

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIII

1982

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1983

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

Redaktion:

Bo Marschner, Højmarkvej 28 B, DK-8270 Højbjerg
Finn Egeland Hansen, Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Redaktionskomité:

Docent Jesper Bøje Christensen, professor Henrik Glahn, lektor Frede
V. Nielsen, professor Tage Nielsen, professor Søren Sørensen

Ekspedition:

Musikhistorisk Museum, Åbenrå 34, DK-1124 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.

Danish Yearbook of Musicology appears once a year. Members of The Danish Musicological Society receive the yearbook as part of their subscription which at the moment is d.kr. 80,- for individual members, d.kr. 100,- for married couples, and d.kr. 40,- for students. Separate copies and information concerning the purchase of back issues can be had from the office (see above).

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

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIII

1982

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1983

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1983 forfatterne

Sats: Jysk Fotosats
ISBN: 87-88328-01-5

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

INDHOLD

Artikler	5–108
<i>Claus Røllum-Larsen:</i> Træk af musiklivet i København i perioden ca. 1890–1914, med særligt henblik på populærmusikken	5
<i>Johannes Mulvad:</i> Om nodematerialer fra Jonstrup Seminarium og deres anvendelse 1811–1851	43
<i>Jørgen Jersild:</i> Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik	73
Anmeldelser	
<i>Nils Schiørring:</i> Musikkens Historie i Danmark (Ole Nørlyng)	109
<i>Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe.</i> <i>Redaktion Knud Ketting:</i> Gyldendals Musikhistorie 1, Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740 (Søren Sørensen)	114
<i>Carl Dahlhaus:</i> Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Bo Marschner)	122
<i>Werner Braun:</i> Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 4: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Søren Sørensen)	132
<i>Redaktion Stanley Sadie:</i> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Niels Martin Jensen)	136
<i>Udgivelse og nodemateriale ved Johannes Mulvad:</i> Dania Sonans VII: Balders Død. Et heroisk syngespil i tre handlinger. Tekst af Johannes Ewald. Musik af Johan Ernst Hartmann (Sten Høgel)	149

<i>Carsten Lund: Orglets ABC</i>	
<i>Mads Kjersgård: Renaissanceorglet i Sønderborg Slotskapel</i>	
<i>Jørgen Haldor Hansen og Ole Olesen: Jesuskirkens Orgel</i>	
<i>Angul Hammerich: Et historisk orgel på Frederiksborg Slot</i> (Hans Chr. Hein)	153
<i>Eilif Zachariassen, clavichord: Værker af Georg Böhm, J. S. Bach og C. Ph. E. Bach</i>	155
<i>Information samt foredragsoversigt</i>	156
<i>Bidragydere til denne årgang</i>	157
<i>Tilsendte publikationer</i>	158

Træk af musiklivet i København i perioden ca. 1890–1914, med særligt henblik på populærmusikken

Claus Røllum-Larsen

Nærværende artikel rummer ikke en samlet gennemgang af den københavnske populærmusik omkring århundredskiftet; behandlingen er derimod samlet om nogle emner, som har forekommet repræsentative for en påvisning af periodens strømninger. Der er helt afstået fra analyser af den i tidsrummet spillede musik, eftersom artiklens hovedformål ikke har været at vurdere og kommentere de enkelte sangnumre, danse m.m., som har stået på programmerne, men snarere, ved at tage sit udgangspunkt i de forskellige lokaliteter hvori musikken har fungeret, at påvise udviklingen i de »musikalske miljøer«. Forsøger artiklen altså ikke at trænge ned i musikken, så bestræber den sig på at belyse forholdene omkring den – og netop her ligger en vigtig intention: at sammenholde den by- og samfundsmæssige udvikling med forholdene i de udvalgte musikalske miljøer.

Indledning

a) Afgrænsning af lokaliteten København

Københavns geografiske udstrækning i perioden ca. 1890–1914 må defineres som Københavns kommune og er i det følgende betragtet ud fra midten af perioden (januar 1904), da byen strakte sig på et areal af 69,37 km².¹ Der var dog langt fra tale om et bebygget areal; tværtimod var store yderområder, således Brønshøj- og Valbydistrikterne, udprægede landbrugsarealer, som først ved love i året 1900 (med virkning fra 1/1 1901) indlemmedes i København.

Anderledes forholder det sig med de såkaldte brokvarterer, beliggende uden for de tre søer, Skt. Jørgens Sø, Sortedamssøen og Peblingesøen. Disse var blevet frigivet til bebyggelse efter tilbagerykningen af de militære demarkationslinier (ved lov af 6/1 1852), og allerede i 1890 var de enkelte, ofte relativt små grunde her overvejende bebyggede. Brokvartererne prægedes af såvel udstrakte karrékomplekser som store og små industrier, som på denne måde var integrerede i boligområderne.

Imellem søerne og den ældre by anlagdes voldkvartererne; disse er beliggende på det voldterræn, som ved demarkationsliniernes endelige ophævelse var gjort frit til bebyggelse.

Endelig omfatter den ældre by de kvarterer, som indtil Københavns ophør som fæstningsby havde udgjort staden. Der er hovedsagelig tale om den gamle by,

1. J. P. Trap: *Kjøbenhavn og Frederiksberg. Tredje omarbejdede Udgave under Medvirkning af V. Falbe-Hansen og H. Westergaard udarbejdet af H. Weitemeyer*. 1906, s. 16. (Hvor intet trykkested er angivet, er dette København).

som findes syd for Gothersgade, den nyere bydel (det såkaldte Gammelholms-kvarter) samt den del af byen, som ligger på Amager (Christianshavn og de fra 1/1 1902 indlemmede Sundbyer).

En særlig kommunal enhed udgør Frederiksberg (selvstændig kommune siden 1858 og at betragte som købstad fra 1899), som dog er inddraget i behandlingen, eftersom dette bysamfund og København danner et organisk hele, hvorfor en udskillelse af området har forekommet uhensigtsmæssig.

b) Afgrænsning af begrebet populærmusik i den behandlede periode

Der skelnes traditionelt imellem kunst-, folke- og populærmusik, men det er dog forbundet med betydelige vanskeligheder, da grænserne imellem dem er flydende. Ved benyttelsen af begreberne »brugsmusik«, »trivialmusik«, »lette musik« eller »underholdningsmusik« opnås til dels forskellige afgrænsninger fra kunstmusikken og folkemusikken, eftersom hvert begreb fokuserer på sin del af et bredt spektrum. At betegnelsen populærmusik er valgt i nærværende arbejde, skyldes således ikke at denne er vel afgrænset, men i første række at der ikke knytter sig noget kvalitetspræg til dette begreb; ordet angiver egentlig blot at musikken appellerer til et bredt udsnit af en befolkning – at mange mennesker gerne hører den (og dette kan være en kvalitet i sig selv) – og som sådant kan det anvendes i denne sammenhæng.

Et væsentligt træk ved populærmusikken i den behandlede periode er dens overvejende anvendelse i ikke-musikalske sammenhænge, som i vid udstrækning omfatter servering. På dette punkt adskiller populærmusikken sig i høj grad fra kunstmusikken, idet denne netop pr. tradition – i hvert fald i den behandlede periode – påhøres under intens lytning uden forstyrrende elementer. Det er således karakteristisk, at der ikke ved de af Joachim Andersen ledede »Palækoncerter« i årene omkring århundredskiftet, ved hvilke der fremførtes et alsidigt filharmonisk repertoire, fandt servering sted. I Tivolis åbne pavillon, derimod, dyrkede man et populært repertoire, og i forbindelse hermed var der servering. Som et overgangsfænomen mellem disse to lokaliteter kan nævnes Tivolis koncertsal, hvor repertoireet spændte fra det populære, lette, til det filharmoniske, seriøse. Koncertsalen stod omkring århundredskiftet i en vis forbindelse med restaurationsvirksomhed. Velvidende at undtagelser har kunnet forekomme, synes det dog forsvarligt at antage, at populærmusikken i meget vid udstrækning har været knyttet til servering. At samtiden var opmærksom på dette forhold viser følgende citat:

[---] ved »Promenade-Koncerterne« i England, som svarer til vore Palækoncerter, kan man spise sin Aftensmad, mens man hører udmærkede Kompositioner blive opførte. Et Tæppe skiller Salen fra Estraden, og naar et Musik-Stykke er begyndt, vil ingen tænke paa andet end at skænke Kunstnerne al den Opmærksomhed, de kan gøre Fordring paa. Det er praktisk, som alt engelsk er, men det samme eksisterer i Tyskland, fremfor alt i Berlin ved »de filharmoniske Koncerter«, uden at nogen føler sig genert derved.

Er her ikke et Forhold, som fortjener at undersøges, og vilde dette ikke være en Maade, hvorpaa man kunde drage det Publikum, som ellers møder i Variétéerne, til vore Koncertsale?

Man gør sig ingen Forestilling om, hvilken mægtig Indflydelse det vilde have, hvis Publikum kunde faa sin Appetit tilfredsstillet samtidig med at høre Musik.²

Man får her et indtryk af den opfattelse, som herskede omkring varieteerne: deres formidling af »dårlig« musik og måske ligefrem også »dårlig« smag³ (eller moral) burde imødegås ved at vinde tilhængere for den seriøse musik, kunstmusikken – en tendens som tillige giver sig udslag i folke- og arbejderkoncerter. At sådanne bestræbelser både var udtryk for et ønske om en kulturel demokratisering, og, antagelig, et vist kulturhovmød, som uden videre deklasserede varieté- og pavillon-publikummets fornøjelser, er i denne forbindelse mindre interessant. Men midlet til at hverve tilhørere skulle altså netop være serveringen.

De anførte eksempler belyser nogle af musikkens forskellige funktioner, afhængige af de sammenhænge hvori den optræder. I bestræbelsen på at sondre mellem musik som optræder autonomt, og musik som indgår i en ikke-musikalsk sammenhæng, anvendte Heinrich Bessler i en diskussion af bl. a. emnet »die Gebrauchsmusik« idealbegreberne »eigenständig« og »umgangsmässig«.⁴ Det sidste refererede til »die Gebrauchsmusik«, hvorved Bessler ønskede at betone musikkens sekundære stilling i en situation, dens funktionspræg. Denne iagttagelse af musikkens funktion i et givet miljø er væsentlig i behandlingen af populærmusikken, som i vid udstrækning var funktionsmusik; at behandle den som et autonomt fænomen ville således næppe være hensigtsmæssigt.⁵ Populærmusikken indgik som oftest i ikke-musikalske sammenhænge, hvor der ikke forventedes nogen større publikumsopmærksomhed henvendt på den.⁶

2. Frank Choisy (red.): *Musiken. International Ugerevy*, 1. årg., nr. 9, 29/11 1896, 1896, s. 140.
3. »Vore Varietéer staar som en Slags borgerlige Institutioner, hvor navnlig Folk af Mellemstanden søger med deres Familie, fordi man her, for en moderat Betaling, kan spise og drikke, to vigtige Omstændigheder. Hertil byder man dem en Underholdning, der er vel skikket til at fordærve den gode Smag og at influere uheldig paa den ofte meget naive Fantasi hos det Publikum, her samles.« (Frank Choisy (red.): *Op. cit.*, loc. cit.).
4. Heinrich Bessler: »Grundfragen des musikalischen Hörens«, Rudolf Schwartz (udg.): *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, 32. årg. Leipzig 1926, s. 37ff.
5. »Funktionale, »umgangsmässige« Musik werde nicht als Gegenstand, sondern als Teilmoment einer ausser-musikalisch bestimmten Vorgangs wahrgenommen« (Carl Dahlhaus: *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, Carl Dahlhaus (udg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. VIII. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft, Regensburg 1967, s. 14).
6. Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* – Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, Stockholm 1955, s. 130.

Uafhængigt af Bessellers begreber har forfatteren til nærværende artikel udarbejdet et ordningsprincip, som i form af en primært situativ klassifikation inddeler den musikalske virksomhed efter de ydre rammer inden for hvilke den udfolder sig. Denne inddeling betoner vekselvirkningen by/musik i modsætning til genre- eller besætningsmæssige opdelinger, hvorved artiklens hovedformål her kommer til udtryk. Klassifikationen er tænkt anvendt i en større kortlægning af musiklivet inden for et geografisk afgrænset område, men den meddeles her, da den i følge sit ordningsprincip sonderer mellem situationer som er primært musikalske, og situationer hvor musikudøvelsen indtager en sekundær position. Ved anvendelsen af kriteriet »servering/ikke servering« opnås dermed en sontring mellem, groft sagt, populærmusik og kunstmusik.

Primært situativ klassifikation af den offentlige musikudøvelse.

(Forenklet opstilling indeholdende de væsentligste lokaliteter)

I. På lokaliteter *med* servering:

A (*med* scenisk optræden):

- 1) Sangerindepavilloner
- 2) Varieteer
- 3) Revyer

B (*uden* scenisk optræden):

- 1) Restauranter (inkl. dans)
- 2) Parker og lign.

II. På lokaliteter *uden* servering:

A (*med* scenisk optræden):

Teatre (opera, operette
ballet m.m.)

B (*uden* scenisk optræden):

- 1) Koncertsale
- 2) Kirker
- 3) Parker og lign.

I. Det københavnske bysamfund i årene ca. 1890–1914

Med de betydelige fæstningsarealers frigivelse til byggeri i 1850erne var grundlaget for en voldsom bymæssig ekspansion lagt. Hvor hidtil udbygningen af den ældre boligmasse m.m. havde måttet foretages inden for det voldkransede område, forelå nu muligheder for at lade udvidelserne finde sted på de da relativt landlege og åbne jorder uden for voldene.

Nyt boligbyggeri blev der i høj grad brug for, hvis byen skulle huse det store antal tilvandrere, som søgte til hovedstaden som følge af den omlægningsfase landbruget befandt sig i, forårsaget af udenlandsk konkurrence.⁷ At København formåede at aftage de store arbejdskrafts-ressourcer, som hovedsagelig p.g.a. industrialiseringen i landbruget var blevet uden beskæftigelse, skyldtes i første række den udvidelse og vækst, som de store byerhverv oplevede i disse

7. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): *København 1840–1940. Det københavnske Bysamfund og Kommunens Økonomi ved A. H. og K. J.* 1941, s. 41.

år. Adskillige store handelsforetagender og ikke mindst industrivirksomheder så dagens lys i årtierne op mod århundredskiftet, og disse var ligesom betydelige kommunale arbejder (bl. a. omlægningen af voldterrænet) i stand til at aftage en stor arbejdskraft.

Den voldsomme tilstrømning af landarbejdere til byen vakte dog fra flere sider bekymring, ikke mindst i årene 1880–84 da tilvandringen kulminerede med en årlig tilvækst på 3,58 pr. 100 indbyggere.⁸ Ikke blot de gode bykonjunkturer lokkede landbefolkningen til hovedstaden, landbrugets kriseforhold var som nævnt en væsentlig årsag til denne vandring.

Befolkningsmæssigt medførte tilvandringen naturligvis et betydeligt fødselsoverskud, og mange tilflyttere blev nu selv initiativtagere til erhvervs- og bolig-mæssig ekspansion.⁹ Efter år 1900 må tilvandringen dog siges at være minimal, bl. a. grundet de ved næringslovens ophævelse opståede muligheder for erhvervsmæssig vækst uden for købstæderne; befolkningstilvæksten måtte da næsten alene tilskrives fødselsoverskuddet.¹⁰ Også på det økonomiske plan indtrådte en stagnation, nemlig i 1908 da krisen forårsagede et fald i boligbyggeriet.

En væsentlig faktor i perioden politiske liv blev den københavnske arbejderklasse, som gennem socialdemokratiet i 1893 havde fået repræsentation i Københavns bystyre; i 1903 blev en socialdemokrat, Jens Jensen (1859–1928), finansborgmester. Vigtig var endvidere opbygningen af kooperative virksomheder, som etableredes som led i et fagforeningsledet, økonomisk grundlag som modvægt til den trussel eventuelle lock-outer – som den alvorlige i 1899 – kunne medføre.¹² I praksis steg socialdemokratiets indflydelse i den københavnske kommunalpolitik i takt med nedsættelsen af den »økonomiske valgretsgrænse«, ved hvilken en stadig større del af arbejderne og andre borgere med lave indkomster sikredes stemmeret.¹³ Ved valget i 1909 var socialde-

8. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 42.

9. Idem.

10. Idem.

11. Gunnar Olsen: Københavns økonomiske udvikling, Johannes Brøndsted (red.): *Danmark før og nu*. Redigeret af J. B. under medvirken af Svend Aakjær og Jens Sølvsteen, III, 1957, s. 63 sp. 2f.

12. Sigurd Jensen: Frigørelsen 1884–1914, Johan Hvidtfeldt, Ib Koch-Olsen og Axel Steensberg (red.): *Danmarks historie*. Udgivet af historikergruppen ved J. H., I. K.-O. og A. S., II, 1951, s. 251f. Kjeld Winding: Partiudviklingen i Københavns Kommunalpolitik 1880–1945, Poul Nørlund, Erich Struckmann og Ejnar Thomsen (red.): *København 1888–1945*, 1948, s.C.

13. I begyndelsen af den behandlede periode fordredes en årsløn på mindst 1000 kr. for at erhverve valgret; for at sætte dette krav i perspektiv kan nævnes, at en arbejdsmand i 1892 havde en årsløn på ca. 992 kr. (lønopgørelse foretaget af nationaløkonomen Marcus Rubin – cf.: Ernst Christiansen: *Den københavnske Arbejder*, Poul Nørlund, Erich Struckmann og Ejnar Thomsen (red.): Op. cit., s. 371).

mokratiet blevet Borgerrepræsentationens største parti med 20 pladser mod de konservatives 16, og i 1917 opnåede partiet absolut flertal.¹⁴

I takt med den gradvise aflastning af den gamle bydels boligmasse foregik en bebyggelse af Nørrebro og Vesterbro og for såvidt Østerbro. En af de første samlede bebyggelser, som i væsentlig grad formåede at afhjælpe boligmangelen og derved naturligt aflaste den indre by, var Gammelholm, som omkring 1880 var fuldt udbygget.¹⁵ Men byggeriet på »broerne« skred dog hurtigt frem, ikke mindst i form af kompakt boligbyggeri, »spekulationsbyggeri«, som i henseende til hygiejniske forhold selv dengang har måttet anses for utidssvarende. Ikke alt flereetages boligbyggeri fra årene op mod år 1900 kan dog karakteriseres som ringe; flere af de ejendomme, som opførtes af Københavns Boligselskab og Arbejdernes Byggeforening rummede efter tidens forhold gode boliger.¹⁶ Ved år 1900 var bebyggelsen af brokvartererne Nørrebro og Vesterbro så fremskreden, at disse områder alene husede ca. 170.000 indbyggere.¹⁷ Fra 1880 havde den gamle bydel afgivet over 45.000 indbyggere, hvilket bl. a. skyldtes store saneringer i tætbefolkede kvarterer. I 1880 boede 131.827 personer inden for den gamle voldlinie – i 1911 kun 86.020.¹⁸

De store yderdistrikter, som indlemmedes i København ved århundredskiftet, fik snart befolkningens bevågenhed, således at der i disse tidligere landbrugsdominerede sogne skød såvel karré- som villabebyggelser op i årene før og efter år 1900. Indlemmelsen af yderdistrikterne betød, at der viste sig et behov for en kommunal overtagelse af sporvejsdriften, som da også fandt sted i 1911. Siden indlemmelserne var driften blevet kraftigt udvidet, og ligeledes på det trafikale område havde automobiler siden ca. 1895 gjort sig gældende. Hestene fortrængtes dermed i det københavnske gadebillede – eksempelvis elektrificeredes sporvejen til Nørrebro allerede i 1897. Idet cyklen som transportmiddel vandt hurtigt frem i årene op mod århundredskiftet, og bestræbelserne på en regulering af de københavnske jernbaneforhold netop i tiden efter 1900 kronedes med anlægget af den nye hovedbanegård (indviet 1911) og gennemførelsen af det store boulevardbaneprojekt, kan man konstatere en bevidst udvidelse af mulighederne for kommunikation inden for de kommunale grænser i København. Udadtill mod det øvrige Danmark virkede disse udvidelser naturligvis også, ikke mindst efter at Kjøbenhavns Telefon(aktie)selskab i 1896 havde overtaget en stor del af de sjællandske telefonselskaber.¹⁹ Københavns stilling som international handelsby styrkes med den tiltagende skibstrafik.²⁰ I næringslivet dukker omkring århundredskiftet et nyt fæno-

14. Kjeld Winding: Op. cit., s. CIf.

15. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 46.

16. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 85.

17. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 46.

18. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 45.

19. Sven Henningsen: Den moderne storby, Harald Jørgensen (red.): *København fra boplads til storby*, II, 1948, s. 536ff.

20. Emil Westergaard: *The Making of a Modern City. The Development of Copenhagen during the last Thirty Years*, Edinburgh ca. 1911/12, s. 32ff.

men op: stormagasinet, der straks fremkalder mishagsytringer hos de handlende som frygter, at disse nye koncentrationers »omsiggribende Virksomhed vil betyde Undergang for store Dele af Byens selvstændige Middelstand.«²¹ Ekspansionen i handelslivet må bl. a. ses på baggrund af den lønstigning der opnås i perioden. Det er således karakteristisk at lønninger forbedres i en sådan grad, at fødevarer- og beklædningsudgifters (inkl. vask) procentuelle andel af indkomsten falder i tiden op mod den Første Verdenskrig, hvorved posten »andre udgifter« styrkes.²² Denne udvikling var et resultat af organisationernes arbejde, ligesom naturligvis reduktionen i arbejdstiden der opnåedes for mandlige arbejdere: i årene 1890–1914 en nedgang fra 10,1 til 9,2 timer daglig.²³

Den udvikling der mærkedes i København i perioden, må betegnes som en videreførelse af de udbygningsbestræbelser, som havde præget byen efter voldenes sløjfning – en udvikling som afgørende var blevet fremskyndet ved afholdelsen af de store udstillinger i hhv. 1872 og 1888. Særligt Den store nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i 1888 kan ses som symbol på denne udvikling, og den fornemmes som en mægtig optakt til det efterfølgende kvarte århundrede, præget som det blev af et større og videre udsyn til den øvrige verden – først og fremmest selvfølgelig til de store europæiske stater. København må på denne måde have følt sig nærmere knyttet til det Europa, som var vokset frem i løbet af det 19. århundrede: kendetegnet ved centraliseringer af den militære magt, bl. a. ved grundlæggelsen af nye nationalenheder som Østrig-Ungarn og Tyskland – men i højeste grad også det Andet Kejserdømmes Frankrig. Netop den voldsomme, bymæssige omkalfatring i Paris må have tjent som et af forbillederne for byfornyelsen og -planlægningen i forbindelse med Københavns omlægning fra en »stor provinsby« til en rigtig metropol.

II. Aspekter af musikerstandens økonomiske og organisatoriske forhold

Til belysning af den udvikling der foregik inden for musikernes fagforeninger er Københavns Orkester-Forening valgt som udgangspunkt, bl. a. fordi den perioden igennem vedblev at præge udviklingen på området. Foreningen bestræbte sig særligt på en udbygning af musikernes sociale tryghed, eksempelvis gennem oprettelse af såkaldte »100 Mands Foreninger«, af funktion som sygekasser. Den første så dagens lys den 25/5 1892 og var oprettet på initiativ af foreningens senere formand, kapelmester Julian Olsen. Oprettel-

21. Protestnote i R. Kühl (red.): *Hotel-Revue. Central Organ for Hotel- og Restaurationsindustrien samt den skandinaviske Kellnerstand*, 17. årg., nr. 10, 6/3 1898.

22. Gennemsnitsindkomsten for en arbejderfamilie var i 1909 1300 kr. mod 1140 i 1897 årligt. Skønt der for fødevarer var tale om en nominal stigning i udgifterne falder disses %-andel fra 49 til 45 – %-andelen for udgifterne til beklædning (inkl. vask) fra 15 til 12 (Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*, II: 1914–1975, 1977, s. 84ff.).

23. Svend Aage Hansen: *Op. cit.*, I: 1720–1914, 1972, s. 257.

sen var dog stødt på en vis modstand fra formanden, musikdirektør H. Th. Witzansky, som var af den opfattelse at sådanne opgaver lå uden for foreningens område. Men i de følgende år oprettedes flere »100 Mands Foreninger«: »Musikernes 100 Mands Forening II« den 5/1 1895, »Musikernes 100 Mands Forening III« den 20/12 1896 og endelig den 9/8 1907 »Civile Musikers 100 Mands Forening«, som ikke optog militærmusikere og medlemmer af Det kgl. Kapel. Disse små sygekasser blev nu konkurrenter til »Musikerforeningen i Københavns« sygekasse, som havde eksisteret siden 1867 og længe været standens eneste. Alene af økonomiske grunde var medlemskab af en »100 Mands Forening« særdeles fordelagtigt. Således kunne »Musikerforeningen« kun udbetale 70 øre om dagen, hvorimod »Musikernes 100 Mands Forening Nr. 1« kunne udbetale 2 kr. i sygehjælp daglig i op til 100 dage, hvorefter beløbet sænkedes til 1 kr. de følgende 100 dage. Gennem den behandlede periode forhøjedes disse beløb dog ved flere lejligheder.²⁴

Da Julian Olsen var blevet foreningens formand i 1901 toges der hurtigt skridt til oprettelsen af en musikerbørs, som fungerede fra 1/7 1902 til 9/12 samme år.²⁵ Grunden til den korte funktionstid var bl. a., at det viste sig umuligt at få ledige musikere til at melde sig på musikerbørsen når de havde fået engagement. Denne vanskelighed vedblev at gøre sig gældende også efter retableringen af børsen den 3/11 1908.²⁶ I Julian Olsens tid som formand indførtes endvidere obligatorisk optagelsesprøve til foreningen.²⁷

24. Alexis Jonsson (red.): *Københavns Orkester-Forening 1874–25. April 1924*, (uden årstal), s. 35.

25. Allerede i 1898 var der dog taget initiativ til en »Dansk Musiker-Børs«, hvis forretningsfører var den betydelige teater- og koncertagent Biltzing. Børsen fungerede som et jævnlige udkommende blad, til hvilket ledige musikere kunne henvende sig. I følgende uddrag af omtalen af musikerbørsen får man et indtryk af dennes forbindelse med den stadige ængstelse for udenlandske musikers indtrængen på det danske marked – så meget desto mere paradoksalt, eftersom Biltzing var en af de betydeligste danske impresarioer, som i stor stil formidlede engagementer til udenlandske kunstnere på danske etableringer –:

Bladets Formaal er at anvise danske Musikere Arbejde her og i Udlandet, specielt Sverig, Norge og Finland.

Efter at Varietéforestillingerne er forbudte i Sverig, indforskrives aarlig hundreder af tyske Musikere, og Grunden dertil er, at Direktørerne ikke ved hvor, eller til hvem, de skal henvende sig for at engagere danske Musikere, hvorimod Tyskerne har deres *Musiker-Børse* og *Fagblade*.

»Dansk Musiker-Børs« vil gratis blive tilstillet ethvert Koncert-Lokale, ligesom Bladets Bureau uden Vederlag henviser Abonnenterne Pladser, saavel for længere Tid som for enkelte Aftner.

Enhver Musikdirektør, Etablissements-Indehaver, Forenings-Formand etc. kan henvende sig til Bladets Bureau og derigennem engagere Musikere, dette besørger Bureauet gratis for begge Parter. (Dansk Musiker-Børs, nr. 2 og 3: *Gazetten*, januar-marts 1898, januar, no. 1).

26. Nogen modstand stødt musikerbørsen også på i sin retablerede skikkelse, idet nogle medlemmer frygtede, at den ville skabe indbyrdes konkurrence imellem medlemmerne (Carl Behrens (red.): *Orkester-Foreningens Medlemsblad*, 8. årg., nr. 11, november 1908, s. 117).

27. Alexis Jonsson (red.): *Op. cit.*, s. 23f.

Som nævnt blev der fra begyndelsen af 1890'erne taget skridt til en sikring af orkesterforeningens medlemmer i tilfælde af sygdom, og den 15/5 1909 dannedes endelig en musikerfond som grundlag for en egentlig pensionskasse. Denne fond fik sine midler gennem kontingenter ($\frac{3}{8}$ af disse) samt indskud foruden gennem indtægten fra bøder, gaver, koncerter og lign. Fonden eksisterede i denne form i 9 år, og i forbindelse med den afholdtes bl. a. en række sommerkoncerter i Kongens Have.²⁸ Sluttelig formåede foreningen fra den 23/4 1902 at udgive sit eget medlemsblad, som dog den 1/10 1909 sammenlagdes med »Dansk Musikertidende« under navnet »Københavns Orkesterforening og Dansk Musikerforbunds Medlemsblad« for fra den 1/5 1911 at udkomme under navnet »Dansk Musikertidende«.

Københavns Orkester-Forening var ikke nogen regulær fagforening i socialdemokratisk forstand, men i Julian Olsens formandstid forsøgte et medlem, O. A. Røder, med iver at få foreningen omdannet til en fagforening under socialdemokratiet. Forsøget mødte dog resolut modstand i foreningen, og til trods for at Røder trofast mødte frem på generalforsamlingerne efter århundredskiftet for at tale sin sag, havde han kun ringe held til at påvirke de øvrige medlemmer – »hans robuste og blodrige Arbejdertype, saavel som hans voldsomme og ukultiverede Sprog, hensynsløse Paagaahenhed og fuldstændige Mangel paa Respekt for Foreningens ledende Mænd brød for stærkt med de tilvante, faldt de fleste for Brystet.«²⁹

Hvad naturligvis i særlig høj grad beskæftigede Orkester-Foreningen var musikernes ansættelsesforhold og løn. Allerede i 1891/92 havde der været et sammenstød mellem formanden og en kapelmester om benyttelsen af gratister i etablissermenterne: formanden August Petersen havde således anmeldt kapelmesteren i »National«, J. F. Vater, for at have suppleret sit orkester med gratister, men i forsøget på at komme denne uheldige praksis til livs slog Petersens argumenter dog ikke til, og sagen endte med at Vater slet og ret meldte sig ud af foreningen. Efter August Petersens afgang som formand anmodede Vater om at blive genoptaget som medlem, hvilket han blev efter at have betalt en bøde på 10 kr. for overtrædelse af foreningens love.³⁰

Danske musikeres ansættelsesforhold var stærkt truet af den store mængde udenlandske musikere som søgte engagementer i Danmark.³¹ For at skabe en

28. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 24.

29. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 29. Røder blev senere formand for Danske Musikers Landsforbund (O. Kruse-Andersen (red.): *Dansk Musiker-Forbund gennem femogtyve Aar*, 1936, s. 16ff.).

30. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 21f.

31. Et tydeligt eksempel på den indignation der prægede debatten om de udenlandske musikere er et indlæg i »Dansk Musiker-Børs«, nr. 1 (1898), hvor man under overskriften »Musikdirektørposten i Tivoli« kan læse et veritabelt angreb på Georg Lumbye, som havde optrådt på det nye »La Scala« i spidsen for et tysk orkester. Tidligere, i midten af 1880'erne, var problemet dukket op i »National«, hvor ledelsen havde afskediget de danske musikere og engageret et wienerorkester: (noten fortsættes næste side)

opinion mod de fremmede musikeres og orkestres stadige optræden i de københavnske etablissementer, inviterede Orkester-Foreningen i sæsonen 1900/01 pressen til en middag, ved hvilken problemerne forelagdes; men, som det udtrykkes, »Pressen kom, men Opinionen udeblev«. ³² Situationen var så alvorlig, at formålsparagraffen i Københavns Orkester-Forening fastslog, at det bl. a. var foreningens opgave at varetage medlemmernes interesser ved at modarbejde indkaldelse af fremmede musikere. ³³

I 1903 gjordes der status i Københavns Orkester-Forening over problemet med de udenlandske musikere. Man kunne konstatere, at en væsentlig årsag til at udlændinge ofte blev foretrukket frem for danske musikere var, at de var billigere (hvorpå foreningen foreslog en »klækkelig Afgift paa Koncertering af Udlændinge«), men også spørgsmålet om uniform kunne have en vis betydning (»de danske Musikere holder bestemt paa den civile Dragt, og deri gør de ret«). Den væsentligste årsag var derimod nok, at »assistancevæsenet« havde fået et voldsomt opsving blandt danske musikere (»ofte kommer der Folk, som er bestilt paa 3dje, 4de Haand, og som Dirigenten slet ikke kan være tjent med« ³⁴) – og endelig trangen til at holde pauser. Over for disse forhold kan det næppe undre, at der ofte blev bestilt udenlandske musikere frem for danske. Efter på denne måde at have gjort status over problemet, rettede foreningen i september 1903 en henvendelse til Københavns politidirektør, E. Petersen, hvori man med hentydning til de udenlandske og ofte kvindelige ensembler i uniform fremhævede, at publikum i de senere år havde ytret trang til »den gode og sunde Musik«, men at denne nu risikerede at »fortrænges ved Indførelse af Præstationer, hvor Orkesternavnet kun er et Skalkeskjul for Piringsmidler, der intet har med Musik at gøre.« ³⁵ Fra socialdemokratisk side blev denne henvendelse i øvrigt stærkt misbilliget, idet man mente, at for-

Dette vakte en saa almindelig Forbittrelse, at det uskyldige Orkester blev udpebet efter alle Kunstens Regler, uagtet de bl.A. – særdeles dygtigt – spillede »den tapre Landsoldat«. Da Demonstrationerne vedbleve, maatte man tilsidst – da der kun maatte pibes i Pauserne – engagere en Mand til at spille paa Flygel, medens Orkestret pauserede, men tilsidst fortrak Publikum næsten aldeles, saa man atter maatte engagere det danske Orkester. (Paa Farten! – Tivoli. – Etablissementet National. Circus Renz. – Concert du Boulevard. Frederiksberg Morskabstheater. Zoologisk Have. Billeder og Text, uden årstal [1888], s. 20).

32. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 22.

33. *Love for Københavns Orkester-Forening. Stiftet den 25. April 1874 (revideret 1907, træder i Kraft 1. Maj 1908)*. Det kgl. Bibliotek, Danske Afdeling (småtryk), i det følgende forkortet: KB-småtryk.

34. Citaterne er hentede fra Julian Olsen (red.): *Orkesterforeningens Medlemsblad*, 2. årg., nr. 4, 12/8 1903. Senere fremkom ønsket om en beskatningslov for udenlandske musikere, i lighed med en svensk lov med virkning fra 1/1 1909 (Carl Behrens (red.): Op. cit., 8. årg., nr. 9, september 1908, s. 100 samt 9. årg. nr. 1, januar 1909, s. 10f.).

35. Julian Olsen (red.): Op. cit., 2. årg., nr. 5, 17/9 1903.

eningen burde være gået den faglige organisations vej og taget sig selv til rette i stedet for at »raabe paa Politi«. ³⁶

Mange udenlandske ensembler bestod som nævnt af kvindelige musikere, og netop disse opnåede stor popularitet, så stor endda, at kvindelige restaurationsmusikere i tiden op mod den Første Verdenskrig var almindelige i provinsen og på Frederiksberg. O. A. Røder fandt denne udvikling forargelig, fordi der efter hans mening var tale om en »skammelig Udbytning af kvindelig Arbejdskraft«. ³⁷ I København måtte der på restauranter kun anvendes mandlige musikere med undtagelse af de udenlandske ensembler, hvad Røder fandt kritisabelt nok: »Man er heller ikke længe om at opdage, at det for det meste staar lige skralt til saavel med de musikalske som med de moralske Begreber i disse Dameensembler«. ³⁸

Musikernes lønninger var i perioden langt fra ensartede. I musikforeningerne betaltes således 5 kr. for hver koncert og 1,50 kr. for den første time af en prøve og 25 øre for hvert følgende kvarter. ³⁹ På teatrene fik primospillerne 4 kr. og secondspillerne 3,50 kr. Betalingen ydedes for 5 ugentlige forestillinger for secondspillere, og desuden forpligtede musikerne sig til at deltage i 8 timers prøve pr. måned uden betaling. Betalingen var for primospillerne i koncertorkestrene (f. eks. i Tivoli) med fast engagement 4,25 kr., for secondspillere 3,75 kr. pr. spilleaften med 12 timers vederlagsfri prøve pr. måned. En særlig udtalt underbetaling fandt sted på balmusikkens område. At en sådan underbetaling kunne forekomme skyldtes, efter Københavns Orkester-Forenings mening, at musikerne manglede »Sammenhold og Solidaritet«, og at mange stod uden for foreningen. Man forlangte en mindstebetaling på 4 kr. for en aften, og desuden påtænkte man at udgive en liste over de restauratører, som betalte efter tariffen. »Det maa komme dertil, at Restauratørerne af Hensyn til deres Gæster ligefrem ikke tør byde Musikerne 1 Kr. for en Aftens arbejde.« ⁴⁰ Gode balmusikere kunne dog opnå 8 kr. for et bal fra kl. 8 aften til kl. 5 morgen med en times pause fra 24–1. ⁴¹ Undtagelsesvis kunne restaurationsmusikere tjene 1,50 eller 2 kr. for en aften, i de store restauranter på Strøget

36. Georg K. Hansen (red.): *Orkesterforeningens Medlemsblad*, 2. årg., nr. 6, 7/10 1903.

37. Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurationstidende*, 8. årg., 21/2 1915, s. 30.

38. Paulli Jørgensen (red.): Op. cit., s. 29. Kvinder kunne i øvrigt ikke optages i Københavns Orkester-Forening (se f. eks.: Wilhelm Fischer og Ernst Christiansen (red.): *Københavns Orkesterforenings og Dansk Musiker Forbunds Medlemsblad*, 10. årg., nr. 2, februar 1910, s. 24–26).

39. Til sammenligning kan anføres, at de gennemsnitlige detailpriser (for året 1905) for vigtige forbrugsartikler som sødmælk, flæsk og rugbrød var hhv. ca. 15 øre pr. l, 53 øre pr. pd. og ca. 7 øre pr. pd.; det kan endvidere nævnes, at den gennemsnitlige årsindkomst for en arbejderfamilie i 1909 var 1300 kr. (*Statistisk Aarbog*, 12. årg., 1907, s. 84 samt Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*, II: 1914–1975, 1977, s. 86).

40. *Dansk Musiker-Børs*, nr. 2 (Gazetten), 1898.

41. Denne og de foregående oplysninger om musikernes lønninger er hentede fra Hans J. Larsen: *Fra Gry til Kvæld. Erindringer*, 1940, s. 51. Oplysningerne gælder forholdene o. 1890.

endog 3 à 3,50 kr.⁴² Helt anderledes var betalingen af kapelmestrene; Orkester-Foreningens formand i 1890'erne, musikdirektør H. Th. Witzansky, havde som kapelmester og musikdirektør på »Phønix« to parter, og eftersom en søndagspart kunne beløbe sig til 40 à 50 kr., vil man forstå, at hans indtægt var ganske betragtelig.⁴³

Københavns Orkester-Forenings bestræbelser for at sikre sine medlemmer en rimelig indtægt gav sig bl. a. udslag i udarbejdelsen af en priskurant, som grundigt orienterede om foreningens krav til betaling af sine medlemmer. I kuranten for 1910 er betalingen for prøver væsentligt højere end de før (af Hans J. Larsen) meddelte; aftenprøver (mellem 18.30 og 24) skulle således betales med 5 kr. pr. time for indtil 3 timer, og 25 øre for hvert derudover påbegyndt kvarter.⁴⁴ Det fremgår af priskuranten, at månedsgager skulle ligge på 150 kr. for 1. primoviolin og pianister, 135 for andre primoinstrumenter og for secondinstrumenter 130 kr. for 4 timers spilletid på hverdage til kl. 12 og fra kl. 16–24, med en times pause på søndage.⁴⁵ I biografteatrene skulle betalingen være 140 kr. pr. stemme pr. måned for 4 timer på hverdage og 8 timer på søndage – så skulle hver musiker dog også have mindst et kvarters pause hver fjerde time(!).⁴⁶ På teatrene gjaldt engagementer for mindst een sæson (i 1910), og koncertmestre skulle aflønnes med 150 kr., primoinstrumenter med 135 kr. og secondinstrumenter med 120 kr. om måneden.

Størstedelen af særligt underholdningsetablisementernes koncert- og øvrige musikaktivitet varetoges af musikere eller ensembler engageret gennem impresariater (engagerings-, koncert- eller kunstnerbureauer). I årene efter århundredskiftet virkede flere sådanne i København. Et af de betydeligste og ældste var »Biltzing's Bureau«, som var grundlagt i november 1890 af Hans Kristian Biltzing (1870–1934).⁴⁷ Dette bureau blev stærkt kritiseret af Københavns Orkester-Forening, idet det i sine reklamer tydeligvis opfordrede etablisementerne til at engagere udenlandske ensembler og musikere. Kun meget få af bureauerne synes at stamme fra tiden før år 1900, hvorimod deres antal tager betydeligt til i årene op mod krigen. Ved grundlæggelsen af »Internationalt Koncert Bureau« ved R. Conné i 1910 udtalte musikforlægger Alfred Wilhelm Hansen til dagbladet Politiken: »Kunde han [Conné] udrette noget ved at sende alle de tyske Agenter ud af Landet, vi oversvømmes jo af fremmede Agenter, der ordner Engagementer for udenlandske Kunstnere, vilde det være i sin Orden.«⁴⁸ Der var således en relativt stor aktivitet inden for agentvirksomhed i forbindelse med musiketablisementerne, hvilket var

42. *Social-Demokraten*, 15/1 1898.

43. Alexis Jonsson (red.): *Op. cit.*, s. 22.

44. *Københavns Orkester-Forening stiftet den 25. April 1874. Priskurant. Minimumsbetaling*, 1910, s. 8 (KB-småtryk).

45. *Københavns ...*, s. 8f.

46. *Københavns ...*, s. 11.

47. Kraks Legat (udg.): *Danmarks ældste forretninger 1950*, 1950, s. 55.

48. *Politiken*, 27/12 1910. Citeret efter koncertbureauets katalog (KB-småtryk).

en følge af væksten i byens musik- og øvrige forlystelsesliv i den behandlede periode. Endnu to nydannelser i periodens sidste halvdel skal omtales.

Ved lov af 13. maj 1911 indførtes i Danmark den såkaldte forlystelsesskat som et led i ministeriet Berntsens forsøg på at afhjælpe de finansielle vanskeligheder, som var opstået under ministeriet J. C. Christensen.⁴⁹ En sådan lov føltes berettiget udfra den forestilling, at man her havde med undværlige nydelser at gøre, men at visse forlystelser havde en åndelig værdi kompeniserede man for ved skattefastsættelsen.⁵⁰ Loven ramte alle former for forlystelser; således beskattedes koncerter og teaterforestillinger, men også koncertvirksomhed i forbindelse med beværternæring var indeholdt i loven:

for disse udgør Afgiften 50 Øre pr. Døgn for hver af de ved Koncerten m.v. medvirkende Personer. Afgiften bortfalder dog i det Omfang, i hvilket Koncerten m.v. er foranstaltet af det offentlige. Er Musikydelserne af mekanisk Art, svares 1 Kr. pr. Døgn eller 24 Kr. pr. Maaned, saafremt Orkestrion eller mekanisk Piano benyttes, og 50 Øre pr. Døgn eller 12 Kr. pr. Md., saafremt andre Instrumenter bliver anvendte.⁵¹

To trediedele af det beløb, der gennem forlystelsesskatten inddroges i København, indbetaltes til statskassen, medens een trediedel tilfaldt Københavns kommune, når undtages afgiften fra Det kgl. Teater, som ubeskåret gik til statskassen. Loven erstattede på sin vis den lov om afgift ved skuespil og kunster, som ved fattigplanen af 1. juli 1799 var blevet gennemført, og hvis oppebårne afgifter tilfaldt Københavns fattigvæsen.⁵²

Forlystelsesloven vakte stor harme hos musikere og komponister, men allerede et år efter lovens gennemførelse ophørte beskatningen af orkestermusik i cafélokaler og beværtninger. Den lette musik måtte dog stadig bære et stort læs, idet loven påbød varieteer, danselokaler, biografteatre m.m. dobbelt tarif. Det staten tilfaldne beløb ved forlystelsesskatten var allerede det første år ganske betydeligt, og under den Første Verdenskrig steg beløbet mærkbart.⁵³ Indførelsen af forlystelsesskatten medførte som nævnt voldsomme protester, ikke mindst fra musikere som frygtede at loven ville sende 200 musikere ud i arbejdsløsheden, og der holdtes en lang række offentlige møder om sagen, ligesom et stort protesttog arrangeredes i februar 1912.⁵⁴

49. Povl Engelstoft: Mellem Systemskiftet og Verdenskrigen. 1901–1913, Aage Friis, Axel Linvald og M. Mackeprang (red.): *Schulz' Danmarkshistorie. Vort Folks Historie gennem Tiderne skrevet af danske Historikere*, V, 1942, s. 452f.

50. Cordt Trap: Forlystelsesskat, Chr. Blangstrup (red.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, VIII, 1919², s. 474 sp. 1.

51. F. Molde: *Historiske Meddelelser om København* udgivne af Københavns Kommunalbestyrelse ved Dr. V.C., III, 1911/12, s. 359.

52. F. Molde: Op. cit., s. 360.

53. *Statistiske Oplysninger IX om København og Frederiksberg 1913–1917* udgivet af Københavns Magistrat, 1919, s. 239.

54. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: *Københavnsliv 1894–1912. Gemt og Glemmt i Alvor og Skæmt*, 1967², s. 243.

Endelig må nævnes en trussel mod musikudøvelsen på etableringerne, som så at sige kom fra udenlandsk hold, nemlig Berner-Konventionen, som Danmark tilsluttede sig den 1. juli 1912 i dens reviderede skikkelse. Københavns Orkester-Forening havde været skeptisk ved udsigten til at Danmark skulle tiltræde konventionen; man frygtede at den ville være en trussel mod danske musikeres erhverv, og det kom til stærke meningsbrydninger mellem komponister og musikere p.g.a. modstridende interesser.⁵⁵ Efter at konventionen var tiltrådt, viste der sig store vanskeligheder med at få de nye afgifter indførte i musiklivet, idet de mødte stor modstand hos musikerne, og flere etableringer protesterede åbenlyst ved at indskrænke deres musikaktiviteter og desuden undgå at spille værker af de komponister, som i følge Berner-Konventionen var afgiftsberettigede. En væsentlig lettelse var dog, at Tivoli akcepterede at betale en, omend ringe, afgift for fremførelser af kompositioner af Dansk Komponist-Forenings medlemmer.⁵⁶

Der er i det foregående påvist en tiltagende faglig aktivitet inden for musikerstanden – en aktivitet som søgte at sikre standens medlemmer arbejde, løn og trykke sociale kår ved hhv. etableringen af musikerbørser (bl. a. i modstand mod invasionen af fremmede musikere), udarbejdelsen af priskuranter og oprettelsen af syge- og pensionskasser. Rent økonomisk viste der sig muligheder for grundlæggelsen af talrige impresariater, hvoraf flere i vid udstrækning modarbejdede de danske musikeres ønsker om en sikring af arbejdspladser for danskere. Musiklivet var for alvor ved at blive et marked, der, stort og forgrenet som det var, kunne udses til at bære byrder i forbindelse med statens almindelige skattepolitik.

III. Nodeudgivelse og mekanisk musikreproduktion

Skal man danne sig et indtryk af strømningerne i den danske musikforlagsverden, må blikket naturligt falde på firmaet Wilhelm Hansen, som ved opkøb af sine konkurrenter opnåede dominans på markedet.⁵⁷ Blandt forlagets betydeligste publikationer i den behandlede periode var en række serieudgivelser, bl. a. subskriptionstilbud på populære komponisters værker, som udkom i den første snes år af dette århundrede. Det drejede sig om noder til fordelagtige priser: Edvard Griegs samlede sange (i 46 leveringer à 40 øre), Hartmanns melodier (udgivet af Malling/Sørensen – 11 leveringer à 40 øre), Lange-Müllers samlede romancer og sange (3 bind: pr. stk.: 1,50–2,00 kr.) m. fl. Denne tendens til udgivelse af prisbillige noder havde sin baggrund i den store ekspansion inden for instrumentfabrikationen som følge af det tiltagende behov for fritidsbeskæftigelser – af hvilke dyrkelsen af musik hørte til de mest

55. Carl Behrens (red.): Op. cit., 9. årg., nr. 4, april 1909, s. 49f.

56. Sigurd Berg: *Dansk Komponist-Forening 1913–1963*, uden årstal, s. 3.

57. Særligt efter købet af »Kgl. Hof-Musikhandel« i 1910 (Axel Kjerulf: *Hundrede År mellem Noder. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag 1857 – 27. oktober – 1957*, s. 111).

respektable, som endvidere gav social prestige og mulighed for »socialt advancement«. ⁵⁸

De billige nodeudgivelser var i særlig grad velegnede for de middelklassehjem, som havde ladet anskaffe klaver. De tekniske krav var i de fleste af udgaverne forholdsvis beskedne, og repertoireet meget vidtspændende, fra klassiske værker til ren salonlitteratur. I det følgende skal gives eksempler på forlagets annoncer og reklamer ved udsendelsen af nogle populære publikationer.

I 1880'erne udgaves det såkaldte »50 Øres Bibliothek«, som sammen med »Nordisk 25 Øres Bibliothek« og »Nordisk 10 Øres Bibliothek« opnåede stor yndest langt ind i 1900-tallet. ⁵⁹ I en annonce hed det om »50 Øres Bibliothek«:

Wilhelm Hansens 50 Ørs Bibliothek er en Suite af Musiksamlinger, hvis Indhold er hentet saavel fra den klassiske som den moderne Musiklitteratur i Lighed med de i Boglitteraturen fremkomne prisbillige »Folkebibliotheker« og bestaaende ligesom disse af lutter udsøgte, yndede og populære Ting.

I nogle citerede pressekritikker hedder det:

Det er Hensigten med denne Anthologi af klassisk Musik i rigt Udvalg at give det store Publikum Lejlighed til for en forholdsvis ringe Bekostning at skaffe sig et godt lille Musikbibliothek.

(Berlingske Tidende 15/12 1887)

[---] Det er de billigste Noder, der endnu har været solgt hertilands. Det er en fast utrolig Masse, der faas for Pengene [---].

(Politiken 16/12 1887)

Bestræbelserne på at tilfredsstille et marked med prisbillige nodeudgaver blev stedse mere udprægede hos Wilhelm Hansen, i hvert fald bliver reklamerne i tiden op mod den Første Verdenskrig mere pågående. Som eksempler på dette skal anføres forlagsomtalen af de to meget populære samlinger »Hvermands Eje« og »Musik for Alle«. Den første var en 96-siders publikation rummende 37 klaverstykker (pris: 1,10 kr.):

»Hvermands Eje« er uden Sammenligning samtidig *de bedste og billigste Noder* der nogensinde er udbudt her hjemme. Af den grund vil de virkelig kunne blive hvad de også skal være: Hvermands Eje.

58. E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*, Norwich 1966², s. 230. De anvendte oplysninger antages at være generelle for perioden.

Zugleich wird die kompensatorische Funktion der Hausmusik mit der sozialen Herkunft begründet: es ist das Kleinbürgertum, das die Beschäftigung mit solcher Musik als Chance zum sozialen Aufstieg betrachtet (Sabine Schutte: »Kunstmusik und Trivialmusik. Eine Problemskizze«, Ivo Supićić (red.): *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV, nr. 1, Zagreb 1973, s. 87.

59. Det har ved henvendelse til Wilhelm Hansens Musikforlag ikke været muligt at tilvejebringe oplagstal for de i teksten omtalte nodeudgivelser – forlaget ligger ikke inde med sådanne.

Men »tonen« bliver noget voldsommere i reklamen for et bind af »Musik for Alle« – reklamen er trykt på en plakat (66 × 92 cm):⁶⁰

Wilhelm Hansens »Musik for Alle« har saa at sige revolutioneret Musik-Anskaffelsen i de tusinder af Hjem, hvor Musikken ikke dyrkes som en raffineret Kunst for nogle faa Finsmagere, men hvor den er som Livsglædens daglige Brød for de tusinder af Musikdyrkende. Vi har derfor grund til at tro, at ligesaa mange – ja, endnu flere – vil begejstres over det tredie Bind, der mindst staar paa Højde med, ja, næstendels overgaar de to andre baade hvad angaar Udvalgets Kvantitet og Kvalitet. Saa meget for saa lidt er næppe før tilbudt. Der er denne Gang anvendt særlig Umage paa at vælge ikke blot det, man ønsker at synge, men ogsaa det, man ønsker at høre. [...]

De, der har 1ste og 2det Bind, vil skynde sig at komplettere dem med 3die. De, der ikke har dem, bør skynde sig endnu mere for endelig en Gang dog at komme med og faa begyndt. 3die Bind vil, ligesom 1ste og 2det, ikke senere blive genoptrykt.

Foruden, selvfølgelig, at være præget af en veludviklet forretningssans, har denne reklame en næsten »nedadsnobbende« tone: nu gælder det ikke musiknyderne, de få (»finsmagerne«), men den brede masse, som har et mindst lige så nært forhold til kunsten. Forlaget har været ganske bevidst om det store behov der eksisterede for denne slags publikationer, og man har i reklamen strakt sig vidt for at nå »forbrugerne« – så langt endda, at man har annekteret en passus, »Livsglædens daglige Brød«, som hører mere hjemme i en socialt engageret tekst end i en reklame fra et musikforlag.

