

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIV

1983

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1984

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

Redaktion:

Bo Marschner, Svejstrupvej 31, 8660 Skanderborg
Finn Egeland Hansen, Horstvedvej 15, 8560 Kolind

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 100 kr. for enkeltmedlemmer, 130 kr. for ægtepar og 50 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. 100,- for individual members, d.kr. 130,- for married couples, and d.kr. 50,- for students. Separate copies and information concerning the purchase of back issues can be had from the office (see above). Manuscripts, correspondance and publications for review should be sent to the editor.

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIV

1983

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1984

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1984 forfatterne

Sats: Jysk Fotosats
ISBN: 87-88328-02-3

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

INDHOLD

Rapport fra 9. Nordiske Musikforskermøde	5
9. Nordiske Musikforskermøde, program	7
9. Nordiske Musikforskermøde, koncertprogrammer	16
Foredrag holdt ved 9. Nordiske Musikforskermøde	21–154
<i>Jens Peter Larsen:</i> Indledningsforedrag. Om arbejde med musikhistoriske problemer og metoder. Et personligt tilbageblik på et halvt århundredes praksis	21
<i>Erik Wiedemann:</i> En anden slags musikhistorie? Musikken i holistisk perspektiv.	35
<i>Jens Henrik Koudal:</i> Folket og folkemusikken.	43
<i>Heinrich W. Schwab:</i> Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte.	59
<i>Finn Mathiassen:</i> Stil-, social- og andre musikhistorier – hvilken er den rigtige?	73
<i>Siegfried Oechsle:</i> Niels W. Gade und die »tote Zeit« der Symphonie.	81
<i>Anne Jorunn Kydland:</i> Eivind Grovens 1. Symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk.	97
<i>Bent Stellfeld:</i> Kontrapunktik og dens funktion i Brahms's orkesterværker.	115
<i>Jan Maegaard:</i> Arnold Schönbergs Scherzo in F-Dur für Streichquartett.	133
<i>Astrid Holen:</i> Barns sangaktivitet i 1½–3-årsgrupper i barnehaven.	141

Anmeldelser

- Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe.*
Redaktion Knud Ketting: Gyldendals Musikhistorie, bind 2 – Den europæiske musikkulturs historie 1740–1914 (Bo Marschner). 155
- Erik Wiedemann: Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrrerne – en musikkulturel undersøgelse (Jens Cramer).* 167
- Dorthe Falcon Møller: Danske Instrumentbyggere 1770–1850. En erhvervshistorisk og biografisk fremstilling (Mette Müller)* 170
- Søren Sørensen, John Christiansen, Bo Marschner, Finn Slumstrup: Musikalske begreber (Finn Egeland Hansen).* 175
- Information samt foredragsoversigt* 177
- Bidragydere til denne årgang* 178
- Tilsendte publikationer* 179

Rapport fra 9. Nordiske Musikforskermøde

Dette nummer af Dansk Årbog for Musikforskning er, bortset fra de sidste sider, der indeholder anmeldelser og forskellig information, reserveret kongresrapporten fra 9. Nordiske Musikforskermøde.

Kongressen, som havde ca. 110 deltagere, fandt sted 8.-13. august 1983 på Askov Højskole i det sydlige Jylland. Højskolen dannede en smuk og velfungerende ramme om arrangementet, og det ellers ikke særligt pålidelige danske sommervejr viste sig fra sin bedste side. Tak til vejrguderne for det. Jeg vil også gerne benytte denne lejlighed til at sige tak til de mange, der på den ene eller den anden måde har bidraget til den gnidningsløse afvikling af kongressens mange arrangementer, både dem, der fandt sted på Højskolen, og de koncertarrangementer, der var henlagt til andre lokaliteter.

Et vigtigt aspekt af et så stort arrangement som dette er naturligvis økonomien. Med et samlet budget på ca. 1/4 mill. Dkr. blev kongresregnskabets resultat et underskud på Dkr. 3.734, et meget beskedent beløb, som dækkes af Dansk Selskab for Musikforskning. Vi takker nedenstående offentlige og private fonde

Nordisk Kulturfond
Statens humanistiske Forskningsråd
Statens Musikråd
Fonden for dansk-svensk Samarbejde
Kulturfonden for Danmark og Finland
Sonningfonden
Den Danske Provinsbank
Carlsbergs Mindelegat

som har ydet en støtte på i alt Dkr. 132.000 til kongressen, og uden hvilken arrangementet ikke kunne have været gennemført.

Den faglige del af kongressen var opdelt i et hovedtema og frie referater fordelt i serier efter deres indhold. Hovedtemaet Musik-Historie-Nutid, hvortil Jens Peter Larsens åbningsforelæsning relaterede sig, omfattede i alt 13 indlæg. Af frie referater var der godt 30. Da det blandt andet af økonomiske grunde har været uoverkommeligt at optage samtlige foredrag i kongresrapporten, har redaktionen måttet foretage en selektion. Her har de to vigtigste kriterier været: 1) indlæg om hovedtemaet er blevet prioriteret højere end frie referater, 2) indlæg, der forventes at blive trykt andetsteds, bringes ikke i kongresrapporten. Af denne grund er Jan Lings og K. O. Edströms referater ikke som påtænkt medtaget, mens de to finske kolleger Pirkko Moisala og Ilkka Oramo

har tilkendegivet, at de ikke ønskede deres indlæg publiceret i kongresberetningen. Til gengæld aftrykkes hele kongresprogrammet, således at den, der måtte savne et bestemt indlæg i rapporten, forholdsvis let vil kunne opspore det. Også programmet for de fire koncerter er aftrykt i rapporten.

De nordiske musikforskermøder er vigtige manifestationer i det nordiske musikvidenskabelige samarbejde. Ved slutningen af denne kongres besluttede man under paneldiskussionen vedrørende formidlingen af nordisk musikvidenskabelig forskning at undersøge mulighederne for at etablere et fælles nordisk musikvidenskabeligt tidsskrift med internationalt sigte.

Kongressen sluttede med, at Finland indbød til det 10. Nordiske Musikforskermøde i 1987.

Finn Egeland Hansen

9. Nordiske Musikforskermøde
8.-13. august 1983
Askov Højskole

Programkomité

John Bergsagel

Nils Grinde

Finn Egeland Hansen (formand)

Jan Ling

Finn Mathiassen

Ilkka Oramo

Erik Wiedemann

Økonomiudvalg

Finn Egeland Hansen

Søren Sørensen

Dansk Selskabs for Musikforsknings bestyrelse

John Bergsagel

Finn Egeland Hansen (formand)

Ole Kongsted

Bo Marschner

Ole Nørlyng

Søren Sørensen

Mandag den 8. august

Kl. 13.00 Kongreskontoret åbner

Kl. 18.00 Aftensmad (tilmelding må ske forud for kongressen)

Kl. 20.00 **9. Nordiske Musikforskermøde åbnes**

Kl. 20.30 Åbningsforelæsning

Jens Peter Larsen

Frit samvær.

Tirsdag den 9. august

Kl. 7.30– 8.30 **Morgenmad**

Kl. 8.45 **Morgensang**

I anledning af 200-året for N. F. S.
Grundtvigs fødsel *Christian
Thodberg / Henrik Glahn*

Kl. 9.30–12.30 **Hovedtema: Musik – Historie –
Nutid**

Ordstyrer *Finn Mathiassen*

Jan Ling

Europa som geografisk och kultu-
rell enhet vid musikhistorisk kon-
ception

Friedhelm Krummacher

Kritik des Stilbegriffs in der Mu-
sikwissenschaft

Erik Wiedemann

Glemmt musikhistorie? Den esote-
riske musiktradition genopdaget

Kl. 12.30 **Middag**

Kl. 14.00 **Frie referater**

Serie A

Ordstyrer *Fabian Dahlström*

Kl. 14.30–15.00 *Siegfried Oechsle*

Niels W. Gade und die »tote Zeit
der Symphonie«

Kl. 15.00–16.00 *Søren Sørensen*

Om Carl Nielsens værker efter
1922

Kl. 16.00–17.00 *Anne Jorunn Kydland*

Eivind Grovens 1. symfoni – en
studie i hans metamorfoseteknikk

Tirsdag den 9. august**Serie B**Ordstyrer *Jan Ling*

- Kl. 14.00–15.00 *Pirkko Moisala*
Musical Event among the Gu-
rungs of Nepal
- Kl. 15.00–16.00 *Birthe Trærup*
Musiklivet i en jugoslavisk bjerg-
landsby
- Kl. 16.00–17.00 *K. Olle Edström*
Jojken – igår – idag – imorgon
- Kl. 17.00–17.30 *Gunnar Ermedahl*
Studier av melodisk omformning,
stil- och funktionsförändringar i
1700- och 1800-talens svenska
dansmusiktradition

Serie COrdstyrer *Ole Nørlyng*

- Kl. 14.00–14.30 *Kathleen K. Hansell*
Balett i Stockholm under sena
1700-talet och dess förhållande
till samtidiga tendenser på konti-
nenten
- Kl. 14.30–16.30 *Henning Urup*
En præsentation af Dansk Danse-
historisk Arkiv og specielt dettes
arbejde med rekonstruktion af
danse fra ældre dansk kildemate-
riale
- Kl. 18.00 **Aftensmad**
- Kl. 20.00 **Koncert med ENTRANCE**
Frit samvær.

Onsdag den 10. august

- Kl. 7.30– 8.30 **Morgenmad**
- Kl. 8.45 **Morgensang:**
Folkehøjskolens sangbog
Henrik Svane
- Kl. 9.30 **Hovedtema:** Musik – Historie – Nutid
Ordstyrer: *Finn Mathiassen*
Philip Donner
Tanzanian music heritage and the role of music development research
Jon-Roar Bjørkvold
Brytningen mellom folkekultur og høykultur med utgangspunkt i Dmitrij Šostakovič's musikk
Jens Henrik Koudal
Folket og folkemusikken
- Kl. 12.30 **Middag**
- Kl. 14.00 **Frie referater**
Serie D
Ordstyrer *Jan Maegård*
- Kl. 14.00–15.00 *Gunner Rischel*
»Tonal udligning« eller »tonal stabilitet« – betragtninger over wienerklassisk og romantisk form og tonalitet
- Kl. 15.00–16.00 *K. Olle Edström*
En ny harmonivärld; 1970-talets jazz-rockmusik
- Kl. 16.00–16.30 *Nanna Schiødt*
Melodibegyndelser
- Kl. 16.30–17.00 *Carsten E. Hatting / Niels Krabbe*
Haydn-året 1982
Serie E
Ordstyrer *Erik Wiedemann*
- Kl. 14.00–14.30 *Ilkka Oramo*
Konstnärligt värde och estetisk kritik

Onsdag den 10. august

- Kl. 14.30–15.00 *Kjell Skyllstad*
Fra musikkfilosofi til politisk filosofi – Houston S. Chamberlains Wagner-resepsjon
- Kl. 15.00–15.30 *Tove Karoline Knutsen*
Kvinneperspektivet i musikkforskninga
- Kl. 15.30–17.00 *Karin Sivertsen / Hanne Tofte Jespersen / Lars Ole Bonde*
Musik som ikke-rationel bevidsthedsform
Serie F
Ordstyrer *Nils Grinde*
- Kl. 14.00–14.30 *Arne Stakkeland*
Stadsmusikanterne i Kristiansand 1680–1853
- Kl. 14.30–15.30 *Hans Jacob Tronshaug*
Orgelutbredelsen og bygdeorgelbyggertradisjonene i bygdene rundt Mjösa før 1850
- Kl. 15.30–16.00 *Ingrid Gjertsen*
Religiøs folkesangtradisjon i Norge. Sangen og miljøet (historisk og situasjonen idag)
- Kl. 16.00–16.30 *Anders Carlsson*
Göteborgs orkester 1862–1866, en symfoniorkesters oppgang och fall
- Kl. 16.30–17.30 *Jon Egil Brekke*
Om å forstå musikkens funksjon i arbeiderbevegelsen
- Kl. 18.00 **Aftensmad**
- Kl. 19.00 Busafgang til Ribe
- Kl. 20.00 **Orgelkoncert** i Sct. Catharinae
Domorganist *Anders Riber*
- Kl. ca. 21.00 Kort sightseeing i Ribe
- Kl. ca. 22.00 Busafgang til Askov

Torsdag den 11. august

Kl. 7.30– 8.30 **Morgenmad**

Kl. 8.45 **Morgensang**

Sønderjydernes Blå Sangbog

Kirsten Sass Bak

Kl. 9.30 **Hovedtema: Musik – Historie – Nutid**

Ordstyrer: *Finn Mathiassen*

Eero Tarasti

Om musikens epistemer: det musikaliska subjektets roll i musik-historie

Frede V. Nielsen

Musikpædagogikken som forskningsområde set i forhold til en historisk musikforskning

Riitta Valkeila

Über die Funktionen der musikgeschichtlichen Kenntnisse in dem historisch-bewussten Hörens (Musikrezeption als Hörerfahrung)

Kl. 12.30 **Middag**

Kl. 14.00 **Frie referater**

Serie G

Ordstyrer *Finn Benestad*

Kl. 14.00–15.00 *Jørgen Jersild*

Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik

Kl. 15.00–16.00 *Bent Stellfeld*

Kontrapunktik og dens funktion i J. Brahms' orkesterværker

Kl. 16.00–16.30 *Jan Maegård*

Om Schönbergs Scherzo for strygekvartet, F-dur, 1897

Torsdag den 11. august

Kl. 16.30–17.00 *Elef Nesheim*

Bidrag til en »komparativ analyse« av Weberns strykekvartett, op. 28. Forsøk på en tilnærming mellom en sonologisk og strukturnalytisk analysemetode

Serie H

Ordstyrer *Jon-Roar Björkvold*

Kl. 14.00–15.00 *Frede V. Nielsen*

Oplevelse af musikalsk spænding. Orientering om en afsluttet musikpsykologisk undersøgelse

Kl. 15.00–16.00 *Nils-Göran Sundin*

Musical Interpretation Research (MIR) – Presentation av bedrivna forskningar och framtidsvisioner inom musikalisk interpretationsforskning

Kl. 16.00–17.00 *Astrid Holen*

Barns sangaktivitet i 1½–3 årsgrupper i barnehagen

Serie I

Kl. 14.00–16.30 *Lars Ole Bonde / Per Drud Nielsen / Thorkil Hørlyk / Karin Jacobsen / Peder Kaj Pedersen*

Om intentionerne og problemerne i forbindelse med opbygningen af bifags- og hovedfagsuddannelsen i musik ved Ålborg Universitetscenter

Kl. 18.00 **Aftensmad**

Kl. 20.00 **Koncert** med Vestjysk Kammerensemble

Frit samvær.

Fredag den 12. august

Kl. 7.30– 8.30 **Morgenmad**

Kl. 8.45 **Morgensang**
Den rytmiske fællessang
Steffen Brandorff / Bente Laursen

Kl. 9.30 **Hovedtema: Musik – Historie – Nutid**
Ordstyrer: *Finn Egeland Hansen*
Heinrich W. Schwab
Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte
Peter Woetmann Christoffersen
Forskningen resultater: klingende eller stumme? Et oplæg med udgangspunkt i det 15.–16. århundredes musik
Finn Mathiassen
Stil-, social- og andre musikhistorier: hvilken er den rigtige?
Afsluttende diskussion

Kl. 12.30 **Frokost**

Kl. ca. 14.00 **Udflugt**

Kl. 16.30 **Koncert** med middelalderensemblet SEQUENTIA på Koldinghus

Kl. 19.00 **Festmiddag**

Kl. ? – ? **FEST**

Lørdag den 13. august

Kl. 7.30– 8.30 **Morgenmad**

Kl. 9.30–10.30 **Paneldiskussion:** Publikation af
Nordisk Musikforskning

Ordstyrer: *Finn Egeland Hansen*

I panelet:

John Bergsagel / Ole Kongsted
(Danmark)

Ilkka Oramo / Eero Tarasti (Fin-
land)

Finn Benestad / Arne Holen (Nor-
ge)

Erik Kjellberg / Anders Lönn (Sve-
rige)

Kl. 10.45 **Afslutning**

Kl. 12.30 **Frokost** (tilmelding må ske se-
nest torsdag den 11. august).

Af de annoncerede foredrag udgik:

Philip Donner Tanzanian music heritage

Elef Nesheim Bidrag til en »komparativ analyse« av Weberns strykekvartett,
op.28.

I stedet indgik følgende:

Torben Schousboe Nyt lys på Carl Nielsen

Minna Miller Editing Carl Nielsen

Dan Fog Det kronologiske problem i musikforskningen

ENTRANCE

Tirsdag den 9. august kl. 20
Askov Højskole

Bo Stief	Bas
Ethan Weisgaard	Percussion & Trommer
Bjarne Roupé	Guitar
Lennart Gruvstedt	Trommer & Percussion
Thomas Clausen	Keyboards
Jesper Nehammer	Saxofon & Lyricon
Palle Mikkelsen	Trompet & Keyboards
Peter Tonnisen	Lydtekniker

Program

MAYA:

introduktionsnummer

FREEDOM FIGHTERS:

enkelt tema inspireret af den sydafrikanske pianist
Dollar Brand

SO MANY COME – SO MANY GO:

uddrag af symf.ork. suite, tilegnet
Swami Narayanananda

POETIC MESS:

bassolo bygget på en koral af Olivier Messiaen

THE GIPSY:

reggae

TERRY PERRY:

inspireret af »minimal musikken«

TIN TIN:

?

MESS – RA:

tilegnet Olivier Messiaen og den amerikanske orkester-
leder Sun Ra

LITTLE MESS:

kort afslutningstema

--- Pause ---

PARKEN OG HAVET

tilegnet omgivelserne omkring Louisiana museet

FLAME:

en af mine allertidligste kompositioner

BULGAREN:

inspireret af østeuropæisk folkemusik

GRØNLÆNDEREN:

inspireret af calypso-musikken

EN FORÅRSAFTEN:

tilegnet Jens August Schade

LESEMILE:

tilegnet Miles Davis

WONDERBOY:

tilegnet Stevie Wonder

**DOMORGANIST
ANDERS RIBER**

Onsdag den 10. august kl. 20

Sct. Catharinae, Ribe

Program

- | | |
|-----------------------------------|--|
| J. P. E. Hartmann:
(1805–1900) | Sonate i g-mol (1855)
<i>allegro marcato</i>
<i>andantino</i>
<i>allegro poco agitato</i> |
| Hilding Rosenberg:
(1892–) | Fantasia e fuga (1941) |
| Fartein Valen:
(1887–1952) | Præludium og fuga op. 33 (1948) |
| Carl Nielsen:
(1865–1931) | Commotio (1931) |

VESTJYSK KAMMERENSEMBLE

Torsdag den 11. august kl. 20

Askov Højskole

Hans Henrik Brandt	Fløjte
Frederik Gislinge	Obo
Hans Chr. Bræin	Klarinet
Jesper Allin	Horn
Henning Folmer Jensen	Fagot
Niels Chr. Øllgaard	Violin
Marianne Granvig	Violin
Henrik Krarup	Bratsch
Bertel Søeborg Ohlsen	Cello
Finn Hansen	Kontrabas

Program

Ole Buck: (f. 1945)	Chambermusic II, decet (1982)
Hans Abrahamsen: (f. 1952)	Walden, blæserkvintet no. 2 i 4 satser (1978)
Arnold Schönberg: (1874–1951)	Scherzo for strygekvartet (1897)
Poul Rovsing Olsen: (1922–1982)	Schicksalslieder, op. 28 (1953) »Hälfte des Lebens« »Hyperions Schicksalslied« »An die Parzen« »Abendlied« Sang: Kristine Marstrand, sopran fløjte, klarinet, 2 violiner, bratsch, cello & kontrabas

— — — Pause — — —

Jean Ph. Rameau: (1683–1764)	»Dardanus« suite <i>Ouverture – Air gracieux pour les Plasirs (troublé par la Jalousi et sa Suite) – Marche pour les diffe- rentes Nations – Menuet tendre en</i>
---------------------------------	--

*Rondeau – Air vif – Air (grave-
ment) – 1er Rigaudon 2er Rigau-
don – 1er Tambourin – 2e Tam-
bourin – Air: Les Songes –
Chaconne*
fløjte, obo, fagot, 2 violiner,
bratsch, cello, kontrabas & cem-
balo: Wim ten Have
(operaballetten er komponeret i
1739)

Programændring:

J. P. Rameau Dardanus suite udgik. I stedet opførtes
Sven-Erik Bäck Decet.

SEQUENTIA

Fredag den 12. august kl. 16.30
Koldinghus

Barbara Thornton
Benjamin Bagby
Margriet Tindemans

Gesang, Symphonia
Gesang, Harfe
Fidel

Program

DAS ERBE DER TROBADOURS (12. und 13. Jahrhundert)

I. Die Welt der trobadors (12. Jh.)

Bertran de Born: (ca. 1140–ca. 1215)	Gas de disnar non fora oi mais matis
Arnault Daniel: (spätes 12. Jh.)	Lo ferm voler que cor m'intra
Jaufre Rudel: (Mitte 12. Jh.)	No sap chantar que so no di

- Anon: Instrumentalstück
 Anon: Jubilemus, exultemus
 Beatriz de Dia: A chantar m'er de so qu'eu no
 (spätes 12. Jh.) volria
 Anon: Instrumentale estampie

--- Pause ---

II. Die Trouvères (12. und 13. Jh.)

- Anon: Motetten basierend auf dem tenor
 »tanquam«
 Anon: Instrumentale
 Blondel de Nesle: Onques maiz nus hom ne chanta
 (gest. 1241)
 Gace Brulè: Li consirrers de mon pais
 (ca. 1159–ca. 1212)

III: Die Spruchdichter (Deutschland, 13. Jh.)

- Fegfeur) Golt von Arâbîe ist guot
 (13. Jh.)
 Alexander: Hie bevorn do wir kynder waren
 (13. Jh.)
 Neidhart von Reuenthal: Sinc an, guldin huon!
 (gest. ca. 1236)

Indledningsforedrag

Om arbejde med musikhistoriske problemer og metoder. Et personligt tilbageblik på et halvt århundredes praksis.

Jens Peter Larsen

Det er vist Knud Sønderby, der et sted fortæller en lille historie fra Grønland om en dygtig fanger, man gerne ville have ind i Landsrådet, fordi han var anset på grund af sin praktiske dygtighed. Man henvendte sig til ham, men han afviste kort og fyndigt opfordringen til at gå ind i det politiske styre med bemærkningen: »Jeg kan fange sæler«. Det var for ham nok så væsentligt. I dag ville man jo nok sige til ham, at det ikke er nok at kunne fange sæler; man må også kunne forhandle om territorier og fangstrettigheder osv. Politikeren er blevet en vigtigere person end fangeren.

Jeg tænkte på den episode, da jeg så de bemærkninger til kongressens hovedtema, som stod i indbydelsen og hvor det bl.a. hed, at musikforskningens opgaver omfatter »ikke bare et stort og vanskeligt arbejde med kilder og etablering af fakta, men også en lang række mere uhåndgribelige spørgsmål af typen æstetisk-eksistentiel forståelse vs. videnskabelig-objektiv forklaring, musik som autonomt åndsfænomen vs. musik som socialt betinget kulturfaktor, etc. etc. – alt sammen ting, der kan diskuteres, og som *skal* diskuteres, dersom ikke musikforskningen skal komme ud af trit med de øvrige humanvidenskaber.«

Over for denne formulering af krav om stillingtagen til en række abstrakte, uhåndgribelige spørgsmål som betingelse for at musikforskningen ikke »skal komme ud af trit med de øvrige humanvidenskaber« er jeg tilbøjelig til at føle mig lidt som manden, der var tilfreds med at kunne fange sæler. Gennem et halvt århundrede har jeg haft spændende oplevelser med at løse problemer inden for flere begrænsede områder af musikhistorien. Det har i alle tilfælde drejet sig om formulering og løsning af konkrete opgaver af forskellig art. Jeg har ikke spekuleret på, om jeg derved bidrog til, at musikforskningen holdt trit med de øvrige humanvidenskaber, og jeg mener heller ikke, der ligger større vægt på det – af flere grunde. For det første fordi musikvidenskaben er en forholdsvis ung gren af Humaniora, som ikke uden videre kan ventes at ligge på linie med ældre søsterdiscipliner. For det andet fordi selve grundlaget for disse discipliner er så forskelligt. Blot en enkelt side af sagen: i malerkunsten er det enkelte billede unikt, og en fælles oplevelse (og et førstehånds studium) af det er ofte meget begrænset. I litteraturen gør den trykte bog det enkelte værk tilgængeligt i langt større målestok og en diskussion og vurdering kommer til at hvile på et langt bredere grundlag. I musikken skydes opførelsen ind som forudsætning for musikopfattelsen og komplicerer den

kunstneriske oplevelse på særlig vis. Der er derfor for mig at se intet mærkeligt i, om musikforskningen i væsentlig grad går sine egne veje. Men endelig – og navnlig – er det min opfattelse, at den virkelige gennemarbejdning af musikforskningens problemer må bestå i løsning af konkrete spørgsmål om musikken selv. En sammenfattende, 'tværfaglig', vurdering på reelt grundlag er først mulig, når der er bund i løsningen af musikforskningens egne konkrete problemer. Og det er i hvert fald på de felter, hvor jeg særlig har arbejdet, efter mit skøn endnu ikke tilfældet. Jeg vil i mine bemærkninger her gerne prøve at se tilbage på nogle af de opgaver, jeg har taget op; jeg vil gerne gøre rede for, hvilke spørgsmål jeg er blevet stillet overfor, og hvilke metoder jeg har fundet egnede til at besvare dem. Jeg vil altså ikke prøve på at opstille eller drøfte abstrakte principper, men ganske jævnt lade løsningen af nogle konkrete opgaver belyse den musikhistoriske undersøgelse i praksis, som den har formet sig i mit tilfælde. Men først vil jeg gerne lige sige et par ord om den baggrund for et musikhistoriestudium, der forelå for os, der begyndte studiet for ca. 60 år siden, i begyndelsen af 1920'erne.

I den 'før-forhistoriske' tid, der ligger forud for vores indtræden i faget, havde der været forskellige mennesker, der gav sig af med at skrive om musikkens historie på den ene eller den anden måde. Alt efter hvor seriøst deres forhold til musikhistorien blev opfattet, blev de kaldt musikhistorikere – som f. eks. Hortense Panum – eller musikforfattere – som f. eks. Will. Behrend. Men der er tre, som særligt må fremhæves – hver på sin måde – som pionerer for det, der blev til en faglig dansk musikhistorieforskning: Angul Hammerich, Thomas Laub og S. A. E. Hagen.

Angul Hammerich var jo den, der officielt stod for musikforskningen som den første docent i faget. Hans rolle kan vel nærmest betegnes som formidlerens, den der repræsenterede den gængse, det vil først og fremmest sige den samtidige tyske musikhistorieforskning. Det ligger nær at sammenstille hans disputats fra 1892 om 'Musikken ved Christian den Fjerdes Hof' med Sandbergers omtrent samtidige 'Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso' (I-II, 1894/95). Han var, som de fleste i hans samtid, *musikhistoriker* med streg under sidste del af ordet. Hans arbejde er kun i beskeden grad præget af, at det kræver en speciel musikalsk dømmekraft af sin forfatter og sin læser.

Over for Hammerich står Laub som en diametral modsætning. For ham drejer egentlig det hele sig om musikalsk dømmekraft. Særlig betegnende er nok den udtalelse, han fremsætter i forbindelse med omtalen af Mogens Pedersøn. (Musik og Kirke, s. 82): »min opgave er jo ikke den blot historiske at fortælle folk: sådan og sådan er det gået til, sådan skrev man i Danmark 1620, men jeg har til formål at føre folk til de store værdier, og jeg vil bruge historien til at sætte værdierne i det rette lys«. Jeg skal ikke her prøve på at fremstille og vurdere Laubs indsats, der jo først og fremmest er centreret om salmesangsreformen, som ofte i for høj grad har bestemt indtrykket af ham. Hans musikhistoriske syn hører i mange måder en svunden tid til, men han *havde* et syn, en

vision af musikkens udvikling, som byggede på en i samtiden sjælden, ja, man kan godt sige: enestående stilførmelse. Her er det *musik* historikeren med streg under første del af ordet, vi kommer ud for. Ikke mindst for os, der personligt oplevede Laubs musikhistorie gennemgang, blev denne hans dybtgående stilførmelse en afgørende inspiration. Den fineste genspejling heraf må nok ses i Jeppesens 'Palestrinastil', der helt ud er Jeppesens bedrift, men samtidig klarest af noget viser betydningen af Laubs pionerarbejde.

Den tredie, jeg fremhævede, S. A. E. Hagen, har ikke direkte spillet en lignende rolle som Hammerich og Laub. Vi vidste, at han havde den mest omfattende private samling af musikhistorisk litteratur og musikværker, og hans grundige kildestudier er kendt bl.a. gennem hans udførlige tilføjelser til Hammerichs disputats og hans tilvejebringelse af grundlaget for hele det første afsnit af Pirros 'Buxtehude'. Men først eftertiden er helt blevet klar over, i hvor høj grad Hagens samling i det kgl. Bibliotek er et første rangs bidrag til klarlæggelse og udnyttelse af kilderne til dansk musikhistorie. Skal man karakterisere Hagens særlige stilling, må det vel blive den, at han mere målbevidst end nogen anden skabte forudsætninger for musikhistorisk dokumentation på dansk grund.

Ved den ofte omtalte konkurrence om docenturet (kort efter: professoratet) i musikvidenskab ved Københavns Universitet i 1924 stod de to nævnte grundsynspunkter, det *musikhistoriske* og det *musik* historiske klart over for hinanden. Tilhængerne af den traditionelt historiske linie kunne samles om Torben Krogh, men ønskede ikke Jeppesen, mens omvendt de, der gik ind for den stærkere betoning af det musikalske, det stilhistoriske, var tilhængere af Jeppesen, men ikke af Krogh, og så fandt man frem til det gode danske kompromis: man bestemte sig for trediemanden, den mindre udprægede Abrahamsen, der nok ikke havde så fast besluttede tilhængere som de to andre, men, hvad der åbenbart gjorde udslaget, heller ikke så fast besluttede modstandere. Stilhistoriens fremmeste repræsentant kom ikke ind denne gang, men stilhistorien sejrede alligevel. Adlers 'Stil in der Musik' (1911) og 'Methode der Musikgeschichte' (1919) blev så at sige vores bekendelsesskrifter, og den af Adler redigerede 'Handbuch der Musikgeschichte' (1924) blev den på flere måder revolutionerende nye lærebog.

Stilhistorien havde sejret. Det var (med et udtryk, vi ikke kendte dengang) den, der var 'in'. Da jeg i programmet for dette møde så en foredragstitel, der hed »Stil-, social- og andre musikhistorier: hvilken er den rigtige?« – var jeg umiddelbart tilbøjelig til – selv om jeg forstod den aktuelle baggrund – at anse den for lidt vel provokatorisk sat op. Det skulle jo ikke være svært at se, at der ikke er en bestemt form for musikhistorie, der *erden* rigtige, selv om man nok vil prioritere forskelligt. Men jeg må indrømme, at når jeg tænker tilbage på den fjerne fortid i 1920'erne, så var der ingen tvivl om, hvilken form for musikhistorie vi anså for den rigtige.

Men et er jo ideologi, et andet virkelighed. Når jeg prøver at overskue, hvad jeg selv har arbejdet med, og hvad andre i min tid har produceret både på det

højere videnskabelige plan og i de mange specialer, der er skrevet, så er det temmelig begrænset, hvad der i egentligste forstand kan betegnes som stilhistorie. Der indgår stilanalytiske undersøgelser i mange arbejder, men den traditionelle musik*historiske* fremstilling er nok stærkere repræsenteret. For Jeppesen selv blev det faktisk heller ikke den stilhistoriske undersøgelse, der blev det centrale i hans senere værker, men snarere arbejdet med at skaffe grundlag for den stilhistoriske forskning: hans fremragende udgaver af Lauder, Frotteler og mere, bygget på omfattende fund i biblioteker og underbygget af en dokumentarisk og editionsteknisk fremlæggelse af høj kvalitet.

Må jeg endnu – inden jeg går i enkeltheder – lige forudskikke nogle almindelige bemærkninger om stadierne i en videnskabelig undersøgelse, om udviklingen fra det første skridt på vejen til den afsluttede undersøgelse. Jeg bygger her naturligvis primært på mine egne erfaringer, dvs. først og fremmest med problemer i 18. århundredes musik, men udviklingsgangen er nok i mange måder den samme inden for store områder af den europæiske musiks historie. Udgangspunktet for, at man tager et bestemt område, som f. eks. en bestemt komponists værker, op til nærmere undersøgelse, er vel i mange, måske de fleste tilfælde, at man har fået interesse for den pågældende musik, har følt sig tiltrukket af den rent musikalsk og derfor synes, det må være fristende at arbejde sig ind på livet af netop denne musik og dens problemer. Når man har besluttet sig til at prøve lykken på det valgte område, kommer som det første og grundlæggende skridt, at man skaffer sig først overblik over, og dernæst indsigt i litteraturen om dette emne og i de værker, der er tilgængelige i trykte udgaver eller forsvarlige afskrifter. Måske laver man en sammenfatning af sin tilegnelse af litteraturen om andres forskning. En sådan sammenfatning indgår jo i mange specialer som en berettiget del af arbejdet. Men hvis studiet ikke fører videre, er det naturligvis kun at betragte som et tilløb, ikke en egentlig forskningsindsats. Dog kan naturligvis en kritisk stillingtagen allerede her godtgøre anlæg for selvstændig forskning. Når dette tilløb er overstået, går vejen videre gennem udvidelse af materialet, først og fremmest gennem samling af kilder, evt. spartering, evt. overføring fra ældre til nyere notation. Før eller senere når man, ofte på et noget fremrykket stadium, til fuld klarhed over arbejdets centrale sigte, som man måske har kredset om længe, uden helt at kende målet. Og med erkendelsen af arbejdets mål og muligheder afklares også metodespørgsmålet: er der i de undersøgelser, man har foretaget, noget, der i virkeligheden er overflødigt i den sammenhæng, man nu kan se, og er der andet, som er helt klart relevant, og som måske skal udbygges videre for at føre undersøgelsen helt igennem? Med afklaringen af disse spørgsmål bliver det muligt at føre undersøgelsen til ende, og som et sidste stadium uddrage og sammenfatte dens hovedresultater. Jeg tror, mange vil kende den tilfredsstillelse, der ligger i tilslut at kunne fremstille undersøgelsen som en logisk fremadskridende proces, tilsyneladende ud fra en straks fra begyndelsen klart fornemmet sammenhæng, som i virkeligheden ofte først meldte sig et godt stykke hen ad vejen.

I en undersøgelse af den art, som jeg her har i tankerne, vil der normalt indgå både elementer af mere historisk betonet og af primært musikalsk bestemt karakter, og den musikalske redegørelse kan være af overvejende deskriptivt eller overvejende analytisk præg, eller den kan være bestemt af en sammenligning af værker, måske i kronologisk fremadskridende rækkefølge. Men der kan også indgå elementer af helt anden karakter, som det f. eks. er tilfældet i den typiske ægthedsundersøgelse, hvis problemer jeg om lidt skal komme nærmere ind på. Og nu vil jeg så gerne prøve at huske tilbage, at minde mig selv om, og prøve at klargøre for mine tilhørere, hvad det var for problemer, der meldte sig for mig som noget, det kunne være værd at tage op, hvor langt hen ad vejen jeg nåede, og hvad for veje jeg gik og metoder jeg anvendte for at få styr på problemerne. At jeg ikke bare kunne nøjes med at følge fastslåede stilanalytiske metoder og i det hele sætte stilundersøgelsen i højsædet, blev der sørget for af udviklinger, jeg ikke selv var herre over.

Da jeg nåede så langt i mit studium af musikvidenskab, at jeg skulle tænke på valg af speciale, var der flere forskellige områder, jeg havde lyst til at tage fat på, men især dog tre: Haydns symfonier, som jeg tidligt havde fået interesse for, og Händels oratorier, som jeg også havde haft nær kontakt med fra mit musikstudiums første tid, og endelig kirkemusikken, specielt salmemelodierne, som min organistvirksomhed og min rodfæstethed i det laubske syntes at gøre til et nærliggende valg. Jeg vil godt sige nogle få ord om, hvorfor jeg *ikke* tog salmemelodiernes historie som emne, trods min stærke bundethed til dette felt.

Grundideen i Laubs salmereform var tilbageførelsen af de ældre melodier til deres oprindelige tonale og rytmiske former. Det arbejde han havde udført, var endelig ved at sætte frugt, takket være hans fine musikalske tilrettelægning, eller i en del tilfælde: bearbejdelse af melodierne. For sine trofaste tilhængere stod Laub som profeten, hvis værk endelig havde givet os de gamle melodier i deres sande historiske skikkelse. Af modstanderne blev han fremstillet som tyrannen, der ville afskaffe alle de kendte og elskede kirkelige romance-melodier. Den omfattende polemik omkring den laubske salmesangsreform var for største delen præget af krænkede følelser, og var kun i meget ringe grad af saglig karakter. Egentlig var det næsten kun salmeforskeren pastor S. Widding, som rent sagligt dokumenterede Laubs friheder over for den historiske overlevering. At tage dette spørgsmål op til virkelig tilbundsående undersøgelse lå meget nær, men dels var det en så omfattende opgave, at det ikke i første omgang kunne komme i betragtning, og dels var på det pågældende tidspunkt engagementet i kirkesangsreformen så stærkt, at en objektiv undersøgelse uvægerligt ville blive blandet ind i den usaglige polemik og udnyttet groft som et led i denne. For mit vedkommende måtte erkendelsen af, at Laub i mange tilfælde havde sat friheden til at nyforme i detaljer over hensynet til den historiske overlevering, udmøntes i tilskyndelse til og deltagelse i et mere praktisk betonet reformarbejde, som gradvis førte melodierne tilbage til en større troskab mod deres historiske former – ikke altid med

musikalsk gevinst –, gennem udgaver som '130 Melodier' (1936), 'Den danske Koralbog' (1954) og 'Nordisk Koralbog' (1960). Det måtte være forbeholdt en efterfølgende generation – der ikke var indfiltret i en stærkt følelsesladet polemik – at gennemføre den omfattende musikalske dokumentation. Henrik Glahn gjorde i 1950'erne melodispørgsmålet til genstand for en udførlig og dybtgående behandling, baseret på en omfattende kildeindsamling og en effektiv komparativ analyse. På det tidspunkt var den oprindelige Laub-polemik, kampen mod fornyeren Laub, stort set stilnet af. I dag er den jo til dels afløst af en ny polemik, kampen mod den etablerede Laub-tradition, der også kan opvise stærke følelsesudsving, men nu er det jo ønsket om et helt nyt melodirepertoire, ikke spørgsmålet om melodiformer, der er tale om. I dag vil det faktisk være muligt at give en langt mere objektiv fremstilling af Laubs salmesangsreform end før, både af melodibearbejdelser og udsættelsesstil, og det vil jeg da håbe, der er nogen, der vil gøre. Det drejer sig jo ikke i første række om Laubs egne melodier, men om hans udgaver af de gamle melodier, som jo i høj grad er et bærende element også i vore dages kirkesang.

Det blev Haydns symfonier, jeg satte ind på. At de ville kunne give mig beskæftigelse ud over en specialeafhandling, var jeg nok klar over, men at Haydnforskningen skulle blive en så dominerende faktor gennem hele min tilværelse, ville jeg nok ikke have tænkt mig. Titlen på min afhandling lød: 'Haydns ældre symfonier i deres forhold til tidligere symfonisk komposition'. Problemet om tilblivelsen af den wienerklassiske symfonitradition, om Haydns forudsætninger, har været på dagsordenen i mere end hundrede år. I en ældre tids fremstillinger af musikhistorien, med Burney og Hawkins vel som de mest realistiske og livsnære, havde man givet en fremadskridende beretning om musikhistorien (med udvalgte nodeeksempler), men ikke en sammenhængende fremstilling i en nyere tids forstand. Det var den dominerende evolutionsidé i sidste halvdel af forrige århundrede, der rejste spørgsmålet, og det var opdagelsen (eller genopdagelsen) af storheden i Bachs musik, der gjorde det svært at finde en rimelig udviklingslinie, der kunne føre fra Bachs instrumentalkoncerter til Haydns tidlige symfonier og kvartetter. Man forsøgte at se Ph. Em. Bach – som Haydn selv har erkendt at stå i gæld til – som formidler, men hans betydning for Haydn er nok mere speciel. Helt forkludret blev sagen gennem Riemanns Mannheimer-Teori; uden forbehold forkyndte han, at »Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns«. Herooverfor opponerede Adler og hans kreds i Wien. Et par bind med værker af forskellige Wiener 'Vorklassiker' og Wilh. Fischers betydningsfulde afhandling 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils' (1915) blev resultatet af deres indsats, men det synes næsten, som om man derefter mistede lysten til at tage dette problem op.

I min tidlige afhandling søgte jeg, rimeligt nok, indledningsvis at gøre rede for, hvad forskningen af det rejste problem havde udrettet, med afstandtagen fra Riemanns Mannheimer-teori. I den musikalske del af afhandlingen opstillede jeg 3–4 grundtyper af symfonier: den 3satsede type, afledt af den 3satsede

opera-sinfonia, den 4satsede, fra kirkesonate eller parthia stammende symfonitype med langsom førstesats og den hurtige sats som andensats; den koncertprægede symfonitype og endelig den 4satsede symfoni af samme cykliske form som den i klassiken gængse symfonitype. Det var et første fremstød, men stort set (naturligt nok) et tilløb til en egentlig forskningsindsats.

Det var blevet helt klart for mig, at der var så meget at gøre på det område, jeg havde valgt, at jeg måtte gå videre, så snart jeg fik økonomisk mulighed for det. Fra 1931 til 1937 var jeg hver sommer og ofte også i januar på rejse for at samle materiale til videreførelsen af mine studier, først og fremmest i Wien, Berlin og Budapest, men også i en lang række andre samlinger, hvor der var – eller kunne ventes at være – materiale af betydning. Det var stadigvæk spørgsmålet om udviklingen af Haydns symfonier og om deres forudsætninger, Haydns østrigske forgængere, der interesserede mig, og i hovedsagen altså et stilhistorisk arbejde, jeg sigtede imod. Men på et tidligt tidspunkt kom der uorden i mine cirkler, og jeg blev tvunget til at ændre mine planer. Alle de ældre blandt mine tilhørere ved om mit sammenstød med Sandberger, og jeg skal prøve at trætte dem så lidt som muligt med gentagelser, men jeg bliver nødt til kort at referere realiteten i denne sag, fordi den var afgørende for det skifte jeg nævnede, og også fik betydning ud over Haydnforskningens område.

I slutningen af Haydn-året 1932 holdt Münchener-professoren Adolf Sandberger et foredrag, hvori han omtalte den oversigt over Haydns symfonier, som Mandyczewski havde udarbejdet til den af Breitkopf & Härtel påbegyndte udgave af Haydns værker, som helt utilstrækkelig. I Mandyczewskis liste over Haydns utvivlsomt ægte symfonier, 104 i alt, skulle iflg. Sandberger indføjes i dusinvis af oversete værker. Denne sensationelle påstand løb verdenspressen rundt i den form, at Sandberger havde fundet 78 ukendte symfonier af Haydn, og selv om påstanden var uhyrlig, havde Sandberger en sådan position, at man ikke blot kunne eller ville afvise sagen som snak. Da han ikke havde lyst eller moralsk mod til at dementere noget, måtte der opstå en situation, hvor det for mig ikke var muligt at gå videre, som om intet var sket. Jeg vidste, at det hele måtte bero på løsagtig omgang med kendsgerningerne, og gennem en polemik om en fortegnelse over symfonier og kammermusik, den såkaldte 'Quartbuch' i Esterházy-arkivet, fik jeg lokket Sandberger ud i en nærkamp om antallet af symfonier, som vist gjorde det klart for de fleste, at der ikke var noget hold i hans påstande. Men selv om det var lykkedes i det aktuelle tilfælde at stoppe en udvikling, der truede med at føre studiet af Haydns symfonier på afveje, var det blevet aldeles klart for mig, at jeg måtte sætte ind på en principiel vurdering af ægthedsproblemet. Og i den forbindelse måtte jeg gå ud over stilbetragtningen, som syntes at føre til meget lidt eksakte resultater, enten det så skyldtes mangler ved metoden eller hos dens udøvere. Kort udtrykt: jeg følte mig tvunget til at skifte fra stilanalysen til kildekritikken.

Kildekritikken, et af historikernes vigtigste hjælpemidler, blev nok benyttet af middelalderforskere og andre med mere direkte kontakt til filologiske

problemer. I Bach-forskningen havde Spitta arbejdet med kildekritik, ligesom i vort århundrede den nyere Bachforskning. Men at ville se på Haydns eller Mozarts symfonier under synspunktet kildekritik var ikke langt fra at blive betragtet som en dårlig vittighed. Den førnævnte udgave af Haydns symfonier, der indledte Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe, er næsten utroligt ukritisk. Ved flere symfonier er den eneste kommentar, at det pågældende værk er udgivet efter en kopi af Pohl efter en kopi af Frantz Gehring eller blot efter en kopi af Pohl. For Mozart-forskningen betød i begyndelsen af dette århundrede Wyzewa & St. Foix's Mozart-fremstilling ('Essai de biographie critique') en spændende fornyelse, som blev videreført af Abert, og som navnlig også lagde grunden til Einsteins reviderede nummerering i 3. udgave af Köchel-Verzeichnis (1937). Men vi kan nu se, i hvor høj grad den nye nummerering (både hos Wyzewa & St. Foix og hos Einstein) er bygget på fornemmelser af stilistisk sammenhæng, som ofte ikke har tilstrækkelig bærekraft og må føre på afveje.

Den centrale og afgørende indsats i min studie over ægthedsproblemet hos Haydn, 'Die Haydn-Überlieferung' (1939) drejede sig om to kataloger over hans værker. Det mest kendte af disse var den såkaldte 'Haydn-verzeichnis' (1805), der siden Haydns sidste år havde været kendt og benyttet som grundlag for en vurdering af ægthedsproblemet, men som i visse dele var ufuldstændig og derfor blev betragtet som relativt uforpligtende. Det andet katalog, der blev omtalt som 'Entwurf-Katalog', var langt mindre kendt og blev – som navnet antyder – nærmest opfattet som en skitse til den sene 'Haydn-fortegelse'. Det lykkedes mig ved en udførlig analyse af dets indhold og af dets ydre form (rækkefølgen af noteringer m.m.) at fastslå, at dette katalog ikke var et sent udkast til H.-V., men Haydns for størstedelen personligt skrevne katalog, påbegyndt allerede omkring 1765 og videreført på forskellige tidspunkter og i forskellig grad for de enkelte værkgrupper. Det blev derved et helt afgørende dokument for vor viden om Haydns virke i en række af hans mest virksomme år, både med hensyn til ægthedsspørgsmålet og for rækkefølgen af værker, kronologien, som ofte stiller os over for svære og næsten uløselige problemer. Jeg tror ikke, det er uberettiget at sige, at dette rent dokumentariske fremskridt, påvisningen af Entwurf-Katalogets stilling, har bidraget mere til igangsætningen af den nyere Haydn-forskning end noget andet. Som indledning ville jeg give en kort fremstilling af kildegrundlaget iøvrigt, men det voksede ud til ret store afsnit om de vigtigste kilder: autografer, kopier og trykte udgaver plus et specielt kapitel om kronologi. Som et hovedkriterium for kildeværdi fremhævedes den pågældende kildes nærhed til Haydn og hans omgivelser i både tid og sted. Jo længere kilden er fjernet fra Haydn – kronologisk og geografisk –, desto mindre grund er der i almindelighed til at bygge på den. Som nyttige hjælpemidler blev også bestemmelse af vandmærker og af kopister bragt ind i billedet, begge dele ofte afgørende faktorer i bestemmelse af kildeværdien.

Til spørgsmålet om bestemmelse af ægthed og kronologi er i de 40–50 år siden

da kommet mange nye og meget værdifulde bidrag. Haydn-forskningen er stadig fast forankret i kildekritikken, som ikke mindst Kölner-udgaven af 'Joseph Haydns Werke' (under Georg Feder) giver et meget klart udtryk for. Hvis man sammenligner behandlingen af dokumentariske problemer og den musikalsk-stilistiske fremstilling både i 'Haydn-Studies', beretningen om Haydn-konferencen i Washington 1975, og i Landons store fem-bind-biografi, er det påfaldende, hvor meget stærkere den dokumentariske fremstilling står i forhold til den musikalske fremstilling. (Jeg skal komme tilbage til dette (kort) i slutningen af mit foredrag.)

Inden jeg nåede at få udgivet min 'Haydn-Überlieferung', var krigen begyndt. Jeg kunne ikke gå videre med Haydn-studier, specielt ikke med studiet af de umiddelbare forgængere, som først måtte indkredses og graves op i en lang række spredte samlinger, som nu var blevet utilgængelige. Jeg fik, takket være den initiativrige forlægger Munksgaard og støtte fra Carlsbergfondet, lavet en facsimileudgave af de to omtalte Haydn-Kataloger og et tredje katalog, jeg fandt i Regensburg, et specielt symfoni-katalog fra c. 1790, som viste sig at være det direkte forlæg for H.V.'s symfonifortegnelse. Og så tog jeg fat på noget helt andet. I 200 året for tilblivelse og førsteopførelse af Händels 'Messias' (1941–42) holdt jeg en forelæsningsrække over dette berømte værk, og på grundlag af mine forelæsninger gav jeg mig i kast med en bog om 'Messias'. Jeg havde nærmest tænkt mig en mere almindelig fremstilling uden specielle forskningsproblemer. Men igen blev jeg ført ind på et spor, der gjorde det nødvendigt for mig at løse problemer, som jeg i første omgang troede jeg kunne se bort fra. Der skulle denne gang ikke være noget med ægthed og kronologi, for det stod jo urokkeligt fast, at Händel skrev 'Messias' i 1741 og uropførte den i Dublin i 1742. Men alligevel var der nu en hage ved det, som i den sidste ende gjorde, at jeg måtte udskyde færdiggørelsen af bogen, indtil jeg efter krigen kunne få lejlighed til at se de originale kilder i England og Hamburg. Mit problem hed 'Changing versions'.

