

**DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
XI**

1980

**DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1981**

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 bogens ekspedition.

Manuskripter, korrespondance og anmeldereksemplarer til årbogen bedes sendt til redaktørens adresse.

Danisk 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
XI
1980**

Under redaktion af
Niels Martin Jensen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

I kommission hos
DAN FOG MUSIKFORLAG
KØBENHAVN 1981

Dansk Årbog for Musikforskning XI 1980
Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning
© 1981 forfatterne
Tryk: Heksetryk
ISBN: 87 87099 24 1

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

INDHOLD

Artikler	5-78
<i>Erik A. Nielsen: Urelementets musik. Litterære præciseringer af musikkens væsen</i>	5
<i>Bo Wallner: Tor Aulin och det svenska musiklivet</i>	31
<i>Gerd Schönfelder: Bemerkungen zur Struktur musikkritischer Urteilsbildung</i>	45
<i>Jens Peter Keld: Rids af Giuseppe Sibonis virksomhed i årene 1819–1839. I anledning af 200-året for hans fødsel</i>	57
Anmeldelser	79-99
<i>Bøger: Finn Gravesen, red.: Musik og samfund (Ola Kai Ledang). Finn Egeland Hansen: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation Based on the Repertory in Codex H. 159, Montpellier (Finn Mathiassen). Jørgen I. Jensen: Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin (Børge Saltoft). Dan Fog: Grieg-katalog. En fortegnelse over Edvard Griegs trykte kompositioner (John Bergsagel). Jan Ling, Gunnar Ternhag, Anna Johnson, Märta Ramsten, red.: Folkmusikboken (Mette Müller). Grammofon: Karl Aage Rasmussen: »A ballad of game and dream« (Erling Kullberg). Svend Aage Nielsen: Kammerkantate (Erling Kullberg).</i>	
<i>Information</i>	100
<i>Foredragsoversigt</i>	101
<i>Bidragydere til denne årgang</i>	102
<i>Tilsendte publikationer</i>	102

Urelementets musik

Litterære præciseringer af musikkens væsen¹

Erik A. Nielsen

I.

(1. citat: Arien »Fin ch'han dal vino« fra Mozarts Don Giovanni (1. akt, scene 15).) Formentlig var det et stykke sikker og opsætsig musik som denne arie fra Mozarts Don Giovanni, der i 1843 fik Søren Kierkegaard til at filosofere over musikkens væsen. Det gjorde han i den berømte afhandling fra *Enten-Eller*, der bærer titlen »De umiddelbart erotiske Stadier eller Det Musikalsk-Erotiske«, og Mozarts operaer, specielt Don Giovanni, er hovedemnet for denne afhandling. Kierkegaard hævder, at ingen anden kunstart end musikken er i stand til at afbilde forførelsen Don Juans (Don Giovannis) væsen fuldtud. Musikken ligner Don Juan, som Don Juan ligner musikken. Da Don Juan jo imidlertid er operaen om en opsætsighed imod moral og kristentro, giver det musikken en noget tvivlsom plads, at den ligner forførelsen så meget. Kierkegaards tankeudvikling det pågældende sted forløber nogenlunde således: Det er kristendommen, der sætter sanseligheden, dvs. definerer den, giver den dens plads i verden; og det gør kristendommen ved at udelukke sanseligheden og definere den som synd. Den sanselighed, der er udelukket af kristendommen, lader sig ikke udtrykke i sproget, men kun i musikken. Og Kierkegaard skriver så:

Herved viser Musikkens Betydning sig i sin fulde Gyldighed, og den viser sig i strengere Forstand som en christelig Kunst, eller rettere som den Kunst, Christendommen sætter, idet den udelukker den fra sig,

1. Artiklen er første gang udformet som foredrag i Dansk Selskab for Musikforskning i januar 1980 ved symposiet »Ung nordisk musik i 1890'erne. Kulturelle relationer og impulser«. Sin skriftlige form har foredraget fået i forbindelse med to radioforedrag fra oktober 1980. I den radiofoniske udgave var foredraget illustreret med en række kortere og længere musikalske citater. Disse citater er markeret i nærværende trykte form.

som Medium for Det, Christendommen udelukker fra sig og derved sætter. Med andre Ord, Musikken er det Dæmoniske.²

Nu er det jo ingenlunde en original idé fra Kierkegaards side, at musikken skulle spille samme rolle over for det kristne borgerskab, som Don Giovanni spiller over for de unge kvinder. Tværtimod udtrykker Kierkegaard hermed en ældgammel mistænksomhed, som man fra kirkelig side havde lagt for dagen over for musikken. Det var kun tøvende, man gav musikken adgang til kirkerummet og kun hvis den havde taget kirketøjet på og var blevet til kirkemusik. Således har vi f.eks. fra Kingos hånd en udtalelse, der demonstrerer denne teologiske påpasselighed med, hvad man slap ind gennem kirkedøren. I fortalen til *Aandeligt Siunge-Koors* første part (1674) skal Kingo begrunde, at han har benyttet en række af tidens verdslige melodier som forlæg for sine morgen- og aftensalmer:

Gunstige og good-hiertede Læsere, lad det ey være dig underligt og urimeligt, at jeg haver sat disse Aandelige Morgen og Aften-Sange, tillige med dend Hellige og Høyopliuste Kong Davids Poenitentze-Psalmer, under nogle Melodier, som ellers af mange Siungis med forfængelig Ord: jeg haver dermed vildet gjort de velklingende og behagelige Melodier saa meget mere Himmelske, og dit sind (om dig det befalder) dis mere Andægtigt; at om du kand lade dig undertiden befalde, for en Melodies artigheds skyld, at gierne anhøre en Sang om Sodoma; du meget mere (om du est et ret Guds Barn) skulde lade dig behage, under selvsamme Melodie, at høre en Sang om Zion.³

Tanken i denne udtalelse er altså den, at der er et specielt forhold mellem det kristelige ord og den verdslige musik. Ordet er en kraft, der gennemtrænger musikken og tager den i en højere sags tjeneste. Kingo bruger ikke begrebet, men faktisk forestiller han sig, at han med det kristelige ord kan *døbe* den hedenske musik. Dåben bliver dermed en art gentagelse af skabelsen, hvor det guddommelige ord griber almægtigt ind i urkræfternes kaos og påtvinger dem sin vilje.

Denne forestilling om den dæmoniske musik, som vi her har fundet hos både Kierkegaard og Kingo, synes altså at være en genkommende vurdering, der kendetegner mange århundreders kristelige kultur. Det kan derfor være en overvejelse værd, hvorledes vurderingen af musikken for-

2. Søren Kierkegaard: *Samlede Skrifter*, 2. udg., Kbh. 1920, s. 54.

3. Thomas Kingo: *Samlede Skrifter*, III, Kbh. 1975, s. 7.

vandler sig på det tidspunkt i anden halvdel af 1800-tallet, hvor den borgerligt kristelige kultursyntese for alvor brød sammen. Hvad skete der, når dæmonerne ikke længere blev holdt på plads af det kristne ord? Og har hele denne omvæltning i filosofiens og digtningens verden ikke sine klare modstykker i musikkens forvandlinger, som jo var uoverskueligt store og konsekvensrige i netop dette tidsrum?

Lad os først fremdrage endnu en udtalelse om forholdet mellem ordet og musikken. Den er lagt i munden på den aldrende Beethoven, men den er skrevet af den unge Richard Wagner, der i 1841 forfattede en novelle ved navn *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Novellen fortæller om en ung musiker, som er en entusiastisk beundrer af Beethovens musik. I løbet af adskillige sure år sparer han penge op for at kunne rejse til Wien, hvor idolet opholder sig, og igennem en række brogede hændelser lykkes det ham faktisk at komme i audiens. Hvis man ellers kan tale om audiens hos en næsten døv mand. Beethoven er opslugt af arbejdet på sin nye symfoni, hvori han har planlagt at indlægge et digt af Schiller i sidstesatsen. Den gamle komponist udreder nu sine tanker i forbindelse med denne fornyelse af den symfoniske form; og den, der i udredningen også hører den unge Wagner teoretisere om sin egen operaform, tager nok ikke meget fejl:

Den menneskelige stemme findes jo. Ja den er endog et langt skønnere og ædlere toneorgan end ethvert orkesterinstrument. Skulle man ikke kunne tage den i lige så selvstændig anvendelse som instrumenterne. Tænk blot, hvilke helt nye resultater man kunne vinde ved denne fremgangsmåde. For netop den menneskelige stemmes karakter, der af natur er helt forskellig fra instrumenternes ejendommeligheder, måtte fremhæves særligt og fastholdes, så ville de mangfoldigste kombinationer lade sig frembringe. I instrumenterne repræsenteres skabelsens og naturens urorganer; det, som de udtrykker, kan aldrig fastsættes og bestemmes klart, for de gengiver urfølelserne selv, sådan som de fremgik af den første skabelses kaos, dengang der måske end ikke eksisterede mennesker, der kunne optage dem i deres hjerte. Helt anderledes er det med menneskestemmens genius; den repræsenterer det menneskelige hjerte, og dets afsluttede, individuelle følelse. Dens karakter er dermed indskrænket, men bestemt og klar. Nu kan man jo lade disse to elementer komme sammen, forene dem. Man kunne stille de vilde urfølelser, der svæver ud i det uendelige – repræsenteret ved instrumenterne – over for det menneskelige hjertes klare, bestemte følelse, repræsenteret af menneskestemmen. Når dette andet element

træder til, vil det virke velgørende og udglattende på urfølelsernes kamp, vil give deres strøm et bestemt, forenet løb; men det menneskelige hjerte selv vil, idet det optager hine urfølelser i sig, blive styrket og udvidet uendeligt og være i stand til i sig klart at føle den tidligere anelse om det højeste, forvandlet til guddommelig bevidsthed.⁴

De egentligt kristelige formuleringer falder ikke i øret her. Til gengæld er der ikke tvivl om, at det, der beskrives, er en skabelse, og at skaberen her snarere er den titaniske komponist end Gud Herren. Det er instrumenternes klanglige elementarverden, der rummer kræfterne fra urdybet, men det er menneskeordet, logos, der råber ind i klangkræfterne og kalder dem til orden. (2. citat: Beethovens 9. symfoni, 4. sats (passagen, hvor stemmerne lyder første gang).)

Den forestilling om en syntese mellem urkræfterne og menneskeordet, Wagner her udtrykker, sammenfattes ofte af tidens skrivende kunstnere i billedet af kentaueren, mand og hest i ét. I det lykkelige samvirke mellem den dyriske krop og den menneskelige formvilje opstår en inspirationstilstand, der giver kunstneren titaniske evner og tillader ham at kappes med den herre, der oprindeligt skabte verden.

Når komponisten først som Wagner har erfaring for, hvilke elementarkræfter man kan kontakte i musikens dyb, og hvorledes man i sin kunst kan komme til at disponere over dem, må han naturligt nok søge ud over den grænse mellem det kristelige og det dæmoniske, som vi hørte Kierkegaard formulere. Selve kompositionsprocessen bliver grænseoverskridende og normnedbrydende.

Det bliver altså i kunstens navn nødvendigt at fjerne kristendommens fordømmelse af det musikalske som synden. Når kristendommen på den anden side så længe har fastholdt det musikalske i bestemmelsen synd, hænger det sammen med, at musikken har det nærmeste forhold til det erotiske. Selve Don Juan-temaet viser jo dette utvetydigt.

Det er derfor ikke forbavsende, at den udvikling af en ny musik, som vi her er ifærd med at beskrive, har den tætteste sammenhæng med tilblivelsen af et nyt ægteskabsmønster og en ny seksualmoral. I det borgerligt kristelige samfund havde ægteskabet fungeret som velsignelsen af det menneskelige seksualliv. Hvis det erotiske forblev inden for ægteskabets ramme, var dets dæmoni og sanselighed tæmmet. Men derfor kommer musikken (og en

4. Citeret efter *Inspirationen* – en antologi ved Jens Anker Jørgensen og Erik A. Nielsen, Gyldendal 1972.

endeløs mængde af samtidens litteratur) til at handle om den erotik, der drages hinsides ægteskabets grænser og netop derved har sin forlokkende kraft. Et tema som dette er i den grad beherskende for anden halvdel af det forrige århundrede, at det overskrider grænserne mellem de forskellige kunstarter. Således er det muligt at lade filosofi, billedkunst, litteratur og musik krydsbelyse hinanden inden for dette problemområde.

Lad os da prøve at se nærmere på det tema, der mere end noget andet samler de nævnte konflikter sammen: Tannhäuser-motivet. Holger Drachmann skrev i 1877 en roman ved navn *Tannhäuser*. Wagners opera fra 1845 fremlægger Tannhäuser-fortællingen i dens middelalderlige legendeagtige eller mytiske form, men Drachmann skriver en roman om moderne mennesker. I denne roman spiller Tannhäuser-fortællingen altså den rolle, at den billedliggør de konflikter og de stemningstilstande, moderne mennesker kan hensættes i.

Romanen fortæller om en gift mand, ingeniøren Anton Kolb, der gribes af uimodståelige drømme, som kun passer meget slet sammen med hans naturvidenskabeligt skolede væsen og hans status som ægtemand. Men drømmene er de stærkeste og de drager ham tilbage til den egn, hvor han i sin ungdom har oplevet en romantisk kærlighedshistorie med komtessen Kamilla Breidsdorff, som han aldrig siden har kunnet glemme. I romanen er indlagt en række af Drachmanns lyriske digte, som øjeblikkelig inspirerede komponisten Peter Heise til den lille sangcyklus *Farlige Drømme* fra 1879. (3. citat: Peter Heise: Du lægger dig ned en Aftenstund)

Du lægger dig ned en Aftenstund
og giver dig til at drømme;
Søvnen er sød, og Hvilen er sund,
og Tankerne holdes i første Blund
i Tømme.
Men eftersom Nattens Timer gaa
styrer du ud paa maa og faa
i stærke og stride Strømme.
Du vaagner silde; for sent, min Ven,
til at finde dig selv ved det gamle igen.
O hvilke Gaader fra Nattens Grund,
hvilke sælsomme Syner i Søvnens Blund,
o hvilke farlige Drømme!

Den popularitet, Drachmanns lyrik fik hos danske sangkomponister, taler tydeligt om, at der var et væld af latent musik i hans tekster, der sprogligt set er nærmere ved det musikalske end nogen tidligere dansk forfatter vistnok havde været. I Drachmanns sprog sker der en kapitulation til rytmens og klangens verden, som bliver lige så forlokkende, som drømmen og erotikken er det for ingeniøren Anton Kolb. Han sidder hensunken i en vogn, der vugger ham gennem landskabet, mens erindringen om hans ungdoms kærlighedslykke overvælder ham, og bliver til en bjergtagelse, der ikke ophører, før han befinder sig i selveste fru Venus' grotte:

Der kom ligesom en sval Luft igennem ham fra Aftenen i Skoven. Han saa' dem danse, og han hørte Spillemandens Fiol. Saa faldt Skumringen paa; det blev ikke helt mørkt, det var jo en Sommernat. Det var mange Aar tilbage. Strejfede en ung Kvindes Kjole ham? Han bød hende Armen. Hans Haand sitrede, da den berørte hendes Liv. De traadte ind i de dansendes Rækker. De talte ikke sammen; de behøvede det ikke. Musikken lød; det var et stort, brusende Orkester. De berørte næppe Jorden. De kom ud af de dansendes Rækker, helt ind i Skoven. De slap ikke Favntaget. Der blev tættere, mere vildsomt omkring dem. Paa én Gang gled alt det tætte til Side. Det straaede med Blus og Lamper; fra smaragdgrønne Vægge kastedes Skæret tilbage; Kilder rislede, Fontæner plaskede! der lød Musik, saa fin, saa fin, hundrede Mile borte, og dog lige ind i Øret, med sugende, dragende Strøg lige ind i Hjertet. En overvældende Duft af Violer, der næsten betog ham Aandedrættet. Han vaklede, han følte sig opretholdt af bløde Arme; han saa' ind i to blændende graa Øjne: Tannhäuser, nu er Du i *mit* Rige!⁵

Det landskab, der toner frem her, har meget tydelige mindelser om det indledende prosastykke, hvori Wagner beskriver fru Venus' hule i Hörselbjerget. Og denne mindelse om Wagner er ikke den eneste i Drachmanns roman. Han har også genskabt en veritabel sangerdyst, der svarer til Wagners på Wartburg. Den foregår under en fest på Kamilla Breidsdorffs slot, og den er interessant derved, at den siger noget om den rolle, sangen og det lyriske digt spillede eller kunne spille for forrige århundredes højere borgerskab. Én efter én træder selskabets deltagere frem og synger deres digte, og de gør i situationen brug af den beskyttelse, som normalt tilkommer et lyrisk digt. Man forudsætter ikke uden videre, at den stemning eller længsel, der udtrykkes i det foredragne kunstværk, er identisk med den

5. Holger Drachmann: *Samlede poetiske Skrifter*, II, Kbh. og Kria. 1906–08, s. 228–29.

længsel, som den syngende selv plages af. Fordi sangens verden tilsyneladende er en sådan mere objektiv formulering af følelser i kunstnerisk skikkelse, tillader man digtet og sangen at udsige lidenskabelige og inderlige tilstande, som man ikke ville kunne udsige offentligt i eget private navn. Hele sangerdysten har imidlertid i Drachmanns udformning noget påfaldende tvetydigt over sig, fordi det er klart, at personerne hver og en misbruger denne kunstneriske frihed og forvandler den til privat bekendelse til den elskede, som også befinder sig i selskabet og formodes at opfatte signalet. De syngende er følgelig slemme til at rødme og lade stemmen knække. Den udvikling inden for den modernistiske kunst, som Ortega y Gasset kaldte menneskets fordrivelse fra kunsten, har som sin forudsætning et sådant privatistisk misbrug af det kunstneriske udtryk.

Hos Drachmann bliver det klart, at musikken også rent konkret tjener som det element, hvori menneskene hengiver sig til den erotiske drømmeverden, som deres voksne saglighed og selvbeherskelse til daglig forbyder dem at leve i. Musikken er compensation, og den er også her meget tydeligt utroskabens element. Den er sansefrydens og glædens element i en verden, der forlængst er blevet så tør og utiltrækkende som ingeniørens beregninger. Dette mod til at give sig sanseligheden i vold diskuteres da også i en af bogens samtaler:

»Har Glæden maaske ikke sin egen Lovbog? Overbevis mig om, at den ikke, netop fordi den er sjælden, har sin egen suveræne Ret! Hold Pligten op imod den! den vil med et Smil skyde Pligten til Side; den forstaar lige saa lidt som et Barn det Sprog, Du taler til den; dens Øjne skinner, dens Miner lyser; den lægger Hovedet paa Siden; den lytter. Fra alle beundrende Læber rundt omkring strømmer i et summende Kor en Musik som af Cymbler og Fløjter. Den har sit Triumftog; den dyrkes af Musikken. Den er Musikken selv!«

»Naa, Du kan saamænd ...!« fo'r Sivertsen op. Han betvang sig og tilføjede tankefuld: »Musik! Musikken! Ja, I lever jo alle sammen deri som Fisken i sit Element. Vor Tid er musikalsk. Vi nynner os frem gennem Verden. Enhver af os kan, om ikke andet, saa dog en Melodi, og denne Melodi bliver for os vor Vilje, vor Samvittighed, vort Hjerte. Det er gaaet os som de gamle Lydere. Vaabnene har man taget fra os og givet os Fløjter i Stedet«⁶.

6. *ibid.* s. 291.

Musikken som det element vi lever i. Ja, Drachmann kunne jo hverken kende den romantiske Hollywood-film med dens stemningsmusik eller supermarkedernes muzak. Men godt sagt er det jo alligevel.

Og lad os så høre denne tannhäuserske klangverden i dens fulde udfoldelse hos Wagner. (4. citat: Wagner: Tannhäuser 1. akt scene 2.)

Den første ouverture, Wagner skrev til Tannhäuser, har en karakteristisk ABA-form. Pilgrimstemaet med dets klang af koral udgør ouverturens begyndelse, men i dens midterdel bryder venusbjergsmusikken med dens lange lidenskabelige melodilinjier og de forførelseriske klange igennem med stor styrke. Dog kun for til sidst at manes i jorden af pilgrimsmusikken, der ved sin genkomst er forøget med en intenst svirrende violinforstyrrelse, som synes at sige, at også den fromme forventning om de elskendes forening i det hinsidige har sit lidenskabelige udtryk, der forædler og forvandler Venusbjergets jordiske sanselighed.

Men denne kristelige indramning af Venusbjergsmusikken brød Wagner op i den såkaldte pariser-version af operaen fra 1860. I denne version vokser midterdelens dæmoni med en skrækindjagende og fascinerende kraft og fortsætter direkte over i operaens åbningsscene, der delvis er identisk med den passage, vi hørte for lidt siden.

Det bliver ved denne omkastning af værkets arkitektur klart, at mens pilgrimsmusikken viser tilbage til en gammel fromhed, så peger Venusmusikken frem mod en moderne klangverden, der i sin utrolige intensitet og vildskab ikke lader sig holde tilbage, men er i færd med at løsrive sig fra den kirkelige omklamring. På denne baggrund kan den romantiske forsoning i døden, som foregår i tredje akt, tage sig afmægtig ud, og vi ved da også, at Wagner i årene umiddelbart forud for den anden Tannhäuser-version havde komponeret sin *Tristan und Isolde*, hvori ingen jordisk kraft længer kan holde den erotiske besættelse, trylledrikkens dæmoni, tilbage.

I *Tristan und Isolde* føres besættelsen igennem til døden; i en række af tidens andre værker skiller de erotisk besatte menneskers skæbne sig på en lidt anden måde, der dog bekræfter det erotiske uforenelighed med det borgerlige normalliv. I Drachmanns Tannhäuserroman forløber den erotiske besættelse som et bål, der brænder ud og sender den kvindelige part i døden, men lader den mandlige part vende tilbage til sit ægteskab og sit tegnebord, udbrændt og forkullet i sjælen, med et ar, som ikke længer kan forsvinde. Et værk som Debussys tre små Verlainesange *Fêtes galantes II* har i ultrakort form ganske samme forløb.

Der er ingen tvivl om, at musikken i den periode, vi her taler om, bliver en førende kunstart. Det er ikke nemt at sige, hvor meget samtidens digtning og malerkunst kunne opfatte rent kompositionsteknisk og tonalt af det, som var på færde hos komponister som Wagner eller Debussy. Men de kunne naturligvis høre og sanse, og musikken blev en art af drøm eller kunstnerisk bestræbelse for mange af både de lyriske og de episke digtere.

Musik blev en betegnelse for den klangverden, man ville suggerere frem i sproget, musikken kom til at stå som tegn for en art sproglig fuldendelse, som måske end ikke lod sig virkeliggøre inden for det normale sprogs rammer, men som i al fald angav en arbejdsretning og en længsel⁷.

Der skete da i mangfoldige kunstneres værker noget, der kunne siges at minde om, hvad der hos Drachmann overgik ingeniøren: den klare, målrettede plan blev skyllet over ende af kræfter, der måske slet ingen plan havde eller i al fald ville noget helt andet, end fornuften bød. Det er som om selve den kunstneriske vitalitet flytter sig. Hvis den tidligere bandt sig i arkitektoniske storformer, som var krævende og havde et højt mål af intellektualitet i sig, så flyttedes vitaliteten på iøjnefaldende måde over i kunstværkets umiddelbare, sanselige fremtoning. Den blev nerveappellerende, sanseligt påtrængende, indsmigrende, eksplosiv, pointeret på en ny måde⁸. I digterisk sammenhæng var det i høj grad forfatteren Turgenjef, der med sine episk-lyriske romaner kom til at stå som Europas toneangivende kunstner i denne henseende. I Danmark har både Herman Bang og Drachmann tilsvarende egenskaber.

Også for musikkens vedkommende er det en radikal begivenhed, der her er ved at foregå. Sådan som Tannhäuser i Venusbjerget blev frarøvet sin tidligere livsplan, sådan satte tilsyneladende en masse musik på dette tidspunkt sin målrettethed over styr og sank hen i en dvælen eller en kredsning, der efterhånden afstedkom helt nye musikalske former og genrer.

En dansk forfatter, der havde usædvanlig sans for det, som var ved at ske, var Jakob Knudsen. Tannhäuser-motivet udnyttede han direkte i sin store roman om Martin Luther, *Angst og Mod*, hvis erotiske historie bl.a. knytter sig til Hørselbjerget, hvor jo fru Venus sagdes at høre hjemme. Men i det hele indbyggede Knudsen i sine romaner gentagne gange en spænding, der svarer til den, som omtaltes i forbindelse med Wagners *Tannhäuser*. Det gælder f.eks. hans hovedværk, romanen *Gjæring og Afklaring* fra 1902. I

7. Dette tema er grundigt behandlet i Hugo Friedrichs bog *Die Struktur der modernen Lyrik*, dansk oversættelse *Strukturer i moderne lyrik*, 1968.

8. Jfr. min artikel »Det nye lys. Impressionismens anti-litterære billeder«, *Kritik* 36, s. 54-82.

denne fortælling er den vidunderlige Rebekka Wolthersien, på trods af sin almindelige, borgerlige eksistens, en art naturgudinde i naturalismens tegn, og hendes krav til romanens hovedperson, Karl Wintrup, er da også, at hun kun kan elske ham, hvis han kan opgive sin kristne arv, som han har med sig fra sin grundtvigske opvækst.

Rebekka spiller også indirekte en rolle i den scene af romanen, som vi her skal gå lidt nøjere ind på. Den udspiller sig i Karl Wintrups gymnasietid, hvor der midt om vinteren sker det, at drengens faster og kusine med en kane kører igennem isen og drukner. Drengens onkel, som således ved en forfærdende ulykke mister kone og datter, er præst, og han må nu forsøge at rykke denne ulykke til rette i sit eget livsregnskab. Han kommer hurtigt til at se den som en art tegn fra Gud, der har villet straffe hans vankelmod. Man kunne sige, at dette altså udgør en slags traditionel kristelig fortolkning af sådanne begivenheder. Men denne tolkning sættes i romanen op imod en anden, og det er her, der lukkes op til de musikalske perspektiver.

Karl Wintrup har en lærer, som er fritænder, og som drengen allerede dagen efter ulykken opsøger og fortæller, hvorledes hans onkel har opfattet det hele. Læreren bliver meget oprørt over en sådan kristelig kynisme og fører Karl ind i et værelse, hvor han har hængende nogle billeder af den tyske samtidige maler Böcklin. Læreren siger:

Prøv engang at tænke Dem, at det hele var ganske tilfældigt, at det ikke havde det mindste at *betyde*. De skal selvfølgelig ikke *tro* det . . . Men tænk Dem – eller sæt Dem rigtig ind i den Stemning. Jeg har ofte prøvet det selv. Det svaler, det kjøler den hede Hjerne og det forpinte Hjerter.

Og det er dog det, man trænger til. Det er som at bade i Havet.

Herefter viser han drengen Böcklins billede af nogle nymfer og havmænd, der tumler sig i det øde, bølgende hav. Om dem siger han: »Og har De i noget Menneskes Øjne læst en saadan Glemsel af alt, alt, undtagen af Nuet? Man er lige saa fri for Livets *Betydning* paa dette Billede, som man er fri for Landjorden.«⁹

Endnu engang dukker således dæmonfigurerne op som udtryk for den sanselige virkelighed, der ikke peger ud over sig selv. Med billedlige midler foregribes her i virkeligheden den abstrakte kunst, hvor malerne for alvor gav sig til at male en kunstnerisk virkelighed, der intet betød, sådan som Kandinsky og Mondrian skulle gøre det nogle få år ind i vort århundrede. Dæmonfiguren bliver symbolet på den vegeterende bevidsthedstilstand, hvor man omsider føler sig fri for at skulle kunne aflægge sig selv og andre

9. Jakob Knudsen: *Gjæring-Afklarung*, citeret efter udg. 1941. Alle tre citater stammer fra s. 133–34.

regnskab for sit begær. Hvis intet betyder noget udover sig selv, kan man med sindsro synke ned i sine stemninger, og *stemning* er netop et ord, der opnår sin moderne betydning på dette tidspunkt. Også dette er jo et ord af musikalsk oprindelse.

Det andet Böcklin-maleri, Karl Wintrup får forevist af sin lærer, hedder *Frühlingsabend* og er malet i 1879. Det viser et vidunderligt aftenlandskab, der fortaber sig ud mod en let diset himmel. I forgrunden hviler en stor Pan-skikkelse på en flad klippeblok. Han har sat sin panfløjte for munden og blæser nu aftenens klange med den. Fra venstre side af billedets forgrund hælder nogle træer skråt ind mod billedmidten, og lænet op ad dem står en drømmende, halvnøgen kvindeskikkelse og lytter. Det er hende, Karl synes ligner hans egen elskede, Rebekka. Læreren siger til ham:

»He, he, – seer De, han, den gamle, fløjtende Pan der paa Klippestykket, vor gamle Ven, – De kan tro, han har aldrig anet, at Livet skulde have nogensomhelst Betydning – ikke Spor, hvad? – han lader sig bare ganske rolig drive afsted med Tiden og fløjter Sommeraftnerne bort, – Den dejlige Dryade dér« –

Karl blev atter rød.

– »hun smiler af Beundring og Forundring over disse tankeløse Trillers Skjønhed.«

For Jakob Knudsen, der selv var en kristen digter, måtte en sådan behandling af et ungt menneske som Karl Wintrup nok have karakter af en forførelse, skønt en nødvendig forførelse. For ved denne indlevelse i den moderne naturalistiske tænknings billeder, dens sammenhæng med et natursværmeri af omfattende art, lærte hans hovedperson en moderne verden at kende, som gav tonen an for næsten al moderne kunst på dette tidspunkt.

Vi kan derfor slutte denne udredning om dæmonernes oprør mod deres århundredgamle trældom under kirken med at henvise til Debussys berømte forspil til *En Fauns Eftermiddag*, der så at sige er en musikalsk udgave af det motiv, vi nu har konstateret i en litterær form hos Jakob Knudsen og i billedlig skikkelse hos Böcklin.

Debussys kilde til dette forspil er nu intet af de to nævnte værker, men et langt digt ved navn *En Fauns Eftermiddag* af den franske symbolistiske forfatter Mallarmé. Han er en af de første europæiske forfattere, der skrev digte, hvis normalbetydning det er så godt som umuligt at opfatte. Han skrev på en måde altså helt abstrakte eller helt musikalske digte. Og er det da ikke tankevækkende, at det netop blev i Pan-skikkelsens tegn, at han gik

ind i den totale klangverdens vuggende og retningsløse stemning? (5. citat: Debussy: Forspil til En Fauns Eftermiddag.)

II

(6. citat: fra slutningen af 3. akt i *Tristan und Isolde*.)

Til musikkens sande elskere stiller jeg spørgsmålet, om de kan tænke sig et menneske, der ville være i stand til at opleve tredje akt af *Tristan und Isolde* uden nogen form for bistand fra ord og billede, altså rent som en uhyre symfonisk sats, uden at måtte udånde under en krampagtig udspænding af alle sjælens vinger? Et menneske, der som her på det nærmeste har lagt øret til verdensviljens hjertekammer, et menneske, der føler, hvorledes det rasende begær efter liv som en tordnende strøm eller som den fineste forstøvede bæk fra dette sted strømmer ud i alle verdens årer, skulle det menneske ikke bryde hovedkuls sammen?¹⁰

Således skrev i 1870 filosofen Nietzsche i en ekstatiske bog, *Tragediens fødsel ud af musikkens væsen*, der ikke giver Wagners musik noget efter i klangfylde og sproglig instrumentation. Nietzsche anså netop operaen *Tristan og Isolde* for at være tilblivelsen af en totalt ny musik, eller rettere en genskabelse af en meget gammel musik, der igennem årtusinder havde været lukket eftertrykkeligt nede af den fornuftstyranserede, naturvidenskabelige og borgermoraliske europæiske civilisation. I det netop læste citat forestiller Nietzsche sig, at Wagner har været nødt til at sætte sprog og scenebillede til Tristanmusikken, fordi den kun derved undgår at blive dræbende. Sådan som man må kikke igennem et sværtet glas, hvis man vil se ind i solen, uden at synsnerven brændes i stykker. Og faktisk så Nietzsche ikke helt forkert i en sådan entusiastisk formulering; Herbert von Karajan har berettet, hvorledes bestemte passager i Wagners musik får hans hjerteaktivitet til at stige i retning af det katastrofale, og hvorledes to europæiske dirigenter er faldet døde om under direktionen af tilsvarende passager.

