. Ny udg. af Rud. Walter, på W. Müller-Süddeut. Musikverlag, Heidelberg 1965.

Sammenfattende kan siges om de righoldige vaticanhefter, at den ubekendte kopist må have haft adgang til Frescobaldimanuskripter, som vi ikke kender i dag. Skriveren har tillige været fortrolig med en række af dén gang kendte og spillede komponister. Det gælder Ercole Pasquini og i særlig grad Giov. Bat. Ferrini, der som nævnt hos alle håndbogsforfattere betegnes som »ukendt«. De 14 satser fra *Vat. Mus. 569* viser en komponist med sans for cembaloets virkninger. Såvel Chigi-hefterne som *Barb. Lat. 4288* og *Vat. Mus. 569* giver indtryk af at være samlet af en professionel organist (og cembalist), og han har givetvis brugt samlingerne dels ved gudstjenesterne og dels hjemme ved sit cembalo. Interessant er særlig *Vat. Mus. 569*, idet der her tydeligt skelnes mellem satser *per Organo* og satser *per Cembalo*, en distinktion, der ikke var så udtalt i midten af 1600-tallet. I den foregående undersøgelse har det også været påvist, at til trods for spillefigurer og vendinger, der kan være beregnet for både orgel og cembalo, er det muligt at skille orgelstil fra cembalo-. De mange korte dansesatser og de større og temmelig langstrakte variationssatser synes at udvikle en speciel cembalo(klaver-)stil, der leder bort fra det tidlige 1600-tals stereotype satsstrukturer og fører frem til en forenklet stil (f.eks. i correnterne), der foregriber 1700-tallets italienske klavermusik, samtidig med, at man i de pudsige variationsstykker, *Romanesca*, *Bergamasca*, *Battaglia* udvikler en række spillefigurer, der er medvirkende til udviklingen af den særlige italienske klaverstil, som den fremstår hos Bernardo Pasquini og senere hos Domenico Scarlatti.

Efterskrift:

Efter afslutning af denne artikel er forfatteren blevet bekendt med den italienske nyudgave af Fontanas *Ricercari*, udg. af Gerhard Doderer, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975.

Samtidig skal henvises til to nylig udkomne hefter (Ed. Egtved 1980), indeholdende et udvalg fra Chigi Q IV 24, 25 og 28, Chigi Q VIII 205, Barb. lat. 4288 og Vat. Mus. 569: *Roman Organ Music of the 17th Century* og *Roman Harpsichord (Piano) Music of the 17th Century*, ed. Bengt Johnsson.

Summary

The keyboard music preserved in the Vatican Library in the collections *Fondo Chigiano Q IV 24–29* and *Q VIII 205–206*, *Fondo Barberino latino 4288* and *Vaticana Musica 569* (abbreviated *Vat. Mus. 569*) comprises 273 pieces of varying lengths; toccatas, ricercari and liturgical versets as well as correntos, passacaglias and variations, which have not heretofore been the subject of attention, with the exception of a brief discussion of the Chigi collection in W. Apel's *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967) and a catalogue of the same collection by H.B. Lincoln published in the periodical *L'Organo* (Rome 1968). No one, however, has singled out *Vat. Mus. 569*, which is of interest for making a distinction between organ and harpsichord pieces. Furthermore, in this collection one encounters the names of such composers as Fabrizio Fontana (otherwise known only for the 12 ricercari published in Rome in 1677) and Giov. Batt. Ferrini, who is represented by 14 pieces, mostly dance movements. In the Chigi volumes occur pieces by Ercole Pasquini and Frescobaldi.

Following a catalogue of the contents of the volumes specified, which includes a revision of both the rather hap-hazard Vatican Library catalogue and of Lincoln's listing of the Chigi pieces in the above mentioned article, the pieces are sorted in Chap. II according to instrument, organ or harpsichord. Chap. III contains a stylistic survey with reference to the works of Frescobaldi and the printed ricercari of Fontana. The investigation touches on melodic tonality, in respect to which the dance movements especially show the fluctuation between modality and major/minor tonality so characteristic of the early Italian baroque. Attention is also called here to a number of melodic figures which point ahead to the coming Italian keyboard style. The mixture of old and new as regards tonality is also apparent with respect to harmony. The texture (like the titles) may be looked upon as suitable for the organ or for the harpsichord: organ pieces are distinguished (except for the toccatas) by a simple, vocal melodic style and a predominantly contrapuntal texture, whereas pieces for harpsichord, as is apparent in the numerous dance movements, display a purely harmonic conception in the great difference of treatment accorded the right and left hands – the right usually playing a single-line melody, the left playing chords, often arranged in primitive groups. This may represent a transfer of music for a solo voice (vocal or instrumental) with lute accompaniment to the harpsichord, that is to say, a transcription. Compared with the dance movements by Frescobaldi, in which the voice-leading in the accompanying parts is more independent and frequently makes use of imitation, the dances in the Chigi and *Vat. Mus.* manuscripts are simpler. In the variation-pieces, such as Battaglia, Romanesca, Ruggiero, etc., such »pianistic« elements as double-stop passages, repeated-note figures, chains of trills, and such like occur.

Among the forms used one finds such types as variation-ricercare and variation-canzone with rhythmically varied themes. The corrente movements show two styles: some are of the simple Italian type in triple rhythm with a »siciliano«-like dotting of the melody, others are of the more modern 6/4 type anticipating the French courante with its hemiola rhythm. In *Vat. Mus. 569* there are two pieces labelled courante, one of which is »courante Avignone«

with a double. This courante is found also in the so-called »Copenhagen Tablature« (see note 83), and the same applies to the sarabande in the same manuscript. The harpsichord pieces called »tastata« in *Vat. Mus. 569* can perhaps be ascribed to Bernardo Pasquini, since alongside the title is written »Di Signor Bernardo«. Pasquini used the designation »tastata« in several of his harpsichord suites and these movements show the same arpeggio-figures as do the two in *Vat. Mus. 569*. Chap. IV discusses the hitherto unpublished Frescobaldi compositions from *Chigi Q IV 27* and *Q VIII 205*. These include two toccatas, a corrento, a set of Ruggiero variations and three (perhaps four) hymn versets. The four first-mentioned pieces bear the ascription »Di Sign. G. Frescobaldi«, the hymn versicles (three of them) have simply »G.F.B.«. Frescobaldi sometimes signed himself »G. Fresco Baldi«, so the three initials could indicate that we here have variants of the already known versets of the same hymns inasmuch as both style and technique are related (cf. P. Pidoux's edition of Frescobaldi's keyboard music published by Bärenreiter, vol. IV).

The 273 pieces from the collections in the Vatican Library comprise a significant contribution to the study of Italian keyboard music, especially with regard to composers in Rome around Frescobaldi and his successor F. Fontana. *Vat. Mus. 569*, which will soon be published (Edition Egtved) in an edition with commentary, was in all probability copied by a Roman organist, since the year of copying is given as 1663 followed by the annotation »Virginus Mutius sonabat, Anno Dm. 1661«. The present article shows that in the middle of the 17th century, when all the collections considered here were copied, a distinction can be observed between organ and harpsichord styles. In *Vat. Mus. 569*, furthermore, the designation »per Organo« and »per Cembalo« is actually specified in some cases. The numerous melodic figures which occur in the pieces distinctively for harpsichord continue the development of the English virginalists and Sweelinck (whose style Frescobaldi encountered during a stay in Flanders in 1607) and anticipate the Italian keyboard style of the end of the 17th and early 18th century represented by such names as Bernardo Pasquini and later Domenico Scarlatti.

Trans. John Bergsagel

Omkring udgivelsen af »Balders Død«

Johannes Mulvad

Indledning

Den herved foreliggende artikel må ses i forbindelse med den samtidigt foreliggende udgave af partituret til Joh. Ernst Hartmanns musik til Johannes Ewalds heroiske syngespil »Balders Død«¹.

Det, der omtales her i årbogen, er ment som et supplement til, hvad der meddeles i den tekst, der findes i udgaven, men gentagelser forekommer i det omfang, det er skønnet nødvendigt for at gøre denne artikel læselig og forståelig i sig selv.

Hvad der er omtalt i *Dansk Årbog for Musikforskning VII* om kildeproblemerne i det danske syngespilrepertoire i almindelighed og om den praksis, man fulgte ved produktionen af disse værker, dækker stadig den opfattelse, der ligger til grund for partitur-udgaven².

Også hvad der dér er meddelt vedrørende »Balders Død« kan bekræftes med den indskrænkning, at den orkesterbesætning til slutningskoret, som angives s. 141 i henhold til det i 1966 spatierede partitur, ikke mere har gyldighed, fordi senere fund af stemmer og en ændret opfattelse af deres betydning har ændret grundlaget for opfattelsen af dette nummers struktur. »Balders Død« er heldigvis et særtilfælde, fordi uoverensstemmelsen mellem partituret og materialet og materialets tilstand måtte gøre det tvivlsomt, om der overhovedet kunne skabes et partitur, der gengav værket i en form, man turde betegne som autentisk.

Som grundlag for, at man alligevel besluttede sig for en udgivelse, forelå ved årsskiftet 1977/78 min redegørelse for resultatet af et arbejde med alle sider af de foreliggende kilde-problemer i form af en afhandling om »Det

Forfatteren vil gerne give udtryk for sin taknemmelighed for den værdifulde støtte fra *Carlsbergs Mindelegat* for Brygger J. C. Jacobsen, fra *Dronning Margrethes og Prins Henriks Fond*, fra *Fonden til Fædrelandets Vel* og fra *Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond*, der har muliggjort gennemførelsen af arbejdet med musikken til »Balders Død«.

1. »Balders Død«. Udgivet af Johannes Mulvad (= *Dania Sonans VII*). Edition Egtved 1980.

2. Johannes Mulvad: »Om kildeproblemer i dansk syngespilrepertoire med særligt henblik på *Fiskerne*«, *Dansk Årbog for Musikforskning VII* 1973-76, s. 141-89.

heroiske syngespil »Balders Død« belyst ved en gennemgang af det bevarerede musikalske opførelsesmateriale«.

Afhandlingen omtales i udgaven under kilden C. I denne artikel benyttes betegnelsen C med gyldighed for både afhandlingen og de dertil hørende partiturer. Teksten omfatter 138 sider incl. noter og kopier af væsentlige tekstkilder og den suppleres af 174 sider med musikeksempler, der i det væsentlige består af partiturer til hidtil ukendte varianter, udskrevet efter opførelsesmaterialet. Det drejer sig om en række numre i den form, der blev benyttet ved opførelserne fra 1779 til 1784. Desuden findes en række kopier af kilder, der har væsentlig musikalsk betydning.

Hele dette materiale er indgået i Det kgl. Biblioteks samlinger. Der er derved skabt en – omend den eneste – mulighed for at sammenholde udgaven med alle eksisterende varianter, idet der i forvejen findes en kapsel, der indeholder forskellige varianter i komponistens autograf. Denne kilde betegnes i udgaven som her med B. Desuden findes også Det kgl. Teaters partitur, der betegnes som kilden A, i Det kgl. Bibliotek.

I den omtalte afhandling findes den udførligste (og ved bilagene også bedst dokumenterede) fremstilling af, hvad der kan udledes af det foreliggende kildemateriale vedrørende værkets tilblivelse, og der findes desuden en redegørelse for en hel række af misforståelser, der er gået i arv fra den ene til den anden indenfor teaterhistorikernes kreds.

Senere fund af et bilag, der modsiger afhandlingens opfattelse af tidspunktet for udskrivningen af det eneste eksisterende partitur, betyder sammen med den glædelige tilsynekomst af Det kgl. Kapels regnskaber, der var erklæret for bortkomne, at grundlaget er ændret, så at afhandlingen på to punkter kun delvis har gyldighed.

Om partituret, der vil blive omtalt i det følgende, gælder det spørgsmålet om dets alder men ikke vurderingen af dets betydning som værende sekundær.

Fundet af kapellets regnskaber har til gengæld fuldstændig overflødiggjort alle afhandlingens gisninger om, hvordan det overhovedet var muligt at opføre værket uden engagement af ekstra assistenter i orkestret, fordi det nu kan dokumenteres, at sådanne assistenter har været engageret, ikke som tidligere på teatrets regning men i denne periode betalt af kapellets kasse.

Da den rekonstruktion af slutningskorets begyndelse og slutning, der findes i C som musik-eksempel nr. 13 er lavet med henblik på det dengang kendte antal af disponible musikere, er også den mangelfuld. Eksemplet

er dog nu overflødiggjort af partitur-udgaven. Det er klart, at en à jour føring af afhandlingen på disse to punkter er ønskelig, men også i tiden indtil dette måtte blive muligt må jeg finde det forsvarligt at stå ved, hvad der ovenfor er anført om C som kilde.

Allerede ved tilrettelæggelsen af rammerne for udgavens indhold blev det vedtaget, at der samtidig med udgaven skulle foreligge en artikel i *Dansk Årbog for Musikforskning*, og at de to tekster skulle supplere hinanden.

Da udgaven henviser til årbogen vedrørende værkets tilblivelseshistorie, vil en væsentlig del af denne artikel beskæftige sig med, hvordan man udfra de regnskabs-bilag, der vedrører nodeskrivning, er i stand til at gøre rede for de ændringer, som værket undergik i årene fra 1779 til 1792 (se bilag 2).

Udover dette skal der desuden gøres rede for, hvordan man udfra regnskaberne kan dokumentere, at orkestrets størrelse og sammensætning i 1792 nøje svarer til det rekonstruerede partitur (se bilag 3).

Om kildeproblemerne, der omtales udførligt i udgaven, skal det til gengæld her kun anføres, at det største problem naturligvis knyttede sig til mangelen af en fuldstændig og troværdig partiturskilde. Dertil kom, at heller ikke opførelses-materialet fandtes ordnet og bevaret på sædvanlig måde.

Det usædvanligste træk ved musikken til »Balders Død« består i, at komponisten udover »Orchestret«, som var Det kgl. Kapel, placeret på sædvanlig måde foran scenen, i en række af numrene har gjort brug af særlige effekter, der blev skabt ved anvendelsen af blæsere, anbragt bag scenen eller i kulissen. Det er denne »Musik paa Theatret«, der passede dårligt ind i det sædvanlige system, og som skabte problemer i forbindelse med udskrivningen af et partitur med plads til det alt sammen og i forbindelse med, hvordan man skulle opbevare alle disse orkesterstemmer.

Partitur-problemer

Trods gentagen gennemgang af alle bilag vedrørende nodeskrivning i Theater-Cassens Regnskab for årene mellem 1779 og 1831, var det ikke muligt at finde mere end et bilag, der vedrørte en udskrivning af partituret til »Balders Død«.

I regnskabet for året 1786/87 fortæller bilag nr. 239, at skuespilleren

Joachim Daniel Preisler den 25. april har modtaget betaling for en renskrift af partituret til »Balders Død«, og omfanget opgives til 96 ark.

Det foreliggende partitur fylder 74 ark, men i betragtning af, at det må have været nødvendigt, at der var partiturer til brug for den, der stod for musikken »paa Theatret«, så det ikke helt usandsynligt ud.

Tidspunktet for udskrivningen syntes at passe med, at J. A. P. Schulz netop var engageret som kapelmester ved teatret, og da teaterchef Warnstedt endnu mange år senere omtalte »Balders Død« som et af de mester værker, han var stolt over at have bragt frem på scenen, måtte det synes sandsynligt, at han gerne har villet kunne forelægge netop dette værk i en smuk renskrift for den berømte gæst.

Da partituret iøvrigt overfladisk bedømt tager sig tilforladeligt ud, begyndte udgiverarbejdet med grundlag i denne antagelse. Bagefter er det let at se, at jeg skulle have undersøgt det nøjere i stedet for at begynde med at foretage en ren mekanisk kopiering af det partitur, der forelå. Da det skulle konfereres med stemmerne viste det sig, at uoverensstemmelserne mellem partitur og stemmer var så mange og af en sådan art, at det efterhånden måtte være helt klart, at det foreliggende partitur aldrig kunne være benyttet af Schulz ved de opførelser, han stod i spidsen for.

Jeg må ærligt indrømme, at det var vanskeligt for mig at komme så langt at summen af en række af små detailafgørelser føltes så vægtig, at jeg turde tage afgørende stilling og basere udgivelsen på det desværre diffuse opførelsesmateriale som den væsentligste kilde.

Det var først efter, at hele arbejdet var afsluttet, og da både partituret og al tekst til udgaven var afleveret, at hele grundlaget blev ændret ved fundet af et bilag, der ikke tidligere var kendt, dels på grund af dets sene placering i regnskabet for finansåret 1792/93, dels fordi det ikke er en nodeskriverregning men et bilag (nr. 9) i forbindelse med, at kammerherre Gjedde fik godtgjort et beløb, han havde lagt ud for teatret i den »regnskabs-løse« periode, der gik fra justitsråd Lassen vedgik sit underslæb i maj til oprettelsen af et nyt regnskab for teaterkassen i august 1792. Da sidetallet passer med det bevarede partiturs 74 ark, synes der ikke at kunne være tvivl om, at det eneste bevarede partitur til »Balders Død« er det, der blev udskrevet i 1792.

Hele udgavens grundlag er derved blevet styrket væsentligt ved, at det ikke kun er et skøn, der ligger til grund for, at partiturets værdi er regnet for sekundær i forhold til stemmerne. Samtidig tør man dog fastholde, at partituret kun kan være afskrevet efter komponistens eller Preislers par-

titur, og at man i tilfælde, hvor stemmer manglede i materialet, men fandtes i partituret, turde vise partituret tiltro, når stemmerne iøvrigt passede ind i helheden.

Det er mit fromme håb, at de rettelser som i allersidste øjeblik bragte udgaven i overensstemmelse med det ændrede grundlag, ikke modsiger udgavens øvrige tekst på væsentlige punkter, for selvom det heldigvis ikke modsagde det tidligere grundlag for udgaven, så kan det da ikke nægtes, at det rejste problemer, og jeg vil derfor gerne nævne nogle af dem her.

Det gælder dels dateringen af den endelige version af arien nr. 7, der senere skal omtales, og det gælder hele spørgsmålet om, hvorfor man har ladet partituret kopiere, og spørgsmålet om, hvorfor nu to (Hartmanns og Preislers) partiturer er forsvundne.

Det tør regnes for givet, at Hartmann har benyttet sine egne partiturer ved alle opførelser fra 1779 til 1786.

Man kan så vende tilbage til den formodning, at Preislers partitur er udskrevet til brug for Schulz, og intet modbeviser nu, at det kan være blevet benyttet af Schulz, at det fremdeles har været i hans besiddelse med henblik på eventuelle fremtidige opførelser, da Christiansborg brændte i 1794, og at det altså er gået tabt sammen med hans egne partiturer, der blev tilintetgjort ved den lejlighed. Det nye partitur A er blevet skånet, fordi det sammen med opførelsesmaterialet blev opbevaret på teatret på Kongens Nytorv, for det er ikke sandsynligt at Schulz har skiftet partitur i efteråret 1792.

Hvis dette er rigtigt, rejser det først og fremmest spørgsmålet om, hvorfor Hartmanns partitur ikke er fundet det samme sted, hvor man fandt de bevarede partiturer til varianterne, kaldet B?

Der kan derfor være grund til at pege på, at tidspunktet for udskrivningen af Preislers partitur også passer med tidspunktet for bestræbelser, der blev udfoldet af den danske befuldmægtigede udsending ved den tyske Rigsforsamling i Regensburg, kammerherre von Eyben, og som førte til, at Emanuel Schikaneder, der hvert år skabte en pragtforestilling i sin fødeby i anledning af Rigsdagssamlingen, valgte Ewalds »Balders Død« til forestillingen i juni 1788. Forestillingen skal have været prægtig i en helt uhyrlig grad og have overtruffet alt, hvad man tidligere havde set, men det vides ikke, hvilken musik, der har været anvendt. Det er skuespilleren Rosing, der nævner det i et brev til sin kone den 12. august 1788, og Frederik Schyberg, der har udgivet Rosings rejsedagbog og bre-

ve³, går ind for den opfattelse, at det må have været Franz Stanislaus Spindlers musik fra 1786, der har været benyttet. Det må forekomme sandsynligt, men Rosing omtaler begivenheden på en måde, der tyder på, at han i hvert fald har troet, at der var blevet anvendt den musik, han kendte, og sunget de arier, hvis krav han kendte af egen erfaring.

Rosing skriver til sin »gode lille Kielling«: »Mad: Buchwald fortalte mig, at Eüben har ladet Balders=Død opføre i Regensburg under frie Himmel, jeg ynker dem, der har siunget!«

Rosing kan have taget fejl, men udelukket synes det ikke at være, at man – måske uden held – i forbindelse med denne opførelse, der blev til på dansk initiativ, også har forsøgt at placere Hartmanns musik, og at man til brug for dette formål har ladet fremstille en kopi, så at man har kunnet overlade von Eyben et partitur, enten det ene eller det andet, og mest sandsynligt vel Preislers?

Som motivering for, at man i 1792 igen lader partituret kopiere, synes det at være tænkeligt, at Hartmann, der netop på det tidspunkt trak sig tilbage fra stillingen som koncertmester, kan have ønsket at overlade Schulz sit partitur, og at Schulz har været interesseret i at eje det. Kammerherre Gjedde, der på dette tidspunkt var chef for Det kgl. Kapel, kan meget vel have godkendt denne disposition på egen hånd, eller han kan have aftalt det med teaterchefen. I alle tilfælde krævede dispositionen, at der blev fremstillet et partitur til teatrets brug.

Der synes i hvert fald at være mere grund end nogensinde før til at søge oplyst, om Hartmanns musik blev benyttet i Regensburg i 1788.

Cembaloet i »Balders Død«

I modsætning til næsten alle partiturer fra Hartmanns hånd findes der i det eneste eksisterende partitur til »Balders Død« ikke en eneste becifring. Som partituret er udformet, er der dog ingen tvivl om, at det er beregnet for »manden ved cembaloet«, kapelmesteren eller »Accompagnateuren«, og hos Thrane⁴ er der gjort nøje rede for, hvor stor forskel det gjorde, om

3. Frederik Schyberg: *Den store Teaterrejse*. 1943, nævnes i note nr. 320. Det citerede brev findes s. 264. Egon von Komorzynski: *Emanuel Schikaneder*. Berlin 1901. H. Pigge: *Geschichte und Entwicklung des Regensburger Theaters 1786-1859*. München 1953.

4. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. 1908. s. 220-227. (Thrane)

det var den ene eller den anden, der mødte, for kompetencefordelingen i forholdet til koncertmesteren var så indviklet, at man må undre sig over, at der har kunnet komme musik ud af det. Der er dog ingen grund til at tvivle på rigtigheden af samtidens vidnesbyrd om, at Schulz fra sit cembalo havde et fast greb om hele det musikalske forløb, så at Kapellet spillede som et helt andet orkester, når det var ham, der sad ved cembaloet.

I arien nr. 3 dukker angivelsen »senza cembalo« op to gange i forbindelse med gennemført pp i orkestret. Første gang annulleres den af et »tutti«, der kun findes i bas-stemmen, og anden gang må den formodes at gælde for de tilsvarende takter, så at der i virkeligheden mangler et »tutti« ved begyndelsen af orkestrets efterspil.

Det synes ikke rimeligt at tolke dette som udtryk for, at cembaloet iøvrigt har spillet med hele tiden, men kun, at i disse takter har komponisten under ingen omstændigheder ønsket det anvendt.

I den tidligste udformning af musikken anvendte Hartmann vidtgående recitativer, der afbrød det musikalske forløb for at understrege visse replikker. Rester af det findes vel endnu, men ingen, der har givet anledning til tilføjelser, fordi solister i dag er vant til at klare sig med bastonen og en indsats fra dirigenten, hvor de næppe dengang er kommet ud af stedet uden en akkord.

Musikkens tilblivelseshistorie

Udskrivningen af det første opførelsesmateriale.

Det har tidligere været nævnt, men det er en så forbavsende kendsgerning, at den fortjener at blive gentaget, at når det overhovedet er muligt at gøre rede for, hvordan tingene udviklede sig for 200 år siden, skyldes det udelukkende, at der var en nodeskriver, der hed Joh. Lüdecke, som ene af alle, og uden at det har været forlangt af ham, har regnet det for sin pligt at gøre nøje rede for, hvad han har ydet af arbejde for de beløb, han hævede af teatrets kasse.

Når han igennem to år blev betalt pr. gang for at møde ved prøver og forestillinger for at omdele orkestrets stemmer og bagefter at bringe dem i forvaring, afleverer han oplysninger om, hvilke værker, det drejer sig om,

så det på dette grundlag er muligt at rekonstruere en repertoire-liste for ballettens vedkommende begyndende med sæsonen 1772. Selvom Overskou⁵ har fundet det unødvendigt at beskæftige sig med, hvad der foregik før Galeottis tiltræden som balletmester i 1775 og heller ikke anfører de balletter af andre balletmestre, der blev opført efter hans tiltræden, findes der altså på denne mærkværdige måde en kilde, der indeholder oplysninger, der må formodes at have historisk interesse.

Der var intet i den gældende nodeskriver-tarif, der gjorde det nødvendigt at anføre, om der var skrevet instrumental- eller vokal-stemmer, sufflør-partier eller partiturer. Andre nodeskrivere nævner værkets titel og antallet af sider, og musikere skriver dato og »Prob.« og »Vorst.« og opgiver, hvem der har tilsagt dem, »Efter Forlangende af Vel-Ædle Herr Concert-Mester Hartmann giort Opvartning paa Det Kongl: Danske Theater«, og den, der har tilsagt dem, skal så attestere regningen.

Op imod århundredskiftet synes der at blive stillet strengere krav til udformningen af bilag til teatrets kasse, men når det gælder syngespilletts tidlige historie, ville man være fuldstændig hjælpeløs uden de foræringer, der består i Lüdeckes oplysninger i bilag og på noderne og uden hans omhu for at bevare alt, hvad der tidligere havde været brugt, når han fik til opgave at indsætte ændringer i de forskellige værker.

Også i forbindelse med »Balders Død« gælder det, at det uden den hjælp, der nu findes i Lüdeckes regninger og hans påtegninger på materialet, ville være fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der er foregået. I »Balders Død« har denne fortræffelige egenskab ikke kunnet komme til nytte i forbindelse med musikken »paa Theatret«, men det gælder både »Orchestret«s stemmer og det bevarede »Souffleur-Partie«, at de indeholder alt, hvad der har været indført i tidens løb, og at rækkefølgen af de foretagne rettelser fremgår klart af den måde, det er gjort på.

Ifølge regnskabs-bilagene er materialet til »Balders Død« udskrevet af Joh. Lüdecke, og det ses af skriften, at han har haft hjælp af (sin slægtning?) Anthoni Urban Lydicke.

Der er skrevet 150½ ark instrumental-stemmer, 54½ ark solist- og kor-stemmer, et sufflør-parti på 16½ ark og 36½ ark partiturer⁶.

Det nævnes i regningen, at der er anvendt noget så specielt som papir med 17 systemer, og da der findes bevaret et kor-partitur til nr. 17, skrevet på dette papir af Joh. Lüdecke, synes det at begrunde en formod-

5. Th. Overskou: *Den danske Skueplads*. Tredie Deel. 1860. (Overskou)

6. *Theater-Cassens Regnskab*. 1778/79. 5/3 1779. (Th. Rb.)

ning om, at de nævnte partiturer ikke har været en del af kapelmester-partituret, men at de har været kopieret til brug for den, der havde ledelsen af det, der foregik »paa Theatret«.

Så mærkeligt det kan forekomme, er det et meget vigtigt punkt på regningen, at det opgives, at der er anvendt 26 ark karduspapir.

»Orchestret«s materiale er som alle materialer, Lüdecke leverede, forsynet med et omslag af kardus-papir om hver stemme, og både komponistens navn, værkets titel og det pågældende instrument fremgår tydeligt af udskriften på hver enkelt stemme.

Hertil er der gået de 16 ark. Som det fremgår af det bevarede parti for Hother, har også solist-partierne været forsynet med tilsvarende omslag, men på grund af formatet er der ikke medgået mere end højst 4 ark til dette (heller ikke hvis der fra begyndelsen er skrevet et ekstra parti til Nanna, beregnet for Mad. Rosing).

Af de resterende ark er de to bevaret. De er benyttet som omslag for stemmerne til musikken »paa Theatret« i nr. 17, og de er af afgørende betydning, fordi de udgør de eneste kilder, der oplyser, at to klarinetter, en fagot og en kontrafagot, to trompeter og pauker foruden et (senere to) horn, en zink og yderligere to fagotter har været placeret »paa Theatret«.

Da man ad anden vej kan konstatere, at der har været flere musikere og andre instrumenter bag scenen, bekræfter antallet af forbrugte ark kardus-papir, at de bevarede omslag udgør en rest af et system af mapper til opbevaring af stemmerne for de løse musikere, hvadenten der har været et omslag for det enkelte nummer, eller stemmerne har været delt op i grupper ud fra hensynet til, hvor musikerne kom fra.

En vis gensidig uvilje de forskellige værn imellem er vel ikke et helt ukendt fænomen, og det kan godt have været hensigtsmæssigt at sørge for, at musikerne fra fodgarden og fra hestgarden havde deres stemmer hver for sig, og det kan ikke kaldes usandsynligt at begge disse grupper gerne ville have sig frabedt at dele mapper med civilister som stadsmusikantens svende.

Det fremgår entydigt af materialet for »Orchestret«, og det bekræftes af sufflør-partiet, at indholdet af det oprindeligt udskrevne opførelsesmateriale har været følgende versioner af de forskellige numre, som de foreligger i partitur i nyudgavens kilder A, B og C (jf. bilag 2):

Ouverture A, nr. 1 C, nr. 2 A, nr. 3 A, Nr. 4 C, nr. 5 C, nr. 6 C, nr. 7 C, nr. 8 C, nr. 9 A, nr. 10 A, nr. 11 C, nr. 12 A, nr. 13 A, nr. 14 A, nr. 15 A, nr. 16 B, nr. 17 A.

Hidtil ukendte varianter.

Da de otte numre, der nu er udskrevet og findes i C, ikke tidligere har været omtalt, skal der til belysning af Hartmanns hensigt med de senere ændringer gives en kort karakteristik af disse numres oprindelige form. Om duetten nr. 1 gælder det for denne som for den senere version, at det er Ewald selv, der har bestemt, at de første fire linier, der er delt med to til Balder og to til Thor, gentages til slut af »Begge«. Musikken til »Begge« er i den oprindelige duet omtrent som i den senere (takterne 81 – 92 i C = 68 – 79 i A, og 103 – 110 i C = 90 – 97 i A). Derimod er alt det foregående i den oprindelige duet delt op med allegro 4/4, når Balder synger og andante 3/4, når Thor synger. Udfra den opfattelse, at duetten ikke har anden dramatisk funktion end at danne en neutral åbning af spillet med en understregning af, at genren er musikalsk, virker denne skiften mellem to tempi, inden man overhovedet er kommet i gang, uroligt og uhensigtsmæssigt.

Det er et mærkeligt træk ved såvel denne som den senere version af duetten, at hvor man skulle vente, at det gav genlyd mellem fjeldene, når den stærkeste af guderne steg ned på jorden, finder man et pianissimo i akkompagnementet på de steder, hvor Thors parti bevæger sig ned i det mørke leje, skønt det aldrig nærmer sig det område, man kan tage »seriøst«. To forklaringer synes mulige. Enten har Thor i begge tilfælde haft støtte af for eksempel basunerne bag scenen, eller også – og det er vel næsten det sandsynligste – har Musteds stemme haft en mørk klangfarve, så at man opfattede ham som bas, men allerede ved det B, som er den dybeste tone, der forlanges af ham, har han kun kunnet præstere det »pust i sivet«, som vi oplever, når vore dages meget ærede kammersangere skal synge Sarastros F.

I alle »Orchestret«s stemmer slutter arien nr. 4 med to takters pause. Desuden er akkompagnementet påfaldende tyndt til visse linier i teksten, som Hartmann i de andre versioner af arien ledsager med motiver, der understreger, at det er en »jæger-arie«, og det er vel sandsynligt, at der til denne som til de to senere versioner har været placeret horn bag scenen. I modsætning til de senere arier er der intet i arien fra januar 1779, der er egnet som baggrund for en scenisk aktion.

Den første form for Nannas arie nr. 5 virker smukt og helstøbt, og det er beundringsværdigt, at komponisten senere har kunnet projicere det hele op i et plan, der er i enhver henseende større, uden at det er gået ud over ariens smukke og ædle linie.

I modsætning til den senere udformning af terzetten nr. 6, hvor der er skabt dramatik med rent musikalske midler, holder den første terzet sig hele tiden tæt til Ewalds tekst, der deklameres naturligt i ensemblerne og udformes som recitativer i replikkerne.

I dette nummer, der som arien nr. 4 slutter med to takters pause i hele »Orchestret« er der yderligere to steder, hvor alle har pause og som viser, at der har været musik »paa Theatret«.

Om arten af denne musik ved vi intet. Der er ganske vist nogle stiknoder, der angives at være klarinettens stemme, og som er indsat i stemmerne for de to horn, som er de første i »Orchestret« der skal sætte ind efter pausen, men det, der står, giver ingen mening, og det må formodes, at det har oversteget Lüdeckes evner at gøre det rigtigt. Opgaven har været: I en stemme for horn i D, noteret i diskant-nøglen uden faste fortegn har der skullet indsættes stiknoder for sangstemmen, noteret i sopran-nøglen med faste fortegn og for klarinet i B, noteret i diskant-nøglen og uden faste fortegn. Det er rablet for ham.

Det er imidlertid betydningsfuldt, at klarinetten er nævnt, for i Det kgl. Teaters regissør-protokol er det anført, at musikken til de to valkyrie-terzetter er placeret »i Coullissen«.

Notatet i regi-protokollen må betyde, at det har været regissørens pligt at kalde musikerne frem fra deres plads på bagscenen, hvor de befandt sig aftenen igennem, og når klarinetten er nævnt, må det forekomme sandsynligt, at musikken i kulissen i den oprindelige version af terzetten har været udsat for mere transportable instrumenter end de pauker og trompeter, der benyttes i den endelige version, og som man ikke sådan render rundt med under forestillingen.

Angivelsen af, at musikerne er placeret i kulissen, der i udgaven kun forekommer ved terzetten nr. 14, har altså oprindelig haft gyldighed som skrevet står: »Til Valkyriernes 2^{de} Terzetter«.

I den tidligste form består Hothers arie nr. 7 af 40 takters molto andante efterfulgt af 36 takter poco allegro med et akkompagnement af strygere. Det fremgår af sufflør-partiet, at solo-stemmen har været omarbejdet i retning af det endnu mere smægtende end den oprindelige arie, der for så vidt passer godt til Ewalds tekst. (De to versioner betegnes som C 1 og C 2.)

Når Hartmann senere omarbejder denne arie to gange og begge gange med en vivace-karakter, må det dels ses som et led i en gennemført bestræbelse for at indføre livligere tempi, hvor det overhovedet er muligt,

dels som et forsøg på at dække over, at det følsomme har en sådan overvægt i Ewalds sangtekster, at forskellen mellem Balder og Hother meget let udviskes i deres sange, hvis denne tendens ikke bevidst modarbejdes af komponisten.

Når duetten nr. 8 omtrent omgående blev erstattet af en anden, må forklaringen være den, at den er skrevet i 2/4-rytme, der ikke er velegnet for en vemodig tekst, hvis metrum har to ubetonede stavelser mellem hver betonet. I 2/4-takt bliver denne rytme stakåndet, fordi de to ubetonede stavelser skal dele den anden fjerdedel i hver takt. Der er derfor i dette tilfælde tale om et mislykket nummer, der skiftes ud med udgavens duet i 3/4 i andante tempo.

Som arien nr. 11 fremtræder i den første version, må den ses som et resultat af, at Hartmann har taget hensyn til sine solisters vokale formåen. Jens Musted, der spillede Thor i 1779, var den eneste af de danske skuespillere, der havde haft et egentligt samarbejde med det italienske opera-ensemble. I en årrække var han ansat både som skuespiller ved Det kgl. Teater og som italiensk Kammer-Sanger. Denne arie er det mest »italienske«, der er skrevet til »Balders Død«, en ret traditionel arie med lange koloraturer, der skulle give »italieneren« Musted en chance for at slutte Anden Handling med bravour, men som passer dårligt til værkets stil.

De første ændringer.

Også i nodehefter, der har ligget ubenyttede i mere end 150 år, er der visse ting, der tyder på, at noget har været benyttet mere end andet, at nogle numre er »nye« og nogle er »gamle«.

Der sker ved anvendelsen en toning af papiret, hvadenten det skyldes dagslyset, fedtede fingre eller sod fra pultenes levende lys. De få materialer fra tiden, der kun har været benyttet en enkelt gang eller slet ikke, er den dag i dag så hvide i papiret, som da de var nye.

Man kan også sommetider se rækkefølgen af de foretagne rettelser af den måde, hvorpå arkene er indsyet eller indklæbet.

I Joh. Lüdeckes tilfælde kan man også påvise, at hans skrift i de sidste år, før han leverede sit sidste arbejde til teatret i 1785, bliver kendeligt usikker og til sidst direkte rystende, helt forskellig fra den klare, faste hånd, han skrev i sine velmagtsdage.

Når en række iagttagelser af denne art peger i samme retning, og når de ikke modsiges af kendsgerninger, tør man tillægge dem betydning.

Alle disse ting tilsammen taler for, at et helt ark, indsat midt i heftet i alle strygestemmerne og en halv side, der er syet fast på en side i et antal blæsestemmer, udgør de første rettelser i materialet til »Balders Død«. Da rettelserne er foretaget af Lydicke og Lüdecke, og da der ikke på noget tidspunkt er skrevet regning på dette arbejde, må det anses for sandsynligt, at det er noget, der er sket inden premieren den 30. januar 1779.

Jeg har tidligere fremsat den formodning, at ændringerne var foretaget umiddelbart efter premieren, og at dette var årsagen til, at Lüdecke først afregner den 5. marts, men det viser sig, at det er »kontoret«, der har rettet datoen. Lüdecke har, som han plejer, skrevet regning kort efter premieren. Regningen er dateret den 5. Februarii 1779, og der er ikke påført regningen nye poster efter dens udskrivning. Det er kun attesteringen, der af en eller anden grund er forsinket.

En del af rettelsen gør det ved selve sit formål sandsynligt, at den er indsat før premieren på et tidspunkt, hvor erfaringen fra prøverne har gjort den ønskelig.

I den første version af valkyrie-terzetten nr. 6 forekommer to recitativer, og rettelsen består i, at man har udskrevet musikken endnu engang i nøjagtigt samme form bortset fra, at sangstemmen med underlagt tekst er indskrevet i hver enkelt stemme ovenover instrumental-stemmen til orientering for musikerne.

Det bemærkes, at der ved begge udskrivelser er skrevet et »Anden Handling« umiddelbart over terzetten, ligesom der oprindeligt har stået »Tredie Handling« umiddelbart over forspillet til arie nr. 12. Ingen af de to entr'acter har altså eksisteret på dette tidspunkt.

Det er Anthoni Lydicke, der har skrevet den nye nr. 6 med teksten, og måden, den er indsat på, tyder på, at der har skullet gøres plads for endnu et nummer, og da det altså ikke kan være entr'acten, er det nærliggende at antage, at det, der har skullet gøres plads til, er den omarbejdede, længere form af Nannas første arie, nr. 5, som er indskrevet af Joh. Lüdecke.

Også den anden rettelse, der formodes at være indført på dette tidspunkt, har forbindelse med Nannas parti.

Til arien nr. 16 finder man endnu indsyet en solo-fløjte, en solo-obo og en solo-fagot »col basso« foruden også en kontrabas-stemme, og de bærer

tydeligt præg af at have været i brug gennem længere tid. Hverken i violin- eller bratsch-stemmer findes der andre spor af denne arie, end at det tydeligt ses, at der har været indsyet et ark, der senere er fjernet.

I modsætning til den oprindeligt indskrevne og den senere form for denne arie, der begge er dramatiske allegro-rier, hvor Nanna i en heftig anklagende tone anråber de himmelske magter om hjælp, er denne arie en largo lamentabile, der tolker de samme ord som en klage fra en kvinde, der har opgivet alt håb om at finde hjælp.

Da sangstemmen, der findes i sufflør-partiet, sammen med soloblæserne og bassen trods alt giver et vist indtryk af ariens stil og karakter, er det fragment, der har kunnet udskrives på dette grundlag, taget med i udgaven.

Selvom det kun er et vist indtryk, man kan få af arien, tør man nok danne sig det indtryk, at den må have givet Nanna en mulighed for at røre publikum til tårer, at den rent harmonisk synes at have været interessant, og dertil kommer, at den i højere grad end de andre versioner synes at være mere i pagt med digterens opfattelse af Nannas karakter og af situationen i *Tredie Handlings Syvende Optrin*, så at komponisten ved denne ændring måske har imødekommet et ønske fra digterens side.

Det må derfor af mange grunde anses for sandsynligt, at man for at få det rigtige billede af værkets form ved første opførelsen må foretage to rettelser i fortegnelsen over, hvad der oprindeligt er udskrevet, så at der i stedet for nr. 5 C skal stå 5 A og i stedet for nr. 16 B skal stå 16 C.

Disse rettelser må ses i sammenhæng med rollebesætningen. Året i forvejen havde Mad. Rosing gjort stor lykke i Nannas rolle i opførelserne uden musik, men nu, da det var blevet et syngespil, var rollen helt naturligt blevet overtaget af Caroline Walter, der i alle syngestykker var teatrets pryd og publikums yndling.

På en længere regning med forskellige større og mindre poster, dateret den 10. juli 1779 anfører Joh. Lüdecke imidlertid, at han har skrevet »Nannes Aria No. 5 I Balders Død til Mad^{me} Rossing«, så helt var hun ikke sat ud af spillet.

Det kan meget vel have været teatrets, publikums eller hendes eget ønske, at hun skulle optræde i Nannas rolle også i den musikalske udgave, så det er naturligt, at hun måtte holdes à jour med forandringerne, selvom det ikke har været nødvendigt, at det par tout skete i premiere-travlheden i januar. Som det nu var, kunne hun tage den med sig til Fredensborg og se på den i ferien. Det blev i hvert fald Mad. Rosing, der kom til at

overtage partiet, da Mad. Walter året efter blev intrigeret ud og måtte flygte til Sverige.

Ændringer i november 1779.

Hvis man ikke havde det sort på hvidt, ville man aldrig gætte på, at Hartmann midt i sit arbejde med »Fiskerne« satte sig ned og skrev en ny arie og en ny duet til »Balders Død« i forbindelse med den ene opførelse, der blev placeret den 12. november, efter at værket havde hvilet siden den 23. april.

Lüdeckes regning af 16. november 1779 nævner imidlertid, at der til »Balders Død« er »copieret Synge-Roller og Souffleur Partier til Arien No. 4 og Duetten No. 8, 6 Ark« og »Instrument Partier til No. 4 og No. 8, 25 Ark«.

Om duetten gælder det, at der næppe kan være tvivl om, at det er dens endelige form, der allerede på dette tidspunkt er blevet indført, og det autograf-partitur til en duet for sopran og alt, som opbevares under B, synes at vise, at komponisten ganske simpelt kan være kommet i tanker om, at han med held kunne anvende et musikalsk indfald, der var blevet til i en anden anledning, så at duetten ikke har skabt ham store problemer.

Hvad Hothers »jæger-arie«, nr. 4 angår, er der ingen tvivl om, at det er varianten nr. 4 i B, der ved denne lejlighed er blevet indført i stemmerne. Den findes endnu på bagsiden af obo- og fagot-stemmerne, fordi papiret er blevet »genbrugt« og er syet ind igen, da den senere version er blevet skrevet på den anden side, og det ses tydeligt, at der på dette sted har været indsat et ark, som senere er fjernet i alle de øvrige stemmer.

Overfladisk betragtet er der kun to horn-stemmer i partituret⁷, men det er tydeligt angivet, at de skiftevis er enkelt og dobbelt besat. Dette har på samme måde som i den senere arie kunnet realiseres, når de to horn spilles bag scenen, hvor de to af hornisterne befandt sig aftenen igennem. Selvom der intet er anført, har der altså til denne som til den tidligere og den senere version, været musik »paa Theatret« til nr. 4.

Arien er kun opført to gange, men den er ikke skrevet forgæves, for den danner grundlaget for den endelige version af arien, hvor det samme

7. Torben Krogh: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*. 1924. S. 126.

musikalske materiale og den samme bestræbelse for at skabe musikalsk støtte til en scenisk aktion har fået en lykkeligere udformning.

Omarbejdelsen i 1784.

Allerede i 1781 havde Hartmann indbudt til subskription på klaverudtog af både »Balders Død« og »Fiskerne«⁸, og han meddelte på dette tidspunkt, at han havde skrevet en næsten helt ny musik til »Balders Død«. Tilslutningen har åbenbart ikke været tilstrækkelig til, at planen kunne føres ud i livet, men ved næste givne lejlighed blev den nye musik fremført på teatret.

Til belysning af, hvad der er foregået i 1784, har man udover de tidligere kendte kilder nu fået den i 1781 instituerede *Theater-Journal*⁹ at holde sig til.

Her oplyses det, at »Balders Død« – efter at værket ikke har været opført siden den 4. februar 1780 – placeres den 8. juni ved en særlig forestilling i en festlig anledning.

Der kan derfor ofres både udskrivning af ny musik og afholdelse af ikke mindre end syv orkester-prøver i anledning af, at »En Deel No. i Musiqven havde Herr Concertmester Hartmann omarbeydet til denne Forestilling«.

Det nye var dels de to entr'acter, der er komponeret ved denne lejlighed, dels nye versioner af duetten nr. 1 og terzetten nr. 6 og endelig nye versioner af arierne nr. 4, 7, 11 og 16.

I betragtning af, at »Balders Død« var Hartmanns første dramatiske værk, er der ikke noget mærkeligt i, at han efter at have haft ledelsen af ni sceniske opførelser og efter at have været værket på afstand i et par år har haft lyst til at foretage ændringer.

Til trods for hans åbenlyse begejstring for Ewalds værk synes det at fremgå af Hartmanns musik, at han lige fra begyndelsen har haft den opfattelse, at der er (for) mange af sangteksterne i »Balders Død«, der er sentimentale.

Det ser i hvert fald ud somom omarbejdelsen i 1784 bevidst sigter imod at styrke værket som dramatisk værk.

I duetten nr. 1 gøres det ved at afstå fra en dramatisering af åbningsnum-

8. Meddelt af V. C. Ravn i forordet til det forkortede klaver-udtog af »Balders Død«, *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik*, 1876.

9. Findes i Det kgl. Teaters bibliotek.

meret, så det får den enkle og neutrale holdning, der passer i et værk, der i stedet for straks at gribe om den dramatiske konflikt begynder med noget så »officielt« som en hyldest til Norge og det norske folk.

Udviklingen af arien nr. 4 synes for mig at være den, at medens den oprindelige arie fortæller Ewalds tekst i et langt stræk, endda med anvendelse af egentligt recitativ, der gør teksten helt tydelig og som eneste mellemstil kun har fire takter, der er placeret før teksten begynder forfra med »En Raslen forfører«, er allerede den arie, der indføres i efteråret 1779, delt op i kortere episoder, der er væsentlig mere tonemaleri i akkompagnementet og de kortere og længere mellemstil synes egnede som støtte for den sceniske aktion.

Den endelige form for arien er delt op i en halv snes korte episoder, adskilt af mellemstil, der ikke i sig selv har musikalsk værdi eller præg, men kun egner sig som underlæg for fremstillernes bevægelser på scenen; desuden er tonemaleriet i musikken yderligere udbygget.

En sådan bevidst stræben hen imod en form, der rent musikalsk bliver fattigere, må det være rimeligt at opfatte som en imødekommelse af Michael Rosings ønske om at udforme sin entré-arie udfra en berettiget eller uberettiget personlig opfattelse af mulighederne i denne tekst, der uafviseligt er mærkelig tvetydig.

Entr'acten og den nye terzet er fra komponistens side en understregning af, at ekspositionen er forbi, og at nu sker der noget.

Ved omarbejdelsen af arien nr. 7 har komponisten set bort fra, at der i den første halvdel af teksten står både »Ak« og »reen Uskyldighed« og set teksten som en helhed med en fællesnævner af harmfuld skuffelse, der skiller denne arie ud fra de sentimentale numre.

Thors arioso nr. 11 er særlig betydningsfuld, fordi den danner afslutningen på Anden Handling. Medens Hartmann i første omgang skabte en arie udfra hensynet til, hvad der måtte klæde den solist, han havde til rådighed, henter arien fra 1784 inspiration fra gammel nordisk folketone som Hartmann opfattede den, og resultatet må forekomme overbevisende ved sin enkelhed og en alvor, der svarer til denne aktslutnings erkendelse af skæbnens uafvendelige strengthed.

Vi ved intet om, hvad Musted har ment om forandringen eller om, hvordan han har sunget denne arie, der stiller helt andre krav end nogen af de arier, han hidtil havde sunget.

Med den anden entr'acte bringer Hartmann for første gang noget martialske ind i sin musik, der varsler den kommende og afgørende strid.

Om arien nr. 16 må det siges, at hvis det er rigtigt, at hensynet til digteren eller hensynet til Caroline Walter har været årsagen til, at han erstattede sin oprindelige allegro-arie med den langsomme arie, der kun kendes fra fragmentet, er der ikke noget at sige til, at han på et tidspunkt, hvor ingen af disse hensyn mere spillede nogen rolle, vendte tilbage til det, han oprindeligt fandt rigtigt, og som kan motiveres med, at Nannas anden arie følger efter Balders græde-arie og efterfølges af et klage-kor, så at en musikalsk kontrast kan siges at være ønskelig.

Det betydelige omfang af rettelserne i 1784 bekræftes af Lüdeckes regning, der nævner »Synge-Roller, 55 Ark« og »Instrument-Partier, 102 Ark«¹⁰.

Premieren er den 10. juni, men Lüdecke afregner denne gang ikke før den 21. juli, og set i sammenhæng med en post på en regning fra december 1784¹¹, hvor det nævnes, at han har »Copieret i Herr Rosings Synge-Rolle manglende Arier i »Balders Død««, tyder det på, at der af en eller anden grund ikke har været enighed om, hvilken version af arien nr. 7, der skulle benyttes.

Arien nr. 7, som den findes i A er indskrevet i orkesterstemmerne, derefter er den fjernet og senere igen skrevet ind. I nogle af stemmerne er den imidlertid blevet siddende, men den er indskrevet igen alligevel. I en af hornstemmerne findes den således to gange i aldeles samme form på den samme side, medens den i andre stemmer findes to gange men på forskellige sider.

En anden mærkelig ting er det, at den tidligere form for arien, nr. 7 C, er det eneste af samtlige udgåede numre, der aldrig er blevet overstreget eller overklæbet, og mon ikke det skyldes, at man imellem de to indskrivinger af nr. 7 A har prøvet, om ikke den ændrede form, nr. 7 C² kunne løse problemet?

Der synes i hvert fald at være grund til at tro, at Lüdecke har foretaget sin anden indskrivning af nr. 7 A, og at han har ladet nr. 7 C blive stående uden at strege den over, da han afregnede den 21. juni.

Diskussionen har således kunnet fortsætte efter ferien til den engang er blevet afsluttet med, at Lüdecke indskriver nr. 7 A i Rosings parti, hvor vi endnu finder den.

Da der på regningen fra december 1784 udtrykkelig står »Arier«, og da det er Lüdecke, der har skrevet det, er der grund til at tro, at det er

10. *Th. Rb.* 1784/85. Bilag nr. 230.

11. *Th. Rb.* 1784/85. Bilag nr. 232.

rigtigt, og det kan i hvert fald kun betyde, at nr. 4 A ikke er indskrevet i Rosings parti før i efteråret 1784, og det er derfor nærliggende at formode, at nr. 4 A er blevet indsat i stemmerne efter den sidste forestilling inden ferien men før Lüdecke skrev regning, altså mellem den 10. og 20. juni 1784.

Der kan jo have været lavet et kompromis, så Rosing har afgivet den smægtende form for nr. 7 mod at få en ny version af nr. 4?

Det er i tilfælde som dette, at man må misunde Thit Jensen, der ad telepatisk vej havde en så god kontakt med Valdemar Atterdag, at hun under arbejdet med hans krønike kunne spørge ham, når hun var i tvivl om, hvad der var sket og hvorfor det var sket.

Da Joh. Lüdecke har skrevet alt materialet til ændringerne i 1784, og da han sluttede sit arbejde for teatret året efter, kan man sige med gyldighed så langt som til sufflør-partiet og dermed til solist- og kor-partierne samt til den del af akkompagnementet, der blev spillet foran scenen af »Orchestra«, at værket i 1784 havde den form, der fremgår af partituret A, der blev udskrevet i 1792.

Desværre kan man ikke danne sig et tilsvarende pålideligt billede af den musik, der blev spillet »paa Theatret«, men af orkesterbesætningen, som kendes, fremgår det, at denne del af værket endnu i den følgende tid blev genstand for gennemgribende forandringer.

Tilsyneladende ændringer i 1787.

Fra tiden efter 1784 og frem til den sidste opførelse af »Balders Død« med Hartmanns musik i 1831 findes der kun én nodeskriverregning, der vedrører orkesterstemmer. Alle de andre handler om sufflør-partier, kor-udtog og supplerende kor- og solist-stemmer.

Regningen findes som bilag nr. 228 til regnskabet for finansåret 1786/87. Til opførelserne i januar 1787 har Baltzersen udover 9 ark synge-roller til »Nanna«, »Balder« og »2. Valkyrie« skrevet følgende:

I. og II. Violin	9 Ark
1 Viola	9½ Ark
2de Basser	11 Ark
Blæsende Instrumenter	7½ Ark

Af disse stemmer findes bevaret de supplerende stemmer til viola og til »basso« (i dette tilfælde udskrevet som en cello-stemme), der var nød-

vendige efter Naumanns orkesterreform og den deraf følgende udvidelse af orkestret. De to stemmer er skrevet helt fortløbende, næsten uden ophold mellem numrene, og de fylder derfor kun 32 sider hver. Hvis man trækker disse to gange 8 ark fra det anførte, dækker resten så nogenlunde omfanget af udskrivningen af et enkelt nummer med to gange 3 violin-stemmer o.s.v. Der findes imidlertid ikke noget sådant nummer i materialet.

Der er derimod den mærkværdighed ved det, Baltzersen har foretaget sig, at han i den nyudskrevne viola-stemme har indført terzetten nr. 14, udskrevet efter variant-partituret for fuldt orkester. Yderligere har han kopieret denne stemme og indsat den i den gamle viola-stemme, hvor der stod »tacet« som i alle andre stemmer.

Man skulle på denne baggrund vente, at den samme version, nr. 14 B også var indskrevet i den »nye« cello-stemme, men det er ikke tilfældet. Her findes det »tacet«, der svarer til hele det øvrige materiale for »Orchestret«.

Det må forekomme at være en tænkelig forklaring, at Hartmann har haft til hensigt at indføre nr. 14 B på dette tidspunkt, og at han har ladet Baltzersen skrive et indlæg til indsætning i alle stemmer og ladet ham indskrive den også i den »nye« bratsch-stemme, men at han har ombestemt sig, før Baltzersen nåede at skrive den »nye« cello-stemme. Man har dog måttet betale det udskrevne, overflødige indlæg. Det kan undre, at man har ladet viola-stemmerne blive siddende, men de gør jo ingen fortræd, så længe ingen spiller efter dem.

De sidste ændringer i 1791 og 1792.