Disse få eksempler skulle gerne give et indtryk af de muligheder forlagene, her det betydeligste, øjnede i den tiltagende musikudøvelse i hjemmene. Endelig skal omtales det nye felt i musiklivet, som udgøres af apparater til mekanisk musikreproduktion, hvoraf flere bliver almindeligt udbredte i perioden.

I årene efter århundredskiftet var udbredelsen af grammofooner og fonografer så stor, at der udsendtes righoldige kataloger – selv på dansk – over grammofoonplader og fonografvalser. Der synes at være et fald i priserne på grammofooner op mod verdenskrigen; i hvert tilfælde kunne man i 1903 anskaffe sig en grammofoon (af mærket »Grammophon«) for imellem 55 og 270 kr., hvorimod priserne omkring 1910 lå på imellem 25 og 400 kr. (for modellerne »Standard« af mærket »Columbia Phonograph (Graphophoner)«) – vel at mærke var der muligheder for at erhverve luksusmodeller i prisklassen helt op til 1150 kr. (»Herkules Stærkton-Maskine (85 kg)«), men de har mindre interesse i denne forbindelse.⁶¹

Priserne på grammofoonplader var omkring 1910: 12": 4 kr., 10": 2 kr. og 7": 1

60. De citerede tryksager befinder sig på Det kgl. Bibliotek (KB-småtryk).

61. »Grammophon«. *Grammophoner og Tilbehør 1903* og »Katalog over Graphophoner. Columbia Phonograph Magasin« (ca. 1910), KB-småtryk.

kr. »Luxus«-plader, som var dobbeltbespillede (altså indspillede på begge sider) kostede i tilsvarende størrelser: 5, 3 og 1,50 kr.⁶² Ca. 7 år tidligere var priserne 2,50 kr. for 17 cm-, 5 kr. for 25½ cm-plader og endelig 10 kr. for koncertplader af mærket »Red Seal«.⁶³ De sidst anførte priser gælder antagelig enkeltbespillede plader, men der spores under alle omstændigheder et markant prisfald – selv om en vis variation i priserne på de forskellige fabrikater tages i betragtning. Et væsentlig billigere apparatur var fonografen, som kunne erhverves for fra ca. 7 kr. (i 1910) – valser af mærket »Edison-Bell« kostede kun 1 kr. (1910).⁶⁴

Ønskede man mekanisk musik i sit hjem, kunne man også vælge de apparater som markedsførtes under betegnelsen »Libellion« – et spilleværk, som blev drevet af en perforeret papirstrimmel. Priserne for modellerne varierede fra 20–750 kr. afhængigt af deres udstyr og hvor lange strimler de kunne afspille (fra 6–24 alen).⁶⁵ Fra en reklametryksag for »Libellion« skal her citeres et afsnit om de fornøjelser et sådant apparat vil berede ejeren:

Man kan genopfriske Oplevelsen af en Opera eller et Bal hos en Familie, som man staar paa venskabelig Fod med [---]. Naar Mennesket i den mere modne Alder kun lever i sine Erindringer, hvor skjønt er det da ikke, naar man med den samme Node hører de Drengesange, de Studenterange, som man har sunget, de Soldaterviser, som man har fløjtet, de Fædrelandssange, som man har tiljuble, saa at man i Aanden kan lade sit hensvundne Liv i Toner drage forbi! Hvor dejligt er det ikke for Hustruen gennem Libellion'en i Toner atter at kunne gjentage sine Barndomsglæder, sine Dansetimer og Balaftner, Marschen paa Bryllupsdagen, Vuggesangen for sit første Barn, ak, maaske ogsaa den afdøde Ægtefælles Yndlingsvis, ved at høre den bløde, behagelige, sympathetiske Musik opløser Smerten sig maaske lettende i Taarer, som bringe Trøst for det syge Hjærte og lade det slaa roligere. Man tilgive os disse Bemærkninger, de bleve imidlertid førte os i Pennen af Erfaringen og i almén Interesse ønske vi at kunne bringe dem til enhver Kundskab.⁶⁶

Man vil se at der gjordes brug af et indtrængende reklamesprog, som, i modsætning til det under nodeudgivelse omtalte, appellerede til kundernes følelser. Særligt falder den sidste sætning i citatet i øjnene: man har erfaring for disse virkninger, og de oplyses »i almén Interesse«!

62. »Katalog over Graphophoner ...«

63. »Grammophon«, *Grammophon* ...«

64. »Katalog over Graphophoner ...«

65. »Libellion. Kortfattet Beskrivelse af et for ethvert Hjem passende Musikinstrument med mekanisk Drivværk og lange Noder til uafkortet Gjengivelse af hele Kompositioner (F. Ad. Richter & Cie., Rudolstadt (Thüringen). Eneste Fabrikanten). KB-småtryk (indgået 14/8 1903).

66. Ibid.

67. R. Köhl (red.): *Hotel-Revue. Skandinaviens ældste Organ for Hotel- og Restaurationsindustrien*, 29. årg., nr. 43, 23/10 1910.

Hvor de nævnte apparater i vid udstrækning var fabrikerede til privat brug, produceredes pianolaer og lign. først og fremmest med offentlige udskænkingssteder for øje. Firmaet »Chr. Winther. Dansk Musikværk- & Automat-Manufaktur« havde fra slutningen af 1890'erne leveret såvel automatiske som almindelige klaverer, og såkaldte orkestrioner – en slags portativer som kunne efterligne orkesterinstrumenter – forhandlede af »C. U. Steenstrup«. Anskaffede en restauration et orkestrion, kunne den lade det fungere som automat, idet publikum ved indkast af 10 øre fik mulighed for at vælge et stykke musik. Alene prisen på sådanne instrumenter må have sat en grænse for udbredelsen; i 1910 kostede eksempelvis et »Piano-Orkestrion. 8 Mands« ca. 4000 kr., hvilket var en betragtelig sum penge, særlig i betragtning af at priserne på klaverer (i 1908) var 475–635 kr. (salonpianoer) og 700–1000 kr. (koncertpianoer).⁶⁸ Der var dog en stigning i antallet af restauranter m.m. med tilladelse til musikautomater, grammofoner og lign.; således mere end syvdobledes antallet fra 1900–03 (fra 52 til 384), hvorpå det i de følgende år faldt nogenlunde jævnt.⁶⁹

Som det vil være fremgået, udfoldedes der i perioden stor virksomhed inden for udgivelsen af noder. I forlagsverdenen havde man forståelse for behovet for billige nodetryk – et behov som var affødt af den tiltagende musiceren, ikke mindst i middelklassefamilier, der, som følge af den økonomiske bedring i de lavere indkomster, og den øgede fritid, havde fået mulighed for dels at anskaffe klaver, dels at tage klaverundervisning. Også »den mekaniske musik« henvendte sig til denne sociale gruppe, men bestemt i lige så høj grad til de bedre stillede familier. I de anførte eksempler ses tydelige tegn på bevidst markedsføring, i det mindste på området serieudgaver i nodeudgivelsen. Sluttelig må nævnes den betydning de mekaniske reproduktionsapparater havde i forbindelse med spredningen af musik; en spredning som bragte danske musiklyttere i kontakt med strømninger i det internationale musikliv, idet en altovervejende del af grammofonplader, fonografvalser m.m. var indspillet i udlandet.

IV. Udviklingen i nogle udvalgte musikalske miljøer

A. Sangerindepavilloner

En bred folkelig appel havde de såkaldte sangerindepavilloner, som i tiden omkring 1850 fandtes i stort antal i så at sige alle byens kvarterer.⁷⁰ Disse »etablissementer« var af yderst forskellig karakter, spændende fra det almin-

68. R. Kühl (red.): Op. cit., 29. årg., nr. 9, 27/2 1910 og 27. årg., nr. 1, 5/1 1908.

69. *Statistiske Oplysninger om København og Frederiksberg*: VI, 1903, s. 191, VII, 1908, s. 212 og VIII, 1914, s. 228.

70. Ang. danseboder, som havde været kendt i København længe, se: Carl C. Christensen: *Fra Grønnegade-Kvarteret, Valhallas og Dansebodernes Tid. Minder fra en gammel Bydel af C.C.C.*, 1922, s. 67–111.

deligt folkelige til det nærmest berygtede.⁷¹ Selv om der både på Østerbro (f. eks. »Alleenslyst«, kaldet »Ved Gravens Rand«, ved indgangen til Holmens kirkegård) og Nørrebro (f. eks. »Tre Hjorter« på hjørnet af Frederiksborggade og Nørre Farimagsgade⁷²) fandtes sangerindepavilloner, er det dog i særlig grad de frederiksbergske og vesterbroske, der har sat deres præg på forlystelseshistorien.⁷³

Allerede italiensk-svejtseren Giovanni Caber Monigatti (ca. 1792–1843) havde i sin pavillon i Frederiksberg Allé sangerinder, men hvad særligt tiltrak publikum, var de udenlandske kunstnere han fra tid til anden engagerede.⁷⁴ Sådanne kunstnere ankom i form af små sangerselskaber, og bl. a. tyrolere var på denne måde med til at skabe interesse for Monigattis pavillon.⁷⁵ Monigattis virksomhed skal ses i sammenhæng med den forlystelsesaktivitet, som udfoldede sig på det landlige Frederiksberg i Frederik den Sjettes regeringstid – en aktivitet som i øvrigt til en vis grad var præget af indvandre-

Noget egentlig typisk eksempel på begrebet sangerindepavillon kan Monigattis pavillon nu ikke siges at have været, dertil må dens præg have forekommet for eksklusivt, alene derved at der betaltes en mark i entré.⁷⁶ Dens betydning for udbredelsen og udviklingen af musikpavillon-institutionen har derimod antagelig været stor, bl. a. fordi Monigatti formåede at engagere nogle af samtidens bedste kunstnere, eksempelvis sangerne Perecini, brødrene Heilmann, familier Bauer, det stejrmærkske musikselskab, Joseph Zella samt Salomon og Nathan Rosenbaum.⁷⁷

Monigattis pavillon nedlagdes i 1856 og ligger altså uden for perioden; at den er nævnt i denne sammenhæng skyldes dens markante forsøg på en kombination af konditorivirksomhed og udsøgt musikalsk optræden og, som nævnt,

71. Som eksempel på det sidste:

Fra Sangerindeknejpernes Tribune med deres halvnøgne, sygelige, sminke, i usle Silkepjalter klædte Piger med sprukne Stemmer, med uanstændige Vittigheder paa Læberne og frække, indbydende Gebærder gaar Vejen til de offentlige Huse, hvor Lasten indgaar Ægteskab med Morskaben og avler Brøden og Undergangen (John Bøkelund og Jacob Jacobsen: *Hvor man morer sig i Kjøbenhavn*, 1885, uden paginering).

72. Carl C. Christensen, Louis Bobé og Fr. Weilbach: *Frederiksberg. Vejen gaar, min Tro, over Vesterbro*, 1937, s. 11.

73. Knud Bokkenheuser: *Vejen gaar min Tro over Vesterbro. Vandringer paa det gamle Vesterbro og Frederiksberg (De svandt de svandt . . . ! IV)*, 1913, s. 101.

74. Jørgen Hørboell: *Frederiksberg fra Bondeby til Storstad*, 1945, s. 89.

75. Eiler Nystrøm: *Offentlige Forlystelser i Frederik den Sjettes Tid. Kildeforlystelser i Dyrehaven m.m. Et bidrag til dansk Kulturhistorie*, 1913, s. 128f.

76. Eiler Nystrøm: Op. cit., s. 129. Til sammenligning kan anføres priserne på nogle forbrugsvarer (1835): 4 sk. ($\frac{1}{4}$ mark) for et franskrød på 14 lod (knap et halvt pd.), 27 sk. for et pd. melis samt 17 sk. for et pd. (marmoreret) sæbe (J. Jetsmark (red.): *Kjøbenhavns kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger*, 77. årg., nr. 95, 24/4 1835, upag. [s. 8] og nr. 178, 31/7 1835, upag. [s. 1]).

77. Carl C. Christensen: *Fra Værnedamsvejen til Jostys Pavillon*, 1925, s. 133.

dens historiske betydning. Anderledes folkelige og livskraftige var den række af restauranter, som fra 1834 havde afløst hinanden på grunden Allégade 9, ligeledes på Frederiksberg. I 1877 kunne Carl Julius Otto Kehlet her åbne sin »Café chantant«, som bl. a. rummede sangerindepavillon. Gennem Kehlets annoncer kunne man erfare, at der i cafeen var »Optræden af Nordens skønneste Kvinder«, og det lykkedes da også Kehlet at gøre »Café chantant« til et af Frederiksbergs populæreste forlystelsessteder.

Siden 1840'erne havde pavillonsangerinder optrådt i selve byen, og derfra havde institutionen bredt sig til Nørrebro i 1855, hvorefter hurtigt man finder sangerinder i næsten ethvert forlystelsesetablissement på Vesterbro.⁷⁸ Efter Treårskrigen var interessen for de tysksyngende sangerinder dalet stærkt, og med de danske sangerinders overtagelse af institutionen faldt kvaliteten mærkbart.⁷⁹

Selve den musikalske side af en sangerindepavillon varetoges af 6 à 8 damer, som, siddende på en lav tribune, afventede det tidspunkt, da de efter tur skulle fremføre deres sange til akkompagnement af et klaver.⁸⁰ Et forsøg på at omdanne sangerindepavillonen (»Café chantant«) hos Kehlet til en litterær varieté optog forfatteren Holger Drachmann, og efter Laurentius Feilbergs (1859–1917) overtagelse af etablissementet i 1896 indledtes en omlægning af driften, således at syngepigerne lidt efter lidt gled ud af foretagendet. Den tidligere sangerindepavillon kom nu til at hedde »Operetten« og endelig »Riddersalen«, efter at Feilberg havde opkøbt nabogrundene nr. 7 og 11, hvorved forlystelsesetablissementet »Lorry« var blevet en realitet.

Det havde været Feilbergs ønske at omdanne sangerindepavillonen til en kabaret og derved højne stedets virksomhed.⁸¹ Det er karakteristisk at Feilberg nu søgte at introducere kunstnere som violoncellisten Henry Bramsen, skuespillerinden Charlotte Wiehe-Bérény og sangerinden Ayoë Willumsen i den forhen temmelig platte sangerindeatmosfære.⁸²

Den her beskrevne omlægning af en sangerindepavillon er symptomatisk for tiden omkring år 1900, da store dele af Københavns forlystelsesliv antog et stadig mere internationalt præg. Overgangen fra syngepige-kulturen i »Café chantant« til den fint pointerede kabaretkunst foregik gradvis, hvilket må tilskrives Feilbergs sans for forretning, for der kan næppe herske tvivl om, at

78. Viggo Lindstrøm: *Kjøbenhavn i Tredserne. Særlig Byens Forlystelser. Med et Forord af Carl Muusmann*, 1913, s. 171.

79. Erik Bøgh: *Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B.*, 1868, s. 106. Om Bøghs positive syn på de franske cafés chantants se: E. B.: *Dit og Dat fra 1860. Feuilletoner af E. B.*, 1862, s. 122f.

80. Christensen, Bobé og Weilbach: Op. cit., s. 217. Atmosfæren i sangerindemiljøet er indfanget af Holger Drachmann i romanen »Forskrevet« (udg. 1890), der som sin hovedfigur har »Edith«, alias forfatterens muse, sangerinden Amanda Nilsson.

81. Robert Neiiendam: *Forlystelsernes Allé. De frederiksbergske Teatres Historie*, 1958, s. 232f.

82. Christensen, Bobé og Weilbach: Op. cit., s. 221.

der i forbindelse med en sådan proces også har været tale om en relativt gennemgribende udskiftning af publikum.⁸³

Allerede længe inden Feilbergs overtagelse af »Café chantant« var sangerindepavillonerne dog på retur, ligesom de længe havde været i myndighedernes søgelys p.g.a. uro og optøjer. Det var således pålagt værtshusholdere at lukke kl. 24 og sørge for, at der ikke musiceredes efter kl. 23 på aften før søn- og helligdage.⁸⁴ Af langt større betydning var derimod den dagsbefaling som udstedtes i 1864, efter hvilken de næringsdrivende blev påbudt at føre kontrolbog, ligesom det bestemtes, at ukonfirmerede børn samt personer under 18 år ikke måtte optræde i sådanne etablissementer.⁸⁵ Man havde længe fra ordensmagts side ønsket at få overblik og i sidste instans kontrol over »sangerindevæsenet«, og en sådan opnåedes med indførelsen af den nævnte bestemmelse. Det fordredes nu at bevillingshaveren »fremstillede sit Personale for 1. Politiinspektøren som herefter, saafremt han Intet finder at erindre imod dem, indfører dem i Controlbogen og forsyner enhver af dem med Bevis for Anmeldelse.« Disse beviser forevistes derpå for politiassistenten. Ved enhver forandring i personalets sammensætning og af beværtningsstedet, skulle politiet orienteres. Endvidere ønskede man at sætte en vis grænse for »outreret Optræden«, idet bevillingshavere og personale »under Bevillingens Afbenyttelse [skulle] være anstændig klædte«, ligesom uanstændige sange ikke måtte foredrages, og i det hele taget skulle der vises »anstændig Opførsel«.⁸⁶ Politivedtægten for København af 22/6 1883, som var gældende i størstedelen af den behandlede periode, rummede i forhold til politivedtægten af 18/1 1869⁸⁷ en tilføjelse hvori det indskærpedes, at der i sangerindepavilloner skulle »være en fuldstændig Adskillelse mellem det Sted, hvor Præstationerne udføres, og det øvrige Lokale i hvilket Sangerinden ikke maae færdes enten for at indsamle Betaling eller i andet Øjemed.«⁸⁸ Denne passus overførtes i øvrigt til politivedtægten af 1/3 1913.⁸⁹

En væsentlig årsag til politiets bestræbelser på at begrænse og kontrollere sangerindepavillonerne var, som det allerede er antydnet, institutionens forbindelse med prostitution. Forfatteren Erik Bøgh (1822–1899), som var en indædt modstander af sangerindekulturen, fandt ordensmagts hidtidige behandling af problemet dobbelt moralsk, idet man forbød den almindelige prostitution, men tillod sangerindernes optræden, hvor det mandlige publikum »fra først af med Smaamønt [har] indledt et fjernere og derpaa med større

83. Robert Neiiendam: Op. cit., s. 232.

84. *Samling af Dagsbefalinger og andre Kjøbenhavns Politi vedkommende Aktstykker*, 1863. 20/7 1863, 3. afsnit, s. 9.

85. *Anden Samling af Dagsbefalinger og andre Kjøbenhavns Politi vedkommende Aktstykker*, 1865. 29/12 1864, s. 38ff.

86. *Anden Samling* ..., s. 34.

87. J. Algreen-Ussing (udg.): *Love og Anordninger samt andre offentlige Kundgiørelser Danmarks Lovgivning vedkommende for Aaret 1869, XIV Deel*, 1870, s. 22f.

88. *Politivedtægt for Kjøbenhavn af 22de Juni 1883*, 1883, s. 24.

89. *Politivedtægt for Kjøbenhavn af 1. Marts 1913*, 1913, s. 41.

Kontributioner fortsat et *nærmere* Bekjendtskab med en tallerkenbærende Sirene [...].⁹⁰ Det lykkedes da også i slutningen af 1890'erne at få bragt pavillonernes antal betydeligt ned – der var nu kun i alt 6 tilbage med 19 sangerinder.⁹¹ Så tidligt som i 1880'erne har sangerindepavillonerne været udryddet i den indre by, så ville man »forny Erindringen om sin første Ungdoms Bedrifter, maa man langt udenfor Byens Lov og Ret, næsten til Valby, hvor »Sangerindevæsenet« vel endnu et Tiaar vil friste en lystig Tilværelse.«⁹²

Det er påfaldende, at flere sangerindepavilloner i slutningen af 1800-tallet forvandles til plumpe og lidet velrenommerede udskænkingssteder, vel at mærke med bevaring af sangerinderne. Hvor Laurentius Feilberg valgte en omstilling af »Café chantant« som syntes i pagt med strømningerne fra de store europæiske stæder, gled foretagender som »Rosenlund« og det tidligere ansete Alléenberg«, som også rummede en velbesøgt sangerindepavillon (senere kaldet »Schultz' Pavillon«), over i knejpernes rækker.⁹³ »Alléenberg« holdt stand helt til 1923.

Så sent som o. 1880 grundlagdes etablissementer med sangerindepavillon; et kuriøst eksempel er »Ny Ravnsborg«, som var udstyret med en pavillon i haven. Her benyttede man ikke som vanligt sangerinder, men to mænd, hvilket slet og ret skyldtes, at det ville være for risikabelt for kvinder p.g.a. det ikke just blide publikum. Ved solistengagementer søgte Niels Petersen, som havde overtaget etablissementet i 1892, med følgende ordlyd: »Foruden en kraftig Sangstemme og gode ramsaltede Viser, saa skal De ogsaa helst kunne stikke en proper Næve«.⁹⁴

Med hensyn til sangerindernes repertoarer foreligger der kun få oplysninger. Det vides at man i »Kisten«, Tivolis populære sangerindepavillon, kunne høre viser af bl. a. Wilhelm Rantzaus (1832–1897), der, foruden at være direktør for etablissementer som »Kisten«, var mester for en lang række viser, eksempelvis de aktuelle »Døgnfluer«.⁹⁵ Rantzaus viser var i sin tid umådeligt populære og kan opfattes som en art versificeret presse,⁹⁶ men som producent var

90. Erik Bøgh: Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B., 1868, s. 109.

91. Vidar Bruun: *Fra Sangerindeknejpernes Dage. Et Afsnit af det glade Københavnerlivs Historie*, 1920, s. 81ff.

92. Herman Bang: *Forlystelser og Forlystelsessteder* (opr. trykt i *Nationaltidende* den 4/11 1883), citeret efter: Herman Bang: *Københavnske Skildringer. Vekslede Themaer 1879–1883*, 1954, s. 83.

93. På »Rosenlund« skulle et 26-mands orkester have underholdt gæsterne med bl. a. udtog af operaer (Eddie Salicath: *Frederiksborgske Forlystelser*, 1945, s. 33). I 1874 beskrives musikken på »Rosenlund« som »Harmonimusik af et fuldt Orkester« (P. Hansen (red.): *Nær og Fjern. Et Ugeblad*, nr. 125, 22/11 1874, s. 8).

94. John F. Ekvall: *Vesterbro*, 1965, s. 91.

95. William Bower: *Jeg mindes –*, 1959, s. 35.

96. Carl Muusmann: *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*, uden årstal, s. 18f.

Rantzau langt fra berøvet fornemmelsen for sin vares effektivitet i økonomisk henseende.⁹⁷

Også Erik Bøghs viser blev hyppigt sunget i pavillonerne, skønt forfatteren på ingen måde billigede dette – tværtimod påpegede han, at sangerinderne benyttede sig af viser fra de scenearbejder, som teatrene havde købt eneret på.⁹⁸ Et ikke uvæsentligt aspekt i forbindelse med sangerindernes optræden har deres fremtoning på den lave tribune været. Deres foredrag var relativt stereotyp, og under afsyngningen af viserne gik de frem og tilbage på tribunen, idet de med gemene og traditionelt teatraliske gestus angav stemnings- eller handlingsmomenter i visen.⁹⁹ Følgende øjenvidneberetninger skal anføres:

[...] og selv om det skulde skorte saa stærkt paa Stemme eller Tone-sands, at hun blot kan »synge med« i de Nummere, der »udføres af hele Selskabet« – *unisono!* – har det kun lidt at betyde. »Hovedsagen for en Sangerinde er, at hun tager sig godt ud paa Forhøjningen og er omgængelig, naar hun gaaer om med Tallerkenen. Synge kan jo dog Ingen af dem alligevel« – forsikkrede en erfaren Pavillonvært.¹⁰⁰

Man kan ikke tænke sig et saa plebejisk Kjælderkjøbenhavnsk eller saa »gebrochent« Tydsk-Skandinavisk, at man ikke i Pavillonerne skulde kunne faae endnu værre Jargoner at høre, man skal neppe paa Dyrehavsbakken finde en forstemt Lirekasse, der spiller saa falsk, at ikke en eller anden »meget yndet Dame« overtræffer den, og om man endogsaa selv vilde gjøre sig den allerstørste Flid for at detonere, synge med Smør, hvile paa Konsonanterne, presse Tonerne ud igjennem Tænderne, betone de ubetonede Stavelser, udtale de stumme Bogstaver, kort sagt radbrække baade Melodi og Text paa den mest barbariske Maade, vilde man ikke ad Kunstens Vej kunne frembringe en saa raffineret Tortur for den sungne Visers Forfatter og Komponist som at høre den foredraget af en til dette Fag særlig begavet Forhøjningssangerinde.¹⁰¹

Paa Grund af den store Efterspørgsel var Sangerinderne, der næsten alle var danske, gennemgaaende hverken unge eller smukke, og kun faa af dem kunde synge. Men desuden var Sangene, skønt der den Gang ikke øvedes Censur, aldrig uanstændige. Det var Rantzaus, Adolf Reckes og Erik Bøghs Viser, der stadig gik igen paa Repertoiret af og til afbrudt af en »Bellmann«. Erik Bøgh var forøvrigt rasende over denne Profanation

97. Karl Clausen: *Dansk Folkesang gennem 150 År*, 1958, s. 284.

98. Erik Bøgh: *Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B.*, 1868, s. 106.

99. Christensen, Bobé og Weilbach: *Op. cit.*, s. 217.

100. Erik Bøgh: *Op. cit.*, s. 104.

101. Erik Bøgh: *Op. cit.*, s. 104f.

af hans Viser, men forhindre at de blev sungne, mægtede han ikke.¹⁰² Man kan, som det er påpeget, tale om to tendenser i periodens sangerindekultur: udviklingen henimod berygtede knejper, og overgangen til kabaret eller varieté. Af de to udviklingsforløb var det første nok det hyppigste, men der findes markante eksempler på det sidste – Feilbergs bestræbelser på Frederiksberg er allerede omtalt. Endvidere bør byens første kunstnerkabaret, »Edderkoppen« i Frederiksberggade 27 nævnes; den åbnedes i 1914 af den svensk-fødte Anna Petterson Norrie og betød en væsentlig fornyelse på kabaretområdet.¹⁰³ Hvor sangerindepavillonerne havde haft et udpræget lokalt præg, gik udviklingen nu imod en international stil, som endog gav de sangerinder, som havde gjort sig gældende på de hjemlige tribuner, chancer for at gøre karriere i udlandet.¹⁰⁴ Noget sådant havde næppe været muligt tidligere.

B. Revy og varieté

Allerede i den første egentlige københavnerrevy, »Nytårsnat 1850«, som gik over scenen i Casino den 31. december 1850, var den samfundskritiske tone fremtrædende; således rettede forfatteren Erik Bøgh utvetydige angreb på misbruget af arbejdsretten, aftale- og traktatbrud i regeringen m.m., og selv om der indtrådte visse modificerende tendenser i de følgende års revytekster, vedblev en kritisk holdning at præge de fremførte viser etc.¹⁰⁵ Senere, fra 1869, opførtes ikke blot på Casino en række revyer, også Vesterbroes Theater lod i årene fremefter revyer programsætte, ligesom Alhambra på Frederiksberg forsøgte sig i genren inden dets nedlæggelse i 1870.¹⁰⁶ I 1873 vandt revyen for alvor fodfæste i København, idet Vilhelm Petersen (1852–1939) og Carl Wulff (1840–1888) dette år åbnede den første københavnske sommerrevy på Varieté-Teatret.

Årene omkring århundredskiftet er betydelige i københavnerrevyens historie, ikke mindst p.g.a. markante revyskuespillere som Frederik Jensen, William Gerner og Dagmar Hansen, men også fordi forfattere som Charles Kjerulf (1858–1919), Johannes Buntzen (1859–1922) og Anton Melbye (1861–1929) samt komponisten Olfert Jespersen (1863–1932) sammen med Petersen og Wulff leverede gode og populære numre til forestillingerne.

Revynumrene prægedes i høj grad af tekstaktualitet og en satirisk undertone,

102. F. Bauditz: *Tiden, der svandt. Barndom – og Ungdomsminder fra Herlufsholm og København*, 1911, s. 79.

103. »et Pust fra Storbyerne, hvor Kabaret-Underholdningen alle Dage var højt gouteret af Folk, der sætter Pris paa at mores paa en fiks og spirituel Manér.« (Carl Behrens og Jens Locher (red.): *Masken. Ill. Ugeblad for Teater, Koncert & Forlystelser*, 4. årg., nr. 33, 10/5 1914, s. 192).

104. Albert Gnuddtzmänn og Helmer Lind: *Stor-København. Skildringer og Billeder af Byen og dens Liv i vore Dage*, 1907, s. 178f.

105. Alfred Kjerulf og Orla Ramsøe: *Den danske Revy. Et Tilbageblik over Revyernes Historie fra 1850–1954*, I, 1934, s. 27ff.

106. Henry Lauritzen: *Dansk revy kavalgade*, 1962, s. 18f.

som ofte var rettet mod forhold i samfundet.¹⁰⁷ Dansenumre spillede dog såvel i revy som i varieté en betydelig rolle, og en vis sensation vakte »Sommerrevyen 1903« på Nørrebro Teater, hvor der som første akts finale var indlagt et dansenummer til en cake-walk – dette skal ses i forbindelse med den tiltagende kulturpåvirkning fra De forenede Stater, væsentligst p.g.a. af disses fremtrængen på det internationale marked med deraf større internationalt samkvem til følge.¹⁰⁸

Den mest afgørende fornyelse inden for den københavnske revy indtraf i periodens sidste par år, da Scala-Teatret på Vesterbrogade overtoges af Frede Skaarup (1881–1942). Straks efter overtagelsen lod Skaarup et revyteater indrette, der kunne leve op til de store tekniske krav, som udenlandske revy- og varietéteatre stillede – det var hovedsagelig krav til lysvirkninger, koroptrin osv.¹⁰⁹ Med åbningen af Scala-Revyen blev københavnernes præsenteret for en ganske anden revykunst end den de var vant til at se f. eks. hos Frederik Jensen på Nørrebro Teater, hvor det dekorationsmæssige indskrænkede sig til to Carl Lund-dekorationer plus en finale.¹¹⁰ Hos Skaarup var der tale om en, efter tidens smag, pragtfuld og overdådig opsætning med korpiger i en grad, som virkede tillokkende og forargende.¹¹¹

Frede Skaarups forbilleder skulle søges i Berlin, og specielt Metropolteatret i Behrensstrasse har inspireret ham.¹¹² I et brev til tekstforfatteren Carl Arcander skriver Skaarup den 3/11 1913 om den forestående revypremiere, at det bliver »en Forestilling der gerne skal dupere alt tidligere hvad saavel Udstyr, Musik og Text angaar.«¹¹³ Scala-revyerne prægedes da også først og fremmest af et overdådigt udstyr. For første gang kunne København se »et Show i den internationale Stil!«¹¹⁴

Som noget forholdsvis nyt kunne publikum anskaffe sig grammofonplader med numre fra Scala-Revyens forestillinger, ligesom nodemateriale kunne erhverves. Skaarups revyer nåede i det hele taget ud til et større publikum end

107. Carl Muusmann: *Da København blev voksen. Levende Billeder fra Aarhundredets Start*, 1932, s. 88ff. og Vilhelm Petersen: *Foran og bag Kulisserne. Teatererindringer af V. P.*, 1931, s. 108f., 113f. og 129f.

108. Om præsentationen af cake-walk i Danmark se: Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrreerne 1 – en musikulturel undersøgelse*, 1982, s. 39 og 45–50. Se endvidere om bl. a. cake-walk: Peter Czerny og Heinz P. Hoffmann: *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*, I, Berlin 1968, s. 266ff.

109. Robert Neiiendam: Frede Skaarup, i: Povl Engelstoft og Svend Dahl (red.): *Dansk biografisk Leksikon, grundlagt af C. F. Bricka*, XXII, 1942, s. 63f.

110. Henry Hellsen: *Portræt af Frede Skaarup*, 1942, s. 19.

111. Anton Melbyes skal således før en af sine premierer have udtalt (med tanken henledt på Skaarups »nye stil«): »Vi handler ikke med Klude og Ben!« (Henry Hellsen: Op. cit., loc. cit.).

112. Henry Hellsen: Op. cit., s. 19 og 22. Påvirkningerne fra Berlin var i øvrigt stærke i tiden; »Applaudandos« reklametryksag for grammofonplader (1913/14) gør eksempelvis meget ud af de »Sidste Nyheder fra Berlin« (KB-småtryk).

113. Det kgl. Bibliotek: Ny kgl. Samling. 5010 4^o.

114. Henry Hellsen: Op. cit., s. 19.

tidligere revyer havde formået. Eksempelvis opnåede forestillingen »Den Traadløse« et så stort antal opførelser som 225.¹¹⁵

Det omtalte Scala-Teater havde til huse i »National«-komplekset på Vesterbrogade; i 1898 var koncertsalen i »National« blevet omdannet til varieté under navnet »La Scala«, og under ejeren Thomas S. Lorentzen oplevede etablisementet en række år som berlinervarieté,¹¹⁶ indtil Frede Skaarup, som omtalt, overtog det i 1912.¹¹⁷

Den udvikling som Scala-revyerne var en eksponent for og som forandrede revyens karakter grundlæggende, må ses i forbindelse med de økonomisk gode tider i årene op til verdenskrigen. Påvirkningerne fra Berlin var et klart bevis på at udsynet mod det store Europa sagtens kunne benyttes til at omskabe de hjemlige forhold.¹¹⁸ Revyen blev nu til et stort opsat udstyrsstykke uden den satiriske karakter, som havde gennemsyret genren helt fra Erik Bøghs tid.¹¹⁹ I kølvandet på Scala-revyerne fulgte en række grammofonpladeudgivelser; det er således slående, at sang- og dansenumre fra revyen »Bobby« (1914) kunne købes indspillede på plade medens forestillingen gik for fulde huse. Men ikke blot nogle få plader var der tale om – hele 15 plader indeholdt numre fra denne revyforestilling!¹²⁰

Varieteen var i slutningen af 1870 så småt kommet på mode i København.¹²¹ Blandt de mest populære etablissementer med denne underholdning må nævnes »Cirkus Varieté« i cirkusbygningen bagved »National«. Her foregik et af de mest opsigtsvækkende gæstespil i perioden, »Den sorte Operas« præsentation af sang- og dansenumre. Skønt det ikke var første gang københavnernes fik lejlighed til at overvære negres optræden,¹²² vakte besøget stor opsigt – og det ikke kun fordi der var gjort et massivt reklamefremstød før premieren, da man havde udsendt 1500 breve til musikinteresserede københavnere.¹²³ I fo-

115. Henry Lauritzen: Op. cit., s. 68.

116. »[---] en virkelig Storstadsvarieté.« (Viggo Schiørring: *København Potpourri*, 1948, s. 142).

117. Bent Zinglensen: *Vesterbros Passage. Et stykke København mellem Rådhuspladsen og Trommesalen*, 1978, s. 31f.

118. Det bør nævnes, at man i Danmark havde været fascineret af revylivet i Berlin længe inden Skaarup åbnede sit revyteater (se f. eks.: »Hver 8. Dag«, 16. årg., nr. 5, 3/11 1907, s. 114f.).

119. Om Visen i Særdeleshed skal det siges, at den i de to sidste Aartier har været ude for et kvælende Favntag af to fremragende Magter, hvoraf den ene hedder Udstyr og den anden Dansemusik. Alle Visens virkelige Venner ved, hvori Faren Bestaar.

(Carl Arctander: *Revyer og Kabaretter*, i: Julius Clausen og Torben Krogh (red.): *Danmark i Fest og Glæde, V: Tiden 1870–1914*, 1935, s. 349).

120. *Nyhedskatalog over Applaudando-Plader (Skandinavisk Applaudando A/S)*. KB-småtryk.

121. Carl Muusmann: *Udendørs Forlystelser*, Julius Clausen og Torben Krogh (red.): Op. cit., s. 138.

122. Ang. tidligere besøg af negerensembler, se: Erik Wiedemann: Op. cit., s. 35ff.

123. Carl Muusmann: *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*, uden årstal, s. 25f.

restillingen indgik bl. a. sanddans, stepning og kagedans, som sammen med amerikanske viser vandt stort bifald.¹²⁴

At varieteen perioden igennem vedblev at tiltrække et stort publikum kan nok til dels skyldes den omstændighed, at atmosfæren i varietéteatrene var folkelig og underholdningen afvekslende og uforpligtende. At man tillige kunne indtage et måltid under forestillingen – hvad man i øvrigt kunne i adskillige forlystelsesetablissementer, også i Scala-Revyen – skulle have medvirket til deres popularitet.¹²⁵

C. Restauranter (inkl. dansemusik)

Der eksisterer flere vidnesbyrd om musikudøvelse i forbindelse med restaurationsdrift i de sidste årtier af det 19. århundrede. Ofte var der tale om udendørs optræden på musiktribuner, som det synes at have været tilfældet i »Sortedamslund« ved Sortedams Dossering, som eksisterede fra 1870erne til 1898,¹²⁶ og på »Vodrofflund« i årene 1868–1906, hvor Carl Lumbye i en del år optrådte ved en række orkesterkoncerter,¹²⁷ men i de fleste tilfælde var underholdningen indendørs og af en ganske beskeden karakter, bestående af en pianist samt evt. en violinist. I perioden finder man en stigning i antallet af beværtninger med klaver- eller klaver/violin-underholdning fra 50 i 1891 – stigende i en brudt kurve – til 272 i 1911, men også restaurationsorkestrene bliver i årene omkring århundredskiftet mere udbredte.¹²⁸ Det blev i udpræget grad de store hotelbyggerier og restaurationsetablissementer fra 1800-tallets sidste decennier, som kom til at huse de betydelige ensembler til adspredelse af det spisende publikum og som derved tillige fungerede som middel i konkurrencen om dets gunst. En væsentlig del af dette forlystelsesliv kom til at udfolde sig på det ved voldtærrænets nedlæggelse frigivne areal uden for den tidligere Vesterport.¹²⁹ Efter opførelsen af Vilhelm Kleins »Industribygning« – opført i forbindelse med Den skandinaviske Kunst- og Industriudstilling i 1872 – fulgte snart en række omfattende byggerier, hvoriblandt det mest bemærkelsesværdige måske var Hans Hansens kompleks »National«, som

124. Ibid. For at beskytte Den kgl. Opera påberåbte teaterchef, kammerherre Fallesen sig Det kgl. Teaters privilegium til at opføre opera, hvorpå han nedlagde protest mod »Den sorte Operas« optræden i København. På lignende måde nedlagdes der protest mod de større dansenumre i forestillingen for at beskytte Den kgl. Ballet (Carl Muusmann: Op. cit., s. 26).

125. Se note 3.

126. Poul Strømstad: *Sørerne. Sortedamssøen, Peblingsøen, Skt. Jørgens Sø. En kulturhistorisk Skildring af P. S.*, 1966, s. 171.

127. Carl C. Christensen, Louis Bobé og Fr. Weilbach: Op. cit., s. 271.

128. *Statistiske Oplysninger om Kjøbenhavn og Frederiksberg*, V, 1896, s. 139 og VIII, 1914, s. 228.

129. »Historisk er Kongens Nytorv Byens Midtpunkt; endnu vil maaske mange regne det for den fineste Plads. Der er ligesom lidt mere demokratisk Luft over Raadhuspladsen.« (E. A. Syndergaard (red.): *Souvenir fra Wivels Palmeterrasse. Sommerudgaven 1908* (uden årstal [1908] s. 4).





Til venstre, foroven

Den store »National«-bygning (tegnet af H. V. Brinkopff) på hjørnegrunden Vesterbrogade, Farimagsgade (nu: Axeltorv) og Jernbanegade kom gennem flere årtier efter sin indvielse i 1882 til at danne rammen om betydelige forlystelsesforetagender, bl. a. Scala-revyerne. Bygningens fremtrædende placering i det københavnske gadebillede samt dens elegante fransk-italienske byggestil gjorde den til et sindbillede på de forandringer byen undergik i den behandlede periode. I april 1882 indlagdes der elektrisk lys i bygningen – ejeren, Hans Hansen, havde slet og ret engageret »U. S. Electric Lighting Company« til at installere »200 Maxims Glødelamper, Buelamper og en Projektør« i etablisementet (Ill. Tid., 23de bind no. 1172, 12/3 1882, p. 295). Fotografiet tilhører Det kgl. Biblioteks Billedsamling. Se side 30ff.

Til venstre, forneden

Skønt Laurentius Feilberg med indretningen af »Operetten« indvarslede sangerindepavillonens overgang til litterær varieté eller kabaret, beholdt denne lokalitet dog sin folkelige karakter. Fotografiet viser »Operetten« i 1911 – på scenen ses et sigøjnerensemble foruden et udvalg af sangerinder. Fotografiet tilhører Københavns Bymuseum. Se side 24ff.

Ovenfor

Theodor (Tippe) Lumbye fulgte familietraditionen og fungerede som kapelmester. Ifølge Lumbye er ovenstående fotografi optaget i 1910 på Wivels palmeterasse. Interiøret var her let og luftigt med frit udsyn ind mod Tivoli. Optagelsen er foretaget af Holger Damgaard og beror i Det kgl. Biblioteks Billedsamling. Se side 32ff.

åbnede den 15. januar 1882. Kort tid efter gik Hansen i gang med opførelsen af det ikke mindre ambitiøse byggeforetagende »Dagmar« i den nært liggende Jernbanegade. Gennemgående kan det siges, at disse etableringer led af hyppige økonomiske vanskeligheder, som gjorde deres drift temmelig ustadig, hvorved indehaverne af bl. a. forlystelsesafdelingerne jævnligt skiftedes ud, i takt med de omskiftelser der indtrådte i ledelsen.

I »Industribygningen« havde den på Rådhuspladsen beliggende »Industricaféen« et relativt stort orkester engageret, en overgang ledet af tyskeren Max Ernst, men mere imponerende var forholdene afgjort i Wivels store restaurant på hjørnet af Vesterbrogade og det nuværende Bernstorffsgade. Foretagendet åbnedes den 27. juni 1890 af Carl Christian Wivel (1844–1922), som ved at rykke ind i den nyopførte facadebygning ud mod Vesterbrogade på Tivolis grund sikrede sig den allergunstigste beliggenhed for sin restaurant: med diskret tilknytning til Tivoli og samtidig med forbindelse til den nye bydels forlystelsesetableringer »National«, »Cirkus« m. fl.

Wivel engagerede kun musikere til vintermånederne, eftersom man om sommeren (i tivolisæsonen) blot åbnede vinduerne ind mod forlystelseshaven, hvorved Tivolis harmoniorkester på denne måde tillige kunne levere musik til restaurantens gæster. Engagementet, som fra 1908 gjaldt for hele året, varetoges fra 1897 af Georg Lumbye, indtil han, grundet psykisk tilbagefald i 1908, måtte overlade det til sin søn, Theodor (Tippe) Lumbye (1879–1959), som nu alene overtog engagementet; han havde været tilknyttet etablerementet fra 1901.¹³⁰

Af omtalen af, eller reklamerne for restauranten, som findes i musikprogrammerne,¹³¹ fremgår det tydeligt, at denne »Københavns smukkeste og mest populære Restauration«¹³² ønskede at være en del af symbolet på den udvikling mod et internationalt præg, som i perioden forekom mange københavnere attråværdigt.¹³³ Følgende uddrag af omtalen af Wivels restaurant i et musikprogram fra 1908 anslår på karakteristisk måde tonen:

Wivels Kafe

aabnedes for ca. 18 Aar siden. Den var allerede for Datiden en ret mondain Restaurant, men fik dog først gennem Hovedstadens promi-

130. Tippe Lumbye: *I Familie med Tivoli*, 1942, s. 100.

131. Disse rummer orkestrets standardrepertoire.

132. Tippe Lumbye: Op. cit., s. 103.

133. Cf. Svend Leopold: *Erindringer fra min første Forfattertid*, 1928, s. 142:

Man var dengang i København meget stolt over, at Berlinerne kaldte København for »Klein Paris«, og virkelig har en mindre Hovedstad, hverken før eller senere, haft en saadan air og Atmosfære af europæisk Verdensby over sig som vor, der efter Evne søgte at efterligne Staden ved Seinen. Navnlig hvad Forlystelseslivet angaar, var vi paa Højden. Paa andre Omraader syntes jeg, i ethvert Tilfælde, ikke, at Ligheden var saa paafaldende. Det lykkedes mig nemlig at komme til Paris, og kunde altsaa anstille Sammenligninger.

nente Udvikling i storstadsmæssig Henseende i de senere Aar det internationale Præg, som nu særtegner Etablissementet. Gennem Udvidelser og Forbedringer er Wivel's Kafe stadig holdt paa Højde med Københavns Udvikling og nu staar Etablissementet som et aldeles enestaaende Brændpunkt for Københavner- og Turistliv og som en af vor By's Seværdigheder.

[---] Om Sommeren naar »Tivoli« drager de Besøgendes store Stimer til sig, og om Vinteren, naar Teatre og Varietéer efter endte Forestillinger udspyer deres Publikum, altid kan man følge de Tusinders Strøm fra Wivels Vinduer. Man tror sig paa saadanne Tidspunkter ofte i Paris eller Wien og ikke blot i det langt mindre København.

Palme Terrassen

[---] Denne Terrasse er det københavnske mondæne Livs egentlige Brændpunkt, og som Følge deraf Turistlivets Centrum.

Det er en hel idyl en lun Sommeraften at sidde paa Terrassen, der straalere i elektrisk Glans, med Udsigt til Tivolis grønne Løv, lyttende til Springvandets muntre Plasken og til det flinke Harmoni-Orkestres raske Toner. [---]

Nogle Tal

[---] Til Restauranten, der ialt har rigelig Plads til 1000 Personer, hører bl. a. Diner-Salen med Plads for 130 Gæster og Palmeterrassen, der rummer ca. 600 Siddepladser. I Selskabslokalerne paa 1ste Sal findes en Fest- og Balsal, hvor der kan dækkes indtil 120 Kuverter, en mindre Spisesal for indtil 30 Kuverter, 3 Ryge- og Konversationsværelser etc. Alle Lokaler er holdt i det eleganteste Udstyr. Etablissementet beskæftiger daglig 110 Personer, blandt hvilke Tjenerne, paa hvis faglige Dygtighed der ved deres Ansættelse lægges særlig Vægt, selvfølgelig alle kan tale baade Tysk, Engelsk og Fransk. [---]¹³⁴

Man bemærker i hvor høj grad det er lykkedes at sammenkæde Københavns udbygning med de stadige udvidelser og forbedringer restauranten undergår. Det må være med speciel stolthed det fremhæves, at tjenerne »kan« tre fremmedsprog – det var naturligvis ingen »selvfølgelighed«! At udviklingen hos Wivel gik hurtigt, skal man ikke drage i tvivl: fem år senere var personalet næsten fordoblet til 205 personer hvoraf 62 tjenere.¹³⁵ – Orkestret hos Wivel kom med tiden til at rumme 16 musikere, og dets repertoire var ganske omfangsrigt; Theodor Lumbyes arkiv omfattede således ca. 5000 numre, hvoriblandt Carl Lumbyes materiale for strygeorkester indgik.¹³⁶

134. Musikprogrammet består af 64 sider indsat i grønt karton med kastanjemotiv i grønt tryk med røde bogstaver; 28 sider rummer reklamer, portræt af Th. Lumbye, interiører og eksteriører fra Wivel samt mindre tekststykker om restauranten og Tivoli, forfattede på dansk, tysk, engelsk og fransk (KB-småtryk).

135. Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurations-Tidende*, 6. årg., nr. 10, 15/5 1913, s. 39.

136. Tippe Lumbye: *Op. cit.*, s. 107.

Selv om Wivels restaurant havde et vist mondænt præg, bevarede den en folkelig karakter, bl. a. foregik dens publikum udgjordes af dét brede udsnit af befolkningen, som besøgte Tivoli.¹³⁷ Anderledes fornem og luksuøs var Hotel d'Angleterre på Kgs. Nytorv. I 1902 havde hotellet fået ny direktør, Jean Aimino, som lod den gamle port omdanne til grill room, ligesom han lod indrette en palmehave med daglige koncerter under ledelse af Julian Olsen (1865–1942).¹³⁸ I følgende uddrag af presseanmeldelserne, trykt i hotellets »Musik-Album« fra ca. 1905, anskueliggøres den store anseelse etableringen nød i samtiden:

[...] Alene ved sin størrelse og smagfulde Udstyrelse vilde Palmehaven være en Fryd for enhver Storstad, at den tillige besidde en udmærket Akustik er kun et Plus mere, og man kan ikke noksom paaskønne den heldige Indskydelse, der fik Ejeren til at engagere danske Musikere med en saa anerkendt Dygtighed som Hr. Julian Olsen i Spidsen. (Berlingske Tidende)

Under ledelse af Musikkdirektør Julian Olsen udfører Orkestret paa omhyggelig og dygtig Maade et meget omfangsrigt og højst afvekslende Repertoire, og som oftest sammensættes Programmet efter Gæsternes eget Ønske. Ikke blot hos det elegante Elitepublikum, som dannes af Hotellets fashionable Beboere af alle Nationaliteter, men ogsaa hos de talrige københavnske Gæster, der særlig efter Teatertid samles i Hotellets Restaurant, staa det danske Orkestres smagfulde Præstationer i stor Yndest. (Dannebrog)

Under høje Palmers Skygge, henslængt i magelige Lænestole, med den elektriske straalende Glashimmel over sig – det er som om man var i Edens Have.

... Vi vækkes af Hr. Julian Olsens Orkester, et Væld af Toner fylder Palmeskoven ... det lyder dejligt i vore Øren, fordi det runger ud fra Storstadshotellet, som fortæller os, hvordan vort kære København vokser, bliver rigere, pragtfuldere, verdensmæssige. (København)

(om repertoiret:) Enhver musikalsk Smag vil kunne tilfredsstilles ... [...]. Vi gratulerer Direktør Aimino til Hr. Julian Olsens Orkester, først fordi det er dansk, dernæst fordi det spiller saa godt. (Nationaltidende)

137. »Besøget – saa godt som alle Samfunds Klasser samt de Fremmede – er stort i Diner og Aftentimerne – (Sommer-Fører gennem København 1914, uden årstal [1914], s. 22).

138. Om musikvirksomheden på Hotel d'Angleterre i tiden før den behandlede periode, se: Carl C. Christensen: *Hotel d'Angleterre i København grundlagt 1755. Dets Historie fra Grundlæggelsen til Nutiden af C. C. C.*, 1925, s. 45, 55f., 73ff. og 88ff.

[...] og det er med Tilfredshed man konstaterer, at dette lille Gentlemans-Orkester i enhver Henseende kan tage Kampen op med de saa livligt importerede Musik-Trouper, ja, hvad den egentlige Musikkværdi angaar, utvivlsomt overfløjer dem. (Politiken)¹³⁹

Forholdene på Hotel d'Angleterre var betydeligt mindre end hos Wivel, og Julian Olsen måtte også nøjes med kun halvdelen af de musikere Th. Lumbye havde til sin rådighed i sine senere år hos Wivel. I citaterne finder man endnu engang lovprisningen af Københavns udvikling – en udvikling som efter samtidens mening stort set var lig med en forbedring. At problemet med de udenlandske musikere var omfattende fremgår med stor tydelighed af det anførte; Nationaltidende mener endog, at nationalitetskriteriet går forud for den musikalske kvalitet.

Julian Olsen afholdt foruden daglige, ordinære koncerter en række benefice-koncerter i hotellets palmehave. Der var tale om eftermiddagskoncerter, hvor betydelige kunstnere stillede sig til rådighed for medvirken. Disse koncerter afvikledes i hvert tilfælde i tidsrummet 1909–14.

Ikke langt fra Hotel d'Angleterre, på Østergade (nr. 26), åbnede restauratør Carl Kehlet i 1902 »City-Koncertsal«, hvor besøgende hver aften kunne overvære koncertoptræden af udenlandske orkestre. De fleste ensembler var engageret gennem Biltzings bureau. Et udvalg af orkestrene følger her: »Det russiske Tschekesser-Solist-Kapel« (engageret 1903/04) ledet af Alexander Teplitzky, »det berømte italienske Blæse-Orkester (17 Mand i Uniform) under Ledelse af Rocco Giordano« (1904), »Wiener-Elite-Dame-Kapellet »Austria«« dirigeret af A. Altmann (april/maj 1904), »det schwabiske Blæse- og Strygeorkester (6 Damer og 6 Herrer) under Direktion af Frk. Wagemann« (1903), »Det italienske Militær-Orkester« under ledelse af Bogdanowitsch (1905) og endelig »Det hannoveranske Militærorkester« dirigeret af H. Willmann (1907).¹⁴⁰ Som det tidligere er nævnt, tiltrak ensembler »i uniform« særligt københavnernes, og militærkapeller som helhed var også i høj kurs.

Der kunne anføres andre vigtige restauranter med musikoptræden i perioden (f. eks. »Søpavillonen« og »Esplanade-Pavillonen«), men sluttelig skal kort omtales musikaktiviteten på Paladshotellet.

Efter opførelsen af Anton Rosens »Paladshotel« i tidens skønvirkestil i årene 1907–10 var det naturligt her at søge etableret et musikliv som pendant til Hotel d'Angleterre i den modsatte ende af byen. Man fik snart muligheder for at opføre selv symfoniske værker, idet der opbyggedes et orkester på ikke mindre end 30 musikere.¹⁴¹ Dirigenten Pippo Ronzoni udnyttede det store

139. Musik-album'et bærer hotellets mærke, slægten Grams våben (et tidligere palæ på grunden havde tilhørt overhofmarskal Friedrich v. Gram (1664–1741)), der ligesom hotellets navn er påtrykt med guld i relief. Det ganske gedigne album rummer fotografi af palmehavens orkester samt 5 sider presseudsagn om palmehaven og dens orkester (såvel på dansk som på engelsk). Album'et er indgået i Det kgl. Bibliotek formodentlig 1905 (utydeligt stempel). KB-småtryk.