Det hører til de mest karakteristiske træk ved Händels kompositionspraksis, at han – som mangeårig teatermand – ved genopførelser af ældre værker ofte foretog ret store indgreb i værket. Det kunne være for at stramme en scene eller for at tilføje en ny arie eller et ekstra kor, men den væsentligste grund til ændringer var dog det jævnlige solistskifte. Når en ny sanger overtog et parti, kunne Händel foretage ganske betydelige indgreb – iøvrigt ikke nær altid til det bedre. Ved en senere opførelse med igen en anden sanger kunne han komme med nye arier igen, eller han kunne vende tilbage til oprindelige versioner. Det er klart, at en samlet kritisk Händel-udgave må indeholde alle de stykker, som Händel på et eller andet tidspunkt lod indgå i et værk, men det må også være dens opgave så vidt muligt at fastslå, hvor i overleveringen de enkelte numre og varianter hører hjemme. I Chrysanders udgave af Händels værker var der lejlighedsvis gjort tilløb til at bestemme de enkelte versioners plads, men mange gange nøjedes han også med at stille dem op ved siden af hinanden uden at gøre rede for, hvor det ene eller det andet stykke kommer ind

i billedet. Et særligt spørgsmål var det, som jeg i et kongres-foredrag (i Basel 1949) formulerede sådan: 'Gibt es eine definitive Version von Händels 'Messias'?' De problemer, det her drejer sig om, er langt fra færdigbehandlet, endsige løst, men det kan jeg ikke komme ind på her. Jeg vil blot atter gøre rede for, hvad jeg måtte gribe til af metoder for at kunne angribe problemet. Og det blev igen i alt væsentligt kildekritiken, omend i lidt andre former.

I det meget omfattende kildemateriale indgår dels Händels originalmanuskripter (autografer), der findes samlet næsten fuldstændigt i British Library, dels hans direktions-partiturer, der findes næsten lige så komplet i Universitetsbiblioteket i Hamburg, men dertil en række meget omfattende serier af samtidige kopier (Lennard Samlingen i Cambridge, Granville Samlingen i British Library, Aylesford Samlingen i Manchester), yderligere suppleret af vigtige privatsamlinger (Ger. Coke; the Earl of Malmesbury). Autograferne er naturligvis udgangspunkt for hele overleveringen, men ved opførelserne var det direktions-partiturerne, der blev benyttet, og det er i dem, ikke i autograferne, vi finder en mængde af de ændringer, som Händel har foretaget. Det er dog klart, at de ofte kun viser det sidste stadium, ikke alle stadierne i et værks udvikling, selv om de indimellem har beholdt også udgåede versioner. Men der er yderligere en interessant ting ved disse partiturer: de har mange gange angivelser af, hvilke solister der har sunget en arie. Analysen af solist-navnene, sammenholdt med oplysninger om, hvornår de enkelte solister medvirkede, viste sig at kunne bruges til at give vigtige oplysninger og direkte fastslå placeringen af bestemte arier eller versioner. En langt mere omfattende opgave, som jeg også gennemførte for 'Messias', men som ikke er ført igennem for det samlede materiale endnu, er sammenstillingen af de forskellige gengivelser af de enkelte værker i autografen, direktions-partituret og de anførte samtidige kopier i de nævnte samlinger.

Et væsentligt punkt blev her kopistspørgsmålet. Det har altid været kendt, at Händel fik en gammel bekendt, Joh. Christoph(er) Schmidt, til at komme over fra Tyskland og bistå ham med praktiske opgaver. Schmidt (eller Smith, som han naturligvis blev til) virkede lejlighedsvis som forlægger af Händels værker; han fungerede også som regnskabsfører for Händel, men først og fremmest blev han fra c. 1720 en umådelig flittig kopist af Händels værker. Der herskede, da jeg begyndte at arbejde med disse ting, ret fantastiske forestillinger om hans aktiviteter, idet der var en tilbøjelighed til at anse omtrent ethvert Händel-ms., der var nogenlunde gammelt nok, for en Smith-kopi; det blev dog også fra mere kyndig side betonet, at han umuligt kunne have skrevet alle de kopier, man tillagde ham. Ved en omfattende analyse af håndskrifter i alle de store serier af kopier fik jeg skabt rimelighed klarhed i kopistsagen. Det kan nu anses for sikkert, at Smith gennem årene fra ca. 1720 var fast beskæftiget med selv at kopiere først og fremmest direktions-partiturerne, men også en række yderligere kopier, men derudover også med at administrere en omfattende kopieringsvirksomhed med en række hjælpere, hvoraf nogle må have haft tilknytning til det, jeg kaldte 'Smith-kredsen', i mange år,

mens andre kun har virket en kortere periode. Selv om de mange kopier, der er udgået fra denne af Smith administrerede kredse af kopister, er sekundære i forhold til autografer og direktions-partiturer, kan de formodentlig anses som afspejlinger af de skiftende stadier af de pågældende værker og må derfor regnes til de væsentlige kilder. (Nye informationer om kopistproblemet før c. 1720 er iøvrigt på vej netop nu, især gennem studiet af manuskripter i the Earl of Malmesbury's samling, som desværre holdes til en vis grad privat, og hvor fotografering af mss. ikke er tilladt.)

Jeg vil lige nævne endnu to veje til afklaring af disse spørgsmål, som i de senere år er kommet stærkere ind i billedet: vandmærkeundersøgelser og tekstbøger (libretti). Den udbygning af vandmærkeforskningen, som satte ind for alvor omkring 1950, har muliggjort en langt større nyttiggørelse af dette middel til erkendelse ikke mindst af indskud (interpolationer); det er især Clausens bog om direktions-partiturerne (1972), der har udnyttet disse muligheder. Og endelig tekstbøgerne, som Winton Dean tillægger væsentlig betydning, mens jeg for mit vedkommende gerne ville have større sikkerhed for, at bogtrykkerne var på tilstrækkeligt nært hold af Händel (eller Smith) til at kunne regnes for autoriserede.

Må jeg nævne endnu et tredje område, som i en række år har hørt til de mest spændende inden for min private sælfangst: opførelsespraksis i 18. århundredes musik. Det har dels at gøre med min deltagelse i talrige Händel- og Haydnfester, dels også med det privilegium jeg har haft, i et halvt århundrede at arbejde meget nært sammen med Mogens Wöldike om disse spørgsmål. Det drejer sig her på en vis måde atter om kildekritik, omend på en anden måde, og samtidig ikke mindst om bekæmpelse af fordomme hos mange musikere, skabt gennem uforsvarlig generalisering ud fra enkelte kildeskrifter. Det gælder f. eks. tempo-problemer, hvor man læser Quantz som en bibel, eller ornamenter, hvor man også ud fra en enkelt teoretiker mener at kunne fastlægge praksis for hele Europa i det 18. århundrede. Det er det, der typisk udtrykkes: iflg. Baroktidens opførelsespraksis osv. Det grelleste eksempel på denne farlige generalisering er nok den helt misforståede ornamentering af arierne i Händels oratorier, som det kan høres i talrige gramfonindspilninger. Vi ved helt bombesikkert, at Händel skiftede solisttraditioner i 1738/39. De italienske verdenssangere, som var bærere af den omtalte ornamenteringstradition, blev for kostbare og blev erstattet af engelske eller engelsk akklimatiserede sangere, som ikke kunne have søgt at optræde som italienske virtuoser uden at blive til grin. (Jeg har skrevet om disse forhold flere gange og skal ikke gå nærmere ind på det her.) Det samarbejde om opførelsesproblemer jeg har haft med højt kvalificerede musikere mindes jeg med stor glæde, og jeg har omvendt nogle gange undret mig over at træffe musikforsker-kolleger, for hvem musikmanuskriptet syntes at være tilstrækkeligt, som om musik var blot noder, ikke bevægelse og klang. Det var derfor en helt naturlig ting for mig ved den omfattende Haydn-konference i Washington 1975 at gøre udførelsesproblemer til et af de tre hovedtemaer. –

Jeg har været så heldig at kunne fortsætte mit arbejde som musikforsker et godt stykke ud over det, man plejer at kalde 'støvets år'. Og jeg har endnu opgaver, jeg gerne vil løse. Forrest af dem står stadigvæk problemet fra min første tid: udviklingen af Haydns stil, især i symfonierne, og forudsætningerne for denne stil i den østrigske 'førklassiske' eller 'Midcentury style'. Jeg har kredset om dette problem i en række foredrag og artikler, og jeg har stadigvæk en drøm – eller et håb – om at kunne sammenfatte min gennem en lang årrække opsummerede viden eller mine formodninger om det i en lidt større fremstilling. Det ville være en stor glæde, om det kunne lykkes. Jeg vil gerne her blot antyde de omfattende hindringer, der gør det svært at nå til en fyldestgørende samlet fremstilling. Jeg tror, det er nok at anføre rækken af de opgaver, der må løses. 1. Foreløbig indkredsning af de komponister, der kommer i betragtning som vejbanere for Haydn. 2. Opsøgning af deres værker – symfonier og symfoni - 'Vorformen' (med Adlers udtryk) i østrigske, czekiske, ungarske, tyske og andre biblioteker. 3. Spartering af de flest mulige af de værker, der synes at komme stærkest i betragtning. 4. Kronologisk bestemmelse af disse værker, så vidt overhovedet muligt. 5. Analyse af de pågældende værker ud fra deres egne, ikke det 19.-20. århundredes formbegreber og traditioner (altså ikke lærebogs-sonateformen). 6. Fremstilling – så vidt muligt – af udviklingen hos Haydn set i forhold til den tradition (eller de traditioner) han voksede op med i de ungdomsår – ca. 1740–1760 – han tilbragte i Wien i den meget modtagelige alder.

Jeg har siden midten af 1960-erne gjort et stort forarbejde med de to første opgaver: indkredsning af komponister og opsøgning af deres værker, og jeg har et omfattende materiale af mikrofilm og forstørrelser – omend ikke omfattende nok. Men over for de to næste opgaver står jeg med svage kræfter. Selv at sætte alle disse værker i partitur er uoverkommeligt, og at få hjælp til det kræver både store pengemidler og kvalificerede medarbejdere af de mere sjældne. Og med kronologien famler vi os for en stor del frem i mørke; selv om vi til dels kan indkredse manuskripterens alder, er det oftest kopier fra en lidt senere tid. Med samtidige kataloger (med tematisk bestemmelse af værkerne) kommer vi kun undtagelsesvis tilbage til Haydns tidlige tid som i Egk-katalogen fra 1759–60 eller begyndelsen af Göttweig-samlingen med nogle få værker dateret før 1760. Hvad angår analyse af værkerne har vi stadigvæk svært ved at frigøre os fra afhængigheden af lærebogs-traditionerne. Det gælder også en bog som Charles Rosen's 'Sonata Forms' (1980); efter hans meget friske 'The classical style' havde jeg ventet en større frigørelse, men finder i formopfattelsen som gennemgående træk en ret stærk afhængighed af de gængse sonateformsbegreber. Jeg vil meget gerne nå til at udforme en mere positiv (historisk betonet) formbeskrivelse efter mange års kritik af de dominerende fremstillinger. Og på den baggrund vil jeg gerne søge at give en levende fremstilling af sammenhæng og nybrud i Haydns udvikling som instrumentalkomponist, først og fremmest som symfoniker. Jeg mener, en sådan fremstilling må baseres primært på Haydns musik, ikke på udefra

hentede modebegreber som f. eks. den yndede 'Sturm und Drang', der i Haydns tilfælde kun er et spring over det laveste gærde. Men om jeg skal kunne nå at realisere en sådan fremstilling, eller det må forblive en drøm, må tiden vise. Man kan i grov almindelighed inddele de opgaver, der fra min horisont må ses som de mest væsentlige, i fire 'lag':

1) de grundlæggende: fastlæggelse af materialet, sikkerhed i bestemmelsen, bygget på dokumentation og kildekritik; 2) den rent musikalske – tekniske, om man vil –, analyse af værker, og klarlæggelse af udførelsestraditioner; 3) forsøg på at se sammenhængen i en bestemt komponists, en periodes, en musikgenres udfoldelse; 4) forsøg på at se musikken i en større kultursammenhæng, at se, hvor langt de forskellige kunstarter, kulturformer, religiøse, sociale og andre strømninger spejles i og er med til at forme musikkens præg og skæbne. I de to sidste lag må der blive et væsentligt moment af interpretation, og det synes klart, at her må den største forsigtighed råde, hvis ikke man skal komme ud i billig frihåndstegning. Og som jeg betonedede før: forsøg af denne art (i mere omfattende betydning) kan ikke have fast grund at bygge på, før musikkens veje og sammenhænge er klarlagt ud fra dens egne begreber.

De problemer og metoder, der har været bestemmende for min indsats som forsker, har i første række haft at gøre med det første af disse fire lag: materiale, dokumentation, sikkerhed. Det kan være, det til dels hænger sammen med min matematiske fortid og min forkærlighed for klarhed, at det blev sådan, men det hænger i hvert fald også sammen med, at i de situationer, jeg blev stillet ind i, var det problemer af denne art, der skulle løses for at skaffe forskningen et sikkert grundlag at gå videre på. Andre situationer vil føre til andre opgaver, som skal løses med andre midler. Men jeg tror ikke rækkefølgen af de fire 'lag' eller fire 'stadier' bør ændres: 1) sikkerheden; 2) den musikalske gennemarbejdning; 3) den musikalske sammenhæng; og 4) den bredere kultursammenhæng. –

Een ting vil jeg lige nævne til slut. Det kan for en overfladisk betragtning se ud, som om undersøgelser af disse grundlæggende spørgsmål har meget lidt at gøre med musik. Da min 'Haydn-Überlieferung' kom, fortalte en af mine venner, hvordan konservatoriets daværende direktør havde spurgt ham: »Bli-
ver man mere musikalsk af den?« (Så dumt kan selv en begavet konservatorie-direktør spørge!) Når man bruger år af sit liv til at studere ægtheds-spørgsmål hos Haydn, så er det jo ikke for at finde det rigtige svar på, om Haydn har skrevet 104 eller 110 symfonier, men for at fjerne de vildledende træk i det musikalske billede af Haydn, som kommer ind, hvis man godkender de uægte værker uden kritik. Og når man protesterer mod den yndede betegnelse 'Sturm und Drang' i forbindelse med nogle af Haydns bedste symfonier, så er det jo ikke blot fordi det kun er en i luften frit svævende floskel med blikfang, men også fordi det frister svage dirigent-sjæle til at smøre ekstra tykt på og ødelægge finheden i disse symfonier. Når man ønsker Mannheimerne hjem til Mannheim, så er det ikke blot fordi de var så at sige ukendt i

Wien, men fordi man igen lokker forståelsen af Haydns musik på gale veje. Og når man – for at tage en af mine pet aversions fra mit andet kraftfelt – reagerer mod den i de senere år gængse ornamenteringspraksis i arierne i Händels oratorier, så er det ikke blot, fordi det står fast, at hans oratoriesolister ikke var opøvet i den tradition (som Händel iøvrigt næppe selv brød sig om), men fordi Händels geniale melodier opløses i oftest helt stereotype sanglærer-melismer uden motivering og uden smag.

Til allersidst et helt aktuelt eksempel fra Mozart-fronten. I 1923 publicerede Wilh. Fischer i den af Hermann Abert udgivne Mozart-Jahrbuch en hidtil ukendt Mozart-symfoni, fundet i klosteret Lambach (Niederösterreich). I en artikel i Mozart-Jahrbuch 1964 hævdede Anna Amalie Abert, at der måtte være sket en forbytning af denne symfoni med en anden af Leopold Mozart, der var givet til klosteret samme dag. Hun henviste til den »lahme Addition von Zweitaktern« og »die lahm wirkende Reihung, die bei der Lambacher Sinfonie so in die Augen springt«, og som altså, mente hun, måtte henføres til Leopold, ikke til Wolfgang. Og Blume tog i sit Ljubljana-foredrag 1967 'Historische Musikforschung in der Gegenwart' anledning af dette tilfælde til at betone stilforskningens overlegenhed over kildeforskningen: »Wie wenig eine noch so perfektionierte Quellenforschung Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann, hat ja gerade die Enträtselung der beiden Lambacher Sinfonien durch A. A. Abert erwiesen, die nur mit Hilfe des Stilvergleichs möglich gewesen ist. Wäre es allein nach quellenkundlicher Methode gegangen, so hätten wir auf immer in der alten Verwechslung beharren müssen, weil sich ein Schreiber im Jahre 1769 geirrt hat.« I mit Salzburger foredrag om ægthedsproblemer i værker fra Haydns og Mozarts tid (1971) satte jeg spørgsmålstegn ved Anna Amalie Aberts vurdering, ikke mindst fordi den stærkt fremtrædende brug af totakter er et så udpræget tidsstil-fænomen, at det er vanskeligt at bruge som argument for personlig stil, men også på grund af bestemte positive træk. Og nu har så skæbnen villet, at der for et par år siden er fundet en ny kilde, et manuskript til symfonien, hvor både Leopold og Nannerl har fungeret som kopister, og titelbladet (i Leopolds hånd) siger klart: »Sinfonia a 2 Violini, 2 Hautbois, (2) Corni, Viola e Basso di Wolfgango Mozart di Salisburgo a la Haje 1766«. Så sagen er endelig opklaret. A. A. Aberts hypotese var alligevel ikke en »Enträtselung«. Kildeforskningen har slået igen!

Og nu har vi så Mozarts »Odense-symfoni« at tage stilling til. Jeg har lige haft lejlighed til at se på den sammen med Mozart-udgavens hovedredaktører, Dr. Plath og Dr. Rehm, og ingen af os tør på det nuværende grundlag med sikkerhed afgøre, om Mozart – Wolfgang Mozart – også i dette tilfælde får lov til at beholde symfonien i den sidste ende. Der er heldigvis stadigvæk mange spændende opgaver at tage fat på inden for udforskningen af det 18. århundredes musik.

En anden slags musikhistorie? Musikken i holistisk perspektiv

Erik Wiedemann

Vi, som deltager i denne kongres, beskæftiger os alle med musik. Vi beskæftiger os med forskellige slags musik, og vi beskæftiger os med musik ud fra forskellige synsvinkler.

For mange, måske de fleste af os, er musik – om ikke udelukkende, så dog primært – et æstetisk fænomen. Vi oplever musik som kunst, og vi interesserer os først og fremmest for komponister og musikere som kunstneriske personligheder, og for deres frembringelser som kunstværker, bærere af æstetiske budskaber. Denne indstilling til musik, som især har rod i klassikkens og romantikkens kunstsyn, har også ligget bag nyere musikhistorieskrivning med dens koncentration om komponisternes, værkernes, genrerne og stilarternes historie.

For andre af os er musikken i højere grad, om ikke udelukkende, et samfundsfænomen. Vi ser musikken som udtryk for udviklinger i samfundet, i dets klasser og institutioner, vi interesserer os derfor også for mere anonyme, folkelige og populære, musikformer, og musikkens reception – og samspillet mellem musik og publikum i det hele taget – beslaglægger en stor del af vores opmærksomhed. Denne indstilling til musik, som især har rod i materialistisk historiesyn og sociologisk teori, er først fornylig slået bredere igennem i nordisk musikhistorieskrivning. Siden sidste kongres er således udkommet de første to bind af et dansk værk om musikkens historie i Vesten siden omkring år 1000 skrevet ud fra sådanne synspunkter, og et vistnok lignende svensk værk, Jan Lings musikhistorie, er på trapperne. Måske kan jeg i denne forbindelse også nævne min egen bog om jazzen i Danmark, som udkom sidste år.

Jeg vil tro, at de fleste af os forholder os til musikken ud fra en af disse to opfattelser eller en kombination af dem. Men foruden, skal vi sige: den æstetiske og den sociologiske indfaldsvinkel til musikken findes der også en tredje, som måske ikke er så stærkt repræsenteret her i forsamlingen. Det er en opfattelse af musikken, som er grundlæggende i mange ikkevestlige musiktraditioner, og som vi vel i dag kender bedst fra indisk musikfilosofi, hvor et fundamentalt udsagn lyder: nada brahman, hvad vi f. eks. kan oversætte ved: lyden er Gud. Også hos europæiske komponister kan vi finde udtryk for den opfattelse, at musikken ikke i første række er til for komponisternes, musikernes, værkernes, kunstens eller publikums skyld, men at den fremfor alt er noget åndeligt, noget spirituelt, noget gudgivet. Særlig velkendt er J. S. Bachs faste signatur, både i de verdslige og i de kirkelige værker: S.D.G., Soli Deo

Gloria, alene til Guds ære. Men denne indstilling – at musik og musikudøvelse er afspejlinger af Guds skabende kraft og udtryk for den universelle orden og sammenhæng – har, kan vi vist roligt sige, ikke haft nogen fremtrædende rolle i europæisk musikforståelse siden Bachs tid.

Jeg tror imidlertid, at dette er ved at ændre sig, og jeg ser en række tegn på voksende fornemmelse for musikken som spirituelt fænomen. Der synes på samme tid at være tale om en genopdagelse af helt eller halvt glemte teorier og teoretikere i europæisk tradition, og om en stadig mere indgående beskæftigelse med østlig musikopfattelse – ikke som musiketnologisk specialitet, men som inspiration for og udfordring til vores egen eksistentielle musikoplevelse. Denne udvikling synes desuden ikke blot at være noget musikspecifikt, men et led i en omfattende og dybtgående ændring i vesterlandsk forståelse af tilværelsen, som bl.a. hænger sammen med det ny verdensbillede, der tegner sig igennem naturvidenskaberne. Som fællesnævner for hele denne nyorientering ville jeg bruge betegnelsen holistisk (af græsk holon = helhed), altså en opfattelse, der ser verden – ikke som en samling af isolerede enkeltheder, men som en sammenhængende, meningsfyldt helhed.

I det følgende skal jeg prøve at give et rids af en sådan holistisk musik- og verdensforståelse, først i historisk, så i nutidigt perspektiv.

I europæisk musikhistorie er en holistisk musikopfattelse først og fremmest at finde i den pythagoræiske tradition, som vi i 1980 har fået en sammenfattende fremstilling af i Ove Sundbergs norske *Pythagoras og de tonende tall*.¹ Som det sikkert vil være bekendt, tilskrives det Pythagoras, der levede i det 6. årh. f. Kr., at have opdaget de enkle talforhold, som ligger bag de vigtigste intervaller. Det skal være sket ved hjælp af det enstrengede instrument monochordet, hvor en bevægelig stol under strengen benyttes til at inddele denne i afsnit af varierende længde. Herigennem viste det sig, at de vigtigste intervaller kunne karakteriseres ved ganske enkle forhold mellem strengelængder, begyndende med oktaven som 1:2, kvinten som 2:3 og kvarten som 3:4, ligesom de øvrige intervaller kunne beskrives ved proportioner med højere talværdier. Toneverdenen kom derved til at fremstå som et musikalsk kosmos, et harmonisk ordnet, struktureret hele. Det skal i øvrigt være Pythagoras, der som den første har kaldt universet »kosmos« (d.v.s. orden, skønhed). Sundberg siger:

Bemærkelsesverdig er den dype betydning grekerne (og andre oldtidskulturer) tilla selve tonesystemet og den skalamessige orden – for oss nærmest bare et tomt skjema før den levende musikk spiller opp på dette grunnlag. De så i selve tonesystemet et betydningsfullt uttrykk for orden og skjønnhet, og betraktningen av det synes i seg selv å ha hatt en musikalsk opplevelseseffekt. Så fremstod da også denne tonenes orden som mønster på erkjennbar orden i det hele. At denne erkjennbare orden samtidig er bærer av opplevelseskvaliteter, av skjønnhetsverdier, bi-

1. Ove Kr. Sundberg: *Pythagoras og de tonende tall*. Oslo 1980.

drar til å gi det pythagoreiske virkelighetsbilde sitt musiske grunnpreg.²

Det er altså ikke kun en musikalsk, men en universel lovmæssighed, der kommer til syne gennem talproportionerne bag tonesystemet, og for pythagoræeren er tingene derfor så at sige tallene, og omvendt, ikke blot i toneverdenen, men også i altet. Gennem musikken forstås derfor verden. Som Sundberg formulerer det:

[...] musikken har sin forankring i kosmiske prinsipper, hvorfra den henter sin norm og sitt mønster. Målet for den menneskelig frembragte musikk er å aktualisere disse prinsipper, som også er prinsipperne for menneskets sanne selvrealisering. Fungerer den etter sin ideelle bestemmelse, virker den ikke bare til fremme av harmonien i det enkelte menneske, men også mellom mennesket og den store, altomfattende helhet.³

Denne pythagoræiske opfattelse genfindes hos Platon, som i hele sin verdensforståelse er stærkt præget af pythagoræisk tankegang. I dialogen *Timaios* hedder det således, idet ordet harmoni ikke refererer til musikalsk samklang, men til proportioner:

[...] ogsaa den Del af Musikken, der virker paa vort Øre gennem Klang, er givet os for Harmoniens Skyld. Harmonien, hvis Bevægelser er beslægtede med Sjælens Kredsløb inden i os, er en Gave fra Muserne til den, der omgaas dem med Fornuft; den skænkes ikke som et Middel til at skaffe tankeløs Nydelse – hvad man nutildags tror er Meningen med den –, men som en Forbunds-fælle, der kan bidrage til at bringe Orden og indre Overensstemmelse, hvor Harmonien mangler i vore Sjæles Kredsløb. Samme Formaål tjener ogsaa Rytmen, som Muserne har skænket os, fordi Sjælen hos de fleste af os ikke har den rette Takt og savner Ynde og Finhed.⁴

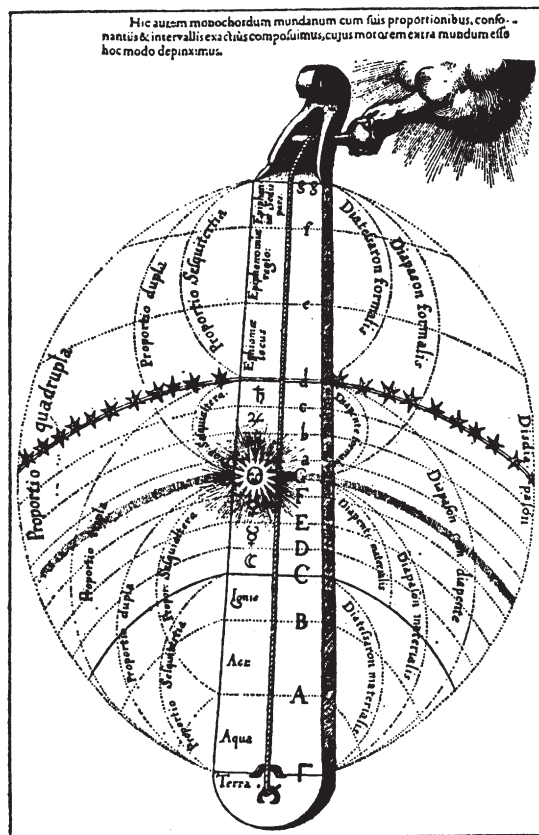
Musikkens betydning som instrument for åndelig udvikling hos mennesket mod en realisering af dets højere ideale bestemmelse blev grundlaget for Pythagoras' pædagogiske virke i sidste del af hans liv. I hans skole i Kroton i Syditalien meddeltes bl.a. – i forlængelse af den orfiske mysterietradition – en hemmelig, en esoterisk lære om tilværelsens dybeste sandheder, og disciplene blev derfor – i overensstemmelse med grundlæggende regler for beskæftigelse med mystisk erkendelse – først og fremmest forberedt til indvielse i denne lære gennem øvelser i at lytte og tie, og tavshed værdsattes højere end veltalenhed. Dette præg af esoterik, af en lære som er forbeholdt de indviede, udgør et markant indslag i den pythagoræiske tradition, og den har derfor kunnet forbinde sig med andre esoteriske systemer, der beskæftiger sig med kosmisk og spirituel erkendelse, astrologi og alkymi og den jødiske kabbalah med dens

2. Samme, s. 120.

3. Samme, s. 136.

4. Platon: *Timaios*, oversat af Povl Johs. Jensen, i: Carsten Høeg og Hans Ræder (udg.): *Platons Skrifter i Oversættelse*, bd. 8. København 1940, s. 60

talmystik. Lad mig som et enkelt eksempel nævne den engelske hermetiske filosof Robert Fludd, der levede fra 1574 til 1637, og som har fremstillet sit verdensbillede i en række diagramagtige illustrationer med symbolske detaljer fra flere esoteriske traditioner. Vi kan se på en af dem, »Verdensmonochordet« (se side 000).



Robert Fludds verdensmonochord er forankret i jordelementet (Terra), som svarer til det græske gamma, den dybeste tone i middelalderens tonesystem. Derpå følger med sekundintervaller først de øvrige elementer, vand (Aqua), luft (Aer), og ild (Ignis), d.v.s. den materielle verden; så himmellegemerne fra månen til Saturn med solen i midten, d.v.s. kosmos; og endelig, over stjernerne, den empyræiske himmel. Det samlede univers er således opdelt i en dobbeltoktav, der også har solen i midten. Buerne, som opdeler strengen, angiver til højre de musikalske intervaller, til venstre de matematiske proportioner – intervallet mellem jord og sol er f. eks. en oktav (diapason materialis), svarende til forholdet 1:2 (proportia dupla). Øverst ses Guds hånd, et symbol der også er almindeligt på tarotkort; den holder verdensmonochordet i stemning og sørger for, at alt er i harmoni. Illustrationen findes i Robertus de Fluctibus: *Metaphysica, physica atque technica ... Historia*. Linz 1519.

Robert Fludd, som trods sin tydelige tilknytning til den pythagoræiske tradition ikke er nævnt i Sundbergs bog, er karakteristisk nok blevet genopdaget og biograferet fornylig.⁵

Jeg skal i øvrigt ikke gå ind på den pythagoræiske traditions historie, men blot minde om en række af de mere fremtrædende navne med tilknytning til den: På overgangen til middelalderen Augustin og Boethius, i renæssancen Johannes Kepler, hvis love for planeternes bevægelser er et resultat af hans beskæftigelse med de pythagoræiske talproportioner, i baroktiden og i det 19. århundrede filosoferne Leibniz og Schopenhauer. I det 20. århundrede har især den schweiziske musikfilosof Hans Kayser eftersporet og fundet musikalske proportioner inden for en lang række discipliner, kemi, atomfysik, krystallografi, astronomi, arkitektur m.m.⁶ Kaysers arbejde var bl.a. inspirerende for Paul Hindemith, hvis opera »Die Harmonie der Welt« som bekendt handler om Keplers søgen efter den musikalske harmoni i verdensrummet.

I vort århundrede er der desuden sket en stærk tilnærmelse mellem pythagoræisk og naturvidenskabelig verdensopfattelse. Det hænger sammen med den nyorientering inden for naturvidenskaberne, der har fundet sted siden Einstein, og som har ført til forkastelse af Newtons mekanistiske model som utilstrækkelig. Hvor Newtons verdensforklaring kan ses i forlængelse af de græske naturfilosoffer, som stillede spørgsmålet: Hvad er verden lavet af, hvad er dens grundlæggende stof? – stiller den moderne naturvidenskab (ligesom Pythagoras og Platon) spørgsmål som: Hvad er verdens mønster, form, orden? Vi kan også sige, at en atomistisk opfattelse af verden som bestående af separate stofflige enheder afløses af en holistisk opfattelse af verden som et sammenhængende mønster af energier.

Den østrigsk-amerikanske kernefysiker Fritjof Capra har i sin bog *Fysikkens tao*⁷ påvist lighederne mellem det verdensbillede, der møder os i den moderne fysik, og det verdensbillede, der til alle tider og i alle kulturer har været kendt i de mystiske traditioner. Han beskriver her, hvordan det efter relativitets- og kvanteteorierne og efter den subatomare fysiks opdagelser ikke længere er muligt at opfatte verden som bestående af adskilte objekter. Hvor man før så faste substanser, ser man nu processer og relationer, i stedet for stof ser man aktivitet og abstrakt orden, et billede af verden, som på afgørende punkter falder sammen med det, vi kender fra Østens store filosofisk-religiøse systemer som taoismen og hinduismen.

Også i andre naturvidenskabelige discipliner sker der i disse år en orientering væk fra den mekanistiske opfattelse mod et holistisk syn:

Inden for kemien har Ilya Prigogines opdagelse af såkaldt dissipative strukturer i kemiske reaktioner vist sig uforenelig med den 2. termodynamiske lov om den tiltagende entropi, som uundgåeligt medfører varmedøden – idet der viser

5. Joscelyn Godwin: *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. Boulder 1969.

6. Se bl.a. Hans Kayser: *Orphikon. Eine harmonikale Symbolik*. Basel/Stuttgart 1973.

7. Fritjof Capra: *Fysikkens tao*. København 1980 (*The Tao of Physics*. Berkeley 1975).

sig et modsatrettet mønster, hvorefter systemer, der nedbrydes af entropi, muterer mod en ny orden gennem en selvfornyende reaktion.⁸

Inden for biologien finder vi Rupert Sheldrakes teori om morfogenetiske felter, hvor erhvervede egenskaber hos en gruppe individer gennem såkaldt morfisk resonans kan overføres uden påviselig kommunikation til en anden gruppe, når antallet af individer, der har erhvervet egenskaberne i den første gruppe, har passeret en vis tærskel.⁹

Inden for fysikken er der David Bohms holonomiske teori, hvorefter verdensordenen har to sider, den udfoldede (explicate eller unfolded), som er den, vi opfatter med vores almindelige bevidsthed, og den grundlæggende, indfoldede (implicate eller enfolded), som kun er tilgængelig for os i dybt meditative, mystiske eller psykedeliske bevidsthedstilstande.¹⁰ Og som endnu et eksempel kan jeg nævne neurokirurgen Karl Pribrams model af hjernen, som forklarer dens funktion ud fra holografiske principper, der bl.a. indebærer, at de samme informationer oplagres overalt i et mønster, der altså kan deles op uden at informationer går tabt.¹¹ Fælles for Bohms holonomiske model af universet og Pribrams holografiske af hjernen er det, at de samme informationer principielt kan aflæses overalt, en decideret pythagoræisk-platonisk opfattelse.

I forlængelse af denne omtale af nye opdagelser og teorier inden for naturvidenskaben er det nærliggende at nævne, at der også inden for nyere psykologi er sket en holistisk nyorientering. Her kan C. G. Jungs dybdepsykologi med dens inspirationer fra østlige traditioner ses i kontrast til Freuds mere mekanistiske psykologi, svarende til at Freud ønskede at overføre newtonske principper til *sin* psykologi, mens Jung havde en nær kontakt med kvantefysikeren Wolfgang Pauli. Og den bevidsthedsmodel, som er fremgået af Stanislav Grofs psykedeliske forskning, har yderligere videreført den jungske psykologi i holistisk retning, idet den antyder, at alt i universet hænger sammen og kan opleves gennem den menneskelige bevidsthed, som i sidste instans er forbundet med, er en del af, en altgennemtrængende kosmisk eller guddommelig bevidsthed.¹²

Nogle vil måske synes, at dette har ført os rigeligt langt væk fra musikkens verden, men måske kan det også for musikfolk være nyttigt, eller ligefrem inspirerende, at betragte, hvad der sker på andre af tilværelsens områder. Jeg for mit vedkommende mener i hvert fald, at så grundlæggende ændringer i

8. Ilya Prigogine: *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*. San Francisco 1980.

9. Rupert Sheldrake: *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation*. Los Angeles 1981.

10. David Bohm: *Wholeness and the Implicate Order*. London 1980.

11. Karl Pribram: *Languages of the Brain*. Englewood Cliffs 1971.

12. Stanislav Grof: *Den indre rejse 1. Kortlægning af menneskets ubevidste gennem LSD-psykoterapi*. København 1977. (*Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research*. New York 1975).

verdensbilledet som dem, vi møder i moderne naturvidenskab og psykologi, ikke kan undgå at få betydning for det musikalske verdensbillede. Jeg mener også, at vi allerede kan se tegn på udviklinger i den vestlige musik og musikopfattelse, som modsvarer, hvad vi ser på andre områder.

Inden for selve musikken – kompositionsmusikken såvel som den improvisationsbestemte musik – har vi således i de sidste 15 år set en stærk tendens i retning af en både global og spirituel orientering med tydelig inspiration fra især østlige traditioner. Inden for kompositionsmusikken kunne man tænke på navne som Stockhausen, og i Danmark Per Nørgård, og på den periodiske musik, minimalmusikken med folk som Terry Riley, Steve Reich og Philip Glass. Og inden for jazzen er det oplagt at nævne musikere som John Coltrane, Pharoah Sanders og Keith Jarrett.

Også i musiklitteraturen er der i de sidste år fremkommet værker, der søger at beskrive udviklingen mod og perspektiverne i en spirituel og holistisk musik. Jeg vil her henlede opmærksomheden på to af disse bøger. Den ene er fra 1976 og skrevet af en ung tysk komponist, Peter Michael Hamel. I den engelske udgave med titlen *Through Music to the Self*, som er den, jeg kender, beskriver Hamel bl.a. den nutidige og den ældre europæiske musik ud fra et spirituelt synspunkt og gennemgår flere orientalske traditioner og den esoteriske musikopfattelse, som den bl.a. kommer til udtryk i den pythagoræiske skole.¹³

Den anden bog udkom sidste år og er skrevet af en meget gammel komponist, den nu 88-årige fransk-amerikanske Dane Rudhyar, der er bedst kendt som astrolog, men også har været aktiv som forfatter af musikfilosofiske og almenæstetiske værker. Han var i øvrigt allerede fra 1917 stærkt optaget af studier i indisk musik og fik i 1928 udgivet en bog om emnet i Indien.

I *The Magic of Tone and the Art of Music* har han samlet et langt livs erfaringer med og tanker om musik,¹⁴ og ligesom Peter Michael Hamel udnytter han stof fra orientalsk musikfilosofi. Hovedparten af kapitlerne rummer en gennemgang af intervalrelationer med udgangspunkt i pythagoræisk tradition, og ud fra sit kendskab til bl.a. hinduistisk litteratur, astrologi og kabbalah foretager han en række spændende tolkninger af intervallernes symbolindhold, som det desværre vil føre for vidt at gå ind på her.

Rudhyar er, så vidt mig bekendt, den første musikfilosof, der har inddraget de betragtninger, der findes i Fritjof Capras *Fysikkens tao*. Han citerer bl.a. Capras ord om at »i et univers, som er et udeleligt hele, og hvor alle former er flydende og stadigt skiftende, er der ikke plads til noget fikseret, fundamentalt enkeltobjekt«, og fortsætter herfra:

Denne »flydende og stadigt skiftende« verden er musikkens verden – musik befriet fra den klassiske tonalitetsteoris intellektuelle og formalistiske begrænsninger, som, karakteristisk nok, blev fastlagt i samme århundrede, hvor Newtons og Descartes' opfatelser udkrystalliserede

13. Peter Michael Hamel: *Through Music to the Self*. Boulder 1979 (*Durch Musik zur Selbst*. München 1976).

14. Dane Rudhyar: *The Magic of Tone and the Art of Music*. Boulder/London 1982.

den moderne videnskabelige indstilling – i det mindste indtil Einstein, Dirac og Heisenberg. De massive atomer, som for den newtonske fysik udgjorde stoffets fundament [. . .], svarer i deres abstraktion til de præcise musikalske toner, som i den klassiske europæiske musik bevæger sig efter bestemte regler inden for det stift definerede, men fundamentalt tomme rum i et musikalsk partitur.

Selv opfatter jeg denne måske ganske slående betragtning i mindre grad som en annullering eller affærdigelse af ældre europæisk kompositionsmusik, men snarere som en understregning af, at det ny verdensbillede, der nu begynder at tegne sig for vore undrende øjne, nødvendigvis må finde sit modstykke i en helt anden slags musik. Er det for meget at antage, at også fremtidens musikhistorie vil komme til at afspejle et andet syn på verden og dermed på musikken?

Jeg har i dette indlæg forsøgt at fremdrage noget materiale, som måske kan være igangsættende på en kongres, der som sit hovedtema har emnet Musik – Historie – Nutid. Jeg forventer ikke, at der vil være enighed om dette materiale, tværtimod regner jeg med, at i hvert fald noget af det vil være provokerende for nogle af mine tilhørere. Forhåbentlig kan det tjene som udgangspunkt for en diskussion.¹⁶

Nogle yderligere litteraturhenvisninger

Itzak Bentov: *Det vilde pendul*. København 1982 (*Stalking the Wild Pendulum*. New York 1977).

Fritjof Capra: *The Turning Point*. New York 1982.

Stanislav Grof: »East and West. Ancient Wisdom and Modern Science.« Utrykt ms. 1982. På dansk i forkortet udgave som »Gammel visdom – ny videnskab.« *Dagbladet Information* 30/5 1983.

Hans Kayser: *Lehrbuch der Harmonik*. Basel/Stuttgart 1963.

Samme: *Akroasis*. Basel/Stuttgart 1964.

Anny von Lange: *Mensch, Musik, Kosmos I-II*. Freiburg 1956–60.

Hermann Pfrogner: *Lebendige Tonwelt*. München 1976. Især sidste del, »Zur Tonordnung im Menschen.« s. 505–628.

Fritz Stege: *Musik, Magie, Mystik*. Remagen 1961.

16. Det kunne det, som det viste sig, ikke ved denne lejlighed, idet ordstyreren erklærede tiden for udløbet.

Folket og folkemusikken

Jens Henrik Koudal

Indledning

Jeg har kaldt mit foredrag »folket og folkemusikken«, fordi jeg vil prøve at belyse og diskutere kongressens tema, musik-historie-nutid, på folkemusikområdet.¹ Mit eksempelmateriale er 1800-tallets danske folkevisesamlinger, specielt Evald Tang Kristensens materiale, idet jeg i 2½ år har forsket i dette materiale som kandidatstipendiat ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Jeg vil diskutere, hvis »folk« og hvis »folkemusik«, det egentlig er, vi studerer, når vi bruger dette kildemateriale? Det indsamlede folkevisemateriale har hidtil primært været brugt til at belyse middelalderen – det er indgået i mammutværket *Danmarks gamle Folkeviser* I-XII, 1853–1976. Min hovedtese er, at tiden nu må være inde til at overskride dette tilbageskuende synspunkt og bruge materialet til at belyse sin egen tidsperiode (1700- og 1800-tallet).

Folkemusik-renæssancen

I de sidste 30 år har der i den vestlige verden fundet en genopblusset interesse for folkemusik sted, som egentlig er ganske forbløffende. Alene i Danmark har i dag titusindvis, ja måske hundredtusindvis af mennesker et *aktivt* forhold til folkemusik i bred forstand – det være sig som udøvere, som dansere, som festivalgæster eller på anden måde.

I Danmark førte denne interesse i foråret 1981 til en voldsom mediedebat. Debatten var foranlediget af, at folketinget skulle revidere den danske musiklov og havde afsat et støttebeløb på omkring ½ million kr. til folkemusikaktiviteter. Debatten kom til at dreje sig om, hvad der rettelig bør kaldes folkemusik (og følgelig støttes af musikloven!). Hovedfronten kom til at gå mellem »Hogager-linien« (opkaldt efter folkemusikhuset i Hogager i Vestjylland, ledet af arkivar Thorkild Knudsen) og »revival-linien« (en samlebetegnelse for alle de meget forskellige tilhængere af »den ny folkemusik«). Den store gamle organisation »Foreningen Danske Folkedansere« holdt sig uden for debatten, og en del debattører ønskede ikke at gøre det til et enten-eller. De to hovedlinier var uenige om næsten alt, f. eks. definitionen af folkemusik, det repertoire som de ønsker at arbejde med i dag, forholdet til massemedierne, synet på statsstøtte, organisering af bevægelsen samt den rette måde at forske i musikken på. Debatten skal ikke gennemgås her, men den viste nogle ting, som er meget tankevækkende: For det første afspejlede den en bred interesse for musikarten folkemusik. For det andet afslørede den nogle dybe og delvis

uigennemskuelige modsætninger blandt de folk, som aktivt bruger denne musik. For det tredje afslørede den et stort behov for praktiske udgivelser af ældre danske sange og af spillemandsmusik – det være sig i form af noder, plader eller bånd – og en mistillid til visse typer forskning, der opfattedes som kommissæragtig og hæmmende for folkemusikkens brug og videreudvikling i dag (f. eks. Hogagerliniens forslag om at ville oprette et »folkemusikkonservatorium« og en »folkemusikbank«).

Hvorom alting er: Både folkemusikræssancen i almindelighed og debatten i 1981 sætter et spørgsmålstejn ved musikforskerens rolle og aktualiserer spørgsmålet om, hvad musikforskning kan bruges til? Den udfordring må vi tage op – men jeg mener nu ikke, at vi generelt behøver at tvivle om vores erhvervs nødvendighed. I det følgende vil jeg prøve at vise, hvordan jeg synes, at sanghistorien kan tilbyde noget værdifuldt, når det drejer sig om studiet af ældre materiale.

1800-tallets danske indsamling, udforskning og udgivelse af folkemusik

Så godt som alle danske folkemelodier er nedskrevet efter 1809. I 1800-tallet indsamlede hundredevis af optegnere over hele landet tusindvis af viser fra »folkemunde«. Det var imidlertid ikke hvem som helst, der indsamlede. De typiske indsamlere tilhørte gårdmands- og højskolemiljøet, præstemiljøet eller lærerstanden, og hovedinteressen samlede sig om de middelalderlige ballader, »Danmarks gamle Folkeviser« (DgF). De typiske sangere, som af traditionens vej havde lært disse viser, tilhørte derimod landbosamfundets lavere lag.

Ser vi på den videnskabelige udforskning af visematerialet, er den centrale figur fra 1840'erne til 1880'erne professor Svend Grundtvig i København (søn af digteren og præsten N. F. S. Grundtvig). Hans hovedfortjeneste var at få påbegyndt den grundlæggende kildeudgave af middelalderballadernes tekster efter nogle principper, som stadig aftvinger respekt idag. Desuden satte han sig i spidsen for arbejdet med at få indsamlet folkeminderne. Svend Grundtvig interesserede sig principielt også for gamle skæmteviser og for middelaldervisernes udløbere i de såkaldte »efterklangviser« i det 16.–17. århundrede, men hans forsknings- og udgiverindsats kom primært til at ligge på området »Danmarks gamle Folkeviser«. Set med nutidens øjne kom hans indsats til at præge dansk viseforskning afgørende ved

- a) at udskille skæmteviserne fra udforskningen af DgF (de danske skæmteviser er den dag i dag aldrig blevet grundlæggende videnskabeligt udforsket),
- b) ved sin tekstorientering, der fik viserne til at fremstå som skreven litteratur (og fik til konsekvens, at tekstforskning og melodiforskning blev skilt ad),
- c) samt ved sin tilbageskuende grundholdning, der betragtede viserne som historiske levn fra middelalderen.

Alt i alt kom viserne derfor til at fremstå som tekster med oprindelse i middelalderen, mens studiet af visesang som folkekultur i det 16.–19. århundrede blev stærkt tonet ned.

Svend Grundtvigs modstykke på melodiområdet var organist A. P. Berggreen, selv om denne ikke kan betragtes som egentlig videnskabsmand på musikområdet. Berggreen udførte et livslangt, praktisk rettet arbejde med at få indsamlet og udgivet folkesangen, og som sådan har hans virke stor positiv betydning. Han var imidlertid fast forankret i sin samtids borgerlige musik-kultur, og hans indstilling var derfor grundlæggende dur-moll tonal, han rensede teksterne moralsk og politisk, og hans udgaver er klaverudsættelser tilpasset »det dannede hjem med klaver«. Med denne indstilling kom han til at støde nogle af tidens aller bedste melodiindsamlere fra sig (Evald Tang Kristensen, Jakob Nielsen). Først i begyndelsen af 1900-tallet kan man derfor tale om, at der opstår en egentlig videnskabelig udforskning af folkemelodierne (Hjalmar Thuren, Hakon Grüner-Nielsen). Ser vi på udgaver af folke-musik, så er altså »Danmarks gamle Folkeviser« den eneste videnskabelige i 1800-tallet, og den omfattede kun tekster. Populære udgaver af folkeviser var derimod talrige og forholdsvis udbredte.

Alt i alt var indsamlingen af folkesang, udforskningen af den og de fleste seriøse udgaver primært rettet mod de alvorlige middelalderballader, DgF. Derfor tiltrak den folkelige instrumentalmusik, spillemandsmusikken, sig stort set heller ingen interesse blandt de dannede i 1800-tallet.

Bag interessen for »Danmarks gamle Folkeviser« lå til syvende og sidst både sammenfaldende og modstridende interesser hos forskellige samfundsgrupper: Liberale akademikere og embedsmænd, grundtvigianske præster, gårdmandsklassen og lærerne. DgF-interessen var led i en bredere *middelaldermyte*, som var udbredt i disse grupper i 1800-tallet, og som blandt andet trivedes fint på de grundtvigianske højskoler. Myten udtrykte et historiesyn. Myten så middelalderen som en guldalder, hvor samfundets bærende gruppe var de frie bønder, hvor der var et vist demokrati, og hvor der herskede en særlig enhed i folket. Senere (16.–18. århundrede) gik denne guldaldertilstand tabt, mente man, og adelsvældet knægtede bonden, men i det 19. århundrede var bonden på vej til at genvinde frihed og samfundsmæssig indflydelse.

Et groft rids af Danmarks sociale struktur omkring 1850 kan tydeliggøre baggrunden for alt dette. Samfundet var opdelt i en agrarsektor og en urban sektor, der dog var afhængige af hinanden. Som en meget vigtig formidler mellem de to sektorer stod embedsmandslaget, og uden for samfundet var aller nederst et pjalteproletariat:

<i>Agrar sektor</i>	<i>Urban sektor</i>
Agrart storborgerskab (godsejere)	Urbant storborgerskab (inden for handels-, finans- og produktionssektorerne)
Embedsmandslag	
Agrart småborgerskab (selvejer bønder)	Urbant småborgerskab (inden for handel, håndværk og transport)
Agrart proletariat (husmænd, landarbejdere, tyende)	Urbant proletariat (lønarbejder- klasse)
Pjalteproletariat	

For den nye klasse af selvejerbønder, som landboreformerne sidst i 1700-tallet havde skabt, indgik »Danmarks gamle Folkeviser« som vidnesbyrd om en tid, hvor bonden var fri, og som udtryk for en særlig bondekultur i samtiden. Den nye gårdmandsklasses (nye) kulturelle identitet udfoldede sig bl.a. på højskoler i et samspil med lærere og præster. For samfundsgrupper som borgerskabet og embedsmandslaget var folkevisearbejdet ofte et led i nationalisme eller skandinavisme – det er ikke noget tilfælde, at folkeviserinteressen for alvor blusser op i Danmark i 1840'erne, netop i nationalismens og skandinavismens årti.