At komponisten personligt har foretaget den sidste revision af »Balders Død«, og at den foreligger i form af et antal stemmer fra hans hånd, bekræftes af bilag nr. 222 i Theater-Cassens Rb. for året 1791/92:

Zu Completierung Derer fehlenden Vocal- und Instrumentalstimmen zu Balders Todt habe ich für das dazu benötigte Noten-Papier bezahlt 1 Rd. 1 Mk.

Copenhagen den 11ten August 1791.

Johann Hartmann.

Regningen er påtegnet af teatrets regissør:

At Herr Concert-Mester Hartmann maatte paatage sig at besørge

nogle Stemmer copierede, som manglede, da Stykket Balders Død sidste Vinter skulle opføres: Dette forholder sig rigtigt.

N. Hansen.

I »rodedyngen« i bunden af materialet fandtes ganske rigtigt et antal stemmer, skrevet af Hartmann. De havde mere karakter af at være »indlæg« end egentlige stemmer, og skønt de alle havde tilknytning til de seks numre, der blev benyttet ved alle opførelser frem til 1831, var det helt tydeligt, at ingen havde tillagt dem betydning i mange Herrens år, og at man ved at indsætte spring og rettelser i de andre stemmer havde dækket over de huller, der blev, når man hverken havde Hartmanns stemmer eller de stemmer, de skulle erstatte.

For en mulig rekonstruktion af værket, som det forelå i 1791, måtte disse stemmer tillægges afgørende betydning. Da det var komponisten selv, der havde foretaget indretningen af materialet, måtte det desuden være rimeligt at drage en parallel til hans revision af materialet til »Fiskerne« i 1787, som er beskrevet i *Dansk Årbog for Musikforskning* VII.

På dette grundlag må det forekomme sandsynligt, at Hartmann har tilintetgjort alt, hvad der ikke mere skulle bruges, og at de stemmer, han skrev i 1791 udgør en del af et materiale sammen med det, der er bevaret fra Lüdeckes hånd, ikke blot for »Orchestret« men også for musikken »paa Theatret«. Hartmanns trompet- og pauke-stemmer er altså ikke en erstatning for de andre bevarede trompet- og pauke-stemmer men de erstatter de basuner, der er udgået af besætningen.

Ved rekonstruktionen af værket er det altså søgt at samordne de stemmer, der forelå fra komponistens hånd med det, der forelå fra 1784, skrevet af Joh. Lüdecke.

I ouverturen, den anden entr'acte og slutningskoret synes alting, både det grafiske, det musikalske og ideen i det, at falde naturligt til rette som brikker i et puslespil, der lægges rigtigt sammen.

I nr. 6 må den gamle pauke-stemme forekomme overflødig, men det kan påvises, at den ikke bevidst er bevaret som selvstændig stemme, men kun kendes, fordi den tilfældigt findes på bagsiden af en anden stemme.

Det ændrede akkompagnement til terzetten nr. 14 kan derimod ikke rekonstrueres på forsvarlig måde på grundlag af de tre bevarede stemmer, heller ikke hvis man regner med, at de oprindelige stemmer for kontrafagot og basun skal bruges også til den ændrede instrumentation, og udgaven holder sig på dette punkt til den bevarede version fra 1779.

Det må forekomme sandsynligt, at de oprindelige basunstemmer til nr. 6

og nr. 14 er blevet »skånet« af komponisten, men når de ikke findes, synes det at være en forklaring, at »man« (og det kan godt se ud, somom det er basunisten selv) engang efter år 1800, da der var blevet tilføjet en basunstemme til nr. 17, har ønsket at samle alt, hvad basunen havde at spille i et hefte, og man har da skrevet den bevarede stemme, der indeholder nr. 6 og nr. 14 i den oprindelige form foruden den tilføjede stemme til nr. 17. De gamle stemmer, der derved er blevet overflødige, kan meget let være gået tabt ved den lejlighed.

Da det aldrig kan bevises, at noget ikke findes, eller at noget aldrig har eksisteret, er det også i dette tilfælde umuligt at afvise, at Hartmann i 1791 kan have skrevet mange flere stemmer end de bevarede.

Man behøver ikke at gå længere end til »Kærlighed uden Strømper« for at finde en virkelig flerstemmig sats for tre basuner, som blev udført af tre svende fra stadsmusikanten og vel formodentlig de samme, der også medvirkede i »Balders Død«, så der er jo et stort spillerum for fantasien, hvis man begynder at gætte på, hvad der kan have stået i de bortkomne basun-stemmer.

Det kan heller ikke nægtes, at der under hele forestillingen befandt sig et større antal disponible musikere »paa Theatret«, og at en eventuel tidligere tre-stemmig sats for basuner kan være blevet spillet af to horn og en basun.

Alligevel er nyudgavens rekonstruerede partitur udarbejdet i sikker forvisning om, at det gengiver værket fuldstændigt.

På baggrund af Hartmanns udtalte og åbenbare tilslutning til de gluck'ske idealer må det forekomme sandsynligt, at han ligesom Gluck vidtgående har anvendt basunerne unisont og i oktaver. Det synes derfor at være forsvarligt at man opfatter de stemmer, Hartmann skrev i 1791 på den måde, at han overdrager den rolle, basuner tidligere havde, til trompeterne, så at trompetstemmerne afspejler de tidligere basunstemmer.

Det synes forsvarligt at se dette bekræftet i notationen af basunstemmen i partituret til terzetten nr. 6, der må opfattes som en uændret gengivelse af den tidligere instrumentation. Ikke blot er noderne noteret med halse både opad og nedad, men i alle pause-takter er der indskrevet to rækker pausetegn.

Det kan måske forekomme mærkeligt, at den ene basun, som forbliver også i den sidste udgave af værket, udelukkende anvendes i de to Valkyrie-terzetter. Sammenholdt med at fløjterne kun anvendes i forbindelse med Nanna, synes det at være forståeligt, at komponisten også har søgt at

skille Valkyriernes numre ud fra omgivelserne ved hjælp af basunen. Det må også synes at være rimeligt, at han ikke har haft noget at bruge den ene basun til i slutningskoret, efter at basunerne og zinken som gruppe var erstattet af en anden instrumentgruppe.

Det fremgår af påtegningen på Lüdeckes opbevarings-mapper for scene-musikken, og det bekræftes af alle regnskaber, at der har medvirket to hornister »paa Theatret« ved alle forestillinger fra november 1779, men der er beklageligvis intet bevaret af det, de har haft at spille efter.

Til nr. 4 fandtes deres stemmer i partituret, og til nr. 10 og nr. 17, hvor der er belæg for deres medvirken, og hvor det drejer sig om ekko-virkninger, altså om gentagelse af stemmer, der findes fra Hartmanns hånd, er der i udgaven tilføjet to horn-stemmer i overensstemmelse med denne opfattelse af deres betydning.

I almindelighed tør man vel sige, at det i tilfælde, hvor man skal erstatte basuner med trompeter og desuden har horn til rådighed, må forekomme nærliggende, at man benytter hornene til at farve klangen i den »rigtige« retning.

Muligheden, at det kan have været gjort i ouverturen, i terzetten nr. 6 og i den anden entr'acte, kan ikke på forhånd afvises. Det kunne endda tænkes gjort, uden at det stred imod opfattelsen af partituret som fuldstændigt, hvis hornene anvendtes til fordobling. Når muligheden ikke er antydnet i udgaven, er det fordi der i alle tre tilfælde synes at være gode grunde for at mene, at det ikke har været gjort.

Hvad angår nr. 6, så findes både basunen og fordoblingen i den foreliggende form for terzetten, og hornene må forekomme helt overflødige og derfor uønskede.

Når man ser på ouverturen og entr'acten, synes det i begge tilfælde at være helt bevidst fra komponistens side, at han betragter trompeterne (som tidligere basunerne) som en sammenspillet enhed af blæsere, som han tildeler en selvstændig opgave af den art, som de var vant til at afvikle selv.

Det må forekomme tvivlsomt, om man kunne opnå en klanglig forbedring ved at blande hornisterne fra Det kgl. Orchestre ind i dette, men det ville temmelig sikkert medføre en skæmmende upræcision, og det synes derfor ikke at være sandsynligt, at en praktisk mand som Hartmann skulle have gjort det.

Materialet rummer dog endnu et tvivlsspørgsmål. Det vedrører arien nr. 7, hvor man på alle de indsatte stemmer til den formodentlig omstridte nr.

7 finder en påtegning, foretaget af komponisten selv. Der står »Bliver ikke spillet«, men i en del af stemmerne er »ikke« senere blevet overstreget meget grundigt.

I B findes endnu en version af arien, der ved sin stil viser, at den er af sen dato. Der findes et partitur og et sæt stemmer udskrevet af Hartmann selv. Stemmerne er komplette bortset fra, at bratsch-stemmer mangler. Til gengæld har Hartmann med egen hånd indsat arien i »Orchestret«s to bratschstemmer. Da det er sket efter 1787, og da den »nye« bratschstemme er skrevet fortløbende og den nye arie er dobbelt så lang som 7 A, der findes i denne stemme som den eneste version, har Hartmann fjernet denne arie, hvorved den første side af duetten nr. 8 er røget med. Han har så indsat to sider for en og udover den nye arie også skrevet duettens første side om. I den »gamle« bratschstemme er den nye arie indsat som et indlæg.

Det må synes indlysende, at arien nr. 7 A ikke kan have været benyttet ved Schulz's sidste opførelser uden at man ville have bragt materialet i orden. Det må derimod ikke regnes for utænkeligt, at man kan have benyttet den ved opførelsen i 1804, der i enhver henseende var præget af at være noget, der blev gjort med venstre hånd, så at mangelen af en bratschstemme kun har været en bagatel.

I hvert fald følger det sufflør-parti, der er udskrevet i 1803 partituret, og i Rosings bevarede solist-parti findes kun arien nr. 7 A, som må have været den, som den gamle herre huskede bedst. Dette passer med overstregningen af »ikke« i Hartmanns »Bliver ikke spillet« ved arien nr. 7 A.

Indtil fundet af det famøse bilag, der placerede partiturets udskrivning i 1792 og ikke i 1787, følte jeg mig overbevist om, at indførelsen af arien nr. 7 B skete i 1791, da Hartmann foretog den sidste revision, og jeg trøstede mig med, at han i hvert fald havde fået nodepapiret betalt.

Dette kan ikke være rigtigt – eller det skulle meget nødtigt være rigtigt, selvom dårlig kontakt mellem forskellige instanser heller ikke dengang var ukendt – og man står da overfor spørgsmålet, om det er sandsynligt, at der så sent som i efteråret 1792 er indført en ny arie i »Balders Død«. For det første taler nodematerialets tilstand for, at det er rigtigt. For det andet synes ariens stil at kunne have tiltalt Schulz, så at han har ønsket at indsætte den.

Dertil kommer endelig, at Hartmann på dette tidspunkt havde søgt sin afsked som koncertmester, men han havde ansøgt om at måtte bevare sin fulde gage mod at han hvert år leverede en musik til en opgivet tekst.

Hartmanns ønske blev ikke imødekommet, men han opnåede dog en hæderlig pension, der til gengæld var uden forpligtelser, men sagen var netop aktuel, da Hartmanns anmodning var videresendt i september 1792 med anbefaling fra kammerherre Gjedde¹², der mente, at det netop var som komponist, at Hartmann havde haft sin største betydning, og at han på dette tidspunkt endnu ville kunne udrette noget betydeligt.

Hartmann har derfor haft al mulig grund til at demonstrere rigtigheden af denne opfattelse, der altså viser sig at være i overensstemmelse med sandheden. Den store, nydelige, koncerterende arie er i hvert fald et smukt udtryk for en stadig virksom ånd og for, at Hartmann til det sidste havde levende føling med den musikalske stils udvikling. Det har derfor været naturligt at give denne version plads i udgaven som komponisten Joh. Ernst Hartmanns allersidste ord i sagen »Balders Død«.

Orkestrets størrelse og sammensætning

Et af de mærkeligste fænomener i forbindelse med musikken til »Balders Død« er den kendsgerning, at orkestrets størrelse og besætning ved en lang række opførelser ikke fremgår af noget musikalsk materiale i form af et fuldstændigt partitur eller et komplet sæt orkester-stemmer men udelukkende af regnskabsbilag vedrørende betalingen af de nødvendige ekstra musikere. På afgørende punkter er det så heldigt, at de pågældende anfører, hvilke instrumenter, de spiller, men i andre tilfælde må man udfra de herrers medvirken ved andre lejligheder slutte sig til deres rolle i forbindelse med opførelsen af »Balders Død«.

Af nodematerialet fremgår det med stor klarhed, at »Orchestret« ved alle opførelser lige fra begyndelsen har svaret til Det kgl. Kapels faste besætning, og engagementet af de ekstra musikere, hvis kvitteringer man finder i *Theater-Cassen's Regnskab*, må derfor ses i sammenhæng med musikken »paa Theatret«.

Der synes dog at være en enkelt undtagelse. Ved de tre sidste prøver og derefter ved premieren og alle følgende prøver og opførelser i 1779 og 1780 medvirker en musiker S. Ditlevsen, som vi ellers intet kender til. Den kendsgerning, at han er fraværende ved de første ti prøver, gør det usandsynligt, at han har spillet et af de blæse-instrumenter, der i denne

12. *Thrane*. s. 212 og 421.

forestilling havde særlige problemer, og da det viser sig, at samme hr. Ditlevsen figurerer på tilsvarende måde i 1780 ved alle prøver og opførelser af »Fiskerne«, hvor partituret ikke kræver ekstra musikere udover de tre mand med trompeter og pauker, der kræves til »Fiskerne« som til alle andre synge-stykker; da Ditlevsen ikke medvirker ved andre forestillinger i årene 1779 og 1780, og da der i 1784 udover de nødvendige blæsere til »Balders Død« også engageres musikere, vi kender som violinister, blandt andre Nic. Tüxen, må det forekomme sandsynligt, at Ditlevsen har været violinist, og at hans medvirken skal ses i sammenhæng med, at Hartmann selv havde ledelsen af disse opførelser.

Faktisk er der ikke belæg for det, men det må regnes for altovervejende sandsynligt, at Hartmann selv har siddet ved clavicymbalet ved opførelserne af »Balders Død«.

På baggrund af værkets forhistorie må det regnes for udelukket, at Scalabrini, der var kapelmester til 1781 skulle have haft med dette værk at gøre, og da det i 1784 er Hartmann, der indkalder solisterne til den første prøve¹³, er det ikke sandsynligt, at Wernicke har overtaget forestillingen i sin kapelmestertid fra 1781 til 1786. Det må på denne baggrund forekomme sandsynligt, at man har anset det for nødvendigt med en ekstra violinist.

Endnu et ukendt navn, Bertholdt, dukker op ved denne lejlighed, men han er så venlig at oplyse, at han har spillet kontra-fagot.

Som de øvrige assistenter finder man i 1779 og 1780 den kreds af militær-musikere, som i disse år var med i næsten alle teatrets musik-forestillinger som blæsere eller som strygere eller i »den tyrkiske Musique«, der endnu på dette tidspunkt florerede i alle balletter.

Der er paukisten Schellberg og trompetisterne Joh. Fr. Jensen og Fuchs. I begyndelsen er der kun en hornist, Dominique Haan, men efter indsættelsen af den »nye« nr. 4 i november får han selskab af en Schubert som 2den hornist. Albrecht Rauch spiller klarinet og Kainka og Mehnert fagot. Også Joh. Lüdecke medvirker som fløjtenist. Nogen ørn har han næppe været som musiker, og der ses ikke at have været nogen lejlighed, hvor han har spillet med i Kapellet, men netop i »ekkoet« i flere forskellige forestillinger har han været anvendt, ligesom man også finder hans navn i forbindelse med »den tyrkiske Musique«. I »Balders Død« har hans opgave udelukkende bestået i at spille i »ekkoet« til nr. 10, og det er helt i overensstemmelse med, hvad man normalt betroede ham.

13. *Theater-Journalen*.

Udover de allerede nævnte medvirkede desuden hoboisten Joh. Knoll, men vi ved ikke, om han har spillet fløjte, obo eller klarinet eller om han har skiftet mellem flere instrumenter, og om han sammen med Albrecht Rauch oprindelig har spillet bassethorn i det andet ekko i nr. 10. Vi kender ikke den nøjagtige besætning til musikken »paa Theatret« i nr. 4 og nr. 6, men det forekommer sandsynligt, at den oprindelige besætning har været mindre end den, vi nu kender, og at dette også har haft gyldighed for både nr. 10 og nr. 17.

Det må dog nævnes, at det i Sarti's dage var helt almindeligt, at en musiker indenfor en forestilling skiftede mellem fløjte og obo eller mellem horn og trompet, og selvom en sådan praksis aldrig var kendt i kapellet, er der ikke udelukket, at de løse musikere endnu på dette tidspunkt har været indforstået med at følge den.

Om de såkaldte »corni rustici« må det nævnes, at det desværre ikke har været muligt at finde nogen dokumentation til støtte for den af Sven Lunn fremførte formodning om, at det er norske bonde-lurer, der er tale om. Der er ikke fundet belæg for, at sådanne instrumenter har eksisteret i Kunstkammeret eller i teatrets besiddelse, og der er ikke fundet tegn på, at teatret har haft udgifter til leje eller afhentning eller returnering af instrumenterne, så der er heller intet, der kan støtte formodningen om, at de har været lånt et sted.

Når det alligevel synes at være den rimeligste forklaring, ligger det i, at den musikalske opgave, der er tildelt disse instrumenter, er så uinteressant, at det må synes utænkeligt, at Hartmann skulle have indført en særlig instrumentgruppe i den anledning.

De lange norske bonde-lurer har derimod været interessante at se på, og hvis man tænker sig, at de har været anbragt foran tæppet, og at de, der spillede på dem, var enten ægte levende nordmænd eller forklædte musikere i norske folkedragter, så begynder det at ligne en detaille, der har været egnet til at vække sympati hos den høje beskytterinde, Juliane Marie, der sad på Fredensborg omgivet af mere eller mindre iøjnefaldende symboler på et distant sværmeri for »det norske«.

Forøvrigt kan det da ikke udelukkes, at instrumenterne kan være lånt fra Fredensborg, og at det netop er årsagen til, at der ikke har været forbundet udgifter med det.

Udover de musikere, der personligt kvitterer for deres honorar, kommer så i den oprindelige besætning de fire, der spillede zink og basuner.

De er »svende« hos stadsmusikant Kirchhoff og er altså i hans brød, og

det er deres »mester«, der skriver regningen og afregner med teatret for den musik, han har leveret.

Da det får vidtgående konsekvenser, er der grund til at dokumentere, hvordan Kirchhoff forstår at udnytte den situation, hvor Hartmann for enhver pris ønsker at anvende basuner, der ikke kan hentes noget andet sted i byen end hos stadsmusikanten.

Han må have holdt teatret hen med snak, til det hele var godt i gang. Han har ladet sine svende passe alle prøver og afvikle de første fem forestillinger uden at der er truffet nogen aftale, men så har der åbenbart været møde om sagen.

I *Theater-Cassens Regnskab* for 1778/79 finder man som bilag nr. 242 en seddel, dateret den 23. februar.

Som overskrift står der kun »Til Det« og ikke mere, så den er blevet afleveret personligt, og den ser i det hele taget ud, som om den er kradset ned på stedet af Kirchhoff, da det er konstateret, at teatret ikke har andet at gøre end at betale.

Den nøjagtige ordlyd er:

»Respective Comoedien, Den saakaldte Balders Død for Musiqvens opvartning ved 4 af mine Svenne med Sincke og Basuner opvartet efter forlangende, som er i alt 20 gange a hvergang 4 Rdr. som saaledes er tilstaaet deels med Hensigt paa Personernes Færdighed i Musiqven og deels derfor at Prøverne ofte have vedholdt ud paa Natten. Hvilket er nu ialt 80 Rd.«

Betalingen er præcis det dobbelte af den gældende tarif-betaling, og det skulle hurtigt vise sig, at den havde gyldighed også i tilfælde, hvor musikken ikke krævede særlig duelighed, og hvor prøverne ikke vedholdt ud på natten.

Den 14. maj 1779 opførtes »Kjærlighed uden Strømper« med epilogen, der i henhold til Wessels regi-bemærkning begynder med, at »Mercurius kommer ned fra Olympen under Basuners Lyd«.

Ved denne lejlighed mødte tre af stadsmusikantens »Svenne« og spillede den Adagio for tre basuner – ialt 16 takter – der foreligger fra Scalabrinis hånd, og regnskabet viser, at der også ved den lejlighed blev betalt dobbelt tarif.

Det er klart, at »hoboisterne« ikke ville finde sig i at blive regnet for mindre duelige end stadsmusikantens svende, og fra sæsonen 1783/84 får også de 1 Rd. hver gang, de skulle have 3 Mark efter tariffen.

Resultatet bliver, at teaterledelsen må ledsage regnskabet for dette år

med en forklaring på, at der er brugt 395,80 Rd. udover de bevilgede 750 Rd. til ekstra musikere.

Det anføres, at overskridelsen kommer »for en Deel deraf, at de Musici, som spille blæsende Instrumenter, ikke ville gjøre Tieneste i Orchestret under 1 Rd. og derover i Steden for at der ved Reglementet kun er ansat 3 Mark pro persona for hver Prøve og hver Forestilling«.

Det hjalp ikke meget, at man pålagde teatret at bringe orden i det. Endnu i 1791 kan man konstatere, at det hele er noget rod. De medvirkende svende fra stadsmusikanten får stadig 1 Rd. for en forestilling, men de får nu 4 Mark, altså kun 1 Mark for meget pr. prøve. De herrer fra hestgården, der optræder *en bloc* og skriver en fælles regning får også 1 Rd. for forestillingerne men kun tariffbetalingen 3 Mark pr. prøve. Endelig må det konstateres, at de musikere, der er engageret enkeltvis, må nøjes med tariff-betalingen, og det bør tilføjes, at ingen strygere nogensinde opnåede nogen betaling udover de fastsatte 3 Mark pr. fremmøde.

Inden de næste opførelser i 1784 har Hartmann omarbejdet store dele af værket, og en lang række numre er blevet udskiftet med nye. Den kendsgerning, at betalingen til de kapelmusikere, der spillede bassethorn i nr. 10, dukker op i regnskabet på dette tidspunkt, tyder imidlertid på, at der foruden indførelsen af de nye numre også er foretaget mindre ændringer i instrumentationen i nogle af de numre, der iøvrigt var forblevet uforandrede. De stemmer og de oplysninger, der foreligger fra Lüdeckes hånd, synes i hvert fald at stamme fra dette tidspunkt, og den besætning, de kræver, er vidtgående i overensstemmelse med det antal musikere, der medvirkede i henhold til regnskabernes oplysninger. Vi støder igen på et ukendt navn, Gottlieb Meyer, men det er umuligt at sige med sikkerhed, at han er fagottist, men det er vel sandsynligt at fagotterne i forbindelse med Coro III i nr. 17 har været besat med de to mand, som stemmen kræver. Det kan nævnes, at indenfor de tyve år fra 1772 til 1792 er der kun fundet et enkelt tilfælde, hvor der er engageret en syge-vikar for en stryger, da »den unge Morel« i 1777/78 får lov at vikariere for sin sygemeldte far, så Meyer har i hvert fald nok været blæser.

Besætningen er: Fløjter: Skalla og Lüdecke, klarinetter: Wachtelbrenner og Albrecht Rauch, fagotter: Kainka og Mehnert (og Meyer?), kontrafagot: Ulrich Petermann, horn: Eckert og Breinreich, trompeter: Jensen og Hansen, pauker: Schellberg, og fra stadsmusikanten møder mærkeligt nok 5 mand i juni uden at det oplyses, hvad de spiller, men fra november kommer igen de sædvanlige fire mand, der spiller zink og basuner.

Da den senere ændrede arie nr. 7 foreligger i en troværdig form i A, er mangelen af de stemmer, der blev benyttet af stadsmusikantens svende sandsynligvis det eneste, der skiller os fra at kende værket i den form, der blev opført i 1784.

Da Det kgl. Kapels regnskaber i en årrække tilsyneladende var forsvundet fra jordens overflade, var det endnu i slutningen af 1977, da den omtalte afhandling blev afleveret til Det kgl. Bibliotek, umuligt at sige noget om, hvordan det havde været muligt at skaffe den nødvendige orkesterbesætning ved opførelserne i 1787 og 1791.

I *Theater-Cassens Regnskab* findes i disse år ingen oplysninger om anvendelsen af ekstra musikere ved forestillingerne men kun om honorar til de herrer fra hestgarden, der i fuld uniform med trompeter og pauker markerede *Hans Majestæt's* ankomst til teatret ved festlige lejligheder. Siden er kapellets regnskaber heldigvis dukket op i Rigsarkivet, og det er nu muligt at forklare fænomenet.

Tidligere havde Det kgl. Teater haft Kapellet til disposition uden anden udgift for Theater-Cassen end betalingen af de assistenter, der var nødvendige for at bringe Kapellets faste besætning op på det antal musikere, der krævedes til de værker, man opførte. Som det er nævnt, medførte overskridelsen i 1783/84 at beløbet kom op på næsten 1150 Rd.

Ved den »nye ordning«, der normalt bærer Naumann's navn, blev det indført, at teatret betalte 7.000 Rd. årligt for retten til at benytte Kapellet. Til gengæld skulle alle udgifter til ekstra musikere, afholdes af Kapellets midler.

Det var dog stadig teatret, der skulle tilsige de nødvendige assistenter og som lagde pengene ud, så at musikerne som sædvanlig kunne hente deres honorar og afgive deres kvittering på teatret.

Det må derfor forekomme forbavsende, at der ikke i teatrets regnskaber har kunnet findes det mindste, der kunne bekræfte, at der også i denne periode blev engageret ekstra musikere til teatrets forestillinger.

Forklaringen fremgår af en kvittering fra den 25. maj 1787¹⁴:

129 Rd. er af den Kongelige Hof Kasse Theater Kassen refunderet uden at samme Summa enten føres til Indtægt eller Udgiwt i Theatre Kasse Regnskabet, da de original quitterede Regninger for Udbetalingen af Theatre Kassen herved følger. Lassen.

14. *Regnskab for Det Kongl. Musikalske Kapels Indtægter og Udgiwt. (Kapel Rb.)*
1787. Sag nr. 11.

Så lidt »papir-nusseri« blev der altså krævet i en tid med en lille kreds af ansvarlige embedsmænd, der alle kendte hinanden. Den gensidige tillid var naturligvis en nødvendig forudsætning for, at det kunne fungere, og svigtede man denne tillid, var straffen streng. Underskriveren af den anførte kvittering endte med at blive lagt i jern som skyldig i underslæb. Ved den »nye ordning« var Kapellets gager steget betydeligt, så at dets medlemmer med årsgager på 500 til 1200 Rd. var bedre betalt end teatrets førende skuespillere. Samtidig var Kapellet blevet fritaget for den »tarveligere« teater-tjeneste, men teatret kunne til balletterne og skuespillene disponere over hele den skare af »adjuvanter« og »elever«, der med årsgager på 80 til 200 Rd. udgjorde »Det kongelige Orchestre«, der måtte tage hele slæbet.

Besætningen til »Balders Død« har i 1787 været nøjagtigt som i 1784, og da man blandt »adjuvanterne« finder de tidligere løse assistenter Skalla, Wachtelbrenner, Meinert, Rauch og Schellberg foruden trompetisterne Hansen og Jensen, der er ansat som violinister med et lille tillæg for også at spille trompet, viser det sig, at alle stemmer, trods den »nye ordning« har været besat omtrent som i 1784.

I Kapellets regnskab finder man så de bilag, der viser, at der også i 1787 har måttet indkaldes en ekstra fagottist, »Hauboist bey Sr Mayt: des Königs Regiment Frans Dünebier«, som vel har spillet kontra-fagot (?). Hertil kommer de fire svende fra stadsmusikanten med deres zink og basuner.

Uden Det kgl. Kapels regnskaber var det umuligt at skaffe belæg for, at en udgivelse af »Balders Død«, baseret på de af Hartmann udskrevne stemmer, gengav værkets form i 1791 på en måde, man tør betegne som autentisk.

Til gengæld giver det bilag, som er bevaret sammen med regnskabet usædvanligt nøjagtig besked om både antallet af musikere, deres instrumenter og deres placering bag scenen under forestillingen. Der er derfor grund til også her at citere:

»Paa Herr Capel Mester Schultz's Forlangende haver vi haft Opvartning med 3de Trompeter og Pauker paa Det Kongl: Danske Comoedie Huus paa Theatret i Tvende Synge-Stykker«.

Datoerne i den efterfølgende specifikation bekræfter, at det ene af de to nævnte stykker er »Balders Død«. Regningen er attesteret af Schulz og underskrevet af G. H. Simonsen, Schneider, Wintzer og Jensen, og den vedrører opførelserne i maj 1791.

Af den tilsvarende kvittering fra november 1791 fremgår det, at der fra garden nu kun møder de tre trompetister og ingen paukist. Afregningen med stadsmusikanten viser, at der i 1791 kun møder to af hans svende til »Balders Død«. Det opgives i maj, at de har spillet »Zinke og Quart-Basun«, men i november spiller de »Pauke og Quart-Basun«.

Kontra-fagotten må stadig hentes udefra. I 1791 betjenes den af Hausbrandt.

Da det fremgår af gage-reglementet, at nu kun en violinist får tillæg for også at spille trompet, finder man i regnskabet også en regning fra trompetisten C. Simonsen, ikke at forveksle med G. Simonsen fra garden.

Hvis man sammenligner antallet af musikere og de instrumenter, de spiller, med de stemmer, der kendes og kan dateres, må resultatet blive, at den første gang, de to ting er i overensstemmelse med hinanden, er ved de opførelser i efteråret 1791, da de stemmer, Hartmann fik betalt i august i den form, hvori vi kender dem, blev taget i brug. Endnu i foråret 1791, da de tre ekstra trompetister og paukisten fra garden mødte for første gang, går regnestykket ikke op, da der aldrig er fundet nogen stemme for den zink, der blev anvendt endnu ved disse opførelser.

I november 1791 passer det hele imidlertid så nøjagtigt, at man kan underbygge udgavens autenticitet ved at bringe en fortegnelse over de medvirkende musikere, idet man tør gå ud fra, at Det kgl. Kapels medlemmer sad i »Orchestret« og at den mere inferiøre tjeneste »paa Theatret« var overladt til adjuvanterne, eleverne og de nødvendige ekstra assistenter. For fagotternes vedkommende er det overensstemmende med Thrane's opgivelser, at man på dette tidspunkt havde Simon Sikora, og at Schicht, der i regnskabet endnu figurerer som cellist i kapellet og som fagottist i orkestret, formodentlig på dette tidspunkt udelukkende har spillet fagot, selvom det har medført, at man har opført »Balders Død« med kun to celli.

Der er imidlertid grund til at bemærke, at Meinert i følge et notat i gage-reglementet er afgået ved døden den 1. september. Til gengæld må det tilføjes, at der under rubrikken »Hautboister« i gage-reglementet findes navnet Billiard (også Billiater), der ikke er nævnt hos Thrane. Det er dog en kendsgerning, at han har eksisteret, at han meget vel kan have været fagottist, at han var ansat som adjutant fra 1787 til 1795 incl., og at han i denne periode kvitterede for sine 100 Rd. om året som alle de andre.

Som endnu en uoverensstemmelse med Thrane's ellers ufejlbarlige oplysninger noteres for en ordens skyld, at oboisten Kurzweil i henhold til

gage-reglementet er tjenestegørende i hvert fald til udgangen af året 1794. Endelig skal det tilføjes, at da Jos. Rauch hver gang kvitterer for honoraret for to personer, der har spillet basset-horn, er det næppe sandsynligt, at 1ste oboisten Chr. Samuel Barth har været den anden. Netop fordi der skulle skiftes instrument, må det forekomme sandsynligt, at Rauch, der var 1ste oboist ved opførelserne i 1784, også har spillet 1ste obo i 1791, og at 2den oboen er spillet af adjuvanten Kurzweil eller af Barth's søn, der siden 1789 var ansat som elev uden gage.

Oversigten over, hvem der på det pågældende tidspunkt var ansat som kapel-musici, som adjuvanter eller som elever med og uden gage findes i *Gage-Reglement for Hof-Etaten for Aaret 1791*. Oplysninger om de medvirkende ekstra musikere findes i *Regnskab for Det Kongl: Musikalske Kapels Indtægter og Udgifter for Aaret 1791* under sag nr. 36, kvitteringerne nr. 11, 17 og 18 og under sag nr. 40.

I forbindelse med »Balders Død«, hvor der ikke findes nogen musikalsk kilde, der gengiver værket fuldstændigt i nogen af de former, hvori det er blevet opført, må det forekomme betryggende, at man med navns nævnelse er i stand til at besætte alle stemmer i henhold til den nu foreliggende udgave med musikere, der i henhold til højst troværdige kilder var pligtige til at gøre tjeneste ved teatrets forestillinger på det pågældende tidspunkt suppleret med andre, hvis medvirken bekræftes af deres bevarede kvitteringer for den betaling, de i den anledning har modtaget. En sådan opstilling er foretaget i bilag 3.

Om prøver med orkester

Som allerede nævnt i *Dansk Årbog for Musikforskning VII* er prøvevirksomheden i forbindelse med »Balders Død« helt usædvanlig, og det gælder både antallet af prøver og varigheden af dem.

Det er svært at sige noget helt nøjagtigt om almindelig praksis i årene forud for 1781, da den berømte *Theater-Journal* blev institueret, for det var relativt sjældent, at Joh. Lüdecke medvirkede som assistent. En gennemgang af regnskabet giver dog til resultat, at 3 – 5 prøver med deltagelse af orkester var det maximale, man kunne ofre på indstuderingen af et nyt syngespil med ny-udskrevet materiale.

Man kan nævne Gretry's »Vildmanden« som et af de eksempler, hvor der ikke synes at kunne være afholdt mere end 3 prøver, men i de fleste tilfælde forholder det sig, som det er tilfældet med Meraux's »Laurette«, hvor det er umuligt at se, hvilke af seks mulige prøver, der er brugt til de løbende forestillinger og hvilke, der er brugt til »Laurette«. Der kan nævnes et konkret eksempel fra selve den sæson, da første-opførelsen af »Balders Død« fandt sted.

Philidor's »Grovsmeden« har premiere den 15. december 1778. Der afholdes orkesterprøver den 8., 9., 10., 12., 13. og 15. dec., og teoretisk kan der altså have været 6 prøver, men det er næppe sandsynligt. Der er forestillinger den 8. og den 11., hvor de samme musikere medvirker ved opførelser af Monsigny's »Rose et Colas« (på dansk »Den forstillede Tvistighed«) og Sarti's »Deucalion og Pyrrha«, og begge stykker har hvilet et års tid siden den forrige forestilling, og det må anses for sandsynligt, at i hvert fald prøverne den 8. og 10. er blevet anvendt på at pudse disse to stykker op. Men selv i det tilfælde, at denne antagelse er forkert, kan der altså maximalt have været afholdt seks orkesterprøver.

Til sammenligning kan det så anføres på grundlag af Lüdeckes regning, der giver mulighed for at skille ballet-prøverne fra, at der i januar 1779 er afholdt orkester-prøver på »Balders Død« på følgende datoer: den 9., 10., 12., 13., 16., 18., 20., 22., 23., 24., 27., 28. og 30., ialt 13 gange.

Af Lüdeckes regninger i den følgende periode fremgår det, at der ikke afholdes prøve før forestillingen den 1. februar. Til gengæld er der igen prøve før forestillingen den 5. februar, og man vover derefter at spille den 8. februar, uden at der har været afholdt fornyet prøve.

Da afstanden mellem forestillingerne bliver større, afholdes der prøve før forestillingen den 22. februar og igen før forestillingen den 12. marts, og forud for opførelsen den 23. april afholdes der to prøver.

Det skal tilføjes, at der ikke er nogen ændringer i assistentlisten før 1784, så det er fortsat de samme musikere, der deltog i indstuderingen, som giver møde til alle opførelser.

Dette har altså også gyldighed for opførelsen den 12. nov. s. å., hvor der igen er to prøver og den 4. februar 1780, hvor der også afholdes to prøver¹⁵.

De store forandringer begrundes i sig selv de 7 prøver, der afholdes forud

15. *Th. Rb.* 1778/79 og 1780. Lüdeckes regninger er dateret 31/1, 28/2, 31/3, 30/4, 30/11 1779 og 29/2 1780.

for repremieren 8. juni 1784¹⁶ og gentagelsen uden prøve den 10. juni, men det må da nævnes, at selvom de fleste af de ekstra musikere er de samme som tidligere, så er der dog forandringer alene af den grund, at antallet vokser fra de tidligere 16 til 20 mand »udefra«.

Efter at have hvilet i et par år sættes »Balders Død« på repertoiret i sæsonen 1786/87, og igen finder man, at der før opførelsen den 2. januar 1787 er placeret 6 prøver med orkestret¹⁷, at der igen er prøve for forestillingen den 5. januar, og at der er to prøver før forestillingen den 22. maj, der bliver den sidste som komponisten selv leder.

Af alt dette tør man slutte, at både Hartmanns og værkets prestige var usvækket, og det bekræftes iøvrigt af regnskabet for de medvirkende statister, at teaterledelsen stadig betragtede »Balders Død« som en undtagelse og var villig til at gøre en særlig indsats for at se det fremført på værdig måde.

Om det senere forløb er det svært at sige noget, for næsten alle stemmer kan besættes med faste musikere, og når de ekstra musikere kun møder til en enkelt prøve i forbindelse med de opførelser, som Schulz havde ansvaret for, så må det synes rimeligt at opfatte det som et tegn på, at Schulz opnåede sine gode resultater også i kraft af den praktiske erfaring og dygtighed ved tilrettelægnngen af prøverne, så at de ekstra musikere kun blev engageret til en prøve, hvor han prøvede alt det, de var med i og ikke andet.

Om statister og deres mulige betydning

Skønt »Balders Død« muligvis er det eneste syngespil i verden, der ender tragisk, og skønt det på mange måder er »anderledes« end de »rigtige« syngespil, gav opførelserne af netop dette værk sin samtids publikum det, som man altid håber på at få for sine penge, når man køber en teaterbillet: en oplevelse.

Da det må forekomme sandsynligt, at denne detaille har betydning i denne sammenhæng, skal det nævnes, skønt det ikke direkte vedrører det

16. *Theater-Journalen*, suppleret med Lüdeckes og andre musikeres regninger, hvor der er anført prøver den 1/6, 4/6 og 7/6, som ikke nævnes i den ellers nøjagtige journal.

17. *Theater-Journalen*.

musikalske, at der fra den første forestilling i 1779 og til den sidste i 1831 hver gang mødte »11 militaire Statister«, en underofficer og 10 menige soldater, og at det, der var ofret på deres kostumer og våben, og deres deltagelse i prøverne var så usædvanligt, at man må regne med, at deres rolle har været af væsentlig betydning. Der findes intet i Ewalds tekst og intet i hans regibemærkninger, der kan forklare deres tilstedeværelse på scenen på noget punkt i dramaets udvikling.

Det kan oplyses, at teatrets normale praksis i forbindelse med syngespil i disse år var den, at en »statist-formand« mødte til en prøve eller to for at blive orienteret om opgavens art og omfang i hvert enkelt tilfælde. Denne statist-formand gav så besked videre til sine statister, der i mange tilfælde mødte direkte til den første forestilling, og som i hvert fald aldrig mødte op før den allersidste prøve på forestillings-dagen.

De 11 statister til »Balders Død« får prøvebetaling for at møde til »Skræder-Maal« den 23/1, og det gentager sig, da de møder til »Skoe-Maal« den 26/1. De møder derefter til to prøver den 24/1, en prøve den 28/1 og endelig til prøve på forestillingsdagen den 30/1.

Da soldaterne ikke selv kvitterede for deres betaling, ved vi ikke, om det i den følgende tid var de samme, der mødte hver gang, men det har det næppe været.

Alligevel kan det ikke være grunden til, at statisterne fortsat er med ved prøverne den 22/2, 23/4 og 12/11 s. å. og igen den 4/2 1780. Netop på dette tidspunkt dukker de populære »soldater-stykker« op i repertoire, og til dem møder der naturligvis i snesevis af »militaire Statister« uden at det giver anledning til en prøvevirksomhed af tilsvarende art.

Det må forekomme sandsynligt, at statisterne i »Balders Død« har skullet løse en særlig opgave, medens de i »soldater-stykkerne« afviklede militær rutine som at stå vagt og skifte vagt og den slags ting.

Det er ikke muligt at klarlægge omfanget af maleren Abildgaards indsats i forbindelse med »Balders Død«, men det er sikkert, at på alle bilag i forbindelse med disse statisters kostumer og våben har Abildgaard personligt attesteret, at arbejdet er udført tilfredsstillende i overensstemmelse med hans anvisninger.

Alle disse skjolde og spyd har været lavet så godt, at man i 1831 finder det umagen værd at pudse dem op og forgylde kanterne og våbenmærkerne på skjoldene og at pudse både spyd og hjelme op igen. Også statisternes gule skindbukser dukker op gentagne gange i garderobe-journalen i forbindelse med andre »old-nordiske« stykker, og dem kommer der jo man-

ge af. Endnu efter mindeforstillingen, da stykket er henlagt, anføres det, at de skal gemmes og syes om, når der er brug for det.

Det er mærkeligt, at ingen teater-historiker nogensinde har heftet sig ved, at det i en kongelig ordre hedder, at »Balder maatte som død paa værdig Maade bort fra Theatret«, for det er i hvert fald givet, at teatret har måttet gøre sig al tænkelig umage for at bringe også denne detaille i orden.

Alt sådan noget beherskede Shakespeare til fuldkommenhed:

Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have prov'd most royally: and, for his passage,
The soldier's music and the rites of war
Speak loudly for him. –

Ewalds liv var forløbet uden nogen forbindelse med hoffets verden og dens begreber. Han har ikke skænket det en tanke, at en person med fyrstelig rang lod man ikke ligge og flyde på scenen, medens alle de andre sang slutnings-koret. Der er formodentlig ikke et menneske, der har taget ham dette *faut pas* ilde op, men der kan ikke være tvivl om, at det skulle ændres.

At statisternes betydning må ses i sammenhæng med denne ændring, fremgår af de berømte »Maskinmester-optegnelser«¹⁸, der på det snurrigste sprog og med en ophøjet foragt for al retskrivning giver en helt pålidelig første hånds oplysning om alt det scene-tekniske. Det nytter ikke, at man ærgrer sig over, at de slutter brat, for det er dog en værdifuld oplysning, når der som det sidste, der nævnes vedrørende »Balders Død« anføres: »Og Statisterne kommer ind med skjolde og«. Det må forekomme mærkeligt, at dette har været oversat, for det er faktisk nøglen til forståelsen af maskinmesterens tekst, der nok er ubehjælpelig men som til gengæld ikke kan tænkes at indeholde andre detaljer end de, der har betydning for maskinmesteren. Der er derfor ingen grund til at gøre sig lystig over, at han omtaler en bautasten, der findes på scenen som »Begravelsen« eller at overse, at for en maskinmester er »Nedgangen« noget som nogen skal gå ned ad. Krogh mener, at bautastenen (der forøvrigt ligner »Emilie Kilde« mere end den ligner en Jellinge-sten) blot betyder, at det foregår i gamle dage, og at nedgangen bare betyder, at dekorati-

18. Findes i Det kgl. Teaters bibliotek.

onen viser, at vi befinder os på et højt sted¹⁹, og Bjørn Rasmussen gentager denne forklaring²⁰.

Ved fyrstebegravelser hørte hele denne del af ceremoniellet alle dage under militæret, og når det afvikles rigtigt og sikkert er der en egen skønhed ved det, som man i vore dage har kunnet opleve det i TV, og som man med lignende effekt har kunnet overføre til scenen.

Den nyudnævnte teaterchef Warnstedt sad endnu i begyndelsen af 1778 som »Stabscaptain ved 1. sjællandske Batterie ved Garnisonen i Helsingør«, så han har vidst, hvad der skulle til og hvordan det skulle gøres.

Der er for mig ingen tvivl om, at teaterchefen personligt har påtaget sig at løse denne del af opgaven. De sene aftenprøver, hvor der pludselig serveres mad²¹ til de medvirkende kan tages som et tegn på, at »chefen selv« deltog i prøverne, måske endda var skyld i, at de trak så længe ud, og da det jo var slutningsscenen, det drejede sig om, stemmer det overens med, at stadsmusikantens svende var nødvendige ved prøverne, selvom de »have vedholdt ud paa Natten«.

De sidste ord i Ewalds tekst er »Balders Grav«, og Hartmanns storslåede slutningskor klinger ud i et pianissimo, hvor disse ord to gange gentages af »Gienlyden imellem Klipperne«.

Statisterne har skullet forestille krigere i Thors følge, for de har ligesom Thor en hammer som mærke i deres skjolde²².

Hele værkets slutning får rejsning, hvis man fortsætter tankegangen fra maskinmesterens tekst med, at disse krigere løfter den døde Balder op på deres skjolde og bærer ham højt på skuldrene, medens Thor, Rota, Hother og Nanna »holder deres taler«, og at de under reprisen af koret bærer Balder ud, »hvor Nedgangen er« og højsætter ham bag/under den bautasten, der er rejst for Odin og Thor, men som derved får en ændret betydning som illustration til ordene »Balders Grav«.

Ifølge Ewalds tekst behøver man slet ikke at se den sten, som Balder udpeger for Thor med ordene: »Bag ved hine Graner opreiste han en Steen«.

Af det eksisterende billede af scenen fremgår det, at stenen har en stør-

19. Torben Krogh: *Danske Teaterbilleder fra det 18de Aarhundrede*. 1932. »Balders Død« omtales s. 253-268.

20. Bjørn Rasmussen: »Adskilligt om Johannes Ewalds Theater«, *Orbis litterarum*, V, 1947. »Balders Død« omtales s. 143-166.

21. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 347.

22. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 211.

relse, der ville stemple Cramer som en dårlig teatermaler, hvis den ikke havde en anden og væsentlig betydning. Fra statisterne kommer ind og til forestillingens slutning går der allerhøjest 12 minutter.

Underofficeren og fire soldater kan stå æresvagt og seks »captains« kan bære Balder og endda skiftes med vagterne, uden at det forstyrrer, når det er rigtigt indstuderet i forhold til musikken. Med Winston Churchills begravelse in mente, hvor den kæmpestore kiste blev båret ned ad trapper og over gyngende landgangsbroer, skulle det overhovedet ikke være noget problem at afvikle det, der derved forlanges, af ti raske mand fra garden.

Hvad disse statister end har foretaget sig, så er det ud fra maskinmesterens notat beviseligt, at de kommer ind i slutningsscenen, og det tør regnes for givet, at deres opgave har været at hædre den døde Balder, i hvert fald som en æresvagt.

Ewald nåede ikke frem til »Balders Død« i sit arbejde med den samlede udgave af sine værker. Man kunne vel ellers have håbet, at han her havde indføjet en ny regibemærkning, der kunne give de manglende oplysninger, og alle senere udgaver følger uden ændringer første udgaven fra 1774. Der findes heller ikke i Det kgl. Teaters besiddelse noget sufflør-, regissør- eller instruktør-eksemplar, hvori der er gjort notater, der kunne være til hjælp.

Det ville i denne sammenhæng være interessant at kende baggrunden for, at Thrane i *Fra Hofviolonernes Tid* bruger ordene »Balders Ligfærd« i forbindelse med omtalen af, at Hartmann anvender zinken. I Ewalds tekst er der intet grundlag for det, men det tør ikke udelukkes, at Thrane i 1908 har haft kendskab til en kilde, der siden er blevet glemt eller er forsvundet.

Det er i hvert fald forkert at overse dette punkt, for det er værd at huske, at intet har kunnet gøre et mere fordelagtigt indtryk i hof-kredse, hvor man forstod at vurdere netop den slags ting med kyndighed, end hvis det ved denne lejlighed er lykkedes for teatret og dets nye chef at opfylde dette ønske ved en overbevisende udfoldelse af militær anstand i slutningsscenen.

Opfattelsen af »Balders Død« i samtiden og eftertiden

Det er tydeligt og klart, at der ved opførelsen af »Balders Død« i januar 1779 blev gjort en enestående stor og dristig musikalsk indsats, men i

forbindelse med udgivelsen af partituret er der grund til at påvise, at opførelsen i enhver henseende var resultatet af en så stor og dristig indsats, at det er berettiget at regne den for epokens største begivenhed på teatrets område.

På baggrund af eftertidens helt naturlige opfattelse af Ewalds værk som epokens lykkeligste realisering af de ideer, der udgik fra kredsen omkring Klopstock og Gerstenberg, og som blev de »sejrende« ideer, der dannede grundlaget for Oehlenschlägers nordiske sørgespil, kan det forekomme helt selvfølgeligt, at teksten til »Balders Død« fortjente en sådan helt usædvanlig indsats. For samtiden har det ikke været helt så indlysende.

Det var en tid med store modsætninger på alle områder, og der kan være grund til at fremdrage, at udover Bolle Luxdorps evigt citerede karakteristik (*non sani hominis*) findes der mange andre stærke udtryk for en fordømmelse af alt det, der begejstrede Ewald: Det nordiske, de rimfri vers i almindelighed og den »barbariske« Shakespeare i særdeleshed.

I Det norske Selskab var feltråbet »Ned med nordiske emner og ned med rimfri jamber« udvidet med et »Ned med Ewald«. Overskou citerer den norske teatermaler Bruun, der i forbindelse med drøftelsen af dekorati-
onen til mindeforestillingen på Ewalds begravelsesdag i 1781 bemærkede overfor teaterchefen, at man ikke blandt hans landsmænd undte Ewald, at der blev vist ham så megen ære.

I betragtning af at man almindeligvis betragter Wessels »Kjærlighed uden Strømper« som en latterliggørelse af det drama, der udtrykte sig i alexandrinere, må det forekomme bemærkelsesværdigt, at man i kredsen omkring Wessel var klart afvisende overfor »Balders Død« netop på grund af, at Ewald ikke havde benyttet dette versemål, som han ti år tidligere havde anvendt i »Adam og Ewa«.

Så sent som 12 år efter Ewalds død bringer man i Det norske Selskabs *Poetiske Samlinger, Tredie Stykke* (1793) et digt af Søren Monrad om »Damynt eller Den forulykkede Digter«.

Heri taler Monrad om de rimfri vers som en vild og barbarisk tone, der kommer fra England, hvor man »höist i Skyen skraaler om Frihed overalt«. »Den frie Muse« bringer uskikken til andre lande, hvor man tager vel imod hende, fordi hun kommer med hilsen fra »Shakspeer«.

Han taler derefter om, hvor let det er at skrive rimfri vers, og om, hvordan Ewald »som af Dumhed ei kan nødes til at synde«:

Saa dybt nedlader dig til Modens Giækkerie
Og følger et din Roes vanærende Partie.

og helt tydeligt rettet imod »Balders Død«:

Var det hans Muse værd? Mit Øre siger Nei;

Thi Adams Sanger jeg i Balder kiender ei.

Digtets konklusion er:

Men Hævn skal Musen faae og snart dit Vers forsvinde,

Og snart den brede Vei til Lethefloden finde.

Naar da udslettet af mit Minde er dit Blad,

Saa sletter jeg og ud Fortrydelse og Had.

Men altså heller ikke før! Der er noget indædt over dette had, der rækker udover graven, og det er faktisk forbavsende, at Det norske Selskab har fundet det rimeligt at trykke det i 1793 i en samling, hvor det ikke blot står som et digt af Søren Monrad men også som udtryk for opfattelsen i det selskab, der udgav digtene.

Også Rosenstand-Goiske bør nævnes i denne sammenhæng. Også han afviser rimfri vers: »Vi ansee kuns Versene for Prosa, naar Rimene borttages«. Det er dog kun en detaille. For Rosenstand-Goiske er det syngespillet som genre, der må bekæmpes. Han afslører i denne sammenhæng en bornerthed, som éngang erkendt også synes at præge hans udtalelser om andre emner, for det er virkelig en bedreviden af format. Fra *Kritiske Efterretninger*²³ skal citeres:

Saalænge den Grundsætning for al dramatisk Konst bliver en urokkelig Sandhed, som er bygget paa Fornuften og Naturen selv: at intet Drama fortjener sit Navn, som ikke, naar det viser sig paa Skuepladsen, kan troes at være virkeligt: saalænge bliver det og en evig Sandhed, som ingen Tids herskende, slette Smag kan tilintetgiøre: at Syngestykker ere unaturlige Skuespil.

Om »Balders Død« hedder det direkte:

Stykkets Sujet er i sig selv uskikket til et ordentligt Drama; det kunde ikke behandles uden Mythologie, og derfor maatte Forfatteren giøre det til et Syngespil. Dette har givet ham Ret til at rive sig løs fra endeel Regler, som Konstdommerne ellers med saa megen Ret fordre iagttagne.

Hvad han mener med det synes ikke at være helt klart, da de dramaer, han ellers fremhæver som forbilleder, er fyldt til randen med »Mythologie«, men det gale er nok, at det i dette tilfælde ikke er den klassiske, men den nordiske »Mythologie«. Han skriver i hvert fald et andet sted:

23. Peder Rosenstand-Goiske: *Kritiske Efterretninger om Den danske Skueplads*, udg. af Chr. Molbech, 1839.

Men et Ord maa man endnu tillade mig at sige om det Evaldske Stykkes Sujet. Jeg troer at den gode Smag bør gjøre Alt for at dæmpe Virkningen af den barbariske og utilstrækkelige Nordiske Mythologie, som er bleven til en ordentlig Sygdom blandt vore Digttere; men især troer jeg, at Smagen maa vaage over, at den ikke griber om sig paa Scenen, hvor den i mine Tanker allermindst bør taales.

Skønt det må indrømmes, at intet af det citerede var trykt i 1779, kan det dog påvises, at det er udtryk for, hvad de samme mennesker mente i 1779, og det kan i hvert fald stå som et udtryk for, at den akademiske dannelse var dybt forankret i den klassiske tradition, og at det i mange af de cirkler, der repræsenterede »den gode Smag«, var formålsløst at fremføre synspunkter, der ikke kunne underbygges med citater fra Horats eller andre gode mænd, som af letforklarlige årsager aldrig udtalte sig om hverken syngespil-genren eller Shakespeare.

Alt dette »oldnordiske« har forøvrigt nok virket mere forvirrende, end vi i dag rigtigt kan forestille os.

Ingen voksne mennesker havde dengang lært om nordens guder i skolen, og det fremgår af regninger og andre bilag, at navnet »Balder« troede ingen rigtig på. Der står hele tiden »Balders Død kaldet« eller »den såkaldte »Balders Død««, og endnu i 1791 har en musiker gjort tjeneste ved »Walders Todt«²⁴.

Man skal ikke beskæftige sig meget med sagen, før det må synes klart, at der ikke blot er gjort en stor og bekostelig men også en dristig indsats ved at sætte så meget ind på opførelsen af netop dette stykke, og det viser sig også, at det er meget store og mægtige kræfter, der griber direkte ind i forløbet i en bevidst bestræbelse for at skabe de bedst mulige betingelser for opnåelsen af et vellykket resultat.

Der må her i årbogen som i udgaven henvises til afhandlingen, der er nævnt under kilden C. Der er her skrevet udførligt om de kendsgerninger, der har kunnet samles om forløbet, og man vil som bilag finde en afskrift af alt, hvad der findes om »Balders Død« i den »Allerunderdanigste Forestilling«, som er de »Actstykker fra Aaret 1792«, som Jonas Collin opgiver som sin kilde i forbindelse med artiklen om Det kgl. Teater og

24. *Kapel Rb.* 1791. Sag nr. 36, kvitt. nr. 17.