Nietzsche kaldte denne dødeligt skønne musik for dionysisk, og set fra dens sted kom hele den samtidige europæiske kultur fra Sokrates til Nietzsches egen samtid til at tage sig ud som en sammenrotning, der skulle holde kunstens overvældende elementærkræfter lukket godt nede. Den franske lyriker Mallarmé tænkte i samme enorme perspektiv, da han engang til en interviewer udtalte, at den europæiske kultur kom på afveje med Homer.

10. Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden* ved Karl Schlechta, I, München 1973, s. 116.

Forespurgt, hvad der da overhovedet eksisterede før Homer, svarede Mallarmé: Orpheus.

Dette gennembrud ned til klangens elementarverden, hvor sproget slipper op, kender vi også fra den mere klassiske musiks sammenhænge, hvor f.eks. en overvældende religiøs fryd kulminerer i klangord som Sela eller Halleluja. Eller vi kender det fra Mozarts meget dybsindige fortolkning af koloratursangen i den anden af Nattens Dronnings arier fra *Tryllefløjten*. Arien synges af en kvinde, der er fuldkommen i raseriets og hævnnergerrighedens vold, hendes sprog slipper nærmest op, men i stedet for at stemmen slår klik for hende, slår den over i en glitrende, ædelstenshård klangverden, der fremtræder som dæmonisk skønne koloraturer. (7. citat: arien Der Hölle Rache . . . fra Tryllefløjten 2. akt.)

Den danske modernistiske lyriker Per Højholt har sagt: Mallarmé nedbrød ikke syntaksen til Guds ære. Syntaks, det betyder den organiserende kraft, der gennemtrænger og ordner en sætning, men man anvender ofte begrebet om andre typer af ordninger, og det kunne meget vel bruges som betegnelse på de organiserende kræfter, som findes i musikalske værker. Dur-mol-systemet er en art syntaks. Det vil sige, at når der først brydes ind i de syntaktiske forhold i et kunstværk, så er man nede ved virkelig grundlæggende størrelser, hvis sammenbrud har langtrækkende virkninger.

Lad os give et overskueligt litterært eksempel på et tekststykke, hvori sprogets normale opbygning bringes sammenbruddet meget nær. Det drejer sig om et digt af Johannes V. Jensen, der bærer navnet *Plejlvisen*. Sprogets sammenbrud i denne tekst skyldes en art kropsligt sammenbrud hos den, der siger teksten. Eller rettere skriger, stønner, hvisker og trygler den frem. For tekstens forudsætninger er kort fortalt, at man en augustdag, hvor der tærskes på loen, stiller sig op og beundrer høstfolkenes arbejde under tærskningen. Man bliver da spurgt, om man har lyst til at høre plejlvisen, og svarer man ja, og tror at der nu kommer noget i retning af *Marken er mejet*, får man en brat opvågnen, når plejleren pludselig lægger plejlens to stænger om halsen på én og giver sig til at klemme til. Så synger man helt automatisk selv plejlvisen, og den lyder omtrent sådan her:

Av!
Hold inde, Djævel . . .
Kæreste kære . . .
Jeg synger, jeg synger . . .
Hold op, lad være!
Knirk, Knirk.

Av!

Jeg lover dig, Blodhund,
at kvase din Hjærne . . .
Nej jeg er henrykt,
jeg synger saa gerne.
Knirk, Knirk.

Av!

Det er saa dejligt,
Didelom Deja.
Stop, din Satan . . .
Hip Hop og Heja.
Knirk, Knirk.

Av!

Hvad kan jeg give dig,
Dyr, for at stanse?
Jeg kvæles . . .det er saa
dejligt at danse.
Knirk, Knirk.

Av!

Et Spark i Plejlerens
ædlere Dele . . .?
Nej, det er jo Sjøv og
Kommers det hele!
Knirk, Knirk.

Av!

Jeg tripper . . . for Helvede!
Trip Trap og Trippe . . .
Jeg kysser din Hov, hvis
du lader mig slippe.
Knirk, Knirk.

Av!
Jeg synger jo, synger ...
Du rider mig, rider ...
Du kilder mig ... Kære !
Jeg ler ... Aa jeg lider!
Knirk, Knirk.

Av!
Nej, Nej, Nej dog ...
Forbandede Frister!
Ha ha ha ha ...
Mit Hjerte brister.
Knirk, Knirk.¹¹

Der er kortere til Nattens Dronning, end man skulle tro. Og nok af sproglige klangord, dem som grammatikken kalder interjektioner, onomatopoetica osv: Av, knirk, dedelom deja, hip hop og heja, aah, haha osv. Og de højeste sataniske majestæter stikker jo hele tiden hovedet frem i digtet. Ingen af sprogets ord er klangfuldere end ederne og udråbsordene, og det hænger sammen med, at de tager hele menneskekroppen i anvendelse som deres klangbund. Det viser det krasbørstige eksperiment med plejlvisen med al ønskelig tydelighed.

Og har man lyttet lidt til denne plejlvisen, bliver man også klar over, at en mængde af det tyvende århundredes musik stammer fra samme kilder som den. Her lyder også skriget, hånlatteren, smertensråbet, forbandelsen, og som i Jensens digt springes der ofte fra én grel stemning til en anden.

Hvad der i *Plejlvisen* sker ufrivilligt, lærer en række kunstnere sig på dette tidspunkt imidlertid også at gøre som kunstnerisk program. De saboterer sprogets normale egenskaber som meningsbærer, forvirrer og umuliggør en almindelig fortolkning af det, og tvinger dermed sprogets klang frem, kontakter på denne grumme måde dets musik.

Dette fald ned i det elementære havde den nærmeste sammenhæng med, hvad der foregik i samtidens filosofi, dens ideologi og dens videnskabstro. Den naturvidenskabeligt inspirerede tanke rev på dette tidspunkt mennesket ud af den bibelske skabelsesberetning og gav det en ydmygere og for mange forargelig plads i abernes slægtskab. Hvis mennesket hidtil havde

11. »Plejlvisen« stammer fra romanen *Madame d'Ora* 1904 og blev siden optaget i *Digte* 1906.

været et væsen der levede sit liv under Guds iagttagelse og dom, et væsen med et regnskab at aflægge over for evigheden, så placerede den nye videnskab mennesket i en biologisk sammenhæng, som i meget høj grad gjorde det identisk med sit legeme, dets behov og dets egenskaber. Ja, den såkaldt deterministiske filosofi forklarede ligefrem, at mennesket i grunden slet ikke kunne gøre andet end at adlyde kroppens vilje – og så skulle jo pokker forsøge at gøre det.

Denne nedskrivning af mennesket i dets forhold til det guddommelige var naturligvis på den ene side et enormt tab af status over for verdensordenen. På den anden side var det også en erobring af en masse biologisk lyst og vitalitet, som længe havde været forbudt. Og denne biologiske vitalitet og lyst er da også en af de afgørende kilder til den ny tids kunst både i digtning og musik. Ved analysen af Wagners *Tannhäuser* og Debussy's *En Fauns Eftermiddag* kunne det vises, hvorledes musikken på en måde sank ned i en kredsende og retningsløs sanselighed, der ikke styredes af nogen egentlig vilje eller målsætning. Den dér påviste udvikling er imidlertid kun den ene af de muligheder, der blev til.

Den anden mulighed, der hører ind i denne sammenhæng, har at gøre med en mægtig biologisk livsvilje, som man bryder sig vej ned til ved menneskets devaluering. Nok er måske mennesket et dyr, men så har det jo også adgang til dyrets lykke. Det drages da på en ny måde ind i årstidernes kredsgang, dets safter og stemninger stiger og falder med årstiderne, synkroniseres med klodens gang omkring solen osv.

Den lyskraft, der ved forårstide drager blomsterne imod sig, så de bryder ud af frø og løg, den saftstigning, der bryder frem som sang af fuglenes struber, dén ytrer sig også som et kropsligt brus i det kunstneriske menneske. Inspirationen bliver en sådan biologisk opfattet magt, der kan løfte og bære. Denne tanke er vidt udbredt i tiden omkring århundredskiftet, den gennemtrænger fuldkommen Thøger Larsens lyrik og får via den en stærk, men dog ret idyllisk indflydelse på den danske sang. Mere nøgent optræder den hos den amerikanske lyriker Walt Whitman, fra hvem Johs. V. Jensen kendte den, og den får meget smukke udtryk hos den franske symbolist og naturforsker Maeterlinck, der f.eks. i sin bog om biernes liv beskriver den henrevne sansefryd i biernes bryllup, der drager dem i stærke sværme op imod zenith på en af højsommerens skønneste dage. Den sikre balance og rolige ekstase i Carl Nielsens fjerdesats fra den tredje symfoni har altid mindet mig om en sådan sommerkulmination. (8. citat: Indledningen til 4. sats af Carl Nielsens 3. symfoni.)

Carl Nielsens formulering: *Musik er liv og som det uudslukkelig lader sig meget let opfatte i sammenhæng med denne kosmiske biologi.* Der er i sommeren ekstatiske muligheder for den livskraft, som er sat fri i mennesker og dyr, men der er også i den samme biologiske verdensorden indbefattet en viden om de dødskræfter, som indhenter og destruerer alle ekstaser. Det biologiske kosmos eller årstidernes kreds bliver til en art klangrum, hvori også musik bliver til og udslettes. I musikken udspilles livskampen, hvor døden hele tiden bryder ind og truer livet og skønheden. Balancen i slutningen af Carl Nielsens tredje symfoni kommer ikke igen senere i hans værker. De truende kræfters farlighed intensiverer sig, idyllen og fryden trues og betvivles, livet sætter sig kun igennem ved et magtbud. Sådan oplever man mødet mellem de sarte, elegiske klange og de ubønhørlige pauker i tredjesatsen af hans fjerde symfoni. Så brutalt er idyllen ikke før blevet smadret i dansk musik. (9. citat: Carl Nielsen: 3. sats af 4. symfoni.) Denne musik fra Carl Nielsens symfoni *Det Uudslukkelige* er ikke i prægnant betydning en dissonantisk musik. Alligevel er den i en anden forstand dissonantisk, eller man kunne sige, at den er gennemtrængt af en dissonantisk stemning, der bare ikke er brudt ned til grunden i det tonale system, men så at sige rummer nogle præmisser for at det kan ske – som det da også var ved at ske hos Carl Nielsens samtidige.

Om forudsætningerne for den egentlige dissonantiske musiks tilblivelse skal da det følgende handle. I rent musikhistoriske fremstillinger tager det sig ofte ud, som om det var udviklinger *inden for* musikken, der i alt væsentligt forårsagede sammenbruddet i dur-mol-tonaliteten i begyndelsen af vort århundrede. Men sagen er, at det dissonantiske i den grad gennemtrængte moderne kunstneres og tænkeres værker, at man fristes til at mene, at hver kunstart og hver gren af videnskaben snarere med deres midler formulerede en dissonans, der var dybere og mere gennemgribende end nogen enkelt kunstart eller tankeform. Dissonansen frigør sig i musikken, fordi noget ønsker at bringe den til at klinge som selvstændigt udtryk.

Man kan jo spørge sig, hvad der egentlig blev af det gamle, kristelige og borgerlige livsregnskab, da moderne mennesker gav sig til at forstå sig selv som biologiske, dyriske væsener. Til forskel fra andre biologiske og dyriske væsener er mennesket jo et intellektuelt væsen, som ikke blot lever sit liv, men også reflekterer over det. Og denne refleksion over livet kunne ikke pludselig kappes af, så at mennesket som en blomst eller en fugl gjorde sig totalt samtidig med årets stigende og faldende rytmer. Gang på gang måtte det konstateres, at bevidstheden var en evne, der stillede mennesket uden

for den øvrige skabnings liv og muliggjorde, at man kunne foregribe og gennemskue. Forholdet mellem det biologiske menneske med dets ekstatiske lykkekrav og den menneskelige bevidsthed kom dermed i sig selv til at tegne sig dissonantisk. Og det er netop i denne spænding, at nogle af tidens afgørende litterære formuleringer af dissonansens væsen finder sted.

Johannes V. Jensen har gjort det mangfoldige steder i sit tidligste forfatter-skab fra årene omkring århundredeskiftet. Her er f.eks. digtet *Interferens*, der med lige så stor ret kunne hedde *Dissonans*. I dette digt skildres det med lysende klarhed, hvorledes jegets væsen har spaltet sig i to dele. Der er det biologiske jeg, som er gennemtrængt af et ungt menneskes friske sanselighed og lykkebegær, som længes efter kvinderne, Tuborg fra fad og hvad andet godt et ungt menneskes verden kan byde på.

Men der er også den skånselsløst intellektuelle unge mand, som bor i samme person, men har lært at betragte sig selv fra en skyhøj afstand, hvorfra hans liv tager sig latterligt og unyttigt ud.

Situationen i digtet er, at digteren ligger i sin seng om natten og pludselig fornemmer, at alle vægge og grænser viger, så at han uden skånsel blotstilles for det bundløse verdensrum. Dette store himmelrum stirrer på ham med øjne, som han bliver klar over er hans egne øjne. Sådan, som noget så ubetydeligt kan han også se sig selv.

Det moderne i digtet er imidlertid ikke denne ubetydeliggørelse af sig selv, men netop det, at Johs. V. Jensen fastholder, at hans jeg både sidder midt i hans lykkekrav og ude i verdensrummet. Når han ser sig selv fra disse to steder på samme tid, bliver det ham umuligt at vælge side, og han erklærer da, at hans inderste livsform netop må være beliggende i sammenstøddet mellem de to, hinanden udelukkende livsformer. Og når han skal beskrive dette sammenstød, griber han karakteristisk nok til musikalske udtryk. *Selve det skrigende Forhold mellem alle iøvrigt harmoniske Virkeligheder er mit Indres gennemtrængende Tonart*. I sin helhed lyder digtet:

Interferens

Den blaa Nat er saa stille. Jeg ligger søvnløs.

Stilheden vider sig og klinger.

Det er Lyden af tusinde Miles Tomhed.

Det er Rummets Monologer, hvis Ringe mødes med

Tidens tonløse Cirkler.

Min Puls, mit Hjertes hede Spænding holder mig vaagen,
men jeg overvejer med kølig Hu.
En Kraft passerer mine Nerver,
og jeg ligger som livløs.

Længe tænker jeg med iskold Ro
paa den flammende Utaalmodighed der er min Skæbne.
Pludselig føler jeg ganske fattet og uden at røre mig
en ulidelig Smerte slaa ud i min Bevidsthed og svinde igen.

Imorgen skal jeg staa op
ladet med Eder og Livslyst
som alle Morgener før.
Imorgen skal jeg konfronteres med Vaskefad, Skohorn, Tandbørste og hele
Historien,
Tobak og Solskin og Tuborg fra Fad.
Og jeg *tilstaar*:
Enten er dette Topnoteringen af menneskelig Lykke,
ægte efterlignet,
eller det er en dum og sørgelig Fiktion.

Det nytter jo ikke at nægte det,
jeg nærer en sønderdelende Proces i mit Hoved
saa saare jeg tænker.
Min Bevidsthed arbejder skærende.
Jeg ødelægger af Drift, til Trods for mig selv.
Intet er sandt. Intet er Umagen værd.

Aldrig har der været følt smerteligere Hovmod
end det jeg alene føler ved Besiddelsen af mit Sinds
Knivsystemer.
Naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under
mødes med Overbevisningen om alle Tings
Endelighed,
da lever jeg.
Denne Knagen af Akslerne,
dette djævelske Sammenstød af psykisk Lyd
frigør de transcendente Smertevibrationer
der er Formen for mit inderste Jeg.

Min Bevidsthed ytrer sig som sjælelig Interferens.
Selve det skrigende Forhold mellem alle
iøvrigt harmoniske Virkeligheder
er mit Indres gennemtrængende Tonart.

To diametralt modsatte Livsbevidstheder mødes og
skærpes i mit Hjerte.

Den blaa Nat er saa stille. Jeg ligger søvnløs.
Stilheden vider sig og klinger, hviner, skingrer!
Det er Lyden af tusinde Miles Tomhed
imellem de kvernende Stenkloder.

Det er Rummets Monologer, hvis Ringe mødes med
Tidens tonløse Cirkler.¹²

Finder man denne lyrisk-abstrakte prosa vanskelig at forstå, kan man læse afslutningskapitlet *Grottesangen* fra romanen *Kongens Fald*, hvor en tilsvarende kværnende dødsmusik foregår med enestående sproglig vitalitet. Men lad os hellere tage en af Jensens tidlige myter ved navn *Knokkelmanden* til hjælp. Den handler netop om en af de kilder, den moderne musik på dette tidspunkt var begyndt at øse af, cirkus- og varietémusikken. Johannes V. Jensen fortæller at han med et par måneders mellemrum to gange har oplevet det samme varieténummer, første gang mellem nogle forarmede fabriksarbejdere i den tyske by Krefeld. Nummeret har to agerende, en sart og sky sangerinde, som gør et forsvarsløst og skræmt indtryk på ham, og en stor brutal mandsperson, der optræder som musikalsk klovn. Det hedder om pigen Kate:

Der var en Glorie om hendes Person. Som hun dansede der til den raa Knokkelmands Musik var hun en Aabenbaring af det eneste rige og fine i Verden.

Klownen steg ned fra sin Pæl, hvor han havde siddet som en Abe med begge Ben lagt om Nakken og spillet, mens Kate dansede. Han væbnede sig med et nyt Instrument, en Slags Luth, der kun havde én Stræng. Nu fulgte den Duet jeg aldrig siden har kunnet glemme. Kate stod ganske

12. »Interferens« er skrevet 1901, senere optaget i *Digte* 1906.

stille på Tærne og sang. Det var en lille gammeldags engelsk Vise, sunget med et smærteligt Skælmeri. Og rundt om hende der sang skrævede Benraden med sin brystne Luth, Strængen gav et Kvæk nu og da som en Kno mod en Kiste, og selv frembragte han et Omkvæd, et bredt, rustent Bræg -Mma!

Det lød så forunderligt stærkt, Kates fine sværmeriske Sang og dette Mma, der var saa rystende musikalsk og saa ondt.

Mma!

Alle Tilskuerne sad stille. Og da den sære Tvesang deroppe var forbi, havde alle de umælende Munde klaget! Jeg saa dem sukke saa at Skuldrene løftede sig, jeg saa paa deres Øjne at en Smærte var gaaet lægende gennem deres Sind.

Dette lille revynummer lukker sig op som en myte, som en fortælling om verdensordenen eller verdensuordenen, da Jensen overværer det anden gang, nu i London. Han siger:

Men da jeg nu hørte Tvesangen igen, Kates lille smærteligt skælmske Vise og den skindmagre Abes dybe, musikalske Ravnesang, da slog det mig at det var en Livets og Dødens Duet jeg hørte. Ak ja, Kate, den fine og mishandlede Kvinde, der smilede og sang saa at alt blev ømt og gyldent – og saa denne Satan med det sminkede Kranium, der er musikalsk, der har Talent, Manden som hele sit Liv igennem slaar og knuser og ødelægger! Jo, Kates skære Stemme vakte alle Længsler, og den rustne Bas rundt om hende manede grinende . . .Mma!¹³

Der er i alle de Johs. V. Jensens-tekster, som har været brugt i denne forbindelse et træk af kunstnerisk behersket sadisme. En aktiv, brutal – og kunne man tilføje – mandlig kraft, som tilføjer et ubeskyttet og måske kvindeligt væsen smerter, der bringer det plagede legeme til at klinge. I Interferensdigtet er det meget tydeligt, at den aktive, smertefremkaldende kraft er af intellektuel karakter. Den skånselsløse analytiske glæde, som Jensen giver så slående udtryk for, viser formentlig frem til den matematiske hjerteløshed over for musikken, som Arnold Schönberg kaldte dodekafoni, tolvtonemusik. Det elegiske og smerteprægede er stadig fremtrædende i Schönbergs musik, men det *er* i mange passager næsten som om den klager over at være under så streng en tugtemester, som tolvtonesystemet er. Dette skånselsløse intellekt er et af de træk ved musikken omkring århundredeskiftet, der peger helt op imod vor egen tid.

13. »Knokkelmanden« skrevet 1900, her citeret efter Johs. V. Jensen: *Myter*, Gyldendal 1960, I, s. 30 og 32.

Naturligvis skal der med ordet sadisme ikke postuleres noget om en form for perversion hos de enkelte kunstnere; snarere er der tale om, at disse kunstnere med stort klarsyn vedgår, hvorledes menneskets plads i verden uundgåeligt udsætter det for smerter. I slutningen af sin bog om tragediens fødsel forestiller Nietzsche sig simpelthen, at hvis man kunne give dissonansen legeme, ville det vise sig, at den fremtrådte i menneskets skikkelse.¹⁴ Der er altså en sand og tragisk erkendelse af menneskets virkelighed i den udvikling, der bringe den dissonantiske klang til sit afgørende gennembrud.

Det er karakteristisk for de tænkere og kunstnere, der i den her omtalte periode omskaber den europæiske virkelighedsforståelse så tilbundsgående, at de for de flestes vedkommende var i stand til at se den borgerligt-kristelige kultursyntese på meget stor afstand og i et meget langt tidsperspektiv. Først på denne store afstand kunne det blive tydeligt, at en række vaner og ordninger, som indrammede menneskers dagligdag såvel som kunstnerens skabelsesbetingelser, var konventioner og derfor kunne brydes og ændres. Det musikalske publikums problemer med at indhente og forstå den moderne musik fortæller i sig selv om radikaliteten i dette brud.

Jeg skal nu til slut omtale den tekst i dansk litteratur, som jeg anser for at være den mest vidtrækkende formulering af dissonansens tilblivelse. Det drejer sig om Sophus Claussens digt *Imperia*, der stammer fra 1909. Digtet er en monolog, og den talende er tydeligt nok en kvinde. Men en kvinde, hvis legeme har usædvanlige dimensioner, idet hun har selve jordkloden som sin krop. Hun kalder sig *Imperia*, Jordmassens Dronning. Og hun er i besiddelse af en lidenskabelighed, hvis styrke står mål med hendes størrelse. Hendes elsker er ilden, formentlig den ild, der er indespærret i klodens centrum, og hun venter med længsel på, at denne ild skal tage hende i besiddelse, så hun kan blive gennemrystet af en altomvæltende orgasme.

Det virkelig kupagtige i denne tekst er, at Claussen sætter lighedstegn mellem orgasmen og jordskælvet. Begge ytrer de sig som en rystelse, der går til grunden af et legeme. Og begge er de begivenheder af en styrke, der fejrer meget til side som betydningsløst.

Alt er unyttigt undtagen vor Skælven hedder det med en karakteristisk tvetydighed. Dermed placeres orgasmens intense lyst som livets eneste opfyldelse, og det gøres klart, at enhver mere almindelig kulturel aktivitet er ganske ligegyldig set i orgasmens perspektiv.

14. Nietzsche: op.cit., s. 133.

Denne totale lyst brænder alt andet omkring sig bort. Endnu engang kan vi altså konstatere, hvorledes en omlægning af seksualøkonomien har den tætteste forbindelse med den nye kunsts tilblivelse.

Den kulturødelæggelse, der følger i kølvandet på den totale orgasmes rystelse, fremmaner Claussen netop ved hjælp af det store kvindelegeme, hvis orgasme er jordskælv. Jordskælvets fuldkomne foragt for de småkradserier, mennesker går og foretager på klodens overflade, lidt landbrug, lidt minedrift, fortæller om den enorme vrede imod civilisationen, som Claussen var besat af på dette tidspunkt. Han var sig i enestående grad bevidst, at han selv og hans kunst var en dissonans til det eksisterende samfund. Og han ser, hvorledes hans kunst har udskilt ham af det store og tilsyneladende harmoniske klangfællesskab, det samfundskor, som de andre synger i. (10. citat: fra Beethovens 9. symfoni 4. sats: Seid umschlungen . . .)

Vælden i Claussens følelse kan konkurrere med Beethovens, men han udsiger det modsatte, når han skriver:

Hver, som er ustemt og ikke faar Tone
efter en Sang, som man synger i Klynge og Kor –
hver, som er ustemt, er Jord af min Jord.

Digtet lyder i sin helhed:

Imperia

1. Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning,
urstærk som Kulden, der blunder i Bjergenes Skød,
mørk og ubøjelig – ofte jeg drømmer mig død.

2. Pragt er min Higen. Jeg kender ej Mildhed.
Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

3. Ingen kan vække mig uden min Elsker,
Ilden, min Herre, til hvem jeg er givet i Vold,
saa at jeg røres til Afgrundens dybeste Fold.

4. Alt er unyttigt undtagen vor Skælven.
Alt, hvad der trives og pletter som Skimmel min Hud,
ryster jeg bort i et Møde med Jordskælvets Gud.

5. Under den Græstørv, som vendes af Ploven,
hvilket mit jernfaste Indre unærmelig frit.
Hver, som er gold i sit Hjerte, har noget af mit.

6. Af mine Kullags og Malmaarers Gifte
blaaner den Vaarsæd, som yder det nærende Mel.
Vantrives Markerne – *min* er den vantrevne Del.

7. Hver, som er ustemt og ikke faar Tone
efter en Sang, som man synger i Klynge og Kor –
hver, som er ustemt, er Jord af min Jord.

8. Kold for de Levendes Optog og Danse
drømmer jeg evig om Urelementets Musik.
Slaa dem med Lynild og Jordskælv og byd dem at standse!

9. Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning.
Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

10. Giftige Kratere, rygende Dybder,
sortsvedne Huler, der stinker af Svovl og Metal,
aabner sig brat, naar jeg lyder mit flammende Kald.

11. Kongernes Slot har jeg sænket i Havet,
slaaet den Fattiges fattige Lykke i Skaar ...
og er utømmelig rig for Millioner af Aar.¹⁵

Urelementets musik, der bryder frem fra jordens indre og kaster den traditionelle kulturelle aktivitet omkuld. Det er nok en af de præciseste definitioner, der kan gives på en mængde moderne musik. I sig rummer den spændinger, der nærmest var utænkelige i mere klassiske værker. Den svinger sig på den ene side op til sitrende æteriske klange som f.eks. indledningen til andendelen af Stravinskys *Sacre du printemps*, klange der i deres fremmedartethed synes at komme til menneskene fra det fjerne verdensrum, mens den på den anden side kontakter de afgrundsdyb imod

15. »Imperia« er skrevet 1909, trykt i *Danske Vers* 1912.

jordens indre, som ingen plov eller mineskakt er nået ned til. Over for den nævnte indledning til *Sacre's* andendel, den fremmedartede, grødefulde nattestemning, sart som om den vidste, at den hvert øjeblik kunne bryde, kan man sætte et citat fra værkets førstedel, hvis brutalitet og jordskælvsligende kraft endnu i dag er chokerende. Jordmassens Dronning, skrev Claussen. Tilbedelsen af jorden, kaldte Stravinsky førstedelen af sin *Sacre*. Mon urelementets musik lyder sådan? (11. citat: fra førstedelen af Stravinskys *Sacre du printemps*.)

Summary

At the end of the 19th century music is in many ways a theme and a dream for the art of literature. Writers around the turn of the century portray it, in continuation of Søren Kierkegaard's famous definition of music as demoniacal, as an element of passion in which could be lived the life of erotic emotions which the strict moral code of the times otherwise made so difficult. This view is illustrated by Wagner's *Tannhäuser*, which in Denmark found expression in, among others, Holger Drachmann's novel of the same name. Furthermore, it is associated with an intense interest in demoniacal-musical creatures such as fauns. The figure which is so well known from Debussy's *Prélude* is found again in Jakob Knudsen's novel *Gjæring*, where it is interpreted in connection with an analysis of Arnold Böcklin's visual representations of nature's elementary beings.

The slow rate of liberation of the demoniacal quality is of some significance for the impetus, the artistic energy, which brings musical works of art into being. The »epic«, forward-directed compositions are replaced by a vegetating sound-world, of which Debussy in particular is a leading exponent.

With this we are in the musical world which the French symbolists tried to set free with their poetic language. Music becomes a kind of vision or dream-picture for writers, especially poets.

As a sort of reaction against this vegetating sound-world, so lacking in energy, there appears around the turn of the century a kind of biological energy which is cosmically synchronized, that is, which is related to the rising of the sap in the spring and to earth's annual circuit around the sun. Thøger Larsen and Johannes V. Jensen are the literary examples, Carl Nielsen the musical. A kind of biological ecstasy arises from his music.

Eventually the origin of the quality of dissonance is treated, for an interpretation of which the poetry of Johannes V. Jensen and Sophus Claussen provides an opportunity. To use a Nietzschean expression, it is man himself who has come into a dissonant relationship with the world order, and the young Johannes V. Jensen attempts in his poems to accept the dissonance (»The Interference«) as the seat of consciousness itself. Sophus Claussen speaks of »the music of the primordial element« as a way of describing the tremendous cosmic nature, which scornfully refuses to take notice of mankind's civilized work on the earth. The original element resounds in a mighty dissonance with everyday life. This is musically exemplified in Stravinsky's *Sacre*.

All things considered, the lecture is an attempt to see the beginnings of musical modernism in the light of corresponding developments in philosophy, poetry and painting. A suggestion is also made towards the understanding of three musical concepts: 1. sound, 2. musical impetus i.e. composition, and 3. dissonance.

Tor Aulin och det svenska musiklivet*

Några punktbelysningar

Bo Wallner

Musik och musikliv är människors verk. Därför kan det biografiska studiet aldrig förlora sin aktualitet. Påståendet skall inte uppfattas som ett försvar för den okritiska, genidyrkande levnadsbeskrivningen. Utgångspunkten måste givetvis vara den sakliga analysen av väsentliga konstnärliga, kulturella och psykologiska frågeställningar.

Att den som undfått fantasins eld och idéernas kraft hör till dem som ställs i fokus säger sig självt. Det är ju om inte annat om dem som dokumenten oftast flödar rikast, som dokumenten ger oss den konkretion och mänskliga närhet som gör både det förflutna och det närvarande levande.

I svenskt musikliv vid sekelskiftet 1900 möter vi flera sådana gestalter: W. Peterson-Berger, W. Stenhammar och Hugo Alfvén. Men också *Tor Aulin*. Kanske beror det på att han inte i första hand var tonsättare att det ännu saknas en samlad framställning om honom. Hans verksamhetsfält var ju främst det offentliga musiklivet, där historieskrivningen ofta koncentreras till institutionella och liknande framställningar.

Att teckna Tor Aulins insatser i svensk musikhistoria, det är en mycket stor och skrymmande uppgift. Den följande framställningen får en något rapsodisk form. Några skeenden och händelser i hans liv kommer att närmare belysas, om andra ges bara korta informationer och hänvisningar till redan befintlig litteratur.¹

I

Först några *biografiska data* och något om hans *studier*:

Tor Aulin var född 1866 – han var alltså 10 år yngre än Chr. Sinding och 1 år yngre än Carl Nielsen och Sibelius, men 1 år äldre än Peterson-Berger, 5 år äldre än Stenhammar och 6 år äldre än Alfvén.

Fadern var docent i grekiska. Han forskningar i Kallimáchos och Homeros diktning skall ha rönt internationell uppmärksamhet. Han var också verksam som gymnasielärare. Som redaktör för den viktiga *Pedagogisk tidskrift* hörde han till de mest progressiva men också mest omdebatterade bland det svenska skolväsendets reformatorer.

* Artiklen är delar av en föreläsning om Tor Aulin och det svenska musiklivet som hölls vid Dansk Selskab for Musikforsknings 25-årsjubileum i Köpenhamn januari 1980, dvs. de sidor som bäst lämpar sig för publicering. Huvudparten av föreläsningen hade en utpräglat muntlig karaktär och byggde i stor utsträckning på kommentarer till uppspelade bandcitat.

1. Sohlmans musiklexikon, I, Sthlm 1975, s. 238 – En komplett förteckning över Tor Aulins kompositioner finns placerad i artikeln i Svenskt Biografiskt Lexikon, II, Sthlm 1920, s. 446 ff. Den är sammanställd av Anna Aulin och Olallo Morales.