Den ovenstående sammenhæng kan blot antydes kort og lidt postulatorisk her. Meningen har primært været at beskrive og give en forklaring på »Danmarks gamle Folkevisers« dominans i 1800-tallets indsamling, forskning og udgivelse af folkemusik.

Middelalderen, 1800-tallet og nutiden? – eller: Hvordan kan vi overskride middelaldermyten?

Et afgørende spørgsmål for udforskningen af dansk folkemusik er, hvordan det er muligt at overskride »middelaldermyten« og bruge det store indsamlede materiale fra sidste århundrede som sanghistorisk kildemateriale? Jeg mener, det er både nødvendigt og muligt – og vil belyse det med et konkret eksempel.

Evald Tang Kristensen (1843–1929) er Danmarks største og mest spændende indsamler af folkeminder. Han virkede som skolelærer og folkemindesamler i Vest- og Midtjylland 1861–88 og kunne derefter ved hjælp af statsstøtte helt hellige sig folkemindearbejdet. På sine vandringer (primært i Vest- og Midtjylland) har han personligt optegnet et sted omkring 3000 viser med 1000 melodier, 2800 eventyr, 25000 sagn, 10000 opskrifter om folkeliv og folkeskik, titusindvis af rim og lege, ordsprog og gåder – ud over at han anlagde sig en

stor samling af skillingsviser, spillemandsbøger, håndskrevne visebøger m.m. Han optegnede folkeminder efter ca. 6500 meddelere, hvoraf omkring 700 meddelte ham viser. Hertil kommer en udgiver- og skribentvirksomhed, der formodentlig er større end nogen anden dansk forfatters i 1800-tallet, og bl.a. omfatter 79 bøger. Evald Tang Kristensens store efterladte samling findes i dag på Dansk Folkemindesamling i København.

Man *kan* i Kristensens samling finde f. eks. samtidige socialkritiske landarbejderviser eller nyere lyriske »malkepigeviser« – men de er ret få. Kristensens optegnervirksomhed er taget som en helhed primært rettet mod folkeviser i den gængse romantiske betydning af ordet: Gamle mundtligt overleverede sange hos landbefolkningen. Hans interesse for nyere lyriske viser var forholdsvis ringe, og han optegnede stort set slet ikke folkesang i byerne, »mandlige« genrer som sømandsviser, soldaterviser og børsteviser eller samtidige smæde- og kritikviser. Heller ikke kunstviser i folkemunde, syngespilsviser o.l. interesserede ham. Hans indsamlingsvirksomhed har altså et vist tilbageskuende præg.

Betyder det nu, at Kristensens folkeviser blot er udtryk for en romantisk drøm om gamle dage (middelalderen?), og derfor er ubrugelige som kildemateriale til den brede befolknings sangkultur i 1700-/1800-tallet og for en kritisk folkemusikdyrkelse i dag? Bestemt ikke!

Kristensens typiske sangere var ældre mennesker fra landbosamfundets laveste lag. To af disse var Niels Albretsen og Jens Mikkelsen i Kølvrå (Vestjylland), som Kristensen besøgte to gange i 1874, og som han optegnede 34 viser efter (men derimod ingen andre folkeminder).

For tidligere generationers udgivere og forskere af »Danmarks gamle Folkeviser« var viserepertoarer som Albretsens og Mikkelsens blot en svag genklang af en poetisk og mageløst levende folkesang i en fjern fortid, middelalderen. Mikkelsens og Albretsens »gamle Folkeviser« blev derfor i udgaven bedømt med udtryk som: »denne Overlevering er ubetinget... moderne«, »kejtede eller misforstaaede Skriftsprogsudtryk«, »den lette sentimentale og almueagtige Tone« (Mikkelsens DgF 416), »...yngre fra tysk overførte Viser« (Albretsens DgF 382) – ja Albretsen fik om sin DgF 384 at vide, at »vi er her udenfor Visernes egentlige Samfundslag«, og Mikkelsens vise om *Bispens Datter* blev kaldt en »bolevise« og karakteriseret ved, »at det etiske Moment i Ridder Stig-Visen og i Peder Svinedrengs-Visen (nemlig Ungersvendens Afholdenhed overfor Pigen under Nattebesøget) er forvrænget til sin Modsætning...« (Udsagnene er Axel Olriks og H. Grüner-Nielsens). Endelig udelod DgF-udgaven jo hele skæmtevisestoffet, for det var med sine »grovheder«, »platheder« og »usædelighed« uforeneligt med middelaldermyten. – I DgF-udgaven finder man ingen samlet oversigt over, hvad Albretsen og Mikkelsen har sunget for Kristensen, man finder stort set ingen personalhistoriske oplysninger, og man finder kun en del af deres samlede repertoire trykt. Sangerpersonlighederne er »forsvundet«, og man finder ansatser til en nedvurdering af deres sangkultur.

Det er imidlertid muligt at give et andet billede af Niels Albretsen og Jens Mikkelsen ved hjælp af Evald Tang Kristensens kildemateriale og ved hjælp af yderligere studier i kirkebøger, folketællingslister, skifter, fattigvæsens-arkivalier osv.

Først en oversigt over de viser, som Kristensen optegnede hos de to husmænd. Inden for hvert repertoire anføres de i den rækkefølge, hvori Kristensen optegnede dem, med angivelse af: a) Visens førstelinie, b) om den med de traditionelle betegnelser tilhører gruppen af »Danmarks gamle Folkeviser« (DgF), skæmteviser (Sk.), efterklangsviser (Eft.) fra 16.–17. århundrede, eller er af nyere art, og c) om teksten er optegnet med melodi eller ej:

Niels Albretsen:

1. Matrosen gik i Lunden; *Eft. B 90*.
2. Herr Ribold tjener i Kongens Gaard; *DgF 183 Kk*. Med melodi.
3. Ja, vel har jeg tjent udi fremmede Land; *DgF 458 Cp*. Med melodi.
4. Angenete hun ganger paa Højelands Bro; *DgF 38 Aq*.
5. Herr Peder han kommer fra Tingen hjem; *DgF 390 Ch*.
6. Herr Ott' han red her op under Ø; *DgF 277 G*. Med melodi.
7. Svend Jørgen han red sig op ad Land; *DgF 89 Be*. Med melodi.
8. Kejseren havde de Døtre tre; *DgF 382 Be*.
9. En Gang var jeg saa liden en Mø; *Sk. 126*. Med melodi.
10. Niels Baadsmand han havde saa stor en Uro; *Sk. 42*. Med melodi.
11. Jeg spænded' mine Sporer, jeg sadlede min Hest; *DgF 384 A*. Med melodi.
12. Se, nu stunder Natten til; *Eft. B 88*. Med melodi.
13. I Dager jeg kommen til Torvs, min Ven; *Nyere* (»Gadevise«). Med melodi.
14. Dannerkongen han lader en Havfru' fang'; *DgF 42 B*.

Jens Mikkelsen:

1. Jeg fæstede mig saa stalt en Jomfru; *Sk. 22*. med melodi.
2. Skjøn Medler han tjener i Kongens Gaard; *DgF 271 Vg*. Med melodi.
3. Herr Peder han rejst' til Engeland; *DgF 446 I*. Med melodi.
4. De lagde liden Kirsten paa Bolstere blaa; (*et enkelt variantvers til*) *DgF 263 Bc*.
5. Dannerkongen han kaldte paa Svendene smaa; *DgF 42 B*. Med melodi.
6. Der sad en Pige paa Højelands Bro; *DgF 38 As*. Med melodi.
7. Der bor en mand på Vejstereslot; *Sk. 153*. Med melodi.
8. Las han vild' ad Skoven gå; *Sk. 120*. Med melodi.
9. Skaden bøj til Gilde; *Sk. 59*.
10. Junker Jakob han tjener i Kongens Gaard; *DgF 253 Ha*. Med melodi.
11. Ja. Gud ved min Villi, at jeg har dig kjær; *DgF 416 Cd*. Med melodi.
12. Jeg ved mig en skjøn Jomfru saa faaver og fin; *Eft. B II e 4*. Med melodi.
13. God Aften, Marie! du lukker mig ind; *Nyere*.
14. Der kom en Prins fra Engelland hjem; *Eft. B 39*.
15. Jeg stod paa Loftet og børsted' mit Haar; *DgF 55 Bb*. Med melodi.

16. Bispens Datter i fremmede Land; *DgF 527 Tillæg I C* («Bolevise»).
17. Jeg stod paa Loften og børstede mit Haar; *Sk. 152*. Med melodi.
18. De Hamborgs Præstens Piger; *Sk. 155*.
19. His oppe paa vor gamle Loft; *Eft. B 87*. Med melodi.
20. Matrosen gik i Lunden; *Eft. B 90*. Med melodi.

Niels Albretsen levede 1802–86. Han var husmandssøn fra Almtoft i Viborg amt. I sin ungdom rejste han rundt som tjenestekarl og var soldat, inden han selv blev husmand og landarbejder flere steder i de jyske hedeområder. Han fik mindst syv børn i to ægteskaber. Af flere kilder benævnes han »kæltringekonge«, fordi omflakkende tiggere og vagabonder havde tilholdssted hos ham. De sidste 25 år af sit liv var han under fattigvæsenet i Haderup sogn, idet han dog endte sit liv som omvandrende tigger i nabosognet.

Jens Mikkelsen (1800–75) var gårdmands- og degnesøn fra Karup tæt ved Kølvrå. Hans liv kan minde om Albretsens, men han tjente sig op fra lejehusmand til at blive selvejerhusmand i Kølvrå fra 1834. Også han fik mindst syv børn i ægteskab.

Mikkelsen og Albretsen er altså to af de utallige, der har bidraget til hedens opdyrkning gennem et langt liv; Mikkelsens kone stammede endda fra de tyske kolonister i den gamle hedekoloni Frederiks. Det var om disse kolonister på alheden, at landøkonomen G. Begtrup i 1812 i sit store værk om *Agerdyrkingens Tilstand i Danmark* skrev: »Uagtet al den Hjelp er Colonisternes Forfatning heel maadelig, og hos dem er mindre Velstand end i de sletteste Egne af Danmark Grunden dertil er *Jordbundens slette Beskaffenhed. ... Mangelen paa Engbund ... Mangelen paa Vand ... Flyvesand ... Graaemosen ...*«. Selv om Albretsen og Mikkelsen måske har haft en smule bedre kår end dette, har husmandslodderne alene umuligt kunnet give dem føden; Albretsen – og sikkert også i perioder Mikkelsen – har fungeret som daglejere, og specielt uldbinderiet har været et vigtigt supplement. En af de få hedeboender, der førte dagbog midt i 1800-tallet, skrev om sit sogn i Lysgård herred: »Uldbinderiet var folks syssel i ethvert hus, det indbragte føden, der avledes lidt af korn og kartofler, ja meget lidt, men så brugtes ingen købmandsvarer undtagen sæbe, salt og tobak, der kunne fås af den mand, der købte bindetøj.« Mikkelsen og Albretsen var født i fattige kår, og et langt livs kamp med heden har ikke kunnet hæve dem over eksistensminimum. En gang husmand altid husmand. En forskel er dog, at Albretsens tilværelse har været mere omskiftelig på stadig nye husmandslodder og i tæt kontakt med gruppen af omvandrende tiggere og natmænd, »kæltringerne«, mens Mikkelsen har været mere bofast. Til gengæld repræsenterer Mikkelsens husmandsstatus sammenlignet med faderens gårdmands- og degnestatus en social degradering.

Hvilket billede tegner nu de viser, som Kristensen optegnede, af de to husmænd i Kølvrå?

Begge repertoarer rummer meget forskellige visetyper: Mange alvorlige middelalderballader, nogle lidt nyere efterklangviser, en del ældre og lidt nyere

skæmteviser. Derimod indeholder repertoirerne få visetyper fra (1700- og) 1800-tallet, det være sig lyriske eller episke. Grunden kan kun være, at de ikke har interesseret Kristensen, for selvfølgelig har to så gode sangere også kunnet mange nye viser. Udvalget af visetekster påvirkede melodiotegnelsen, for Kristensen optegnede kun yderst sjældent melodier, som han ikke i forvejen havde fået teksten til, og han interesserede sig ikke synderlig for at optegne spillemandsmelodier (efter levende kilde). Vi kender altså langt fra alle de viser, som Mikkelsen og Albretsen har kunnet – de to repertoarer er ikke komplette.

Når det kan konstateres, at de fleste af de foreliggende visetyper er ret gamle, er det imidlertid en formel betragtning. Enhver folkesangers repertoire er udtryk for en udvælgelsesproces hos en *bestemt* sanger i et *bestemt* miljø og vil være præget heraf, hvad enten vi kender det helt eller delvis. Vi kan derfor – med forsigtighed – bruge karakteristiske træk ved repertoirerne til at belyse sangerne og deres miljø.

Viserne i det repertoire, vi kender fra *Albretsen*, er med en enkelt undtagelse alle *episke*, og de handler med tre undtagelser alle om en eller anden form for *kærlighed*. Men hvor spænder de dog vidt! Vi finder skæmtende viser om sex og utroskab, om tvunget giftermål der forhindres, om den giftesyge jomfru på jagt efter en (ny) kæreste, og om sex mellem unge mod forældrenes vilje. Vi finder mere alvorlige viser, der udtrykker sorg over kærestens død, om den forførte brud der tages til nåde af ægtemanden, om Agnetes splittelse mellem havmanden og moderen, om kærestens natlige besøg og om kvindelist der overvin-der vold. Og vi finder viser, der handler om kærlighed, blot ikke den kønslige: Om moderkærlighed og stedbørnenes problemer og om søskendekærlighed. De tre sidste viser handler om den musikglade spillemands problemer, om en uretfærdig behandling, der gøres god af kongen, og om en spådom om barselsdød. Pludselig kan vi se, at det må have været helt underordnet for Albretsen, om viserne har været »middelalderballader« eller ej – de behandler alle sammen temaer, der har været højst aktuelle for landbosamfundets underklasse. En nøjere betragtning gør det klart, at en vises hovedperson også er visens »helt«, altså har fortællerens sympati. Det viser sig nu, at disse helte ligeligt er fordelt på mænd og kvinder, og at de nogenlunde ligeligt er almindelige fattige mennesker eller fra et højtstående og rigt socialt miljø (adelige riddere og jomfruer). Aldersmæssigt derimod er heltene typisk unge mennesker – hvad visernes typiske tema, forlovelse og kærlighed, jo også lader ane. Det giver os et fingerpeg om, at Albretsen har lært disse viser i sin barndom og ungdom. Hvis vi endelig betragter disse heltes *afgørende egenskab* i viserne, den egenskab, som fortælleren dvæler ved i sympati, og som er afgørende for handlingens udfald, så viser der sig et forbløffende billede: På trods af, at Albretsen socialt var tvunget til at leve under forhold, som selv Kristensen måtte kalde »tarvelige og usle«, ja »meget skidne«, så afspejler hans viser nogle værdier og en humanitet, som er dybt bevægende. Heltens afgørende egenskab kan være *snildhed*, der sejrer i kampen mod den rå overmagt, som

når jomfru Guldborrig besejrer kvindemorderen Hr. Ribold (DgF 183), eller *slagfærdighed og handlekraft*, som når Hr. Jon overvinder og latterliggør den rige Hr. Lave og vinder bruden (DgF 390). Det kan være *glæde ved sanselig udfoldelse*, som matrosen i lunden (Eft. B 90), eller den »liden Mø«, der lukker elskeren ind og laver en søn, som er 18 alen lang (Sk. 126), men det kan også være *musikglæde*, som hos Niels Bådsmand, der køber en fedel for sin ko og går til bryllup for at spille (Sk. 42), eller krybskytten, som bliver bedt om at synge for kongen (DgF 384):

Saa tog jeg til den Vise at kvæd',
saa Fugle paa Kviste de fryded sig derved.

Det kan være *elskovslængsel og omsorg for kæresten*, som når ungersvenden i fremmede land får sine anelser og drager hjem, blot for at finde kæresten død af sygdom (DgF 458):

Ja, vel har jeg tjent udi fremmede Land
for Sølv og for elskende Klæder:
ja, lidet jeg spiste, langt mindre jeg drak,
for jeg sørged for min Hjærtens Allerkjære.

Denne svend dvæler i sorgen, men bondepigen i »gadevisen« ved, at livet må gå videre efter kærestens død, og drager til torvs for at glemme sorgen, få sig en dram og en ny kæreste:

Jeg har i min Hoved saa prægtig en Sag,
derfor er jeg kommen til Marked i Dag:
om jeg kund' mig finde, før Solen gaar ned,
en brav Kavaller, som jeg vennelig begjær.

Omsorgen for den elskede kan få helt overraskende udslag, som hos Hr. Ott', der »fæsted stalt Ingerlin, hun var ikke Mø« (DgF 277). Da hun føder på vej til brylluppet, tager Hr. Ott' hende til nåde og hjælper hende:

Hr. Ott' breder ud hans Kappe saa blaa,
der føder stalt Ingerlin to Børne opaa,

og han beskytter hende senere mod sin moders og broders mistænksomme udspørgen, mens omsorgen for barselskvinden finder pudsigt udtryk i næstsidste strofe:

De andre skjænked han for baade Mjød og Vin,
stalt Ingerlin fik varm Øl med Smør sin.

Mjød og vin var sikkert meget godt, men for en fattig husmandsfamilie var »varm Øl med Smør« nu det bedste, man kunne forestille sig! DgF 42 foregår ligeledes i et højtstående miljø, men i Albretsens udgave er det dronningens *menneskelighed og evne til at føle smerte* (i barselsseng), der bliver afgørende. Endelig er *moderkærlighed* og omsorg for stedbørn samt *søskendekærlighed* afgørende og har fortællerens fulde sympati i DgF 89, DgF 382 (og vel også DgF 38) – smukkeste i førstnævnte, hvor den døde mor står op af graven og truer stedmoderen med en »tynd Skjæbning«, hvis hun ikke behandler de små børn bedre:

Hør du, stalt Ingerlin! hvad jeg vil sige dig:
hvi lader du min' smaa Børn lide Hunger og Kvid'?

A gjemt' efter mig baade Øl og Brød,
hvi lader du min' smaa Børn lide Hunger og Nød?

De nævnte positive egenskaber hos heltene forbindes i fem tilfælde med et klart skæmtende præg.

Der stråler gennem Albretsens viser en sympati med samfundets ofre. De fleste af viserne, nemlig syv, foregår i socialt højerestående miljøer, men de fokuserer på almenmenneskelige egenskaber. Fire viser foregår blandt almindelige mennesker, og de sidste tre handler om *sammenstød mellem socialt højere og lavere miljøer*. Langt de fleste af Albretsens viser har en fortrøstningsfuld eller direkte lykkelig udgang, mens faktisk kun en enkelt har en decideret tragisk udgang. Heller ikke hvor højere og lavere miljøer støder sammen bliver udgangen tragisk. Denne fortrøstningsfulde grundtone i Albretsens repertoire bliver stedvis helt eventyragtig – mest tydeligt i visen »Krybskytten« (DgF 384), som Kristensen kaldte »prægtig« og »ypperlig«, og som også Albretsen selv anså for »god«. Heri rider krybskytten »udi den grønne Rosenslund« og skyder »en Hjort med Guldtaffel i Mund«, men han bliver grebet af »Dannerkongen med all' hans Hovmænd« og kastet i et mørkt fængsel. På trediedagen genopstår han imidlertid:

Jeg sadde der til paa tredje Dag,
der smagte mig hverken Øl eller Mad.

Saa tog jeg til en Vise at kvæd',
det hør't Dannerkongen i høje-én Lind.

Dannerkongen kalder krybskytten til sig, og gennem sin underfulde sang – der jo fik fuglene til at fryde sig – vender krybskytten sin skæbne, og kongen gør det skete usket. Krybskytten får sine ejendele igen, og visen slutter:

Dannerkongen var imod mig som en Mand,
han gav mig sin Datter og det halve af hans Land.

Ikke uden grund har visen omkvædet: »Min Haab staar til Gud, min Sorrig faar vel en god Ende«. Svend Grundtvig antog, at denne vise var fra middelalderen, men den blev første gang optegnet hos Albretsen, og da visen er i jeg-form, har Albretsen sikkert identificeret sig med dens hovedperson.

Det fortrøstningsfulde, stedvis eventyragtige, ved Albretsens repertoire kan man tolke som en følge af hans samfundsmæssigt marginale position. På den ene side handler hans viser om almene kår for landbosamfundets underklasse: Forførte brude, voldelige overgreb, stedbørn, krybskytteri, søskende der er kommet væk fra hinanden, tvungne giftermål, giftelystne unge, barselsdød, unge mænd der tjener langt fra deres kæreste, sex, utroskab osv. På den anden side angiver viserne ikke realistiske løsninger på konflikterne, men de er heller ikke båret af indignation (som »våben« anvises snildhed, skæmt og slagfærdighed). Med sine kæltringleforbindelser og sin status som stadig omflyttende husmand har Albretsen ikke haft nogen realistisk mulighed for at opnå et samfundsmæssigt agtværdigt liv. Når han som ældre kom under fattigvæsenet er det udtryk for det samme: Han har ikke kunnet – eller villet! – ernære sig selv på de foreliggende betingelser og er blevet sat uden for samfundet. Derfor er hans viserepertoire ikke »realistisk«, men udtrykker en eventyragtig drøm om – et menneskeværdigt liv!

Kristensens melodioptegnelser viser Albretsen som en udmærket sanger, der har formået at fastholde ret forskellige melodier. Et lag i repertoiret synes at være meget gammelt, sandsynligvis af middelalderlig oprindelse. Det omfatter i hvert fald DgF 277 og DgF 89, der begge har flere tonale centre: henholdsvis d/a og d/h. (Sidstnævntes faldende tendens, hvor omkvædsintonationen har grundtone en terts lavere end resten af melodien, kan ikke sjældent findes hos andre af Kristensens gode sangere i og omkring Hammerum herred). I den modsatte ende af spektret ligger »gadevisen«, der med sine treklangsbrydninger og sit livlige dur-præg næppe er ældre end slutningen af 1700-tallet. Dur-moll agtige melodier som DgF 458, Sk. 42 og Eft. B 88 er vel fra 17.–18. århundrede, sidstnævnte måske endnu yngre. Endelig har et par melodier en lidt særpræget tonalitet/rytme/melodigang, der kan tyde på, at de i hvert fald går tilbage til 16.–17. århundrede. Også den dur-agtige, men tonalt lidt svævende og melodisk formelprægede Sk 126-melodi kan meget vel tilhøre dette lidt ældre lag.

Albretsens melodier er som sagt ret forskellige, og en markant personlig stil falder ikke i øjnene. Melodiambitus ligger fra en sekst til en undecim, og oftest ligger grundtonen i den nedre ende af denne ambitus. Melodikurverne arter sig ret forskelligt. Der forekommer både lige og ulige taktarter, og tonalt findes som nævnt både dur-, moll- og mere svævende melodier. Normalt kadencerer de enkelte melodifraser på skalaens første eller femte trin (men det kan ske på næsten alle skalaens trin). Formalt er kun to gange to viser ens opbygget (axby i DgF 183/DgF 89 og abx i DgF 384/Sk. 42); den eneste fireliniede DgF-vise i repertoiret er opbygget med syvtakts-perioder. Der forekommer både kvindelige og (især) mandlige melodiaslutninger. Særpræ-

gede rytmer forekommer kun i DgF 183. I flere tilfælde har Albretsen sunget en melodi, som ellers ikke er optegnet til den pågældende vise i Danmark. Alt i alt en mangfoldighed, der i kun ni melodier afspejler en god sanger.

I det repertoire, som Kristensen optegnede efter *Jens Mikkelsen*, er tre fjerdedele af viserne episke, mens yderligere fire viser er smædeviser eller nidviser uden særlig handling. Hovedparten af de episke viser handler om kærlighed mellem kønnene. Temaet i seks af repertoirets i alt 20 viser er *sexualitet og liderlighed*, men den kønslige kærlighed tematiseres også på andre måder: Forbuden kærligheds konsekvenser, den elskedes død, pige hæver sig gennem kærlighed til dronning, Agnetes splittelse mellem havmanden og moderen, troskabs prøve, elsker overvinder slægtsuvilje, bedragen pige, ulykkelig kærlighed og et stævnemøde. De sidste fem viser handler om det *umage ægtepar*, en spådom om *barselsdød*, en *ond stedmoder*, et fuglegilde der allegorisk skildrer *forskellige professioner* og et par *slagfærdige unge mænd* på jagt. Også Mikkelsens viser har altså temaer, der har været aktuelle i det jyske landbosamfund i 1800-tallet. I de viser, hvor der optræder sympatiske hovedpersoner – og det gør der jo ikke i smædeviserne – er disse »helte« ligeligt mænd og kvinder. De tyve viser foregår ligeledes nogenlunde ligeligt blandt almindelige mennesker og i højere sociale miljøer, men aldersmæssigt er de sympatiske hovedpersoner helt overvejende unge mennesker. Hvad angår hovedpersonernes *afgørende egenskab*, er der ikke så stor spredning som hos Albretsen; oftest er det deres *kønslige kærlighed*. Glæden ved direkte sanselig udfoldelse ses tydeligst i viserne om matrosen i lunden, om parret der mødes »paa vor gamle Loft«, og i skæmtevisen om pigen der børstede sit hår. I det lille vers »God Aften, Marie« og i Eft. B 39 er hovedpersonens elskovslængsel dominerende. Sidstnævnte foregår i et kongeligt miljø, men moralen har haft højeste relevans i landbosamfundet:

Gud bedre og trøste de Forældre dertil,
som nægter deres Børn at maa elske, hvem de vil.

Troskabs lykkelige følger afspejles i DgF 253, hvor pigen afviser fristeren med ordene:

Gak hen til en anden Horehus!
her holdes ingen Drikkehus.

For Medler og Ridselille (DgF 271) fører kærligheden imidlertid kun ulykke med sig, da hun dør ved sin barsel, og han derefter begår selvmord. Heller ikke Hr. Peders troskab kan redde den elskede fra at dø (DgF 446):

»Herr Peder! du sidder her og drikker Vin,
din Kjærest' hun ligger i Jylland, er Lig.«

Herr Peder han højt over Borden sprang,
det klareste Vin det efter ham rand.

Herr Peder han sprang til Gangeren graa,
han rider langt stærker', end Fuglen fløj.

Saa rider han til Stette,
de mødte med Ligen saa lette.

Han kan kun give den elskede et guldbånd med i graven – men viser i øvrigt storsind over for småfolk ved ligeledes at skænke en guldring og et guldbånd til klokker og graver. Agnete er i DgF 38 splittet i sin kærlighed, så det næsten er havmanden, der løber med sympatien. Liden Kirsten bruger sin sanselige udstråling til at blive dronning (DgF 263), mens ridderen i DgF 416 opflammes af sin kærlighed til jomfruen, så han efter at have redet »over den vildeste Hede« magter at dræbe alle hendes syv brødre, »syv raske unge mænd, og de var' vrede«:

Ja, jeg vil ej stande, ikke heller vil jeg fly,
langt mindere ad Skoven indrende:
men jeg vilde vove mit favre unge Liv
for I syv raske unge Dreng.

Og saa der begyndes den blodige Krig
imellem de syv og den ene;
saa hug han Jomfruens Brødre ned alle syv,
det gjorde Gud Fader alene.

I visen »Jeg ved mig en skøn Jomfru« kommer pigen derimod til at fortryde, at hun har indladt sig med en ridder, for han bedrager hende.

Ved siden af alle disse personer i deres kærligheds vold er der tre viser, hvor den afgørende egenskab er dronningens *menneskelighed og evne til at føle smerte, oprørstrang* mod stedmoder og *slagfærdig handlekraft*. Den første af disse er et af mange eksempler på, at viser om højtstående sociale miljøer fokuserer på det almenmenneskelige ved personerne her.

Tilbage er fire smædeviser og den allegoriske vise om fuglegildet (Sk. 59), der ligeledes gør sig lystig over forskellige professioner. De fire smædeviser går ud over en velstående gammel kvinde gift med en ung mand (Sk. 22), en (i hvert fald i egen indbildning) lærd mands døtre (Sk. 153), bispens datter (»bolevisen«) og præstens piger (Sk. 155). De tre sidste smæder kvindernes liderlighed, mens den første udstrækker niddet til hele den gamle kvindes udseende og væremåde.

Flertallet af Mikkelsens episke viser har en slags lykkelig udgang, men fem har en sørgelig eller tragisk udgang og to er skæmtende. Bemærkelsesværdigt er det, at den sørgelige udgang i tre tilfælde opstår som følge af overtrædelse af samfundets normer – Hr. Medler forfører kongedatteren, prinsessen forelsker sig under sin stand i en matros, en jomfru lader sig besnære af en ridder – og i de to andre tilfælde som følge af en skæbne, der er uafvendelig – døden, i barselsseng eller helt uforklaret. Der er hos Mikkelsen ingen eksempler på, at sammenstød mellem forskellige sociale miljøer får en lykkelig udgang. Tværtimod, det er ikke tilfældigt, at de fire smædeviser er udsprunget af sociale modsætninger og netop retter spotten mod velstående kvinde, lærd mand, bisp eller præst (hvortil kan føjes Sk. 59, der gør sig lystig over de forskellige samfundsmæssige roller). Her viderefører Mikkelsen en århundredgammel tradition, hvor skæmteviser har vendt verden på hovedet og trukket magtens mystifikationer ned på jorden. Skæmtens funktion hos Mikkelsen er derfor enten at understøtte positive egenskaber eller en bidende spot. Den eventyrtone, man kan finde i Albretsens repertoire, er ganske fremmed for Mikkelsen. Her er ingen gode magthavere, der forbarmer sig over menigmand, og sociale konflikter og normovertrædelse får kun tragiske konsekvenser. De positive værdier er ikke så mangfoldige som hos Albretsen, og sexualiteten og dens følger står i centrum i mange viser. Der er ikke overskud til så stor en sympati med samfundets ofre, som hos Albretsen; ofte træder en vis fatalisme i stedet. Den sanselige udfoldelse, der er positiv hos matrosen i lunden, bliver genstand for bidende spot, når den optræder hos bispens datter eller præstens piger. Det er fristende at tolke disse karakteristika ved Mikkelsens repertoire som udtryk for hans egen samfundsmæssige placering. I modsætning til Albretsen lykkedes det ham at holde sig fri af fattigvæsenet, men et langt livs slid har ikke hævet ham synderligt over eksistensminimum, og i forhold til faderen var han socialt degraderet. Den mere resignerede og »realistiske« grundtone, fatalismen og spotten i hans repertoire kan hænge sammen hermed.

Mikkelsens 14 melodier viser, at også han var en udmærket sanger, der har kunnet meget forskelligartede melodier. Som meget gamle, muligvis af middelalderlig oprindelse, virker Sk. 22, DgF 416 og vel også Sk. 152; de har alle en vis svævende tonalitet, og de to sidste den førnævnte karakteristiske faldende tendens (F/d i begge tilfælde). I den kronologisk modsatte ende af spektret er der ingen helt nye melodier præget af dominant-septimakkord fornemmelse, men en del treklangsprægede durmelodier har vel fået deres præg i 18.-19. århundrede. Repertoiret rummer desuden et par mollaagtige melodier, et par dorisk virkende melodier og en lidt svævende duragtig melodi. De fleste af disse kan antages at være af lidt ældre oprindelse. Rytmisk og melodisk bemærker man den vekslende taktart og glidetonen i DgF 253 – noget der sikkert har været mere udbredt i folkesangen, end 1800-tallets optegnelser i øvrigt lader ane.

Mikkelsens melodier er altså tonalt og delvis melodisk ret forskellige. Bortset fra et par sekstspring finder man dog aldrig spring i melodien over en kvint

(det finder man lidt hyppigere hos Albretsen). Ambitus strækker sig fra sekst til decim, og grundtonen ligger ligeligt enten nederst eller et sted midt i ambitus (med en vis »plagal« virkning til følge). De enkelte melodifraser kan kadencere på alle skalaens trin, men det sker overvejende på første, andet eller femte trin. Der er melodier både i todelt og tredelt taktart. Formalt er de 14 viser ligeledes ret forskellige, dog har to viser formen aabx og fire viser axby. Den eneste fireliniede DgF-vise i repertoiret har, ligesom hos Albretsen, syvtakts-perioder (DgF 416). Der forekommer både kvindelige og mandlige melodilinieudgange, og Mikkelsen synes at have sat et personligt stilpræg på melodierne med sin forkærlighed for forslagsagtige vendinger ved lineslutninger. Endelig har Kristensen i Sk. 120 fastholdt den for skæmteviser karakteristiske vekslen mellem sang og talte afbrydelser.

Kladdematerialet til Kristensens musikmanuskripter rummer muligheder for forskellige tolkninger – et aspekt, som jeg har valgt ikke at gå ind på her. Selv om vi aldrig vil opnå fuld klarhed over den folkelige syngemåde i 1700- og 1800-tallet, så tillader bl.a. Kristensens musikoptegnelser os dog at opnå et indblik i en syngemåde med indslag af glidetoner, vekslende taktart, utaktfasthed, asymmetrisk periodisering, relativ tonalitet, melodivariabilitet og et specielt gestisk og sangligt udtryk.

Næste trin i udforskningen af 1800- og 1900-tallets viseoptegnelser kunne være at prøve at finde geografiske, sociale og personelle særtræk i optegnelserne ved at studere enkeltsangeres optegnede »repertoire« (herunder søskende, der har haft fælles kilde) og ved at sammenligne alle de forskellige optegnelser af almindeligt udbredte tekst- og melodityper (herunder melodier, der kan spores tilbage til en trykt kilde). Herigennem kunne folkesangens stabile og dens varierende elementer nøjere indkredses.

Konklusion

Lad os afslutningsvis vende tilbage til temaet »musik-historie-nutid«. I folke-musikforskningen, som den er skildret ovenfor, har vi altså at gøre med tre »tider«: Middelalderen, 1800-tallet og nutiden. Det er fundamentalt vigtigt, at forskeren klargør, hvordan disse »tider« indvirker på hinanden, så de kan holdes ude fra hinanden. Når det er gjort, er det muligt at bruge det indsamlede materiale som kilde til sin egen tidsperiode; her har Evald Tang Kristensens materiale en særlig værdi og kan indgå i en kultur- og socialhistorisk skildring af en underklasse, der ellers sjældent får mæle i 1800-tallets kilde-materiale.

I udforskningen af folkemusikken vil et nutidigt engagement altid være forskerens motivation. Mit eget ideal er en folkemusikforskning som historisk disciplin, hvis formål er at skildre sangerne/spille-mændene i deres miljø, musikkens brugssituationer og funktion samt folkekulturens rolle i samfundet. Folkemusik bør studeres tværfagligt, tekst- og melodiforskningen bør holdes sammen og musikken bør studeres i sin vekselvirkning med populær-

musik og kunstmusik. Forskningen bør både beskrive og forklare musikkens og musikaktiviteternes udvikling, og den når sine resultater i en vekselvirkning mellem et nutidigt engagement, en overordnet teori om musikkulturerens rolle i samfundsudviklingen og et kritisk arbejde med kildematerialet. Ældre viseforsknings focusering på middelalderen har betydet, at selv om f. eks. meget af Evald Tang Kristensens visemateriale er udgivet, så er så godt som ingen af Kristensens sangerrepertoarer trykt i den form, hvori han optegnede dem. Vi, der som forskere interesserer os for dansk folkemusik, har en stor opgave i at sørge for at gøre ældre tiders folkeviseoptegnelser tilgængelige i kritiske og forskningsmæssigt forsvarlige udgaver for et bredere publikum (f. eks. i form af sangerrepertoarer). Derved giver vi et værdifuldt bidrag til sanghistorien – og til en kritisk, historisk bevidst brug af folkemusikken i dag.

Noter:

1. På kongressen blev foredraget forkortet en smule på grund af tidnød, men her gengives det i sin fulde udstrækning. Desuden er tre skematiske oversigter, som på kongressen blev omdelt skriftligt til tilhørerne, her blevet indarbejdet i teksten. Jeg har ikke forsynet foredraget med et noteapparat. Mine synspunkter kan man finde uddybede med talrige henvisninger til kilder og litteratur i mine artikler: »Evald Tang Kristensen som folkeviseindsamler og udgiver – belyst ud fra Jens Mikkelsen og Niels Albretsen i Kølvrå 1874«, i: *Musik og Forskning* 9, 1983–84, s. 68–141. (Heri gengives bl.a. alle Mikkelsens og Albretsens melodier). »Rasmus Nyerups visearbejde og folkeviseindsamlingen 1809–21«, i: *Musik og Forskning* 8, 1982, s. 5–79.
»Folkeviseideologien – illustreret ved Det haver så nyligen regnet«, i: musiktidsskriftet *Modspil*, 8, 1980, s. 32–50.

Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte

Heinrich W. Schwab

I.

Das Schreiben von »Musikgeschichten« gehört offensichtlich zu jenen Arbeiten, die man nicht ohne Kommentar beläßt, sei es, daß man von den Schwierigkeiten handelt, die ein solches Werk bereitet, sei es, daß man von dem spricht, was im folgenden besonders akzentuiert erscheint. Bereits John Hawkins, der 1776 für sich in Anspruch nahm, die erste umfassende »History of Music« zu liefern, stellte in einem »Preliminary Discourse« gesondert heraus, was er mit seinem fünfbandigen Opus im einzelnen bezweckte. Wir lesen da unter anderem von dem Bemühen, zahllos existierende Vorurteile abbauen zu wollen, von der Absicht, auf jene Höhepunkte aufmerksam zu machen, die die verschiedenen Länder zu unterschiedlichen Zeiten aufzuweisen haben sowie von der Notwendigkeit, der Kunstkritik einen Wertmaßstab an die Hand zu geben.¹ Des öfteren – so wie auch hier – klaffen Intension und Realisation jedoch weit auseinander. Das von Hawkins tatsächlich Geleistete bestand vor allem darin, eine Fülle von Exzerpten und Fakten zu häufen. Und gerade dies stieß auf die Kritik eines Johann Nikolaus Forkel² oder François-Joseph Fétis.³ In ihren Augen verharrte Hawkins zu sehr bei einer bloßen Materialhäufung, die den Namen einer »Musikgeschichte« nicht verdienen würde. Dazu mangle es eben an klaren Gesichtspunkten, an persönlichen Wertungen, letztlich an einem übergreifenden System, das in dem zurückliegenden Geschehen eine gesetzmäßige Entwicklung erkennen lasse: »Le livre de Hawkins«, heißt es bei Fétis, »n'était point une histoire de la musique, mais un recueil de bon matériaux pour cette histoire . . . A l'égard des conclusions et

1. J. Hawkins: *A general History of the Science and Practice of Music*. London 1776, 5 Bde, Preliminary Discourse, S. XVII: » . . . to remove the numberless prejudices respecting music, which those only entertain who are ignorant of the science, or are mistaken in its nature and end; to point out its various excellencies, and to assert its dignity, as a science worthy the exercise of our rational as well as audible faculties, the only effectual way seems to be to investigate its principles, as founded in general and invariable laws, and to trace the improvements therein which have resulted from the accumulated studies and experience of a long succession of ages, such a detail is necessary to reduce the science to a certainty, and to furnish a ground for criticism and may be considered as a branch of literary history«.
2. Vgl. hierzu J. N. Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Gotha 1778, Bd. II, S. 166ff.
3. F.-J. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Bruxelles 1861, Bd. IV, S. 251ff.

des opinions particulières de l'auteur, on les chercherait souvent en vain. Une histoire écrite ainsi n'est pas lisible«. ⁴

Darüber herrscht unter Historiographen Konsens: Eine Chronik, Regesten allein sind noch keine Geschichte. Was eine Geschichte eigentlich erst lesenswert macht, ist zumindest der Versuch, vergangenes Geschehen so darzustellen und so zu deuten, als walte in ihm eine erkennbare Ordnung vor. Denn eines scheint gewiß: Eine »objektive« Geschichte kann es nicht geben, da »die Geschichte« selbst nicht denkt, logisch agiert oder schlüssige Bilder von sich entwirft. Erst der Historiker, also der die Vergangenheit kritisch Betrachtende und nach erklärenden Antworten Suchende, ordnet Gestalten, Ereignisse, Taten, Werke, Tendenzen, Wandlungen und Brüche und formt daraus ein Bild. Das Ergebnis ist demgemäß ein »Geschichtsbild«, von dem folglich auch nicht die Frage sein kann, ob es das wirklich Richtige oder gar allein Richtige ist, sondern eher, was es dem an der Vergangenheit Interessierten im einzelnen zu sehen, zu erkennen gibt und was es davon zugleich zu erklären, zu deuten vermag.

»Geschichtsdarstellung«, so bekannte 1926 Paul Bekker, sei also »weniger eine Angelegenheit des Wissens« einer ins uferlose sich ausdehnenden Faktenfülle als vielmehr eine Sache des »Schauens«. ⁵ Dem Vorwurf des zwangsweisen Konstruierens begegnete er mit der Argumentation:

»Das bestreite ich nicht, setze aber hinzu, daß mir keine Geschichtsdarstellung bekannt ist, die nicht 'konstruiert' wäre. Jede wissenschaftliche Theorie ist eine Konstruktion, gebe man sich keiner selbstgefälligen Täuschung hin über die Bedeutung angeblicher 'Tatsachen'. Das Wesentliche liegt niemals in der Frage nach dem Vorhandensein einer Konstruktion, sondern in der Frage nach der *qualitativen Beschaffenheit* der konstruktiven Idee«, sofern sie zu »schöpferischem Schauen« führt. ⁶

II.

Vielfältig und vielfach divergierend sind die in der bisherigen Musikhistoriographie anzutreffenden Verfahrensweisen und die hier dominierenden Gesichtspunkte. An einige will ich kurz erinnern.

»The history of music«, schreibt Donald Jay Grout 1962 im Vorwort seiner »History of Western Music«, »is primarily the history of musical style, and cannot be grasped except by first-hand knowledge of the music itself«. ⁷ Der gerade zitierte Paul Bekker betitelte 1926 seine »Musikgeschichte« pointiert als »Geschichte der musikalischen Formwandlungen«. Solcher Musikgeschichte als Stil-, Form- oder Kompositionsgeschichte steht andererseits die Akzentuierung als Kultur-, Zivilisations- oder Sozialgeschichte gegenüber

4. Ebenda, S. 252f.

5. P. Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*. Berlin 1926, S. 2.

6. Ebenda, S. 2.

7. D. J. Grout: *A History of Western Music*. London 1962, S. XIII.

wie sie u.a. Eberhard Preußner,⁸ Paul Henry Lang,⁹ János Maróthy¹⁰ oder E. D. Mackerness¹¹ realisiert haben.

»I have attempted«, heißt es bei Mackerness, »to see English music and musical customs in relation to significant social tendencies«.¹² Entsprechend ging es Preußner darum, »von der gesellschaftlichen Kreisbildung aus die Entwicklung der Kultur und ihrer künstlerischen Werke und Formen zu erklären«.¹³ Sein Buch wie das von Mackerness enthalten folgerichtig auch nicht ein einziges Notenbeispiel, weil die Werkanalyse, die Erkenntnis der kompositorischen Faktur von Musik erklärtermaßen eine Nebensache ist. Vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus aus hat Georg Knepler seine Musikgeschichte konzipiert. Im Vorwort seiner 1961 veröffentlichten »Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« hat er sich des näheren erklärt:

»Seit Jahrzehnten schon hat mich der Gedanke beschäftigt, daß es nur mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden. Die epochemachenden geschichtlichen Analysen von Karl Marx und Friedrich Engels machen das klar«.¹⁴

Und an gleicher Stelle heißt es:

»Die Funktion der Kunst, der Wandel des künstlerischen Stils und, bis zu einem gewissen Grad, selbst die künstlerischen Mittel lassen sich nur verstehen, wenn man die vielfältigen und komplizierten Nervenbahnen bloßlegt, welche die Sphäre der Kunst mit den Sphären der materiellen Produktion und der politischen Klassenkämpfe verbinden«.

Nicht nur über die Methoden, sondern bereits darüber, was als eigentlicher Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung gilt, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Und je nachdem, ob die großen Komponisten, ob Oper, Sym-

8. E. Preußner: *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel 1954.
9. P. H. Lang: *Music in Western Civilization*. London 1942.
10. J. Maróthy: *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian*. Budapest 1974, S. 7: »The view, according to which European musical development has been connected with the social and economic progress of the bourgeoisie, is a commonplace endorsed not only by various sociological approaches, the so-called 'social histories' of music, . . . The present book gives a prehistory rather than an analysis of recent developments«.
11. E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*. London-Toronto 1964.
12. Ebenda, S. IX. Vgl. hierzu auch H. Raynor: *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*. London 1972.
13. E. Preußner: *Musikkultur*, Vorwort.
14. G. Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I: Frankreich, England; Band II: Österreich, Deutschland*. Berlin 1961, Bd. I, S. 7. Vgl. hierzu des weiteren G. Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig 1977; ders., »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriographie. Reflexionen anläßlich des Erscheinens von Carl Dahlhaus' Die Musik des 19. Jahrhunderts.« *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24, 1982, S. 31–42.

phonik oder die Formen der sogenannten »Unterhaltungsmusik« in das Zentrum der Darstellung gerückt werden oder die herausragenden Leistungen einzelner Musiknationen, je nachdem unterscheiden sich Musikgeschichten als Heroengeschichte, als Gattungsgeschichte oder Nationalitätengeschichte.

Ein emphatischer Begriff von Geschichte, wie er etwa von Johann Gustav Droysen geprägt wurde, könnte dazu führen, sich nur mit dem zu beschäftigen, was in einem imaginären Museum Platz gebührt. »Das, was war«, heißt es in Droysens »Historik«, »interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt«.¹⁵ Auf Musik bezogen hieße das, eine Geschichte wohl auf die im heutigen Konzertsaal fest etablierten Werke zu gründen, die dergestalt eine »geschichtsträchtige« Realität darstellen wie etwa im politischen Bereich das allgemeine Stimmrecht oder das gesetzlich verankerte Recht auf Streik. Kaum beachtenswert wäre demzufolge das, was gleichsam den Schutt der Geschichte bildet: das Vereins- und Studentenlied, die massenhafte Salonmusik, die Duettlieder, gewiß auch die zahlreichen weltlichen und geistlichen Oratorien, die im 19. Jahrhundert fast jeder Bildungsbeflissene in Chören mitgesungen hat, deren Titel heute jedoch selbst den Musikinteressierten kaum noch geläufig sind.

»Musikgeschichtsdarstellung«, so schreibt hierzu Carl Dahlhaus, »vermag weder zu rekonstruieren, wie es eigentlich gewesen ist, noch darf sie sich darauf beschränken, die bloßen Umrisse dessen nachzuzeichnen, was von der Vergangenheit in der Gegenwart überlebt«. Das eine erscheint ihm »unmöglich«, das andere letztlich »unzulänglich«:

»Der ... Versuch einer schlichten Rekonstruktion würde bereits bei der Auswahl der Werke, die 'der Geschichte angehören', in ein Dilemma geraten: Zwar läßt sich, wenn man über genügend Daten verfügt, die Wirkungsgeschichte von Werken objektiv schildern und analysieren; der geschichtliche Zeitpunkt aber, den man wählt, um aus dem Rezeptionsprozeß ein Resultat herauszuziehen – eine Entscheidung darüber, ob ein Werk 'der Geschichte angehört' oder nicht –, bleibt prinzipiell willkürlich, denn ein Kriterium, das zwingend begründen würde, warum für die historische Einschätzung von Louis Spohrs *Faust* (1816) oder *Jessonda* (1823) der Konsens des deutschen Bildungsbürgertums von 1830 und nicht der von 1910 oder von 1960 ausschlaggebend sein soll, müßte erst noch entdeckt werden. Die Akzentuierung des Urteils der Zeitgenossen, zu der ein Historiker mit antiquarischen Neigungen unwillkürlich tendiert, ist nicht weniger 'metaphysisch' als die oft praktizierte, wenn auch selten beim Namen genannte Entscheidung, sich bei

15. J. G. Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. München 1977, S. 275. Vgl. hierzu ferner W. F. Kümmel: *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckardt*. Kassel 1967.

der Trennung des geschichtlich Wesentlichen vom Unwesentlichen am gegenwärtigen Repertoire, in dem ein Werk entweder überdauert oder verschollen ist, zu orientieren.«¹⁶

Da Dahlhaus für sich bekennt, daß nicht der Komponist sondern sein Werk den »eigentlichen Gegenstand musikalischen Verstehens« bildet,¹⁷ sind die Kompositions- und Rezeptionsgeschichte die tragenden Säulen seiner musikgeschichtlichen Konzeption. Andererseits spricht er der Musikalischen Sozialgeschichte das Recht ab, für eine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einzig und allein eintreten zu können. Den Grund sieht er darin, daß sie primär eine »Geschichte der Musik« ist (wobei der Akzent entscheidend also auf Geschichte liegt), daß sie sich vorderhand also als eine Kulturwissenschaft versteht. Musik ist für die Musikalische Sozialgeschichte lediglich ein »Dokument« zur Erkenntnis gewisser Vorlieben, sozialer Interessen oder gesellschaftlicher Funktionen. Musik ist ihr also kein für sich existierendes, eigenständiges, im Extremfall »autonomes« Kunstwerk. Dies aber – das autonome Kunstwerk oder wenigstens die »Idee«, daß es dies gäbe – hervorgebracht zu haben, gerade dies ist jedoch eine der spezifischen Leistungen des 19. Jahrhunderts;¹⁸ eine *Musikgeschichte* dieser Epoche – wobei für Dahlhaus eindeutig also der Akzent auf dem Wort Musik liegt – darf vor allem an dieser Tatsache nicht vorbeigehen.