Kapel i årene 1772 til 1792, der findes i andet bind af hans *For Historie og Statistik*²⁵.

Selve kilden indeholder mange oplysninger, som Collin har udeladt, fordi han beskæftiger sig med de økonomiske forhold.

Uden at gå i detaliller, skal jeg nævne en række væsentlige punkter: Initiativet udgår fra »Allerhøjest Sted«. Hen over hovedet på hofmarskallen, som er teatrets øverste chef, gives der først tilladelse til Det dramatiske Selskabs fremførelse af Ewalds tekst i forbindelse med kongens fødselsdag i 1778, og man giver derefter ordre til at teatret nu for alvor går i gang med at realisere en opførelse af »Balders Død« med musik.

Den fremsendte ordre er usædvanlig detaljeret. Den kan som alle dokumenter læses på mange måder, men for mig er der ingen tvivl om, at der allerede på dette tidspunkt har været vidtgående drøftelser af, hvordan det skulle gøres, og at skrivelsens formål er at sikre, at Hartmann og teatret (på dette tidspunkt vel Schwarz) kan gennemføre planerne uden indblanding fra hofmarskallens side.

Det må forekomme usandsynligt, at man skriftligt giver udtryk for, at *Hans Mayt*: havde den Tanke om Hartmanns Indsigter, at han kunne forfatte en værdig Musik til dette Værk, uden at der allerede har foreligget et grundlag, der gjorde det sandsynligt, at *Hans Mayt*: ikke blev skuffet. Når det endvidere blev fastslået, at *Hans Mayt*: selv ville høre et nærmere angivet antal numre, betyder det desuden, at den musik, der blev godkendt forvandlede fra at være en musik af Hartmann til at være den musik til »Balders Død«, der var lige præcis sådan, som *Hans Mayt*: ønskede den, og teatret havde derefter ikke andet at gøre end at sørge for, at der var det antal musikere og det antal prøver til rådighed, som musikken krævede.

Heller ikke det, der nævnes om udformningen af slutscenen og om kostumernes stil, kan opfattes som udslag af tilfældige luner fra hoffets side. Det er i den sammenhæng næppe uden betydning, at hofmarskallen, Christian Frederik greve Holstein-Ledreborg, var en af de få, der var blevet siddende fra Caroline Mathildes dage og ikke skyldte de nye »Hæ-

25. Jonas Collin: »Bidrag til det Kongelige danske Theaters og Kapels Historie. Fra 1772 til 1792. Af Actstykker fra Aaret 1792«, i *For Historie og Statistik, især Fædrelandets*. Bd. 2, 1825.

Aktstykket: »Rapport fra Theater Directionen af 6^{te} Junii 1792 fra 6^{te} May 1772 til May 1792«. Omtalen af »Balders Død« udgør slutningen af det, der er betegnet som 1^{ste} Hoved Afdeling. Findes i Rigsarkivet under: *Det kgl. Theater. Kgl. Resolutioner, Deliberation og Korrespondance m. v. 1770-94*. Pk. IV-V. 1784-92.

skaber« tak for hverken sin stilling eller sine ordener. Den kongelige ordre bliver forøvrigt overflødig kort tid senere. Hvad der egentlig er sket, ved vi ikke, men Overskous udlægning af begivenhederne²⁶ kan kun udgøre en detaille i et langt mere kompliceret spil, og begivenhederne i den følgende tid viser, at der har været andre end general Eickstedt, der har været interesserede i at få mulighed for at blande sig i teatrets indre forhold.

Hvor store kræfter, der griber ind i forløbet, fremgår alene af den kendsgerning, at på tidspunktet for Det dramatiske Selskabs første forestilling i hofteatret den 7. februar 1778 sad Hans Wilhelm Warnstedt som stabskaptajn ved garnisonen i Helsingør, misfornøjet med alting, med tjenesten, der kedede ham og med den lille provinsby, der kedede ham endnu mere. 30 dage senere overværede Warnstedt Det dramatiske Selskabs tredie forestilling i teatret på Kongens Nytorv som nyudnævnt direktør for de kongelige teatre og som nybagt kammerherre.

Der kunne nævnes mange andre udtryk for at der under overfladen er et »gedulgt« forløb, der kan tages som tegn på, at hele forløbet er styret af usædvanlige kræfter. 20 dage før premieren skriver teaterchef Warnstedt til Kunstakademiet og beder om, at man vil udarbejde tegninger til »Klæderne og øvrige Attributa, alt i sine forskiellige Farver« til »Balders Død«. Akademiet reagerer ved straks at afholde en ekstraordinær samling, hvor det vedtages, at Abildgaard påtager sig opgaven, og af hans påtegninger på regnskabsbilag fremgår det, at det er sket²⁷.

Det har sandsynligvis betydning, at det var arveprinsen, der var akademiets præces i disse år.

I C er de forskellige kilder gengivet i deres fulde omfang. For mig ser det ud, somom man i den elskværdigste form bringer det formelle grundlag i orden, men at Abildgaards tegninger allerede på dette tidspunkt kan have været afleveret til teatret direkte, og at fejlen kan være den, at Abildgaard, der netop var blevet udnævnt til medlem af Akademiet, ikke har vidst, at de skulle have været fremsendt fra Akademiet, eller at der i hvert fald skulle have foreligget en beslutning, der bemyndigede ham til det. Også Warnstedt var jo ny i tjenesten, så heller ikke han har været klar over, at han gjorde noget forkert, da det, som det må synes sandsynligt, lykkedes ham at overtale Abildgaard til at påtage sig opgaven.

26. *Overskou*, Tredie Deel. S. 104-127. Jfr. også brev fra Warnstedt 1806, citeret i W. Ørbæk: *Hans Wilh. Warnstedt*, 1936, s. 40.

27. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 211, 212 og 356.

Det var jo en tid, hvor formaliteter var noget, der blev taget alvorligt, og efterhånden, som alt sådan noget bliver os fjernere og fjernere, er der måske grund til at minde om, at få år senere fik en betydelig og populær skuespiller, Peter Jørgen Frydendahl, sin afsked som følge af, at han havde tilskrevet hofmarskallen på et almindeligt stykke brevpapir i stedet for at anvende det særlige »brækkede« foliopapir, der hørte sig til, når man skrev til en embedsmand med direkte reference til *Hans Mayt*:²⁸.

Rygtet vil vide, at enkedronningen var direkte interesseret i Ewalds værker og særligt i »Balders Død«, men det var utænkeligt, at der udenom hofmarskallen kunne eksistere en direkte kontakt mellem »Herskaberne« og koncertmester Hartmann eller skuespiller Schwarz.

Det er også tydeligt, at teaterchefen ikke udenom hofmarskallen kan skrive til Kunstakademiet uden at der foreligger en særlig tilladelse til at han, som han skriver: »med en fuldkommen Fornøjelse i Følge af den mig allernaadigst tillagde Instrux« kan udbede sig Akademiets behagelige Oplysning.

Hele forløbet er derfor uforståeligt, hvis der ikke midt i det hele har siddet en person, der havde mulighed for at formidle alle forbindelser ved at referere både »nedad« og »opad«, og hvis ikke denne person har været direkte og stærkt engageret i at gennemføre, at der ved denne lejlighed blev præsteret en stor og dristig kunstnerisk indsats.

For mig at se peger alting på Ove Høegh-Guldberg som den, der må have æren for det. Hans stilling som sekretær for Geheime-Kabinettet gjorde det muligt at formidle alle forbindelser.

Hvad der end er sket, så er det i hvert fald tydeligt, at der ved ændringen af de administrative forhold blev opnået en direkte forbindelse mellem hoffet og teatrets daglige ledelse, som man ikke tidligere havde kendt, og den blev udnyttet blandt andet til at placere »fødselsdags-forestillinger« på enkedronningens fødselsdag i det nyindrettede teater på Fredensborg, der var Juliane Maries enkesæde.

At netop Guldberg var sjælen i gennemførelsen af denne foranstaltning fremgår af hans brev til Warnstedt fra juli 1779²⁹:

28. *Overskou*, Tredie Deel. S 562. Direkte citat af grev Ahlefeldts brev: »specialiter i Hensigt til Ansøgende, en af Kongen indsat Direction, der gjorde umiddelbar Forestilling til Hs. Maj. og som det derfor tilkom at blive tilskrevet paa brækket Papir.»

29. Rigsarkivet: *Det kgl. Theater. Kgl. Resolutioner, Deliberation og Korrespondance m. v. 1770-94*. Pk. III. 1778-84.

Nu beder jeg Deres Høj-Velbaarenhed med den ganske Fliid at sørge for, at Vores Comedie kommer til 4. Sept. i Orden, at De ved den Nidkiærhed, som for saadan Fest vil besiele Dem, seer til, at Alt bliver smukt, Ja i høj Grad smukt,

Det pågældende brev slutter:

O! en god Smager og skarp Seer og den Siel, der skønner og handler som min Warnsted!

Lev vel, bedste Kammerh. og regn altid paa Den hengivneste Høj-agtelse som er med største Oprigtighed Deres Højvelbaarenheds Ærbødigste Tieners.

Selvom dette er udtryk for tidens forkærlighed for falbelader, så viser utallige breve, at tonen fra Guldbergs side bestandig er ligefrem og hjertelig:

11. november 1778:

Iøvrigt mærker jeg ikke, at De har Fiender og troe mig, Høistærede Ven, at for skammelig Bagvaskelse er Døren lukket hos mig. Jeg ærer Deres Fortienester, jeg seer tydeligen Deres Nidkjærhed, Herskaberne har roest hver en Forestilling. Lee saa kun af de smaa omkrybende Orme. Deres oprigtigste Ven og ærbødigste Tiener Ove Høegh-Guldberg.

12. februar 1779:

Lev vel, og vær i en ærgerlig Post munter og trøstig ved et stort og fortient Bifald (i anledning af »Balders Død«)
Ove Høegh-Guldberg.

Guldbergs her påpegede muligheder for gribe ind i forløbet og at være den drivende kraft i bestræbelsen for at skabe noget stort og usædvanligt synes at stemme udmærket overens med hans øvrige bestræbelser. Det ville være mærkeligt, hvis ikke også teatret havde været et af de områder, hvor han arbejdede for at skabe respekt for det danske sprog, og på grundlag af hans udtalte beundring for Ewald må det synes naturligt at opfatte den medgang og anerkendelse, der kom til at præge Ewalds sidste leveår, som et resultat af, at Guldberg ønskede det sådan.

Men det, vi kender til Guldbergs indstilling, tør man godt regne med, at hans tilhørsforhold til »intelligensen« ikke kunne forlede ham til at slutte sig til syngespillets modstandere, når hoffet ønskede syngespil.

På den anden side må det synes indlysende, at han ikke kan have været begejstret for det, der skete i »den biehlske« periode, og at han kan have

følt en trang til at gøre noget for at forbedre det, så at han ikke behøvede at skamme sig over at påskønne syngespil.

Der kan være grund til at pege på, at fødselsdagsstykket i 1778, »Belsor i Hytten«, som findes i et fuldstændigt sufflør-parti, havde tekst af Ove Malling, der stod Guldberg nær, og at musikken var skrevet af Hans Hinr. Zielche, der foruden at være Det kgl. Kapels første fløjtenist også var hof- og slots-organist og altså havde berøring med hoffets kreds.

Det ser også ud som mere end en tilfældighed, at den samme Ove Malling på Guldbergs foranledning havde skrevet den bog om *Store og gode Handler*, hvori man finder den historie, der bliver grundlaget for Ewalds »Fiskerne«.

Når alle disse, musikken tilsyneladende uvedkommende, spørgsmål er gjort til genstand for overvejelser, er det udelukkende fordi det må synes nødvendigt at begrunde, at de praktiske muligheder har været til stede for, at det er rimeligt at opfatte opførelserne af Johannes Ewalds »Balders Død« med Joh. Ernst Hartmanns musik som resultatet af en enestående indsats på teatrets område, og at samtiden vurderede den som en stor kunstnerisk sejr, lige ærefuld for digteren, for komponisten og for teatret.

Grunden til, at det er nødvendigt at fastslå dette, er, at denne kendsgerning modsiges af næsten alt, hvad der gennem to hundrede år er skrevet om begivenheden. Der er oprindelig manipuleret helt bevidst med kendsgerningerne, og det fortegnede billede er aldrig korigeret men er ved fejl og misforståelser blevet fastholdt og endda »forbedret« gennem årene. Det må imidlertid være af betydning for opfattelsen af musikken, at det konstateres, at »Balders Død« også var det værk, der vandt en afgørende sejr for de nordiske emners ret til scenen på Kongens Nytorv som en åbenlys modsigelse af det, som blandt andre Tyge Rothe fremførte i sin bog om indfødsretten³⁰:

Aldrig bliver vort Valhalla skønt og stort at male, som Elysium det kan være; og hvordan skulde det gaa til, at man i Odins Følge og ved Nordpolen fandt Storheder, Herligheder, Yndigheder, hvilke overgik Asiens og Grækenlands?

Hvad der findes af litterære kilder fra syngespil-epoken stammer fra en kreds af bogstaveligt taget organiserede musik-hadere, der med Rahbek og Rosenstand-Goiske i spidsen skabte tradition for at vurdere syngespil

30. Citeret efter *Kritiske Efterretninger*, note 21.

udfra tekstens værdi som dramatisk digtning, og som indtil Joh. Ludvig Heiberg lukkede munden på al kritik af vaudevillen, generelt stemplede alle syngestykker som »Sangvrøvl«.

Værst er Rahbek med sine bevidste fordrejninger, som man ikke bemærker, før man ser dem fra den musikalske side.

Rahbeks grundanskuelse er den, at musik ikke hører hjemme på teatret, men i dette som i andre spørgsmål lader han sig pludselig påvirke, når der er nogen, han nødig vil være uenig med, eller når han på anden måde har fordel af det. Det fører til, at denne dydsdragon (i teorien), som må regne »Barberen i Sevilla« for afskyelig, alligevel selv oversætter »Figaros Bryllup«, og i forbindelse med »Balders Død« er han åbenbart, da han skriver om værket i *Den danske Tilskuer* i 1792, under indflydelse af den berømte J. A. P. Schulz.

Rahbek nævner ganske vist ikke, hvem det er, han citerer, men da oplysningen om, at det er Schulz, stammer fra Chr. Molbech³¹, som i en periode hørte til Kamma Rahbeks tilbedere og som havde sin gang i »Bakkehuset«, er der grund til at tro, at det er rigtigt, at Schulz oprigtigt beundrede dette værk, der i enhver henseende er fjernt fra alt, hvad han selv skabte. Rahbek skriver:

Een af vore Componister, der, som Menneske, er, hvad han er som Kunstner, af de meget sjældne i sit Slags, og som er stor nok, til at være uden Avind, har gjort Tilskueren opmærksom paa den rædselsfuld høitidelige Stemning, der hersker i vor fortiente Hartmanns Composition af dette Stykke fra Begyndelsen til Enden.

Han omtaler også begyndelsesduetten, som han regner for overflødig, som »denne saa skønne Duet! hvo var følelsesløs nok til at omhugge denne feire Rosenbusk, som vist nok ikke staaer paa sit Sted ved Indgangen til Cypreslundens Skumring; men som blomstrer saa uforgiængelig skøn.« Også duetten mellem Nanna og Hother får smukke ord med på vejen: »Den skønne Duet, som Danmarks første Kunstdommer unægtelig med Grund paastaar, man ikke let vil kunne viise Magen til«.

Rahbeks endelige konklusion³² er dog den, at »Balders Død« var bedst, før der blev skrevet musik til stykket, og at man skal benytte de to »af Schulz berømmede« valkyrie-terzetter og et meget forkortet afslutnings-

31. Christian Molbech: *Johannes Evalds Levnet*. 1831. I denne sammenhæng kan citeres Molbechs karakteristik af Rahbek i *Dansk poetisk Anthologie*, II. 1832: »han var udsat for uophørligen og med ubegribelig Lethed at bekjende sig til Andres Meninger og Anskuelser«.

32. Knud Lyne Rahbek: *Erindringer af mit Liv*. Bd. I. 1824. S. 253.

kor og ikke anden musik. På det tidspunkt, da han skrev dette i sine erindringer, stod han for samtiden som den virkelige kender af den forrige epokes teater, og hans udtalelse blev derfor normgivende for alle senere opførelser med gyldighed også for den ene opførelse med en musik af Weyse, der følger opskriften helt nøjagtigt.

Alle ved, at Overskous kilde er skuespilleren Schwarz, og det er forståeligt, at Schwarz har villet gøre opførelserne af »Balders Død« uden musik, som var hans store bedrift, til hovedsagen. Det medfører, at Overskou om syngespillets opførelse kun kan referere, at det var en sørgelig affære, og selvom han i den følgende sætning tilføjer, at »Publikum fandt sig saare vel tilfreds med Udstyret i det Hele og fyldte Huset«, som rigtigt er, så står det som en konstatering af, at publikum ikke vidste bedre. Det, der huskes er konstateringen af, at Galeottis ballet, der skulle have premiere samme aften, havde beslaglagt dekorationsmalerne og skræddersalen, så at »Balders Død« blev opført i gamle dekorationer med et par nye sætstykker og at kostumerne ikke duede.

Teatermaleren Cramers regning³³ findes endnu og en kopi af den bringes i C. Denne regning er undtagelsesvis udskrevet sådan, at man på den ene side finder alt det, der er malet »nydt«, og på den anden side det, der er »Gammelt som er ommalet«. Af denne regning fremgår det aldeles tydeligt, at det er balletten »Linna og Valvais«, der har været opført på de nævnte betingelser, medens alt til »Balders Død« er at finde på siden med det nye, hvor man som det eneste, der har forbindelse med balletten finder: »8 Stykker malet som Klipper med Snee paa Pap. NB! Disse Stykker bleve malede til at forhøye Hoff-Coulisserne med til Galiottes Balett.«

Det er »Directionssecretairen Lassen«, der citeres for udtalelsen om, at kostumerne ikke duede, men i betragtning af, at det var Abildgaard, der skabte dem, kan denne udtalelse vel ikke blive stående som gyldig til evig tid.

Med baggrund i kendskabet til Overskous kilde kan man vel betragte denne omtale som forståelig, selvom det er uforståeligt, at ingen siden har korigeret den.

Man skulle tro, at Torben Krogh, da han beskæftigede sig med spørgsmålet i *Danske Teaterbilleder fra de 18de Aarhundrede* i 1932 ville være den, der satte tingene på plads.

33. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 198.

I stedet sker der det modsatte, fordi Krogh forveksler opførelsesdatoerne, så han får placeret syngespillet premiere på datoen for Det dramatiske Selskabs tredje forestilling med det resultat, at den ballet, der ifølge Krogh krævede så meget, at »Balders Død« måtte nøjes med »Dragter som intet duede, og gamle Decorationer, som Cramer havde gjort nye med Sætstykker« er »Zigeunernes Lejr«, der havde haft premiere i januar 1776³⁴.

Uden at erkende sin fejltagelse fortsætter Krogh derefter: »Ved kun at nævne denne ikke særlig vellykkede Opførelse er Overskou, der aabenbart har været uvidende om de faktiske Forhold, kommet til at begaa en Uretfærdighed mod Teatret«. Det forklares derefter, at man »i Begyndelsen af 1779« skabte en pragtforestilling med nye dekorationer og her placerer han så Abildgaards kostumer.

I sin videre gennemgang af forestillingen kasserer Torben Krogh Det kgl. Teaters Regissør-protokol, der tydeligt angiver datoen den 30. januar 1779 som premieredatoen med den følge, at de kostumer, der derefter nævnes, er de ved denne lejlighed benyttede. Krogh faststår, at »Regieprotokollen er os kun til liden Nytte, thi den giver uden Tvivl udelukkende Oplysninger om den første Opførelse«. Han skal nemlig bevise, at de kostumer, der er gengivet på den tegning af Cramer, som han bringer, og som er en forstudie til det senere fundne maleri, der nu findes i Teatermuseummet, viser slutningsscenen, som den tog sig ud i »den senere pragtforestilling« med Abildgaards kostumer.

I Bjørn Rasmussens magister-afhandling, der er udgivet i *Orbis litterarum* i 1947 er en del af Torben Kroghs fejltagelser rettet meget diskret, som man må vente det i en eksamensopgave. Det bliver her for første gang påpeget, at værket ved premieren fremtrådte »med al Tidens Pragt og Herlighed«, og at den nordiske stil vandt en sejr, der blev »Begyndelsen til en stor Epoke i Theatrets Historie«.

Det er mere end 100 år siden, at A. D. Jørgensen påpegede³⁵, at det var en stor mangel ved Overskous værk om »Den danske Skueplads«, at han var gået udenom de rige kilder, der findes i Rigsarkivet, og kun byggede på en enkelt mands erindring, suppleret med det, der fandtes i teatrets besiddelse.

34. Som note 19, s. 254.

35. A. D. Jørgensen: »Den danske Skueplads i Aarene 1772-84«. Under »Kulturmeddelelser« i tidsskriftet *For Ide og Virkelighed*. 1871.

Syngespilletts historie er i hvert fald et af de områder, hvor det er et stort savn, at der endnu ikke findes en teaterhistorie, der bygger på det foreliggende kildemateriale, og som indeholder henvisning til alle større eller mindre publikationer, der kunne være til nytte ved studiet af et enkelt område.

Indtil et sådant værk foreligger, må man enten stille sig tilfreds med den eksisterende overlevering, eller man må selv forsøge at finde bedre forklaringer i det eksisterende kilde-materiale.

I forbindelse med »Balders Død« er den første mulighed helt udelukket. Det er værdifuldt, at Bjørn Rasmussen afliver myten om den lidt lasede forestilling med de dårlige kostumer, og i forbindelse med udgivelsen af partituret er det vigtigt, at han påviser, at den »vision«, der bryder »stedet«s enhed og viser Valkyrierne, der hærder spydet, rent scenisk har virket med en originalitet og en dristighed, der er helt i samklang med den mærkeligste sats i Hartmanns partitur.

Bjørn Rasmussen holder dog stadig fast ved opfattelsen af Cramers maleri som en gengivelse af slutningsscenen, som den så ud ved teatrets opførelse med Abildgaards kostumer, og selvom han nævner hoffets ønske om, at det burde ændres, mener han dog, at billedet gengiver »den endelige Slutning«.

Det ligger i selve genrens natur, at partituret kun er en del af helheden, og det er derfor ikke uvæsentligt for forståelsen af slutningskoret, at man beskæftiger sig med, hvad der foregik på scenen ved opførelsen.

For mig selv var det i hvert fald umuligt at nå frem til en forståelse af meningen med Hartmanns udformning af satsen, før jeg havde gjort mig helt fri af forbindelsen med det famøse maleri.

I betragtning af, at slutningskoret vel er den mest betydningsfulde sats i partituret, vil jeg gerne slutte med at uddybe dette punkt yderligere.

Det er påviseligt, at det er de kostumer, der beskrives i regiprotokollen, der har været anvendt ved premieren, og der er grund til at nævne, at de har deres fortrin. Det synes således at være mere i overensstemmelse med det, der sker i stykket, at både Balder og Hother har været klædt og rustet til kamp, medens Hother på Cramers maleri end ikke bærer hjelm, og ingen af dem er rigtige »harniskklædte Kæmper«.

Til belysning af, hvad maleriet så kan tænkes at forestille, skal det nævnes, at Cramer som »menigt« medlem overværede, at Akademiet udtalte, at hans kostume-tegninger til »Balders Død« »hverken vare giorte med Smag, eller kunde ansees for at være rigtige«, og at det derfor må synes at

være et tænkeligt motiv, hvis han har ønsket at vise sig selv og andre, hvor smukt det hele kunne være blevet med hans kostumer.

Maleriets værdi som kilde består imidlertid stadig deri, at dets overensstemmelse med maskinmester-optegnelserne bekræfter, at det gengiver Cramers dekoration korrekt med bautastenen og med den af Ewald ønskede »Graneskov« fremstillet som en samling telefonpæle, fordi Cramer kun kendte graner, som de kom med skibene fra Norge med afhuggede grene bortset fra det lille »juletræ«, der som regel fik lov at blive siddende i toppen.

Set i sammenhæng med musikken er kostumerne dog af mindre betydning. Væsentligt er det derimod, at maleriet, ligesom Chodowieckis illustration, viser det øjeblik, da Balder netop er faldet, præcis som det skildres i Ewalds regi-bemærkning. De stemmer, der høres på dette tidspunkt er endnu talestemmer, »langt borte i Skoven« og »imellem Klipperne«. »Thor og hans Følge« såvel som »Valkyrierne« har endnu talte replikker, og først derefter kommer slutningskoret.

Krogh mener, at grupperingen, som den findes på maleriet, er »en fordelagtig Placering af Figurerne, som under hele Scenen maatte holde de en Gang indtagne Stillinger«. Det kan ikke være rigtigt. Rent praktisk ville man aldrig kunne afvikle denne sats og de vigtige solostrofer med Hother og Nanna knælende og bortvendte.

Slutningkoret må tværtimod ikke opfattes som en fastholdelse af det tragiske øjeblik, men som Rahbek udtrykker det, som »den bedste Commentar over Stykket«.

For mig ligger der allerede i den kongelige ordre og de punkter, der deri nævnes, udtryk for, at slutnings-scenen i »Balders Død« fremtrådte efter en plan, som ved en forening af alle gode kræfter blev ført ud i livet på en lykkelig måde, der var af væsentlig betydning for, at det blev »den store Oplevelse« i teatret for den tids mennesker, så at de – i virkeligheden helt uretfærdigt – året efter fandt »Fiskerne« blegere og en lille smule skuffende, fordi de havde ventet den samme oplevelse en gang til og ikke var indstillet på at opleve noget helt andet.

Som Ewalds tekst giver Hartmanns musik i indledningen og slutningen udtryk for den altomspændende sorg og fortvivlelse, der griber verden ved Balders død, men også i det videre forløb følges Ewalds ide på den smukkeste måde, så at hver persons »Commentar« får en personlig farve, og hele musikken har et ceremonielt præg, der er forståeligt i forbindelse med, at »Balder maatte som død paa en værdig Maade bort fra Theatret«.

Det er en ejendommelighed ved Ewalds værk, at der knapt forekommer noget træk i hele »Balders Død«, der karakteriserer Balder som helten, asernes glæde og jætternes overvinder. Det gør ham ikke til helt, at han ved sine overnaturlige egenskaber er i stand til at overvinde Hother, men den sværmende halvgud, der afvises af Nanna og irtettesættes af Thor, er ikke fri for at virke forvirret og forvirrende med sit »Min Skiebnes første Lov er Elskov«.

Først da han er død, bliver han »den store Balder«, som »Mennesker og Guder« og »Himmel, Jord og Hav« begræder.

Hele slutningen har vundet ved, at det, der foregik på scenen, understøttede forestillingen om Balder som den store helt, som det må have været tilfældet ved de virkelige opførelser, hvor man tør regne det for givet, at Thor og hans krigere har været centralt placeret og på væsentlig måde har præget det sidste og afgørende indtryk af »et heroisk syngespil«.

Bilag 1

Oplysninger vedrørende opførelserne af værket.

Da det har givet anledning til misforståelser, at der i tilfældet »Balders Død« ikke er overensstemmelse mellem Det kgl. Teaters dokumenter og de kilder, der ellers benytter dem som grundlag for deres oplysninger, kan der være grund til at gøre rede for forholdet. I Overskous oversigter over repertoiret, der indleder omtalen af hver sæson i *Den danske Skueplads*, plejer han at skrive 1. ved premiererne og derefter at nummerere forestillingerne fortløbende, så at man på ethvert tidspunkt kan se, hvor mange gange et stykke indtil da har været opført.

I de perioder, hvor Det kgl. Teater spillede på både »Theatret paa Slottet« og »Theatret i Byen«, og hvor de samme stykker blev opført skiftevis på det ene og det andet teater, anfører han sit et-tal uden hensyn til, om premieren finder sted på hofteatret på Christiansborg eller på Kongens Nytorv.

I forbindelse med »Balders Død« står der ved Det dramatiske Selskabs to opførelser på hofteatret den 7. og den 14. februar 1778: »(privat af »Det dram. Selskab«)«, medens Det dramatiske Selskabs tredie forestilling, der fandt sted på Kongens Nytorv den 9. marts 1778, anføres somom det var en premiere på Det kgl. Teater, med det sædvanlige et-tal, og nummereringen af de følgende forestillinger er videreført i konsekvensen af dette.

Aumont og Collin nævner kun de to forestillinger på hofteatret i en fodnote, men opførelsen den 9. marts 1778 er anført som den første forestilling på Det kgl. Teater, dog med en klar angivelse af, at forestillingen i 1777/78 var »uden Musik«.

Selvom den omtalte forestilling var placeret på Kongens Nytorv, og selvom teatret i henhold til et ønske, der var fremsat fra »Allerhøjest Sted« havde bidraget med kostumer og dekorationer i det omfang, det kunne gøres på så kort tid, var det altså ikke en forestilling i teatrets regi men et gæstespil, der var foranstaltet for at skaffe Ewald det bedst mulige økonomiske udbytte af, at man havde bevilget ham hele indtægten ved billetsalget, der kunne indbringe adskilligt mere »i Byen« end »paa Slottet«.

Det kgl. Teaters ældste regissør-protokol er påbegyndt af regissøren Chr. Hansen kort efter hans tiltræden i embedet i sæsonen 1777/78. Det fremgår klart af denne protokol, at Det kgl. Teater også regner forestillingen den 9. marts 1778 for »privat af Det dram. Selskab«, for den nævnes ikke, og man kender derfor ikke den fuldstændige rolleliste udover de personer, der af den ene eller anden grund nævnes af Rahbek og Overskou. Forøvrigt er alle senere forestillingsdage rigtigt anført hos Aumont og Collin.

For nemheds skyld skal de anføres her:

1779:	Januar	30.
	Februar	1., 5., 8., 22.
	Marts	12.
	April	23.
	November	12.
1780:	Februar	4.
1784:	Juni	8., 10.
	November	26., 29.

1787:	Januar	2., 5.
	Maj	22.
1791:	Maj	10., 12., 16.
	November	1., 4.
1792:	September	27.
	November	22.

Ved alle de her nævnte forestillinger er »Balders Død« opført med Joh. Ernst Hartmanns musik indtil 1787 incl. under ledelse af komponisten, i 1791 og 1792 under ledelse af J.A.P. Schulz.

Efter år 1800 findes værket ikke mere placeret på teatrets repertoire i en reel ny-indstudering men i mere eller mindre mangelfuld skikkelse dukker det op på plakaten på en måde, der må forekomme mærkværdig, medmindre man ser den som virkninger af Rahbeks indflydelse. Datoerne er:

1804:	Januar	21. Benefice-forestilling/Mad. Frydendahl.
	Februar	7.
1816:	Januar	27. Benefice-forestilling/Mad. Foersom.
1831:	Marts	17. 50-års dagen for Ewalds død. 19.

(Ewalds »Balders Død« oplevede endnu en opførelse på Det kgl. Teater den 23. november 1832 med musik af C. F. E. Weyse).

Hvis man holder sig til Det kgl. Teaters regi-protokol, undgår man alle misforståelser. I protokollen findes som sædvanlig en beskrivelse af dekorationen, de særlige sætstykker, der har betydning for aktionen, de betydningsfulde rekvisitter, en liste over de ting, regissøren skulle huske under forestillingen samt rollelisten og i forbindelse med den en beskrivelse af de anvendte kostumer.

Ved premieren i 1779 så rollelisten sådan ud:

Balder	Hr. Elsberg
Thor	Hr. Musted
Loke	Hr. Schwartz
Hother	Hr. Rosing
Nanna	Mad. Walter
1ste Valkyrie	Jfr. Møller
2den Valkyrie	Mad. Gielstrup
3die Valkyrie	Jfr. Winther
Odin	ingen nævnt
Freya	ingen nævnt (det skal iøvrigt være Frigga).
11 Krigere	Statister

Odin og Freya/Frigga viser sig jo kun, og de har sikkert været udført af skiftende personer af personalet men undtagelsesvis indkaldes der også betalte statister.

Ved premieren på den omarbejdede forestilling i 1784 var rollelisten nøjagtigt som den ovenstående med den ene undtagelse, at Mad. Rosing, der havde spillet Nanna i Det dramatiske Selskab, overtog partiet i syngespillet, efter at Caroline Walter var blevet intrigeret ud af teatret og ud af landet.

Da Schulz overtog forestillingen i 1791, var rollelisten ændret på afgørende punkter og så nu sådan ud:

Balder	Hr. Saabye
Thor	Hr. Frydendahl
Loke	Hr. Preisler
Hother	Hr. Rosing
Nanna	Mad. Preisler
1ste Valkyrie	Mad. Clausen
2den Valkyrie	Jfr. Morthorst
3die Valkyrie	Jfr. Winther
Odin	Hr. Køhne (1 gang), derefter Hr. Due.
Freya	Jfr. Fredelund
11 Krigere	Statister.

Bilag 2

Skematisk oversigt over værkets skiftende indhold ved oprørelserne fra 1779 til 1792.

De forskellige versioner er betegnet efter den kilde, hvori de findes i mere eller mindre fuldstændige partiturer.

»i« angiver, at der på det pågældende tidspunkt er sket ændringer i instrumentationen af musikken »paa Theatret«.

	Mat.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.
	ud-							
	skr.	Jan.	Nov.	Juni	Nov.	Jan.	Maj	Nov.
	1778	1779	1779	1784	1784	1787	1791	Sept.
	1778	1779	1779	1784	1784	1787	1791	1792
Ouverture	(A)	A	A	A	A	A	A _i	A _i
Nr. 1: Duet/Balder og Thor	(C)	C	C	A	A	A	A	A
Nr. 2: Arie/Thor	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 3: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 4: Arie/Hother	(C)	C	B	B	A	A	A	A
Nr. 5: Arie/Nanna	(C)	A	A	A	A	A	A	A
Entr'acte				A	A	A	A	A
Nr. 6: Terzet/De tre Valkyrier	(C)	C	C	A	A	A	A _i	A _i
Nr. 7: Arie/Hother	(C)	C ¹	C ¹	C ²	A	A	A	B
Nr. 8: Duet/Nanna og Hother	(C)	C	A	A	A	A	A	A
Nr. 9: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 10: Arie/Balder	(A)	A	A	A _i	A _i	A _i	A _i	A _i
Nr. 11: Arioso/Thor	(C)	C	C	A	A	A	A	A
Entr'acte				A	A	A	A _i	A _i
Nr. 12: Arie/Hother	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 13: Arioso/Hother	(A)	A	A	A	A	A	A	A

Nr. 14: Terzet/De tre Valkyrier	(A)	A	A	A	A	A ⁺	A _i	A _i	A _i
Nr. 15: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 16: Arie/Nanna	(B)	C	C	A	A	A	A	A	A
Nr. 17: Slutnings-Chor	(A)	A	A	A _{i,1}	A _{i,1}	A _{i,1}	A _{i,2}	A _{i,3}	A _{i,3}

⁺) 14 B indskrevet i en bratschstemme

Om de fem forestillinger efter år 1800 kan det oplyses:

Ved Mad. Frydendahls benefice-forestilling (og gentagelsen af den) i 1804 har det i hvert fald været hensigten at skabe en fuldstændig opførelse med benyttelse af hele musikken i henhold til partituret A men med Hartmanns ændrede instrumentation af terzetten nr. 14 som indlæg.

Det er dog meget usandsynligt, at Peter Foersom har påtaget sig at synge hele Balders parti.

Ved Mad. Foersoms benefice-forestilling i 1816 var de to valkyrie-terzetter og slutnings-koret alt, hvad der blev opført af sangnumrene. Af materialet fremgår det desuden, at ouverturen (med et spring og en »koncert-slutning«), den første entr'acte, der leder direkte over i terzetten nr. 6 og desuden også den anden entr'acte (med en »koncert-slutning«) er blevet spillet.

Ved denne forestilling har der ikke været orkester bag scenen men derimod stadig de to »ekko-kor« i slutnings-koret, og terzetten nr. 14 har været spillet i et »arrangement« i helt traditionel stil.

Ved mindeforestillingen i anledning af 50-års dagen for Ewalds død (og gentagelsen af den) i 1831 har musikken været opført fuldstændig som i 1816.

Bilag 3

Medvirkende musikere ved opførelserne af »Balders Død« i november 1791.

I den nedenstående fortegnelse er musikernes fordeling i de forskellige kategorier angivet ved et »k« for Kapelletts medlemmer, »adj« for adjuvanter, »e« for elever og »ass« for de betalte assistenter.

Instrument:	Navn:	Kategori:
»Orchestret«:		
Violin I:	Joh. Ernst Hartmann	k
	Peder Mandrup Lem	k
	Claus Schall	k
	Jørgen Bertelsen	k
	Niels Møller	adj
	Hans Rasmussen	adj
Mulige vikarer:	Lars Grønlund	e
	Jørgen Caspar Schindler	e

Violin II:	Franz Peter Zeyer	k
	Conradt Petersen Lund	k
	Peder Cramer	k
	Joh. Heinr. Chr. Thiemroth	k
	David Chr. Hansen	adj
	Christen Nielsen Aarhuus	adj
mulige vikarer:	Nicolai Tüxen	e
	Joh. Heinr. Lorentz	e
Viola:	Chr. Traugott Schlick	k
	Lars Madsen Friis	k
	Andreas Lund	k
Violoncel:	Laurens Morel d. Y.	k
	Peder Schall	k
Kontrabas:	Fr. Leopold Anton Jos. Keyper	k
	August Schreiber	k
	Joh. Wilh. Barchager	adj
mulig vikar:	Jacob Sedlaczek	e
Fløjte:	Hans Hinr. Zielche	k
	Joh. Peter Tüxen	k
Obo & Corno di bassetto:	Jos. A. Rauch	k
	Ignatius Kurzweill	adj
mulig vikar:	Friedr. Philip Barth	e
Fagot:	Ad. Heinr. Braune	k
	Thomas Kainka	k
Horn:	Carl Wolfg. Fuhrmann	k
	Franz Anton Xaverius Zrza	k
»paa Theatret«:		
Fløjte:	Joannes Skala	adj
	Hans Henrik Rose	adj
Klarinet (også i »Orchestret« i nr. 1 og 4):	Philip Wachtelbrenner	adj
	Albrecht Rauch	adj
Fagot:	Gottlob Schicht	som fag: adj
	Simon Sikora	adj
	Billiard	adj
Kontrafagot:	Hausbrandt	ass
Horn:	Procopius Sedlaczek	adj
	Valentin Riedel	adj
Trompet:	Joh. Fr. Jensen	adj
	C. Simonsen	ass
	G. Simonsen	ass
	Wintzer fra hestgarden	ass
	Schneider	ass
Basun:	En svend fra Stadsmusikanten	ass
Pauker:	Schellberg	adj
	En svend fra Stadsmusikanten	ass

Summary

The article is intended to be seen in relation to my edition of Johannes Ewald's and Johan Ernst Hartmann's *Singspiel* »Balders Død« (The Death of Balder), which is being published simultaneously as *Dania Sonans* VII (1980). The greatest problem connected with the preparation of the edition has been the absence of a complete score, a lack attributable to the fact that the full scope of the required musical forces could not be contained on the music paper in use for the Royal Theatre's scores at the time of composition. The Royal Theatre's surviving score (source A) was copied in the summer of 1792 and represents the work more or less in its final form, but it is defective and inaccurate. Nevertheless, since it must be a copy of the composer's score it is of particular value for containing parts which have disappeared from the performance material. The composer's original score has been lost but it must have been used for all the performances conducted by the composer himself, and it seems probable that it continued to be used by J.A.P. Schulz, since it is otherwise difficult to account for the fact that the theatre was obliged to have another copy made when Hartmann retired as concert master in 1792. Scores in Hartmann's autograph for a series of numbers, some of which have never been used, are in the Royal Library (source B), which also owns a score and parts for an aria which must have been written as late as in 1792 and is included in the edition as no. 7. Finally, a collection of scores (source C) is attached to my study »Det heroiske syngespil 'Balders Død' belyst ved en gennemgang af det bevarede musikalske opførelsesmateriale« (The heroic *Singspiel* 'The Death of Balder' elucidated by means of an examination of the surviving musical performance material), which is deposited in the Royal Library. It has been possible to reconstruct these scores from the performance material because in addition to the orchestral parts a prompter's book from 1779 containing the vocal parts with text underlaid has also survived. There is evidence to show that the theatre had a complete score of »Balders Død« copied in 1786 but this seems not to have been in the theatre's possession in 1792. Its preparation was perhaps occasioned by the prospect of a performance of »Balders Død« in Regensburg in 1788. The lack of a reliable score as a source has meant that the edition has had to be based on the surviving performance material which, like other orchestral materials of the time, is carelessly written and consequently provides a disagreeably diffuse kind of source with variant and mutually contradictory readings of innumerable details from part to part.

An account of what information it is possible to give concerning the changes which the work underwent during the period from the first performance in 1779 until 1792, when the version of which an edition is now published was copied out, has not been included in the edition, where instead reference is made to this article. It is therefore natural that a very considerable part of the article should be concerned with the work of the copyist Joh.

Lüdecke. Thanks to the quite exceptional exactness with which he drew up his statements of account and to his care for the preservation of the earlier versions when he inserted his changes in the performance material, it is possible to explain the process of development of the work in nearly all its details. This is shown schematically in Appendix 2 of the article.

The information available concerning the musicians who took part in the performances in 1791 and 1792 agrees exactly with the requirements of the reconstructed score, both as to number of musicians and their distribution among the various groups of instruments. As Appendix 3 of the article is given a list of the musicians who participated in the performances in November 1791.

Judging from the information available concerning the theatre's efforts to give the piece as worthy a premiere as possible in 1779, and in consideration of what is known of the opposition of the classically-educated circle to the »barbarism« which was spreading its influence by means of blank verse and the cultivation of Shakespeare and Ossian, it seems obvious that the premiere of »Balders Død« must have been not only the greatest theatrical undertaking of the period but also a daring one. Fortunately it was crowned with success, and as a result it provided the opportunity to demonstrate convincingly that the Danish *Singspiel* as an art form, Scandinavian subject matter and the nordic gods were fully qualified to take their place on the national stage.

Finally, as background to an understanding of the construction of the final chorus, it is argued that the commonly-accepted view that a certain painting by the theatre artist Cramer represents the closing scene of »Balders Død« in an actual theatrical performance must be mistaken.

Trans. John Bergsagel

Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik*

Heinrich W. Schwab

- Hvorfor valgte De Jazzen? ...
- Jeg valgte ikke Jazzen. Den kom til mig som et Udtryk for min Samtid. Derfor interesserede den mig.
- Føler De Jazzen som et Brud med Deres klassiske Fortid?
- Baade og. Mit Forpold til den klassiske Musik er blevet renere og stærkere, efter at jeg saa intenst beskæftiger mig med Jazz. Men dog er det et Brud, fordi Jazzen har helt andre Maal end den klassiske Musik.

(»Krydsforhør om Jazz med Kapelmester Erik Tuxen«, *Politiken* 18.2.1934).

Als im Jahre 1900, anlässlich der Pariser Weltausstellung, John Philip Sousa mit seinem amerikanischen Militärorchester zum erstenmal auf dem europäischen Kontinent auftrat, dabei sein Marschrepertoire in hier zuvor noch nie gehörten Cakewalk-Synkopen vortrug und auch solche, von heimischen Streetbands abgelasschte Intonationseffekte wie den »trombone slide« nicht verschmähte,¹ da war dies für die »alte Welt« ein derart enervierendes Ereignis, daß selbst in der amerikanischen Presse die erstaunte Schlagzeile zu finden war: »Paris has gone rag time wild«.² Wenig später unterrichtete die renommierte Leipziger »Illustrirte Zeitung« ihre Leser in einem ausführlichen Wort-Bildbericht über wiederholt in Paris gastierende Negertanzgruppen, die hier den modischen Cakewalk vorführten. Die Zeitung druckte in diesem Zusammenhang sogar

* Der vorliegende Aufsatz faßt einzelne Themen zusammen, die der Verf. während des Herbstsemesters 1978 im Rahmen einer Gastprofessur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kopenhagen behandelt hat.

1. Vgl. hierzu die dokumentarischen Schallplattenaufnahmen »The Sousa and Pryor Bands 1901-1926« (= *Recorded Anthology of American Music*, NW 282), New World Records, New York 1976.
2. R. Blesh und H. Janis: *They All Played Ragtime*, New York 1971, S.[8] Illustrations.

THE PERMANS BROOKLYN CAKE-WALK

AF

T.W.THURBAN

KJØBENHAVN & LEIPZIG
WILHELM HANSEN,
MUSIK - FORLAG

[1905]



die Klavierfassung eines Ragtime ab und wagte eine jener Prognosen, an denen sich rückblickende Historiker gelegentlich delectieren dürfen: »Ob der Cakewalk Schule machen und auch zu uns kommen wird, dürfte aus ästhetischen Gründen höchst zweifelhaft sein«.³ – Nun, der Cakewalk kam auch nach Deutschland. Und nicht genug, daß man in Bars und Tanzcafés nach seinen Rhythmen tanzte, auch in Preußens Hauptstadt Berlin intonierten Militärorchester alsbald Cakewalk und Ragtime.⁴ Selbst der Bereich der seriösen Kunstmusik wurde schließlich von solchen »Jazzklängen« erfaßt.

Gerade die 20er Jahre hat man – sicherlich nicht zu unrecht – als »Jazz Age« bezeichnet⁵ und damit pointiert hervorgehoben, daß die Jazzmusik, größenteils entstanden aus den Vorformen von Cakewalk und Ragtime, diesem Jahrzehnt ein unverwechselbares Gepräge gegeben hat. Entscheidend der Jazz war es, der in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg – in Amerika sowohl wie in Europa – einem neuen, veränderten Lebensgefühl zum Ausdruck verhalf. Historisch falsch wäre es freilich, würde man behaupten, daß die Begeisterung für den Jazz oder das, was man damals dafür hielt, ausschließlich als Folge des überstandenen Weltkrieges zu verstehen sei.⁶ Bereits vor 1918 waren im gerade aufgekommenen

3. *Leipziger Illustrierte Zeitung* Bd. 120, Nr. 3110, 5. Febr. 1903, S. 202 ff. Bei dem Ragtimeabdruck handelt es sich um Kerry Mills »At A Georgia Camp Meeting«.

4. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*, Berlin (1966), S. 183. Vgl. hierzu die Schallplattenedition »Jazz in Deutschland. Teil I: Vom Ragtime zum Jazz (1913–1926)«, Nr. 1–3, *Top Classic Historia* H 630.

Daß T.W. Thurbans »The Permans Brooklyn Cake-Walk« in Kopenhagen seit 1905 durch den Musikverlag Wilh. Hansen in verschiedenen Ausgaben vertrieben wurde, verdanke ich einem freundl. Hinweis von Dan Fog. Die schlagerhafte Popularität dieses Cakewalk in Dänemark mag nicht zuletzt daran abzulesen sein, daß der Trio-Teil dieses Tanzes seit etwa 1929 als Werbemelodie fungierte (»Kommer der ikke snart en Tuborg til mig«).

5. F.S.K. Fitzgerald: *Tales of the Jazz Age*, London [1923]; M.W. Stearns: *The Story of Jazz*, London 1974, S. 151 ff.; S. Longstreet und A.M. Dauer: *Knaurs Jazz Lexikon*, München 1957, S. 165 f.

6. Vgl. hierzu L. Glass: »Nogle Betragtninger over Jazz-Musik«, *Dansk Musik-Tidskrift (DMT)* 1 (1925), S. 24 f.: »Hvad nu Jazz-Musiken angaar, da maa det huskes, at den har sit Udspring i de Forhold og Tilstande, som Verdenskrigen medførte. Disse var af en saadan Natur, at mange Mennesker i deres grænseløse Fortvivlelse kunde give sig til at le. Denne Latter skal have været saa hysterisk og hjerteskræende, at enhver, der hørte den, maatte forstaa, at her lod Haabløshedens Dybder sig ikke længere maale«.

Schallplattengeschäft einschlägige Jazzaufnahmen erschienen, amerikanische Banjosolisten und Ragtime-Ensembles gastierten mehrfach in England, Frankreich und Deutschland⁷ und eine Reihe durchaus seriöser europäischer Komponisten hatte sich auch schon von jener neuen Musik zu eigenen Werken inspirieren lassen: 1908 wurde Claude Debussys Klavierpièce »Golliwogg's Cake Walk« uraufgeführt; 1917 entstand Erik Saties Ballett »Parade« mit einem beziehungsvollen Ragtime; 1918 schrieb Igor Strawinsky die »Histoire du soldat« und den »Ragtime für 11 Instrumente«.⁸

Während der 20er Jahre verstärkte sich jene Entwicklung zusehends. Aus den kompositorischen Versuchen Einzelner wurde schließlich ein spezielles kompositorisches Genre: die Jazzkomposition. Daß »aus dem Jazz die Musik ihre Zukunftsentwicklung entnehmen« müsse,⁹ wurde damals nur von wenigen bezweifelt. Unter den Komponisten selbst war diese Devise kaum umstritten und wurde eifrig befolgt. Jean Wiéner setzte 1923 seiner »Sonatine syncopée« die Widmung voraus: »Merci, chers orchestre nègres d'Amérique, merci magnifiques jazz-bands, de la bienfaisante influence que vous avez eue sur la vraie musique de mon temps«. – »Der Einfluß des Jazz«, so konstatierte 1927 Hans Heinz Stuckenschmidt, »ist, direkt wie indirekt, so gross, dass man sagen kann, 90% der neuen Musik ist ohne ihn undenkbar«.¹⁰ Dies ist sicherlich überzogen. Aber selbst wenn man die Werke amerikanischer Komponisten wie Charles Ives, George Gershwin, George Antheil oder Aaron Copland – um nur einige Namen zu nennen – ausklammert, dann ist die Zahl solcher »Jazzkompositionen« europäischer Provenienz in der Tat erstaunlich hoch.¹¹ Auch fällt es einigermaßen schwer, während der 20er Jahre Komponisten zu nennen, die damals nicht aktiv an der Auseinandersetzung mit dem Jazz beteiligt waren.

Paul Hindemiths Klaviersuite 1922 enthält neben Marsch und Nachtstück die Sätze Shimmy, Boston und Ragtime. Ein Ragtime ist der Schlußsatz von Arthur Honegners »Concertino für Klavier und Orchester« vom Jahre 1924. Ein Jahr zuvor hatte Darius Milhaud seine »Trois Rag-

7. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 7 ff.

8. Vgl. hierzu die bibliographische Werkübersicht im Anhang dieses Aufsatzes.

9. *Melos* VI (1927), S. 537.

10. H.H. Stuckenschmidt: »Perspektiven und Profile«, *Melos* VI (1927), S. 74.

11. Vgl. hierzu wiederum die Werkbibliographie, obgleich sie längst nicht Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

Caprices pour piano à deux mains« veröffentlicht. Komponisten wie Ernst Krenek in »Jonny spielt auf« (1927) oder Alban Berg in seiner 1929 begonnenen Oper »Lulu« brachten sogar kleine Jazzbands auf die Opernbühne. Die Gattung des Blues berücksichtigte 1923 erstmals vermutlich Jean Wiener in seiner »Sonatine syncopée«. Und ein Blues ist auch der langsame Mittelsatz in Ravels Klavier-Violinsonate, entstanden in den Jahren zwischen 1923 und 1927. Sei es nun, daß der Einzelne, wie hier geschildert, in seinen eigenen Kompositionen Jazzelemente verwendete, sei es, daß er lediglich diese kompositorische Möglichkeit befürwortete oder die sich verstärkende Jazz-Diskussion interessiert verfolgte, gänzlich abseits stand kaum jemand. Selbst Arnold Schönberg redete 1923 dieser neuen Richtung das Wort¹² und plante, 1925 in die seiner Frau gewidmete »Suite op. 20« auch einen Foxtrott aufzunehmen.¹³ Die Befürchtung, damit einen mühsam errungenen Personalstil preisgeben zu müssen, scheint ihn letztlich von solcher Jazzadaption abgehalten zu haben;¹⁴ aus dem geplanten »Jo-Jo-Foxtrott« wurde schließlich nur ein sehr davon abstrahierender Satz mit der Bezeichnung »Tanzschritte«. Kompositionen, die das vermutlich erst 1913 in musikalischem Bezug

-
12. Vgl. hierzu die Rezension über E. Kreneks Oper »Sprung über den Schatten«, zit. nach A. Dümling: »Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung«, in: *Angewandte Musik der 20er Jahre*, Berlin 1977, S. 94: »Man wird viel darüber schimpfen, daß Foxtrott und Jazz darin vorkommen. Ich finde das durchaus unberechtigt; denn auch die Zigeuner-, Russen-, Polen-, Iren-, Spanier- und andere Themen, derer sich Beethoven, Brahms, Wolf u.v.a. bedient haben, stehen an sich gewiß nicht durchaus höher als die Negertänze (welche übrigens vielfach von weißen Städtern komponiert sind). Es kommt nur darauf an, wer etwas tut«.
13. H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 278; J. Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 32.
14. Vgl. die Fortsetzung der in Anm. 12 zitierten Besprechung: »Ich werde es nicht tun. Ich habe nie sehr viel für derlei [übrig?] gehabt und freue mich, in den Gesprächen mit Eckermann einmal gefunden zu haben, was sich hier sehr gut anwenden läßt. Goethe wendet sich gegen die altdeutsche Sucht und sagt, er könne begreifen, daß jemand sich gelegentlich einmal verkleidet, nicht aber, daß einer sein ganzes Leben lang in einer Maske herumgehe. Das läßt sich, glaube ich, unmittelbar auf die Frage der Verwendung fremder Volksmusik anwenden: geht man nicht sein Leben lang verkleidet, wenn man sich nur einmal mit fremden Volksliedern eingelassen hat? Vielleicht nicht! Ich habe allerdings auch nicht Lust, mich einmal zu verkleiden. Ich will keinen Vorteil davon haben, wenn ich wie ein anderer ausschaue; aber ich werde auch nicht gerne verwechselt«.

verwendete Stichwort »Jazz«¹⁵ in ihrem Titel führen, gibt es während der 20er Jahre nicht wenige.¹⁶ Hinzuweisen wäre beispielsweise auf Karl Amadeus Hartmanns »Jazz-Toccata und -Fuge für Klavier« (1928), auf Bohuslav Martinus »Jazz-Suite für Orchester« von 1928 oder auf Mátyás Seibers »2 Jazzoletten« vom Jahre 1929, ferner auf die »Sinfonia ritmica (Musica in modo di Jazz) für Jazzband und großes Orchester, op. 6« von Hanns Jelinek oder auf dessen »Rondo in Jazz für großes Orchester, op. 7«. Zu nennen wäre nicht zuletzt das Schaffen des Busoni-Schülers Louis Gruenberg, der zahlreiche Klavierkompositionen dieser Art – »Jazzberries«, eine »Jazz-Suite«, »Jazz Epigrams«, »Jazz Dances« – hinterließ sowie eine Kantate mit dem Titel »The Daniel Jazz«. In ähnlicher Weise galt der mehrfach mit Kompositionspreisen ausgezeichnete Erwin Schulhoff (1894 – 1942) aufgrund seiner »Jazz Sonate« oder seines »Jazz-Oratoriums, op. 71« den Zeitgenossen als ausgesprochener Repräsentant dieses neuen Genres. Und bedeutsam in diesem Zusammenhang ist schließlich auch Boris Blacher, der 1929 sein kompositorisches Werk demonstrativ mit »Jazz-Koloraturen für Sopran, Altsaxophon und Fagott« als Opus 1 eröffnete.