140. Anvendte programmer beror på Det kgl. Bibliotek (KB-småtryk).

141. Sommer-Fører gennem København 1914, uden årstal [1914], s. 63.

ensemble til at programsætte hele symfonier og koncentrere hele koncerter om enkelte komponister.¹⁴²

Musikudøvelsen i forbindelse med restaurationsdriften var altså mangeartet, spændende fra en enkelt pianist til næsten symfonisk besatte orkestre.¹⁴³ Bestræbelserne på at gøre restaurationsmusikken international i sit præg var tæt forbundet med den almindelige tendens til at efterligne de store europæiske stæder, f. eks. ved indretningen af hotellerne. Man bør i denne forbindelse være opmærksom på, at hotellerne i særlig grad skulle repræsentere Danmark over for turisterne, hvis strøm tog stærkt til i den behandlede periode.¹⁴⁴ Det var derfor helt naturligt, at tidens forkærlighed for det »storstadsmæssige« og »mondæne« gav sig udslag i forsøg på at omforme det hjemlige, så det i videst muligt omfang kom til at ligne de store forbilleder. Denne tendens præger restaurationsmusikken, ligesom også dansemusikken modtager nye påvirkninger i perioden.

Danse som vals, polka etc. var endnu udbredte i tiden op mod den Første Verdenskrig, men nye dansemoder nåede dog København. I 1898 præsenterede pressen eksempelvis den engelske dans, »The Washington Post«,¹⁴⁵ men først i slutningen af perioden trængte de moderne danse for alvor igennem i København. I september 1910 konfronteredes publikum med den fremmedartede »apachedans«¹⁴⁶ eller »gauchodans«,¹⁴⁷ som Asta Nielsen og Poul Reumert dansede i Hjalmar Davidsens og Urban Gads erotisk melodramatiske film, »Afrunden«. Ikke mindre fremmedartet virkede formodentlig den nor-

142. Se note 140.

143. Ligesom i København var restaurationsorkestre almindelige i Stockholm omkring 1900. Et hotel reklamerede i december 1910 ligefrem med, at dets restaurant vel nu var »den enda bättre restaurant i Stockholm där icke ens musik bjudes. När Ni tröttnar på den öfverflödande restaurantmusiken . . . så finner Ni en fristad å Hôtel Kronprinsen.« (Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*, Sthlm. 1955, s. 141). At en temmelig påtrængende musiceren har været almindelig, også i København, tyder følgende på – citatet stammer fra en omtale af den dengang nyetablerede, meget elegante »Aschingers Marmor Restaurant« i *Vimmelskaftet* 43: – »I Restauranten koncerterer daglig mellem 4–6 og 7½–12½ et særdeles fint Wiener Salon Kapel, – ikke som mange Steder stærk og støjende Musik, herfor borger Dirigenten, Violinvirtuosen Ernest Jacobsen.« (*Hver 8. Dag*, 14. årg., nr. 12, 22/12 1907, s. 302). Ang. debatten for og imod restaurantmusik, se: »Hotellernes Musik. Delte Meninger«, Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurations-Tidende*, 7. årg., nr. 4, 25/1 1914, s. 17f.

144. En opgørelse over fremmedbesøget foretaget af politiet og offentliggjort i *Berlingske Tidende* (5/8 1908, aften) viser en tiltagen i turiststrømmen, særligt fra slutningen af 1880'erne til opgørelsesåret; 1877: 77.670, 1882: 83.540, 1887: 83.459, 1892: 103.375, 1897: 132.600 (12.000 højere end i udstillingsåret 1888!), 1902: 161.436 og 1907: 208.578. Stigningen var, som det ses, særlig voldsom efter århundredskiftet.

145. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 81.

146. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 230.

147. Marguerite Engberg: *Dansk stumfilm – de store år, I*, 1977, s. 261; se endvidere: Asta Nielsen: *Den tiende muse*, 1966, s. 106.

ske maler Per Krohgs og den franske model Lucy Vidils forevisning af moderne danse på Paladshotellet i oktober 1912; her kunne man stifte bekendtskab med tango'en,¹⁴⁸ ligesom apachedans, bjørnedans, krebsedans m. fl.¹⁴⁹ Blandt de udtalelser introduktionen af tango'en affødte, skal balletmester Hans Becks citeres: »De moderne Danse med deres trippende og løbende Skridt virker nærmest komisk paa Tilskuerne. Hele Sagen er den, at der dances ikke mere på Ballerne for Dansens Skyld, men kun for at flirte.«¹⁵⁰ Inden tango'en blev forevist for københavnernes, var stepdans blevet en del af de tilbud, som kunne opregnes af engageringsbureauerne.¹⁵¹

Det kan konstateres at tango og andre moderne danse netop når Danmark i perioden op til Første Verdenskrig, men reelt fodfæste får de først efter perioden. En klar tendens henimod en langt mere erotisk æggende dansekultur end man tidligere havde kendt tegner sig tydeligt. Særligt markant havde denne tendens vist sig i sceneværker som Strauss's »Salome« (1905) og Stravinskij's »Le sacre du printemps« (1913), hvor der omend ikke var tale om regulære danseformer i traditionel forstand, så trods alt om en hidtil ukendt sensuelt virkende ekstasedans. Det må være i denne forbindelse udbredelsen af bl. a. tango skal ses – som led i en nedbrydning af visse »moralkodices«, som særligt i forbindelse med omgangsformer mellem kønnene havde været dominerende i tiden op mod verdenskrigen. Rent musikalsk får disse nye rytmer betydning, idet dansemelodierne ofte kommer til at indgå i underholdningsorkestrenes, altså først og fremmest restaurationsorkestrenes, repertoirer.

Sammenfatning

Med loven om indskrænkning af de militære demarkationslinier i 1852 opstod der muligheder for en aflastning af den gamle bys tætbefolkede kvarterer, og snart skød omfattende byggerier op på de frigivne arealer. Denne sprængning af de bymæssige rammer, sammenholdt med de store udstillinger i 1872 og ikke mindst 1888, indledte, efter flere års isoleringstendenser i kølvandet af krigsnederlaget i 1864, en åbning ud mod det øvrige Europa – bl. a. Paris, hvis byudvikling og -kultur blev genstand for stor beundring og efterligning. I takt med denne bymæssige udvikling foregik en stærk befolkningstilvækst, som hovedsagelig udgjordes af tilvandrere fra landbruget, som på denne tid

148. Tango'en blev snart meget populær; ved en »Musikalsk-dramatisk Soirée med Fremvisning af Tango og andre moderne Danse af den fransk-russiske Skuespillerinde og Danserinde« (Luzzi Werren) på Yacht-Pavillonen, Langelinie den 21/3 1914, og tidligere (antagelig i efteråret 1914), ved Magasin du Nords modeopvisning, kunne man opleve den nye dans – der spilledes ved modeopvisningen to tango'er (program i KB-småtryk). Også på scenen kunne man møde denne dans; således dansede Charlotte Wiehe-Bérény en tango i 3. akt af »Damen fra Natcaféen« i efteråret 1913 (Henry Hellsen: »El Tango«, Carl Behrens og Jens Locher (red.): Op. cit., 4. årg., nr. 4, 26/10 1913, s. 22ff.).

149. Erik Wiedemann: Op. cit., s. 55.

150. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 26.

151. Eksempelvis »Chr. Schrøder og Jac. Brochorst Engageringsbureau« i en brochure indgået i KB-småtryk 1910.

oplevede kriser og store omlægninger. Denne nye befolkningsgruppe, mestendels arbejdere og håndværkere, bosatte sig i overvejende grad i de nyanlagte brokvarterer, og blev en del af den voksende under- og lavere middelklasse, som dannede grundlaget for stiftelsen af socialdemokratiet. Gennem det politiske arbejde i Københavns Borgerrepræsentation medvirker partiet til styrkelsen af tidens demokratiseringstendenser, som væsentligst giver sig udtryk i nedsættelsen af den økonomiske valgretsgrænse. På arbejdsmarkedet opnår arbejderne såvel en lønstigning som en lavere arbejdstid, hvorved de i et vist omfang bliver i stand til at benytte sig af det større udbud af materielle goder, som fremkommer jævnsides industrialismens endelige gennembrud i det 19. århundredes anden halvdel. Af stor betydning for opbyggelsen af et moderne forretningsliv i København er endvidere den tiltagende jernbane- og skibstrafik.

Disse tendenser kan observeres i tidens populærmusik. Den øgede kontakt med udlandet, særligt de store europæiske hovedstæder, medfører udviklingen fra en lokal tradition – sangerindepavilloner og satirisk revy – til et internationalt præget forlystelseliv – kabaret og stort opsatte »udstyrsrevyer«. Som underholdningselement får bl. a. restaurationsorkestrene en vigtig funktion i de mange nye »storstadsmæssige« hotelkomplekser og lign. I slutningen af perioden bliver påvirkningerne fra Amerika tydelige; ragtime- og cake-walk-numre i restaurationsorkestrenes repertoarer er udtryk for denne påvirkning.

Med den konsolidering af musikeruddannelsen som foregår i perioden – på populærmusikkens område bl. a. gennem indførelse af optagelsesprøve til Københavns Orkester-Forening – sker en højnelse af musikerstanden; denne afføder en standsbevidsthed resulterende i kravet om løn for kvalificeret arbejde samt sikring af arbejdspladser for danske musikere ved agitation mod udlændinges indslusning på markedet – et problem som i et vist omfang er en følge af den stadige åbning mod omverdenen. Socialt sikrer man sig ved oprettelsen af sygekasser og pensionsfonde, økonomisk ved udarbejdelsen af priskuranter.

Samtidig med den voldsomme udbygning af det industrialiserede bysamfund indtræder en øget kommercialisering af populærmusikken. Mekanisk musikreproduktion vinder stærkt frem med produktionen af grammofoner, fonografer, pianolaer m.m., som truer musikerfaget, men som bliver led i en ekspanderende musikindustri. Også nodeforlæggervirksomhed antager et mere kommercielt præg i perioden som følge af den stigende interesse og mulighed for musikudøvelse hos den voksende middelstand. Selv musikerne bliver led i kommercialiseringen: ved oprettelsen af engageringsbureauer samt ved den musikalske optræden på restauranter, som tjener det formål at tiltrække publikum og ved musikens hjælp at skabe en tryk atmosfære.

En tiltagende kosmopolitisk ånd samtidig med demokratisk / sociale tendenser og en voksende kommercialisering gør sig således gældende i de behand-

lede aspekter af populærmusikken – træk som genfindes i Københavns udvikling i perioden.¹⁵²

152. I sit pionerarbejde inden for studiet af et afgrænset musikliv: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910 – Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning*, Sthlm. 1955, har Martin Tegen i det samlede stockholmske musikliv konstateret tendenserne: popularisering, demokratisering og kommercialisering. Popularisering (»spridning av intresset för seriös musik«) har ligesom demokratisering (»spridning av intresset för aktivt musicerande«) kun delvis været aktuelle i nærværende arbejde. Kommercialisering er derimod en væsentlig faktor i periodens københavnske populærmusik.

Om nodematerialer fra Jonstrup Seminarium og deres anvendelse 1811–1851

Johs. Mulvad

Det var et rent tilfælde, at min søgen efter noget helt andet førte mig til Jonstrup Statsseminarium i Lyngby, hvor der fandtes et par kasser med et helt usorteret indhold af skrevne og trykte stemmer, der syntes at være gamle, og som befandt sig i en tilstand, hvor fjernelsen af et århundredes støv åbenbarede den mest håbløse uorden.

Når jeg senere vendte tilbage til dette materiale, skyldes det, at det allerede ved første blik var klart, at man på Jonstrup Seminarium havde fremstillet nodematerialer for solister, kor og orkester, og at danske syngespil fra tiden lige omkring år 1800 udgjorde en væsentlig del af det repertoire, man havde interesseret sig for. Da en musikalsk aktivitet af det omfang, som en del af dette materiale vidnede om, ikke passede med det, der hidtil er fremdraget om musikundervisningen på det første danske skolelærer-seminarium, blev det nødvendigt at søge en forklaring gennem studiet af, hvad der er bevaret af arkiv-materiale fra Jonstrup Seminariets tidligste periode.

I en afhandling »Om musiklivet på Jonstrup Seminarium 1811–1851«, der bliver offentliggjort i »Årbog for Dansk Skolehistorie« med halvdelen i årbogen for 1982 og resten i årbogen for 1983, har jeg gjort rede for baggrunden for, at dette materiale er blevet fremstillet og for dets praktiske anvendelse, som ikke direkte har været et led i undervisningen men som har haft en karakter, som efter min mening gør det berettiget at anvende betegnelsen »Musiklivet på Jonstrup Seminarium«. Det er påviseligt, at Jonstrups første forstander, Jacob Saxtorph lagde stor vægt på, at seminariet rådede over midler, der kunne føre eleverne frem til »en videre intellektuel og moralsk Dannelse« end den, som undervisningen kunne give dem. Udover læsning fandt han, at dyrkningen af musik og sang ved aften-underholdninger på seminariet og som led i gudstjenesterne i seminariets sognekirke i Kirke Værløse udgjorde en værdifuld åndelig »Forfriskning« både for deltagerne og for tilhørerne. Denne opfattelse fremgår klart af den nedenstående repertoire-fortegnelse, idet alle numrene fra nr. 23–53 er fremstillet og anvendt i tidsrummet mellem Rasmus Andersens ansættelse som musiklærer ved seminariet i 1811 og efteråret 1818, da Saxtorph forlod seminariet for at blive rektor ved katedralskolen i Odense.

I »Årbog for Dansk Skolehistorie« gøres der rede for, hvordan fundet af nodematerialet har kunnet suppleres ved heldige fund af en række hidtil ukendte kilder, der gør det muligt at kortlægge forløbet i perioden 1811–1851, de 40 år, da Jonstrups musiklærer hed Rasmus Andersen. Han kendes som

udgiver af Zinck's koralbog og af melodierne til Lüttken's »Huus- og Skole Sangbog«, men til det, man ved om hans virksomhed på Jonstrup, har det været muligt at føje væsentlige nye træk.

I min redegørelse er der udover den skolehistoriske side af sagen også bragt, hvad jeg kan oplyse om det fundne nodematerials art, dets tilblivelse og senere anvendelse. Det har imidlertid været umuligt at tynge fremstillingen med den fuldstændige fortegnelse over alt det fundne nodemateriale, der er af interesse, hvis man ser sagen fra den musikhistoriske side.

Det er min overbevisning, at grundlaget for min opfattelse af forløbet er så vel funderet, at det er forsvarligt, at jeg her vælger at opføre nodematerialerne i den rækkefølge, hvori de er blevet fremstillet. Meget af det, der anføres om materialernes senere anvendelse, bygger på, at Rasmus Andersen ofte indskrev navnene på de spillende og syngende elever, og mange af disse navne forekommer kun én gang i Jonstrups historie.

Ved ikke at dele repertoiret op efter genre mener jeg, at selve fortegnelsen i sig selv giver et billede af en udvikling, og når jeg desuden har anført oplysninger om de pågældende værkers tidligere opførelser på Det kgl. Teater og andre steder, gengiver fortegnelsen samtidig det helt væsentlige træk, at trofastheden overfor det oprindeligt helt tidssvarende repertoire i stadig stigende grad fjerner musiklivet på Jonstrup fra forbindelse med omverdenen. Den forbausende kendsgerning, at værker af Weyse og Kuhlau ikke supplerer det oprindelige repertoire, svarer imidlertid nøje til den kendsgerning, at man i 1841 officielt vedkendte sig anvendelsen af Mallings »Store og gode Handler« fra 1780 som et rimeligt grundlag for danskundervisningen. Den musikalske stagnation udgør derfor et led i den bevidste fastfrysning af mål og midler på Jonstrup, der må ses som en reaktion mod de grundtvigske og andre nye ideer, der »vestfra« skyldede frem mod det gamle seminarium.

Da der i det fundne materiale stort set kun forekommer værker, der i forvejen kendes i deres originale form, men som her er bearbejdet for den besætning, man rådede over på Jonstrup, er det ikke katastrofalt, at bogstaveligt taget intet af det fundne materiale er komplet. Også i den form, hvori det foreligger, giver dette nodemateriale et billede af et repertoire, der vidner om en hidtil ukendt musikalsk aktivitet og en stræben, der var rettet mod de højeste mål.

Udover de oplysninger, der bringes i selve repertoire-fortegnelsen, skal det nævnes, at der i materialet fra dette »Jomsborg« findes en hel del, der kun kan forklares som tegn på kvindelig deltagelse i musiklivet. Det kan efter en gennemgang af kirkebøger for Roskilde, København og Værløse oplyses, at der i det saxtorpske ægteskab er født i hvert fald 6 piger foruden den søn, som alle regner for det eneste barn. Disse 7 børn er alle født indenfor tidsrummet mellem Jacob Saxtorphs ansættelse ved Blaagaard i april 1799 og hans afsked fra Jonstrup i december 1818. Det kan påvises, at de to ældste døtre (og ved en enkelt lejlighed endnu to) har deltaget aktivt i alt, hvad der er foregået i Værløse Kirke og i de opførelser, der fandt sted i forbindelse med afholdelse af eksamen i musik i 1817 og 1818. Det kan jo i hvert fald ikke have svækket forstander Saxtorphs interesse for det jonstrupske musiklivs trivsel.

Blandt det interessanteste, der er fundet i Østre Landsarkiv, må nævnes de fire skemaer for afholdelse af eksamen i musik på Jonstrup i årene 1812, 1817, 1818 og 1821, der bringes i deres helhed som bilag i nr. I-IV i årbogen for skolehistorie. Skemaet for 1818 er skrevet af Saxtorph personligt og giver det bedst tænkelige udtryk for hans personlige engagement i sagen.

Man finder naturligvis først det stof, som seminaristerne skal aflægge prøve i, men allerede det er anført med en vis flothed som for eksempel: »Orgelspil: Alle Choralerne i Prof. Zincks Choralbog, tilligemed adskillige Forspil og Orgelstykker«.

Men udover dette indeholder skemaet et bredt uddrag af »det jonstrupske musiklivs repertoire«, og omfanget af dette må betyde, at det har været meningen, at de høje censorer, der alle kom »udefra«, skulle vælge, hvad de gerne ville høre.

Denne afdeling kaldes »Instrumental Musik«, og den indledes med koraler, akkompagneret af blæsere (det er det repertoire, der her i fortegnelsen omtales under nr. 49).

Så følger 4 motetter med akkompagnement af blæsere: Zincks Julemotet og Motet på nytårsdag, »Den frydefulde Jord«, af Storms »Hellige Sange« med musik af Schulz, og »Boyes Pindse-Cantate« (her omtalt under nr. 42a, 48 og 52).

»Med fuldt Accompanement« er der »Kirkemusik«: Slutningskorene af »Thaarups Hymne« og »Frelserens sidste Stund«, begge af Schulz, og der er »Anden Sang-Musik«: 2 kor af Naumanns »Cora« og to kor af Schulz's »Peters Bryllup« (her henholdsvis nr. 38, 50, 32/33 og 41). Endelig nævnes: »Anden Instrumental Musik, bestaaende i Ouverturer, Sinfonier etc.«.

Det foreliggende materiale kan naturligt opdeles i fem grupper, der hver for sig er karakteristiske ved selve materialets udseende, ved musikkens art og genre, og ved den vokale og instrumentale besætning, der har været til rådighed. Som det er noteret under omtalen af de enkelte værker, er materialernes anvendelse ikke begrænset til deres tilblivelsesperiode, selvom det ofte er foregået på en måde, der må kaldes forbavsende.

Udover det på Jonstrup fundne materiale har jeg fundet det naturligt også at omtale et, såvidt jeg ved, hidtil uomtalt materiale, der i en kapsel, mærket »Jonstrup« findes i Det kgl. Bibliotek. Som man vil se, udgør det en i sig selv uforklarlig del af det nu fundne materiale, men den, der under den tyske besættelse har bragt det i sikkerhed, har åbenbart ikke kendt til eksistensen af andet og mere materiale fra ældre tid end det, der blev bragt til Det kongelige Bibliotek, da tyske flygtninge blev anbragt i seminariets bygninger i Jonstrup.

I. Opførelsesmateriale fra tiden før 1811

Der findes en del materiale, hvis tilstedeværelse på Jonstrup Seminarium næsten kun kan forklares som en følge af, at Det kgl. Teaters syngemester H. O. C. Zinck blev det første danske skolelærer-seminariums første musiklærer med tjenestebolig på Blaagaard, hvor seminariet havde til huse indtil krigen i

1807. Zinck var på utallige måder indblandet i det, der foregik i tidens mange musikalske selskaber. »Det musikudøvende Selskab«s virksomhed var i en periode henlagt til selve Blaagaard, og det synes at være sandsynligt, at Zinck har fundet det praktisk at bruge Blaagaard som opbevaringssted for nodematerialer, der i løbet af nogle år kom til anvendelse i flere forskellige selskaber, skønt disse noder strengt taget ikke hørte hjemme på Blaagaard. Ikke mindst fundet af det første værk synes at bekræfte, at det ikke kan være med hensigt, at dette materiale er blevet anbragt på seminariet, men den sidst kendte opførelse af værket i 1792 viser i hvert fald, at det har været i brug på et tidspunkt, da Zinck allerede boede på Blaagaard.

Materialerne i denne gruppe er af fremragende kvalitet. Hvad der er håndskrevet er udført af tidens bedste nodeskrivere, blandt andre Det kgl. Kapels faste notist, C. F. Fischer, og nodepapiret af en kvalitet, der ikke er set siden udgangen af 1700-tallet. Hver stemme er fornemt indbundet og forsynet med tydelig og nøjagtig udskrift. Det er tydeligt, at det drejer sig om produkter fra »den florissante tid«, fremstillet til brug ved hoffet eller blandt »bedre folk« i deres hjem eller i deres klubber og musikalske selskaber.

1. »Oratorio«. Under denne betegnelse fandtes et samlet materiale, bestående af solistpartier, et komplet sæt strygerstemmer og to fløjtestemmer. Værket kan identificeres som »La Passione di Jesu Christo« med musik af Antonio Salieri og tekst af Pietro Metastasio.

Det er altså det værk, der ifølge V. C. Ravn blev opført i Kongens Klub i 1790 og i Kronprinsens Klub i 1792. Det foreliggende materiale viser imidlertid, at det oprindeligt må have været anvendt ved en af hoffets passionskoncerter midt i 1780'erne.

Soliststemmerne er formodentlig kommet »udefra« sammen med partituret. Det er hoforganisten Hans Hinrich Zielche, der her har udskrevet orkesterstemmerne og nye solistpartier, der dels er noteret på den måde, som solisterne var vant til her, dels indeholder de tre korsatser, så at korene også ved denne lejlighed er blevet udført af solistkvartetten, som det kendes fra andre af tidens opførelser her på stedet.

Ved senere opførelser er der indskrevet sarkastiske bemærkninger om, at partierne er udskrevet forkert »rimeligviis for Sangernes Mageligheds Skyld«, men sangerne var Det kgl. Teaters syngende skuespillere, og Zielche har altså valgt at bruge den notation, som man finder i teatrets syngespilrepertoire fra disse år, hvor for eksempel alle Jens Musteds baspartier er udskrevet i tenornøglen. Af udskriften på partierne fremgår det, at partierne har været besat sådan:

Magdalene: Jfr. Morthorst

Johannes: Hr. Urberg (partiet udskrevet i tenornøglen)

Peder: Hr. Rosing (partiet udskrevet i soprannøglen)

Joseph: Hr. Musted (partiet udskrevet i tenornøglen)

Når først man har fundet ud af, hvad det er og ser et partitur, er det klart nok, at værket er skrevet for en normal kvartet, S.A.T.B. Apostlen Johan-

nes opfattes jo traditionelt sentimentalt som den discipel, »der lå ved Jesu bryst«, og her er Johannes skrevet for en kastratsanger. At skuespilleren Urberg har kunnet anvendes i et parti som dette forekommer aldeles forbavsende, for meget alvor har der næppe været i ham. Fra en af hans gale streger vides det dog, at han kunne tale med »en fiin Stemme som et Fruentimmer«.

På orkesterstemmerne finder man som så ofte koncertmester Hartmanns personlige påtegning på primostemmen og bassisten Schreibers på basstemmen. Man tør derfor fastslå, at opførelsen i slotskirken må have fundet sted i tidsrummet mellem 1784, da Jfr. Morthorst debuterede og 1788, da Schreiber afgik ved døden og Urberg stak af fra teatret og rømmede af landet.

Det siger næsten sig selv, at dette værk med italiensk tekst ikke på noget tidspunkt har haft betydning for seminariet. I hvert fald har Rasmus Andersen i de svære år, da han kæmpede med mangelen på ordentligt papir, forgrebet sig på en bratschstemme med delvis blanke sider af det herligste førkrigs-papir og brugt den til sit korpartitur til »Herman von Unna« (her nr. 27).

2. »Morgenen. Cantata af P. H. Haste, sat i Musik af Michael Ehregott Grose. Ifølge et trykt teksthefte, der fandtes i en stemme: Opført i det Kongelige militaire Selskab, 1793 (på partituret: i det Kongelige musikalske Selskab).

I modsætning til alt det øvrige materiale lå dette, ligesom det allerede nævnte »Oratorio« omtrent samlet og i orden. Det er aldeles komplet med to partiturer, klaverudtog, orkesterstemmer, solistmateriale fra den oprindelige opførelse og fra senere opførelser foruden en del korstemmer, udskrevet på forskellige tidspunkter.

Der er mange navne i stemmerne men ingen med tilknytning til seminariet. Et »Prof. Lem« på primostemmen og et »Zikora« på fagotstemmen viser, at orkestret har været (i hvert fald medlemmer af) Det kgl. Kapel. De oprindelige solister har været:

Sopran: Mad. Dahlén

Alt: Jfr. Winther

Tenor: Hr. Rosing og Hr. Saabye

Navnene i korstemmerne passer med besætningen i Det kgl. Teaters kor i 1790'erne, og nogle af disse navne på medlemmer, der også på teatret udførte mindre solistpartier, går igen i solistmateriale fra senere opførelser sammen med solister som O'Donnell, der debuterede i 1798 og Kruse, der debuterede i 1797, og da han var bassanger hænger hans medvirken sammen med, at man finder en af de oprindelige solosange ændret til en duet for tenor og bas. Alt i alt synes dette værk, som jeg ikke tidligere har set omtalt, at have været flittigt opført med store besætninger, der har krævet udskrivning af ekstra korstemmer og endda ekstra violinstemmer udover, hvad kapellets faste besætning krævede.

En renskrift af partituret er indgået i Det kgl. Biblioteks samlinger med en kopi til Københavns Universitets musikvidenskabelige Instituts bibliotek, fordi dette værk med sine 7 satser for soli, kor og orkester i kraft af sit omfang og de åbenbart mange opførelser må anses for at supplere det, vi kender fra tiden, på værdifuld måde.

Det kan ikke nægtes, at solens opgang også i dette værk uundgåeligt må sammenlignes med en elsket fyrste, der træder frem for sit folk, og i koret finder man også den Thaarup'ske formulering: »Ormens og Cherubens Fader«, her: »Englens, Ormens, Alles Fader«, men det er ligesom ikke hovedsagen i dette værk, der ikke handler om den allerunderdanigste sjæls forhold til den allernaadigste skaber.

I modsætning til tidens andre »Hymner« og »Lovsange«, der priser den Alvældige Herre Jehovah, der skaber og udsletter universer med et åndepust, handler »Morgenen« om Skaberen af den skabning, vi kender. Der tales om morgensolen, der stiger op af havet og spreder nattens mørke og tåger, og der tales om morgendug og lærkesang.

Med alle sine poetiske mangler og sine altfor mange parallelle sekster er »Morgenen« for mig et rigtig nydeligt og elskværdigt udtryk for, at ånden i vore københavnske musikselskaber har været i allerhøjeste grad redebon for forståelse og påskønnelse af de oratorier af Haydn, hvor alt dette fandt sit fuldkomne udtryk.

Da »Oratorio« og »Morgenen« ikke har betydning i forhold til seminariet, har jeg ikke kunnet omtale dem udførligt i min årbogsartikel, men fundet af disse to materialer var for mig så interessant, at jeg finder det rimeligt, at de omtales mere udførligt på dette sted.

Som det også omtales af V. C. Ravn, var det ikke ualmindeligt, at man i de musikalske selskaber opførte brudstykker af syngestykker. Jeg tror, at de følgende materialer har været brugt på den måde. De har engang været meget nydelige og pænt indbundet og hører i hvert fald ikke hjemme i seminariet.

3. *P. A. Monsigny: Kvintet af syngespillet »Felix ou L'enfant trouvé«.*

Stykket blev aldrig opført på Det kgl. Teater.

Der findes endnu et uskadt solistparti med fransk tekst, udskrevet til brug for den berømte Frydendahl. Da kvintetten har kunnet stå på den ene side af et nodeblad, er det øvrige materiale brugt af Rasmus Andersen, det meste i de første svære år, da han udskrev »Hjemkomsten« (her nr. 29). Mærkeligt nok kan man finde blade af dette materiale benyttet langt senere, blandt andet til en klaverstemme fra slutningen af 1820'erne (her nr. 61).

4. *J. G. Naumann: Recitativ og arie: »Bel-piacer saria d'un core«.*

Det er en arie med obligat fagot og strygere, efter teksten at dømme fra en opera, men jeg har ikke kunnet placere den nærmere. Materialet er både hvad noderne og den italienske tekst angår skrevet så smukt, at det næppe er gjort her i landet, men det kan jo være kommet her med komponisten?

5. *G. Paisiello: »La Molinara«.*

Skønt den ellers regnes for en af komponistens mest populære operaer, blev den her kun opført ved et tysk gæstespil i 1825, så der findes ingen dansk oversættelse.

Her foreligger de fire stemmer, Fløjte, Violin, Viola og Cello, der i en trykt udgave fra Schott i Mainz udgør akkompagnementet til hele operaen, arrangeret af Mr Ehrenfried. En opførelse med solister fra den italienske hoftrup, der var her indtil 1778, er vel ikke utænkelig?

Afen eller anden grund har seminariet vist dette materiale interesse ved at sætte sit stempel: J(onstrup) K(ongelige) S(kolelærer) S(eminarium). Stemplets udseende med de fire latinske bogstaver omgivet af en oval synes at være af en senere dato og tyder for mig snarest på, at man engang midt i forrige århundrede har bragt orden i, hvad der dengang lå på Jonstrup? Stemplet findes kun i violinstemmen.

6. *Martin y Soler: »Lilla eller Sjælden er Skønhed og Dyd«.*

Oversætteren L. Knudsen havde benyttet da Ponte's undertitel, da operaen blev opført ialt 10 gange på Det kgl. Teater i perioden 1791–95. Den er bedre kendt med titlen »Una cosa rara«. Der findes her et fuldstændigt, håndskrevet klaverudtog med dansk tekst, indrettet til opførelse af et uddrag af værket, og akkompagnementet foreligger i komponistens eget arrangement for strygekvartet, trykt hos Artaria Comp., Wien.

Det kan altså ikke have været vanskeligt for et musikalsk selskab, der hverken havde plads eller råd til at engagere Det kgl. Kapel, at opføre et uddrag af værket med de populære solister, der havde det på repertoiret. Det hele er så enkelt, at man også i den form kan have haft glæde af den nydelige musik, som Mozart citerede i »Don Giovanni«. Nogen forbindelse med Jonstrup har jeg ikke kunnet finde udover, at klaverudtoget er stemplet J.K.S.S.

7. *»Sange af Opera Cecilia«.*

Der er kun bevaret en basstemme, men ved sammenligning med teatrets souffleurparti kan det konstateres, at det drejer sig om et udmærket uddrag af syngestykket »Cecilia« med musik af Dezèdes, her oversat af Chr. Pram. Efter førsteopførelsen på Fredensborg slot i anledning af enkedronningens fødselsdag i 1782 hørte det indtil 1793 til Jfr. Møllers glanspartier og det foreliggende uddrag, der slutter med en koloraturarie på mere end 200 takter, tyder på, at hun må have medvirket, da dette materiale blev benyttet. Stemmen er stemplet med J.K.S.S.

8. *P. A. Monsigny: Kvintet af syngespillet »Deserteuren«.*

Stykket blev opført 46 gange på Det kgl. Teater (K.T.) i perioden 1775–1816 i N. K. Bredals oversættelse, der også findes indskrevet i det her foreliggende partitur til 1. akts finale.

9. *»Paaske-Cantate«.* Teksten begynder: »Han er ey her!«

Partituret til denne sats for tre lige stemmer noteret i soprannøgler er det eneste i det samlede materiale, der stammer fra H. O. C. Zinck's egen hånd,

og det er vel sandsynligt, at det er en af hans utallige kompositioner af denne art, men jeg har ikke kunnet verificere det, lige så lidt som jeg har kunnet finde frem til tekstforfatteren. Partituret stammer sikkert fra Zinck's tid på Blaagaard. Dels er det skrevet på det gode papir, dels findes denne komposition som den eneste undtagelse i en nodebog, der ellers kun indeholder melodier til strofiske sange. Den angives at være skrevet af A. Esbensen, dimitteret fra Blaagaard i 1794, og da der findes andre tilsvarende tilfælde, kan man vel gætte på, at »Han er ey her« har været hans eksamensopgave i 1794.

10. »*Motetto*«: Gud, hvor er du? Motet for 3-stemmigt mandskor.

Også denne motet findes i en udskrift fra før krigen, og den kunne godt se ud som et værk af H. O. C. Zinck og F. H. Guldborg, men det har ikke kunnet verificeres. Rasmus Andersen bruger den senere som en del af en »Kantate« (nr. 54).

De følgende numre er instrumentale værker. Det er smukke tryk fra slutningen af det attende århundrede i smagfuld indbinding. Man finder værker af de komponister af Haydns generation, der også går igen i Det kgl. Kapels repertoire fra disse år. I de tilfælde, hvor det trykte materiale er suppleret med skrevne dubletter af strygerstemmerne er arbejdet udført af nodeskrivere, der ikke kan have udført arbejdet senere end i 1780, og det er altså også af den grund tydeligt, at materialet ikke er fremstillet til brug for seminariet.

Det er til gengæld beviseligt, at disse instrumentale værker er blevet flittigt brugt af Rasmus Andersen og hans elever, og af indskrevne navne ses det, at det er foregået helt frem til 1840'erne. Det kan ikke udelukkes, at der ikke også har været brugt andet materiale af nyere dato, men der er intet fundet, og det må da også konstateres, at netop denne musik er meget velegnet for arbejdet med amatørmusikere. Som i en række andre materialer finder man også her stemmer, skrevet af Rasmus Andersen på tidspunkter, da han har savnet en bratschist og har måttet klare det ved at skrive stemmen om og kalde den violin III. Det er værd at notere i en »slit och släng«-tid, at disse materialer har kunnet holde til at blive brugt og brugt igennem et halvt århundrede bogstaveligt taget uden at det kan ses på dem.

(Indvendigt i bindet finder man ofte en smukt tegnet dekoration, altid den samme, og der gik faktisk et stykke tid, før det gik op for mig, at det var et bræt til at spille »mølle« på, som her fulgte stemmernes format, så det var rektangulært og ikke kvadratisk. Spil af enhver art har nok været forbudt, så at ingen har turdet eje et brætspil, men det er da muligt, at heller ikke lærerne dengang kunne gennemskue den dekorative udsmykning i orkesterstemmerne).

11. *Jos. Haydn: Seks symfonier, op. 18*, udgivet i tre hefter.

J. B. Vanhal (1739–1813): Tre symfonier, op. 10.

De to værker er udgivet af Hummel, Berlin med forlagsnumrene 511 og

512, og det er måske grunden til, at de er bundet ind sammen i meget smukke privatbind.

12. *Jos. Haydn: Tre symfonier, op. 22*, udgivet af Hummel, Berlin.
13. *Jos. Schmitt (1734–1791): Seks symfonier, op. 6*, af forlæggeren, Hummel, tilegnet »L'illustre Societé d'Utile Dulci à Stockholm«.
14. *L. W. Lachnith (1746–1820): Seks symfonier, op. 1*. Ed. Sieber, Paris.
15. d.s.: *Tre symfonier, op. 3*. Ed. Hummel?
16. d.s.: *Tre symfonier, op. 11*. Ed. Sieber, Paris.
17. *A. Rosetti (1750–1792): Tre symfonier, op. 1*. Ed. Schmitt, Amsterdam.
18. Et hefte med seks symfonier af forskellige komponister, udgivet af Hummel, Amsterdam. De seks komponister er:
 - J. F. Klöffler (1725–1790)
 - C. J. Toeschi (1731–1788)
 - A. Schweizer (1735–1787)
 - Fr. Schwindl (1737–1786)
 - K. Ditters (1739–1799)
 - G. A. Kreusser (1746–1810)
19. *G. A. Schneider (1770–1839): Seks Entr'acter*. Ed. Hofmeister v/ C. C. Lose.
20. *J. P. E. Martini (1741–1816): Entr'acte af op. »Henri IV ou La Bataille d'Ivry«*. Ed. Hummel?
- Af kammermusik fandtes kun meget lidt.
21. *J.-B. Davaux (1742–1822): Seks kvartetter, op. 1*. Ed. Hummel, La Haye.
22. *G. Pugnani (1731–1798): Seks trioeer*.

Det sidstnævnte materiale er håndskrevet men ikke på Jonstrup, og det håndgjorte papir, der er brugt ved indbindingen, viser tydeligt, at også dette materiale er kommet »udefra« en gang før krigen.

II. Opførelsesmateriale udskrevet på Jonstrup i perioden 1811–1816

Selvom både skriften og skrivematerialerne ændrede sig i løbet af de mange år, der her er tale om, tør det siges med sikkerhed, at alt materiale blev skrevet af Rasmus Andersen. Han begyndte arbejdet på det dårligst tænkelige tidspunkt, da krigen førte til statsbankerotten og freden gjorde Danmark til et lille og fattigt land. Enhver kan sige sig selv, at der var varemangel, men når man ser det papir, som Rasmus Andersen selv måtte liniere og bruge til at skrive sine partiturer på, kan man godt græde. Det er så løst, at blækket bløder igennem, så der kun kan skrives på den ene side, og farven varierer fra skidengråt til helt mørkegråt. Uholdbart har det også været, så at han senere har måttet skrive det altsammen om igen, men enkelte stemmer af det oprindelige materiale er næsten altid bevaret, så at man kan danne sig et indtryk af, hvordan det så ud.

Det har været betydningsfuldt for dateringen af materialet, at forstander Jacob Saxtorph i anledning af seminariets 25-års jubilæum karakteriserer repertoiret på dette tidspunkt som: »passende Vocalmusik, fornemmelig Chor,

Hymner o: d: l:«, og han oplyser, at orkesterbesætningen er »7 à 8 Instrumenter«.

Repertoiret i denne gruppe svarer til disse oplysninger, besætningen er 3-stemmigt mandskor (han betegner stemmerne som: Diskant, Tenor og Bas), akkompagneret af Violin I og II, Viola, Violoncel, 2 fløjter og en fagot, der erstatter den manglende kontrabas, og det ottende instrument, når der har været otte, har nok været »Claveer«, der godt kunne være orglet til støtte for sangerne.

Efter titlerne at dømme kan det tidlige repertoire se mere broget ud, end det er. På dette tidspunkt havde syngestykket præget teaterrepertoiret i en sådan grad, at både hoffet og publikum fandt stykker uden musik fattige, og som et minimum indlagde man kor i alle skuespil. Hvis det ikke fandtes i stykker, der kom udefra, lod man oversætteren sørge for, at det blev rettet. Både teksterne og musikken var i en vis »ophøjethed« stil uden hensyn til, hvad stykkerne handlede om, og korene fra syngestykkerne adskiller sig ikke meget fra de »Hymner« og »Lovsange«, der blev opført uden for teatret og i virkeligheden også meget lidt fra teksterne i Evangelisk Christelig Psalmebog. Forøvrigt oser alt af kongerøgelse.

Blandt de næsten halvt hundrede materialer, som Rasmus Andersen udskrev, forekommer kun to instrumentale værker, begge ouverturer. Den ene hører til det allerførste, der er udskrevet på Jonstrup.

(I det følgende vil de understregede titler gengive de oplysninger, der fremgår af nodematerialerne).

23. »*Ouverture til Festen i Walhal*«. Det er F. L. Æ. Kunzens ouverture til det værk, som omtales som nr. 26.

Ouverturen ser ud til at have været meget spillet, da mange af stemmerne er blevet fornyet på vidt forskellige tidspunkter. Den er i hvert fald blevet opført i forbindelse med eksamen i musik i 1817.

24. »*Lovsang. Alt, hvad der har en Røst*«. En udsættelse for mandskor og orkester af »Den Høiestes Priis« af samlingen »Hellige Sange« med musik af J. A. P. Schulz, udgivet i 1785 af Edv. Storm med danske oversættelser af de oprindeligt tyske tekster.

På korpartituret har Rasmus Andersen noteret navnene på de elever, der er henholdsvis »Discantister«, »Tenorister« og »Bassister«, og da to af navnene kun forekommer én gang i Jonstrups historie, kan opførelsen af denne sang dateres til tiden mellem sommeren 1812, da J. A. F. Rohde kom ind på seminariet og sommeren 1813, da S. C. A. Handrup forlod det.

I dette materiale er yderligere indskrevet en »*Nyaarssang*« i alle orkesterstemmerne. Det er »Paa Tidens de rullende Bølger« med musik af H. O. C. Zinck og tekst af F. H. Guldborg.

25. »*Duet og Terzet af Indtoget*«. Syngestykke med tekst af P. A. Heiberg og musik af J. A. P. Schulz. K.T.: 7 gange i 1793 og 42 gange i perioden 1794–1824.

Materialet svarer nøjagtigt til nr. 24 og må være skrevet samtidigt. Til

dem begge har Rasmus Andersen snoet en snor af sytråd, som var forsynet med en seddel, der angav indholdet. Den lå endnu rundt om nogle af de bevarede stemmer til duetten: »Tag her min Haand – See, her er mit Hjerte«, men terzetten må være slidt op som så meget andet af det dårlige materiale fra denne tid. Den dukker dog op i en senere periode.

De to numre fra »Indtoget« udgør en undtagelse i det tidlige repertoire ved at beskæftige sig med almindelig pjattet kærlighed mellem almindelige mennesker. Ved de indskrevne navne på solisterne viser de dog, at man allerede på dette tidspunkt har ladet to mandfolk synge duetten, der slutter med: »Skynd dig, Hymen, snart at binde/os med dine Lænker fast./ Du os evig troe skal finde/om saa Jordens Grundvold brast!« Sådan noget er jo en vane, og på drengeskoler har man da også helt op til vore dage opført vaudeviller med drenge i pigerrollerne. På samme måde må man altså på Jonstrup have vænnet sig til det, siden man endnu i 1840'erne kunne få en seminarist til at optræde som solist i numre som: »Lykønsker mig, I Dannekvinder! Jeg er Moder til en Søn!«

26. »Festen i Valhal«. Prolog til Kongens fødselsdag i 1796. Teksten af Enevold de Falsen. Musikken af F. L. Æ. Kunzen. K. T.: »På dagen« med gentagelser to gange i den følgende uge.

Det gælder om dette som om mange af de andre materialer, at Rasmus Andersen har måttet skrive stemmer til det igennem 30 år. De oprindelige stemmer gik i opløsning af sig selv, og det, der blev skrevet i 1820'erne var heller ikke bedre end, at en stor del af det måtte fornyes, da der endelig kom ordentligt nodepapir i 1830'erne. Dertil kommer, at man gik bort fra den oprindelige notation, så at de senere vokalstemmer er noteret med diskantnøgler og latinsk tekst, medens c-nøglerne og den gotiske tekst er det almindelige indtil 1830, dog med den undtagelse, at man i nogle af de »fine« materialer benytter Det kgl. Teaters praksis ved udskrivning af solistpartier, så at alle stikreplikker er underlagt med gotisk tekst, medens det, den pågældende selv skal synge, er underlagt med latinsk tekst.

Den som nr. 23 nævnte ouverture og slutningssangen: »Valkyrer med Sang og Dands« er opført i forbindelse med eksamen i musik i 1817. Sangteksten er dog ændret til: »Hver ærlig Dansk erkendtlig«, der bruges ved festlige lejligheder som hyldest til kongen. Det er dog ikke den, der findes som »Folkesang« på eksamensskemaerne i 1812 og 1818, da der her er tale om »Seminarist-Sangen«: »Hver ærlig Dansk med henrykt Sjæl«, skrevet på Blaagaard af lærerne H. V. Riber og H. O. C. Zinck.

27. »Herman von Unna«. Et svensk drama med kor. Oversat af Th. Thaarup med benyttelse af den oprindelige musik af G. J. Vogler.

K. T.: 8 gange i 1800 og 58 gange i perioden 1801–1856.

Det er i dette materiale, man finder bratschstemmen fra »Oratorio« og partituret er så elendigt, at man forstår det. Materialet er tydeligt et af de tidligste. I de oprindelige solistpartier er der indskrevet kiler på en helt barnlig måde i et forsøg på at få solisterne til at forme melodierne sådan, som fraseringsbuerne i forvejen angiver det.

Mange af stemmerne er fornyet senere, da disse kor med meget rørende tekster er blevet sunget i hele den omhandlede periode.

I de bevarede stemmer fra det oprindelige materiale er der på tomme sider indskrevet akkompagnementet til en »Lovsang«. Det er den, der her opføres som nr. 28, da det synes at være gjort omtrent samtidig med den første udskrivning.

28. »*Lovsang*«. Det viser sig at være: »Den Høiestes Lov: Tør jeg til Zions Bjærg med Fugleflugt opsvinge / min Tanke fuld af Herrens Lov?« af de under nr. 24 nævnte »Hellige Sange«.

Der findes et vokalpartitur fra en senere periode, da den er blevet opført for kvartet (S.A.T.B.), men det må anses for sandsynligt, at orkesterstemmerne hører sammen med en udgave for 3-stemmigt mandskor svarende til nr. 24.

29. »*Hjemkomsten*«. Et syngestykke til forherligelse af heltene fra den 2. april 1801. Tekst af Th. Thaarup. Musik af F. L. Æ. Kunzen. K. T.: 5 gange i 1802 og 2 gange i 1813.

I det oprindelige materiale, der delvis blev skrevet på stemmerne fra »*L'enfent trouvé*«, var der ikke mindre end 15 numre. I 1824 er der udskrevet et uddrag med 8 numre for 3-stemmigt mandskor og orkester, fordi de patriotiske kor stadig blev benyttet til hen i 1840'erne, navnlig slutningskoret: »Straal frem! Straal i din Vældes Glands/ Du Kjærlighed, som Himlen tændte!«

30. »*Johanna Montfaucon*«. Sørgeespil af August von Kotzebue. Det er et af de stykker, der er »oversat med adskillige Forandringer og forøget med Chor af N. T. Bruun«. Musik af Claus Schall.

K. T.: 6 gange i 1802 og 29 gange i perioden 1803–1821.

På en af violinstemmerne er nedkradset en række numre, der for mig ser ud som en specifikation af programmet for en »aftenunderholdning« fra tiden før 1816. Koret »See, vore Hierter for dig brænde« er nyudskrevet og fordelt blandt seminarister, der blev dimitteret i 1840'erne.

31. »*Gyrithe*«. Skuespil med kor af L. Kruse. Musik af F. L. Æ. Kunzen. K. T.: 7 gange i 1807.

Partituret indeholder 22 numre.

Der er kun bevaret et partitur, men der må have eksisteret et fuldstændigt materiale til værket, for opførelser af numre derfra nævnes flere steder. Værket må have været yndet på Jonstrup, for man har gentagne gange skrevet nye tekster til musikken og brugt den ved festlige lejligheder.

32. »*Cora*«. En svensk opera, der er bygget på J. F. Marmontel's roman om Inkarigets undergang. Oversat af Th. Thaarup. Musik af J. G. Naumann. K. T.: 9 gange i 1788 og 3 gange i perioden 1790–1792.

To af korene herfra findes på skemaet for eksamen i musik i 1818, men dette værk fik på Jonstrup en særlig betydning, der omtales under nr. 33. I stemmerne til »*Cora*« findes desuden akkompagnement til den populære »Folkesang«: »*Fryd dig ved Livet*« med tekst af Frankenau.

Om kantater ved seminariets 25. stiftelsesfest

I en violinstemme til »Cora« fandtes et trykt program med sangtekster fra festen, der sammenholdt med materialet til denne opera gør det muligt at opklare, hvad der egentlig er foregået. Under overskriften »Før Talen« findes en tekst af J. N. Schow, der på dette tidspunkt var lærer på seminariet, og under »Efter Talen« findes en strofisk sang af Th. Thaarup: »Priser Jehovah i hellige Tone« (skal rime på »Throne«) og et »Slutnings-Chor: O, priser Herren alle Mand« (Af Evang. Christelig Psalmebog 463).

I »Jonstrupbogen« 1925 omtales Schows kantate, og det nævnes, at festen sluttede med salmen: »som et Jubelkor«, men den tekst, der gengives som teksten til Zincks kantate viser sig at være de tekster, der blev sunget ved eksamen i 1817. Yderligere virker det forvirrende, at den tekst, der vitterlig findes i programmet, og som altså skulle være Thaarups tekst til Zinck's kantate, findes trykt i Rahbeks »Tilskueren«, nr. 24 i 1815 under titlen »Lovsang«. Teksten er altså ikke skrevet i anledning af jubilæet på Jonstrup. Materialet til »Cora« og et materiale, der findes i K. B. under »Jonstrup«, danner grundlaget for det, der her skal oplyses om de to kantater, der faktisk eksisterer.

33. *»Musik af Cora med Text af Schow i Anledning af Seminariets 25 Aars Stiftelsesdag«.*

Med denne udskrift fra Rasmus Andersens hånd fandtes et skævt afrevet stykke karduspapir med et indhold af nogle få korstemmer med danske tekster, der ikke svarede til programmet fra festen.

Musikken til »Milde Fader! fra din Himmel strømmer Lys til Jorderig« passede imidlertid med »Cora«, II. akt, nr. 13, der med Thaarups tekst hed: »Lysets Konge, Jordens Fader! Hør vor glade Jubellyd!« En nøje gennemgang af materialet til »Cora« viste da også, at der vidtgående var indskrevet to danske tekster, og i det hele taget var der mange stemmer med forskellige tekster, som kunne henføres til forbindelse med »Cora«. Forklaringen tør med sikkerhed siges at være den, at lærerne Schow og Andersen i fællesskab havde skabt en kantate med ialt 8 numre, hvortil musikken var hentet fra Naumann's »Cora«. De benyttede numre er i henhold til Jonstrups materiale til »Cora«:

I. akt, nr. 4: Kor – Ypperstepræstens recitativ (bas) – Kor (gentagelse) – I. akt, nr. 6: Kor.

(Så langt svarer teksten til det trykte program, der dog ikke anfører teksten til gentagelsen af det første kor, og som derfor ser ud som tre satser).

III. akt, nr. 9: Arie (tenor) – nr. 13: Kor – nr. 14: Duet (sopran og tenor) – nr. 15: Kor.

Uden nogen angivelse af, hvad det indeholder, findes der et partitur med det instrumentale akkompagnement til hele kantaten, arrangeret for den lille besætning med bevarelse af de oprindelige strygestemmer, og det ses, at strygestemmerne til »Cora« er indrettet med indskrevne numre og

spring til formålet. Af blæserstemmer er der fundet en fløjtestemme uden nogen angivelse af, hvad den indeholdt og i særlig grad forvirrende, fordi den i modsætning til det øvrige materiale begyndte med en ouverture, som ikke fandtes i partituret til kantaten. Det var ikke ouverturen eller anden musik fra »Cora«, og den fandtes derfor ikke i strygestemmerne.

Den har kunnet identificeres som ouverturen til den under nr. 20 omtalte opera »Henri IV ou La Bataille d'Ivry«, og blandt de mange håndskrevne strygestemmer uden titel dukkede da også nogle op, der hørte til denne ouverture.

De har derfor sandsynligvis været benyttet som indlæg for strygerne, når stemmerne til »Cora« blev brugt som stemmer til kantaten.

Hvis denne kantate var blevet opført i sin helhed, havde der ikke været plads for anden musik ved stiftelsesfesten, men det fremgår af det trykte program, at man kun anvendte halvdelen, »før Talen«. Det forekommer dog sandsynligt, at Schows tekst til de to kor, der ikke blev opført ved festen, kom til anvendelse ved eksamen i 1818 og iøvrigt mange gange senere, for der er skrevet nye stemmer ved flere forskellige lejligheder. Alt materiale til gennemførelse af de to læreres plan må altså have foreligget færdigt, da »Zincks kantate« kommer ind i billedet, men det må vel opfattes som en påskønnelse af initiativet, at man dog placerer den ene halvdel af »Cora-kantaten«.

Af »Zincks kantate« fandtes der intet på Jonstrup udover den før omtalte strofiske tekst af Th. Thaarup i det trykte program fra stiftelsesfesten; men den gjorde det til gengæld muligt at påvise, at et materiale i K.B., der ikke ved titlen »Lovsang« eller på nogen anden måde kunne sættes i forbindelse med den 25. stiftelsesfest, nu ved teksten kunne identificeres.