Modern – som var född Holmberg – var dotter till en stadsmäklare i Gävle. I Svenskt Biografiskt Lexikon kan man bl.a. läsa följande:

Tor Aulin tillföll »från fädernet grundlighet, arbetsförmåga, initiativlust, hängivenhet för sin uppgift, anspråkslöshet, självkritik, rättrådighet, avsky för humbug och yttre glans, slagfärdighet och humor.«

Från modernet härstammade – heter det – »den finska tungsintheten men också finsk seghet, ett varmt hjärta, lidelsefull kärlek till konsten, en aldrig vilande oro i sinnet, som ständigt drömde om nya förslag, konstskapelser, arbetsmål.«

(Tor Aulin hade tyvärr inget danskt eller norskt påbrå. Det hade ju varit intressant att höra vilka ytterligare egenskaper som han i så fall ägt.)

Författaren till dessa rader heter Olallo Morales. Han var, när detta skrevs omkring 1920, Musikaliska Akademien sekreterare. Jag skall inte försöka konkurrera med Morales i fråga om verbal inspiration och superlativa omdömen. Tor Aulin framställs ju som ett slags konstmoralisk broiler. Men jag skall inte heller söka motargument. Källorna får tala.

Men åter till Aulins hemmiljö. Den är även musikaliskt sett ett långt ifrån ointressant kapitel. Fadern var under sina studentår i Uppsala vän med Gunnar Wennerberg och han var själv en skicklig amatörviolinist. Studerar man Mazerska kvartettsällskapets speljournaler för 1860-talet möter vi ofta hans namn. En måttstock på hans tekniska kunnande får vi, om vi betänker att han framträdde som primarie i bl.a. Schumanns a-mollkvartett.

I dessa journaler möter vi fö en anteckning, som verkar som ett egendomligt förebud till kommande glansdagar i svensk kammarmusik. På våren 1868 uruppförs en stråkkvartett av arkitekten och amatörkomponisten Per Ulrik Stenhammar, tonsättarens far. Primarie är Tor Aulins far.

Kände sönerna till detta? Det tycks inte så. Händelsen borde väl i så fall någonstans ha kommenterats. Skälet till tystnaden kan vara, att lektor Aulin dog redan 1869, sonen var då 3 år, Per Ulrik Stenhammar 1875, dennes son – Wilhelm – var då 4 år.

Men också på modernet hade Tor Aulin ett musikalisk arv. Detta gäller framförallt morbrodern som också han var en god amatörviolinist och ivrig kammarmusikspelar. Det blev denne som i första hand kom att ta ansvar för Tor Aulins musikaliska fostran – liksom för systemen Valborgs, en av det sena 1800-talets många begåvade svenska kompositörer, elev till bl.a. Ludvig Norman, Niels W. Gade, och – i Paris – Godard och Massenet.

Redan vid 11 års ålder blev Tor Aulin elev vid *Musikkonservatoriet* i Stockholm. Till lärare i violin fick han en från Finland inflyttad pedagog:

Carl Johan Lindberg – som i sin tur hade studerat först för Pacius i Helsingfors, därefter för inga mindre än Ferdinand David och Joseph Joachim. Lindberg blev såsmåningom konsertmästare i Hovkapellet i Stockholm och – alltså – lärare vid *Musikkonservatoriet*. Till hans många skickliga elever hör också Johan Halvorsen och Alfvén.

Det har hos oss under senare år skrivits en del om vår pianisttradition: kända och bortglömda artister, skolbildningar (inhemska som utländska), repertoaren och konsertaktiviteter. Skulle vi få en forskning också på stråksidan, är jag övertygad om att denne Carl Johan Lindberg skulle komma att framstå som en av de dolda storheterna. Också några av Lindbergs elever kom att studera för Joachim. Historien berättar, att Joachim en gång skulle ha skrivit till Lindberg och frågat: Var får ni så goda elever från? Lindberg skulle ha svarat – kort och sakligt: Jag lär dem.

När Aulin skulle fortsätta sina studier utomlands gick dock inte färden till Joachim. På hösten 1883 besöktes Stockholm av den franskfödde och franskskolade violinvirtuosen och Berlinprofessorn Emil Sauret. Sauret fick då höra den 17-årige Aulin och beslöt omedelbart att ta honom som elev. 1884–86 återfinns vi därför Aulin i Berlin, där han också studerade komposition för Philipp Scharwanka. Han fick genom Sauret också en grundlig skolning i ensemblespel.

Genom Sauret kom Aulin i kontakt med den virtuosa skolan. Ett av Saurets paradnummer – framfört av honom även i Stockholm – var den mirakulöst svåra fantasin över sextetten i Donizettis »Lucia de Lammermoor« av Wilhelm Ernst.

Den Tor Aulin som återvänder till Stockholm är också en tekniskt fullfjärdad tekniker med många virtuosa verk på sin repertoar, bl.a. Vieuxtemps a-mollkonsert. Men mot dessa impulser ställs under dessa år också andra. Annu i början och mitten av 1800-talet saknas det i Stockholms musikliv en regelbunden offentlig kammarmusikverksamhet. Kvartettspelet odlas företrädesvis i Mazerska sällskapet, sonatspelet i salongerna. I en av dessa – med den förmögna amatörpianisten Clary Magnusson som värdinna – möttes Tor Aulin och den 13 år äldre Emil Sjögren. Den musik som de då spelar är oftast av en helt annan art än den virtuosa. Peterson-Berger har senare i en recension beskrivit den som »knippen av klingande visor«, dvs. sonater, poem och idylliska småstycken som har sin förebild inte så mycket i den instrumentala traditionen som i solosången. Typiska exempel är de två första violinsonaterna av Sjögren: nr 1 i g-moll från 1886 och nr 2 i e-moll (den mest kända) från 1889 och tillägnad Aulin.

Tiden för Tor Aulins konstnärliga etablering är nu inne. På hösten 1887 tar han ett av sitt livs viktigaste initiativ, han bildar en stråkkvartett som blir den dominerande i svenskt musik i närmare ett kvarts sekel. Han blir – 1889 – konsertmästare i Hovkapellet, och han börjar turnera.

I februari 1888 uppträder han för första gången i Köpenhamn: det är tillsammans med Emil Sjögren och en romanssångerska. Enligt Angul Hammerich är det Aulin som blir »aftonens hjälte«. Hammerich berömmar hans otadliga teknik men vill särskilt framhålla, att det finns både intelligens och själfullhet i hans föredrag. Sommaren samma år framträder Aulin vid ytterligare två tillfällen i Köpenhamn. Han spelar den första Sjögren-sonaten vid den nordiska musikfesten, och han är på Tivoli solist i både Mendelssohns och Bruchs violinkonserter.

På hösten 1888 far han – återigen med Sjögren – till Helsingfors, där han under Kajanus' ledning framträder dels i Vieuxtemps a-mollkonsert, dels – vid en extrakonsert – i sin egen violinkonsert nr. 2, också den i a-moll. Kritikern i Hufvudstadsbladet, sign. Bis, dvs. K. F. Wasenius, strör rosor för hans fötter. Han talar om Sjögrens »geniale vapenbroder«, som sägs behärska »med stor lätthet de mest halsbrytande tekniska svårigheter«. Också här beröms dock Aulin i första rummet för sin »musikaliska bildning«, men det heter också, att om Sjögren är »den fine romantiske dikta- ren«, så tar Aulin tag i oss med »glöden, erotiken, passionen i sina musikali- ska tankar«.

Senare denna höst besöker Aulin Kristiania, där han spelar i Kvartettföreningen och omgående blir invald som hedersledamot, en ära som dittills bland icke norska musiker endast tillfallit Sarasate, Popper och Sauret. En sista resa denna höst går till Skt. Petersburg, dit Aulin inbjudits att som primarie gästa en av Leopold von Auer ledd kammarmusikserie. Enligt en notis som publicerades i den ofta mycket välinformerade Svensk Musiktidning skulle han dock där ha fått kritik för att i sitt kvartettspel alltför mycket ha solistiskt dominerat.

Hösten 1887 hade sålunda Tor Aulin bildat en stråkkvartettensemble. Redan den första konserten, då man framförde verk av Mozart, Saint-Saëns och Schumann, blev en stor framgång. Men får man tro Magnus Josephson i Ord och Bild i en artikel 1895 om Aulinkvartetten berodde denna succé till en början inte så mycket på en förnämlig spelkvalitet ensemblen igenom utan på den ungdomliga entusiasmen. Därtill kom att kammarmusiklivet i Stockholm länge hade legat i träda. Josephson

nämner ytterligare ett skäl: salongen började spela ut sin roll, den var för liten och isolerad. Samma kretsar som hade samlats i de förmögna hemmen sällade sig nu till konsertpubliken.²

II.

Det finns vissa uppehåll i Tor Aulins verksamhet. Så säsongen 1898–99. Orsaken var en personlig kris.

Låt oss helt kort se till den människa som döljer sig bakom all den konstnärliga aktivitet som knyts till hans namn. Jag har berättat något om musiksalongerna i 1880-talets Stockholm. Ett karaktäristiskt inslag i dessa var entusiastiska damer, gifta och – framförallt – ogifta. De svärmade för musikerna. En av dem skulle åta mycket tala om sig: Bertha Dahlman, som i slutet av seklet – som en synnerligen viljestark skyddsängel – tog hand om den vid denna tid ganska svårt alkoholiserade Emil Sjögren. En annan av dem – Ida Åqvist, en av Stockholms skickligaste pianister – ingick i maj 1895 äktenskap med Tor Aulin. Det blev ingen lycklig samlevnad. Ett av skälen kan ha varit åldersskillnaden. Hon var närmare 20 år äldre än han. Efter några år träffade Tor Aulin en annan kvinna, sångerskan Anna Bendixon. Skiljsmässan blev den enda lösningen. Men vad som i dagens samhälle knappast – i sig – upprör den miljö vi lever i, blev för ett sekel sedan ju inte sällan föremål för omgivningens fördömande. Därtill: Aulin hade genom sin första hustru och hennes familj fått en mycket fin och mycket dyrbar fiol. Hur det till sist gick med instrumentet är numera inte känt. Vad vi däremot vet, det är att Tor Aulin drabbades av djup depression. I Stockholm orkar han inte vara. Stenhammar tar då kontakt med Lange-Müller i Köbenhavn som mottar Aulin som gäst på Kokkedal. Annu en gång – efter nyår 1899 – får Aulin bo på Kokkedal. Breven från Danmark till Anna Bendixon är fyllda av längtan och hopp, men också av förtvivlan. Det senare inte minst på grund av omgivningens dom. Denna gäller också Anna Bendixon, som också hon bryter upp ur ett äktenskap (med två barn). Läser man de brev som Lange-Müller under denna tid skriver till Stenhammar får vi klart för oss, att omgivningens dom är så stark, att den håller på att urholka också Aulins kärlek, men också – som Lange-Müller skriver med emfas – att den

2. Den aulinska kvartettens insatser i svenskt musikliv skulle bli mycket stora under närmare ett kvarts sekel. Om detta finns rel. grundliga forskning. Jag vill här hänvisa till tre egna framställningar: studien *Stenhammar och kammarmusiken*, i *Svensk Tidskrift för Musikkforskning* 1952 och 1953, Rikskonserters häfte (för gymnasiebruk) om *Wilhelm Stenhammar*, 1971, och *Den svenska stråkkvartetten*, 1979. I samtliga dessa berörs såväl repertoar och spelstil som turnéer och impulserna till svenska tonsättare.

trygghet som Aulin behöver i tillvaron inte kan ges honom bara genom det nya äktenskapet utan främst genom vänskapen och samarbetet med Stenhammar och kamraterna i kvartetten.

Vid nyåret 1900 ingår Tor Aulin äktenskap med Anna Bendixon, och samarbetet med Stenhammar och de övriga i kvartetten kan fortsätta.

När man läser recensioner efter de solistiska framträdanden som den unge Aulin gjorde, möter man ibland ett epitetsom »passionerad«. Och detta är väl också ett viktigt drag i hans väsen – i förening med en, för att citera Stenhammar, »lidelsefull känslighet«. Stenhammar skriver i ett brev från september 1908, att han t o m känner sig stå helt »maktlös« inför den.

Men vänskapen mellan dem bär genom alla kriser.

Vad som med åren ytterligare förenade var en ständigt fördjupad kultursyn; man frågade alltmer efter meningen och målet med sin konstnärliga utövning.

I Aulins fall var det nya äktenskapet inte utan betydelse härvidlag. Inte genom hustrun kanske, men genom svågern, matematikern Ivar Bendixon som vid denna tid var rektor vid Stockholms Högskola. Han var också aktiv i den s k Frisinnade klubben, en – låt mig kalla det intelligensaristokratisk – politisk och kulturell sammanslutning med radikal liberal åskådning. Man krävde, för att ge några exempel, allmän rösträtt (den skulle vara total och alltså gälla även kvinnor), man krävde att kristendomsundervisningen (förstenad i katakesplugg) skulle tas bort från skolschemat och ersättas av religionsundervisning. Själva läran skulle de olika samfundet ta ansvaret för. Denna inställning berodde säkerligen på, att flera i klubben – bl.a. Bendixon – var av judisk börd, medan andra hade en väckelsekristen (och inte högkyrklig) bakgrund. En tredje punkt gällde unionen Norge-Sverige. Man krävde här, att Norges integritet inte i något avseende fick ifrågasättas. Jämlikheten skulle vara total – m a o fastän det inte utsägs: den enda riktiga lösningen var att unionen upphörde.

I denna krets framträdde ofta också Aulin och Stenhammar, och de var med många trådar förbundna med flera av medlemmarna, inte minst nittitalsdiktarna och nittitalsmålna: en Levertin, en Heidenstam, en Karl Nordström och flera andra. Därtill Ellen Key.

Det rör sig alltså om kretsar som är synnerligen aktiva i det som senare kom att kallas för folkbildning. Och vad är alla Aulinkvartettens och Stenhammars landsomfattande turnéer annat än ett av de tidigaste kapitlen i den svenska musikaliska folkbildningens historia. Man kan givetvis påpeka, att de program som man presenterade och den konstsyn man hade – med

Beethoven som måttstock – inte på något sätt innebar, att man försökte bidra till att ge t ex arbetarna och arbetarrörelsen en egen kulturell identitet. Men då är att märka, att i stort sett samma kultursyn som man möter vid dessa turnéer också omfattades av dem som skapade ABF, Arbetarnas Bildnings Förbund. De egna alternativen fanns knappast ännu. Det har bl.a. en artikel av Richard Estréen som för något år sedan publicerades i Häftnen för kritiska studier visat.³

Nej, om det fanns en opposition om sättet att bedriva musikalisk folkbildningsverksamhet i konsertform, kom det från annat håll: från Peterson-Berger. Han tog i början av seklet upp frågan till diskussion i anslutning till en Folkkonsert i Stockholm med Stenhammar som solist och Aulin som dirigent. Man borde vid dessa tillfällen, menar Peterson-Berger, inte alls spela Bach, Mozart och Beethoven utan marscher, låtar, koraler, visor, rapsodier o dyl. Med andra ord: en Folkkonsert skall gå folket till mötes, ge publiken vad den känner från sin egen tillvaro, inte inbilla sig att de som man vänder sig till är mogna för eller ens vill möta den högre konstmusiken.

Detta är ett problem som kan kantstöpas hur länge som helst.

Jag nämnde just/ en konsert, där Aulin framträtt som dirigent. Vid sekelskiftet blev Aulins solistiska framträdanden allt sällsyntare. I gengäld ägnade han sig åt dirigering. Hans bakgrund var typisk för tiden men ganska ovanlig för vår tid. I skola gick man inte. De första uppmärksammade dirigentkurserna torde ha hållits i Sonderhausen i början av 1910-talet. Vägen till dirigentpulten var en annan. Man var kanske tonsättare, man var kanske en erfaren ensemblemusiker (i kammarmusik eller i orkester), och eftersom man sällan eller aldrig mötte verk som erbjöd några större just slagtekniska svårigheter (som i vår tids musik) behövdes inte vad vi kallar för dirigentteknisk utbildning.

Aulins verksamhet som dirigent skulle med åren bli omfattande. Han var en av initiativtagarna – kanske rent av själva idégivaren – till Stockholms Konsertförening 1902 och dess dirigent till 1909. Han var därefter verksam som Stenhammars meddirigent i Göteborg. Han gästspelade också i Köpenhamn, Kristiania och Helsingfors.⁴

III.

Under sitt sista år i Stockholm – 1908–1909 – hade Tor Aulin också varit kapellmästare vid Dramatiska teatern, alltså den kungl. talscenen. Denna uppgift resulterade bl.a. – och främst – i den scenmusik som han skrev till invigningsföreställningen, August Strindbergs »Mäster Olof«. alltså det

3. Richard Estréen: Spektakel, sport och politik, Häftnen för kritiska studier, årg. 7, 1974, nr. 2, s. 3–20.

4. Om dessa Aulins insatser står dels att läsa i *Bengt-Olof Engströms 75 år med Stockholms Konsertförening*, 1977, dels i *Göteborgs Orkesterförening 1905–1915*, 1915, en minneskrift med kort historik och publicering av samtliga konsertprogram under verksamhetens första decennium.

ungdomsdrama som handlar om Olaus Petri, reformatorn.

Det är ingen teatermusik av det slag som Stenhammar senare skulle skriva för Lorensbergsteatern i Göteborg, det är ingen klingande regi, där musiken vävs in i replikerna. Det är mellanaktsmusik.

Aulin hade inte fått uppgiften därför att han var kapellmästare vid teatern. Han hade fått den på Strindbergs egen önskan. Olof Lagercrantz skriver i sin nyligen utkomna, så beundrade och så omdiskuterade Strindbergbiografi följande om vänskapen mellan de två:

Ända sedan 1899, då han definitivt återvände till Stockholm, har han (Strindberg) regelbundet arrangerat musikkvällar i sitt hem. De ägnas huvudsakligen Beethoven och en god supé. Deltagarna kallar han Beethovengubbarna. »Det är glädjande att se hur Beethoven håller; eljes är allt förgängligt«, skriver han 1906. Ju äldre han blir desto större behov har han att hålla sig blott till den yppersta eliten.

Från början hade det varit hans bror Axel som – på piano – svarade för spelet. Men kretsen av spelande vidgades och ett par av Sveriges främsta musiker anslöt sig, Tor Aulin, violinist, och – enstaka gånger – Wilhelm Stenhammar. Strindberg fick bekymmer för att skydda sin bror som riskerade trängas ut av så lysande stjärnor.

Mellan Strindberg och Aulin uppstod en rörande vänskap. Strindberg var så farlig som fiende därför att han upptäckte sina egna svaga sidor hos motståndaren. Samma inlevelseförmåga gjorde honom till en så underbar vän. Han drömde in sitt eget geni i andra. Han drev på Aulin att komponera och denne skrev också musik till flera av hans verk. Inför premiären på Mäster Olof vårvintern 1908 – Aulin hade satt musik till den – skrev han exempelvis: »Du var född med musik i själen och händerna (---) Att du lyckats vet jag, tror även Du får succès. Och det jag finner vara orsaken till detta är, att Du icke plågas av lärdomen (Lindegren) och att Du tar din konst som en lek, men en gudomlig lek, icke som forskning eller matematik eller algebra.« Lindegren var en musiker känd för sin kontrapunktiska lärdom. Aulin fick gång på gång motta uttryck för djup tacksamhet från Strindbergs sida för att han spelade för honom. Strindberg drömde till och med om honom. När Strindberg låg på sin dödsbädd erbjöd sig Aulin, som då bodde i Göteborg, att komma upp till Stockholm med sin fiol för att lindra hans plågor.«

Musiken till »Mäster Olof« blev Tor Aulins sista större verk, och det viktigaste vid sidan av den tredje violinkonserten och en föga känd violinso-

nat, som till sitt tonspråk erinrar om Grieg och Sjögren, men får sin egen profil genom de smärtfyllda tonfallen och inslagen av improvisatoriska element.

Men det typiska – om vi ser till kvantiteten av kompositioner – är de små violinstyckena. Några av dem, som »Fyra akvareller«, hör till hans allra bästa verk, och allra mest spelade. Men detta är inte den hela bilden av Aulin som tonsättare. Under de svåra åren i slutet av 90-talet komponerar han bl.a. »Fyra serbiska folkvisor« till dikter av Johan Ludvig Runeberg. De öppnar en annan dörr till hans fantasi och hans känsloliv.

Den första av dem – »Till en ros« – har också Stenhammar tonsatt: som en melodiös, skönklingande romans, en längtansfylld idyll. Aulin läser in något annat i dikten – präglad av sin depression: svärmod. I folkvisans tonfall. Sången börjar:

Ex 1

Quasi Allegretto.

0 mei - ne Quel - le kühl, o mei - ne Ro - se
 O du min köll, avt, O du min ros så

p *ten.* *poco rit.* *a tempo* *ten.*

poco rit.
 rot, Ro - se, die bald ver -
 röd, Ros, son st srag -

ten. *poco rit.*

a tempo
 blüht!
 ut!

p a tempo *ten.*

mf
 Wem gäb' ich dich wohl hin?
 Wem gäb' ich dich wohl hin?
ten. *mf*

mf
 Wohl mei-nem Müt-ter-lein? Hab' ja nicht
 Mein-ne di mo-der-min? Har-ju nicht
mf

poco rit.
 Mut-ter mehr.
 mo-der mer.
dim. *poco rit.*
ten.

etc.

Kanske någon kom att tänka på Sibelius. Det bör då påpekas, att Aulin när han skrev den ännu inte hade lärt känna Sibelius musik.

Aulin hade ett långt större intresse för violinen än vad Stenhammar hade för pianot. Hans tidiga virtuosa inriktning talar för detta, men också att han gav ut en del numera helt bortglömda pedagogiska verk: etyder och en skola efter vilken förresten barnet Hilding Rosenberg fick lära sig att spela fiol.

Vill vi få en rikt nyanserad bild av Aulin som violinist och tonsättare bör vi gå till hans c-mollkonsert nr 3, ett verk som han uruppförde hösten 1896 i Stockholm och sedan ofta kom att spelas även utomlands. (Vid samma tillfälle uruppförde han följande ett verk för fiol och orkester, en fantasi över motiv ur Wagners Mästersångarna).

Till form och stil har c-mollkonserten liksom flertalet av Aulins verk mindre med den nationalromantiska traditionen att göra än med den tyska romantiken: i detta fall isynnerhet Max Bruchs berömda d-mollkonsert som satt djupa spår i Aulins partitur. Aulin hade ju också detta verk på sin repertoar.

Denna – låt oss kalla det internationella inriktning – skiljer Aulin från flera av de samtida nordiska tonsättarna. Låt vara att den nationalromantiska tonen alls inte är så dominerande i varje fall i sekelskiftets svenska musik som vissa musikhistoriska framställningar ger vid handen.

Aulin – som hade studerat komposition i Berlin för Philipp Scharwenka – blev aldrig någon framstående kompositionstekniker; hans produktion är resultatet av ett närmast hobbyartat intresse. Men han rör sig genom sitt arbete som kvartettprimarie. Konsertmästare och dirigent med de högsta förebilder, och han äger därtill en oftast levande, talande melodisk fantasi. Man skulle rent av vilja använda en beteckning som »melodisk charm« – även i verk där syftet är djupt allvarligt.

Detta gäller flerstädes i c-mollkonserten, isynnerhet i den långsamma melansatsen med dess stigande, allt intensivare kantilena.

Ex 2

Andante con moto.
Solo.
dolce
pp

Andante con moto.
Solo.
p Clar.
pp
Fag.

Tor Aulins c-mollkonsert spelades inte bara av tonsättaren utan också av dennes nära vän, Henri Marteau. som fick sig verket tillägnat. Senare – även i våra dagar – studeras konserten in av de flesta svenska violinister. Verket är jämte Stenhammars andra pianokonsert (i d-moll. 1904–1907) den enda svenska solokonsert som tillhör standardrepertoaren.

IV.

Det är lätt att både fångslas och gripas av Tor Aulins gärning och utstråling. En sista bild:

I april 1911 avslutar Göteborgs orkesterförening säsongen med en musikfest. ägnad Haydn, Mozart och Beethoven. Den pågick i dagarna tre. Den första kvällen dirigerade Aulin Haydns »Skapelsen«, ett framförande

som endast stördes på två punkter: sopranerna orkade inte med sin stämma (vilket inom parentes sagt ledde till att Stenhammar senare började förhandla med Franz Neruda om framtida hjälp från Köpenhamn) och – som ett andra störande inslag – att den även vid Metropolitan och Berlinoperan avgudade hovsångaren John Forsell inte kunde lägga band på sin impulsivitet utan försökte under körsatserna att genom att gör fula gubbar få de övriga solisterna att brista ut i skratt. Allt inför öppen ridå.

Den andra kvällen ägnades Mozart: Stenhammar spelade pianokonserten i c-moll med Aulin som dirigent, sist på programmet stod Jupitersymfoni. Stenhammar dirigerade.

Den tredje dagen gav man två konserter: först en matiné, där Aulinkvartetten spelade Haydn, där Aulin och Stenhammar medverkade i en Beethoventrio, Stenhammar ackompanjerade Forsell i *An die ferne Geliebte* och en förstärkt Aulinkvartett avslutade med Mozarts g-mollkvintett.

Kvällen ägnades Beethoven. Stenhammar dirigerade. Före pausen spelade Aulin – som ett av inslagen – de båda romanserna. Efter gavs den nionde symfonin. Aulin var då konsertmästare.

I allt – så vittnar pressen – var deras entusiasm kolossal.

Ett halvår senare insjuknar Aulin. Krafterna räcker nu inte längre till att vare sig spela, dirigera eller komponera. 1 mars 1914 dör han.

Han var när sjukdomen bröt ner honom bara 45 år.

Summary

The article describes Tor Aulin's background and, in the absence of a full-scale study of the composer, contributes material to his biography. At the turn of the century musical life in Scandinavia was dominated by such great names as Sinding, Nielsen and Sibelius – and in Sweden by Peterson-Berger, Stenhammar and Alfvén; but a contemporary figure such as Aulin, by virtue of his talent as a composer and his contribution to various aspects of Swedish musical life both as conductor and performer, is also deserving of attention.

Bemerkungen zur Struktur musikkritischer Urteilsbildung

Gerd Schönfelder

Immanuel Kant befaßt sich in der »Kritik der Urteilskraft« mit dem Zustandekommen ästhetischer Urteile. Unter § 9, der »Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jenem vorhergehe« nennt Kant die Auflösung dieser Aufgabe den »Schlüssel zur Kritik des Geschmacks«. Ginge die Lust am Gegenstande vorher, würde »dergleichen Lust . . . keine andere, als die bloße Annehmlichkeit in der Sinnesempfindung sein und daher ihrer Natur nach nur Privatgültigkeit haben können . . .« Ihm gilt das Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil, mithin kein logisches, sondern ästhetisches, »worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.« (§ 1). Denn:

Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. (§ 1).

Das zentrale Problem, der »Schlüssel zur Kritik des Geschmacks«, stellt sich ihm demnach dort, wo sich die Frage erhebt, wie aus der Subjektivität ästhetischen Erlebens die Objektivität eines allgemeinen ästhetischen Urteils zu gewinnen sei. »Nur Privatgültigkeit«, wie er unter § 9 abschätzig formuliert, wie sie sich mit der Subjektivität eines Nicht-Erkenntnisurteils notwendig verbindet, muß demnach in Gemeingültigkeit verwandelt werden, obwohl sich das Urteil dem besonderen Subjektverhältnis des Gegenstandes entsprechend nicht auf logische Begriffe gründen kann.

Kant sucht die Lösung in der allgemeinen

Mitteilungsfähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils, demselben zum Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß. Es kann aber nichts allgemein mitgeteilt werden, als Erkenntnis und Vorstellung, sofern sie zum Erkenntnis gehört. Denn sofern ist die letztere nur allein objektiv und hat nur dadurch einen allgemeinen Beziehungspunkt, womit die Vorstellungskraft aller zu-

sammenzustimmen genötigt wird. Soll nun der Bestimmungsgrund des Urteils über diese allgemeine Mittelbarkeit der Vorstellung bloß subjektiv, nämlich ohne einen Begriff vom Gegenstande, gedacht werden, so kann er kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zueinander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt beziehen. Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt. Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein. Nun gehören zu einer Vorstellung, dadurch ein Gegenstand gegeben wird, damit überhaupt daraus Erkenntnis werde, Einbildungskraft für die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung, und Verstand für die Einheit des Begriffs der die Vorstellungen vereinigt, und dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung dadurch ein Gegenstand gegeben wird, muß sich allgemein mitteilen lassen, weil Erkenntnis, als Bestimmungsgrund des Objekts, womit gegebene Vorstellungen (in welchem Subjekte es auch sei) zusammenstimmen sollen, die einzige Vorstellungsart ist, die für jedermann gilt.¹

Mithin sieht Kant die Lösung in einer subjektiven Allgemeingültigkeit, die er aus einem Kommunikativitätszwang aufgrund des natürlichen Hanges des Menschen zur Geselligkeit ableitet. Denn:

Die Lust, die wir fühlen, muten wir jedem andern im Geschmacksurteile als notwendig zu, gleich als ob es für eine Beschaffenheit des Gegenstandes, die an ihm nach Begriffen bestimmt ist, anzusehen wäre, wenn wir etwas schön nennen, da doch Schönheit ohne Beziehung auf das Gefühl des Subjekts für sich nichts ist.²

Die Objektivierung von Subjektivem ist bis auf den heutigen Tag das Kernproblem ästhetischer Urteilsfindung geblieben. Kants Überlegungen laufen im Grunde auf die Anerkennung einer Subjekt-Objekt-Einheit hinaus, die sich ihm in Form von Bewegung in den lebendigen kommunikativen Prozessen der Gesellschaft konkretisiert. Darin findet das Unvereinbare zusammen, schließt sich zum Ganzen, und versetzt solchermaßen die

1. Zitiert nach der ehemaligen Kehrbachschen Ausgabe, herausgegeben von Raymund Schmidt, 1930, bei Reclam, 3. Auflage seit 1945, Leipzig 1968, S. 71–72.

2. Ebenda, S. 73.

Gemütszustände des einzelnen der gegebenen Vorstellung eines Gegenstandes gemäß in Bewegung, was, indem es zu erkennender Vorstellung fortschreitet, sich in diesem Fortschreiten mit dem Gefühl der Lust verbindet. Diese Erklärung bildet eine der ungeheueren Denkleistungen Kants, weil ihm Strukturkenntnis kommunikativer Vorgänge noch nicht verfügbar war. Umgekehrt regen seine Ideen dazu an, eben im strukturellen Bereich ästhetischer Urteilsbildung nach den Verteilungen von Objektivem und Subjektivem in den Komplexaussagen zu forschen.

Die Öffentlichkeit hat sich in der Kunst- und Musikkritik im Zuge der Entwicklung und Ausbreitung der Massenmedien professionelle Regulative ästhetischer Meinungsbildung geschaffen. In ihnen tritt uns das perfektioniert entgegen, was Kant bloß als ein natürlicher Hang des Menschen erschien. Aber gerade darin, daß Kant in diesem Hang und dem daraus resultierenden Kommunikativitätszwang der realen historischen Situation nach die bürgerliche Öffentlichkeit begriff, ermächtigt dazu, seinen philosophischen Entwurf und die späteren Resultate zum Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen zu wählen. Keiner wird ernsthaft bestreiten, daß in bildender Kunst im anschaulichen Gestaltungsgegenstand unerachtet des Grades subjektiver Durchdrungenheit eine Menge Dinge als objektiv durch Fingerzeig aufweisbar sind. Desgleichen ergibt eine Durchleuchtung der poetischen Sprache auf ihren rein begrifflichen Bestand leicht Anhaltspunkte für das, was am Gedicht als Erkenntnis herauspräpariert werden kann. Freilich ermißt sich daran die Wahrheit der künstlerischen Aussage nicht oder nur bis zu einem unerheblichen Maß.