Wie dieser knappen Werkliste bereits zu entnehmen ist, blieb der kompositorische Versuch, Jazzrhythmen, Jazzharmonien oder Besonderheiten seines Melos oder seiner Tongebung mit der überkommenen europäischen Musiksprache zu verbinden, nicht auf wenige Einzelgattungen beschränkt. Er umfaßte den Fächer etablierter musikalischer Gattungen in erstaunlicher Breite. Zu konstatieren sind Suite und Sonate, Concerto grosso und Solokonzert, Toccata, Fuge, Etüde und Charakterstücke, Kammermusiken unterschiedlicher Besetzung. Vom Jazz beeinflusste Werke gab es ebenfalls in symphonischen Dimensionen wie auch innerhalb der Gattungen von Oper und Oratorium. Halt, so scheint es, machte man anfänglich nur vor der Vertonung der Messtexte, vor »Requiem« oder »Missa solemnis«. Aber auch in diesem Bereich gab es in Deutschland bereits seit den 20er Jahren vereinzelte Stimmen, die eine Erneuerung der liturgischen Musik durch den Jazz forderten. Als im Jahre 1927 Paul Bernhardt den Jazz als »musikalische Zeitfrage« kritisch unter die Lupe nahm, bemerkte er im Blick auf die »Jazz-Kirchenmusik« nicht

15. J.E. Berendt: *Das neue Jazzbuch*, Frankfurt a. M. 1959, S. 17; R. Fark: *Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*, Berlin 1971, S. 13 f.

16. Vgl. hierzu und zum Folgenden die Werkübersicht.

ohne Ironie: »Man wird sogar vermuten dürfen, daß die Heerscharen des himmlischen Jerusalem ihren Harfen und Zimbalen bereits das Saxophon zugesellt haben, und einer späteren Scholastik wird es vorbehalten bleiben, diese Frage nach Ursache, Zeitpunkt und Wirkung zu erörtern«.¹⁷



Ähnlich vielfarbig wie das Gattungsspektrum präsentiert sich der Katalog der Motivationen und Intentionen: die Antworten also auf die Frage, warum und wozu die Komponisten den Aufgriff dieser unverhohlen doch auch als unfein, gefühlsroh und primitiv verschrieenen Jazzmusik betrieben oder propagiert haben. »Cakewalk« zu komponieren, dies betrachtete Debussy noch als »reine Belustigung«, die es anderen schwer machen sollte, ihn, den Komponisten, vorschnell und künstlerisch einseitig abstempeln zu können.¹⁸ Maurice Ravel pries zum anderen den Jazz als »the important contribution of modern times to the art of music«.¹⁹ Während er sich von dem koloristisch-exotischen Reiz des Jazz zu neuen Artikulationseffekten anregen ließ – etwa im »Blues« der Klavier-Violin-Sonate (1923/27) –, erblickte Darius Milhaud in dieser Musik die adäquate Möglichkeit, um in seinem Ballett »La création du monde« (1923) ein »rein archaisches Gefühl zu vermitteln«.²⁰ Darius Milhaud war übrigens der erste europäische Komponist, der dieses neue Phänomen 1922 im Ursprungsland, direkt in Harlem, studiert hatte.²¹ Für Paul Hindemith war der maschinenartig zu spielende »Ragtime« demgegenüber das probate Mittel, die hektische Atmosphäre der modernen Großstadt klanglich wiederzugeben und mit solcher potenziert »antiromantischen« Musik den Bourgeois zu erschrecken. »Nimm keine Rücksicht auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast«, so lautet der erste Hinweis der Spielanweisung zu Hindemiths »Ragtime« aus der Klaviersuite 1922. Und hier stehen auch die vielzitierten Worte: »Betrachte . . . das Klavier

17. P. Bernhardt: *Jazz. Eine musikalische Zeitfrage*, München (1927), S. 92. Vgl. hierzu auch den Beitrag »Yazz und Grammophon im Gottesdienst« in der gegenüber dem Jazz vorwiegend ablehnend eingestellten *Zeitschrift für Musik* 96 (1929), S. 820 f.

18. L. Vallas: *Debussy und seine Zeit*, München 1965, S. 302 f.

19. M. Goss: *Bolero. The Life of Maurice Ravel*, New York 1940, S. 225.

20. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 114.

21. *Ebenda*, S. 105 ff.

als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend«. Stravinsky schließlich, neugierig vor allem auf fremdartige musikalische Strukturen, mit denen er sein persönliches Idiom zu bereichern trachtete, reizte an der Jazzmusik »das Volkstümliche ... und der frische und bisher unbekannte Rhythmus«. Jene Eindrücke waren derart gewichtig, daß Stravinsky es unternahm, »eine Art 'Porträt-Typ' dieser neuen Tanzmusik zu entwerfen und ihm das Gewicht eines Konzertstücks zu geben, so wie es frühere Musiker zu ihrer Zeit mit dem Menuett, dem Walzer, der Mazurka gemacht haben«.²²

Manchen Propagandisten der Jazzadaption war dieses gezielt artifizielle Interesse indes längst nicht hinreichend. Als 1925 die *Musikblätter des Anbruch* der Auseinandersetzung mit dem Jazz, der hier emphatisch als »Anfang einer Revolution« begrüßt wurde, ein Sonderheft widmeten, hieß es darin programmatisch: »... für uns bedeutet er [der Jazz]:

Auflehnung dumpfer Völkerinstinkte gegen eine Musik ohne Rhythmus.

Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität – Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht.

Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit, Ingrim der Höchstgüterwahrer.

Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird; Befreiung also von der 'Gemütlichkeit'.

Reichtum, Glück, Ahnung lichterer Musik.²³

Und 1927, also nur zwei Jahre später, schickte sich Hans Heinz Stuckenschmidt an, »das Eindringen des Jazz in die Kunstmusik« kritisch zu bilanzieren.²⁴ »Es ist ganz fraglos«, lautete sein Ergebnis, »dass das Jazz

22. I. Stravinsky: *Leben und Werk – von ihm selbst*, Mainz 1957, S. 80.

23. P. Stefan: »Jazz?«, *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 187. Im einzelnen umfaßte dieses Sonderheft folgende Beiträge: A. Jemnitz: »Der Jazz als Form und Inhalt« (S. 188 ff.); L. Gruenberg: »Der Jazz als Ausgangspunkt« (S. 196 ff.); D. Milhaud: »Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik« (S. 200 ff.); C. Saerchinger: »Jazz« (S. 205 ff.); P.A. Grainger: »Jazz« (S. 210 ff.).

24. *Melos* VI (1927), S. 72.

[!] die moderne Musik aus einer Krise gerettet hat, denn es bewies zum erstenmal seit [Jacques] Offenbach, dass es sehr entwickelte Formen der Gebrauchsmusik gibt, die denen der Kunstmusik ebenbürtig sind«. ²⁵ Die Errettung aus der Krise erblickte Stuckenschmidt entscheidend darin, daß der *musica nova* dank des Jazz eine neue »Popularität« zuteil wurde und daß sie dergestalt verloren gegangene Publikumsschichten zurückeroberte; »die verstopfte Phantasie der Musiker steigerte sich am Neger- tanz und gleichzeitig gewann die moderne Musik eine klare rhythmische Gliederung und Fasslichkeit, die mehr noch als der Klassizismus zu ihrer breiteren Wirkung beitrug«. ²⁶

Überrascht von der Bedeutung, die dem Jazz in Europa beigemessen wurde, zeigten sich anfänglich die Amerikaner, ²⁷ obgleich ihnen bereits 1895 Antonín Dvořák nahegelegt hatte, zur Schaffung spezifisch amerikanischen Musikwerke heimatliche »folk songs« heranzuziehen: »These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are American . . . folk songs, and your composers must turn to them. All the great musicians have borrowed from the songs of the common people. . . . In the Negro melodies of America I discover all that is needed for a great and noble school of music«. ²⁸ Wenn Maurice Ravel später in einem Interview bekannte, »Jazz is a very rich and vital source of inspiration for modern composers and I am astonished that so few Americans are influenced by it«, ²⁹ so übersah er freilich, wie viele nordamerikanische Kom-

25. *Ebenda*, S. 74.

26. *Ebenda*, S. 74. Ebenfalls positiv, wenn auch ungleich kritischer, ist die Bilanz, die E. Schoen im gleichen Jahr zog (»Jazz und Kunstmusik«, *Ebenda*, S. 512 ff.). Er erkannte »die unbestreitbaren Verdienste des Jazz um die Kunstmusik« mehr in der Ausweitung der Instrumentaltechnik, der Erweiterung der Palette der Klangfarben (Saxophone, Banjo), in dem Aufbrechen des »reaktionären Konservatismus der Instrumentalisten« (S. 517), denen der Jazz Neues zu spielen aufzwang sowie in den Bühnenwerken eines K. Weill.

27. Vgl. hierzu D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 105 ff.

28. A. Dvořák: »Music in America«, *Harper's New Monthly Magazine* XC (1895), S. 428 ff.

29. R.M. Rogers: »Jazz Influence on French Music«, *Musical Quarterly* XXI (1935), S. 64.

ponisten mittlerweile diesen Weg eingeschlagen hatten.³⁰ Ein wesentlicher Impuls ging dabei sicherlich von jenem Interesse aus, das europäische Komponisten zunehmend dem Jazz entgegengebracht hatten. Aaron Copland bekannte im Zusammenhang der Entstehung seiner »Music for the Theatre« (1925): »I was anxious to write a work that would immediately be recognized as American in character. This desire to be 'American' was symptomatic of the period. . . . I had experimented a little with the rhythms of popular music in several earlier compositions, but now I wanted frankly to adapt the jazz idiom and see what I would do with it in a symphonic way«.³¹ Im gleichen Jahre 1925 glaubte sodann der nach Amerika ausgewanderte Louis Gruenberg, daß nur durch eine solche Verschmelzung mit dem Jazz der Wunschtraum einer »genuine american music« erfüllt werden könnte.³²

Für viele dieseits wie jenseits des Ozeans – dies darf bei einer kritischen Retrospektive nicht übersehen werden – war die Jazzbeschäftigung oft-

30. Vgl. hierzu G. A. Borgman: *Nationalism in Contemporary American Music*, Indiana University 1953 (mschr.); Z. W. George: *A Guide to Negro Music: An Annotated Bibliography of Negro Folk Music and Art Music by Negro Composers Based on Negro Thematic Material*, Educ. Diss. New York University 1953 (mschr.); D. R. Baskerville: *Jazz Influence on Art Music to Midcentury*, Phil. Diss. University of California, Los Angeles 1965 (mschr.); G. Arrington: *Nationalism in American Music*, Phil. Diss. University of Texas 1969 (mschr.); D.-R. de Lerma (Hrsg.): *Black Music in Our Culture*, Kent, Ohio, 1970; E. Southern: *The Music of Black Americans*, New York 1971.

31. A. Copland: *Our New Music*, New York 1941, S. 158.

32. L. Gruenberg: »Der Jazz als Ausgangspunkt«, *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 196 ff.: »... Und ich bin jetzt zu der Überzeugung gekommen, daß das wichtigste Element in der heutigen Musik Amerikas der sogenannte 'Jazz' ist. Mein Schluß beruht auf der Tatsache, daß er das einzige Element ist, das ursprünglichen Impulsen entstammt, unentwickelt ist und unserer Bearbeitung harret. Kein anderes Material, das uns zur Verfügung steht, bietet uns das. Nicht weil der Jazz vom Neger stammt, ist er uns wichtig, sondern weil der Jazz heute eine gewisse Vitalität und Frische zeigt, die dem Amerikaner besonders gut liegt. Ganz Europa erkennt uns diese charakteristische Eigenschaft zu, nicht bloß wir selbst. Ich bin überzeugt, daß die Kunst von heute sehr einer Aufmischung durch die Elemente des Jazz bedarf, als da sind: Jugendfrische, Ursprünglichkeit, Lebenskraft und physische Genußfreudigkeit. ... Zum Schluß möchte ich noch sagen, daß ich nach Anhören der vielen 'Jazz'-Experimente moderner europäischer Komponisten (und wer hätte nicht schon mit dieser verführerischen Versucherin geflirtet?) der Ansicht bin, daß nur ein Amerikaner diese neue Musik wird schreiben können – einer, der dem Blute, der Erziehung und dem Herzen nach Amerikaner ist«.

mals freilich nicht mehr als die Beschäftigung mit einer Mode, die umso mehr und umso rascher an Reiz verlor, je häufiger man sich des Jazz-idioms bediente. Darius Milhaud, darin wiederum einer der ersten, hatte schon 1926 öffentlich erklärt, »daß (er) nicht mehr an Jazz interessiert sei«. Seine Begründung lautete kurz und schroff: »Jazz war gesellschaftsfähig geworden und hatte bei jedermann Anklang gefunden«.³³ Im Jahre 1929 zog Kurt Weill seinerseits den Schluß: »Wir stehen zweifellos am Ende der Epoche, in der man von einem Einfluß des Jazz auf die Kunstmusik sprechen konnte. Die wesentlichsten Elemente des Jazz sind von der Kunstmusik aufgearbeitet worden, ...«.³⁴ Dabei darf nicht übersehen werden, daß Kurt Weill – gerade im Urteil der Zeitgenossen – die Integration des Jazz in tradierte europäische Gattungen am sinnfälligsten gelungen schien. »Das Konzert«, so schrieb 1929 Manfred Bukofzer, »hat sich dem Jazz gegenüber als inadäquate Ausdrucksform gezeigt«, nicht so aber die »Zeitoper«, wie sie durch Kurt Weill damals vorgestellt wurde. Die »Zeitoper kam zur rechten Zeit, um der Rezeption des Jazz in die Oper die Wege freizumachen ... In der Dreigroschenoper ist der Jazz nicht Staffage, um modern aufzuputzen, sondern er hat eine sinnvolle Funktion: die prägnanten Texte zu pointieren und dem Publikum einzuwähmen«.³⁵ Und Ernst Schoen zog bereits 1927 das Fazit: »Brechts Texte zu Kurt Weills 'Songspiel' 'Mahagonny' lesen sich beim

33. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 146 f.: »Die 'Winn School of Popular Music' hatte sogar drei Methoden publiziert: 'How to play Jazz and the Blues'. Darin wurde die Synkopierung analysiert, ja sozusagen anatomisch zerlegt. Die verschiedenen Arten der Assimilierung des Jazz wurden gelehrt, ebenso wie auch das Schreiben im Jazzstil für Klavier und sein Improvisieren, seine Bewegungsfreiheit innerhalb eines festen rhythmischen Rahmens, alle die Brüche und Passagen mit Dissonanzen, die gebrochenen Harmonien, Arpeggios, Triller und Ornamente, die Variationen und Kadenzen, die ad libitum in eine Art von hochphantastischem Kontrapunkt ausarten können. Man konnte darin auch finden, wie man Posaune spielt, einschließlich der besonderen Art des Glissando und der Art, wie man den Ton vibrieren lassen kann, indem man den Schieber leicht hin und her bewegt. Auch Klarinettenzeitschriften existierten, die über alle technischen Möglichkeiten des Jazz Bescheid wußten. Sogar in Harlem war für mich der Charme des Jazz zerstört. Snobs, Weiße, Amateure auf der Suche nach dem Exotischen und Touristen, die die Neugier trieb, Negermusik zu hören, bevölkerten die verborgensten Plätze. Deshalb ging ich nicht mehr hin.«

34. K. Weill: »Notiz zum Jazz«, *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 11 (1929), S. 138.

35. M. Bukofzer: »Soziologie des Jazz«, *Melos* VIII (1929), S. 390.

ersten Male wie snobistische Wichtigtuerei. Aber was hat nicht die Musik, was hat nicht die Verwirklichung der Aufführung aus diesem Gegenstand gemacht. Kein Mittel des Jazz, das Weill nicht zum Zweck einer gewaltigen dämonischen Persiflage in Anspruch genommen hätte: Technik, Rhythmus, Banalität, Instrumentation, sie alle gewinnen in dieser schneidend kurzen Opernfarce Ausmass und Bedeutung einer Gefahr, die die Gefährlichkeit aller Kunstschöpfung zuletzt noch ahnungsvoll mit aufdämmern lässt. Und die Handlung gibt dem allen die Menschlichkeit der Schaubühne, welche Furcht und Hoffnung in uns erregen soll«. Unvermittelt schloß er die Frage an: »Sollte es nun nicht endgültig überflüssig geworden sein, den Einfluss des Jazz auf die Kunst zu diskutieren?«. ³⁶



Eine Rezeptionsforschung, will sie ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild von der Relevanz des Jazz im einstigen Kulturbetrieb nachzeichnen, kann sich schwerlich damit zufrieden geben, nur jene anregend positiven Momente hervorzuheben, von denen bisher ausgiebig die Rede war. Kaum eine andere kulturelle Erscheinung hat gegen Ende der 20er Jahre die Gemüter derart erhitzt wie der Jazz. Neben der begeisterten Aufnahme steht die schroffe Ablehnung. Letztere war in Deutschland in dem Maße angewachsen, wie der Nationalsozialismus an Boden gewann. Am 12. Oktober 1935 erließ der Präsident der Reichsmusikkammer schließlich ein generelles Sende- und Verbot für Jazzmusik im deutschen Rundfunk. ³⁷

36. E. Schoen: »Jazz und Kunstmusik«, *Melos* VI (1927), S. 519.

37. Zit. nach R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*, S. 166 f.: »Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit dem Kulturbolschewismus aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unserem Volk das verschüttete Bewußtsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluß machen. Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus. Dieses Verbot ist kein Symptom für eine irgendwie geartete Auslandsfeindschaft des deutschen Rundfunks, vielmehr reicht der deutsche Rundfunk allen Völkern die Hand zum freundschaftlichen Kultur- und Kunstaustausch. Was aber zersetzend ist und die Grundlage unserer ganzen Kultur zerstört, das werden wir ablehnen. Der Niggerjazz ist von heute ab im deutschen Rundfunk ausgeschaltet, gleichgültig in welcher Verkleidung er uns dargeboten wird«.

Die Diskriminierung des Jazz als »Generalangriff artfremden Blutes auf die Geistes- und Seelenhaltung der weißrassigen Völker«³⁸ traf mittelbar auch seine Verwendung in der komponierten Kunstmusik. Ernst Krenek's Oper »Jonny spielt auf« beispielsweise erlebte seit ihrer zunächst begeistert aufgenommenen Uraufführung im Jahre 1927 in der Folge nicht nur bößwillig-scharfe Kritiken und Angriffe, sondern immer häufiger auch den gezielt inszenierten Theaterskandal und Aufführungsboykott.³⁹ Den tieferen Grund erblickte man, wie es eine Münchener Zeitung kurz und bündig formulierte, darin, daß in dieser Oper »ein Neger die Hauptrolle spielt« und daß hier »die schwarze Rasse ihren Siegeszug über die Welt beginnt«.⁴⁰

Die von Kulturnationalisten an den Tag gelegte Aversion gegenüber dem Jazz – meist gebrauchte man das Schimpfwort von der »Niggermusik«⁴¹ – blieb keinesfalls nur auf den deutschen Raum beschränkt. In dem Maße wie sich das »amerikanische Phänomen« europaweit ausbreitete und auch in den Nachbarkünsten von Literatur, Malerei und Film einen gewichtigen Niederschlag fand,⁴² war auch die Frontstellung ängstlicher Kulturchauvinisten gegen den Jazz eine europaweite Tatsache geworden. Bezeichnend hierfür ist gleichfalls die Zuspitzung der Jazzdiskussion, die sich während der 30er Jahre zwischen dänischen Pro- und Antagonisten vollzogen hat.

Wie sehr man auch in Dänemark an einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Jazz interessiert war, mag daraus erhellen, daß gleich im ersten Jahrgang der 1925 begründeten *Dansk Musik-Tidsskrift* ein übersetzter Nachdruck jenes informativen Aufsatzes von Darius Milhaud erschien,⁴³ den bereits die *Musikblätter des Anbruch* in deutscher Version nachgedruckt hatten. Vorderhand informativ waren auch die Beiträge von Knudåge Riisager, der 1930 auf ein wichtiges ethnographisches Quellenwerk zur »musique nègre« aufmerksam machte⁴⁴ sowie 1932 an-

38. M. Merz: »Der Jazz und wir«, *Volkstum und Heimat* 48 (1939), S. 182.

39. H.W. Schwab: »'Jonny spielt auf'. Berichte und Bilder vom Auftreten des schwarzen Musikers in Europa«, *Opernstudien* (= *Fs. für A.A. Abert zum 65. Geburtstag*), hrsg. von K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 175 ff.

40. *Ebenda*, S. 177.

41. R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*, S. 167.

42. *Ebenda*, S. 192 ff.

43. D. Milhaud: »Jazz-Orkestrenes Udvikling og den nordamerikanske Negermusik«, *DMT* 1 (1925), S. 17 ff.

44. K. Riisager: »Negermusik«, *DMT* 5 (1930), S. 51 ff.

hand der mittlerweile in Deutschland erschienenen »Jazz-Klavierschule« von Alfred Baresel und Rio Gebhardt Besonderheiten dieser Musik und ihrer Spielweise herausstellte.⁴⁵ In Fortsetzungen unterrichtete Bernhard Christensen, wohl der erste Däne, der sich mit eigenen jazzinspirierten Werken hervortat,⁴⁶ über Einzelheiten von »jazzmusikens kompositionsteknik«.⁴⁷ Ausgelöst von Sven Møller Kristensens Aufsatz über »Moderne æstetik og moderne musik« entspann sich in der erwähnten Fachzeitschrift 1933 sodann eine sich in Repliken und Gegenrepliken eskalierende Diskussion,⁴⁸ an deren Ende heftige Vorwürfe standen; die eine Seite sprach davon, eine geistige »degeneration« zu unterstützen,⁴⁹ die andere konterte mit der politischen Unterstellung von »nazisme«.⁵⁰ Als die Redaktion von sich aus bereits diese Auseinandersetzung für beendet erklärt hatte, schob Vagn Holmboe noch die warnende Erklärung nach: »K.[ristensen] beder os tilslut om at være fri for enhver art nazisme; man kunde med mere grund bede om at være fri for enhver form for politik og usaglighed i en musikdiskussion; men det lader altså til, at det ikke alene er nazisme K. er fri for«.⁵¹

Ungleich aggressiver bietet sich eine andere Publikation dar. 1935 er-

45. Ders.: »En jazz-klaverskole«, *DMT* 7 (1932), S. 189 ff.

46. Vgl. hierzu die Werkübersicht im Anhang sowie das Kurzporträt in *DMT* 8 (1933), S. 146 f.

47. *DMT* 5 (1930), S. 114 ff., 138 ff., 151 ff.

48. Vgl. hierzu S.M. Kristensen: »Moderne æstetik og moderne musik«, *DMT* 8 (1933), S. 62 ff.; V. Holmboe: »Musik – og æstetik«, *Ebenda*, S. 123 ff.; S.M. Kristensen: »Svar til Vagn Holmboe«, *Ebenda*, S. 143 ff.; V. Holmboe: »Svar til Sven M. Kristensen«, *Ebenda*, S. 163 f.; B. Christensen und S. M. Kristensen: »Bemærkninger om jazz«, *Ebenda*, S. 183 ff.; S.M. Kristensen: »Til Vagn Holmboe«, *Ebenda*, S. 185; Ders.: »Hvad siger konservatoriet?«, *Ebenda*, S. 186; V. Holmboe: »Til Sven M. Kristensen«, *Ebenda*, S. 211.

49. *DMT* 8 (1933), S. 164: »Jazz er, som neger-folkemusik, naturlig og levedygtig; men som europæisk kulturfaktor, må den berettiget kaldes degenereret. Det er jo degeneration, når en kultur bliver så åndsfattig – og gold, at den ikke *inde fra* kan forny sig selv, men må søge fortsættelse i en så fjerntstående kultur som negerens«.

50. *Ebenda*, S. 185: »At en kultur bliver så 'gold, at den ikke *inde fra* kan forny sig selv, men må søge fortsættelse i en fjerntstående kultur', er velkendt fra historien. Holmboes raceteorier er ikke meget bevendte overfor spørgsmålet om jazzens betydning for europæisk musik. Der foregår i øjeblikket en internationalisering, og jazzen har – om end kun i sin danske form – erobret masserne. Lad os blive fri for enhver art nazisme«.

51. *Ebenda*, S. 211.

schien in Kopenhagen unter dem Titel *Jazz kontra europæisk musikkultur* ein kleines Büchlein, für das der Organist Olaf Torben Söby verantwortlich zeichnete.⁵² Aus seiner Feder stammte auch der Hauptbeitrag einer Schrift, die man – trotz allen objektiven Bemühens – als eine Kampfschrift gegen den Jazz bezeichnen muß. Aufgenommen waren in diese Publikation zwar kurze Stellungnahmen von Knudåge Riisager, Erik Tuxen und Sven Møller Kristensen, in denen das Phänomen Jazz erklärt und letztlich positiv bewertet wurde. (Bereits 1933/34 waren diese Beiträge in Kopenhagener Tageszeitungen erschienen⁵³). Absicht von Søbys Schrift war es aber, diese Positionen durch kurze Kritiken und Aphorismen von Jacob Paludan, den Professoren Vilhelm Wanscher und Knud Asbjørn Wieth Knudsen u.v.a., die dem Jazz sämtlich schroff ablehnend gegenübertraten, zu erschüttern. In diesem Buch wurde u.a. etwa die Frage aufgeworfen: »Lader der sig i Jazz paavise Værdier, der er i Stand til at befrugte og forløse Menneskesjælen, saaledes som den højere Musik i Aarhundreder har formaaet?«⁵⁴ – Die Antwort hierauf lautete:

Jazzen er ikke født i og har heller ikke levet i vor europæiske Kultur. Den er indført fra en primitiv Races sansehidsende Trang til rytmisk Ekstase og kan derfor ikke have naturlige Vækstbetingelser her. . . . Jazz er den materielt musikalske Baggrund for Negerens religiøst-erotiske, sentimentalt betonedede Danse, i Modsætning til den europæiske Musik, hvis kulturelle Udvikling . . . strækker sig fra *Kirke-musiken* over *Folkesangen* til *Kunstmusiken*. Heraf følger, at der ikke i Jazzmusik kan paavises Værdier, som er i Stand til at forløse og befrugte Menneskesjælen, saaledes som vor højt udviklede Kunstmusik kan det.⁵⁵

Bereits die Frage macht deutlich, daß man sich hier in einem schiefen Dialog befand. Mag es in diesem Punkte keinen eigentlichen Dissens

52. O. Söby: *Jazz kontra europæisk Musikkultur*, København: Levin & Munksgaard 1935. Vgl. hierzu die Rezension dieses Buches, vorgenommen von P. Hamburger in *DMT* 10 (1935), S. 116 ff.

53. Vgl. hierzu E. Tuxen: »Jazzmusik«, *Dagens Nyheder*, 10.4.1933; K. Riisager: »Sympatis. Jazz«, *Ebenda*, 12.4.1933; S.M. Kristensen: »Jazzproblemet«, *Ekstrabladet*, 24.6.1933; »Krydsforhør om Jazz med Erik Tuxen«, *Politiken*, 18.2.1934.

54. O. Söby: *Jazz kontra europæisk Musikkultur*, S. 34.

55. *Ebenda*, S. 35.

gegeben haben, weil kaum jemand aus der Reihe der »Jazzkomponisten« ernstlich der Ansicht war, mit der vom Jazz inspirierten Kunstmusik gar eine von den Romantikern ersehnte »Erlösung der Menschenseele« bewirken zu können, so waren jene »Anklagen«, mit denen man den Jazz geißelte, weitaus gefährlicher. »Næste 'Anklage': », so hieß es hier, »Jazzen er ikke noget for den sunde, hvide Race. Jeg vil svare, at Jazzen mispryder den europæiske Kultur som et vædskende Saar, og kun Helbredelse kan finde Sted ved fuldkommen Bortskæring«.⁵⁶

Mit zunehmender Ereiferung ging die Diskussion einer Geschmacksfrage, was die Jazzfrage doch stets war, in eine Rassendiskussion über. Und einmal in jenes rassistische Denk- und Wertemodell geraten, gab es daraus scheinbar kein Entrinnen mehr. Jene, die Musiker beschäftigende Frage nach dem Jazz und seiner Bedeutung für die Schaffung einer zeitgemäßen neuen Musik, war vielerorts schon beantwortet, noch ehe man sie überhaupt gestellt hatte. Wenn Max Merz, einer der in Deutschland in vorderster Front auftretenden Ideologen dazu aufforderte, »die Angelegenheit des Jazz von den Gesichtspunkten einer geistigen Hygiene zu betrachten und als solche auch der Beurteilung des Arztes und damit des rassenpolitischen Amtes zu unterstellen«,⁵⁷ dann wird deutlich, welche Gefahr man mittlerweile im Jazz und allem, was danach klang, witterte. Das 1935 in Deutschland über den Jazz gefällte Verbot zwang ihn fortan in den Untergrund. Damit wuchs dieser Musik, deren gesondert musika-

56. *Ebenda*, S. 49.

57. M. Merz: »Wir und der Jazz«, *Westermanns Monatshefte* 85 (1940), S. 3 ff.

lische Reize sich in der Zwischenzeit vielfach verbraucht hatten,⁵⁸ eine neue Bedeutung zu, die sie in Europa anfänglich überhaupt nicht innegehabt hatte: unversehens war der Jazz zu einem Mittel des politischen Protestes geworden, und zwar die jazzmäßig gespielte Tanzmusik sowohl⁵⁹ wie auch der in seriöse Kompositionen integrierte Jazzton. Vor allem Hanns Eisler und Kurt Weill haben Jazz in dieser Funktion mehrfach in ihren Kompositionen verwendet.⁶⁰



58. Vgl. hierzu die bereits in Anm. 33 und 34 herangezogenen Belege. Eine kritische und zugleich sehr umsichtige Bilanz zog Hans Th. David in seinem Aufsatz »Abschied vom Jazz«, *Melos* 9 (1930), S. 415 f.: »Die besondere Art des Jazz nun hat freilich nicht zu befürchten, daß ihre Anwendung zurückgehe; aber die zunächst auch dem geistigeren Menschen interessante Technik verliert gegenwärtig eben jenen Beiklang von Bedeutsamkeit, der ihr anhaftete, solange sie Entwicklung, andersartige Zukunft in sich barg. Die Menschen vergessen schnell; bald wird man im Jazz nicht mehr sehen als eine gleichgültige Weise der Tanzkomposition. Jazz wird ein musikalischer Komplex, der nützlich und vielleicht notwendig sein mag, dessen wirtschaftliche und soziologische Auswirkung bemerkenswert bleibt, dessen geistige, künstlerische Eindringlichkeit aber erloschen ist. In diesem Sinne gilt es, Abschied vom Jazz zu nehmen.

Wie nebensächlich die Tatsache des Jazz heute bereits scheinen könnte, der Einbruch des Jazz hat einer Generation, hat einem Jahrzehnt ein entscheidendes und fruchtbarstes Erlebnis aufgezungen. Jazz war zunächst einfach eine ungewöhnlich bewegte und mannigfaltige fremdartige Tanzmusik, deren Temperament die Menschen mit sich fortriß. Darüber hinaus reinigte das Gewitter, das von den primitiven Kräften des aus Amerika importierten Stils ausging, die undurchsichtige und schwüle Luft des musikalischen Europa. Man erkannte, wie hier ein neues Können allein der Unterhaltung, dem Gebrauch diente. Man begriff den tiefen Wert solcher Haltung und genoß zugleich die Unbeschwertheit und Lockerheit der Haltung, die bedeutsamen Voraussetzungen der so ehrlich sich unterordnenden Kunst. Ironische Momente, Aufhebung des Pathos durch komische Züge, ja absichtliche Parodie schwülstig aufgeblasener Stücke ließen die Anspruchslosigkeit der dargebotenen Ausprägungen, die Genauigkeit ihrer Selbsteinschätzung deutlich hervortreten und als vorbildlich begreifen. So entwickelte sich gerade an solchen Mustern das Verständnis für Sachgemäßheit, der Sinn für Kunst, die sich nicht aufs Gelesenwerden beschränken mußte. Mit dem besten Gewissen durfte man sich der reizvollen Phantastik der andersartigen künstlerischen Welt überlassen; denn, in dem sie unterhielt, bildete sie, durch Verzicht belehrend«.

59. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 64 ff., 89 ff.

60. W. Fuhr: *Proletarische Musik in Deutschland 1928 – 1933*, Göppingen 1977, S. 128 ff., 193; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung. Der Bedeutungswandel des Jazz in den 20er Jahren«, *Angewandte Musik der 20er Jahre* (= *Argument-Sonderbände AS* 24, hrsg. von W.F. Haug), Berlin 1977, S. 95 ff.; *NZfM* 99 (1932), S. 429 f.: »Der Jazz als Ausdruck proletarischer Kunst«.

Ogleich sich die Beschäftigung mit dem Jazz und dessen Einfluß auf die Kunstmusik europäischer Provenienz im Rahmen der Lehr- und Forschungsaufgaben der Disziplin Musikwissenschaft an Musikhochschulen und Universitäten erst allmählich zu etablieren beginnt, so gibt es dennoch bereits eine Reihe von gewichtigen Beiträgen und Einzeluntersuchungen zu diesem Thema.⁶¹ Im Sinne einer Rezeptionsgeschichte geht es dabei zumeist darum, Fakten und Daten, Intentionen, Werturteile sowie Aversionen der gerade geschilderten Art zusammenzutragen. Etwas zu kurz kam bislang das Phänomen der engeren »kompositorischen Rezeption«, das Eingehen auf die Fragen,

1. mit welchen satztechnischen Mitteln jenes komplexe, analytisch zumeist erst noch zu bestimmende Jazzidiom im einzelnen adaptiert wurde,
2. welche systematisierbaren Rezeptionstypen dabei ausgebildet wurden oder
3. welchen Problemen ein Komponieren dieser Art letztlich ausgesetzt bleibt, sofern es sich um die Nachgestaltung in sich festgefügtter Modelle und prägnanter Stilistiken handelt oder um die Nachzeichnung usuelier Musizierpraktiken, denen ein Werkbegriff gänzlich fremd ist.

Im Folgenden sei der Versuch unternommen, im Blick auf die Gattung »Blues« einige Beobachtungen zu den hier herausgestellten Punkten zu fixieren.

61. J. Sypniewski [= Jan Slawe]: *Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz unter besonderer Berücksichtigung des symphonischen Jazz (George Gershwin)*, Phil. Diss. Zürich 1947 (mschr.), Teildruck 1949; H. Kirchmeyer: *Igor Strawinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958, S. 402 ff.: »Die Jazzpolemik«; J.E. Berendt: »Jazz und Neue Musik«, *Prisma der gegenwärtigen Musik. Tendenzen und Probleme des zeitgenössischen Schaffens*, hrsg. von J.E. Berendt und J. Uhde, Hamburg 1958, S. 183 ff.; H. W. Zimmermann: »Die Möglichkeiten und Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart«, *Musica* 16 (1962), S. 56 ff.; W. Widmaier: »Jazz – ein wilder Sturm über Europa«, *Melos* 33 (1966), S. 12 ff.; R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*; J. Hunkemöller: »Igor Strawinskys Jazz-Porträt«, *AfMw* 29 (1972), S. 45 ff.; H.W.Schwab: »Jonny spielt auf«; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts«; J. Kotek, »Eine Generation im Banne des Jazz. Studie über die Beziehungen zwischen ernster Musik und Jazz im Böhmen der zwanziger Jahre«, *Jazzforschung* 2 (1970), S. 9 ff. – Vgl. hierzu auch die in den Anm. 29 und 30 angeführte amerikanische Literatur.

Überschaut man rückblickend die Geschichte der Adaption von Jazz und Jazzverwandtem in der komponierten Musik – eine Entwicklung, die sicherlich noch längst nicht abgeschlossen ist⁶² –, dann lassen sich vor allem während des ersten Drittels dieses Jahrhunderts gesonderte Rezeptionsphasen voneinander abheben. In erster Linie sind sie von der stilistischen Entwicklung des Jazz selbst geprägt. Streng genommen gehen solche Adaptionsversuche sogar vor das Jahr 1913 zurück, in dem erstmals der Begriff »Jazz« in musikalischem Zusammenhang Verwendung fand. Erste Ansätze eines kompositorischen Aufgriffs von afro-amerikanischen Liedern und Tänzen, deren spezifische melodische oder rhythmische Qualitäten späterhin in der komplexen Erscheinung »Jazz« wiederzuerkennen sind, reichen weit in das 19. Jahrhundert zurück.⁶³ Selbst Vorformen oder singuläre musikalische Wurzeln des Jazz erlebten ihre separate Rezeption in der komponierten Musik. Die ältere Musikgeschichtsschreibung hat, soweit sie solche Zusammenhänge überhaupt erkannte, Kompositionen dieser Art in Kapiteln über »Musikalische Exo-

62. Vgl. hierzu die aus dem Anfang der 70er Jahre stammenden Werke; D. Banks: »Concerto for Jazz Set and Orchestra« (1970); D. Banks: »Meeting Place für Kammer-Ensemble, Jazz-Gruppe und Sound Synthesizer« (1970), Mainz: Ed. Schott; D. Banks: »Nexus für Sinfonie-Orchester und Jazz-Quintett« (1971), Mainz: Ed. Schott; L. Bernstein: »Mass. A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers« (1971), New York: G. Schirmer; H.W. Henze: »Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer« (1971), Mainz: Ed. Schott; K. Penderecki: »Actions für Jazzensemble« (1971), Mainz: Ed. Schott; B. Blacher: »Blues, Espagnola und Rumba für 12 Violoncelli soli« (1972/73), Berlin: Bote & Bock 1973.

Speziell aus Schweden, wo dieses Kompositionsgenre intensiv betrieben wird, wären auswahlweise zu nennen: L. Färnlöf: »Hesperia för blandad kör, symfoniorkester och improvisations(jazz)grupp«, UA: Västerås, 23.4.1972; L. Gullin: »Jazz Amour Affair för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: Norrköping, 7.5.1970; B. Hallberg: »Isländsk Souvenir. Tondikt för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: Norrköping, 26.2.1971; N. Lindberg: »Lapponian Suite för symfoniorkester och jazzgrupp«, UA: NDR Hannover, 13./16.4.1971; G. Riedel: »Baxningsvisa för jazzgrupp och stråkor«, UA: Västerås, 24.1.1971; G. Riedel: »Intrada för bläsorkester och jazzgrupp«, UA: Malmö, 26.8.1972; G. Riedel: »Fem berättelser för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: 18.11.1973; G. Riedel: »Dialoger för blåskvintett och jazzgrupp«, UA: Stockholm, 23.3.1974.

63. Vgl. hierzu die in das Auswahlverzeichnis aufgenommenen Werke von S. Coleridge-Taylor (1875–1912), F. Delius (1862–1934), A. Dvořák (1841–1904), H.F.B. Gilbert (1868–1928), L.M. Gottschalk (1829–1869), H. Kaun (1863–1932), Daniel Gregory Mason (1873–1953), J. Powell (1882–1963) und C. Scott (1879–1971).

tik« abgehandelt;⁶⁴ ein wesentlicher Unterschied zu Mozarts »alla turca« oder Brahms' »alla cingarese« bestand für sie nicht.

Dominierte bis zum Beginn der 20er Jahre zunächst die Adaption von Spiritual und Plantationsong, die Andeutung einzelner Voodoo-Riten, die Imitation von Banjoklang oder Banjospielweise oder die Verwendung der »synkopierten Rhythmen« von Cakewalk und Ragtime⁶⁵ – dergestalt ebenfalls also noch Vorformen des Jazz –, so galt seit 1923, seit Jean Wiéners »Sonatine syncopée«,⁶⁶ das Interesse zunehmend einer Gattung, die man nicht nur als »wahrscheinlich einzige, älteste und eigenständige Form in der Musik der nordamerikanischen Neger« bezeichnet hat, sondern die auch zur »wichtigsten Form des Jazz überhaupt«⁶⁷ avancierte: nämlich der Blues.

Zu definieren, was Blues ist, fällt nicht leicht angesichts der zahlreichen Behauptungen seiner Sänger und Spieler, die in ihm eher ein stimmungsträchtiges, irrationales Phänomen erblicken gemäß dem Bekenntnis, daß

64. W. Niemann: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 235 ff., 9.–12. Aufl., S. 258 ff.; K. Storck: *Die Musik der Gegenwart*, Stuttgart 1919, S. 177 ff.

65. Vgl. hierzu die bibliographische Werkübersicht im Anhang dieses Aufsatzes.

66. Über den heute kaum noch gekannten Jean Wiéner schrieb 1925 H.H. Stuckenschmidt in seinen »Notizen zur jüngsten französischen Musik«: »Zu den Allerbegabtesten zähle ich noch Jean Wiéner. Er steht dem Kreis der 'Six' nah, ohne selbst zu ihnen zu gehören. Sein Pariser Ruhm ist bislang ein Pianistenruhm, noch nicht ein Komponistenruhm. Die von ihm veranstalteten Konzerte gehören zu den musikalischen Ereignissen in Paris. Alle neuen musikalischen Ideen von wirklicher Originalität finden Platz in seinen Programmen. So führte er zum ersten Mal die amerikanischen Bands den Parisern vor. Er brachte ferner die jüngste Erfindung auf dem Gebiet des Instrumentenbaus, die Fuchsschwanzsäge als erster vor ein kultiviertes Publikum. In einem seiner Konzerte im April 1925 hörte ich eine vorzügliche, phonographisch getreue Wiedergabe von Negerduetten mit Schlagzeugbegleitung. (Songs from Dark Continent, notiert von Nathalie Curtis.) Als Komponist ist Wiéner einer der eifrigsten Vorkämpfer für die künstlerischen Probleme des Jazz. Seine 'Sonatine Syncopée' ist neben den Sonaten George Antheils das erste wichtige Resultat in dieser Linie. Auch vom pianistischen Standpunkt ist das Werk von größter Bedeutung. In die gleiche Rubrik gehören seine 'Trois Blues Chantés' mit instrumental behandelte Singstimme (ohne Worte). ...« (*Anbruch* 7, 1925, S. 541).

67. Art. »Blues«, *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, Mainz 121967, S. 114. Vgl. hierzu die jüngste Arbeit von A. M. Dauer, in der eine Typologie des Blues vorgestellt wird (A. M. Dauer, »Towards a Typology of the Vocal Blues Idiom«, *Jazzforschung* 11 (1979), S. 9 ff).

man nur Blues musizieren kann, wenn »man den Blues hat«. ⁶⁸ Um von dieser gesonderten Schwierigkeit nicht eingeengt zu werden, sei im Folgenden versucht, die Untersuchung gezielt auf jene signifikanten musikalischen Charakteristika des Blues zu beziehen, die sich dem analytischen Zugriff nicht entziehen. Sie sind es auch, die für das gerade angepeilte Thema der »kompositorischen Bluesrezeption« vorrangige Bedeutung haben.

Als Wort seit 1882 in der Bezeichnung »Charleston Blues« nachweisbar, ⁶⁹ hat der Blues nachgerade zwar eine Vielzahl von Gattungsvarian-



Beisp. 1: »St. Louis-Blues«

68. N. Shapiro und N. Hentoff (Hrsg.): *Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*, New York 1955, S. 201: »What comes out is what I feel. I hate straight singing. I have to change a tune to my own way of doing it. That's all I know« (Billie Holiday). – S. 246 f.: »The blues? Why the blues are a part of me. To me, the blues are – well, almost religious. . . . When we sing blues, we're singin' out our hearts, we're singin' out our feelings. . . . As for musicians who could play the blues? Well, the ones that didn't know music could play the best blues« (Alberta Hunter). – S. 249 f.: »The blues? Man, I didn't start playing the blues ever. That was in me before I was born and I've been playing and living the blues ever since. That's the way you've gotta play them. You've got to live the blues, and with us that's natural – it's born in us to live the blues. . . . There wasn't much tone, you know, but the bluesy beat was there and a kind of melancholy note, too, that I liked when I sang the blues. . . . Blues is all in the way that you feel it. One person can feel it and another can't« (T-Bone Walker).

69. C. Bohländer und K.H. Holler: *Reclam Jazzführer*, Stuttgart 1970, S. 746.

ten ausgebildet, bei aller Differenziertheit dennoch ein prägnantes Ablaufschema beibehalten, das in seiner »klassischen« Form – legt man europäische Modellvorstellungen zugrunde – aus drei Viertaktern zusammengesetzt ist. In der Regel wird der erste Viertakter (vgl. *Notenbeispiel 1*, 1. Zeile) leicht variiert wiederholt und steht sprachlich sowohl wie musikalisch einem dritten Viertakter im Verhältnis von »call and response«, von »Anrufung und Beantwortung«, von »Aussage und Begründung« oder »Frage und Antwort« gegenüber (siehe 3. Zeile von *Notenbeispiel 1*). Bedingt durch den vokalen Ursprung des Blues ist seine Melodik vom Sprachduktus geprägt sowie von der dem Bluessingen eigenen responsorialen Praxis. Die instrumentale Begleitung greift demgemäß die gesungenen Phrasen, die den Viertakter fast nie voll ausfüllen, auf und leitet zur nächsten Gesangsphrase oder zur neuen Bluesstrophe über. Muster dieses klassischen Blues sind vor allem unter den Aufnahmen mit der Sängerin Bessie Smith zu finden.⁷⁰

Charakteristisch für das Bluesmelos sind die sogenannten »blue notes«: die zwischen kleinem und großem Intervall (europäisch gesprochen: zwischen Dur und Moll) hin- und herpendelnde Intonation der Terz bzw. Septime. Solche »blue notes« finden sich in dem hier als Beispiel herangezogenen »St. Louis Blues«⁷¹ gehäuft vor allem in dem »Chorus-Teil«:

70. Vgl. hierzu das von J. Hammond und Ch. Albertson bei CBS edierte, chronologisch angelegte Bluesœuvre von Bessie Smith: »The World's Greatest Blues Singer« (66 258); »Any Woman's Blues« (66 262); »Empty Bed Blues« (66 273); »The Empress« (66 264); »Nobody's Blues But Mine« (67 232).

71. Der »St. Louis Blues«, von W.C. Handy nach älteren Bluesformeln zusammengesetzt, 1914 erstmals im Druck erschienen und nach den Worten Carlo Bohländers der »berühmteste Blues, der je komponiert wurde, vielleicht die bekannteste Jazz-Nummer überhaupt« (*Jazzführer*, S. 953), gehörte gleichfalls zum Repertoire von Bessie Smith (Schallplattenaufnahme: New York, 14. Jan. 1925).

Der »St. Louis Blues« war vor allem auch für die kompositorische Bluesrezeption bedeutsam. Er war enthalten in der 1926 edierten Anthologie von W.C. Handy, die für viele europäische Komponisten die zentrale Quelle einer schriftlich fixierten Jazzkenntnis war (vgl. Anm. 75 und 76 des vorliegenden Aufsatzes). Es ist belegt, daß D. Milhaud diesen Blues kannte und ihn als beispielhaft ansah (vgl. *Anbruch* 7, 1925, S. 204), wenngleich ein Sänger wie T-Bone Walker sich skeptisch über den »St. Louis Blues« äußerte und ihn nicht als »echten« Blues anerkennen wollte (N. Shapiro und N. Hentoff: *Hear Me Talking*, S. 250: »That's a pretty tune and it has kind of a bluesy tone, but that's not the blues. You can't dress up the blues. The only blues is the kind that I sing and the kind that Jimmy Rushing sings and Basie plays. I'm not saying that St. Louis Blues isn't fine music, you understand. But it just isn't blues«).



Beisp. 2: »St. Louis-Blues«, Chorusteil

Das über 12 Takte sich erstreckende Gerüstmodell des Blues ist tonal durch einen fixen Baß- bzw. Harmonieverlauf gekennzeichnet, darin der Form einer Passacaglia vergleichbar. Der 1. Viertakter wird in der Regel (siehe *Notenbeispiel 2*) von der Tonika beherrscht. Ihr folgen – in der Regel – jeweils zwei Takte Subdominante und Tonika, im 3. Viertakter sodann Dominante und Tonika, gleichfalls je zwei Takte einnehmend. Da, wo sich der Blues auf die Explikation dieses Harmonieschemas und seiner hauptsächlichen Varianten zurückzieht – entscheidend sodann im instrumentalen Blues –, wird seine Besonderheit, letztlich eine improvisierte Musik darzustellen, um so deutlicher. »You know«, so äußerte sich der Bluessänger T-Bone Walker, »there's only one blues, though. That's the regular twelve-bar pattern and then you interpret over that. Just write new words or improvise different and you've got a new blues«. ⁷² Entsprechendes gilt für das instrumentale Bluesspiel. Der artifizielle Ehrgeiz besteht demgemäß im spontanen Anwenden und Finden prägnanter, virtuoser, unverbrauchter oder gar neuer ostinater Bluesbässe oder im Anwenden und Finden neuer, ausdrucksstarker, zumindest jedoch das sogenannte eigene »feeling« repräsentierender Melodiephrasen. Selbst dort, wo Blues nur von einem einzelnen Instrumentisten intoniert wird, bleibt das responsoriale Moment eine gattungsspezifische Eigenschaft.

Die Tatsache, daß sich der Blues als Jazzgattung letztenendes in der improvisatorischen Gestaltung erfüllt, hat seine Adaption in der kompo-

72. N. Shapiro und N. Hentoff: *Hear Me Talking*, S. 250.

nierten Musik, im Unterschied etwa zum Ragtime,⁷³ um einiges komplizierter und problematischer gemacht. Komplizierter, weil der »echte«, »authentische« Blues kaum je in exakter Notation greifbar war, problematischer, weil die kompositorischen Möglichkeiten – hat man sich das Bluesmodell einmal klargemacht – angesichts des Modellzwanges immer eingeengt, beschränkt bleiben mußten. Zwar existierte auch der Blues in verschrifteter Form. 1912 erschienen die ersten Einzeldrucke,⁷⁴ 1926 die von dem Negertrompeter und -komponisten William Christopher Handy zusammengestellte »Blues Anthology«.⁷⁵ Aus dieser Sammlung gewannen nicht wenige europäische Komponisten, sofern sie am Jazz interessiert waren, erste und nähere Kenntnisse von dem älteren »folk blues« sowohl wie auch von dem später sogenannten »city (oder urban) blues«.⁷⁶ Dies waren zumeist aber auch falsche oder zumindest einseitige

73. J. Hunkemöller: »Strawinskys Jazz-Porträt«, S. 55 ff.; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts«, S. 86 ff.

74. »Baby Seals Blues«, St. Louis, 3. Aug. 1912 – »Dallas Blues«, Oklahoma City, 6. Sept. 1912 – »Memphis Blues«, Memphis, 28. Sept. 1912.

75. W.C. Handy (Hrsg.): *Blues. An Anthology*, New York: Albert und Charles Boni 1926, 180 S. Die 2. Auflage erschien 1949 unter dem Titel *A Treasury of the Blues*; eine erweiterte, von Jerry Silverman durchgesehene 3. Auflage erschien 1972 unter dem ursprünglichen Titel als *Blues. An Anthology. Complete Words and Music of 53 Great Songs*. (New York und London: Collier MacMillan Publishers).

76. Vgl. hierzu die Ankündigung und Besprechung der Anthologie durch H.H. Stuckenschmidt, der dabei in die Lobeshymne ausbrach: »... wir besitzen nun eine Geschichte und eine Theorie der amerikanischen Negermusik und in ihr gleichzeitig die schönste und vorbildlichste folkloristische Sammlung der Welt. Es gibt fast nichts an diesem Buch, was nicht zu loben wäre. Ein knappes Drittel füllt die Einleitung von Abbe Niles, eine höchst fesselnde Studie über Verse und Melodien des Folk-Blues, W.C. Handy, den modernen Blues, seinen Einfluss auf die heutige Musik und seine Pioniere. Im übrigen Teil sind etwa 50 der schönsten und typischsten Melodien und Bearbeitungen von W.C. Handy, Will Nash, King Philipps, C.A. Kemp, Ch. H. Booker, Douglass Williams, Mc. Laurin, Irving Berlin, George Gershwin u.a. zusammengestellt worden« (*Melos* 6, 1927, S. 88). – Die Anthologie enthielt 1926 mit Kompositionen Gershwins (2. Satz des Concerto in F; Auszug aus der Rhapsody in blue; »The Half of it, Dearie, Blues«), J. A. Carpenters (Auszug aus Krazy Kat), I. Berlins (»The Schoolhouse Blues«) und J. Kerns (»Left All Alone Again Blues«) also bereits auch Formen jenes »rezipierten Blues«, der im Folgenden noch näher zu betrachten sein wird. In der 3. Auflage der Sammlung (1972) wurden diese Blueskompositionen von Gershwin, Carpenter, Berlin und Kern – Komponisten, die selbst ja nicht als Jazzmusiker anzusehen sind – wiederum ausgetauscht.

Vorstellungen. Der Grund liegt schlicht darin, daß solche Notationen, wie sie W.C. Handy vermittelte – und solange der Blues noch nicht zum gänzlich durcharrangierte Tanzmusikgenre verkümmert war – nie mit dem tatsächlichen Erklängen des Blues identisch waren. Blues war eben noch eine weitgehend intakte usuelle Volksmusik. Jeder Bluessänger oder -spieler hatte seine eigene Version des gleichen Stücks, die er obendrein von mal zu mal, von Strophe zu Strophe improvisatorisch zu verändern wußte. Die Niederschrift stellte den Blues nun auf dieselbe Stufe des verschrifteten und dergestalt den Europäern vertrauten Volksliedes.⁷⁷ Das überaus wichtige improvisatorische Element wurde somit verdeckt.

Grundsätzlich konnte die Rezeption des Blues in der komponierten Musik anders erfolgen als die des Ragtime, dem das improvisatorische Moment fehlte. Die Bluesadaption hatte sich – grob gesehen – zwischen zwei Möglichkeiten oder Akzentuierungen zu entscheiden, je nachdem, ob das Interesse mehr dem galt, was diese Gattung normativ konstituierte oder dem, was improvisierende Bluesspieler an gestalterischer Besonderheit daraus zu entwickeln vermochten. Im ersten Falle galt es bevorzugt eine Kopie, Stilisierung oder Porträtierung des beschriebenen Bluesmodells oder seiner Varianten anzustreben. Im anderen ging es darum, in komponierter Faktur den Habitus improvisatorischen Spiels nachzubilden. Daß dies unter den gegebenen Voraussetzungen freilich immer nur zu einer »Scheinimprovisation« führen mußte, liegt auf der Hand. Dennoch hat es Jahrzehnte gedauert, bis dies den Komponisten des Blues allgemein bewußt wurde.