Sozialgeschichtliche, politische, ökonomische Fakten und Fragestellungen werden von Dahlhaus dennoch nicht ausgeklammert. Sie treten jedoch zurück aufgrund der Tatsache, daß sie den Kunstcharakter musikalischer Werke letztlich nicht fundieren. »Die 'relative Autonomie', so lautet seine Argumentation, »die sogar Marxisten dem 'Überbau' zugestehen, erlaubt eine Akzentuierung intern musikalischer Zusammenhänge . . . Und bei der Schilderung von Verflechtungen der Kompositionsgeschichte mit Momenten einerseits der Ideen- und andererseits der Sozial- und Ökonomiegeschichte« sieht sich Dahlhaus »durchaus nicht gezwungen, sich in den Streit zu mischen, welche Instanz die letzte und ausschlaggebende sei«. Dahlhaus genügt es, »ohne Rückgang zu ersten Ursachen die Umrisse des Systemzusammenhangs sichtbar zu machen, durch den kompositions-, ideen- und sozialgeschichtliche Strukturen und Prozesse aufeinander bezogen sind«.¹⁹

Entnommen ist der zuletzt zitierte Satz dem 1980 von Carl Dahlhaus vorgelegten Band »Die Musik des 19. Jahrhunderts«, erschienen im Rahmen eines »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft«, einer Neuauflage – oder besser: Neufassung – des sogenannten »Bücker-Handbuches«. Und wie sehr dieses Buch und vor allem die hier praktizierte Darstellung zu einer grundsätzlichen Diskussion herausfordern, in der gerade publizierte Rezension Bo Marsch-

16. C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6). Wiesbaden 1980, S. 2.

17. C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977, S. 41.

18. Vgl. hierzu C. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

19. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 1.

ners zu entnehmen, der dabei zu dem Urteil gelangt ist: »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.«²⁰ Insofern Marschner hinsichtlich des strukturgeschichtlichen Ansatzes betont, »begrabet '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«, ²¹ ist zu befürchten, daß der besondere methodische Ansatz von Dahlhaus gar nicht gesehen wird. Vor wenigen Wochen erst hat Carl Dahlhaus, der zugleich der Herausgeber dieses auf 10 Bände projektierten Gesamtunternehmens ist, diesbezüglich in einem Radio-interview des näheren erklärt, wodurch sich das neue von dem alten Konzept grundlegend unterscheidet: »Bücken ging – in Übereinstimmung mit der musikwissenschaftlichen Methodik seiner Zeit – vom sogenannten 'geistesgeschichtlichen Verfahren' aus, d.h. von der Grundthese, daß im 'Zeitgeist' . . . gewissermaßen die Substanz eines Zeitalters versammelt sei, von der aus dann alle Phänomene dieses Zeitalters – von der Ökonomie bis zur Politik, von der Musik bis zur Literatur – aus einem geistigen Zentrum heraus erklärbar seien. Diese Position ist spätestens in den sechziger Jahren in der Musikwissenschaft – und nicht nur in der Musikwissenschaft, sondern in sämtlichen humanistischen, kulturwissenschaftlichen Disziplinen – preisgegeben worden«. Demgegenüber geht das »Neue Handbuch der Musikwissenschaft« von einer »grundlegend anderen Konzeption aus – nämlich der strukturgeschichtlichen«.²²

Strukturgeschichte – dies ist das entscheidende Stichwort, über das ich hier kurz referieren möchte. Und auf die Frage, wie er selbst »Strukturgeschichte« in knapper Weise definieren würde, antwortete Dahlhaus mit der folgenden Formulierung:

»Unter Strukturgeschichte versteht man den Versuch, die verschiedenen Faktoren, die in einem Zeitalter wirksam sind, also sowohl musikalisch-strukturelle als auch ästhetische und sozialgeschichtliche, in eine Relation zueinander zu bringen, wobei man keine Vorentscheidung darüber fällt, welches dieser Momente als Grundlage und Fundament . . . oder welches als 'Überbau' gelten soll, sondern zuerst einmal versucht, überhaupt Beziehungen zu knüpfen, Zusammenhänge herzustellen: gewissermaßen ein Netz von Korrelationen zu spinnen, in dem die musikalischen Phänomene von den verschiedensten Ansätzen her zum Sprechen gebracht werden«.²³

20. *Dansk Årbog for Musikforskning* XIII, 1982, S. 124.

21. Ebenda, S. 123.

22. Norddeutscher Rundfunk: *Texte und Zeichen*. Sendung vom 30.6.1983, NDR III (Ms.: Gespräch von Frieder Reininghaus mit dem Berliner Musikwissenschaftler Professor Dr. Carl Dahlhaus).

23. Ebenda, S. 1f.

Angesichts der Vielzahl existierender Modelle, entscheidend jedoch bedingt durch den Umstand, daß er selbst – wie er schreibt – »bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten« geraten war, hatte Carl Dahlhaus es unternommen – bevor er an die Abfassung seiner Musikgeschichte ging –, generell über Möglichkeiten der Musikhistoriographie nachzudenken. Das Ergebnis war sodann die Studie, die er 1977 unter dem Titel »Grundlagen der Musikgeschichte« veröffentlichte.²⁴ Am Ende dieser Ausführungen stehen »Gedanken zu (einer) Strukturgeschichte«, für deren Umsetzung Dahlhaus letztlich plädiert. Was Strukturgeschichte im einzelnen ist oder wovon sie sich bewußt distanziert, möchte ich im folgenden etwas näher verdeutlichen. Dabei möchte ich – um Authentizität zu wahren – versuchen, aus unterschiedlichen Schriften Dahlhaus so weit wie möglich selbst zu Wort kommen zu lassen.

III.

Strukturgeschichte – der Terminus wie auch das Verfahren selbst stammen nicht von Dahlhaus. In seinem Bemühen, »Zusammenhänge zwischen ökonomischen, sozialen, politischen und kulturellen Grundzügen einer Epoche systematisch zu explizieren« und somit also »den Gegenstand 'der' Geschichte als Problem bewußt zu machen und nicht als Selbstverständlichkeit vorauszusetzen«,²⁵ folgt Dahlhaus methodischen Ansätzen und Forderungen der allgemeinen Geschichtswissenschaft und -theorie. Schrittmacher für eine solchermaßen bezeichnete »Strukturgeschichte« waren seit 1929 vor allem französische Autoren, die in der Zeitschrift »Annales« publizierten, allen voran Fernand Braudel.

Dabei geht die Strukturgeschichte – im Gegensatz zur älteren politischen Geschichte – gezielt davon aus, daß nicht einzelne große Männer »Geschichte machen«, sondern »primär anonyme, latente Systeme«, die es zu erkunden gilt. Zugleich setzt sich eine Strukturgeschichte ab von der Darstellung von Geschichte als Ereignisgeschichte, so als wäre Geschichte eine erzählbare Folge verketteter Einzelsvorgänge. Auf Musik bezogen bedeutet dies die Distanzierung von der bisher betriebenen Komponisten-, Form- oder Gattungs- bzw. Nationalitätengeschichte. Hat es zunächst den Anschein, als ob sich Strukturgeschichte – in dem Maße wie es ihr um die Herausarbeitung von Funktionszusammenhängen geht – weitgehend mit der älteren Kulturgeschichte decken würde, sofern diese um die Beschreibung sogenannter »Zustände« bemüht war, so wird des weiteren auch der Unterschied zu ihr und der Musikalischen Sozialgeschichte betont.

Ich zitiere Dahlhaus:

»Über die eng begrenzte Sozialgeschichte greift eine Strukturgeschichte der Musik insofern hinaus, als sie außer Institutionen und sozialen

24. C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977.

25. C. Dahlhaus und H. de la Motte (Hg.): *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 10). Wiesbaden 1982, S. 40: »Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte«.

Rollen auch kompositionstechnische Normen und ästhetische Ideen zu den Momenten zählt, aus denen eine musikgeschichtliche Struktur besteht. ... Von dem marxistischen Programm einer Musikgeschichte als Teil der Sozialgeschichte unterscheidet sich der strukturgeschichtliche Ansatz vor allem durch den Verzicht auf geschichtsphilosophische Vorgriffe: Der nach Strukturen suchende Musikhistoriker beobachtet und rekonstruiert Zusammenhänge oder Entsprechungen zwischen ökonomischen, sozialen, psychologischen, ästhetischen und kompositionstechnischen Fakten und Faktenreihen, ohne a priori, bevor er sich der Erfahrung geschichtlicher Details aussetzt, bereits zu wissen, welche Momente des Gefüges, in dem er das Gerüst einer vergangenen Musikkultur erkennt, als die fundierenden und welche als die fundierten gelten sollen. Er rechnet mit der Wahrscheinlichkeit, daß eine Hierarchie besteht (und überläßt es keineswegs der bloßen Willkür des 'Erkenntnisinteresses', die Tatsachen in wesentliche und unwesentliche zu gruppieren); aber er weigert sich, vor aller Empirie festzusetzen, wie die Hierarchie beschaffen ist«. ²⁶

In Frankreich profitierte die Strukturgeschichte entscheidend von der »Rezeption soziologischen Denkens«. Verbunden war damit freilich das methodologische Problem, »von der Rekonstruktion eines Struktur- und Funktionszusammenhangs ... ohne gewaltsamen Bruch einen Weg zur Schilderung der Prozesse und Ereignisfolgen zu finden«, in denen die Historiographie traditionsgemäß ihren »zentralen Gegenstand« erblickt. ²⁷ Mit anderen Worten: Angedeutet ist die Schwierigkeit, aus einer *Strukturanalyse* zu einer *Strukturgeschichte* zu kommen. Denn nach den bisherigen Ausführungen stellt sich die Frage, worin sich eigentlich »eine Strukturgeschichte von einer Systematischen Musikwissenschaft, die gleichfalls Funktionszusammenhänge untersucht, überhaupt unterscheidet«. ²⁸

Nun, der gravierendste Unterschied liegt in der chronologischen Vorgabe: »Die Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft ... sind neutral gegenüber der Dauer der 'synchronen' Zustände, die sie beschreiben und analysieren«. Anders die Strukturgeschichte; sie »zielt ... in der Regel auf Zusammenhänge von mittlerer Dauer, deren Grenzen durch die – 'idealtypisch' konstruierten – Epochenjahre markiert werden. Und mit dieser Differenz hinsichtlich der Chronologie hängt ein »in der Richtung des Erkenntnisinteresses begründeter Unterschied zwischen Strukturgeschichte und Systematischer Musikwissenschaft eng zusammen: Strukturgeschichte muß, um überhaupt Geschichtsschreibung zu werden und nicht Soziologie zu bleiben, einen Übergang von der Darstellung von Funktionszusammenhängen zu der von Prozessen finden«. Strukturgeschichte ist somit eine »zwischen Systematik und Historie als Prozeßgeschichte vermittelnde Disziplin«. ²⁹

26. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 217f.

27. C. Dahlhaus, *Systematische Musikwissenschaft*, S. 40.

28. Ebenda, S. 41.

29. Ebenda, S. 41.

Ähnlich wie von der Ereignisgeschichte ist Strukturgeschichte von der älteren Geistesgeschichte distanziert. Aufgegeben ist die Vorstellung, daß Musik tönender Ausdruck eines sogenannten »Zeitgeistes« sei, der sämtliche Bereiche des Lebens und der Kultur durchdringe und präge, die Rechtsauffassung ebenso wie die Theologie und Literatur. Gleichwohl sieht Dahlhaus – abstrakt methodologisch betrachtet – Affinitäten zum geistesgeschichtlichen Konzept. Und zwar da, wo die Strukturgeschichte ein formales Moment als tragende Substanz der Geschichte annimmt, nämlich die »Funktion«. Die Funktion ist es, die es letztlich übernimmt,

»das Ganze der Zusammenhänge und Wechselwirkungen, die zwischen den Elementen und Faktoren eines geschichtlichen Zustandes bestehen, zu benennen und auf einen Begriff zu bringen ... Sowohl die Kategorie Struktur als auch die Kategorie Geist erfüllt ... die Aufgabe, einerseits einen Zerfall der geschichtlichen Wirklichkeit in voneinander isolierte Teilbereiche zu verhindern und andererseits die kausalen Erklärungen, zu denen eine naive Sozialhistorie neigt, durch funktionale zu ersetzen«. ³⁰

Für sich selbst sieht Dahlhaus allerdings nicht alles funktional bestimmt oder erklärbar. Wohl auch deshalb, um nicht als Dogmatiker zu erscheinen, redet er dem »Zufall« mehrfach das Wort:

»Das Moment des Zufalls und der Willkür – des Zufalls im Zusammenreffen sich durchkreuzender Handlungen und der Willkür in individuellen Entscheidungen – ist auch in der differenziertesten Schilderung von Funktionszusammenhängen niemals ohne Rest auflösbar«. ³¹

IV.

Wie nun sieht Strukturgeschichte in der musikhistoriographischen Praxis aus?

Was im Blick auf das 19. Jahrhundert ein solches Struktur-Geflecht bildet, hat Dahlhaus in seiner Musikgeschichte deutlich zu machen versucht, ohne daß dies allerdings direkt in der Kapiteldisposition des Bandes zu greifen wäre. Die Titel der von ihm angelegten fünf Großkapitel markieren lediglich die Zeiträume, in die das gesamte 19. Jahrhundert – von Dahlhaus eingespant in die Zeit von 1814 bis 1914 – untergliedert ist. Das Kapitel I lautet: 1814–1830. Das Kapitel II heißt ebenso schlicht: 1830–1848. Die weiteren Zäsuren liegen bei den Jahren 1870 und 1889.

Allgemein historisch betrachtet stecken die Jahre 1814 bis 1914 die Epoche vom Wiener Kongreß bis hin zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges ab. Fällt es nicht schwer, für 1814 eine Reihe musikalischer Ereignisse zu nennen, die es rechtfertigen, eine bedeutsame Zäsur zu ziehen, so ist es schwierig, sich bezüglich des Endes jener Epoche für einen einzigen musikhistorischen Einschnitt zu entscheiden. Dahlhaus diskutiert des näheren mehrere Alter-

30. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 219.

31. Ebenda, S. 213.

nativen: das Jahr 1889 als »Aufbruch in die Moderne«, das Jahr 1908 als »Übergang zur Atonalität« und das Jahr 1924 schließlich als »Bankrott des Expressionismus«.³² Aus dieser Problematik einer fixen Grenzziehung scheint letztlich auch die strukturgeschichtliche Methode leichter herausführen zu können, da sie sich – indem sie vielfach sogar mit der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« rechnet – eigentlich nicht genötigt sieht, »die Werke in ein historisches Epochenschema« zu pressen. In dem Maße, wie Strukturgeschichte »das geschichtliche Element in den Werken und den Problemen, deren Lösung sie sind, aufsucht«, in dem Maße findet sie ihren Ansatzpunkt also »in der Dialektik von Ästhetik und Kompositionstechnik«.³³ Und um so eher erhellt Strukturgeschichte damit das Prozessuale einer Musikkultur, das feste Epochengrenzen eben nicht in Art von schroffen Limits kennt. Wichtiger erscheint Dahlhaus hinsichtlich der Festlegung geschichtlicher Epochenzäsuren ohnehin »der Anfang und die Grundlegung des Neuen und weniger das – chronologisch immer spätere – Ende und Zerbröckeln des Alten«.³⁴

Aus dem bereits erwähnten Radiointerview ist zu erfahren, daß Dahlhaus »die Überlegungen zur Disposition dieses Buches ... ziemlich genau ebenso viel Zeit gekostet haben wie das Schreiben des Buches« selbst. Dies nimmt wunder. Denn selbst die Überschriften der Unterkapitel scheinen eher beliebig gewählt zu sein, als daß sich in ihnen das besagte Struktur-Geflecht, so wie es Dahlhaus für das 19. Jahrhundert herausgearbeitet hat, widerspiegeln würde. Das Kapitel I beispielsweise, das der Teilepoche 1814–1830 gewidmet ist, handelt in dieser Reihenfolge die folgenden Unterkapitel ab:

Rossini und die Restauration
Opéra comique und deutsche Oper
Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte
Beethovens Spätstil
Metaphysik der Instrumentalmusik
Lied-Traditionen
Die Idee des Volkslieds

Das strukturgeschichtliche Vorgehen, das Offenlegen und interpretierende Beschreiben eines Funktionsgeflechts von kompositorischen, ästhetischen, kulturellen, psychologischen, politischen, sozialen wie ökonomischen Beziehungen, Verwandtschaften, Gegensätzen und Vermittlungen, mit einem Wort: Musikgeschichte als Strukturgeschichte ist bei Dahlhaus nicht in der Kapiteldisposition zu entdecken, sondern letztendlich in dem, was das Inhaltliche – oder wenn man so will – das eigentliche Ergebnis seiner Musikgeschichte ausmacht. Und Dahlhaus scheut nicht davor zurück, solche Hinweise auf die entdeckten Relationen und Korrelate in fast allen einschlägigen Kapiteln – sehr geschickt variativ formuliert – wiederkehren zu lassen.

32. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 281.

33. Ebenda, S. 281.

34. Ebenda, S. 2.

Wie nun sieht das kardinale Struktur-Geflecht für das 19. Jahrhundert aus? Welches sind seine konstitutiven Stränge?

Eine Auflistung der für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bedeutendsten Teilstrukturen bzw. Strukturmerkmale hat Dahlhaus in den »Grundlagen der Musikgeschichte« in einem einzigen, überlangen Satz vorgenommen. Diesen Satz will ich im folgenden zitieren. Um die Übersicht zu erleichtern, habe ich die einzelnen Strukturmerkmale durchnummeriert (Wiedergegeben habe ich den Satz gleichfalls in dem Ihnen an die Hand gegebenen abstract). Als verschiedene, als »sich ergänzende sowie auseinander ableitbare Teilmomente desselben geschichtlichen Zustandes«, als typische Charakteristika der Musikkultur des 19. Jahrhunderts, die eine Deskription als Struktur – oder genauer gesagt: als »Struktur von Strukturen« – ermöglichen, werden von Dahlhaus im einzelnen also folgende zehn Merkmale gesondert hervorgehoben:³⁵

1. Die Genieästhetik als Gegeninstanz zur normativen musikalischen Poetik,
2. das Autonomieprinzip, das die Funktionalität der Musik zurückdrängte oder abwertete,
3. Die Bildungsidee als Korrelat zur ästhetischen Autonomie,
4. die Kategorie des Verstehens von Musik als Nachvollzug von musikalischer Logik einerseits und Einfühlung in die Individualität und Originalität des Komponisten andererseits,
5. das bürgerliche Konzertwesen als Institutionalisierung des Autonomiegedankens und zugleich – in schroffem Kontrast dazu – als Konsequenz aus dem Warencharakter der Musik,
6. die Emanzipation der Instrumentalmusik,
7. die Präsenz klassischer, der Geschichte entrückter Werke, die in prekärer Relation zum Postulat der Neuheit und zur Fortschrittsidee ein festes Repertoire bilden,
8. die Verehrung einer Originalität, der man nacheifern soll, ohne sie zu imitieren,
9. die Gefährdung der musikalischen Gattungstraditionen und schließlich
10. die Akzentuierung des »Poetischen« und die Geringschätzung des »Mechanischen« (das man für selbstverständlich erklärte oder über das man sich hinwegsetzte).

Wenigstens anhand eines Ausschnitts aus der Dahlhausschen Musikgeschichte möchte ich hervorzuheben versuchen, wie der Autor die gerade unter den Ziffern 2, 3, 4 und 5 angesprochenen Phänomene als Funktionszusammenhang oder Strukturgeflecht dessen erblickt, was die Erscheinung der »bürgerlichen Musikkultur« näher beschreiben und erklären soll. Um den Unterschied zur älteren Musikalischen Sozialgeschichte auszuloten, wäre ein Vergleich mit Eberhard Preußners Studie über »Die bürgerliche Musikkultur« angebracht. Ich kann dies hier nur kurz streifen: Für Preußner, der sein

35. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 234f.

Buch im Untertitel als »Musikgeschichte« bezeichnet, sind das »Konzertwesen« und die »musikalische Volksbildung« neben der organisatorischen »Herausbildung einer musikalischen Öffentlichkeit« die fundamental »die bürgerliche Musikkultur« tragenden Säulen.³⁶ Soweit stimmen beide Analysen im Sachlichen überein. Anders aber als Preußner, bei dem dieser ästhetische oder ideengeschichtliche Aspekt fehlt, spricht Dahlhaus zugleich von der Autonomieästhetik, deren Wurzeln noch ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Für ihn bildet sie, die Autonomieästhetik, das gewichtige und nicht außer Betracht zu nehmende Korrelat zur sozialen Institution »bürgerliches Konzert«.³⁷

Und lassen Sie mich als Beleg des gerade Ausgeführten nochmals eine längere Passage aus Dahlhausens Musikgeschichte zitieren, die mir zugleich geeignet erscheint, der anschließenden Diskussion als Materialgrundlage zu dienen. Entnommen ist der Ausschnitt dem Kapitel über die »Bürgerliche Musikkultur«:³⁸

»Steht die Chormusik ästhetisch im Schatten, obwohl ihre sozialgeschichtliche Bedeutung kaum überschätzt werden kann, so ist andererseits das Konzertwesen, das sich im 18. Jahrhundert aus Vorformen wie dem Collegium musicum entwickelte, stets als repräsentative Institution der bürgerlichen Musikkultur empfunden worden. Im öffentlichen Konzert, das gegen Bezahlung allgemein zugänglich ist und das außerdem den Gegenstand einer Beschreibung und Kritik in der Presse als dem zentralen Medium bürgerlicher Öffentlichkeit bildet, vergewisserte sich ein emanzipiertes Bürgertum seiner selbst als musikalischer 'Geschmacksträgerschicht.'«

...

Der Typus des bürgerlichen Konzerts, der im Rückblick als klassischer erscheint, weil er ein Jahrhundert lang dominierte, der aus Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie zusammengesetzte Typus also, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildete, repräsentierte nach sozialgeschichtlichen Kriterien keineswegs das Bürgertum schlechthin, sondern bedeutete nichts anderes, als daß sich die ästhetischen Ansprüche einer Schicht durchsetzten, die man als Bildungsbürgertum bezeichnet (wobei die hämische Formel, die »Bildung und Besitz« koppelt, zwar ein Stück Erklärung enthält, aber die Bemühung um historische Gerechtigkeit, die immer auch eine Bemühung um moralische Gerechtigkeit ist, im Wege steht). Man akzentuierte an der Musik, und zwar gerade an der autonomen Musik, deren Bildungsfunktion.

36. Vgl. hierzu Fußnote 8.

37. Vgl. hierzu die Rezension von Carl Dahlhaus: »Probleme einer Musikgeschichte in Bildern. Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens.« *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 218–221. Vgl. ferner die Monographie von H.-W. Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshaven 1983, 2 Bde.

38. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 34ff.

Sofern Bildung bedeutete, inneren Abstand zu dem »Reich der Notwendigkeit« zu gewinnen, als das der bürgerliche Alltag erschien, war die ästhetische Kontemplation, die selbstvergessene Versenkung in eine Musik, in der sich nach romantischer Auffassung eine »andere Welt« manifestierte, einer der Wege zur Bildung im noch unverschlissenen Sinne des Wortes, wie er durch Humboldt und Hegel geprägt worden ist. Musik sollte nicht bloß »genossen«, sondern »verstanden« werden. Und die Verhaltensweise, zu der sie zwang, wenn sie ihre Bildungsfunktion erfüllen sollte, war das stumme Zuhören, das allerdings erst in einem langwierigen, mühsamen Prozeß gegen die ältere Gewohnheit, sich von der Musik, wenn man nicht gerade von ihr gerührt wurde, zur Konversation anregen zu lassen, durchgesetzt werden mußte.

Daß es autonome, nicht funktionale Musik war, um deren Verständnis man sich in schweigendem Nachvolzug des Kompositionsprozesses bemühte, besagte aufführungspraktisch, daß ein Werk, dessen Sinn in ihm selbst lag, in integrierter, unversehrter Gestalt präsentiert werden mußte: Das autonome Werk ist nach der klassischen Ästhetik, wie sie Karl Philipp Moritz bereits um 1780 proklamierte, ein in sich geschlossenes Ganzes. Die ältere Gewohnheit, eine Symphonie auseinanderzureißen und den einen Satz am Anfang, den anderen am Ende eines Konzerts zu spielen – eines Konzerts, in dessen Mitte sich Virtuosenstücke und Opernausschnitte drängten –, wurde preisgegeben – oder genauer: Vom Symphoniekonzert, das die Integrität der Werke wahrte, spaltete sich ein Unterhaltungskonzert ab, in dem durchaus auch einmal ein Satz aus einer Symphonie Platz fand. Mit anderen Worten: Das aus Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie zusammengesetzte Programm, wie es um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Norm wurde, ferner der emphatische Werkbegriff, der Zerstückelungen ausschloß, und schließlich die Verhaltensweise der ästhetischen Kontemplation, durch die Musik eine Bildungsfunktion erfüllte, die an die der Dichtung heranreichte, waren verschiedene Momente derselben Sache, die eine Sache des Bildungsbürgertums war. Es entstand eine Ästhetik des Konzertwesens, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich durchsetzte gegenüber der älteren Methode, musikalische Programme aus heterogenen Teilen zusammenzustücken, um eine Wirkung zu erzielen, in der Unterhaltung in Rührung und Rührung in Unterhaltung überging. Und sofern man unter einer Institution nicht eine bloße Organisation, sondern einen Inbegriff von sozialen Einrichtungen, Verhaltensnormen und Urteilkategorien versteht, gehören ästhetische und sozialpsychologische Momente durchaus zu der Institution Konzert, die als repräsentative Instanz der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts erscheint«.

V.

In dem mehrfach erwähnten Rundfunkinterview wurde Dahlhaus u.a. auch die Frage gestellt, inwieweit er in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts *seine* ganz persönliche Forschungsposition dargestellt habe, inwieweit er versucht habe, »eine Synthese – wenigstens –« anzustreben, welche die »gegnerischen Positionen« in die Darstellungsweise miteinbezieht. Und lassen Sie mich die kurze Präsentation dessen, was Dahlhaus unter »Strukturgeschichte« versteht und in welcher Weise er dieses Konzept in seiner Musikgeschichte realisiert hat, schließen mit den Worten, mit denen Dahlhaus auf diese Frage geantwortet hat:

»Ich bin im wesentlichen – falls es nicht arrogant ist, das zu sagen – der Meinung, daß ich meinen eigenen Weg gegangen bin. Ich wollte auch das Buch nicht mit Auseinandersetzungen, gar Polemiken belasten. Es ist in dem Buch auch sehr wenig Literatur zitiert; es ist insgesamt überhaupt arm an Zitaten. Es ist der Versuch einer Darstellung, die zwar vor dem Hintergrund einer ausgebreiteten Lektüre erfolgt ist, die aber dann darauf beruht, daß ich irgendwann einmal versucht habe, die Lektüre zu vergessen und nur noch das zu sagen, wovon ich glaube, daß ich es zu sagen hätte«. ³⁹

Gleichwohl handelt es sich um einen Versuch von Geschichtsschreibung, über den zu diskutieren wäre, ob er nicht auch im Blick auf das 18. Jahrhundert oder mehr noch im Blick auf das 20. Jahrhundert Modellcharakter besitzt, gleichfalls im Blick auf isolierte gattungsgeschichtliche Monographien, sofern diese nicht der herkömmlichen Disposition von organischer Entfaltung, Blüte und Zerfall folgen, sondern sich als »Problemgeschichte« verstehen. Zu diskutieren, so meine ich, wäre die strukturgeschichtliche Methode jedoch in jedem Fall, wo man sich der Aufgabe einer Epochendarstellung gegenübergestellt sieht.

Stil-, social- og andre musikhistorier – hvilken er den rigtige?

Finn Mathiassen

Det spørgsmål, der er sat som titel på dette indlæg, vil nok forekomme de fleste umiddelbart forståeligt. Om man så også vil finde det påkrævet eller meningsfuldt at behandle det, er måske en anden sag. Det drejer sig jo her om overordnede principper og synspunkter, og den slags er mange musikforskere meget lidt tilbøjelige til at ville overveje og diskutere; for det første fordi man ikke synes, at de trænger sig på i det daglige arbejde med de konkrete forskningsopgaver, for det andet fordi de forekommer så luftige, at de ikke er til at få redeligt hold på, og for det tredje fordi de ser ud til at rumme så mange implikationer i retning af ideologisk og politisk stillingtagen, at de må være en objektiv, videnskabelig forskning uvedkommende. Imod denne »jeg behøver ikke / kan ikke / vil ikke«-holdning kan anføres, at det især inden for de sidste 15 år har været ikke blot et eksistensvilkår, men en eksistensbetingelse for de humanistiske fag, at overordnede principper og synspunkter kom til undersøgelse og debat, og at det gælder i dag måske mere end nogensinde. Hvortil kan føjes den ikke uvæsentlige omstændighed, at har man afvist spørgsmålet om de overordnede principper og synspunkter, så har man i realiteten givet et svar på det. Det ligger i, at spørgsmålet, så ubehageligt og uhelderligt det også kan forekomme, er et reelt spørgsmål, der helt af sig selv griber ind og finder sit svar i enhver forskers liv og virke.

Det, der skal undersøges og diskuteres her, er altså spørgsmålet om, hvilken musikhistorie der er den rigtige. Ligger musikhistoriens egentlige mening, dens sande væsen eller kerne, eller hvad man vil kalde det, i musikens selv, i de musikalske udtryksformer, i de forskellige stilarter, normer, koder – kort sagt: er musikhistorien musikalsk? Eller findes det, det egentlig kommer an på, meningen, væsenet etc., udenfor, og i så fald hvor? I musikens socialhistorie, i dens receptions- og brugshistorie, hos dens kreative personligheder, i ånds- eller idéhistorien, eller helt andre steder?

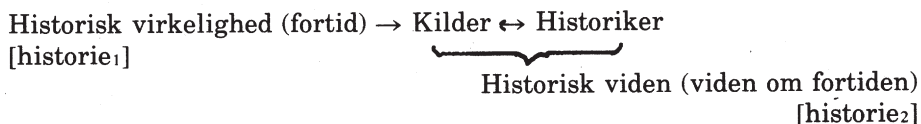
Jeg vil straks bemærke, at som spørgsmålet her er stillet, er det sagligt umuligt at give et entydigt svar. Det skyldes, at spørgsmålet i sig selv rummer i hvert fald én tvetydighed; den ligger i ordet »historie«. Det er vidt og bredt bekendt, at taler vi om historie, så taler vi om én af to ting, nemlig *enten* historie som det, de gamle kaldte *res gestae*, d.v.s. den virkelige fortid med alt, hvad der uigenkaldeligt har fundet sted, hvad enten vi ved det eller ikke, og helt uafhængigt af vore opfattelser; *eller* vi taler om historien som *historia rerum gestarum*, d.v.s. eftertidens – *in casu* vor egen tids – undersøgelse og skildring af fortiden, eller m.a.o. den klasse af nutidige aktiviteter, der sædvanligvis betegnes som historieforskning og historieskrivning. Med dette in

mente er det let at se, at rejser vi spørgsmålet om »den rigtige musikhistorie«, så afføder dette omgående et nyt spørgsmål, eller rettere: et helt kompleks af spørgsmål. Skal der ved »den rigtige musikhistorie« forstås en historie, der er sand eller i det ringeste tilstræber at være adækvat i forhold til den virkelige fortid? Eller er »den rigtige musikhistorie« en historie, hvis rigtighed består i, at den i en eller anden henseende svarer til nutidens tarv? Sagt på en anden måde: ligger en historieforsknings eller historieskrivnings »rigtighed« (og dermed dens eksistensberettigelse) i dens forhold til den fortid, som den handler om, men på ingen måde kan have haft del i – eller ligger dens »rigtighed« i forholdet til en nutid, som den uafviseligt har del i, men altså ikke handler om?

Det er en ubekvem og for nogle måske endda frustrerende kendsgerning, at der heller ikke her kan gives noget entydigt svar – denne gang dog ikke på grund af verbale tvetydigheder, men fordi de to slags »rigtigheder« i realiteten er således sammenfiltrede, at de ikke kan eksistere uden hinanden. Hvilket er ensbetydende med, at der ikke kan træffes nogen afgørelse m.h.t. den ene, uden at det implicerer en afgørelse m.h.t. den anden. Jeg skal uddybe dette i det følgende.

Jeg vil da først gøre opmærksom på – hvis man ikke allerede har bemærket det – at jeg med det allerede sagte har bevæget mig et godt stykke vej ind på den almindelige historieteoris domæne. Det forholder sig jo nemlig sådan, at man inden for den almindelige historieforskning gennem det sidste hundrede år har ført ret så udførlige diskussioner om bl.a. netop forskellige historiers »rigtighed«: statshistorie, økonomisk historie, politisk historie, kulturhistorie; materialhistorie vs. åndshistorie; de undertryktes historie vs. magtelitens historie; lokalhistorie vs. universalhistorie, o.s.v.; hvor findes historiens egentlige mening, dens sande væsen? Det spørgsmål, som jeg har været inde på i det foregående, er da også af en type, som er særdeles velkendt i den almindelige historieforsknings teori, og jeg tager udgangspunkt for de følgende overvejelser i en af den herhen hørende litteraturs danske klassikere. Man bedes betragte *Fig. 1*.

Fig. 1 – Efter H. P. Clausen: Hvad er historie? (Kbh. 1967), s. 53.



Af H. P. Clausens kommentarer:

»Udgangspunktet for al historisk forskning må da være, at der findes en fortidig virkelighed, som det er muligt at opnå viden om«.

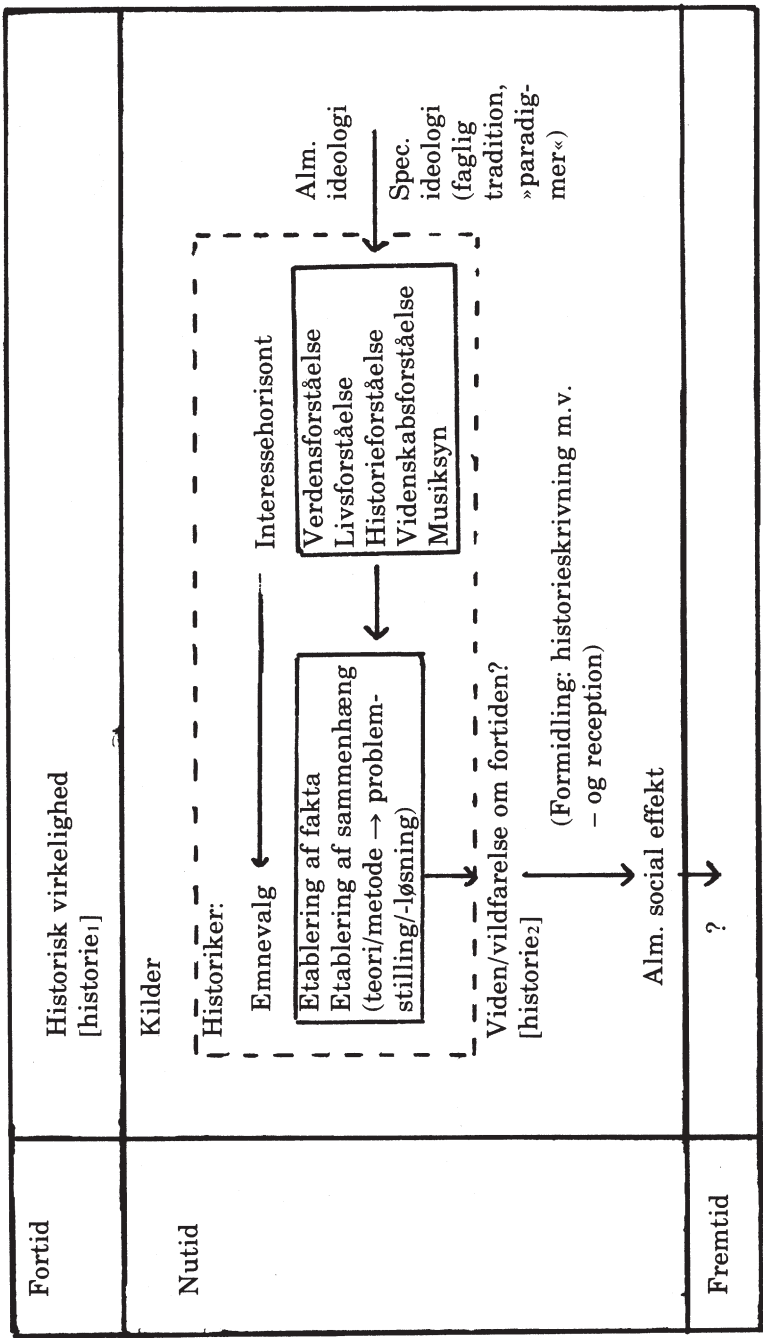
»Kilderne eksisterer i nutiden, historikerens arbejde med dem foregår i

nutiden, og viden om fortiden kan kun etableres i historikerens samtid. Relationen mellem nutid og fortid bliver derfor et væsentligt moment i vurderingen af, hvordan historisk viden bliver til«.

Det er klart, at denne figur ikke er ment som andet og mere end en oversigt over de allergroveste træk af en sammenhæng, der i realiteten er mere kompliceret end som så. F. eks. ved jo alle, at historikere ikke bare frembringer *viden* om fortiden, men ind imellem også en hel del *vildfarelse*, selv med iagttagelse af den skarpeste kildemæssige akribi. Der må altså findes potentielle fejkilder i den proces, der fører fra de historiske kilder og til det færdige forskningsresultat. Det er bl.a. dette forhold, der har givet anledning til de udvidelser og specifikationer, som man vil finde i Fig. 2. Jeg har samtidig benyttet lejligheden til at tage musikken med ind i billedet. Hvad indebærer det, at musikhistorikeren netop er *musikhistoriker*?

Fortidens musik har, som alle dens øvrige æstetiske frembringelser, en made at være til på i nutiden, der er anderledes end de almenhistoriske kilders. Vi kan nok føle os fascinerede af historiske tildragelser som Grevens fejde eller det stockholmske blodbad og måske endda komme i affekt over dem, men det er dog en middelbar fascination, der kun kommer i stand gennem hvad vi har hørt eller læst om dem, eller studeret os til. I musik og anden kunst ligger fascinationen derimod i tingen selv i dens her og nu, i hvert fald som en mulighed. Musikhistorikeren befinder sig dermed under et dobbelt engagement, der kan tage sig ud som et dilemma: på den ene side engagementet i musikken som eksistentiel, korporlig virkelighed; på den anden side engagementet i forskningsopgaven, hvor musikken har status som historisk dokument. Vi ved alle, at dette dobbelte engagement er en direkte eller indirekte, i mange tilfælde besværlig, men under alle omstændigheder nødvendig forudsætning for at musikhistorieforskning overhovedet kan komme i stand. Der ligger heri et alvorligt forskningsteoretisk problem. Sagen er jo nemlig den, at det ikke bare er os, der i vort her og nu er mere eller mindre engageret i musikken som eksistentiel, korporlig virkelighed, men det var mennesker i fortiden også, i *deres* her og nu. Den virkelige fortids eksistentielle musikoplevelse, dens virkelige måde at forstå musik på, kan vi naturligvis ikke *genskabe*, uanset hvor grundigt vi restaurerer de musikalske kilder; vores oplevelse af fortidens musik kan aldrig være nogen *genoplevelse*. Men det udelukker ikke, at vi kan *vide* noget om den. Der er blot den hage ved det, at vejen til viden om fortidens musikforståelse med nødvendighed fører igennem vor egen nutidige musikforståelse. Her har vi altså et hermeneutisk problem, og min pointe er nu, at den slags findes overalt i enhver historieforskning. Det gælder for musikhistorikeren, som det gælder for almenhistorikeren og enhver anden slags historiker, at vejen til viden om fortiden – hvad enten det drejer sig om dens musikforståelse eller dens økonomiske og sociale forhold m.v. – uundgå-

Fig. 2 – Samme figur, udvidet og specificeret ved FM.



eligt fører gennem vore nutidige forståelser. Det er dette, jeg har prøvet at kortlægge i *Fig. 2*, som man nu bedes studere.

Det vil efter dette ses, at hvad enten vi med spørgsmålet om »den rigtige (musik)historie« sigter til den fortidige virkelighed (»historie₁«) eller til vore forskningsresultater (»historie₂«), så stilles dette spørgsmål i og af nutiden, og besvarelsen kan kun ske under nutidens betingelser. Vil man således hævde, at selv om musik ganske vist altid har eksisteret i et net af sociale relationer, så er det dog musikken selv, det først og sidst må dreje sig om i musikhistorieforskningen og -skrivningen – så kan der udelukkende argumenteres for dette standpunkt under henvisning til nutidige forhold. Og vil man omvendt hævde, at det er musikens sociale eksistensbetingethed og implikationer, der må stå i centrum for vores forskning og formidling, så kan der igen kun argumenteres legitimt under en nutidig horisont. Vil man derimod ophøje et hvilket som helst af de to standpunkter (eller andre tilsvarende) til et virkeligt princip for den virkelige historie, så bliver sagen prekær, idet man dermed har skudt fortiden ting i skoene, som er åbenlyst urimelige. Standpunkter af den nævnte art er og bliver teoretiske forskningsprincipper med deraf afledte forskningsstrategier, og den slags tilhører helt og udelt nutiden. Historien selv kan ikke besvare historieteoretiske spørgsmål.

Al historieforskning, musikhistorieforskningen indbefattet, vises således altid og uundgåeligt hjem til sin egen nutid. Vil dette nu sige, at vi i virkeligheden ikke med nogen som helst sikkerhed kan vide noget om fortiden, udover at den har leveret os de og de kilder, ud fra hvilke vi kan etablere nogle spredte fakta, som vi så kan fortolke og forbinde så nogenlunde efter forgodtbefindende?

Mange historikere og historie-tænkere har besvaret dette spørgsmål bekræftende. Det gælder som bekendt Nietzsche, der i 1870'erne forfattede den berømte sætning, at »kun ud fra øjeblikkets højeste kraft skal I tyde fortiden« (hvormed han f. eks. kan have ment, at kun ud fra den nutidige, gennemglødede oplevelse af Wagners musikdramaer var det muligt at forstå dramaets historie). Hans ord vakte røre blandt faghistorikerne, men iøvrigt var dette: at fortolke fortidens levn ud fra nutidens tarv. på ingen måde noget nyt. At fortiden ikke rummer nogen sandhed uden for såvidt den er af værdi for nutiden og virkeliggørelsen af et håb for fremtiden, var allerede en grundlæggende tanke i Grundtvigs historiesyn, for A. D. Jørgensen i hans danmarkshistoriske skildringer og, i varierende udgaver, for den meste historieundervisning i de danske skoler indtil dagen i dag. At den også havde bred og frodig grobund i det store udland, ikke mindst jo Tyskland, er velkendt. En sådan moralsk eller politisk motiveret, nutidsfunderet og fremtidsorienteret omgang med historien kan under omstændigheder afstedkomme ideologiske effekter med ret så omfattende konsekvenser for samfundslivet og historiens gang – på godt og ondt. Grundtvigs visioner går vel i dag de fleste til hjerte, men der har unægteligt været historie-forkyndere, hvis virke har efterladt spor, der skræmmer.

Blandt faghistorikerne har den rendyrkede profet dog altid hørt til undtagelserne, og siden Anden verdenskrig synes racen at være uddøende. Gennem det sidste hundrede år (i Danmark siden Kr. Erslev) har de fleste historikere været af den slags, der betragter folkeopdragelse og fremtidsvisioner som videnskabeligt uvedkommende, som nærer mistro til enhver såkaldt helhedsopfattelse, og som udelukkende ser historieforskningens opgave i at forsyne samtiden med tilgængelige kilder og veletablerede fakta. Det er soleklart, at uden sådanne forskeres indsats ville vi ikke være i stand til at opnå nogen som helst pålidelig viden om fortiden; hvis ingen »fanger sæler« (J. P. Larsen), må bopladsen uddø. Når jeg alligevel gør mig udtilbens og finder sagen betænkelig, så skyldes det, at forskningsprocessen – jvf. *Fig. 2* – under disse auspicer sættes i stå, før den er tilendebragt. Hvordan nemlig med *etableringen af sammenhæng*? Det kan jo umuligt gå an at lukke øjnene for, at enhver samtid normalt giver en døjt i, om et historisk faktum er veletableret, men til gengæld har en umættelig appetit på sammenhæng. Og hvis historikerne ikke leverer dem, så er samtiden omgående parat til at fabrikere dem selv. Vi kan naturligvis med et skuldertræk konstatere, at resultatet normalt vil falde ind under rubrikken »vildfarelse«, men hvad med konsekvenserne for samfundslivet og fremtiden?

Som sagt: enhver historieforskning, musikhistorieforskningen ikke undtaget, er altid og uundgåeligt hjemvist til sin egen nutid. Det står ikke til at ændre. Men jeg kan ikke se, at dette med nødvendighed skulle indebære, at historikeren så ikke har andet at stille op end *enten* at gå ind i rollen som forkynner og folkeopdrager, *eller* at betragte videnskabelighedens grænse som nået med etableringen af fakta (og måske en og anden lidt videregående sammenhæng, hvad der jo ikke rigtig er til at undgå, hvis det drejer sig om en bredere musikhistorisk fremstilling). Og jeg vil gerne afslutningsvis pege på en tredje mulighed, en farbar (men naturligvis ikke uden videre ufejlbarlig) vej til reel viden om fortiden; den tager sit udgangspunkt i netop den nutid, som historieforskningen er bundet til.

Karl Marx har et sted skrevet de bemærkelsesværdige ord, at »nøglen til forståelse af abens anatomi ligger i forståelsen af menneskets anatomi«. Meningen er naturligvis den, at i den udstrækning hvori vi har forstået nutidens historiske struktur, samspillet af almene love i dens mylder af konkrete foreteelser, er vi også i stand til at forstå fortidens historiske strukturer (– i princippet svarende til Jeppesens ord i kontrapunktlærebogen: at har man til gavns arbejdet sig ind i f. eks. latin, har man derigennem lært noget grundlæggende om sprog i al almindelighed). Pointen i dette er på ingen måde den, at nu skal altså nutidshistorien, eller nutidsmusikhistorien, sættes i højsædet som »den rigtige musikhistorie«. Pointen er en helt anden, nemlig for det første den, at med reel indsigt i ikke bare nutidens eller nogen anden tids historiske struktur, men i historiske strukturer i al almindelighed, ville det nok være muligt ikke blot fortsat at etablere historiske fakta, men også tilforladelig viden om videregående sammenhæng i den historiske virkelig-

hed. Og pointen er for det andet den, at med en sådan indsigt ville det nok være muligt at føre mere frugtbare debatter om, hvad nutiden har brug for som den i den forstand »rigtige« musikhistorie.

Niels W. Gade und die »tote Zeit« der Symphonie ⁰

Siegfried Oechsle

»Es ist nicht das Wollen, nicht das Können, nicht die Berufung, die über das Werk entscheiden. Man kann in ein Klima, in eine Zeit geraten, die kein Gedeihen mehr zulassen. Es geht wie mit der Vegetation, der Fauna – ganze Reihen sterben aus. Das Wort, das gestern noch Zauberkraft hatte, fällt heute sinnlos zu Boden.«¹ Diese resignative Bemerkung Hugo von Hofmannsthal's aus dem Jahre 1923 zeugt von einem Geschichtsdenken, das man als organologisch bezeichnen kann. Nicht nur einzelne Werke, sondern ganze Gattungen gehorchten hierbei dem morphogenetischen Verlaufsschema von Wachstum, Blüte und Verfall. Die Geschichte einer Gattung stellte man sich vor als ein Stück Naturgeschichte; eine Gattung konnte veralten, degenerieren und absterben. Aus der Sicht dieser deterministischen Perspektive stand unweigerlich fest, »daß auch der Kunst ein bestimmter Lebensverlauf vorgezeichnet ist in ihrem Wesen, über den hinaus kein Arzt und kein Adept führt.«² Eine Gattung, die das Stadium der Morbidität erreicht zu haben schien, kompositorisch weiterzuverfolgen, kam einem Absinken in die Epigonalität gleich.

Carl Dahlhaus hat unlängst wiederholt die These formuliert, die Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 seien in der Geschichte der Symphonie eine »tote Zeit« gewesen: erst mit Brahms und Bruckner hätte sie eine Renaissance erlebt, wäre ein »zweites Zeitalter der Symphonie«³ angebrochen. Allein ihr »ästhetisches Prestige«⁴ hätte sich ungeschmälert erhalten, die »zentrale Gattung der Orchestermusik«⁵ stellte jedoch die Symphonische Dichtung dar. Zwar proklamierte Wagner um 1850 – von einem »weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet« – das Ende der Gattung und warf den Nachfolgern Beethovens vor, »fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im mindesten auf den Gedanken zu geraten, daß die letzte Symphonie bereits

0. Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Referates anlässlich des »9. Nordiske Musikforskersymposium« in Askov/Dk. (8.–13.8.1983).

1. Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Basel 1943, S. 46.

2. Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 164.

3. Carl Dahlhaus, Liszt's Idee des Symphonischen, in: *Liszt-Studien 2*, (= Kongreßbericht Eisenstadt 1978), hrsg. v. S. Gut, München und Salzburg 1981, S. 36–42, besonders S. 36. Ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. C. D., Bd. 6), Wiesbaden und Laaber 1980, S. 65 u. 220 ff.

4. *Liszt-Studien 2*, S. 36.