Die meisten Schwierigkeiten bereitet erfahrungsgemäß die Musik, wenn es um die Objektivierung von Subjektivem geht, und möglicherweise beruht darauf ein Grund, weshalb die Musikkritik als Instrument öffentlicher musikästhetischer Meinungsbildung anhand von gegebenen klingenden Kunstgegenständen dermaßen unentbehrlich geworden ist. Man möchte in der Zeitung lesen, ob das Musikstück, welches zur Uraufführung gelangt ist, oder ob der berühmte Künstler, der ein bekanntes Musikstück interpretiert hat, gelobt oder getadelt werden. Der Leser tut dies nicht, um sich vom Kritiker belehren zu lassen und seine eigene Meinung nach der des Kritikers zu formieren, sondern um sich in seinem Urteil von der »offiziellen« Ansicht bestätigt zu sehen und sich solchermaßen der geistig-emotionalen Zugehörigkeit zum Gemeinwesen zu versichern. Dementsprechend lastet auf dem Musikkritiker eine große Verantwortung. Denn hinwieder darf er den Leuten nicht zum Munde reden. Ihm obliegt es, die Musikkultur

voranbringen zu helfen und gleichzeitig die Beziehung zwischen Musik und Publikum zu regulieren. Es liegt demnach nahe, in der öffentlichen professionellen Musikkritik eine praktische Anwendungsweise der Absichten Kants präsent zu haben, an der die Strukturen musikästhetischer Urteilsbildung über die individuelle Willkür subjektivistischen Geschmäcklertums hinaus mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung am ehesten erforschbar sind.

Zunächst unabhängig von den inhaltlich-ästhetischen Wertungen ist nach der Struktur der Aussage ästhetischer Urteile gefragt. Zu diesem Zweck wurden einige hundert Musikkritiken aus Tageszeitungen und Fachorganen analysiert, bis die Sicherheit gegeben war, daß sich über den gewonnenen Struktureinblick hinaus keine grundlegend anderen abweichenden Varianten mehr ausfindig machen lassen.

Demnach setzt sich ein ästhetisches Urteil im oben umrissenen Sinne im Grunde aus drei prinzipiell unterschiedlichen Aussagequalitäten zusammen. Die erste besteht, angewandt auf die Musik, in der Feststellung und mehr oder weniger präzisen Charakterisierung der musikalisch-klanglichen Erscheinung selbst. Damit ergibt sich von selbst eine Eingrenzung auf den musikalischen Objektbereich, und die Aussagen haben demgemäß die Qualität von wahr (w) oder falsch (f), je nachdem, ob das Gegebene richtig oder unrichtig bezeichnet ist. In der Regel bedient sich der Kritiker der sachlichen Objektbezogenheit halber bei der Beschreibung der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Begriffsinstrumentariums. Hier sind vor allem Sachkenntnis und Spezialwissen dem Kritiker abgefordert. Bezogen auf die hörgewohnte klassische oder romantische Musik stellen sich Irrtümer, also falsche Aussagen selten ein. Um dies zugespitzt zu exemplifizieren: Es wird kaum einem Kritiker eine Verwechslung eines Walzers mit einem Marsch unterlaufen. Dennoch hält die komponierte Musik Grenzfälle genug parat, anhand derer treffsichere Entscheidungen offensichtlich schwierig werden. Gedacht sei an den zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie, wo ein gemessener Marschcharakter mit einem Dreiermetrum verschmolzen ist. Grenzfälle markieren auch die sogenannten gemischten Metren im 5/4-Takt wie beispielsweise in Tschaikowskis 6. Sinfonie. Die Kritiker sprechen sodann vorwiegend allgemein von einem tänzerisch-walzerartigen Charakter und beschränken sich auf eine der Genre-Bezeichnung vorgelagerte simple Basisfeststellung dergestalt, daß es sich hierbei um einen 5/4-Takt handele, was zweifellos zutreffend, aber jedermann ohnehin geläufig ist.

Falsche Bezeichnungen musikalischer Beobachtung häufen sich vor allem in Verbindung mit zeitgenössischen Werken. Besonders die Uraufführungen, an denen sich die Sachkenntnis und die Differenziertheit und Qualität musikkritischen Spezialwissens im eigentlichen Sinne praktikabel bewähren muß, geben seit jeher immer wieder Anlaß für beschämende Fehler. Die falschen Bezeichnungen jedoch bilden die Ursache für Fehldeutungen und unzutreffende Bewertungen. Was ist nicht alles mit »chaotisch« von der Musikkritik im Verlaufe ihrer Geschichte abgetan und zurückgewiesen worden, was sich nach und nach als wertvolles Musikgut im Bewußtsein der Öffentlichkeit dann den Platz allgemeiner Geltung zu erobern vermocht hat. Damit ist die zweite Ebene musikkritischer Urteilsbildung betreten, die der subjektiven Wertung und Bedeutung, des individuellen Wohlgefallens oder Mißfallens, der Annahme oder der Ablehnung. Auf dieser Ebene äußert sich im Objektbezug auf das Musikwerk (O_M) vordergründig das individuelle Subjekt (S_i) über die Qualität seines Verhältnisses zum Werk, so daß der Gegenstand der musikkritischen Aussage in der Bewegung zwischen O_M und S_i besteht, die entweder grundsätzlich positiv (+) oder negativ (–) polarisiert sein kann.

Innerhalb der einheitlichen Struktur musikkritischer Urteilsbildung verweist eine dritte Ebene schließlich wieder über das Individuell-Subjektive hinaus auf das sozialhistorische Subjekt (S_g), insofern hier ausgeführt wird, wie »man« sich zum Musikwerk verhält. Individuelles Bewerten und Bedeuten schlagen hier um in Beurteilen und Einordnen, d.h. in ein Inbeziehungsetzen des Musikwerkes in die vielfältigsten außermusikalischen Zusammenhänge: biografische, musikhistorische, funktionelle, gattungsspezifische, aufführungspraktische, zweckmäßige usw. usf. Die Aussagen erstrecken sich auf unterschiedliche und voneinander relativ unabhängige einzelne Bezugsfelder von 1,2,3,4...n.

Dementsprechend enthält eine abgerundete musikkritische Äußerung in der Regel drei Ebenen unterschiedlicher Aussagequalität, nämlich eine der Erkenntnis, eine der individuell-subjektiven Verhältnisbeziehung sowie eine der sozialhistorischen Zuordnung des Werkes selbst in außermusikalische Zusammenhänge und der individuell-subjektiven Verhältnisbeziehung zu überindividuellen Verhältnisbeziehungen in Verkörperung eines gesellschaftlichen Subjekts. Schematisch stellt sich das folgendermaßen dar:

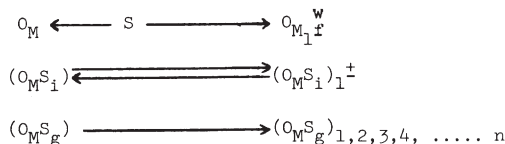


Fig. 1

Nunmehr erhebt sich die Frage, auf welche Weise die einzelnen relativ unabhängigen Aussagequalitäten zu einer Einheit verschmelzen. Der Faktor, welcher zwischen der ersten objektiven Erkenntnisebene und der zweiten subjektiven Bewertungsebene vermittelt, besteht in dem Wort »wichtig«. Was der einzelne Musikkritiker an der musikalischen Erscheinung (O_M) für wichtig erachtet, das unterwirft er in der Hauptsache einer erkenntnisfindenden Operation. Das ist der Grund dafür, weshalb verschiedene Musikkritiker an ein und demselben Werk Unterschiedliches hervorheben und somit zu ihnen wichtig erscheinendem erklären. Gleichzeitig stützen sich ihre Bewertungen und Bedeutungen des Werkes, durch die sie ihr positives oder negatives Verhältnis zu ihm formulieren, auf die durch die erkenntnisfindenden Operationen herauspräparierten Wichtigkeiten. So spielt Subjektives und Objektives im Brennpunkt des *Wichtigen* dialektisch ineinander.

Der Faktor, welcher zwischen der zweiten und dritten Ebene vermittelt, heißt »wesentlich«. Daraus ergibt sich von selbst, daß »wichtig« und »wesentlich« untrennbar miteinander zusammenhängen, indem das, was dem einzelnen am einzelnen Werk scheinbar intuitiv sofort als wichtig erscheint, in entscheidender Maße durch das, was ihm im Gesamtbezug seiner musikkritischen Aufgabe als wesentlich geläufig ist, prädestiniert wird. In der Auswahl von Wichtigem werden sich demnach immer auch Züge von Wesentlichem verfolgen lassen, wohingegen umgekehrt nicht alles, was durch den einzelnen als wichtig herausgekehrt wird, zugleich auch den Anspruch auf Wesentliches erheben darf. Das erklärt, warum viele von der Musikkritik überschwenglich gefeierten Uraufführungen im Nachhinein mehr oder weniger rasch in der Bedeutungslosigkeit verschwunden sind. Schematisch läßt sich diese komplizierte Beziehungsstruktur am besten so darstellen:

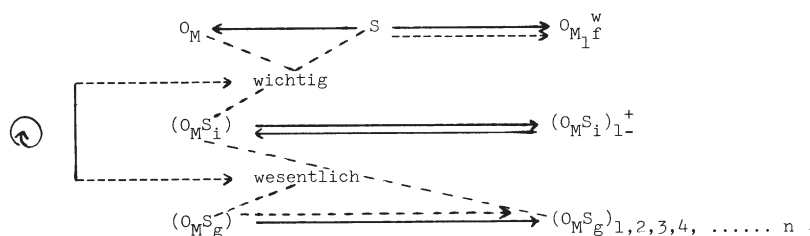


Fig. 2

Die Basisoperationen auf der ersten Ebene bilden die Voraussetzung, damit das individuelle Subjekt auf der zweiten zu einem mehr oder weniger bewußt begründeten Gefallens- oder Mißfallensverhältnis zum Musikwerk tritt. Je nachdem, wie dieser Entscheid ausfällt, formieren sich die Argumentationen, durch die das Wichtige des individuellen Subjekts zum Wesentlichen des gesellschaftlichen Subjekts hinaufgearbeitet und mit Allgemeinheit erfüllt wird. Umgekehrt wird gleichzeitig der Wichtigkeitsfaktor überhaupt erst wirksam, wenn er durch den des allgemeinen Wesentlichen entsprechend prädeterminiert ist.

Sage ich daher, dieses oder jene Musikstück sei schön, so beweise ich es am Musikwerk (erste Ebene), indem ich das zur Begründung dieser Bewertung Wichtige herausstelle. Da mein Schönheitsbegriff notwendigerweise durch allgemeingültige Normen mitgeprägt ist, schlagen sich im Wichtigen zugleich Züge des Wesentlichen nieder, die mich in die Lage versetzen, das Wichtige kommentierend zu begründen und mit dem Kommentar zugleich Allgemeingültiges (dritte Ebene) auszusprechen. Aus diesem Grunde wundert man sich manchmal, wenn Musikkritiken zu ein und demselben Werke sowohl in der Ablehnung durch die einen Kritiker einerseits als auch in der Zustimmung durch die anderen Kritiker andererseits durchaus überzeugen können. Musikkritik kann daher niemals ihre Aufgabe in der endgültigen Festschreibung von Urteilen erblicken. Vielmehr trägt sie dazu bei, durch den Prozeß der Beurteilung das Werk immer von neuem in ein bestimmtes Verhältnis zu seinen Benutzern zu rücken.

Die auf den einzelnen Ebenen ausgewiesenen musikkritischen Aussagebildungen sind in sich wiederum aufgefächert in mehrschichtige Gruppen unterschiedlicher Verrichtungen. Die der ersten Gruppe setzen sich der

Reihenfolge nach zusammen aus bezeichnen, beschreiben, berichten. Über das Bezeichnen ist bereits gesprochen worden. Es bedient sich der musikspezifischen Fachterminologie. Damit sind Sachverhalte punktuell-begrifflich gekennzeichnet wie Kontrapunkt, polyphon, Harmonik, Reihe, Thema, Motiv, Sinfonie, Koloratur, u.a.m. Das Beschreiben greift demgegenüber differenzierter aus. In der Regel werden damit die weitgehend abstrakten Begriffe in konkrete musikalische Situationsschilderungen aufgelöst. Außerordentliche sprachliche Meisterschaft zeichnet Diether de la Mottes »Harmonielehre« (Leipzig, 1977) diesbezüglich aus. Beschreibungen wie die des Klangbildes Debussys bleiben unübertroffen, wenn es dazu in einem Satz heißt: »Ein Stoff, gewirkt aus vielen Fäden ohne Anfang und Ende und von gleicher Haltbarkeit . . .« (S. 252). Auch für das Berichten, den Übergang also von der musikalischen Situationsbeschreibung in die Schilderung musikalischer Vorgänge und Abläufe, Bewegungen und Beziehungen, Verhältnisse und Anordnungen enthält de la Mottes »Harmonielehre« stilistisch unerreichte Beispiele:

Eine ähnliche Indifferenz zeigt sich in einer anderen Dimension, im zeitlichen Ablauf, im Woher und Wohin. Klassische Melodien, getragen von harmonischen Abläufen, hatten Ausgangspunkt und Ziel. Auch aus Debussys Gewebe tritt häufig ein Vorgang in den Vordergrund. In solchem Falle sind alle oder die meisten Töne dieser Stimme zugleich Bestandteil der ruhend bewegten, ziellosen, absichtslosen Klangfläche, so daß die Melodie am Ende unhörbar wird, aber nicht schließt; sie tritt gleichsam mit *decrescendo* aus dem Vordergrund zurück (S. 253).

Das Beispiel belegt den Unterschied zwischen Situationsbeschreibung und Vorgangs- oder Ablaufbericht: wie die Beschreibung den Begriff konkretisierend auflöst, so löst der Bericht die Beschreibung einer charakteristischen Situation in Bewegung auf. Hervorzuheben ist, daß sich diese Verrichtungen auf das Werk (O_M) beziehen. Und aufschlußreich ist, daß de la Motte der Aspekt des »Gewebes« im Blick auf Debussys Klangwelt *wichtig* erscheint, womit unerachtet aller Meinungsverschiedenheit über den individuell gebrauchten Begriff zugleich unverkennbar Wesentliches am Gegenstand sichtbar gemacht wird.

Die Verrichtungen auf der zweiten Ebene bringen das Subjekt vordergründig ins Spiel. Sie erstrecken sich auf bewerten und bedeuten. Bewertet wird Musik nach den graduellen Maßstäben auf der Werteskala mit deren extremen Begrenzungen schön und häßlich. Anziehend und ab-

stoßend, korrespondierende Kategorien zu schön und häßlich, verkörpern anschaulich den Schritt über das Bewerten hinaus in die Bereiche des Wirkungsbewußtseins, welches sich zur Verdeutlichung dessen, *wie* bestimmte Musik beim individuellen Subjekt ankommt und verarbeitet wird, des metaphorischen Bedeutens bedient.

Auf der dritten Ebene lauten die Verrichtungen beurteilen, einordnen, verallgemeinern. Der Ich-Bezug der zweiten Ebene schlägt hier um in den sozialhistorischen, sozialfunktionellen, sozialaxiomatischen Bezug. An den Differenzierungsmerkmalen der Tätigkeiten selbst wird die Besonderheit der einzelnen Verrichtungen ablesbar: Von der Art des Urteils abhängig gestaltet sich die Einordnung in die soeben bezeichneten Zusammenhänge, wie die richtige Einordnung wiederum die Bedingung für eine zutreffende Verallgemeinerung darstellt. Diese Verrichtungen bilden gewissermaßen eine senkrecht gestaffelte Tätigkeitsachse verschiedener produktiver musikkritischer Tätigkeiten, um welche einerseits eine parallele Staffelung rezeptiv-produktiver Verrichtungen und andererseits eine Staffelung spezifisch ausgeprägter Persönlichkeitsmerkmale gelagert ist. Die erstere setzt sich, den Ebenen gemäß, zusammen aus Beobachtung (erste Ebene), Auseinandersetzung (zweite Ebene) und Interpretation (dritte Ebene). Die letztere aus Eigenschaften wie Treffsicherheit, Charakterisierungsvermögen, Darstellungskraft (erste Ebene), Wertbewußtsein, Wirkungsbewußtsein (zweite Ebene) und Erfahrung, Wissen, Logik (dritte Ebene).

An diesem Strukturaufriß werden die Anteile des Objektiven am Subjektiven und umgekehrt greifbar, die Kant in seiner eingangs zitierten Erkenntnis erst nur mehr zu erahnen vermocht hat. Es bestätigt sich das von ihm erfaßte Hinäustreiben des subjektiven Lust- oder Unlustempfindens auf eine Objektivität subjektiver Allgemeinheit, wie sie im sozialen Wesen des individuellen Menschen vorliegt. Dieses soziale Wesen hat seine Sozialgeschichte, hinter der die der individuellen Subjektivität zurücktritt, indem sich die erstere der letzteren gegenüber objektiviert. Ein Strukturbild macht die Zusammenhänge der einzelnen Operationen, wodurch sie zum Ganzen einer musikkritischen Aussage gebunden werden, deutlich:

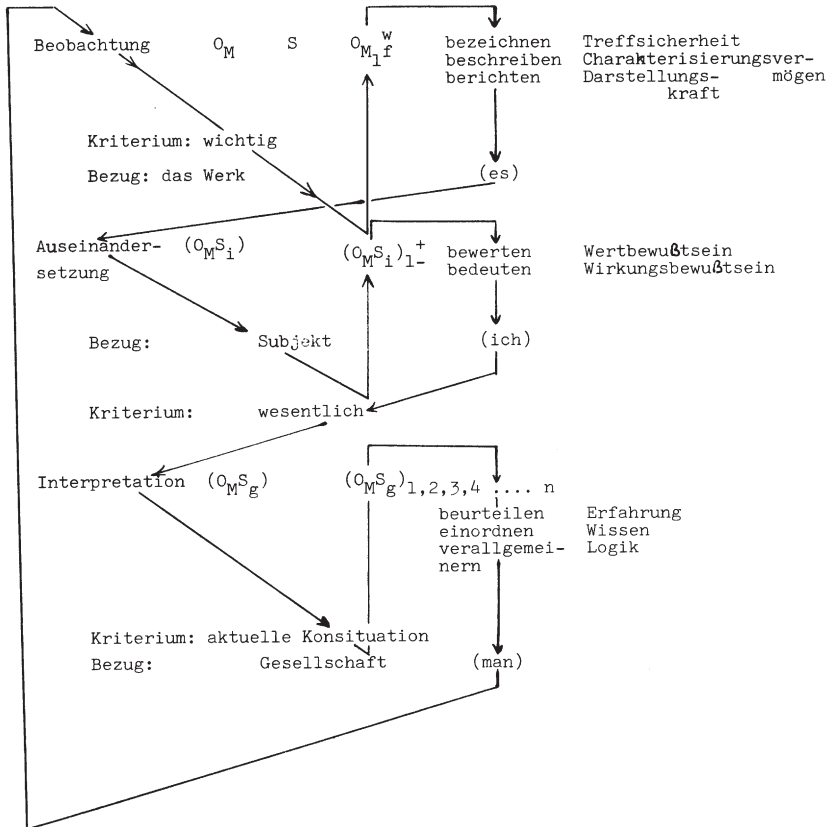


Fig. 3

Darin findet nicht bloß die Frage Immanuel Kants eine gerechtfertigte Antwort, sondern gleichzeitig ist damit ein Lehransatz zur systematischen Ausbildung musikkritischer Befähigung gewonnen, denn die einzelnen Verrichtungen ebenso wie die rezeptiv-produktiven Tätigkeiten und Persönlichkeitsmerkmale lassen sich selbst wieder in spezifischen Merkmalstrukturen auflösen, zu deren Umwandlung in pädagogische Ziele es dann nur noch ein kleiner Schritt ist. Die Dresdner Musikhochschule »Carl Maria von Weber« hat jedenfalls auf diesem von mir im Zusammenhang mit Forschungen zur Musikpublizistik ausgearbeiteten Lehrprogramm für Musikkritiker erfolgreich eine fakultative Nebenfachausbildung von Musikschulpädagogen eingerichtet.

Resumé

Udgangspunktet tages i Kants *Kritik der Urteilkraft* om hvorvidt den subjektive æstetiske oplevelse kan danne basis for en almén gyldig (objektiv) æstetisk dom. Dette problem er også centralt i dag, hvor kunst- og musikkritiken i stadig stigende grad skaber professionelle regulativer for den offentlige æstetiske meningsdannelse i takt med massemediernes voksende indflydelse.

Musikkritikkens hovedopgave bestemmes som støtte til musikkulturen og forbindelsesskaben mellem musik og publikum; derfor bliver det også særligt påkrævet for musikkritikken at forsøge at objektivere den tilgrundliggende æstetiske domsproces og give den almén, social gyldighed. På grundlag af en gennemgang af nogle hundreder musikrecensioner opstilles tre principielt forskellige udsagnskategorier ud fra strukturen i de undersøgte recensioner: 1. En karakteristik af musikværkets klanglige fremtoning grundet på sagforhold (udsagnet kan vurderes som sandt:falsk). 2. Den subjektive vurdering i subjekt-objekt(musikværket)-relationen (udsagnet kan karakteriseres som positivt:negativt). 3. En socialhistorisk betinget forholden sig til værket, hvor dette inddrages i ikke-musikspecifikke sammenhænge (biografiske, funktionelle o.l.). Ud fra spørgsmålet om hvorvidt disse tre udsagnskategorier kan forenes til en helhed forsøges ud fra begreberne *vigtig* og *væsentlig* at knytte hhv. 1. og 2. og 2. og 3. kategori sammen og der opstilles en model (fig. 2), der viser disse implikationer; der nås frem til flg. erkendelse: musikkritikkens hovedopgave er ikke *endegyldige* domsudsagn, men dens vurderingsproces bidrager til stadig at stille forholdet mellem værk og modtager i ny belysning. Det her givne strukturiomrids af musikkritiske domsudsagn tydeliggør det objektives sammenhæng med det subjektive i Kantisk forstand og viser forløbet fra subjektiv æstetisk vurdering til en objektiviseret social-alméngyldighed i det musikkritiske udsagn (fig. 3).

Rids af Giuseppe Sibonis virksomhed i årene 1819–1839

I anledning af 200-året for hans fødsel

Jens Peter Keld

Siden kongens overtagelse af teatret på Kgs. Nytorv (1770) havde stridigheder vekslet mellem et italiensk hofteater (på Christiansborg) og på den anden side franske og nationale syngestykker. Scalabrini, Sarti, Schulz, Naumann, Schall og Kunzen tegnede de forskellige retninger.

Kunzens virksomhed som kapelmester ved Det kgl. Teater blev en blandet succes, fordi hans Mozart-interesse blev forvandlet til en fortrængning, således at forstå, at han i de senere år nægtede at sætte Mozart-operaer op. Hans egne kompositioner til teatret mødte velvilje men ingen begejstring. Du Puits korte optræden både som sanger og syngelærer blev vel den egentlige, uovertrufne udfordring. Weyses mange kompositioner for teatret i de to første decenniier efter 1800 blev påskønnet langt mere end Kunzens, hvorfor organisationen af kapellet og musikdramatikken i det hele taget kan forekomme temmelig kaotisk.

Initiativ til en ny orden kunne måske hentes uden for komponisternes rækker. Uddannelse af et syngepersonale var vel det altafgørende for musikdramatik i Danmark.

Efter Kunzens pludselige død i januar 1817 blev kapellets anførsel naturligt overladt Claus Schall. Opsynet med såvel instrumental- som vokalmusikken skulle forestås af ham¹, men Zinck udnævntes i august 1817 til syngelærer, hvorved en halv løsning var fundet². Den komite af musik-, sang- og teaterkyndige (G. H. Olsen, Schall, Frydendahl og Zinck), som skulle have renoveret forholdene ved kapellet og teatrets syngeskoler gik imidlertid ikke videre, til Schalls ærgrelse³. Kapelmesterens normale forpligtelse til at komponere kunne Schall ikke bestride. Kuhlaus specielle engagement som komponist i foråret 1818 afslører den fortsatte udbedring af hoffets og teatrets behov for henholdsvis kirkemusik og operaer. Den afgørende for-

1. *Rigsarkivet (R.A.):* Kapellet, Kgl. Res. 3.6.1817.

2. Jfr. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*, Kbh. 1908.

3. *R.A.:* Teatret, Indk. Br. nr. 396/1821.

andring indtraf imidlertid først i 1819, da Siboni og Weyse reducerede Schall til orkesteranfører⁴.

Giuseppe Siboni blev født i Forlì i Norditalien 1780. Oprindeligt bestemt til en gejstlig uddannelse valgte han snart at udnytte sit talent som sanger. En meget betydelig indsats på en lang række scener i Italien (fra 1790'erne) førte ham siden rundt til Europas vigtigste operascener (bl. a. længere engagementer i Wien) samt optræden ved en lang række fyrstehoffer. I 1818 begav han sig til Rusland for der at (re)organisere en italiensk opera i St. Petersborg⁵. Om optræden eller evt. engagement vides intet, men i oktober 1818 var han i Stockholm, hvor han gav to forestillinger⁶. Den 16. december 1818 indfandt han sig i København og allerede kort tid efter optrådte han for hoffet:

... Nous avons entendu chanter hier, un Italien appelé Siboni, ou Simoni: il a fait l'admiration de Nôtre Cercle, rassemblé chés moi; surtout par son agréable Méthode : même Schall, qui n'est pas indulgent, paraissait charmé ...⁷

Ifølge »Dagen« optrådte han endnu engang for majestæterne, førend han den 13. januar 1819 gav en forestilling på Det kgl. Teater, bestående af ouverturen til »La clemenza di Tito«, stor scene på italiensk af samme opera, samt scener af Spontinis »La Vestale« (på tysk). Forestillingen overværede af majestæterne.

Mellem teaterchefen Holstein og Siboni undertegnede den 15. januar 1819 en kontrakt, som betød en videreførelse af bestræbelserne for at udfylde tomrummet efter Kunzens død. Siboni skulle først og fremmest være kongens private operachef, men med henblik på teatrets musikdramatik skulle han uddanne 8 sangere i sin egen syngeskole efter den beundrede italienske metode. Kapellets chef, overhofmarskal Hauch, skulle ligesom Holstein være Sibonis eneste mellemlid til majestæterne. Siboni skulle aflønnes med 2000 Rbd.r.S. samt en årlig benefice (hvilket vel beregnedes til det samme beløb)⁸. Kontrakten gjaldt for 10 år. Arrangementet var alt andet lige enestående, og efterhånden som det blev bekendt for de implicerede parter ved kapel og teater, måtte de kunne indse, at det ville få konsekvenser for deres virksomhed.

4. R.A.: Kapellet, Kgl. Res. 8.5.1819 (Weyse).

5. Giuseppe Siboni: Selvbiografiske notater. 1780–1818. Oversat og kommenteret af Povl Ingerslev-Jensen i *Det kgl. danske Musikkonservatorium. Årsberetning for 1961*.

6. Nils Personne: *Svenska Teatern*, III, Sthlm. 1915, s. 167.

7. R.A.: Kongehusarkivet, Dronning Marie til prins Christian Frederik, 28.12.1818.

8. Jfr. oplysning i aviserne, at forestillingen i jan. 1819 indbragte Siboni 900 Species (Slagelse Avis).

Prins Christian Frederiks brevveksling med kabinetssekretær J. G. Adler kaster lys over prinsens relationer til den kommende operachef⁹. I januar 1819 var Christian Frederik i største tvivl om han skulle opvarte kongen til fødselsdagen den 29. I fortsættelse af sine overvejelser skrev han til Adler:

... Det er mig kierere naar De ej tager Siboni med hvilket jo desuden nu ej bliver tilfældet, thi det skal være en slet person som skal have skilt sig af ved to Koner a l'italienne – ... Det har glædet Prindsessen meget at erfare de bedre Tidender om Prof. Weyses Helbred. Vil De hilse fra Hende og fra mig. ...¹⁰

Adler behandlede denne del af prinsens brev med største forsigtighed, samtidig med at han informerede prinsen om Sibonis færd i København:

... Siboni afreiser idag for at hente sin Familie fra Italien. Paa Gjennemreisen ønsker han at lade sig høre hos Deres Høiheder i Odense, og har bedt mig introducere sig til Høisammes Bekjendtskab, men efter hvad Deres Høihed i Brev af 21. har havt den Naade at meddele mig, har jeg – skjønt jeg vil haabe at Rygtet gjør ham Uret, eller i det mindste forvexler ham med en anden Virtuoso af samme Navn, som ogsaa er bekjendt i Italien – ikke tordet anbefale ham directe. Jeg har givet ham nogle Linier med til Hofmarschal Kaas og beder Deres Høihed at De, hvis De ikke befaler at høre ham, vil undslaae Dem derfor under et eller andet plausibelt Paaskud, hvortil Deres Reise giver den bedste Anledning. Han er saa vel modtaget af Kongen og Dronningen, saa stærkt accrediteret hos Fosters, Bruns, Billes, Bardenfleths og i andre gode Huse her, at jeg underdanigst vover at fraraade enhver Behandling, der kunde krænke ham. ...¹¹

Adlers oplysninger er så meget des vigtigere, fordi de fortæller om Sibonis virksomhed og metode til at blive knyttet til såvel det smagsdannende musiklaug som teatret. Siboni og prinsen mødtes ikke i denne omgang. Den 26. januar 1819 drog Christian Frederik til København, og i maj 1819 begav han sig (med gemalinde og bl. a. Adler) ud på sin 3 år lange udenlandsrej-

9. Adlers far døde den 9. jan. 1819; efter den 10. jan. 1819 rejste Adler til København (Hempels Avis).

10. R.A.: Kongehusarkivet, Breve fra Christian VIII, 21.1.1819.

11. R.A.: Kongehusarkivet, Adlers breve til Christian VIII. Udat., o. 24.1.1819. Foster var engelsk gesandt i Kbh., Constantin Bruns hustru Friederike Brun, f. Münter, admiral Bille og Joh. Fr. Bardenfleth præsterede de førende saloner i Kbh. omkring 1820; jfr. N. C. L. Abrahams: *Meddelelser af mit Liv*, Kbh. 1876.

se(Tyskland, Italien, Schweiz, Frankrig og England)¹². Claus Schall og broderen Peder rejste – også i maj 1819 – til Paris, hvor de opsøgte især operamusikken. Peder Schalls vurderinger kendes i form af breve til Sanne Perbøl, mens Claus Schalls næsten samstemmende vurdering fremgår af hans indkøb af musikallier til teatrets repertoire og syngeskoleøvelser¹³. Schall skulle tydeligvis ruste sig til den nye opgave som operachef. Som udviklingen skete, blev det imidlertid til en konkurrence mellem fransk og italiensk musiksmag.

Sæsonen 1819/20 havde følgende musikdramatiske forløb: Boieldieu's »Le petit chaperon rouge« opførtes til dronningens fødselsdag den 29. okt. 1819, mens Isouards »Michel-Ange« første gang blev givet den 1. jan. 1820; begge stykker var blevet indkøbt af Schall. I anledning af kongens fødselsdag i 1820 opførtes Paers »Sargino«, hvis titelparti, ifølge samtidige kilder, var skrevet til Siboni¹⁴. I en nøddeskal viser disse stykkers fremkomst magtfordelingens udvikling ved teatret.

Den 4. marts optrådte Siboni på ny på teatret i en produktion af Paers »Achille«, hvilket for første gang gav anledning til polemik i pressen om musiksmagen¹⁵. Den 22. og 30. april 1820 optrådte Siboni med enkelte arier, henholdsvis på teatret og ved hoffet¹⁶.

En af hemmelighederne ved Sibonis opkomst i København var hans flerstrengede anstrengelser for at sætte det musikdannede publikum i bevægelse. Friederike Bruns koncert i april 1820 blev i det væsentligste arrangeret af Siboni:

... [Prins Frederik havde overværet] meinen grossen geistlichen Concert, welcher Romberg u[nd] Sibboni dirigirten; u[nd] wo Sibboni zeigte wass er mit 13 jungen Liebhaberinnen [...] zu machen vermöge! Er hatte aus Freundschaft für mich in 4 Wochen ein grosses Gloria in exelsis componiert – so grandios, so glänzend, so durchaus schön, dass Romberg darüber ganz in Erstaunen war. Er legt sich Ihre H. zu Füßen;

12. Fremstillinger siden Thomas Overskou: *Den danske skueplads*, IV, Kbh. 1862, har ladet prins Christian Frederik invitere Siboni til Danmark under sit ophold i Neapel, hvilket imidlertid intet har på sig, jfr. *Kong Christian VIII.s Dagbøger og Optegnelser*, udg. af Albert Fabritius, Finn Friis og Else Kornerup, II, Kbh. 1976, s. 609.