Der Typus der modellorientierten Blueskomposition, der sich entscheidend also auf das gerade beschriebene 12taktige Gerüst stützt, ist in Europa recht selten anzutreffen. In entsprechend realistischer Weise scheint er nur bei George Gershwin anzutreffen zu sein. Das mittlere seiner drei »Preludes for Piano« (1926) gibt als »Andante con moto e poco rubato« zwar keinen ausdrücklichen Hinweis auf dieses Faktum, erweist sich aber bei näherer analytischer Betrachtung (siehe *Notenbeispiel 3*) in den Rahmenteilten seiner dreiteiligen Liedform als ein mit einer

77. Vgl. etwa die Notiz Stuckenschmidts in seiner Besprechung: »Fazit dieses Buches: man kann also Volksliedersammlungen auch so machen!« (*Melos* 6, 1927, S. 88).

ostinaten Introduction versehener klassischer 12taktiger Blues.⁷⁸ Die rhythmische call-Phrase  ist dabei identisch mit derjenigen damals so populärer Stücke wie »Aunt Hagar's Children Blues«, »Beale Street Blues« oder »St. Louis Blues«. Schon der erste Takt der



Aunt Hagar's Children Blues
Old Dea-con Spliv-ins, his flock was giv-in'

Beale Street Blues
I'd rather be here— than an-y place I know,

St. Louis Blues
I hate to see— de ev'-nin' sun go down,

Beisp. 4: Call-Phrasen im Blues

Introduction, der einen durchgängigen 4-beat grundiert, macht durch Gebrauch der blue note e/eis deutlich, daß die vorgezeichnete Tonart cis-moll nur eine Orientierungsmarke für einen Blues in Cis abgibt, der auch hinsichtlich seiner harmonischen Anlage von dem konventionellen Gerüst kaum abweicht. Eigenheiten der Bluesintonation wie »dirty note« oder »smearing«, die das gleichschwebend temperierte Klavier nur begrenzt wiederzugeben in der Lage ist, werden durch gelegentliche Vorschlagseffekte angedeutet (T. 8, 11, 24; u.a.). Nach einer Überleitung von zwei Takten setzt Gershwin zu einer Wiederholung des Blues an. Neben der klanglichen Verstärkung durch Oktavierung (T. 18 ff.) tritt dabei eine zusätzliche, für die Bluesbegleitung nicht untypische Pendelstimme hinzu, die sich als solche auch durch eine gesonderte Notation aus dem

78. Unter der großen Anzahl von Schallplattenaufnahmen dieses Blues empfiehlt es sich, die Interpretationen von Leonard Pennario (EMI 1 C 147–81 633/34) und Eugene List (*Turnabout* TV-S 34 457) heranzuziehen. Von Gershwin selbst ist keine Aufnahme nachgewiesen (vgl. Ch. Schwartz: *George Gershwin. A Selective Bibliography and Discography* (= *Bibliographies in American Music* Nr. 1), Detroit 1974, S. 95.)

Schriftbild heraushebt. Die Wiederkehr des A-Teils (T. 45 ff.) steigert insofern noch den Jazzcharakter dieses Prelude, als abschließend nicht ein reiner Tonikaschluß erfolgt, sondern der Akkord Cis 9 erklingt, aus dem prononciert die verminderte Septime herauströnt: ein typischer Bluesschluß.

Das unguete Gefühl, bei diesem Stück gleichwohl einer unzeitgemäßen Salonpièce konfrontiert zu sein, ist sicher nicht unbegründet. Gershwins instrumentaler Blues, als »Lied ohne Worte« ohnehin seiner textbedingten Aggressivität entkleidet, ist trotz der Präsenz formaler, melodischer, rhythmischer und harmonischer Gattungsmerkmale unüberhörbar zum lyrischen Klavierstück geglättet. Die kompositorische Absicht Gershwins war ohne Zweifel auf eine solche Domestizierung dieser, gemäß ihrer afroamerikanischen Herkunft, rauen Gattung gerichtet. Hier erscheint der Blues gleichsam im Frack. Und gerade hieraus scheint für viele auch ein ästhetisches Mißbehagen zu resultieren. Der Blues verliert in dem Maße an musikalischer Überzeugung wie er sich anschickt, gesellschaftlich reputierlich zu werden. Fühlbar ist hier vor allem der Verlust an rhythmischer Intensität, Variabilität oder jener höchst reizvollen Heterophonie, wie sie sich zwingend aus dem Spiel eines improvisierenden Jazzensembles ergibt. Daß sich diese ästhetische Differenz auch als zwingende Folge der Absetzung einer differenzierten Ensemblesmusik auf das einzelne Instrument Klavier erklären läßt, könnte vergleichsweise ein Ausschnitt aus Darius Milhauds Ballett »La création du monde« vom Jahre 1923 verdeutlichen. Als Kontrastbeispiel repräsentiert es zugleich den oben erwähnten Typus der stärker an dem Improvisationsgestus orientierten Bluesrezeption (*Notenbeispiel 5*).

Der nach der Introduction mit (Nr.) I bezifferte Satz wurde in Konzertführern, gestützt auf die Tatsache, daß zuerst die Posaune, sodann das Saxophon, die Trompete, Klarinette und zuletzt die ersten und zweiten Violinen gemeinsam das vom Kontrabaß intonierte Thema imitatorisch aufgreifen, verschiedentlich als »Jazz-Fuge«⁷⁹ bezeichnet, obgleich weder Partitur noch Klavierauszug eine solche Bezeichnung vermerken. Denkt man bei »Fuge« an die aus der europäischen Kunstmusik vertraute, planvoll kontrapunktische Gestaltung, dann mißverstehen man die kompositorische Faktur sowohl wie das, was Milhaud hier beabsichtigte. Milhaud ging es bei diesem »ballet nègre« in erster Linie darum, eine

79. M. Gräter: *Konzertführer Neue Musik*, Frankfurt a.M. 1955, S. 142.

I. (d=62)
Tous ont si l'air d'être (mais ne le sont) ni blancs ni noirs

11

Piano
C. cl.
Tromp.
G.C.
Tromb.
C.B.
Ttr.
Piano
C. cl.
Tromp.
G.C.
C.B.

12

Piano
C. cl.
Tromp.
G.C.
Sax.
C.B.

Beisp. 5: Aus Darius Milhaud: »La Création du monde«

usuelle Musizierpraxis, nämlich die des Jazz, zu fixieren und nicht darum, mittels eines Bluesthemas eine eingebürgerte Kunstform neu zu illustrieren. Eine regelrechte Fuge ist dieses Gebilde bei Lichte besehen ohnehin nicht. Das Thema selbst ist unverkennbar ein Bluesthema mit blue note und typischem »call and response«-Profil,⁸⁰ wobei allerdings die Anlehnung an das standardisierte 12-Takt-Modell und dessen harmonische Abfolge bewußt vermieden wird. Dieser komponierte Blues ist eben, anders als der Gershwins, keine Modellkopie, sondern der ambitionierte Versuch, die im Jazzspiel realisierbaren intrikatsten polyrhythmischen und polyphonen Feinheiten festzuhalten bzw. in einer kompositorisch völlig durchorganisierten Musik als quasi improvisatorisch erscheinen zu lassen. Auch darin unterscheidet sich der Blues Milhauds von dem Gershwins, daß er sich dem immer wieder vorgebrachten Verdikt gegenüber dem Jazz, letztlich ein tönendes Chaos zu sein, nicht widersetzt, sondern den Jazzgegner in jener Auffassung geradezu zu bestätigen scheint.

In Rückerinnerung an seine erste Amerikareise, bei der er authentischen Jazz und Blues zu hören bekam, gibt Darius Milhaud in seinen *Notes sans musique* eine Schilderung, die in unserem Zusammenhang von einiger Bedeutung ist: »Harlem war damals noch nicht von Snobs und Ästheten entdeckt. Wir waren die einzigen Weißen dort. Die Musik, die wir hörten, war absolut anders als alles, was ich je vernommen hatte«.⁸¹ Und dann folgt eine nähere Beschreibung des dort Gehörten:

... Gegen den Schlag der Trommeln kreuzten sich die melodischen Linien in atemberaubendem Kontrapunkt von gebrochenen und verschlungenen Rhythmen. Eine Negerin sang mit einer rauhen Stimme, die aus fernen Zeiten zu kommen schien, ... Mit einem dramatischen und verzweifelten Ausdruck wiederholte sie unablässig bis zur Erschöpfung denselben Refrain, dem das Orchester aus immer neuen Mustern der Melodien einen kaleidoskopischen Hintergrund wob.⁸²

80. Als Vorlage kommt sicherlich der von Milhaud selbst in seinem Aufsatz »Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik« (*Anbruch* 7, 1925, S. 200 ff.) erwähnte »Aunt Hagar's Children Blues« in Betracht (vgl. hierzu W.C. Handy: *Blues. An Anthology*, 31972, S. 36).

81. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 106.

82. *Ebenda*, S. 106.

Diese Passagen nehmen sich aus wie eine Verbalisierung dessen, was sich in dem betreffenden Satz aus Milhauds »Création du monde« ereignet, sofern man in der Transposition der Gesangsstimme ins Instrumentale keinen Widerspruch erblickt. Während die an der Intonation des Bluesthemas beteiligten Instrumente einem 4/4-Rhythmus folgen, markieren Piano und Schlagzeug einen 3er-Rhythmus. Dieses Über-einanderschichten und Überlagern unterschiedlicher Rhythmen wird potenziert durch das Auftürmen sich jagender »Chorusse«, wobei das jeweils neu hinzutretende Instrument – um es gleichfalls in der Terminologie des Jazz zu sagen – zunächst den »lead« übernimmt, während die anderen Instrumente das Bluesthema umspielen, improvisatorisch explizieren oder einen Kontrapunkt setzen, der im ganzen das rhythmische Gewebe immer stärker verdichtet, so daß es schließlich (T. 37 ff.) kaum noch im traditionellen europäischen Sinne als geordnet wahrgenommen werden kann.



Sieht man von jenem gleichwohl häufig auftretenden Genre ab, das Blues lediglich als gefühlsbetontes musikalisches Stimmungsbild begreift, dabei fast kaum auf solche die Bluesfaktur konstituierenden Momente eingeht und demgemäß ebensogut als »Nocturne« oder »Rêverie« bezeichnet sein könnte,⁸³ dann lassen sich analytisch immer wieder diese beiden Verfahren der zum einen mehr am Bluesmodell, zum anderen mehr am Improvisationsgestus orientierten Gestaltung beobachten. Diese Beobachtung behält ihre Gültigkeit über den Zeitraum der hier näher untersuchten 20er Jahre hinaus, selbst im Blick auf die Tatsache, daß sich die Jazzgattung des Blues seither weiterentwickelte und harmonisch ungleich differenziertere Strukturen ausprägte. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten als signifikanten Extremen wären die meisten Blueskompositionen demgemäß als unterschiedlich akzentuierte Synthesen einzuordnen, die sich bald der einen, bald der anderen Richtung stärker zuneigen. Bereits Jean Wiéners »Blues« aus

83. Vgl. als besonders extreme Beispiele etwa den »Blues« aus E. Künnikes »Tänzerischer Suite« op. 26 (1929) oder G. Piernés »Cortège-Blues« op. 49 bis.

der »Sonatine syncopée pour piano« repräsentiert einen solchen Mischtypus.

Dieser Mittelsatz der Sonatine ist als ABAB' – Form angelegt, wobei die A-Teile beinahe notengleich identisch sind, während sich die beiden B-Teile in Art unterschiedlicher Improvisationen über den gleichen Chorus voneinander abheben. Der erste (T. 18 – 33) trägt den aufschlußreichen Vortragsvermerk »on ne doit entendre que le Saxophone«, der zweite (T. 51 ff.) verlangt von dem Pianisten, »doux, doux comme les trombones des noirs« zu spielen. Zwischen den einzelnen Teilen (T. 17, T. 33, T. 50) und am Schluß des Satzes (T. 66 – 68) erklingen vertraute Blues-Kadenzformeln. Stärker als in den B-Teilen sind konstitutive Eigenheiten von Blues in dem A-Teil zu finden, obgleich er sich weder auf das beschriebene 12-Taktmodell stützt, noch auf dessen normierte Harmonienfolge (*Notenbeispiel 6*). Der A-Teil – formal gegliedert in 8 + 8 + 1 Takte – enthält keine Melodie, auch kein eigentliches Thema, sondern – gemäß den Worten Wiéners – »(une) même formule«, die der eines Blues ähnelt.

Diese Formel besteht jeweils aus acht Tönen, ihr Anfang (a) betont in gleichbleibenden Terz- bzw. Quartsprüngen das nicht selten anzutreffende rhythmische Bluesinitium , das stets mit einer fallenden Halbtonfolge (b) beantwortet wird. Insgesamt erscheint die Formel sechsmal, innerhalb der ersten 8-Taktgruppe im Verhältnis von call (T. 1) – call (T. 3) – response (T. 5). Der »blue note«-Charakter als Wechsel der Terztöne gis und g ist spürbar, wenn man in Takt 4 nicht auf den verfremdenden Akkord, sondern auf den Zielton der fallenden Halbtonphrase hinhört, den ein fiktiver Bluessänger anzusteuern scheint. Denkt man sich also jene Formel als stilisierten Bluesgesang, dann muten die Takte 2, 4 und 6 – 8 wie eine stereotyp durchlaufende instrumentale Begleitung an (»très en mesure«), bei der eine zwar nicht für den Blues selbst, wohl aber für das damalige Jazzspiel allgemein als typisch angesehene Akzentuierung von $\frac{3+3+2}{8}$ hervorgekehrt wird. Trotz mancher Verfremdung und der bewußten Verschleierung verleiht gerade dieses responsoriale Moment von »call and response«, das bereits innerhalb der Bluesformel selbst begegnet (a || b) wie auch in derem Verhältnis zu den eingeschobenen Begleittakten, dem Satz den intendierten Bluescharakter. Daß Blues hier zugleich auch etwas Nächtlich-Stimmungshaftes anstrebt (»très calme, très tendre, très piano«) ist unbestritten.

Mit der ausgewogenen Synthese der oben näher skizzierten Gestal-

pour Madame Robert de ROTHSCHILD

Blues

$\text{♩} = 138$
Très calme, très tendre, très piano, très en mesure, la même formule (pour) de sobriété

m.d.
call *a* *b* *call*

p *m.g.* *m.d.* *pp* *p*

Sans pedales

3 + 3 + 2

tout le temps *response*

m.g. *m.d.* *pp* *p* *m.g.* *m.d.* *pp*

40

13

16 *On ne doit entendre que le Saxophone*

très lié *pp* *pp* $\rightarrow$ *p*

2 (d.)

Beisp. 6: Jean Wiener: »Blues«

tungsmöglichkeiten hat Igor Strawinsky in seinem »Ebony Concerto«,⁸⁴ im Jahre 1945 für das Jazzensemble um den Klarinettenisten Woody Herman geschrieben, ein Werk geschaffen, das man zurecht als »Gipfelleistung« in der Geschichte der Jazzkomposition bezeichnet hat.⁸⁵ »My plan was«, so kommentierte Strawinsky seine künstlerische Absicht, »to write a jazz *concerto grosso* with a blues slow movement«.⁸⁶ Gemäß seiner Intention, auch hier einen Porträttyp zu schaffen, exponierte Strawinsky im zweiten Satz dieses Konzertes das Bluesmodell A A' B zwar in dieser Form, zugleich hat er es aber auch verschleiert und verfremdet. Jürgen Hunkemöller hat nachgewiesen, daß »nur 20 von insgesamt 35 Takten« als »realisierte Bluestakte« anzuerkennen sind.⁸⁷ Eine Stilisierung und Verfremdung ist auch hinsichtlich des Klangbildes, der Zusammensetzung des Instrumentalensembles und dessen unterschiedlicher Funktion als sogenannte »Melodie-« oder »Rhythmusgruppe« zu beobachten. Die »Improvisation« ereignet sich wiederum als Scheinimprovisation. Gleichwohl gewinnt dieser Satz als »Komposition« gerade in dem Maße, wie er sich von dem fixen Bluesmodell distanziert und wie sich die Stilisierung des Blues mit dem Idiom des Personalstils verbindet.



Strawinskys »Ebony Concerto« ist ein Höhepunkt, dennoch kein End- oder Schlußpunkt in der kompositorischen Auseinandersetzung mit Jazz oder Blues. Je mehr sich seit Beginn der 60er Jahre die avantgardistischen Komponisten neuen Verfahrensweisen zuwandten, bei denen Improvisation oder Aleatorik eine gewichtige Rolle spielten, um so naheliegender war es, daß sich dem bisherigen Bemühen, Jazz und Kunstmusik zusammenzuführen, neue Wege eröffneten. »Wenn es jemals einen günstigen Zeitpunkt für die Begegnung von Jazz und Kunstmusik ... gab, dann jetzt«. Dies schrieb 1968 Bernd Alois Zimmermann im Kommentar seiner Hörspielmusik zu Elias Canettis »Die Befristeten«

84. I. Strawinsky: »Ebony Concerto«, London: Charling Music Corp. 1946.

85. Vgl. hierzu den Kommentar zu der Schallplattenedition »Meeting at the Summit. Benny Goodman plays Jazz-Classics« (Col. ML 6205). Die Aufnahme des »Ebony Concerto« wird von Strawinsky selbst dirigiert.

86. I. Strawinsky und R. Craft (Hrsg.): *Dialogues and A Diary*, London 1961, S. 53.

87. J. Hunkemöller: »Igor Strawinskys Jazz-Porträt«, *AfMw* 29 (1972), S. 57.

(1967).⁸⁸ Bereits 1954 hatte Zimmermann mit seinem Trompetenkonzert »Nobody knows de trouble I see« an jene ältere Tradition eines Milhaud oder Strawinsky angeknüpft.⁸⁹ Das seit Mitte der 60er Jahre als neu proklamierte bestand darin, daß nun Jazzmusiker, anders als noch bei Strawinsky, an der Werkgestaltung selbst mitbeteiligt wurden und zwar in der Form, daß Bernd Alois Zimmermann – etwa bei seiner Hörspielmusik »Die Befristeten« – für einzelne Teile eine gesonderte graphische Notation wählte, die den Tonhöhenverlauf, dessen rhythmische Profilierung oder bestimmte Akkordbildungen ganz oder teilweise dem Jazzmusiker anheimstellte. Das Problem, »wie man auf der einen Seite der Improvisation der Jazzler, dem Idiom jedes Spielers ... genügend Raum lassen konnte, ohne jedoch auf der anderen Seite die eigentliche Komposition aus der Hand zu geben«,⁹⁰ dies suchte Zimmermann bei diesem Werk dergestalt zu lösen, daß er beispielsweise den Beginn eines auf 12 Takte bemessenen »walking«-Basses aus einer frei vorzutragenden Reihe entwickelte, die als »Introduzione ... quasi Blues« ihrerseits die Physiognomie eines Blues widerspiegelt: Eine detaillierte Analyse von Noten-

Beisp. 7: B. A. Zimmermann: »Die Befristeten«

text und Klanggestalt dieses Werkes könnte bestätigen, daß Zimmermann bei dieser Hörspielmusik, wie er es selbst formulierte, »die Komposition nicht aus der Hand gegeben« hat. Im Unterschied zu Strawinsky

88. B. A. Zimmermann, »Die Befristeten, Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazz-Quintett« *studio-reihe neuer musik* (Wergo-Schallplatten, Baden-Baden, 60 031), Beilage.

89. Vgl. hierzu C. Kühn: *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*, Hamburg 1978, S. 98 ff.

90. Kommentar zur Hörspielmusik »Die Befristeten«, *Wergo* 60 031.

ist es ihm aber nicht in gleichem Maße gelungen, das Jazzidiom in einen Personalstil zu integrieren.

Fast zur gleichen Zeit wurden ähnliche Montage-Verfahren von amerikanischen Komponisten des »third stream« praktiziert,⁹¹ jener Kompositionsschule also, die sich insonderheit die Annäherung von »concert music and jazz« zur künstlerischen und sozialen Aufgabe gemacht hatte. Ein in diesem Zusammenhang wichtiger Repräsentant ist der 1928 in Chicago geborene William Russo. Schüler des Jazzpianisten Lennie Tristano und zeitweise Arrangeur bei Stan Kenton, wirkte er seit 1957 als Kompositionslehrer an der Manhattan School of Music, seit 1965 als Direktor des Center für Neue Musik am Columbia College in Chicago. 1968 erschien sein voluminöses Buch über *Jazz Composition and Orchestration*,⁹² ohne daß er darin allerdings das Problem der Blueskomposition zur Sprache gebracht hätte. Anscheinend behielt er sich vor, dieses Problem musikalisch zu formulieren. Aus dem gleichen Jahre datieren Russos »Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra, op. 50«, die 1968 in Chicago auch uraufgeführt wurden.⁹³ Die Stücke sind hinsichtlich ihrer Intention und Faktur im Zuge der mehrfach angedeuteten Kompositionsmöglichkeiten und -probleme besonders instruktiv, vor allem aus dem Grunde, weil sie eine als solche erkannte Unvereinbarkeit unterschiedlicher Musiksprachen und Musizierpraktiken nicht länger mehr zu kaschieren versuchen: Improvisation und Komposition stehen als solche gleichgewichtig nebeneinander.

Während Strawinsky noch das Spiel von Jazzmusikern studierte, deren Schallplattenaufnahmen durchhörte und analysierte⁹⁴ und daraufhin Passagen solch freien improvisatorischen Spiels dergestalt fixierte, daß bei jeder neuen Aufführung seines »Ebony Concerto« eine notengetreue Werkreproduktion möglich ist, hat William Russo Bluesmusiker und Symphoniker zu einem musikalischen Dialog zusammengeführt, der sich bei jeder weiteren Aufführung – zwar nicht im Gesamtverlauf, wohl aber im Detail – anders anhören muß. In gleicher Weise waren vor ihm bereits Mátyás Seiber und Johnny Dankworth, Werner Heider sowie Gunther

91. H. Kumpf: *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen. Berichte – Analysen – Werkstattgespräche*, Herrenberg, 1976, S. 19 ff.

92. W. Russo: *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago 1968.

93. Die Stücke sind 1973 im Druck erschienen beim Verlag Southern Music Publishing Co. Inc., New York.

94. J. Hunkemöller: »Strawinskys Jazz-Porträt«, S. 52.

Schuller bei der Anlage ihrer Partituren verfahren.⁹⁵ Dabei ist der jeweils von der Blues- oder Jazzband zu übernehmende Part fast identisch mit dem, den diese Ensembles sonst separat zu erbringen gewohnt sind.

Russos op. 50, Nr. 1 (*Notenbeispiel 8*) beginnt beispielsweise mit einem »Recitativo«. Die vom Country Blues her bekannte Mundharmonika figuriert zunächst in jazzmäßiger Manier ein vorgegebenes Harmonieschema aus. Nach einem Akkordschlag des gesamten Klangkörpers bringt die Bluesband das Stück durch einen streng und prononciert zu schlagenden »shuffle«-Rhythmus in Bewegung. Bei Buchstabe ① wird das gängige Bluesmodell exponiert: 4 Takte Tonika, 2 Takte Subdominante, 2 Takte Tonika, sodann die Kadenz Dominante – Subdominante und wiederum 2 Takte Tonika. Zugleich setzt bei Buchstabe ①, rhythmisch frei, im Unisono eine durch die Oboe verstärkte Streichergruppe ein. Bluesband und klassisches Symphonieorchester artikulieren sich im Folgenden auf separaten Ebenen in der ihnen jeweils angestammten, vertrauten Weise.⁹⁶

Solche skrupellos ineinandergeschobene Zweisprachigkeit mag als »Klangcollage« ästhetisch befremden. Sie ist jedoch nicht die eigentliche Absicht dieses Satzes. Durch die kompositorisch fixierten Teile partiell vorgegeben, wird im Sinne des intendierten Dialogs vielmehr ein Formulieren, Prononcieren, ein Übernehmen, Austauschen, Bestärken und Negieren einzelner Melodien, Motive, Formeln, Begleitmuster, Rhythmen u. dgl. in Szene gesetzt und dies zuweilen sicherlich auch erreicht, wenn auch nicht bei jeder Aufführung und nicht stets mit gleicher Intensität und Überzeugungskraft. Zu leisten haben dies die Musiker selbst, vor allem die Bluesmusiker. Der Komponist – wenn dieses Wort überhaupt noch Gültigkeit hat – ist hier also mehr der Architekt, der einen Plan zu einer musikalischen Aktion entwirft, als daß er ein bis in letzte Details festgelegtes Opus zu kreieren sucht. Es liegt in der Natur der Sache, in der kategorialen Verschiedenartigkeit von »Komposition« und »Impro-

95. G. Schuller: »Concertino for Jazz Quartet and Orchestra« (1959), New York: MJQ Music Inc. 1961; M. Seiber und J. Dankworth: »Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra«, London: Schott & Co. 1961; W. Heider: »Divertimento für Jazzgruppen« (1957), New York: MJQ Music Inc. 1961.

96. Vgl. hierzu die von der *Deutschen Grammophon Gesellschaft* herausgegebene Schallplattenaufnahme (DG 2530 309). Die Einspielung erfolgte durch die Siegel-Schwall Blues Band und das San Francisco Symphony Orchestra (Ltg. Seiji Ozawa), die auch die Uraufführung bewerkstelligten.

I

WILLIAM RUSSO
Opus 50 (1968)

Recitativo

div. senza vibr. non div. div. non div.

Vc. (div.)

senza vibr. non div. div. 32

D.B.

senza vibr.

Harm. Dmin. Dmin. G

div. 2 non div.

Vc. (div.)

non div.

D.B.

Harm. (II) F (V) D min. C to Elec. Pno.

+ Tutti

Bright ♩ = 120

Vl. 1

Vl. 2

Vln.

Vc. unis

D.B.

Bright ♩ = 120

Pno.

Blues Band

Gtr. 170 3/4

B Gtr.

Drums. hook shuffle

G D

Ob. 1. 2. **A**

Vl. 1. 2. freely, out of tempo: intense and highly inflected

Via. 1. 2.

Vc. 1. 2.

Blues Band

Sax. 1. 2. etc.

Dr. 1. 2. hook shuffle

Conductor: the melody begun by oboes and strings should be wholly independent of the blues band; the fermata before **A** will act to bring the orchestra and blues band together: that is, what is given to the orchestra at **A** should correspond in duration (but not tempo) to that given to the blues band, but could very well begin a few beats after the blues band.

Ob. 1. 2. (a2)

Vl. 1. 2.

Via. 1. 2.

Vc. 1. 2.

Blues Band

Sax. 1. 2. G D C G free

Dr. 1. 2.

Beisp. 8: William Russo: »Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra«, I

visation«, daß sich beide nicht nahtlos ineinanderfügen lassen. Was dem Jazzmusiker, seiner Musik als Freiraum zugestanden wird, muß zum anderen mit einem Verzicht auf Werkorganisation erkaufte werden. Obgleich von Anbeginn der kompositorischen Jazzrezeption als Problem vorhanden, haben erst Werke der zuletzt vorgestellten Machart dies auch klanglich vergegenwärtigt und bewußt werden lassen. Aufgabe des Musikwissenschaftlers ist es, das zu erkennen und zu verbalisieren, was Noten und Töne in ihrer eigenen Sprache bekunden – oftmals aber auch verschweigen.

Verzeichnis ausgewählter »Jazzkompositionen«

Die folgende Aufstellung soll vorderhand repräsentativ für die Zeit der 20er Jahre sein. Aufgenommen wurden aber auch ältere Kompositionen, die afroamerikanische Partikel oder Vorformen des Jazz zu assimilieren versuchten. Berücksichtigung fanden gleichfalls einige chronologisch jüngere Werke, die stilistisch indes der nämlichen Epoche zugeordnet werden dürfen.

ANTHEIL, George

Ballet mécanique [1923/24, rev. 1952].

o.O.: Templeton Pub. Co 1954

Transatlantic (The People's Choice). Oper in drei Akten. Für die deutsche Bühne bearb. von Rudolf Stephan Hoffmann. Klavierauszug mit Text.

Wien: U.E. (Nr. 9912) 1929

AURIC, Georges

Adieu New York. Fox Trot (à Jean Cocteau). [Piano solo] (1919).

Paris: Sirène (Nr. E.D. 22 L.S.) 1920

BARESEL, Alfred

Thema mit Jazz-Variationen [u.a. Blues, Hot, Boogie-Woogie, Grotesk-Marsch].

Leipzig: W. Zimmermann (Nr. 11 523) 1931

BECK, Conrad

Zwei Tanzstücke für Klavier (Boston – Foxtrot).

Mainz: Ed. Schott (Nr. 2073) 1928

BENJAMIN, Arthur

Five pieces for violoncello and piano [»Based on some jubilee songs of the American Negroes«].

London: J. Curwen (Nr. 994 015) 1924

Saxophone-Blues [Piano solo]. In: H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten, Vol. III, S. 26 ff.

Mainz: Ed. Schott (Nr. 1402) [1929?]

BERG, Alban

Der Wein (St. George). Konzertarie mit Orchester (1929). Klavierauszug von E. Stein.

Wien: U.E. (Nr. 9957) 1930 (Nachdruck 1954)

Lulu. Oper ... nach den Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora von F. Wedekind (1929/35). Klavierauszug von E. Stein.

Wien: U.E. (Nr. 10 745) 1936

BLACHER, Boris

Jazz-Koloraturen für Sopran, Altsaxophon und Fagott, op. 1 (1929). [1. Slowfox, 2. Charleston].

Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock (Nr. 21789 834) 1962

BLISS, Arthur

»Bliss«. One-Step [Piano solo].

London: F. u. B. Goodwin 1923

BURIAN, Emil František

Americká Suita pro dva klavíry. American Suite for two Pianos (1926). [1. Tempo in rag time, 2. Tempo di Blues, 3. Tempo di boston, 4. Tempo argentino, 5. Tempo di Fox].
Prag: Svoboda (Nr. S 365) 1948

CARPENTER, John Alden

Concertino for piano and orchestra (1915). Score.

New York: G. Schirmer 1920

Krazy Kat. A jazz pantomime. Scenario by George Heriman (1921, rev. 1939).

New York: G. Schirmer (Nr. 30 760) 1922, (Nr. 41 938) 1948

Skyscrapers. A Ballet of Modern American Life (1923/24). [Klavierauszug].

New York: G. Schirmer (Nr. 32 722) 1926

»A little bit of jazz« (1925). Score.

Ms. New York, Public Library

Oil and vinegar for jazz orchestra (1926). Score.

Ms. Washington, D.C., Library of Congress

Four Negro songs for medium voice and piano. [1. Shake your brown feet, honey, 2. The cryin' blues, 3. Jazz boys, 4. The soothin' song].

New York: G. Schirmer (Nr. 33 481) 1927

CASELLA, Alfredo

Tre pezzi per Pianola, op. 33 (1918). [1. Prélude, 2. Valse, 3. Ragtime].

London: Ed. Rullo Aeolien

Cinque pezzi per due violini, viola e violoncello, op. 34 (1920). [1. Preludio, 2. Ninna-nanna, 3. Valse ridicule, 4. Notturmo, 5. Fox-trot].

Wien: U.E. (Nr. 6879, Part.) (Nr. 6880, Stimmen) 1921

Fox-trot [aus Streichquartett op. 34] per pianoforte a quattro mani (1920).

Wien: U.E. (Nr. 6898) 1922

CHRISTENSEN, Bernhard

Jazzoratoriet De 24 Timer. Tekst af Sven M. Kristensen. [Klavierauszug mit Text].

København: Skandinavisk Musikforlag (Nr. 823) 1933

»Skolen paa ho'det«. Jazzstykke for børn. Tekst: S.M. Kristensen (1933). [Klavierauszug mit Text].

København: Skandinavisk og Borups Musikforlag (Nr. 945) 1936

CHRISTENSEN, Bernhard und Herman D. KOPPEL

»Trompetkvadet« for kor, solister og orkester. Tekst: Sven M. Kristensen (1934). [Klavierauszug mit Text].

København: W. Hansen (Nr. 24 342) 1935

»Thrymskvadet« for kor, solister og orkester. [Klavierauszug mit Text].

København: W. Hansen (Nr. 24 351) 1935

COLERIDGE-TAYLOR, Samuel

African suite for the pianoforte, op. 35

London: Augener's ed. (Nr. 6103) 1898

Danse nègre from the African suite, op. 35 [Nr. 4]. Score.

London: Augener's ed. (Nr. 6100^a) 1901

Twenty-four negro melodies, transcribed for the piano, op. 59. With a preface by Booker T. Washington.

Boston: O. Ditson Comp. – New York: C.H. Ditson & Co. 1905

The Bamboula. Rhapsodic dance, [op. 75]. Score.

London: Hawkes & Son (Nr. 4728) 1911

CONFREY, Zez

Kitten on the keys [Xylophon mit Klavierbegleitung], arranged by Sammy Herman.

New York: Mills Music 1921

Stumbling. Fox-trot for orchestra.

New York: L. Feist Inc. 1922

Zes Confrey's modern course in novelty piano playing.

New York: J. Mills Inc. 1923

Ten lessons for piano, ... for pupils, teachers, students and pianists of the modern school.

New York: J. Mills Inc. 1926

COPLAND, Aaron

Moods for piano solo (1920/21). [1. Amertume (Embittered), 2. Pensif (Wistful), 3. Jazzy, 4. Petit portrait].

Ms. Washington, D.C., Library of Congress

Music for the Theatre. Suite in five parts for small orchestra (1925).

London, New York: Boosey & Hawkes (Nr. 699) 1932

Concerto for Piano and Orchestra (1926).

London, New York: Boosey & Hawkes (Nr. 696) 1929

Four Piano Blues (1926/1948). [1. For Leo Smit (1947), 2. For Andor Foldes (1934), 3. For William Kapell (1948), 4. For John Kirkpatrick (1926)].

London, New York: Boosey & Hawkes (B. Pa. 75) 1949

DEBUSSY, Claude

Children's Corner (Coin des Enfants). Petite Suite pour Piano seul (1906/08). [6. Golliwogg's cake-walk].

Paris: Durand (Nr. 7188) 1908

Préludes pour Piano. 1^{er} Livre (1910). [12. Minstrels].

Paris: Durand (Nr. 7687) 1910

Préludes pour Piano. 2^e Livre (1910). [6. Général Lavine – eccentric, »Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk«].

Paris: Durand (Nr. 8697) 1913

The little Negro. Le petit Nègre. Piano à deux mains.

Paris: A. Leduc (Nr. 18 709) 1934

DELIUS, Frederick

Koanga. Oper in 3 Akten, einem Prolog und einem Epilog (1895/97).

London: Boosey & Hawkes (Nr. 20 240) 1935

- Appalachia. Variationen über ein altes Sklavenlied mit Schlußchor für großes Orchester (1896/1902).
Berlin: Harmonie 1906 (Wien: U.E., Nr. 3900)
- DUNN, James Philip
Overture on negro themes for symphony orchestra.
New York: J. Fischer & Brother (Nr. 5500) 1925
- DVOŘÁK, Antonín
Symphonie e-moll. »Aus der neuen Welt«, op. 95 (1893).
Zürich: Ed. Eulenburg (Nr. 433)
- EISLER, Hanns
Lied der Baumwollpflücker (B. Traven). Männerchor mit (Jazz-) Orchesterbegleitung. Partitur.
Berlin: DAS e.V. (Nr. 1445) 1931
Balladenbuch, op. 18. Ballade vom Nigger Jim (1930).
Wien: U.E. (Nr. 3742f) 1932
- FAIRCHILD, Blair
Cinq chants nègres pour piano.
Paris: Durand (Nr. 11 274) 1927
- GEBHARDT, Rio
»New Tales«. Jazz-Suite für Klavier. [1. What my little Darling told me, 2. I dreamed, 3. American Tempo]
Leipzig: W. Zimmermann [um 1930]
Concert in Es für Jazz-Orchester und Pianoforte. Ausgabe für zwei Pianoforte.
Leipzig: W. Zimmermann [1932]
- GERSHWIN, George
Blue Monday (135th Street). [Einaktige Oper] (1922). Score by Ferde Grofé.
New York: Leonia 1925
Rhapsody in blue (1924). Scored by Ferde Grofé.
New York: New World Music Corp. 1924 (1942)
Concerto (in F) composed for Piano and Orchestra (1925). Transcribed for two pianos (four hands).
New York: Harms Inc. 1927
[3] Preludes for Piano (1926).
New York: Harms Inc. 1927
An American in Paris. An orchestral tone poem. Piano solo. (1928).
New York: New World Music Corp. 1929
Porgy and Bess (1935). [Oper].
New York: Gershwin Publishing Corp. (Nr. 44 785) 1935
- GILBERT, Henry Franklin Belknap
Two episodes for orchestra [op. 2, Nr. 1 – 2]. Score. [1. Legend, 2. Negro episode].
Boston: 1897
Negro Episode (1896) [op. 2, Nr. 2].
Newton Center, Mass.: The Wa-Wan press 1897 (1907)
Comedy overture on Negro themes (1907). Score.
London: Novello & Co. 1912 – New York: Gray 1912

Humoresque on negro-minstrel tunes. Full score.

New York: H.W. Gray 1913

Negro rhapsody [1913]. Score.

London: Novello & Co. 1915; New York: H.W. Gray 1915

Negro dances. Five pieces for the pianoforte.

New York: H.W. Gray Co. [1914]

The dance in Place Congo, op. 15 (1918). Symphonic poem (after George W. Cable).
Score.

New York: H.W. Gray Co. [1922]

Suite for chamber orchestra [1927?]. [1. Prelude, 2. Spiritual, 3. Fantasy].

Ms. Washington, D.C., Library of Congress

GOLDMARK, Rubin

A Negro Rhapsody (1922). Orchestral Score.

Wien: U.E. (Nr. 7420) 1923

GOTTSCALK, Louis Moreau

Le Bamboula. Danse de Nègres, op. 2.

New York: W. Hall & Son (Nr. 2395) [1844]

La Savane. Ballade Créole pour le Piano, op. 3.

Mainz: Schott (Nr. 10 361) [um 1845/46]

Le Bananier. Chanson nègre pour Piano, op. 5.

Mainz: Schott (Paris, Bureau Central Nr. 10 683) [1846]

2^{eme} Banjo [Piano solo]. Oeuvres Posthumes. 1852.

Boston: O. Ditson Comp. (Nr. 28 004) [nach 1869]

The Banjo. Grotesque Fantasia. An American Sketch [Piano solo], op. 15.

New York: W. Hall & Son (Nr. 3345) [um 1854/55]

Souvenir de Porto Rico. Marche des Gibaros pour Piano, op. 31.

Mainz: Schott (Nr. 15 773) [1857]

Ojos Criollos. (Les yeux Créoles). Danse Cubaine. Caprice brillant pour deux mains.

New York: W. Hall & Son (Nr. 5963) [1859]

GROSZ, Wilhelm

Jazzband für Violine und Klavier (1923).

Wien: U.E. (Nr. 7616) 1924

II. Tanzsuite, op. 20 (1926). Piano Solo. [1. Foxtrot, 2. Boston, 3. Tango, 4. Shimmy, 5. Five step].

Wien: U.E. (Nr. 8435) 1926

Baby in der Bar. Ein Tanzspiel von Béla Balász, op. 23. Klavierauszug zu 2 Händen vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 7523) 1927 (V.C. 93 für Jazzorchester und kleines Orchester)

Afrika-Songs. Ein Zyklus für zwei Singstimmen (Mezzosopran und Bariton) und Kammerorchester nach Gedichten aus der Sammlung »Afrika singt«, op. 29. Auszug für eine oder zwei Singstimmen und Klavier [Ja? – Lied der Baumwollpacker – Arabeske – Tante Sue's Geschichten – Das neue Kabarettmädel – Schnaps-Mary – Nachtlid in Harlem – Elend].

Wien: U.E. (Nr. 9970) 1930

Achtung, Aufnahme! Tragikomödie in einem Akt von Béla Balász, op. 25. Klavierauszug mit Text vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 9896) 1930

GRUENBERG, Louis

Polychromatics. A Miscellany of Piano Pieces, op. 16 [Nr. 6 »A Rag-Time Fragment«].

Wien: U.E. (Nr. 7127) 1924

The Daniel Jazz (Vachel Lindsay), op. 21 (1924). For a voice and eight instruments. Deutsch von R. St. Hoffmann. Partitur.

Wien: U.E. (Nr. 7765) 1925

The Creation (J.W. Johnson). Die Schöpfung, op. 23 (1924). Eine Neger-Predigt für Singstimme und acht Instrumente. Deutsch von R. St. Hoffmann. Partitur.

Wien: U.E. (Nr. 8327) 1926

Jazzberries. Four Dances for Piano, op. 25 (1924). [1. Foxtrot, 2. Blues, 3. Waltz, 4. Syncopé].

Wien: U.E. (Nr. 8134) 1925

Jazzettes. 3 Stücke für Violine und Klavier, op. 26.

Wien: U.E. (Nr. 8446) 1926

Jazz Suite for orchestra, op. 28 [1925]. Score.

New York: Cos Cob Press Inc. 1929

Two Jazz-Masks, op. 30a (1929). Piano solo. [1. Chopin: Nocturne, op. 9, Nr. 2; 2. Chopin: Valse, op. 64, Nr. 2].

Wien: U.E. (Nr. 9643/44) 1929

Six Jazz Epigrams, op. 30b. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 9690) 1929

HÁBA, Alois

Vier Tänze für Klavier. [1. Shimmy-Blues, 2. Blues, 3. Boston, 4. Tango].

Wien: U.E. (Nr. 8791/94) 1928

HARTMANN, Karl Amadeus

Jazz-Toccata und -Fuge für Klavier (1928).

Mainz: Schott (Nr. 6426) 1970

HERBST, Kurt

Jazz-Etüde für Klavier.

Mainz: Schott (Nr. 32 105) 1928

HILL, Edward Burlingame

Jazz studies for two pianos, four hands, no. 1 – 4.

New York: G. Schirmer (Nr. 31 595, 36 476 – 36 478) 1924/1935

HINDEMITH, Paul

1922. Suite für Klavier, op. 26 [1. Marsch, 2. Shimmy, 3. Nachtstück, 4. Boston, 5. Ragtime].

Mainz: Schott (Nr. 1732) 1922

Tanz der Holzpuppen. Foxtrot aus »Tuttifantchen« [Weihnachtsmärchen] (1922). Piano solo.

Mainz: Schott (Nr. 1734) 1922 (Nr. 5861, Partitur)

HONEGGER, Arthur

Concertino pour piano et orchestre (1924). Partition d'orchestre.

Paris: Editions M. Senart (Nr. 7008) 1926

IVES, Charles Edward

First Sonata for Piano (1902/1910).

New York: Peer International Corp. (Nr. 258–50) 1954

Three Page Sonata for piano solo (1905).

New York: Mercury Music Corp. (Nr. 191) 1949

Second Piano Sonata. »Concord, Mass., 1840 – 1860« (1909/1915).

New York: Arrow Music Press 1947

JELINEK, Hanns

Sinfonia ritmica (Musica in modo di Jazz), op. 6 (1929) für Jazzband und großes Orchester.

Ms.

»rather fast«. Rondo in Jazz für großes Orchester, op. 7 (1929).

Ms.

JIRÁK, Karl Boleslav

The Kingdom of Heaven. Slow-fox (Blues for Piano).

Wien: U.E. (Nr. 1512) 1931

JOPLIN, Scott

The Chrysanthemum. An Afro-American Intermezzo [Piano solo].

St. Louis: J. Stark & Son 1904

The Sycamore. A Concert Rag [Piano solo].

New York: W. Rossiter [1904]

Sugar Cane. A Ragtime Classic Two Step [Piano solo].

New York: Seminary Music Co. 1908

Treemonisha. Opera in Three Acts. [Klavierauszug].

New York: S. Joplin Music Comp. 1911

KAUN, Hugo

Zwei symphonische Dichtungen nach Longfellow's Lied von Hiawatha für großes Orchester [op. 43]. Nr. 1 Minnehaha. Nr. 2 Hiawatha.

Leipzig: D. Rather [1902]

KOPPEL, Herman David (siehe auch B. CHRISTENSEN)

Rhapsody in jazz, op. 15 [1932].

Ms. København, Det kongelige Bibliotek

KOOL, Jaap

Concerto Grosso für Jazz Orchester [1925]. Klavierauszug zu vier Händen von K. Mengelberg.

Wien: U.E. (Nr. 8995) 1928

KRENEK, Ernst

Der Sprung über den Schatten. Komische Oper in drei Akten, op. 17 (1923).

Wien: U.E. (Nr. 7454) 1923

Jonny spielt auf. Oper in 2 Teilen, op. 45 (1925/26). Klavierauszug mit Text vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 8621) 1926

Das Leben des Orest. Große Oper in fünf Akten, op. 60 (1928/29).

Wien: U.E. (Nr. 9798) 1929 (Klavierauszug), (Nr. 9874) 1930/1939 (Partitur)

KÜNNKE, Eduard

Tänzerische Suite. Concerto grosso in 5 Sätzen für eine Jazzband und großes Orchester, op. 26 (1929). [1. Ouverture, 2. Blues, 3. Intermezzo, 4. Valse mélancolique, 5. Finale].

Berlin-Dahlem: O. Wrede, Regina Verlag (Nr. 780a) 1935

MARTINU, Bohuslav

Jazz Suite [für Orchester] (1928). [1. Prelude, 2. Blues, 3. Boston, 4. Finale].

Praha: Panton (Nr. 1070) 1970

La Revue de cuisine. Suite pour orchestre (1928). Partitur.

Paris: A. Leduc (A.L. 17 700 bis) 1930

Préludes pour piano en forme de blues, scherzo, andante, danse, capriccio, largo étude, fox-trot.

Paris: A. Leduc (Nr. 17 691) 1930 (1952)

MASON, Daniel Gregory

String-quartet on Negro Themes, op. 19 (1918/19).

New York: Society for the Publication of American Music (Nr. 28), G. Schirmer 1930

MILHAUD, Darius

La Création du Monde. Ballet de Blaise Cendrars (1923). Partitur.

Paris: Ed. M. Eschig (Nr. 2402) 1929; (Nr. 1153) 1923 (Klavierauszug)

Trois Rag-Caprices pour piano à deux mains.

Wien: U.E. (Nr. 6562) 1923

MITTMANN, Leopold

Blues [Piano solo].

Leipzig: W. Zimmermann (Nr. 11 420) 1929

Jazzetüde für Klavier.

Leipzig: W. Zimmermann 1930

PIERNÉ, Gabriel

Impressions de music-hall. Ballet en un acte. Choréographie de Mme. Nijinska, op. 47. [Chormädchen (French Blues) – Der Exzentriker (Little Tich) – Die spanische Nummer – Musikalische Clowns (Les Fratellini)]. Partitur.

Paris: M. Eschig (Nr. 31 856) 1927

Viennoise. (Suite de Valses et Cortège-Blues), op. 49 bis.

Paris: Ed. M. Senart (Nr. 8646) 1934

POLLET, Marcel

Cinq petites pièces pour piano en forme de danses à la mode (1922). [1. Prolalie, 2. Plum-Pudding (Shimmy), 3. Prout (Tango), 4. Pois de senteur (Valse), 5. Pfft (Fox-Trott)].

Paris: Ed. M. Senart (Nr. 6317) 1923/24

POOT, Marcel

Jazz-music pour orchestre (1930).

Paris: M. Eschig (Nr. 3792) – New York: Associated Music Publishers 1933

POWELL, John

In the South (Suite sudiste), op. 16. [1. Humming birds, 2. Love poem, 3. Negro elegy, 4. Pioneer dance].

Paris: A.Z. Mathot [1910]

At the fair. Sketches of American fun for pianoforte. [1. Hoochee-coochee dance, 2. Circassian beauty, 3. Merry-go-round, 4. Clowns, 5. Snake-charmer, 6. Banjo-picker].

London: Schott (Nr. 29 485) 1912

Rhapsodie nègre for orchestra and piano (1918). Score.

New York: G. Schirmer 1921

RAVEL, Maurice

Sonate pour violon et piano (1923/27). [Allegretto – Blues (Moderato) – Perpetuum mobile (Allegro)].

Paris: Durand (Nr. 11 273) 1927

L'Enfant et les Sortilèges. Five o'clock. Fox-trot pour piano à 2 mains.

Paris: Durand (Nr. 10 743) 1925

ROUSSEL, Albert Charles Paul

Jazz dans la nuit. Poème de René Dommange, op. 38 (1928).

Paris: Durand 1929 (1948)

SATIE, Eric

Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau. Partition d'orchestre. [– Petite fille américaine].

Paris: Ed. Salabert (Nr. 16 425) 1917

SCOTT, Cyril

Danse Nègre, op. 58, Nr. 5 (1908). [Piano solo].

Mainz: Schott (Nr. 1805) 1908 – London: Elkin & Co. (Nr. 446) 1908

Tallahassee. Suite for violin and piano [3. Negro air and dance].

Mainz: Schott (Nr. 28 928.4) 1911

SCHULHOFF, Erwin

Partita für Klavier (1922). [1. Tempo di Fox, 2. Jazz-Like, 3. Tango-Rag, 4. Tempo di fox à la Hawaï, 5. Boston, 6. Tempo di Rag, 7. Tango, 8. Shimmy-Jazz].

Wien: U.E. (Nr. 7932) 1925

5 Etudes de Jazz, op. 58 (1926). Piano solo. 5 Hefte (I. Charleston, II. Blues, III. Chanson, IV. Tango, V. Toccata sur le Shimmy »Kitten on the Keys«).

Wien: U.E. (Nr. 8954/58) 1927

Esquisses de Jazz. Six Pièces faciles pour Piano, op. 64 (1927). [1. Rag, 2. Boston, 3. Tango, 4. Blues, 5. Charleston, 6. Black Bottom].

Wien: U.E. (Nr. 9504) 1928

Hot Music. Zehn synkopierte Etüden, op. 67. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 8643) 1929

Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott, op. 68 [Ouverture – Burlesca – Romanzero – Charleston – Tema con variazioni e fugato – Florida – Rondino/Finale]. Partitur.

Mainz: Schott (Nr. 3457) 1928

Hot-Sonate (Jazz-Sonate) für Altsaxophon (in Es) und Klavier, op. 70.

- Mainz: Schott (Nr. 2117) [1930]
 Suite dansante en Jazz pour Piano (1931). [1. Stomp, 2. Strait, 3. Waltz, 4. Tango, 5. Slow, 6. Fox-trot].
 Paris: La Sirène musical (Nr. 181) 1931
- SEIBER, Mátyás György
 [2] Jazzolettes for 2 Saxophones, Trumpet, Trombone, Piano and Drums (1929).
 København: W. Hansen 1958
 77 Breaks für Schlagzeug.
 Mainz: Schott (Nr. 2078) 1929
- STRAWINSKY, Igor
 Histoire du soldat (1918). Score. [– Ragtime].
 London: J. & W. Chester (Nr. 44b) 1924
 Rag-Time for Eleven Instruments (1918). Score.
 London: J. & W. Chester (Nr. 22a) 1920
 Piano-Rag-music (1919).
 London: J. & W. Chester (Nr. 2061) 1920
- STILL, William Grant
 Africa. Suite for orchestra (1930).
 Ms. Washington, D.C., Library of Congress
 Afro-American Symphony (1931). Full score.
 New York: J. Fischer & Bro. (Nr. 0318) 1935
- TOCH, Ernst
 Tanzstück. Jazz-Tempo [Piano solo], aus: Tanz- und Spielstücke, op. 40 (1927). In:
 H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten, Vol. III, S. 30 f.
 Mainz: Ed. Schott (Nr. 1402) [1929?]
- TANSMAN, Alexander
 Sonatine transatlantique for Orchestra (1930). [1. Fox-trot, 2. Spiritual and blues, 3. Charleston].
 Paris: A. Leduc (Nr. 17753 – 17755 bis)
 Blues. Piano solo.
 New York: Associated Music Publishers (M.E. 4968) 1936
 Trois préludes en forme de blues pour piano.
 Paris: M. Eschig – New York: Associated Music Publishers 1937
 Carnival suite. For band. [1. Mardi Gras, 2. Interlude blues, 3. Cakewalk].
 New York: Leeds Music Corp. 1947
- WEILL, Kurt
 Mahagonny Songspiel. Das kleine Mahagonny. Text von Brecht. Urfassung 1927
 wiederhergestellt und herausgegeben von D. Drew. Klavierauszug.
 Wien: U.E. (Nr. 12 889) 1963
 Die Dreigroschenoper. (The Beggar's Opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, u. deutscher Bearbeitung Bert Brecht. Klavierauszug (N. Gingold).
 Wien: U.E. (Nr. 8851) 1928 (1957)
 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Text von Brecht.

Klavierauszug mit Text von N. Gingold.

Wien: U.E. (Nr. 9851) 1929 (1969)

WIÉNER, Jean

Sonatine syncopée pour Piano. [Lourd – Blues – Brillant].

Paris: M. Eschig (Nr. 2079) 1923 – Mainz: Schott (Nr. 3013)

Trois Blues Chantés für Gesang (ohne Text) und Klavier.

Mainz: Schott 1925

One-step [Piano solo], aus: *Le village blanc* (1927). In: H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), *Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten*, Vol. III. S. 14 f.

Mainz: Schott (Nr. 1402) [1929?]

Haarlem. Tempo di Blues. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 9613) 1929

WLADIGEROFF, Pantscho

Fox-Trott. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 8591) 1926

Resumé

Efter et overblik over de almene kulturelle, sociale, politiske og musikalske faktorer, som siden århundredskiftet – og forstærket efter 1. verdenskrig – har spillet en vigtig rolle såvel for accepten af som for modstanden imod det afro-amerikanske jazz-fænomen, forsøger artiklens hoveddel at rette blikket imod de kompositionsproblemer, der viser sig, når jazz og jazzlignende skal assimileres med det traditionelle europæiske musiksprog. Især tre spørgsmål melder sig i forbindelse med denne i snævrere forstand »kompositoriske reception«:

1. Hvilken satsteknisk praksis anvendes for at frembringe det komplekse jazzidiom, som endnu venter på en nærmere analytisk bestemmelse?
2. Hvilke receptionstyper udvikler sig, og hvordan kan de systematiseres?
3. Hvilke problemer kommer en kompositionsproces af denne art ud for i de tilfælde, hvor det drejer sig om at overføre fasttømrede modeller og prægnante stilarter eller om at overtage en funktionelt bestemt musiceren, som står fremmed overfor en europæisk opfattelse af værkbegrebet?

Som paradigma vælges blues-genren, hvis karakteristika gennemgås detaljeret. Blandt de mangfoldige kilder, der kunne komme på tale (se værklisten), foretages en nærmere analyse af G. Gershwin's *Prelude for Piano No. II* (1926), en sats fra D. Milhaud's *Création du Monde* (1923), Jean Wiéner's »Blues« fra *Sonatine Syncopée* (1923), den midterste sats fra Stravinsky's *Ebony Concerto* (1945), B.A. Zimmermann's »Introduzione . . . quasi Blues« fra musikken til hørespillet *Die Befristeten* (1967) og det første af W. Russo's *Three Pieces for Bluesband and Symphony Orchestra* op. 50 (1968).

På grund af fundamentale forskelle mellem kategorierne »komposition« og »improvisation« lader de sig ikke uden videre sammensmelte i den komponerede blues. Det frie spillerum, der er til rådighed for jazzmusikeren og hans musik, må erhverves af kompositionsmusikeren på bekostning af værkorganisationen. Skønt dette problem var til stede lige fra den tidligste kompositoriske jazzreception, er det først et værk som Russo's *Three Pieces*, der bliver sig dette klangligt bevidst.

ANMELDELSER

Bøger

T. Ilmari Haapalainen: Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft (= Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Vol 53). Åbo 1976. 435 pp.

Den finske teolog og koralforsker T. Ilmari Haapalainen har i det sidste tiår gennem en række afhandlinger og kommenterede facsimileudgivelser vist, at det stadig lønner sig at bore i det 16. – 17. århundredes lutherske melodioverlevering i Finland, selvom emnet siden århundredets begyndelse har tiltrukket sig talrige forskere, som f.eks. Ilmari Krohn, Heikki Klemetti, Ingeborg Lagercrantz, Timo Mäkinen m. fl. Finland har en smuk tradition for hymnologi og koralforskning, som Haapalainen bygger på, men man går næppe nogen for nær ved at fastslå, at han med sin disputats om det såkaldte Kangasala-håndskrift fra 1624 har stukket spaden dybere i jorden end sine forgængere. Håndskriftet rummer 170 melodier, de fleste forsynet med både svensk og finsk tekst, og er samlet og nedskrevet af en desværre endnu ikke nærmere identificeret Jacobus Francisci. Men takket være Haapalainens studier over proveniensen til samtlige melodier tegner der sig et interessant billede af både de impulser, finsk salmesang tidligt modtog udefra, og de lokale sangtraditioner, som åbenbart også tidligt satte deres præg på stoffet. Forf. gengiver i sin afhandling samtlige håndskriftets melodier, som man desuden kan studere i den samtidigt udgivne facsimile (*Monumenta hymnologica fennica* I).