5. Carl Dahlhaus, Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. v. W. Arlt u.a., Bern und München 1973, S. 840–895, bes. S. 895.

geschrieben sei.«⁶ Doch für Ferdinand Hand bildete sie den »Culminationspunkt«⁷ der Instrumentalmusik; und Friedrich Theodor Vischer (resp. K. R. von Koestlin) erschien es als unbestreitbar, »daß mit ihr (sc. der Symphonie) die Instrumentalmusik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.«⁸ Auch Hanslick unterstrich ihre ästhetische Dignität: »Die Symphonie verlangt vollendete Meisterschaft; sie ist der unerbittlichste Prüfstein und die höchste Weihe des Instrumental-Componisten.«⁹ (Der einen Seite Erstarrung in feste ästhetische Lehrsätze vorzuhalten, wäre genauso unfruchtbar, wie der anderen belletristisch beweihräucherten Messianismus anzulasten.) Diese konträren Positionen wären erst einmal zur Kenntnis zu nehmen; denn in dem Maße, in dem die Distanz zum vorigen Jahrhundert sich vergrößert, dürfte die Schwierigkeit zunehmen, Zentrales von Peripherem, repräsentative Stränge der Tradition von marginalen zu sondern. Selbst die Tatsache, daß eine Gattung für einen begrenzten Zeitraum verstärkt der Kritik und den Bemühungen um kompositorische Modifikation ausgesetzt war, läßt nicht unmittelbar auf den Grad ihrer Repräsentativität schließen. Und daß der ästhetische Rang einer Gattung aus einer früheren Zeit herrührt, hat nicht automatisch eine Minderung ihrer Relevanz zur Folge – dies zu postulieren, hieße Aktualität mit Innovation zu verwechseln. Auch das Übergreifen symphonischer Satztechniken und -formate auf andere Gattungen wie Klavierkonzert, Konzertouvertüre oder Messe braucht nicht unbedingt eine Aushöhlung der Gattung zu signalisieren. Vielmehr könnte sich darin ihre zunehmende Bedeutung widerspiegeln. Die Symphonie ist von der Symphonischen Dichtung keineswegs verdrängt worden; eher steht die Symphonische Dichtung zur Symphonie in einem Verhältnis der Abhängigkeit als umgekehrt. Die komplexe Relation der beiden Gattungen sollte jedenfalls nicht in das Gefüge einer idealtypisch polaren Konstruktion gepresst werden. Anstelle einer antithetischen Konfrontation wäre das Heil wohl besser in einer differenzierten Analyse der Übergänge zwischen absoluter und programm-bundener Symphonik zu suchen.¹⁰

Wer nun die Fülle der zwischen 1850 und 1870 komponierten Symphonien in die Waagschale der historiographischen Urteilsfindung werfen wollte, der setzte sich dem Verdacht aus, entweder einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen Dogmatismus anzuhängen, oder aber bloße musikwissenschaftliche

6. *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Julius Kapp, 14 Bde., Leipzig o. J., Bd. 10, S. 105.

7. Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. II, Jena 1841, S. 405.

8. Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. III, 2. Abschnitt, 4. Heft: Die Musik (§§ 767–832 von K. R. von Koestlin), Stuttgart 1857, S. 1089.

9. Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der »Modernen Oper« IV. Theil)*, Berlin 1892, S. 204.

10. Vgl. Ludwig Finscher, »Zwischen absoluter und Programmmusik«. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, (= Festschrift Walter Wiora), Tutzing 1979, S. 103–115, bes. S. 103.

Statistik zu betreiben. Denn der kardinale Einwand könnte lauten, daß die entsprechende Werke der Bargiel, Bruch, Gade, Goetz, Hiller, Raff, Reinecke, Volkmann etc. längst in den »Souterrain« der Musikgeschichte abgesunken sind.¹¹ Obwohl sie einmal ihre wirkungsgeschichtliche Bahn mit dem Anspruch auf Dauer angetreten sind, haben sie sich im historischen Auswahlprozeß als nicht lebensfähig erwiesen. Dies konnte um so vorbehaltloser akzeptiert werden, als die Wertkriterien des 19. Jahrhunderts noch kaum reflektierte Grundlage des Urteils bildeten. Doch mit dem wachsenden Abstand zur Musik dieser Epoche – eine Distanz, die auch in Erfahrungen mit gegenwärtiger Musik gründet – können Zweifel an der Verbindlichkeit der geschichtlichen Selektion angemeldet werden.¹² Ihren Verlauf dürften auch Momente wie der Parteienstreit des vorigen Jahrhunderts, nationalistische Resentiments, aber auch die Veränderung der sozialgeschichtlichen Voraussetzungen als Faktor der Rezeption eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben. Der Haupteinwand gegen ein allzu unreflektiertes Festhalten am traditionellen Werkbestand gründet jedoch darin, daß die metaphysisch fundierten Normen der Ästhetik ihren Anspruch auf zeitlose Geltung eingebüßt haben. Aus dem Umstand, daß sich die Kriterien des Qualitätsurteils als historisch veränderliche und damit als relative erwiesen haben, müßte auch die Folgerung gezogen werden, den auf die Gegenwart gekommenen Kreis der Meisterwerke nicht mehr als unbeschränkt repräsentativ und essentiell zu betrachten. Mit anderen Worten: das Resultat der historischen Auslese wäre weniger als starr und inkorrigibel anzusehen. Es hätte der wissenschaftlichen Untersuchung nicht mehr als umstandslos zu akzeptierende Voraussetzung, sondern vielmehr als Gegenstand zu dienen. Angesichts heute fehlender, allgemein gültiger Maßstäbe, wäre es allerdings unverzichtbar, zur Formulierung eigener Urteile in einen Dialog mit ästhetischen Kategorien und Normen der Vergangenheit zu treten. Vor diesem Hintergrund erhielte eine Konfrontation präsender Werke mit vergessenen eine neue Legitimation. Die Basis des Vergleichs bestünde eben in dem gemeinsamen ideen- und gattungsgeschichtlichen Kontext und den damit verbundenen kompositorischen Techniken. Wenigstens könnte überprüft werden, ob ein heute verschollenes Werk den Kriterien einer ihm gemäßen historischen Ästhetik standzuhalten vermag.¹³ Ein objektives, aus dem Rahmen geschichtlichen Wandels herausragendes Urteil sollte dabei freilich nicht gefordert werden. Doch könnte es vielleicht umsichtiger und reflektierter ausfallen.

11. Vgl. zu Dänemark Bo Marschner, *Den danske symfonis historie 1830–1890*, Præstegave Univers. Aarhus 1969 (masch.).

12. Vgl. im folg. Friedhelm Krummacher, Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1979/80*, Berlin 1981, S. 154–170, bes. S. 157ff.

13. Ders., Schwierigkeiten des ästhetischen Urteils über historische Musik. Anmerkungen zu Schumanns Klavierquartett op. 47, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hrsg. v. Heinrich Poos, Berlin 1972, S. 247–268, bes. S. 250f.

Ein Vergleich zwischen dem Finale der *VII. Symphonie* Gades und dem Kopfsatz der Schumannschen *B-Dur-Symphonie* scheint mehr den Charakter eines unter Laborbedingungen veranstalteten Experiments zu tragen, als daß er eine historische Legitimation beanspruchen könnte. Die Etikettierung Gades als Epigone Mendelssohns – so unzutreffend wie unausrottbar – wurde zwar zumeist im Hinblick auf die Symphonik vorgenommen.¹⁴ Doch dürfte hierfür eher eine Geschichtsperspektive verantwortlich gemacht werden, die äußere Ereignisse über musikalische, besser gesagt: kompositionsgeschichtliche, Zusammenhänge stellt. Von einem deutlichen, zuweilen sehr dominierenden Einfluß Mendelssohns läßt sich nur in bezug auf die II. und III. Symphonie Gades sprechen, während bei der Ersten mindestens ebensoviel Gewicht auf Schubert fällt; ab der IV. Symphonie hingegen steht die kompositorische Auseinandersetzung mit dem symphonischen Oeuvre Robert Schumanns im Vordergrund.

Der folgende analytische Exkurs sucht nicht nach direkten motivischen Verbindungen oder nach formschematischen Parallelen (hierbei wäre die unterschiedliche Stellung der Sätze im Zyklus in Rechnung zu ziehen). Die Grundlage des Vergleichs entsteht vielmehr durch eine frappierend ähnliche Struktur der Hauptthemen im Rahmen einer beiden Sätzen eigenen Orientierung am Grundriß der Sonatenform. Unter Konzentration auf Themenaufstellung und Fortspinnungs- bzw. Entwicklungsverfahren soll (im Sinne einer analytischen Ausschnittsvergrößerung) der Frage nachgegangen werden, wie sich Satzverlauf im unmittelbaren Anschluß an die Exposition der Themen konstituiert.

Der motivische Kerngedanke von Schumanns Hauptthema aus dem ersten Satz der *B-Dur-Symphonie* ist der vorangehenden langsamen Einleitung entnommen. Er setzt sich zusammen aus einer durch Punktierung profilierten rhythmischen Formel und einem Terzfall, der aus der Unterterz wieder in den Grundton zurückkehrt. Die Erweiterung zur Viertaktgruppe geschieht durch Wiederholung des zweiten Thementaktes mit anschließendem Terzausschlag.

Beispiel 1



14. Zur Kritik an dieser Standardauffassung vgl. Friedhelm Krummacher, Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik, in: *Christiana Albertina*, Heft 16 (neue Folge), Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität Kiel, 1982, S. 19–37, bes. S. 26.

Diese interne Wiederholung demonstriert sowohl die additive Fügung des Halbsatzes aus eintaktigen Elementen als auch die angelegte Möglichkeit der Ausweitung einer motivischen Zelle zur Kette gleicher Notenwerte. Beide Aspekte prägen die weitere Themenformulierung: Einerseits wird der folgende Halbsatz durch Ausspinnung der beiden Sechzehntel zur Figurationskette gewonnen. Andererseits wird die gesamte Achttaktgruppe auf der Stufe der Subdominante wiederholt. Da der achttaktige Vordersatz auf der Dominante endet, mündet die Sequenz zurück in die Tonika: der metrisch-harmonische Grundriß einer sechzehntaktigen Periode ist geschlossen. Obwohl die achttaktige Gruppe weniger korrespondierend als vielmehr entwickelnd angelegt ist und aus der strukturellen Disposition der ersten vier Takte die Konsequenzen zieht, wird doch durch die Sequenzierung der interne Bewegungszug unterbrochen und muß neu initiiert werden (die Zäsur ermöglicht es Schumann auch, die Reprise an diesen Punkt anzusetzen).

Die Ausweitung des Themas zum Satzglied vollzieht sich unter Rekurs auf die bislang involvierten Verfahrensweisen Wiederholung, Sequenzierung und Auflösung motivischer Elemente in Sechzehntelfiguration. Die gesamte Satzphase bis zum Eintritt des Seitenthemas wird nahezu ausschließlich mit dem zweitaktigen Kopfmotiv bestritten. Während die punktierte Formel unverändert bleibt, erweitert sich der Terzanstieg vorübergehend auf den Ambitus einer Quinte. Nach einer sukzessiven Reduktion auf das punktierte Themeninitium findet eine Wiederherstellung der rhythmisch-metrischen Kontur des viertaktigen Vordersatzes statt.

Beispiel 2

38		Hauptthema
54		sequenzierter Vier- takter im Anschluß an die Themenexpos.
72		Ende des Haupt- satzgliedes

Man könnte zwar von einer teilweise erfolgten Angleichung an den fortspinnenden Nachsatz sprechen, da der zweimalige Terzanstieg ersetzt wird durch einen in Sechzehntelwerten gebrochenen C-Dur-Akkord. Doch in dieser Hinsicht zeigte sich der entsprechende Abschnitt des Themas, der bereits den gesamten Vordersatz in Sechzehntelfiguration auflöste, weitaus radikaler. Als Zwischenresümee läßt sich festhalten: Die Extension des Hauptthemas zum Hauptsatz vollzieht sich als wechselnde Kombination zwischen den ein-

zelen motivischen Prägungen und den im Thema enthaltenen Satztechniken Sequenzierung und Diminution des Grundmetrums. Der im Thema erreichte Entwicklungsstand wird (abgesehen von einer harmonischen Ausweichung nach Des-Dur) kaum überschritten. Die Unterscheidung zwischen »Fortspinnung« als einem primär unbezogenen Nacheinander einzelner Motive und »Entwicklung« im Sinne einer durchgängigen »Substanzgemeinschaft«¹⁵ – im einen Fall dominiert ein »tektonischer«, im anderen ein »logischer« Formverlauf¹⁶ – läßt sich für das vorliegende Beispiel nur sehr eingeschränkt vornehmen. Denn dieser Hauptsatz konstituiert sich, pointiert gesprochen, unablässig auf der Basis einer »Substanzgemeinschaft«, ohne daß sich ein entwickelndes Moment deutlich abzeichnete.

Auch die direkt zum Seitenthema hinführenden Überleitungstakte rekurren auf der punktierten Formel – der neue Abschnitt der Form präsentiert sich unter Rückblendung auf den Ausgangspunkt als Neuansatz, nicht als Resultat einer Entwicklung. Nach einem mittels Augmentation und Synkopierung auskomponierten Retardieren erfolgt die Exposition einer wiederum sechzehntaktigen Periode. Sie ist konstruiert als Aneinanderreihung ein- und zweitaktiger Partikel und steht zum Hauptsatz in äußerst lockerer Beziehung. Von dem Territorium des Seitenthemas scharf abgegrenzt, schließt sich eine als Sequenzmodell konzipierte Satzphase an; der Übergang geschieht abrupt durch eine »plagale« Schlußwendung und durch das syntaktische Verfahren der Taktverschränkung.

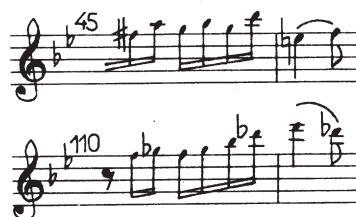
Beispiel 3

The musical score for 'Beispiel 3' is written for four staves: Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Brass (Br), and Violoncello/Double Bass (Vc). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections: 'Seitenthema' and 'Sequenzmodell'. The 'Seitenthema' section begins at measure 94. The 'Sequenzmodell' section begins at measure 100. The 'Seitenthema' section features a melodic line in V1 and V2, with 'arco' markings. The 'Sequenzmodell' section features a rhythmic pattern in V1 and V2, with 'cresc.' markings. The 'Br' staff has a melodic line with 'cresc.' markings. The 'Vc' staff has a rhythmic pattern with 'arco' and '(S)' markings. The score ends at measure 106.

15. Friedrich Blume, Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung, in: *F. B., Syntagma musicologicum*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 505–525.
16. Vgl. Carl Dahlhaus, Beethovens »neuer Weg«, in: *Jahrbuch ...* (s. Anm. 12), 1974, Berlin 1975, S. 46–62, bes. S. 46.

Dem Sequenzmodell liegt eine in Halben fortschreitende Skala aus Terzintervallen zugrunde. Dieses Fundament wird überlagert von einer chromatischen, in synkopisch verschobenen Vierteln ansteigenden Linie in den Violon. Von diesem Unterstimmenkomplex getragen, wird eine zweitaktige, rhythmisch mit den Synkopen gehende Sechzehntelfigur sequenziert. Ihre Intervallstruktur besteht aus einem Dreiklangsaufstieg, wobei zunächst der Grundton leittönig umspielt wird. Daraus resultiert ein paralleler Verlauf zur chromatischen Linie der Violon. An der Sechzehntelfigur, die vom Sequenzmodell abgelöst und frei sequenziert wird, ist die eigentliche, über das beständige Festhalten am Kernmotiv hinausgreifende Entwicklung des Satzes ablesbar: Aus dem Nachsatz des Themas herkommend, durchwirkt die Sechzehntelmotivik das Hauptsatzfeld und trägt entscheidend zur Variantenbildung in der satztechnischen Ausformung des Themas zum Satzglied bei. Im Bereich des Seitenthemas wird sie zunächst stark verkürzt zum aphoristischen Begleitstimmeneinwurf. Auf zweitaktiges Format erweitert, gewinnt sie jedoch wieder einen themennahen Umriß:

Beispiel 4



Hauptthema: Ende des Nachsatzes

Überleitung zur Schlußgruppe

Zielpunkt der Entwicklung ist das Schlußgruppenmotiv, das, vergrößert dargestellt, als Synthese aus dem Skalenfundament des Sequenzmodells und dem Kopfmotiv des Hauptthemas gebildet ist:

Beispiel 5



Im Zusammenhang der gesamten Exposition nimmt das Seitenthema eine externe Stellung ein. Durch die unvermittelte Wiederaufnahme des Fortspinnungsfadens aus dem Hauptsatz wird dem Seitenthema verwehrt, zu einem Abschnitt der Form zu expandieren. Strenggenommen ist die Verwendung des Terminus »Thema« illegitim: obwohl als Kontrast introduziert, fungiert es nicht als Gegenstand einer thematischen Abhandlung, sondern bleibt ephemer. Die streng regularisierte und deswegen in den Bereich des Mechanischen rückende Faktur des Sequenzmodells korreliert mit der radikalen Disziplinierung des Satzes durch die stetige Fixierung auf das nur sehr begrenzt veränderliche Hauptthemenmaterial.

Der hierbei entstehenden Gefahr der Monotonie sucht Schumann indes zu begegnen: Einerseits bringt er das rhythmische Potential, das in Form der synkopisch verschobenen Akzente dem Sequenzmodell unmittelbar nach der Exposition des Seitensatzes immanent ist, zur Entladung. Aus der Generalpause auf der schweren Taktzeit und dem gesamtorchestralen Akkordstoß auf der leichten resultiert eine Störung des rhythmisch-metrischen Flusses, die im Verein mit der abrupten Richtungsänderung der Harmonik nach Ges-Dur einen Ausbruch aus dem bisherigen Verlaufskontinuum aus punktierter Rhythmik und Sechzehntelbewegung bewirkt. Andererseits fügt Schumann sowohl in die Durchführung als auch in die Coda selbständige, metrisch-melodisch geschlossene Gebilde ein, die sich vom Satzplan gleich Intarsien abheben.¹⁷ Obwohl der 46-taktige Coda-Einschub die formale Disposition eines Sonatensatzes zu sprengen scheint, braucht man ihn nicht »vollends inhaltlich zu verstehen«.¹⁸ Auch eine primär musikalische Deutung dieser lyrisch-kantablen Injektionen wäre denkbar. Ihre Funktion besteht in der Schaffung eines markanten Gegengewichts zur lastende Dominanz des Hauptthemenmaterials. Ihr Status wäre zwischen den Begriffen »Thema« und »Episode« anzusiedeln; in den Rang des Thematischen rücken sie nicht, da ihre Introduction keinen symphonischen Diskurs hervorruft. Als reine Episoden können sie auch nicht bezeichnet werden, da – wie im Falle der Coda – ihre Einbindung in den Satz im Sinne einer nahezu starren Themenopposition zu fassen wäre (gewagter ausgedrückt: der Zusammenhang besteht in der Negation einer Beziehung). Fast mag es scheinen, als zeige das Ende des Satzes an, welche charakteristischen Aspekte des genuin lyrischen Hauptthemenfalls im musikalischen Prozess nicht zu einer Ausformulierung gelangen konnten, welch strapaziöse Behandlung dem signalhaften Kopfmotiv durch die kompromißlose Vergrößerung auf ein symphonisches Satzformat widerfahren ist.

Gade exponiert zu Beginn des Finales aus der 1864/65 entstandenen VII. Symphonie ein Thema, in dem ebenfalls die additive Fügung aus kleinen

17. Die knappen Bemerkungen zur Gesamtkonzeption der beiden Sätze von Schumann und Gade entspringen zwar dem analytischen Ausgangspunkt, verlassen jedoch den engeren Bereich der vergleichenden Gegenüberstellung.

18. A.a.O. (vgl. Anm. 10), S. 111.

Einheiten dominiert (Bsp. 6a). Ein aufwärts gerichtetes, als Punktierung rhythmisiertes Sextintervall, umgeben von seinem auftaktig vorangestellten Anfangston und dem repetitierten Schlußton, bildet das Kopfmotiv. Es wird oktavversetzt wiederholt und direkt verkoppelt mit einer eineinhalbtaktigen Achtelfolge, bestehend aus einem kaskadenförmigen Abstieg, dessen diastematische Struktur im Rahmen des Tonika-Quartsextakkordes auf Sextfall und Terzanstieg ausgerichtet ist. Die Abwärtsbewegung wird am Ausgang des Halbsatzes auspondiert durch die genau umgekehrten Intervallfolgen. Diese Viertaktgruppe vervollständigt sich zur achttaktigen Periode durch Sequenzierung in der Unterquinte.

Beispiel 6 a–d

a 6 (Hauptthema, Vs.)

b 14 Fortspinnung (Oberstimmen)

c 13 Fortspinnung (Unterstimmen)

d 26 Vorläufer der Bläsermotivik

Punktiertes Kopfmotiv, interne Wiederholung, Fortspinnungs- und Sequenzierungstechnik sowie Reihung auftaktig einsetzender Segmente und Periodenstruktur können als Parallelen zu Schumanns Thema gelten. Hinzuweisen wäre jedoch auf einige charakteristische Unterschiede im Detail. Die Zäsuren der Themensyntax sind bei Gade mit Gelenkbildungen ausgestattet, die die Übergänge stärker miteinander verzahnen. So reiht sich die Fortspinnungskette nicht nur parataktisch an das Kopfmotiv, sondern geht als diminuierende Ausweitung des Initiums unmittelbar aus dem punktierten Rhythmus hervor. Auch die beiden Halbsätze sind miteinander verschweißt: die Folge aus Sextsprung und Terzdurchgang am Ausgang des Vordersatzes wird erst mit dem Auftakt des Nachsatzes vervollständigt (T. 9). Der Akkord f–a–cis, der diese Nahtstelle markiert, könnte einerseits aufgefaßt werden als quintalterierte Tonika, die den funktionalharmonischen Grundriß des Vor-

dersatzes schließt, andererseits wäre er auch als Subdominantvorhalt zu lesen, der bereits dem harmonischen Terrain des Nachsatzes zugehört.

Der Eindruck der Homogenität und des fließenden Duktus stützt sich nicht zuletzt auf die bogenförmige Kontur der Diastematik aus Anschwung und Abstieg, die die kleinteilige Motivik überwölbt und zusammenfaßt. Angesichts dieser doch relativ geschlossenen Themenkonstruktion scheint eine öffnende Erweiterung zur Hauptsatzzone kaum anders möglich als durch Zersplitterung oder aber Paraphrasierung.

Aus dem zunächst sequenzierten Ganzschluss (T. 14/15) und der nachfolgenden Pause resultiert eine eintaktige Verlängerung der Hauptthemenperiode (vgl. Violine 1):

Beispiel 7

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system contains measures 6 through 10, and the second system contains measures 14 through 20. The instrumentation includes Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc). The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat. The upper strings (V1, V2, Va) play melodic lines with frequent slurs, while the lower strings (Vc) provide a rhythmic and harmonic foundation with arpeggiated patterns. Measure numbers 6, 10, 14, and 20 are indicated at the beginning of their respective measures. Dynamic markings such as 'cresc.' and 'decresc.' are used throughout the piece to indicate changes in volume.



Darauf folgt, sozusagen mit eintaktiger Verspätung, ein variatives Umschreiben des exponierten Motivmaterials: punktierter Sextsprung aufwärts und Abstieg im Quartsextakkord mit Berührung der Nebennote e" zeichnen den Umriss des Themas nach; sein diastematischer Verlauf wird gleichsam auf eine Zweitaktphrase zusammengefasst (Bsp. 6b). Die sich anschließende Sequenzenreihe scheint auf die Komplettierung einer zweiten Periode abzu zielen. Doch der Ausbau der syntaktischen Quadratur wird durch mehrere Faktoren gestört: erstens verharrt die Harmonik auf der einmal erreichten Stufe der Dominantparallele, so daß eine kadenzierende Abrundung ausbleibt. Und zweitens wird durch Taktverschränkung mit dem Beginn des anschließenden Fortspinnungsabschnittes der letzte Nachsatztakt »erstickt« (T. 21 u. 22). Weder in metrischer noch in harmonischer Hinsicht (beide Kategorien sind für eine periodische Syntax konstitutiv) vermag sich ein regulärer sechzehntaktiger Satz auszubilden. Ein anderes Bild ergibt jedoch der Blick auf die Satzebene der Unterstimmen. Dort setzt T. 14 m. A. ohne Verzögerung ein zweitaktiges Motiv in Celli und Bratschen ein, das unschwer als eine weitere Abwandlung des Hauptthemas zu erkennen ist. Sextsprung, Anstieg und zweimaliger diatonischer Abstieg im Terzrahmen folgen erneut der charakteristischen Bogenform. Während für die Oberstimmenvariante eine größere Nähe zum Themenkopf gilt, knüpfen Celli und Violen deutlich an die Fortspinnungstakte an (Bsp. 6c und 7). Durch die im eintaktigen Abstand gestaffelten Motiveinsätze formiert sich eine Satzstruktur, die man als eine Kombination aus einem Sequenzmodell und einer latent ausgeprägten Imitationstechnik bezeichnen könnte. Jeweils für die Dauer eines Taktes kommt es dabei zu einer simultanen Überlagerung der beiden je auf einen Halbsatz bezogenen Derivate. Sowohl unter dem Aspekt der thematisch-motivischen als auch der metrischen Faktur läßt sich der vorliegende Satzabschnitt als zweischichtiger Komplex beschreiben. Beide Schichten sind eintaktig gegeneinander verschoben. Während die motivische Ebene der Unterstimmen sich deckungsgleich zur quadratischen Ordnung der Syntax verhält, wird die metrische Strecke der Oberstimmen an ihren Grenzen gedehnt bzw. durch Verschränkung gestaucht. Gade erfüllt damit einerseits die Erwartung einer

Themenergänzung nach dem Korrespondenzprinzip, öffnet jedoch andererseits den Satz für eine entwickelnde Fortsetzung und verhindert so eine stationäre Reihung geschlossener Sektionen.

Der rhythmische Impuls, der aus der Taktverschränkung herrührt, bindet die folgende Fortspinnungsetappe (T. 21 ff.) eng an den erweiterten Hauptthemensektor. Das Unterstimmenmotiv, dessen zweite Hälfte zu Terz- und Sextfall verändert ist, tritt nun an die Oberfläche des Satzes (Bsp. 8, Violine 1). Die diastematische Konturierung bleibt erhalten, das Tempo der Sequenzierung hat sich freilich durch erneute Kontraktion des Motives verdoppelt. Neben den kontrapunktierenden zweiten Violinen verlaufen auch die Außenstimmen zueinander in Gegenbewegung. Sie vollzieht sich in Halb- und Ganztonschritten im Terzambitus. Das Satzbild wird vervollständigt durch eine simultane Kombination zweier Rhythmen: zum punktierten Rhythmus des Themenkopfes fügen sich synkopierte Halben, die aus den auf unbetonter Zählzeit schließender Zweitaktgruppen stammen.

Beispiel 8

The image shows a musical score for Example 8, spanning measures 21 to 26. The instruments listed on the left are Ob, Cl, Fag, (F) Cor, (C), Tr^e (F), V¹, V², Br, and Vc. The score is written in a standard musical notation with various clefs and key signatures. A red box highlights a specific motif in the Violin 1 (V¹) part, starting at measure 24. The motif consists of a series of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical markings such as 'dim.' (diminuendo) and 'f' (forte). The measures are numbered 21, 24, and 26 at the top.

Bereits nach vier Takten (T. 26 ff.) vereinfacht sich die Achtelfigur zum Terzpendel, die Harmonik stagniert auf der relativen Dominante F⁷ – der Satz scheint sich in Mechanik und Formelhaftigkeit festgefahren zu haben. In diesen Kontext tritt jedoch ein Motiv ein, daß trotz der Dehnung über vier Takte als diastematische Analogiebildung zur Themenvariante in Celli und Violon T. 14 ff. zu identifizieren ist (Bsp. 8, T. 26 m.A.; vgl. auch Bsp. 6d). Der Verallgemeinerung der Motivik als Korrelat zur Dynamisierung, sozusagen

zur Verflüssigung des Satzverlaufs, begegnet eine rückläufige Tendenz, die die Konzentration der Themensubstanz aufrechterhält. Die entwickelnde Bewegung erreicht damit einen einstweiligen Höhepunkt und mündet gleichzeitig in einen retardierenden Vorläufer jener Bläsermotivik, in der das Finale der Symphonie kulminieren wird. Der Hauptsatz demonstriert somit die Fähigkeit der Themenformulierung, sich auf der Grundlage einer Gradweise beschleunigenden Sequenzenfolge zu einem differenzierten Strukturkomplex zu verdichten. Durch die polyphone Schichtung des Satzaufbaus, die sich nicht nur auf die Kategorie des Melodisch-Linearen, sondern auch auf Metrik und Rhythmik erstreckt, vollzieht sich die steigernde Entwicklung des Themas zum Abschnitt der Form nicht als Ausdünnung, sondern als Intensivierung des Satzes.

In Verbindung mit einem kurzen Ausblick auf die weiteren Disposition des Satzes seien noch einige Bemerkungen zu den thematisch-motivischen Verhältnissen angefügt.¹⁹ Das Seitenthema kann als Umformung der Hauptthemenmotivik aufgefaßt werden:

Beispiel 9



Doch sowohl Melodik als auch Satzstruktur rekurren auf den Stand der Hauptsatzentwicklung nach der Themenexposition. Sext- bzw. Oktavsprung (die Erweiterung ist ein Resultat der Fortspinnung), doppelter Terzfall, Intervallrahmen des Quartsextakkordes, punktierte Rhythmus in ursprünglicher und augmentierter Form sowie die Modulation zur relativen Dominantparallele bei zunehmender Hervorhebung der punktierten Sexte in der Themenausspinnung machen diesen Sachverhalt deutlich. Simultan zur Oberstimme verläuft eine motivische Bildung in den Unterstimmen, die Bezug nimmt auf die mehrschichtige Hauptthemenfortsetzung: wiederum sind es Violen und Celli, die ein latent kontrapunktisches Satzrelief erzeugen. Die Terzfallsequenz der Oberstimme erfährt dabei in Gegenbewegung eine diatonisch-skalenförmige Ausfüllung, die jedoch im weiteren Zusammenhang des Seitensatzes zu Terzdurchgängen fragmentiert wird. Die verborgene Kontrapunktik offenbart sich auf dem Höhepunkt der Seitensatzentwicklung: Skala und Terzenprogression – nun in sukzessiver Folge – vereinigen sich zu einer choralhaft-patethischen Themenvariante:

19. Vgl. Anm. 17.

Beispiel 10



Die Aufgaben der Durchführung erstrecken sich auf die Akkumulation der exponierten Motivik bei gleichzeitigem Rückgriff auf alle drei vorausgegangenen Sätze; außerdem auf die Entfaltung einer äußerst diffizilen Kombinatorik mit dem Ziel, wechselnde Synthesen aus Haupt- und Seitengedanken zu schaffen. Dies dient jedoch nicht der Demonstration leerer Durchführungsmechanik, sondern der variativen Abwandlung der choralhaften Bläsermotivik. Aus ihr erwächst am Ende der ausgedehnten, das Werk der Durchführung fortsetzenden Coda eine motivische Grundgestalt aus Sextsprung und Terzdurchgang in breiten Notenwerten:

Beispiel 11



Ziel- und Kulminationspunkt der gesamten Satzentwicklung ist somit die Freilegung eines diastematischen Substrats, das allen thematisch-motivischen Formulierungen zugrundeliegt. Durch ein dichtes Netz aus melodischen Beziehungen, das über den Satz ausgebreitet ist, entsteht der formale und ästhetische Zusammenhalt, konstituiert sich symphonische Form als thematische Abhandlung.

Angesichts dieser motivischen Vereinheitlichung dürfte kaum ein Grund bestehen, dafür den Begriff der Themen- oder Motivtransformation nicht in Anspruch zu nehmen. Denn der Hauptaspekt dieser Technik, eine melodische oder allgemein diastematische Grundstruktur so abzuwandeln, daß sie sich in unterschiedlichen Rhythmisierungen und Zeitmaßen ausprägt, gleichsam konkretisiert und den »Wechsel der Töne und Charaktere« bewirkt, läßt sich im Falle Gades unschwer nachweisen. Das genuin instrumentale Hauptthema, der kantable Seitengedanke und die choralhafte Bläsermotivik beruhen auf dem gleichen strukturellen Gefüge bestimmter Intervallrelationen, wobei das Spektrum der Rhythmen von der kontraktierten Achtelfassung bis zur gedehnten Codavariante reicht. Nun ist aber die Thementransformation stets ausdrücklich von der kompositorischen Technik der entwickelnden Variation

abgegrenzt worden. In groben Stichworten dargestellt, zeichnet sich die Transformation durch rhythmische Differenzierung und diastematische Konstanz aus, die thematische Arbeit hingegen durch »diastematische Variabilität« und »rhythmische Identität«. ²⁰ Während der Themendualismus klassischer Provenienz den Kontrast zum Ausgangspunkt nimmt, um ihn im Verlauf des Satzes und besonders in der Durchführung durch Sequenzierung, Abspaltung und Liquidation einzulösen, bildet der Themengegensatz in der Transformationstechnik nicht die Grundlage eines abgegrenzten Durchführungsteils, sondern konstituiert sich bereits in der »Exposition« als Resultat der transformierenden Entwicklung. ²¹ (So entfällt denn auch im ersten Satz der Lisztschen *Faust-Symphonie* der Durchführungsabschnitt zugunsten einer abgewandelten Wiederholung.) So überschaubar diese Typologie formaler und satztechnischer Prinzipien auch anmuten mag, so wenig tauglich erscheint sie im Hinblick auf die Symphonie Gades. Denn Gade sequenziert, aber paraphrasiert nicht nur, sondern entwickelt und verdichtet. Er fragmentiert, spaltet die Thematik auf und isoliert ihre Bestandteile, jedoch nicht mit dem Ziel der Liquidation, sondern um durch kleinere Motivpartikel jene Kombinationsfähigkeit zu schaffen, die die Satzentwicklung unablässig motivisch-thematisch legitimiert und synthetische Bildungen ermöglicht. Er transformiert zwar eine Themenstruktur, die Umformung besitzt jedoch weniger assoziativen als vielmehr deduktiven Charakter: die verschiedenen Ausprägungen einer Grundsubstanz sind Resultat variativer Arbeit und zugleich Ausgangspunkt neuer Entwicklung.

Idealtypische Antithesen wie thematische Arbeit und Thementransformation mit einem Einzelwerk zu konfrontieren, scheint unangebracht zu sein. Man könnte es als Streit um Begriffe abtun und höchstens bedauern, daß ein gut Teil symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts durch die groben Maschen dieser Terminologie fällt. Aber diese polaren, aufkompositionstechnische und ästhetische Kategorien bezogenen Konstruktionen besitzen ihr Pendant in der Musikgeschichtsschreibung. Denn sie korrelieren mit einer teils heroen-, teils ereignisgeschichtlichen Perspektive. Für den Bereich der Symphonie ruht die Technik der variativen Entwicklung gleich einer Bogenarkade der Historie auf den beiden Säulen Beethoven und Brahms und überspannt eine Reihe zumeist epigonaler Vertreter, deren Werke zwar durchaus einzelne ingeniose Züge aufweisen können, letztlich aber doch als defiziente Exempla der Gattung gelten.

Verfährt man nun streng antithetisch, so muß der zwischenzeitlich aufkommenden Symphonischen Dichtung und dem Kompositionsprinzip der Thementransformation jene geschichtliche Vormachtstellung eingeräumt werden, deren Kehrseite die Überzeugung vom Tod der Symphonie bildet. Doch das Beispiel Gade mag veranschaulichen haben, daß die geschichtlichen Fronten

20. Carl Dahlhaus, *Liszt-Studien 2* (vgl. Anm. 3), S. 37f.

21. Ders., *Liszts Faust-Symphonie und die Krise der symphonische Form*, in: *Über Symphonien* ... (vgl. Anm. 10), S. 129–139, bes. S. 135.

nicht so eindeutig abzustecken sind. Das zur Debatte stehende Zeitintervall wäre als problemgeschichtliche Figuration darzustellen, die nicht durch starre Polaritäten, sondern durch wechselnde, sich teilweise überlagernde Balanceverhältnisse gekennzeichnet ist. Die unbestrittene Krise der Symphonie müßte weder ignoriert werden, noch bräuchte die ästhetische und satztechnische Würdigung der Symphonischen Dichtung zur Diagnose einer toten Zeit der Symphonie zu führen.

Zweifelsohne benötigt Musikgeschichtsschreibung Wegmarken der Darstellung, um sich nicht in der labyrinthischen Vielfalt der Historie zu verlieren. Aber sie sollte sich der Gefahr bewußt sein, daß eine allzu rigorose Begrädigung des historischen Terrains in einer Monokultur der Meisterwerke enden könnte. Die etablierten Werke wären von Vereinzelung und Entwurzelung, vom Verlust ihrer Geschichtsbindung bedroht. Geht der Vergleichsmaßstab verloren, ist eine Urteilsbildung nicht mehr möglich. Die historiographische Faßbarkeit einzelner Werke vor dem Hintergrund einer Gattungsnorm benötigt die Vorstellung einer geschichtlichen Kontinuität als regulative und korrektive Instanz.²² Denn trotz der schlechthin paradigmatischen Geltung von Beethovens symphonischem Oeuvre bilden heute vergessene Werke in beträchtlichem Maße die Fundamente einer Gattungstradition, von der auch jene Werke, in denen die Gattung kulminiert, noch getragen werden. Das heißt jedoch nicht, daß die Geschichte der Symphonie nach Beethoven nach dem Muster einer kontinuierlichen Entwicklungskette zu beschreiben wäre. Vielmehr könnte der Versuch sich lohnen, unter Rekurs auf die Fixpunkte der Ereignisgeschichte ein Geflecht kompositionsgeschichtlicher Strukturen zu knüpfen, das nicht nur *diachronisch* stetige Progression oder historischen Stillstand, Abbruch und Neubeginn, zuließe, sondern auch *synchronisch* Widersprüche, Unvereinbares, Gegenläufiges und eben auch komplementäre Gegensätze berücksichtigte. Für die Geschichte der Symphonie würde das unter Umständen bedeuten, daß die beiden Modelle einer zirkumpolaren Beethovenrezeption²³ und eines linearen Traditionsverlaufs nicht mehr in Negation zueinander stünden, sondern in ihrer wechselseitigen Durchdringung für die geschichtliche Erkenntnis fruchtbar gemacht werden könnten. Selbst wenn dabei Brechungen und Interferenzen über Geradlinigkeit der Darstellung dominierten, sollte dies kein Hindernis sein für eine Geschichtsschreibung, die, um eine Formulierung von Hans Robert Jauß aufzugreifen, »ihren Gegenstand in der traditionsbildenden Dialektik von Frage und Antwort erfaßt und als einen ständigen Prozeß der Rezeption, Vergewärtigung und Umbildung des Vergangenen für die gegenwärtige Erfahrung begreift.«²⁴

22. Friedhelm Krummacher, *Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. v. F. K. und Heinrich W. Schwab, (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI), Kassel etc. 1982, S. 154–175, bes. S. 156 ff.

23. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* ... (vgl. Anm. 3), S. 125.

24. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 10.

Eivind Grovens 1. symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk

Anne Jorunn Kydland

Eivind Groven (1901–1977) er hittil den eneste norske komponist som fra barnsben av spilte hardingfele og dessuten var en nyskapende tradisjonsbærer samt forsker innen folkemusikk. Dette faktum har hatt stor innvirkning på Grovens komposisjonsteknikk.

Ikke minst i Telemark (det distrikt som Groven vokste opp i) har hardingfeleslåttene utviklet et egenartet asymmetrisk formprinsipp som Groven hadde i »blodet«,¹ og som han bevisst videreførte i sine større verker. Ja, han så det bent frem som en vesentlig oppgave å skape »en symfoni i vanlig europeisk forstand på helt norsk grunn«.² Hvordan Groven i sin 1. symfoni prøvde å løse denne oppgaven, vil jeg her forsøke å antyde.³ Symfonien ble skrevet i 1937 og omarbeidet i 1950; det er den siste versjonen jeg omtaler.

Groven mente at de asymmetriske slåttene rommet et reservoar av strukturelle muligheter som man kunne utløse og gi næring i større former, hvis man, vel og merke, var helt innforlivet med stilen, hadde den Bengtssonske »kodförtrogenhet«.⁴ Slåtteformen er bestemt av forvandlingsprosesser og fortløpende variasjoner på ulike nivå, og kan således sies å ha et metamorfotisk tilsnitt. Metamorfosen (f. eks. i dansk 40–50-talls musikk) og den asymmetriske slåtteform kan altså i prinsippet anses for å være beslektede fenomener.

Som følge av endringene i det musikalske stoff og uttrykk, meldte det seg, som kjent, rundt annen verdenskrig behov for nye former. »Den kontinuerlige variasjon« utvidet til forvandlings- eller metamorfoseteknikk, viste seg å romme »outtömliga möjligheter«, som Ingmar Bengtsson uttrykker det, (*Modern Nordisk Musik*, heretter kalt *MNM*, s. 19).⁵ Bengtsson fortsetter slik:

1. Groven var medredaktør i *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar 1–7* (Universitetsforlaget, Oslo, 1958–81). Han nedtegnet ca. 2000 folketoner. Viktig i denne forbindelse er hans arbeid med å gruppere slåttene i varianter. Dermed fikk han skjerpet oppmerksomhet for avvik, likheter og forskjeller, – for selve problemet »knoppskyting«: hvor går grensene mellom *motivvarianter* og *nye motivknopper*.
2. Udatert notat, Grovens arkiv, Eivind Grovens institutt for reinstemming, Ekebergveien 59, 1181 Oslo 11.
3. Artikkelen refererer hovedlinjer i min hovedoppgave ved universitetet i Oslo, våren 1983: *Eivind Grovens 1. symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk*.
4. Ingmar Bengtsson: *Musikvetenskap, en översikt* (Stockholm, 1977), f. eks. s. 315.
5. Ingmar Bengtsson (red.): *Modern Nordisk Musik – Fjorton Tonsättare om egna verk* (Natur og kultur, Stockholm, 1957).

I olika skepnader innebär den för många tonsättare av i dag den mest tilfredsställande principiella lösningen på fundamentala gestaltningsproblem, (*MNM*, s. 19).

Enda sterkere lyder kanskje Niels Viggo Bentzons utsagn:

Der er mange tegn der tyder paa at *metamorfosen er vor tids form* . . . en originalform, der synes at være periodebestemt. Her er ikke tale om en overført form, men derimod om en nyskabelse, hvis indre og ydre betingelser opviser ideel kunstnerisk balance, (*MNM*, s. 19 og s. 192).

Både Bentzon og Vagn Holmboe opplevde metamorfosen som en forløsende struktureringsmåte. Begge var de av den oppfatning at det er særegenheter ved selve det musikalske stoff som frembringer en ny slags orden, »vor tids form«. Det er stoffets iboende kraftpotensiale som iverksetter en utvikling og muliggjør en »metamorfotisk form«, (jfr. Vagn Holmboes artikkel »Tre symfonier« i *MNM*, s. 157).

Disse forutsetningene tilsier at det må bli uensartede metamorfotiske former, alt etter musikalsk språk og anvendt omformingsteknikk, samt etter graden av forvandling.

Det er tillike en kjent sak at i Norge har Klaus Egge og Harald Sæverud flittig benyttet den kontinuerlige variasjon. I forbindelse med Egges omformings-teknikk assosierer Hampus Huldt-Nystrøm til melodidannelsen i norsk hardingfelemusikk. Stadig rytmisk-motiviske forandringer resulterer

i en meloditype som i sitt vesen er helt forskjellig fra den vanlige mellomeuropeiske type, som jo er svært avhengig av det vi kaller periodedannelsen, (*Klaus Egge – de store formenes komponist*, jfr. art. med samme tittel, s. 96).

Sæverud anvender hyppig beskrivelsen »tematisk knoppskyting« om sin metamorfoseteknikk. I forbindelse med verket *Salme* sier han:

Et tema formerer seg ved å avle nye utgaver av seg selv. En enkelt del derav avler videre og der oppstår en rekke nye ledd, helst like naturlig og lovbundet i sin vekst som om det var en plante som skjød opp av jorden, (*Peer Gynt-musikk – Salme*«, *MNM*, s. 51).

Eivind Groven er nok den komponist i Norge som selv tydeligst artikulerte en sammenheng mellom sin forvandlingsteknikk og utviklingsprinsipper utledet av slåttestrukturen. Selv om motivene stadig vokser ut av hverandre og

6. Øystein Gaukstad/Arne Nordheim/Philip Krømer/Knut Tvedt (red.): *Klaus Egge – de store formenes komponist* (Lyche & Co. A/S – Oslo/Drammen – 1976).

gradvis transformeres, så sluttresultatet blir et annet enn utgangspunktet, er det imidlertid oftest en hørbar eller assosiativ forbindelse mellom rot, skudd og grener i Grovens knoppskytingsprosess. Han nøyer seg likevel ikke med å overføre slåtteformen til orkesteret. Slåtteformen er utgangspunktet, men ofte sprenger han den ved å videre-utvikle dens iboende prinsipper. Det er selve slåttens struktureringsidé han anvender, og den realiserer seg på mange måter. Ofte kombinerer han denne med kjente satsprinsipp som sonate eller rondo.

For å skaffe oss en analysemetode for 1. symfoni, må vi kort karakterisere strukturen i slåttene: De får en utviklingsform etter knoppskytingsprinsippet. Motivene bygger på hverandre og vokser ut av hverandre: Motivet varieres. I neste omgang varieres variasjonen. Motivet omformes. – Slåtteformen byr på det Groven kaller stadig nye »gjennomføringsmoment«, (*Eivind Groven*, s. 66).⁷

Det er imidlertid nødvendig å foreta en presisering. Slåtteform er ikke ett og det samme i hele slåttetilfanget. Det fins nemlig både symmetriske og asymmetriske slåttetyper. Og det er særlig i de sistnevnte at den nevnte variasjonsteknikk utfolder seg. De symmetrisk bygde slåttene består av 4-takt-perioder som spilles to ganger, hver med ulik slutning, – et fast formskjema.

Studerer man derimot slåtter som bygges opp av enheter på normalt 2 takter, blir formen gjerne asymmetrisk. Spillemannen hekter sammen en rekke med motiver, og disse utsettes for gradvis transformering. Selve det asymmetriske muliggjør strukturell variasjonsrikdom.

Fordi motivene stadig er under forvandlingens lov, kaller Groven slåttene f. eks. en *dobbel* eller *potensert* rekkeform (motiv $A^1 -2 -3 -4 - B^1 -2 -3 A^5 -6$ o.s.v.) til forskjell fra den enkle rekkeformen som er så vanlig i europeisk musikk.⁸ Under det musikalske forløpet vender motivene ikke tilbake i sin opprinnelige form, men i en variert versjon av denne, som en ny »knopp«. Vi finner åpenbare fellestrekk mellom denne potenserte rekkeformen og rondo-prinsippet. Til tider kan den være temmelig komplisert. »Kvart enkelt motiv blir variera i den augneblinken det kjem fram,« sier Groven, (*Eivind Groven*, s. 66). I tilknytning til dette ligger det nær å nevne Tellefs Kviftes formulering »regelen om fortløpende variasjon«, (jfr. hans magisteravhandling: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter* . . ., s. 60).⁹

Kvifte viser hvordan variasjonsfenomenet er innebygget i slåttestilen og underlagt sine egne lover, samt hvordan selve variabiliteten er bestemmende for den struktur en slått kan få. Motivmaterialet synes ham å minne om en

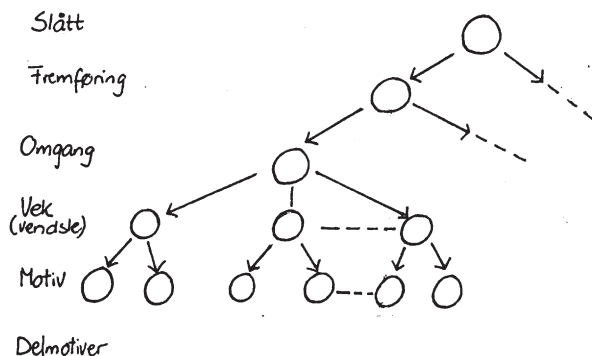
7. Olav Fjalestad (red.): *Eivind Groven – Heiderskrift til 70-års-dagen 8. okt. 1971* (Noregs boklag, Oslo, 1971).

8. Jfr. kladdet utkast til radioprogram, 1938, og radioforedrag, 1953, (NRK). En del av det siste foredraget er kommet i artikkelform i *Eivind Groven*, s. 113: »Melodi og formutvikling i slåttene våre«.

9. Tellef Kvifte: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – utkast til en analysemodell* (Mag. avh., universitetet i Oslo, 1978).

»fornybar ressurs«, (*Om variabilitet* . . , s. 107). Et motiv forvandles, forflyttes, beholdes, – en behandlingsprosess som inngår i oppbyggingen av en hierarkisk struktur. Innenfor denne finner motivstoffet sin spesielle plass, (*Om variabilitet* . . , s. 34).

Eks. 1



Av denne modellen kan vi lese følgende:

Nederst i hierarkiet grupperes *motiver* i *vek* eller *vendsle*. Dermed har vi fått to nivåer i pyramiden. De 10–14 vekene som en slått består av, heftes sammen til en *omgang*. Vanligvis spilles slåttene to ganger igjennom. Med andre ord: to *omganger* utgjør en *fremføring*, og nok et nivå er dannet. Vesentlig i hele struktureringen er at også motivene deles opp i mindre enheter. Dermed får vi et *delmotiv*-nivå, en »kjeller« nederst i den hierarkiske pyramiden.

Tvetydigheten er et viktig trekk ved hardingfelemusikken, slår Tellef Kvifte fast. Denne grunner seg på: identisk teknikk kan brukes både n.d.g. *variasjoner* innenfor et vek og når et motiv varieres så mye at det *forvandles* til et motiv som tilhører neste vek. Det ligger visse i sakens natur at det ikke finnes klare grenseskjell mellom vekene. Og selv om enhetene kan være velavgrensede, så henger de sammen på et eller annet vis og skaper musikalsk kontinuitet, (*Om variabilitet* . . , s. 40). Innenfor et vek foretas variasjoner, og det er variasjoner som skaper nye vek. Kviftes modell uttrykker således en slags metamorfotisk form, kan vi si.

Når vi nå skal peke på ulike metamorfotiske trekk i Grovens 1. symfoni, er vi fullt klar over at det kan være verdt å diskutere hvor grensene går mellom variasjon og metamorfose. I forbindelse med klaververket *Sonata Patética* av Klaus Egge står Berit Leinum overfor et lignende problem, (*Klaus Egges to klaversonater*, s. 79–80).¹⁰ Men hun velger under enhver omstendighet å nytte begrepet metamorfose i stedet for variasjon i analysen av verket. Hun sier:

10. Berit Leinum: *Klaus Egges to klaversonater. En analyse og en kort sammenligning* (hovedoppgave, universitetet i Oslo, vår 1977). Jfr. også *Studia Musicologica Norvegica* 4, Oslo 1978, s. 61ff.

Grunnen til dette er at metamorfose synes å dekke bedre det som skjer i sonaten, da *metamorfose her anses som en videreføring av begrepet variasjon*. I metamorfosen – »den *kontinuerlige* variasjon« – skjer nemlig variasjonene så *fortløpende* at betegnelsen variasjon ikke vil dekke fullstendig det som skjer i satsen, (Klaus Egges *to klaversonater*, s. 80).