13. Kompositioner af Boieldieu, Hérold og andre yngre franske komponister dominerer, men Schall købte dog også to operaer af Spontini: »La Vestale« og »Fernand Cortez«. (R.A.: Teatret, Regnskab). *Det kgl. Bibliotek (K.B.) Bøllings Brevsamling*, D.

14. Hamburgischer Correspondent 8.2.1819.

15. Jfr. Dagens meget rosende anmeldelse den 7.3.1820, imødegået ved Philocantus dagen efter.

16. Ved Cettis Benefice (TheaterPlacat) samt R.A.: Hofarkiver, Hoffourerens arkiv, Koncerter ved Hoffet.

So wie Baggesen, Ingemann, Lund u[nd] alles wass mein ist. . . .¹⁷ Rombergs beundring viser vel klart, at Sibonis forskellige aktiviteter var af en særegen kvalitet. Mens Sibonis musiksmag betød et brud med tidligere tiders smag, støttedes Fr. Bruns anbefaling af ham af tidligere tiders litterære og kunstneriske koryfæer. Prins Christian Frederik svarede betydningsfuldt fra Neapel: » . . . Was Sie mir von der Verbesserung der Musik in Copenhagen sagen ist mir doppelt lieb da ich etwas verwöhnt zurückkommen werde. . . . »¹⁸. Kilderne oplyser intet om prinsens eventuelle revision af sin opfattelse af Siboni som et farligt menneske, men af interesse for Friederike Bruns koncertarrangementer skrev han senere fra Neapel:

Sollte Sibboni keine Partitur von Opern wünschen um Sie aufführen zu lassen? und welche als dann? . . .¹⁹.

Sommeren 1820 foregik det afgørende opgør mellem Schall og Siboni. Den 24. august foreslog Siboni trods den tiårige kontrakt, at han returnerede til Italien (med fuld gage) for der at uddanne 2 à 3 unge sangere²⁰. Da kontraktens formulering ikke forbød et sådant arrangement, måtte Siboni tilstås, hvad han egentlig søgte om: Schalls fjernelse fra teatrets syngeskoler og Sibonis indsættelse som operachef. Schall kunne da dirigere orkestret til den musik, Siboni anbefalede opført. Efter diverse hemmelige samtaler opgav Schall modstanden og bad om sin afsked, hvorefter Hauch og Holstein i forening kunne anbefale kongen Sibonis ansættelse som leder af Det kgl. Teaters syngeskoler²¹. Han fuldendte sejren med opsætningen af Rossinis »Tancredi« (30.10.1820), hvorom dronning Marie skrev til prins Christian Frederik:

. . . On à donné en cette Epôque, un nouvel Opéra, nommé Tancredi, qui à réussi, comme à mon avis, aucune pièce, n'a encore réussi chès Nous: c'est essentiellement, au digne Siboni, que Nous devons les progrès, de nos Chanteurs; surtout, la Dem. Löfler, est devenue excellente; même comme Actrice; ce qu'elle ne paraissait pas devenir autrefois. . . .²²

17. R.A.: Kongehusarkivet, Breve til Christian VIII, 29.4.1820. Andreas Romberg gav koncerter ved hoffet og på teatret i april 1820, mens broderen Bernhard Romberg besøgte København i dec. 1820. I brev af den 29.4.1821 omtaler Fr. Brun på ny Sibonis medvirken ved en koncert.

18. R.A.: De Brun-Bügelske arkiver, 6. juni 1820.

19. R.A.: De Brun-Bügelske arkiver, 27. oktober 1820.

20. R.A.: Kabinetsarkivet, 1. Memorialprotokol 1142, 1220/1820.

21. R.A.: Kapellet, Indk. Br. nr. 565/1820; Kgl. Res. 5.9.1820. *Det kgl. Teaters Bibliotek* (Teatret) Kgl. Res. 29.8.1820 og 24.10.1820.

22. R.A.: Kongehusarkivet, Dronning Maries breve til prins Christian Frederik, 10.11.1820.

Investeringen i Siboni havde vist sig at være rigtig: han kunne lancere den musik som gefaldt ved hove samt uddanne teatrets potentielle kræfter. Siboni var også en fremragende forretningsmand, thi i foråret 1821 fik han kongen til at afkøbe ham 23 partiturer til syngeskolernes elever: Heraf skal nævnes Rossinis »Otello«, »Armida«, »L'italiana in Algeri« og »L'inganno felice« – Simon Mayrs »Adelasia e Aleramo«, »Medea in Corinto«, »Lanassa«, »L'Amor coniugale« og »Elisa« – Paers »Agnese«. Resten var komponeret af Coccia (4), Farinelli (3), Generali (3), Cimarosa, Nasolini o. a.²³. Hans utrolige iver for dels at skabe betydningsfulde kontakter dels at skaffe den moderne musik drev ham til at anmode prins Christian Frederik om at sende ham, det vil sige teatret og ikke Friederike Brun partiturer:

Comme Votre Altesse R. a daigné me faire demander par Mad^m. de Brunn que si j'avois besoin de quelques operas, Elle auroit eu la bonté de me les faire avoir: Ainsi je prends la liberté et prie V.A.R. de vouloir bien me procurer quelque Partitions des Compositeurs les plus distingués; V.A.R. choisant celles qu'Elle croit du meilleur Gout. Seulement, je prends la liberté d'observer à Votre A.R. que ne se trouvent pas ici aucune dame qui puisse chanter les Roles d'homme, comme il est d'usage en Italie et qu'elles ont le plus souvent la voix de Contralto, il seroit prefferable de choisir des operas ou il y a deux *Prime donne* au lieux d'un Soprano. Aussi n'est-on pas habitués ici de voir jouer de Rôle d'homme par des femme, et ce n'est que après un Annee et demis que je suis parvenu à faire Chanter le Role de Sargino á une Dame; mais quelle peine ai-je eu? quels obstacles ai-je trouve, dans l'Opinion du Public, et surtout des Gens de l'Art; mais apresent tout le Mond en jouisse. Puisque V.A.R. est si bon j'ose encore la prier de m'envoyer parmi quelque opera *Semiseria*, avec Choeurs, et grand Spectacle; car j'aimerois en faire rappresenter pour les Jours de naissance de LL. Majestés.

Simon Mayer est le compositeur le plus apropos pour ce Pay, ou il y a tant det raisonneurs, et ou les artistes ne trouve de bon que ce qui est allemand, ou qui porte le Nom Allemand: Cependant Achille, Sargino, Tancrède, ont fait les delices de Copenhague, à l'éxeption de quelques Artistes: qui aiment la musique instrumental et bruyante plus, que la belle simplicité dans le Chant. . . .²⁴

23. R.A.: Partikulærkammerets Resolutionsprot. 8.2.1821, samt R.A.: Teatret, Indk. Br. 191/1821.

24. R.A.: Nyere kgl. Chatolkasse, Prins Christian Frederik, Ujournaliserede Sager, 19.5.1821. Christian Frederik modtog brevet i juni 1821, men foretog sig intet (Kongehusarkivet, Dagbog).

Hans digression om musiksmagen i Danmark er af afgørende betydning, fordi den viser, hvordan han opfattede sit arbejde med de danske sangere, musikere og det danske publikum: misforholdet mellem Sibonis intentioner og danskernes reaktion sætter ansøgningen fra august 1820 og de senere planer for teatrets repertoire, akademi og musikkonservatorium i relief. Sibonis forsøgte gennembrud som operachef falder næsten samtidig, thi i maj-juni 1821 foreslog han teaterdirektionen at følgende operaer blev opført:

Paers »Agnese«	(1. 9.1823)
Mayrs »Lanassa«	(29.10.1821)
Rossinis »L'inganno felice«	(5. 3.1826)
Rossinis »Otello«	(÷)
Meyerbeers »Romilda a Costanza«	(29. 1.1822)
Mozarts »La clemenza di Tito«	(29. 1.1823)
Paers »I fuorusciti di Firenze«	(30.10.1823)
Rossinis »La gazza ladra«	(19. 2.1824)
Paers »Leonora«	(÷) ²⁵

Sibonis forslag karakteriserer meget godt hans musikalske dannelse og smag, hvor Paers og Rossinis musik skulle udgøre tyngdepunktet i teatrets repertoire. Havde teaterdirektionen fulgt Sibonis forslag, havde den totalt ændret det musikdramatiske repertoire. Som det fremgår af datoerne i parentes har listen størst interesse som vidnesbyrd om Sibonis intentioner, thi som det fremgår, kneb det unægtelig for ham at sætte handling bag ordene. Modstanden mod hans repertoireplaner i den danske musikverden var stærkere end Sibonis vilje²⁶.

Ved Fr. Funcks koncert den 9. december 1821 satte Siboni punktum for sin karriere som sanger i Danmark, med bl. a. en terzet af Paers »Sargino«, udført sammen med Jfr. Løffler og en dilettant (Abrahams?)²⁷. Efter opsætningen af Meyerbeers opera til kongens fødselsdag rejste Siboni på turne i Tyskland og Italien²⁸. Teatrets opsætning af Weigls »König Waldemar« og Webers berømte »Der Freischütz«, begge værker uden interesse for Siboni, blev forestået af Zinck, der tidligt markerede sig som fortaler for den nye tyske musik.

I september 1822 produceredes endelig Rossinis »Il barbiere di Siviglia«,

25. R.A.: Teatret, Deliberationsprot., 24.5. 4.6. og 21.6.1821.

26. Jfr. Overskou: *Den danske Skueplads*, IV, se reg. over de opførte operaer.

27. Adresseavisen 3.12.1821, Dagen 11.12.1821.

mens dronningens fødselsdag fejredes med Webers »Preciosa«. Først i oktober 1822 kom Siboni hjem fra sin udenlandsrejse, hvorefter han til kongens fødselsdag indstuderede sit introduktionsstykke, Mozarts »La clemenza di Tito«. Siboni fik imidlertid langt interessantere opgaver i denne vinter, thi efter at prins Christian Frederik var kommet hjem fra udlandet, benyttede han Siboni som *maitre de plaisir* ved sit hof. Af prinsens dagbøger fremgår det, hvorledes Siboni atter og atter enten selv optrådte, dirigerede eller arrangerede koncerter for prinsen og prinsessen. Materialet rører selvsagt ikke, hvad prinsen selv ønskede, eller hvad Siboni opvartede med; kun resultatet kendes. Ved prinsens koncert i januar 1823 opførtes ouvertur, cavatine og duet af Rossinis »La gazza ladra« samt ouverturen til »Tamerlan« af Winter og uddrag af Rossinis »Mosè in Egitto«²⁹.

Juni 1823 gjorde Siboni anstalter til at få opført enten Kreutzers »Libussa« eller Paers »Achilles«. Til dronningens fødselsdag gaves Paers »I fuorusciti di Firenze«, mens Kreutzers opera opførtes i anledning af kongens fødselsdag i 1824.

Kneb det efterhånden for Siboni at føre den italienske musik til sejr, fik hans stort anlagte plan til et filharmonisk akademi og konservatorium endnu mindre kongens bevågenhed. Formentlig på grund af Sibonis forestillinger om konservatoriets omfang og økonomiske grundlag kunne Hauch overhovedet ikke beskæftige sig med tanken. Siboni havde foreslået følgende finansieringsgrundlag:

... Que Sa Majesté donne la permission de donner deux concerts tous les ans au bénéfice du Conservatoire, et qu'il daigne accorder un local nécessaire, comme aussi le personnel de la chapelle et du Théâtre *gratis*, sans payer aucune taxe quelconque.

Que la caisse du Théâtre paye au Conservatoire 4 écus en argent toutes les soirs d'une représentation.

Que tout Amateur ou Artiste qui donnera un concert, soit public ou privé, soit *gratis* ou payant, dans un endroit appartenant au Roi, comme aussi par quelconque autre spectacle ou amusement qu'on pourroit donner dans un endroit Royal, qu'on doive payer 5 écus en argent au Conservatoire. Chacun qui aura l'entrée *gratis* au Théâtre, dans les Parkets sous quelconque titre, pourvu qu'il ne soit pas directement employé au service de Leurs Majestés, ou pour le service du Théâtre

28. Hamburgischer Correspondent 1822., jfr. Dagen 1822.

29. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs Dagbog 1823.

comme Police, Médecin &ct. payera au Conservatoire 5 écus argent tous les ans au commencement de la saison. ...³⁰

Udover protektor, direktør og bedømmelseskomite skulle lærerstaben bestå af følgende personer:

... Un maitre de composition et de clavecin. Un maitre de chant. Un maitre de littérature Danoise, géographie, mythologie, histoire. Le même pourra être aussi maitre de la langue Allemande. Un maitre de la langue Italienne. Un maitre de déclamation en Danois. Un Inspecteur qui demeurera près des garçons et veillera sur l'économie journalière et l'exécution des réglemens. Une Inspectrice qui veillera près des filles et aura soin de tous les travaux des femmes, comme aussi de ce qui appartient au ménage, et aux autres parties attachées à son sexe. Si le Conservatoire aura des fonds, alors il y aura des autres maitres, comme pour la danse, pour le dessein et les mathématiques. ...³⁰

Sibonis kendskab til konservatorier i udlandet har muligvis været af betydning for hans voluminøse plan til et dansk musikkonservatorium, men hans kendskab til Frederik VI's uddannelsespolitik har været særdeles indskrænket: Universitetet havde meget skrabede budgetter og elementarundervisningen søgtes besørget ved den Lancasterske metode (den indbyrdes undervisning). Enkeltpersoner som Siboni kunne derimod modtage store og ekstraordinære gratifikationer, hvis de behagede majestæten eller dennes favoritter. Denne mekanisme havde Siboni ikke forstået.

I 1824 fik Siboni et nyt trumfkort på hånden: den tyske sangerinde Josephine Fröhlich. På sin rejse til Italien i 1822 må Siboni have truffet hende i Wien, hvorefter hun fuldførte sin uddannelse hos ham i København. Ved prins Christian Frederiks nytårskoncert i 1824 optrådte hun i Rossinis »La donna del lago«: »... Alle roste denne Concert som een af de skønneste, de havde hørt. ...«³¹. Helt i overensstemmelse med Sibonis italienske smag gav Mlle Fröhlich en koncert på teatret den 11. februar 1824 med bl. a. aria og finale af »La donna del lago«, endvidere med arier fra »Figaro« og Rossinis »Aureliano in Palmira«. Igen den 10. marts afholdtes koncert hos prinsen, hvor Josephine Fröhlich bl. a. optrådte i Mayrs opera »La rosa bianca e la rosa rossa« samt i »Tancredi«: »... Concerten gefaldt gandske overordentlig, særdeles Madsl. Frölichs skønne Stemme i Tancredis Partie. ...«³². Den 14. marts 1824 sang Mlle Fröhlich »hos Dronningen ... af

30. R.A.: Overhofmarskallatet, A. Indk. Sager 544/1823, 16.10.1823.

31. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbøger, 20.1.1824.

32. l.c. 10.3.1824.

Tancred og gefaldt meget; jeg har givet Kronpr. den Idee, at hun burde engageres som Kammersangerinde, og Hauch nævnede det samme i Aften. Schal blev borte, formod[entlig] fordi Sibboni førte Sangen ved Claveret, ...»³³. I denne sæson bistod Mlle Fröhlich endvidere ved Jfr. Zrzas og Blindeinstitutets koncerter. (17.3. og 4.4.1824).

På baggrund af Mlle Fröhlichs og Sibonis aktiviteter i foråret 1824 forekommer hans forslag til dronningens fødselsdag i oktober 1824 som en gunst til andre kræfter, men i juni foreslog han teaterdirektionen, at man opførte Beethovens »Fidelio«³⁴. Kuhlau var imidlertid langt om længe blevet færdig med »Lulu«, som i stedet blev givet som geburtsdagsstykke. I anledning af kongens fødselsdag i 1825 blev Weyses »Floribella« opført. Endelig markerede de nationale komponister et alternativ til Sibonis italienske regimente. Mlle Fröhlichs koncert på teatret den 11. maj 1825 bestod af musik af Mayr, Rossini og Caraffa, men efter hendes afskedskoncert hos dronningen konstaterede prins Christian Frederik: »... forgieves Forsøg paa at stemme Kongen til at engagere hende som Kammersangerinde. ...»³⁵. Sibonis stjerne blev afvist i det danske, hvorpå han rejste på turne med Josephine Fröhlich i Norge og Sverige³⁶.

Havde Siboni næsten tabt slaget udadtil, når det gjaldt den italienske musik, vandt han dog i 1825 omend kun en halv sejr, når det gjaldt musikundervisningen. I april 1825 koncentrerede han musikkonservatoriets grundlag i følgende fem punkter:

... 1. Cet établissement étant tout à fait privé et particulier je prie V. M. de m'accorder la permission d'ouvrir une souscription chez les Amateurs de Musique, et chez les Bienfaisants, au profit de l'Institut. 2. Que V. M. daigne me permettre d'établir une Académie de Musique, ou bien une réunion d'Amateurs, pour laquelle j'employerai le reste de mon temps après mon service pour faire des exercices, et leurs donner des leçons pour six mois chaque année moyennant un payement que je le laisserai tout au profit de l'Institut. 3. Que V. M. aye la bonté d'accorder les Musiciens de la Chapelle Royale, pour assister à deux Concerts per an, qu'on donnera avec des Amateurs, ou bien d'autres, au profit de l'Institut. 4. Que V. M. aye la bonté de faire retablir le Théâtre de la Cour comme il étoit il y a 5 à 6 ans passé, et qu'Il

33. l.c. 14.3.1824.

34. R.A.: Teatret, Deliberationsprot.

35. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbøger, 21.5.1825.

36. F. A. Dahlgren: *Anteckninger om Stockholms Teater*, Sthlm. 1866, s. 581 og Dagen 1825.

m'accorde la Grace de pouvoir en faire usage, non pas exclusivement, mais les jours où il n'y auroit point de Spectacle au Théâtre Royal, savoir les Mercredi et les Dimanches, afin que je puisse faire des exercices, donner des Concerts, des petits Spectacles, des Operettes, de[s] Cantates, de[s] Scenes etc: avec des Amateurs, ou d'autres /: et même faire exercer les élèves du Théâtre, chose depuis longtems extrêmement nécessaire :/, et le tout au profit de l'Institut. 5. Que V. M. aye la bonté d'accorder que tous ceux qui voudroient se servir du Théâtre de la Cour devroient payer une petite taxe à l'Institut. . . . Je me réserve de soumettre à V. M. dans la suite de plan général de l'Institut qui devoit avoir son commencement le premier Janvier 1826, comme aussi celui de l'Académie d'exercices de Musique qui devoit commencer le premier Novembre de cette année. C'est d'après le résultat de ceux-ci, et des souscriptions, qu'il sera déterminé le nombre des Elèves qu'on y admettra tout de suite d'après l'avis d'une Direction économique, qui devoit être choisi par ceux qui contribuent le plus dans la souscription et à l'avantage de l'Institut, toujours avec l'approbation de V. M, si elle ne veut pas la nommer entièrement; et l'Institut étant particulier et privé, un nombre même très petit de trois ou quatre Eleves ne porteroit aucune conséquence. . . .³⁷

Selv om kongen straks nægtede tilladelse til at genoprette hofteatret, resolvede han,

at saafremt han ad den private Vei seer sig istand til at faae det i Forslag bragte musicalske Institut i Gang, have Vi intet imod, at der aarligen gives et par Concerter til Fordeel for samme, ligesom Vi ogsaa ville være betænkte paa at understøtte det med andre Friheder og Begunstigelser, hvorimod den attraaede Tilladelse for samme, at give Forestillinger paa Vort Hoftheater, ikke kan bevilges³⁸.

Hvad Siboni måtte have af personlige grunde til ikke straks at forsøge planerne realiseret vides ikke, men kongens afslag på at benytte hofteatret må utvivlsomt have haft en negativ indflydelse på Sibonis lyst til at ofre tid og kræfter på et så usikkert foretagende. Først den 31. dec. 1825 meddelte Siboni i »Dagen« sine planer om at oprette et musikkonservatorium, samt til en begyndelse » . . . i sit eget Locale, at foranstalte Sammenkomster af

37. R.A.: Kapellet, Forestillinger. Sibonis ansøgning er dateret 24.4.1825, Kgl. Res. den 3.5.1825; Hauchs ret så intetsigende indberetning er dat. 23.5.1825.

38. R.A.: Kapellet, Kgl. Res. 4.6.1825.

Musikliebhave af god Opdragelse, for at undervises i at synge godt, hvilket vil blive en Art af Academie, ...»³⁹. I fortsættelse af sin plan fra april 1825 indrykkede Siboni, på ny i »Dagen«, sin subscriptionsplan for et musikkonservatorium:

... De som forbinde dem til at betale for et heelt Aar, dog ikke mindre end 4 Mk. maanedlig eller 8 Rbd. aarlig, skulle være berettigede til at vælge 4 Medlemmer, og de kunne selv vælges til Medlemmer af en Committee for den oekonomiske Administration, som skal bestaae af 6 Medlemmer og Institutets Directeur og Stifter; desuden erholde de *gratis* een Billet til Elevernes Examens=Concerter, hvoraf der aarligen skal gives 2 eller 3. ...⁴⁰.

Betalte man mindre, planen anfører ialt tre kategorier, kunne man enten vælge færre medlemmer eller måtte betale for at overvære koncerterne. Allerede i midten af december måned forestillede Siboni sig at kunne sammenkalde abonnenterne »for at udvalge en Committee, der vil træffe de fornødne Foranstaltninger for Institutet, som vil blive sat i Gang i Begyndelsen af det kommende Aar. ...»⁴⁰. Den 28. nov. 1826 meddelte Siboni i »Dagen«, at hans syngeøvelser (akademi) ville begynde den 5. dec.

og vedvare til Udgangen af April, 2 Gange om Ugen. ... For at kunne deeltage i disse Øvelser, udfordres, at enhver Stemme og øvrige Qvaliteter give Haab om, at man kan høste nogen Nytte deraf, samt at man er bekendt med Kunstens første Begyndelsesgrunde. ...⁴¹.

Siboni havde iøvrigt sat betalingen ned i forhold til de annoncerede syngeøvelser i dec. 1825. Endelig i januar 1827 tog musikkonservatoriet form:

... [Institutets direktion bestod] af Hr. Prof. *Siboni*, som bestandig Direktør og Underviisningsinstitutets Formand, af Dhrr. Etatsraad *Manthey*, Hofagent *Waage Petersen*, Etatsraad *Kirstein*, Kabinetssekretær *Adler* og Hs. Ex. Over=Ceremonimester v. *Holstein*. Selskabets Kasserer er Hr. Generalkonsul *Pauli*. Man læser nu en Bekjendtgjørelse fra Direktionen om, at Konservatoriet, der, efterat en Generalforsamling var afholdt den 5te Januar sidstleden, har seet sig beæret ved Hans Kongelige Højhed *Prinds Christian Frederiks* naadige Tilsagn, at ville træde i Spidsen af samme som dets høje Beskytter – agter til næstkommende Majmaaned at begynde sin Virksomhed med at aabne en fri Underviisningsanstalt for 12 Børn af begge Kjøen, hvoraf Nogle tillige

39. Dagen, nr. 312, 31.12.1825.

40. Dagen, nr. 274, 17.11.1826.

41. Dagen, nr. 283, 28.11.1826.

kunne klædes for Konservatoriets Regning. Disse Børn, der skulle dannes for Musik og Sang, især den dramatiske Anvendelse deraf, undervises tillige i de nyere Sprog og alle de Discipliner, der høre til sædelig og selskabelig Kultur. ...⁴².

Sammenholdes Sibonis planer fra 1823 med resultatet fra 1827 er der for så vidt en sammenhæng, idet han fik tiltrukket sig prinsen som protektor og blev omgivet af indflydelsesrige og/eller økonomisk velfunderede personer. Den afgørende forskel blev kongens placering i forhold til konservatoriet, der alt andet lige blev et *privat* foretagende. Sibonis opgave var nu at producere resultater! Allerede den 29. april 1827 gav kapellet og teatrets syngespersonale samt Demoiselle I. Fonseca og Hr. Berg en koncert på teatret til fordel for Det musicalske Conservatorium, med musik af Kuhlau, Mayr, Pavesi, Paer og Haydn, hvis »Skabelsen« unægtelig fyldte programmet, fremfor Sibonis private elever Fonseca og Berg⁴³. Koncerten den 10. februar 1828 »til Fordeel for Musik=Conservatoriets Institut« blev båret af Md. Catalani, der opholdt sig i København i perioden dec. 1827–marts 1828⁴⁴. Konservatoriets elever udførte Oehlschlägers »Himmelske Lyd! som en Engel med Vinger« med Hartmanns musik⁴⁵, mens eleven Waltz deklamerede Oehlschlägers »Sangens Magt« og N.P. Nielsen fremsagde Davids »Hexe mesterne«⁴⁶. Prins Christian Frederik kommenterede Sibonis trængsler:

Siboni var [ell]er gjorde sig syg (formodentlig var Konen bange for, at han skulde udpibes)⁴⁷. Schall førte Orchestret an, og det gik meget godt; Mad. Catalani sang to Arier og en Duet med Vulf. Eleven Waltz deklamerede saare smukt og vandt megen Bifald. Kongen var meget tilfreds. Da Herskaberne var gaaet ud af Logen, blev Schall fremkaldt af sit Parti i Publicum og aplauderet. Leve Siboni! raabtes, og enkelte Stemmer peeb i Fingrene og hyssede; havde han været tilstede, vilde Støjen bleven stærkere – Det er en højst ærgerlig Stemning. ...⁴⁸.

Kompositionen af musiknumrene synes ganske interessant, idet to numre var komponeret af Carl Maria von Weber, bl. a. hans kantate »Kampf und

42. Dagen, nr. 47, 23.2.1827.

43. Theaterplacat 29.4.1827; Personne: op.cit., V. s. 152. Se Bilag.

44. Overskou: op.cit., IV, s. 847–49.

45. Oehlschlägers Digterværker, Kbh. 1854, Bd. 26, s. 169.

46. Jfr. F. L. Liebenberg: *Bidrag til den oehlschlägerske Literaturs Historie*, I, Kbh. 1868, s. 128, samt Theaterplacat 10.2.1828.

47. Den 8.10.1827 giftede Siboni sig for tredje gang, med Charlotte Johanne Marie Erichsen.

48. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbog, 10.2.1828.

Sieg«, medens Md. Catalani sang numre af Paer og Cianchettini⁴⁹.

Siboni havde i løbet af de tre sæsoner fra juni 1825 tilsyneladende fået cementeret sin position ved teatret, når det gjaldt indflydelse på teatrets operarepertoire, idet han fik opført flere operaer af Rossini (»L'inganno felice«, »La donna del lago«), men også musik af Spontini (»Fernand Cortez«). Teatrets repertoire som sådan domineredes imidlertid ikke af den italienske operamusik, men derimod af danske vaudeviller og oversættelser af franske comedie-vaudevilles. Dansk musik fejrede netop i 1828 en af sine største sejre i perioden med Kuhalus komposition af musikken til Heibergs »Elverhøi«, opført første gang den 6. nov. 1828⁵⁰.

Til konservatoriets tredje koncert benyttede Siboni sig af Weyses og Kuhlaus kantater i anledning af formælingsfesten⁵¹, men prins Christian Frederik konstaterede, at teatret »desværre var meget tomt . . .«⁵².

Om Siboni af musikpolitiske eller personlige grunde søgte rejsepermission i marts 1829 får stå hen, men han ville dog på sin rejse opsøge operaer, som teatrets kræfter kunne overkomme⁵³. I midten af maj var han nået til Kassel, hvorfra han meddelte Holstein bl. a. følgende:

. . . à Hambourg j'ai entendu la Muette de Portici, il y a de la superbe musique, très beau Sujet Theatrale, de beaucoup d'effet, mais pas pour notre Theatre. L'op[era] est à tous Recitatifs, et c'est ce qu'il y a de plus beau, en outre de beaux Chans[on] mais une jeune fille muette qui est l'interessant de la pièce, et qu'elle doit être une grande Pantomimiste, et Actrice &c. et le plus un Mazaniello qui doit être grand Chanteur, grand Acteur et que lorsqu'il est empoisoné il devient fou, enragé, desesperé, avec la mine d'un furieux fou qui s'enfuit de Bistrup &c. et si on n'a pas souffert sur la Scene le Pere d'Agnese, qui est un petitmaitre qui va à un bal en comparaison de celui là, comment pourroit hazarder de placer sur la Scene un tel horreur: mais on le trouve cependant interessant dans tous les pays, et moi aussi il m'a attendri, en me faisant horreur. – pour le reste, beau spectacle, &&ctc. . . .⁵⁴

Siboni var tydeligvis fascineret af Aubers opera, men klar over hoffets smag samt teatrets manglende evne til at udføre denne opera, vel sagtens fordi

49. Theaterplacat 10.2.1828.

50. Stykket opførtes allerede i første sæson ikke mindre end 16 gange.

51. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *C.E.F. Weyses Breve* nr. 434 (23.8.1828).

52. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbog, 4.1.1829.

53. R.A.: Teatret, Indk. Br. nr. 1764, 26.3.1829.

54. R.A.: Teatret, Ujourn. Br. 17.5.1829.

han ikke havde forestillet sig, at Jfr. Pätges ville kunne udføre Fenellas parti. Ved Waage Petersens egenmægtige foranstaltning tilstilledes teatret partituret i aug. 1829, hvorpå arkiater J. J. A. Schønberg skulle oversætte teksten⁵⁵. Iflg. Heiberg kom operaen på repertoiret som et forsøg på at redde teatrets økonomi⁵⁶.

Fra Kassel skrev Siboni endvidere:

Je me suis arété 10 jours exprès pour voir Aloise de Maurer – que j'ai trouve assez bell'opera, et avec quelque petite localité, que M^r Heiberg pourra placer, et quelque autre ometre, on pourra la rendre interessante pour notre Theatre. la musique est belle, c.a.d. bien composé &&. d'ailleurs la Duchesse l'a tellement loue, que j'ai du la comettre, et la prendre pour notre Theatre. le prix que j'ai fixé avec les deux Compositeurs M^r d'Holbein, et M^r Maurer c'est de 25 à 40 Louis Fred. . . .⁵⁷.

Uden videre anstalter opførtes »Aloise« i Heibergs oversættelse i anledning af kongens fødselsdag i januar 1830. Af Sibonis øvrige korrespondance fra rejsen fremgår det, at han ikke fandt andet værdigt eller passende for den danske scene.

Musikkonservatoriets koncert i april 1830 viser, at Sibonis institut efterhånden havde fundet både talenter og form. Deklamationsnumre af Waltz, Jfr. Kølle, Degen og Julie Fonseca; sangnumre af Jfr. Kølle, Waltz og Julie Fonseca. Musikken komponeret af Paer, Mayr og Rossini. Kun Mercadantes »Elise e Claudio« og (delvis) Rossinis »Mosè in Egitto« blev udført af teatrets syngepersonale⁵⁸.

Ved indgangen til 1830'erne havde Siboni tabt afgørende terræn, når det gjaldt teatrets musikdramatiske repertoire. Tyske tragedier blev tvunget på scenen af Molbech, familien Heiberg producerede vaudeviller og skuespil med roller til den kommende professorfrue, mens unge komponister leverede nationale syngestykker. Teaterdigteren og enkelte andre oversættere dyngede lystspiloversættelser af især franske stykker op foran direktionen. Og som noget helt nyt havde endelig teatret fået en ung ambitiøs balletmester, der selvfølgelig også skulle markere sin uundværlighed.

Prins Christian Frederik havde dog endnu ikke tabt interessen for Sibonis Musikkonservatorium:

55. R.A.: Teatret, Indk. Br. nr. 1787/1829, Deliberationsprot. 14.10.1829. Schønberg var i 1828 blevet udnævnt til livlæge.

56. Morten Borup (udg.): *Heibergske Familiebreve*, nr. 13. I 1830 blev Heiberg overdraget bearbejdelsen (Deliberationsprot. 24.2.1830).