Fremlæggelsen er klart disponeret: kap. I rummer en præsentation af selve håndskriftet og et komplet register over ind-

holdet, en gruppering af sangene efter et tekstligt ordningsprincip samt oversigter over teksters og melodiers antal. Det omfattende kap. II er undersøgelsens centrale del, »Die Melodien und ihre Herkunft« (s. 31 – 327), der disponeres efter melodiernes kildemæssige proveniens i følgende grupper: før-reformatoriske gejstlige mel. – tyske gejstlige mel. – tyske verdslige mel. – mel. fra andre europæiske kilder – mel. af usikker (d.v.s. ukendt) herkomst. Herudover er stoffet systematiseret i en række undergrupper, som jeg ikke skal specificere, men som forekommer heltigennem velmotiverede. I kap. III stilles Kangasala-repertoiret i relation til tidligere og samtidige finske og svenske melodisamlinger, hvorved håndskriftets historiske placering som et centralt hymnologisk dokument klart aftegnes. Til slut giver forf. en sammenfatning af undersøgelsens resultater, hvis vigtigste pointe er, at finsk salmesang og melodibrug hovedsagelig bygger på mellemeuropæisk tradition, først og fremmest tysk, men også med påfaldende indslag fra bøhmisk kultur. At dokumentere den lokale salmesangs nære tilknytning til den lutherske traditions »hovedsæde« er et vigtigere anliggende for forf. end den interesse, som kan knytte sig til de lokale traditioners stempel på melodirepertoiret. Forf. har dog ikke overset, at materialet i musikalsk henseende afspejler en ikke ringe selvstændighed, mens tekstforholdene klart

viser afhængigheden af de eksisterende svenske versioner.

Rummer de konklusioner, forf. gennem sine undersøgelser når frem til, ingen overraskelser eller synderlig nye perspektiver for melodiforskningen, tilføjer forf. os gennem sine grundige enkeltanalyser ofte ny viden og påviser hidtil oversete sammenhænge. Haapalainen er en fortræffelig sporhund, når det gælder at finde melodiernes aner eller formodede aner. At fantasien måske indimellem løber af med ham, er en anden sag, som jeg skal vende tilbage til; men takket være en meget bred orientering i og kulegravning af europæiske kilder fra det 15. – 16. århundrede og en næsten ligeså bred orientering i den til emnet knyttede omfangsrige litteratur har han ydet et vigtigt bidrag til forskningen, som med fuld ret har indbragt ham den teologiske doktorgrad ved Åbo Akademi.

Som smukke eksempler på forf.s sikre blik for melodisammenhænge vil jeg indledningsvis nævne nr. 98 *Tig Herre mild iag tacka wil*, som er hentet fra Waldis' Psalter 1553, – en vigtig kilde for tidlig svensk melodibrug; nr. 112 *Jagh tackar tig genom thin Son*, som forf. har sporet i et tjekkisk kantional fra 1576, (og som iøvrigt hører til kernemelodierne i dansk salmesang: *Op al den ting, som Gud har gjort*); nr. 114 *Herre som offta nådhelig*, atter en melodi, der findes i Waldis' psalter 1553, men som forf. påviser et ældre verdsligt forlæg til i Peter Schöffers *Lieder* 1536; nr. 117 *Af diupsens nød ropar iag spores tilbage til A. von Aichs samling* 1519; nr. 125 *Jesus oppå Korsett stodh* er en variant af den også på dansk grund kendte (men ikke direkte overleverede) »Störtebecker«-vise; nr. 130 *O herre Gud thin Helga ord* har forf. fundet forlægget til i Egenolffs *Gassenhawerlin* 1535, altså atter i ældre verdslig tysk Liedtradition;

nr. 138 *O Gud thin gudhet tacka wij* – en oversættelse af N. Boies *O Gott, wir danken deiner Güt* (1541) – har formentlig sin oprindelse i nederlandsk verdslig Lied-tradition, men som oversat af bl. a. undertegnede befinder melodiens ældst kendte kilde sig i et islandsk håndskrift med den danske oversættelse (Det arnamagnæanske Institut, *Cod. A.M.* 622. 4), nedskrevet af Gisli Jónsson 1549; en for dansk overlevering interessant melodi er også nr. 142 *Jag säger edher wänner khäre*, som uden tvivl er en variant af den udbredte tyske vise om den tilfangetagne greve i Rom (*Ich verkünd euch neue Märe*), hvis ældste melodikilde Haapalainen allerede i 1972 har samlet og analyseret.

Andre udmærkede enkeltundersøgelser kunne nævnes, men lad mig nøjes med i første omgang at fremhæve disse landvindinger som vidnesbyrd om forf.s utrættelige søgen og deraf flydende gevinster. Men lad mig også tilføje, at han, selv hvor afstammingsforholdene er uden særlige problemer eller hvor det af gode grunde ikke har været muligt at kaste nyt lys over melodiernes proveniens, har fremlagt en fyldig og nyttig gennemgang af foreliggende litteratur, hvorved værket får en stor håndbogsmæssig værdi.

Når dette positive er fremhævet og sagt uden forbehold, kan det heller ikke skjules, at der også efter en nøjere gennemgang af fremstillingen er kritiske anmærkninger at gøre både af teknisk og principiel art, – en sontring, som i denne sammenhæng ikke er skarp.

Omtrent halvdelen af bogen udgøres af nodeeksempler, de fleste skrevet af forf. selv, men også en del i facsimile. Melodierne fremtræder ikke eller kun med ganske få undtagelser i moderne notation, men er gennemgående gengivet »originaltro« med gamle nøgler og i mensuralnotation. Således gælder dette også samtlige

melodier fra Kangasala-håndskriftet, selvom man ved sin side har en udmærket facsimile til sammenligning. Jeg er ganske klar over, at det er en slags respekt for den oprindelige kilde og ønsket om filologisk nøjagtighed, der har motiveret denne fremgangsmåde. Men af flere grunde er brugen af sådanne »pseudo-facsimiler« problematisk. Dels er de en blokering for mange læsere, som måtte være interesserede i hymnologiske spørgsmål, men som kun er indlevede i den nyere notation. Det er vel selv for en videnskabelig udgivelse ikke ganske uvæsentligt! Dels kan en »originaltro« gengivelse ofte være direkte vildledende, hvis den ikke forsynes med kritiske kommentarer. Og på dette punkt lader forf. os næsten totalt i stikken, hvilket indimellem fører til absurditeter i melodiernes fremtræden.

Jeg skal illustrere det først med nogle eksempler fra Kangasala-håndskriftets melodier: nr. 44 giver *Yö on nyt meild edhes mennytt* fra fol. 21^v, hvor 2. lin. har følgende melodigang: c' - a - a - h - f - g - g - f. Den overraskende tritonus-vending viser sig i kilden at fremkomme mellem sidste node i eet system og første node i det følgende. Men ser man efter, viser kustos tydeligt et a – ikke f, som derfor må tolkes som oplagt skrivefejl. (Til de anførte versioner af denne udbredte melodi kan iøvrigt føjes *Wie Esaias hat gesagt*, fra Lobwassers Hymni patrum 1579, Zahn 402). Nr. 17 *Christus taewas ylös meni* er som forf. rigtigt bemærker »ein wenig verstümmelt« i sidste linie, men de manglende noder kunne let og med passende markering indføres efter det lidt yngre finske håndskrift *Notae Psalmorum* (jfr. Lagercrantz II s. 69). I nogle gengivelser af håndskriftets melodier er ligaturene kryptiske: nr. 28: hals glemt i 1. lin. – den står faktisk i Kang.; nr. 39: ligaturene i anden og sidste lin. afviger i kilden fra hin-

anden, selvom de uden al tvivl skal være enslydende – en rytmisk fortolkning er her påkrævet; i nr. 56 overføres uden kommentar et i kilden fejlskrevet og musikalsk meningsløst mensurtegn (C 2 ist. f. C 3); i nr. 98 anvender Kang. en ret speciel form for punktering af Brevis, som gengives slavisk uden nærmere tolkning. Desuden er det her uklart, om der skal være hals på ligaturen i lin. 2 – i kilden er det tydeligt; det samme gælder sidste lin. i nr. 142. Selvom Kang. stort set er en »god« kilde og kun få steder giver anledning til tvivl om noteringens tydning, er der endnu en passage, som forf. burde have taget stilling til: sidste lin. i nr. 165, – skal rytmen tolkes ud fra mensuralnotationens imperficeringsregler, alterationsreglerne eller som et omsving fra ulige til lige rytme? Samme melodi forekommer i andre kilder i tre versioner, som er kollationeret s. 309 – 310, uden at forf. bemærker den tonaltetsforskel, den forskellige brug af nøgler i henholdsvis A og B – C- versionerne fører til.

Læseren må således i talrige tilfælde selv foretage den kildekritiske vurdering, som egentlig påhviler forf. Det gælder også hans gengivelse fra andre kilder end Kang., hvor den »originale« noteringsmåde er anvendt uden kritik til skade for den musikalske forståelse af melodiernes forløb. Jeg tænker bl. a. på ex. s. 91 f.o., hvor fast b er underforstået; på ex. s. 87 fra Hög-håndskriftet, som forf. korrupperer endnu mere end den fremtræder i kilden (kustos er atter oversat); på ex. s. 135 fra Weisse 1531, hvor andet system noterer melodien en tone for dybt, men hvor forf. har oversat, at Weisses sangbog fol. N XII berigtiger fejlen – ja, talrige andre steder, også hvor det drejer sig om ukommenterede facsimiler, forudsætter forf. åbenbart, at læseren foretager eller har foretaget den kildekritiske analyse,

som er nødvendig. Jeg mener i det hele taget, at melodiapparatet ville have været både videnskabeligt og pædagogisk, hvis det var blevet underkastet bestemte, på forhånd gennemtænkte og konsekvent fulgte noteringsprincipper – hvilket er mere end en formel indvending.

Trods disse indvendinger kan fremlæggelsen af Kangasala-håndskriftets melodistof og dets kilde tjene som en særdeles nyttig håndbog i et interessant og broget udvalg af reformationstidens salmemelodier, og den håndbogsmæssige værdi understreges som nævnt ikke mindst gennem forf.s meget omhyggelige registrering og udnyttelse af den til de enkelte melodiundersøgelser knyttede litteratur. Referencerne er både fyldige og à jour, og referaterne er altid loyale, også når forf. må korrigere tidligere forskere på feltet eller har en afvigende opfattelse. Indimellem savner man dog en mere kritisk holdning til de omhyggeligt refererede proveniensbestemmelser. Dette gælder således efter min opfattelse teorier, som kan diskuteres. Hvad mener forf. f.ex. om oprindelsen af mel. til *Mitten wir im Leben sind* (jfr. s. 106 f.), der enten kan ses som en aflægger af hele Media vita- antifonen (Lipphardt) eller alene af antifonens »Sancte Deus«-afsnit (hvilket jeg har plæderet for)? Ligeledes efterlyser man forf.s stillingtagen til mel. *Es woll uns Gott genädig sein*, nr. 39: i rubriceringen under førreformatoriske gejstlige melodier er bestemmelsen af den førreformatoriske Maria-vise som melodiens forlæg tilsyneladende akcepteret, men i selve fremstillingen (s. 102) synes der at ligge et forbehold, som jeg ikke forstår, og som i hvert fald ikke begrundes. – En personlig stillingtagen til tidligere forsknings teorier om melodiernes proveniens havde også været velkommen i omtalen af nr. 45 *Nun freut euch lieben Christen gmein*, nr. 59 *Wohl dem der in Gottes Furcht steht*,

(Blankenburgs teori); nr. 63 *Vater unser im Himmelreich* (forbindelse med Weisse 1531?); nr. 66 *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, hvor forf. åbenbart tilslutter sig M. Jennys formodning om mel.s afhængighed af den verdslige Lied *Ach Lieb mit Leid* – hvilket dog ikke har fået konsekvenser for dens placering i en anden kildegruppe (jfr. nr. 127).

De nævnte og andre tilsvarende eksempler betyder dog ikke, at forf. udelukkende forholder sig kritikløs over for tidligere forskere. Han har således et berettiget skarpt øje til bl. a. Klemettis ofte altfor fantasifulde eller løst funderede teorier om oprindelsen til en række af melodierne (jfr. s. 121, 155, 157). Overbevisende er ligeledes hans diskussion – og deraf konkluderede afvisning – af Kurvinens teori om en direkte forbindelse mellem *Alle måge wij glädhias* (= Thomissøns *Alle Christne fryde sig nu*) og julevisen *Es ist ein Ros entsprungen* jfr. s. 176 ff. Derimod virker forf.s polemik mod Schiørring s. 315 – 316 temmelig anstrengt, idet melodien *O Herre Gud af himmelrijk* påstås at være identisk med en mel. hos Arrebo 1627 (Ps. 89), i hvilken forbindelse de af Schiørring fremdragne melodiparalleller karakteriseres som aldeles irrelevante. Med fuld så god ret må forf.s sammenkædning af *O Herre Gud* (nr. 168) og Arrebos Ps. 89 forekomme »völlig unbegründet« – for at bruge hans eget udtryk.

Et enkelt sted bevæger forf. sig over i en form for polemik, der nærmer sig det pudsig: S. 147 opstilles parallellitet mellem mel. nr. 73 og det franske psalters ps. 137 med den bemærkelsesværdige kommentar, at påstanden om en sammenhæng mellem de to mel. må anses som »eine unbegründete theoretische Phantasterei«. Eksemplet er imidlertid forf.s egen konstruktion og har formentlig rent didaktisk

formål; men det virker dog mindre lødigt i en videnskabelig fremstilling.

Som et sidste og for afhandlingens sigte måske nok så væsentligt punkt kommer jeg nu til proveniensbestemmelsen, som i sidste ende er basis for de konklusioner, der drages om forholdet mellem udefra kommende impulser og lokal (finsk-nordisk) musikalsk aktivitet. Rubriceringen i de førnævnte kildegrupper er klar og overskuelig, men enhver, der har syslet med tilsvarende problemer ved også, at mange melodier er svære at placere, fordi kilderne svigter. Idet jeg ser bort fra de entydige og dokumenterede melodier, som udgør det store flertal i materialet, er det fristende at diskutere nogle af de melodier, som kildemæssigt hviler på et usikkert grundlag, hvor man i nogle tilfælde ud fra de stilistiske træk med nogen sandsynlighed kan bestemme melodiens herkomst, i andre tilfælde må opgive, fordi det musikalske forløb er for uprægnant til at man med rimelighed kan foretage en rubricering.

Inden for det ukendte eller usikkert identificerede stof vil jeg pege på nr. 3 *Alleluja ilo luojali*, som p.g.a. en vis lighed i konturerne med en Magnificat-antifone henføres til gregoriansk sang. Her mener jeg, at den rytmiske udformning med brug af dobbeltsynkope kunne tyde på kunstmæssig verdslig oprindelse. Heller ikke nr. 15 *Nytt tän tulckatt Christityt* fornemmer jeg »hymneagtig« eller som nogen direkte udløber af førreformatorisk gregoriansk tradition, men snarere som en folkelig visemelodi i slægt med en række af de gudsfrygtige børne- og skoleviser, vi kender i Nic. Hermans samlinger fra 1560-erne. Nr. 15, der ganske vist knytter sig til hymnen *Jam moesta quiesce querela*, findes tidligst med melodi i Klug 1542; førreformatoriske forlæg er ikke påvist, så det ville være

mere logisk at henføre den til det 16. århundredes melodigruppe.

Bestemmelsen af nr. 51 *Om een rijk man här sjungom wij* som en variant af Walters *Durch Adams Fall* (1524), Z. 7547, er tankevækkende, men næppe holdbar. Lighedspunkterne er evidente, men både tonalt og strukturelt forekommer forskellen i de to melodier mig så udtalt, at påstanden om Walter som »urmelodien« er problematisk. Forf. er her som andre steder lidt for tilbøjelig til at sammenblande lighed gennem brug af fælles floskler og egentligt slægtskab. Det skal indrømmes, at distinktionen kræver megen varsomhed, og en afgørelse af, om der er tale om tilfældige ligheder eller direkte slægtskab mellem melodier, der »taler samme sprog«, vil ofte være overladt til den enkeltes skøn. Således vil det formentlig også kunne anfægtes, når jeg i denne sammenhæng mener, at Walters pragtfulde melodi til *Durch Adams Fall* helt klart har stået fadder til Knöpkens *Gy framen fröwet iuw des Hern* (1542), Z. 2497.

Til sammenstillingen af den allerede i Mortensøns salmebog 1528 forekomende *Gladelig ville vi Alleluia synge* med melodien *Fröhlich wollen wir* (Walter 1524) vil jeg sige, at når tidligere forskning ikke har set dem som varianter af en og samme melodi, skyldes det jo ikke, at man ikke har overvejet eller undersøgt forholdet mellem de to melodier, der har samme tekst, men simpelthen at sammenstillingen forekommer for anstrengt. Dette mener jeg også gælder forf.s parallelføring s. 122, som iøvrigt – hvis han selv går ind for den – logisk måtte have krævet melodiens anbringelse i kapitlet med de førreformatoriske melodier. – Heller ikke nr. 73, *Een syndig man som finder jeg overbevisende* dokumenteret som en variant af den fremdragne Strassburgmel. fra 1525 – hvorfor ikke konkludere, at der trods visse lighe-

der med andre g-doriske melodier fra tiden formentlig er tale om en selvstændig svensk melodi? Ja, spørgsmålet besvares i forf.s bestræbelse på, at henhøre så mange melodier som overhovedet muligt – og altså flere til – til den mellemeuropæiske tradition. Idet han fuldt forståeligt vender sig mod den tendens, til at fortolke det »ukendte« stof som lokalt (her: svensk/finsk), som kan mødes i tidligere melodiforskning, er Haapalainen lige ved at havne i den anden grøft. Uden at helhedsbilledet havde forskudt sig væsentligt, havde forf. kunnet overføre flere melodier til den sidste gruppe af »usikre« melodier – det gælder de ovenfor nævnte samt enkelte andre (nr. 43, 103, 109, 123, 137), som det her vil føre for vidt at gå i enkeltheder med.

En kritisk omrubricering som den anførte ville have givet de mange fine og overbevisende identifikationer så meget større vægt, hvadenten der er tale om sandsynlige eller sikre. Der er blandt de sidste en række landvindinger, som jeg vil betegne som »tilsigtede fund« – for kun den, der ud fra et bredt grundmateriale giver sig til at efterspore kilderne, har også held til at finde. Og jeg har allerede omtalt de vigtigste af disse fund og iagttagelser i anmeldelsens indledning, hvorfor jeg her kan

nøjes med at henvise interesserede til at læse de udmærkede analyser af nr. 126, 131, 140, 141, 145 og 152, der bringer nyt, til dels også nyt om stof, der hørte hjemme i det 16. århundredes danske salmesang.

Tilbage står da gruppen af melodier, hvis proveniens er usikker eller ukendt – ialt 9, hvoraf 5 formodes at være af »nordisk« oprindelse, 2 af »mellemeuropæisk« og 2 af »finsk« herkomst. Det er altså ikke meget, der levnes den lokale tradition, som forf. tilmed karakteriserer temmelig negativt, når han (s. 324) om den lidt enstonige melodi til nr. 169 *Engel ilmestyi taewast* konkluderer: »Der Ursprung des Chorals wird auch weiterhin unterschiedlichsten Hypothesen ausgesetzt sein, von denen eine für mich am lebenskräftigsten zu sein scheint: Es ist unmöglich, ein so völlig unbedeutendes 'Geschöpf' unter den deutschen Melodien zu finden, d. h.: der Choral ist in Finnland zu dem finnischen Text konstruiert worden«. Bortset fra at argumentationen er udtryk for smuk national beskedenhed, kalder den tillige på smilet, selvom den næppe er humoristisk ment. Den pågældende melodi er måske ikke noget mesterværk, men med sit begrænsede tonemateriale og kvantiterende rytme-forløb bestemt heller ikke uden en vis charme:



Faktisk skulle det være muligt i den samlede tyske overlevering at finde også mindre markante melodier, som man vel ikke af den grund ville finde på at henhøre til finsk herkomst?!

Til kap. III, »Kangasala 1624 und das zeitgenössische nordische Kirchenlied« der bringer udførlige tabellariske oversigter over forholdet mellem både tekst- og melodirepertoire i Finland og Sverige, skal

jeg kun som et fremtidigt ønske opfordre forf. til at fremlægge en konkordans mellem Kangasala-håndskriftet og melodistoffet i de to danske hovedkilder, Thomissøn 1569 og *Arrebo* 1627. Kangasala er en vigtig og selvstændig kilde i finsk kirkesang, men den afspejler tillige klare forbindelseslinier til dansk tradition, som det ville være nyttigt at se anskueliggjort separat.

Sammenfatningen i sidste kapitel bringer i følge sagens natur ikke meget nyt, men antyder dog, at Kangasala-melodierne rummer så mange og særprægede varianter navnlig i rytmisk henseende, at en nøjere beskæftigelse ud fra musikalsk-stilistiske synspunkter med dette stof kunne lønne sig. De selvstændige træk er ikke taget op til behandling i den fremlagte undersøgelse, hvor hovedsagen har været en så præcis kildebestemmelse som mulig. Men hvorfor er et stort antal traditionelle melodier omsat i trippel-rytme? Ligger forklaringen i finsk sprogrytme? Spørgsmålet forekommer mig at være interessant og kan kun belyses af den finsk-kyndige.

Vi berører hermed et perspektiv i koralforskningen, som tangerer både etnologi, sprogforhold og andre lokale omstændigheder. Det fascinerende ved beskæftigelsen med det lutherske melodistof er bl. a., at det ikke har aflejret sig som en fast historisk størrelse, men at det fra begyndelsen optræder med en rigdom af større eller mindre variationer. Salmens funktion ligger vel fast, men dens ydre udtryk veksler med omgivelserne, med sted og tid. Der sker en stadig forarbejdning og nyskaben i salmesangens historiske proces, men det er samtidig klart, at traditionens fastholdelse er stærkere i moderlandet Tyskland end i de udenfor liggende sprogområder, hvortil repertoire eksporteredes, og hvor kræfter sattes i gang med ny produktion. Det lutherske salmestofs omplantning al-

lerede i 1500-tallet til nederlandsk, engelsk, böhmisk, tjekisk, slovensk, polsk, dansk, svensk og finsk område er et emne, der burde tages op i et videre perspektiv – nu, hvor så stor en del af »randområdernes« kilder er fremdraget og gjort tilgængelig. En ny og revideret Zahn-antologi over det tyske melodistof har længe været under opsejling, og det er naturligvis både godt og nyttigt, – men hvorfor ikke inddrage de ikke-tyske områders evangeliske melodistof? Opgaven er stor, men der er ikke tvivl om, at et sådant projekt ville kunne tilføre koralforskningen nye og spændende synsvidder i muligheden for at klarlægge de omsyngnings- og omredigeringsprocesser, som hidtil har ligget i udkanten af forskningstraditionen på dette område.

Dette er tanker og overvejelser, som Haapalainens disputats giver anledning til. Det var også det samme ønske om en bredere international orientering inden for luthersk melodiforskning, der for nogle år siden – i 1974 – var fremme på en rent nordisk arbejdskonference i Lund, hvor repræsentanter fra de 5 nordiske lande drøftede muligheden for og det ønskelige i oprettelsen af et »Nordiskt koralarkiv«. Indtil videre er det blevet ved tanken, men man må håbe, at ideen herom en skønne dag omsættes i et fællesnordisk forskningsprojekt, som vil kunne blive stimulerende for en bred kreds af hymnologer, musikforskere, folklorister, teologer, kirkemusikere m.v. Og for nu at slutte med Ilmari Haapalainen: ikke mindst i en sådan sammenhæng vil hans dybtgående indsigt i koralernes kilder og udløbere kunne få en central betydning.

Henrik Glahn

Hans Mikkelsen Ravn: Heptachordum Danicum. 1646. Udgivet af Bengt Johnsson. Bd. I: Facsimile. 209 + 14 pp. Bd. II: Kommentarer og kildestudier. København, 381 pp. I kommission hos G.E.C. Gads Forlag, København 1977.

Bengt Johnsson har tidligere behandlet Hans Mikkelsen Ravn's *Heptachordum Danicum*, således i artiklen »Om folkevisseoptegnelser i ældre tider«, *Dansk Musiktidsskrift* 1950, s. 224, og mere udførligt i *Dansk Aar bog for Musikforskning* 1962, s. 59, der bringer en refererende beskrivelse af afhandlingen. Nærværende facsimile-udgave (bd. I) med dansk oversættelse (eller referat) af teksten med fortløbende kommentarer (bd. II, de første 256 sider) og med et fyldigt noteapparat med kildehenvisninger og litteraturlister (bd. II, fra s. 257) kan man således betegne som slutstenen på mange års arbejde.

Det må hilses med glæde, at en af de ældste danske afhandlinger om musik omsider er blevet udgivet. Ganske vist er der kun i nogen grad tale om en selvstændig dansk indsats blandt 1600-tallets mange musik-traktater. Store forgængere og samtidige i europæisk musikforskning har været direkte og indirekte kilder til den danske skolemands fyldige værk.

Facsimile-gengivelsen i bd. I er stort set vellykket. Læseproblemer forekommer hist og her, specielt hvor der optræder kursivskrift. (Se fx »Prolegomena ad Lectorem« s. XXXIV-XXXVII). Men i det store og hele fremtræder facsimilen tydelig og klar.

De indledende kapitler i kommentar-bindet (om Ravn og om Slagelse latinskole, om græsk og latinsk musik-terminologi og om Ravns kilder til *Hept. Dan.*) hviler på dybtgående og sammenlignende studier af primære og sekundære kilder. Alene sammenfatningen af alle disse informationer må have krævet tålmodighed og myreflid. – I kapitlet om terminologien (s. 11) behandles en mængde af de betegnelser,

som uvægerligt volder problemer, når man beskæftiger sig med latinske musik-traktater. Hvad dækker ord som »sonus«, »vox«, »cantus«, »modulatio«, »melodia«? Naturligvis kan BJ ikke bringe nogen endegyldig løsning på terminologiproblemet. Men hans fyldige henvisninger og sammenligninger kan nok sætte tanker igang, som kan løfte et og andet slør. Man kan indvende, at det behandlede udvalg af ord ikke er omfattende nok; (en problematisk glose som »gradus« er således forbigået). Ligeledes forekommer analyser, der er overflødigst minutøse, fx s. 17: ».... c a n t o r, altså afledt af stammen cant- (jvf. cantus, cantilena etc.)« Men slige indvendinger vejer kun lidt sammenlignet med de positive informationer, den opmærksomme læser vil kunne hente her.

Kapitlet om Ravns egne kilder (bd. II s. 19) er præget af samme omfattende grundighed. Kilderne samler sig om værker af selvstændigt forskende musikteoretikere på den ene side og mere elementære kompendier på den anden. Efter disposition og indhold må *Hept. Dan.* henregnes til kategorien: grundig, kompileret lærebog med visse selvstændige anskuelser og resultater.

I kap. III i bd. II s. 24 ff bringes lister over musikbøger fra 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet. Der drages sammenligninger mellem deres indhold og disposition. Interessant og oplysende er især den synoptiske fortegnelse over indholdet i fire udvalgte afhandlinger s. 30 (Listenius, Agricola, Lossius og Burmeister).

I kommentarbindets kap. IV s. 38 starter behandlingen af Musica-delen af *Hept. Dan.* Det smukke kobberstik, som er

frontispicen til værket, gennemgås i detaljer, ligesom der drages sammenligninger med tilsvarende symbolske allegorier fra tidligere og senere musikafhandlinger. Ravn citerer kirke-ordinansen og Jesper Brochmand, og efter en længere dedikation til kansleren Christen Thomsen henvender han sig omsider til sin læser: »Prolegomena ad Lectorem«. – Denne 40 sider lange fortale (ikke behandlet i BJ's tidligere nævnte artikel 1962) er især interessant derved, at den rummer en kompileret »musikhistorie« med citater fra Bibel og fra antikke og senere forfattere (naturligvis forsynet med et fyldigt noteapparat af BJ). Men hertil kommer, at Ravn selv supplerer dette traditionelle stof med den første danske musikhistorie-fremstilling: s. VII–XIV behandler den verdslige, s. XXV–XL den kirkelige musik. (I kommentar-bindet s. 46 forbigås »sed flendo« i oversættelsen, hvorved en lille vits fra Ravn unddrages os: Oversættelsen må være: »Thi som børn synger vi (sc. danskere) lige fra fødslen, idet vi nemlig græder«.)

Naturligvis fremstår Ravn ikke som kildesikker musikhistorieskriver. Hans begejstrede engagement går mere i retning af at skildre musikkens magt (som beskrevet hos Saxo og andre) og indholdet i viser og sange. Hans behandling af den danske kirkesang går først og fremmest ud på at omtale forskellige forsøg på at lægge den i faste rammer og at sikre sangerens økonomiske udkomme. Ravn beklager (s. XXVIII), at det på hans tid er gået sørgeligt tilbage med kirkesangen (selvom han lidt senere yder skyldig reverens til diverse konger og stormænd og -kvinder for deres fromhed og musikinteresse.)

Den danske musikteori får også sin omtale. Ravn afstår fra at fastslå, hvornår og af hvem den syvtonige skala (med tonen »si« føjet til det middelalderlige hexachord) er

indført i Danmark; men han konstaterer, at den har været kendt i hvert fald kort efter 1600.

Mellem fortalen og afhandlingen bringer Ravn en alfabetisk liste over de ældre og nyere forfattere, som han har benyttet under udarbejdelsen af sit værk. BJ giver i bd. II s. 73–98 en omtale af disse forfattere og henvisninger til deres værker. Et par traditionelle hyldestidigte af gode venner til Ravns ære følger umiddelbart efter autor-listen.

Omsider begynder selve Musica-delen af *Hept. Dan.* Den omfatter 208 paginerede sider i bd. I og behandles i bd. II fra s. 99. – Som nævnt er størsteparten af værket i indhold og i principperne for dispositionen resultatet af Ravns indgående studier af de fremmeste autores. Som noget ret enestående sørger han for, at de anvendte værker angives i marginen ud for den del af teksten, de danner grundlaget for. – At han ikke tilføjer tidens musikvidenskab nye og epokegørende tanker, er indlysende. Men det er hans store fortjeneste, at sen-renæssancens nye ideer i kraft af hans initiativ bliver gjort tilgængelige for den tids danske musiklærere og deres disciple. – Ravns vigtigste kilder er Glarean, Calvisius, Demantius, Lippius, Agricola, Crüger, Prætorius og Mersenne. Det er vel især under påvirkning af de to sidstnævnte, at Ravn i sin lærebog forsøger at slå bro over kløften mellem den spekulative, matematisk udregnede teori og den praktiske musik.

Bogen falder i to hoveddele: 1. *De notatione*, 2. *De modulatione*. Bj har i artiklen 1962 refereret indholdet af disse ialt 25 kapitler. – Nok er Ravn stærkt afhængig af sine flittigt studerede forbilleder. Men han sørger også for at aktualisere og tilpasse sit værk efter danske forhold. Dette gælder specielt 2. del kap. III (bd. I s. 40, bd. II s. 134) *De modis in specie*, hvor han

henviser til kendte salmer fra Hans Thomissøns salmebog for at illustrere forklaringerne på kirketonearterne. – I 2. del kap. IX (bd. I s. 92, bd. II s. 168) *melodiam quamcunque ab illiteratis aliisque inventam, systemati musico inscribere* (Om at nedskrive på nodesystem en hvilken-somhelst melodi komponeret af ulærde personer og andre) advarer Ravn mod at lade nodetilpasning af 1. strofes stavelser presse ned over de øvrige strofer. Som praktisk eksempel bruger han visen om Valravnen. (Se også *Dansk Musiktidskrift* 1950 s. 225).

De sidste kapitler beskriver forskellige af tidens musikalske former og bringer et lille leksikon over musikalske udtryk og musikinstrumenter, hovedsageligt stammende fra Prætorius: *Syntagma* III. Det virker pudsigt og overflødigt, at man får Ravns oversættelse af Prætorius' definition på »Concerto« to gange, (bd. II s. 224 og 225), oven i købet lige over for hinanden.

Ravns nyorientering viser sig særligt ved hans ordning af tonesystemet i syvtone-skalaer (selve afhandlingens titel!), den syntoniske stemning af skalaen og erkendelsen af treklangen som fundament for det samklangsmæssige.

Hept. Dan. afsluttes med en henvendelse fra Ravn til hans landsmænd. Han håber, at musikken vil blive flittigt dyrket og på passende måde, særligt i skolen og i kirken. Derfor bringer han som »coronidem operi« (bd. I s. 201, bd. II s. 246) de regler for musikfremførelse i kirker og skoler, som Oluf Godtkjærson foreskrev en god menneskealder før (1573). Her behandles repertoirevalg, sangøvelsers tilrettelæggelse, øve-reglement, ordensregler for disciple og lærere, administration af de indsamlede midler, når man ved højtider sang for folks døre o.s.v. – Som et lille appendix før sin egen trykfejlsliste (ufuld-

stændig, se bd. II s. 254) gengiver Ravn Guido's »solmisationshymne« (*Ut queant laxis* ...) og får oven i købet indført stavelsen »si« (men ikke tonen!), så hans store værk kan afsluttes med en (tillempet) heptachord-afløsning af de gamles hexachord-system.

BJ har med denne kommenterede udgave af *Hept. Dan.*'s Musica-del sat kronen på mange års studier. Specielt må man fremhæve de mange henvisninger til og sammenligninger mellem kildekrifterne. Een væsentlig indvending skal dog ikke forties: Kommentar-bindet (smukt og let læseligt og kun med få trykfejl) fremtræder maskinskrevet med ensartede typer. Dette har sikkert været nødvendigt af økonomiske årsager. Men det medfører unægtelig en væsentlig ulempe ved læsningen: BJ's tekst er en blanding af oversættelse, referat og kommentar (og hans valg af disse skiftende fremstillingsformer er, så vidt man kan skønne, rimelig). Men det nedsætter ens umiddelbare tilegnelse af stoffet, når den typografiske gengivelse er helt ensartet, hvadenten der er tale om oversættelse af Ravns tekst, referat af samme, eller udgiverens kommentar til oversættelse eller referat. Fascimile-bindet viser, at man i det 17. årh. nok kunne anvende tydeliggørende variation i typografien. Det er synd for dette store arbejde, at økonomiske hensyn skal udelukke brugen af vor tids så meget større tekniske ressourcer.

Bent Stellfeld

Niels Schjørrings (I:) Kirke-Melodierne 1781 og (II:) Choral-Bog 1783. Udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea Dal. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. Dan Fog Musikforlag, København, 1978. 16+72 pp., 76 pp. (2 bd.).

I 1970 udsendte Samfundet Dansk Kirkesang facsimilietryk af Breitendichs koralbog, den første officielle danske, der udkom 1764. Nu foreligger dette værks efterfølger, Niels Schjørrings koralbogsudgaver fra 1781 og 83 i en meget smuk gengivelse med en introduktion af Ea Dal. Bd. I indeholder *Kirke-Melodierne* til Guldbergs salmebog fra 1778 »For Claveer med udsatte Middelstemmer« og 83-udgaven med de samme melodier i generalbas. Det skal hertil bemærkes, at udsættelserne, harmonierne, er de samme i de to bøger. Når Schjørring har villet udsende to bøger med det samme melodisk-harmoniske indhold, skyldes det nok den kendsgerning, at generalbassen ikke mere var så udbredt i amatørkredse, idet netop titlen *Kirke-Melodier* ... »For Claveer« tager sigte på fremførelse såvel i kirken som i hjemmet. »Claveer« var ganske vist stadig den gængse betegnelse for et »tasteinstrument«, hvad enten det var orgel eller klaver (cembalo). Udgaven 1783 er med sin generalbas den traditionelle »organist«-bog. Pudsigt nok blev den næste danske koralbog, Zincks, fra 1801, udsendt i generalbas, og først i 1820 kom R. Andersens udgave med Zincks satser »udsatte to, tre og fiirstemmige for Sang«. I sin introduktion gør Ea Dal opmærksom på, at Schjørring har fået sine udsættelser gennemsete og rettede af ingen ringere end C.Ph.Em. Bach i Hamburg. Ea Dal peger på, at Schjørring i modsætning til Breitendich har færre forsiringer, men der nævnes dog intet om, at Schjørring næsten konsekvent anvender triller, praltriller og lignende på ganske traditionel vis over hver penultimanode i

kadencer, også ved lineslutninger. Der anvendes her forskellige tegn, bl.a.  trillen begyndende nedefra, som den findes hos J.S. Bach. Jeg synes den gamle instrumentale forsiringspraksis burde have været nævnt, bl. a. med henvisning til Ph.Em. Bach, hvis satser kan være yderst overforsirede, og faderen J.S. Bach har lignende små koralsatser med triller i bl. a. A.M. Bachs *Klavierbüchlein*. Ea Dal nævner endvidere, at udsættelserne hos Schjørring er langt rigere end i Breitendichs bl. a. gennem udstrakt brug af gennemgangsnoder og fremfor alt mellemdominanter (som hun dog ikke omtaler). Den harmoniske spænding, der går igennem næsten alle Schjørrings satser peger så afgjort i retning af Bach, og når Ea Dal lidt efter siger, at Zincks udsættelser ikke er så varierede, beror dette på den stilistiske kendsgerning, at vi med Zinck, selvom han var elev af C.Ph.Em. Bach, nu befinder os i den klassiske periode med dens enkelhed, som Zinck netop her i landet lærte hos J.A.P. Schulz. Denne udsendte foruden sine *Lieder im Volkston*, 1784 samlingen »Johann Peter Uzens lyrische Gedichte religiösen Inhalts«, der året efter kom med danske tekster af Edv. Storm.

Forhåbentlig vil Samfundet Dansk Kirkesang følge den påbegyndte facsimile-serie op med et nytryk af Zincks koralbog fra 1801. Heri findes satser, der synges den dag i dag i den danske kirke, og nogle af Zincks originale melodier med deres fine enkle udsættelser burde nok blive kendte.

Bengt Johnsson

Poul Nielsen: Musik og materialisme. Tre aspekter af Theodor W. Adornos musikfilosofi. Udgivet af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Arno V. Nielsen. Borgens Forlag, København, 1978. 352 pp.

I

Poul Nielsen placerede sig tidligt centralt i dansk musikkritik og musikforskning. I 1963 begyndte han som 24-årig som musikanmelder ved Berlingske Tidende (frem til 1971) og samme år blev han medredaktør af Radiomagasinet »Vor tids musik«. Han skrev guldmedaljeafhandling om den musikalske formanlyse i 1965, blev universitetslærer i København i 1966 og var – måske hans væsentligste indsats – i en årrække redaktør og meget flittig bidragsyder til *Dansk musiktidsskrift*. Hvad Poul Nielsen et sted i *Musik og materialisme* skriver om Jürgen Habermas, at han »som sædvanlig har været på pletten med en analyse«, (s. 304) dækker lige så fuldt det billede, man som læser fik af Poul Nielsen selv og af hans utrættelige arbejde for at gøre debatten om den nye musik vedkommende og give den perspektiv. Selvom det særlig var den moderne musik, der optog ham, var det et gennemgående træk – som man endda i *Musik og materialisme* kan se er blevet mere og mere udtalt – at han mente at musikkritik under moderne vilkår må arbejde i et meget omfattende historisk univers.

Skal man i lidt forenklet form karakterisere udviklingen i Poul Nielsens musik-kritiske synsvinkler, kan man sige, at den gik fra *modernisme* i begyndelsen og midten af 60'erne, som man f.eks. kan se det i de to breve om møder med Boulez og Stockhausen, som efter hans død blev offentliggjort i *Dansk musiktidsskrift*¹, videre over *konkretisme* og *attitude-relativisme* i

slutningen af 60'erne, der bl.a. fik sit nedslag i tidsskriftet *ta'* (1967–68), hvor Poul Nielsen var musikredaktør og bl.a. offentliggjorde en fremragende artikel om Ib Nørholm², frem til *marxismen*, hvor Poul Nielsen fandt den teoretiske kontekst, som for alvor gjorde det muligt for ham at arbejde med at se de musikalske fænomener i et bredt perspektiv. Som et bestandigt orienteringspunkt i denne udvikling finder man en intens beskæftigelse med Adornos musik-filosofi, som også *Musik og materialisme* har som sit tema. Tidligt havde Poul Nielsen, som man f.eks. kan læse om det i den førnævnte Nørholm-artikel, imidlertid alvorlige forbehold over for Adorno, og dette kritiske arbejde med Adorno fortsættes i denne bog. Den er således meget mere end en Adorno-studie: Mens det første hovedafsnit, der er færdigskrevet 1971, er samlet om en fremstilling og en kritik af nøglebegreber hos Adorno, breder kritikken sig i det følgende afsnit fra 1973, og i det tredje – meget omfattende – hovedafsnit, der ikke var afsluttet ved forfatterens død, er den kritiske afstand blevet så stor, at nye omfattende problemstillinger, særlig af historisk karakter, er kommet indenfor synsfeltet. I dette afsnit får Habermas' offentlighedsteorier og Max Webers musiksociologi en fremtrædende plads, og det er således en sagligt helt rigtig disposition af udgiverne, når de efter de tre Adorno-kapitler har ladet aftrykke to store efterladte afhandlinger som bilag, hvoraf den ene handler om

1. Poul Nielsen: »Møder med Boulez og Stockhausen«, *Dansk musiktidsskrift*, nr. 4, juni 1977, s. 163–166.

2. Poul Nielsen: »Der står en hjort ved en skovsø – Om Ib Nørholms musik«, *ta'* 1, 1967, s. 4–8.

Max Weber, mens den anden har en sociologisk behandling af Beethovens musik som emne. Når dertil kommer, at udgiverne som indledning har sat Hans Magnus Enzenbergers Adorno-digt »schwierige arbeit«, og har aftrykt Poul Nielsens oversættelse af Adornos fragment »Musik og sprog«, samt foretaget en redaktion af værkets tre hovedafsnit, må man sige, at målet med deres udgivelse er nået: at bogen i forlængelse af Poul Nielsens egen hensigt og den »kunstneriske side i hans arbejdsform« skulle fremstå som »åben og procesagtig« og i modsætning til »den akademiske fiktion om det afrundede, færdige, videnskabelige værk«, samtidig med at bogen skulle kunne læses og gennemarbejdes i sammenhæng. En stor hjælp er det også, at udgiverne har oversat afhandlingens mange, tit umådeligt komplicerede tyske citater, særlig fra Adornos og Max Webers skrifter – tekster, der ikke tidligere har været oversat. Per Kirkebys omslag er mesterligt.

Adorno er en uomgængelig skikkelse i nyere musik-debat, hvilket måske bedst fremgår deraf, at nogle af hans synspunkter, f.eks. om det musikalske materiales historiske udvikling og om det autentiske kunstværk, indgår i eller underforstås i debatten, uden at Adornos navn eller hans særlige begrebsdannelser længere behøvet at være knyttet til dem. I denne sammenhæng betegner Poul Nielsens arbejde et stort skridt videre i forståelsen af det grundlag, Adornos arbejde hviler på, og hans bibliografi over Adorno-skrifter og -artikler – herunder en lang række anmeldelser, som det eller kan være vanskeligt at finde frem –, er af stor betydning, når man arbejder med den musikalske modernismes tilblivelse. Men, som sagt, bogen er mere end en Adorno-afhandling; den spejler Poul Nielsens egne synspunkter og hans musikkritiske grundbestræbelse, og

det er den, som i det følgende vil blive refereret og diskuteret, afsnit for afsnit. Bogen giver så rigelig stof til debat, at en detaljeret gennemgang helt ville sprænge rammerne for en anmeldelse, men det ændrer ikke ved, at mange af synspunkterne er så udfordrende, at man som læser undervejs nærmest tvinges til at prøve at formulere sit eget alternativ. At et i vores kultur på en gang så centralt placeret, og dog i den almindelige kulturdebat så mærkeligt underbelyst fænomen som musikken, må ses i en bred sammenhæng for at kunne komme til orde, kan man ikke være uenig med Poul Nielsen i; diskussionen må dreje som om hvilke sammenhænge, der er de væsentlige.

II

I bogens første hovedafsnit »Ideologi-begreb og musik« er det Poul Nielsens bestræbelse at nå ind til Adornos begreb om ideologi, som vækker nysgerrighed bl.a. fordi musik ifølge Adorno kan fungere som ideologi samtidig med at den kan rumme ideologi-kritik (s. 24, 42). Poul Nielsen har som indledning til sit Adorno-arbejde en række metodiske bemærkninger, hvor man kan se hans store indforståethed med det egenartede, antisystematiske drag i Adornos tænkning. Poul Nielsens udgangspunkt for et kritisk arbejde med Adorno formuleres således: »Man må finde de spørgsmål, som hans postulater, teser og aforismer, tolkninger og analogier er svaret på« (s. 22) – en sætning, der afdækker noget af det karakteristiske ved Poul Nielsens arbejdsform, og som karakteriserer tankeudviklingen i hele arbejdet, også der hvor Adorno efter Poul Nielsens mening ikke længere slår til. Poul Nielsen redegør for Adornos forestilling om den historiske udvikling af det musikalske materiale, som noget der helt forpligter komponisten og som kan tilord-

nes samfundets udvikling, og fortæller om Adornos tanke om kunstværket som det objektive udtryk for lidelse. »Hvad den nye kunsts fjender« skriver Adorno, »med bedre instinkt end dens ængstelige apologeter kalder dens negativitet, er indbegrebet af det, som er fortrængt fra den etablerede kultur« (citeret s. 38). Der er på en gang lidelse og lykke i kunsten, et paradoks der udtrykkes i Adornos udtryk: lykke i dissonansen (s. 39). Bag disse grundtanker, viser Poul Nielsen ved et sammenligne med Walter Benjamin og Ernst Bloch, ligger et begreb om kunst som et fænomen, der kan have tydeligere udsagnskraft end den diskursive erkendelse og som er i stand til at vise ud over den empiriske virkelighed (s. 38). Mens Ernst Blochs opfattelse af kunst tenderer mod at se kunsten som utopi, en mulighed for harmoni, der står i kontrast til de faktiske forhold, (s. 29) er hos Adorno, i overensstemmelse med Benjamin, dissonansen tænkt med ind i kunstbetragtningen: Selvom ideologi af Adorno kan defineres som falsk samfundsmæssig bevidsthed, der ved kunstens hjælp kan frembringe en illusion om umiddelbarhed, så er kunsten hos Adorno alligevel ikke blot set som afspejlinger af det materielle grundlag, men har en selvstændighed, som kan give den en kritisk funktion.

Noget af det væsentligste i denne undersøgelse er Poul Nielsens påvisning af den Adorno'ske musikfilosofis bundethed til modernismen, den, der inden for litteraturkritikken kaldes den tragiske modernisme. Det virker derfor fuldt berettiget, når Poul Nielsen i slutningen af første hovedafsnit spørger: »Men hvor konsekvent er han i grunden? Hvordan behandler han klassisk, harmonisk, rent ud affirmativ musik som f.ex. Bach, Mozart, Beethoven?« (s. 42). Svaret falder i to afsnit: For det første, skriver Poul Nielsen, skelner

Adorno mellem musikkens oprindelige hensigt og så dens brug i nutiden, og han aftegner her som udlægning af Adorno et centralt forskningsfelt: »Det er m.a.o. en kritisk musiksociologiske centrale opgave at afdække en diskrepans mellem den klassiske musiks egen objekt-immanente bestemmelse og så den funktion som ren ideologi, den idag indtager« (s. 42). Man står her over for det særlige træk ved den nutidige musik-kultur i forhold til andre kunstarter, at kunstværker og kunstneriske strukturer, der er flere hundrede år gamle, indgår som de væsentligste nutidige faktorer i det almindelige musikliv, hvilket ikke i samme grad er tilfældet med f.ex. litteraturen. Det er indlysende, at det er væsentligt at påpege de mekanismer, der kan føre til, at det, der engang har været fyldigt og genuint musikalsk udsagn, nu kan fungere som surrogat eller kulisse. Om denne opgave så udelukkende skal løses af en bestemt form for samfundssoriente ret forskning er et andet spørgsmål, som her vil blive taget op igen.

Men Poul Nielsen har endnu et svar på, hvorledes Adorno behandler affirmativ musik; det er karakteristisk for Adorno, skriver Poul Nielsen, at han næsten ikke nævner Mozart, og når han gør det, kommer hans betragtning til at ligge meget tæt op ad den utopi-tænkning, som findes hos Ernst Bloch: »Er der noget kritisk element i Mozarts musik, består det ganske simpelt i harmoniens blotte faktum som modfaktum til verdens disharmoni« (s. 49), skriver Poul Nielsen som udlægning af Adorno. Den begrænsning, han her finder i Adornos musikfilosofi, fører i det følgende afsnit ind i en kritik af Adornos begreb om det autentiske kunstværk og i tredje afsnit ud i en meget større historisk kontekst, end den Adorno ifølge Poul Nielsen arbejder indenfor.

III

Bogens andet hovedafsnit, »Ideologibegreb og musikteori«, kan igen opdeles i tre temakredse: En om Adornos sociologiske dechifrerings af musik (s. 44–68), en om Adornos begreb om autentisk musik (68–80) og en om musikalsk hermeneutik (80–91). Det er i dette afsnit Poul Nielsen på et afgørende punkt, der bliver meget sikkert indkredset, distancerer sig fra Adorno; men foruden som Adorno-kritik og Adorno-analyse, kan dette meget vægtige afsnit også læses som en diskussion af en række problemer, som rejser sig, når man skal bruge sproglige formuleringer om musik. Det gælder særlig den første temakreds, hvor Poul Nielsen har foretaget en nærlæsning af to Adorno-afhandlinger for at finde ud af, på hvilket grundlag Adorno egentlig beskriver musik. Spørgsmålet er kompliceret, fordi Adorno selv vender sig mod forskellige former for spejlingsteorier og mod vilkårlige analogier på den ene side, men på den anden, som det overbevisende godtgøres, ikke er egentlig musikteoretiker, men snarere har opfattet sig selv som tyder af en række fænomener i musikken, som han ofte har overladt til andre at analysere rent musikalsk (s. 76–77). Poul Nielsen når frem til, at Adorno, når han beskriver musik, betjener sig af, hvad han kalder essensrelationer og verbal- og billedanalogier. Spørgsmålet er så hvilken erkendelsesværdi, man skal tillægge disse analogier og essensrelationer. Poul Nielsen giver herpå med støtte i filosofihistorien en forklaring ved at henvise til det særlige årsagsbegreb, man finder hos Leibniz og Hegel, og som det er sagligt at føre ind, fordi Adorno tit anvender det leibniz'ske monadebegreb, dog naturligvis uden nogen forestilling om en forudetableret harmoni. Et nøglested i hele bogen er derfor den passage, hvor Poul Nielsen nærmere forkla-

rer og tager stilling til konsekvenserne af, at Adorno betjener sig af disse essensrelationer og -identiteter: »Princippet er, at »hele verden« fra makro- til mikrokosmos, består af identiske elementer, identiske forstået på den måde at de alle udtrykker den samme essens. Hos Leibniz hedder verdens bestanddele monader. Hos Hegel består verden af dialektiske modsigelser i proces, og alle modsigelserne er af samme væsen: de er antagonistiske, trakter efter »syntese« eller »forsoning« ud gennem modsigelsens ekstremer. Man kan derfor overalt hvor man opdækker modsigelser, erkende det samme modsigelsens fænomen, forstået som essens-identitet.

Tager man altså en modsigelse f.ex. i samfundet (mellem klasserne) og en modsigelse i et musikværk (f.ex. modsigelsen mellem lodret og vandret hos Schönberg), så udtrykkes begge steder den samme modsigelsens essens, og dermed er der også en (kausal-)sammenhæng mellem dem. Denne kausalopfattelse forekommer os mærkelig, og den er da også metafysisk, dvs. den kan hverken bevises eller modbevises. Skal det hermed antydes at materialisten Adorno opererer med et sådant metafysisk grundlag? Ja, og det er noget han deler med mange pseudomaterialister (s. 64). I en note i tredje hovedafsnit, der er skrevet et par år efter, antyder Poul Nielsen, at man måske ikke kan »ramme« Adorno med at påvise denne essensrelation (s. 305) – hele bogens anlæg er jo således, at den på bestemte punkter diskuterer med sig selv, hvad der er meget inspirerende for læseren –, men det ændrer ikke ved det afgørende i påvisningen på dette sted i det andet hovedafsnit. Hvad der nemlig er befriende her, er den nøjagtighed, hvormed Poul Nielsen indkredser det sted, hvor vejene må skilles – det sted, hvor materialisten må gå én vej,

og hvor man, hvis man ikke deler Poul Nielsens grundsyn, må gå en anden vej. Disse to veje aftegner sig lidt tydeligere hvis man læser videre i afsnittet:

Efter at have kritiseret Adorno på dette punkt, skriver Poul Nielsen, at det ikke kan være opgaven at finde ud af, hvad Adorno burde have gjort istedet for, hvad han gør (s. 68). Adorno slår blot simpelt hen ikke til og et videre arbejde med musikken på materialistisk grundlag kan ikke foregå ud fra Adorno, men med udgangspunkt i Marx, en linje, der fortsættes i det tredje hovedafsnit, hvor Poul Nielsen som erkendelsesteoretisk fundament for en materialistisk musikhistoriekrivning, nævner Marx, Engels og deres moderne udlægger Althusser. Adornos musik-kritik, mener Poul Nielsen, er i virkeligheden en variant af ældre tiders mere poetiserende udlægninger af musik; fælles for de to former for fortolkning er det, at »korrelationen, konnexionen mellem det »intra-musikalske« og »det extra-musikalske« begge steder (er) lige uklar, ikke til at verificere eller falsificere« (s. 88). Altså igen noget metafysisk. I Beethoven-kapitlet i bilagene dukker problemet op igen, og accenten er her lidt anderledes, men som problemet er stillet op i selve hovedafhandlingen står to betragtningsmåder over for hinanden, når det drejer sig om spørgsmålet om musikkens kontekst: Den ene fører frem til, at musikken ses som et udslag af historiske kræfter, der ikke er musikalske, og hvis svingninger musikken helt er bestemt af som en båd på havoverfladen. Den anden fører til, at hvis der skal tales om musik, er metafysikken simpelthen et vilkår. Med metafysik menes her ikke ældre tiders spekulation, men en erkendelsesform, hvis forudsætninger ikke kan bevises i naturvidenskabelig forstand, men som kan afprøves på de sammenhængende indsigter den skaber. Hvis

det er rigtigt, som det for nylig har været fremført, at musikken befinder sig mellem ånds- og naturvidenskaberne³, får en passage om samfundsvidenskaberne og humaniora hos *Northrop Frye*, der netop er blevet kaldt metafysiker i den ovennævnte betydning, også aktualitet for forholdet mellem sprog og musik i en sociologisk sammenhæng: »Den virkelige vanskelighed . . . er at socialvidenskabsfolk endnu ikke forstår, at deres fag, foruden at være videnskaber, også er anvendt humaniora, og at litteraturens myter og metaforer gennemtrænger dem, nærmest som matematik gennemtrænger de fysiske videnskaber. Eller mere nøjagtigt, litteraturens myter og metaforer gennemtrænger, hvad der er specielt sprogligt i dem, som noget der er adskilt fra hvad der kan kvantificeres eller måles eller er afhængigt af gentagne eksperimenter«⁴. Bemærkningen har også betydning for forholdet mellem analyse af musikkens struktur og sproglige skildringer af musikken og åbner videre ind til Per Nørgårds påstand: At det virkelig er muligt at give en sproglig beskrivelse af musikoplevelsen⁵, således som det er en grundtanke i hans musikteoretiske projekt: Hierarkisk genesis.