34. »*Lovsang af Thaarup*«. Der står Zinck på noderne, og der er bevaret en del skitser til værket fra komponisten H. O. C. Zincks hånd. Det er altså »*Zincks kantate*« til *Det Blaagaard-Joenstrup'ske Skolelærer-Seminariums 25. Stiftelses-Fest i 1816*.

Hver af tekstens 8 strofer udgør en sats, der alt efter dens karakter er udformet helt selvstændigt, så at den musikalske form er helt frigjort af det strofiske. Der er solo-, ensemble- og korsatser skiftende i rytme og toneart.

Da teksten forelå trykt, er det ikke udelukket, at Zinck allerede kan have påbegyndt arbejdet med endnu en »Lovsang« til opførelse i en musikforening, men den er i hvert fald blevet fuldført med henblik på opførelse ved seminariets fest, for programmets »Slutnings-Chor« er indarbejdet i helheden, så at fællessangen sætter ind midt i kantatens slutningskadence. I en forsamling, hvor alle seminaristerne på forhånd var indviet i det, og med støtte af orglet, har det sagtens kunnet klappe med en helt spontan virkning, der synes at gøre erindringen om et »Jubelkor« forklarlig.

Materialet består af et klaverpartitur, solistmaterialet og et sæt strygestemmer (Violin I og II, Viola 1 og 2, Violoncel og Bas), og udskrivningen

og et »Harpe«, der findes i klaverudtoget, rejser problemer, der omtales andetsteds.

Om sangstemmerne skal det bemærkes, at der ikke har medvirket et egentligt kor men en halv snes sangere, der skiftevis synger solo og i skiftende ensembler og som tilsammen udgør det kor, der er. I dette materiale optræder for første gang navnet »Marie«, der er af afgørende betydning for forståelsen af det, der sker i de følgende to år.

III. Opførelsesmateriale udskrevet på Jonstrup i perioden 1816–1818

Det fremgår helt tydeligt af nodematerialet, at »musiklivet«, skønt det ikke direkte udgør en del af undervisningen, herefter officielt anerkendes som et væsentligt led i seminariets virksomhed. Rasmus Andersen må stadig skrive alle noderne, men det er tydeligt, at andre, som dyrkede papirsløjd og skønsskrivning derefter tog sig af at sy stemmerne ind i omslag af karduspapir og at forsyne dem med prægtige udskrifter med værkets titel og med tommehøj angivelse af, at det tilhører »Jonstrup Seminarium«. Disse »grå« materialer, der ser ud som Det kgl. Teaters fra slutningen af 1700-tallet, afløses et års tid senere af andre, der svarer til teatrets fra 1800-tallet, hvor hver stemme er kartonneret.

Materialerne adskiller sig desuden fra de tidligere ved, at blæserbesætningen er udvidet med klarinetter og horn, og til dette kommer så, at pigestemmerne præger det hele i stadig stigende grad i forhold til forstanderdøtrenes alder.

35. »*Athalia*«. Tragedie af J. B. Racine, oversat af J. H. Schönheyder med Mellemsange, satte i Musik af J. A. P. Schulz.

K. T.: 3 gange i 1790 og 2 gange i 1791.

Som bekendt kom disse, de eneste opførelser af et værk af Racine på Det kgl. Teater, kun i stand, fordi Schulz ønskede at fremføre den musik, han i Rheinsberg havde skrevet til værket, i en ny omarbejdet form. Koret: »Vidt over Verden gaaer« er på Jonstrup opført i forbindelse med eksamen i musik i 1817 og 1821.

Det fremgår tydeligt af materialet, at sopran- og altstemmerne i 1817 blev sunget af piger, og da det ikke er tilfældet i 1821, og da dette ikke medfører nogen ændring i materialet, vil jeg da nævne, at Rasmus Andersen ikke på noget tidspunkt transponerer den musik, han udskriver. Det stemmeomfang, som syngestykkerne krævede, var dog ikke større, end at hans »diskantister« udførte alle sopranpartierne, som de forelå, og det må anses for sandsynligt, at de til forskel fra »Tenoristerne« har sunget lettere, så at de har kunnet udnytte muligheden for falsetsang i en snæver vending.

36. »*Dannequinderne*«. Drama med kor af J. C. Møller. Musik af F. L. Æ. Kunzen.

K. T.: 9 gange i 1805–06.

Materialet indeholder 17 numre + en epilog (brugt på teatret på kongens fødselsdag).

Som i de andre »grå« materialer er solostemmerne også her betegnet som

»Sopran, Alt, Tenor og Bas«, og der er næppe tvivl om, at de Saxtorph'ske piger har sunget med i disse fædrelandshistoriske værker. Selvom man også finder navne på seminarister fra disse år på sopranstemmer, er der tilfælde, hvor det kan påvises, at pigerne dog har sunget med og derved farvet klangen på en ønskelig måde.

Ved mange indskrevne navne giver netop dette materiale klar besked om en senere opførelsespraksis på Jonstrup, hvor stemmerne uden hensyn til, om de var betegnet som »Sopran« eller »Tenor« blev sunget af seminari-sterne. I dette tilfælde betød det, at ikke blot Oluf Trygveson, Thorvald, Hvidbjørn, Ragnvald og Bjørn men også »Dannequinderne« Gyrithe, Thyra, Alvina og Gylla blev sunget af mandfolk.

I dette materiale fandtes akkompagnementet til »Aftenen« (her nr. 37) indskrevet.

37. »Aftenen«.

Der fandtes på Jonstrup et partitur, men da heller ikke det indeholder andre oplysninger end titlen »Aftenen« og betegnelsen »Sextet«, har det ikke været muligt at finde hverken komponisten eller tekstdigteren.

Det hele er typisk for tiden, og teksten leder med anvendelsen af et ord som »Selvfred« tanken hen på F. H. Guldborg, men nærmere kan jeg ikke komme det.

Der er fire satser. De seks solostemmer, hvoraf den ene er noteret i soprannøglen, synger sammen i forskellige kombinationer og i et »Tutti«, akkompagneret af strygere og træblæsere.

I partituret er de sidste 18 takter kun delvis renskrevet med blæk, medens resten er skrevet med blyant. Det har altså åbenbart været Rasmus Andersens (gennemført sparsommelige) måde at arbejde på, at han har brugt det samme papir til kladde og renskrift. Der er i hvert fald ikke fundet andre kladder end denne, der tydeligt er en kladde med rettelser i det, der endnu ikke er renskrevet. Jeg har lavet en renskrift af partituret til Det kgl. Bibliotek, fordi værket ikke lignet noget andet, jeg kender, og fordi det for mig er så tidstypisk, at det ved sit omfang på næsten 300 takter kan fortjene en vis opmærksomhed.

38. »Thaarups Hymne«. Det er »Gud Jehovah, vi prise dig!« med musik af J. A. P. Schulz, opført blandt andet i Det kgl. musikalske Akademie i 1791. Indskrevne navne viser, at det har været i anvendelse i hele den her omtalte periode, og det bekræftes af et skema for undervisningen i skoleåret 1848/49, der var glemt i en af stemmerne.

I K. B. findes en fuldstændig afskrift af originalpartituret med trompeter, basuner og pauker, skrevet af Rasmus Andersen som et forsvarligt grundlag for hans bearbejdelser.

På Jonstrup fandtes forskellige »lapper« med brudstykker, der har været anvendt ved særlige lejligheder, blandt andet koret nr. 13, opført ved eksamen i musik i 1818. Der kan iøvrigt henvises til nr. 48 og nr. 55.

39. »Lousang af Klopstock«. Det er »O Gud, vi love dig! O Gud, vi takke dig!« med musik af J. A. P. Schulz, også et værk af de musikalske selskabers repertoire.

I dette materiale finder man indskrevet akkompagnementet til en række sange, der var meget yndede på Jonstrup: De to »Nyaarssange«, Schulz's »O, Brødre, Timen lyder« og Zinck's »Paa Tidens de rullende Bølger« og seminaristsangen »Straal i din Vældes fulde Pragt« af Zinck. Endelig finder man under titlen »Arie af Naumann« akkompagnementet i overensstemmelse med et partitur i K.B., der dog ikke indeholder noget komponistnavn. Det ligner meget partituret til den tenorarie, der her er omtalt som nr. 4. Det er en sopranarie, »Numi serea son 'io« men jeg har ikke fundet ud af, hvor den hører hjemme. Det interessante er, at man i dette partitur finder indskrevet en dansk tekst, der ikke er en oversættelse men en »seminaristsang«: »Venskab! vær blandt os til-stæde / Slyng om os alle din Kjæde«, og med denne tekst må den altså være indgået i repertoiret på Jonstrup – måske sunget med orkester af Maria Boronea Saxtorph? Vi er hermed fremme ved de fine kartonnerede materialer, og på dem er det anført, at de er udskrevet i 1817.

40. »Høstgildet«. Syngespil af Th. Thaarup med musik af J. A. P. Schulz. K. T.: 9 gange i 1790/91 og 56 gange i perioden 1792–1835. Hele værket med ouverture og 23 numre er udskrevet. Blæserbesætningen er nu 2 fløjter, 3 klarinetter, fagot og 2 horn. Obo-stemmerne, der er så karakteristiske for syngespilrepertoiret, har aldrig kunnet besættes på Jonstrup. De stemmer, der findes med betegnelsen Obo, er altid forsynet med indtegninger og rettelser, der viser, at de er blevet spillet af fløjter. Et meget anvendt materiale i hele perioden. Endnu i 1839 blev der udskrevet nyt solistmateriale, og korene derfra hører til de mest elskede numre på Jonstrup, fremfor alt »Frugtbare Marker og skovgroede sletter« men sunget med teksten fra 2. vers: »Eenige, Brødre, det ville vi være!« I dette materiale findes indskrevet noget, der hedder »Skolemesteren og hans Disciple«, men den svarer ikke til nogen af de sange, der som vekselsange mellem læreren og børnene findes i tidens sangbøger.
41. »Peters Bryllup«. Syngespil af Th. Thaarup med musik af J. A. P. Schulz. K. T.: 7 gange i 1793/94 og 23 gange i perioden 1795–1835. Materialet indeholder ouverturen og 15 numre. Musikken til »Peters Bryllup« var meget populær, og det var åbenbart ikke kun viserne, for hele 1. akts finale er aftrykt i O. D. Lüttkens »Huus og Skole Sangbog« fra 1818 og derfor også i Rasmus Andersens melodisamling dertil fra 1819. Skønt pigeviserne er så uegnede som noget kan være til det formål, har sangene været så populære, at man i solistmateriale, udskrevet i slutningen af 1830'erne finder dem fordelt mellem Anders og Chr. Hansen og Johs. Petersen. Under »Jonstrup« finder man i K. B. et påbegyndt partitur fra Rasmus Andersens hånd. Det er en afskrift af teatrets partitur og vel beregnet på at danne grundlaget for bearbejdelsen, men det standser midt i det 7.

nummer. Det synes at være en tænkelig forklaring, at han har fundet ud af, at han kunne låne teatrets partitur til »Høstgildet« og »Peters Bryllup«, da ingen af stykkerne står på repertoiret i sæsonerne 1816/17 og 1817/18.

I orkesterstemmerne til »Peters Bryllup« finder man tre satser med overskriften »*Böjes Cantate*«, som omtales under nr. 52.

Det kan ikke bevises helt sikkert, men mange ting taler for, at pigerne Saxtorph nok har turdet synge sammen med seminaristerne – også når det handlede om »Kjærlighed«. Det er derimod helt sikkert, at der i årene 1817 og 1818 blev udfoldet en livlig musikalsk virksomhed i seminariets sognekirke i Kirke Værløse.

Der findes et stort repertoire for en besætning med 2 fløjter, 3 klarinetter, fagot, 2 horn og orgel. I visse tilfælde deltager desuden mandskor, men helt fast er en vokalkvartet med Saxtorphs to ældste døtre, Maria og Matthea og seminaristerne C. Nielsen og A. Jensen, og denne kvartet har ofte sunget også de satser, der egentlig var tænkt for kor på samme måde, som det omtales under nr. 1.

42. »*Motetter, Chor og andre Sange til Brug ved Gudstjenesten*«.

Det er et i 1817 påbegyndt partiturbind med tilhørende stemmehefter for den nævnte særlige besætning. Man har dog åbenbart hurtigt fundet ud af, at det var mere praktisk at udskrive hvert nummer for sig, for materialet indeholder kun 3 numre:

- a. *Julemotet*: »Gud med os er! Sin Søn til Jordens Held han sendte«. Musik af Zinck, men tekstens forfatter har jeg ikke kunnet finde. Motetten står på programmet ved eksamen i musik i 1818, men det vides ikke, om den har været kendt udenfor Jonstrup.
- b. *Paaskemotet*: »Guds Søn oplader Gravens Skjød«. Dette er »Den opstandne Frelser« af Edv. Storms »Hellige Sange« med musik af J. A. P. Schulz.
- c. *Den retskafnes Endeligt*: »Dit Øye ømt vi trykke til«. Det oplyses, at det er en »Gravsang, en frie Efterlignelse efter Slutnings-Choret af Das Ende der Gerechten med Musik af Schicht«. Der findes indlagt en trykt udgave af sangen i klaverudtog, og her betegnes værket som et oratorium. Der oplyses intet om, hvornår den har været anvendt.

43. »*Motetto*«: Æonen fødes, den forgaaer, / men du, o Jehovah! bestaaer! Under betegnelsen »Orgel-Motet« for tenorsolo, blandet kor og orgel findes motetten i K. B. under C II, 205. Komponisten er H. O. C. Zinck. I K. B. findes motetten desuden under »Jonstrup« i en a capella udsættelse med betegnelsen »Motet for to Chor«, og i samme form findes den i en nodebog, der har tilhørt seminaristen J. J. Jacobsen, der bekræfter, hvad der oplyses i det nu fundne skema for eksamen i musik fra dette år, at den er »Afsjungen ved Examen paa Jonstrup den 30. juni 1817«.
- De to kor (S. A. T. og T. T. B. B.) synger skiftevis hver for sig og sammen i et Tutti, men satsen går heller ikke i tuttistederne udover Zincks oprindelige fire stemmer.

På Jonstrup findes motetten i en udsættelse for 3-stemmigt mandskor fra tiden efter 1818.

44. »*Menneskelivet*«: Gud uden Hævn, Fader uden Vrede. På det bevarede kartonomslag oplyses det, at det er: »Motet for 3-stemmigt Chor efter Davids 90de Digt ved F. H. Guldberg. Musik af H. O. C. Zinck«. Der findes intet partitur, men alle tre stemmer, Tenor 1 og 2 og Bas, findes foruden et håndskrevet teksthefte. Motetten stammer jo nok fra den tid, da Guldberg og Zinck begge var lærere på Blaagaard, men det bevarede materiale er skrevet af Rasmus Andersen.
Der er ikke mindre end 13 satser.
45. »*Confirmations-Cantate*«: Før Lyset straaled' frem i Himmelflamme. Det har ikke kunnet opklares, hvem der har skrevet teksten, der ligner alt muligt andet fra samtiden, men musikken er satserne nr. 1, 2, 3, 6, 7, 11, 12 og 13 af den ovennævnte motet »Menneskelivet«. Disse satser foreligger her i partitur i den 3-stemmige udsættelse.
46. »*Pindse-Sang*«: Dig, Gud, tilkommer Priis af alle Nationer. Dette er »Den Christne« af Edv. Storms »Hellige Sange« med musik af J. A. P. Schulz. Der findes et partitur for den særlige besætning, og i J. J. Jacobsens nodebog er også den afskrevet, og det oplyses, at den er »Afsjungen i Værløse Kirke første Pindsedag 1817«.
47. »*O store Gud! vi love dig*«. Partitur til en udsættelse af Te Deum for blandet kor, fløjter, oboer, klarinetter, fagotter, kontrabas, 4 basuner og pauker.
Partituret er skrevet af Rasmus Andersen, men det er næppe ham, der er mester for denne udsættelse i a-moll. Den er snarere skrevet (af Zinck?) til brug i en af de store kirker i anledning af reformationsjubilæet i 1817, så at det er en af de partiturafskrifter, som Rasmus Andersen benyttede som arbejdsgrundlag.
48. »*Til Reformationsfesten 1817*«. Materiale til brug ved to festgudstjenester i Værløse Kirke.
Efter at det er blevet samlet, udgør det et komplet og velbevaret, smukt indbundet materiale for solister og kor og et orkester af 2 fløjter, 3 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn, pauker og organo. Den sidste stemme er væsentlig, fordi den indeholder alt, også de salmer, der har været sunget af menigheden.
I sangstemmerne har Rasmus Andersen skrevet navnene på de medvirkende, der havde større og mindre opgaver ved denne lejlighed. Der har været 4 søstre Saxtorph og 16 seminarister, men halvdelen i begge grupper har Rasmus Andersen udstyret med stemmer med betegnelsen »Ripieno«, og de synger kun med i tutti på ufarlige steder. De øvrige synger det meste af det, der er beregnet for kor, foruden at de to ældste søstre og to af seminaristerne synger, hvad der er af solo- og ensemblesatser.
Det har ganske tydeligt været gudstjenester, som man fra seminariets side har bidraget til at gøre festlige. De betegnes som »Første Festdag« og »Anden Festdag«, men det fremgår af orgelstemmen, at der er »Collect og

Velsignelse« og på andendagen er der »Communion med de sædvanlige Psalmer«.

Menighedssangen ledsages dels af orglet, dels af orkestret, og på begge dage opføres betydelige brudstykker af musikalske værker. På første festdag indleder man med »*Den frydefulde Jord*»: *Lovsynger Gud den Store!* af Edv. Storms »Hellige Sange« med musik af J. A. P. Schulz.

Efter prædiken benyttes den ovennævnte bearbejdelse af »*Te Deum*«. Den er transponeret til c-moll og indrettet for besætningen, og da hele det transponerede partitur findes i orgelstemmen har Poul Chr. Erslev kunnet støtte koret og erstatte de manglende basuner.

Som afslutning opføres et arrangement for besætningen af fire satser af Schulz's musik til »*Thaarups Hymne*«, der jo egentlig kræver strygere. Det er sopranarien nr. 9, indrammet af korene nr. 8, 12 og 13.

På den anden festdag er der altergang, og menigheden synger flere salmer, så de koncertante indslag er færre, men der sluttes med en bearbejdelse for solokvartet, kor og orkester med orgel af den »*Motetto à 4. Paa Nyaaars Dag 1798*« af H. O. C. Zinck, der i sin oprindelige form findes i K. B. under CII, 205. Der er den ene forskel, at Zinck benytter første vers af salmen »O Gud, du smiler fra det Høie«, medens man i Værløse har sunget det andet vers: »*Alfader, Stærke, Milde, Store!*«, så at tekstbegyndelsen er forskellig i de to versioner.

Fra dette repertoire finder man »*Lovsynger Gud, den Store*« og »*Slutningschor af Thaarups Hymne*« på programmet ved eksamen i musik i 1818.

Af indskrevne navne, der kun kan henføres til denne periode, fremgår det, at en del af dette materiale igen kom i anvendelse i forbindelse med det »store« reformationsjubilæum i 1836.

49. »*Choraler. Jonstrup Seminarium. Begyndt 1817*«. En indbundet fagotstemme i tværformat af 8° størrelse.

Der er kun bevaret den ene stemme, men den viser, at de koraler med instrumental ledsagelse, som optræder på programmet for eksamen i musik i 1818 og som udgør et led i reformationsfesterne, har været et vel organiseret led i det jonstrup'ske musikliv.

Desværre mangler bindets bagside, så at man ikke kan se, om der også har været en titeletiket på den. I hvert fald er det så snedigt, at hvis man vender stemmen om og begynder bagfra, finder man et repertoire af det, man på Jonstrup kaldte »*Folkesange*«. Desuden findes i denne afdeling »*Chor af Baggesens Lovsang*« med musik af Schulz, og det er naturligvis det, der handler om, hvordan Gud har lært Dannerkongen det rigtige: »*See, du bød ham ligne dig / ved at styre faderlig!*«

50. »*Passions-Cantate af Hjort og Schulz*«. Ifølge et trykt teksthefte, der fandtes i en af violinstemmerne, er det »*Frelserens sidste Stund*. Et Oratorium af V. K. Hjort. Musikken af J. A. P. Schulz«.

Det er altså det værk, der blev opført i Christiansborg Slotskirke i påsken

1793. Det foreliggende teksthefte er trykt i 1818 men oplyser intet om nogen opførelse. I det nodehefte, der skal omtales under nr. 51, finder man imidlertid oplysning om, at værket er opført i Værløse Kirke den 19. marts 1818, og det har været på Skærtorsdag i det år.

Efter at materialet er samlet igen, kan det siges, at man i hvert fald er gået i gang med at løse den store opgave på helt forsvarlig måde. I dette tilfælde foreligger Rasmus Andersens partitur. Der har denne gang været strygere med, så at besætningen har været meget nærmere ved originalen end det var tilfældet ved reformationsfesten. Rasmus Andersen har dog måttet ændre i instrumentationen, fordi originalens oboer og bassetthorn måtte erstattes ved hjælp af fløjter og klarinetter. På mange steder har han dog ud over sin egen bearbejdelse fundet plads til at notere »Clarineti in B og Oboi saaledes som de findes i Componistens Partitur«, så at han under prøverne kunne sammenligne det, han hørte, med det, det skulle forestille.

Materialet er som nr. 48 fint indbundet og tager sig i det ydre overordentlig godt ud, men nodepapiret er stadig ikke det bedste papir og det er utvivlsomt linieret på Jonstrup.

Der har næppe medvirket noget kor ved denne opførelse, der har været båret af solokvartetten med Maria og Matthea Saxtorph og seminaristerne C. Nielsen og A. Jensen, der var midtpunktet i det meste af det, der foregik i Værløse kirke og sandsynligvis også på Jonstrup i året 1817–18. Det siger næsten sig selv, at også brudstykker af dette værk figurerer på programmet for eksamen i musik i 1818.

51. »*Frelserens sidste Stund. Et oratorium af Hjort. Musikken af Schulz*«. Med denne udskrift finder man i K. B. under CII, 198 et håndskrevet partitur, der allerede er omtalt af Henrik Glahn i »Nogle kirkelige lejlighedskompositioner af J. A. P. Schulz« (Dansk Aarbog for Musikforskning, 1968–72, s. 121), og det er allerede der nævnt, at oratoriet er blevet opført i Værløse Kirke den 19. marts 1818, og at man efter oratoriet finder »*Sange af Frankenberg og Liebenberg, opførte den 17. Maj 1794 i Trinitatis Kirke til Bedste for Sognets Fattige. Musikken af J. A. P. Schulz*«. Den i og for sig mærkværdige kendsgerning, at ikke blot oratoriet men også – som det omtales under nr. 53 – to af de andre sange bliver opført i en landsbykirke, finder en naturlig forklaring, når det ses i sammenhæng med musiklivet på Jonstrup. Samtidig er der i denne sammenhæng også andre ting end de allerede nævnte, der gør denne kilde interessant.

Partituret har tilhørt P. Chr. Erslev, der blev dimitteret fra Jonstrup i 1819 med rene ug'er i alle musikalske fag.

Ligesom den kendte musikhandler Emil Erslev var han en af Gentofte-organisten Poul Erslevs syv begavede og aktive sønner, og det fremgår af nodematerialerne, at han i sin seminarietid har været centralt placeret i det jonstrup'ske musikliv, og det skal nok have været ham, der ved eksamen i 1818 tog sig af de »adskillige Forspil og Orgelstykker«, der er nævnt. Ved de store opførelser i Værløse Kirke sad han ved orglet, og det

fremgår af den her nævnte stemme som af »Organo« fra reformationsfesten, at der er regnet med, at han har overblik over et partitur og er i stand til at fylde ud og støtte, hvor der er behov for det.

Partituret er for en gangs skyld ikke skrevet af Rasmus Andersen, og det er vel sandsynligt, at Erslev selv har skrevet det, siden det ikke er indgået i Jonstrups materiale.

Han har også kunnet tillade sig at indskrive andre og mere kuriøse sager som for eksempel:

»Terzetto: *L'invocazione del sole alla mezza notte in Laponia*« og »*Tricordium über die Romance von J. J. Rousseau, zu drei Tönen fünf-stimmig gesetzt von Vogler*«.

På titelbladet nævnes endelig: »*Den Døende af Haste med Musik af Grose*«. Dette værk fandtes ikke i heftet, men under »Jonstrup« i K. B. var der et partitur, skrevet af Rasmus Andersen og indbundet som materialerne fra 1817. Besætningen er den, man på dette tidspunkt brugte i Værløse Kirke: Kor (S.A.T.B.), fløjter, klarinetter, fagotter, kor og orgel.

Som meget andet materiale var også dette partitur faktisk ødelagt af fugt, men da jeg tror, at det har en ganske særlig betydning, har jeg forsøgt at tyde det og mener, at der nu foreligger et troværdigt partitur, der kan indgå i K. B.'s samlinger.

52. »*Pindse-cantate af Bøye*«. Bøye er digteren C. J. Boye, der fra januar 1818 blev knyttet til Jonstrup som lærer, og da kantaten er på programmet ved eksamen samme år, må den være skrevet allerede til pinsen samme år. Det ser ud, som om Rasmus Andersen i Boyes ansættelse ved seminariet ser en chance for at realisere sit ønske om »genbrug« af musik, og at han omtrent omgående har fået sat Boye i gang.

Musikken er denne gang hentet fra Kunzens »Gyrithe«. Det er koret nr. 9: »Glade Dag! Troe forbundne stedse være/Saxens Vælde, Danmarks Ære!« Duetten nr. 9 (2 sopraner): »Vaagn op til Glæde, Danmarks Møe!« og koret nr. 22: »Freja! Hør vort Jubelraab!«

Til denne musik har Boye skrevet en tekst om den hellige ånds komme og dens virke i menigheden, der slutter med: »Støvet føler sin Forsoner, / Lover Gud i Evighed!«

I partituret finder man foruden den oprindelige tekst til »Gyrithe« også Boyes tekst indskrevet. Oprindeligt er det hele skrevet ud, lige efter partituret også vokalstemmerne: S.A.T.B. På et senere tidspunkt må Rasmus Andersen omskrive det for 3-stemmigt mandskor, og til dette finder man et klaverpartitur.

53. »*I Anledning af Høstfesten den 20. September 1818*«. Med denne udskrift fandtes et partitur, der indeholdt to 3- og 4-stemmige satser med underlagt tekst. På dette partitur var opført navnene på ikke mindre end 20 seminarister med angivelse af, hvordan de var fordelt på stemmerne, og der dukkede efterhånden også temmelig mange stemmer op til netop disse satser.

Uden forbindelse med dette materiale fandtes desuden et trykt teksthefte med udskriften: »Ved Høstfesten i Værløse Kirke 18«, og heri optrådte netop de samme sangtekster, men også her uden angivelse af, hvad det var. Ved hjælp af det under nr. 51 omtalte partitur er det konstateret, at det er den første og den sidste af de Schulz-sange, der findes her, nemlig: »Synger Jehovah, I hans Venner!« og »Vil du at sagtelig og sød / din lange Søvn skal engang være«.

Til den sidste finder man i tekstheftet 4 vers, og i partituret på Jonstrup oplyses det, at 1. vers synges 4-stemmigt à 4 og de følgende vers 3-stemmigt men tutti. Sopranstemmen bærer navnet Bendsen.

Hvorfor det kun er kommet til opførelse af de to sange, og om de alene har givet anledning til betegnelsen »Høstfest« eller om der ved samme lejlighed er opført andre værker, har ikke kunnet opklares.

I hvert fald finder man i K. B. under »Jonstrup« et orkesterpartitur skrevet af Rasmus Andersen på omtrent dette tidspunkt for den besætning, man havde på Jonstrup. Det er en »Høst-Motet« af J. A. P. Schulz. Partituret indeholder akkompagnementet og kor-satserne men ikke soliststemmerne, og teksten er kun antydnet ved begyndelsen af de to kor: »Mættet ved dit Almagts Bud« og »Ja, tryk er vor Fryd!« I kapslen findes en seddel, der fortæller, at motetten haves i den originale form, men den har ikke kunnet findes nu. Det er kedeligt, for jeg ville godt vide, om den indeholder gode solostrofer for de to frøkener Saxtorph, der en måned senere flyttede til Odense, da deres far tiltrådte stillingen som rektor ved katedralskolen.

I alle tilfælde bør motetten tælles med, når man opregner repertoiret fra musiklivet på Jonstrup, og i betragtning af at der med denne »Høstfest« sættes punktum for en meget begivenhedsrig epoke kunne man godt tænke sig, at det var sket med maner og med en sidste ufoldelse af pigestemmer.

IV. Opførelsesmateriale udskrevet på Jonstrup efter 1818

Det fremgår tydeligt af nodematerialet, at det for Rasmus Andersen og det jonstrupske musikliv betyder en afgørende ændring af mulighederne, da Jacob Saxtorph afløses af J. E. Wegener som forstander på Jonstrup.

Der skal nok have været nogle, der fandt, at musikken spillede en altfor stor rolle i Saxtorphs sidste år, og den nye forstander kan godt have vundet sig venner ved at gøre faget musik til Rasmus Andersens personlige fagområde og ikke mere.

Det »officielle« præg på materialerne, der gjorde dem til en del af Jonstrup Seminariums Nodebibliotek, forsvinder herefter, og det hele bærer præg af, at det er noget, som Rasmus Andersen selv roder med, og som ikke behøver anden opmærkning eller påskrift end den, han selv har brug for, og det er desværre meget lidt.

Han skriver herefter alt på noget udmærket nodepapir i tværfolio format med 17 systemer, partiturer, kor- og orkesterstemmer, men han anvender det med en næsten sygelig sparsommelighed, skriver småt og tæt med en stålpen, så at han i $\frac{4}{4}$ -takt med figurationer i ottendedele skriver op til 24 takter på et system. Når stemmen så er færdig klipper han papiret af, så at der opstår violinstemmer i formatet 7×38 cm. Der er også solistpartier til et helt syngespil med underlagt tekst, som kun fylder 4 sider, ligesom han kan klemme partituret til en hel kantate for soli, kor og orkester sammen på 4 sider. Hans gotiske tekst er ganske lille, men han skriver så tydeligt med sin spidse pen, at den kan læses ved hjælp af en lup.

I hele perioden fra 1818 og til han fratræder sin stilling i 1851 skriver Rasmus Andersen kun 9 nye materialer, og selvom et par af dem var vanskelige at identificere, var problemet dog overkommeligt. Arbejdet blev trods alt besværligt på en måde, der måtte forekomme ret meningsløs, fordi Rasmus Andersen i denne periode udskrev snesevis af »lapper«, der ikke er mærket på nogen måde, der kan fortælle om, hvor de hører hjemme.

Nogle af dem har skullet erstatte tidligere udskrevne stemmer, der var slidt op, og andre var »indlæg«. Endelig fandt man kopier af enkelte satser fra værker, der fandtes i forvejen (f. eks. »Thaarups Hymne«), og det kan påvises, at det er sket til brug ved seminariets officielle fester. Måske er det gjort for at gøre det lettere, men snarere fordi seminaristerne ikke kunne tillade sig at sidde og blade i de store materialer, når en af de høje herrer var på talerstolen?

Seminariets fester synes stadig at blive fejret med musik, men det hele har et mere beskedent format.

54. »*Før Talen – Efter Talen*«. Tilsyneladende foreligger her en med beskedne midler frembragt kantate, måske til en ikke-rund stiftelsesfest?

Det viser sig at være den gamle motet »Gud, hvor er du?«, anført som nr. 10, som Rasmus Andersen har delt midt over, så at man efter talen begynder smukt med »Du, som er der, hvor Stjerner vandrer«. Foran den første del har han så placeret salmen »I Jesu Navn bør al vor Gjerningske« og efter den sidste del salmen »Tilbedelse og Ære«, efter Zincks koralbog henholdsvis nr. 44 og 76.

55. Uden anden betegnelse end teksten i korstemmerne, der så gav mulighed for identificeringen af de tilsvarende instrumentalstemmer, fandtes noget, der må være et »*Kor ved en festlig lejlighed*«.

Det bestod af det første kor af »Thaarups Hymne«: »Gud Jehovah! vi prise dig!«, og dette gik lige over i koret nr. 22 af »Gyrithe«. Teksten »Freja! hør vort Jubelraab!« var denne gang ændret til »Himmel! hør vort Jubelraab!« men den sidste halvdel af teksten var uændret, sluttende med »evig tro Skjoldungens Æt!«

Pigernes bortrejse medfører, at mange numre arrangeres om for det 3-stemmige mandskor, som det er nævnt under forskellige numre. Hensynet til dette synes også at danne baggrunden for udskrivningen af indlæg med solosange eller ensembler for mandlige solister som for ek-

sempel duetten »At Mænd kan vorde vrede« i »Peters Bryllup«, og »Jeg vil flye din Høitids Fryd« fra samme syngespil. Fra »Indtoget« udskrives den manglende terzet, nævnt under nr. 25, og man tør vel gætte på, at det betyder noget at teksten »Den heele Jord er fuld af Underværker« er mere velegnet nu end den »erotiske« duet.

Den besværlige sortering af alle disse lapper synes altså dog at have ført til en opfattelse af en situation.

56. »Ouverture til Deserteuren«. Det er et syngespil med musik af P. A. Monsigny, omtalt under nr. 8.

Stykket hørte til de populæreste af de mange syngespil, der prægede Det kgl. Teaters repertoire i den sidste fjerdedel af det attende århundrede. Alligevel kan man undre sig over, at den bliver udskrevet på Jonstrup i 1820'erne som det andet af ialt to orkesternumre i repertoiret, og det kan ikke afvises, at det kan have haft forbindelse med den omtalte situation, så at den under nr. 8 omtalte kvintet for mandsstemmer måske alligevel har været placeret i seminariets repertoire sammen med denne ouverture? Der er dog intet fundet, der kan bevise det.

57. »Tordenskjold«. Det er et »Nationaldrama paa Vers med Sange« med tekst af K. L. Rahbek og musik af Ludvig Zinck. Stykket er opført to gange af Det dramatiske Selskab i 1813 på hofteatret og hedder egentlig: »Tordenskjold i Marstrand«.

Der foreligger her et renskrevet partitur fra Det kgl. Kapels besætning, og det er kommet »udefra«, vel fra komponisten, der var søn af H. O. C. Zinck? Materialet er udskrevet af Rasmus Andersen, og det skal da bemærkes, at heller ikke til et sådant helt værk er der ofret en side på hver stemme, så at materialet for en stor del består af strimler.

Det kan ikke være stykkets succes, der har vakt interesse på Jonstrup. Til gengæld foreligger der her et værk, hvor kun en arie (i stykket sunget af komponistens kone) er beregnet for en kvindestemme. De øvrige 7 numre er djærve, fædrelandske sange for mandlige solister og mandskor, og på dette tidspunkt har det været velegnet til brug på Jonstrup.

58. »Musik af Viinhøsten«. Et oprindeligt tysk syngespil, oversat af R. Frankenau. Musik af F. L. Æ. Kunzen.

K. T.: 2 gange i 1796, 64 gange i perioden 1797–1832.

Skønt der intet er fundet på Jonstrup af materiale til dette nummer, skal det dog nævnes, at der i K. B. under »Jonstrup« findes partitur og stemmer til et uddrag af det populære syngespil, og at det også passer godt ind i billedet af situationen på det tidspunkt, hvor materialets udseende naturligt placerer det. Der er to kor med glade tekster: »Svæver hen i lette Dandse« og »Op, op til glade Dandse«, en terzet med en neutral tekst og en stor komisk bas-arie. I partituret til »Viinhøsten« finder man korpartituret til nr. 59, og derved bekræftes det, at dette materiale må være blevet udskrevet på dette for værket helt »unaturlige« tidspunkt.

59. »Schalls Formælings-Cantate«. Denne kantate er skrevet og udgivet

(Sönnichsen) og opført i Kronprinsens Klub i 1790 i anledning af den daværende kronprins Frederiks formæling.

Der opstår på Jonstrup en sand lidenskab for kantater af enhver art, og den kan ikke have været kombineret med bare lidt humoristisk sans, siden man for 3-stemmigt skolelærerkor har sunget de kor, der kunne være meget søde, hvis de blev sunget af kønne unge piger, klædt ud som »Balletbønder«: »O, Frederik! med Sang og Dands / Vi bringe dig en Myrthe-Krands«. Værre er det dog, at man på Jonstrup må omdigte P. A. Heibergs karske tekst fra frihedstiden og erstatte den med noget intetsigende vås, der oven i købet rimer dårligt. Alligevel har denne kantate været sunget på Jonstrup til hen i 1840'erne.

I betragtning af, at man på Jonstrup viste en så begrænset interesse for Oehlenschläger, Ingemann, Grundtvig, Weyse og Kuhlau er det et ejendommeligt træk, at den begrænsede fornyelse af repertoiret, som har kunnet registreres, præges af kantater. Det er som om »en eller anden«, der havde noget at skulle have sagt, har deltaget i alle officielle fester, hvor »man« viste sig i disse år, og at han herefter er kommet hjem og har dekretet, at de kantater, han havde oplevet, måtte indgå i seminariets repertoire.

60. »*Cantate for fire lige Stemmer uden Accompannement, componeeret til Det Kongelige Vaisenhuus af Prof. Weyse. Første Gang opført 11. Oct. 1838*«.

For en gang skyld har Rasmus Andersen ikke kun kopieret noderne men også overskriften på originalpartituret, og på hver enkelt stemme står der: »Cantate af Weyse«. Teksten begynder: »Højt over Stjernernes Hær«. På Jonstrup er kantaten sunget af mandsstemmer, og i hele kantaten er sangstemmerne blevet fordoblet af strygere. Der er desuden bevaret en Clarinetto in B, der har tacet i terzetten, kvartetten og koralen men som fordobler sangstemmen Basso 1^{mo} i korene nr. 1, 3 og 6.

61. Uden nogen overskrift eller underlagt tekst finder man i Frydendahls bevarede parti til nr. 3 »L'enfant trouvé« på selve titelbladet og på bagsiden, en udsættelse for mandskor og klaver af sangen »*Der er et Land, dets sted er højt mod Norden*«. Teksten er af C. J. Boye og melodien af C. E. F. Weyse.

Det ville være mærkeligt andet, for i sine år på Jonstrup fik Boye opført en række af værker på Det kgl. Teater, blandt andet sørgespillet »Svend Grathe«, hvor N. P. Nielsen som Valdemar den Store beskriver det Danmark, som han skal dele med Svend og Knud i den tekst, der i en omarbejdet form blev sat i musik af Weyse, og som blev, hvad man dengang kaldte en »Nationalsang«.

62. »*Cantate*«. Med denne lidet oplysende betegnelse fandtes materialet til en kantate, skrevet og udgivet (C. C. Lose) i anledning af »*Ferdinand og Caroline's formæling i 1829*«. Teksten er af Oehlenschläger og musikken af A. P. Berggreen.

Det skal indrømmes, at man på Jonstrup har udeladt det værste: »Vor Dagmar er hun«, men resten er sådan, at det må forekomme tragisk, at glemselens slør ikke straks fik lov til at sænke sig over dette opus, der på

Jonstrup blev holdt levende i en snes år, hvor man trofast sang: »Vi frygted' at miste den yndige Møe, Caroline« om det stakkels menneske.

63. Her fandtes et »Efter Talen« i nogle stemmer, og af teksten fremgik det, at det drejede sig om et 50-års jubilæum. Navne som Storm, Tode og Dichmann pegede i den rigtige retning, og da Jørgen Hatting i sin bog om *Efterslægtsselskabet* og dets skole havde været så venlig at aftrykke hele teksten, var det let at fastslå, at det er den kantate, som Oehlenschläger skrev sammen med J. P. E. Hartmann i anledning af festen den 4. marts 1836.

Det bør næsten nævnes, at kantaten begynder med at gribe tilbage, både tekstligt og musikalsk, ved at citere »I Dalens Skjød en Hytte laae« i Schulz's tostemmige udsættelse, men når teksten når frem til »nu står en sval og løvrig Lund« sætter det fulde orkester, kor og solister ind med et brag: »Ja, her staar en Lund!«

Den unge Hartmann havde på dette tidspunkt endnu ikke skrevet noget med tilknytning til Oehlenschlägers dramatiske digtning, men han havde skrevet melodramatisk musik til »Guldhornene« og til »Jurabjærget«. Kantaten blev forøvrigt gentaget året efter, da den blev placeret som slutnummer på programmet ved »Musikforeningen«s allerførste offentlige koncert, den 28. januar 1837.

64. »Storms Hymne«: Gud! du est stor! Teksten er af Edv. Storm og musikken af J. A. P. Schulz.

Om det er den ovennævnte begivenhed, der har bragt Edv. Storms navn i erindring, skal være usagt, men man synes næsten, der må have været en særlig grund til, at man lod udskrive endnu en af Schulz's hymner. Partitur og stemmer findes i K. B. under »Jonstrup«, skrevet af Rasmus Andersen for mandsstemmer og den besætning, man på dette tidspunkt foretrak på Jonstrup: Strygere, 2 fløjter og 2 horn.

Tidspunktet for udskrivningen bekræftes ved, at der samtidig er indskrevet akkompagnementet til to sange i orkesterstemmerne: Det er »Sang for Danske« og »Julevise«. Bag disse titler gemmer sig: Wilsters »Hvor Bølgen larmer højt fra Sø« og Grundtvigs »Velkommen igen Guds Engle smaae«, begge med Weyses melodier fra slutningen af 1830'erne.

65. »Cantate«. Prise vi Herren, som Tiderne bygger.

Dette må være kantaten fra seminariets 50-års jubilæum i 1841. Mærkeligt nok omtales denne begivenhed ikke i den københavnske presse, hvor det nævnes, at seminariets forstander er blevet udnævnt til professor med rang i 6. klasse, nr. 13, men anledningen er ikke nævnt med en stavelse.

Der findes et begrænset stemmemateriale på Jonstrup, og i K. B. under »Jonstrup« et partitur, skrevet af Rasmus Andersen. Ud fra dette har teksten kunnet rekonstrueres, og der synes ikke at kunne være tvivl. Kantatens anden del begynder med »Halvseklet randt«, og det omtales, at først rejste Fredrik i sin unge vår en lærestol i en gård »med blaae og gyldne Sale«, der lå »ved Kongens By«, men »Mænd i Vaaben-Kjole/Slog

Skaar i Kundskabs Sønners Hjem! / Dog bygged' Kongens Viisdom dem / nyt Hjem ved Søe og Skove«.

Endelig er de to koraler, der forekommer i kantaten, udtryk for Jonstrup-traditionen. Den ene er »Ja, priser Herren alle Mand«, der sluttede kantaten ved 25-årsjubilæet, og den anden er også her det andet vers af »O Gud, du smiler fra det Høie«, som man brugte ved reformationsfesten i 1817, skønt Zinck i sin motet benytter det første.

Dette så udførligt fordi det eneste, jeg har kunnet finde, er en omtale af jubilæumsfesten i »Maanedsskrift og Repertorium for Almue-Skolelærere«, 2. Aarg. 1841, Martsheftet. Det omtales her, at seminaristerne ved festen opførte en kantate med tekst af seminariets forstander og musik af »Professor Bay«.

66. »Duettino«. Det har været mig umuligt at finde ud af, hvad dette er. Der fandtes nogle strygestemmer, indlagt i materialet til »Peters Bryllup«. De stammer fra Rasmus Andersens allersidste periode, skrevet med hans allerfineste skrift.

Anbringelsen i »Peters Bryllup« behøver kun at betyde, at duettinoen har stået på programmet sammen med numre fra dette syngespil. Jeg har ikke kunnet genkende dette nummer, der synes at ligne et nummer fra et fransk syngespil, og da »Le deserteur« på et tidspunkt har været genstand for interesse på Jonstrup, har jeg set efter, om det skulle være der, duettinoen hørte hjemme, men det var det ikke.

67. »Pindse-Hymne, comp. af Muth-Rasmussen«: Vaarens unge Morgensalme stiger klar mod Himlens blaa. Dette værk er udgivet af C. C. Lose & Olsen i 1841 som »Kleine Pfingst-Hymne«, trykt som manuskript. Partituret indeholder også en »National-Sang« for kor og stort orkester. Det er »Danmark, dejligst Vang og Vænge«. Værket er tilegnet Musikforeningen i København, men Angul Hammerich omtaler det ikke i Musikforeningens Festskrift.

Det må i hvert fald være noget af det allersidste, Rasmus Andersen har udskrevet, selv om det muligvis kan være sket tidligere end udgivelsen, for der synes at have bestået en personlig forbindelse mellem ham og komponisten P. D. Muth-Rasmussen.

Den under nr. 49 nævnte fagotstemme har ikke været i brug ret længe, og den sparsommelige Rasmus Andersen har derfor brugt de tomme sider til andet formål. Heri finder man blandt andet et »Orgel-Præludium« foruden andre mindre ting, der er mærket med et *M-R*.

I samme stemme findes også, hvad man kan betegne som »Rasmus Andersens Harmonilære«: 10 tæt beskrevne sider med gennemgang af alle tænkelige kadencer og deres becifring, gennemgangs-dissonanser og forudhold foruden modulationer og eksempler på fornuftige harmoniseringer. Det har været i brug i hans allersidste tid som lærer, for han har med blyant noteret, hvor langt han er nået i stoffet, og datoerne er fra 1849 og 1850.

V. Andet nodemateriale på Jonstrup

Der findes en hel del nodemateriale, som ikke er omtalt her, fordi det så tydeligt stammer fra en langt senere periode, hvor der må have været dyrket orkesterspil af den art, der prægede amatørorkester-arbejdet til ind i dette århundrede.

Man finder de dengang så populære ouverturer af Adam, Boiëldieu, Rossini og Suppé, enkeltnumre som Raff: Cavatine og Svendsen: Festpolonaise og naturligvis danse af Strauss og Lumbye.

Da der ikke er fundet regnskaber, der kan give oplysninger, og da det er umuligt at sige noget om, hvad der er gået tabt, kan der intet siges om, hvilket omfang det har haft, men det bør dog nævnes, at der er fundet to stemmer, der viser, at Rasmus Andersen i hvert fald undtagelsesvis har kunnet benytte sig af trykt materiale.

68. En Corno 2^{do} i lille tværformat med Kunzens ouverturer til »Naturens Røst« og »Erik Ejegod«.

Der står intet om forlaget på stemmen, men forlagsnumrene er anført. De er henholdsvis nr. 1687 og 1688.

69. En Flauto 1^{mo} af »Journal for Quartetter«, 1., 2. og 3. Hefte.

Der er ingen angivelse af forlag eller noget forlagsnummer, men overskrifterne er danske: »Røversang af Røverborgen af Kuhlau« og »Viener Vals af Kittler«, o.s.v.

Som det sidste skal nævnes, at man har haft et vist antal klaverudtog. Nogle har stået der i et halvt århundrede uden at blive brugt og er vel udtryk for, at ikke alle planer er blevet realiseret, men både »Storms Hymne« og »Baggesens Lovsang« har da været til nytte.

70. Pergolesi: »Stabat mater«. Et håndskrevet klaverudtog, skrevet af en af teatrets nodeskrivere i slutningen af 1700-tallet.

Den indskrevne danske tekst viser sig at være B. G. Sporons overs.: »Naglet til et Kors paa Jorden / hængte under Vredens Torden / Verdens Frelser og Guds Søn«.

71. J. G. Naumann: Operaen »Orpheus og Eurydice«, udg. med dansk og tysk tekst af C. F. Cramer, Kiel, 1787.

72. Et klaverudtog udgivet af Sønnichsen. Det indeholder to værker af J. A. P. Schulz: »Hymne af Edv. Storm« og »Lovsang af Professor Baggesen«.

73. J. A. P. Schulz: Oratoriet: »Maria og Johannes«. Udgivet af Sønnichsen.

Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik¹

Jørgen Jersild

Sekvensdannelser med deres kortere eller længere kæder af ensdannede følger, er et fænomen, som på karakteristisk måde gør sig gældende i funktionel harmonik. I løbet af 1600-tallet, der i så mange henseender danner optakten til dur- og mol-tonalitetens endelige gennembrud, optræder sekvenserende progressionsmønstre med stadig tiltagende hyppighed, et træk der ikke mindst gælder den tidlige italienske barok. I denne periode kan visse »urformer« iagttages, der frem mod år 1700 udkrystalliserer sig i de sekvenstyper man kender fra højbarokkens harmonik, og som på grundlæggende måde præger også de derefter følgende stilfaser.

I sin klassiske form udviser en sekvenserende progression et forløb, der lader sig opdele i to eller flere led, hvoraf det første, primærleddet, fungerer som et

1. I forbindelse med fremkomsten af nærværende artikel vil jeg gerne rette en tak til komponisten Leif Thybo. En lærebog som Thybo i øjeblikket arbejder på, er bl. a. bygget over indøvelsen af visse sekventiske følger, en idé som har givet mig impulsen til denne undersøgelse og som har afstedkommet givende meningsudvekslinger vedrørende emnet.

Hvad angår litteraturen som behandler området, må den siges at være sparsom. En utrykt afhandling af Sigvald Tveit, »Sekvensteknikken i funksjonell musik, med særlig vekt på J. S. Bachs sekvensbruk«, Oslo 1972, må ses som noget af et pionerarbejde. Afhandlingen bringer et righoldigt eksempelmateriale, der fra forskellige synspunkter belyser Bachs sekvensteknik (af de her anførte eksempler er nr. 10 og 34 citeret herfra). Inventionerne og Sinfoniaerne der af karakter er polyfont orienterede, danner udgangspunkt for Tveits undersøgelse, hvilket medfører at melodisk-lineære kriterier tildeles hovedvægten, også hvor det gælder forsøget på en typologisk opdeling; f. eks. sammenfattes sekvenser hvis enkeltled udviser sekundvis stigende figurationsgrupper under en fælles kategori, et kriterium der imidlertid afspejler ret forskelligartede typer. I modsætning hertil har jeg betragtet sekvensfølgernes harmoniske struktur som et rigtigere grundlag, og først og fremmest rettet opmærksomheden mod de forskydningsmønstre, eller som jeg kalder det sekventiske »trappesystemer«, progressionsmodellerne følger. Værdifuld er Tveits fremdragen af begrebet Rosalie, en betegnelse jeg anvender i udvidet forstand ved desuden at tale om kromatisk Rosalie og Terts-Rosalie.

Også Otto Mortensens »Harmonisk Analyse efter Grundbasemetoden« (1954), der på overskuelig måde demonstrerer en række karakteristiske progressionsmønstre, derunder også sekventiske, har været til nytte under arbejdet.

Det afsluttende afsnit om »Teufelsmühle«-sekvensen bygger for en stor del på Elmar Seidels artikel »Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise« (Archiv für MW XXVI, 1969). Seidel giver en alsidig belysning af sekvensmønstrets historie fra Bach frem til Schubert, hvilket her er suppleret med eksempler fra højromantik og senromantik.

slags paradigma, hvis akkordfølge efterlignes og samtidig forskydes i en »trappe«, der enten kan være opadgående eller nedadgående, og som enten udviser en stigen eller falden i sekunder (sekund-trappe), i tertser (terts-trappe) eller i en kromatisk følge (kromatisk trappe).

Primærleddet består hyppigst kun af to akkorder, der funktionelt er nært forbundne, almindeligvis en kvintbeslægtet følge som D-T, T-D, S-T eller T-S.² I barokkens harmonik ses kun mere undtagelsesvis sekvenser, hvis primærled er udbygget til kadencedannelser af forskellig struktur, et træk der først mere udtalt gør sig gældende i de senere stilfaser, ikke mindst i romantisk harmonik, som til tider kan udvise tilfælde, hvor det kan være berettiget at tale om *sekvenserende akkordflader*. I sekvenser med sådanne udbyggede primærled, ses det ikke sjældent, at de afsluttende led i kæden optræder i afkortet form, som regel kun omfattende to positioner.

Et sekvenserende forløb lader sig i reglen aflæse af satsbilledets melodiske eller stemmeføringsmæssige struktur; men i visse tilfælde kan sådanne konforme figurationsgrupper mangle, hvorfor det vil være det rimeligste at tage følgens *harmoniske* struktur som udgangspunkt og definere begrebet sekvens, som en given akkordprogression eller akkordgruppe, der forskydes og derigennem fremtræder som to eller flere konforme eller quasi-konforme positionsfølger.

Som regel styres sekvenskædens *positioner* af primærleddets toneart og bygger på dennes skalatoner (i mol den rene mols skalatoner). For kvintskridtsekvensens vedkommende betyder det, at kæden undervejs i rækken udviser et formindsket kvintinterval, i dur IV-VII følgen, i mol følgen $\flat$ VI-II. Derimod vil akkorderne i deres *opbygning* som regel gøre brug af ikke-skalaegne toner, idet kædens ensdannethed derved understreges. I visse tilfælde fraviges den toneartsegne positionsfølge; det ses især i kæder af større udstrækning, i sekvenser der følger en kromatisk trappe eller i kvintsekvenser, der afvikles i renkvintfølger. I romantikkens sekvensteknik er trækket dog ikke ualmindeligt, også hvor det gælder kortere følger.