57. Se note 54. Hertuginde er vel kurfyrste Wilhelm II's grevinde Reichenbach, født Emilie Orloff.

58. Theaterplacat 25.4.1830.

... Med Conf[erentsraad] Manthey talte jeg om Conservatoriet med dets Midler at fremme Opførelsen af smaae Syngespil paa Hoftheatret, hvilket vilde give Conservatoriets Medinteressentere og andre meere Interesse for Sagen – ...⁵⁹

Sibonis gamle ide fremført af instituttets protektor blev dog heller ikke nu til virkelighed. Konservatoriets koncert den 24. april 1831 blev derimod interessant ved at Rossinis opera »Wilhelm Tell«, i majestæternes overværelse, blev opført – ganske vist kun i uddrag; ligeledes blev der givet en duet af Rossinis »Semiramis« og kor og romance af Boieldieus »Les deux nuits«⁶⁰. Ved denne koncert optrådte for første gang Chr. Hansen, en af de elever der nåede længst ved teatret.

Ved kgl. resolution af 14. marts 1832 tillodes Musikkonservatoriet at give et skuespil i kostume i forbindelse med dets årlige koncert⁶¹. Udover Overskous omarbejdelse af Florians lystspil »De to Sedler« blev opført musiknumre af Spontini, Rossini og som noget nyt Bellini⁶². Endnu fem koncerter magtede konservatoriet at producere i Sibonis sidste levetid. I 1834 opførtes Kotzebues »Drengene fra Auvergne« i H. P. Holsts vaudevillearrangement⁶³, mens Scribe & Mélesvilles vaudeville »Den yngre Søster« blev opført ved koncerterne i 1835 og 1836⁶⁴. I 1833 gaves bl.a. uddrag af Meyerbeers »Robert le diable« og Rossinis »Otello«, mens »Wilhelm Tell« holdt for med tre numre⁶⁵. I 1834 opførtes Mendelsohn-Bartholdys »Ein Sommernachtstraum«, uddrag af Bellinis »La Straniera«, samt original dansk musik af Herman von Løvenskiold⁶⁶. Ved koncerten i 1834 foresagde Peter Schram Ingemann »Marsk Stiigs Døttre«. Schram blev vel Sibonis berømteste danske elev, omend han fik den vigtigste del af sin

59. R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbog 14.3.1831.

60. Partituret til »Wilhelm Tell« lod Siboni købe den 31.12.1830 (R.A.: Teatret, Regnskab). »De to Nætter« blev opført den 21.9.1832, »Wilhelm Tell« først den 4.9.1842, »Semiramis« aldrig.

61. R.A.: Teatret, Deliberationsprot. 1832. Waage Petersen havde i februar tilbudt »sit Privat Theater til Brug for Conservatoriet« (R.A.: Kongehusarkivet, Christian VIIIs dagbog 13.2.1832.).

62. Theaterplacat 8.4.1832. Florians stykke opførtes første gang i Danmark den 21.10.1791; sidste gang 10.3.1812. Manuskript til Overskous sange findes på K.B.: Abrahamske Autogr. 2029.

63. Opført første gang af Dramatisk Skole den 5.11.1815; 3. og sidste gang den 23.2.1817.

64. Theaterplacat 15.11.1835 og 4.4.1836.

65. Theaterplacat 24.3.1833. »Robert af Normandiet« opførtes første gang den 28.10.1833, »Otello« aldrig.

66. Opført på teatret første gang den 4.12.1834; opførelserne fulgtes af livlig meningstilkendegivelse iblandt publikum. Overskous tekst til »Krigerens Brud under Slaget« findes på Det kgl. Teaters Bibl.

uddannelse på teatret⁶⁷. På grund af Frederik VI's alvorlige sygdom gaves intet geburtsdagsstykke i januar 1837; i stedet overlodes teatret til konservatoriets koncert, hvor Md. Eckerlin assisterede i syngenumre af Mayr og Bellini⁶⁴.

Sibonis sidste større eksperiment udkastedes i 1833, hvor han agtede at give en europæisk koncertturne med Ida Fonseca og Cathrine Ryssländer⁶⁹. C. L. Kirstein, der var blevet teaterdirektør i dec. 1831, konciperede forestillingen til kongen. Han afviste ansøgningen under henvisning til kontrakten af 1819 (som var udløbet) og de store omkostninger ved en rejse for Siboni på 6–8 mdr. (4–6000 Rbd.)⁷⁰. Senere på året bevilgedes han rejsetilladelse⁷¹ med Ida Fonseca som ledsager⁷², og turen gik bl. a. til London⁷³. Da det i 1835 blev klart, at Siboni tiltog sig ekstraordinær myndighed vedr. eleven Christiane Holsts mulige optræden i elevtiden, blev sagen forelagt kongen af Kirstein, hvorpå den kongelige misbilligelse ikke manglede i henseende til embedsmanden Siboni⁷⁴. I 1837 tog Siboni afsted for at restituere sit helbred, men netop på denne rejse bragte han vigtige partiturer med hjem: Meyerbeers »Les Huguenots« og Bellinis »Norma«⁷⁵. Ingen af operaerne nåede han dog at se opført i Danmark. Havde Siboni ved sin ankomst i 1818 forsøgt at lægge en linje, fik han den triumf at skaffe teatret den musik, som efter hans død skulle blive den smagsdannende.

Sibonis indsats gjaldt primært sangundervisningen, hvor det er dokumenteret, at han bibragte en lang række sangere og sangerinder en bedre form. Uheldigvis for Siboni fik eller ønskede ingen af hans (kvindelige) talenter en længere karriere i Danmark, hvorfor hans betydning for dansk sang og sangundervisning stort set blev fragmentarisk. I tiden umiddelbart efter sin ankomst til Danmark fik han stor indflydelse på teatrets repertoire, mens

67. Johanne Luise Heiberg frekventerede Musikkonservatoriet i 1827; jfr. Aage Friis (udg.): Johanne Luise Heiberg: *Et Liv gjenoplevet i Erindringen*, Kbh. 1944 I, s. 59.

68. Theaterplacat 29.1.1837. Md. Eckerlin optrådte adskillige gange ved hoffet i perioden dec. 1836–marts 1837. (R.A.: Kongehusarkivet, Christian VII's dagbøger).

69. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 4.5.1833.

70. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 20.5.1833.

71. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 22.10.1833.

72. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 5.11.1833.

73. K.B.: Nyere Brevsaml., dansk XVI Siboni til Weyse, 10.12.1833.

74. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 21.3.1835.

75. R.A.: Teatret, Kgl. Res. 25.1.1838. Teatret købte klaverudtogene til Bellinis »I Puritani« og »Norma« (Kopibog, 26.1.1838).

han efter 1822 primært virkede som smagsvejleder for hoffet og sangunderviser, fra 1827 ved det private Musikkonservatorium.

Hans rejse i 1829 fik betydning for teatrets repertoire i årene umiddelbart efter, men allerede fra begyndelsen af 1830'erne synes han trængt af nyere tysk musik. De mange franske syngestykker, som opførtes i 1830'erne, havde ikke Sibonis interesse. Slægtleddet af Weyses og Kuhlaus efterfølgere havde også travlt med at omstemme smagen i dette tiår. Rungs første komposition for teatret blev direkte forkastet af Siboni. Kongehuset kunne imidlertid stadig bruge Siboni som forlystelsesråd, hvilket hans koncerter ved prins Christian Frederiks hof og kompositioner til diverse kongelige fødselsdage vidner om.

Kort tid efter Sibonis død i 1839 var kong Frederik VI netop i forhandlinger om at genindføre italiensk opera på teatret. Bellini og Donizetti var blevet moderne ikke blot i udlandet men også i København. Først med Christian VIII kom genoprettelsen af hofteatret som italiensk operascene⁷⁶.

Résumé.

Giuseppe Siboni (1780–1839), né à Forlì en Italie, fit avant son arrivée à Copenhague en décembre 1818 une carrière brillante non seulement dans sa patrie mais aussi en Europe. Dès janvier 1819 il eut du succès à la Cour et aux cercles mondains qui décrétaient les règles du bon goût, et il fut à titre exceptionnel enrôlé dans la liste civile du Roi. Un contrat pour dix ans lui permit assez vite de remplir les fonctions d'un chef d'opéra (formellement à partir d'octobre 1820). Au début des années 1820 son goût musical trouva accès au Théâtre Royal, mais au cours de saisons suivantes son goût italien fut petit à petit remplacé par des vaudevilles danois et quelques opéras nationaux. Or après plusieurs demandes Siboni parvint à fonder un conservatoire de musique privé sous le patronage du prince Christian Frédéric. Ce sont les concerts qu'on y donna et les achats que Siboni rapporta de ses voyages que traite cet article.

La recherche montre que ce ne fut que pendant les toutes premières années que Siboni avait du succès comme chef de l'opéra et professeur de chant. Ce fut surtout à partir des années 1830 que son choix de répertoire fut remplacé par le goût allemand de la direction ainsi que par plusieurs opéras comiques français. La plupart de ses élèves au Conservatoire eurent peu de succès sur la scène danoise. Au cours de son dernier voyage en 1837 il acheta la musique de l'avenir (Bellini, Donizetti), mais il mourut avant que Christian VIII ne rétablît la troupe italienne du Roi au Palais de Christiansborg.

L'article se base de façon prépondérante sur des papiers non imprimés, avant tout sur les archives de la Maison Royale et de la Cour déposées aux Archives Nationales.

76. Jfr. Gerhard Schepelern: *Italienerne paa Hofteateret*, I–II, Kbh. 1976.

(BILAG, jfr. Note 43):

**Sang og Prolog i Anledning af
det musikalske Conservatoriums Stiftelse**

Opført i Conservatoriets første Concert
paa det kongelige Theater,
den 29de April 1827.

CHOR

Fra Himlen venligen du dale,
Du Sangens Aand!
Med Livets bedste Blomst i Haand
Som Himlens Farvestraaler male!
Begeistrings morgenrøde Flammen
Og Vemods dunkle Aftenblaa,
Som Duggens Taare hviler paa,
I den harmonisk smelte sammen.
Svæv til os ned, du Sangens Aand,
Med Livets bedste Blomst i Haand!

SOLO

Vor unge Tankes Flugt er svag,
Opløft den mægtig paa din Vinge!
At Tankens Skaber Tak vi bringe
Paa hver en Kunstens Offerdag!
Til Kunstens Høider lær os stige!
At Mesterne i Aandens Rige
Maae følge os med Velbehag!
Det unge Hjertes Kraft er spæd;
O styrk den, Hjertets Herskerinde!
At vi maae Helligdommen finde,
Foruden Tab af Sindets Fred!
Og medens Hjerterne vi smelte,
Med rene Toners Styrkebælte
Omgjord du vor Uskyldighed!

PROLOG

Med brede Kroner, kraftigt Greneskud,
Den vilde Skov sig mægtigt breder ud;
Naturens Kraft er i de gamle Stammer;
Men i dens Høisal er en evig Nat;
Ei Blomster dufter der; thi Blad og Krat
Tillukke Vei for Lyset og dets Flammer.
Da blinker Øxen med sin hvasse Eg,
Og bryder Hegnets altfor tætte Væg;
Med Lys og Liv, Ildstraalen trænger ind,
Gjør Natten klar, men Los og Rovfugl blind;
Forvildet, flye de, Sangerskaren kommer,
Og Blomsten groer, og Skoven faaer en Sommer.
Saa virker Kunsten!

Kraftens djærve Værk
Harmonisk med det Skjønne den forbinder;
Som Morgensolen Purpurluen vinder
Om Kjæmpefield i sneehvid Pandstersærk.

Du ved det, danske Folk! Den hulde Kunst
Boer, fredende, i dine Bøgeskygger,
Og spreder Nattens tunge Mosedunst;
Thi mange Altre du den villig bygger;
Og Thronens Naade lønner med sin Gunst,
Og du med Tak og Laurbærkronen styrker
Hver Aandens Søn, hver Musens rette Dyrker.

Geniet fødes. Aandens Guddomsgnist
Fremspringer ikke her; den fødes hist;
Men skal den voxte til en nyttig Ild,
Ei slukkes strax, ei flamme alt for vild,
Da maa den tæmmes klogt, som den maa næres,
At ikke Kraften i sit Blus fortæres.
Saa skue da, huldt=opmuntrende, tilfreds,
Med Gunst og venligt Blik til denne Kreds
Af Musens unge Dyrkere, som vier
Idag sin Fremtids Stræben, al sin Id

Til engang at forskjønne Eders Tid
Ved Scenens Spil og Sangens Harmonier!
Fremkald, med kjærligt Smil, det unge Haab,
Som Knoppen klækkes ud i Vaarens Straaler!
Men løft ei alt for tidligt Bifaldsraab –
Den unge Knop endnu ei Stormen taaler!
Med vaersom Haand om dette Haab I frede,
At det engang maa vorde Eders Glæde!

(til Eleverne.)

Og I – til Folkets Bifald bør I beile;
Men ei ved Fjas, letsindigt Gjøgletant!
O! hører dette, at I ei skal feile;
»Det Sande kun er skjønt, det Skjønne sandt!«
Hvert lystigt Skjæmt må være Smagens Datter;
Ei alt er comisk, hvad der vækker Latter.

I Kunstens Tempel bliv Naturen troe!
Kun i Naturens Favn dens Blomster groe.
Melodisk strømme Toner, som en Bæk,
Der, rislende, paa Sivets Streng spiller!
En smagløs, stiv, figur=udklippet Hæk
Er Sangen, med de falske Snirkeltriller.
Ja – ønske I, at vinde Musens Gunst,
Ukunstlet være Eders Kunst!

Et helligt Kald er Sanggudindens Bud –
Til stille Vemod skal I Hjertet smelte,
Opløfte det, med Tonens Flugt, til Gud,
Afvæbne Lasten, vække Kraft og Helte!
Thi, bort med sybaritisk Leflespil!
Med kjelen Sang, der tænder ureen Ild,
Og sløver Tanken, slapper Dydens Bælte!
Mod Tidens Tant skal stedse Kunsten kjæmpe –
Vær Kunsten troe, at ei dens Kraft I dæmpe!

CHOR

Fra Himlen venligen du dale,
Du Sangens Aand!
Med Livets bedste Blomst i Haand
Som Himlens Farvestraaler male;
Begeistrings morgenrøde Flammen
Og Vemods dunkle Aftenblaa,
Som Duggens Taare hviler paa,
I den harmonisk smelte sammen.
Svæv til os ned, du Sangens Aand,
Med Livets bedste Blomst i Haand!

Ovenstående prolog giver udtryk for, at kunstens livgivende kraft, kongehusets nåde og talenternes opdragelse skulle være konservatoriets devise. Eleverne skulle vide, hvad den sande kunst indeholdt: »Ukunstlet være Eders Kunst!« I en Biedermeiersk forestilling aftvang den sande kunst sybaritter og fordærv til fordel for kunstens hellige kald, viet til Gud. Ifølge *Kjøbenhavnsposten* forløb denne del af koncerten mindre heldigt: »Nogle ubetimelige Bifaldsytringer til hvilke de først nylig antagne Børns Sang, der ei kunde betragtes som Kunstpræstation, ikke gav grundet Anledning, fremkaldte her nogen Hyssen, hvorimod den øvrige Deel af Concerten, . . . optoges med udeelt Bifald«. (Nr. 35, 1.5.1827). Forfatteren er formentlig N. P. Nielsen, mens Siboni selv komponerede musikken. (Autograf: *KB*; C II, 159). Teksten ses ikke anført i *Bibliotheca Danica*.

ANMELDELSER

Bøger

Finn Gravesen, red.: Musik og samfund. Gyldendal, København, 1977. 473 pp.

Litteraturen om musikk i de moderne industrisamfunn dreier seg i vesentlig grad om sektorbeskrivelser – spesialstudier av enkelte genre, utøvere, komponister osv. Overgripende, generaliserende framstillinger er sjeldne. Det er således ytterst fortjensfullt å gi seg i kast med den nesten uoverkommelige oppgave å beskrive og analysere problemkomplekset som ligger i tittelformuleringen »Musik og samfund«. Finn Gravesen har valgt den eneste farbare veg: å redigere boken som en artikkelsamling, der ulike forfattere, med forskjellig bakgrunn og forutsetninger, behandler enkeltområder. Felles for dem alle, er at de analyserer og forstår relasjonene musikk/samfunn med utgangspunkt i den marx'ske samfunnsmodell uttrykt i begrepsparet basis-overbygning. Gravesen gjør selv rede for hvordan musikk kan bygges inn i denne modell og gir, i kommentarer til de enkelte avsnitt, synspunkter på hvorledes modellen kan anvendes innenfor de ulike problemområder. Hans teoretisk skarpskodde behandling av de ulike aspekter formår i stor grad å skape en rød tråd gjennom jungelen av kildestoff. Dette høyner nytteverdien av boken som kildesamling og grunnbok i det høyere skoleverket. Samlingen av arbeidsforslag og litteratur er også solid gjennomarbeidet.

Tittelen avstedkommer to vitale spørsmål: Hvilken musikk? Og hvilket samfunn? Det er interessant å legge merke til med hvilket meningsinnhold disse termene blir brukt. I

de to innledende avsnitt »Musikken og samfundet« og »Musikken i samfundet« gir Finn Gravesen ved hjelp av eksemplifiseringer og enkle teoretiseringer en begrepsmessig ramme for termene. At »samfund« gjennom boken benyttes med en rekke ulike meningsinnhold (f.eks. det danske samfunnet, negrene i det amerikanske samfunnet, det kapitalistiske samfunn, det kapitalistiske industrisamfunn osv.) kan av og til by på problemer. Disse problemene er imidlertid ikke større enn at de stort sett løses dersom man godtar termen »kapitalistisk industrisamfund« som en relativt vid samleterm. (Det er f.eks. en rekke forskjeller mellom musikklivet i de nordiske land, selv om disse land vel alle hører til innenfor denne samfunnstypen). Problemer av noe alvorligere art knytter seg til den springende termen »musikk«, som forøvrig heller ikke blir forsøkt presisert eller begrepsmessig avklart i boken. Det sier seg selv at man i en artikkel- og kildesamling med en rekke ulike forfattere må vente å finne »musikk« benyttet med varierende begrepsmessig innhold. Allikevel ville det ha bidratt til større klargjøring om redaktøren hadde presisert sin egen oppfatning, slik den bl.a. implisitt ytrer seg i de sammenbindende kommentarene til bokens enkelte deler. Men selv om en slik presisering altså synes mangle, ligger det i forfatterens egne bidrag ganske klare indisier på hvordan »musikk« skal forstås. Litt uventet – men egentlig ikke overraskende – blir denne termen kon-

sekvent benyttet med et meningsinnhold lånt fra den borgerlige kunstmusikalske tradisjon. Det sondres således klart mellom på den ene side »selve musikken« – dvs. »verket«, det musikalske, estetiske objekt – og på den annen side »det utenommusikalske« – en sekkebetegnelse som omfatter kontekst, brukssammenheng, funksjon, sangtekster osv. Denne begrepsmessige løsrivelse og isolering av musikkobjektet fra miljøfaktorene m.m. er selvsagt fortreffelig når det gjelder kunstmusikk og dens enda mer tingliggjorte avkom, massemediamusikk. Derimot byr en slik analytisk tilnærmingssåte på metodiske problemer som i verste fall vil kunne stenge for en forståelse og innsikt i de deler av musikklivet – innen både folkekulturen og elitekulturen – hvor musikkutøvelsen er ufradelerlig integrert i en organisk helhet av menneskelig interaksjon. Det er et tankekors at »Musik og samfund« synes mangle antropologiske/etnologiske/folkloristiske perspektiv på selve musikkbegrepet, hvilket innebærer reell fare for at man avskjæres fra en forståelse av sentrale aspekter ved musikk som mangedimensjonal menneskelig *samhandling*.

Det er neppe noen tvil om at denne mangel henger sammen med den utpreget teoretiske tradisjon bokens redaktør og forfattere står i. I tillegg til den marx'ske samfunnsforståelse bygger analysene i vesentlig grad på den velkjente kommunikasjonsmodell for musikk. Denne modell – som selvsagt er et nyttig analytisk verktøy – brukes en god del. Sofistikerte, skarpskårne analyser av kommunikative enkeltkomponenter er naturligvis verdifulle – men i seg selv ikke tilstrekkelige. Det er først når alle de små analytiske bitene i puslespillet settes sammen til en helhet, at de kan bidra til å kaste lys over den *virkelighetsoppfatning som manifesteres i den musikalske samhand-*

lingsprosessen. Enkeltanalysene kan i og for seg være både logisk stringente og pregnant formulert – de blir allikevel aldri mer enn fragmenter av et helhetsbilde. Et ankepunkt mot boken blir derfor at den synes forutsette en grunnleggende forståelse av musikk som et lydlig, kommunikativt, men abstrakt fenomen, uten umiddelbart betydningsinnhold. Dermed løsrives »selve musikken« fra konteksten, den blir »et middel« til kommunikasjon, til gruppeidentifikasjon, til propaganda, til påvirkning, til underholdning osv. Dette samsvarer med en elitær borgerlig oppfatning av musikk som »kunst« – et i »seg selv« nøytralt fenomen, som imidlertid kan bli et »middel« til å oppnå ulike mål med. Mot et slikt syn kan f.eks. hevdes at *musikk er menneskelig interaksjon*, som omfatter auditiv, visuell og taktil kommunikasjon, men adskiller seg fra bl.a. verbal kommunikasjon. (Følgende eksempel kan forhåpentligvis tjene som en illustrasjon: Termen »vals«, brukt i en røykfylt kneipe eller ved et finere ball, dekker alle disse aspekter: den klingende ytringen, den sammensatte kommunikasjonen, adferdsmønstrene, kort sagt – den mangedimensjonale interaksjonen. Dvs. at musikken *er* gruppeidentifikasjonen, den *er* kommunikasjonen osv.) En slik antropologisk oppfattelse av fenomenet musikk synes langt mer adekvat når det gjelder den musikalske folkekulturen – et felt som forøvrig synes noe forsømt i foreliggende bok. Det forekommer ikke unaturlig å se denne mangelen nettopp som et utslag av at det musikkbegrep boken forfekter, stenger for en forståelse av musikken i folkekulturen – et emne som vel burde stå sentralt i et verk bygd på marx'sk samfunnsforståelse.

Så langt om bokens grunnleggende premisser. I beskrivelsen og analysen av relasjonene musikk/samfunn legges (s. 35) tre synsvinkler til grunn: de historiske utvik-

lingslinjene trekkes opp i to ulike perspektiv, et stilhistorisk og et sosialhistorisk, mens dagens aktuelle situasjon betraktes fra musikk sosiologisk synsvinkel. Denne formen for metodepluralisme har utvilsomt mye for seg. Forfatterens vektlegging av de ulike aspekter kommer til syne i redigeringen, som bygger på en oppdeling av problemfeltet i fire hoveddeler under stikkordene 1 historie, 2 organisasjon, 3 funksjon og 4 opinion.

Det historiske kapitlet er todelt – stilhistorien og sosialhistorien beskrives hver for seg – men todelingen gjennomføres ikke strengt. Et av målene er jo nettopp å synliggjøre sammenhenger mellom samfunnskrefter og musikalsk stilutvikling. Igjennomgåelsen av kunstmusikkens historie viser Gravesen hvorledes musikk i hovedsak har vært framstilt som et autonomt fenomen, til tider plassert i forhold til det generelle kulturlivet, men bare sjelden i en større samfunnsmessig sammenheng. Musikkens skapere, komponistene, har stått i sentrum for denne historieskrivningen, og sosiale bakgrunnsvariabler kommer derfor undertiden til syne i biografiske sammenhenger. Når det derimot gjelder jazz/rock/popmusikk, er stilen i langt videre grad blitt beskrevet, fortolket og forklart ut i fra sin samfunnsmessige funksjon og determinasjon, her med utøverne i sentrum. Dette innebærer naturligvis ikke at disse musikkformer er sterkere bundet til den allmenne samfunnsutvikling enn tidligere tiders kunstmusikk, men illustrerer godt den økende vektlegging av å se musikkutviklingen i et samfunnsperspektiv. I dette avsnittet inngår *Siegfried Schmidt-Joos'* bidrag om rockmusikkens sosialhistorie (hentet fra *Rock-Lexikon*), som behandler rockens barndom i Amerika på 50-tallet, videreutviklingen i engelsk beatmusikk, oppsplittingen i ulike genre på 70-tallet, kommersi-

alisering, stagnasjon og utarting. Som helhet gir kapitlet om musikkens stil- og sosialhistorie en god generell forståelse av forfatterens resonnement i konfrontasjonen med musikkhistoriske problemstillinger. Den største svakheten er mangelen på referanse til dansk eller nordisk musikkliv. Den økte innsikt i vårt musikklivs røtter kapitlet kan gi, må således i hovedsak oppnås gjennom analogibetraktninger, med de farer dette innebærer.

Kapitlet om musikkens samfunnsmessige organisasjon tar utgangspunkt i kommunikasjonsmodellen med vekt på produksjon, distribusjon og forbruk, dvs. de aspekter som framhever musikk som salgsvare eller konsumentartikkel. Framstillingen begrenses til to store musikkpolitiske makt-konsentrasjoner: det offentlig administrerte musikklivet og den kommersielle musikkindustrien. Et avsnitt om musikkopdragelse er viet den pedagogiske sektor, med en historisk oversikt, utvalgte sitat fra bekjentgjørelser om musikkfaget i dansk skoleverk og en drøfting av kulturpolitiske implikasjoner. Denne diskusjonen er ikke bare tankevekkende, men også matnyttig med tanke på bevisstgjøring av enkeltmennsker innenfor de skoleslag hvor boken har eller vil få anvendelse.

Avsnittet om kulturpolitikk peker på de grunnleggende motsetninger mellom en offentlig kulturpolitikk hvor musikkens bruksverdi settes i sentrum og den private, kommersialiserte musikkformidling, hvor alt til sjuende og sist dreier seg om musikkens salgsverdi. Her kommer Gravesens solide teoretiske skolering til nytte i en kritisk og klargjørende drøfting av utvalgte sitat fra sentrale kulturpolitiske dokument, herunder også lovforslag. En tilsvarende klarhet preger avsnittet om Danmarks Radio, noe som bl.a. skyldes at Gravesen her begrenser diskusjonen til mer prinsipielle

betraktninger over radioens rolle som massekommunikasjonskanal. En mer deskriptiv framstillingsform benyttes av *Knud Ketting*, som skriver om Danmarks Radios musikk. Dette felt tangeres forøvrig også av *Alf Holter*, i hans bidrag om musikken og markedet, som særlig tar opp problematikken omkring dansk plateindustri og pop-produksjon. Her står økonomien i sentrum – avsnittet gir et bilde av markedsmekanismene innenfor popindustrien og hvordan disse påvirker og påvirkes av produksjons- og distribusjonssystemet. Om hovedtendensen råder ingen tvil: Her er det de økonomiske kreftene som bestemmer spillet – så får komponister og musikere innrette sitt spill deretter. En av Holters konklusjoner – at denne type musikkproduksjon bare representerer en kompensatorisk tilfredsstillelse av folks behov for meningsfull musikk som uttrykker deres sosiale erfaringer – blir nærmere presisert i en lederartikkel om Johnny Reimar, hentet fra »Politisk Revy«. Denne politiserende ekskursen leder naturlig over i en mer generell drøfting av musikkforbruk der Gravesen beskjeftiger seg med siste ledd i den musikalske kommunikasjonsrekka: lytteren. På dette felt foreligger som kjent en del forskningsresultater fra empirisk musikk sosiologi. Men i stedet for å gå nærmere inn på disse, har Gravesen valgt å konsentrere seg om mer prinsipielle aspekter knyttet til Adorns kjente lyttertologi. Videre pekes på et av de problem, som også har vært en lumsk snublestein for empirisk musikk sosiologi: vanskene forbundet ved å oppstille en genretologi.

Ved å begrense kapitlet som helhet til bare å gjelde de store organisasjonene innenfor det offentlige (statskontrollerte/statsstøttede) musikklivet og den private musikkindustrien, hopper Gravesen over de kahende mindre synlige – men ikke nødven-

digvis mindre viktige – organisasjonene innenfor det folkelige musikklivet: amatørorganisasjoner, ideelle og politiske organisasjoner osv. Analysen munner således ut i en modell (s. 244) der folkets avmakt konfronteres med det offentlige musikklivs og den kommersielle musikkindustriens makt. Modellen er forsåvidt både smukk og dekkende for de realiteter Gravesen trekker fram, men bildet ville trolig bli noe mer komplisert dersom de faktorer som ikke lar seg innpasse i en såvidt forenklet modell, var tatt med i betraktningen. En annen sak er at en modell, der begrepsparet makt/avmakt inngår som et vesentlig element, vel også burde ta hensyn til maktfaktorer som ikke så lett lar seg fange inn av organisasjonsbegrepet. En innvending mot Gravesens modell vil således være at den bare omfatter de ytre faktorer, de lett registrerbare uttrykk for musikklivets organisering og kreftene som styrer denne. Hvilke krefter ligger f.eks. i den musikalske samhandling? Ut i fra tidligere nevnte antropologiske forståelse av musikkbegrepet, kombinert med metoder fra empirisk musikk sosiologi, vil en kunne synliggjøre hvorledes musikkaktivitet konstituerer handlingsfellesskap (spesielt innenfor nærmiljøet, men også i videre samfunnsammenhenger) som griper dynamisk inn i den makt/avmakt-struktur Gravesen beskriver. Det dreier seg her om krefter innenfor bl.a. den folkelige musikkulturen, som, dersom de ble innlemmet i Gravesens modell, ville kunne supplere den noe ensidig konkluderende betoningen av alternativt musikkforbruk med en sterkt nedtonet faktor: alternativ musikkmaking. Men det forutsetter altså at »musikk« forstår som et mangedimensjonalt fenomen – som i massemediamusikkens skikkelse er redusert til noe endimensjonalt: den klingende ytringen alene.

Kapitlet om musikkens samfunnsmessige

funksjon innledes med en drøfting av funksjonsbegrepet. Etter en foreløpig grovsortering mellom musikk som *mål* og musikk som *middel*, antydes en todeling av sistnevnte kategori ved at musikken kan ha dobbel funksjon: dels en *fysisk* (motorisk) og dels en *mental* (ideologisk/politisk). Den påfølgende katalogaktige drøfting av ulike funksjoner blir i lite nevneverdig grad fulgt opp utover i kapitlet, og munner på sett og vis ikke ut i noen egentlig konklusjon. En klargjøring av begrepene ville muligens ha falt lettere ved å innføre en distinksjon mellom *bruken* (brukssammenheng) og *funksjonen* (hva musikken gjør eller betyr i den aktuelle sammenheng). Fokuseringen av musikkverket gir seg bl.a. utslag i at musikkanalysen med samfunnsperspektiv fører til mest overbevisende resultat hvor granskningsobjektet er kunstmusik. Analyseeksemplene innenfor pop-, folkemusikk og jazz er mere ujevnt og til tider overflatisk behandlet. Det synes f.eks. inkonsekvent at man, etter å ha betonet teksten som noe ekstras musikalsk, i flere tilfelle lar musikkanalysen være sentrert om ordets meningsinnhold. Å omtale negro spirituals generelt som en videreutvikling av white spirituals (s. 278) og blues'en som de amerikanske negres vesentligste folkesang (s. 276) er mildest talt ubetenksomt, og bidrar til å gjøre leseren en smule på vakt overfor det øvrige innhold i musikkanalysene. Det kan forøvrig trenges: utelatelsen av en så sentral aspekt som improvisasjonselementet i analysen av en bluesframføring indikerer en viss overfladiskhet i behandlingen av genren – eller er det igjen et utslag av førnevnte verksentrerte oppfatning av musikkbegrepet? Mer ryddige er avsnittets avsluttende analyser av Eislers arbeider-sang og Nonos politiske betingede avantgardemusikk.