Nu tales der hos Per Nørgård om musikoplevelsen, mens Poul Nielsen taler om musikken som videnskabeligt objekt, men denne modstilling fører også dybere ind i Poul Nielsens arbejde: I sin kritik af

3. Hans Sittner: *Musik zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Materialien und Bibliographie.* (Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie, nr. 7) Wien 1978.

4. Northrop Frye: *Spiritus Mundi, Essays on Literature, Myth and Society.* Bloomington og London 1976, s. 102.

5. Per Nørgård: »Hierarchic Genesis. Steps towards a Natural Musical Theory«, *Dansk Årbog for Musikforskning IX*, 1978, s. 14.

Adorno peger Poul Nielsen på, hvorledes der hos Adorno oftere tales om Schönbergs kontrapunkt som sådan, Beethovens symfonier som sådan, end om det, der er karakteristisk for de enkelte værker. Adorno er, viser Poul Nielsen, ligefrem istand til at bruge de samme formuleringer om forskellige værker (s. 81-82); hertil knytter sig så en meget grundig og iøvrigt også meget underholdende skildring af Adornos problematiske forhold til musikvidenskaben. Men at den samme sproglige formulering kan bruges om forskellige værker svarer vel egentlig til vores daglige omgang med musik; nogle værker hører vi kursorisk, andre fordyber vi os i; de indgår alle i en kontekst, der er mere omfattende end værkerne og skal vi prøve at se sammenhængen i hele det musikalske univers, må vi bruge sproget; og man kan sagtens tænke sig, at de samme ord kan omkredse flere værker; ordene træder jo ikke istedet for værkerne, men viser hen til dem. I det hele taget kan man, selvom Adorno-kendere måske ikke vil bifalde det, som almindelig Adorno-læser ikke frigøre sig fra en fornemmelse af, at Adorno når han arbejder nede i den sproglige detalje ikke blot betjener sig af en bestemt metode, men i høj grad også af sin musikalske intuition, svarende til Poul Nielsens påpegning af Adornos mangel på adskillelse mellem sin egen musikalske praksis og sin praksis som teoretiker (s. 73). Prøven på om Adornos formuleringer er brugbare er så bl.a. den, om man som musiklytter er istand til at genkende sin egen oplevelse i de sproglige fortolkninger, f.ex. udtrykket »lykke i dissonansen« som karakteristisk for den musikalske modernisme. Denne genkendelse er ikke videnskabelig og er dog ikke til at se bort fra. En sådan sammenhæng mellem forskersubjektet og forskningens objekt er Poul Nielsen selv inde på i bilaget om Max

Weber, hvor han diskuterer Webers tanker om værdifrihed i forskningen og her med en henvisning til Gadamer og kultursociologiens beskæftigelse med individuelle værdisyn som replik til Weber skriver: »Forståelsen af den slags fænomener kan opnås ved »indlevelse«, der er en »Ereignis« (Gadamer) som ikke kan sikres, men som hænder forskeren uanset hans rolle som forsker« (s. 267). Men bortset fra dette sted holdes forskersubjektet og forskningens genstand adskilte. Overalt i det andet hovedafsnit støder Poul Nielsen frem til dette metafysiske sted hos Adorno; det gælder også hans meget interessante gennemgang af Adornos forestillinger om det »autentiske kunstværk«. Poul Nielsen inddrager her to citater, hvor Adorno taler om musikens forhold til samfundet. Det ene sted skriver Adorno, at når musikken er et konsumgode, altså når den ikke er »Kunst«, er den mest åben for en sociologisk tydning. I det andet citat siger Adorno derimod, at jo højere musikalsk kvalitet et værk har, jo større mulighed er der for at begribe musikkens indre sociale betydningsindhold (s. 70). Karakteristisk for Poul Nielsen nøjes han ikke med at gribe Adorno i denne modsigelse, men arbejder sig ned til, hvad den dækker over, og svaret er, at den fører hen til, hvad Poul Nielsen kalder et »ontisk element« hos Adorno, en ontisk instans: Adorno må for »at gennemføre en musikalsk ideologi-analyse efter den konception han har, indføre en instans, der på det internt musikalske plan afgør, hvilke musikalske elementer der er udtryk for ideologisk løgn, og hvilke der udtrykker en sand erkendelse af samfundet. Kriteriet herfor er den omtalte modsigelsens essens ... Derfor må han operere med begrebet »autentisk musik«: det er den musik, som udtrykker den modsigelsens identiske es-

sens som hele verden består af. Et begreb vi nu tydeligt kan se selv er ideologisk og også rent faktisk har haft en ideologisk funktion: at forsvare det borgerlige musiklivs genrer og institutioner, selv om det gebærder sig som en lære om denne musik»krise« . . . » (s. 72). Adorno fastholder altså trods sin kritik værkbegrebet og kunstinstitutionen, og hans holdning på dette punkt har vel sin korrespondens i, hvad Poul Nielsen viser andetsteds, at Adorno ikke interesserede sig for musik før Bach (s. 77). Som megen modernisme er Adorno altså bundet af den virkelighed, der gøres op med, og igen står man her ved det særlige punkt, Poul Nielsen når frem til, og hvor ingen er tjent med, at det ikke bliver fremhævet, at der fører flere veje ud: en frem til tredje hovedafsnits materialistiske konception, en anden der deler kritikken af værkbegrebet og kunstinstitutionen son noget definitivt, men som i modsætning til Poul Nielsen vil fastholde, at der er et hermeneutisk problem i forbindelse med musik, hvilket Poul Nielsen nærmest hælder til at afvise; man må, skriver han tilsidst i afsnittet, radikalt spørge om der overhovedet er tale om et hermeneutisk problem, og fortsætter: »Musik er *an sich* meningsløs. Den er hvad man gør den til« (s. 89). Ligesom klipningen i en film totalt kan bestemme udtryk og indhold i en given scene, alt efter hvilken sammenhæng, den placeres i, således er det også med musik: »Hvad det drejer sig om er, hvilken sammenhæng musikken »klippes ind i«; kort sagt hvilken valør og virknings-effekt den får i kraft af det ideologiske struktur-felt, hvori den fungerer: (s. 90) »Et Mozart-divertimento på Gråbrødretorv er en »protest« mod den »larmende storby«, men er i den »borgerlige halvsnobbende« kammermusikforening klingende symbol på social prestige og honette mennesker. Man kan

sagtens være enig i, at situationen omkring musik må tænkes med i behandlingen af musikken, men der er næppe nogen grund til at sætte en skarp grænse mellem interne og eksterne strukturfelter; både værkets egne strukturer og dets forhold til omverdenen, når vi hører det og når vi erindrer det, befinder sig i et umådeligt kompliceret net af samtidige relationer. Når billedet med musikken som indklippet i en bestemt situation derfor fortsættes med, at det hævdes, at klipperen er anonym: »det er samfundets ideologiske mekanismer, hvis funktionsmåde og art i sidste instans bestemmes af forholdet mellem samfundets produktionsforhold og produktive kræfter« og der i forlængelse deraf tales for, at denne sammenhæng må analyseres, og at det kræver at »analytikeren skarpt adskiller sin musikalske praksis og de umiddelbare, halvt ubevidste værdiforestillinger, denne indebærer fra sin praksis som teoretiker«, må uenigheden melde sig. Det er rigtigt, at konteksten har betydning ligesom et ords mening i en sætning giver sig af sammenhængen. Men den første kontekst, når det drejer sig om at belyse musik er nu engang det lyttende subjekt, hvis bevidstheds former er præget både af det givne samfunds strukturer og deres forudsætninger i historien, men vel også af forestillinger om et andet menneskeligt fællesskab end det faktiske. Det er som om marxisten her på modernistisk vis har ladet sig negativt bestemme af den kapitalisme, der gøres op med, ved at ville udelukke subjektet, hvis musikoplevelse i bevidstheden fylder meget mere end hvad både borgerligt-kapitalistiske og marxistiske samfundsfortolkninger kan omfatte. Aage Henriksen har for nylig fremhævet det som en afgørende problemstilling i de humanistiske videnskabers metodediskussion at afklare »autoritetsforholdet mellem det hverdagslige subjekt, som

vælger og overvejer, har erfaringer og meninger, og det teoretiske subjekt som ved metodens hjælp skiller sig ud af sin daglige virkelighed«⁶. En sådan diskussion, hvor grænsen mellem subjektivt og objektivt ikke er givet på forhånd, må også have betydning for musikvidenskaben og for dens forhold til andre discipliner. Poul Nielsens opstilling af problemet hjælper langt videre i et sådant arbejde, selvom den afgørende replik til hans synspunkt må være, at musikoplevelsen ikke er en fejlkilde for erkendelsen af musikens forhold til omverdenen.

IV

På baggrund af det synspunkt, Poul Nielsen når frem til i slutningen af andet hovedafsnit, er det klart, at i det tredje, meget stofmættede afsnit – »Ideologibegreb og musikhistorie« – må det materialistiske ståsted være mere markeret end i de to foregående afsnit. Afsnittet udgår fra en diskussion af Adornos historiebegreb (92–108) men bevæger sig derfra ind i en omfattende diskussion af mulighederne for at arbejde materialhistorisk med musikhistorien. Det sker under inddragelse af en stor mængde nyere undersøgelser, både af fagmusikalsk, sociologisk og filosofisk karakter og særlig får Jürgen Habermas og Max Weber en central placering i tankegangen. Det er her om noget sted i bogen tydeligt, hvor store krav Poul Nielsen har stillet til sig selv som musikvidenskabsmand: for at kunne arbejde materialhistorisk med musikken må man dels være inde i hele det musikhistoriske forløb og i den nyere forskning, dels må man være inde i den almindelige historie og dels må man have klarhed over de filo-

sofiske og sociologiske grundbegreber, man arbejder med. Poul Nielsens grundsynspunkt for arbejdet med musikhistorien fremsættes ganske umisforståeligt i begyndelsen af afsnittet: »Klassekampen er historiens drivkraft – og det gælder også, hvis man vil skrive musikkens historie. Hvordan nu det?« (s. 97). Ved en nærmere besvarelse af dette spørgsmål slår Adorno ikke til. Poul Nielsen konkluderer efter en betragtning af historie-begrebet hos Adorno: »Men unægteligt er det en svaghed hos denne teoretiske praktiker, at når hans praksis var en stædig og tålmodig demaskering af afhistoriseringen (afpolitiseringen) af bevidstheden – at han så opererer med et så vagt historiebegreb som der er tilfældet, udmøntet i en blot skitse-mæssig epokalyptisk hovedafgrænsning af den borgerlige historie« (s. 105). Poul Nielsen viser f.ex. hvorledes Adorno i *Dialektik der Aufklärung* ser historien helt tilbage fra antikken som en borgerlig udvikling, fra myte til rationalitet, samtidig med at ordet borgerlig i musik-skrifterne bruges om perioden fra kapitalismens udvikling frem til nutiden; denne sidste opfattelse må igen hænge sammen med Poul Nielsens tidligere påvisning af Adornos bundethed til værkbegrebet og til musikken fra Bach og fremefter. Poul Nielsen går i gang med at diskutere selve kunst-institutionen – et ledemotiv i dette sprænglærde og i sine perspektiver utroligt omfattende hovedafsnit – og fremsætter sin egen opfattelse af den marxistiske indfaldsvinkel: »I den borgerlige musik-kultur opdeles de forskellige symboliske handlinger i forskellige rum, således at mentale processer og handlinger, f.ex. musik og bevægelse, spaltes op i rene kunstarter«. Denne form for musikkultur ser Poul Nielsen som udtryk for det ideologiske statsapparats undertrykkelse: »Dette aspekt (departementaliseringen af

6. Aage Henriksen: »Humaniora i støbeskeen. Om de humane fags fortid, nutid og fremtid,« *Kritik* 46, 1978, s. 23.

symbolakterne) er vigtigt for at forstå *kunst*-institutionen som ramme om nogle af de væsentligste undertrykkelsesmekanismer i det borgerlige samfund. Fejlen ved megen kunstkritik fra marxistisk hold er, at den vil aflede institutionen direkte fra selve kapitalforholdet, mens det er *stats*-syntesen, man må have fat på« (s. 102). Dette får også konsekvenser for opfattelsen af Adorno, som Poul Nielsen fortolker ved brug af Lous Althusser's udtryk »interpellation«, et udtryk der bruges for at karakterisere den proces, at ideologien ved trusler eller overtalelser henvender sig til sit objekt for at undertrykke det: »For forståelsen af Adornos æstetik er dette vigtigt: opfattelsen af kunsten som embedsmandskultur. This embedsmandsdoktrineringen må ske ved en særlig *inderliggjort* form for overtalelse, dvs. ved at subjektet her i højere grad *selv* identificerer sig med den ideologiske interpellations »forvrængede verdensbillede«. Adornos musikanalyser er en slags spionarbejde *inde* i den borgerlige kunsts mekanismer, der hvor interpellationens terror *smelter sammen* med den inderliggjorte lystfølelses magt over sindet hos mennesket, »denne utrættelige lyst søger« (Freud)« (s. 103).

Hermed er Adornos musikfilosofi selv blevet placeret i historien og for så vidt blevet yderligere relativiseret, og da Adornos eget syn på historien som nævnt langt fra slår til for at kunne beskrive det omfattende historiske rum, der åbner sig bag disse materialistiske begreber, går Poul Nielsen i gang med at opstille sin egen musikhistoriske periodisering, en, som han betegner den, »skitse til en systematisk strukturering af det historisk/kronologiske rum, hvorindenfor vi skal placere det materiale om musikken i Europas historie siden middelalderen, som i titusindvis af skriftlige og ikonografiske kilder har

overleveret os, og som vi skal se, forstå og tolke i klassesdialektikkens overordnede materialitet: »udbytningen sat i system« (s. 108). Inden en nærmere diskussion af den periodisering, Poul Nielsen opstiller, er det vigtigt at sammenholde hans synspunkt med, hvad der står i 3. hovedafsnit, der slutter med en stor gennemgang af den borgerlige musikkultur: »... med alt dette er ... kun givet de kontingente rammer eller blotte modaliteter. Hvad der »sker« i værkerne, i »musikken«, mens den spiller, fra værk til værk, fra takt til takt, er *ikke* hermed påvist som udslag af samfundets udvikling struktur osv.. Musikværkernes specielle forskelle, deres »indre rum« som skueplads for subjektivitetens udvikling, artikulering er ikke omtalt. Men denne kan bare ikke udisoleres overhistorisk, den må ses relationelt ...«. (s. 191). Den sidste sætning kan enhver, der arbejder historisk, skrive under på, men det synes alligevel som om der her er oprettet en art arbejdsdeling mellem fortolkningen af værkernes indre rum, som udtryk for subjektivitet, og så den musikhistoriske materialhistoriske ramme; det måtte vel være muligt at tænke sig en musikalsk-historisk arbejdsform, hvor værkerne selv ses som dele af historiske bevægelser, der kommer et sted fra og fører et andet sted hen.

I Poul Nielsens arbejde med musikhistorien er der fire årstal, som udkrystalliserer sig som de centrale. År 1000 sættes som begyndelsen til den feudale musik-kultur, hvortil kommer, at de betingelser som *Max Weber* fremfører som afgørende for den vestlige musiks særlige udvikling: dens rationelle grundlag med tonesystemer, nodeskrift og flerstemmighed, var tilstede ved ca. år 1000 (nærmere herom senere). Årstallet 1500 sættes med betegnelsen den feudoborgerlige musikkultur, og den tredje periode, den egentlige bor-

gerlige musikkultur, tager sin begyndelse 1750 (80) og strækker sig helt frem til afslutningen af 2. Verdenskrig, hvor 4. periode sætter ind: Musik i monopol-imperialistisk forbrugersamfund.

De væsentlige nye perspektiver kommer ind dels derved at 1500 erstatter det stilhistorisk funderede indsnit ved år 1600, hvilket virker ret overbevisende, når man læser Poul Nielsens argumentation, dels derved, og det er det væsentligste, at perioden fra 1750 til 1945 ses under et. Denne sidste periodeopdeling er fremlagt i en material-historisk argumentation, men må også være udsprunget af Poul Nielsens Adorno-opfattelse: at Adorno betegner afslutningen på en epoke, bl.a. fordi han ifølge Poul Nielsen trods alt fastholder værk- og kunstbegrebet, således som det tidligere er blevet vist.

Det vil her føre for vidt i detaljer at gennemgå Poul Nielsens store arbejde med musikhistorien, men da Poul Nielsens model er en skitse og eksperimenterende i sin karakter, skal der rejses en række spørgsmål. Fordelen ved denne materialistiske fremgangsmåde i forhold til musikhistorien, således som man ser den hos Poul Nielsen, er, at den arbejder med at bringe orden og oversigt i et ellers fuldstændigt uoverskueligt materiale af musikværker og tekster. Periodisering er ikke blot et spørgsmål om skemaer og årstal, men er en gestaltning af det historiske forløb, som har sin korrespondens i de former og historiske bevægelser, hvorefter man orienterer sig i nutiden, og hvorved man ser ind i fremtiden; det gælder for så vidt al periodisering, og arbejder man ikke materialistisk vil det historiske forløb nødvendigvis også se anderledes ud. Det er imidlertid vigtigt her at fremhæve, at Poul Nielsen som forudsætning for sit arbejde har musikvidenskabens erfarings, problembevidsthed og all-round

orientering, inden han skrider til periodiseringen.

Alternativet til en material-historisk betragtning af musikkens historie behøver imidlertid ikke at være en »rent musikkalsk« fremstilling af musikhistorien, eller en fremstilling der bygger på andre forudsætninger; alternativet kan udmærket være et syn på musikkens historie i en gensidig afhængighed af den almindelige historie, som på forhånd afstår fra at have en basis. Når man skal forbinde to emner med hinanden, skriver Northrop Frye, er valget af initiale metaforer et skæbnesvangert valg; det gælder her om at undgå basis-metaforer, skriver han, fordi det fører til determinisme, og foreslår *interpenetration* som en meget bedre metafor⁷. Hos Poul Nielsen er der tale om basis-metaforer og det er derfor også helt konsekvent, når han skriver, at i marxistisk tænkning har musikken ingen selvstændig historie (s. 143). Et alternativ hertil, der deler Poul Nielsens interesse i at integrere musikken i en bred historisk sammenhæng, må heroverfor hævde, at musikværker, også som de analyseres i stilhistorien, er i stand til at levere et selvstændigt bidrag til forståelsen af den historiske udvikling, bl.a. fordi musikken i sine strukturer ejer en præcision, som umiddelbart kan opleves på en måde, som sproget ikke kan. Det forholder sig ikke sådan, at Ockeghems *Missa Mi-mi* eller indledningen til Mozarts »Dissonanskvartet« kun kan fortolkes historisk på basis af de politiske og økonomiske forhold i henholdsvis senmiddelalder og den følsomme tid/oplysningstiden. Men selve det musikalske sprog i de to værker er i stand til at vise tendenser og horisonter i

7. Northrop Frye: *Spitus Mundi*, s. 106-107.

de to perioder, som ikke er formuleret sammenfattende andre steder.

I denne forbindelse kan man rejse det spørgsmål til Poul Nielsens periodisering om indsnittene ved de fire årstal befinder sig på samme niveau. Det gør de næppe, indsnittet i det 18. århundrede er langt dybere end de øvrige, simpelthen fordi det var her, som Poul Nielsen også nævner det et sted med henvisning til Vico (s. 96), at den tro for alvor begyndte at bryde igennem, at civilisationsformerne er menneskeskabte. Og det vil igen sige, at på ét plan er der uden tvivl rigtigt at behandle perioden fra det 18. århundredes sidste halvdel frem til 1945 som en enhed, på et andet plan lever vi stadig i forlængelse af den udvikling, der for alvor tog fart i det 18. århundrede. Det er imidlertid som om der er vanskeligheder med at tænke polyfont om historien i den materialistiske konception. På et tredje plan er vi nemlig præget af en række musikalske forståelsesformer, som går endnu længere tilbage, hvilket også må ligge i Adornos førnævnte periodisering helt tilbage til antikken i *Dialektik der Aufklärung*; man kan derfor ikke lade være at spørge, hvorfor den vestlige musikhistorie netop skal begynde år 1000, når vi i alle andre åndshistoriske discipliner begynder med den græske antik. Den mest nærliggende forklaring er, at vi ikke ved ret meget om, hvordan musikken har lydt før den tid. Poul Nielsen sætter skellet med støtte i bl.a. Max Webers musiksociologi, men det hænger også sammen med noget grundlæggende i hans syn på musikken; og selvom det måske ikke er helt rimeligt at fremdrage en af de sætninger, som man af udgivelsen kan se er ment som et arbejdsnotat, skal det alligevel gøres, fordi det kaster lys over problemerne. Poul Nielsen skriver: »Hvad der imidlertid bør betones, er at musikbegrebet, både praktisk og videnskabeligt

i den vestlige kulturkreds har været snævert knyttet til værkbegrebet« (s. 87). Nu kan man naturligvis diskutere, hvad der menes med den vestlige kulturkreds, men uanset om man holder sig til middelalderen og fremefter er udsagnet misforståeligt: At værkbegrebet adskiller den vestlige kulturs musik fra andre kulturers musik, er ikke det samme som at begrebet musik og begrebet værk har været uløseligt knyttet til hinanden. Begrebet om musik har været meget mere omfattende end i dag. Poul Nielsen fortæller, at Carl Dahlhaus tenderer mod at se værkbegrebet som noget, der hører den borgerlige periode til, og det vil nok bringe klarhed, hvis man følger denne tendens og ikke projicerer værkbegrebet længere tilbage. Der er flere ting, der her må sondres ud fra hinanden: Værkbegrebet i betydning kunstværk af mere eller mindre autonom karakter har naturligvis kun eksisteret fra kunstinstitutionens grundlæggelse en gang i løbet af det 18. århundrede. Værkbegrebet i den betydning, at man ved nodeskrift fastholder musikkens identitet fra opførelse til opførelse, går naturligvis længere tilbage, men den sociologiske og den religiøse kontekst har her været en anden og har været med til at konstituere musikens identitet. At også den musikalske kontekst har været en anden kan man se af den rigelige mængde af tekster fra antikken og middelalderen, hvor begrebet om musik knyttes til en matematisk orienteret erkendelse af omverdenen og toneproportionerne, ognsom kan sættes i forhold til den klingende musik. »Alt for ofte har den middelalderlige musiks historikere kun talt om kompositionens tekniske aspekter; alt for ofte har middelalderfilosofiens historikere overset musikkens høje placering inden for tidsalderens tænkning«, skriver Albert Seay i indledningen til sin fremstilling af middelalder-

musikken⁸. Når dette også må fremhæves her, skyldes det, at det ligger i forlængelse af Poul Nielsens skildring af den moderne musik-kultur og særlig de tekniske reproduktionsmidlers fremmarsch: hvad man får blik for ved at integrere det ældre musik-begreb i nutidig sammenhæng, er at musikken engang har været omverden, som kosmisk harmoni, og den nu er godt på vej til igen at blive omverden, men nu som pseudo-harmoni og støjforurening. Også værkbegrebet er vi på vej bort fra, ikke i den betydning at der ikke skrives værker, men i den forstand at spørgsmålet om deres integrering og fortolkning bliver et mere og mere påtrængende problem, hvad også Poul Nielsens arbejde er udtryk for. En problematisering af værkbegrebet behøver altså ikke uden videre at være udtryk for en problematisering af den specifikke vestlige musikkultur.

Poul Nielsens historiske skitse har her optaget forholdsvis mere plads, end den gør i bogen; det skyldes, at det netop er i det historiske arbejde, nogle af musikkens vigtigste tværfaglige muligheder består, og man får, når man læser Poul Nielsens bog, mulighed for at sige lidt mere om musikken i en tværfaglig dialog. Poul Nielsens arbejde er bl.a. udtryk for, at man ikke kommer uden om, at der i dag går lige så skarpe grænser inden for de enkelte humane fag som mellem fagene. Det er i dag, selvom det naturligvis stadig forekommer, ikke muligt uden videre at forudsætte, at en enkelt afgrænset disciplin har frembragt et bestemt forskningsresultat, som kan rækkes videre til nabo-disciplinerne. Poul Nielsens værk er netop et eksempel på, at det er nødvendigt for den enkelte forsker at være orienteret og tage selv-

stændig stilling til problemer som ikke uden videre kan siges at høre til hans fagområde. At nogle her vil mene, at der ligger en fare for dilettantisme, i ordets negative betydning, som ikke svarer til almindelige forskningsmæssige krav, er oplagt. Denne spænding må man imidlertid lade blive stående. Følger man det førnævnte eksempel om forholdet mellem samfundsvidenskaberne og de humane videnskaber hos Northrop Frye, er musikvidenskabsmanden f.ex. allerede inden i en anden disciplin, når han bruger sproget. Det kan der være delte meninger om, men selvom man foretager så skarp en afgrænsning, er det afgørende, at ingen naturligvis vil anfægte musikvidenskabsmandens brug af sproget eller i det hele taget af nabo-discipliner, der fører ind mod de musikalske fænomener. På samme måde kunne man drømme om en tværfaglig dialog, der ikke består i, at de enkelte forskere deltager som repræsentanter for en samlet disciplin, men som samler sig om konkrete emner, hvor grænserne ikke er givet på forhånd – en dialog som iøvrigt allerede foregår mange steder, og som Poul Nielsens arbejde også er et eksempel på. Væsentligst må i den nutidige situation være et arbejde med historie og tradition, som alle, uanset ståsted iøvrigt, kan være enige om er nødvendig.

Efter opstillingen af sin historiske model argumenterer Poul Nielsen nærmere for den ved at beskrive, hvilke emneområder han mener bør studeres under et arbejde med musikhistorien (s. 120–153). Flere af afsnittene er skitseagtige i deres karakter, men går man ind i disse afsnit får man for det første, som i hele bogen, en utrolig stor mængde information, som man kan have glæde af ved arbejdet med musikken, og for det andet får man et godt indtryk af situationen i en række nye musikalske forskningsfelter. Det drejer sig om ialt syv

8. Albert Seay: *Music in the Medieval World*. New Jersey 1965, Preface.

områder, som der her blot skal gives en oversigt over.

Det første er selve det erkendelsesteoretiske fundament. Dette grundlag er Marx' og Engels' skrifter, og andre tænkere i marxistisk tradition, bl.a. Lukacs og Althusser. Dette udgangspunkt medfører, at musikken ses som et fænomen, der ikke har sin egen historie, således som det har været diskuteret. For det andet nævnes Max Webers teori om den vestlige musikudvikling som karakteriseret ved begrebet rationalisering, som man f.eks. finder den i rationaliseringen af tonesystemet, nodeskriften og klaverets fremherskende stilning i den borgerlige musikkultur. Denne teori om rationaliseringen giver, bemærker Poul Nielsen, vigtige forudsætninger for forståelsen af Adornos teori om det musikalske materiale (s. 177). Poul Niensens arbejde med Max Weber uddybes i det ene af de to bilag, og det vil her blive taget op igen.

Som tredje punkt nævnes Jürgen Habermas' teori om offentlighedsbegrebets forandring. Herom skriver Poul Nielsen bl.a.: »For musikhistorikeren er offentlighedsbegreberne et vigtigt instrument til formidling mellem musikkens stilarter og udtryksformer på den ene side, og på den anden side den samfundsmæssige udvikling. Det enkelte værks teknik begribes som »tidsudtryk«, som ideologisk funktion og i sidste instans som faktor i klassekampen, gennem dets placering i Habermas' distinkte mønster mellem det individuelle og det almene, mellem privatområdet (intimsfære og socialsfære) og det offentlige område (den kulturelle offentlighed og den politiske offentlighed). Mellem intimsfære (familielivet) og staten og den politiske sfære opstår en slags formidlende sfære, nemlig den kulturelle offentlighed, i hvilken intimsfærens problemer (på ideologisk vis) bliver almengjort og ud-

budt til enhver som har råd« (s. 128–129). I en uhyre interessant skitse i forbindelse med dette punkt, hvor Poul Nielsen har arbejdet med at placere Bachs skikkelse og hans værker i denne teoretiske sammenhæng, hedder det: »Ligesom selve offentligheds-kategorien ikke blot er ydre institutioner men også instanser og skillelinjer i bevidstheden: Således er tvedelingen også en indre dimension af Bachs musik« (s. 193). Her er der antydning af en meget interessant, væsentlig musikalsk fortolkningslære, som man får yderligere uddybet i bilaget om Beethoven, men der er også antydning af noget om grænsen for et sådant arbejde; den ligger i hvad Poul Nielsen for så vidt selv har påpeget hos Adorno: at han uden videre regner med en direkte synkroni mellem samfund og kunst (s. 66). Men når vi hører et musikværk, genoplever vi næppe kun én tidsperiode, men er snarere i kontakt med en række historiske bevægelser, der peger tilbage mod værkets fortid og ud mod dets fremtid. I det store slutkapitel i 3. hovedafsnit (s. 153–193) giver Poul Nielsen et samlet billede af den borgerlige musikkultur ud fra Habermas' teorier. Denne udnyttelse af Habermas hører til noget af det mest frugtbare i hele bogen og kan, som flere af bogens andre afsnit, studeres for sig, hvad der gør den særlig anvendelig som arbejdsbog.

Som fjerde område nævner Poul Nielsen den almene historie, som i hans kontekst sættes som identisk med klassekampens faser; som det femte musikkens socialhistorie, hvor Poul Nielsen blandt andet peger på det store materiale i ældre personalhistorisk orienteret litteratur; som det sjette nævnes musiksociologi, hvor man finder en meget interessant diskussion af, hvad der egentlig menes med sammenhæng mellem musik og samfund – overvejelser, der knytter sig til tidligere di-

skussioner af Adorno, men som f.eks. også giver et indtryk af den såkaldte intonationsteori, der er udarbejdet af russeren Boris W. Asafjev. Det er her igen tydeligt, at Poul Nielsen ikke har høje tanker om en billedlig eller analog beskrivelse af værker, et problem der her tidligere har været behandlet.

Som syvende og sidste punkt følger musikæstetik og -hermeneutik, hvor Poul Nielsen bl.a. fortæller om den senere tids problematisering af selve musikbegrebet – en udvikling det nok er værd at holde øje med, navnlig når man tænker på, hvorledes ordet »musik« i almindelig ikke-faglig talesprog ikke længere er knyttet til begrebet om kunstværk.

V

De to store bilag om henholdsvis Beethoven set i sociologisk perspektiv (s. 195–248) og Max Webers musik-sociologi (s. 249–303) er udarbejdet inden tredje hovedafsnit og kan altså anskues som forarbejder til dette afsnit; samtidig står de to bilag på visse punkter i et debatforhold til det foregående. Når man kommer fra de tre første afhandlinger kan man f.eks. ikke lade være med at hæfte sig ved, at Poul Nielsen om forholdet mellem absolut musik og sprog i Beethoven-afsnittet kort og godt fastslår: »Jeg tror ikke man skal starte med at diskutere spørgsmålet: kan absolut musik overhovedet have et budskab? Det spørgsmål vil man få meget bedre besvaret, hvis man stipulerer at musik kan have et budskab« (s. 204). Beethoven-afhandlingen er iøvrigt et foredrag, der er holdt ved et efteruddannelseskursus for gymnasielærere, og det viser, at Poul Nielsen har set det som en del af sin opgave som universitetslærer at fremlægge sin forskning, således at den, i en pædagogisk forarbejdning, kunne bruges i skolen.

Skal man fortolke Beethoven sociologisk, skriver Poul Nielsen, er det ikke tilstrækkeligt at interessere sig for værker, der bruger tekster, f.eks. *Fidelio*; man skal gå til selve de store symfoniske hovedværker, *Eroica*, *Skæbnesyfonien* og *Den niende*, fordi det »trods alt er etableringen af det store absolut-musikalske autonome kunstværk som en central musikalsk kategori, som en institution i musikken, der var Beethovens signifikans« (s. 198). I sin nærmere, meget udførlige, behandling kommer Poul Nielsen således ind på Beethovens virkningshistorie, hans placering i den historiske situation, hans selvforståelse som menneske og kunstner og hans placering i forhold til Habermas' offentlighedsteorier. Navnlig det sidste får betydning, fordi det er Poul Nielsens opfattelse, at Beethovens humanitets-budskab »må forstås på baggrund af specifikke modsigelser i borgerlig humanitet i tiden efter 1800 – og .. denne modsigelse kommer til udtryk i musikken selv!« (s. 233). Et af resultaterne bliver derfor, at »Beethovens vej fra de tidlige symfonier frem til de midterste og *Den niende* er et udbrud fra en situation, hvor kunstneren er fri, autonom *inden for* den æstetiske sfære, der samfundsmæssigt først og fremmest er placeret i intimsfæren og er rettet mod den borgerlige offentligheds indre rum – altså et udbrud fra denne sfære ud i et nyt kommunikationsfelt, nemlig det man finder i den store koncertsal med en udvidet tilhørerskare, et nyt publikum, og fremfor alt: et andet samfundsmæssigt og politisk klima« (s. 241).

Undervejs i sin behandling inddrager Poul Nielsen en mængde musikalsk, historisk og sociologisk stof; bl.a. gør han meget ud af påvisningerne af sammenhængen mellem Beethovens melodik og den franske revolutionsmusik – en mulighed havde det også været at se på den samtidige frimu-

rer-musik⁹ – og han henviser også til den tolkning af forholdet mellem form og dynamik hos Beethoven, som har Adorno som sin ophavsmand. Selvom Poul Nielsen mener at denne fortolkning måske er lidt subtil, svarer den alligevel til den oplyste borgerligheds ideologi, som den er skildret af Habermas, og det er i denne sammenhæng man lettest kan rette et par spørgsmål til Beethoven-tolkningen:

Mens den ældre sonatesatsform var mere eller mindre statisk i sin karakter, frigøres der i Beethovens symfonier nogle dynamiske kræfter som tilsyneladende står i kontrast til den i sig selv hvilende form, Beethoven overtog. Svaret på, hvordan disse to forhold kan forenes, er, skriver Poul Nielsen, at Beethoven »gør tilbagevenden til temaet til hele den dynamiske gennemførlingsdels pointe. Reprisen, tilbagevenden til det som *var* bliver gjort til *resultatet* af udviklingsprocessen«. Adorno har fortolket dette træk som ideologi, falsk bevidsthed: »thi herved dementierer man det, som hele den dynamiske udfoldelse stillede i udsigt *qva* dynamisk udfoldelse: ændringen af det som *er* til noget nyt, noget anderledes« (s. 230). Man kan her, f.ex. for femte symfonis vedkommende, som netop er eksemplet hos Poul Nielsen i denne sammenhæng, ikke lade være med at spekulere på, om billedet ikke ville blive anderledes, hvis man ser hele symfonien under ét. Hvad der sker på overgangen mellem 3. og 4. sats er vel blandt andet, at en variant af hovedmotivet fra første sats fører lige over i 4. sats, som virkelig i symfoniens rum er noget nyt. Om man så vil anse dette nye for mu-

sikalsk overbevisende kan igen diskuteres; det kan man nok næppe gøre ud fra de traditionelle formskemaer, men må inddrage den historiske omverden; det kunne føre til, at det netop var Beethovens forestilling om at hidbringe noget nyt, som havde et skær af illusion over sig, og ikke det at temaerne kom igen. Men måske findes det virkelig historisk nye et helt andet sted, nemlig på overgangen mellem reprise og coda i første sats, hvor den maskinagtige dynamik sejrer over melodikkens og harmonikkens traditionelle slutningsdannelse. Både overgangen fra reprise til coda i førstesats og overledningen fra tredje til fjerde sats må altså kunne fortolkes ud fra sammenhænge i den historiske omverden, men er ikke udtømt hermed. Uanset hvordan det nemlig forholder sig med disse to steder, er det to af de mest suggererende og fascinerende passager når man hører symfonien, og det vil igen sige, at det historiske nybrud, Beethoven betegner, findes i tilhøreren som nutidige forståelsesformer. Når Poul Nielsen derfor skriver, at »afhistoriseringen af bevidstheden er det vigtigste bevidsthedsmæssige repressionsmiddel i øjeblikket« (s. 202), men samtidig i sine indledende bemærkninger taler om at der, når man behandler et kunstværk, altid vil være en »irreducibel kerne«, »et område hvor det æstetiske hører hjemme« (s. 199), så er denne sidste bemærkning berettiget, når den er vendt mod reduktionistiske forsøg på at fratage musikken dens fylde, men samtidig har man hermed, så vidt jeg kan se, givet et af sine bedste argumenter fra sig, når man vil arbejde historisk med musik: selve den umiddelbare oplevelse af kunstværket er jo historisk bestemt; de redskaber, hvormed vi gestalter den umiddelbare oplevelse, når vi hører værket, er selv af historisk karakter: der har været en gang, hvor de ikke fandtes, og vi

9. Man kan f.ex. sammenligne eksemplerne hos Poul Nielsen s. 218–223 med eksemplerne s. 112 i Katharina Thomson: *The Masonic Thread in Mozart*, London 1977.

kan endda forholdsvis nøjagtigt placere tilblivelsen af disse moderne forståelsesformer i det 18. århundrede, hvis man f.ex. forestiller sig det indrammet af Andreas Werckmeisters udarbejdelse af tempereringen på den ene side, Beethovens symfonier på den anden. Disse kritiske bemærkninger er afhængige af Poul Nielsens arbejde med Beethoven, og når man er istand til at komme med en replik skyldes det, at afhandlingen er forbigelig i sin pædagogiske diskussion og sine perspektiveringer; dette afsnit kan uden videre anvendes i tværfaglige projekter.

VI

Bogens sidste bilag om Max Webers musiksociologi er ikke det mindst væsentlige; det er simpelthen et stykke pionerarbejde, hvor Poul Nielsen har gjort den bedrift at give den sammenhæng til Max Webers musiksociologi, som er nødvendig for at man kan arbejde frugtbart med den inden for musikvidenskaben, som ifølge Poul Nielsen ikke har interesseret sig meget for Max Weber. Vanskeligheden ved Max Webers musiksociologi er, at den ikke er endelig udarbejdet, men foreligger som et 73 sider langt fragment¹⁰. For at kunne forstå det, skriver Poul Nielsen, kræves det, at man ser det i Webers egen videnskabsteoretiske og sociologiske kontekst, og denne kontekst har Poul Nielsen udarbejdet: »... jeg vil påstå at Webers Musiksociologi er interessant ud over det almindelige; den kan bare ikke forstås, hvis man nøjes med at læse selve det lille skrift isoleret, evt. suppleret med de bemærkninger om musik Weber iøvrigt har gjort. Webers musiksociologi er kun en del af en samlet samfundsanalyse; hans fragment

om musik må så at sige »læses ind« i denne analyse, som den overordnede teori-ramme; først da begynder det at tale, at åbne perspektiver« (s. 254).

Poul Nielsen fortæller derefter meget engageret om Max Weber selv, hans forhold til musikken og diskuterer de grundbegreber og metoder Max Weber arbejder med; det sker dels ved inddragelse af flere af Webers fortolkere og dels ved et grundigt studium af Webers egne tekster, også de vanskeligt tilgængelige afhandlinger i den store *Wissenschaftslehre*. Poul Nielsens arbejde med Max Weber og dennes særlige optagethed af rationaliseringen, som det, der karakteriserer den vestlige kultur, er ikke afsluttet, men Poul Nielsen er kommet så langt, at man nu må håbe, at Max Weber virkelig vil blive udnyttet i forbindelse med musik. Poul Nielsens behandling af Weber skal ikke her gennemgås, men der skal blot peges på, at nogle af de fronter, der viser sig i Poul Nielsens bog iøvrigt, er ved at blive nedbrudt i hans arbejde med Max Weber, og at nogle af de modsætninger som også kommer tydeligt frem i den aktuelle debat måske ville opløses ved et arbejde med Max Weber. Det har fascineret Poul Nielsen, at Max Weber arbejder med at se »den vesterlandske kulturs særpræg »udefra« og netop: at se dens særpræg i ofte tilsyneladende banale forhold, som vi nærsynet ikke kan få øje på« (s. 123); det har også optaget ham, at Weber insisterede på at stille »de for den etablerede videnskab »umulige« spørgsmål« (s. 266). I den sammenhæng kan man se Poul Nielsens fremstilling af Webers arbejde med de såkaldte idealtyper: »Weber kan ... aldrig nå sit objekt (samfundet som struktur – type) ved f.ex. at foretage synkrone snit. Han må konstruere sit objekt. Resultatet af denne konstruktion er det Weber kalder idealtypen«, som Poul Nielsen nærmere udlæg-

10. Kommet som paperback 1972 i UTB: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972.

ger: »Ved opstilling af typebegrebet over for et historisk stof er man nødt til, til en vis grad at »gøre vold på virkeligheden« – eller rettere man må foretage en *stilisering*, en fremdragelse og udhævelse af visse konturer i den historiske faktamasse, konturer der i den givne sammenhæng er væsentlige« (s. 256–257) eller som det hedder i et Weber-citat, Poul Nielsen bringer: »For at gennemskue de virkelige kausalsammenhænge, konstruerer vi uvirkelige« (s. 265). Dertil kan lægges Webers fremhævelse af, at man i det erkendelsesmæssige arbejde med historien også må betjene sig af »fantasibilleder«¹¹. Ordene »stilisering«, »konstruktion af noget uvirkeligt« og »fantasibilleder« hører normalt ikke til i erkendelsesarbejde, men i kunsten, og man står her, hvis man tænker videre over sagen, over for en mulighed for at overskride den grænse mellem kunst og videnskab, som ellers er så gennemgående i Poul Nielsens arbejde. Den modsætning mellem subjektivitet og objektivitet, som Poul Nielsens værk er præget af, skulle i forlængelse af Weber også kunne ses i et nyt perspektiv: I kunstværket samles en række historiske tendenser i et brændpunkt, og når vi oplever det, erfarer vi samtidig, at historien ikke blot er tilstede uden for os, men også inden i os, således som Poul Nielsen også antyder det flere steder i sin bog.

I sin behandling af marxismen i den vestlige verden skriver Perry Anderson at der er ét fælles grundlæggende kendetegn for de marxistiske teoretikere (Adorno, Horkheimer, Althusser, Marcuse og Sartre) mellem 1920 – 1960, altså i den kunstneriske modernismes periode, nemlig »en

gennemgående og latent pessimisme«¹². Poul Nielsen bog er også på dette punkt præget af den vesteuropæiske marxisme; den fornemmelse af »tungsind og raseri – følelser, der ledsager tanken, der tænkes til ende«, som det formuleres i udgiverens fine efterord (s. 311), hører med til et helhedsbillede af bogen. Men samtidig er det forhåbentlig fremgået, at den åbner ind til et nyt stort musikalsk rum og bringer læseren langt videre i forståelse. Den viser, hvor krævende en opgave det er at arbejde med musik i en bred sammenhæng, men den viser også – trods sin uafsluttede karakter – at det kan lade sig gøre, og at det er nødvendigt. Man kunne i forlængelse af denne udgivelse ønske, at nogle ville påtage sig at udsende et udvalg af Poul Nielsens mange anmeldelser og artikler. Det ville ikke blot blive en væsentlig kilde til forståelsen af både den nye musiks udvikling og af den afgørende ændring af perspektiverne for arbejdet med musik, som har fundet sted i løbet af 60'erne og 70'erne, men det ville også give en yderligere indsigt i Poul Nielsens engagerede arbejde med musik.

Jørgen I. Jensen

11. Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1973, s. 27.

12. Perry Anderson: *Betragtninger over Marxismen i den vestlige verden* (1971). Dansk oversættelse Kbh. 1977, s. 80.

Dania Sonans IV: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udgivet af Henrik Glahn. Edition Egtved, Danmark, 1978. 231 pp.

Der Stimmbuchsatz aus der Hofkapelle Christians III. (Königliche Bibliothek Kopenhagen, *Gl. kgl. Samling* 1872. 4°) gehörte bisher zu den eher berühmten als bekannten Quellen der nordeuropäischen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Seit Julius Foss' Aufsatz von 1923 (»Det kongelige Cantoris Stemmebøger A. D. 1541«, woraus bei einem berühmten deutschen Musikwissenschaftler »der königliche Kantor Stemmebøger« wurde) wußte man, daß es sich hier um eine musikalisch außerordentlich interessante und historisch wichtige Quelle handelte, aber man wußte kaum mehr, und in jüngeren Untersuchungen und Editionen wurde sie vor allem als Kondordanzenquelle benutzt, kaum in ihrem eigenen Wert gewürdigt. Nach langen Jahren geduldigster und gründlichster Arbeit gibt nun Henrik Glahn eine umfassende Würdigung der Handschrift. Von seiner auf drei Bände berechneten Edition liegt der erste Band mit einer Auswahl fünfstimmiger Sätze, einer ausführlichen historischen Einleitung und einem genauen Quellenbericht vor. Der zweite Band soll sechsstimmige, der dritte sieben- bis zwölfstimmige Sätze bringen. Insgesamt wird die Ausgabe alle Unika der Sammlung (ausgenommen zwei Sätze von Othmayr und Brumel, die schon an anderen, leicht zugänglichen Stellen veröffentlicht sind) und neun zusätzliche fünfstimmige Sätze umfassen, die die Beziehung zwischen den Hofkapellen in Königsberg und Kopenhagen besonders deutlich machen. Zusammen mit der Einleitung und dem Quellenbericht gibt die Edition damit ein zuverlässiges und umfassendes Bild der Quelle selbst, deren historische Bedeutung nun erst ganz deutlich wird.

In einer überaus ergiebigen historisch-philologischen Einleitung stellt Glahn die Geschichte und den Inhalt der Handschrift dar. Wohl das wichtigste Ergebnis ist dabei die Identifizierung des Schreibers der Handschrift, Jörg (Jørgen) Heyde. Heyde war Hoftrompeter des Herzogs Albrecht von Preußen und eine der wichtigsten Personen in der ersten Blütezeit der Königsberger Hofkapelle; 1542–1555 war er erster Trompeter der dänischen Hofkapelle, danach ein Jahr in Åbo, schließlich ab 1556 am schwedischen Hof in Stockholm. Da der Kopenhagener Stimmbuchsatz auf den Originalenbänden des Datum 1541 trägt und da in seinem Repertoire sowohl Königsberger als auch Kopenhagener Komponisten eine große Rolle spielen, kann man annehmen, daß Heyde ihn in Kopenhagen noch vor seiner festen Anstellung anzulegen begann. Wann er die Arbeit abschloß, ist unklar. Einen Hinweis auf längere Entstehungszeit gibt Nr. 46, Paul Kugelmanns »Ich klag mein Not« durch die beigefügte Notiz »vom Interim«, was auf 1548 deutet (Glahn p. 78). Da sich gegen Ende der Handschrift noch jüngere Kompositionen finden (Phinots »Jam non dicam vos servos«, Nr. 152, scheint zu den jüngsten zu gehören), ist es durchaus möglich, daß Heyde bis zum Ende seiner Kopenhagener Zeit an der Sammlung gearbeitet hat.

Der Hoftrompeter Heyde, der sich zwar nicht in der Handschrift, aber in einem von Glahn abgedruckten Brief von 1545 an Herzog Albrecht von Preußen auch als Komponist zu erkennen gibt, wird damit zu einer der wichtigsten Mittlergestalten in der Geschichte der Hofkapellen des

Ostseeraumes im 16. Jahrhundert (obwohl das Trompeterkorps in diesen Kapellen organisatorisch von der eigentlichen Hofkapelle getrennt war und seine eigenen Aufgaben vor allem im Hofzeremoniell hatte, scheinen die Ersten Hoftrompeter auch quasi-Kapellmeister- und Komponisten-Pflichten erfüllt zu haben – ihr Sozialstatus war ohnehin dem des Kapellmeisters mindestens ebenbürtig –, und da sie offenbar wanderlustiger als die Kapellmeister waren, eigneten sie sich besonders gut als Repertoire-Vermittler). Der auf diese Weise bewirkte enge Kontakt zwischen den Kapellen wird durch die Überlieferung bestätigt, so durch einen Stockholmer Stimmbuchsatz, den Glahn kurz beschreibt und der eine Reihe von Konkordanzen mit unserer Quelle wie auch der verwandten Handschrift Kopenhagen 1873 (aus dem Besitz von Heydes Kopenhagener Nachfolger Erhart Herdegen) aufweist. Weitere Untersuchungen müßten auch die wenig bekannten Handschriften der Universitätsbibliothek Rostock einbeziehen, die vor dem von Lothar Hoffmann-Erbrecht beschriebenen *Opus musicum* des Jacob Praetorius entstanden sind (*Mus. Saec. XVI* 35, 40, 52, 71 und die handschriftlichen Anhänge in Otts *Novum et insigne opus* 1537 und Rhaus *Symphoniae jucundae* und *Selectae harmoniae* 1538) und in denen u. a. Johan Baston auffallend reich überliefert ist – derselbe Baston, der kurz nach Heyde aus der dänischen in die schwedische Hofkapelle wechselte (zu den Rostocker Quellen vgl. die sehr vorläufige Darstellung bei W. Th. Gaethgens: »Die alten Musikalien der Universitätsbibliothek und die Kirchenmusik in Alt-Rostock«, *Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock* 22, 1940/41, pp. 164–181). Einerseits die Personengruppe Heyde/Baston und die Brüder Kugelman, andererseits die durch

diese Personen oder in deren Umkreis entstandene Quellengruppe Kopenhagen-Stockholm-Rostock und ehemals Königsberg (der von Glahn gefundene und beschriebene Stimmensatz in Brüssel, *Bibliothèque Royale II* 3843, die Kugelmanndrucke und der handschriftliche Anhang von Kugelman 1558 in Thorn) verdienen, als nun – dank Glahns Arbeiten – immer deutlicher hervortretender »Kern« der Musikgeschichte des Ostseeraumes im frühen und mittleren 16. Jahrhundert, eine zusammenfassende Darstellung.

Der engere Kreis der Kopenhagener Handschrift – die erwähnten Stimmbuchsätze Kopenhagen 1873, Stockholm und Brüssel – wird von Glahn so gründlich dargestellt, wie es heute möglich ist. Als ein besonders interessantes Überlieferungsdetail zeigt sich dabei die Tendenz, aus anderen Quellen übernommene Stücke durch hinzukomponierte Stimmen zu erweitern – eine Tendenz, die auch sonst vor allem in mittel-, ost- und norddeutschen Quellen der Epoche zu beobachten ist (herausragende Beispiele: die deutsche Überlieferung von Josquins »Praeter rerum seriem« und der sogenannten Obrecht-Passion). Kopenhagen 1872 selbst macht keine Ausnahme: in einer Reihe fünfstimmiger Sätze ist die quinta vox mehr oder minder deutlich als nachkomponierte Stimme zu erkennen (vgl. dazu auch unten).

Während die drei genannten Stimmbuchsätze zum Teil auf Kopenhagen 1872 zurückgehen, griff Heyde selbst, wie Glahn zeigt, außer auf das Königsberger und Kopenhagener Lokalrepertoire vor allem auf einige kaum ältere deutsche Drucks zurück: Otts *Novum et insigne opus* 1537 und 1538, Kriessteins *Selectissimae...cantiones* 1540 und Schöffers bzw. Egenolffs *Fünf und sechzig deutscher Lieder* 1536. Wenn die Verbindung

zwischen diesen Drucken und Heydes Handschrift wirklich direkt ist, würde sie ein Beleg für die Geschwindigkeit sein, mit der sich solche Sammlungen bis in vergleichsweise »periphere« Gebiete verbreiteten. Freilich müßte der Grad der Verwandtschaft noch genauer, vor allem mittels ausführlicher stemmata, bestimmt werden. Daß für die Überlieferung wenigstens zum Teil Zwischenstadien angenommen werden müssen, zeigt Glahn selbst an drei Liedern aus Schöffers bzw. Egenolfs, die in der Handschrift stärkere Varianten gegenüber dem Druck haben (zwei weitere Lieder aus diesem Druck zeigen die erwähnte Tendenz zu »Schwellfassungen« vermutlich lokaler Provenienz: »Fröhlich muß ich singen« von Thomas Sporer erscheint in Heydes Handschrift und in Melchior Kugelmanns Brüsseler Stimmbuchsatz mit zusätzlicher quinta vox – von Kugelman oder von Heyde? –; »En douleur en tristesse« bzw. »Ach Gott wem soll ich klagen« von Bauldeweyn oder Grefinger hat in Kopenhagen einen zusätzlichen Alt). Nicht ganz geklärt erscheint auch der Zusammenhang von Heydes Handschrift mit Otts *Hundert und fünfßtzen . . . Liedlein*, die erst 1544 erschienen sind – auch hier müßten für die sechs Stücke, die beiden Quellen gemeinsam sind (ein Lied von Wannenmacher und fünf Lieder von Senfl, alle sechsstimmig) genaue stemmata weiterhelfen. Sollte der Zusammenhang beider Quellen wirklich direkt sein, wäre das ein weiteres Indiz für eine längere Entstehungszeit der Kopenhagener Handschrift (entsprechendes gilt, wie schon oben erwähnt, für Stücke wie Phinots »Jam non dicam vos servos«, das erst 1555 gedruckt wurde).

Eine weitere wichtige Frage, die dank Glahns Untersuchungen nun geklärt ist, ist die nach dem Verwendungszweck der

Kopenhagener Sammlung: alle Indizien – daß Heyde Trompeter war, daß sich eine beträchtliche Zahl instrumentaler Spielstücke offenkundig lokalen oder regionalen Ursprungs vorfindet, daß die Textunterlegung in ursprünglich bzw. in anderen Quellen textierten Stücken sehr fragmentarisch ist, daß sich schließlich eine Anzahl von Instrumentationsangaben wie »Auff pusaue und krumhorn« oder »4 Zincken 4 pusaue« findet – deuten darauf hin, daß die Handschrift primär für die Instrumentalisten, genauer: das Trompeterkorps der Kopenhagener Hofkapelle bestimmt war. Die von Foss geäußerte Vermutung, auch die Sänger der Hofkapelle hätten aus diesen Stimmbüchern musiziert, weist Glahn mit guten Gründen zurück; andererseits wird man keine starre Trennung von vokaler und instrumentaler Aufführungspraxis konstruieren dürfen (und Glahn betont selbst, »that the performance of the pieces has in practice been extremely flexible and varied«, p. 20). Die in der Quelle ziemlich durchgehende Tendenz, eine einzige Stimme eines Satzes zu textieren (Glahn verzeichnet diese Stücke und folgt dieser Textierung, dankenswerterweise, auch in der Edition) deutet im Gegenteil darauf hin, daß hier eine ganz spezifische, lokale oder regionale Aufführungspraxis konserviert sein könnte. Dabei ist in deutschen Liedern – natürlich – die cantus-firmus-Stimme textiert, in elf lateinischen Motetten aber, von denen in diesem ersten Band der Ausgabe drei veröffentlicht sind, ist es erstaunlicherweise der Baß. Noch erstaunlicher (und zum noch suggestiveren Hinweis auf eine spezifische Aufführungspraxis) wird die Sache dadurch, daß fast die Hälfte dieser Motetten berühmte Stücke des internationalen Repertoires der Zeit sind: Verdelots »Si bona suscepimus«, Constanzo Festas »Hierusalem«, Fevins »Sancta tri-

nitás« mit den zwei Zusatzstimmen von Arnold van Bruck, Jan Geros »Hodie in Jordano« und Phinots »Jam non dicam vos servos«.