I Grovns 1. symfoni finner vi stadig motivisk/tematiske kjeder og en linjær utvikling, og dertil flere eksempler på en flerdimensjonal potensering: motivomformingen kan nemlig foregå kontrapunktisk i ulike lag i teksturen. Motivene utsettes for uavlatelig forandring, til tider i så sterk grad at nye enheter blir resultatet. En motivutvidelse kan få dobbelt funksjon: kulminasjon på det foregående og bud om det kommende. Dermed bygges det bro i satsen.

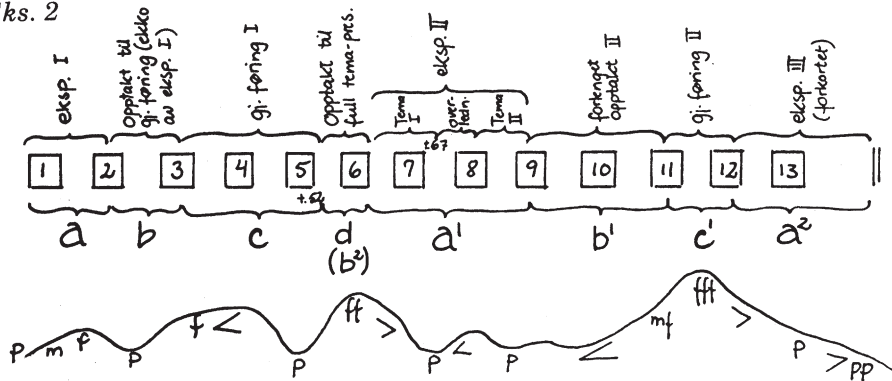
Liksom i en asymmetrisk slått er det ofte vanskelig å dele inn i enheter, fordi disse ikke står isolert, men er gjerne avledning av og/eller forutsetning for hverandre. Men nettopp en slik usikkerhet – tvetydighet – kan fjerne en følelse av streng leddeling og periodisitet, og skape kontinuitet. Enn videre: når instrumentenes rolle skifter, og motivets omgivelser endres, behøver ikke selve motivet varieres for at lytteren skal oppleve noe nytt.

Så vel på mikro- som på makroplan finner vi metamorfotiske trekk. Fra nivå til nivå kan omformingsprinsippet følges: i det enkelte tema, innenfor et lite parti, samt avsnittene imellom. I lys av det store forløp oppdager vi endog hvordan delene innenfor satsen som helhet står i visse forhold til og kan være varianter eller metamorfose av hverandre. Ei heller satsdelene har det nemlig med å vende tilbake i sin helt opprinnelige form.

Det finnes i symfonien tydeligere eksempler på forvandling enn dem vi kommer til å trekke frem i det følgende. Eksemplene vi imidlertid har valgt, er egnet til å belyse komponistens arbeidsmetode.

Første sats viser seg primært å danne en struktur med flere nivå i og med at motivomformingen foregår kontrapunktisk. For det andre finner vi en viss likhet med Grovns definisjon av den sort slåttetype han kaller *dobbel* eller *potensert rekkeform*, jfr. satsoversikten:

Eks. 2



For det tredje kan assosiasjoner til sonaten ha en viss relevans etter måten temaene presenteres på (eksposisjon) og bearbeides på (gjennomføring). Første sats kombinerer åpenbart satsstrukturer fra helt *ulike* stilområder. Når vi skal analysere hovedtemaene, står vi gjerne overfor flere tolkningsmuligheter som følge av at grensene mellom de enkelte enheter ikke er klart definerte. Vi må ofte svare som en spillemann: »Jo, skillet går her – – eller her«, og begge løsningene kan aksepteres.

Vi kan også oppleve en annen form for strukturell tvetydighet. Stundom kan et musikalsk fragment fortone seg som det Kvifte kaller en »flat« struktur. Man oppfatter motivene som ledd i en kjede, som løper i en bestemt retning langs en tidsakse. Andre ganger fortoner samme fragment seg som et hierarki, – alt etter hvordan en lytter til stoffet. Analyseresultatene vil avhenge av tilnærmingsmåten og behøver ikke å utelukke hverandre. De kan utgjøre ulike tolkningslag. Det kan være nyttig å forestille seg rekkeformen som en måte hierarkiet *fremtrer* på. Den »flate« strukturen oppstår når den hierarkiske pyramiden projiseres ned, (*Om variabilitet* . . , s. 37–38).

For å eksemplifisere metamorfotiske trekk på mikroplanet, stanser vi litt opp ved *tema II* i 1. sats.

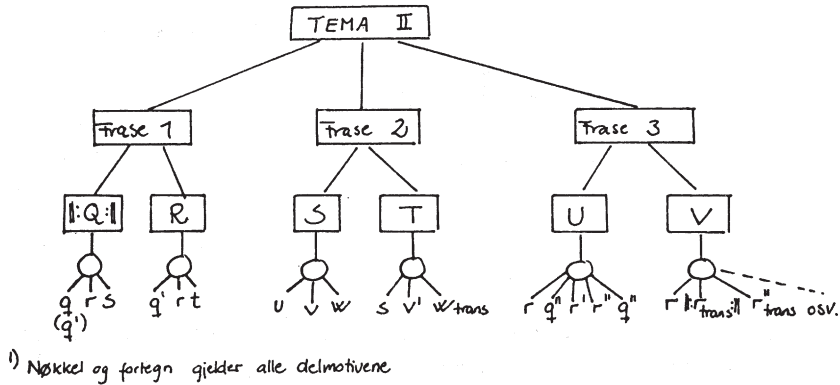
Eks. 3.

TEMA II



delmotiver¹⁾:





Vi anvender i stor grad Kviftes forslag til analysemodell og forestiller oss temaet strukturert som en pyramide. Her opererer vi selvsagt ikke med *vendsler*, men med *fraser*. Disse består av motiver, som igjen inneholder delmotiver av ulikt antall og ulik lengde. Figuren i *eks. 3* viser at enkelte delmotiver vender tilbake i en ny kontekst, i en annen rekkefølge eller variert. Denne forflytningen av delmotiver bevirker variasjon på motivnivået. Et nytt motiv oppstår gjerne ved at delmotiver kuttes ut, føyes til, varieres eller omplasseres. Endringene er sjelden så store om gangen. Virkemidlene er få. – De variasjonsbevirkende trekk som vi her har nevnt, omtaler Tellef Kvifte som typiske innenfor slåttetradisjonen.

I *frase 3* hører vi dessuten hvordan forsiringene endrer delmotivene. I forbindelse med *motiv U* stilles vi overfor ulike tolkningsmuligheter.

Eks. 4



La oss tenke oss *motiv U* delt i to, slik *eks. 4* viser. Her finner vi begynnelsen av *motiv Q* i en tilnærmet kreps. I stedet for *delmotiv q r*, hører vi *r q''*. Andre halvdel av *motiv U* blir så en variert utvidelse av første halvdel: *r' r'' q''*. Vi kan ringe inn de sentrale tonene utenom forsiringene for å tydeliggjøre dette. Oppfatter vi motivveksten slik, må vi altså sette grensen mellom *motiv U* og *V* midt i en takt, (takt 22).

Opplever man imidlertid konteksten annerledes, kunne man sette skillet mellom *motiv U* og *V*, ett delmotiv lenger frem, nemlig ved taktstrekken. Da får vi en regelrett variant av temaets første motiv, *motiv Q*, og det så langt ute som i temaets åttende takt, i begynnelsen av *frase 3*! Dette ser vi av

Fråse 3

motiv I motiv II motiv III

Fråse 4

motiv VI motiv VII

Delmotiver x)

i j k l m m var. n o p q

Fanfaretemaet

Fråse 1 Fråse 2 Fråse 3 Fråse 4

I II III IV V VI VII

i j k l m n l m var. o i var. k var. k l m p q

motiver
delmotiver

Gjennomføringsdelen åpner med en variert utgave av temaet; en av variasjonene består i at *frase 2* i temaet skiftes ut med en A-motiv-«knopp», altså et motiv fra første-satsens hovedtema: A⁷_{var.}:

Eks. 8

A⁷_{var.} (H.)

Vi legger merke til hvordan denne varianten av *motiv A* har såpass stor karaktermessig identitet med fanfaretemaets eget motivstoff, at A-motivet uten besvær kan overskride satsgrensene, innlemmes i dette temaet og faktisk erstatte en av dets egne fraser.

Ellers er det verdt å merke seg at det via nye motivsammenføyninger kan fremgå en helt *ny* enhet. Fanfaretemaets *motiv I*, *V* og *II* f. eks., omformes og skaper en *ny* frase, som gjentas og utvides i løpet av gjennomføringsdelen. På slutten av reprisen presenteres fanfaretemaet på nytt, – og hvis vi nå sammenholder åpningen av eksposisjon og gjennomføringsdel, kan vi registrere den motiviske knoppskytingstendensen:

Eks. 9

Eksposisjon : [55] Frase 1 + Frase 2 + Frase 3 + Frase 4
 Gjennomf. del : [64] Frase 1a + A⁷ var. + Frase 4a
 Reprisen slutt : [72] Frase 1d + Frase 1e + Frase 2b + Frase 3c

Delmotiv endres, motiver endres, ja, selv nye motiv-»knopper« springer ut, – noe som igjen virker varierende på selve frasene: metamorfosen forplanter seg oppover i hierarkiet. Et eksempel på slik nydannelse finner vi i reprisen *frase 1 e*:

Eks. 10



I stedet for med *motiv III* avrundes frasen med en *ny* enhet, som vi kan kalle *motiv IX*.

Innenfor fjerde sats opplever vi hvordan *motiv A*-variantene (jfr. eks. 6 og 8) innebærer en egen utviklingslinje, skaper bro mellom satsdelene og en musikalisk fremdrift.

Og når så *samme* motiviske stoff, *motiv A*, åpner symfonien, i form av en lyrisk cantilene (eks. 6), og avslutter den, i form av en fanfare (etter å ha vært utsatt for hyppige endringer), fristes en til å vende tilbake til en tidligere tanke og gi den en *ny* dimensjon:

Ikke bare et enkelt tema eller en enkelt sats, men selve symfonien som *helhet* med alle sine satser, bærer på den asymmetriske slåtts logikk: En slått hvis motiver varieres og hvis variasjoner atter varieres, besitter selve metamorfosens paradoks: Tross forandret eller forvandlet, er sluttmotivet i sin essens dog det samme.

I både *andre* og *fjerde* sats forener Groven klart to satsmønster: slatteformens metamorfotiske prinsipp med sonateformen. Innenfor en veletablert satstype med fire satsdeler skaper et annet strukturingsprinsipp kontinuitet og en langt mer – skal vi si – målrettet progresjon. Denne progresjonen (eller »understrømmen« i satsen) oppstår idet 1) hovedtematiske motiver skyter »knopp« og 2) *motiv A* varieres og beveger seg *tilbake* til sitt utspring, en slags motivisk oppnøsting.

Vi trekker ut noen takter fra *andre* sats som viser disse to formene for potensering. I

[illegible]

anskueliggjør vi selve lydbildet ved en skisse. Metamorfosetendensen gjør seg kontrapunktisk gjeldende i to sjikt samtidig. For det første hører vi hvordan bl.a. *motiv A* fra satsens hovedtema skyter »knopp«. I begynnelsen av gjennomføringsdelen utviklet det seg imidlertid slik som vi viser i

Eks. 12

[21]

Viol

2 - 0 - 3 - 3 - 0 - 3

4 - 3 - 0 - 3 - 5 - 3 - 6 - 7

I vårt utsnitt (eks. 11) omformes motivet ytterligere, legger vi merke til, mens *motiv A* fra symfoniens innledningstema (eks. 6) langsomt vinner plass: først møter vi varianter av motivet i fjernere sjikt; deretter trer det tydeligere frem i sin opprinnelige, uendrete versjon. Til slutt beseirer *motiv A* andre-satsens tematiske stoff og topper satsen i et klimaks. Vi illustrerer motivets utvikling i

Eks. 13.

Handwritten musical score for two staves. The first staff is labeled "A4 var." and "p" (piano), starting at measure 123. The second staff is labeled "A4 var. 2" and "f" (forte), starting at measure 134. Both staves are in 2/4 time and G major. The first staff contains measures 123-127, and the second staff contains measures 134-138.



Den motivpotenseringen vi her har sett eksempel på, bidrar til å tilsløre skillelinjene mellom satsdelene. Det oppstår en strukturell tvetydighet: fra ett synspunkt sett danner satsen en sonateform; fra et annet synspunkt sett kan vi si at de asymmetriske slåttene lanserer et metamorfotisk struktureringsprinsipp for en hel sats. Enten så oppstår det en syntese, eller så skapes det to strukturelle nivå. Temabearbeidelsen og knoppskytingen foregår livlig i både gjennomføringsdel og reprise. Dermed fungerer replisen som en videreføring av gjennomføringsdelen. Selve omformingsfrekvensen kan endog tilta i replisen.

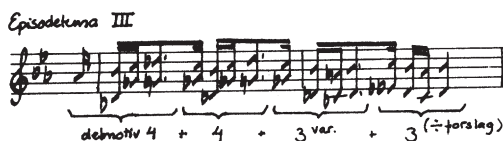
Også i tredje sats tjener forvandlingsprosessen til å bryte et visst sirkulært tilsnitt. Vi opplever at satsens rondokarakter forenes med trekk fra slåtteformen, og satsen får en ritornellpreget utviklingsform. Vi kan studere i oversiktsskjemaet i Eks. 14

Her ser vi at både episoder og ritornell vender tilbake i varierte versjoner; de er knoppskytende. Og så vel ritornell og episoder som episodene innbyrdes, kan korrespondere fordi de gjerne består av varierte eller uendrete delmotiver fra ritornelltemaet. Dette er åpenbart hvis vi sammenligner ritornelltemaet med episodetema II og III:

Eks. 16



Eks. 18.



Således kan bokstavene C og D på oversiktsskjemaet (eks. 14) være misvisende, fordi de sier intet om det indre slektenskap som er til stede i kraft av felles delmotivstoff.

Eks. 15



viser ritornelltemaet.¹¹ Episodetema II viser seg naturlig nok i andre episode, kalt C på oversiktsskjemaet. Umiddelbart legger vi merke til at den rytmiske strukturen er velkjent fra ritornelltemaet. Enn videre oppdager man at delmotiv fra ritornelltemaet har avleiret seg melodisk, i form av variasjon og speilvending av *delmotiv* 3. Delmotivvariantene fortsetter å lyde, som vi ser av

Eks. 17



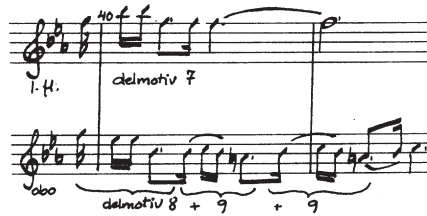
11. Groven kalte 1. symfoni »Innover viddene«, en undertittel som skriver seg fra Hans E. Kincks drama *Driftekarren*. Ikke minst tredje sats (med largo-karakter), kalt »Vårnattsatsen«, gjengir noe av dramaets atmosfære. Hovedpersonen Vraal står inne på fjellviddene en vårnatt og »føler farten av klodenes ville skeid og føler smerten over verdens tilsynelatende tilfeldige styring som mennesket ikke fat-ter«, som Groven sier i et udatert notat. Groven kaller ritornelltemaet »det tunge dødsmotiv«. Om hele verket har han kladdet et sted: »1. symfoni – eit manifest – ein gjennomskurd av mine opplevingar gjennom livet, – omsette det i skjønnhet –«.

Og enda er det flere omforminger som finner sted.

Neste ritornell, A^2 , inneholder et forkortet ritornelltema og går naturlig over i episode *D*. Overgangen blir smidig fordi det ikke er umulig å anse episodetema III (eks. 18) for å være en ny syntese av delmotiver fra ritornelltemaet, slik eks. 18 viser:

delmotiv 4 + 4 + 3_{var} + 3. Fortsettelsen består av delmotiver hvor samme rytmikk går igjen, men hvor tonegangen avviker såpass mye fra ritornelltemaets motivikk, at delmotivene antagelig ikke er varianter, men nye delmotiver, fremkommet av den knoppskytingsprosess som er i gang. Vi hører f. eks. *delmotiv 8 + 9 + 9*:

Eks. 19



– Det later til at motivomformingen kan gå så langt at nytt stoff er resultatet.

Det tilgrunnliggende fond av delmotiver som stadig endres og forvandles, skaper tvetydighet ved satsinndelingen, – et fenomen som vi tidligere berørte i forbindelse med slåtteformen. Et *sammenbindende* element i en asymmetrisk slått er nettopp dette: hvor mye skal motivet forandres før det har skjedd en forvandling slik at en ny enhet oppstår? Beslektede tvilstilfelle vanskeliggjør analysen av tredje sats: står vi overfor en utvidelse av ritornellet eller en ny episode?

Tre så ulike formale trekk som det sirkulære, det leddelte og det målrettede kombineres innenfor en og samme sats. Satsen begynner og slutter ensartet, med fire c-moll-akkorder, men p.g.a. potenseringstendensen beveger vi oss mer i spiral enn i ring. Og selve det tematiske arbeid, motivomformingen, bidrar til å tilsløre en eventuell følelse av periodisitet.

Enten kan vi si at rondoformen og den metamorfotiske utviklingen skaper to strukturelle lag, eller at satsens ritornellkarakter kombineres med den metamorfotiske progresjonen – to tilsynelatende kontrære tendenser.

Hvis vi sier at Grovens 1. symfoni er et bidrag til det Bentzon kalte »vor tids form«, er ikke det automatisk ensbetydende med at symfonien helt og holdent er en metamorfotisk form, men at den er gjennomsyret av forvandlingsidéen på alle plan og strukturelt preget av én type metamorfose: den asymmetriske slåtteform.

Da Groven i sin ungdom reiste fra en isolert Telemarksbygd (med et rikt, levende folkemusikkmiljø) til Oslo, hvor europeiske stilarter hadde festnet

seg, var det egentlig en *lang* reise å foreta – nettopp fordi gapet var så stort mellom bygde- og bykultur på den tiden. Møtet med Oslo satte hans egen musikalske herkomst i relieff, virket forløsende kunstnerisk og ansporet til en mengde refleksjoner. Disse gikk på kultur generelt og musikk spesielt: akustikk (temperering/renstemning, hvilket resulterte i det renstemte orgelet), stilistikk, klangbruk og formspråk.¹²

Qua spillemann, forsker og komponist i en og samme person kom Groven til å fungere som brobygger mellom de to kulturtradisjonene i Norge. I tillegg er det grunn til å hevde at han i selve sin komposisjonsstil rev ned flere *stilistiske* barrierer. Slåttemusikkens knoppskytingsprinsipp kunne i en symfonisk kontekst virke formfornyende og for *første* gang etablere en *reell* kommunikasjon mellom folkemusikk og såkalt kunstmusikk – »livsviktige broer« som Torkil Baden (norsk organist og kritiker) har sagt. Det dreier seg ikke her om utvendige estetiske doktriner om folkloristikk eller om turistbesøk i folkemusikkverdenen, men om musikalisk morsmål forent med personlig egenart og skaperoverskudd.¹³

For å sette det hele på spissen: I 1. symfoni, som i så mange andre verker av Groven, skjer det et strukturelt møte mellom Telemark og Europa.

Så vel i mellomkrigstiden som i vår egen samtid har kulturdebatt og musikk-omtaler ikke sjelden beskrevet ethvert nasjonalt tilsnitt i norsk kunstmusikk som en arkaiserende, nostalgisk tendens. Tilsynelatende foretrekker man gjerne å operere med bare to kategorier komponister:

Som den sterkeste eksponent for de radikale strømninger i 30-årene betrakter man Fartein Valen. Han ble regnet for å være i pakt med europeiske retninger. Eivind Groven orienterte seg ut fra typisk norske tradisjoner, og måtte i blant finne seg i å høre at han dvelte konservativt ved fortiden.

Selv om Valens og Grovens komposisjoner er vidt forskjellige, er det ikke desto mindre for enkelt å kalle den ene progressiv og nyskapende, den andre nasjonalromantisk og arkaiserende. Følgende kan kanskje være en tankevekker og bidra til mer nyansert vurdering:

I 20-årene studerte Valen Helmholtz' akustiske teorier. Uavhengig av dette gav Groven ut boken »Naturskalaen« (1927).¹⁴ Valen fant belegg for sin hang

12. I forbindelse med byggingen av det renstemte orgelet, skrev Groven *Temperering og renstemming* (Dreyers forlag, Oslo 1948), og *Renstemmingsautomaten* (Universitetsforlaget, Oslo, 1968).

13. Det gjaldt et kunstnerisk »være« eller »ikke-være«, noe denne uttalelsen vitner om:

Ein norsk diktar må skrive på norsk mål, ikkje på polsk, f. eks. Eller ein polakk kan ikkje dikte på norsk. Når det gjeld folketonestoffet, kan det nytte lite å koma til det utanfrå. Ein kan ikkje bestemme seg for å vera norsk. Det er nok av døme på at dette fører til uekthet. Og det er vel dette som kanskje er årsak til at det nasjonale hev kome i miskreditt, (udatert notat).

14. *Naturskalaen – tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta* (Norsk folkekulturs forlag, Skien, 1927).

til å skrive det han kaller »Kontrapunkt i de høyere Overtoner«.¹⁵ Groven hadde med sin folkemusikkbakgrunn fattet interesse for en utvidet tonalitet og ønsket å dra nytte av øvre del af overtonerekka.

Så er da spørsmålet: behøver det nødvendigvis å være en skarp motsetning mellom nasjonal arv og progressiv legning?

Det faktum at nasjonale bestrebelser i Norge historisk sett ofte har hengt sammen med frigjøringsstendenser og politisk *radikalisme*, har etter alt å dømme relevans for musikken også. Parolen »tilbake til røttene« har vært total uaktuell for enkelte komponister, – som f. eks. Groven. Han kom derimot, som Klaus Egge sa i en tale på hans 60-års-dag: »vassende rett opp fra kildene«. For Groven var ikke folkemusikken et fenomen som stagnerte i midten av forrige århundre. Dertil kjente han den levende, autentiske folkemusikken for godt. Han så dens vell av iboende muligheter og ressurser. Geirr Tveitt har for øvrig vært inne på at det egentlige og inngående kjennskapet til norsk folkemusikk, gjorde Groven fri i forhold til egen rot: »Stilen er *grovensk*«, (»Den skapande kunstnaren«, *Eivind Groven*, s. 130). Dermed ble det aldri tale om lån av folkemusikalske klisjeer, om isolasjonisme eller ønske om å skru utviklingen tilbake. Tvert imot. Det later heller til at en mann som Groven snarere bidrog til musikalsk fornyelse på det klanglige og det formelle område. Sann sett kan han kanskje sies å være mer i pakt med fremtid og europeiske strømninger, enn med samtid og fortid.

Arne Nordheim har i et radiointervju (1978) vært oppmerksom på dette, og trekker frem åpningen av tredje sats i Grovens 1. symfoni:

Romantikk og folkemusikk forbindes veldig – og har kanskje i særlig grad vært forbundet i Norge. Og hvis man ser på den sort bearbeidelse av folkemusikk som er gjort, hvor man kan si at det er laget garnityr over folkemusikken, så kan jeg styre min begeistring. Men hvis man går tilbake til en person som Eivind Groven, som jo hele sitt liv var trofast mot den folkløse visjon han hadde inne i seg, – han hadde følelsen av at han selv og folkemusikken vokste opp av et jordsmonn som virkelig var hjemstavn. Og derfor synes jeg på mange måter at hans musikk bærer veldig langt ut, og at han på mange måter var avantgardist i sin tid. Mens andre instrumenterte folketoner, så laget Groven klanger f. eks. i sine symfonier som etter min mening er ganske unike.

15. Bo Wallner: *Vår Tids Musik i Norden – från 20-tal til 60-tal*, (Nordiska musikförlaget, Stockholm, 1968), s. 154.

Kontrapunktik og dens funktion i Brahms's orkesterværker

Bent Stellfeld

I sin Brahms-biografi (bd. I², s. 260ff) fortæller Max Kalbeck om en aftale, som i midten af 1850'erne blev indgået mellem de næsten jævnaldrende venner, pianisten J. Brahms og violinisten J. Joachim. For at holde hinanden til ilden skulle de hver søndag (uanset hvor de hver for sig opholdt sig) sende løste teoriopgaver til kritik og rådgivning hos den anden part. Næste søndag skulle vennens opgaver returneres ledsaget af egne produkter o.s.fr. – Det skulle navnlig dreje sig om opgaver af mere krævende art: fugaer, kanon-øvelser, eksercitier i dobbelt og flerdobbelt kontrapunkt, cantus firmus-bearbejdelser o.l. Den, der forsømte sin pligt, havde ipso facto idømt sig selv en bøde på 1 Thaler at erlægge til den anden kontrahent. Provenuet måtte ikke bruges til hvad som helst. Investeringen af kapitalen skulle ske i bøger. Det blev (naturligvis) pianisten, som kom til at høste størst fordel af denne overenskomst. Han indkasserede i årenes løb adskillige Thalere, og det kom læsehesten Brahms godt tilpas, at hans bogbestand voksede betragteligt. – Men også på anden vis drog Brahms nytte af sin flid: den intense beskæftigelse med og løsning af komplicerede satstekniske problemer (suppleret med dybtgående studier af ældre musik) kom til at sætte sig markante spor i hans egentlige kompositioner. Undertiden blev polyfon teknik ligefrem bestemmende for en sats's udformning, ikke blot i detaljer, men også i selve strukturen. Dette gælder naturligvis især kompositionerne inden for arkaiserende genrer: orgelværker, mange korværker, finalesatserne af Haydnvariationerne og 4. symfoni, hvor den kontrapunktiske variationsteknik fejrer store triumfer: henholdsvis 110 og 311 takter, som stort set giver afkald på tonal spænding, og hvor følgelig rytmisk, melodisk og kontrapunktisk fantasi bliver de bærende elementer for udvikling, spænding, kontrast, udløsning ...

Ikke blot fugaer, motetter, chaconner og andre arkaiserende genrer har præg af Brahms's lineære skrivemåde. Ofte hører man (eller til at begynde med, *ser* i partituret) fint ciselerede, kammermusikalsk udarbejdede akkompagnementsstemmer, der i hvert fald for øjet tager sig ud som polyfone strukturer, men som i virkeligheden blot er ledsagelsen til den egentlige tematiske aktivitet, på een gang en krævende spilleteknisk udfordring og en gedigen gave til de udøvende. (Et enkelt eksempel: 1. symfoni, III sats, t.11ff).

Midt imellem disse to yderpunkter i den satstekniske faktur: den gennempolyfone sats og det gennearbejdede akkompagnement møder vi forskellige kontrapunktmæssige forløb, hvor polyfon struktur af den ene eller anden slags er anvendt som et middel (blandt mange andre) til at tilvejebringe en passende mangfoldighed i den organiske udvikling af motiv- og temastoffet.

Erkendelsen af sådanne afsnits art og funktion kan tilføre også den umiddelbare lytning talrige elementer, som intensiverer oplevelsen og åbner øret for nye perspektiver hos Brahms (og hos andre lige så håndværksmæssigt bevidste komponister).

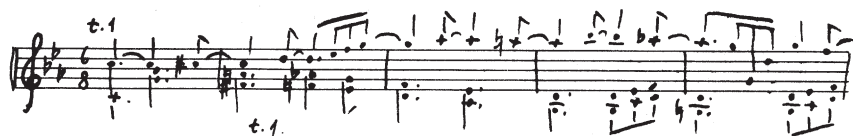
De fleste monografier, som behandler det polyfone element hos komponister fra »ikke-polyfone stilperioder« bruger terminologi, hvori ordet »fuga« indgår, sikkert et levn fra teori-undervisningen, hvor »fuga«-produktion som oftest har været det fjerne mål, hvad enten man postulerede Palestrina eller Bach som fundament for sine øvelser¹. – Naturligvis træffer man fuga-afsnit blandt de talrige tilfælde af polyfont detalje-arbejde hos Brahms (f. eks. 2. symfoni, II, t. 17–27, som overledning til klimaks i satsens første hoveddel). Imidlertid vil karakteriseringen af Brahms's anvendelse af polyfoni blive vag og udækkende, hvis man generaliserer med betegnelsen »fugato«, der jo kun angiver, at imitation finder sted. Hans kontrapunktiske mangfoldighed gør det mere rimeligt, at man specificerer de enkelte tilfælde ud fra mere detaljerede kriterier. Der kan være tale om tema (cantus firmus) med een eller flere modstemmer, som kan være mere eller mindre obligate og optræde i forskellige intervaller og placeringskombinationer; om imitationstyper lige fra det friere fugato til strenge kanon-strukturer i forskellige intervaller; temaer (og dele af temaer) kan undergå forvandlinger, som er inspireret af kontrapunktisk konstruktionsmåde (uden at selve satsarbejdet behøver at være specielt polyfont det pågældende sted): omvendning af intervaller og proportionsændring af nodeværdier er her det hyppigste. – De valgte eksempler stammer for størstepartens vedkommende fra orkestermusikken (først og fremmest fra symfonierne). Dog leverer klaverkvintetten op. 34 et par eksempler.

De forskellige kontrapunkt-manérs *funktion* i den organiske sammenhæng vil naturligvis være mangfoldig: tema-præsentation, tema-variation (f. eks. ved gentagelse), tema-gennemføring (herunder overledningsarbejde mellem temagrupper), kulmination . . . Kontrapunkt-teknik kan være bærende fundament for større satsdele (f. eks. for større afsnit af en gennemføringsdel, måske endda for en hel gennemføringsdel). – Det er mit fjerne (og endnu ikke opnåede) mål at få præciseret, hvorvidt der er (eller ikke er) sammenhæng mellem den valgte kontrapunkt-manér og dens funktion i den konkrete form-evolution.

1. W. Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik (Tutzing 1966).. V. Cockshoot: The Fugue in Beethoven's Piano Music (London 1959). Maria Taling-Hajnali: Der fugierte Stil bei Mozart. Bern 1959). Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Regér (Frankfurt a. M. 1958).

1. Tema med kontrapunkterende modstemme

Eks.1 (1.symfoni,I)



1. symfoni, I, starter med en sådan kombination. Over et udhamret T-orgelpunkt eksponeres samtidig to tematiske ideer: den synkoperede overstemmes stigning fra c til højtonen b med efterfølgende gradvise fald og understemmens (tersfordoblede) tilsvarende modrettede bevægelse mod dybtonerne d og b (nås samtidig med højtonen i overstemmen), fulgt af gradvis stigning, alt i komplementær rytme til overstemmens synkoper. (Se også starten af 3. symfoni, I).

Eks.2 (2.symfoni,II)



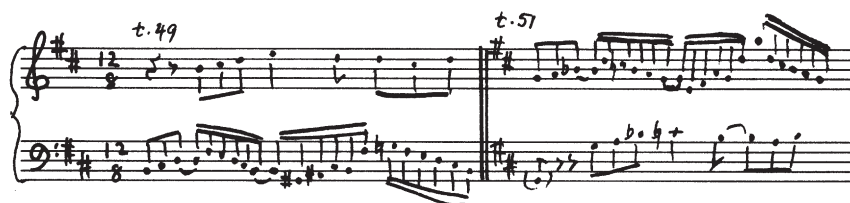
Begyndelsen af 2. symfoni, II, viser også en kombination af to temaer, violoncel og fagot i melodisk modbevægelse, men ikke i udpræget komplementær rytme. Der er tale om et ganske kort forløb, mens ideen i eks. 1 strækker sig over ialt 9 takter.

Hvert af de to eksponerede temaer i 1. symfonis langsomme indledning rummer væsentlige motiv-kilder til store dele af satsforløbet. Snart virker de sammen, snart hver for sig, bestandig genstand for variation og forvandling. Helt anderledes forholder det sig med eks. 2. Den kontrapunktiske aktivitet forsvinder efter de to takter, og vcl. alene fører det 12 takter lange kantilene til ende. Tilsvarende sker ved tilløbet til gentagelse t. 13, ved gennemføringsarbejdet t. 62–67, ved den triol-varierede reprise t. 68 og ved codaen t. 97; det er kun disse to takter, der optræder som tema med kontrapunkt. Til gengæld rummer understemmen motiv-kim til andre ideer i satsens forløb, ikke mindst til et gennemførings-afsnit, som bygger på egentlig anvendelse af dobbelt kontrapunkt (omtales i næste afsnit).

Eks. 1 og 2 består ganske vist af to selvstændige ideer. Men de bliver ikke benyttet som dobbelt kontrapunkt (selv om de udmærket kan bruges på den måde). Overstemme forbliver overstemme og understemme understemme. Meget ofte benytter Brahms muligheden for ombytning af stemmer ved at forme dem, så de kan skifte plads og ved at udnytte denne mulighed på forskellig vis.

2. Dobbelt kontrapunkt

Eks.3 (2.symfoni,II)



Eks. 3 fra 2. symfoni, II, viser begyndelsen af to stemmer, som først imiterer hinanden og derpå føres friere i komplementær rytme og modrettet bevægelse. Efter to takter bytter stemmerne plads. Satsens »B-del«, det kontrasterende *grazioso*-afsnit, munder ud i en *piano espressivo*-overledning med de tre stigende ottendedele som motiv. Dette stof bliver fra t. 49 gennemført som *dobbelt kontrapunkt i oktaven*. Selve motivet er en variant af fagot-kontrapunktet (eks. 2) og er desuden af substantiel betydning i det videre gennemføringsarbejde.²

Eks.4 (2.klaverkoncert,II)



Eks. 4 fra scherzoen af 2. klaverkoncert viser ligeledes dobbelt kontrapunkt i oktaven. En livlig, hovedsageligt springvis ført overstemme kontrapunkteres af en rolig, trinvis ført understemme (næsten som en »4. arts« modstemme). Efter otte takter byttes stemmerne om, og forløbet gentages. Disse 16 taktters dobbelte kontrapunkt i oktaven danner begyndelsen af scherzoens trio. Begge de involverede stemmer stammer fra motiver i selve scherzoen (se f. eks. t. 3–7 og t. 79–83). Det dobbelte kontrapunkt fungerer altså her som indledning til en hoveddel i en sats, samtidig med, at det forener to tidligere tema-ideer.

2. Motivet, som går tilbage til I, t. 6, har en påfaldende lighed med hoved-ideen i Haydn-variation IV (eks. 6). Se også 4. symfoni, II, t. 41ff og t. 88ff.

Dobbelt kontrapunkt i oktaven er uhyre almindeligt hos Brahms. De to eksempler er valgt, fordi de repræsenterer to forskellige hovedfunktioner af denne kontrapunkt-manér: gennemføringsarbejde og tema-variation (se også Händelvariation VIII i op. 24).

Dobbelt kontrapunkt i de andre klassiske gængse intervaller *decim* og *duodecim* er i almindelighed sjældnere end oktav-kontrapunkt. Dette gælder også for Brahms.

Eks. 5 (4. symfoni, I)

Eks. 5 viser anvendelse af *kontrapunkt* i *decimen* (og oktaven). Horn-violoncel-melodien kontrapunkteres af fagotters og bassers modstemme. Efter otte takter (t. 65) byttes der om på placeringen: hovedmelodien lægges op i violiner, mens modstemmen ligger dels i høje blæsere (kontrapunkt i oktaven), dels i fagot, violoncel, bas (kontrapunkt i decimen). T. 69 byttes der om, så *decim*-kontrapunktet ligger øverst og oktav-kontrapunktet nederst.

Disse to samvirkende ideer fungerer som 2. del af satsens hovedtemagruppe. Efter et triol-signal sætter det *kantabile* tema ind ledsaget af det karaktermæssigt stærkt kontrasterende kontrapunkt, som ved nærmere eftersyn viser sig at knytte tråden tilbage til satsens start og hermed til hele symfoniens motto. Gentagelsen i dobbelt kontrapunkt bliver et led i den sindrige kontrapunktik, som i det hele taget præger behandlingen af symfoniens motto. Senere skal omtales forskellige kanon-udnyttelser af det.

Eks.6 (Haydn-variationer,IV)



Haydn-variation IV illustrerer anvendelse af *dobbelt kontrapunkt* i *duodecimen*. Tema-variationen i overstemmen kontrapunkteres i understemmen i rolige 16.-dele. I stedet for den i værket ellers almindelige uforandrede repetition af 10-taktsperioden kommer en stærkt ændret gentagelse: tema-variationen lægges ned som understemme, og kontrapunkt-stemmen flyttes en duodecim op.

Det dobbelte kontrapunkt bruges her som varationsmiddel ved gentagelser, og teknikken anvendes gennem hele variation IV.

3. Flerdobbelt kontrapunkt

Ved flerdobbelt kontrapunkt er der mulighed for større variation i den indbyrdes højde-placering af stemmerne. Ved tre temaer er der som bekendt $3! = 6$ muligheder, ved fire temaer 24, ved fem 120 o.s.v. – J. S. Bach f. eks. anvender ofte disse muligheder grundigt og bevidst. (Se således fuga i c-moll fra Das Wohltemperirte Klavier I, hvor fem af de seks mulige kombinationer udnyttes, og ingen mere end een gang.) – Brahms går ikke altid så rigoristisk til værks. Dels udnytter han ikke så mange kombinationer, og dels kan samme kombination meget vel optræde flere gange, selv i relativt korte afsnit. Vi forlader et øjeblik orkester-musikken. Eksemplerne på 3- og 4-dobbelt kontrapunkt stammer begge fra III sats af klaverkvintetten op. 34.

Eks. 7 viser 3-dobbelt kontrapunkt, som udspiller sig over et orgelpunkt på g. De tre stemmer optræder først (regnet fra oven og ned) i violiner, klaver h.h., violoncel. T. 234 byttes der om på dem: klaver h.h., 1. violin, klaver v.h. – Kun disse to kombinationer af seks mulige finder anvendelse. Og det er kun yderstemmerne, der bytter plads. Til gengæld er muligheden for klangfarve-forskel fuldt udnyttet: mellemstemmen bringes første gang i klaver, anden gang i 1. violin. Også yderstemmerne skifter instrument. – Alle tre temaer har melodisk stigende tendens i deres helhedsforløb. De to er rytmiseret i ensartet 8.dels-bevægelse, den tredje har accelererende rytmik. Man bemærker, at hver af de to tema-kombinationer (næppe tilfældigt) starter og slutter med tonerne BACH (markeret i nærværende nodeeksempel).

Dette sindrige 3-dobbelte kontrapunkt fungerer som mellemdel i scherzoens trio. Intet af temaerne stammer fra trioens første del. Derimod knytter orgel-

Eks.7 (Klaverkvintet,III) t.226

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first five staves are for vocal parts: 1. v. (Soprano), 2. v. (Alto), br. (Baritone), vcl. (Violoncello), and klaver (Piano). The first five staves contain the vocal melody and piano accompaniment. The next five staves are for the piano accompaniment, with the left hand playing a rhythmic pattern and the right hand playing chords and melodic lines. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante". The score is divided into measures, with measure numbers 234, 240, and 250 indicated. The score ends with a double bar line.

punktets rytme tråden til et af scherzoens hovedmotiver, som selv er et led i et 4-dobbelt kontrapunkt (se næste eks.).

Eks.8 (Klaverkvintet,III)

Eks. 9.

t. 67 (4 takter)	t. 71 (5 t.)	t. 76 (4 t.)	t. 80 (4 t.)	t. 84 (4 t.)
① br. ② klav. v.h.	① klav. h.h. ② br. ③ klav. v.h.	② klav. h.h. ① 1. v. ③ br. ② inversus, klav. v.h.	① klav. h.h. ② 1. v. ④ br. ③ klav. v.h.	③ klav. h.h. ④ 2. v. ② klav. v.h. ① br.
t. 88 (2 t.)	t. 90 (2 t.)	t. 92 (1 t.)	t. 93 (1 t.)	t. 94 (1 t.)
③ klav. h.h. ① 1. (2.) v. ④ br. ② klav. v.h.	(som t. 88)	③ klav. h.h. ① 1, 2. v. ④ br. ② klav. v.h.	① 1, 2. v. ③ br. ② klav. h.h. } sekst. vcl. } parall. ③ inv., klav. v.h.	③ klav. h.h. ① 1, 2. v. ② br. klav. v.h. } sekst. parall. ③ inv. vcl.
t. 95 (1 t.)	t. 96 (1 t.)	t. 97 (1 t.)	t. 98 (1 t.)	t. 99 (1 t.)
① 1, 2. v. ③ br. ② klav. h.h. } sekst. vcl. } par. ③ inv. klav. v.h.	③ klav. h.h. [① 1, 2. v.] ② br. klav. v.h. } sekst. par. ③ inv., vcl.	② klav. h.h. } sekst. vcl. } par. [① 1, 2. v.] [③ br., klav. v.h.]	③ klav. h.h. [br.] [① 1, 2. v.] ④ vcl. ② klav. v.h.	② klav. h.h. } sekst. br. } par. [① 1, 2. v.] [③ klav. h.h., vcl.]

I klaverkvintettens scherzo optræder t. 67–100 et kontrapunktkompleks, som efterhånden udvikles til at være 4-dobbelt. De fire deltagende temaer ses i eks. 8. Temaerne optræder første gang samtidigt t. 80–84. Mønsteret for deres indbyrdes højdeplacering er angivet i eks. 9.

Man bemærker, at temalængden er fuldstændig (4 eller 5 takter) i de første

fem kombinationer. Fra t. 88 aftager temalængden (der skæres først ned til to, fra t. 92 til een takt). De to kombinationer af alle fire stemmer i deres helhed (t. 80, t. 84) er klart forskellige: der er simpelthen byttet fuldstændig om på deres indbyrdes placering. Fra t. 88 sker der en gradvis ændring af fakturen fra streng kontrapunktik hen imod den mere »symfoniske« behandling af materialet, som fuldstændig tager styret t. 100.

Dette 4-dobbelte kontrapunkt er et led i scherzoens gennemføringsdel. Det danner højdepunktet i det tematiske arbejde. Den gradvise intensivering af et af satsens vigtigste motiver (tema 1) danner forberedelse af den ufuldstændige reprise.

Illustreringen af 5-dobbelt kontrapunkt er igen taget fra orkestermusikken, nemlig fra I-satsen af 2. symfoni (eks. 10).

Eks.10 (2.symfoni,I)

Handwritten musical score for Example 10, showing five staves with various musical notations and annotations. The staves are labeled 1 to 5. Annotations include 't. 204', '1. v.', 'klar.', '2. v.', 'br.', and 'vel. bas'.

Anvendte kombinationer:

t. 204

1
2
3
4
5

t. 208

4
2
3
1
5

t. 212

5 (i duodecim)
2
4
1

t. 214

5 (i duodecim)
2
4
1

Kun de første 2 takter,
altså mangler tema 3

t. 216

3
1
5 (i duodecim)
3
4

t. 220

1
4
3
sidste 2
takter,
tema 2 og 5
mangler

t. 222

4 (i oktav, decim og duodecim)
1
sidste 2
takter,
tema 2, 3 og 5
mangler

De fem temaer er placeret og nummereret efter tonehøjden t. 204–207. Tema 2 er en modifieret omvendning af tema 5, som vel kan føres tilbage til symfoniens motto (trods den helt ændrede interval-størrelse). I skemaet er angivet temaernes indbyrdes placering i de 20 takter, forløbet varer. – Kombinationerne t. 204 og t. 208 er begge fuldstændige (à 4 takter). Der er ingen større variation i tema-placeringen; Tema 1 og 4 har byttet plads, det er alt. De to næste kombinationer omfatter kun de første to takter (hvorved tema 3 udgår). Placeringen er ens i de to stræk, men til gengæld temmelig forskellig fra de to foregående. Temaerne optræder igen fuldstændigt og fuldtalligt fra t. 216, og den indbyrdes placering er helt ny. – De to sidste kombinationer omfatter kun de to sidste takter af komplekset. Temaernes antal reduceres: vi er på vej ud af det kontrapunktiske afsnit.

Ligesom det var tilfældet med de ovennævnte afsnit i 3- og 4-dobbelt kontrapunkt, fungerer dette 5-dobbelte kontrapunkt i genmenførings-sammenhæng. Det indtræder efter en crescendo-forberedelse og danner første klimaks i gennemførings-arbejdet. Opløsningen af den polyfone struktur forbereder næste store højdepunkt: symfonisk forarbejdning af motto-materialet.

4. Kontrapunktiske tema-ændringer

Den traditionelle kontrapunkt-lære arbejder som bekendt med flere konstruktivt stringente måder at ændre og variere temaer: *Omvending* (»ned« bliver »op« og vice versa), *krebsevendning* (»frem« bliver »tilbage«), *proportionsændring* (nodeværdier ganges eller divideres med forskellige tal).

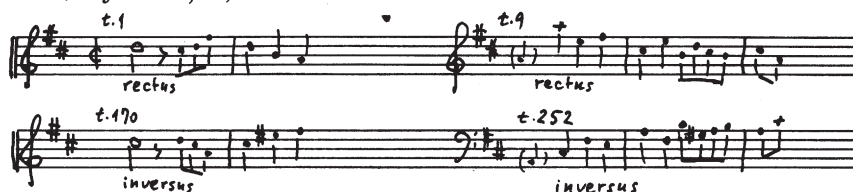
Såvel omvendning som proportionsændring af temaer ses hyppigt hos Brahms. Disse kontrapunkt-inspirerede variations-manérer anvendes både som led i kontrapunktisk arbejde og som middel til at skabe afveksling i tema-forarbejdelsen i mere homofone sammenhænge.

Eks.11 (1.symfoni,III)



Eks. 11 viser, hvorledes et tema kan dannes ved, at dets første frase »besvares« med sin egen omvendning, m.a.o. hvordan et længere tema kan bestå af een og samme idé, som gentages i en af kontrapunktisk tænkemåde inspireret ændring.

Eks.12 (2.symfoni,IV)



I eks. 12 funktionen en anden. Der er her tale om temaer i en eksposition. I senere sammenhæng (f. eks. gennemføring eller reprise) bringes de i omvendning og virker derved på een gang som en genoptagelse og en fornyelse af noget velkendt.

Eks.13 (4.symfoni,III)



Eks.14 (3.symfoni,I)



I eks. 13 og 14 er omvendingsprincippet anvendt i *kontrapunktisk* sats. Hovedtemaet i 4. symfoni III lader bassen være en omvendning af melodien. Senere i forløbet bytter de to alen af samme stykke plads (rectus-inversus fungerer som dobbelt kontrapunkt).

Eks. 14 viser sidetemaet i 3. symfoni I imiteret af sin egen omvendning. Det fungerer her i gennemføringsdelen som en stringent kontrast til den forudgående lidenskabelige moll-bearbejdelse af temaets første del. (Sml. klarinettrioen op 114, I, t. 51-58 og t. 157-164.

Proportionsændring af temaers og motivers nodeværdier uden stærkere kontrapunkt-aktivitet er et ofte anvendt variationsmiddel. Et eklatant eksempel har vi i talrige motto-varianter i 2. symfoni, I. At diminuition kan anvendes som accelerationsmiddel, augmentation som opbremsning er næsten overflødigt at nævne. – Som led i strengere polyfont arbejde hører augmentation og diminuition ikke i den grad til dagens orden. Et par henvisninger til ikke-orkestrale værker: klaverkvintetten IV fra t. 125; motetten »Schaffe in mir Gott« op. 29, I; »Ein deutsches Requiem«, V, t. 62ff.

I orkestermusikken frembyder finalen af Brahms's tredje orkesterværk, klaverkoncert nr. 1, det mest oplagte eksempel på intens anvendelse af proportionsændring af temaer i et kontrapunktisk forløb.

Eks.15 (1.klaverkoncert,III)

t.238

340

VI. ① *p sempre*

Br.

Vn.

Prt. *p sempre*

360

VI. *p sempre*

Br. ③ *p sempre*

Vn. *p sempre*

Kb. *p sempre*

VI. *p sempre*

Br. *marc.*

Vn.

Kb.

This musical score page contains measures 260 through 263 of a symphony. The notation is arranged in two systems. The first system (measures 260-262) includes staves for Trumpets (Tr.), Violins (Vl.), Horns (Hr.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The second system (measures 263-264) includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Hr.), Violins (Vl.), Horns (Hr.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *pp sempre*. Measure numbers 260, 263, and 264 are clearly marked above the staves.

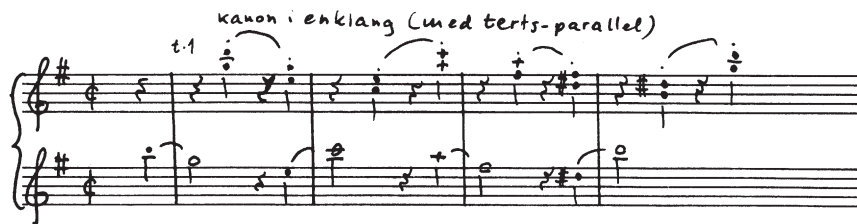
Det polyfone afsnit i gennemføringsdelen t. 238–263 er et kompleks med tre forskellige temaer, som alle har rødder tilbage i satsen. Nr. 1 stammer fra det Schumann-agtige tema t. 181, nr. 2 fungerer som kontrapunkt til ritornel-temaet, f. eks. i satsens start, nr. 3 er selve ritornel-temaet. (T. 242–246 og t. 247–251 har 2. violin et kontrapunkt, som ikke bruges yderligere.) – Det er tema 1, der udnyttes proportionelt. I begyndelsen imiteres det på sædvanlig vis med tema 2 som fortspinnung). T. 249 får det tema 3 som kontrapunkt, t. 254 diminueres det som kontrapunkt til sig selv og til tema 2 og 3. Og endelig t. 259 augmenteres det som kontrapunkt til en tætføring af tema 3. (Et par *rectus-inversus*-antydninger t. 257 er mere sporadiske). – Dette mikrokosmos af koncentreret kontrapunktisk *tutti*-udfoldelse danner kontrast til det efterfølgende »*cori spezzati*«-afsnit med dets stof, nemlig tema 1 diminueret.

Krebsevendning forekommer yderst sjældent hos Brahms, når man ser bort fra de tilfælde, hvor omvendning er identisk med krebsevendning (f. eks. trinvis bevægelse i samme retning i ensartede nodeværdier). I klaverkvintettens finale kan man med lidt god vilje finde konstellationen HCAB, for det meste med anvendelse af lodder og trisseværk. Et enkelt sted er det umiskendeligt til stede, nemlig t. 35–36 i 1. violin. Men det beror nok mere på en tilfældighed end på en bevidst hensigt fra Brahms's side.