I sitt bidrag om beatmusikkens ideologiske

funksjon har Bjørn Veierskov forsøkt å kretse inn ikke bare tekstens, men også musikkens uttrykkspotensiale. Ut fra en noe spekulativt formulert hypotese om samspillet mellom dette potensiale og samfunnet oppstilles et skjema for musikkarakteristikk, tekstinnhold, teori og praksis som avspeiler ulike spenningsforhold til samfunnet. Framstillingen er interessant, men vanskelig tilgjengelig. Mer konkret er *Torben Ditlevsens* omtale av Dansk-top-universet. Med utgangspunkt i fyldige tekstanalyser konkluderer han med at Dansk-toppen gir en forståelse av tilværelsen som ikke bare er fragmentert, men også ytterst fattig. Dansk-top-musikken blir behandlet av Erik Christensen. Her gis eksempler på det etablerte musikklivs holdninger til popmusikk, en kort generell karakteristik og et forsøk på drøfting av spørsmålet om musikalsk kvalitet. Når det gjelder sistnevnte spørsmål, virker det noe overraskende at forfatteren ikke går inn på den rent håndverksmessige side – det finnes jo visse tekniske normer for komposisjon, instrumentasjon osv. I stedet legges det kun opp til rent subjektive vurderinger, som leder fram til (eller er det mer tale om ringslutning?) den konklusjon at popmusikken skaper et manipulerende fellesskap – *for*, for men ikke *av* folket. Ved hjelp av enkel melodianalyse av et utvalg Dansk-topmelodier søker Christensen å understøtte Adornos kjente påstand om at en popmelodi må holde seg innenfor visse rammer, og samtidig være fundamentalt annerledes, for å bli en suksess. Den benyttede toneromsanalyse synes i og for seg hensiktsmessig i denne sammenheng. På den annen side kan innvendes at metoden – såvel som Adornos påstand – vil kunne anvendes med like stor rett (og eventuelt samme resultat?) på et folkevisesample. Spørsmålet blir altså: hva utsier sitatet og metoden egentlig om popmusikken?

Kapitlet om funksjon avsluttes naturlig nok med et bidrag om funksjonell musikk i betydningen massekommunisert musikk, spesielt produsert for bruk i arbeids- og forbrukssammenhenger. *Ole Strårup* gir her først et historisk tilbakeblikk og konsentrerer deretter framstillingen om den mest kjente (og vel også mest utbredte) form for funksjonell musikk: muzak. Artikkelen er velskrevet og informativ, ikke minst gjennom sammenstillingen av utdragene fra reklamebrosjyrer og drøftelsene av de bakenforliggende prinsipper.

Opinion er i videste forstand et spørsmål om verbalisering av holdninger og følelser. Kapitlet om musikalsk opinionsdannelse dreier seg om skriftlige verbaliseringer i tidsskrifter og dagspresse. *Hans Peter Larsens* oversiktsartikkel om musikkritikk siden 1700 viser, med utgangspunkt i tysk musikkliv, utviklingen fra de første musikk-tidsskrifter i opplysningstidens ånd fram til vår tids høyt spesialiserte musikkjournalistikk. En videre utdypning av moderne dansk musikkritikk foretar *Peder Kaj Pedersen*, i en pedagogisk vel tilrettelagt artikkel. De utvalgte eksemplene, hentet fra dagspressen, pressebrev utsendt av plateselskap og bookingbyrå, ungdomstidsskrifter og musikk-tidsskrift illustrerer godt mangfoldet og den framskredne differensieringen. Informasjonskanalene er i sannhet mange og kompliserte. Pedersens betoning av at musikkstoffet i dagspressen først og fremst er reklame for musikkvarer synes godt underbygd, selv om realitetene kanskje ikke er fullt så ensidige som artikkelens konklusjon kunne tyde på.

»Musik og samfund« er en omfangsrik bok. Hovedforfatteren og redaktøren Finn Gravesen har utvilsomt gjort en kjempeinnsats for å bringe tilveie adekvat litteratur og selv legge fram et skriftlig materiale som til sammen gir konturene av det enorme pro-

blemfeltet. I arbeidet med stoffutvalget har han måttet ta hensyn ikke bare til den vektlegging av delområder som ligger implisitt i tittelen og den teoretiske vinklingen, men også til hva som er eller ikke er gjort innenfor forskningen. Det er naturligvis ikke vanskelig å finne hvite flekker på kartet boken tegner av musikk og samfunn, men det ville være unfair å gjøre et stort nummer ut av dette. Et par hvite flekker kan det allikevel være grunn til å nevne:

En meget stor og ytterst interessant sektor av det folkelige, ikke kommersialiserte musikklivet i de nordiske land er knyttet til den rike floraen av små og store religiøse forsamlinger. Dette musikklivet representerer en bred, kreativ kulturinnsats på grasrotplan som en skulle tro var av vesentlig interesse, både fordi den ser ut til å holde stand mot trykket fra kulturindustrien og fordi den på flere måter fører videre verdifulle element i tidligere tiders folkekultur. Det er grunn til å tro at slike musikktradisjoner fortsatt utgjør en livskraftig sektor av musikklivet også i Grundtvigs fedreland. I så fall er det beklagelig at denne tradisjonen ikke er funnet verdig til nærmere omtale og analyse. Denne utelatelsen må sies å være en medvirkende årsak til den noe pessimistiske undertone i bokens kritikk av musikklivet som helhet. Kanskje finnes det flere positive trekk i musikklivet enn boken peker på? Empirisk forskning i Sverige har lenge vist at en marx'sk grunnholdning til musikk/samfunn ikke er til hinder for fruktbart og samtidig kritisk innsyn i religiøs musikkpraksis.

En ikke uvesentlig dimensjon, som gjennomtrenger det totale musikklivet, er forholdet mellom kjønnene. I en bok der alle forfatterne er menn, er det knapt overraskende at denne dimensjonen forblir skjult. Kopler en denne utelatelsen til den overfor omtalte, kan en, med bakgrunn i

empirisk materiale fra f.eks. Norge, spørre: hvorfor er det mest menn som gjør seg gjeldende og blir mest eksponert i det profesjonelle musikklivet og i ledende roller i det folkelige musikklivet, når kvinner totalt sett viser like stor (om ikke større) musikkaktivitet? Dette enorme problemkomplekset bør ikke negliseres.

Bokens sammensatte form gjør en helhetsvurdering til en umulig oppgave. Av ovenstående bemerkninger skulle framgå at boken byr på et vell av problemområde, noen behandlet med glitrende analytisk skarp-

sindighet, mens andre er blitt mindre overbevisende eksponert. I alle fall har Finn Gravesen gjort en ytterst fortjenstfull innsats i å legge til rette en så omfattende publikasjon der musikk/samfunn blir satt inn i en vid, vel definert teoretisk ramme. Brukt med kritikk og fornuft ugjør boken et meget anvendelig kildemateriale og et dynamisk utgangspunkt for seminarer og diskusjoner i ulike undervisningssammenhenger. Behovet for slike framstillinger er legio.

Ola Kai Ledang

Finn Egeland Hansen: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation Based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier (=Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, III-IIIa). Dan Fog Musikforlag, København, 1979. (Bd.1) Text. 307 pp. (Bd.2) Tables.

Den 2. november 1979 forsvarede Finn Egeland Hansen to arbejder for den filosofiske doktorgrad ved Aarhus Universitet. Det ene af dem, *H 159 Montpellier. Tonary of St Benigne of Dijon. Transcribed and annotated by Finn Egeland Hansen*, der havde foreligget trykt siden 1974, er anmeldt af Michel Huglo i Dansk Årbog for Musikforskning VIII, 1977, s. 107–110. Det andet arbejde, der forelå friskt fra pressen, har direkte tilknytning til det første gennem en række statistiske tabeller (bd.2), der er resultatet af en gennemgribende datamaskinel behandling af Montpellier-tonalets melodirepertoire, og som sammen med udgaven af tonalet danner det vigtigste empiriske grundlag for undersøgelserne i arbejdets hoveddel (bd.1). Den følgende omtale er ment som en foreløbig præsentation af denne afhandling, idet Årbogens redaktion har bebudet at ville gøre plads i kommende numre for mere indgående behandlinger af dens hovedaspekter.

De tonale forhold i den gregorianske sang har siden middelalderen og indtil idag i alt væsentligt været behandlet som et spørgsmål om de enkelte melodiers mere eller mindre modsigelsesfylde indpasning i det såkaldt kirketonale system, der, som bekendt, med den antike *octoechos* som forbillede består af 4 *maneria* eller hovedtonearter, hver omfattende to *modi*, altså grundlæggende et spørgsmål om forskelle og afvigelser i forhold til et givet sorteringssystem, der i al simpelhed har melodiernes finaltone, deres beliggenhed i forhold til denne samt deres eventuelle recitationstone (tenor) som hovedkriterier. Over for dette rejser Finn Egeland Hansen i *The Grammar of Gregorian Tonality* det videnskabeligt set langt vigtigere spørgsmål, hvad der konstituerer melodiernes faktiske tonale homogenitet, deres »fundamental tonality« (s. 13–14).

Det sker i afhandlingens kapitel I, der derefter er viet en redegørelse for undersøgelsens metodologiske grundlag. Forfatteren

har her været under stærk inspiration af især U.Ecos almenkulturelle, meget data-venlige semiologi, og der bruges en del plads (s. 16–20) på en forklaring af kode-begrebet; afsnittet står ved sin didaktiske, lidt pudserlige omstændelighed i besynderlig modsætning til den gennemgående ret lapidariske fremstilling i de følgende kapitler, hvor det gang på gang »overlades til læseren« at undersøge, sammenligne, bedømme eller danne sig en mening om nu det ene, nu det andet. Pointen er naturligvis, at forfatteren vil have tonaliteten i den gregorianske sang (og implicit al anden tonalitet) opfattet som en kode, som det er hans mål at bryde gennem opstilling af modeller med påfølgende verifikation, der – og dette er vigtigt – består i en undersøgelse af »the structural interaction of the tonality with the other musical utterances of the chant, melodic formation, phrasing etc.« (s. 20). Semiologi eller ikke – dette er sund metodologisk fornuft og svarer i princippet ganske til den metode, der har været anvendt i al god musikalsk stilforskning (et nærliggende eksempel er Jeppesens undersøgelser af dissonansbehandlingen hos Palestrina). Forfatteren baserer sin model-konstruktion på antagelsen af et helt generelt tonalt spændings/afspændings-princip. Dette specificeres i et sæt modeller, der, igen lidt snurrigt, beskrives i termer fra den newtonske mekanik, og som dernæst konkretiseres i bestemte tonalitäts-strukturer med nøje definerede kriterier i en algoritmisk form, der gør dem egnede til edb-programmering.

Afprøvningen af disse tilsyneladende helt abstrakte konstruktioner er en lang, meget kompliceret og detaljerig proces. Den forløber i fire faser, af hvilke den første (kapitel 2–3) kan tages som eksempel på forfatterens grundige og nøje gennemtænkte arbejds måde. Det drejer sig her om den pen-

tatone tonalitäts-struktur (med f.eks. c d f g a som hovedtoner og de øvrige, incl. de ejendommelige mikrotone-trin, som bi-eller spændingstoner). Efter denne strukturs kriterier selekteres godt 300 melodier, der grupperes primært efter pentaton-system – der kan være tale om tre forskellige – og sekundært efter maneria med undergrupper. I hver gruppe undersøges nu de for tonaliteten mest betydningsfulde momenter, nemlig forekomsterne af bitone-involverende melodiske spring, melodiernes initialer (begyndelses vendinger) og deres afsnits- og finalkadencer; til slut analyseres de tonale forhold inden for de forskellige sangtyper (introitus, communio etc.). Hvad forfatteren derefter foretager sig er også illustrativt: for at komme de resterende 4–500 melodier ind på livet lægger han i undersøgelsens anden fase (kapitel 4–5) ud med at forestille sig en pentaton-struktur, der ikke som den omtalte beror på oktav-, men på kvart- og kvint-identitet (f.eks. tonerækken c d f g a c' d' e' g'), med tilhørende strenge kriterier. Resultatet er godt 100 melodier, der, med sådanne modifikationer som stoffet tilsiger, behandles efter samme principper som de foregående. I tredje fase (kapitel 5–6) udvides det begrebsapparat, der i kapitel 1 var blevet knyttet til den såkaldt pien-tonale model (hvortil de to allerede behandlede pentatone struktur-typer hører) med termer som fravigen, modulation og systemveksel; resultatet er denne gang henvend 150 melodier, der derpå analyseres.

Forfatteren er indtil dette punkt gået konsekvent systematisk til værks, hvad han begrundes med et ganske rimeligt ønske om at indgive læseren en vis fortrolighed – »competence« kalder han det også – med »the grammar of the tonal language« (s. 180). På den anden side har der undervejs stedse tydeligere tegnet sig et mønster i forholdet mellem de tonale struktur-typer

og de enkelte sangtyper, om hvilke sidste det jo gælder, at deres historie i en vis udstrækning er kendt. I arbejdets fjerde og sidste fase (kapitel 7–8) tages konsekvensen heraf. Efter en præsentation af et formentlig urgammelt fænomen, som forfatteren kalder »tone alienation tonality«, indrages det historiske (ind imellem også kaldet »diachronic«) aspekt i en række overvejelser og undersøgelser omkring bl.a. den gregorianske psalmodi-praksis med dens højst interessante forhold under indførelsen af octoechos-teori og nodeskrift, og omkring den gammelromerske sang og dens forhold til det gregorianske standardrepertoire (forfatteren lægger sig her fast på den såkaldt frankiske teori, som han ser kraftigt støttet af sine egne undersøgelsesresultater). Herigennem når han frem til kort og fyndigt at fremlægge en samlet teori om den gregorianske tonalitets historie (s. 208–9). Den seneste etape i denne historie skulle efter teorien være invasionen af en tonal tertsstuktur (formentlig fra samtidens spillemands-musik) i de yngre sangtyper, specielt alleluia med dets netop dansemusik-lignende repetitive formstruktur. Forfatterens påfølgende un-

dersøgelse af det resterende repertoire af gradualer, offertorier og alleluia fører til resultater, der støtter hans teori, og dermed er han i stand til i sin konklusion (kapitel 9) at give en helt igennem velunderbygget og i alt væsentligt overbevisende oversigt over samtlige gregorianske proprium-sangtypers tonale historie.

I afhandlingens allersidste afsnit siger forfatteren om sit arbejde, at det har vist, at »it is not possible to give a simple description of tonality in Gregorian chant«. Og det er så sandt som det er sagt; det har afhandlingen vist til overflod. Men den har samtidig vist, at det i høj grad er muligt at give en *kompleks* beskrivelse af tonaliteten i den gregorianske sang og – hvad der ikke er af mindre vigtighed – af principielt enhver anden tonalitet. Med *The Grammar of Gregorian Tonality* har Finn Egeland Hansen ydet et omfattende og afgjort lodigt bidrag til den eksisterende viden om den tidlige europæiske musikhistorie, og i hans grundigt ekspliciterede og konsekvent gennemførte metode ligger der væsentlige impulser for den musikalske stilforskning overhovedet.

Finn Mathiassen

Jørgen I. Jensen: Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin. (Platonselskabets skriftserie). Gyldendal, København 1979. 153 pp.

I den hidtidige udforskning af Augustins forfatterskab har hans forhold til musikken i nogen grad været forsømt til fordel for rent teologiske, filosofiske og religionshistoriske undersøgelser. Det har af de fleste forskere været overset, at der er stærke sammenhænge mellem musikalske, teologiske og filosofiske emneområder, sammenhænge, der kan følges fra antikken og frem til renæssancen.

Musikken og det musikalske arbejde var dengang forbundet med tanken om sfærernes harmoni, med forestillingen om et velordnet, musikalsk verdensalt, som man kunne nå til erkendelse af gennem en undersøgelse af forholdet mellem de musikalske elementer og de tilgrundliggende tal. Forfatteren fremhæver med rette, at en sådan tænkemåde ikke har nogen praktisk betydning for nutidige former for musi-

kalsk erkendelse, men at den antikke og middelalderlige tænke måde alligevel ligger gemt som grundforestilling bag en række værker fra vort århundrede. Det gælder ikke blot de tolvtonale og serielle komponisters intensive arbejde med tal ved udformningen af deres værker, men tanken om en dybere sammenhæng mellem tal og toner er desuden beskrevet af digtere som Thomas Mann, Hesse og Rilke.

Man kunne her tilføje, at sammenhængen mellem tal og toner også har fortalere blandt det 19. århundredes æstetikere. Blandt disse H. C. Ørsted, der finder durtrekklagen den skønneste af alle samklange på grund af de enkle talforhold (4, 5, 6) mellem akkordens grundtone, store terts og kvinten (I dialogen »Om Grunden til den Fornøjelse, Tonerne frembringe«, 1808).

Kildematerialet til Augustins musikanskuelser er hentet fra adskillige af hans skrifter, hvoriblandt især *De ordine* og *Confessiones*. Men hovedkilden er så afgjort *De musica* og inden for dette skrift 6. bog (sidste afsnit). Gennemgangen af dette skrift er præget af en stærk koncentration omkring tekstens forløb og en minutøs iagttagelse af selve bevægelsen og fremdriften i teksten. En sådan metode, der i nyeste tid har vundet voksende tilslutning i forskningen, indebærer mulighed for at fremdrage hidtil uopdagede sider af de gamle tekster.

Som resultat af undersøgelsen udkrystalliseres, hvad forfatteren betegner som »nye musikalske forståelsesformer.« Det drejer sig især om tanken om musikkens bevægelse ad tidens linje, erindringens betydning for musikoplevelsen, sjælens flerstemmighed, musikkens evne til at udsige det uudsigelige samt det nye syn på det musikalske sanseindtryks realitet.

Interessant er ikke mindst, at det i Augustins 6. bog *De musica* erkendes, at sjælen kan arbejde på flere måder, uden at dens enhed antastes. Desuden at en lignende

forestilling om samtidighed ligger bag Augustins analyse (i *Confessiones*) af, hvordan fortiden og fremtiden er nærværende i øjeblikket som erindring og forventning. I den forbindelse konstaterer Jørgen I. Jensen med rette, at sådanne erkendelser leder tanken hen på den særlige udvikling af flerstemmig musik, der fra middelalderen og fremover karakteriserer den vestlige musikkultur.

I samme retning peger Augustins erkendelse af, at man ikke kan vurdere, hvad man hører, med mindre *erindringen* er i funktion. Netop erindringen er for den vestlige musiks videre udvikling op til nutiden en art underforstået æstetisk kriterium på lignende måde som for Augustin. Sådan at forstå, at det er erindringen, der formår at samle indtrykket af den klingende musik til en form. Uden erindrings- evnen ville oplevelse af musikalske størrelser som f.eks. fuga eller sonateform være utænkelig.

Det anførte er blot et par af de interessante aspekter, som er fremkommet som resultat af Jørgen I. Jensens omhyggelige analyse af Augustins tanker. *Sjælens musik* er i det hele taget en både righoldig og spændende afhandling. Spændende ikke blot fordi Augustins synspunkter fremstår som en forvandling af den antikke tradition ved den kristne tænkningens bistand. Men – som forfatteren understreger – fordi vi i nutiden næppe kan nå videre uden en erkendelse af den ældre tradition, og navnlig de helt selvfulgkelige og ofte skjulte forhold i forbindelse med musikken, som Augustin beskriver. Som nutidigt eksempel anføres Per Nørgårds musik som efter forfatterens mening fremtræder som ny og original bl.a. »i kraft af det store traditionsrum, som den åbner ind til«. Naturligvis er Per Nørgårds musik ikke at opfatte som en musikalsk konkretisering af Augustins tanker, »men den rummer som Augustins tænkning en

bestræbelse på en musikalsk orientering, der er bredere end det enkelte værk, og den er præget af en besindelse på musikkens elementære forhold.«

Sammenfattende kan det siges, at det er lykkedes Jørgen I. Jensen at påvise nye perspektivrige aspekter i Augustins musikopfattelse, ligesom det gennem hans ar-

bejde klart fremgår, at en sådan fornyet undersøgelse af oldtidens og middelalderens musikæstetik også er af nutidig relevans. *Sjælens musik* kan derfor varmt anbefales som lønsom og inspirerende læsning. Til bogens værdi bidrager også det fyldige note- og henvisningsapparat samt personregister.

Børge Saltoft

Dan Fog: Grieg-katalog. En fortegnelse over Edvard Griegs trykte kompositioner, København, Dan Fog Musikforlag, 1980, 143 pp.

For nogle år siden havde den amerikanske musikvidenskabsmand Jan LaRue anledning til at omtale Dan Fog som den ene af sine to yndlings-forfattere indenfor musikvidenskabelig litteratur. Eftersom den anden hed Rumor, kan vi fornemme, at det er uoverensstemmelsen mellem disse navne, som engelske ord (Tåge og Rygte), og deres ejermænds videnskabelige virksomhed, som har kildet vor lystige amerikanske kollegas humoristiske sans. De, der kender Dan Fog, kan dele hans morskab, for han er så udpræget et ordensmenneske, som med en skarp hjerne og enorm flid netop har tilstræbt at rydde tågen af vejen og bringe orden i den ene bibliografiske opgave efter den anden. (Omfanget af hans arbejde er nylig beskrevet af Sigurd Berg i den nye udgave af *Dansk biografisk Leksikon*, bd. 4). Det har betydet meget for musikforskningen i Danmark at have et videnskabeligt-orienteret musikantikvariat ved hånden, så at sige, men også vore nabolande i Norden har nydt godt af det. Dan Fog var således medstifter i 1962 af den norske Edvard Grieg-komité, for hvilken han skabte det nødvendige bibliografiske grundlag, i form af en fuldstændig værkfortegnelse, så arbejdet kunne begynde på den monumentale *Edvard Grieg Gesamt-*

ausgabe (GGA). Fra denne oprindelse har værkfortegnelsen fundet vej, som forfatteren selv fortæller, til adskillige musiklexika der er blevet udgivet i de senere år, såsom Grove, Sohlman, Cappelen, etc. Senest er der kommet en fuldstændig tematisk fortegnelse over Griegs værker i Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren* (Oslo, Aschehoug, 1980); også denne bygger på Dan Fogs upublicerede arbejde, og forfatterne takker ham for tilladelse til at benytte det. Flere lister over Griegs kompositioner er efterhånden således blevet gjort tilgængelige, alle hidhørende fra Dan Fogs fortegnelse fra 1965. Når nu ophavsmanden selv udgiver et *Grieg-katalog*, skulle man forvente, at det er fordi tiden er inde til at krone 15 års arbejde med den officielle definitive værkfortegnelse. Men nej: i forordet læser vi, at også denne fortegnelse er »et foreløbigt arbejde, der blev til i 1965«. Så må man spørge: hvis det stadigvæk kun er foreløbigt, hvorfor skal det da udgives, og hvis det skal udgives som en selvstændig bog, hvorfor er det da ikke definitivt? Svaret er åbenbart dette: udover værkerne udgivet under opustallene 1-74, findes der adskillige af Griegs kompositioner som blev udgivet uden opus-tal. Disse havde

Dan Fog katalogiseret som numrene 101–124. De senere års forskning i forbindelse med udgivelsen af Griegs samlede værker har imidlertid fremdraget adskillige hidtil ukendte og utrykte kompositioner, og ved at indføje disse i kronologisk orden blandt værkerne uden opus-tal, har Benestad og Schjelderup-Ebbe bragt uorden i Dan Fogs nummerering. Dette ønskede ordensmennesket Dan Fog naturligvis at rette op på, og det har han forsøgt at gøre her på side 101. Men eftersom hans katalog kun omfatter trykte kompositioner, er der ikke så få værker, som han ikke kan inkludere, før de er blevet udgivet i GGA. Dette har medført at rækkefølgen i Dan Fogs nye katalog er afbrudt og ufuldendt, f.eks. standser han med nr. 156, hvor Benestad og Schjelderup-Ebbe fortsætter til nr. 162. Havde det så ikke været bedre at vente med udgivelsen af dette katalog? Hvor meget forståelse man end har for forfatterens

ønske om at udgive sin side 101, er der andet der taler for, at han måske burde have udvist tålmodighed. Hovedproblemet, efter min mening, er vor usikkerhed med hensyn til forholdet mellem dette katalog og GGA, som begyndte at udkomme i 1977. Vi ved jo, at GGA bygger på Dan Fogs værkfortegnelse fra 1965; vi er også blevet fortalt, at det endelige katalog må vente på færdiggørelsen af GGA. Formodentlig vil det til den tid opsamle resultaterne af hele Grieg-forskningens forløb siden 1965, og det er altså med årene blevet afhængigt af GGA. Hvordan forholder det nærværende 1980-katalog sig så til GGA? Det »blev til i 1965«, men er det forblevet uændret, eller har det også taget de sidste 15 års opdagelser og rettelser med? Når der viser sig at være uoverensstemmelser mellem GGA og Dan Fog (1980), hvilket skal man så tro på? Lad os se på et par eksempler:

Op. 12, Lyriske Stykker, hefte 1 (komponeret 1865–67)

Udgave:	ifølge Dan Fog (1980):	ifølge GGA I (1977):
Hornemann [Dec. 1867]	Original Ausgabe	Erstausgabe
Peters [1874]	Parallelausgabe, pl. nr. 5677	Erster Neudruck
W. Hansen [c. 1877]	(Dritter) Titelaufgabe	Zweiter Neudruck
Peters [c. 1888]	Neuauausgabe, pl.nr. 7263	Dritter Neudruck, pl. nr. 5677

Op. 38, Lyriske Stykker, hefte 2 (komponeret 1866–83)

Udgave:	ifølge Dan Fog (1980):	ifølge GGA I (1977):
Peters, pl. nr. 6729	»Neue Lyrische Stückchen« [1883]	»Neue Lyrische Stückchen« [1884]
Peters, pl. nr. 6729	Titelaufgabe »Neue Lyrische Stücke«	»Neue Lyrische Stücke« [c. 1889]
Peters, pl. nr. 6729	Zweite Titelaufgabe »Lyrische Stücke«	»Neue Lyrische Stücke« [c. 1891]
Peters, pl. nr. 6729	Neue Ausgabe »Lyrische Stücke«	Neudruck mit hinzugefüg- tem Fingersatz »Lyri- sche Stücke« [c. 1898]

Ingen i Norden har dyrket den særlige gren af musikvidenskaben, der forsøger at etablere et pålideligt grundlag for datering af trykte noder ved en omhyggelig registrering af plade- og editions-numre, med større iver end Dan Fog, og der findes en mængde nyttige oplysninger af denne art i

bogen. Men på et lidt mere dagligdags bibliografisk niveau kan der være for lidt oplysning; for eksempel, hvis man ønsker at identificere en udgave med en titel, der afviger noget fra den sædvanlige, eller hvis man vil vide hvordan en titel eller en tekst-begyndelse skal oversættes. Som eksempel på først nævnte problem:

Op. 57, Lyriske Stykker, hefte 6 (komponeret 1890–93)

Stykke:	ifølge Dan Fog (1980):	ifølge GGA I (1977):
Nr. 1	»Entschwundene Tage«	»Menuett« i Erstausgabe [1893], titel ændret til »Entschwundene Tage« i Titelaufgabe mit hinzugefügtem Fingersatz [c. 1897]

Op. 34, To Elegiske Melodier

Stykke:	ifølge Dan Fog (1980)	ifølge GGA:
Nr. 2, »Våren«	på tysk »Letzter Frühling«	»Der Frühling« i Erstausgabe [1881], titel ændret til »Letzter Frühling« i Titelaufgabe

Nr. 1, »Hjertesår«, i samme opus kan illustrere den anden problemtype: som engelsk titel giver Dan Fog (1980) »Heart's Wounds«, hvorimod GGA giver »The Wounded Heart«. Den sidste svarer til den engelske oversættelse af Vinje-sangen »Den sårede«, Op. 33, nr. 3 som Grieg har omarbejdet for strygeorkester, men hvor

kommer Dan Fogs version fra? Problemet er, at vi ikke altid kan vide om de forskellige oversættelser i det nye katalog er »autoriserede«, d.v.s. forekommer i en eller anden udgave, eller om de er den hjælpssomme bibliografs egne forslag. Dette problem forekommer ikke så sjældent, for eksempel:

Op. 63, Nordiske Melodier

Stykke:	ifølge Dan Fog (1980):	ifølge GGA:
Nr. 1, »Im Volkston«	på engelsk »Popular Song«	»In Folk Style«
Nr. 2, »Kuhreigen und Bauertanz«	»Cow-keeper's tune and Country-Dance«	»Cow-call and Peasant-dance«

Op. 66, Norske Folkeviser

Stykke:	ifølge Dan Fog (1980):	ifølge GGA:
Nr. 6, »Lok og Bådnlát«	på tysk »Lockruf und Kinderlied«	»Lockruf und Wiegenlied«
(jfr. Nr. 7, »Bådnlát«	»Wiegenlied«	»Wiegenlied«)

Et beslægtet problem er forekomsten af flere oversættelser af den samme sang. I nogle tilfælde kan man regne ud, at den ene oversættelse er blevet brugt i den ene udgave, en anden i en senere udgave eller samling. I andre tilfælde er det imidlertid ikke til at regne ud. I Opus 44, »Fra Fjeld og Fjord« (Drachmann), for eksempel, har nogle af sangene (nr. 1,3,5 og 6) to tyske oversættelser, selv om der ser ud til kun at være én tysk udgave af disse sange (Peters, pl. nr. 7402 (1890)) og de to W. Hansen-samlinger, hvori de indgår, har norsk/dansk tekster.

Disse få bemærkninger understreger kun, at denne fortegnelse er foreløbig, hvad forfatteren heller ikke har prøvet at skjule. Dertil må siges, at den er langt den fyldigste af de tilgængelige Grieg-fortegnelser, og hvis den ikke kan bringe fuld klarhed over emnet endnu, kan den i hvert fald

hjælpe til at lette tågen betydeligt. Udover de beskrivelser af forskellige udgaver af værker med og uden opus-tal og samlinger, som udgør selve værkfortegnelsen, er kataloget forsynet med en general-oversigt, en systematisk oversigt, et index over titler og tekster (også i oversættelse – mere end 1300 henvisninger), samt over personer og over stednavne. I stedregistret støder man pludseligt på et navn »Nunica, Michigan«, der vækker nysgerrighed. Det drejer sig om en udgave af »Pictures from Country-Life«, Op. 19, udgivet dét usandsynlige sted af en vis Thyge Sölgård & Co., efter aftale med den bemærkelsesværdige S. A. E. Hagen i København, allerede før 1879! Der må ligge et helt lille kapitel af amerikansk pionerkultur historie bag denne uskyldige notits, og hvor ellers end hos Dan Fog får man den slags ting at vide?

John Bergsagel

Folkmusikboken. Jan Ling (red.), Gunnar Ternhag (red.), Anna Johnson, Märta Ramsten (red.), Birgit Kjellström, Rigmor Sylvén, Gunnar Ermedahl, Ann-Marie Ohlsson, Ville Roempke, Ingmar Bengtsson. Bokförlaget Prisma, Stockholm 1980, ill. 346 pp.

1964 udsendte forlaget Prisma en lille bog af Jan Ling med titlen »Svensk folkmusik. Bondens musik i helg och söcken«. Der har længe været tale om, at forlaget skulle komme med en revideret genudsendelse af dette arbejde, men under indtryk af den rige forskning, der i mellemtiden har fundet sted, og de ændrede synsvinkler på stoffet, som præger mange nyere undersøgelser, har man valgt en helt ny og betydelig mere omfangsrig bogudgivelse med bidrag fra ti af Sveriges specialister indenfor folkmusikforskningen. Forlægget skinner dog igennem, bl.a. i hoveddispositionen, og når man nu sammenholder de to fremstillinger, må man atter konstatere, at det var en storartet bog, Jan Ling skrev i 1964.

Indenfor den knapt tilmålte ramme fik han meddelt et væld af interessante oplysninger og ræsonnementer i en let tilgængelig form, hvor man for første gang overfor en bredere læserkreds fik folkmusikken sat ind i dens kulturhistoriske sammenhæng. I sin ydre fremtræden er efterfølgeren en imponerende og indbydende publikation. Den er trykt på godt papir, og de mange illustrationer står smukt i en tiltalende lay-out. Indholdet fordeler sig på følgende måde: efter redaktørernes forord følger Jan Ling: »Om folkmusikens historia och ideologi.« Gunnar Ternhag: »Om folkmusikens källor.« Anna Johnson: »Om fäbodarnas musik.« Märta Ramsten: »Om folklig vissång.« Birgit Kjellström: »Om folk-

liga instrument.« *Rigmor Sylvén*: »Om musiken vid livets och årets högtider.« *Gunnar Ermedahl*: »Om spelmannen och hans musik.« *Ville Roempke*: »Om spelmannsrörelsen.« *Ingmar Bengtsson*: »Om att uppteckna folkmusik.« *Jan Ling*, *Märta Ramsten* og *Gunnar Ternhag*: »Om folkmusikforskningen under de senaste hundra åren.« I et appendix bringes et bidrag af spillemanden Knis Karl Aronsson, derefter en fortegnelse over trykte folke-musikudgaver, en fortegnelse over svensk folkemusik på grammofon, et sagligt stik-ordsregister, et personregister og endelig et titel- og tekstbegyndelsesregister. Hvert enkelt hovedbidrag følges af tilhørende noter og en kommenteret bibliografi.