Glahns Edition ist überaus sorgfältig gearbeitet und läßt keinen Wunsch offen. Etwas unpraktisch ist, wenn man vom Notenteil zum Quellenbericht sich zurückfinden möchte, die getrennte Durchnummerierung des Gesamtindex von 1 bis 163 und der im ersten Band edierten fünfstimmigen Sätze von 1 bis 38, aber das ist eine technische Kleinigkeit (vielleicht können in den folgenden Bänden im Notenteil die Indexnummern zusätzlich angegeben werden). Der Index verzeichnet gedruckte Konkordanzen vollständig und mit RISM-Sigeln, handschriftliche Konkordanzen, abgesehen von denen in den Stimmbuchsätzen Kopenhagen 1873, Brüssel und Stockholm, nur kursorisch; gerade bei den häufig überlieferten Stücken könnten aber eine chronologische Darstellung aller Quellen und – soweit das arbeitstechnisch überhaupt möglich ist – stemmata für die Aufhellung des Hintergrundes der Handschrift nützlich sein (vgl. auch, speziell zur möglichen Eingrenzung des Entstehungszeitraums der Handschrift, oben). Der Notentext der Edition ist, nach Stichproben, zuverlässig, der Stich ausnehmend schön; die Editionsprinzipien – einschließlich der Akzidentiensetzung – sind akzeptabel. Die fünfstimmigen Sätze selbst – Motetten, Symbola, Lieder und Kanons – sind ein ungewöhnlich fesselnder Stoff für jeden, der sich mit der Musik des 16. Jahrhunderts beschäftigt, auch und gerade deshalb, weil (wie Glahn betont) vieles gerade aus dem lokalen Repertoire kompositionstechnisch nicht ganz auf der Höhe der Zeit steht. Noch interessanter werden die beiden folgenden Bände mit den vielstimmigen Sätzen sein.

Abschließend einige Detailbemerkungen zu einzelnen Werken: Nr. 1. Coclico, »Nulla quidem virtus«: die erste der nur im Baß textierten Motetten der Handschrift, ein in der quasi-ostinaten Entwicklung dieser Baßstimme (Indiz dafür, daß es sich auch nach der Intention des Komponisten um eine »Baßmotette mit Instrumenten« handelt?) und in der gegen Ende immer deutlicheren konstruktivistischen Tendenz überaus interessantes Stück.

Nr. 2, Mensur 128: erst Note im Diskant wirklich e' gegen es im Baß (eine gleichsam »englische« Dissonanz)?

Nr. 6. Anonym, »Assumpta est Maria«: die quinta vox wirkt stellenweise ungeschickt, aber ob sie wirklich nachkomponiert ist, wie Glahn meint, erscheint mir doch als zweifelhaft – die zweifelsfrei nachkomponierten Stimmen in anderen Sätzen (vgl. unten) sind nicht nur ungeschickt geführt, sondern mit offenen Quint- und Oktavparallelen gespickt.

Nr. 8. Anonym, »Honorabile est inter omnes«: die Textmarke des zweiten Teils, »Propterea«, weist vielleicht auf Psalm 44, Vers 3: »Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis: propterea benedixit te Deus in aeternum«. Da die Textmarke des ersten Teils, wie Glahn zeigt, ziemlich sicher auf einen Hochzeitstext deutet, würde das gut passen, da Psalm 44 als Psalm der Hochzeit Christi mit der Kirche verstanden wird. Ebenso gut paßt die Verwendung eines Rezitationstons als cantus firmus.

Nr. 10. Willaert, »Forma decens mores – Alles in Ehren«: entweder eine Kontraktur oder nicht von Willaert. Welchen Anlaß sollte Willaert haben, das Symbolum Johann Friedrichs I. von Sachsen zu vertonen? Es mag bezeichnend sein, daß in der Konkordanz, dem Brüsseler Stimmbuchsatz von Melchior Kugel-

mann, der Komponistenname und die explicatio des Wahlspruches fehlen.

Nr. 13. Anonym (Hans Kugelman), »Dem ewigen Gott sei Lob und Dank«: die quinta vox ist, wie Glahn zeigt, offenbar nachkomponiert – aber warum und von wem? Das Stück steht mit derselben quinta vox und dem Komponistennamen in Paul Kugelmans Liedersammlung von 1558; in Kopenhagen folgt es unmittelbar auf den erwähnten Satz »vom Interim«, d. h. die Eintragung ist wohl auf 1548 zu datieren. Hans Kugelman ist spätestens 1542 gestorben. Es könnte also sein, daß Heyde den vierstimmigen Satz aus Königsberg nach Kopenhagen mitbrachte und dort die fünfte Stimme hinzukomponierte, da er sich offenbar die Fünfstimmigkeit als untere Grenze für seine Sammlung gesetzt hatte (der einzige vierstimmige Satz taucht erst ganz am Ende der Handschrift auf). Paul Kugelman mußte diese Version dann nach Königsberg »re-importiert« haben. Noch nicht geklärt ist damit die Frage, warum Paul Kugelman den Komponisten nennt, Heyde ihn verschweigt. Man sieht, wie kompliziert die Überlieferungsprobleme dieser Quellengruppe und Personen-Gruppe im Detail sind. Ähnliche Probleme ergeben sich auch für weitere Stücke aus der Familie Kugelman, die teils Unika in Kopenhagen, teils auch in den eng verwandten Quellen überliefert sind: Nr. 14 bis 16 (obwohl hier die Stimmführung ge-

schickter ist, so daß man Glahns Ansicht, die quinta vox sei nachkomponiert, anzweifeln möchte), 19 und 20 (quinta vox eindeutig Zusatzstimme), 21 (dgl., wie auch Glahn betont), 22 (dgl.).

Nr. 29. Anonym, »Adieu mes amours«: eine ausgedehnte und ziemlich diffuse Instrumentalfantasie (wieder mit offenbar nachkomponierter quinta vox), die zu der bekannten Chansonmelodie – wenn überhaupt – nur sehr vage Beziehungen zu haben scheint. Ähnliches gilt für Nr. 30 und 31 (quinta vox in beiden Zusatzstimme, in Nr. 31 ausdrücklich »ad placitum«): Instrumentalstücke, die gänzlich aus Abschnittswiederholungen aufgebaut sind, Nr. 30 sogar mit einer »Reprise« des Anfangs, Nr. 31 mit technisch ziemlich ehrgeiziger Überlagerung der Wiederholungen der cantus-firmus-Zeilen des »Basses« (der Satz ist ad aequales für hohe Stimmen) durch die übrigen Stimmen. Sind die Textmarken »A la venture« und »Helas dame« (und auch die Textmarken der Nr. 29 und 32) vielleicht nicht mehr als willkürliche Titel?

Nr. 32. Anonym, »Vray dieu«: im Gegensatz zu den vorigen Stücken ein genuin fünfstimmiger Instrumentalsatz, der ebenfalls mit Abschnittswiederholungen, aber dabei auch mit Stimmtausch arbeitet und der diese Techniken mit einer quasi-cantus-firmus-Anlage im Diskant verbindet.

Ludwig Finscher

Dan Fog: Kompositionen von C.E.F. Weyse. Dan Fog Musikverlag, Kopenhagen, 1979. 196 pp.

Som tillæg til sin Weyse-biografi fra 1876 udarbejdede A.P. Berggreen en kronologisk ordnet titelfortegnelse over Weyses kompositioner – »et al Taalmodighed op-

slugende Arbejde«, som han kaldte det, men til gengæld også et arbejde, som i mere end 100 år skulle vente på sin afløser. En sådan foreligger nu i Dan Fogs nyeste

katalog, der er udkommet kun to år efter hans Kuhlau-fortegnelse, og i samme udstyr og format.

Så grundigt Berggreen end arbejdede med indsamlingen og dateringen af sin beundrede lærers værker, har mange i mellemtiden måttet erfare, at hans fortegnelse, både hvad indhold og dateringernes præcision angår, trængte til en revision. Hertil kom, at dens mål var beskedent, set i forhold til – siden Köchel – moderne kompositionsfortegnelser. Omend forfattere til vokalkompositionerne er nævnt, står der sjældent noget om udgaver, og litteraturhenvisninger var på det tidspunkt selvsagt overflødige.

Nu har vi så en Weyse-katalog med incipits og udførlige bibliografiske oplysninger. Dan Fog har givet afkald på den kronologiske ordning, som Berggreen valgte, og opstillet kompositionerne systematisk. Dermed undgås de problemer, som de (i øvrigt forbavsende få) manglende eller usikre dateringer ville rejse, og det kronologiske register (s. 171–175) udgør i sig selv en à jour ført »Berggreen-liste«.

Katalogen indledes med en kort præsentation af komponisten i form af en oversigt over hans liv og produktion. Om en sådan koncis opregning af data, à la en leksikonartikel, hører hjemme i en værkfortegnelse, kan der være forskellige meninger om, men når den nu står der, og når den bl. a. vil redegøre for, hvem Weyse har lært af, burde vel ikke blot Schulz, men også Peter Grønland have været nævnt. Men, som sagt, det ligger uden for det egentlige.

Første afsnit omfatter de sceniske værker i kronologisk orden fra *Sovedrikken* til *Festen paa Kenilworth*. Her er det navnlig de bibliografiske oplysninger om udgaverne samt citaterne fra og henvisningerne til kilder som kommentarbindet til Weyses breve, som er nyt og nyttigt. Den næ-

ste værkgruppe omfatter de store, repræsentative kantater, der dog, af respekt for systematikken, er sat i gruppe med enkeltstående kor. To af de lidt mindre, Frimurerkantaten og Vajsenhuskantaten findes af samme grund lidt for sig selv, nemlig i gruppen af a cappella værker, så at kantaterne kun fremtræder samlet i den særlige kronologiske oversigt (s. 41–43), hvor der foruden kompositionsdatoer bl.a. anføres tid og sted for førsteopførelser. Det er med beundring, man læser de fyldige oplysninger, der rummes i dette afsnit, og hvortil der kun har eksisteret ret ufuldkomne forarbejder. Men det havde måske været til fordel for overskueligheden, hvis de egentlige kantater, de flersattede værker, på samme måde som de sceniske, havde været samlet i et selvstændigt afsnit, så at sondringen mellem dem og de enkeltstående korsatser var trådt tydeligere frem. Selv ikke i den kronologiske liste er denne sondring helt konsekvent gennemført. Koralerne har fået et afsnit for sig forud for a cappella-værkerne og kompositionerne for solostemme hhv. med orkester, »med slutkor« og med klaver. Og som illustration bringes forud for kæmpeviserne Erik Dals fund (fra 1956) af Fr. Windings fortale til disse visers bind 2. Særlig nyttig er den fyldige redegørelse for indhold og karakter af de forskellige udgaver af *Romancer og Sange*. Dette ejendommelige udvalg fortæller ganske meget om, hvad der i midten af forrige århundrede stod som det centrale i Weyses produktion, og som herigennem blev fastholdt, selv om sceneværkerne gik af Det kgl. Teaters repertoire, og kantaterne blev glemt. Instrumentalværkernes systematisering rummer færre problemer, og de lader sig da også lettere overskue i Fogs katalog. Symfonierne og klaverværkerne – og måske også arrangementerne af Glucks, Händels og Mozarts værker – ud-

gør de markante grupper, mens resten er af mere kuriøs karakter. Bogen slutter med registre over tekstbegyndelser, over navne og over anvendt litteratur.

I sit forord gør Dan Fog beskedent opmærksom på, at fortegnelsen hverken kan anses for at være komplet eller uden fejl. Han kunne have tilføjet, at den er et re-

sultat af mange års omhyggeligt arbejde med dette mål for øje. De få kritiske antydninger i det foregående rummer ikke forhold, der forhindrer, at dette arbejde i betydelig grad vil lette vejen for dem, der arbejder med og fremtidigt vil arbejde med Weyses musik.

Carsten E. Hatting

Grammofon.

Carl Nielsen: Maskarade. Comic Opera in 3 acts. Libretto by Vilhelm Andersen after the play by Ludvig Holberg. Dansk Musik Antologi 032/4. Ib Hansen, Gurli Plesner, Tonny Landy, Mogens Schmidt Johansen, Christian Sørensen, Gert Bastian, Edith Brodersen, Tove Hyldgaard, Jørgen Klint, Ove Verner Hansen, Aage Haugland, Peter Bach-Mortensen, Michael W. Hansen, Hans Christian Andersen, Birger Brandt, Ingeborg Jung-hans, Betty Breum, Kirsten Buhl Møller, Kim von Binzer, Kaare Hansen, Jørgen Hviid, Niels Erik Flen, Karl Gustav Andersson. Danish Radio Symphony Orchestra and Chorus, conducted by John Frandsen. Unicorn RHS 350/2.

Det er lutter fryd og fornøjelse at lytte til foreliggende optagelse af Carl Nielsens »Maskarade«, som blev foretaget mellem 10. og 21. juni 1977 i Danmarks Radios koncertsal, der her igen dokumenterer sine gode egenskaber som optagelsesstudie. Man må lykønske det eksklusive og ambitiøse engelske grammofonselskab Unicorn med denne bedrift og håbe, at det får sine udlæg hjem med renter og rentesrenter. Nok retter dette firma en tak til Carl Nielsen og Anne Marie Carl-Nielsen legatet for bistand, og formodentlig har også Selskabet til udgivelse af en dansk musikantologi spyttet i bøssen, men jeg kan ikke tænke mig andet end at Unicorn må have investeret et anseligt beløb i denne pladepublikation.

Unicorn har allerede tidligere vist en vægen interesse for adskillige af Carl Nielsens store værker: symfonierne, optaget i London med Ole Schmidt som dirigent, og operaen »Saul og David« efter en

»live performance« i koncertform i Danmarks Radio i 1972 under ledelse af Jascha Horenstein og med så fremragende sangere som Elisabeth Söderström og Boris Christoff, for kun at nævne de to mest prominente. Disse publikationer udfordrer imidlertid til kritiske indvendinger. Undertegnede synes således, at de fire første symfoniers optagelsesteknik ikke er den bedst tænkbare, og fonogrammet af »Saul og David« skæmmes trods alle sine fortrin af den engelske tekst, der – skønt omhyggeligt tilpasset musikkens krav – sprogmelodisk er i konflikt med Carl Nielsens melodiske deklamation. Desuden var dirigenten trods sin fortræffelighed ikke fuldt orienteret om Carl Nielsens intentioner og havde et dårligt nodemateriale at slås med.

Anderledes denne gang: »Maskarade« synges på dansk og dirigeres af en kapelmester, der har haft lejlighed til at gøre sig dybt fortrolig med sin opgave gennem en

menneskealders virksomhed på den danske operascene. Opførelsen er rent udmesterlig – anmelderens uforbeholdne reverens til John Frandsen for hans omhyggelige, beåndede indstudering og inspirerende ledelse, der resulterede i en fortolkning, som ikke kan tænkes mere overbevisende og levende. Orkestrets rigt nuancerede og klangskønne præstation formidles af en ypperlig mikrofonbalance – en tak til Peter Willemoes. Også når det gælder sangerne kan anmelderen kun benytte rosende superlativer: Mogens Schmidt Johansens Henrik og Ib Hansens Jeronimus, Gurli Plesners Magdelone og Edith Brodersens Leonora, som forståeligt nok behørigt fortrylles af Tonny Landy, der låner sin skønne lyriske tenor til Leanders skikkelse; Tove Hyldgaard som en kvik og sympatisk Pernille og Aage Haugland, der har respekten med sig som maskerade-masteren, alle synger de så det er en fryd. Tænk at vi i vort lille land med dets begrænsede menneskelige ressourcer kan samle et stort vokalensemble, der kan kombinere så megen vokal vellyd med en så forfinet personkarakteristik og siden vi holder ved dette punkt, skal Gert Bastians Leonard med de tilpas krukke a'er ikke forbigås i stilhed, lige så lidt som drengen Peter Bach-Mortensen, der falbyder sine pomeranser og roser, og Christian Sørensen som en både snu og naiv Arv. Over alle de fortræffelige solister havde anmelderen nær glemt at udtrykke sin højagtelse for koret og 3. akts udmærkede små solistensembler. Men trods alt et lille men: i operaens begyndelse burde Tonny Landy

have ageret ungdommelig robust og ventet med den forelskede tone indtil han fortæller om den foregående nats oplevelse. Hvordan fremtræder nu denne Carl Nielsens opera med sin vidunderligt inspirerede musik, berøvet de udtryksmuligheder, en scenisk fremførelse råder over? De to første akter igennem savner man ikke teatret, takket være de udøvendendes allerede fremhævede fortolkningskunst; men i 3. akt melder der sig enkelte vanskeligheder. Især danseintermezzoet lider under, at Venus' og Mars' pantomime ikke fremtræder synligt, og det er da også et af de yderst få afsnit i dette værk, som forekommer mig at være musikalsk mindre inspireret. Skønt samme sandelig ikke kan siges om det sidste afsnit af Hanedansen, ville det alligevel fremme forståelsen af handlingens gang, hvis man kunne se Magdelone og Leonard danse med hinanden. Endelig er der den strofisk komponerede scene, i hvilken magisteren, bistået af koret, driller og håner den som Bacchus kostumerede Jeronimus – ses den ikke, virker den lang.

Denne anmeldelse skal ikke afsluttes, før Torben Schousboe er omtalt som forfatter af en fortræffelig kommentar, der indgående gør rede for værkets tilblivelse og de tråde, der forbinder det med Holberg. Kommentaren indeholder også en del no-deeksempler, der viser operaens bærende motiver og – uden dog her altid at kunne overbevise undertegnede – det stoffællesskab, Schousboe mener at kunne påvise mellem nogle af dem.

Herbert Rosenberg

Carl Nielsen: Sonater for violin og klaver. Nr. 1, op. 9, A-dur. Nr. 2, op. 35. Dansk Musik Antologi 021. Henrik Sachsenskjold, violin, Amalie Mallings, klaver. DGG.

Niels W. Gade: Oktet op. 17, F-dur. Københavns Strygekvartet – Dania Kvartetten. Novelletter, op. 29. Tutter Givskov, violin, Asger Lund Christiansen, violoncel, Anker Blyme, klaver. Dansk Musik Antologi 023. EMI 6C 063–39185.

Niels W. Gade: Trio, op. 42, F-dur for violin, violoncel og klaver. P.E. Lange-Müller: Trio, op. 53, f-mol for violin, violoncel og klaver. Dansk Musik Antologi 024. Tutter Givskov, violin, Asger Lund Christiansen, violoncel, Anker Blyme, klaver. Philips.

I glæden over at få plader indenfor Dansk Musik Antologi i hænderne til anmeldelse må man nu og da også blande lidt ærgrelse – som f.eks. i forbindelse med denne blandede bunke af kammermusik.

Pladen med Carl Nielsens to violinsonater udfylder et stort hul i diskografien over komponistens musik, så meget mere som der her er tale om to usædvanligt helstøbte og karakteristiske værker, fra hhv. 1895 og 1912.

Til gengæld synes jeg nok at Gade i alt for høj grad er kommet til at repræsentere det 19. århundredes danske kammermusik (især når man ved hvad der iøvrigt foreligger indspillet af hans værker, navnlig strygekvartetterne).

I denne vurdering spiller jo bevidstheden om antologiprojektet stærkere ind, end hvis pladerne var kommet på markedet enkeltvis eller på anden måde mere uafhængigt af hinanden, og kritikken er dermed også i nogen grad anfægtelig.

Men betragter man nu de plader, hvor Gades værker forekommer, kompromis-mæssigt som et sæt (og helt uden hensyn til deres indgåen i den større serie), kommer man alligevel let til den konklusion at der er disponeret lidt uheldigt.

Det er navnlig Novelletterne for klavertrio (ikke at forveksle med Gades senere to samlinger af Novelletter for strygerorkester) der kommer på tværs. At sammenstille strygeoktetten med disse nydeligt

klingende, men upersonlige og episodisk sammenføjede stykker (– forgæves prøver de at legitimere sig som cyklisk form med betegnelsen af sidste sats som »Finale« og ved et utilfredsstillende afrundende tilbageblik til den scherzoagtige 1. sats –) virker som en nødløsning. Med en hel pladesides spilletid er de heller ikke at opfatte som et appendix til oktetten. Rimeligere havde det været at koble disse Novelletter med Gades klavertrio, så der i det mindste var kommet en genremæssig pladehelhed ud af det, eller endnu bedre lade dem udgå helt og sammenstille oktetten med den »rigtige« klavertrio – det ville have givet denne plade en tiltrængt vægtfylde; for ærlig talt: oktetten (komponeret 1848, i Gades sidste Leipziger-år) udmærker sig heller ikke som noget dybere inspireret eller fængslende værk. Trioen, der er fra 1863, er derimod ét af Gades større Schumann-påvirkede arbejder (1. og især 2. sats), og det er der kommet et mere usædvanligt og virkelig høreværdigt Gade-værk ud af.

Disse kritiske bemærkninger skal ikke tages som udtryk for at jeg finder det overflødigt med flertallet af disse indspilninger. Det gælder om Gades kammermusikværker som helhed at de er særdeles velgjorte og at de i førsteklases indspilninger – som der her er tale om – hævder sig absolut smukt i det selskab hvor de hører hjemme, nemlig i den lange række af vær-

ker der rent faktisk står i skyggen af top-præstationer som Mendelssohns oktet og Schumanns klaverkvintet.

For nogen personlig endsige virkelig original musik er der nemlig ikke tale om her. Det er specielt i anledning af noterne på pladeomslagene, jeg gerne vil understrege dette. Bevidstheden om dansk musik, specielt måske det 19. århundredes, er gennemsyret af myter, og her er vi vidne til udbredelsen af en ny, f.eks. hvor det citeres at »Gades mesterværker indenfor kammermusikken er ikke mere »Mendelssohnske« end Brahms' musik er »Beethovenske««. Dette holder ganske simpelt ikke stik, og den afgørende forskel er den at Gade grundigt tilegnede sig ikke blot bestemte stilistiske ejendommeligheder fra navnlig Mendelssohns musik, men hele dennes idiom, mens der i forholdet Brahms-Beethoven udelukkende er tale om en fastholden ved formalæstetiske grundholdninger fra Brahms' side. I det hele taget viser Gade udpræget tilbøjelighed til – og evne for – assimileringer indenfor sin tids musik; en sats som oktetens finale viser i sit hovedtema f.eks. klart hen til Fröhlich og dermed også den lidt ældre franske teatermusik, mens temaets udvikling foregår helt i Mendelssohns stil og ånd.

En endnu stærkere eklekticisme end hos Gade møder vi dog i Lange-Müllers klavertrio fra 1898 (som jeg personlig gerne havde set koblet med Victor Bendix' klavertrio i A-dur, skrevet i 1877 – et værk der tidligere nød stor popularitet, men som idag er gemt hen og glemt). Lange-Müllers trio, der bestemt er et gedigent stykke musik som man gerne vender tilbage til igen og igen, er et udmærket udgangspunkt for betragtninger over de stilistiske strømninger i dansk musik ved slutningen af forrige århundrede – igen kører person- og værkkommentarerne nemlig på

vage, upræcise og vildledende udredninger (hvor der ikke er tale om en rent formal oversigtanalyse, der er så kortfattet at den er overflødig).

Værket her samler på eksemplarisk måde de dominerende stilistiske indflydelser der gjorde sig gældende på den avancerede fløj indenfor dansk musik fra ca. 1880 – 1900: nyere fransk, russisk og norsk musik. Det enkeltværk der synes at have haft størst betydning for tilblivelsen af Lange-Müllers trio er så afgjort Tjajkovskys a-mol klavertrio (1882), som der tydeligt alluderes til flere gange i de to første satter. Grieg er den anden enkeltkomponist hvis betydning man her kan udstikke; violinsonaterne virker som de aktuelle forbilleder. Indflydelsen herfra gør sig i dette værk ikke gældende i form af folkloristiske indslag af norsk proveniens, men på et mere neutralt plan, nemlig i den harmoniske opfattelse, f.eks. m.h.t. harmoniske realiseringer af kromatisk faldende baslinjer. Og endelig Lange-Müllers forhold til fransk musik. Det antydes i noterne (som så ofte før set) at Debussys impressionistiske stil er forudgrebet hos Lange-Müller. Denne fejlurdering beror imidlertid på et forkert sammenligningsgrundlag: Man overser det store og ofte sammensatte stilistiske substrat der udgøres af musik der dengang var *en vogue*, den musik der ikke blev retningsangivende, selvom den måske nok var toneangivende. Vi kender måske ikke meget af selve denne musik idag – Massenets og Charpentiers m.fl.s – men det er akkurat den der reflekteres når man flere gange i Lange-Müllers værk støder på temaer, motiver og vendinger man genkender fra »præ-impressionisten« Erik Saties boulevard-chansons!

At komme herfra og til Carl Nielsens to violinsonater (hvoraf den første er 3 år ældre end Lange-Müllers trio) betyder at

man endnu engang frapperes af dennes »Bodenständigkeit« og originalitet. Herfra vises der hverken tilbage eller fremad i dansk musik (eller europæisk) – værkerne viser os Carl Nielsen og ingen anden.

Begge sonater blev ved deres fremkomst betragtet som eksperimenterende og vanskeligt tilgængelige. Idag forekommer sådant mest at kunne møntes på formkonceptionen i sonaten op. 35 (især 1.satsens). Her sker der en forskydelse af tyngdepunktet til den meget brede eksposition med 3 store temagrupper, hver med indbyggede stærke udviklingsstræk. Det er muligvis klaverpartiets polyfone opspænding mod violinstemmen (som allerede findes i fuld udvikling i den første violinsonate) der har betinget dette anlæg, som medfører at satsens midterdel bliver meget kort og at reprisen (hvor 3. tema slet ikke forekommer) får en codal, gennemgående afspændt karakter.

At strides om hvilken af sonaterne der idag virker som den mest moderne (noterne igen!) er lidt meningsløst, især da værkerne på så mange måder er beslægtede. Begge midtersatserne er af en type der ligger de langsomme af sangene til Holstein-

tekster, op. 10, meget nær (»I aften« og »Erindringens sø«); og finalerne er begge præget af Nielsens karakteristiske »atletiske tripeltakt«. Selvfølgelig er anslaget og karakteren forskellig på mange punkter de to værker imellem, men også m.h.t. det samlede psykologiske, det spændingsmæssige forløb, er udviklingen grundlæggende den samme i sonaten fra 1912 som i den fra 1895.

Henrik Sachsenskjold og Amalie Malling løser de vanskelige opgaver med disse to værker upåklageligt. Dog vil jeg tro at nogle tempofluktuationer i 1. sats af den 2. sonate kunne være undgået hvis de havde valgt et lidt friskere udgangstempo, f.eks. $\text{♩} = 69 \text{ M.M.}$ som angivet af komponisten i stedet for de ca. 60 M.M. som de er nede på.

Pladeteknisk iorden var anmeldereksemplaret ikke; en lokal fordybning i pladen gjorde det umuligt at høre op. 9-sonatens finale i sammenhæng. Herudover er kun yderligere at indvende at pladen med Gades oktet og Novelletter har et svagt ekko efter satsslutninger i forte.

Bo Marschner

D. Fr. Kuhlau: Musikken til skuespillet Elverhøj (komplet), opus 100. Dansk Musik Antologi 041. Gurli Plesner, Bodil Gøbel, Mogens Schmidt-Johansen Danmarks Radios Symfoniorkester, Radiokoret. Dirigent: John Frandsen. EMI 6C 063–39265.

D. Fr. Kuhlau: Tre kvintetter for fløjte, violin, viola I-II og violoncel, opus 51 nr. 2, e-moll, opus 51 nr. 3, A-dur, opus 51, nr. 1, D-dur. Dansk Musik Antologi 029–030. Poul Birkelund Kvintetten: Poul Birkelund, fløjte, Arne Karecki, violin, E. Lind-Hansen, viola, H. Holm Andersen, viola, Alf Petersen, violoncel. Philips.

Niels W. Gade: Sonater for violin og klaver nr. 1, opus 6, A-dur (1842), nr. 3, opus 59, B-dur (1885). Dansk Musik Antologi 035. Anton Kontra, violin, Bohumila Jedlickova, klaver. EMI 063–39266.

P.E. Lange-Müller: »Syv Skovstykker«, opus 56, »Danse og Intermezzi«, opus 49, nr. 3, 6 og 9, klaverfantasi c-mol, opus 66. Dansk Musik Antologi 040. Mogens Dalsgaard, klaver. DGG.

Dansk Musik Antologi følger stadig nye udgivelser til den allerede imponerende række af grammofonplader med dansk musik, og de fleste af titlerne dækker værker, der nok længe har været tilgængelige for udøvende musikere og andre fagfolk, men som det lyttende publikum har haft vanskeligere ved at få et nært forhold til. Det gælder således alle de her præsenterede udgivelser, på én nær.

Undtagelsen er Kuhlaus musik til Elverhøj, som dog her for første gang foreligger i en komplet indspilning, omfattende såvel instrumentalmusikken som vokalsatserne. Der er noget tilfredsstillende ved det komplette, ligesom ved samlede værker – man har »det hele«. Alligevel forekommer det mig, at denne »komplette« indspilning – snarere end uddraget af instrumentalmusikken alene, som den blev indspillet af Det kgl. Kapel med Johan Hye-Knudsen for godt en halv snes år siden (Fona MS 5) – efterlader et indtryk af, hvad der trods alt mangler: skuespillets tekst og scenariet. Sangene og korene er nu engang nøjere knyttet til handlingsforløbet, end ouverturen og balletmusikken er det, og det må have kostet overvejelser, om man til en lejlighed som denne skulle vælge sangere eller skuespillere; ligesom det koster overvejelser, hvordan man skal vurdere resultatet. Selv om sangerne gør udmærket fyldest over for den musikalske opgave, betragtet for sig, kan man ikke tilbageholde en fornemmelse af, at Bodil Gøbel ville glide bedst ind i den helhed, som musikken kun udgør en del af.

Men som eksempelmateriale til historieundervisningen, grundlag for dukketeateropførelser el. lign. er det naturligvis værdifuldt, at man her har »det hele«. Og også

udførelsen af de instrumentale satser er særdeles kompetent. Navnlig ouverturen har et festligt drag over sig. Balletmusikken fra sidste akt lyder, som den skal, men spilles med måske knap så megen begejstring som på den omtalte indspilning med Det kgl. Kapel. Radiokoret er velsyngende, og det hele skæmmes egentlig kun af de meget udtalte præ-ekko'er, som produktionen har ført med sig. Mest generende er den utilsigtede effekt, når den høres midt i en sats, som i overgangen fra den smukke, stilfærdige indledning til den kraftige allegro i Agnetes drøm i 4. akt. Men fundet af I.C. Dahls billede fra 1815 af broen, der skiller Stevns og Tryggevælde herred, til det kønne omslag er en virkelig fuldræffer. Den har Ejnar Johanson æren af.

Det er også noget »komplet« over udgivelsen af Kuhlaus tre fløjtekvintetter. Dels fordi de tre kvintetter op. 51 udgør alt, hvad Kuhlau har komponeret for denne besætning, og dels – og det er ulempen – fordi de hver fylder 1 1/3 pladeside, så at man ikke kan høre et eneste af værkerne uden at skifte plade, og ikke kan undgå at høre mere, hvis man ikke standser grammofonen i tide. Men man lærer at leve med ulejligheden, når man lytter til disse tre fine stykker kammermusik fra 1822. I deres stort anlagte firesatsede forløb følges den indledende hovedsats hver gang af en menuet eller scherzo, så at der hermed gøres plads for en bred langsom sats, inden det hele rundes af med en livlig finale. Hver af de tre kvintetter har sine fortrin, og det er ikke let at vælge sig en favorit. Skulle man fremhæve enkelte satser, som de nu virker i helhederne, ville det nok blive en mol kvintettens brede førstesats,

indledt med en *adagio* i E dur, og A dur kvintettens korte, skarpt pointerede *scherzo*, eller D dur kvintettens *adagio* med dens quasi-recitativiske begyndelse og forrygende kontrapunktik i det følgende, og igen e mol kvintettens finale. Men selv om disse satser er blevet hængende lidt længere i min erindring, er der glæde at hente hele vejen igennem. Ofte bliver man mindet om Beethoven, f.eks. i temaernes treklangsdominerede (og typisk udsmykkede) melodiske struktur og i de akkompagnerende stemmers figurationer, men klangvirkningerne kan også undertiden lede tanken hen på Schubert (2. trio i e mol kvintettens menuet) eller Mendelssohn (begyndelsen af A dur kvintettens *adagio*). Udførelsen er præget af ro og klassisk balance såvel i udtrykket, der aldrig forceres, i tempovalget, der aldrig søger det ekstreme, som i samspillet, der aldrig domineres af en enkelt stemme, men hele tiden lader alle det kammermusikaliske stemmевævs finheder træde klart frem.

Næst i den kronologiske følge kommer de to violinsonater af Niels W. Gade fra hhv. 1842 og 1885. Det drejer sig altså om et værk fra tiden omkring hans kunstneriske gennembrud – faktisk er det det første af hans kammermusikværker, der blev trykt – og et sent værk, og de to sonater er da også temmelig forskellige. A dur sonaten har en hel del af den friskhed og præg af ungdommelighed over sig, som de oftere spillede værker fra denne tid: *Ossian-ouverturen* og den første symfoni. Det stilistiske slægtskab viser sig f.eks. i den markante brug af kvintintervallet i melodikken og i forkærligheden for mol-harmonik (hovedsatsens sidetema står i e mol). Når man tænker på den unge Gade som violinist, kan det overraske, at det virtuose snarere dukker frem i klaverpartiet end i violinstemmen, hvis lange kantilener ofte

sættes i kontrast mod en mere bevæget klaversats, f.eks. i overledningen fra hoved- til sidetema i første sats. Men violinstemmen er ikke blot kantabel: såvel i de figurerede partier i den langsomme sats som i den ret dramatiske finale er der ganske meget at holde styr på. Den sene sonate er i fire satser og virker mere overvejet og gennemtænkt i sit forløb. Det spontane træder i baggrunden for det planlagte, der f.eks. viser sig i den motiviske forbindelse mellem satserne, som Mogens Heimann omhyggeligt gør rede for i sin omslagstekst, men også i den stærke motiviske koncentration i første-satsen. Begge sonater får en temperamentsfuld og engageret udførelse af de to musikere, der næppe fra barnsben er opdraget med dansk national kultur, og som måske just derfor har kunnet kaste sig ud i denne musik med oplagthed og begejstring. Desværre skæmmes også denne plade af præ-ekko (før A dur sonatens langsomme sats og før B dur sonatens finale) og dertil af et rigtigt ekko (efter B dur sonatens første sats).

Pladen med Lange-Müllers klavermusik omfatter omkring halvdelen af komponistens produktion af originale klaverværker. Af den del, der er udeladt, savnes mest »Dampede Melodier« opus 68, og det lader sig ikke se af det publicerede materiale omkring hele projektet, om den er hensigten senere at lade denne samling indspille. Men det her foretagne udvalg giver i øvrigt et godt indtryk af bredden i repertoire – fra den store klaverfantasi, der i Mogens Dalsgaards udførelse viser sig som et stykke storartet klavermusik, og til de mere intime »Syv Skovstykker« opus 56. Mens den første i format og virkning tydeligt er koncertmusik, er de mindre stykker mere problematiske at placere. Efter deres karakter at dømme hører de vel hjemme i private omgivelser, som en

slags senromantiske, sine steder næsten impressionistiske »Lieder ohne Worte«, men på den anden side stiller de ikke så sjældent større krav til den spillendes tekniske formåen, end den ikke-professionelle klaverspiller kan forventes at kunne honorere. Kun salon'en byder vel på den rette baggrund. De tre udvalgte stykker fra »Danse og Intermezzi« har alle stiliseret dansepræg. Det første kan gennem figurationerne i trio-delen minde lidt om

Chopin (Fantasie-Impromptu), som også andre steder kan have været inspirerende for Lange-Müllers klaversats. Mogens Dalsgaard spiller denne musik med varme og indlevelser og uden unødvendig udlevering af dens følsomhed, men også dens storslåede sider gengives med passende élan.

Men disse præ-ekkoer ...

Carsten E. Hatting

Vagn Holmboe: Af »Liber Canticorum«: Benedic Domino, Anima mea, op. 59 a; Lauda, anima mea, op. 59 c; Miserere, op. 61 a. »Fabula II« for orgel, op. 115. Dansk Musik Antologi 028. Unge Akademikeres Kor, dirigent Niels Møller. Knud Vad, orgel. DGG.

Vagn Holmboe komponerede sine 4 »bøger« for kor a cappella mellem 1951 og 1953, altså umiddelbart efter, at han gennem sin oplevelse og erkendelse af 'værket', som en individuel manifestation af en organisk vækst og forvandling nåede sit ståsted som kunstner, hvorfra han både kunne se bagud og frem, og hvorfra et vidtstrakt land åbenbarede sig foran ham. Han havde netop ved at skrive klaverværket »Suono da Bardo« (1949–50) erkendt metamorfosen og i mesterværket 7. symfoni (1950) manifesteret den endeligt. Produktionen af strygekvartetter var begyndt – de 3 første (48–50) var allerede opført. Fra »den gamle tid« havde han en mængde instrumentalmusik, bl.a. 6 symfonier og 12 koncerter bag sig; men bortset fra 8 lejlighedskantater udviser værklisten kun en drypvis produktion af musik for kor. Det er som om Holmboe på denne tid trækker vejret dybt og henvender sig så direkte, så intimt som muligt til sit auditorium. Det er også det rette tidspunkt. Kulturlivet og dermed også musiksituationen er som en lang udholdt tone under en fermat. Neo-bevægelserne er erkendt,

krigen er forbi, og symfonien er genskabt i tidsrelevante proportioner. For Holmboe's generation som for de unge er der håbefulde perspektiver: man ved, hvilken retning man skal tage. De avantgardistiske spektakler i det sydlige er endnu ikke nået hertil, og de deraf følgende konfrontationer således ikke begyndt. Flokken er endnu ikke spredt. Bulderet ligger bagud og forude.

At komponere for kor er noget med at bekende sig til et fællesskab, at udtrykke noget specielt i det almene, uden anmasselse, og samtidig tage stilling til en tradition. Sådan må Holmboe i hvert fald have opfattet opgaven, for han anvender til sit subjektive udtryk udelukkende tekster fra Det gl. Testamente (Prædikeren, Jeremias og Salmerne), men på latin! Tonesproget, såvel som selve korbehandlingens bekenner sig klart til traditionen, selvom den Holmboe'ske rytmik og melos og en mesterlig kontrapunktik manifesterer sig overalt. – Det er somom han i denne cyklus foretager et bekendende tilbageblik og derved markerer sit nye sted.

Til den foreliggende indspilning har man

valgt satser fra bog II (a, c) og IV (a), alle med tekst fra Salmerne, en buket, som virkelig viser Holmboe's korkunst fra alle sider. Fra det bredt deklamerende til det intimt følsomme, fra klanglig pragt – særlig »Miserere« fra 4. bog, hvor satserne forøvrigt er 6-stemmige, til indadvendt messen, og en transparent polyfoni, hvor igennem mestre fra fortid og nutid i glimt kan erkendes, alt sat i relation til teksterne på en sådan måde, at disse, også emotionelt, kommunikerer ud til tilhørerne. Det er mesterligt.

Og Niels Møller i spidsen for Unge Akademikerens Kor er i sandhed en kongenial fortolker. Den åbne frie korklang, de valgte tempi, den fint afstemte dynamik, omsorgen for detaillén, som ses igennem syntesen – alt vidner om indlevelse, ja, hengivelse til dette univers af lyd og sprog. Kvalitet helt igennem, nutidig kvalitet.

– Og så kan man jo undre sig noget over, at man har valgt at koble orgelværket

»Fabula II« fra 1973 på, og endda klemte det ind mellem 2. og 3. korafdeling. Vel er det interessant at høre et godt værk af Holmboe fra de senere år, og selvfølgelig er udførelsen ved Knud Vad, hvem værket iøvrigt er tilegnet, i enhver henseende upåklagelig; men orgelværkerne er jo en enklave og består, såvidt jeg ved, kun af 3 numre fra 72–73, hvoraf »Fabula« II er det nyeste, og det ville vel have været rimeligere at holde sig til »Liber Canticorum« i denne omgang, udelukkende. P. Sørensen Fugholm fastslår med rette, at »forandring afveksler«; men det er ikke dermed sagt, at den altid fryder...

Peter Willemoes er tonemester, og det klingende resultat er naturligvis perfekt. Der er grund til at takke Dansk Musik Antologi og alle medvirkende for initiativ og god indsats.

– Pladen vil antagelig også glæde den 70-årige komponist.

Helmer Nørgaard

MEDDELELSER

Langgaards »Messis« og Emil Sjögrens »Prélude et Fugue«

Foranlediget af Mogens Wöldikes forespørgsel i *Dansk Årbog for Musikforskning* IX, 1978, s. 182, skal jeg bemærke følgende:

Rued Langgaards orgelværk »Messis« – et »Orgeldrama i 3 Aftener« – blev komponeret 1932–37, og 1. aften – også med titel »Messis« – udkom i 1953 på Skandinavisk Musikforlag. Af denne trykte udgave fremgår det ikke, lige så lidt som af Rued Langgaards endelige manuskript til værket (på Det kgl. Bibliotek), at han i afsnittet »Vaager« citerer passager af Emil Sjögrens »Prélude et Fugue«, et efterladt værk, udgivet på Wilhelm Hansens Musikforlag i 1920. 2 kilder angiver imidlertid, at Langgaard bevidst har komponeret sit værk over Sjögrens, nemlig: 1. En skitse, der bærer bemærkningen »Sjögren. Slutningen« (på KB) – og 2. Programmet for uopførelsen i Vor Frue Kirke, København, 22.4.1936 (med Langgaard selv ved orglet). Heri anføres, som en fodnote til »Vaager«, at det er komponeret »Over Temafragment af Sjögren«.

Disse to formuleringer fra Langgaard selv kan synes påfaldende vage, men det kan skyldes arten af hans kendskab til Sjögrens stykke. Langgaards hukommelse for musik er legendarisk, og blot et flygtigt blik i noderne eller en enkelt overhøring af en opførelse kan have prentet Sjögrens musik så sikkert i hans bevidsthed, at han senere har kunnet komponere på dette indtryk og endog gengive passager nodetro uden af konsultere udgaven. Måske har Rued Langgaard derfor ubevidst komponeret »Vaager« tættere op ad »Prélude et Fugue«, end han troede, altså ligefrem kommet til at komponere Sjögrens værk en gang til på grundlag af sin erindring af kompositionen.

Kun meget nøje sammenligninger mellem detaljer i den trykte Sjögrenudgave og Langgaards manuskript vil kunne sandsynliggøre at Langgaard direkte har skrevet af efter udgaven.

Til slut skal nævnes, at Rued Langgaard mig bekendt ikke nævner Emil Sjögren i forbindelse med noget andet af sine værker.

Bendt Viinholt Nielsen

*The »L.M.« Problem of Gl. kgl. Saml. 1872, 4°, Copenhagen.**

The publication of *Gl. kgl. Samling 1872, 4°*, in *Dania Sonans IV* (Edition Egtved 1978) has brought with it the problem of identifying the person whose initials 'L.M.' form part of the binding-decoration of every part book of this collection from the chapel of King Christian III. To identify this 'L.M.' one must discover to which musical establishment he belonged at the Danish court.

Before 1545 the German-speaking courts maintained only two separate musical establishments, the singers and the trumpet ensemble. The earliest permanent instrumental ensemble, consisting of string-players, trombonists and cornetto-players, was established at Stuttgart in 1545, followed by Munich in 1550 and Dresden in 1555, as may be seen in Martin Ruhnke's *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert* (Berlin, 1963). Indeed, the Danish court did not have a permanent instrumental ensemble until after 1573. Therefore 'L.M.', if he was a musician, was either a singer or a trumpeter.

The renaissance court trumpeter was not confined to trumpet playing, but was also employed in other musical activities. Among those who were 'Kapellmeister' were Simon Gatto in Graz, Antonio Scandello in Dresden, and Melchior Kugelman in Königsberg. Trumpeters who were also composers included Johann, Paul and Melchior Kugelman and Caspas Halbeben in Königsberg, Antonio Scandello and Cerbonio Besutio in Dresden, and Peter Maria de Losj and Silvio Casentini at Innsbruck. Music copyists included Melchior Kugelman, who copied out the c. 1545 collection which is now preserved in Brussels (*MS. II 3843*), Jørgen Heyde, who copied out the 1541 Danish collection, and the trumpeter Jakob, who copied out the c. 1506 Augsburg collection (*MS. 142a*). Many trumpeters were also known as instrumentalists and are often found listed as trombonists, string-players or cornetto-players. For example, the trumpeters at Graz, Stuttgart, Innsbruck and Vienna were given the title 'trommeter und musicus'; at Dresden in 1555 at least five of the nine instrumentalists can be positively identified as trumpeters, while at Munich in 1568 five of the fourteen instrumentalists were also trumpet players; even the famous Munich head trumpeter Cesare Bendinelli began his career as a trombone player at Schwerin! Finally, in 1557 King Christian III of Denmark asked Elector Augustus of Saxony for trumpeter-instrumentalists to replace the trumpeters 'who could play on all sorts of instruments' who had just left his service (*Ausländisch Registrant de Annis 1556-1557, fol. 222v*).

This evidence provides overwhelming proof that the trumpeters also provided

* This paper was made possible by grant-aid from the Department of Education for Northern Ireland and from the Undervisningsministeriet in Copenhagen, and forms part of a thesis in progress on the trumpet and the trumpet music of the late renaissance and early baroque.

the instrumental music at the courts until the end of the sixteenth century at least. Therefore the 1541 collection was used by the Danish court trumpeters, and just as the 1556 set (*Gl. kgl. Samling 1873*, 4°) bears the initials of the head trumpeter Erhard Herdegen, so it is likely that the initials 'L.M.' are those of the head trumpeter in 1541. In that case, who was he? The answer is found at Innsbruck, in the trumpet ensemble of the Emperor Maximilian I, which was dissolved in 1520 upon Maximilian's death. At this time the head trumpeter was one Ludwig Mair, who had served in the ensemble since 1490. Ludwig Mair is next mentioned in 1533, when his son Ludovico arrived at Mantua bearing letters from King Ferdinand and Queen Anna of Austria, later Emperor Ferdinand I and Empress Anna. Queen Anna recommended Lucovico because he was 'the son of the trumpeter to her father the Emperor Maximilian' (A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantua*, reprinted in *Bibliotheca Musici Bononiensis*, iii/17 (Bologna, 1969), page 35). From this it is apparent that Ludwig Mair the father, in whom we are interested, was still living in 1533, that he was not serving at the Imperial court, and that he was still remembered by the reigning monarchs at Vienna.

Final proof that 'L.M.' is indeed this Ludwig Mair is found in the Rigsarkivet at Copenhagen itself. The »Hofholdnings Regnskab for 1530« provides not only a list of trumpeters, many with Italian names, but moreover the following, on page 7:

xc g[ulden] Ludewigen Meyger Vor ring[en]
darunter ix g[ulden] de de hauenmeisterin[en] Kreg[en].

Thus Jørgen Heyde's predecessor as head trumpeter at the Danish court was Ludwig Mair, who had previously served Emperor Maximilian I for thirty years, rising to the position of head trumpeter. That Ludvig Mair chose to go to Denmark after Maximilian's death may be explained by the fact that Maximilian's daughter Elizabeth had married King Christian II of Denmark in 1515, thus linking the two courts.

As a result of this work the role of the renaissance court trumpeter must be re-evaluated. Far from being just a messenger and a player of improvised fanfares (as is the received opinion), the trumpeter of the renaissance must now be viewed as a highly competent musician on all sorts of instruments. This explains why court trumpeters were so highly regarded and why they were considered as the practitioners of a 'knightly art'.

Following this solution to the 'L.M.' problem it would be interesting to discover any additional musical connections between København and the Imperial court.

Peter Downey,

The Queen's University of Belfast.

INFORMATION

Københavns Universitet har udskrevet følgende prisopgave i musik for året 1980: »Strømninger og tendenser i det offentlige musikliv i København i perioden ca. 1890 til ca. 1914 belyst gennem en undersøgelse af musikalsk virksomhed, repertoarer, institutioner og foreninger«.

Den 15. december 1979 genåbnedes Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling i overværelse af bl. a. Hendes Majestæt Dronning Ingrid. Kulturminister Niels Mathiassen, formanden for bestyrelsen, professor, dr. phil. Nils Schiørring og museets direktør, professor, dr. phil. Henrik Glahn talte, og der var musikalske indslag ved Charlotte Lund Christiansen (gambe), Toke Lund Christiansen (fløjte), Jesper Bøje Christensen (cembalo) og Ingolf Olsen (guitar).

Den 25.-30. juni 1979 afholdtes den 8. nordiske musikforskerkongres på Ljungskile Folkhögskola ved Göteborg. En kongresrapport under redaktion af Anders Carlsson og Jan Ling er under udgivelse. Den 9. nordiske musikforskerkongres afholdes i København i 1983.

Den 1. januar 1979 blev lektor, mag. art. Finn Egeland Hansen, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, ansat som professor i musik og musikvidenskab ved Danmarks Lærerhøjskole. Den 2. november forsvarede han afhandlingen »The Grammar

of Gregorian Tonality. An Investigation based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier« for den filosofiske doktorgrad ved Århus Universitet. Officielle opponenter var professor, dr. phil. Finn Mathiassen og professor, dr. phil. Søren Sørensen.

På Selskabets generalforsamling d. 22. juni 1979 genvalgte Niels Martin Jensen og Ole Kongsted til bestyrelsen, mens Jesper Bøje Christensen ikke ønskede genvalg. Under hensyntagen til at bestyrelsen først fik meddelelsen umiddelbart før generalforsamlingen, vedtog denne at udskyde valget til en ekstraordinær generalforsamling i oktober. Den ekstraordinære generalforsamling blev afholdt d. 24. oktober 1979, ved hvilken lejlighed lektor, mag. art. Bo Marschner, Århus, blev valgt til bestyrelsen. På sit første møde i efteråret har bestyrelsen konstitueret sig som følger: Henrik Glahn (formand), Niels Martin Jensen (kasserer), Ole Kongsted (sekretær), Søren Sørensen, Finn Egeland Hansen, Bo Marschner.

Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning i 1979:

- 28. marts: Ulrik Skouenborg: Stof og form hos Hans Pfitzner. Forsøg på en nyvurdering af Hans Pfitzner ud fra en nyvurdering af Richard Wagner.
- 17. maj: Gerhard Schönfelder, Dresden: Die Sprache der Musikkritik.
- 24. oktober: Finn Egeland Hansen: Om disputatsen: »The Grammar of Gregorian Tonality«.
- 6. december: Pierluigi Petrobelli, London: Music in the Veneto Society at the time of Giorgione.

Bidragydere til denne årgang

Peter Downey
10 Riverdale Park North
Belfast BT 11 9 DL, Nordirland

Ludwig Finscher, Professor, Dr. habil.
Grüner Weg 18, 6365 Rosbach v.d.H., Tyskland

Henrik Glahn, professor, dr. phil.
Asgårdsvej 13, 1811 København V

Carsten E. Hatting, lektor, mag. art.
Wiehesvej 11, 2900 Hellerup

Jørgen I. Jensen, lektor, cand. theol.
Steenstrups Allé 17, 1924 København V

Bengt Johnsson, professor, mag.art.
Dronning Margrethesvej 81, 8200 Århus N

Bo Marschner, lektor, mag. art.
Højmarksvej 28 B, 8270 Højbjerg

Johannes Mulvad, programredaktør (Danmarks Radio)
Frisersvej 4, 2920 Charlottenlund

Helmer Nørgaard, studiektor, komponist
Tybjergvej 76, 2720 Vanløse

Herbert Rosenberg, dr. phil.
Langkærvej 16, 2720 Vanløse

Heinrich W. Schwab, Dr. habil.
Sanderweg 11, 2303 Gettorf, Tyskland

Bent Stellfeld, lektor, mag. art.
Skelbækvej 36, 8240 Risskov

Tilsendte publikationer

(Anmeldelse forbeholdes)

Dania Sonans IV. Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udgivet af Henrik Glahn. Edition Egtved, Danmark, 1978. 231 pp.

Fog, Dan: Dansk musikfortegnelse 1. del: 1750–1854. En dateret katalog over trykte danske musikaler. Dan Fog Musikforlag, København, 1979. 204 pp.

Fog, Dan: Kompositionen von C.E.F. Weyse. Dan Fog Musikverlag, København, 1979. 196 pp.

Haapalainen, T. Ilmari: Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft (= Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Vol 53). Åbo, 1976. 435 pp.

Hansen, Finn Egeland: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation Based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier. 2 Vols.: (1) Text. 307 pp. (2) Tables. 140 pp. Dan Fog Musikforlag, Copenhagen, 1979.

Vagn Holmboe. A Catalogue of His Music, Discography, Bibliography, Essays. Second Edition, rev. and enl., by Paul Rapoport. Issued in Honour of the Composer's 70th Birthday. Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen, 1979. 89 pp.

Vår hörsel och musiken. Sex föredrag vid ett seminarium, anordnat av Musikaliska Akademiens musikakustiska nämnd (= Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 23). Stockholm, 1979. 105 pp + to ep-plader.

Jensen, Jørgen I.: Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin (Platonselskabets skriftserie). Gyldendal, København, 1979. 152 pp.

Larsen, Jens Peter: Three Haydn Catalogues (Drei Haydn Kataloge). Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre. Pendragon Press, New York, 1979.

Det jydsk Musikkonservatorium. Årsberetning for 1978/79. Århus 1979. 73 pp.

-
- Rapoport, Paul: *Opus Est: Six Composers from Northern Europe* (Matthijs Vermeulen, Vagn Holmboe, Havergal Brian, Allan Pettersson, Fartein Valen, Kaikhosru Shapurji Sorabji). Kahn & Averill, London 1978. 200 pp.
- Saak, Siegfried: *Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis* (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 8). Bärenreiter-Antiquariat, Kassel, 1979. 234 pp.
- Niels Schiørrings (I:) *Kirke-Melodierne 1781* og (II:) *Choral-Bog 1783*. Udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea Dal. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. Dan Fog Musikforlag, København, 1978. 16+72 pp., 76 pp. (2 bd.)
- Studia Musicologica Norvegica*. Norsk årsskrift for musikkforskning 4, red. af Nils Grinde. Universitetsforlaget, Oslo/Bergen/Tromsø 1978. 221 pp.
- Studia Musicologica Norvegica*. Norsk årsskrift for musikkforskning 5, red. af Finn Benestad. Universitetsforlaget, Oslo/Bergen/Tromsø, 1979. 107 pp.
- Bo Wallner: *Den svenska stråkkvartetten I: Klassicism och romantik* (= Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 24). Stockholm, 1979. 170 pp.

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Åbenrå 30, DK-1124 København K, postgiro 7 02 15 50

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff, indtil nu ialt 10 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

Bengt Johnsson: Romersk tasteinstrumentmusik i det 17. årh. . . .	5
Johannes Mulvad: Omkring udgivelsen af <i>Balders Død</i>	67
Heinrich W. Schwab: Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik	127
Anmeldelser (bøger, grammofon)	179
Meddelelser	222
Information	225
Foredragsoversigt	226
Bidragydere	227
Tilsendte publikationer	228