Nedenstående eksempel viser en regelmæssig, »klassisk« afviklet sekvenstype:



2. Sekvensdannelser bygget over én og samme akkordposition falder selvsagt udenfor det her behandlede emneområde.

Primærleddet udviser en D-T følge i as-mol og sekvensens positioner er toneartsfastholdende, idet de følger den rene as-mols skalatoner. Primærleddets akkordpar es-as forskydes i andet led en stor terts nedefters til følgen ces-fes, og denne igen en lille terts nedefters til as-des. Sekvensen der er 3-leddet, følger således en *nedadgående tertstrappe*. Bemærk hvorledes de tre dominantiske akkorder i sekvensen ikke er ensartet opbygget, idet akkorden i primærleddet er disponeret som sekstakkord, men i de to efterfølgende led som tertskvartakkorder. En sådan varierende af akkordstrukturene forekommer ofte i sekvenserende følger, her dikteret af bassens trinvis bevægelse fra as ned til des. Begyndelsen af det efterfølgende eksempel fra Schuberts c-mol sonate, anden-satsens koda, giver et indtryk af de udviklingsmuligheder sekvensteknikken rummer. Også her er sekvensen bygget over tertstrappe-mønstret:

Sekvensens tredie led bryder ud af de til as-mol skalaen hørende positioner; tertstrappens normale forløb stor terts + lille terts, er ændret til stor terts + stor terts, hvorved følgen i stedet for som før at have i den med udgangstonearten nært beslægtede des-mol, as-mols subdominant, overraskende munder ud i C-dur. Det i sekvensen indeholdte modulationsforløb as - fes - c er således her langt mere vidtgående, men anfægter på ingen måde akkordfølgens logiske sammenhæng – den tilvejebringes af progressionens sekventiske struktur.

Som videreførelsen fra optakten til takt 3 viser, foregår tilbageførelsen til as-tonaliteten igen via to sekvensgrupper. Tertstrappesekvensens sidste led udvides til en 4-akkordfølge: c:D $\sharp$ - T - S - T, der danner primærled i en treleddet sekvens, hvis forskydningsmønter udviser en *kromatisk opadgående trappe* svarende til toneartsplanerne c-des-d. Den derefter følgende sekvens

fra optakten til takt 5, er to-leddet, og trappen er *kromatisk nedadgående*, a: T-D, as: T-D, hvorefter forløbet afsluttes med as-durs T-S-T.

Bemærk hvorledes også den anden af de tre sekvenser (fra optakten til takt 2) udviser akkordvariering. Primærleddet indledes af c-durs dominant som tertskvart akkord med ledetoneskridtet h-c i overstemmen; andet led, der forskyder tonaliteten til des-dur, indledes ligeledes af toneartens ledetoneskridt øverst i akkordstrukturen: c-des, men det akkordiske underlag er ikke som ventet des-durs dominant (grundtone = as) men derimod tonalitets III-trins-akkord f-as-c. Da akkorden så tydelig substituerer dominanten med hvilken den har tonerne as-c tilfælles, men erstatter kvint med sekst, må den ses som dominantens stedfortræderakkord (analysetegnet noteret kursivt: *D*). Dominant-stedfortræderen ses tilsvarende i sekvensens tredje led. Begge akkorder er velbegrundede, idet de repræsenterer S-positionen i det forinden kommende led, og på den måde afstedkommer en funktionel sammenkædning af den samlede følge, et træk der især er karakteristisk i den romantiske harmoniks sekvensdannelser.

Med hensyn til den analysemåde som der kan være grund til at anvende når det drejer sig om sekventiske progressioner, vil det være hensigtsmæssigt at analysesymbolerne så vidt muligt afspejle den ensdannethed som positionsrækken udviser. I overgangen fra led til led vil man konstatere, at funktionel sammenknytning ofte vil kunne mangle; i så fald markeres toneartsplanerne i et »efter hinanden« uden sammenbindende fællesakkord; iagttages derimod en funktionel »bro« mellem leddene, markeres forbindelsen ved hjælp af permutationsakkord.

Det citerede eksempel fra Schuberts c-mol sonate vil følgelig kunne analyseres således:

as: $D_3 - T_{fcs} D_3^4 - T^c c: D_3^4 - T^s S$ $T_{des: D}^S$ $T^s S$ $T_{a: D}^S$ $T^s T$

5. (a:) D^s 6. as: $T - D^s$ 7. T 8. S 9. D

Mellem de forskellige sekvenstyper indtager den nedadgående kvintskridtsekvens en særstilling. De faldende kvintskridt høres i visse tilfælde som en sammenhængende funktionskæde, hvor positionerne undervejs på én gang fungerer som modtager og videregiver af den funktionelle spænding, et forhold der afstedkommer et for dur- og mol-harmonikken karakteristisk træk, en overførelse af dominantens septim- eller noneakkordstruktur til samtlige positioner i skalaen.

En kromatisk faldende positionsrække lader sig identificere som en afledning af kvintsekvensen hvor hveranden position er erstattet af sin tritonus-afledte form;³ men endnu en afledningsform kan iagttages. Betragtes kvintsekvensen, ikke som en kæde af faldende kvinter, men som en følge af opadgående kvarter, der forskydes i nedadgående sekundtrappe, vil denne leddelte form af sekvensen i sin afledte form udvise en kvartprogression der bevæger sig nedefter i kromatisk trappe; et eksempel ses bl. a. i Chopins as-dur præludium, takt 51–53, der udviser følgen h-e, b-es, a-d. Måles denne sekvenstype ud i faldende kvinter, vil hvertandet led i kæden udvise et formindsket kvintinterval.

De udviklingsmæssige forudsætninger som ligger til grund for kvintsekvensen lader sig kun antydningssvis klarlægge. Meget tyder på, at den i sekvensen indeholdte sekundtrappe udgør mønstrets urform, og at derefter først og fremmest fænomener af stemmeføringmæssig art har tilført kæden dens endelige, udbyggede skikkelse.

På et tidspunkt, hvor parallelle kvintfølger endnu var god norm, optræder sekundtrappen rendyrket, som i efterfølgende eksempel fra Obrecht-Messen »Je ne demande«, »Qui tollis«-afsnittet.⁴ Trappen er her opadgående med positionsfølgen g-a-b-c, og sekvensen forløber i klart afgrænsede led hver indeholdende en 5-slags-gruppe:

The image shows two musical staves for piano accompaniment. The top staff is marked with a '3' and a brace, indicating a triplet. The bottom staff is a standard piano accompaniment. Both staves show a sequence of chords and melodic lines.

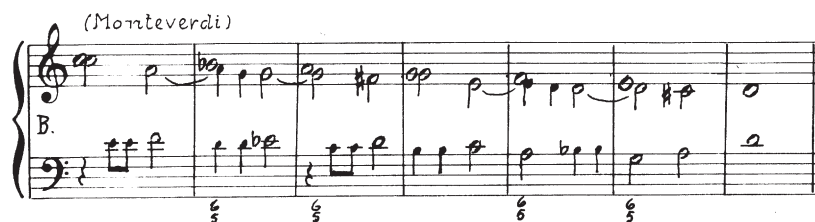
3. Jævnfør min bog »De funktionelle prinsipper i Romantikens harmonik« 1970, s. 36.

4. Citeret efter Reese: Music in the Renaissance, s. 204.

Et andet eksempel, ligeledes fra ca. 1500, viser sekundtrappen i nedadgående retning (Apelscher Codex, V. Florigal⁵):



Trappens udbygning med positionsindskud mellem sekundtrinene syntes tydeligt at have haft sin baggrund i kravet om undgåelse af kvintparallerer. De følgende to eksempler, begge fra ca. 1600, det første fra Guillaume Costeleys chanson »Allon gay«,⁶ det andet fra en madrigal af Monteverdi,⁷ viser sekvensen i udbygget skikkelse og med to typer af kvinttilslørende indskud:



I Costeley-eksemplet ses sekundtrappe-positionerne for hvert halvnodeslag: d-mol, c-dur, b-dur, a-dur; i Monteverdi-eksemplet i sidste halvdel af hver takt: f-dur, es-dur, d-dur, c-dur, b-dur, a-dur. Formidlingen mellem sekundtrinene sker i første tilfælde ved hjælp af regulære »kvintbroer«, hvorved kvintsekvensen klart manifesterer sig; i det andet tilfælde sker kvinttilslø-

5. Das Chorwerk, Heft 32, Kallmeyer 1935, nr. 4, hymnen »In Ascensione«.

6. Davison and Apel: Hist. Anthology I., s. 162.

7. Citeret efter Hamburger: Subdominante und Wechseldom. s. 124.

ringen ved en kæde af synkopedissonanser under akkordskift; sekvensen vil kunne høres som en række trinvist faldende følger, hvor to DD-D progressioner efterfølges af S⁶-D (hørende henholdsvis til b-dur, as-dur, g-dur o.s.v.), og som til slut munder ud i d-mols tonicaposition. Men også kvintsekvensfølgen kan udledes, selv om den her ikke fremtræder helt så iøjnefaldende som i det første tilfælde: c-f, b-es, a-d, g-c, f-b, e-a-d.

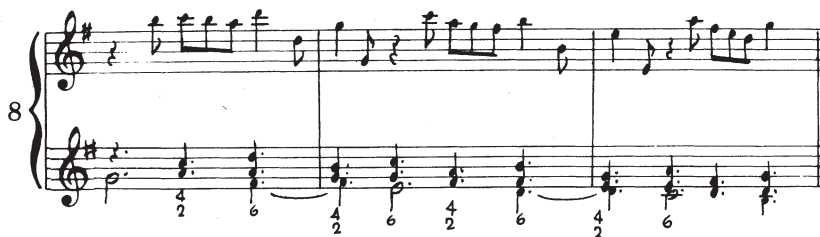
For så vidt sekundtrappen er disponeret som en faldende kæde af sekstakkorder, den såkaldte faux-bourdon, udviser mønstret en levedygtighed, der rækker gennem hele 1600-tallet og endda et stykke ind i 1700-tallet. Hos Corelli, der i det store og hele repræsenterer dur- og mol-harmonikkens egentlige gennembrud, forekommer progressionen i flere tilfælde, som f. eks. i hans Concerto Grosso Op. 6 nr. 6, slutsatsen takt 21–26:



Det er ikke mindst passacaglien, hvor denne er bygget over en faldende firtone-følge, der har holdt progressionen i hævd, dens frygiske slutning ligeledes, der som halvslutning lever videre i dur- og mol-harmonikken. (Passacaglia for soloviolin af Heinrich Biber, 1644–1704):⁸



Men også hvor det gælder faux-bourdon-formen, bliver den klassiske udformning først til i det øjeblik kæden udstyres med sekvenserende forudhold, hvad også forekommer hos Corelli (Concerto Grosso Op. 6 nr. 8, »Julekoncerten«, den afsluttende Pastorale takt 8–10, violin I + generalbas):



8. Citeret efter Bukofzer: »Music in the Baroque Era«, s. 116.

Også her er kvintsekvensen latent til stede, fra optakten til takt 2, positionsfølgen: h-e-a-d-g-c-fis-h-e, mens den faldende sekstakkord-række ses fra sidste $\frac{3}{8}$ -gruppe i første takt og fremefter svarende til understemmens trinskit. Typisk for 1600-tallets kvintsekvenser er en struktur, hvor både positioner og akkordopbygning er toneartsegne (Corelli: Concerto Grosso Op. 6, nr. 9, Corrente, takt 8–11):



Her er sekstakkord-tertsen placeret i overstemmen, men progressionen udviser samme forsinkelse af akkord-seksten.

I det følgende skal de øvrige grundformer som sekvenserende akkordfølger udviser nærmere belyses. Som nævnt er det mest hensigtsmæssigt at lade sekvensens harmoniske struktur danne grundlaget ved en sådan beskrivelse og ved uddifferentieringen skelne mellem 1) hvilket retningsforløb sekvensen udviser (opadgående eller nedadgående), 2) med hvilken intervalafstand ledenes progressioner forskyder sig i forhold til hinanden (sekund, tert eller kromatisk), og endelig 3) hvilke progressioner primærleddet og dermed også de efterfølgende led er bygget op over.

I forbindelse med funktionsanalyser er erkendelsen af de forskellige sekvens-typer en instruktiv detalje, fordi ledsammenføjningerne som tidligere nævnt i stor udstrækning udelukkende motiveres af den sekvenserende ensdannethed, og at denne på afgørende måde træder i stedet for en funktionel begrundet sammenføjning. Denne erkendelse åbner vejen for en langt mere indgående forståelse for dur- og mol-tidens harmoniske mønstre.

1. *Rosalien*. Sekvensen består af en kæde opadgående kvartprogressioner (subsidiært nedadgående kvintprogressioner), der forskyder sig i en stigende sekundtrappe. I sin klassiske form er sekvensen for det meste kun tre-leddet og tager hyppigst sit udgangspunkt fra tonica-positionen: I-IV, II-V, III-VI. Betegnelsen Rosalie har oprindeligt været anvendt nedsættende. Det er komponisten og digteren C. F. Schubart, forfatteren til »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, der i sin »Vaterlands-Chronik« årgang 1774, kan oplyse, at betegnelsen skriver sig fra en gammel italiensk folkemelodi »Rosalia, mia cara«, af hvilken han citerer efterfølgende strofe:⁹

9. »Chr. Fr. D. Schubart's vermischte Schriften«, Zürich 1812, I s. 220ff. »Von den Rosalien«. If. S. viser melodi-citatet sangens reprise. Jvnf. også Riemanns musikleksikon 1967, s. 819.

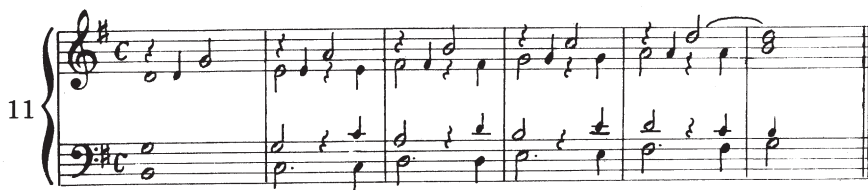


Melodien demonstrerer tydeligt en banal udnyttelse af progressionen, hvilket imidlertid ikke betyder, at sekvenstypen ikke kan anvendes på i høj grad lødig vis, hvad dens hyppige forekomst i en række klassiske hovedværker klart viser.

Rosalien er den nedadgående kvintskridtsekvens' direkte modstykke, idet kvintsekvensen udviser stigende kvartfølger i nedadgående sekundtrappe, hvor Rosaliens sekundtrappe er opadgående. Tilsvarende er kvintsekvensen til tider kombineret med en kromatisk *faldende* ledsagestemme, Rosalien derimod med en ledsagestemme, der er kromatisk *opadgående*.

Rosalien ses ofte placeret som en positionsanimerende følge inden kvintsekvensens faldende positionsrække. Se f. eks. den indledende Largo i Corellis Concerto Grosso Op. 6, nr. 1. Rosalien i takterne 3–5 fører med sin progression I-IV, II-V, III-VI frem til D-durs paralleltoneart h-mol, hvor der kadenceres (takt 6), hvorefter h-mol-positionen som D-durs tredie-dominant, $\overline{DD}$, indleder rækken af faldende kvinter, der fører tilbage til hovedtonearten.

På samme måde som kvintskridtsekvensen har kunnet føres tilbage til den faldende sekundtrappe, er modsat den stigende trappe i form af en opadgående faux-bourdon, Rosaliens urform. Et eksempel fra ca. 1600, Dowland-sangen »Come again, sweet love« (her i dens 4-stemmige version) viser det næste trin i udviklingsforløbet:



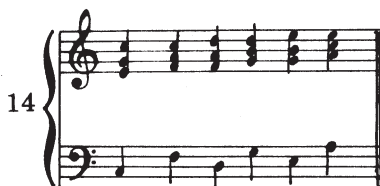
Sekundtrappens sekstakkorder ses på sidste fjerdedel i hver takt, men i forløbet forsinkes hver gang akkordseksten, hvorved grund-treklange først i takterne dannes. Denne form af sekvenskæden er endnu i slutningen af århundredet den hyppigst forekommende, som hos Corelli f. eks. (Violinsonaten Op. 5 nr. 1, den afsluttende Allegro):



eller hos Torelli (Violinkoncert i d-mol, anden sats):



Vejen til en sekvenskæde, der udviser de karakteristiske stigende kvartfølger er nær for hånden og fremkommer, når akkordpositionerne konsekvent ændres til grundformstrekklange. I Gasparinis generalbasskole »L'armonico pratico al cimbalo«, Venedig 1708, indøves sekvensen i den nævnte form (bogens s. 24):



Som sidste trin i udviklingen antager førsteakkorden i hver af kvartfølgerne dur-form, hvorved den førnævnte kromatisk opadstigende ledsagestemme fremkommer. Denne type er karakteristisk for højbarokken og ses f. eks. i Bachs »Kleine Präludien« for orgel,¹⁰ men er allerede udviklet i midten af 1600-tallet, som efterfølgende eksempel fra den indledende sinfonia i kantan »Weine nicht« af Matthias Weckmann (1621–74) viser:¹¹ I begge overstemmer ses den kromatisk opadstigende ledsagestemme:

10. Indledningstakterne i præludierne i C-dur eller F-dur.

11. Schering: *Gesch. der Musik in Beisp.* s. 277.



Rosalien forekommer hele 1700-tallet og 1800-tallet igennem. Sekvensens affektfulde, ekspanderende styrke har ikke mindst Beethoven forstået at udnytte. Modulationsdelen i førstesatsen af d-mol sonaten op. 31 nr. 2 viser en sådan typisk Beethoven-Rosalie. De enkelte positioner er ofte bredt ud i større figurative flader, og basføringens trinvist eller kromatisk stigende kurve understreger den latente crescendo-virkning. Efterfølgende eksempel viser akkordmønsteret i modulationsdelen takt 9–23:



Men også kortere formulerede Rosalier forekommer, som her med den kromatiske ledsagegestemme i bassen (d-dur sonaten op. 14 nr. 2, den afsluttende Scherzo-sats):



12. En Rosalie-lignende progression bygget over en kromatisk stigende basføring, et udfyldt tetrachord, ses allerede i 1500-tallet. Se Cabezon: Tiento del Curato Tono (Straube: Alte Meister des Orgelspiels, Leipzig 1929, s. 92 takt 1).

Som et eksempel fra den tidlige romantik følger et citat fra Schumanns »Novelletten« Op. 21 nr. 8. Den kromatisk opadgående linie i basstemmen lader ane, at det også her er Rosalie-sekvensen der ligger til grund for følgen:

18

f: T Ds Dalt ces. D - - - D#5 T des: D#5 T es: D#5 - T f: D #5 T 056 T

På 2-slaget i første takt septimiseres tonicapositionen; akkorden videreføres til f-durs DDalt, der permuterer til DD i ces-dur; fra optakten til takt 3 følger den 4-leddede Rosalie: ges-ces, as-des, b-es, c-f. Også her er dominantakkorderne i hver af de fire sekvensled disponerede som sekstakkorder, men udviser desuden i alle fire tilfælde opadalaltereret kvint. Sekvensforskydningen er ikke længere tonalt styret i sine positioner, idet sekundtrappen følger helt-toneskalaen ges-as-b-c; de fire sekvensled bliver derved strukturelt ensdannede og fører tilbage til progressionens udgangstoneart, f-dur. Det tonale udsving over ces-dur-regionen viser en alt andet end traditionel udnyttelse af sekvensmønstrer:¹³

Også i højromantikkens harmonik forekommer Rosalien relativt hyppigt. Sekvensen i dens klassiske skikkelse, hvor det er D-T progressionen, der sekvenseres, ses stadigvæk; men desuden forekommer visse variationer af grundmønstrrets akkordpar og samtidig, hvad især er karakteristisk, en udbygning af sekvensleddenes omfang. To eksempler fra Wagners »Tristan« vil kunne belyse denne udvikling.

I det første, en sekvens fra forspillet, er primærleddets D-T følge erstattet af den funktionelt stærkere virkende DDalt-D progression, hvad helt falder i tråd med Tristan-harmonikkens forkærlighed for »åbne«, videreførelseskrævende periodeudgange. I sekvensen som den her forekommer (forspillets takt 36-41), forøges spændingsstyrken yderligere af progressionsgentagelserne:

19

f: Dalt - D Dalt - D g: D - Dalt - D Dalt - D a: D - Dalt - D

13. Jvnf. Ernst Kurth »Rom. Harmonik« 1923, s. 223, hvor modulationsforløbet betragtes som foranlediget af »chromatische, gelegentlich auch ganztonweise Rückungen«.

I det andet eksempel, der ligeledes bygger på kærlighedsmotivet, her som det forekommer i første akts tredje scene, er sekvensleddene udvidet til at omfatte fire akkordpositioner, hvoraf den sidste, dominanten, optræder både i dur- og mol-form:

Den 2-leddede Rosalie (takt 1-4) fører med positionerne d-g, e-a frem til c-tonalitetens tredie-dominant ($\overline{DD}$) og efter denne positionsanimering videreføres følgen naturligt i en faldende kvintsekvens, a-d-g-c-f, altså samme grundmønster som tidligere omtaltes i forbindelse med den indledende largo-sats i Corellis concerto grosso Op. 6, 1.

I begge de to sidste eksempler er sekvensleddene funktionelt sammenknyttede (ved permutationen $D > S$), hvilket kun mere undtagelsesvis ses i tidligere stilfaser. Hos Bach forekommer dog en karakteristisk progression, hvor S^bVII akkorden indskydes som sammenbindende element:¹⁴

14. Se min artikel »Die Harmonik J. S. Bachs«, Bach Jahrbuch 1980 s. 68ff.

Den med kryds markerede akkord binder de to Rosalieled sammen; i f-tonaliteten som forlades, repræsenterer den subdominantens dominant; for at karakterisere akkorden i den derpå følgende g-mol, anvender jeg analysesymbolet S^bVII, idet akkorden placerer sig på skalaens lave syvende trin (grundtone = f), klart har subdominantisk funktion og også strukturelt må betragtes som afledt af subdominantakkorden, hvilket ses for så vidt akkordens f erstattes af g.

Også i wienerklassisk og romantisk harmonik ses Rosalie-sekvensen udbygget med S^bVII akkorden, hos Beethoven f. eks. i Pathétique-sonaten (første sats takt 65), i tredje-satsen af Schuberts »Wanderer«-fantasi (eks. 22a), eller hos Mendelssohn i d-mol klaverkoncertens anden sats (eks. 22b). Akkorden kan udvise dur- eller mol-struktur og er hyppigst disponeret i omvendning som sekundakkord (22a), men ses også i visse tilfælde i sin grundstillingsform (22b):

22 a

a: D T h: [SD] SbVII D T

(h): [SD] cis: SbVII D T

22 b

f: S D T [SD] SbVII D T

2. Den kromatiske Rosalie. Den opadgående sekundtrappe er her kromatiseret. Mønstrret synes at være senere tilkommet end den diatoniske form. Et eksempel ses i Beethovens »Eroica« (første sats takt 123–131) eller hos Schubert i »Wanderer«-fantasiens tredje sats:

The image displays three systems of musical notation, each representing a different key signature and harmonic progression. The first system is labeled 'a: Salt' and shows a progression from A-flat major to B-flat major. The second system is labeled 'b: Salt' and shows a progression from B-flat major to C major. The third system is labeled 'c: D' and shows a progression from C major to D major. Each system includes a treble and bass staff with various chords and melodic lines, including chromaticism in the second system.

Et interessant fænomen gør sig gældende i måden på hvilken sekvensen er skanderet; primærleddets afsluttende tonica-akkord, a-mol, genoptages som første akkord i andet led, hvor tonaliteten forskydes til b-mol; progressionen både her og i det foregående primærled udviser således følgen VII-V-I; VII-positionen, hvor den som her optræder som trediesidste-plads-akkord, må ses som en tritonusaflødning af subdominantpositionen. I senromantisk harmonik ses følgen Salt-D-T ikke så sjældent som selvstændig kadenceform,¹⁵ og der er således grund til at antage, at det bl. a. er med baggrund i den kromatiske Rosalie, at progressionen har vundet hævd.

Et andet eksempel, fra førstesatsen af Schuberts B-dur sonate (takt 99–107) viser en mesterlig udformning af sekvensen:

15. Jvnf. min artikel, Bach-Jahrb. 1980 s. 65, hvor et eksempel på kadencetyper hos Strauss citeres.

24

1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9.

f: T D $\frac{4}{3}$ T $\bar{D}a\bar{e}b$ $\bar{D}$ $\bar{D}$ T

f: T D $\frac{4}{3}$ T $\bar{D}a$ $\bar{D}$ T as: $\bar{D}$ $\bar{D}$ T a: $\bar{D}$ -T

f-b

b: $\bar{D}$ -T

I de tre første takter fastslås f-dur tonaliteten med en kvintsekvens-kadence; kvintprogressionen gentages takt 4–5, men stopper op ved DD-positionen, der antager tonica-kvalitet. De sidste tre akkorder danner derefter primærled i den efterfølgende 4-leddede sekvens, hvis tredje og fjerde led indskrænkes til 2-positionsfølger men af forskellig udstrækning. Bemærk hvorledes Rosaliens periodedannelser er udformet uden al sekventisk stivhed i sine fint afvejede fladefordelinger.

3. *Tertstrappe-Rosalien*. De opadgående kvartfølger (subsidiært nedadgående kvintfølger) forskydes her tertsvis opefter som det f. eks. ses i en sekvens fra Webers »Freischütz«-ouverture:

25

b-es d-g f-b g-c

es: $\bar{D}$ -T g: $\bar{D}$ -T b: $\bar{D}$ -T c: $\bar{D}$ -T $\bar{D}$

C-mols tonica efterfølges af den parallelle es-durs D-T; følgen es: VI-V-I forskydes i de tre første led i tertstrappe (b-es, d-g, f-b), men med det sidste afkortede led i sekundtrappe (g-c), en ikke sjældent forekommende formindskelse af trappens trininterval, der her bringer progressionen tilbage til udgangstonearten c-mol.

Terts-Rosalien er ikke ualmindelig hos Beethoven. I »Pathétique« sonatens slutsats ses et eksempel, der viser en tendens henimod en funktionel sammenbinding af leddene:

26

c: D₂ — T₃ es: S⁶ D₂ - T₃ g: S⁶ D₂ T₃

Akkorden S⁶ med udeladt kvint først i takt 3 danner funktionel bro tilbage til primærleddets c-mol tonalitet, hvor den svarer til subdominantpositionen som sekstakkord.

Hos Chopin, der i høj grad dyrker Terts-Rosalien, kan sekvensen være udformet, så den udviser fuld funktionel sammenknytning mellem leddene og dermed af progressionen som helhed (fra as-dur præludiet):

27

a: T D — Cis: [T] alt. D e: [T] alt. (e:) D T

Progressionens grundmønster e-a, gis-cis, h-e udviser en nedadgående halvtrinsfølge i overgangen mellem første og andet sekvensled (a-gis); den septimiserede a-dur akkord takt 2 er derfor i stand til at danne bro til andet-leddets cis-mol tonalitet, da den registreres som cis-mols DDalt. Anderledes i overgangen fra andet til tredje led; her forskydes den sekvenserende følge et heltrin, cis-h, men her indskydes derfor c-positionen på sidste ottendedel i takt 4, hvorved den funktionelle følge er tilvejebragt, nemlig e: DD - DDalt-D-T (takt 4-6). Eksemplet viser klart den tidligere omtalte, voksende tendens til også at sammenkæde sekvensleddene indbyrdes i funktionelt betingede progressioner.

4. Den opadgående kvintskridtsekvens. Denne sekvens, der ligesom de tre Rosalie-typer er positionsanimerende, er forholdsvis sjældent forekommende. Almindeligvis udviser sekvensen, der især er typisk for tidlig barok, kun tre opadgående kvintfølger (svarende til fire positioner),¹⁶ undtagelsesvis dog også flere, som i følgende eksempel fra Corellis violinsonate Op. 5, nr. 2 (første sats, takt 11):

28

b - es c - f d - g es - b f - c g - d

b: S - T c: S - T d: S T

a

(d:)° II // S D T s° D T

Efter en treleddet Rosalie af typen stigende sekstakkordrække med forsinkelse af akkordseksten følger fra 2-slaget i anden takt den opadgående kvintsekvens es-b, f-c, g-d. For begge sekvenstyper gælder det, at de følger en opadgående sekundtrappe svarende henholdsvis til tonaliteterne es-f-g og b-c-d, men for Rosaliens vedkommende er det en opadgående *kvart*følge der sekvenseres, følgen D-T, i den stigende kvintsekvens derimod en opadgående *kvint*følge svarende i tilfældet her til progressionen S-T. Mellem kvintsekvensens

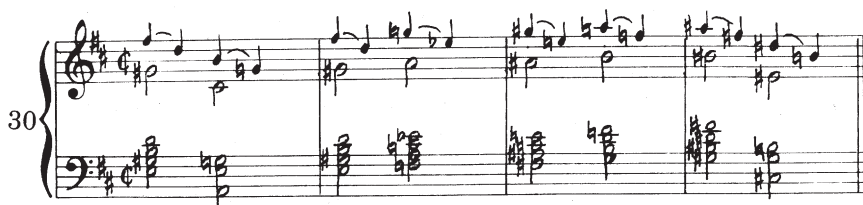
16. Se f. eks. den 21. variation i Corellis »La Follia« Op. 5 nr. 12.

første og andet led og mellem andet og tredje sker sammenknytningen ved permutationen $T > SS$.

I klassisk og romantisk harmonik optræder den opadgående kvintsekvens som regel i mere tilslørede former som i efterfølgende eksempel fra slutsatsen af Schuberts a-mol sonate op. 143:



Mens den diatoniske sekundtrappe (sidste fjerdedel i eksemplets tre sidste takter) tydeligt synes at kræve at rækken forsynes med formidlende positionsindskud, gør det tilsvarende sig ikke gældende for så vidt sekvensen udviser en kromatisk trappe. I en sådan kromatisk stigende positionsfølge, en afledning af den opadgående kvintsekvens, synes øret ikke på tilsvarende måde at hæfte sig ved de kvintparalleller akkordfølgen afstedkommer (sekvens fra kodaen i tredje sats af César Francks symfoni):



Akkordernes noneakkord-struktur synes at spille en væsentlig rolle; hos Bach ses i flere tilfælde en kromatisk faldende række af ufuldkomne noneakkorder, og i Griegs Ballade Op. 24 (to takter inden *più animato*-afsnittet) er den kromatisk stigende følge disponeret som septimakkorder, hvis klanglige intensitet forøges ved tilføjelse af akkordkvinten som bastone.

5. Inganno-sekvensen. Mens de i det foregående omtalte fire sekvenstyper repræsenterer opadgående følger, der bygger på stigende sekund- eller tertstrapper, skal i det følgende to progressionsmønstre behandles, hvor sekvenseringen forløber i nedadgående retning. Læses Tertstrappe-Rosalien bagfra fremkommer progressionen I-V, VI-III, IV-I, en følge hvor nedadgående kvarter (subsidiært opadgående kvinter) forskydes i faldende tertstrappe. Et for sekvensen karakteristisk element er ikke blot de enkelte leds kvart- eller

kvintbevægelse, men i lige så høj grad den følge som danner overgangen fra led til led, en progression, der tydeligt registreres som den skuffende slutning D-T eller D - TT. Med et lån fra ældre teoretisk terminologi har jeg derfor benævnt sekvensmønsteret Inganno-sekvens (ingannare = bedrage).¹⁷ Allerede hos Corelli optræder sekvensen i sin fuldt udviklede, typiske form (»Jule-koncerten«, Op. 6 nr. 8, den anden repetitionsdel i koncertens første Allegro):



Septim-sekstforudholdene, der dannes mellem de to overstemmer, synes at være kædens oprindelige grundmønster, hvorefter en 3-stemmig udformning tilføjer understemmens grundbasfølge, der ved overgangene fra led til led føres i modbevægelse og derigennem afstedkommer Inganno-progressionerne. Bach anvender ikke sjældent sekvenstypen, som f. eks. i B-dur præludiet fra første bind af Wohltemperiertes Klavier (de indledende takter).

Gør man springet frem til romantisk harmonik, Chopin f. eks., er strukturen i den corelliske type stadig bibevaret (se f. eks. E-dur etuden Op. 10 nr. 3, takt 17-21), hvilket beror på, at den skuffende akkordfølge, der binder leddene sammen, hører mellem funktionsharmonikkens gængse akkordforbindelser. I Ph. Em. Bachs A-dur Fantasia fra fjerde samling af »Für Kenner und Liebhaber« (1783) er en Inganno-sekvens udformet som en variant af progressionen faldende sekstakkordrække. Her optræder samtlige dominantpositioner i dur-form, disponerede som ufuldkomne dominantakkorder:



17. Udtrykket Inganno forekommer bl. a. i Joseph Drechslers »Harmonie- und General-Bass-Lehre«, Wien 1816, s. 84 par. 113.

I wienerklassisk og romantisk harmonik forekommer sekvensmønstret snart i skikkelse af bredt udformede figurative kæder (se f. eks. Waldsteinsonatens afsluttende Prestissimo takt 9–16 og 43–54), snart i hurtigt progresserende positionsfølger (slutsatsen af Beethoven-sonaten Op. 54 og Schubert-sonaten, D-dur Op. 53, den afsluttende Rondo):



6. *Nedadgående kvintfølger i faldende tertstrappe.* Mønstret, der kan beskrives som en følge af korsvist faldende kvinter, er i sin struktur nært beslægtet med den nedadgående kvintsekvens. I efterfølgende eksempel, en 5-leddet sekvens fra Bachs orgelpræludium i a-mol (BWV 569), er samtlige positioner i rækken disponerede som grundstillingsakkorder og giver derigennem et billede af sekvensens struktur; den tilgrundliggende kvintfølge a-d-g-c (takt 1-2, 4 og 6) er udbygget til en tertstrappe-følge ved indskydelse af positionerne fis-h og h-e (sekvensens andet og fjerde led):



Tertstrappe-kvintsekvensen indtager ikke sjældent den sædvanlige kvintsekvens' plads. Et eksempel ses i slutsatsen af Beethoven-sonaten Op. 14 nr. 1. Forløbet fra dobbeltstregen takt 47 bringer først en Rosalie, der med de stigende kvartfølger d-g, e-a, fis-h fører fra g-dur til h-mol, hvor der kadencerer. Fra optakten til takt 58 og frem til takt 66 følger derefter tertstrappe-kvintsekvensen, der med positionerne fis-h, d-g, h-e fører over til e-mol. Sekvensens hyppige anvendelse har tydeligt sin baggrund i, at følgen lader sig kombinere med en trinvis nedadgående basgang, hvilket fremkommer, når dominantpositionerne optræder som tertskvart-akkorder eller ufuldkomne dominanter, hvad netop er tilfældet i det nævnte eksempel fra Beethoven-sonaten (basgangen h-a-g-fis-e, takt 58–66) eller i den citerede sekvens fra Schu-

berts c-mol sonate (eks. 2, takt 1). Det efterfølgende eksempel, fra sidetema-gruppen i første-satsen af sonaten Op. 10 nr. 1 (takt 32), viser en for Beethoven typisk udformning af sekvensen; her er de enkelte led i kæden udvidet til en 4-akkord-følge svarende til basstemmens føring i trinvist nedadgående grupper:

35

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

es - as

c - f

as: D₂ - T₃ D₃ - T f: D₂ - T₃ D₃ - T

10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

as - des

des: D₂ - T₃ D₃ - T es: D₂ - T₃ D₃ - T

I et andet tilfælde udviser enkeltleddene seks hurtigt forløbende akkordskift som det ses i Op. 54-sonatens første sats (takt 44); også her er det basstemmens trinvis mønster, der så at sige retningsbestemmer sekvensforløbet:

36

es - as

c - f as - des

as: D - T f: D - T des: D - T

Endnu et eksempel af mere kompliceret art skal belyses, en sekvens fra indledningsrecitativet i Mozarts »Idomeneo«. ¹⁸

18. Citeret efter Finn Höfding: »Harmonilære« AII, s. 49.

37

es-as c - f f-b d- g g-c e a

as: D⁵-T b: Ba-D c: D⁵-T d: Ba-D

Som analysen viser bevæger toneartsplanerne sig sekundvis opad: b-c-d. Sammenstilles de to sidste akkorder i hvert af de tre led, genkender man Rosalien, hvad også den kromatisk opadgående linie i overstemmen indikerer. Sekvensen er bygget op over DDalt-D progressionen, altså samme variant som i det tidligere citerede eksempel fra »Tristan« – forspillet (eks. 19). De enkelte led udviser derimod i deres grundstruktur to faldende kvintfølger i nedadgående tertstrappe, for primærleddets vedkommende: es-as, c-f. Med begyndelsen af andet led forlades imidlertid tertstrappen til fordel for kvintfølgen f-b. Progressionen kan således betragtes som en blandingstype, en kvintsekvens, hvor kun hvertandet led er udbygget med en tertsindskudt kvintfølge, en form der tydeligt belyser, hvor nært de to sekvenstyper er beslægtede.

Med hensyn til tertstrappe-sekvensens tonale motivering er det primært paralleltoneartsfænomenet, der dikterer progressionens retningsforløb, idet det er reglen, at sekvensens to første led modulerer fra en given dur-toneart til dens parallelle mol. Se sekvensen eks. 35. Primærleddets slutakkord, as-dur positionen, svarer således til Tp i forhold til det efterfølgende leds f-mol. Anderledes ved sammensyningen mellem andet og tredje led (takt 9–10); her udviser progressionen akkorderne f-mol – as-dur – des-dur, altså svarende til des: III-V-I. Denne vending ses ikke sjældent i ikke-sekvenserende kadencedannelser til trods for at den funktionelle sammenhæng mellem følgens to første akkorder ikke er direkte indlysende. Det er derfor tænkeligt, at det netop er via sådanne tertstrappe-sekvenseringer, at vendingen har vundet hævd.

7. Opadgående kvintfølger i stigende tertstrappe

Sekvensen erstatter Tertstrappe-Rosalien's opadgående kvartfølger med opadgående kvintfølger, og er en direkte spejlvending af den foregående sekvenstype. Progressionen er yndet i romantikkens harmonik og ses f. eks. i César Francks orgelkorale i e-dur:

38

1 2 3 4 5 6

g: S — T h: S — T es: S — T

Sekvensens positionsfølge bryder i sidste led ud af udgangstonearten (as-es i stedet for g-d), da leddene begge gange forskydes en stor terts opefter svarende til toneartsplanerne g-h-es (jvnf. Schubert-sekvensen, eks. 2); sekundakkorden sidst i anden takt danner den funktionelle bro mellem første og andet led, da den fungerer som h-mols DDalt; på samme måde repræsenterer sidste akkord i takt 4 es-durs DDalt, men positionen optræder begge gange som mol-akkorder, en form som også ses i ikke-sekvenserende forbindelser, bl. a. netop hos César Franck.

Sekvenstypen med dens korsvis stigende kvintfølger er ikke mindst karakteristisk for Wagners harmonik; den danner så at sige et akkordisk grundmotiv i »Tristan«s slutscene, Isoldes Liebestod, som allerede indledningstakterne viser:

39

1. 2. 3. 4. 5. 6.

as - es ces b ces - ges d cis

as: T - D h: alt D ces: T - D h: alt D

d: T - D f: T - D

De opadgående kvintfølger i takt 1, 3, 5 og 6 danner sekvensens grundstruktur; til forskel fra store-tertsfølgerne i det foregående eksempel forskydes leddene i tilfældet her konsekvent i et lille-terts interval og danner dermed et tertstrappemønster, der svarer til en brudt, formindsket septimakkord: as-ces-d-f. Primærleddets toneart høres tydeligt som as-dur, og det præges af det udtryksfulde opsving til 4-positionsakkorden $\overline{DD}$ alt. Akkorden forbereder samtidig overgangen til sekvensens andet led, hvor den igen høres, nu som T i ces-dur. En tilsvarende rolle spiller d-dur akkorden, takt 4, der formidler overgangen til sekvensens to sidste afkortede led. Et typisk træk er de halvtrinsfølger, der sammenbinder akkordprogressionerne. I følgen mellem første og anden takt »funktionaliseres« opsvinget D - $\overline{DD}$ alt med de modsatrettede halvtrin c-ces, b-ces, og tilsvarende mellem tredje og fjerde takt: es-d, des-d. I overgangen mellem sekvensens tredje og fjerde led tilvejebringer følgerne cis-c og e-f samt fællestonen i bassen en slags quasi-funktionel sammenknytning, der ikke sjældent ses i romantisk harmonik.

8. Nedadgående kvarter i faldende sekundtrappe

Mønstret har den faldende sekundtrappe tilfælles med kvint-sekvensen, men erstatter for hvert af trinene i trappen det nedadgående kvintskridt med et nedadgående kvartskridt, subsidiært et opadgående kvintskridt. Sekvenstypen forekommer allerede i den tidlige barok (Philip Rosseter: »And would you see my Mistris face«, 1601):



Lutakkompagnementets akkordrække klinger med en egen karsk djærvhed, men følgen har næppe kunnet accepteres efterhånden som dur- og moltidens høremåde har vundet terrain – sekundtrappens formidlende indskudsakkorder danner i sig selv en sekundtrappe, men resulterer samtidig i en kæde af latente kvintparalleller (mellem første og anden akkord a-c i forhold til d-f og mellem anden og tredje c-g, f-c o.s.v.).

Schubert anvender sekvensen i slutsatsen af a-mol sonaten Op. 143, her som den optræder i satsens koda – de indskudte D - $\overline{DD}$ -følger får én knap til at glemme sekundtrappens parallelførte grundakkorder.



Wagner har dog formået at udforme sekvensmønsteret på mesterlig vis, som det ses i forspillet til tredje akt af »Tristan«:



Man genkender sekvens-urformen med dens faldende række af sekstakkorder; de ses i anden halvdel af takterne 1-4. Overstemmens septim-sekst forudhold er også til stede, men betinget af understemmens nedadgående halvtrinsfølger, der indtræder samtidig med septimforudholdenes opløsning, tvinges melodilinen nedefter i en heltonefølge: as-ges }_{ges} - e|e-d. Man kunne opfatte progressionen som en kvintsekvens, der i så fald måtte udgå fra en b-mol akkord først i anden takt, men derved ville primærleddets positionsfølge as-b differere fra de faldende kvintskridt i de to efterfølgende led. En relevant høre-møde må derfor være at opfatte primærleddets akkordfølge som progressionen as: T-D, der derefter sekvenseres sekundvis nedad: as-es, ges-des, e-h, hvorved meloditonen as først i anden takt kommer til at fungere som forudholdstone analogt med tonerne ges=fis og e i de to efterfølgende takter. Også sekvensens afvikling er yderst raffineret; akkordfølgen i fjerde takt synes at pege mod ges-mol (ges: S-D), men i stedet permuterer des-dur positionen og videreføres som altereret vekseldominant i f-mol, hvorved sekvensen, der indledes i as-dur, munder ud i dennes paralleltoneart.

9. Sekvenser bygget over ikke-kvintbeslægtede progressioner

De i det foregående behandlede sekvenstyper er de hyppigst forekommende. I samtlige tilfælde har primærleddet udvist en følge af to kvintbeslægtede positioner (D-T, S-T eller disses omvendinger, samt vendinger som DD - D eller DDalt-D), et akkordpar som enten alene eller udbygget med supplerende akkordpositioner, dannede udgangspunkt for sekvensfølgen.

Som vist lader denne hovedgruppe sig opdele i 8 enkelt-typer: fire nedadgående sekvensformer, hvor mønstret enten udviser en sekundtrappe eller en tertstrappe og hvor den centrale kvintprogression enten progresserer nedad eller opad (den faldende kvintsekvens samt de under 6, 8 og 5 anførte typer), og analogt hermed fire opadgående sekvensformer (1, 3, 4 og 7). Dertil kommer de afledte typer, hvor den diatoniske sekundtrappe er erstattet af en kromatisk følge (den kromatisk faldende eller stigende kvintsekvens, samt den under 2 omtalte kromatiske Rosalie).¹⁹ Hvor det gælder sekvensdannelser, der er bygget over ikke-kvintbeslægtede positionsforbindelser, så udgør denne gruppe så tydeligt et mindretal, og den er først og fremmest typisk for romantisk og især senromantisk harmonik.

Først skal dog en positionsfølge omtales, der allerede forekommer i det tidlige 1700-tal. Den ses i flere tilfælde i Bachs koralharmoniseringer og udviser en række af tre til fire akkorder, der bevæger sig sekundvis opad, ganske som en uformidlet sekundtrappe; progressionen, der tydeligt er sekventisk betinget, ses f. eks. i koralen »Es ist genug« i den affektprægede indledningsfrase:

43

a: T — D
h: [S] — D
cis: [S] — D D — T

De tre sidste akkorder i første periode, der svarer til grundtonefølgen e-fis-gis, er som forventet disponerede i omvendning med akkordtertsen som bastone, og kvintparallelterne er undgået ved hjælp af stemmekryds. Mønstret bygger på S-D progressionen, hvor D-positionen to gange permuterer til S og derved forskyder tonalitetsplanet sekundvis opad: a-h-cis.

Også i romantikkens harmonik dyrkes samme sekvensmønster, som f. eks. i Wagners forspil til tredje akt af »Tannhäuser«:

44

f: S g: [D] D T

19. En kromatiseret afledning af den under 8 anførte sekvenstype vil muligvis kunne påvises.

I et eksempel hos Schumann, *Novelletten* Op. 21 nr. 8, ses fire sekundvis stigende akkordpositioner, en progression, der betinges af, at to S-D følger bringes i forlængelse af hinanden, hvorved tonalitätsplanet forskydes opad i tertstrappe; sekvensens to led sammenknyttes af Inganno-progressionen dis-e:

Men det sekventiske S-D mønster lader sig også kombinere med en nedadgående sekundtrappe som i Schubert-sangen »Morgengruss« fra »Die schöne Müllerin«; her er den tilgrundliggende model den frygiske slutning med dens mol-subdominant, og permutationen d: $D > c$: DD sammenknytter leddene indbyrdes:

Undersøger man højromantikken og senromantikens sekvensformer, vil man konstatere, at »trappe-systemet« stadig er det samme – sekund-, terts- eller kromatisk trappe – mens de akkordmønstre som sekvenseres, dels repræsenterer de klassiske typer, dels udviser forskellige karakteristiske akkordforbindelser hentet fra tidens gængse kadencedannelser. Schubert f. eks. har i D-dur klaversonaten op. 53 udvalgt sig progressionen DDalt - D $\frac{1}{2}$, en akkordfølge der i sekventisk udformning danner en kromatisk faldende basføring og som desuden medfører en stærk funktionel sammenbinding af akkordrækken som helhed, eftersom kvartsekstakkorderne svarer til det efterfølgende leds vekseldominant-position:

20. Jvnf. Otto Mortensen (se fodnote 1) nr. 230 samt nr. 231, der viser en analog progression fra César Francks strygekvartet, første sats takt 67.

47

es: Dalt. — D₄ cis: Dalt. — D₄ h: Dalt—

D₄ a: Dalt - D₄ D

Romantikkens sekvensdannelser er ikke sjældent udformet med stor harmonisk fantasi, en kunst ikke mindst Rich. Strauss mestrer med virtuositet, som f. eks. i følgende passage fra Rosenkavalier-valsens:

48

es: 5 — Dalt h: 5 — Dalt[s7 es: Dalt.

5. 6. 7.

Den to-leddede sekvens henter sin akkordfølge et stykke tilbage i kadence-mønstret, idet det er følgen S-DDalt, der sekvenseres i faldende tertstrappe; de to led er nært funktionelt sammenknyttede, idet ces-positionen i anden takt danner overkvint til den efterfølgende subdominant i h-mol og altså repræsenterer en enharmonisk omskrivning af h-mols SD. Ligeså raffineret og overraskende er den modulatoriske tilbagevenden til udgangstonearten; akkorden på 2-slaget i fjerde takt, der har e som grundtone, videreføres som Dalt i es-dur der i tritonus-følge går videre til D og derefter T. Følgen Dalt-D-T kendes allerede i klassisk harmonik eller f. eks. hos Chopin (slutkadencen i c-mol Præludiet), men forskellen er, at Dalt-akkorden i tilfældet her optræder i en ikke på forhånd stabiliseret tonalitet, men viser vej ind i es-dur tonearten. Til slut skal endnu et sekvensmønster omtales, hvis struktur er af mere specifik art, men som har sin rod i 1700-tallets harmonik, den såkaldte:

10. *Teufelsmühle*. Navnet er første gang anvendt af E. A. Förster i hans »Anleitung zum General-Bass« (Wien 1805), hvor han taler om »die sogenannte Teufelsmühle«, en udtalelse der viser, at betegnelsen er af ældre dato.²¹ Sekvensen omtales da også allerede i 1776 af Abt Vogler i hans »Tonwissenschaft und Tonsetzkunst«, og i 1802 giver Vogler i sin bog »Handbuch zur Harmonielehre« et eksempel på progressionen,²² som så Förster tre år senere citerer, samtidig med at han tilføjer følgende kommentar: »...welche, wie man sieht, aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde bestehet«:

21. Förster s. 88 § 93.

22. G. J. Voglers teoretiske værker er på mange måder interessante; under hans korte ophold i København 1800–1801 udkom hans bog »Choral-System« (Kbh. 1800), hvor romertalsbecifringen første gang er anvendt, samme analyseprincip som Gotf. Weber sytten år senere lægger til grund i sin »Versuch einer geordneten Theorie«, Mainz 1817.

Et typisk kendemærke er sekvensens kvartsektakkorder og kromatiske basgang, der her er *opadgående*. Som den tilføjede analyse viser, består rækkens enkeltled ikke som normalt af to akkorder, men af tre, hvoraf den midterste er den gennemgående kvartsektakkord. Som regel placerer denne akkord sig mellem to 3-positionsakkorder, hvad også er tilfældet her, nemlig DD₉ og DDalt. De toneartsplaner sekvensen gennemløber bestemmes lettest af ♯-akkorden, idet dennes grundstilling svarer til det pågældende leds tonica-position. Som man vil se følger sekvensen en stigende tertstrappe, og forskydningen sker hver gang i lille-terts-intervallet, hvorved modulationsfølgen svarer til den formindskede septimakkords akkordtoner: d-f-as-h-d-f. Funktionelt danner følgen en sammenhængende række, idet DDalt akkorderne svarer til det efterfølgende leds S₇-position.

Et kortere brudstykke af akkordfølgen forekommer allerede i Matthæuspasjonen, i recitativet »Und siehe da« på ordene »Und die Erde erbebete«.²³

50

g: S # G 4 D: D - T

Den med klamme markerede akkordfølge er »kimen« til djævlemøllen; progressionen videreføres i to Rosalie-led, c-f, d-g. Akkordfølgen der er beslægtet med den såkaldte Lamento-kromatik, anvendes ikke sjældent i forbindelse med et stærkt affektpræget udtryk, som f. eks. af Mozart i Don Giovanni-finalen på kommandantens replik »rispondimi«.

Op mod år 1800 optræder sekvensen med tiltagende hyppighed.²⁴ Det synes især at være Ph. Em. Bach der med sin stærkt ekspressive harmonik har bragt sekvensen i focus, og som derigennem har dannet forbillede, ikke mindst for Mozarts vedkommende.

Teufelsmühlen forekommer et antal gange i Ph. Em. Bachs samling »Für Kenner und Liebhaber«; nedenstående eksempel viser progressionen som den ses i C-dur Fantasien fra samlingens femte del (1785). Sekvensen fremtræder i melodisk udformning, et træk – kombination af tematik og sekvens – som genfindes hos Beethoven:

23. Jvnf. Seidels ovenfor citerede artikel, s. 290.

24. Jvnf. de mange af Seidels anførte eksempler s. 287f.

51

1 2 3 4 5

b: S D⁹ 4 Dalt des: D⁹

6 7 8 9 10

(des:) 4 Dalt S T D

Efter afslutningen af sekvensens andet led synes akkorden i ottende takt, der har fis som grundtone, at ville fortsætte sekvenseringen endnu en lille terts højere, men positionen videreføres ikke som vekseldominant i e-mol, men som dominant i den afsluttende h-mol frase.

Djævlmølle-sekvensens basgang har i de foregående tilfælde været opadgående, men Förster bemærker udtrykkeligt, at akkordrækken han anfører (eks. 49) også kan læses bagfra.²⁵ Den kromatiske føring i understemmen og lille-terts modulationsfølgerne kommer derved til at forløbe i nedadgående retning. Tilsvarende vil også sekvensleddenes tre akkorder optræde i modsat rækkefølge: DDalt-4-DD⁹.

Også denne nedadgående type forekommer hos Ph. Em. Bach, bl. a. i den førnævnte C-dur Fantasia. I et andet tilfælde, A-dur Fantasiaen fra fjerde samling af »Für Kenner und Liebhaber« (1783), optræder progressionen i en varieret, udbygget skikkelse, et træk som også ses i den form sekvenskæden senerehen kan udvise; her er det en DDalt-akkord som er indskudt både i første og andet sekvensled, henholdsvis som leddets sidste og næstsidste position (de to med kryds markerede akkorder):

25. »Sie kann auch zurück gespielt werden«. Förster s. 88. I J. Drechslers »Harmonie- und Generalbass-Lehre«, Wien 1816, findes et eksempel, der både viser den opadgående og nedadgående Teufelsmühle, betegnet: »Ein chromatischer Satz« (s. 77).

52

d: D₂ a: [T] 5 - - - Dalt. 4 D₉ Dalt

(a:) fis: [T] 5 - - - 4 Dalt es: [T] 5 Dalt. D

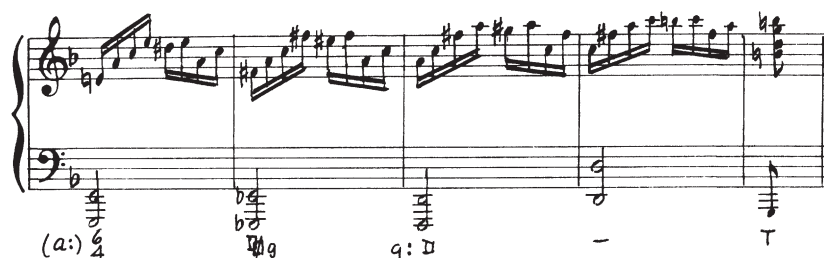
Hos Beethoven er djævlmøllen ikke ualmindelig. Den dukker op i værkerne fra omkring 1800, tilsyneladende første gang i kvartetten op. 18 nr. 6, hvor den i »Malinconia«-satsens koda forekommer i 2-leddet, opadgående skikkelse, derefter i anden symfonis første sats og tillige i »Eroica«-finalen.