Ligesom sin forgænger henvender Folk-musikboken sig til en bred kreds af interesserede – ja sågar også til den »som kanske för första gången börjar orientera sig på området«. Bogens ærinde er at stimulere læseren til et videre arbejde med folkemusik, og der er lagt megen omhu i at orientere om forskningens resultater. På denne baggrund forekommer det i dag rigtigt at vælge et team-work fremfor enkeltmands-præstationen, men samtidig påhviler der redaktionen et særligt ansvar for at sikre overblik og et vist helhedspræg. Folkmu-sikbokens forfattere har ikke været i stramme tøjler, men de er enige om at betone musikkens afhængighed af det samfund, hvori den fungerer, og de har også arbejdet sig frem til en fælles opfattelse af, hvorledes man kan vælge at afgrænse begrebet folkemusik. Om dette formulerer indledningen sig således: »Denna bok vill berätta om den musik som flertalet människor i vårt land spelat, sjungit, dansat eller lyssnat till från medeltiden fram till vårt sekel. Den vill också berätta om vad som hänt med denne musik under 1900-talet, då den sköts åt sidan av en importerad underhållningsmusik, såg ut att försvinna,

men kom tillbaka för att växa sig stark och bli en central del af svenskt musikliv av idag«. Og i Jan Lings kapitel 1 lidt mere specificeret: »Denna bok vill främst skil-dra musiken bland landsbygdens männi-skor förr i tiden. Men även städernas hant-verkare och småborgare kommer att skymta förbi...«. Der er således ikke tale om musikken, som der til enhver tid lyttes til den af et folkeflertal. I så fald skulle man have viet større opmærksomhed til underholdningsmusikken for slet ikke at tale om militærmusikken, som i hvert fald på dansk grund i begyndelsen af 1800-tallet var et af de musiktilbud, der forelå for netop byer-nes småborgere og håndværkere. Folkmu-sikbokens grænsedragning tydeliggøres på s. 12: »...Ungefær på samma sätt som vi använder oss av barockmusik eller wien-klassicism för att beteckna de musikaliska kvarlevorna från en feodal eller borgerlig musikmiljö använder vi oss således i dag av begreppet »folkmusik« för att beteckna en musikkultur i ett avgränsat socialskikt från medeltid fram till modern tid«. Med andre ord bondesamfundets repertoire og dets videre skæbne i det industrialiserede samfund på landet og i byerne. Det er en god ide, men når man også hævder, at vi i dag ganske godt ved, hvad man forstår ved ordet folkemusik, så holder det kun stik i denne snævre betydning, og Jan Ling tog heller ikke helt så let på det i 1964. Hvis vi tager Folkmusikbokens ambitionsniveau i betragtning, savner man en orientering om de teoretiske overvejelser man i dag må gøre sig om betegnelser som folkemusik, folkelig musik og populærmusik – eller blot en henvisning til Jan Lings og Anders Lönn's udmærkede artikel herom i Sohl-mans musiklexikon, hvor det så rigtigt står skrevet at »...folkmusik är en svåravgrän-sad företeelse och en mångtydig term«. I forordet tager redaktørerne forskellige forbehold, og blandt disse det væsentlige,

at et område som folkedans ikke er blevet gjort til genstand for en særlig behandling. Desuden forberedes læseren på det irritationsmoment, som kan ligge i, at samme oplysninger forekommer i flere artikler. Dette er dog ikke nær så belastende som den kendsgerning, at nogle oplysninger kun bringes eet af flere relevante steder uden henvisning. Overhovedet kunne man nok på visse punkter have trukket endnu bedre på hinanden i dette kollektiv, bl.a. hvad billedmaterialet angår. Det virker f.eks. helt urimeligt, at Rigmor Sylvé under omtalen af midsommerdans omkring majstangen uden illustration ikke henviser til Birgit Kjellströms billede på s. 179. Herved tangerer vi også et andet generelt spørgsmål, nemlig anvendelse og tolkning af det overordentlig righoldige billedstof. Nogle af forfatterne er opmærksomme på de problemer, der knytter sig til billeders informative værdi, men det hænder, at vi må savne oplysning om datering og proveniens, og ikke sjældent overlades det til læseren at vurdere illustrationens udsagnskraft. Den kan indlysende fremgå af hovedteksten, således hos Jan Ling i kapitel 1, og overhovedet kan man naturligvis hævde, at dette bidrag om folkemusikkens ideologi-afhængighed har udrustet læseren med en vis baggrund for at tage stilling til billedernes rolle. Dertil er området dog for kompliceret, og et par almene betragtninger om ikonografisk og ikonologisk metode måtte man under alle omstændigheder forvente i Gunnar Ternhags artikel om folkemusikkens kilder; her er dette felt dog stærkt underbelyst. Ternhag beskæftiger sig stort set kun med middelalderens kirkekunstmaleri, som han uden forbehold karakteriserer som en vigtig kilde til vor viden om folkemusik, og bortset fra en enkelt advarsel om proveniensens af billedstoffet hos Olaus Magnus (1555) får læseren ingen indsigt i billeders muligheder og begræns-

ninger – end ikke en henvisning. Det er dog ellers et væsentligt forskningsområde, som nu dyrkes med flid både i de skandinaviske lande og andre steder.

Jan Lings indledende kapitel om folkemusikkens historie og ideologi er en af de væsentlige nydannelser i forhold til hans bog fra 1964. Det drejer sig om denne musiks historie udenfor folket, således som den er brugt af andre samfundsklasser, og det er et meget engageret bidrag med mange citater og anden dokumentation af et stof, som mig bekendt ikke før er præsenteret sammenfattende på denne måde. Efter først at have rammet en pæl igennem enhver forestilling om, at svensk folkemusik på noget tidspunkt skulle have eksisteret i en slags uskyldstilstand isoleret fra overklassens kultur beskæftiger Ling sig i al korthed, må man sige, med perioden 1200–1700-tallet. Langt mere indgående behandles nationalromantikens interesse i folkets musikalske arv og bestræbelserne på at redigere den ind i borgerskabets musikliv. Og endelig er 1900-tallets folkemusikbevægelse blevet genstand for en grundig analyse med disse grupperes egen publikation »Hembygden« som hovedkilde.

For perioden 1920–1950 er konklusionen ganske barsk: »Folkmusiken och folkdansen inlemnades i en klart konservativ ideologi där patriotism ibland övergick till chauvinism, där vårdandet av traditionsarvet ibland ledde till rasistiska anfall på de främmande kulturer som var på väg in i Sverige«. Ling antyder, at vejen måske kunne være blevet en anden, hvis også arbejderbevægelsen havde inddraget folkemusikken i sit oplysningsarbejde i stedet for at lade middelklassen om at forvalte dette arvegods, men sammenfatter dog således:

»Man kan diskutere och ifrågasätta mycket av den ideologiska ramen kring folkmusik och folkdans under 1900-talet.

Men det förringer inte värdet av det arbete för dans och musik som gjordes av så många spelmän, dansare, uppvecklare och insamlare. Deres arbete består medan ideologin förgår«.

At det har været tilfældet for perioden 1960–1970-erne belyser forfatteren med et strejftog gennem de mange forskellige attituder til udnyttelse af spillemandsmusik og dans, og Ling runder af med denne blanding af en advarsel og velsignelse: »Folkemusiken kommer att färgas av olika ideologier så länge den är en levande realitet och inte ett museiföremål. Den kommer att stå i progressiva eller reaktionära rörelsers tjänst. Det är bara att ta för sig!« Og det har han jo ret i.

Jan Lings bidrag afbalanceres af Ville Roempkes detaljerede og interessante redegørelse for spelmansrørelsens historie, og det vil nok være en god ide at læse disse to indlæg i sammenhæng, fordi de supplerer hinanden så udmærket. Roempke er både spillemand og forsker, og gennem hans bidrag får vi anledning til at opleve spillemandsbevægelsens historie indefra – hele vejen fra Philochoros og Skansen i 90-erne over de store tævlings og estradespil frem til »buskspil« i Östervåla 1977. Gunnar Ternhag skriver om folkemusikkens kilder og understreger indledningsvis, at næsten alle tidlige belæg stammer fra andre end folkemusikkens egne udøvere. Som eneste undtagelse nævnes visebøgerne med deres overraskende blandede repertoire, men til de direkte kilder hører vel også de mange spillemandsbøger, hvoraf en del går tilbage til 1700-tallet. Tyngdepunktet hos Ternhag ligger i en udmærket redegørelse for især 1800-tallets og 1900-tallets indsamlingsvirksomhed med de skiftende synspunkter på folkemusikkens væsen fra Herders anonyme folkesjæl til en senere tids interesse for spillemanden som individualitet. Nyttig er også et afsnit

om eksisterende folkemusikarkiver i Norden.

Der er god sammenhæng mellem Ternhags artikel og to andre, nemlig den afsluttende behandling af folkemusikforskningen de sidste 100 år af Ling/Ramsten/Ternhag og Ingmar Bengtssons glimrende oversigt over problemer i forbindelse med at notere folkemusik. Det vil føre for vidt her at referere disse bidrag, men de er i høj grad læseværdige, og det er ganske velgørende, at man her ikke blot beskæftiger sig med musikkens »omstændigheder« men også fra forskellige synsvinkler med musikken som genstand.

Dette gælder i endnu højere grad for bogens måske mest helstøbte indlæg, nemlig Anna Johnsons fremragende beretning om den musik, som er knyttet til kvægholdet i Sveriges bjerglandskaber. Det er lykkedes hende på en fuldkommen ubesværet måde at vise sammenhængen mellem miljø og musikalsk udtryk, og det ligger naturligvis tildels i selve emnets karakter, men så sandelig også i Anna Johnsons omfattende viden om fæbodskulturens struktur og historie og hendes beherskelse af de metoder, som kan befordre denne erkendelse. Glæden ved at læse Anna Johnsons artikel forstærkes yderligere derved, at den er så smukt formuleret og gennemlyst af hendes indlevelse i og kærlighed til stoffet. Men man vil jo så gerne finde en bagatel at hænge sig i, og der var heldigvis én: det er ikke et kohorn, men en bog, pigen på illustrationen s. 86 holder i hånden (hvad skulle hun dog også med et horn i den situation!).

Rigmor Sylvéén føler sig ganske anderledes klemt af sit emne, som ellers klinger så rigt: musikken ved livets og årets højtider. Overleveringen er svag, musikken tildeles ingen egenverdi i de foreliggende beretninger, og »den reella kombinationen mellan musik och miljö kan vi således endast

gissa oss til«. Det må vi tage til efterretning, men samtidig udtrykke en vis beklagelse over, at Sylvéen oven i købet lader os noget i stikken med hensyn til det materiale, hun faktisk har at skrive om. Nodeeksempler, billeder og tekstcitater står for det meste så underligt uformidlede i modsætning til Jan Lings kapitel med samme overskrift i Folkmusikbokens forgænger fra 1964.

I artiklen om folkelig visesang giver Märta Ramsten læseren et nyttigt redskab til at etablere et overblik over et meget omfattende stof, idet hun meddeler den systematiske inddeling af viser ved Svenskt visarkiv. Genrerne er delvis opstillet efter principperne i Dansk Folkemindesamling. Det er en klassifikation, der baserer sig på teksternes karakter, og dette udgangspunkt mærkes naturligvis også hos Ramsten, hvilket dog ikke forhindrer, at hun også beskæftiger sig en del med musikalske fænomener som vandrende formler, om-syngning og variant. Ramsten gennemgår først tre meget forskellige kvindelige sangere, hvis hele repertoire er indspillet og veldokumenteret. Herefter følger visesangens historie fra 1600-tallet til dagens noget forvirrende situation.

De folkelige instrumenter er »musikkens genstande«, og at skrive om dem er en ganske kompliceret opgave. Birgit Kjellström indleder med en utrolig levende og morsom skildring af folkeinstrumenternes historie generelt ud fra en synsvinkel, der både orienterer om traditioner for instrumenttilvirkning og giver anledning til interessante iagttagelser af kulturimpulser og sammenstød geografisk såvel som socialt. Dernæst gennemgår hun de folkelige instrumenter enkeltvis eller i grupper, stadig historisk, men nu med større vægt på dels repertoiret dels den konkrete funktion i miljøet. Herefter følger en redegørelse for de vigtigste typer med hensyn til deres

konstruktion, spilleteknik og musikalske muligheder, og dette sidste afsnit fungerer som en art leksikon i forhold til det forudgående. Hele dispositionen er fortræffelig, og det mærkes, at Birgit Kjellström er en trænet formidler af dette stof. Der er til stadighed tæt samhørighed mellem musik og instrument, og under behandlingen af spilåpipa giver hun en prøve på, hvorledes man undersøger spillestilen hos en enkelt musiker. Stoffet er rigt i Sverige, og Birgit Kjellström har naturligvis måttet afveje pladsen til fordel for de virkelige sværvægtene som f.eks. nyckelharpa og dragspel. Alligevel undrer man sig lidt over, at lergöken ikke finder plads i fremstillingen, navnlig eftersom Anders W. Mårtensson har publiceret et interessant historisk materiale i »Kulturen« (1975), og selvom hyrdelokken kun strejfes undervejs, kunne man nok have omtalt Gerd Neuberts typologiske afhandling fra 1969. Mundgigen date-res (lidt voveligt?) »siden förhistorisk tid« i Norden, men Birgit Kjellström henviser ikke til Reidar Sevågs artikel i Norsk Musikk-Tidsskrift (1970), hvor den i hvert fald dokumenteres rigt fra middelalderen. Og endelig: når nu Birgit Kjellström gengiver et kalkmaleri med sækkepibe fra 1400-tallet, burde hun nok et eller andet sted præcisere, at der her er tale om en anden type og tradition, end den vi endnu kunne finde i hænderne på en svensk spillemand o. 1940. Som optakt til sit bidrag om spillemanden og hans musik bruger Gunnar Ermedahl en gengivelse af Albertus Pictors kendte sækkepibespiller ved dansen omkring guldkalven i Härkeberg kirke og giver en klar begrundelse for, at vi her møder uppländske bønder lige ud af middelalderen. De danser til legerens musik. Betegnelsen spillemand dukker op o. 1500, og efter at dette begreb er forklaret ud fra sin betydning til forskellige tider, følger vi denne skikkelse frem til i dag. Vi hører om spillemandens histori-

ske baggrund, og her havde det været interessant at få lidt mere indblik i forholdet mellem privilegeret musiker og landsby-spillemand. Redegørelsen er på dette punkt noget vag, hvilket formentlig skyldes, at et fænomen som stadsmusikanten ikke kan have spillet tilnærmelsesvis samme rolle i Sverige som i Danmark. Det fremgår dog helt tydeligt af Ermedahls fremstilling, at den svenske spillemand altid har været i nær kontakt med professionelle musikere, og at han har været helt fortrolig med den trading, der sker ved nodebilledet – af og til sågar med »musikens grunder«. Det ved vi bl.a. gennem spillemandsbøgerne, som helt fra 1700-tallet giver os indblik i spillemandens ofte brogede repertoire. Gunnar Ermedahl bringer et meget morsomt indslag om undervisningsprocessen indenfor spillemandsmusikken, og vi får en grundig behandling af den udlærte spillemands repertoire fra en musikalsk synsvinkel. For den ældste dels vedkommende er der en indlysende sammenhæng med barokmusikken, men med hensyn til improvisationspraksis synes jeg nok, at forfatteren lidt for ensidigt lader spillemanden stå som den modtagende part. Improvisation, ornamentering og glissandi er så alment knyttet til folkelig musikudfoldelse, at man bør understrege dette mere, end tilfældet er her. Ermedahl taler om melodi og rytme ud fra spillemandsbøger og nedtegninger efter spillemænd. En ting som ikke fremgår

heraf er den klanglige dimension og de hår-fine rytmiske afvigelser fra nodebilledet, som er livsnerven i f.eks. en polska. Også dette hører til spillemandens eget område, og her var der måske noget, netop han tilførte musikken? Til sidst et principielt problem i forbindelse med den kronologiske opstilling af varianter over »General Segebadens polska«: Er det rimeligt at forlade sig på Afzelius/Åhlströms gengivelse fra 1814 som det ældste udgangspunkt i forhold til Lars Larssons spillemandsbog fra 1789. Hvis man jævnfører med Ternhags karakteristik af disse indsamlingspi-onerer (s. 50–51), må man nok have lov til at spørge: Hvad gjorde krigsråd Åhlström ved melodien, dengang han udsatte den med klaverakkompagnement til aftenunderholdning i salonerne – måske ingenting, men den mulighed må nævnes, at han ligesom Ermedahl mente, at sådan burde den ældste version se ud. I så fald kunne Ermedahl ligeså godt have vist sin egen rekonstruktion af, hvad spillemanden engang overtog fra herremanden.

Men Folkmusikboken er iøvrigt gennem-syret af respekt for dette repertoires egne udøvere, og overalt, hvor det er relevant og muligt, citeres spillemænd og sangere for, hvad de selv har oplevet som væsentligt i deres musikalske virke og dets betydning. Folkmusikboken er resultatet af en storartet indsats, som både læg og lærd vil få megen glæde af at studere.

Mette Müller

Grammofon

Karl Aage Rasmussen: A Ballad of Game and Dream. Svend Nielsen: Kammerkantate. Dansk Musik Antologi 038, Bodil Gümoes, sopran, Tina Wilhelmsen, tale, The Elsinore Players, dirigent Karl Aage Rasmussen. EMI 063-39267.

Begge værker på denne plade er skrevet til det århusianske ensemble The Elsinore Players.

Fælles for de to værker er, at de indeholder elementer af musikteater, elementer af scenisk ageren for de udførende, som gør det vanskeligt at give et dækkende udtryk for værkerne og deres udførelse inden for de rent auditive rammer, som en pladeudgivelse repræsenterer.

Dette gælder især for Svend Nielsens »Kammerkantate« fra 1975, som befinder sig »et sted i grænselandet mellem musik og teater«. Tekstgrundlaget til det 3-satsede værk er 3 digte fra Jørgen Leths digtsamling »Lykken i Ingenmandsland« 1967. I stykkets løb er musikerne på en gang musikere og aktive deltagere i den »handling« der udspilles, og tillige en art kommentatorer til denne handling – tilsyneladende med muligheder for at være medbestemmende for handlingens gang.

I den sketch-agtige 1. sats kommer sopranen »hun« gentagne gange ind på scenen, mens slagtpøjsmusikeren, guitaristen og fløjtenisten diskuterer hendes entre, diskuterer hvordan og hvornår hun kommer ind, hvordan hun er klædt, hvorvidt hun smiler. Det bliver til en argumentation på ord ,og toner, idet musikken på en gang illustrerer den heftige diskussion og leverer den stemningsmæssige baggrund for sopranens færden i form af brudstykker af en let nostalgisk vals á la »it was fascination«.

Stykket igennem opereres der med 2 rumlige planer: et »på scenen« hvor i 1. sats slagtpøj, guitar, fløjte og lejlighedsvis so-

pran befinder sig , og et »udenfor« som foregår inde i »det fantastisk oplyste hus« hvor resten af ensemblet opholder sig. I løbet af 2. og 3. sats forsvinder efterhånden alle musikere ind i »huset« kun efterladende slagtpøjsspilleren på scenen, hvorfra han kommenterer, hvad der foregår omkring »hende«.

Efter den sketch-agtige dramatiske start bliver det lyriske moment gradvis mere dominerende, efterhånden som horisonten udvides mod oplevelsen af et stort tomrum, illustreret ved den golde cocktail-party-konversation ved selskabet, hvor »hun« er midtpunkt, og forstærket af en fremmedgørende båndmusik og oplæsning af stemningsbeskrivelser, der kunne være hentet ud af Romanbladet.

Værket er suverænt udført af The Elsinore Players og sopranen Bodil Gümoes. Ikke mindst får slagtpøjsspilleren Einar Nielsens dramatiske talent lejlighed til at udfolde sig og forlene »rollen« både med noget af Alban Bergs dyretæmmers dæmoni (i Lulu) og med elementer af en frustreret tilbøder. Lad så være, at det ikke er alle musikernes talte replikker, der fremsiges med en sådan grad af skuespillermæssig professionalisme, at de tåler at høres uden det visuelle element.

Det er nok i det hele taget et spørgsmål, hvorvidt et sådant semidramatisk værk lader sig realisere fuldt tilfredsstillende på plade. Man har ved indspilningen forsøgt at anskueliggøre de forskellige rumlige planer ved at anvende en vis fjernvirkning i klangen for det, der foregår uden for sce-

nen, og løsningen må vel betegnes som rimelig vellykket, men det kan ikke helt bortforklares, at en væsentlig dimension mangler. I partituret står anført, at stykket i koncertsalen skal have en art glidende start, idet guitaristen allerede inden de sidste tilhørere er på plads er gået på scenen for at stemme, indstille forstærker og træffe andre forberedelser. Stykket er således i gang, inden det starter – eller omvendt. Den psykologiske effekt, der her ved opnås i koncertsalen, må man stort set give afkald på på plade. Alligevel må det hilses velkomment, at Kammerkantaten er indspillet, for værket hører absolut til de væsentlige, ikke blot i Svend Nielsens produktion, men i 70'ernes danske musik i det hele taget.

Et sådant signalement har også gyldighed for det andet værk på pladen, Karl Aage Rasmussens »A Ballad of Game and Dream« fra 1974. Det blev indledningsvis fremhævet, at også dette værk rummer elementer af musikteater, men det er i en anden forstand end i Svend Nielsens Kammerkantate. Rasmussens stykke er helt igennem »absolut musik« – der er ingen handling eller »litterær« tråd, men selve den omstændighed, at værket ikke blot er komponeret for 7 instrumentalister, men for 7 musikere, som både synger, taler, fløjter, tramper, klapper og spiller på diverse slagtojsinstrumenter, sætter det i relation til meget af den musik som almindeligvis går under betegnelsen instrumentalt teater, og gør at det visuelle element spiller en ikke uvæsentlig rolle ved en opførelse.

»A Ballad of Game and Dream« er det første værk, Karl Aage Rasmussen skrev til sin gruppe, The Elsinore Players. Titlen refererer til to væsensforskellige sider af musikken, som i stykkets løb hele tiden blander sig med hinanden og skiftes til at dominere: Legen (game) karakteriseres af brudstykker af børns musik (sange, remser, vuggesange etc.) og af stumper af en noget gumpetung jazzmusik, mens drømmen (dream) er mere enhedsprægede længere afsnit af lyrisk eller »besværgende« karakter. Karl Aage Rasmussens musik lever på allerede eksisterende musik, på (affaldet fra) hele vor musikalske arv. Han betjener sig af en collage- eller citatteknik, hvor citaterne er så fragmentariske, at de egentlig ikke fungerer som citater, men slet og ret som byggeelementer. Ikke desto mindre er de tilstrækkelig associationsbærende til, at lytteren udsættes for et sandt bombardement af musikalske erindringer. Man kunne forestille sig, at den mening der kom ud af det, ikke ville være større end den, man kan få ud af at læse et stikordsregister, men Rasmussen forstår virkelig at forme sine elementer til helheder, som har en anden virkning end den, der ligger i elementerne selv. Man ler ofte, når man hører hans musik, men på en måde der ikke er ulig den man ler af (ikke ad) Kagels musik på. The Elsinore Players forstår, hvad denne musik går ud på, og det gør det jo ikke ringere, at komponisten selv står ved roret.

Erling Kullberg

INFORMATION

I dagene 21.–23. januar 1980 afholdt Dansk Selskab for Musikforskning et symposium i anledning af 25-års jubilæet: »Ung nordisk musik i 1890'erne. Kulturelle relationer og impulser«. Arrangementet fandt sted på Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. En koncert med værker af Lange-Müller, Carl Nielsen, Stenhammar, Peterson-Berger og Sibelius under medvirken af Københavns Strygekvartet og koret »Camerata« blev holdt i festsalen i Glyptoteket, som venligst havde stillet salen til Selskabets disposition; en afsluttende middag for Selskabets gæster fandt sted i Det kgl. danske Videnskabernes Selskab.

Indbudt var fra Sverige: professor, dr. phil. Ingmar Bengtsson, professor Bo Wallner, docent, dr. phil. Folke Bohlin, fra Norge: professor, dr. phil. Hampus Huldt-Nystrøm, fra Finland: professor, dr. phil. Erik Tawaststjerna, docent Ilkka Oramo, og fra dansk side var der indlæg ved professor, dr. phil. Nils Schiørring, lektor, cand. mag. Erik A. Nielsen, museumsinspektør Jørn Otto Hansen, lektor, dr. John Bergsagel, musikforlægger Dan Fog og cand. mag. Nanna Schiødt.

Til symposiets afholdelse modtog Selskabet økonomisk støtte fra Statens humanistiske Forskningsråd, Carlsbergs Mindelegat for Brygger I. C. Jacobsen og Statsautoriseret El-installatør Svend Viggo Berend og hustru Aase født Christoffersens Mindelegat.

Med udgangen af forårssemestret 1980 forlod Nils Schiørring sin stilling ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, efter 26 år som professor i musikvidenskab. Instituttets publikation *Musik og Forskning* 6, 1980, bringer professor Schiørring en hilsen med tak for den inspiration, som hans indsats for dansk musik har betydet. Nils Schiørring var fra 1954–65 kasserer, fra 1965–69 formand for Dansk Selskab for Musikforskning og indtil 1972 medredaktør af Dansk Årbog for Musikforskning.

Den 1. januar 1980 gik professor, dr. phil. Henrik Glahn af som direktør for Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling; i hans sted ansattes museumsinspektør, cand. mag. Mette Müller.

Selskabets udgave af syngespillet *Balders Død* (DANIA SONANS VII) ved Johannes Mulvad foreligger nu og kan af Selskabets medlemmer bestilles til reduceret pris hos Musikhøjskolens Forlag, Egtved.

I forbindelse med årsmødet i Gesellschaft für Musikforschung i Kiel den 8.–12. oktober afholdtes et symposium »Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens« på Christian-Albrechts-Universität. Flere nordiske musikforskere var indbudt; fra dansk side deltog Søren Sørensen og Niels Martin Jensen.

På Selskabets generalforsamling den 23. maj 1980 genvalgte Søren Sørensen og Finn Egeland Hansen til bestyrelsen, hvorimod Selskabets mangeårige formand, Henrik Glahn, ønskede at stille sit mandat til rådighed. Søren Sørensen takkede på Selskabets vegne Henrik Glahn for en aktiv og energisk indsats gennem 25 år, først som sekre-

tær (1954–65), senere som kasserer (1965–69) og fra 1969 som formand. På bestyrelsens forslag valgtes i stedet lektor, dr. John Bergsagel. På sit første møde i efteråret har bestyrelsen konstitueret sig som følger: Finn Egeland Hansen (formand), Niels Martin Jensen (kasserer), Ole Kongsted (sekretær), Søren Sørensen, Bo Marschner, John Bergsagel.

Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning i 1980:

Symposium:

- 21. januar: Erik A. Nielsen: Urelementets musik. Litterære præciseringer af musikkens væsen.
- 21. januar: Bo Wallner, Stockholm: Tor Aulin och det svenska musiklivet.
- 21. januar: Ingmar Bengtsson, Stockholm: Nogle bemærkninger om det »balladeagtige/episke« som musikalsk topos i 1890'ernes strømninger.
- 21. januar: John Bergsagel: Skandinaviske kunstnere i Paris i 1890'erne.
- 22. januar: Jørn Otto Hansen: Musik som billedtema i europæisk kunst 1875–1900.
- 22. januar: Hampus Huldt-Nystrøm, Trondheim: Musik og musikliv i Norge i 1890'erne på grundlag af aktiviteter i Oslo, Bergen og Trondheim.
- 22. januar: Folke Bohlin, Lund: Körsången i Sverige på 1890-talet.
- 22. januar: Ilkka Oramo, Helsinki: Folkmusiken och konstmusiken. Sibelius' provföreläsning från 1896.
- 23. januar: Erik Tawaststjerna, Helsinki: Sibelius och hans omvärld kring sekel-skiftet.
- 23. januar: Nils Schiørring: Dansk musikliv i 1890'erne.
- 23. januar: Nanna Schiødt: 90'erne set ud fra 90'erne. Hagens Samlings avisudklip som historisk kilde.
- 23. januar: Dan Fog: Strømninger i dansk musikforlag og musikhandel i sidste fjerdedel af 1800-tallet.

- 23. april: Doris Stockmann, Berlin: Die ästhetisch-kommunikative Funktion der Musik.
- 23. maj: Bo Marschner: Relationer mellem symfoniske og dybdepsykologiske forvandlingsprocesser. En summarisk forskningsoversigt.

Bidragydere til denne årgang

John Bergsagel, lektor, dr.
Batzkes Bakke 9, 3400 Hillerød.

Jens Peter Keld, adjunkt, cand. mag.
Lundsgade 5, 2100 Kbh. Ø.

Erling Kullberg, adjunkt
Kalkærparken 166, 8270 Højbjerg.

Ola Kai Ledang, dosent,
Åsvangveien 38, N-7000 Trondheim.

Finn Mathiassen, professor, dr. phil.
Jagtvej 14, 8270 Højbjerg.

Mette Müller, museumsdirektør, cand. mag.
Østre Pennehavevej 8, 2960 Rungsted.

Erik A. Nielsen, lektor, cand. mag.
Strindbergsvej 3, 2500 Valby.

Børge Saltoft, mag. art.
Virumbakken 17, 2830 Virum.

Gerd Schönfelder, Rektor, Professor, Dr. sc. phil.
D-8019 Dresden, Pfotenhauerstrasse 18-901.

Bo Wallner, professor
Hasselbergsvägen 1, S-16155 Bromma.

Tilsendte publikationer

(Anmeldelse forbeholdes)

Dania Sonans VII. Balders Død. Et heroisk syngespil i tre handlinger. Tekst af Johannes Ewald. Musik af Johan Ernst Hartmann (som opført i september og november 1792). Udgivet af Johannes Mulvad. Edition Egtved, Danmark, 1980, 494 pp.

Jørgen I. Jensen: Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin (Platon-selskabets skriftserie). Gyldendal, København 1979, 153 pp.

Klaus Møllerhøj: Niels Viggo Bentzons kompositioner. En fortegnelse over værkerne med opusnummer. Edition Wilhelm Hansen, København, 1980. 160 pp.

Nordiska Musikdagar 1978 – Nordische Musiktage. Kongressbericht (Kungl. Musikaliska Akademiens Skriftserie Nr. 27). Stockholm, 1980, 356 pp.

G. P. da Palestrina, Tomas Luis de Victoria: 4 Motets. Otto Mortensen, udg., Edition Egtved, Danmark, 1980. (Da. og eng. tekst).

Romersk cembalo-(klaver-)musik fra det 17. århundrede. Fra Vatikanbiblioteket. Bengt Johnson, udg., Edition Egtved, Danmark, 1980, 23 pp. (Da. og eng. tekst).

Romersk orgelmusik fra det 17. århundrede. Fra Vatikanbiblioteket. Bengt Johnson, udg., Edition Egtved, Danmark, 1980, 35 pp. (Da. og eng. tekst).

Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning 6, red. af Finn Benestad. Universitetsforlaget Oslo/Bergen/Tromsø, 1980. 128 pp.

Ove Kr. Sundberg: Pythagoras og de tonende tall. En studie i pythagoreisk musikk- og virkelighetsforståelse (Idé og Tanke). Tanum-Norli, Oslo, 1980, 232 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 Musikforskningens publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff., nu ialt 11 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.

VII: Johannes Ewald og Johan Ernst Hartmann: »Balders Død«. Udgivet af Johannes Mulvad. Edition Egtved, 1980.

INDHOLD

Erik A. Nielsen: Urelementets musik	5
Bo Wallner: Tor Aulin och det svenska musiklivet	31
Gerd Schönfelder: Bemerkungen zur Struktur musikkritischer Urteilsbildung	45
Jens Peter Keld: Rids af Giuseppe Sibonis virksomhed 1819–1839	57
Anmeldelser (bøger, grammofon)	79
Information	100
Foredragsoversigt	101
Bidragydere	102
Tilsendte publikationer	102