5. Kanon

Det sidste kontrapunkt-fænomen, som her skal behandles, er *kanonføring* af temaer. – Brahms har rendyrket kanonteknikken i egentlige kanon-kompositioner, f. eks. »*Dreizehn Kanons*« op. 113. Som teknisk kontrapunkt-middel i anden sammenhæng er kanon-sats også ret almindelig i hans instrumentalmusik. (Uden for orkesterværkerne skal lige nævnes a-moll-strygekvartetten op. 51.2, der i den langsomme sats bringer to kvint-kanonafsnit og i menuetten to dobbelt-kanoner). – Talrige steder i orkestermusikken ligger stemmer (oftest to) i gennemført kanon-udarbejdelse, godt skjult i det omgivende stemmevæv. De sidste eksempler er alle hentet fra 4. symfoni.

Eks.16 (4.symfoni,I)



Eks.17 (4.symfoni,I)



I starten af I sats tætføres hovedtemaet i kanon i énklang (eks. 16). Ved temaets varierede gentagelse (eks. 17) kontrapunkteres det af modstemmer i indbyrdes imitation, samtidig med, at violoncel, bas overtager den kanoniske tætføring, nu i under-duodecimen. Lige i starten af gennemføringen t. 144 gentages dette spil, men ophører snart for at give plads til et andet gennemførringsarbejde, (herunder et koncentreret kanon-kompleks, som behandles i næste eksempel). I reprisen (t. 246) varieres hovedtemaet ved augmentation (homofont), og det bliver først ved dets gentagelse (t. 272), at ekspositionens åndfulde spil genoptages.

Gennemførringsdelens første kulmination benytter sig som sagt også af kanon-teknik.

Eks.18 (4.symfoni,I)

træbl. lara
inversus

1. v. (89) t. 174 -stemme -

1. br.

vcl. bas

3. Kanon: 1. v. rect. } - træbl. inv. (t. 179)
bas inv.

t. 179

træbl. 1. v. (89)

1. br.

vcl. bas

Det drejer sig om tre kanoner over en variation af mottoet: først to 2-stemmige, begge kontrapunkteret af en obligat modstemme (t. 168, t. 172), derpå en 3-stemmig (t. 178): temaet føres samtidig rectus og inversus og imiteres kanonisk af inversus.

Eks. 19 (4. symfoni, I)

t. 393

I codaen (t. 393) kommer omsider den kulminerende manifestation af den kanon, som satsen begyndte med (eks. 19). Her er den kanoniske tætføring åbenbar og umiskendelig, og den strækker sig over otte takter (mod fire i starten). Ydermere intensiveres den: de første fire takter tætføres i halvnoderafstand, de sidste fire i fjerdedelsnoderafstand.

Eks.20 (4.symfoni,IV)



Eks.21 (4.symfoni,IV)



Eks. 20 og 21 viser symfoniens motto, som det i finalen optræder som chacon-nens 30. og 31. variation (de to sidste variationer før den friere coda).

I variation 30 fungerer mottoet i 8.dels-efterslag som ostinatoets første fire takter; i variation 31, den sidste, intensiveres satsarbejdet: mottoet tætføres som kanon i énklang, og kanonteknikken er udvidet til at omfatte også de sidste fire takter.

Hvis vi prøver at sammenfatte dette materiale og undersøge, hvorvidt der tegner sig en tendens til, *hvornår* Brahms bruger *hvilken* kontrapunkt-manér til *hvilket* funktionsformål, må vi gøre os klart, at der må flere faktorer ind i materialet. Kammermusikken (for ikke at tale om vokalmusiken) her kun været inddraget i ringe omfang, og hele spørgsmålet om eventuelt skiftende kontrapunktisk metode hos Brahms fra de tidligste værker (her 1. klaverkoncert) til de senere (her 4. symfoni og, mere sporadisk, klarinettrioen op. 114) er helt forbigået.

De endelige konklusioner må altså vente. Men det billede, der tegner sig, vil formodentlig vise, at Brahms anvender kontrapunktisk satsarbejde først og fremmest ved variation, overledningsafsnit og anden form for gennemføring. Ved temaeksposering kan to hoved-ideer præsenteres samtidig i kontra-punktisk modspil (Starten af 1. og 3. symfoni). Hvad angår selve kontra-punkt-måden i de forskellige sammenhænge, vil der næppe kunne opstilles omfattende mønstre. Hvert enkelt værk vil her vise opfindsom afveksling i *sin* brug af forskellige kontrapunktiske virkemidler, måske i senere værker med

nogen forkærlighed for eet (kanon-teknik i 4. symfoni). – De mere komplicerede afsnit i 3-, 4- o.s.v.-dobbelte kontrapunkt bliver kun anvendt i egentligt gennemføringsarbejde (klaverkvintetten, III, 2. symfoni, I).

Under alle omstændigheder virker Brahms's anvendelse af kontrapunkt altid som noget selvfølgeligt, indlysende, umiddelbart. Vidnesbyrdene om den seje, myreflittige baksen med stoffets kompleksitet, som har fundet sted, *dem* har han omhyggeligt tilintetgjort.

Arnold Schönbergs Scherzo in F-Dur für Streichquartett

Jan Maegaard

Es gibt einige Streichquartettsätze von Schönberg, vollendete sowie auch fragmentarische, aus seiner Jugendzeit in den 1890er Jahren. Sie sind Zeugen seiner damaligen Beschäftigung als Amateurmusiker und Beiträger zum Kammermusikrepertoire des Freundeskreises. Darunter befindet sich der vollendete Scherzosatz in F-Dur vom Juli 1897.¹ Eine Aufführungspartitur davon wurde im Frühjahr 1983 von mir im Zusammenarbeit mit einer Gruppe von Studierenden an der Kopenhagener Universität hergestellt.

Das Scherzo erscheint in der Literatur zum erstensmal 1959 in Josef Rufers Verzeichnis.² Aus der Beschreibung erhellt, dass er mit *II. Satz. Scherzo 27.7.1897* überschrieben ist, und dass die Manuskriptseiten von 17 bis 24 paginiert sind. Er folgert daraus, dass es sich um einen Satz eines im übrigen verlorengegangenen Quartetts handle. Dass sich unten auf der letzten Seite Skizzen zu einer anderen Musik in Es-Dur befinden, und dass sie vom 7. August 1897 datiert sind, wird nicht erwähnt. Rufers Schlussdatum »27.8. 1897« beruht teils auf eine Missdeutung, teils darf sich das Datum am Schluss wohl eher auf die hinzugefügten Skizzen beziehen. (Abb. 1 und 2).

Als ich im Jahre 1972 versuchte, den Satz zu deuten, wähnte ich, dass er dem von D. J. Bach erwähnten Quartett in C-Dur zugehört habe.³ Diese Deutung sowie die Rufers müssen aber auf dem Basis des jetzt vorliegenden Materials revidiert werden.

H. H. Stuckenschmidts Schönberg-Biographie vom Jahre 1974 verzeichnet das Scherzo mit dem Erläuterung, dass es im Sommer 1897 vor dem im Oktober entstandenen Streichquartett in D-Dur komponiert wurde.⁴ Stuckenschmidt enthüllt nicht die Quelle dieser Auskunft. Zwei Jahre später, 1976, erschien Malcolm MacDonalds Biographie in »The Master Musician Series«. Hier wird behauptet, dass das Scherzo »was almost certainly the original second movement of the D major Quartet, replaced by the present Intermezzo on Zelinsky's advice.«⁵ Für diese These wird nicht argumentiert. Letzlich erscheint der Satz in O. W. Neighbours Schönberg-Artikel in *The New Grove*, in dessen Werkliste er als »presumably rejected 2nd movement of preceding« (d. h. das D-Dur Quartett) erklärt wird.⁶

1. The Arnold Schoenberg Institute, Archives, Los Angeles. Archiv-Nr. U111-118.

2. Rufer. S. 95

3. Maegaard, Bd. 1, S. 27. Die Tonart des Trios ist hier, unzutreffend, als A-moll verzeichnet.

4. Stuckenschmidt, S. 34.

5. MacDonald, S. 131.

6. Neighbour 1980, S. 720.

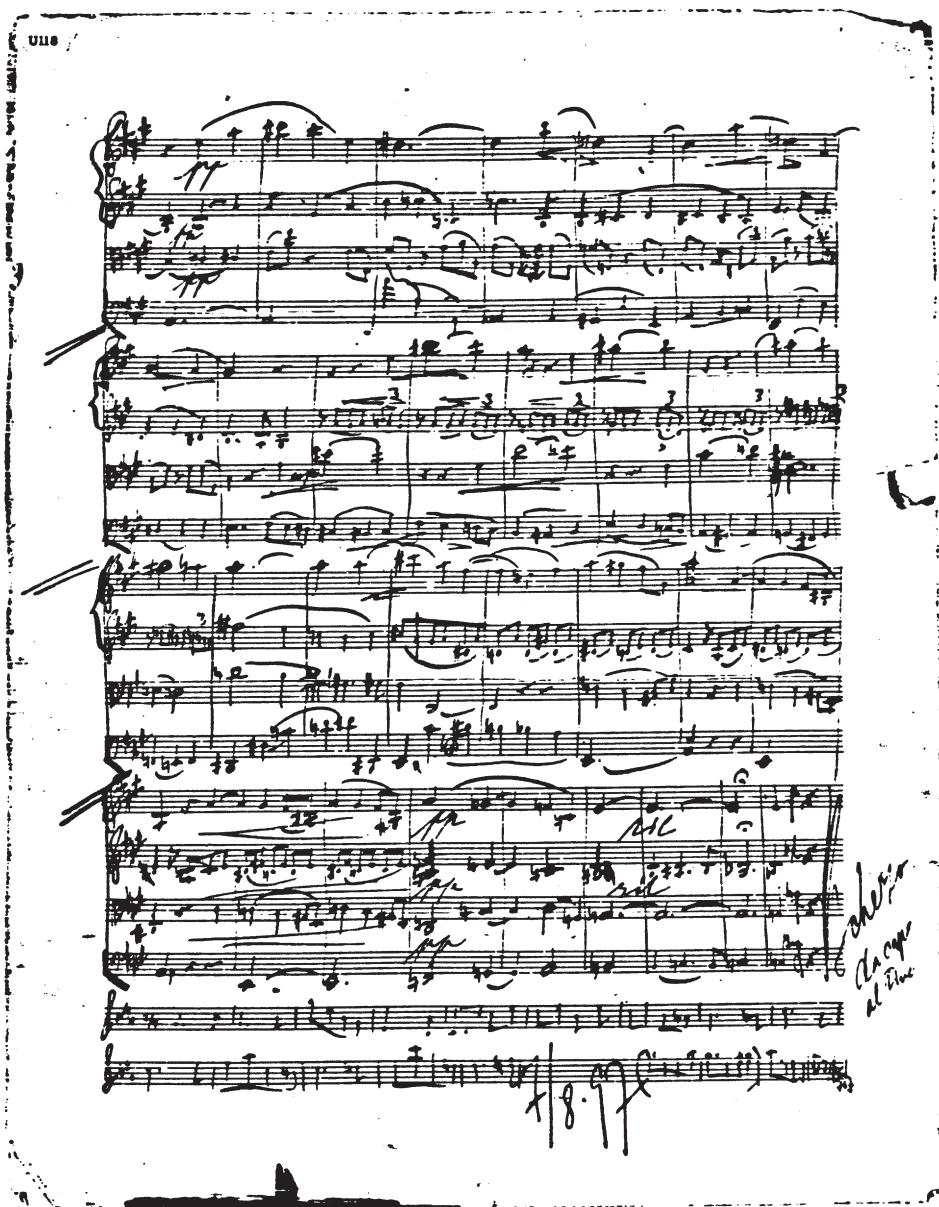


Abb. 2.

A. Schönberg, Scherzo in F-Dur (Schluss). S. 24 des Manuskripts.

Nur Ulrich Thieme hat 1979 in seiner Arbeit über Schönbergs Jugendwerke dem Satz eine nähere Betrachtung gewidmet. Er vergleicht ihn mit dem D-Dur Quartett und mit Zemlinskys A-dur Quartett op. 4 vom Jahr 1896. Thiele teilt nicht die Meinung MacDonalds. Er stellt fest: »Zwar liegen die Mittelsätze von Schönbergs Quartett, die er auf Zemlinskys Rat verwarf, nicht vor ...«⁷

Allein die Datierung des Manuskripts legt es nahe, die Entstehung des Scherzos in der Nähe vom D-Dur Quartett zu suchen. Dieses wurde im folgenden Jahr wenigstens zweimal aufgeführt, und zwar mit Erfolg;⁸ es wurde aber nicht vom Komponisten herausgegeben. In seine Erläuterungen aus den 1930er Jahren zu den vier publizierten Quartetten erwähnt Schönberg das Quartett, und charakterisiert es als »strongly under the influence of Brahms und Dvořák« stehend.⁹ Das mag der Grund sein, dass er es nie publizierte. In der Literatur erscheint das Quartett fast vom ersten Anfang an, zuerst jedoch natürlich nur in den Erinnerungsschriften, so z.B. schon 1911 in Paul Stefans Präsentationsartikel in Rich. Batkas Zeitschrift *Der Merker*.¹⁰ Im Jahre 1934 schrieb Zemlinsky: »Sein erstes grösseres Opus war ein Streichquartett; ein Stück, noch stark von Brahms beeinflusst, in einem Mittelsatz jedoch bereits eigene Töne anschlagend.«¹¹ So spät wie 1951 erinnerte sich Max Graf noch am Werk: »The Rudolf Fitzner String Quartett, which was always ready to perform works by unknown composers, put Schoenberg's D major Quartet on one of its Sunday programs.«¹²

Im Jahre 1921 publizierte Egon Wellesz die erste Schönberg-Biographie in Buchform. Hier wird die Entstehung des Quartetts in Verbindung mit Schönbergs »Lehrzeit« bei Zemlinsky während der Sommermonate 1897 gesetzt. Wellesz, der vor dem Kriege bei Schönberg studierte hatte, und weiterhin dem Kreis um ihn nahestand, obwohl er nicht dazu gehörte, der ausserdem eine wissenschaftliche Ausbildung bei Guido Adler durchgemacht hatte, wird gewöhnlicherweise als verlässlicher Vermittler von Informationen gewertet. Von der Entstehung des D-Dur Quartetts erzählt er:

Schönberg . . . komponierte im Herbst ein Quartett in D-Dur, das er nach seinem Rückkehr seinem Freunde Zemlinsky vorlegte. Dieser hatte an den beiden ersten Sätzen manches auszusetzen, so dass sich Schönberg dazu entschloss, sie gänzlich umzuarbeiten; auch am letzten wurde viel korrigiert, der dritte blieb unverändert. Mit der neuen Form war der beratende Freund einverstanden . . .¹³

7. Thieme, S. 120.

8. Weber 1971, S. 85. Hilmar 1974, S. 163 (Nr. 23). Thieme, S. 112f.

9. Rauchhaupt, S. 37. Der Schluss des 1. Satzes und der Anfang des 2. werden hier, S. 28, in der Endfassung facsimiliert wiedergegeben.

10. Stefan, S. 734.

11. Zemlinsky, S. 34.

12. Graf, S. 14.

13. Wellesz, S. 19.

Diese Fassung der Entstehungsgeschichte hat man für stichhaltig ansehen müssen bis 1966, als das Quartett von Faber Music in London herausgegeben wurde. Der Herausgeber, O. W. Neighbour, konnte im Vorwort das folgende mitteilen:

After the appearance, in 1921, of Egon Wellesz' monograph *Arnold Schoenberg*, he took the trouble to send the author further information about the quartet. Dr. Wellesz has kindly put this at my disposal. According to this new evidence Schoenberg showed the work to Zemlinsky when he had only just begun the third movement. As a result of Zemlinsky's comments he completely revised the first movement and replaced the original second and third movements by entirely new ones.

Das Material, das Schönberg Wellesz schickte, das also den Bericht im Buche korrigiert, ist meines Wissens weder publiziert worden, noch hat es Wellesz dazu veranlasst, seine Darstellung in späteren Auflagen zu ändern. In der englischen Übersetzung vom Jahr 1925¹⁴ sowie in deren Wiederabdruck 1970¹⁵ ist die Darstellung die gleiche. Wellesz hat offensichtlich die Korrektur für unwesentlich gehalten. Sogar nach dem Erscheinen von Neighbours Feststellungen, und nachdem das F-Dur Scherzo schon längst dokumentiert worden war, haben Kommentatoren den ursprünglichen 2. Satz des Quartetts verlorengegangen geglaubt. Horst Weber, Reinhard Gerlach und Ernst Hilmar weisen alle zu Neighbours Vorwort hin, stellen aber fest, dass der verworfene 2. Satz nicht überliefert ist.¹⁶

Wie bereits erwähnt behauptete MacDonald 1976, dass das Scherzo mit dem ursprünglichen 2. Satz identisch sei. Das wenige Zutrauen, das diese Behauptung bei den Forschern, die sich damit beschäftigt haben, gefunden hat, mag davon herrühren, dass kein Argument sie stützt. Trotzdem ist sie wahr.

Der Vergleich von Schönbergs Darstellung, wie sie Neighbour zitiert, mit dem Manuskript des Scherzos lässt völlige Übereinstimmung zutage treten. Als Schönberg Zemlinsky das Werk vorlegte, hatte er zwei Sätze komponiert, und er hatte eben angefangen am 3. zu arbeiten. Das Manuskript, von 17 bis 24 paginiert, enthält das vollendete Scherzo, vom 27.7.1897 datiert, und ausserdem, auf den beiden letzten Systemen der letzten Seite, Skizzen zu einer Musik in Es-Dur, vom 7.8.1897 datiert. Auch wenn sich dieses Datum (von Rufer als »27.8.1897« missinterpretiert) auf den Schluss des Scherzos, nicht auf die Skizzen, bezieht, koinzidiert Schönbergs Darstellung genau mit der Evidenz des Manuskripts. Der 1. Satz mag 16 Seiten in Anspruch genommen haben; dann ist der zweite Satz auf Seite 17–24 notiert worden, und dazu fügen sich noch Skizzen zu dem, was vermutlich der 3. Satz hätte werden sollen. Hier schliesst das Manuskript. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass irgendetwas nach S. 24 fehle. Der 1. Satz ist umgestaltet und das Manuskript dazu

14. Übersetzung von W. H. Kerridge. London: Dent, 1925.

15. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970.

16. Weber 1971, S. 84. Gerlach, S. 123. Hilmar 1976, S. 57.

vermutlich weggeworfen worden, während der verworfene 2. Satz und die wenigen Skizzen zum 3. als »Scherzo in F-Dur« in Schönbergs Nachlass überlebt haben. Auf diesem Basis darf der Status dieses Satzes als verworfener 2. Satz des D-Dur Quartetts als hinreichend sichergestellt angesehen werden.

Die Frage ist nun, welche Einsichten diese Erkenntnis zulässt. Für eine kritische Beurteilung erscheint der heute bekannte 2. Satz, Intermezzo in Fis-Moll, als die elegantere und vollendetere Komposition. Man muss sich aber fragen, ob nicht das F-Dur Scherzo unter den vorhandenen Umständen als hinreichend gut beurteilt werden müsste. Im Vergleich mit dem, was Schönberg bis dahin komponiert hatte, stellt es einen nicht zu leugnenden Fortschritt in satztechnischer Hinsicht dar. Thieme vergleicht es mit dem nicht vollendeten Scherzo von der Serenade für kleines Orchester vom Jahr 1896, und erwähnt mehrere Züge, wodurch es sich vor dem älteren Stück auszeichnet.¹⁷ Es zeugt also von einer auffallenden Feinhörigkeit von Seiten Zemlinskys, dass er gewagt hat Schönberg zu raten, den Satz aufzugeben und etwas ganz anderes zu schreiben. Dass der Rat am Platze war, zeigt das reifere und elegantere Intermezzo; aber das hat Zemlinsky nicht gewusst, als er den Rat gab. Unangesehen ob es sich gerade so ereignete, oder – was auch denkbar wäre – Schönberg für sich den Beschluss fasste, einen neuen Satz zu schreiben, nachdem er sich mit Zemlinsky über die beiden vorliegenden Sätze beraten hatte, ist es nicht vorstellbar, dass dieser ganz ohne Einfluss auf die Entscheidung gewesen wäre. So wird ein wenig Licht über das sonst sparsam beleuchtete Verhältnis zwischen den beiden Männern geworfen.

Dass sich der Autodidakt Schönberg zu einer gewissen Zeit für Schüler von Zemlinsky angesehen hat, dafür zeugt u.a. der oft zitierte Satz in *Der Auftakt* 1921: »Er war mein Lehrer, ich wurde sein Freund, später sein Schwager, und er ist in den vielen Jahren, die zeither vergangen sind, derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich einen Rat brauche.«¹⁸ Die Zeit, worauf sich Schönberg bezieht, mag eben die Zeit sein, worum es sich hier handelt. Als sein op. 1, die beiden Lieder für Baryton und Klavier, im Dreililien Verlag – wohl um 1903 – erschien, trug es die Zueignung »Meinem Lehrer und Freunde Alexander von Zemlinsky«. Das erste Lied »Dank« lässt sich in Skizzenform zum 30.7.1898 zurückdatieren.¹⁹

Schönbergs Mitarbeit an der Herstellung des Klavierauszuges von Zemlinskys Opera »Sarema«, die am 10.10.1897 in München zur Aufführung kam, muss, wie der Zemlinsky-Biograph Horst Weber hervorhebt, nicht nur als Freundschaftsdienst, sondern auch als ein Mittel Zemlinskys in Unterricht, Schönberg mit dem Symphonieorchester und dessen Handhabung vertraut zu machen, gewertet werden.²⁰ Auf das Schülerverhältnis deutet ausserdem das

17. Thieme, S. 122f.

18. Zitiert nach Reich, S. 17.

19. Maegaard, Bd. I, S. 28.

20. Weber, 1971. S. 84.

nicht datierte Manuskript in der Nachod-Sammlung mit dem Lied »Das zerbrochene Krüglein«;²¹ die Aufschrift »Sehr gut« unten auf der Seite rührt laut Weber von Zemlinskys Hand her.²² Spätestens 1899 ist das Schülerverhältnis zuende gekommen. Am Ende dieses Jahres komponierte Schönberg »Verklärte Nacht«, in dem schon Töne, die Zemlinsky fernliegen, angeschlagen werden. Wahrscheinlich ist, dass Schönberg 1897 Zemlinsky als seinen Lehrer angesehen hat, und daher, dass die am angefangenen Streichquartett vorgenommenen Änderungen als Ergebnis von dessen Beratung gedeutet werden müssen. Dadurch erhält man wenigstens eine Ahnung von Zemlinskys Einfühlungsvermögen und pädagogische Fähigkeit dem drei Jahre jüngeren Freund und Schüler gegenüber und von seinem Einfluss auf die riesige Entwicklung, die Schönberg in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre als Komponist durchmachte.

(Es folgte eine kurze Analyse des Aufbaus und abends eine Aufführung durch das Streichquartett von *Vestjysk Kammerensemble*. Da die Analyse auf die Hörerfahrung wenige Stunden später hinzielte, wird sie hier unterdrückt).

Literatur

- Gerlach, Reinhard, »War Schönberg von Dvorak beeinflusst?« *AfMw* XXVIII,2(1971)77–96.
- Graf, Max, »Max Graf's Recollections of Schoenberg's Early Career,« *Musical America* LXXI,10(1951)14.
- Hilmar, Ernst, ed., *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*. Katalog. Wien: Universal, 1974.
- Hilmar, Ernst, »Zemlinsky und Schönberg« in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung 7). Graz: Universal, 1976. S.55–79.
- Kimmey Jr., John A., *The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* (Detroit Studies in Music Bibliography 41). Detroit: Information Coordination, 1979.
- MacDonald, Malcolm, *Schoenberg*. London: Dent, 1976.
- Maegaard, Jan, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*. København: Wilhelm Hansen, 1972.
- Neighbour, O. W., »Foreword« in: Arnold Schoenberg, *String Quartet in D major 1897*, O. W. Neighbour ed. London: Faber Music, 1966.
- Neighbour, O. W., »Schoenberg, (Franz) Arnold« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie ed. London: MacMillan, 1980. Bd. 16.
- Rauchhaupt, Ursula v., ed., *Schönberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*. Hamburg: Deutsche Grammophongesellschaft, 1971.
- Reich, Willi, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. Wien-Frankfurt-Zürich: Molden, 1968.
- Rufer, Josef, *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1959.

21. Kimmey, Item 93.

22. Weber 1977, S. 14.

- Stefan, Paul, »Aus Schönbergs Werdegang. Erinnerungen, «*Der Merker* II.17(1911)734–735.
- Stuckenschmidt, H. H., *Schönberg*. Zürich: Atlantis, 1974.
- Thieme, Ulrich, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 107). Regensburg: Bosse, 1979.
- Weber, Horst, »Zemlinsky in Wien 1871–1911,« *AfMw* XXVIII,2(1971)77–96.
- Weber, Horst, *Alexander Zemlinsky* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23). Wien: Lafite, 1977.
- Wellesz, Egon, *Arnold Schönberg*. Leipzig-Wien-Zürich: Tal, 1921.
- Zemlinsky, Alexander v., »Jugenderinnerungen« in: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*. Wien: Universal, 1934. S. 33–35.

Barns sangaktivitet i 1½–3-årsgrupper i barnehagen

Astrid Holen

Bakgrunnen for prosjektet

Da jeg startet dette prosjektet, hadde jeg arbeidet i over fem år som musikk lærer i førskolelærerutdanningen. Gjennom arbeidet hadde jeg fått en viss forståelse av hva som ble formidlet i barnehagen, særlig innen mitt eget fagområde, musikk. Jeg registrerte at sang var noe som ble mye brukt i barnehagene. De aller fleste førskolelærere synger for/med barna, om enn i større og mindre grad. Gjennom eget arbeid med barn, ikke minst med mine to egne, hadde jeg fått øynene opp for at sang er et viktig kontaktskapende middel mellom voksne og barn. Sang gir også en fellesskapsfølelse ved at vi gjør noe sammen.

Jeg fikk tidlig kjennskap til det arbeidet Jon-Roar Bjørkvold hadde gjort med sine studier av barnesangen ved noen barnehager i Oslo (Bjørkvold 1980). Det var Bjørkvold selv og hans undersøkelser som direkte inspirerte meg til å gå i gang med et lignende arbeid.

Jeg ble interessert i å undersøke hva som ble formidlet av sangstoff i barnehagen, og jeg ville også undersøke hvordan barnas sangaktivitet påvirkes av ulike sanglige stimulans i barnehagen.

Jeg valgte 1½–3-årsgruppa av flere grunner. For det første er svært lite gjort av forskning spesielt rettet mot denne aldersgruppa. For det andre utgjør 1½–3-åringene som oftest en egen gruppe i barnehagesammenheng. Jeg tror det er riktig rent barnehagepolitisk at søkelyset også rettes mot denne aldersgruppa. I tillegg er det spennende å jobbe med barn som er i en alder der utviklingen skjer rivende fort, ja, der en av og til kan merke forskjell fra uke til uke.

Prosjektet er støttet økonomisk først med stipendpermisjon fra høyskolen (Dronning Mauds Minne i Trondheim), seinere gjennom 1 års vikarstipend fra Norges Almenvitenskapelige Forskningsråd. Undersøkelsen er nå avsluttet, og en rapport vil foreligge i løpet av 1984.

Ideologi og kultursyn

Før jeg utkrystalliserer problemstillingene er det nødvendig å si noe om barnehagens plass i kulturbildet og mitt eget syn på barnehagen som kulturformidler.

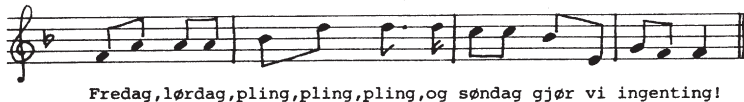
Barnehagene i Norge sorterer under Forbruker- og administrasjonsdepartementet, og lokalt (i kommunene) under Avdeling for helsevern og sosial omsorg. Slik jeg ser det, blir barnehagene på denne måte først og fremst sett på

som et sosialt anliggende og ikke som et sted for kulturformidling, verdiformidling og læring (undervisning) – slik som skolene er.

Dette har sin bakgrunn i den tradisjonen barnehagene står i som kommer til uttrykk i »Lov om barnehager« 1975, revidert 1983. I offentlig debatt har diskusjon om barnehagens innhold hovedsakelig begrenset seg til spørsmålet om såkalt kristen formålsparagraf eller ikke. Loven sier at barnehagen skal »gi barna en oppdragelse i samsvar med kristne grunnverdier«. Utover livssynsgrunnlaget for barnehagen blir det sjelden diskutert hva slags kulturformidling som skjer og som bør skje i barnehagene.

I tradisjonell førskolepedagogikk har utviklingspsykologiske hensyn vært viktige når det gjelder utforming av barnehagens innhold. Ulike fagområders plass i barnehagen har vært begrunnet ut fra et utviklingspsykologisk syn. For eksempel har formings-, musikk- eller litteraturaktiviteter vært brukt nesten utelukkende for å fremme barnets utvikling. Målet er aktive, glade, trygge og selvstendige barn. Fagene som sådanne har liten eller ingen egenverdi. En slik vektlegging fører til utviklingen av en særegen *barnehagekultur*, der de regler, verdier og normer som formidles er spesifikke for barnehagen som institusjon, og i mange tilfeller ukjent for både barn og voksne som ikke står i daglig kontakt med barnehagen.

Innen fagområdet musikk har dette ikke minst gitt seg utslag i sangvalget i barnehagen. Det synes å ha vært langt viktigere å bruke sanger som en mente var tilpasset barnas generelle utviklingsnivå og tilpasset ulike funksjoner innen barnehagens ulike situasjoner, enn sanger med meningsreferanse til samfunnet utenfor barnehagen. Dette synes også ofte å ha gitt seg utslag i at musikalske (og tekstlige) kvalitetskriterier er blitt skjøvet i bakgrunnen, og at det har vært brukt hovedsakelig sanger basert på et enkelt og lite variert musikalsk (og tekstlig) materiale.



Dette er selvfølgelig generaliseringer. Mange barnehager har en langt mer nyansert bruk af musikk.

Hovedsynspunktet bak denne konkrete undersøkelsen har vært at det er uheldig om det utvikles en særegen kultur i barnehagen, en kultur som fungerer uavhengig av den kulturen barna opplever ellers i samfunnet. Barnehagen bør være en naturlig del av samfunnet som helhet, og den kulturen som formidles i barnehagen bør derfor være i samsvar med den som formidles ellers i samfunnet. Denne kulturen kaller jeg *samfunnets felleskultur*.

Jeg mener det er viktig rent barnehagepolitisk at ikke barnehagene isolerer seg med sin spesielle kultur. Det er også viktig, kulturpolitisk sett, at vi som voksne oppdragere går aktivt inn for å være med på å bestemme hva slags sanglige impulser barna skal få i den inntrykksverden de er omgitt av. For barnas identitet og følelse av samhörighet er det viktig at de – især i en liten kulturnasjon – etterhvert ser den historiske sammenheng de står i. Derfor skal barnehagene, etter min mening, gi barna et fundament, en plattform. Ut fra denne synsvinkel er tradisjoner betydningsfullt å ta vare på. Men samfunnets felleskultur er mer enn tradisjoner. For å gi identitet og følelse av samhörighet skal barnehagene også avspeile samtiden. Det kan, i denne sammenheng, gjøres ved å formidle et bredt spekter av sanger fra vår egen tid. Hovedproblemstillingen for undersøkelsen er tosidig. For det første har jeg villet undersøke hvilken betydning sanglig stimulans fra voksne har for barns egen sanglige aktivitet i aldersgruppa 1½–3 år. Jeg har forsøkt å kartlegge og systematisere den sangstimulans som barn møter i løpet av barnehagedagen. Jeg har villet beskrive hvordan barns sangaktivitet endrer seg etter hva slags sanglig påvirkning barna møter i barnehagen.

For det andre har jeg villet undersøke i hvilken grad 1½–3-åringer er mottakelige for et sangstoff som er valgt ut fra allmennkulturelle hensyn mer enn fra utviklingspsykologiske hensyn. Jeg har stilt spørsmål ved om det er praktisk mulig å benytte et sangutvalg mer preget av samfunnets felleskultur i barnehagen allerede for så små barn som i 1½–3-årsgrupper, og ut fra dette har jeg undersøkt hvilke eventuelle følger en slik påvirkning får for barns egen musikalske utfoldelse vurdert i forhold til den påvirkning som den tradisjonelle barnehagekulturen øver i så måte.

Opplegg og gjennomføring

Jeg valgte ut seks barnegrupper (1½–3-åringer) ved kommunale barnehager i Trondheim og observerte disse gjennom flere måneder (tre grupper våren 1981 og tre våren 1982). Jeg ville undersøke betydningen av stimulans fra voksne, både med hensyn til hvordan barna synes å motta å ta i bruk voksenpåvirkningen, og hvilke følger ulik voksenpåvirkning synes å ha for barnas egen spontane sanglige utfoldelse.

Tre av barnegruppene ble gitt et særskilt valgt sangrepertoar ut fra de prinsipper som er forklart ovenfor. De øvrige tre gruppene var vanlige barnegrup-

per uten noe spesielt sangrepertoar. Disse er da å betrakte som kontrollgrupper. Sangrepertoaret i de såkalte forsøksgruppene ble valgt ut i samråd med personalet – og ble forelagt foreldrene. Sangrepertoaret ble formidlet til barna utelukkende av personalet (ikke av meg), og de voksne skulle la sangene komme inn i barnehagedagen på en mest mulig naturlig måte.

Sangvalget framkommer på vedlagte oversikt. Grupperingen av sangene er gjort mer praktisk enn prinsipielt. Derfor er det mange av sangene som like gjerne kunne vært plassert under andre grupper. Sangene skulle gjenspeile et bredt spekter fra felleskulturen. Det er med både eldre og nyere barnesanger – fra foreldre/besteforeldregenerasjonen og fra vår egen tid. Det er tatt med noen typiske »barnehagesanger«, en del sangleker, noen folkeviser, eldre og nyere viser og noe tradisjonelt voksenstoff (bl.a. sanger til høytider og festdager i løpet av forsøksperioden). Jeg valgte ut sanger fra ulike tidsperioder, miljøer, land og delkulturer, men jeg stilte også ulike musikalske og tekstlige krav til sangene.

Musikalsk har jeg lagt vekt på bredde. Sangene har ulik vanskelighetsgrad: Det er med sanger med ulik ambitus, ulik taktart, og ulik tonalitet. Det er med sanger med enkel og med komplisert melodiføring og med enkel og med komplisert rytme.

Også når det gjelder tekst, hadde de utvalgte sangene ulik vanskelighetsgrad: Noen av sangene var korte, med enkelt, lettforståelig innhold, og noen var lange, med til dels vanskelige ord og meninger. Noen av sangene hadde bare ett vers, og noen hadde mange vers. Endel omkvedsanger var også med i utvalget. Noen av sangene var på nynorsk og noen på bokmål. Noen var på dialekt, og noen ganske få var på et annet språk enn norsk. Andre igjen hadde et innhold preget av nonsensord.

Ved valg af sanger måtte jeg også ta hensyn til personalets repertoarkunnskap og preferanser, og dessuten til en viss grad til årstiden forsøket varte (vårsemestret). Sangvalget er selvfølgelig også preget av mine egne preferanser og ønsker. En svakhet som jeg ser nå i ettertid er at det er litt for lite av de aller nyeste barnesangene. Enkelte delkulturer er også for dårlig representert: det er for få sanger fra arbeiderkulturen og for få kristne sanger.

De såkalte forsøksgruppene fikk ikke bare en annerledes påvirkning, men også en sterkere påvirkning enn kontrollgruppene. Det ble sunget mer i forsøksgruppene; det var hyppigere og lengre sangstunder.

Observasjonene foregikk på den måten at jeg var til stede i hver barnegruppe ca. 3–4 timer én gang i uka. Jeg prøvde å få med alle situasjoner i barnehagens liv, som måltid, lek ute og inne, på- og avkledning, toalett og hvile. Jeg prøvde i størst mulig utstrekning å ta del i barnegruppas aktiviteter, og jeg var med og hjalp til der jeg kunne. Slik ble jeg – tror jeg – en del av miljøet og ikke i så stor grad et fremmedelement.

I observasjonstiden noterte jeg ned alt jeg oppfattet som sanglig aktivitet fra barna uten organisert sanglig styring fra de voksne. Registreringen ble gjort

delvis med og delvis uten kassettoptaker. Som dokumentasjon og eksemplifikasjon av et innsamlet materiale kan lydopptak være nyttig, men kassettoptakeren har ikke vært ansett som avgjørende for innsamlingen.

Det er en del problemer knyttet til en slik deltagende observasjonsmetode. Det fremste er hvor deltakende en skal være som observatør. Skal en f. eks. følge opp »musikalske henvendelser« fra barna, eller ta del i aktiviteter med barna som vanskeliggjorde nedtegning? En annet problem er selve nedtegningen. En får ikke med alt som blir sunget. Det er vanskelig å notere eksakt på sparket. En opptaker vil heller ikke registrere all sangaktivitet.

Likevel er den deltakende observasjon etter min mening en god måte å registrere sangaktivitet på. Jeg mener selv at jeg fikk oppleve barnas naturlige barnehagemiljø, og denne observasjonsmåten var også lite forstyrrende for den daglige rutinen i barnehagen.

I tillegg til observasjonene intervjuet jeg en eller begge foreldrene til samtlige barn. Intervjuet ble gjort ut fra et ferdig intervjuformular. Hensikten med intervjuet var bl.a. å få vite om barnehagens sangrepertoar hadde overføringsverdi til hjemmemiljøet. Slike intervjuer har selvfølgelig begrenset verdi, da det ikke er mulig å verifisere de opplysningene jeg fikk.

Personalet i alle barnegruppene ble også intervjuet, og personalet i forsøksgruppene leverte dessuden en skriftlig rapport fra forsøket, der de bl.a. hadde notert ned hvilke sanger som var sunget av de voksne i barnegruppa hver dag. En slik registrering gir rom for tilfeldigheter, men ikke større enn at det gir et godt bilde av sangpåvirkningen i de ulike gruppene.

Sangpåvirkning på barn kan aldri styres fullstendig. Barn påvirkes hver dag og hele tiden, særlig av massemedia. Men også foreldre, andre barna har jevn kontakt med og de voksne i barnehagen påvirker barn i ulik grad som det aldri er mulig å registrere nøyaktig.

Poenget med denne framstillingen er ikke i første rekke å sammenligne de forskjellige gruppene. Det er, som nevnt, mange utenforliggende faktorer som kan ha betydning for det musikalske miljø i barnegruppa. Det som er viktig med denne redegjørelsen er å vise at det med forholdsvis enkle midler kan gjøres mye når det gjelder det musikalske miljøet i barnehagen. Det er en myte at små barn helst vil synge enkle sanger som de umiddelbart forstår innholdet av. Det er en myte at vi må gå svært forsiktig fram når det gjelder å gi barn lydinntrykk. Barn lever i en inntrykksverden og mottar lydimpulser fra alle hold hele den tid de er våkne. Derfor er det viktig å være med å bestemme hva slags musikalske inntrykk barna skal få, og å ha et aktivt forhold til innholdet av det som blir presentert for barn. En viktig konklusjon blir altså at barnehagen kan være aktivt med å påvirke barns sanglige miljø.

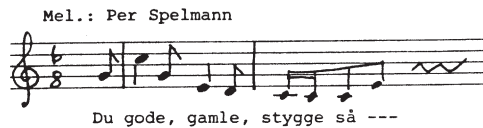
Resultater

Undersøkelsen dokumenterer at det er mulig å bruke et repertoar i barnehagen som er valgt ut etter allmennkulturelle prinsipper.

Det er for eksempel en tendens til at barna i forsøksgruppene fikk et større og mer variert aktivt sangrepertoar. Med aktivt sangrepertoar mener jeg de sangene som er registrert brukt (enten fragmentarisk eller hele sangen, enten med original tekst eller med egen tekst) av barna i egen sangaktivitet. Selv ganske små barn vil i noen grad ta i mot et slikt repertoar på den måten at de bruker endel av sangene som utgangspunkt i sin egen spontansang.

La meg gi noen eksempler:

Hilde, 2.9 år, synger i rolleleken:



Kari, 3.0 år, synger adspredt for seg selv:



Kvantitet av sangaktivitet

Det er ingen ting som tyder på at en økt voksen sangpåvirkning umiddelbart vil føre til økt sangaktivitet i barnegruppa. Men forsøksgruppene oppviser gjennomsnittlig flere sangytringer som kan tilbakeføres til et ferdigsangrepertoar (ferdigsangytringer) enn kontrollgruppene. Motsatt er det flere ikke-ferdigsangytringer (sangytringer som ikke kan tilbakeføres til et ferdigsangrepertoar) i kontrollgruppene. Både forsøksgruppene og kontrollgruppene oppviser flere ikke-ferdigsangytringer enn ferdigsangytringer.

Utvikling over tid

Det er generelt store variasjoner i sangaktiviteten, både fra observasjon til observasjon, fra barnegruppe til barnegruppe og fra barn til barn. Det er imidlertid en tendens til økt sangaktivitet i forsøksgruppene, særlig der utgangspunktet var svakt. Vi kan si at en sterkere påvirkning fører til økt sangaktivitet hos barna, men bare til et visst punkt. Sangaktiviteten vil ikke stadig være stigende.

Innhold i ferdigsangytringene

Det er en tendens, om enn ikke entydig, til et større og mer variert repertoar i

forsøksgruppene. repertoaret har også utvidet seg på den måten at enkelte massemediasanger har slått sterkt an. Voksenrepertoaret er det som i minst grad er fanget opp av barna på den måten at det er brukt i deres egen sangaktivitet.

Utvalgssangene i forsøksgruppene

Spørsmålet er om vi kan se noe mønster i barns bruk av et gitt repertoar. Er det forutsigbart hva 1½–3-åringer »griper« fatt i av sanger?

For det første kan vi understreke at sangens popularitet på langt nær kan måles i 1½–3-åringenes egen sangaktivitet. Når det er sagt, kan det påvises at sanger med enkelte spesielle kvaliteter lettere blir tatt opp i barnets eget sangrepertoar enn andre. Det gjelder for eksempel sanger med omkved eller gjentakelser i hvert vers. Det gjelder sanger med nonsensord, og det gjelder sanger som har en forholdsvis enkel melodi i starten, eller i starten på refrenget. Det kan gjelde sanger med en fengende rytme, og sanger det er enkle bevegelser til. Det er også påvist at det er en sammenheng mellom påvirkningsfrekvens og respons. Hvis sangen er sunget mye, er det sannsynlig at barnet fanger den opp i sitt eget repertoar. Her skal vi imidlertid være klar over at påvirkningen i høy grad er gjensidig. Hvis de voksne merker at barnet fenges av sangen, blir de også ivrigere til å synge den mye. Og omvendt, noen sanger blir av de voksne fort lagt til side fordi de ikke merker noen umiddelbar respons. I tråd med dette kan man hevde: Sanger som de voksne likte å synge, ble også ofte populære hos barna. Formidlergleden smitter.

Men det skal understrekes at dette mønstret som til en viss grad går igjen i barnas bruk av utvalgssanger, er preget av mange uregelmessigheter. I mange tilfeller vil det være helt andre slags sanger som slår igjennom i barnegruppa, ofte til stor overraskelse for de voksne. Det kan være sanger med vanskelig tekst og/eller vanskelig melodi som av en eller annen grunn har fått gjennomslagskraft. På den andre siden er det mange sanger med i utvalget som følger det mønstret som er skissert, men som det ikke er registrert at har fenget barna overhodet, eller som har fått feste i noen barnegrupper og ikke i andre.

Ikke-ferdigsangytringene

Når det gjelder de sangytringene som ikke kan tilbakeføres til et ferdigsangrepertoar har jeg gruppert disse i tre kategorier: formelsang, fantasisang og ustrukturert sang. Av alle sangytringene som er registrert, blir fordelingen slik:

Ferdigsangytringer:	45 %
Ikke-ferdigsangytringer:	
Formelsang	36 %
Fantasisang	4 %
Ustrukturert sang	15 %

Generelt vil jeg si at 1½–3-åringer bruker et rikt musikalsk materiale i sine sangytringer. Sangaktiviteten i denne aldersgruppa er i det hele tatt langt mer musikalsk variert enn hva jeg på forhånd antok.

Graden av formelsang veksler sterkt mellom gruppene. Vi finner for eksempel at bruken av det såkalte urmotivet



er mer utbredt i de tre forsøgsgruppene. På den andre siden kan vi konstatere at i de gruppene som har fått registrert et rikt ferdigsangrepertoar, er andelen av ustrukturerte ytringer svært liten.

Kan vi antyde at en sterk ferdigsangpåvirkning »strukturerer« barnas sang på den måten at de, ved siden av ferdigsang, gjerne tyr til en velbrukt formel i sin spontane sang? Eller er det de voksne som gjennom en bevisstgjøring med hensyn til sangrepertoar i barnehagen, blir stimulert til å bruke den kjente formelen i samvær med barna, noe som igjen stimulerer barna? Jeg vil anta at en kombinasjon av disse to momenter kan være med på å forklare dette faktum.

Tekstlig innhold av sangytringene

Resultatene gir inntrykk av at barna i forsøksgruppene er ivrigere til å meddele seg til andre gjennom sang enn barna i kontrollgruppene. Forsøksbarna bruker mer tekst i ikke-ferdigsangytringene, og de er også ivrigere til å lage egne tekster i ferdigsangytringene. Dette sier noe om barnas evne til å kommunisere med andre gjennom sang, og det sier noe om barnas evne til å bruke et materiale på en ny måte, det vi kan kalle deres kreative evne.

Sosial kontekst

Ser vi på de forskjellige situasjonene i barnehagens dagsrytme, finner vi at noen av disse åpner mer for sosial kontakt enn andre. Hvilestunden er en særlig »asosial« situasjon, der barna har liten eller ingen kontakt med andre. Frileken vil en kanskje kunne tro var en sosial situasjon, men min påstand er at det i denne aldersgruppa er mindre sosial kontakt mellom barna og mellom barn og voksne i frileken enn i andre situasjoner, som måltid, samlingsstund og til dels garderobe- og toalettsituasjoner. I frileken leker barna ofte hver for seg, eller det som kalles parallell-lek. Især samlingsstunden, men også måltidene og andre aktiviteter rundt bordet, åpner for sosial kontakt i langt større grad, fordi det er mulighet for øyekontakt, og fordi alle holder på med den samme aktiviteten.

Derfor er det min påstand at sangaktiviteten er mer rettet mot andre, mer kommunikativ om man vil, i de barnegruppene der mesteparten av sangytringene forekommer i slike sosiale situasjoner som måltid og fellesaktiviteter enn i de barnegruppene der sangaktiviteten stort sett forekommer i frileken og i hvilestunden.

Sett under ett er sangaktiviteten størst i frileken, men i forsøksgruppene er sang i forbindelse med måltid vanligere. Dette understreker at sangaktiviteten i forsøksgruppene jevnt over er mer sosial, mer rettet mot andre enn den er i kontrollgruppene.

Samsang

Det var mitt inntrykk etter observasjonene i barnegruppene at barna sang mye for seg selv. Selv om barna var fysisk nær hverandre ved at de var på samme rom, og selv om flere barn sang samtidig, var det ofte ikke noen forbindelse mellom dem som kunne avspeiles i sangytringene. Barna sang ofte forbi hverandre, og tekstlig og musikalsk hadde sangytringene ingen ting med hverandre å gjøre. Resultatene bekrefter mitt inntrykk. Gjennomsnittlig 83 prosent av sangytringene blir sunget uten påviselig musikalsk påvirkning fra andre barn, og bare omtrent en sjettedel av sangytringene er det vi kan kalle samsangytringer, det vil si at barna synger sammen. Forsøksgruppene oppviser et markert større innslag av samsang enn kontrollgruppene. Dette gjelder særlig i ferdigsangytringene, og jeg vil påstå at for barna i forsøksgruppene var sangen i høyere grad en felles opplevelse og gav en følelse av sosialt fellesskap.

Jeg har i det foregående kommet inn på noen av resultatene fra undersøkelsen. I en større avhandling vil jeg nyansere bildet ved å ta inn faktorer som alder, kjønn, språklig utvikling, sosial bakgrunn og kulturell bakgrunn.

En konklusjon på det jeg har sagt i det foregående er at det er *mulig* å bruke et slikt repertoar som jeg har beskrevet for denne aldersgruppa. Min undersøkelse viser at en slik påvirkning fører til at barna i sin sanglige aktivitet blir mer »sosialisert« på den måten at sangaktiviteten blir mer preget av ferdigsanger og formelsanger, men også at barna blir friere overfor original tekst og ivrigere til å lage egne tekster og kommunisere med andre i sin sang. Av andre resultater som er nevnt av personalet er en større sanginteresse og sangglede både blant voksne og barn i gruppa. En del foreldre har også uttrykt glede over at barna sang mye og at sangene til dels var kjente også for foreldrene.

Det er et faglig spørsmål å klargjøre og legge til rette at barn i 1½–3-årsalderen lar seg påvirke sanglig. Spørsmålet er om det er *ønskelig* å føre så små barn inn i en voksen sangverden. Det er et kulturelt og et kulturpolitisk spørsmål. Barn lever ikke i et kulturelt vakuum. Barns egen kreative utfoldelse vil alltid påvirkes utenfra. Barnehagen er bare én av de mange påvirkningskilder barna får i løpet av dagen. Likevel vil barnehagen være en av de viktigste voksenpåvirkningene barnehagebarna møter. Slik sett er det derfor ikke uvesentlig hva slags sangpåvirkning barna møter i barnehagen.