At Beethoven kan have stiftet bekendtskab med sekvensfølgen gennem sit nære venskab med den 22 år ældre Förster, kan i høj grad være tænkeligt. Han beundrede Försters strygekvartetter og synes direkte at have fået teoretisk vejledning hos ham – et sted kalder han ham direkte »den gamle mester«;²⁶ så det forhold at generalbasskolen først forelå udgivet år 1805, behøver ikke at tale i modsat retning. At Beethoven, som f. eks. i Op. 54-sonatens anden sats, helt nøjagtigt følger Försters paradigme, kunne tyde på, at inspirationskilden her har været den primære:

53

c: Dalt 4 D₉ a: Dalt

26. Bekkers Beethoven-biografi s. 472 og MGG IV spalte 455.



Teufelsmühle-sekvensen med dens virkningsfulde stigende eller faldende kromatiske basgang dyrkes selvsagt også i romantisk harmonik. I Chopins fire ballader forekommer den i to tilfælde, begge gange som opadgående type; men helt så regelret som hos Beethoven er sekvensen ikke udformet, hvad efterfølgende citat fra g-mol Balladen Op. 23 viser:



Understemmen bevæger sig halvtrinsvis opad fra fis til c med skift for hver halvnode. Sekvensens grundmønster (markeret med de underste klammer) brydes på virkningsfuld måde af melodien sekvensering, der som fraseringsbuerne viser opdeler forløbet i tre, hvad yderligere understreges af de med kryds angivne forslagsakkorder.

I virkeligheden er Wagner mere klassisk i sin udformning af mønstret. Et typisk eksempel ses i et af de store højdepunkter i Isolde's Liebestod, hvor sekvensen afstedkommer en kraftfuld spændingsforøgelse som kronen på en bredt udformet stigning:

55

1. 2.

g — fis f e dis —

h: Dalt — D a: Dalt. gis: Dalt

3. 4. 5. 6.

(gls) — fis: [D] Dalt 4 Dalt 5 Dalt 4 Dalt

7.

h: Salt b5 Dalt. D S D D T

Dette brudstykke af et større samlet forløb indledes af en nedadgående, kromatiseret kvintskridtsekvens, hvis sekundtrappe svarer til toneartsplanerne h-a-gis; gis-durs dominant (grundtone = dis) der indtræder i anden halvdel af takt 2, fastholdes i tredje takt og permuterer i første halvdel af takt 4 til tredie-dominanten i fis-mol, hvorved progressionen føres over i mølle-sekvensen, hvis to led er markeret med klammer. Man vil bemærke at sekvensen ikke som ellers nedadforskyder toneartsplanet en lille terts, men derimod en stor terts, hvilket beror på, at h-positionen på sidste fjerdedel i takt 5, i stedet for at permutere til DDalt i dis-mol, videreføres som trediedominant i d-mol; som det ses af klammerne, er således begge sekvensled udvidet, så de består af i alt fire akkorder: DD - DDalt - 4 - DDalt. Også progressionens tilbagevenden til sin udgangstoneart h-mol, er af overraskende og prægnant virkning; akkorden sidst i takt 6, der har ais som grundtone, permuterer til ledetonepositionen i h-mol, Salt, der over DDalt fører til D; denne kadenceform, hvor både S

og DD-positionerne optræder i deres tritonus-afledning, ses med tiltagende hyppighed i romantisk harmonik, udover hos Wagner desuden hos f. eks. Grieg og Rich. Strauss.²⁷

Som eksempel-rækken i det foregående har vist, er sekvensdannelser i forskelligartede udformninger et karakteristisk og ikke uvæsentligt træk i dur- og mol-tidens harmonik.

Sekvensprincippet indebærer en række progressionsformer, hvor det analogi-dannende fænomen så tydeligt er det primære og hvor akkordfølgen i visse tilfælde vil kunne mangle normal funktionel sammenknytning. Et studium af den funktionelle harmoniks sekvensteknik er derfor, ikke mindst ud fra et analytisk aspekt, i stand til at forøge forståelsen overfor visse givne harmoniske strukturer, og det belyser samtidig et udviklingsmæssigt træk, tilstedeværelsen af visse karakteristiske progressionsmønstre, der på bemærkelsesværdig vedholdende måde bibeholder deres aktualitet gennem dur- og mol-harmonikkens vekslende stilfaser.

27. Se f. eks. Griegs klaverkoncert, første sats takt 13–14.

Anmeldelser

*Tanker i forbindelse med Nils Schiørrings
»Musikkens Historie i Danmark«*

Nu har vi i snart fem år haft professor Schiørrings danske musikhistorie; et stort anlagt arbejde og en imponerende pionerindsats – den første større samlede fremstilling af musikkens udvikling i vort land. Kronen på et langt livs virke i musikvidenskabens og musiklivets tjeneste.

At anmelde denne musikhistoriske fremstilling er langt fra let, og jeg føler, at det meste af det, der kunne bringes frem som relevant i forbindelse med bogen, allerede er gjort. Udgivelsen fandt sted i 1977–78, og dengang blev der skrevet meget. Successen blev hurtig fastslået, og efter få år i handlen er *Musikkens Historie i Danmark* idag udsolgt fra forlaget. En egentlig anmeldelse af værket er vel derfor næppe heller relevant på nuværende tidspunkt; men ligesom bindene stadig er uundværlige og interessante, er der i forbindelse med brugen af bøgerne også dukket betragtninger frem, det kan være værd at anføre, ikke mindst i forbindelse med det fremtidige arbejde med dansk musikhistorie.

Musikkens Historie i Danmark udkom på Politikens forlag. Dette forlag er kendt for en stor populariserende indsats på det praktiske såvel som kulturelle område. Fra Grimbergs Verdenshistorie, Hartvig Frischs Kulturhistorie og de mange bind litteraturhistorie kender vi den letflydende og underholdende fremstillingsform, der har fået selv kulturhistoriske randemner til at blive folkeeje. Politikens forlag formidler kulturhistorie og national arv i metermål, og forlaget har aldrig set det som sin opgave at udgive strengt videnskabelige afhandlinger endsige fagkritiske bøger. Forlaget sigter mod det brede, interesserede publikum, der bygger på et borgerligt humanistisk fundament, og som ikke sidder inde med for megen faglig forhåndsviden. En populær dansk musikhistorie passer her ind i rækken, sammen med forlagets *Dansk Kunsthistorie* i fem bind 1972–75 og *Dansk Litteratur Historie* fra 1964 til 1966.

Historien kan bruges på mange måder. Her sigtes bredt og ikke kritisk. Nils Schiørring har valgt at formidle folkeligt og ikke elitært, og i *Musikkens Historie i Danmark* samles et langt frugtbart livs aktiviteter i en populariserende form. *Musikkens Historie i Danmark* bliver således ikke blot et udtryk for professor Schiørrings indsigt og viden, men tillige et udtryk for et livssyn og en forlagslinie. I forordet til *Dansk Litteratur Historie* 1964 læser vi:

Der er visse store, nationale værker, hvis udgivelse er pålagt hver generation, ikke blot som en vedgåelse af arv og gæld, men fuldt så

meget som et vidnesbyrd, hvori hvert slægtled bekræfter sit livssyn og sin fortolkning af den fædrene arv og samtidig følger udviklingen op til dato.

Musikkens Historie i Danmark må ses i dette lys!

Politiken – forlag såvel som avis – vil gerne det hele uden at tabe læseren. Man vil gerne stå sig godt med alle, tage pulsen på tidsånden, være med hvor det foregår; vel og mærke uden egentlig at tage for megen stilling. Man anslår en mild, velorienteret holdning, der undgår det altfor radikale. De skarpe kanter, det provokerende afvises, og man føler, at redaktionerne siger hellere et »både og« end et »enten eller«.

Musikkens Historie i Danmark er et slægtleds danske musikhistorie; men ikke mindst fordi de senere års fagteoretiske diskussioner indenfor humaniora ikke har fået nævneværdig betydning for fremstillingen, må man også konstatere, at Musikkens Historie i Danmark trænger til visse justeringer og et supplement – en opgave for den fremtidige nationale musikhistorieskrivning. Det er ikke Politikens sag at bringe ved til de faglige bål omkring forholdet mellem kunstværk og samfund, og derfor undlader man at bringe betragtninger omkring det grundlæggende historiske og musikalske begrebsapparat. I Musikkens Historie i Danmark indskrænker Nils Schiørring sig til at konstatere, at der finder en musikalsk udvikling sted, og at denne udvikling bringes videre af det til enhver tid mest ekstreme udtryk i tiden. (Se også interview i Politiken den 23/10 1977 i forbindelse med udgivelsen af Bd. I af Musikkens Historie i Danmark; om Bind I henvises tillige specielt til professor Søren Sørensens udførlige anmeldelse i Berlingske Tidendes kronik 27/10 1977). Musikkens Historie i Danmark bliver således især for Bd. II og Bd. III's vedkommende i udstrakt grad de enkelte komponisters historie.

Personligt føler jeg, det er smukt, at professor Schiørring, der i en menneskealder har stået som den inspirerende og generøse autoritet indenfor dansk musikhistorie ved Københavns Universitet, har valgt at popularisere sit stof. Der tales så meget om den farlige kløft mellem det videnskabelige og det alment tilgængelige. Alt for ofte når videnskabelige landvindinger ingen udbredelse, fordi de formidles på en for de fleste aldeles utilgængelig måde. Med Musikkens Historie i Danmark er der gjort noget ved det. Dette værk er blevet læst bredt, og bindene har stimuleret interessen for dansk musik på utallige måder. Men samtidig må det siges, at dette ikke sker uden at der gives køb! For den fagligt mere indforståede bliver Musikkens Historie i Danmark ofte lidt forvirrende og utilstrækkelig, hvilket svækker dens position i for eksempel forsknings- og universitetssammenhænge.

Beklageligt, men typisk for en Politiken-udgivelse, er det manglende noteapparat. Man mangler kildeangivelser. På grund af letlæselighedskriteriet har forfatteren også måttet afstå fra egentlig dybere musikalske undersøgelser. Musikeksemplerne er således få og fungerer nærmere som »billedillustrationer« og ikke som støtte for en nøjere musikalsk karakteriserende analyse. Til eksempel kan tjene den korte omtale af J. P. E. Hartmanns Vølvens Spaadom (Bd. II side 264–65). Værkets tilblivelse og afhængighed af komponistens

balletmusik påpeges, hvorefter Schiørring betegner de fem satser som »nordiske oldtidsvisioner«. Dette følges op med en illustration bestående af hele 31 takter af Marchen nr. IV. Alt hvad der føjes til under musikeksemplet er, at musikken spilles af orkesterets dybe instrumenter. Desværre giver det velvalgte eksempel ikke forfatteren lejlighed til at trænge lidt dybere ned i det ellers nok så spændende problem: Hvad dækker, rent musikalsk, betegnelsen »den oldnordiske stil« hos Hartmann? I gennemgangen af J. P. E. Hartmanns ouverturer berøres problemet atter. Hakon Jarl ouverturen gennemgås, og den illustreres med de to vigtigste temaer. Alligevel må Schiørring på side 277 nøjes med at konstatere, at de nordiske træk – »uden at det alt for prægnant og præcist er lykkedes at karakterisere hvori disse består« – findes ret udtalt i de omtalte ouverturer, balletmusikken og Vølvens Spaadom. For dog ikke at lade læseren helt i stikken får vi derefter at vide, at denne nordiske tone udkrystalliseres i visse harmoniske vendinger (en vis forkærlighed for udsving mod subdominantregionen), i det rytmisk skarpe, de abrupte, pauserige temadannelser, samt i Hartmanns optagethed af norske folkemelodier. I karakteristikken af den nordiske tone får Schiørring dog sagt en del, men de karakteriserende bemærkninger forbindes ikke med musikeksemplerne, og karakteristikken standser ved postulaterne, fordi det ikke er muligt at gå videre i analysen uden at miste den ikke indforståede fagligt udrustede læser.

Musikkens Historie i Danmark er således også et godt eksempel på de vanskeligheder, enhver musikhistoriker løber ind i, når han sætter sig for at skrive for folk, der ikke læser noder og ikke kender til den særlige fagterminologi. Der kompenseres dog med behændighed for nogle af disse vanskeligheder og mangler gennem en betydningsfuld litteraturvejledning og en ordbog til slut i Bd. III. Disse afsnit og det omfattende register er med til at forøge værkets brugsværdi i det daglige såvel som i undervisningssituationen.

Det er allerede nævnt, at Schiørring bygger på traditionens faste grund. Forståelsesformer og forskertraditioner fra Ravn, Hagen, Thrane, Hammerich, Kjerulf, Behrend etc. videreføres, og Musikkens Historie i Danmark reproducerer en musikhistorieopfattelse, der blev skabt i slutningen af forrige århundrede og begyndelsen af vort. Dette musikhistoriske billede er i høj grad en udløber af de åndshistoriske traditioner, der udgik fra litteraturhistorikere som Brandes, Valdemar Vedel og Vilhelm Andersen. Den guldalderkonstruktion – hvor alt var idyl og harmoni, hvor alle kræfter arbejdede sammen for i forståelse og til fælles bedste at føre landet fra absolutisme til demokrati og at skabe en national kultur – denne model har i de senere år været genstand for en del kritik. Borgerskabets heroiske tid er mere nuancerig end traditionelt antaget. Ikke mindst den nyere historie- og bevidsthedsforskning har sat spørgsmålstejn ved den traditionelle guldaldermodels gyldighed, og fremover må disse nye forhold også medtages i en nytænkning indenfor det musikhistoriske område. (Her er der overmåde meget litteratur at henvise til: Dansk social historie Bd. I-VII, Gyldendal, afsluttet 1982, artikler i tidsskriftet Kultur og Klasse (nr. 32 og 35), Johan Fjord Jensen: »Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud«, m. fl.).

I Musikkens Historie i Danmark er personal-, genre- og institutionshistorien i højsædet, og for at give de beskrevne forhold mere krop suppleres de med åndshistoriske og socialhistoriske iagttagelser. Schiørring er overordentlig velorienteret og kommer langt omkring ikke mindst i tidligere mindre påagtede områder som for eksempel skolesangbøger (Bd. II side 128–132), nodehandel og de første musikforlag (Bd. II side 139–143) eller i Bd. III, afsnittene om musiklivet ude i landet (side 174–78), Koda (Bd. III side 202), Musik og Radio (Bd. III side 229–240). Schiørring inddrager megen ny viden og giver mange nye perspektiver. Her er glæden over Musikkens Historie i Danmark stor.

Bd. II dækker den vigtige periode fra 1750 til 1870, netop det åremål, hvor den borgerlige musikkultur gradvist kommer til at dominere over den kirkelige og hoffets repræsentative brug af musikken. Professor Schiørring inddrager ganske naturligt den borgerliggørelse, der finder sted i musiklivet i 1800-tallet, som en følge af middelklassens magtovertagelse. Allerede i slutkapitlet i Bd. I: Borgerskabet musicerer (Bd. I side 336–346) berøres denne borgerliggørelse, og i Bd. II kommer forfatteren gang på gang ind på forholdene omkring middelklassen som kulturens bærere og som det afgørende publikum, for eksempel i afsnittene om Det kgl. Teater og de musikalske selskaber. Men en nøjere redegørelse for, hvorledes betegnelsen borgerskabet skal forstås, findes ikke. Dette problem er imidlertid heller ikke ligetil at løse, men det trænger sig mere og mere på, efterhånden som de senere års socialhistoriske synsmåder er blevet udbredte. (Vedrørende en diskussion af disse problemer se William Webers viewpoint »The Muddle of the Middle Classes« i »19th Century Music«, november 1979, og samme forfatters »Music and the Middle Class«, New York 1975).

I godt den første trediedel af Bd. II, der dækker tidsrummet 1750 til ca. 1800 følges vi i gennemgangen af musikken med det stadigt mere betydningsfulde borgerskab. Det er en institutions- og genremæssig gennemgang af teatrets repertoire, for eksempel Bredal og det nationale syngespil (Bd. II side 26–28), kirkesangen, de musikalske selskaber, musikundervisningen og musikken i klubberne og hjemmene. Selvom der i kapitlerne bliver skrevet meget om de enkelte komponister er stoffet generelt disponeret ud fra genre- og institutionskriterier.

Den genre- og institutionsmæssige gennemgang tabes noget af syne efter år 1800. Nok finder vi kapitler om operaen, vaudevillen og militærmusikken; men gennemgangen er generelt disponeret ud fra en personcentreret opdeling. Efter år 1800 er det de store og mindre store komponistnavne, der bestemmer dispositionen. Vi får store og gode kapitler om Weyse, Kuhlau, J. P. E. Hartmann og Niels W. Gade. Indenfor disse komponistgennemgange følges en genremæssig og kronologisk linie, samtidig med at der redegøres for de stilmæssige udviklinger. Det er meget læseværdigt og instruktivt, selvom man sjældent kommer rigtig ind i musikken. Mindre ånder som Frøhlich, Rung, H. C. Lumbye behandles i kortere gennemgange, og her betones naturligt disse komponisters tilhørsforhold til henholdsvis teater, korforening og forlystelses-

park. De idag så godt som glemte komponister som George Gerson, Rudolph Bay, Peter Casper Krossing, Hans Ernst Krøyer, Niels Peter Jensen, A. P. Berggreen, Gebauer, H. S. Løvenskiold, H. S. Paulli, Eduard og Carl Helsted etc. er at finde i forskellige firkløverkombinationer samt under den nyttige gennemgang af musikken til Bournonvilles balletter.

Det er ikke usædvanligt at skildringen af den musikalske udvikling i 1800-tallet bliver komponistcentreret, og forfatteren levendegør på smukkeste måde de store nationale gestalter fra forrige århundrede (mennesket Hartmann, Bd. II side 284–286), men dansk musikhistorie i 1800-tallet bliver således meget centreret omkring Weyse-Kuhlau, Hartmann-Gade problematikken. Skildringen af »musikdyrkelsen og musiklivet« (se Forord Bd. I side 5) bliver i lighed med det genrehistoriske overblik ladet noget i stikken. Det institutionaliserede koncertliv – fra enkekassekoncerterne, aftenunderholdningerne, koncerterne på Hofteatret og i kirkerne, de besøgendes koncerter, de populære koncerter i for eksempel Kongens Have etc. – behandles kun til en vis grad, og man må finde oplysningerne rundt omkring i de enkelte kapitler. Et væsentligt emne som symfoniens udvikling på dansk grund bliver stort set ensbetydende med Hartmann og Gades symfoniske produktion. De er naturligvis også de afgørende skikkelser; men den musikalske tradition og baggrund for det symfoniske gennembrud, som Gade betegner, bliver der ikke rigtig plads til at diskutere. – Og når vi nu er ved ønskesedlen til en fremtidens danske musikhistorie, føler jeg, det ville være interessant, hvis også den omend ikke særligt højtragende musikkritik, de musikalske debatter og den generelle tendens i de få musiktidsskrifter, som perioden dog fremviser, bliver genstand for en behandling.

I 1800-tallet udvikler den musikalske kultur sig mere bredspektret. Vi får en fremvoksende underholdningsmusik, og der opstår en udtalt kløft mellem den fine, autonome koncertmusik og den »trivielle« danse- og funktionsmusik. Også i forholdet til fortidens musikalske materiale sker der vigtige ting. »Kæmpeviserne« bliver populære, og fortidens musikskat kommer til at yde en afgørende inspiration i dannelsen af det, man traditionelt betegner som nationalromantikken. Indsamlingen og hele den påfølgende udgivelsesproblematik af disse kæmpeviser er også emner, det fremover er vigtigt at arbejde videre med, ligesom hele udviklingen af og begrebsdannelsen omkring betegnelsen nationalromantikken – fra Kuhlau Elverhøj via Hartmann og Gade frem til det nordisk-nationale hos for eksempel Carl Nielsen – trænger til at kulegraves påny.

Schiørrings Musikkens Historie i Danmark er en bedrift, der ikke lukker, men åbner. Medens man læser og arbejder med stoffet, viser der sig talrige nye områder og problemstillinger, som det fremover må være vigtigt at arbejde med. Det er måske Schiørrings største fortjeneste, at han igennem Musikkens Historie i Danmark i mange år vil virke inspirerende og igangsættende på yngre kræfter, der føler trang til at udbygge og justere vor viden og erkendelse om den nationale musikalske arv.

Ole Nørlyng

Gyldendals Musikhistorie 1, Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740 (af) Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. Gyldendal 1982.

I efteråret 1982 udkom første bind af en ny dansk musikhistorie, den ovennævnte – ny i flere henseender, foruden i den kronologiske betydning, den nyest udkomne, nok så opsigtsvækkende ny ved sit anlæg som det udtrykkes i forordet, ønsket om »at udmønte års teoretiske diskussioner om musikhistorie og musikkens placering i den samfundsmæssige totalitet«, og ved at inddrage den ikke-professionelle musikudøvelse i højere grad end hidtil set i dansk-sprogede musikhistorier.

Musikkens historie er gennem de sidste godt 100 år skrevet ud fra flere forskellige synspunkter. Omkring 1900 var musikhistorien personernes, d.v.s. komponisternes historie som en udklang af romantikkens dyrkelse af de store personligheder og fordybelsen i deres liv og levned – arv og miljø – for derigennem at skildre baggrunden for deres kunstneriske særstatus (herhjemme repræsenteret ved Panum og Behrendts musikhistorie).

Denne retning afløstes af en mere systematisk anskuelse af musikkens historie ved nærmere betragtning og beskrivelse af dens forskellige genrer (operaens, oratoriets, messens, kantatens, symfoniens og instrumentalkoncertens historie m.v.), som det kom til udtryk gennem den af H. Kretzschmar redigerede bindstærke (men ufuldendte) serie »Musikgeschichte nach Gattungen«, der udkom fra 1905. I Danmark kan man vel regne Thomas Laubs »Musik og kirke« 1920 med til denne genre, dér hvor den indeholder fremstilling af salmesangens historie.

Derefter svingede musikforskernes interesse for musikhistorien mere over til musikværkernes indre liv og dette livs historie. Hvordan udtrykte musikken sig melodisk, harmonisk, rytmisk til forskellige tider? Hvordan hang stil og form sammen? M.a.o. musikhistorien blev musikværkernes historie og, for overskuelighedens skyld, overtog man de fra kunsthistorien kendte epokebetegnelser for de tidsrum, hvor musikken havde et mere eller mindre tydeligt stilistisk enhedspræg: middelalder, renæssance, barok, klassik, romantik, nyere og nyeste tid med flere eller færre underdelinger. Pionér for dette synspunkt er østrigeren Guido Adler (der dog alene taler om stilperioder og ikke anvender den kunsthistoriske terminologi) med den af ham redigerede musikhistorie fra 1924, herhjemme repræsenteret ved P. Hamburgers »Musikens historie« 1936–37 og senere udgaver.

Denne grovinddeling af det systematiske grundlag for musikhistorieskrivningens forløb i nyere tid er nok rigtig i princippet, men i praksis er det biografiske og det genrefremstillende mere eller mindre vævet ind i de sidste 50 års musikhistorier med hovedvægt på stilhistorien.

Efter 1950 begynder et andet synspunkt at gøre fordring på større opmærksomhed, nemlig musikkens funktionelle placering i det omgivende samfund. Synspunktet er inspireret af østeuropæisk marxistisk historiefilosofi, den der

ikke blot spørger om hvordan forandringer sker, men hvorfor de sker, og søger at forklare forandringerne ud fra de materielle omgivelser, fra samfundets sociale, politiske og økonomiske kræfter. (I de østtyske universiteters læseplaner kan man således fra 50'erne læse om regelmæssig undervisning i »marxistisk musikhistorie«). Denne historiefilosofi indeholder tillige altid nøgleordet klassekamp som retningsgivende drivkraft, hvilket indebærer, at historieforskningen i højere grad end tidligere inddrager folkets hverdag og de spontane folkelige livsytringer. Overført til musikhistorie betyder det, at folkemusikken, som i bred musikhistorisk forstand har været så temmelig upåagtet, inddrages som ligeværdigt objekt i samspil med, evt. i spænding overfor de etablerede musikformer. Den samme filosofi, især den økonomiske del af den, ligger også bag den øgede beskæftigelse med trivialmusikken og den musikalske underholdningsindustri.

Det skal slås fast til indledning, at fremstillingen i det foreliggende bind 1 (der omfatter tiden fra den europæiske musikkulturs begyndelse, om hvilken vi for det første årtusind af vor tidsregning kun har vage vidnesbyrd, og til 1740, om dette årstal senere) er velskrevet, let læselig og sober, uden den frelstthed man så tit møder i bøger af sociologisk og materialhistorisk tilsnit. Udstyret er der ofret meget på, trykket er smukt, illustrationerne mange – billeder efter sagens natur mere end nodeeksempler – og kapitelinddeling og underinddeling er klar og overskuelig. Bogen er finpudset såvel redaktionelt som typografisk og sigter tydeligvis på at få en større kreds af interesserede i tale end den, der er vant til at læse musikhistorie. At den også sigter på denne sidste læserkreds, på at give denne en ny dimension, fremgår af forordets afsnit om, at stilhistorien og dens begrebsapparat ikke er opbrugt eller har fået mindre betydning, men »den må suppleres med en anden og bredere forståelse af musikken og dens samfundsbetingede vilkår«. Jeg kan ikke læse dette afsnit af forordet anderledes end at forfatterne anser bogen som et supplement til og ikke en erstatning for den *værk*betragende musikhistorie. Deri er jeg ikke uenig.

At se musikudfoldelsen under et samfundsmæssigt perspektiv er der for så vidt ikke noget nyt i. Vi har altid vidst og fået fremstillet, at solkongen befordrede de musikalske og dramatiske udfoldelser til egen ære (men vel også fordi han holdt af dem), og at Luthers salmer – ifølge hans fjender – udbredte reformationen bedre end hans prædikener. Det nye ligger i den konsekvente gennemførelse af dette perspektiv på musikken, også hvor der ikke er dækning for det. Mens de biografiske, genremæssige og stilistiske aspekter var taget *indefra*, fra musikken selv, er det samfundsmæssige aspekt et *udefra* kommet, der sommetider passer, men til andre tider er et, i værste fald misvisende, postulat om en årsagssammenhæng, der til syvende og sidst ligger inden for musikkens egne udviklingslove og -muligheder, og som – som så mange irrationelle faktorer i tilværelsen, her f. eks. geniets uberegnelighed – ikke kan forklares ud fra materielle omgivelser. Herom mere senere.

En anden principiel svaghed hænger også sammen med den ukritiske begejstring for det nye perspektiv. Tværvidenskab er et farligt gebet at vove sig ind

på, fordi proportionerne kan svigte, når professionelle folk fra én *métier* vover sig ind på andres område. Det gælder også her. Jeg er ikke professionel på økonomisk historie eller socialhistorie, men det er mit indtryk, at forfatternes fremstilling på disse felter, som de selv lægger så stærk vægt på, ikke står mål med deres velkendte kunnen inden for musikologien. Det fører undertiden til, at fremstillingen slår over i det banale, som f. eks. følgende fastslåelse: »Hvad enten det drejede sig om tro eller vantro så har religionen spillet en langt større rolle for middelalderens mennesker end den almindeligvis gør for det nutidige menneske« (s. 21) eller i hårdtpumpede påstande for at få spændetrujen til at passe.

Det hedder f. eks. s. 160 i forbindelse med omtalen af (og tilslutningen til) Max Webers teori om udtrykkets rationalisering, om lov- og ordens-princippet efter 1500: »Bachs samling af præludier og fugaer i alle systemets 24 tonearter med titlen *Das wohltemperierte Clavier* fra 1722 er blandt andet skrevet for at vise mulighederne i dette nye tempererede system.« Det er uomtvisteligt, men så fortsættes der: »For lutheraneren Bach ses Guds orden i alle ting, også i de verdslige, og den orden, som den ligesvævende temperatur bragte i tonesystemet, opfattedes af Bach som en afspejling af Guds orden og tiltalte ham som sådan.« Det er både for vidtgående og for forenklet. For vidtgående, fordi det uden hjemmel specielt for dette værk sætter værket i en højere teologisk sammenhæng, som – om ikke strider imod – så dog ganske mangler i Bachs beskedne forord til dette, også i hans egen bevidsthed, usædvanlige værk, hvor han alene henviser til den praktiske nytte det måtte have: »Das wohl temperirte Clavier oder Preludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia . . . Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach . . .«. Bach var ellers ikke bange for at nævne Gud i sine forord, hvor han syntes det var naturligt, jvf. forordet til »Orgelbüchlein«. Og det er for forenklet, for at passe med den efterfølgende konklusion (som skal citeres om et øjeblik), idet den tro lutheraner vel også måtte anse de på enklere (og ofte teologisk symbolbærende) talforhold baserede, uligesvævende stemnings-systemer som udtryk for en gud-skabt orden. Bach var jo, ligesom Luther, forankret i den middelalderlige spekulative talverden. Den efterfølgende konklusion, påstanden skal passes ind i, hedder med en Weber-inspireret udformning: Ligesom bogføring og bevidst kalkulerung er rationelle midler i forbindelse med kapitaldannelse, således er f. eks. værkform og tempereret stemning fænomener, der mest hensigtsmæssigt beforder musikkens udvikling efter 1500.« Det kan lyde flot og besnærende, men holder ikke for en nærmere musikalsk betragtning (allerede af den grund, at tempereret stemning først fik udbredelse efter 1700; der må altså have været andre »hensigtsmæssige beforderere« fra 1500 til 1700). Hårdtpumpet er også overskriften på bogens 2. hovedafsnit. Det første hedder meget neutralt »Europæisk musikkultur til ca. 1500«, mens det andet, der omhandler Europa efter 1500, hedder »På vej mod en borgerlig musikkultur« – det er i hvert fald en lang vej på 300 år, og perioden havde vel fortjent en mere

selvstændig identifikation end blot det at være forløber (hvad den efterfølgende behandling også giver den, men overskriften har altså lige skullet have en samfundsmæssig drejning efter forfatterens fælles hovedanliggende).

Tilsvarende tager man munden fuld, når det til indledning i kapitlet »Reformationens musik«, der iøvrigt er et af bogens bedste, uden modifikation siges, at »Luthers lære skabte den mennesketype, som var en forudsætning for en kapitalistisk produktionsform« – kapitalismen kom dog til at trives lige så vel i de rent katolske lande hos de dér eksisterende mennesketyper, som aldrig havde stiftet bekendtskab med Luthers lære. (Luther har med mellemrum måttet stå for mange beskyldninger; i 1945 udlagde en dansk katolsk psykiater ham som proto-nazist). Men rigtigt er det, at det samfundsmæssige, verdslige oprør, reformationen satte i gang, kan ses som en kamp mellem en gammeldags feudalisme og en ny, kapitalistisk orden, hvor den sidste nok var stærkest og mest påfaldende i de calvinske og zwinglianske samfund – jvf. det schweiziske bankvæsens styrke den dag i dag.

Der er flere eksempler på sådanne forenklinger i formuleringerne, der kan være misvisende, selv om meningen i øvrigt er god nok. Man mindes Niels Bohr, der engang udkastede spørgsmålet, hvad der var det modsatte af sandhed. Han besvarede det selv med at det var: klarhed. Dette paradox er et klart udsagn om dyb sandhed og om dybe sammenhænge i menneskelivet, de lader sig ikke udtrykke i formelagtige eller sloganagtige sentenser.

Men nu til noget helt andet – fra de principielle betragtninger til enkelte detaljer, til hvad der står, og hvad der mangler.

Afsnittet om opera, ballet og anden musik i teatret er naturligvis »gefundenes Fressen« for en samfundsmæssig betragtningsmåde, og fremstillingen får da også alt hvad den kan trække på de pågældende 45 sider med frugtbar anvendelse af ikke tidligere udnyttede, samtidige traktater om teatrets kunst i 1600- og 1700-tallet. Overhovedet er det teatermæssige perspektiv, sceneteknikken, med overbevisning draget frem som det moment (mere end musikken og stykkets indhold) der havde betydning for en opera- eller balletforestillings succes eller fiasko. Men først og fremmest er de ydre rammer om musikdramatikken, hofopera, fyrsteopera, offentlig opera, et objekt for samfundsanalyse i sig selv, og den står da også i centrum i en god og veldækket fremstilling.

En gennemgående skødesynd, som blot skal nævnes med et enkelt eksempel her fra kapitlet om operaen, er, at forfatterne forudsætter større kendskab til de værker, der henvises til, end rimeligt er, især når henses til den store læserskare der sigtes på, »musikinteresserede på alle niveauer«. Side 195–196 tales der udmærket om den venetianske, offentlige operas dilemma, at den både skulle interessere et adeligt logepublikum og et folkeligt parterre, og at denne dobbelthed allerede kommer til udtryk i en af de tidligste venetianske operaer, Monteverdis »Poppeas kroning« fra 1642. Hvorfor bliver denne dobbelthed i »Poppeas kroning« ikke udlagt, det kunne gøres med nogle få sætninger, det er vel ikke alle, der uden videre ved, hvad der konkret menes.

Man kan endvidere, selv i dette kapitel, mere sig med at notere, at forfatterne undlader at omtale samfundsrelevante aspekter, dér hvor de vitterligt er til

stede, f. eks. vedrørende kastratsangerne i den tidlige opera. Her konstateres blot, hvordan det er, med henvisning til de særlige klanglige virkninger og den større styrke, mens det ikke nævnes, at den dybeste grund til kastratsangerenes fremkomst til fremstilling af sopran- og alt-partierne var, at kvinder ikke kunne optræde offentligt før langt hen i 1700-tallet (hvis de ikke ville slås i hartkorn med prostituerede el. lign.), i kirken klarede man det som bekendt ved medvirken af drenge.

Der er en god karakteristik af arien som »rendyrket retorik i den forstand, at ikke det der siges, men måden det siges på, er hovedsagen.« Men så savner man unægtelig at få noget at vide om denne »måde«, om ariens udvikling og formdannelse, jeg kan ikke finde da *capo-arien* eller andre arie- eller recitativtyper omtalt blot med et par linier – det er måske fordi der her er tale om en form og genre, der udvikler sig efter sine egne indre love, ikke efter det omgivende samfunds? Jvf. forfatternes særlige (næsten lidt mistrøstige) bemærkning s. 198: »Operaens stil bestemmes ikke blot af hensynet til et betalende publikum, men også af de kunstneriske hensyn, som komponister, tekstforfattere, scenografer og medvirkende følte sig forpligtede af«. Ja, sandelig, bogen demonstrerer her *sit* dilemma, *sin* dobbelthed, ligesom den offentlige, venetianske opera, der publikumsmæssigt skulle ride på to heste.

Som før sagt er kapitlet »Musikken i kirken« et af de bedste. Forbindelse med kirkehistorien falder mere overbevisende ud end med den øvrige samfundshistorie. Reformationen og dens musik er ypperligt skildret, modreformationen i den katolske kirke ligeså (den korrekte sproglige form, s. 243 og andre steder, for modreformationens koncilium må være Tridentiner-konciliet, og ikke Tridenter-, efter byens latinske navn Tridentum – og så skal a cappella med 2 p'er for også at gå i småtingsafdelingen).

Palestrinas historiske placering og hans musiks kendemærker er mønsterværdig musikhistorie, skildringen af de samtidige venetianske komponister ligeså. Men hvorfor kun nævne Rom og Venezia som centre for den flerstemmige kirkemusik, ja England og Frankrig tilgodeses i et særligt kapitel, men Victoria i Spanien og Lassus i München, der i Palestrina-stil vel er værdige sidestykker til mesteren selv, nævnes kun en passant og uden lokalangivelse. Netop spredningen af den tidligere i Nederlandene centrerede polyfone udfoldelse er vel samfundsmæssigt værd at understrege.

Liflig læsning er også siderne om Heinrich Schütz, der får en i sammenhængen overraskende lang (men velbegrundet) omtale. Her læsker man sig med gode og nærende dråber om musikken selv, incl. nodeeksempler, mens forf. for en tid har sænket den økonomiske og sociale pegefinger. Hvad der siges om kantatens historie er også godt med vægten på Bach som den universelle kantatekomponist.

Gode indfaldsvinkler findes tillige i afsnittet om den kirkelige instrumental-musik. En væsentlig anke her er dog savnet af en nærmere beskrivelse af de såkaldt frie orgelværker, der kun lige akkurat er nævnt. Det er nærmest grotesk, at vi for Bachs og Buxtehudes orgelmæssige hovedformer skal finde beskrivelsen i en bisætning i afsnittet om den katolske modreformation s. 250,

hvor der efter beskrivelsen af de venetianske toccata-formers vekslen mellem akkordsatser og små fugerede satser står, at det samme i større og stærkere skikkelse træffes i Buxtehudes toccataer og i Bachs præludier og fugaer, »hvor de instrumentalt-figurerede og de polyfont-imiterende afsnit ligefrem er blevet selvstændige satser«. Ja, det er da rigtigt, men burde være udbygget på rette plads sammen med talen om koralbearbejdelserne side 277–78. Det er samme indvending som for ariens vedkommende. Man føres lige hen til porten, der skal lukke sig op for musikken – her ved de frie orgelværker gennem omtalen af institueringen af begrebet kirkekoncerter, »Abendmusik« o.l., der fordrede stor musik, og orgelbygningens vækst der ligeledes kaldte på stor udfoldelse – så standser man og overlader musikken selv til læserens forhåndsviden eller fantasi i stedet for at karakterisere en sådan hovedform i tiden blot med nogle få streger, evt. med et par nodeeksempler, som det lod sig gøre med Schütz. Baggrunden tager luven fra musikken selv.

Oratorie-genren er placeret i kapitlet Musik i kirken, hvilket lader sig forsvare ud fra det tekstlige grundlag, især da forf. udtrykkelig pointerer: »*Oratorier* hører til i randen af det kirkelige repertoire, men er ikke kirkemusik« – kirkemusik vel forstået her i den brede betydning: musik der er skrevet til opførelse i kirke. Også for denne opera-beslægtede genre får vi en fin og indlevet indførelse i 1600-tallets, den tidlige operastils rammer for udfoldelse, som forf. har godt greb på. Da bogen slutter ved året 1740, bliver fremstillingen af det barokke oratorium skåret over, idet Händel ikke kommer med her, hans væsentligste oratorier faldt efter 1740.

Denne slutdatering ved bind 1 er motiveret ved, at på dette tidspunkt begynder den borgerlige musikkultur at dominere over den kirkelige og hoffernes repræsentativt bestemte musikudfoldelse. Det er lige tidlig nok for denne betragtning, endnu et halvt hundrede år var dominansen for en professionel komponists og musikers tilværelse fyrstehofferne og kirken (tag som ex. Mozart til 1780, Haydn til 1790), men det er rigtigt for *musikudøvelsen*, at den bliver bredere før midten af 1700-tallet, ligesom skiftet fra barok til klassik har taget form o. 1740. Der siges iøvrigt kloge ord i forbindelse med denne afgrænsning, om historiens sammenhæng og vor egen identitet, når det hedder om de ændringer, der sker i musikvanerne og musikudøvelsen i 1700-tallet, at den er indledningen til vor nutidige kultur, og at vi ved at studere dens tilblivelse »kan nå frem til en forståelse af, hvorfor vi har indrettet os med musikken, som vi har, og hvordan vore mere eller mindre uholdbare meninger og holdninger har kunnet dannes«.

Til slut nogle bemærkninger om det stof, forf. kalder en bredere befolknings omgang med musik, som sidestykke til højkulturernes kunstmusik, det stof som forf. har lagt vægt på at drage op til overfladen i højere grad end det er sket tidligere. Det er samlet i to kapitler, begge med overskriften »Folkelig musik-kultur«, et i hver af bogens to hoveddele, i middelalderen med afsnit om vaganter, narrefest og spillemænd, dans, instrumenter m.m., i hoveddelen efter 1500 med afsnit om sang, teater, dans, spillemænd og stadsmusiker. Det er vel uden videre klart, at disse kapitler i særlig grad er egnet til

fremstilling med et aspekt som det i bogen anlagte, såvist som den folkelige sang, dans, spillemandsmusik etc. er ét med sit miljø, og selve musikkens beskrivelse her er enklere og lettere håndterlig som objekt end højkulturernes kunstmusik (tak til forfatterne at de ikke bruger ordet finkultur, det ene er ikke finere end det andet). Diskussionen af betegnelsen for det store område af musikkulturen, der ligger mellem egentlig kunstmusik og egentlig folkemusik, er god og klar. Musikhistorien mangler en præcis fællesbetegnelse for den musik der her er tale om, navnlig for middelalderens vedkommende, hvor overleveringen af egentlig folkemusik er sparsom. Forf.'s valg af terminologien *den folkelige musik* og *dagligdagens musik* er velanbragt (og svarer til sanghistorikeren Karl Clausens skelnen mellem folkesang og folkelig sang). Mindre begejstret må man være for skemaet s. 68 (som ikke er forf.'s eget, men antropologen Peter Burke's), der i to kolonner sætter punkter op som modsætninger mellem »Den store tradition« (mindretallets elitekultur) og »Den lille tradition« (flertallets folkelige kultur), sluttende med, at i den store tradition er kulturen seriøs, i den lille er kulturen leg. Opstilling af en modsætning mellem god kunst og underholdning (seriøsitet kontra leg) er kunstig, såvel god kunst som god underholdning skal indeholde begge elementer, og forf. tager da også i skema-underteksten afstand fra det. Men hvorfor så bringe det? – A propos billedunderskrifter er det interessant at se en side fra Sct. Knuds gildets skrå i Flensborg fra år 12! Der må vist mangle et par nuller. Fra kapitlet om folkelig musikkultur efter 1500 kan fremhæves en fortræffelig fremstilling af mestersangen og morsomme eksempler på kirkernes udnyttelse (under protest) på hverdage som lagerrum og handelsplads – som en pittoresk efterkommer i vore turisttider af denne verdslige nytte kan nævnes, at der stadig er en bar i Peterskirken i Rom (bag en diskret dør i venstre sideskib). Uden at bringe noget egentlig nyt og uden overdreven klassepolemik (selv om vi ikke undgår værdiladninger som »en skrupelløs feudaladel« og »de stærkt undertrykte bønder«), lever disse to kapitler op til hvad der forventes netop af disse i en social- og material-rettet musikhistorie. Bogen (og her kan endnu kun tales om 1. del) er et ærligt forsøg på at skrive musikhistorie ud fra en overordnet samfundsmæssig betragtning. Men der bliver hængende en del løse ender af musikken som omtalt i nogle eksempler i det foregående, eksempler som blot er få ud af mange. Et er at diskutere det materielle historiegrundlag teoretisk, som G. Knepler så inciterende gør det i sin »Geschichte als Weg zum Musikverständnis« fra 1977, der sammen med Adornos filosofisk-teoretiske værker og – ikke mindst, hvad der også udtrykkeligt nævnes – Poul Nielsens posthumt udgivne essay-samling »Musik og materialisme« er forløbere for den her omhandlede bog (hertil når talen er om Poul Nielsen vel i lige så høj grad samværet på instituttet og inspirationen fra hans helt enestående teoretiske kombinationsevne og analytiske begavelse). Noget andet er at bringe disse teorier på overbevisende måde i overensstemmelse med musikken selv og dens historie. Musikkens historie kan som humanistisk disciplin ikke skrives uden inddragelse og hjælp af nabodiscipliner som almindelig kulturhistorie, økonomisk og

social historie, kunst- og litteraturhistorie, personalhistorie, instrumenthistorie, palæografi og skrifthistorie, teaterhistorie, liturgihistorie m.m.m., og musikhistorien kan, helt eller stykkevis, ses i stadig sammenhæng med en eller flere af disse discipliner som mål for en fremstilling eller oversigt. Det er der også gjort velmente og tildels vellykkede forsøg på – bare et par exx. er A. Scherings »Tabellen zur Musikgeschichte« (1934), der næsten år for år anfører musikbegivenheder i højre kolonne og sideløbende hermed verdensbegivenheder i anden kunst og i historien i venstre kolonne, Gerd og Lennart Reimers' »Konst- och Musikhistoria« (1966), der sideløbende i en ikke særlig hensigtsmæssig pêle-mêle fortæller kunst- og musikhistorie inden for de samme, kronologisk fortløbende kapitler, og, som det største værk inden for denne bredere anlagte kulturhistoriske fremstilling: P. H. Lang's »Music in Western Civilization«, 1941 og senere udgaver.

Med al respekt for hjælpevidenskaberne må man dog hele tiden gøre sig klart, at musikvidenskaben, herunder musikhistorien, er en videnskab om kunst, og at man ingen vegne kommer med den, hvis man ikke forholder sig kunstnerisk over for sit stof. Forandringerne i musikken sker ofte på trods af samfundsforholdene. Det gælder de store forandringer, der indtræffer ca. hvert 300. år, kort efter 1300, omkr. 1600 og kort efter 1900. Tilblivelsen af den isorytmiske motet i 1300-tallet har ikke materielle årsager, og det revolutionære nybrud i musikken o. 1600, den kromatiske madrigal og monodiens fremkomst, der sker sideløbende med og under samme samfundsforhold som kulminationen af en århundredlang tradition (Palestrina-Lassus), beror ligeledes på musikkens egen indre historie, dens eget organiske behov for »stofskifte«. Musikkens stilmidler (her vokalpolyfonien) er brugt op og kan ikke nå længere, næste fase uden fornyelse er overmodning, slaphed, musikken kræver til sin fortsættelse nyplantning, ny sæd, i dette tilfælde inspireret af renæssancens tanke- og idéverden, der sent kommer til musikken i sin egentlige betydning som genfødsel af antikken. Et andet eksempel – uden for dette bind 1's område – der ikke kan forklares samfundsmæssigt, er tilblivelsen af Carl Nielsens 3. symfoni, »Espansiva« 1910–11 med sin radikale omformning af de symfoniske traditioners indhold og form, skrevet i en verden endnu i balance (den af Zweig beskrevne »Welt von gestern«), hvor ingen frygtede krig og omvæltninger. Det er i dette tilfælde alene komponistens indre vækst og udvikling, der skaber fornyelsen – hvorimod hans symfonier nr. 4 og 5 givetvis har en samfundsmæssig impuls i krigs- og efterkrigstiden.

Der kommer til at mangle balance og vigtige nuancer, når en eller flere af hjælpevidenskaberne bliver gjort handlingsbærende som i nærværende bog, hvor projektørerne rettes på musikken udefra og ikke indefra, fra dens egne tekniske og kunstneriske præmisser. Som en indføring i musikkens historie er den ikke fyldestgørende, hvad forf. efter deres forord heller ikke har tilstræbt. (Det er derfor falsk reklame, og sikkert mod forf.'s ønske, at den på omslaget hedder »Gyldendals Musikhistorie«; det korrekte og tilstræbte er, hvad der står på den indvendige titelside: »Den europæiske musikkulturs historie« – men den titel sælger ikke så godt som den første).

Med såvel kvaliteter som mangler kan værket, som det jo også intenderer, blive et tankevækkende supplement til musikkens egen historie og bidrage til en fortsat frugtbar diskussion af, hvad der er musikhistorie – og hvad der ikke er det.

Søren Sørensen

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 6, Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980, 360 s.

Som navnet kan antyde er denne musikhistoriske håndbogsserie en nyskrevet udgave af den gamle »Handbuch der Musikwissenschaft«, den der i daglig tale kendes efter sin udgiver som »Bücker-serien«. Forlaget er det samme som det der for ca. 50 år siden udgav dette monumentale musikhistoriske oversigtsværk, og identiteten gælder – desværre – også det meget upraktiske brede bogformat og bøgernes rent fysiske tyngde. Også i layout, såsom billed- og nodeeksempel-materiale, og i den redaktionelle disposition med ubestemte litteraturhenvisninger efter hvert kapitel (istedet for et noteapparat) er Dahlhaus' nyudgivelse markeret som en revideret udgave af den gamle serie. Ja selv registerdelen, med dens specifikation af hvilke værker af hvilke komponister, som er omtalt i teksten, er videreført efter de tidligere principper. Nyt er i denne sammenhæng kun selvstændige sag- og titelregistre samt en liste med forklarende bemærkninger til anvendte musikalske begreber. I sin indre opbygning, derimod, markerer *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* på iøjnefaldende måde sine prætentioner om en nyrevideret oversigt over det musikvidenskabelige stofområde: Serien er i modsætning til sin forgænger udstyret med to bind om »Aussereuropäische Musik« (med prof. Hans Oesch, Basel, som hovedforfatter), og den afrundes, i overensstemmelse med en distinktion indenfor den tyske musikforskning, med et – allerede udkommet – bind om »Systematische Musikwissenschaft«. Og som det oplyses i såvel prospektet for værket som i en programmatisk fortale, der optræder på omslaget af hvert enkelt bind, er redegørelsen for folke- og underholdningsmusik integreret i behandlingen af de forskellige historiske epoker: »Altertum« (bd. 1), »Europäischer Mittelalter« (bd. 2), 15. og 16. årh. (bd. 3), 17. årh. (bd. 4, se anmeldelse i denne årgang af Årbogen), 18. årh. (bd. 5), 19. årh. (bd. 6), 20. årh. (bd. 7). Med de tre ovenfor nævnte »nye« bind vil serien således ialt komme til at omfatte 10 bind.

Som det væsentligste moment i forholdet mellem den gamle »Bücker-serie« og *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* skal man dog naturligvis se den faglige udvikling gennem 50 år med dens reviderede syn navnlig på den historiske beskrivelses- og forklaringsprocedure. Den nye håndbogs valg af historisk fremstillingsmetode fremgår ligeledes explicit af fortalen, hvor det siges at man overfor Bückers »geistesgeschichtlich-stilkritische Methode« vil

forfølge »einen strukturgeschichtlichen Ansatz und versucht, Einsichten zur Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen«. Begrebet »strukturhistorie« har vel næppe etableret nogen nøjere afgrænsning i forhold til andre historiske metoder; ordet selv forekommer løst m.h.t. betydning, og den tilhørende beskrivelse her antyder ikke nogen fundamentalt ny synsvinkel i forhold til Bückens metode. Mest hæfter man sig ved ordet »Institutionengeschichte«, der peger i retning af et tilskud i form af en sociologisk komponent i fremstillingen. Dog synes det, ud fra den konkrete tekst, at skulle forstås i en noget videre forstand. Herom senere.

Tidligst færdig er, man fristes til at sige selvfølgelig, Carl Dahlhaus' blevet, og ligeså selvfølgelig handler hans bidrag til seriens historiske afdeling om det 19. århundrede. Rigtig nok har denne den nærmeste pendant i vort århundrede til Hugo Riemann skrevet om snart sagt ethvert musikvidenskabeligt emne og om enhver periode i musikhistorien (se bibliografien over hans skrifter i essaysamlingen »Schönberg und andere«, 1978), men tyngdepunktet i hans produktion og knudepunktet for hans enorme teoretiske anstrengelser ligger alligevel i 1800-tallet.

Dette bind udfylder, alene gennem sin udgivelse, et stort hul i efterkrigstidens musikhistoriske litteratur, hvor man i oversigtsmæssig form længe har måttet tage til takke med Einsteins trods alt utilfredsstillende bog i »Norton-serien«, »Music in the Romantic Era«. Det samme skete tidligere med Georg Kneplers to-bindes fremstilling af det 19. århundredes musikhistorie (1961), men denne mangler enhver omtale af f. eks. musikken i Italien og nordisk musik, ligesom den slutter på et tidspunkt så f. eks. Mahler er udeladt. Og i serien »New Oxford History of Music« venter vi stadig på de annoncerede vol. VIII: »The Age of Beethoven 1790–1830« og vol. IX: »Romanticism 1830–1890«.

Noget helt andet er imidlertid hvordan *Neues Handbuch's* bd. 6 fungerer ved siden af og i forhold til den eksisterende og den forhåbentlig også snart kommende musikhistoriske oversigtslitteratur.

Denne serie henvender sig, ifølge den iøvrigt meget intensive reklame som værket har omgivet sig med, til både lærd og læg: »Jeder Wissenschaftler, Berufsmusiker oder Musikliebhaber, dem daran gelegen ist, Erfahrung von Musik durch Einsicht in deren tragenden Voraussetzungen zu vertiefen, findet hierin ein unentbehrliches Nachschlagewerk«. Sådan hedder det, men hvordan fungerer det?

Det er en selvfølgelig forudsætning for anmeldelser i en sammenhæng som Årbogens at de retter sig til folk af det musikvidenskabelige fag. Forsåvidt er betragtninger vedrørende bogens tilgængelighed for den musikinteresserede lægmand temmelig irrelevante. Spørgsmålet accentueres imidlertid straks igen, i det mindste i forbindelse med bind 6. Thi også for den professionelle læser er refleksionsniveauet så højt, og præger næsten gennemført bogen derhen, at læsningen kun med meget store anstrengelser afsætter spor i hukommelsen, sådan som det bør være formålet med en håndbog. Problematisk er i denne forbindelse bl. a. Carl Dahlhaus' sproglige formulering, der vel

altid dækker over en stringent tankegang, men som – måske fordi fremstillingen af musikhistoriske udsagn selv er blevet et problem for musikhistorikeren – så sandelig også er særdeles snørklet og – næsten værst af det hele – efterhånden har fået et stereotyp og ofte manieret præg. Denne bog er simpelthen næsten ikke til at holde ud at læse, og dog lægger man den ikke let fra sig, når man er begyndt på den. Det er en virkelig problematisk bog, hvadenten man betragter den som håndbog eller som monografi.

Forklaringen på alle de kvaliteter der præger bogen, gode som mindre gode, er formodentlig at Dahlhaus' begavelse, kombineret med hans myreflid, har skabt en stofophobning og -koncentration, der paradoksalt nok bedst synes at komme til udtryk i miniaturens form: Bogen har en tendens til at falde ud i en mangfoldighed af selvstændigt virkende afsnit, nogle så lange og sammenhængende som f. eks. forfatterens mange bidrag til den store såkaldte »Thyssen-serie« om det 19. århundredes musik; mange så korte og programmatisk som hans spidsartikler i »Neue Zeitschrift für Musik«, og endelig er tendensen til den helt isolerede, ofte stærkt pointerede, aforistiske formulering evident. Denne sidste fremstillingsform kan en sjælden gang tage magten fra Dahlhaus' ellers suveræne dømmekraft og frembringe noget rent absurd, som når han f. eks. siger om Mendelssohns »Lobgesang«-symfoni (s. 128): »*Ein feste Burg* zu zitieren, ist eher in einer Ouvertüre am Platz als in einer Symphonie, die dadurch zur überdimensionalen Ouvertüre gerät«.

Opfattelsen af bogen som en aforistisk præget artikelsamling støttes måske allerbedst af billedteksterne, der for næsten samtliges vedkommende på den ene side er ekskursioner i langt højere grad end almindelige forklarende oplysninger (sammenlign f. eks. med Bücken!), men som på den anden side repræsenterer formuleringer der faktisk ikke er til at skelne fra det egentlige stof. De smelter sammen med hovedteksten, fordi denne selv er aforistisk af natur. Blandt utallige eksempler herpå skal teksten til billedet af en Beethoven-statue citeres:

Das bürgerliche Denkmal krankt an dem Widerspruch, dass es eine Monumentalität erstreben muss, die von der Bürgerlichkeit durchkreuzt wird. Der Zwiespalt ist bei dem Beethoven-Denkmal dadurch gemildert, dass der bürgerliche Mantel in der Faltenwurf einer Toga übergeht und die sitzende Haltung wenn nicht als herrscherliche, so doch als kontemplative und nicht als nachlässige erscheint. Zugleich spiegelt sich in der Paradoxie moderner Denkmalkunst die Problematik einer Beethoven-Legende, die zwischen dem Anekdotischen und dem Mystischen unentschieden schwankte.

Et andet udslag af Dahlhaus' hang til at udtrykke sig i sådanne pointerede vendinger er tekstens mange – og især lange – formuleringer indenfor parentes. Disse kan mange gange klassificeres som en art aforismer, omend ofte mindre lysende klare end de burde være som sådanne: (»Um einzusehen, dass auch der Materialismus eine Metaphysik ist, hätte man philosophischer sein müssen, als man war«). Eller tag som eksempel følgende parentes på samme side (s. 159):

(In der Unbeirrbarkeit, mit der Wagner, dessen Moral eine »Werkmoral« war und nichts sonst, die Phantasmagorie, die ihm vorschwebte, am Ende restlos realisierte und den Zeitgenossen aufzwang, wird der Aspekt des »Zeitgeistes« sichtbar, der Bewunderung verdient, mag auch den Nachgeborenen am »Leistungsprinzip«, das sich erst im mittleren 19. Jahrhundert als Massenphänomen durchsetzte, inzwischen der »Druck« zum spürbarsten Moment geworden sein.)

I samme forbindelse kan man, om man ønsker det, selv gå på videre jagt; tag f. eks. s. 278 med den lange parentes midt på siden, der er lige så lidt passende i en musikhistorisk håndbog som den elegante, men nok lovlig kynisk-dristige længere nede på siden: (»Mozart zu hören, ist heute ebenso selbstverständlich, wie Goethe nicht zu lesen«).

Den sagsmæssige fremstilling er hos Dahlhaus blevet uløseligt forbundet med en metodologisk kritik, og mange gange med en snært af problemsøgeri. Hvad mener man f. eks. om følgende prøve fra Indledningens underkapitel »Tradition und Restauration«:

Gleicht lebendige Tradition einer Kette, die nicht reisst, so ist eine Restauration – nach dem vorherrschenden Wortverständnis – die Wiederherstellung einer versunkenen Vergangenheit nach einem Kontinuitätsbruch, dessen Spuren – trotz der Anstrengung, das Restituierte als zweite Natur erscheinen zu lassen – unauslöschlich bleiben. Der in sich widerspruchsvolle Versuch, durch Reflexion wiederzugewinnen, was an »Substantialität« verloren ging, lässt eine Restauration, auch eine nach aussen hin geglückte, zu einem Unterfangen werden, das strenggenommen sich selbst durchkreuzt. (s. 23)

Ganske vist sukker man under læsningen af sådanne og masser af lignende afsnit efter en mere *common sense*-præget fremstilling af musikhistoriske forhold (som NOHM nok skal give os, når bindene udkommer). Men det er jo ligeså klart urimeligt at lægge Dahlhaus det ensidigt til last at han har højere teoretiske prætentioner end ens læsekapacitet umiddelbart vil imødekomme. Det er en uomgængelig konsekvens af den videnskabsteoretiske vækst- og kultiveringsproces, som trods alt har fundet sted i de seneste årtier, at der nu skrives en musikhistorie der »istedetfor at begrænse sig til at samle fremstående værker sammen til et imaginært museum . . . forsøger at rekonstruere et stykke fortid som en musikalsk strukturel, æstetisk og social realitet«. (s.2) Dahlhaus' praktiserede »strukturgeschichtliche« metode¹ fremstår som en syntese af kompositions/værkshistorie, receptions historie, idéhistorie og politisk/økonomisk historie. Den er imidlertid ikke, som man heraf kunne vente det, at forstå som en sociologisk forgrening af den ældre »geistesgeschichtlich-stilkritische« metode, først og fremmest fordi den giver afkald på at søge

1. En mere detaljeret og autoritativ redegørelse herfor står at læse i forfatterens *Grundlagen der Musikgeschichte*, kap. »Gedanken zur Strukturgeschichte« (Köln 1977, s. 205ff.).

og forfølge nogen mere aktivt virkende sammenhæng mellem de forskellige historiske »parametre«, eller nogen i sidste instans betingende faktor i den store sammenhæng:

... bei der Schilderung von Verflechtungen der Kompositionsgeschichte mit Momenten einerseits der Ideen- und andererseits der Sozial- und Ökonomiegeschichte ist man durchaus nicht gezwungen sich in der Streit zu mischen, welche Instanz die letzte und ausschlaggebende sei. Es genügt, ohne Rückgang zu ersten Ursachen die Umrisse des Systemzusammenhangs sichtbar zu machen, durch den kompositions-, ideen- und sozialgeschichtliche Strukturen und Prozesse aufeinander bezogen sind. (s. 1)

Dette er, indrømmer Dahlhaus, en eklektisk fremgangsmåde, der nok indeholder vanskeligheder og modsætninger, men til hvilken der foreløbig ikke findes noget alternativ:

In Wahrheit verfahren Musikhistoriker, statt sich nach Prinzipien zu richten, die sie bis zu den ersten Ursachen und den letzten Konsequenzen verfolgen, fast immer eklektisch. Sie berücksichtigen – mit wechselnder Akzentuierung – das Prestige, das ein Werk bei den Zeitgenossen erwarb, ebenso wie die Anhäufung späterer Urteile, durch die sich eine »Tradition« konstituiert, ferner den Einfluss, den ein Werk auf spätere Werke ausübte, und die Zähigkeit, mit der es sich im Repertoire erhielt, und schliesslich den kulturhistorischen Dokumentationswert sowie den Rang, den es – gemessen an den gerade herrschenden ästhetisch-kompositionstechnischen Normen – behauptet. (s. 3)

Bogen lægger ud med en afgrænsning af det musikhistoriske 19. århundrede, som forfatteren »ohne Gewaltsamkeit« bestemmer ved årstallene 1814 og 1914:

Als musikgeschichtliche Epoche erstreckt sich das 19. Jahrhundert vom Spätwerk Beethovens, den Opern Rossinis und Schuberts Liedern bis zu Schönbergs »Emanzipation der Dissonanz« und der komplementären Abkehr von der »Moderne«, die Rich. Strauss mit dem »Rosenkavalier« vollzog.

Herindenfor grupperes så fremstillingen – ovenpå indledningskapitlets væsentlige emner: »Das 19. Jahrhundert als Vergangenheit und Gegenwart«, »Stildualismus«, »Musik und Romantik«, »Tradition und Restauration«, »Nationalismus und Universalität« samt »Bürgerliche Musikkultur« – i fem hovedkapitler, hvis tidsmæssige grænser stort set er identiske med de historisk set mest skelsættende årstal: I: 1814–1830, II: 1830–1848, III: 1848–1870, IV: 1870–1889 og V: 1889–1914.

Kriterierne for disse tidsgrænser i forbindelse med en musikhistorieskrivning lægges yderst nuanceret for dagen, men begrundelserne spænder fra det umiddelbart informative og plastiske, som i forbindelse med perioden 1830–48, til det anstrengte, som i argumentationen for tiden o. år 1889 som porten til »Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche«. I førstnævnte tilfælde fremhæves det hvorledes komponister, hvis gennembrud »skabte epo-

ke« o. år 1830, blev tavse o. 1848, samtidig med at andre komponister skifter fortegn i tiden efter 1848:

Mendelssohn starb 1847, Donizetti 1848, Chopin 1849, Schumanns Oeuvre wird, wenn man Unwesentliches vernachlässigt, durch das Jahr 1851 begrenzt, und für Meyerbeer waren die anderthalb Jahrzehnte nach »Le Prophète« (1848) – trotz der Vollendung der 1843 liegengelassenen »Africaine« (1865) und eines Nebenwerk wie »Dinorah« (1859) im Grunde eine Tote Zeit.

Andererseits bedeutete im Werk Verdis, Wagners und Liszts – obwohl sie derselben Generation angehörten wie Mendelssohn, Schumann und Chopin – die Zeit um 1848 einen Aufbruch zum Neuen, durch den die Fundamente der Musikgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte gelegt wurde. [Verdi: »Luisa Miller«, 1849, »Rigoletto«, 1851, Wagner: »Oper und Drama«, 1851, »Rheingold«, 1854.]

Liszt brach 1847 eine triumphale Virtuosenkarriere ab und begründete in der provinziellen Abgeschiedenheit Weimars eine musikalische Gattung, die Symphonische Dichtung...

I forhold hertil har Dahlhaus det tungere når en »strukturhistorisk« formidling er nødvendig for at begrunde et lignende årstal: Årene o. 1890 kendetegnes først i den politiske »begivenhedshistorie«

... durch den Sturz Bismarcks, die Aufhebung der Sozialistengesetze, den Beginn einer aggressiven deutschen Flottenpolitik und die Ansätze zu einer französisch-russischen Entente...

Dog:

Unabhängig davon, ob ein Musikhistoriker chronologische Zufälle als bedeutsam oder als nichtssagend betrachtet, liegt in der Tatsache, dass das Jahr 1889 durch Werke wie Mahlers 1. Symphonie und den »Don Juan« von Strauss als Aufbruch zur »musikalischen Moderne« aus der Kontinuität der Entwicklung hervorgehoben ist, bereits eine genügende Rechtfertigung des Verfahrens, das Vierteljahrhundert zwischen 1889 und 1914 auch musikgeschichtlich als in sich geschlossene Epoche zu behandeln, ohne dass dadurch irgendeine Hypothese über einen Zusammenhang zwischen Musik und Politik präjudiziert würde.

Endvidere, efter parentes-spækkede udredninger:

Dass die musikalischen Ereignisse des Jahres 1889 mit den literarischen – dem Hervortreten von Strindberg und Hamsun, Hauptmann und Wedekind, Bergson und Maeterlinck – zusammenhängen, wäre trotz Debussys Maeterlinck-Oper und trotz der Tatsache, dass sich Kulturhistorikern beim Anfang des »Don Juan« von Strauss, der ein tönendes Emblem der »Moderne« des Jahrhundertendes darstellt, unwillkürlich die Vorstellung von Bergsons Elan vital aufdrängt, nur schwach begründet. Doch ist das Faktum eines übereinstimmenden »Epochenjahrs« auffällig genug, auch wenn es einstweilen ein gleichsam »blindes«, nicht interpretierbares Faktum bleibt.

Først herefter følger den for Dahlhaus afgørende kulturelt-epokale fællesnævner for årene efter 1889:

Der entscheidende Zusammenhang, der es erlaubt, von einer relativ geschlossenen Kultur- und Ideengeschichte der neunziger Jahre zu sprechen, tritt erst zutage, wenn man von der Produktions- zur Wirkungsgeschichte übergeht und die europäische Nietzsche-Rezeption, die 1888 mit den Kopenhagener Vorlesungen von Georg Brandes einsetzte, zu dem Wagner-Enthusiasmus, der in den neunziger Jahren epidemisch wurde, in eine Beziehung bringt, an der die Konfiguration des »Zeitgeistes« ablesbar ist.

Dette er ikke musikhistorisk stof som det er synderlig let at håndtere. Men bortset fra dét springer det vel umiddelbart i øjnene, i hvor høj grad hele denne situation er set ud fra en tysk synsvinkel, hvad den videre fremstilling cementerer yderligere. Bogens eneste koncession til Debussys betydning i periodens musikhistorie står i virkeligheden at læse i én sætning, og endda i form af en sideordning med Mahler og Strauss:

Die Einsicht, dass der »Durchbruch« von Mahler, Strauss und Debussy eine tiefgreifende geschichtliche Veränderung bedeutet, behauptet sich unabhängig vom Wechsel der Nomenklaturen, die das Neue in eine Formel fassen sollen.

Svarende hertil er Debussys musik kun tilgodeset med en omtale (mere end en behandling) af ét eneste værk, nemlig »Pelléas et Mélisande«. Ravel er lige akkurat nævnt ved navn (i en billedtekst til afsnittet i kap. IV, »Exotismus, Folklorismus, Archaismus«), mens der dog ofres en analyserende kommentar på Saties »Le Fils des Étoiles« i afsnittet »Emanzipation der Dissonanz«. Man fristes i det hele taget til at parafrasere Schönberg fra dennes skitse »Neue Musik – meine Musik: Übersicht über meine Entwicklung« som ledetråd til Dahlhaus' disposition af kap. V:

Von Wagnerianer und Brahmsianer

Über Strauss und Mahler

Einflüsse Regers (og her må man tilføje Schrekers)

Keine Einflüsse Debussys.

Når dette er nævnt som en uforståelig mangel på proportionssans skal det til gengæld fremhæves, at fransk og italiensk musik i de foregående tidsafsnit behandles i et overraskende lige vægtforhold med den tyske. Rigtignok med accenten altovervejende på operaen, hvad der er fuldt forståeligt i forbindelse med den italienske musik, men mindre i sammenhæng med den franske. Og netop i disse afsnit, hvor Dahlhaus ikke er tynget af en umådelig forhåndsviden, men hvor man fornemmer at han har måttet stykke en fremstilling sammen på basis af studier *ad hoc*, får man nogle af bogens mest læselige og udbytterige orienteringer; undertiden i perspektivrig formidling med tysk musik, som ved afsnittet »Opéra comique und deutsche Oper« eller dét om »Dramaturgie der Grand Opéra« der slutter med en overraskende, i ordets bedste forstand kritisk sammenligning mellem Berlioz' »Les Troyens« og Wagners »Ring des Nibelungen«. Det er i det hele taget et karakteristisk træk

ved bogens opbygning at den ikke – som det gamle bind af Bücken – opfatter fransk, italiensk, russisk musik etc. som musikalske fænomener *à part*, men som momenter der er ligeværdige med forholdene i tysk-østrigsk musik, i betydningen: strukturmomenter i en anskuet helhed.

Mindre fintmasket er dog behandlingen af den italienske musik, også operamusikken, isoleret betragtet. Det starter grundigt nok, med særlige afsnit om »Rossini und die Restauration« (som er stillet foran Beethoven-afsnittene i kap. I!) og i kap. II om »*Melodie lunghe*: Bellini und Donizetti«. Herefter – komponisterne Pacini og Mercadante lige akkurat nævnt – står i kap. III et substantielt afsnit: »Die Oper als Drama: Verdi«, i bevidst og pointeret relation til det foregående om »Wagners Konzeption des musikalischen Dramas«. Ovenpå Verdi-behandlingen mangler man så ganske en redegørelse for italiensk opera inden verismens gennembrud 1890 (dette behandles i kap. V: »Melodramatik und Verismo«); man leder forgæves, ikke blot efter 1880'ernes mindre kendte komponister som Catalani og Franchetti, men sandelig også efter Ponchielli og Boito (i dennes egenskab af komponist). Det er bl. a. et stykke Wagner-reception (som Dahlhaus kunne have udtrykt det) i Italien, som vi her snydes for. Den videre udvikling repræsenteres heller ikke dækkende af verismen (her udelukkende Mascagni og Puccini; Leoncavallo nævnes slet ikke). Bl. a. er den symbolistisk prægede musikdramatik i Italien helt uomtalt (Mascagnis »Iris« og især Italo Montemezzi). Her er der alt i alt mange huller, hvad der skal belægges så detaljeret for det første fordi den stoflige dækning er så udpræget når det drejer sig om det 19. århundredes to øvrige musikalske hovedsprog, og for det andet fordi netop operaen synes at have Dahlhaus' ganske særlige bevågenhed.

En tilsvarende ikke fyldestgørende behandling sker for den nordiske musiks vedkommende. »Nationalromantik« er ikke en terminologi der diskuteres eller finder anvendelse i Dahlhaus' bog, og danske komponister som J. P. E. Hartmann, Heise, Lange-Müller og Carl Nielsen; svenske som Berwald, Söderman og Stenhammar og nordmænd som Svendsen og Ole Bull leder man forgæves efter. Kun Grieg og Sibelius får en egentlig behandling med omtale af enkelte værker, mens Gade må finde sig i at blive slået i hartkorn med folk som Joachim Raff og Anton Rubinstein, og det endda begge de to steder i bogen hvor han figurerer (i bisætninger s. 65 og 197). Tilsvarende sparsomt forholder det sig med bl. a. engelsk og amerikansk musik.

Til gengæld behandles en række musikalske fænomener i det 19. århundrede, som ellers let kunne komme ud for en leksikalsk betonet, rent stykkevis behandling under omtalen af enkeltkomponister, i deres historisk specifikke perspektiv. Det gælder f. eks. kirkemusikken i afsnittet »Kirchenmusik und bürgerlicher Geist« (kap. II), og i samme kapitel, forinden: »Chormusik als Bildungskunst«. I disse sammenhænge tager Dahlhaus sig den berettigede, praktiske frihed at suspendere hensynet til kapitlets tidsramme. På lignende måde synes der at være tilstræbt en nærmere sammenhæng indenfor kapitler ved en rækkefølge af afsnit, som lader forskellige aspekter af samme genre belyse hinanden: tydeligst i kap. III med rækkefølgen: Wagners musikalske

drama; opera som drama: Verdi; nationaloperaens idé; Opéra bouffe, operette, Savoy Opera (det sidste er Gilbert og Sullivans bidrag til genren – og Englands bidrag til »Die Musik des 19. Jahrhunderts« iflg. Dahlhaus).

Visse afsnit er overvejende eller rene æstetiske problemanalyser. Det første kan gælde for kap. IV's »Trivialmusik« (hvor lange formuleringer er overtaget direkte fra Dahlhaus' tidligere behandlinger af fænomenet, især i »Thyssen-serien« s. bd. 8). Det sidste ses i samme kapitels afsnit »Historismus«.

På den anden side rummer fremstillingen indimellem også deciderede musikalske detailanalyser; i reglen så omstændelige – som eksempel kan tages den metriske analyse af et arieudsnit fra Bellinis »La Sonnambula«, s. 96f. – at man er tilbøjelig til at lade det hele ligge (bl. a. må man her selv skrive takttal ind i nodebilaget!). Men det skal ikke overses, at disse omstændelige detailregørelser altid tjener et overordnet synspunkt, af dramaturgisk art som her, eller til betoning af kontrasten mellem de strukturbærende elementer hos Bruckner og Brahms, hvor Dahlhaus i »Das zweite Zeitalter der Symphonie«, s. 225f., gennem et analytisk dyk ned i 1. sats af Bruckners 6. symfoni forklarer Bruckners tematiske relationer som overvejende rytmisk betingede, Brahms' derimod af overvejende diastematisk art. Om dette så holder stik eller, som så ofte, er et pointeret synspunkt, er en helt anden sag.

Et andet punkt, hvor der i højere grad kan blive tale om, at man vanskeligt forliger sig med tekstens detailbemærkninger, er i forbindelse med Dahlhaus' udvælgelse af særlige belysningsværker. Hvad man her kan komme til at savne er et noget større hensyn til det repræsentative, til stof der ligger mere umiddelbart for hånden, ikke mindst i en pædagogisk sammenhæng. Bl. a. virker det om ikke søgt, så dog heller ikke dækkende, at Hugo Wolfs liedkunst belyses alene gennem omtale af de sene, meget specielle »Michelangelo-lieder«, eller at der lægges så megen vægt på Rossinis opera seria-produktion på buffo-genrens bekostning, her endda med accenten mere på »L'Assedio di Corinto« (kap. I) end på »Wilhelm Tell« (der trods årstallet 1829 skal søges i kap. II).

Bogseriens tekniske udenværker – litteraturhenvisning, glossar m.v. – fungerer i alt fald i dette bind ikke ubetinget prisværdigt. Der er især grund til at anmærke på den upraktiske og inkonsekvente måde hvorpå der refereres til litteraturen. Princippet er det at litteraturhenvisninger sker efter hvert kapitel og uden referencer til eller fra teksten. Det kan give anledning til en del forundring, som når man i henvisningerne i forbindelse med kapitlet 1848–70 støder på Th. W. Adornos »Philosophie der neuen Musik«, der som bekendt har hovedadresse til det 20. århundredes musik, især Schönberg-Stravinsky. Et andet sted henviser litteraturlistens *item* A. Halm: »Von zwei Kulturen der Musik« (vi ser velvilligst bort fra hvad denne bog handler om og hvilken relevans den har for indledningskapitlets sammenhæng) til flg. passus i teksten:

Die Differenz zwischen den »zwei Kulturen der Musik«, für die in Kiewewetters – durchaus repräsentativer – Darstellung Beethoven und Rossini eintreten, bedeutete nichts geringeres als eine tiefgreifende Spaltung des Musikbegriffs, die zu den fundamentalen musikgeschichtlichen Tatsachen des 19. Jahrhunderts gehört. (s. 7)

Andre gange lader Dahlhaus sig ikke nøje med at litteraturhenvisninger refererer præcist nok til kapitelafsnit, men putter alle relevante bibliografiske detaljer ind i hovedteksten:

Die Unterschiede sind vielmehr, wie von Egon Voss gezeigt wurde (*Verismo in der Oper*, in: Die Musikforschung 1978), so schroff, dass man zweifeln kann, ob und in welchem Mass es überhaupt sinnvoll ist, von Verismo in der Oper zu sprechen.

Henvisning til visse forfattere i teksten mangler omvendt helt (således f. eks. til en vis Rahel, s. 25). Til gengæld figurerer Walter Benjamin i henvisningerne til kap. II (men ikke i kap. VI!), alene fordi han citeres den ene gang efter den anden (bl. a. både s. 298 og 299) for sin udtalelse om Paris som »die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«!

Hvad ordforklaringerne angår er det tydeligt at deres eksistens skyldes hensynet til det ikke fagligt skolede publikum. Men i denne sammenhæng er den leksikalske standard ikke ubetinget homogen. Om *Streichquartett* får man f. eks. at vide:

Seit dem späteren 18. Jahrhundert (Joseph Haydn) Satzzyklus für zwei Geigen, Bratsche und Cello, dessen erster Satz in der Regel die Sonatenform ausprägt und dessen Faktur insgesamt – bei höchstem ästhetischen Anspruch – durch Beteiligung der Unterstimmen am Motivgewebe (»obligates Accompagnement«) charakterisiert ist.

– Mens *Symphonie* affærdiges med ordene:

Zyklische Orchesterkomposition, deres erster Satz in der Regel die Sonatenform ausprägt.

Og hvad betydning opslag som Courante, Madrigal, Quintenorganum(!), Sarabande m. fl. skal have i dette bind, og hvorfor omvendt Ekspressionisme, Impressionisme, Nationalromantik ikke figurerer, må man nok spørge om. I forordet til den tidligere nævnte »Grundlagen der Musikgeschichte« skriver Dahlhaus at denne bogs tilblivelse har at gøre med at »der Verfasser bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten geriet«. Herved går tankerne nok ikke uberettiget til det foreliggende bind 6 i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Det er en besværlig bog, og Dahlhaus har ikke skjult – og har næppe heller helt villet skjule dette. Det er en prægtig bog at ærgre sig over, men også at få ideer og inspiration af. Måske også med henblik på, som G. Knepler i en lignende sammenhæng har skrevet, at »man muss es anders versuchen«. Men dette bliver nok først den næste generations sag.

Postscriptum: Siden denne anmeldelse blev skrevet er *New Oxford History of Music* vol. VIII: »The Age of Beethoven« udsendt, med trykkeåret 1982.

Bo Marschner

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 4. Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Athenaion, Wiesbaden 1981, 385 s.

Serien »Neues Handbuch der Musikwissenschaft« har professor Carl Dahlhaus, Berlin, som udgiver, og bind 4 om det 17. århundredes musik er skrevet af en af vor tids velkendte forskere netop på dette område, professor Werner Braun, tidl. Kiel, nu Saarbrücken, så sagen og fremstillingen skulle være i de bedste hænder. Når værket alligevel ikke lever op til forventningerne, er det såvist heller ikke grundet i manglende viden eller sagkundskab, men i et anlæg der simpelthen ikke kan løses tilfredsstillende på den tilmålte plads og, i forbindelse hermed, en uklarhed over for spørgsmålet, hvilken målgruppe bogen henvender sig til, læseren med forudsætninger (for hvem der er for meget han ved i forvejen) eller den dannede læser uden specielle forudsætninger (for hvem der er for mange tekniske ord og påstande, der svæver i luften uden forklaring)?

Den med billeder og noder velillustrerede bog er disponeret med et indledende kapitel om rammerne for 1600-årenes musikudøvelse og et kort afsluttende om fælles karakteristika og om under-epoker i perioden med overskriften »Zeitraum und Zeiteinheiten«. Ind imellem disse to står 4 kapitler om århundredets musik efter genrer: opera, verdslig vokalmusik, kirkelig vokalmusik og instrumentalmusik, store områder der hver får tilmålt ca. 50 sider incl. det fyldige illustrationsmateriale.

Det er på én gang for lidt og for meget. For meget og for flimrende hvis man vil give et overskueligt indtryk af, hvad der rørte sig og samlede sig til karakteristiske helheder i 1600-tallet, der spænder fra sen-renæssancen – med den gamle polyfone stils endnu levende tag i komponister og pædagoger – over den tidlige barok (med de nye genrer og den ny stil: opera og monodi) til den i stil og form modnede højbarok i sidste tredjedel af århundredet, som så føres videre efter 1700 af synteseskabende og universelle komponister af et hidtil ukendt format (Bach og Händel). Og på den anden side for lidt hvis man vil vide noget mere dybtgående om de valgte hovedgenrer end de i mange tilfælde ganske korte, leksikalske beskrivelser – eller i andre tilfælde helt manglende beskrivelser selv af centrale former.

Det er bl. a. gået ud over kapitlet »Instrumentalmusik«, så meget mere beklageligt som 1600-tallet er det første århundrede, hvor instrumentalmusikken for alvor udfolder sig selvstændigt. Kapitlet er delt op i musik for soloinstrumenter, ensemblemusik og orkestermusik, så vidt så godt. Men for nogle betydelige og endnu levende soloinstrumentformer og -genrer bliver man ladet i stikken. Eksempelvis afhandles spørgsmålet »Fugaen for tasteinstrumenter« på 3 sider (heraf 1 side nodeeksempler). Ikke et ord om de forskellige kombinationer af toccataer og fugaer, der gav den frie orgelmusik dens første højdepunkt i sidste tredjedel af århundredet. Først til allersidst (s. 262) hedder det (med en umotiveret digression til Bach anno 1722): »In Deutschland stabilisierte sich seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts

die Verbindung von Präludium und Fuge. Bachs *Wohltemperiertes Klavier* demonstriert die alte Idee des Tonartenkreises jeweils in solcher Zweisätzigkeit. Bei dieser vielerörterten Zusammenstellung, die das Phänomen »Clavierfuge« besser zu verstehen hilft, handelt es sich wohl um mehr als bloss um Vorspiel und Hauptsache.« Det er hvad der siges om præludium (toccata) – fuga-formen i det 17. århundrede. Det nævnes dog tidligere, at den nordtyske organistskole fremfor nogen har udnyttet de nye muligheder for virtuost pedalspil og for klangveksel ved brugen af flere klaviaturer, men musikken selv viser sig ikke, hverken litterært eller i noder. Mens Buxtehude (han og Frescobaldi nævnes andetsteds i bogen som århundredets største orgelnavne) er omtalt og eksemplificeret med mere perifere orgel- og klaverværker (det kontrapunktiske koralværk ved faderens død, »Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin«, som lige så godt kan være et vokalværk, og en bid af en klaversuite), og mens Buxtehude og hans tid er rimeligt dækket for vokalværkernes vedkommende, mangler helt omtale af denne tids største orgel-genre, kombinationen af toccata og fuga og dens indholdsmæssige karakteristika.

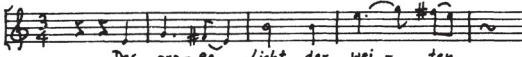
Bedre er det ikke med Corelli og Concerto grosso'en. Der er dog et helsides-portræt af Corelli, men dette sammen med et nodeeksempel og en facsimile-gengivelse af Muffats forord til »Auserlesene Instrumentalmusik« 1701 reducerer tekstfremstillingen af det 17. århundredes Concerto Grosso til 1½ side, og heraf handler ½ side om komponister og værker efter 1700 (Händel, Bach, Vivaldi, Scarlatti). Eksemplificeringen af Corelli går alene på en langsom sats med følgende, næppe helt lysende klare, introduktion: »Solange das Concerto die Rückkehr zur Sonata offenhielt, fungierte das grosso nur als eine Art Register, das bestimmte Vorgänge in der dreistimmigen Grundstruktur hervorhob: Teile, Abschnitte, Takte, Taktausschnitte, einzelne Töne. Dieses Hervorheben erfolgte durch Unisono-Verstärkung des Concertino (mit zusätzlicher Bratschenstimme) oder durch eine Art Tutti-Auszug (Reduktion eines beweglichen Verlaufs auf seinen harmonischen Kern), zum Beispiel in Corellis opus 6/8, Adagio:«, derefter begyndelsen af denne sats, og efter eksemplet omtale af nogle specialtilfælde af samspillet mellem tutti og solo, der kun får mening, hvis man ved noget grundlæggende om Concerto grossoen i forvejen. Mere kød er der på kapitlet om operaen. Det indledes med en oversigt over den tidlige terminologi for denne genre og et forsøg på en begrebsmæssig opdeling af barok-operaen mellem musikdrama (Monteverdis »L'Orfeo« og »L'Incoronazione di Poppea«) og musikopera, hvor det musikalske forløb består af mange numre og forskelligartede former, der bliver den sejrende efter midten af århundredet. Derefter et interessant afsnit om hvordan de tidlige operaer er overleveret og et, der understreger udviklingen fra »Aufführungswerk« til »Kunstwerk«, fra det til lejligheden skrevne og (som regel kun én gang) opførte værk til det, der i komponistens og publikums bevidsthed rækker ud over lejligheden.

Historikken i opera-kapitlet følger den gængse, hinanden overlappende, geografiske rækkefølge: begyndelsen i Firenze og Mantua, videreførelsen i Rom, Venezia, Paris, Spanien, Tyskland og England. Derefter en systematisk be-

skrivelse af bestanddelene, recitativ og arie, der dog bliver for summarisk til at give en rimelig dækning af de forudgående historiske oversigts-afsnit, endvidere en mere fyldig redegørelse for ouverture og sinfonia, og under fællestitlen »Musikdramatiske enheder« en omtale af prologer, mellemspill og slutscener, komiske scener, klagescener og krigsscener. Som helhed, og det ligger i emnets natur, hænger dette kapitel om operaen bedre sammen end det heterogene instrumentalmusik-kapitel, og med rette er det sat i spidsen af genrene, såvist som operaen kom til at præge alle vokalgenser og – melodisk – en stor del af instrumentalgenserne i det 17. århundrede.

Bogens bedste kapitler er nok de to om vokalmusikken, den verdslige og den kirkelige (eller gejstlige som det hedder oftere på tysk). De får sagt noget væsentligt og får det meste med på den knappe plads, omend det undertiden synes, som om hovedredaktøren har sagt til sine forfattere, at de rolig kunne skrive *con amore* og brede sig om det, der lå dem særlig på sinde, på andet stofs bekostning. (I operakapitlet er der således en uforholdsmæssig lang diskussion af, om Monteverdi kan kaldes barokkomponist, uden at det – som det var at vente med en overgangskomponist – fører til noget resultat, men har sin berettigelse ved at stille kriterierne op for begrebet barok, her specielt barok-opera). I både den verdslige og den gejstlige vokalafdeling er lied'en forfatterens særligt plejede emne, langt fyldigere behandlet end madrigal, motet, koncert, kantate etc. Her får vi virkelig god besked, både om lied'ens funktioner i forskellige sammenhænge, dens inkorporeringer (især i det gejstlige) i andre former og om dannelsen af faste mønstre i lied-melodikken. (Til de anførte melodimønstre s. 233 kan jeg forære forf., der ellers ynder at føre linierne videre til Bach og Händel, en henvisning fra 1685-mønstret nr. 2 til Bachs kantate nr. 106, duetten »In deine Hände...«):

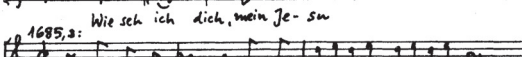
Fra Lied-samling 1685, 1:



1685, 2: Das gro-ße Licht der wei-ten

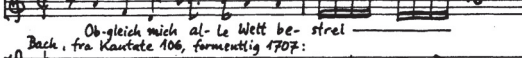


1685, 3: Wie seh ich dich, mein Je-su



Ob-gleich mich al-le Welt be-strel

Bach, fra Kantate 106, formentlig 1707:



Alto: In dei-ne Hän-de, in dei-ne Hän-de

Principielt lider også disse to kapitler under samme forpustethed og lapidarstil som de øvrige, når genrer som oratorium, dialog, gejstlig koncert og de førnævnte udover lied'en skal klares af på 2–4 sider. Passionen har end ikke noget selvstændigt afsnit, men er drysset ind i afsnittene om gejstlig koncert

og oratorium. Men generne er mindre her, fordi den overordnede styring gennem operaens og monodiens indflydelse på den ene side og de folkelige lied-elementers indvirkning på den anden side giver udviklingen et stil- og formmæssigt fællespræg i højere grad end f. eks. i instrumentalmusikken. – I det generelle spørgsmål om udvælgelse og oversigt kommer også fordelingen, vægtningen af de enkelte nationers roller ind i billedet. Forf. indrømmer ærligt i indledningen, at fremstillingen ikke søger at skjule hans nationalitet, og forsvarer det med megen ret med, at Tyskland i det omhandlede århundrede er samlingssted for de mest forskelligartede nationale impulser, og at den europæiske »scene« i det beskrevne tidsrum derfor vel lader sig betragte som et hele selv med overvægt på det land, der står forf. nærmest. Det kan lyde hovmodigt og imperialistisk, men er faktisk det modsatte. Den tyske musik lever i det 17. århundrede af impulser udefra, men formår til gengæld at omsmlele dem i de dér virkende komponisters esse, ikke til en enhedsmæssig tysk stil, men til forskellige, geografiske og statsbestemte enheder (Tyskland var jo ikke nogen samlet stat), hvor de forskellige påvirkninger fra Italien, Frankrig, England og Nederlandene er arts- og indholdsbestemmende århundredet igennem. Og forf. deler under denne synsvinkel sol og vind rimeligt lige mellem de toneangivende nationer.

Fremstillingen følges op af udførlige navne-, titel- og sagregistre og et »Glossar«, et minileksikon med tryk på mini, der skal gøre de mange fremmedord og tekniske betegnelser forståelige. Lapidarstilen blomstrer også her, sommetider med så stærke forenklinger at informationsværdien næsten bliver lig nul. F. eks. står der ved opslaget Funktionsharmonik: »Lehre von Zusammenhang der Akkorde durch Quint- und Terzverwandschaft«. Denne oplysning siger næppe meget, uden at man ved noget om begrebet i forvejen.

At bogens anlæg og indhold kunne fremkalde kritik, har ikke været forfatteren fremmed. Han skriver selv åbenhjertigt herom i indledningen, hvorfra skal citeres i oversættelse:

»Trods viljen til historisk deskription er der mange huller i fremstillingen. Der mangler bl. a. omtale af klaversonaten, af solosonaten med basso continuo, af den koncerterende messe (Missa concertato) og om det spanske syngespil. Derudover er der talrige enkeltheder, som kun omtales ganske kort. Sådanne begrænsninger nødvendiggøres af hensigten: at fremstille et stort tidsafsnit på én gang sammenhængende og overskueligt. Der tilstræbes en paradigmatiske fremgangsmåde, som ganske vist også kan give anledning til kritik, for så vidt som meningene kan være delte om hvad der er værd at akcentuere. De samme betænkeligheder omfatter de analyserede eller iøvrigt fremhævede enkeltværker og samlinger: Af de betydelige komponister er det ikke altid de kendteste, der bliver fremhævet. Ved siden af disse kommer også mindre mestre til orde. De kan på de givne tidspunkter demonstrere den tidstypiske tilstand – ligesom citater af ikke ubetinget musikvidenskabelige tekstkilder.«

Den kritik forf. her forudser har jeg gjort mig til talsmand for – også ud over de huller og mangler han selv nævner, og det er ikke lykkedes ham at opfylde sin

hensigt om overskuelighed tilfredsstillende, dertil er der for mange flygtige aspekter og for megen privatfilosofien.

Forf. er i sin fremstilling hæmmet af to skær, han ikke rigtig kan styre udenom. Det ene er hans tydelige lyst til at beskæftige sig med rammerne, de sociale omgivelser hvori musikken trives i de forskellige lag, orkestrenes størrelse, publikums sammensætning etc., alt sammen legitimt og interessant, men skyggende for bogens forventede hovedanliggende (hvad man undertiden også kan mærke har voldt forf. samvittighedskvaler), når den har titlen »Det 17. århundredes musik« og ikke »Det 17. århundredes musikudøvelse« el. lign.

Det andet er selve tidsafgrænsningen, som forf. også selv har følt problematisk. Ikke i den nedre grænse o. 1600, dér er et naturligt skel i musikhistorien, en ny epokedannelse der begynder. »Viel weniger deutlich vollzog sich der Übergang zum 18. Jahrhundert«, skriver forf. med rette og slår lige så rigtigt fast, at den epoke i musikken, der begynder o. 1600, varer til 1740 og giver sin indholdsmæssige begrundelse for det. Dette skær prøver han at forcere ved til stadighed at gå ud over tidsrammen, ind i det 18. århundrede, men disse digressioner der naturligvis på ingen måde er tænkt eller kan være fyldestgørende tager til gengæld plads op for det stof inden for rammen, der burde være behandlet. Den mangesidige og geniale musikforsker Jacques Handschin forbausede verden i 1948 ved at udsende en musikhistorie, der gennemført var delt op kapitel for kapitel i århundreder, fra det 4. århundrede til begyndelsen af det 20., i visse kapitler to århundreder ad gangen (således f. eks. det 17. og 18. årh., hvorefter næste kapitel begyndte med Beethoven). Bogen var vist Handschins eneste fiasko. Metoden, at fremstille musikkens almene historie århundrede for århundrede, var evident uegnet til formålet med dens skævheder og manglende proportioner, uanset at der var meget gods og gyldne glimt af hans formuleringsevne. Der er også mange fortræffelige oplysninger, diskussioner og analyser i Brauns bog om det 17. århundrede, men blandingen af runde årstal og epokebeskrivelser er stadig ikke anbefalelsesværdig.

Søren Sørensen

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. I-XX.

Macmillan Publishers, London 1980.

Hvilket andet fagområde kan have den samme fornemmelse som musikvidenskaben af i disse år at have gennemlevet en encyklopædisk tidsalder? I 1949 påbegyndtes med udgivelsen af *MGG* under Friedrich Blume's ledelse den hidtil største musikalske encyklopædi i nyere tid. Det blev Blume's livsværk at føre dette projekt til sin foreløbige afslutning med det fjortende bind i 1968, hvor han i sin omfattende efterskrift kunne gentage formuleringerne fra

første bind om *MGG's* formål: »eine Zusammenfassung des Gesamtwissens über und um Musik in enzyklopädischer Form« og »MGG werde sowohl dem auskunftsuchenden Laien wie dem nachschlagenden Forscher erschöpfende und den gegenwärtigen Stand der Forschung repräsentierende Auskunft erteilen« (*MGG XIV*, s. xi og xiv). Kort efter afslutningen af *MGG's* to supplementbind (generalregistret mangler endnu) udkom *The New Grove* samlet med slutdatoen 17. september 1980 bagest i tyvende og sidste bind. Hvad der i de mellemliggende år var kommet til af mindre omfattende musikleksika, specialleksika, bibliografier osv., kan man danne sig et indtryk af i *The New Grove's* artikler om »*Bibliography of music*«, »*Dictionaries and encyclopedias of music*« og »*Repertoire International des Sources Musicales*«. Det er et internationalt samarbejde – alene *MGG's* og *The New Grove's* medarbejderstab udgør tilsammen op mod 4.000 forfattere – og det er internationale projekter og internationale resultater – alene *MGG* og *The New Grove* har et samlet sidetal på over 30.000 – som vist intet andet humanistisk fagområde kan opvise mage til indenfor samme generation. Og hvor mange andre fagvidenskaber turde vove forsøget, kan man spørge? Thi disse projekter er tillige udtryk for den idealistiske enhedstanke, der – også organisatorisk – stadig præger musikvidenskaben, selv i lyset af de sidste årtiers eksplosive udvikling. Spørgsmålet melder sig, hvorvidt det stadig er muligt at samle repræsentative videnskabelige synspunkter og resultater i én encyklopædi under én redaktion, hvor bred dens sammensætning end er (*The New Grove's* fagredaktion omfatter ca. 50 specialister)?

The New Grove's målsætning formuleres af Stanley Sadie (bd. I, s. viii): »... to discuss everything that can be reckoned to bear on music in history and on present-day musical life«. Om den tvivl, den skepsis og de problemer i forbindelse med en sådan syntetisk målsætning, om den af Friedrich Blume erfarede diskrepans mellem »Wollen und Werden«, som Sadie og den øvrige redaktion måtte have haft at kæmpe med, trættes læseren ikke i de citerede forord. Men problemet vil naturligvis være latent til stede for den eftertænkssomme bruger af *The New Grove*, som det er det overalt hvor den musikvidenskabelige enhedstankes gyldighed diskuteres idag; for Sadie og hans stab er triumfen, at rammerne endnu engang har kunnet udvides uden at sprænges, og resultatet er blevet en encyklopædi, der mere må have følt sig i gæld til *MGG's* målsætning og omfang end til de tidligere udgaver af *Grove's Dictionary of Music and Musicians* – mindre end 3 % af stoffet fra leksikonnets femte udgave (1954) genfindes i *The New Grove*. Derfor bærer *The New Grove* også sit navn med rette; af smuk veneration for stamfaderen gengives Sir George Grove's forord til første bind af førsteudgaven 1879 (bd. I, s. xvii-xviii), men Sadie's *Grove* er et leksikon helt i sine egne rettigheder: af indhold, omfang og rækkevidde et opslagsværk, der ikke overflødiggør *MGG*, men som er det hidtil mest omfattende videnskabelige encyklopædiske opslagsværk om musik, som er udkommet i den engelsksprogede verden og som ved – nogle år endnu – at være *a jour* med den nyeste forskning sikkert vil være det leksikon, som både

studerende, specialister og lægfolk først søger til for at hente mere dybtgående oplysninger om et musikalsk emne.

Med sine tyve bind, sine over 17.000 sider, sine mere end 22.000 opslagsord og en forfatterstab fra hele verden, der nærmer sig 2.500 er *The New Grove* nok et internationalt leksikon af international spændvidde, men er i sit udgangspunkt og sin udarbejdelse et engelsk-amerikansk projekt – »the standard multi-volume musical reference work for the English speaking world« (bd. I, s. x); over halvdelen af forfatterne er englændere og amerikanere, og også dette grundlag og dette sigte skal man have i tankerne, når den nærmere vurdering af *The New Grove* i de kommende år vil finde sted. To resultater af denne omstændighed synes at kunne aflæses i leksikonnet: i bibliografierne er den germansksprogede faglitteratur ikke så righoldigt repræsenteret som den engelsksprogede, og hvor der har været kvalificerede engelske eller amerikanske bidragydere til rådighed, har man i mange tilfælde foretrukket dem fremfor kontinentale specialister; en hel generation af yngre engelske og amerikanske forskere har på denne måde fået en grundig leksikalsk skoling. For et opslagsværk af *The New Grove*'s karakter, der allerede nu er blevet et begreb som standardværk og findes på alle faglige referencehylder, hvor ikke økonomiske begrænsninger har hindret anskaffelsen, er indbinding, typografi og layout af overordentlig betydning. I disse henseender holder *The New Grove* en høj standard og er et smukt udtryk for engelsk bogproduktion, hvis man kan bruge den karakteristisk om et værk, hvis fjorten første bind er trykt og indbundet i Hong Kong, de seks sidste i U.S.A. Indbindingen virker både smidig og solid, og de enkelte binds rygtitler med første og sidste opslagsord i fuld tekst står klart læseligt, fra »A to Bacilly« over »Back to Bolivia« til »Virelai to Zywny«; den enkelte side virker overskuelig i tospaltet sats med rimelig skydning mellem afsnit og mellem artikler, og til klummens overskuelighed bidrager også, at bibliografiernes enkelte værktitler begynder på ny linje – alt i alt en behagelig modsætning til *MGG*'s sammenpressede typografi. Man kunne måske nok have ofret et par punkter mere på bibliografiernes og værkfortegnelsernes petit-sats; den er bestemt ikke for svagtseende. Det store illustrationsmateriale er et væsentligt supplement til mange af artiklerne, og især billedmaterialet til folkemusik og fremmede kulturers musik fungerer godt med gengivelser af instrumenter i funktion i musikskabende situationer; men reproduktionsteknikken svarer ikke til værkets øvrige typografiske standard, idet den fotografiske gengivelse er for mørk med tab af mange nuancer, hvad der især går ud over malerigengivelserne.

Det interne referenceapparat i *The New Grove* er hensigtsmæssigt tilrettelagt. Foran i hvert bind findes en fortegnelse over generelle forkortelser, bibliografiske forkortelser og bibliotekssignaturer i overensstemmelse med RISM-systemet. Især på grund af de længere værkfortegnelseres manuskriptangivelser (se f. eks. artiklerne om Heinrich Isaac og Dufay) havde det nok været at foretrække, at de nationale signaturer konsekvent havde været anført ved hvert værk i stedet for at være udeladt ved flere på hinanden følgende biblioteker fra samme land. Bagest i tyvende bind findes som en

nyskabelse et uhyre værdifuldt terminologisk register over betegnelser for musik, instrumenter, danse osv., der forekommer i artiklerne om musik uden for den vestlige verden, om folkemusik og om instrumenter. Især musiketnologer og instrumentforskere vil vide at påskønne denne terminologiske emneindgang, som kan bruges af andre også – ikke mindst på grund af fyldige krydshenvisninger i forbindelse med mange artikler.

Hvad jeg savner i *The New Grove's* register-sektion er et afsluttende register over opslagsordene i leksikonnet. Hvor pladskrævende det end måtte være blevet – personnavne kunne dog udelades – havde det for en encyklopædi af *The New Grove's* omfang og bredde været en uvurderlig hjælp, ja, det ville ofte være det sted i leksikonnet, man begyndte. Brugere uden for den engelsktalende verden kan undertiden have svært ved at finde det rigtige indgangsord til et opslag, og i et sagleksikon kan det vel også gælde dem, der har engelsk som modersmål; artiklernes krydshenvisninger kan ikke altid løse dette problem – og komplette kan de aldrig blive. Endvidere ville et sådant register kunne gøre læseren opmærksom på artikler, som han måske ikke havde ventet at finde i *The New Grove*. Man må håbe, at kommende udgaver vil få plads til et sådant generalregister over sagord.

Stanley Sadie's *Grove* er på flere måder *The New Grove* i forhold til sine forgængere. Ikke alene på grund af tilkomsten af nyt stof indenfor leksikonets traditionelle områder og nyskrivningen af næsten hele artikelstoffet fra Eric Blom's femte udgave, men især på grund af den vægt, der er lagt på områder, der i tidligere udgaver kun var sparsomt, eller slet ikke, repræsenteret; her afspejles den ændrede balance mellem, hvad der betragtes som centralt i den vestlige musikvidenskab og hvad der hører til randområderne eller falder udenfor.

Det har været en udfordring for næsten ethvert større musikleksikon i tiden efter den anden verdenskrig at drage konsekvenserne af musikforskningens stadigt voksende beskæftigelse med ikke én, men flere »musics« – flertalsformen har vundet indpas i engelsk sprogbrug, hvordan skal den oversættes til dansk? Musikker? Musikarter? eller måske netop – musikkulturer? *MGG* indeholder musiketnologiske artikler, artikler om »Unterhaltungsmusik« og »Jazz« (selvom både Armstrong, Basie og andre jazz-kunstnere først blev optaget i supplementbindene), og på skandinavisk område betød andenudgaven af *Sohlmans musiklexikon* (1975–79) en markant nyorientering mod musiketnologi, jazz, dans og populærmusik i forhold til førsteudgaven fra 1948–52.

Et af de mest slående træk ved *The New Grove* er, at den mere konsekvent end *MGG*, den eneste sammenlignelige musikencyklopædi af nyere dato, forsøger at tage denne udvikling i betragtning ved at inddrage sådanne områder i det behandlede stof, selvom det uundgåeligt fører problemer med sig. Mest tydeligt giver denne nyorientering sig udslag i de musiketnologiske artikler. Så at sige ethvert land, der i årene omkring 1970 udgjorde en selvstændig politisk enhed, har fået sin artikel, og dertil kommer artikler om verdensdele, geogra-

fiske områder og lokaliteter, folkeslag og befolkningsgrupper i fortid og nutid; disse artikler samler og uddyber hvad der udfra et musiketnologisk synspunkt ellers ville blive vilkårligt adskilt af politiske grænser. Endvidere får området »folkemusik« selvstændige afsnit i landsartiklerne.

Men problemerne med at udmønte dette globale musiksyn i leksikalsk praksis, at afgrænse og klassificere disse geografisk, funktionelt, etnisk og traditionsmæssigt bestemte musikkulturer for dernæst at beskrive dem i det omfang, de er tilstrækkeligt udforsket, må have været en af de virkelige prøvestene for såvel forfattere som redaktion, heri indbefattet musiketnologer som Gerard Béhague, Mantle Hood og Klaus P. Wachsmann.

Problemerne med afgrænsning og definition kan man følge fra Barbara Krader's klart skrevne oversigtsartikel »Ethnomusicology« til Klaus P. Wachsmann's mere skeptiske forsøg på at afstikke områderne »folkemusik«, »stammemusik« (bedre end »primitiv musik« med dets pejorative undertone) og »populærmusik« i artiklerne om »Folk music« og »United States of America § II, 1. Krader gengiver Bruno Nettl's definition af folkemusik som en mundtlig overleveret musik fra områder domineret af de asiatiske, europæiske og amerikanske højkulturers musik. Af disse højkulturer er iflg. Krader kun den asiatiske musiketnologiens genstand, idet kun den – i modsætning til de europæiske og amerikanske – er mundtligt overleveret. Folkemusik eksisterer kun i kulturer med en kunstmusikalsk tradition, som en komplementær størrelse til kunstmusikken. For Wachsmann er det vanskeligere at finde en dækkende definition af »folkemusik«; han anfører forsigtigt, at distinktionen mellem kunst- og folkemusik føles stærkest i Europa og Amerika. Der kunne i denne forbindelse være behov for, at der i *The New Grove* også fandtes en artikel om »Art music«, der ligesom artiklerne »Folk music« og »Popular music« forsøgte at bestemme begrebet og dets indhold. Er det på éngang for selvfølgelig og for modsigelsesfyldt i globalt perspektiv? En anden konsekvens af *The New Grove's* større udblik til andre musikarter kunne have været, at man havde foretaget ikke en to-, men en tre-delning af landsartiklerne i »Art music«, »Popular music« og »Folk music«. Der findes f. eks. afsnit om populærmusik i artiklerne om Indien og Japan.

Det spørgsmål, som stilles indirekte i disse oversigtsartikler og som dukker op igen og igen under læsningen af de snart grundige, snart nødtvungent korte og oversigtsprægede musiketnologiske artikler og afsnittene om folkemusik i landsartiklerne, er, i hvor høj grad det i fremtiden vil være muligt i encyklopædisk sammenhæng på éngang at sammenknytte og differentiere de fortsatte forsøg på en global musikforskning, hvor såvel musiketnologens som folkemusikforskerens, populærmusikforskerens og kunstmusikforskerens indfaldsvinkler lader sig forene. Og dertil kommer spørgsmålet om, hvor længe endnu musiketnologien vil være præget af europæisk og amerikansk dominans. Det er uundgåeligt, at *The New Grove* i sin behandling af ikke-vestlige musikkulturer har måttet tage sit udgangspunkt i personelle ressourcer med rod i den vestlige musikkultur. Det er naturligvis et hovedproblem for enhver anlæggelse af en global musikorientering udfra ét og kun ét kulturelt

standpunkt. *The New Grove* synes dog i stor udstrækning at have forsøgt at råde bod herpå ved også at inddrage forfattere og medarbejdere fra andre kulturelle traditioner end den vestlige.

Af artikler om metodiske, teoretiske og systematiske emner, der også behandler ikke-vestlig musik og folkemusik, må især fremhæves den af længde og substans imponerende artikel af Harold S. Powers om »Mode« (på dansk »modus«, men læs Powers' terminologiske redegørelse). Det er et videnskabeligt førstehåndsarbejde, som mig bekendt ikke har nogen forgængere og som hører til de betydeligste og originaleste bidrag til *The New Grove*. Bestræbelserne på at anlægge et globalt musiksyn har dog naturligvis ikke kunnet gennemføres i det omfang, som en sådan målsætning ideelt set ville kræve. Artikler som »Form« og »Style« henter langt overvejende deres eksempler fra den vesterlandske kunstmusik; det samme gælder »Rhythm« og »Variations« (forstået som form i vesterlandsk kunstmusik, der er ingen artikel om »variation« som teknik). Artiklen om improvisation inddrager derimod også den asiatiske kunstmusik, og Ian D. Bent's pionér-artikel om analyse – ligesom Powers' en af de væsentligste artikler i *The New Grove* – inddrager også analysemetoder, der angår fremmede kulturers musik; det samme gælder Alexander L. Ringer's artikel om melodi med et bredt og langtrækkende perspektiv.

Det er indenfor disse såvel som de andre områder, som *The New Grove* giver encyklopædisk dækning, leksikonnets lod at afspejle den vestlige musikforsknings nuværende stade, dens landvindinger og dens problemer. Alene beskrivelsesmåden – den analytiske terminologi og hele den verbale formidling – er endnu ikke så udviklet, når det gælder områder som musketnologi, folkemusik og populærmusik, som når det gælder den vesterlandske kunstmusik med en lang analytisk, stil- og genrehistorisk tradition bag sig i musikhistoriekrivningen. Derfor må f. eks. også det indtryk, der gives af forskellige geografiske områders og forskellige folkeslags musik blive af varierende dybde; skævheder og mangler vil antagelig kunne påvises af musketnologer med både lille og stort synsfelt, men den grundige orientering og åbnende diskussion – metodisk, teoretisk og geografisk – som musketnologiens placering i *The New Grove* lægger op til, er en impuls af vital betydning. Det samme gælder med hensyn til jazz- og populærmusikkens behandling. Disse områder er også blevet genstand for en langt bredere dækning end i tidligere udgaver, selvom der også her vil kunne peges på mangler både i bredden og i dybden. Det er områder, der først sent har vundet aksept i videnskabelig sammenhæng, og i sin målsætning som videnskabelig encyklopædi og deraffølgende redaktionelle sammensætning er *The New Grove* stadig fast forankret i den vesterlandske kunstmusik.

At pege på bibliografiske mangler i et leksikon, der som *The New Grove* har en væsentlig styrke i sin omfattende bibliografiske dækning indenfor alle områder, kan forekomme uretfærdigt og som udtryk for en snævertsynet anmelderfornøjelse, men hvad angår artiklerne indenfor musketnologi, folkemusik og især populærmusik og jazz kunne man have ønsket en fyldigere og mere

systematisk indlemmelse i bibliografierne af diskografier – paralleller til de kunstmusikalske værkfortegnelser – for at påpege og formidle den betydning, som den levende, ikke-nedskrevne tradition har indenfor netop disse områder. Oversigtsartiklerne om populærmusik (34 s.) og jazz (19 s.) er rimeligt proportioneret. Alex Harrison afstår efter min mening lidt for forsigtigt fra en indledende definition af jazz-begrebet i sin jazz-artikel, og i artiklen om populærmusik skildrer Andrew Lamb og Charles Hamm kun udviklingen i Europa, især England, og i Nordamerika, og tager ikke i bibliografierne hensyn til de senere års mange tyske undersøgelser over trivialmusik; men begge artikler giver ikke-specialister en god indgang til disse emner.

Med hensyn til udvalget af jazz- og populærmusik-artikler og omfanget af de enkelte artikler i forhold til kunstmusikkens behandling vil den etablerede balance nok kunne gøres til genstand for diskussion og kritisk vurdering i betragtning af disse musikarters udbredelse ikke alene i musiklivet, men også i de senere års musikuddannelse ved bl. a. konservatorier og universiteter. Jeg har ikke bemærket en jazz- eller populærmusiker-artikel, der har et omfang på mere end to sider; f. eks. har både Armstrong, Ellington og Gillespie fået mindre end to sider, Coltrane og Miles Davis en halv side hver og Elvis Presley mindre end en halv spalte. Navne som Jimmy Hendrix, Frank Zappa og Robert Farnon har ingen selvstændige artikler. Men det er naturligvis ikke altid længden, der er afgørende for en artikels bonitet, og selvom ingen jazz- eller populærmusiker får tilnærmelsesvis den plads, der er tildelt den vesterlandske kunstmusiks veludforskede komponister af blot et vist ry, gives der ofte i disse korte artikler præcise karakteristikker af udøvere og komponister.

De krav, man kan stille til en encyklopædi af *The New Grove's* omfang og målsætning i form af akribi og væsentlighed i formidlingen af facts, fyldestgørende leksikalsk behandling af de enkelte emner med inddragelse af de nyeste forskningsresultater og klarhed og letlæselighed i fremstillingen, kan måske mest retfærdigt efterprøves i behandlingen af den vesterlandske kunstmusik – dens komponister, dens historie, teori, genrer, filosofi, fysik, psykologi osv. At den musikalske middelalder-, renaissance- og barok-forskning i de seneste årtier har modtaget nogle af sine væsentligste impulser fra engelsk og amerikansk hold, mærkes tydeligt i *The New Grove*, der har et absolut tyngdepunkt i disse stofområder. I Tyskland synes beskæftigelsen med middelalderen for øjeblikket at foregå i en forholdsvis snæver kreds af forskere, men denne er til gengæld stærkt repræsenteret af bl. a. Fritz Reckow og Rudolf Flotzinger (artiklen »Organum«), Karlheinz Schlager (»Alleluia«, hvor Christian Thodberg behandler byzantinsk tradition) og Helmut Hucke (»Gregorian and Old Roman Chant«). Omfattende indgange til middelalderen giver artikler som »Plainchant«, »Notation« § III, 1–3, »Neumatic Notation« §§ I-IV, »Sources, MS« §§ II-VIII og »Theory, theorists« §§ I-VIII. De store emne-bibliografier, bl. a. i tilknytning til »Plainchant« og »Medieval drama« og den selvstændige »Organum and discant: bibliography« og dertil områdebibliografierne i for-

bindelse med visse landsartikler fremhæver *The New Grove's* generelt høje bibliografiske niveau.

Næsten enhver komponist, der kendes fra middelalderen, er optaget i *The New Grove*, et forhold, der måske nok kan få tilhængere både af det 20. århundredes kunst- og populærmusik til af løfte øjenbrynene, men princippet er rimeligt, idet det på denne måde og uden at sprænge de pladsmæssige rammer bliver muligt for et enkelt områdes vedkommende at få en så fuldstændig komponistrække som muligt. En næsten tilsvarende fuldstændighed er tilstræbt for renaissance-musikkens vedkommende, hvor en enkelt publikation, fem eller flere værker i samtidige antologier eller en fyldig manuskriptoverlevering berettiger til en selvstændig komponistartikel. Også barok-komponister er stærkt repræsenteret; sonderinger blandt 1600-tallets italienske komponister synes at vise, at hvor der foreligger tilgængelige biografiske data om komponister med to eller flere publikationer er disse optaget. Det har resulteret i den hidtil mest komplette leksikalske repræsentation af komponister fra disse perioder, og man er taknemlig for den rigdom af oplysninger, hentet fra ofte godt skjulte kilder, der hermed fremlægges.

Ved opslag i *The New Grove* skal man naturligvis være opmærksom på, at stofområder indenfor den vesterlandske kunstmusiks historie fra middelalder til det 20. århundrede også findes behandlet i emne-artikler, der går på langs gennem århundrederne. Foruden allerede nævnte som »Mode«, »Analysis«, »Notation«, »Sources« (med fire artikler: manuskripter, instrumental ensemblemusik, musik for tasteinstrumenter og lutmusik, ialt over 160 s.) og »Theory, theorists« drejer det sig om artikler som »Counterpoint«, »Acoustics«, »Education«, »Aesthetics« og artikler om organologiske og opførelsespraktiske emner – dvs. de meget fyldige instrumentartikler og artikler som f. eks. »Performance practice«, »Ornamentation« og »Continuo«; dertil kommer genre-artikler – fra »Mass« og »Motet« til de senere som »Opera«, »Oratorio«, »Cantata«, »Sonata«, »Symphony« osv.; men hvornår søges »genre« som musikhistorisk term og begreb drøftet og præciseret; hverken *MGG* eller *The New Grove* har selvstændige artikler herom?

En række af disse emne-artikler indeholder kun kortere historiske oversigter, det gælder f. eks. artiklen om »Aesthetics«, hvis historiske perspektiv forekommer mig for underbelyst og med en tilsvarende meget kortfattet bibliografi. Denne artikel må suppleres med Claude P. Palisca's langt mere indgående om »Theory, theorists«, al den stund det også falder i en encyklopædis lod at måtte skille emner, der mest naturligt lod sig behandle i sammenhæng. »Performance practice« (Howard Mayer Brown og James W. Mc Kinnon) giver meget for den ældre musiks vedkommende, men forsømmer – som det oftest er tilfældet – at beskæftige sig mere indgående med de problemer, der er knyttet til det 19. århundredes musikalske praksis. Vi mener åbenbart, at vi stadig har den tids tradition så tæt inde på livet og med et éntydigt nodebillede, at den endnu ikke er hyllet i historiens mørke, men kildestudier såvel som problemer omkring mange nyere udgivelser og oplevelser på gramfon og i koncertsalen af dette repertoire burde have belært os om noget andet. Der kan

i denne forbindelse være grund til at gøre opmærksom på Howard Mayer Brown's artikel »Editing«, der opridser nogle principielle af disse problemer og Geoffrey Chew's afsnit om notationspraksis efter 1500 i »Notation« § 3, 4–6. Blandt genre-artiklerne har jeg især hæftet mig ved Jan LaRue's artikel om 1700-tallets symfonik i artiklen »Symphony«, der mig bekendt er den hidtil klareste oversigt over denne periodes komplicerede symfoniske tradition. Ligesom de mange og fyldige artikler om liturgi og liturgiske bøger for middelalderens og renaissancens vedkommende viser *The New Grove's* bestræbelser på at se de musikalske fænomener i deres funktionelle sammenhæng, så er den omfattende artikel om »Opera« (102 s.) – blandt de længste i *The New Grove* – præget af den samme tendens med to store afsnit til sidst om »Libretto« og »Stage design«. Om forståelsen både af operaens egenart og dens karakter af »Gesamtkunstwerk« handler også Sadie's korte, men præcise introduktion til hele denne lange artikel, hvortil har bidraget ialt 18 forfattere. Om den forenklede opfattelse af operaen som en ny genre o. 1600 advarer Thomas Walker i indledningen til sit indsigtsfulde afsnit om italiensk opera i 1600-tallet, og man kan i denne forbindelse henvise til den fyldige artikel om »Intermedio« af David Nutter.

For en musikhistoriker var Heinrich Bessler's og Friedrich Blume's artikler om de stilhistoriske periodebegreber blandt de mest fremstående i *MGG*. Blume's drøftelser af »Renaissance«, »Barock«, »Klassik« og »Romantik« var store selvstændige afhandlinger (som sådanne blev de også senere udgivet), og udfra troen på den stilhistoriske syntese gav de imponerende overblik over disse perioder baseret på et mageløst detailkendskab.

Periodeartiklerne i *The New Grove* har ikke nær det samme omfang (artiklen »Style« § 4 har henvisninger til de fleste af dem). På den ene side synes de i højere grad at være præget af ønsket om at give den musikinteresserede en overkommelig orientering om alment anvendte betegnelser som »Medieval«, »Renaissance«, »Classical« og »Romantic«, på den anden side vidner de for nogles vedkommende både direkte og indirekte om en skepsis overfor hidtidige forsøg på at sammenfatte århundreder under fælles stil- og periodebetegnelser. Især Claude V. Palisca er i artiklen »Baroque« nølende med – selv »for practical purpose« – at godtage forestillingen om barokken, »if we so wish to call it«, som en enhedspræget stilperiode; han ser det affektladede følelsesudtryk som et muligt grundtræk, og vil hellere, som andre før ham, afgrænse i kortere tidsperioder (til o. 1640, o. 1640–1690, o. 1690–1730) på grundlag af konkrete stil- og genrehistoriske observationer.

I deres diskussioner af terminologi, tidsgrænser og stiltræk er artikler som »Baroque« og »Renaissance« (Lewis Lockwood) givende for musikhistorikeren, men savner måske i nogen grad tilstrækkeligt konkrete sammenfatninger og eksemplifikationer vedrørende komponister, genrer og musikalsk stil til oplysning for ikke-specialisten. Dette har til gengæld Nino Pirrotta's artikel »Medieval« der derimod afstår fra en vurdering af »middelalder« som egnet musikhistorisk periodebetegnelse (*MGG* undgik at behandle »Mittelalter« som musikhistorisk periode). »Medieval« betyder her næppe mere end de

tidsmæssige afgrænsninger af en tusindårig periode af vesterlandsk musik fra det 5. til det 15. århundrede, hvor musikhistoriske underafsnit som »Ars antiqua«, »Ars nova« og »Ars subtilior« behandles i selvstændige artikler. Både Lockwood, der sætter renaissancens ophør til begyndelsen af 1600-tallet, og Palisca, der omkredser barokken til tiden mellem 1540'erne (Willaert's *Musica Nova*) og 1730, fremholder ikke alene filosofiske, æstetiske og videnskabelige strømninger af betydning for det kultur- og kunsthistoriske mønster, men peger også på ændringer i de sociale strukturer. Daniel Heartz' artikel om »Classical« redegør mere for termen som æstetisk stilbegreb end for dens konkrete historiske indhold, og artiklen rummer f. eks. ikke meget til belysning af den wienerklassiske stil. I betragtning af den fornyede musikhistoriske interesse for det 19. århundrede, bl. a. afspejlet i det fremragende amerikanske tidsskrift *19th Century Music*, og den romantiske musiks fortsatte dominans på koncertrepertoirene, er det skuffende, at artiklen om »Romantic« er så summarisk og utilstrækkelig. Man kunne godt have ønsket, at der havde været en overordnet artikel om »periodisering«, hvor den stilhistoriske periodeproblematik, som den afspejler sig i disse artikler, kunne være drøftet på bredere teoretisk basis, konfronteret med andre historiesyn, hvis alternative opfattelser af historiske forløb også har afsat sig markante spor i den musikhistoriske metodedebat.

Personartiklerne udgør langt det største område i *The New Grove* – mere end $\frac{2}{3}$ af leksikonnets opslagsord – og af disse omhandler langt den overvejende del den vesterlandske kunstmusiks navne: komponister, udøvende, andre kunstnere – især forfattere – med musikalsk tilknytning, musikforskere, mæcener, trykkere, udgivere, forlæggere osv. Alene komponistartiklerne omfatter over halvdelen af leksikonnets opslagsord, og ikke mindst herigennem afspejles den humanistiske tradition i *The New Grove* med opfattelsen af musik som menneskelig udtryksform.

I de små artikler – fra nogle få linjer til et par sider – søger man præcise data, facts, værkoplysninger og væsentligt bibliografisk materiale og ser måske undertiden i glimt mennesket bag værket. Og så langt – eller kort – min orientering rækker, er disse, langt de talrigeste af *The New Grove*'s komponistartikler, præget af stor nøjagtighed og er *up-to date* i formidlingen af tilgængelige oplysninger.

Mennesket-kunstneren-værket-omgivelserne er de fascinerende fundament for den større monografiske studie, som man normalt ikke kan finde i leksikalisk sammenhæng. Men i en encyklopædi som *The New Grove* er der givet plads for mere end ansatser hertil, når det drejer sig om musikhistoriens store skikkelser. Helhedstegningen af liv og værk, givet i levende, præcise og også gerne personlige streger, der åbner mulighed for den sagkyndige skribents kvalificerede subjektive vurdering uden at sløre kendsgerninger og realia, er forventninger, man derfor stiller til sådanne artikler. Hertil kommer, at forskelle i temperament, stil og udtryksmåde hos de enkelte forfattere borger for, at en artikels omfang ikke altid er direkte proportionalt med

omfanget af læserens udbytte. Et eksempel: David Brown's artikel om Tchaikowsky hører ikke til de længste komponistartikler, men giver alligevel et levende og fængslende portræt, ikke mindst fordi den har sat sig ud over den grunddisposition, som er den almindeligste i *The New Grove's* større personartikler – en opdeling i liv og værk. En sådan disposition har naturligvis sin leksikalske berettigelse i form af en let orientering for læseren, men kan føles problematisk for formidlingen af sammenhængen mellem liv og kunst. En lignende frihed har Sadie taget sig i sin glimrende Mozart-artikel; i en i bedste forstand populærvidenskabelig fremstillingsform gives her en af de bedste korte Mozart-monografier, jeg kender. Også Eric Walter White's artikel om Strawinsky og Andrew Porter's om Verdi, for at nævne to andre eksempler, fraviger den traditionelle todeling. White gennemgår lidt skematisk biografi og værker indenfor hvert af de ialt seks afsnit, som er hans opdeling af Strawinsky's udvikling. Porter's Verdi-artikel har ikke den stramme kronologiske disposition og kan virke løs i opbygningen, men Porter har andre hensigter udfra sin indsigt og sit engagement i Verdi's kunst: omkring operaen *Ernani* 1843 afbrydes den biografiske gennemgang, og der åbnes for et »tematisk« overblik over Verdi's opera-skaben – emnevalg, libretto, form og stil –, hvorefter Porter vender tilbage til levnedsløb og værk gennemgang; det er et utraditionelt, men levende og kyndigt portræt af musikdramatikeren Verdi med al hans sceniske begavelse og den deraf udsprungne musikalske stil.

De største af komponistartiklerne, som foruden Mozart er J. S. Bach, Beethoven, Händel, Haydn, Schubert og Wagner udfolder sig iøvrigt forskelligt indenfor den traditionelle grundplan. Jens Peter Larsens fremragende Haydn-artikel skildrer i tre afsnit hans levnedsløb, hans personlighed og kunstneriske udvikling, dvs. en kronologisk gennemgang af stiludvikling og værker med nuancer i periodeinddelingen i forhold til Jens Peter Larsens tidligere Haydn-kronologi. Samme fremgangsmåde – biografi og kronologisk værk gennemgang – har Joseph Kerman og Alan Tyson valgt til deres Beethoven-artikel, der i lyset af nyere Beethoven-forskning etablerer en første Bonn-periode og en todeling af hver af de tre følgende, traditionelt vedtagne perioder. Mest mærkbart føles naturligvis adskillelsen af liv og produktion der hvor værk gennemgangen sker efter genrer, som i Winton Dean's Händel-artikel og Walter Emery og Christoph Wolff's behandling af Bach. Men det gælder for disse store artikler som helhed, at de i deres detailrigdom, indsigt og indlevelse i deres emner og i deres lettilgængelige fremstillingsform repræsenterer det bedste i den biografiske Grove-tradition og at de med deres minutiøst udarbejdede værkfortegnelser og omfattende bibliografier sætter en meget høj standard for den musikalske leksikografi.

Sir George Grove's stærke tilbøjelighed for det 19. århundredes musikalske tradition af tegnede sig klart i leksikonnets første udgave. Har *The New Grove's* redaktion haft en lignende forkærlighed for det 20. århundredes musik, har den ikke fået lov at komme til udtryk. Set fra koncertgængerens synspunkt er det vel berettiget at disponere komponistartiklerne med de

ovennævnte af fortidens giganter som de pladsmæssigt dominerende, men forpligtelsen overfor den nyere musik og den forskning og koncerttradition, der har kæmpet for dens placering, burde måske have bragt vægtskålen mere i balance mellem fortid og nutid. Ingen af det 20. århundredes komponister, dets pionerer og frontkæmpere fra Mahler, Debussy, Berg, Schönberg, Webern, Strawinsky og Bartók til Varèse, Stockhausen, Boulez og Cage får samme plads som fortidens største, selv om der er tale om en mærkbar forbedring i forhold til femteudgaven af *Grove*.

Også Skandinavien er langt bedre repræsenteret i *The New Grove* end i tidligere udgaver, og dette område har her fået den hidtil mest udførlige behandling i international leksikalsk sammenhæng. Et sådant afgrænset geografisk område skal naturligvis ikke med hensyn til omfang vurderes udfra snævre lokalpatriotiske interesser, men ses i forhold til andre tilsvarende stofområder indenfor den leksikalske helhed. Tillige er dette som andre af den internationale forsknings yderområder særlig sårbart overfor eventuelle mangler i samarbejdet mellem hovedredaktion og de pågældende landes sagkundskab: hvordan modsvares redaktionens ønsker af hvad der kan præsteres fra lokale bidragydere?

Som engelsk publikation har *The New Grove* en naturlig ret til at lægge vægt på behandlingen af engelsk musik og musikliv, men nationale sym- og antipatier har ikke kunnet bemærkes (formuleringen sidst i artiklen om Friedrich Blume er en afgjort undtagelse); det ville i hvert fald være uretfærdigt, om der fra nordisk side blev rettet samme skarpe beskyldninger mod *The New Grove* om nationale fordomme som dem der er kommet til udtryk i *The Musical Quarterly's* anmeldelse af leksikonnet (LXVIII, 2, april 1892).

Det har været en fordel, at der for Skandinavien vedkommende har kunnet etableres et samarbejde med redaktionen af andenudgaven af *Sohlmans musiklexikon*, der var under planlægning og udgivelse samtidig med *The New Grove* og som har en meget fyldig behandling af nordisk musik. På denne måde var artikler forhånden, og for de enkelte nordiske landes vedkommende var det redaktionelle arbejde i gang med en mønstring og proportionering af stofområderne, der gjorde det betydeligt lettere, end det ellers ville have været, at reagere på *The New Grove's* forespørgsler og ønsker.

Det skandinaviske stof omfatter artikler om de nordiske lande efter det sædvanlige mønster, opdelt i kunstmusik og folkemusik, dertil er der særlige musiketnologiske artikler om Grønland (Poul Rovsing Olsen) og Færøerne (Thorkild Knudsen). Endvidere omfatter stoffet artikler om byer, musikinstitutioner og forlagsvirksomhed og, igen som den største gruppe, personer.

Blandt personerne fylder komponisterne naturligvis mest; der er langt færre udøvende (her er Sverige bedst repræsenteret på grund af sine internationale sangstjerner), men også personer med pædagogisk og forskningsmæssig indsats i nordisk musikliv er optaget i leksikonnet. Med hensyn til stoffets fordeling og omfang er hovedindtrykket, at der er opnået en god balance mellem de enkelte nordiske lande med Island som undtagelsen. Landsartik-

lerne har en længde på 5–8 sider, og her havde man gerne set, at der var bevilget mere plads. At formidle oversigter over kunstmusikkens og folkemusikkens nationale udvikling indenfor dette omfang resulterer let i, at navne og facts bliver den dominerende del og den forbindende tekst for summarisk. Ligeledes kunne man have ønsket, at byartiklerne havde været fyldigere og flere. Ialt har ti skandinaviske byer fået selvstændige artikler, heraf Helsinki 1½ s. (skrevet ligesom afsnittet om Finlands kunstmusik af englænderen Alexander Crowe), København 1½ s., Oslo 1½ s. og Stockholm 2 s.; Reykjavik mangler. En mere udførlig skildring i by-artiklerne af musikliv og institutioner i socialhistorisk belysning ville have været et værdifuldt supplement til landsartiklerne. Ikke mindst fordi netop artikler om byer indtager en bemærkelsesværdig udførlig plads i *The New Grove*. Artiklen om Tyskland henviser til 75 tyske by-artikler, artiklen om England til 35, og i U.S.A.-artiklen forekommer henvisninger til 25 byer; »Paris« fylder 40 s. og »London« 75 s. De skandinaviske personartiklers gennemsnitslængde andrager næppe mere end en spalte. Af de få store komponister med international berømmelse får Grieg 13 s., Buxtehude 10½ s., Sibelius 10 s. og Carl Nielsen 5½ s.; i en mellemgruppe er Franz Berwald placeret med 3½ s., Johan Svendsen med 3 s. og så sandelig også Ole Bull med 3 s., mere end både Johan Helmich Roman, Hilding Rosenberg og Vagn Holmboe, der hver har fået to sider. Disse større artikler holder *The New Grove*'s høje standard i behandlingen af kunstnernes liv og værk. Kerala Johnson Snyder har skrevet en glimrende artikel om Buxtehude med behørig vurdering af de senere års beskæftigelse med hans musik, og skandinaver behøver heller ikke beklage, at artiklerne om Sibelius, Franz Berwald, Hilding Rosenberg, Vagn Holmboe og tildels Grieg er på engelske hænder. Robert Layton har både sagkundskab og stilistisk lethed til at yde Sibelius, Berwald og Holmboe retfærdighed indenfor de givne rammer, og det samme gælder også Peter H. Lyne om Rosenberg. Det kan være forfriskende at få hjemlige koryfæer vurderet ude fra, selvom f. eks. Layton i Sibelius-artiklen støtter sig på Erik Tawaststjerna's store arbejder. De mindre og helt små artikler må i højere grad indskrænke sig til formidling af data og relevante værk-oplysninger, men også her er træffende stilistiske vurderinger velkomne. Det gælder især den amerikanske kender af dansk musik William S. Reynold's artikel om en række danske komponister fra det 20. århundrede, deriblandt Niels Viggo Bentzon, Gunnar Berg, Axel Borup-Jørgensen, Henning Christiansen, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Per Nørgård og Ib Nørholm. Vi vil se frem til en større fremstilling fra hans hånd af det 20. århundredes danske musik efter disse velfunderede forløbere, hvor også værkfortegnelserne kan blive ført *à jour*; med en enkelt undtagelse figurerer ingen af Niels Viggo Bentzon's værker efter 1970, og også Per Nørgårds hovedværk fra 1975, den tredje symfoni, mangler.

Endnu mere påkrævet synes Amanda M. Burt's annoncerede studie over islandske komponister fra det 20. århundrede at være. Island er det svagest repræsenterede af de nordiske lande, og det synes, som om *The New Grove*'s redaktion har haft svært ved at etablere kontakt med islandske medarbejdere.

Nu har Burt skrevet en del af artiklerne, men navne som Sigfús Einarsson, Sigvaldi Kaldalóns og Björgvin Gudmundsson er ikke med blandt komponisterne. Der er ellers ikke mange navne, der savnes fra de øvrige nordiske lande ud fra de begrænsninger, som de optagne personer afstikker. Fra Norge savner jeg en komponist som Arvid Kleven og en frontkæmper for ny musik som pianisten og organisationsmanden Kjell Bækkelund. At Harald Sæverud og Arne Nordheim kun har fået en spalte hver – det samme som Agathe Backer Grøndal – er misvisende, og 12 linjer til Johan Halvorsen er på denne baggrund også for lidt. Fra Danmark må man uretfærdigvis undvære Henrik Rung til fordel for sønnen Frederik, og i betragtning af, at emneområdet »dans« er blevet væsentligt udvidet i *The New Grove* kunne man have forventet en selvstændig artikel om August Bournonville; til gengæld får hans danske ballettradition sin omtale i den meget udførlige artikel om »Dance«, § 6, 1. Christian den Fjerde kan glæde sig over at være blandt de europæiske monarker, der får mest spalteplads, ikke mange andre end Frederik den Store har mere, og det samme gælder dronning Christina af Sverige – hverken Habsburgerne eller medlemmerne af Gonzaga-, Este- eller Medici-dynastierne får en ligeså fyldig omtale.

The New Grove er et enestående standardværk og skal bruges længe endnu for at man kan erkende dets righoldighed, nyde godt af dets inspiration og diskutere de problemer, det så konstruktivt rejser. Det er et monument over et internationalt, humanistisk og videnskabeligt samarbejde, naturligvis med dets skrøbeligheder, men først og fremmest med dets styrke. At gennemføre et projekt af denne størrelsesorden på ikke meget mere end ti år er en imponerende præstation af redaktion og forlag. Vores taknemlighed retter vi til Stanley Sadie. Er en encyklopædisk helhed mere end summen af delen? Helheden er i hvert fald hans værk, men ikke livsværk, for sidst på sidste side af sidste bind af *The New Grove* lukker han ikke døren i, men lader Dante vise vej til fortsat vandring og erkendelse: »E quindi uscimmo a riveder le stelle«.

Niels Martin Jensen

Dania Sonans VII: Balders Død. Et heroisk syngespil i tre handlinger. Tekst af Johannes Ewald. Musik af Johann Ernst Hartmann (som opført i september og november 1792). Udgivelse og nodemateriale ved Johannes Mulvad. English translation by John Bergsagel. Med forord af Henrik Glahn. Edition Egtved 1980. 495 pp., da. og eng. tekst, musik p. 59–411 og p. 476–495.

Dansk Selskab for Musikkforskning har markeret sit 25-års jubilæum med udgivelsen af partituret til Johann Ernst Hartmanns *Balders Død*. Foruden musikken – 17 vokalnumre og tre orkesternumre – består udgivelsen af en

gengivelse af hele Johannes Ewalds tekst, en indledning om værket og dets historie, en revisionsberetning samt et appendix, indeholdende en arievariant samt nogle musikalske fragmenter. Med denne udgivelser er et næsten glemt hovedværk i dansk teatermusik gjort alment tilgængeligt. I betragtning af, at det var gennem *Balders Død*, at de nordiske guder for alvor holdt deres indtog på den danske scene, og den såkaldt nordiske tone i musikken blev introduceret, kan der være god grund til at spørge, hvorfor dette ikke er sket forlængst. Det har udgiveren, *Johannes Mulvad*, flere forklaringer på. I sin indledning redegør han for de heldige omstændigheder (Guldbergs indflydelse, Warnstedts ansættelse som teaterchef), der bevirkede, at værket overhovedet kom på scenen, og at Ewald i sine sidste år fik sin fortjente anerkendelse. Om selve opsætningen har Johannes Mulvad skrevet andetsteds, at den ikke som tidligere antaget var en lidt halvsusket affære. Han har kunnet dokumentere, at alle kræfter blev sat ind på at gøre opførelsen så værdig som muligt, at stykket blev en publikumssucces og »en stor kunstnerisk sejr, lige ærefuld for digteren, for komponisten og for teatret« (Dansk Årbog for Musikforskning X, 1979 p. 101–105).

Hvad angår Johann Hartmanns musik, kan Johannes Mulvad henvise til positive udtalelser fra tidens ledende musikalske koryfæ, J. A. P. Schulz. På forunderlig vis lykkedes det Hartmann, der ganske vist ikke var uden musikalske forbilleder (bl. a. Gluck), men som stod ret isoleret i 1770'ernes danske musikliv, at skabe en musik, der ifølge Schulz »heelt igiennem vedligeholder en rædselsfuld, høitidelig Stemning, der svarer til Stykkets Charakter« (partiturudgaven p. 22).

Videre fremhæver Johannes Mulvad værkets karakter af »Gesamtkunstwerk« og kan konkludere, at *Balders Død* tilsammen med *Fiskerne* (Ewald / Hartmann 1780) udgør »de størst tænkte musik-dramatiske værker, der er skabt i dette land« (Dansk Årbog for Musikforskning VII, 1973–1976 p. 187–88).

Hvorfor er *Balders Død* da sunket ned i glemsel? På overbevisende måde lykkes det Johannes Mulvad at påvise, hvorledes det i den nærmeste eftertid, efter at Schulz havde forladt landet, var i de toneangivendes (= »musikhaderne« Rosenstand-Goiske og Rahbek) interesse at fortrænge et værk som dette. Heller ikke Johan Ludvig Heiberg var syngespillet en god mand, og teksten blev overladt til litteraturhistorikernes nåde og barmhjertighed. Senere i det nittende århundrede blev musikken afvist som »uudviklet«, hvorfor heller ikke Christian Barnekows forkortede klaverudtog af den (1876) formåede at vække større interesse.

Det er uhyre spændende at følge Johannes Mulvad gennem alle disse udredninger, som læserne af nærværende skrift allerede til dels har kunnet sætte sig ind i via de heri publicerede artikler.

For arbejdet med *kilderne* til *Balders Død* har Johannes Mulvad haft helt særlige forudsætninger. Allerede i sin virksomhed som programsekretær ved Danmarks Radio gjorde han en betydelig indsats for den danske teatermusik. Han nøjedes således ikke med at bringe de sædvanlige highlights ud i æteren,

men gik selv i lag med de gamle partiturer for at lede efter oversete musikalske perler. Således fremdrog han i 1966 slutningskoret af *Balders Død*, satte det i partitur og bragte det i udsendelsen »Vandring gennem operagalleriet«. Anmelderen, der på det tidspunkt var medlem af Radiokoret, kan endnu bevidne, hvilket indtryk denne musik gjorde på såvel de medvirkende som publikum.

Efter sin afgang fra Danmarks Radio har Johannes Mulvad systematisk gennemgået Det kgl. Biblioteks samling af nodematerialer til Det kgl. Teaters forestillinger i »syngespilperioden« fra slutningen af 1760'erne til omkring år 1800. Gennem disse studier har han erhvervet sig et enestående kendskab til denne epokes musikdramatiske værker, hvilket denne årbogs læsere selv har kunnet erkyndige sig om via den ovennævnte artikel i bd. VII: *Om kildeproblemerne i dansk syngespilrepertoire med særligt henblik på Fiskerne*. Apropos *Fiskerne*, så må det på dette sted være på sin plads at udtale håbet om, at Johannes Mulvad må få kræfter til og mulighed for at følge sin artikel op med en partiturdgave af dette værk.

At genskabe et autentisk partitur til *Balders Død* har været en usædvanlig kompliceret opgave. Alene manglen på et partitur fra komponistens hånd og det bevarede materiales kaotiske og mangelfulde tilstand frembød store vanskeligheder. Hertil kom jagten på Det kgl. Kapels tilsyneladende forsvundne regnskaber, hvis opdukken har været af afgørende betydning for dokumentationen af omfanget af musikken bag scenen.

Manglen på et originalt partitur har tvunget udgiveren til at lægge hovedvægten på opførelsesmaterialet. Dette har dog ifølge Johannes Mulvad selv haft den fordel, at opmærksomheden koncentreredes om en mængde detaljer m.h.t. frasering, dynamik m.m., som findes i dette materiale, og som måske ikke ville være at finde i et partitur. Dertil kommer en række andre kilder, nemlig teaterkassens regnskaber, regiprotokoller m.m. Ofte har rekonstruktionen af et nummer haft karakter af et indviklet puslespil, hvis løsning det er spændende at følge. For alle brikkerne er der gjort rede i partiturdgaven. Yderligere oplysninger kan hentes i de nævnte årbogsartikler samt i en utrykt afhandling, *Det heroiske syngespil »Balders Død« belyst ved en gennemgang af det bevarede musikalske opførelsesmateriale*, som Johannes Mulvad har overladt Det kgl. Bibliotek.

Som partituret foreligger, har udgiveren valgt at bringe det i den form, der kommer nærmest på opførelserne under J. A. P. Schulz' ledelse i 1792. Herfor har meget talt. Disse opførelser bragte komponistens sidste rettelser. Værket havde siden urpremieren 1779 gennemgået mange ændringer, og musikalsk fremstod det således rigere i 1792, i hvert fald på nogle punkter: Thors arioso, inspireret af nordisk folketone, og Hothers arie (udgavens nr. 7) med træk af den wienerklassiske stil er således spændende eksempler på numre, som er kommet til.

Helt har det ikke været muligt at rekonstruere 1792-udgaven. Den anden valkyrie-terzet (udgavens nr. 14) bringes således i sin oprindelige form. Et par

steder har det været nødvendigt at indføje et par hornstemmer (i nr. 10 og 17) for at bringe partituret i opførelsmæssig stand.

For alt er der gjort nøje rede i Johannes Mulvads afhandlinger. Hvad man kan beklage er, at den der vil studere værkets tilblivelseshistorie, må søge efter oplysningerne så mange steder. F. eks. kunne det være ønskeligt, at besidderen af partiturdgaven rådede over *en samlet oversigt* over hvert enkelt nummers kilder og opførelseshistorie som den findes i årbogen, bd. X p. 122–23. På eet punkt må man beklage, at 1792-versionen er foretrukket for en tidligere. Instrumentationen var i 1792 ændret væsentligt. I den oprindelige version havde Hartmann anvendt tre basuner og zink. Ved den senere ændring reduceredes basunernes antal til een, og zinken faldt bort. Derved må musikken have skiftet karakter fra en mere »barbarisk-oldnordisk« tone til en noget lysere, mere intetsigende. Det er et spørgsmål, om man ikke ved en opførelse skulle vove en rekonstruktion af den oprindelige instrumentation, selv om denne blev mere usikker?

Et helt kapitel for sig er selve nodeteksten, som den fremtræder i udgaven. Det er Johannes Mulvads egenhændige udskrift, som er reproduceret, en klar og smuk nodeskrift, som det er en fornøjelse at læse.

Fremhæves må også John Bergsagels oversættelse af indledning, kildebeskrivelse og revisionsberetning. Det kan ikke have været nogen helt let opgave at træffe udgiverens meget personlige og livfulde sprogtoner, men så vidt det ud fra anmelderens engelskkundskaber kan bedømmes, synes opgaven at være fortræffeligt løst.

Som partituret foreligger, er det som bog en meget smuk sag, et jubilæum værdigt. Der er ofret meget på papir og omslag. Tekst og noder står forbilledligt klart, og som illustrationer bringes tre fine reproduktioner af Chodowieckis samtidige kobberstik fra Ewald-udgaven 1787.

Det er ofte blevet sagt, at tragedien og den store opera har trange kår under de danske himmelstrøg. Måske har også dette træk været med til at svække interessen for Ewalds og Hartmanns værk. Som enhver operaentusiast af i dag ved, er der imidlertid i det seneste årti sket et vældigt opsving i operainteressen herhjemme. Dermed skulle også den ældre, danske musikdramatik få sin chance.

Nu foreligger så tekst og musik til *Balders Død* samlet, et stort udgivelsesarbejde er tilendebragt. Men hvis værket skal gøres kendt uden for en snævrere kreds må partituret følges op af en grammofonindspilning, helst i tilknytning til en samlet opførelse af hele værket. Først da vil *Balders Død* kunne indtage den plads blandt de *levende* klassikere, som det fortjener.

Sten Høgel

Carsten Lund: Orglets ABC. Udgivet af Det Danske Orgelselskab, Jelling 1980. 54 s. Kr. 54,-.

Mads Kjersgaard: Renaissanceorglet i Sønderborg Slotskapel. Udgivet af Det Danske Orgelselskab 1976. 69 s. Kr. 54,-.

Jørgen Haldor Hansen og Ole Olesen: Jesuskirkens orgel. Udgivet af Valby sogns menighedsråd. Jelling 1976. 45 s. Kr. 30,-.

Angul Hammerich: Et historisk orgel paa Frederiksborg Slot. (Genoptryk fra Tidsskrift for Kunstindustri, Kbh. 1897). Forlaget Syrinx, Hillerød 1981. 20 s. + VII. Kr. 47,-.

(Alle titlerne forhandles af Forlaget Syrinx, Rolighedsvej 6, 3400 Hillerød).

Interessen for orgelhistorisk forskning har i de senere år været stigende, og her har ikke mindst dannelsen af Det danske Orgelselskab været af betydning.

Ideen med Carsten Lunds »Orglets ABC« er »at give en kortfattet beskrivelse af orglets vigtigste klanglige og mekaniske dele«. Dette mål er nået på allerbedste måde: i den koncise fremstilling er det imponerende, hvor meget den skrivende orgelbygger har fået med; og sammen med illustrationsmaterialet giver det bogen stor anvendelighed også i pædagogisk sammenhæng. Man kan kun håbe på en fortsættelse af orgelalfabetet med emner som disposition, mensurering og intonation!

Mads Kjersgaards bog om »Renaissanceorglet i Sønderborg Slotskapel« giver et levende indblik i »orgeldetektivens« arbejde. Orglet er i dag en torso, intet er bevaret af pibeværk og spillebord; men på baggrund af egne opmålinger af orgelhuset og de delvist bevarede vindlader drager forfatteren en række skarpsindige og bemærkelsesværdige slutninger. Blandt de mest opsigtsvækkende er teorien om, at orglet har haft F-stemning (tangenten c giver tonen f). Denne stemning, der findes beskrevet hos bl. a. Praetorius, er ikke kendt fra andre orgler – og det tør siges at være et »fund«, Kjersgaard her har gjort. Efter gennemgang af det eksisterende orgelmateriale og opstilling af en mulig disposition for orglet diskuterer forfatteren forskellige mulige teorier for orglets herkomst. Med udgangspunkt i teorien om F-stemning og en kunsthistorisk datering af orgelhuset til slutningen af 1500-tallet sættes orglet i forbindelse med Hermann Raphaëlis. Sammenligningen mellem dennes orgel til slotskapellet i Dresden og Sønderborgorglet er besnærende, ikke mindst med dronning Dorotheas besøg i Dresdenkapellet 1565 in mente; men et afgørende bevis for orglets bygningshistorie kan ikke gives, hvilket Mads Kjersgaard også selv indrømmer. Bogen er ikke desto mindre både velskrevet og elementært spændende læsning.

Et interessant kapitel af den nyere danske orgelhistorie behandles i Jørgen Haldor Hansen og Ole Olesens monografi »Jesuskirkens orgel«. I 1890, samme år som kirken stod færdig, blev orglet bygget af den franske orgelbygger Aristide Cavallé-Coll, og det er det eneste instrument, bygget af denne hovedskikkelse i 1800-tallets franske orgelbygning, i Norden. I det overmåde

fint illustrerede skrift gives først en omtale af Cavaillé-Colls tekniske og klanglige nyskabelser og derefter en nærmere beskrivelse af Jesuskirkens orgel. Her afsløres bl. a. det tragi-komiske resultat af en udtalelse fra orgelkonsulenten Johann H. Nebelong, der betød, at et oprindeligt dispositionsforslag på 40 stemmer, 3 manualer og pedal blev forkastet: Nebelong mente, at 20 stemmer, 2 manualer og pedal var tilstrækkeligt – og derved blev det! Forfatterne kommer også ind på den inspiration, Jesuskirkens orgel gav til den samtidige danske orgelbygning; især blev den svævende strygestemme, *Voix céleste*, yderst populær og bygget i talrige orgler.

Orgelbyggeren Carsten Lund giver i et kapitel resultaterne af en opmåling af orglets dele, herunder pibernes mensurer – også dette kapitel er beriget ved en række meget fine fotografier. Som forfatterne konkluderer, har instrumentet i Jesuskirken undgået nævneværdige ombygninger og er således i dag et velbevaret eksempel på den franske orgelromantik.

Det unge Syrinx forlag har med genoptrykket af Angul Hammerichs artikel om Compeniusorglet ikke blot udgivet en smuk tryksag, men også en på flere måder interessant studie af vor første hjemlige dr. phil. i et musikvidenskabeligt emne.

Den historiske interesse for Compeniusorglet var tiltagende i løbet af 1800-tallet, og ikke mindst den franske konsul, C. M. Philberts interesse for det gamle instrument tilskyndede til nedsættelsen af en kommission, der med Hammerichs ord skulle »skaffe den interessante Overlevering fra Fortiden fuld Oprensning for svundne Tiders LigeGYldighed og Mangel paa Forstaaelse«.

Baggrunden for artiklens tilblivelse var de opmålinger og undersøgelser, der blev foretaget i forbindelse med orglets restaurering i 1895, ledet af Felix Reinburg, mestersvend i den franske orgelromantiks toneangivende firma: A. Cavaillé-Coll! Hammerichs engagement i historiske musikinstrumenter (jf. oprettelsen af Musikhistorisk Museum) var en væsentlig faktor i kommissionens beslutning om »ikke at skabe et nyt Instrument, men ved Bibeholdelse af alt det for Datiden særegne i stort og i smaat at lade det gamle Orgel genopstaa til nyt Liv som et Monument fra en svunden Tidsalders Kunst og Kultur«. Man kunne, lidt polemisk, fristes til at spørge om ikke dette historiske standpunkt også kunne stå som overskrift for en god del af den senere orgelbevægelse?

Hammerich giver en kildemæssigt velunderbygget udredning af instrumentets historie, hvor han slår fast, at det blev skænket Chr. IV af hertug Friedrich Ulrich af Braunschweig-Wolfenbüttel. Herefter følger en grundig beskrivelse af Compeniusorglets ydre og indre. Særlig interessant er her forfatterens beskrivelse af orglets rørstemmer, hvor han i sin bedømmelse viser sig som et barn af sin tid ved at konkludere: »I Begyndelsen af det 17. Aarhundrede maatte man endnu nøje sig med et i Retning af Klangfarve meget primitivt Resultat af Rørstemmerne«. Det er orglets snerrende regal-rørstemmer, Hammerich har svært ved at acceptere, og han slår fast, at »De ere byggede ganske forskelligt fra de nuværende Rørstemmer«. Han påstår, at

lydbægerets funktion til forstærkning af rørstemmens tone ikke var opdaget på Compenius' tid, hvilket ikke er korrekt, idet endog Compenius selv anvendte trompetstemmer med lange lydbægre i sine kirkeorgler – at de ikke forekommer i Frederiksborgorglet må skyldes instrumentets særlige verdslige funktioner og dets krav til komprimeret opstilling af piberne.

Alt i alt er Angul Hammerichs artikel dog særdeles morsom og informativ og kan anbefales på det varmeste.

Hans Chr. Hein

Kassettebånd

Eilif Zachariassen, clavichord:

Værker af Georg Böhm, J. S. Bach og C. Ph. E. Bach.

Optagelse: Carsten Lehn's studie SONGBIRD, 1981.

Forhandles af Forlaget Syrinx, Rolighedsvej 6, 3400 Hillerød, pris kr. 75,-.

I kølvandet på de efterhånden talrige pladeindspilninger på gamle orgler har der i de seneste år også været en stigende interesse for at høre andre »historiske« tasteinstrumenter; således har cembaloet fået en renæssance med såvel bygning af nye instrumenter som tilgang af nye kompositioner.

Heroverfor står clavichordet stadig som et historisk instrument, der udelukkende bruges til ældre tiders musik.

Den foreliggende indspilning er foretaget på et clavichord, bygget af Adlam Burnett i 1976 som en kopi af et instrument fra 1763 af J. A. Hass, Hamburg – mod slutningen af 1700-tallet havde clavichordet netop i Tyskland sin sidste blomstringsperiode med især C. Ph. E. Bachs kompositioner.

Indspilningen rummer bl. a. fire værker af C. Ph. E. Bach, og de står da også særdeles fint til instrumentet. Ved hjælp af en fintfølelse klangbehandling formår Eilif Zachariassen at forløse disse stykkers dramatik og følelse på overbevisende måde. Ikke mindst i »Freie Fantasie fürs Clavier« og i »Fantasie C-dur« udnytter Zachariassen det for clavichordet så karakteristiske vibrato og de pludselige dynamiske skift som instrumentet åbner mulighed for gennem den udøendes næsten direkte forbindelse til strengene. Georg Böhms »Suite in a-moll« og J. S. Bachs »Chromatische Fantasie« høres ofte spillet på cembalo, og netop på den baggrund er det forfriskende at opleve, hvad clavichordets overlegne dynamiske og artikulationsmæssige egenskaber kan tilføje udførelsen af disse kompositioner.

Hans Chr. Hein

INFORMATION

Selskabets generalforsamling den 15. april 1982 resulterede ikke i nogen ændring af bestyrelsens sammensætning. På et senere bestyrelsesmøde valgtes Ole Nørlyng som sekretær efter Ole Kongsted, der ønskede at afgive dette hverv. Bestyrelsen konstituerede sig dermed som følger: Finn Egeland Hansen (formand), John Bergsagel (kasserer), Ole Nørlyng (sekretær), Søren Sørensen, Ole Kongsted, Bo Marschner.

Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning i 1982:

- 15. april: Henrik Koudal: Et nyt syn på Rasmus Nyerups visearbejde.
- 6. maj: Eitelfriedrich Thom, Blankenburg, DDR: Gedanken zur Aufführungspraxis im Vokal- und Instrumentalbereich bei Telemann.
- 19. maj: Erik Wiedemann: At skrive dansk jazzhistorie.
- 2. juni: Erik Kjellberg, Uppsala: Düben-samlingen, hovmusiker och musikliv i svenskt 1600-tal. Några forskningsperspektiv.
- 30. sept.: Franco Piperno, Rom: Music, Musicians and Musical Patronage in Roma from Christina of Sweden to Cardinal Pietro Ottoboni.
- 24. nov.: Birthe Trærup: Karol Szymanowski 1882–1937. Musikalsk medvirken ved Susanne Lange og Annelise Skov.

Meddelelse fra redaktionen:

Enhver som påtænker at indsende manuskripter til Dansk Årbog for Musikforskning, og som ikke er i besiddelse af dennes »Retningslinjer for manuskriptudarbejdelse«, bedes i egen interesse rekvirere dette stykke papir. Redaktionen modtager i alt for høj grad manuskripter der ikke er i overensstemmelse hermed, og den har i visse tilfælde måttet returnere manuskripter til forfatterne med kravet om at disse omskrives helt. Årbogen vil i fremtiden kun acceptere manuskripter der er udarbejdet efter den fastlagte standard.

Bidragydere til denne årgang

Hans Chr. Hein, organist, stud. mag.,
Jernbanevej 11, 6240 Løgumkloster.

Sten Høgel, lektor, cand. mag.,
Dalvangen 12, 2700 Brønshøj.

Niels Martin Jensen, lektor, cand. mag.,
Thingvalla Allé 41, 2300 København S.

Jørgen Jersild, komponist, professor,
Søllerødvej 38, 2840 Holte.

Bo Marschner, lektor, mag. art.,
Højmarksvej 28 B, 8270 Højbjerg.

Johannes Mulvad, fhv. programredaktør,
Frisersvej 4, 2920 Charlottenlund.

Ole Nørlyng, cand. mag.
Gasværksvej 10A, 1656 København V

Claus Røllum-Larsen, stud. mag.,
Østerbrogade 165, 1. tv., 2100 København Ø.

Søren Sørensen, professor, dr. phil.,
Lindevangsvej 4, 8240 Risskov.

Tilsendte publikationer

(Anmeldelse forbeholdes)

Jens Bonderup: *The Saint Martial Polyphony – Texture and Tonality*. Dan Fog Musikforlag, Copenhagen 1982. 172 pp.

Registrant over Hagens Samling. Udarbejdet af Nanna Schiødt, Dan Fog, Hans Danelund. Udg. af Det kgl. Bibliotek, København 1981. 167 pp.

Gyldendals Musikhistorie 1, Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. Gyldendal 1982. 370 pp.

Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Von Carl Dahlhaus. Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Wiesbaden, 1980, 360 pp.

Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 4: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Von Werner Braun. Wiesbaden 1981, 396 pp.

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 10: *Systematische Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber unter Mitarbeit von Klaus Behne, Ekkehard Jost, Günter Kleinen, Eberhard Kötter, Günter Mayer, Roland Meissner und Peter Nitsche. Wiesbaden 1982, 367 pp.

Åke Norborg: *Musical Instruments from Africa South of the Sahara*. Udg. af Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. Copenhagen 1982. 91 pp.

Musikkteorien i den høgre utdanningen av musikere. En samling forelesninger og foredrag. Red.: Einar Solbu. NMH-publikasjoner 1982, nr. 2. Norges Musikhøgskole, Oslo. 254 pp.

Nils L. Wallin: *Den musikaliska Hjärnan. En kritisk essä om musik och perception i biologisk belysning*. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie: 34 (1982). Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 6 (1982). 462 pp.

Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark i 20'erne, 30'erne og 40'erne*, bd. 1–3. (1: Tekstdel, 467 s.; 2: Dokumentarisk del, 276 s.; 3: kassettebånd). Gyldendal 1982.

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Åbenrå 34, DK-1124 København K, postgiro 7 02 15 50

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:
Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff., nu ialt 13 bd.)

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.

II: Madrigaler fra Christian IV's tid (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III: Madrigaler fra Christian IV's tid (Pedersøn, Borchgrevinck, Gistou). Udg. 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. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved, 1978.

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

INDHOLD

Claus Røllum-Larsen: Træk af musiklivet i København i perioden ca. 1890–1914, med særligt henblik på populærmusikken	5
Johannes Mulvad: Om nodematerialer fra Jonstrup Seminarium og deres anvendelse 1811–1851	43
Jørgen Jersild: Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik	73
Anmeldelser	109
Information samt foredragsoversigt	156
Bidragydere til denne årgang	157
Tilsendte publikationer	158