Litteratur

- Bjørkvold, Jon-Roar: *Barnesangen – vårt musikalske morsmål*. Oslo 1979.
- Bjørkvold, Jon-Roar: »Den spontane barnesangen – vårt musikalske morsmål. En undersøkelse av førskolebarns sang i tre barnehager i Oslo«, bind 1 og 2. Upublisert avhandling, Oslo 1980.
- Bruun, Ulla-Britta: *Förskoleålderns psykologi*. Stockholm 1972.
- Engström, Weidemann Scharff og Bjaarstad: *Lek med toner. Veiledning i musikk for førskolen*. Oslo 1978.
- Fagerli, Oddvar og Astrid Holen: »Barnehagen som kulturformidler«. *Norsk Pedagogisk Tidskrift* nr. 3 1980.
- Heerup, Estrid: *Musikken – en del af barnet*. København 1980.
- Holen, Astrid: »Små enkle sanger for små enkle barn?« *Midt i barnets århundre. Festskrift til Astrid Vatne*. Trondheim 1983.
- Lov om barnehager m.v.* av 6. juni 1975.
- Modspil* nr. 9. Tema: *Børn og musik*. Århus s.a.
- Moog, Helmut: *Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes*. Mainz 1968.
- Måltrettet arbeid i barnehagen, En håndbok*. Utgitt av Forbruker- og administrasjonsdepartementet. Oslo 1982.
- Sundin, Bertil: *Barnets musikaliska värld*. Lund 1977.

Følgende sanger ble valgt ut til bruk i barnegruppene F₁, F₂ og F₃ i forsøksperioden

Sangtittel	Forfatter	Komponist	F ₁	F ₂	F ₃
<i>Barnehagesanger</i>					
Labbe Tusse			x		
Hjulene på bussen			x	x	x
Tommelfinger, hvor er du			x	x	
Er du veldig glad og vet det			x		x
Bulleri Bukk		D. Helldén	x	x	x
Seregndråpen faller	M. Moberg	M. Moberg	x		
Alla barna klapper			x	x	
Petter slår med en hammer					x
Kom nå her					x
<i>Tradisjonelle sangleker</i>					
Bake, kake søte			x		
Bjørnen sover		Bellman	x		x
Bro, bro, brille			x	x	
Jeg gikk meg over sjø og land			x	x	x
Lille Petter Edder- kopp			x		x
Tornerose			x		x
Per Sjuspring			x	x	
Buggi-buggi			x	x	x

Sangtittel	Forfatter	Komponist	F ₁	F ₂	F ₃
Danse i en ring			x	x	x
Jeg har så mange tramp i meg	H. Rasmussen	G. Agatz	x		
Hode, skulder, kne og tå				x	x
<i>Eldre barnesanger</i>					
Hurra for deg	M. Munthe		x		
Å, jeg vet en seter	M. Munthe		x	x	x
Byssan lull	E. Taube	E. Taube	x	x	x
Alle fugler	Nicolaisen	ty.folketone	x		
Der bor en baker	A. Tegnér		x		
Det satt to katter	dansk vise		x	x	
Fola, fola Blakken	N. Rolfsen	E. Grieg/ folkelig	x	x	x
Se min kjole	dansk		x	x	x
Ro, ro, ro din båt		E. O. Lyte	x		
Jeg er en liten spillemann			x		
Nisser og dverge	Wergeland	Philipp	x	x	x
Vi har en tulle	M. Munthe	Mathison- Hansen	x	x	x
Jeg gikk en tur på stien			x		x
Sov no, liti Tuve	Aslaug Vaa	Thoralf Borg	x	x	x
<i>Nyere barnesanger</i>					
Det snør, det snør	T. Egner	Hartmann	x		x
Først kom et lass med lisser	A. Bjerke	E. H. Kraby	x	x	
Kringlevrider Bollesen	Prøysen		x		
Trollmors voggesang	M. Holmberg	M. Holmberg	x	x	x
Tusen plommer	H. Rasmussen	Nissen	x		x
Soltrall	Prøysen		x	x	x
Du har to øyne	S. Castberg	K. Grøttum	x	x	x
Abiyoyo	afrikansk voggesang		x	x	x
Gynge, gynge	André Bjerke	Kåre Siem	x	x	x
Det falt et lite snøfnugg	H. Rasmussen	T. Sæverud	x	x	x
Hei, diddelumkum	Farestveit	engelsk	x	x	x
Å, hvor det regner	John Hollen	slovakisk	x	x	x
Pippi Langstrømpe	A. Lindgren	J. Johanson	x		
Tyggegummikongen					
Boppel	H. Rasmussen	T. Sæverud	x		
Vi er ikke like	Finn Andersen	Finn Andersen	x		
Ole Brumm	T. Egner	Chr. Hartmann	x		
Amandus Dokkemann	T. Egner	amerikansk	x		
Bamsens fødselsdag	T. Egner	Aa. Stentoft	x	x	x
Hompetitten	Prøysen	Wahlberg	x	x	x

Sangtittel	Forfatter	Komponist	F ₁	F ₂	F ₃
Lille måltrost	Prøysen	Ludt	x		
Bolleruds bil	Prøysen		x		
Den første løvetann	Prøysen	B. Amdahl			
So, ro, lillemann	T. Egner	Hartmann		x	x
Gå i skoge		H. B. Ørbæk		x	
<i>Norske folkeviser</i>					
Gubben og gamla			x	x	x
Anne Knutsdotter	C. P. Riis		x		
Kråkevisa			x	x	x
Brumbaskøn i bomba			x	x	x
Hanen stend på stabburshella		Gulbranson	x	x	x
Høyt på et tre en kråke	fra tysk		x	x	
Per Spelmann			x	x	
Pål sine høner			x		x
Sulla meg litt			x	x	x
Truls med bogen			x		
Kjerringa med staven			x		
Alle mann hadde fota			x		
<i>Viser</i>					
Sørgemarsj for Juan Paradez	G. Lystrup	ett. Morricones og Joan Baez	x		
Rosa på bal	E. Taube	E. Taube	x	x	x
Riv ned gjerdene	Vigliatti/ Bjørsum	Vigliatti	x		x
Høvlerivisa	Vømmøl	Vømmøl	x	x	x
Fløytelåt	Jacob Sande	G. Tveitt	x		
Bjørka	J. M. Bruheim	russisk	x	x	x
Fredssang	Brecht/ Johannesen	Eisler	x		x
Kumbayah	fra Vest- india		x		
Tombai tombai	fra Israel		x	x	x
Vem kan segla	svensk skil- lingstrykkvise		x		x
Ola Tveiten	Lillebjørn	trad.eng.	x		
Å jenter	M. Garpe S. Osten	G. Edander	x		
Virvelstevet	»Frosk«	»Frosk«		x	x
Vänta inte med att sjunga	Prins Wilhelm av Sverige?		x	x	
Nordaførr Vårvisa	H. Sivertsen	H. Sivertsen	x	x	
Hevenu shalom	fra Israel		x	x	x
I natt jag drömde	Vreeswijk	McCurdy		x	

Sangtittel	Forfatter	Komponist	F ₁	F ₂	F ₃
<i>Tradisjonelle voksne sanger</i>					
Den fyrste song	Sivle	Søraas	x		
Ja, vi elsker	Bjørnson	Nordraak	x		
Gartnerløkka	R. Nilsson	Thoralf Borg	x	x	x
Ingerid Sletten	Bjørnson	Nordraak	x	x	x
Kom bukken til gutten	Bjørnson	Grieg	x		
Mellom bakkar og berg	Ivar Aasen	Lindeman	x		x
Ormen Lange	Per Sivle	færøysk	x		
Tordenskiold	G. Rode		x	x	x
Internasjonalen	Pottier/ Kringlen	Degeyter	x		
Fiskervise	Petter Dass	Ole Olsen	x	x	x
No livnar det i lundar	Elias Brix	Lindeman	x	x	x
Jesus lever, graven brast	Brun	Ahle	x		
Påskemorgen slukker sorgen	Grundtvig	Lindeman		x	x

Anmeldelser

Gyldendals Musikhistorie bind 2 – Den europæiske musikkulturs historie 1740–1914. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe, under redaktion af Knud Ketting. Gyldendal 1983. 368 s.

Gyldendals Musikhistorie udkommer med sine fire bind i hurtig rækkefølge og den foreligger, når disse linjer læses, utvivlsomt allerede komplet. Anmelderen har ihvertfald forlængst også haft bd. 3 i hænderne, men Årbogen vil gemme dette og det afsluttende fjerde, biografiske tillægsbind til den kommende årgang.

Ligeså svært det på en vis måde må føles at stå som ophavsmænd til den første danske nyskrivning af musikhistorien i en menneskealder, ligeså lidt føles det som nogen nem og behagelig opgave at give værket en seriøs anmeldelse med på vejen.

Lad mig imidlertid starte med at tilkendegive oprigtigt at bind 2 af denne musikhistorie, læst på en måde som bogens forfattere må have krav på at den læses – kort sagt ud fra målsætningen med den –, bekræfter det tilsvarende grundindtryk fra det første bind af en samlet set veludført og sober, og kilde-mæssigt set ihvertfald solidt funderet løsning af den opgave man har stillet sig. Bogen er omhyggeligt gennemarbejdet, hvad der ses af fremstillingens udprægede sproglige homogenitet og – som ét af de elementer ved produktet der nok vil blive stående længst som forbilledligt – det overdådige og som helhed særdeles væsentlige billed- og kortmateriale (ledsageteksterne hertil ikke at forglemme). Det er indiskutabelt indtrykket af professionalisme der melder sig ved tilegnelsen af bogen; men personlig ville jeg egentlig have foretrukket at de enkelte kapitler/afsnit bar enkeltforfatterens fysiognomi og signatur. Som bindene nu fremtræder har fremstillingen nok præg af program og holdning, men i mindre grad af karakter og personlighed.

Forfatterne har i bd. 1 som indledning til deres arbejde indirekte tilkendegivet at værket ikke er at opfatte som nogen egentlig lærebog, men at de snarere sigter bredere, dels ud mod et større, mere blandet publikum, og dels på en supplerende fremstilling, af social- og kulturhistorisk art, i forhold til den mere traditionelle udlægning af musikhistorien.

Ingen af disse hensigter burde dog på forhånd udelukke at Gyldendals Musikhistorie vandt indpas som en grundbog i undervisningen i musikhistorie, så meget mere som savnet af en tilfredsstillende, moderne lærebog på dansk længe har været almindeligt følt.

Specielt i denne henseende forekommer det imidlertid at bogen skuffer en række forventninger, og – med risiko for den indvending at bogen bedømmes under torkerte forudsætninger – vil jeg alligevel træde i karakter overfor anmelderopgaven på den for mig eneste naturlige måde, nemlig som lærer og forsker i musikhistorie. Med de foregående oplysninger som grundlag skulle Årbogens læserskare næppe kunne blive vildledt heraf.

For udarbejdelsen af enhver ny musikhistorie vil spørgsmålet om valg af et forklaringsgrundlag, der giver fremstillingen perspektiv, være uomgængeligt. Et sådant valg kan idag ikke forventes billigt af alle, og specielt vil reaktionerne sætte ind i form af synspunkter af typen »for meget om dette« og »for lidt om hint«. Med andre ord: Hvordan ligger det med de grundlæggende synspunkters og den deraf følgende metodes implikationer m.h.t. en rimeligt informativ dækning i forhold til fremstillingens omfang?

I den henseende forekommer det – uanset hvad man iøvrigt måtte mene med ordet 'informativ' – at den første halvdel af bd. 2 – hovedkapitlerne *Borgerlig Musikkultur, 1740–1770* samt *1770–1848* (mere om periodiseringen senere) er betydeligt mere vellykket end den sidste halvdel, kapitlerne *1848–1871* og *1871–1914*. Den nøjagtige forklaring herpå kan være svær at give, men det synes ihvertfald at have at gøre med at den teoretiske referenceramme omkring de tre første kapitler: den borgerlige offentligheds begreb med de deraf følgende forskellige, tildels nye funktionelle strukturer for den musikalske produktion, udøvelse og tilegnelse, har gjort det afgørende problem ved denne type musikhistorieskrivning – formidlingen mellem den »realere« historie og det rent musikalske faktamateriale – til en mere medgørlig sag end i bogens anden halvdel. Dette antydes også af det forhold at hele den første del kan nøjes med én realhistorisk indledning (afsnittet *Offentlighed*) – perioden 1770–1848 indledes af et afsnit af en ganske anden karakter; det bærer overskriften *Klassik og romantik*. Medens de to sidste hovedkapitler har hver sin – mindre overbevisende formidlende – realhistorisk/musikhistoriske periodeindledning (hhv. *Traditioner og fremskridt* og *Fremtidstro og pessimisme*).

Problemet med denne registrerede kvalitetsforskel, som jeg ser det, kan fikses yderligere i to henseender. For det første er det i de to mere problematiske hovedkapitler tydeligvis behandlingen af koncertsalens musik – især den symfoniske musik, men også den her stedmoderligt behandlede kammermusik og kunstlied – der falder utilfredsstillende ud, både hvad kvaliteten og kvantiteten af det meddelte angår. Til gengæld har fænomener som arbejdersang, trivialmusik, nationalsang og folkemusik (i Amerika) fået en så høj prioritering, at det snarere accentuerer det mangelfulde i fremstillingen af kunstmusikken.

Den anden omstændighed, der er med til at afgøre kvalitetsforskellen indenfor rammerne af dette bind, har at gøre med valget af forklaringsprocedurer, hvor det forekommer at informationsværdien er størst i de afsnit hvor vægten er lagt på en fremstilling båret af en direkte kildebaseret dokumentation.

Dette har resulteret i indholdsrige afsnit som *Den offentlige koncert* og *Borgerlig opera* i kap. 1740–1770 samt afsnittet *Koncertsalen* i kap. 1770–1848. Måske dog det dokumentariske er overbetonet hist og her, f. eks. i afsnittet *Klaveret*, der næsten får karakter af en leksikalsk ekskurs om klaverbygningens udvikling, om produktionsintensivering og prisforhold. Noget af denne flothed med pladsen kunne passende være ofret til fordel for behandlingen i samme afsnit af *interpretationen* (s. 173), hvor nok Liszts synspunkter herom strejfes, men uden at der nævnes noget som helst om Liszts særlige parafraserings- og transkriptionspraksis – dog ellers et væsentligt tidstypisk musikalsk fænomen i denne forbindelse.

Det er i højere grad en forgrovet generalisering – men stadig dog et iøjnefaldende præg ved fremstillingen – at bogens anden principielle forklaringsprocedure, den mere vidtgående ræsonnerende, falder mindre tilfredsstillende ud end den enklere refererende skrivemåde. Overfor det musikhistorisk her »uskyldigt« virkende 18. århundrede tegner sig i stadigt mere udtalt grad billedet af et modsætningsfyldt og »ideologisk« forviklet 19. århundrede.

Ikke at det ikke forholder sig sådan i virkelighedens store træk – det lykkes det også i en positiv forstand at tydeliggøre på mange måder, f. eks. ved den prægnant accentuerede behandling af trivialmusikken og arbejdersangen. Det betænkelige ligger i at fremstillingen, hvor den vil gennemføre de længere og mere komplicerede formidlinger mellem de samfundsmæssige baggrundsstrukturer og det musikalske perspektiv, kommer til at forenkle tingene, meddele mere eller mindre upræcise og urigtige oplysninger og – måske hyppigst – undlader de specificeringer og musikalske karakteristikker der kan give de store prospekter jordforbindelse og konkretere profil.

Lad os som eksempel se på afsnittet *Den gamle verden* (s. 267ff.), der følger på indledningen til kapitlet 1848–1871, og som skal udfylde de dér opridsede politisk-økonomiske og alment-kulturhistoriske perspektiver med udredningen af de musikhistoriske forhold. Udgangspunktet bliver her formuleret i en lang passus (der iøvrigt ikke stemmer overvældende godt med ténoren i Zweig's »Die Welt von gestern«, der har inspireret til overskriften på afsnittet), hvori det hedder at

Samfundsudviklingen havde en række psykologiske effekter, som komponisterne mærkede og gav udtryk for i deres musik. Mest fremtrædende blandt disse var følelsen af magtesløshed og fremmedgørelse i forhold til samfundet, som ikke blot ramte proletariatet i kraft af monopolkapitalismen og industrialiseringen, men også mærkedes af de brede, borgerlige lag. (...) Kunsten blev på én gang funktion af og symptom på fremmedgørelsen med dens dyrkelse af det irrationelle, for kunsten gav som underholdning mulighed for virkelighedsflugt ind i en skinverden, og den udtrykte som seriøs kunst den eksistensangst og virkelighedslede, der var den psykologiske følge af fremmedgørelsen.

Og det siges videre, som en understregning af det karakteristiske i de her beskrevne forhold, at »krisesyntomerne i musikken kraftigst kom til udfoldelse i de to store europæiske hovedstæder, hvor den politiske og økonomiske nedgang var stærkest, Paris og Wien«. (En oplysning der iøvrigt ikke synes at være korrekt for Wiens/Østrigs vedkommende.)

Imidlertid fortsætter teksten nu ikke på nogen måde, som forventeligt, med at specificere de meddelte forhold musikalsk, men går via ordene: »Men heller ikke dér var udviklingen éntydig . . .« over til at behandle resultaterne af »den nu klassiske borgerlige periode« med dens »optimisme, fremskridtstro og tillid til musikken som formidler af det brede menneskelige fællesskab« hos komponister som Brahms, Bruckner, Franck og Saint-Saëns. Hvorefter *den tematiske proces* bliver behandlet i kortfattet og generel form som den dertil svarende adækvate musikalske teknik.

Den opgave, metoden stiller, nemlig at formidle mellem eksterne og musikalske strukturer, indløses kort sagt ikke her. Det kunne nok være gjort, f. eks. ved at tage fat på den franske musikalske *fin de siècle*-kunst, og ihvertfald for Brahms' vedkommende er der nok at gribe i, med udgangspunkt i hans efterhånden dybt pessimistiske syn på samtidens musik og musikliv, og med specifikation heraf gennem omtale af Brahms' sene produktion – de dominerende genrer, såvel som hans genoptagelse (tildels langt tidligere) af arkaiske satsteknikker.

Grupperingen af komponister under den pågældende karakteristik er i det hele taget tvivlsom. Den gælder heller ikke uden reserve for Bruckner (optimisme, humanistiske idealer, fremskridtstro?) og mon den gør det for César Franck? Hvad Saint-Saëns angår stiller sagerne sig utvetydigt helt anderledes: han var snarere talsmand for en ren æsteticisme, med en deraf følgende mistro til fremskridt og humanistiske idealer som musikalske drivkræfter. Den så ofte i andre musikhistoriske værker sete generalisering og reduktion fortsætter nu med sætningen:

Den generation af komponister, der blev født o. 1860, f. eks. Rich. Strauss, Mahler, Debussy og i de nordeuropæiske lande Elgar, Delius eller Sibelius, tog udgangspunkt i den symfoniske digtning . . .«

– hvor man straks spørger sig: Hvad til gengæld med Reger (som overhovedet ikke er nævnt i bd. 2!) og Wolf? Hvad gjorde Carl Nielsen? Og gælder det nu også for Mahlers vedkommende??

Men der er åbenbart en hensigt med focuseringen på den symfoniske digtning, gennem fortsættelsen: » . . . hvor tilstedeværelsen af et program konkretiserede de kompositionstekniske problemer og fritog komponisten for at formulere sig absolut på et bredt filosofisk grundlag.«

Lad være at dette er en misforståelse af Liszts intentioner med denne genre og en hårdttrukket sammenligning med den »klassicistiske« symfonik. Det, sætningen antyder, er at valget af denne symfoniske type som udgangspunkt

er i mere prægnant forstand tidstypisk end de ældre komponisters forholden sig til den symfoniske tradition – idet vi jo stadig venter på specificeringen af den virkelighedsopfattelse, afsnittet lagde ud med at beskrive.

Men dette udebliver, og vi får istedet en opremsning af »den mest avancerede blandt de yngre komponister i 1890'erne«, Rich. Strauss' symfoniske digtninge. Ganske vist med udeladelse af »Ein Heldenleben« der jo heller ikke, som det siges om de øvrige, »skildrer litterære værker« – en noget forenklet karakteristik der ser bort fra interne organisationsprincipper som rondoform og variationscyklus. Men lad det nu være; skuffelsen ligger i konklusionen som lyder at »Det avancerede i Strauss' symfoniske digte er imidlertid begrænset til kompositionsteknikken«. Såre naturligt, kunne man fristes til at mene. Men det lille ord *imidlertid* skal åbenbart betyde en kritik; dog – hvordan forfatterne gerne havde set Strauss' avancerethed udmøntet, får vi intet at vide om, kun at »til en overskridelse af de traditionelle rammer for indhold og form førte det ikke.«

Forfatterne formulerer sig her så at sige i en række musikhistoriske skuffende kadencer, med stadigt skiftende begrebskategorier som den eneste variation. Nu fortsætter de:

Heller ikke de tendenser, som i de nordeuropæiske lande, England, Skandinavien og Finland, fandtes mod en national musik, førte ud over de senromantiske traditioner.«

Hvor vil de egentlig hen med dette? Set ud fra en materialistisk grundanskuelse, var dét så overhovedet tænkeligt, ihvertfald for Skandinavien vedkommende, med de dér engang herskende uudviklede produktivkræfter og produktionsforhold?

Vi skal helt frem til s. 273 før kadencen bliver definitiv, idet det dér hedder at »Gustav Mahler sprængte de klassisk-romantiske rammer og skabte en symfonisk musik, som både i form og indhold pegede ud over den borgerlige konvention.« Bemærk at næsten alle de foregående kategorier her er samlet op. For første gang i afsnittet *Den gamle verden* omtales (s. 275) endelig

nye formningsprincipper, der udtrykker desillusion og katastrofe, karakteristiske for Mahlers musik; den sejrige erobring af reprisen i den klassiske symfoni forvandles til sammenbrud, og skærende dissonanser dominerer de højdepunkter, som hos klassikerne markerer triumf.

Dette er uden tvivl en rigtig grundobservation (som f.o.fr. forfattere som Adorno og Sponheuer har specificeret og fortolket detaljeret), men i en musikhistorisk fremstilling bliver en så kategorisk formulering til en oplysning af udpræget tilspidset art. Der er nok af eksempler på en mere »normal« reprise-indtræden og på triumfale (eller forklarede) højdepunktstræk i Mahlers symfonier. Det er måske her karakteristisk at teksten slet ikke nævner den 8. symfoni blandt værkerne med vokalsoli eller kor!

Men afgørende er her noget helt andet, nemlig at teksten, i argumentationen for musikken som symptomatisk for den af industrialiseringen skabte fremmedgørelse med dens »psykologiske følger: eksistensangst og virkelighedslede« (s. 267), nu for første gang i dette afsnit giver sig i kast med at formidle mere dybtgående mellem ekstremerne. Forfatterne lægger ud med det mest konkrete i opklaringen af Mahlers særlige musikalske formningstendenser: det af Freud noterede, velkendte barndomstrauma, som lirekassens »Ach, du lieber Augustin« gav sin specielle prægning. Herfra glides der nu fra bestemmelsen »fordrivelsen fra barndomshjemmet« via Mahlers egen udtale af sin tredobbelte hjemløshed til påstanden om en overensstemmelse med »følelsen af fremmedgjorthed, som skulle blive fælles for det magtesløse borgerskab i Centraleuropas storbyer i årene op mod 1. Verdenskrig.«

Her kommer der dog sammenhæng i tingene, og specielt på en måde som tillader læseren selv at tænke med og tage stilling. Når det således pludselig lykkes, forekommer det mig dog at være lidet hensigtsmæssigt at lade beskrivelsen af Mahlers trauma ledsage af de – indrømmet lidt tvetydige – ord: »Denne forklaring er en karakteristisk rationalisering i psykoanalytisk forstand.« Er det så varm en kartoffel i forfatternes mund?

Hensigten med denne detaljerede kritik har ikke blot været at søge at påvise en række problemer i gennemførelsen af den mere udprægede ræsonnerende fremstilling (hvad man kunne supplere bl.a. ved eksempler på ikke altid tilstrækkeligt præcise litteratur-referater – jvf. f. eks. sætningen før fn. 62 på s. 174, der henviser til Dahlhaus' »19. Jahrhundert« s. 119f.). Det skal også lede frem til nogle spørgsmål af mere grundlæggende art. Jeg har mange gange under læsningen af dette bind spurgt mig selv: Hvor glade ved den valgte musikhistoriske *approach* er forfatterne egentlig? Finder de den generelt praktikabel? Er de alle lige enige om at det nu er sådan, musikhistorie skal skrives? Jeg fristes til at tvivle noget på det.

Der synes nemlig kun to rigtigt plausible forklaringer mulige på dette binds ujævne linje og standard: enten at overbevisningens styrke trods alt ikke har været stor nok til at præge bogen til det helt overbevisende; eller også at problemerne, trods et tydeligvis stort og ihærdigt arbejde, ikke er tilstrækkeligt gennearbejdede endnu, og at bogen således måske i virkeligheden er kommet for tidligt ud.

På den ene side er bind 2 stadig over store stræk formet som en redegørelse for selve musikken, og vel at mærke den traditionelt set mest repræsentative musik, den centraleuropæiske, og her endda især den tysk-østrigske. Allerede derved skrumper bogens kulturhistoriske perspektiv mærkbart ind. Samtidig er vigtige musikalsk-socialhistoriske undersøgelsesområder såsom de musikalske institutioner i det 19. århundrede og musikernes eksistensvilkår helt forsømte kapitler.

På den anden side er fremstillingen sine steder programmatisk indtil det ideologiske. Således i afsnittet *Æstetik og form* på s. 21–22:

Musikken blev til en ting, og tingen havde skikkelse af et værk. Forholdet mellem den, der havde frembragt værket, og den, der tog imod det, blev – når værket udsendtes på varemarkedet istedet for at blive leveret til anvendelse ved en bestemt lejlighed – distant og upersonligt. For komponisten tegnede det sig som en udlevering af musikken til et anonymt publikum af købere, og for modtageren forblev komponisten i almindelighed højst et navn over værkets titel, ikke et menneske, hvis arbejdsindsats man nød frugterne af. Værket kom til at eksistere i en selvstændig verden, som nøgternt set var varemarkedet, men som blev opfattet som en åndelig verden, der hvilede på et andet grundlag.

Tingenes fremtræden afhænger af en grundopfattelse. Og rent bortset fra at citatet både rummer overdrivelse og en modsigelse er jeg ikke enig i forfatternes grundopfattelse her, og ser folgelig et noget andet væsen i den borgerlige instrumentalmusik. Konstituerer ikke musikken, i hvert fald de store værker, en åndelig verden, Leibnitz'ske monader? Men man kan åbenbart blive så ædru at man formulerer musikhistoriske forståelsesformer ud fra nationaløkonomiske principper.

Dette må forfatterne da også opbløde mangel en gang. F. eks. i behandlingen af Beethoven, hvor der atter gøres et stort og stort set vellykket arbejde med at specificere det metodiske grundlags gyldighed musikalsk. Men er reduktionen ikke også til stede her, hvor (s. 134) den nye, etiske dimension i Beethovens værker udmøntes på den måde at »de meddelelser fra dette deres univers, hvordan den materielle virkelighed tager sig ud«? Eller er der blot tale om en betænkelig vag og omfattende brug af ordet 'materiel'?

Her kommer forfatterne iøvrigt til at vikle sig ind i en betragtelig modsigelse af noget tidligere meddelt. For de tilføjer at

det er en historisk betinget virkelighedsskildring, og at Beethovens humanistiske frihedsbudskab er et budskab, der gjaldt for Beethoven, da han komponerede disse værker, og ikke et evigt eller tidløst budskab²⁶.

Og hertil siger fodnoten:

Sådan forstået er den østeuropæiske musikforsknings resultater frugtbare. Også når de viser, at begrebet »det symfoniske« hos Beethoven er et billede i sig selv af det menneskelige fællesskab, og at Beethovens orkesttersats har gjort orkestret til et vellignende modstykke til det publikum, som lyttede til opførelsen.

Men i deres afsnit *Beethoven-myten* (s. 44ff.) beskriver forfatterne den østtyske Beethoven-forståelse diametralt modsat:

Man har således måttet omdefinere humaniteten i Beethovens musik fra en historisk betinget borgerlig humanitet til en almen humanitet. Det budskab, der i Beethovens musik var betinget af de samfundsmæssige og historiske forhold, hvorunder han levede og komponerede, gøres universelt og eviggyldigt samtidig med at det hævdes at være en væsentlig del af de historiske forudsætninger for dannelsen af netop den socialistiske stat. (s. 49)

Og iøvrigt: at kalde Beethoven-forskningen i DDR for et opgør med Beethoven-myten fra det 19. årh., uden at tilføje at der istedet blot er skabt en ny, 20. århundredes, må vel siges at være lovlig ukritisk, eller det må stemme én betænkelig ved forfatternes teoretiske ståsted. Det synes dog, som vist, ikke at have en så fundamental status.

En anden sammenhæng, hvor ideologien får overtaget over en dækkende og nuanceret fremstilling, finder man i indledningsafsnittet til kap. 1848–1871, *Traditioner og fremskridt*. Det handler her især om forklaringen af forholdet mellem klassicistiske og nytyske tendenser efter midten af århundredet, men desuden om forholdet generelt mellem den »seriøse«, autonome musik og den stadigt mere påtrængende salon- eller trivialmusik.

Efter forfatternes mening er modsætningsforholdet indenfor kunstmusikken underordnet i forhold til det sidstnævnte problemforhold, og grundlaget herfor er at »nytyskere og klassicister blev fælles om en samfundsmæssig isolation« efter den mislykkede 1848-revolution (s. 199).

Imidlertid hviler dette synspunkt ikke bare på en række fejltagelser og forenklinger af sagernes sammenhæng, men – ihvertfald tilsyneladende – også på en grundholdning af ideologisk karakter.

En nøgleformulering i denne sammenhæng er sætningen s. 199:

I et samfundsmæssigt perspektiv var striden om absolut musik eller programmusik ikke betydningsfuld. Da de revolutionære drømte om en fremtidsmusik med bred folkelig gennemslagskraft fortøede sig, blev spørgsmålet om musikkens muligheder for at bestemme et konkret digterisk indhold til et rent musikæstetisk og kompositionsteknisk problem, der kun betød noget for en lille dannelseselite.

Først til det ideologiske, som består i en reduktion af problemet fra en musik-historisk referenceramme til en »samfundsmæssig«. Reduktion, ja – for hvad er spørgsmålet værd i sin sidstnævnte sammenhæng, med mindre man ligger under for en slags historisk ønsketænkning? Indrømmet ikke stort, mens det til gengæld er misvisende at reducere det til et anliggende for en lille dannelseselite, al den stund denne »elite« omfattede ikke bare det publikum og kritikerlaug, der regulært deltes i to antagonistiske lejre, men også – og vigtigere – adskillige komponister og musikere. At m.a.o. hele det musikalske samfund (ihvertfald i Tyskland-Østrig, men også andre steder), både produk-

tions-, distributions- og receptionsleddet, var dybtgående afficeret af kløften mellem udviklingstendenserne i kunstmusikken, – og dette er hvad der burde accentueres i en musikhistorie, ganske uanset dens specielle sigte.

Det hører med i kritikken af dette afsnit at forfatterne kort forinden har fremdraget den senere nytyske pennefører Franz Brendels interessante »Fragen der Zeit« fra NZfM kort før 1848-opstandene, og at man således kunne forsvare forfatterne med at de med det »samfundsmæssige perspektiv« trods alt inkluderer musikalsk-æstetiske forhold. Om tilstanden efter 1848 skriver de i den forbindelse: »Berøvet sine samfundsmæssige undertoner blev modsætningen nu en ren musikæstetisk strid. (...) [Den] handlede nu om en abstrakt absolut musik eller en konkret programmusik.«

Dog, dels er grundlaget, på hvilket de opbygger læserens forståelse af situationen, for spinkelt, og dels er følgerne af deres synspunkt behæftet med fejl. For det første burde Brendel-citatet være fulgt op af en, om blot kortfattet, redegørelse for noget af den musik der specifikt hører revolutionstiden o. 1848 til. Dette er for mandskorsangens vedkommende hverken indløst her eller i afsnittet herom 50 sider forinden, selvom Brendel netop fremhæver denne institutions betydning. Navnlig er mandskorbevægelsen i Østrig skænket for lidt opmærksomhed; den fremstår nærmest som ikke-eksisterende før efter 1848. Ligeledes ville en omtale af hvad man måske kunne kalde revolutionstidens kunstmusik, herunder nogle linjer om problemerne vedrørende denne musiks stilistiske tilhørsforhold og dens specifikke musikalske kvaliteter, have været på sin plads. En behandling heraf, f. eks. ud fra komponisten og musikkritikeren Alfr. Jul. Becher, »Der Spielmann der Wiener Revolution«, kunne have stykket et mere facetteret, men nok også mindre illusionspræget billede sammen, end det som Brendels visioner fremmaner.

Endvidere, til forfatternes måde at stille Hanslicks synspunkter overfor Brendels, er der grund til at gøre opmærksom på at der foruden Hanslick »vom musikalisch-Schönen« også var den praktiske kritiker Hanslick. Også hans bedømmelse af den samfundsmæssig-musikalske situation i årene omkring 1848 hører med i et mere præcist og retfærdigt billede af forholdene, end det vi her får præsenteret.

Endelig ville det have styrket sammenhængen i dette kapitel hvis Brendels fordringer om »fremskridt i selve de musikalske former« var blevet fulgt op med en henvisning til behandlingen af Liszt, hos hvem en sådan bestræbelse faktisk gjorde sig gældende i arbejdet med den nye symfoniske digtning. Og ligeledes at Brendels forventning om »et nyt indhold for kunsten« fik sin ihvertfald delvise opfyldelse i Wagners arbejde med »Nibelungens Ring«. Dette beskrives dog i den senere behandling af Wagner, omend med accenten lagt på Wagners frafald fra de revolutionære ideer. Radikalt ny i sit idéindhold forblev »Ringens« dog vel immervæk.

Det er således på en række væsentlige punkter ikke rigtig lykkedes forfatterne at illustrere den faktiske musikhistoriske kompleksitet; tingene fremtræder snarere i mere isolerede og forenklede former.

Grundlaget for disse synes at være den opfattelse at den mislykkede revolution havde en udtalt bremsende virkning på den seriøse musiks videre udvikling. Som et eksempel herpå hævdes det her at

Dette [den fælles samfundsmæssige isolation for klassicister og nytskere efter 1848] er baggrunden for, at man vanskeligt kan pege på nogen klar stilistisk modsætning mellem nytskere og klassicister.

Det kan man nu da særdeles let, både i harmonisk, melodisk og instrumentationsmæssig henseende, ligesom man her kan pege på nytyskernes praktiserede »Ästhetik des Hässlichen«, f. eks. i Liszts Mefistofeles-sats fra »Faustsymfonien«. Traditionen synes at gå tilbage til Berlioz (finalen fra »Symphonie Fantastique«). Det lader sig da også læse ud af hele datidens musikalske kritik og debat at så at sige enhver kunne fornemme og skelne mellem de stilistiske særpræg i de to lejres musik. At der herudover er en forholdsvis tydelig genremæssig opdeling i en årrække efter 1850, som bogen også fremhæver, berettiger ikke til at forskyde modsætningen mellem fløjene til dette forhold (der jo også kun gælder som en tendens).

Hermed vil jeg afslutte mine væsentligste kritiske indvendinger mod dette bind. Ikke fordi læsningen af de to sidste hovedkapitler ikke har affødt flere noter og spørgsmålstegn i den brede margin, men fordi et mere grundlæggende kritisk synspunkt på bogen nu må være blevet tilstrækkeligt specificeret. Jeg vil til sidst kommentere enkelte, mindre afgørende detaljer ved dette bind.

Man efterlyser hyppigt de ganske korte og let placérbare eksemplificeringer af det der tales om. Det gælder blandt utallige tilfælde f. eks. ved behandlingen af klassikkens *sinfonia concertante*, hvor end ikke Mozarts navn nævnes, mens man derimod, ud fra det udadvendte og diverterende ved genren, får at vide at »i denne henseende er *symphonie concertante* den offentlige koncerts side-stykke til hjemmets firhændige klavermusik.« (s. 65)

Det er knapt forståeligt at man fra forfatterens teoretiske ståsted mener at kunne drage en så umiddelbar sammenligning mellem en »*darbietungsmässig*« og en »*umgangsmässig*« musikform. Jeg vil sætte et lige så stort spørgsmålstegn ved denne flothed som ved påstanden s. 27 at »på grundlag af suitesatsen og med anvendelse af erfaringer fra bl.a. koncertsatsen dannedes da det typiske forløb, som man senere har kaldt sonateform.« Er sonateformens genese så éntydigt klarlagt? Iøvrigt kunne behandlingen af den koncertante symfoni passende være perspektiveret ved en omtale af den franske *quatuor concertant* hos Viotti m. fl. Og som et sidste eksempel burde den utilfredsstillende korte omtale af cæcilianismen ihvertfald være forsynet med referencer i form af navne som Thibaut, Witte, Haberl og Rheinberger, så læseren, der måtte ønske bedre besked, kunne gå videre via et leksikon. I det hele taget spiller den kirkelige musik i det 19. årh. en så underordnet rolle i bogen i forhold til så mange andre »sekundære« musikalske udtryksformer, at

man fristes til at se det som et udslag af forfatterernes hensigt at skrive en musikhistorie »for folket«.

En sådan snert af populisme, som man måske kunne kalde det, spores også i behandlingen af det 19. århundredes opéra comique og syngespil, hvor der (s. 157 især) istedet for en egentlig musikalsk-dramatisk karakteristik – der også undlades for andre hovedtyper indenfor operaen: grand opéra (s. 153) og drame lyrique (s. 217) – bruges plads på en latterliggørelse af de tidstypiske handlingsstereotyper, der jo selvfølgelig er både forældede og grinagtige. Til gengæld er der faktisk ikke blevet plads til komponistnavne eller værkstitler – i al deres tørhed dog næsten mere regulære informationer end det andet. Og denne mangel på konkrete oplysninger kan end ikke det biografiske supplementsbind råde bod på – man mangler stikordene.

Inden vi forlader det voluminøse hovedkapitel 1770–1848 er der grund til at drøfte dette binds interne periodisering, sådan som den kommer til udtryk i dispositionen af hovedkapitlerne.

Mærkeligt er det at tidsrummet 1740–1848 ikke er opdelt ved ét af de to »historiske« årstal (sådanne er jo siden enerådende): enten revolutionsåret 1789 eller restaurationsåret 1814. Men årstallet 1770 er næsten heller ikke motiveret som skel; tværtimod finder man (i kap. 1740–1770) flere gange formuleringer som: efter 1770 . . . , efter 1780 Hvorimod afsnittet *Musikteater* netop begynder med en omtale af de ændringer som den franske revolution satte. Det samme for afsnittet *Det unge Europa*, der starter med ordene: »Årene mellem 1789 og 1814 var både de borgerlige revolutioners og den restaurative absolutismes tid.« Også sontringen mellem det »seriøse« og det »lette« (s. 116), som får en anden status »et stykke ind i det 19. århundrede«, eller fremhævelsen af oplysningsidealernes sammenbrud fra begyndelsen af 1800-tallet, med Beethoven som musikalsk eksponent herfor (s. 115), kunne tale for et andet snit end 1770. Som en næsten komisk effekt af samspillet mellem den lange tidsramme og detailldispositionen skal nævnes at kapitlet afrundes med et afsnit, *Viser*, der ender med en retrograd bevægelse fra Gassenhauer'en via Fr. Silcher for endelig at nå til Haydns brug af folkelige melodier!

Mere regulært, men dog heller ikke optimalt motiveret og *timet*, er de to sidste kapitlers tidsrum, 1848–1914. Da forfatterne nu bruger året 1871 som cæsur (den fransk-tyske krig), burde de ihvertfald også have skrevet noget om den franske musikalske selvbesindelse efter dette år (»Ars gallica«, grundlæggelsen af »Société Nationale de Musique« 1871). Men også *Arbejdersangen* (titlen på kap. 1848–1871's slutafsnit) fortsætter jo efter 1871, ja får først rigtig bredde og noget at bruge kræfter på efter dette tidspunkt, men dette tages faktisk ikke under behandling. Og til 1848: Årstallet synes ikke just valgt af musikhistoriske grunde; forfatterne skriver f. eks. i indledningen, s. 194: »Det er ikke en periode med radikal musikalsk fornyelse eller med gennembrud for nye musikalske genrer.« Imod dette synspunkt kan man fremhæve – foruden den »negative« markering som Mendelssohns, Chopins og

Schumanns dødsår betegner – at både Verdi og Wagner her skaber hver sine musikalske fornyelser, Wagner endog decideret radikale, ligesom Liszt netop o. 1848 når til den nye genre, den symfoniske digtning. Men hvorfor overhovedet operere med en periodebegyndelse, når den anses for musikalsk så diffus? Selvfølgelig fordi 1848 er et markant år i en almenhistorisk sammenhæng. Men, dette taget i betragtning, kunne man så ikke have tænkt sig et andet revolutionsår: 1830 som udgangspunkt? – et tidspunkt der jo også musikalsk set fremviser særdeles mange nye momenter: »Negativt« igen: Beethovens og Schuberts nylige død; desuden: Berlioz lancerer sin dramatiske instrumentalmusik; Schumann begynder sin musikalske og litterære karriere; Pariseroperaen reorganiseres efter moderne forretningsmæssige metoder, ligesom det italienske romantiske melodrammas æra indledes med Bellini og Donizetti; nationale idiommer begynder at gøre sig gældende i de europæiske randområder.

Til sidst nogle bemærkninger til afsnittet om »den nye verden«, den amerikanske musikkultur. Det er delt håndfast op i afsnit først om folkemusikken (sort, derpå hvid), dernæst om kunstmusikken. Lad være at man finder Sousa's marchmusik behandlet under folkemusikken, endda den sorte; men de kontraster der tegnes op, mellem på den ene side en række originære frembringelser på de folkelige formers område (blues, ragtime, minstrel show m. fl.) og på den anden side kunstmusikken som en ganske uoriginal adaptering af den tyske musikkultur (helt frem til Ives), giver et forgrovet og ufuldstændigt billede af de faktiske forhold. Forfatterne har nemlig slet ikke været opmærksomme på en række komponister indenfor kunstmusikken, som kan siges at være eksponenter for en typisk amerikansk uafhængigheds- og pionérånd. En sådan linje løber der helt fra en komponist som William Billings (1746–1800)...

(For my own Part, as I don't think myself confin'd to any Rules for Composition, laid down by any that went before me, neither should I think (were I to pretend to lay down any Rules) that any who came after me were any ways obligated to adhere to them, any further than they should think proper; so, in fact, I think it best for any *Composer* to be his own *Carver*.«)

... over den tjekkisk-fødte Anthony Philip Heinrich (1781–1861), »The Beethoven of Louisville«, eller som han selv kaldte sig: »The log-house composer from Kentucky« (værktitler som »Barbecue Divertimento«!) og videre Louis Moreau Gottschalk, der dog nævnes i bogen, men kun som pianist og for en kaustisk udtalelse om den dominerende tyske musikertype i Amerika i 1800-tallet, – frem til Ives, (ja egentlig helt frem til John Cage).

Der er i de tegnede nodeeksempler til dette bind løbet et betænkeligt antal skrivefejl med. Og blandt petitesserne iøvrigt skal der advares mod enkelte oversættelser, især den s. 179, hvor vi endda ikke har Heines tyske original-

tekst »Sei unsrer Schwester nicht böse, du trauriger, blasser Mann!« Men også Leoncavallos ord fra prologen til »Pagliacci«: »Ed al vero ispiravasi« (»Og han lod sig inspirere af det sande / noget sandt«) bliver unøjagtigt gengivet som »Det er med sandheden, han vil inspirere«.

Anmeldelsen her kan måske bibringe en og anden den opfattelse at bogens lyder vejer tungere end dens dyder. Sådan skal det ikke forstås, på trods af indvendingernes mængde og deres intenderede vægt. Behandlingen af et så vidtspændende emneområde, som et sådant musikhistorisk delbind omfatter, kan næppe undgå at fremvise begrænsninger og fejl. At en del burde være forbedret og rettet gennem forfatterens samarbejde, er en sag for sig. En anden, større del af arbejdet har dog tydeligt nok profiteret af dette teamwork.

Bo Marschner

Erik Wiedemann: Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrerne – en musikkulturel undersøgelse.

København 1982.

744 pp + bånd.

Med Erik Wiedemanns disputats har vi fået den første samlede beskrivelse af jazzen og dens vilkår i Danmark. Og den internationale jazzforskning har med undersøgelsen fået tilført det vægtigste bidrag i mange år. Modtagelsen i pressen og af fagfolk har da også været overvældende.

Men afhandlingen er ikke et traditionelt musikvidenskabeligt arbejde med en fordybelse i primært selve musikken, ikke et stykke stilhistorie, der beskriver den tekniske og teoretiske udvikling i jazzen. Det er derimod omstændighederne omkring musikken, der interesserer forfatteren; musikken og dens vilkår placeres i en større kulturel og historisk sammenhæng. Herved skabes et tværfagligt arbejde, der på en ny og spændende måde kombinerer kulturhistorie og musikhistorie, musik og samfund. Undersøgelsen viser, hvorledes »dette typiske amerikanske fænomen har virket, omplantet til et land som Danmark, dybt forankret i den 1000-årige europæiske musikkultur.

Afhandlingen omfatter to aspekter. Det ene omhandler *kortlægningen eller registreringen* af dansk jazz i den omhandlede periode. På baggrund af et imponerende og veldokumenteret kildemateriale tegnes et overbevisende billede af jazzens udvikling i Danmark dels stilistisk dels miljømæssigt. Og der påvises en udviklingslinje fra en famlende begyndelse i tyverne over ekspansionen i trediverne og en blomstring under besættelsestidens isolation og videre frem til passivitetsperioden efter krigen. Overraskende er tilbagegangen i dansk jazzliv efter besættelsen, hvor kulturlivet i øvrigt var præget af amerikaniseringen. Wiedemanns bidrag til en forklaring herpå (bl.a. den, at danske musikere er i udlandet og det, at der opstår en ny amerikansk jazz) er korrekte. Men han kunne have tilføjet, at når amerikaniseringen netop ikke

omfattede jazzen, skyldes det, at den var for problematisk og for progressiv til at indgå i den ekspanderende amerikanske kulturpolitik.

Det andet aspekt er det *musikkulturelle*, idet undersøgelsen tillige beskriver en kulturkamp, en konfrontation mellem den traditionelle musikkultur og den indbrydende jazz. For at belyse dette har Wiedemann søgt at besvare to væsentlige spørgsmål: (1) Hvad gjorde jazzen ved danskerne? Hvilke impulser modtog vi udefra og hvilken betydning fik de for udviklingen af dansk jazzliv. (2) Hvad gjorde danskerne ved jazzen? Hvad fik vi ud af impulserne, hvordan fandt jazzen plads i vores samfund og hvilken rolle kom synet på sorte til at spille.

Wiedemanns tese er, at det provinsielle Danmarks modtagelse af jazzen var præget af kulturel chauvinisme, foragt, uvidenhed, nedladdenhed, intolerance og ikke mindst udpræget racisme. Racefordommene fik frit løb og jazzen forkastedes ud fra ikke-musikalske synspunkter. Han dokumenterer dette ved en lang række negative reaktioner på jazzen fra journalister, forfattere (f. eks. Johs. V. Jensen) og fra klassiske musikfolk (f. eks. Carl Nielsen). Wiedemann finder dybdepsykologiske årsager til sådanne reaktioner. Han spørger også, hvor fremmed jazzen da var – og svarer med rette, »at den ikke var mere fremmed, end at den gav udtryk for fortrængte sider af vores eget væsen og dermed bidrog til at nedbryde det victorianske kulturmønster.«

Dispositionelt falder afhandlingen i to dele, en tekstdel (bind 1) og en dokumentarisk del (bind 2). Tekstdelens kapitel I (Jazzen og danskerne) belyser den negative og af racefordomme prægede modtagelse, som jazzen fik. Det indeholder tillige det teoretiske udgangspunkt for afhandlingen, herunder essayagtige ekskurser om det sorte symbol og om europæisk musiks rationalitet.

Den *historiske del* af afhandlingen kortlægger i bind 1s fem kapitler jazzen i følgende perioder: forhistorien før 1920, 20'erne, 30'erne, 1940–45 og 1945–49. Kapitlet om perioden før 1920 baserer sig på et stort og vægtigt kildemateriale, hvor allerede kendte samt tidligere upåagtede kilder kombineres, således at der skabes en overraskende ny og værdifuld beskrivelse af jazzen i Danmark i perioden 1862–1920. Det er et stykke grundforskning af høj karat, som Wiedemann her præsterer. Interessant er især hans påvisning af de tidligste danske grammfonindspilninger af chake-walks fra 1905 (med et militærorkester) og hans understregning af Sousas betydning for jazzen.

Kapitlerne om den egentlige jazzperiode fra 1920 er nogenlunde enslydende disponeret i en række underafsnit. Først gives et rids af den politisk/kulturelle og socialhistoriske situation i Danmark i den pågældende periode. Her beskrives – dog ikke altid på lige overbevisende måde – hvilken rolle de forskellige politisk/økonomiske forhold har haft for jazzen. Herefter følger en omfattende beskrivelse af jazzmusikkens miljø (spillesteder, koncerter) og af musikkens vilkår i radio og film og på grammfon. Især hans redegørelse for jazzens stedmoderlige behandling i radioen er epokegørende – den bekræftes af senere detailforskning om radioens kulturpolitik i mellemkrigstiden. Som tredje del følger en oversigt over udenlandske musikeres besøg i Danmark med det

formål at vise påvirkningen fra udlandet.

Hovedafsnittene om periodens danske orkestre og musikere, herunder om amatørmusikerne, er dybtborende og detail-mættede. Desværre omfatter disse afsnit kun sporadiske beskrivelser af jazzen i provinsen. Ganske vist er der ingen tvivl om, at jazzens centrum var København, men mere indgående kildestudier i provinsens jazzaktiviteter ville dog sikkert have kompletteret billedet især for perioden 1940–45. Som femte del følger et afsnit om organisation og oplysning i forbindelse med jazz. Her fremdrages som periodens centrale skikkelse helt korrekt Sven Møller Kristensen. De afsluttende afsnit om reaktioner på og debat om jazz samt om publikum og popularitet er fine bidrag til beskrivelse af nyere dansk musikkultur.

Dokumentationsdelen fylder hele bind 2 og omfatter bl.a. biografier, registrant over orkesterbesætninger, oversigt over udenlandske musikeres besøg, diskografi, film-fortegnelse og bibliografi. Denne dokumentationsdel er af uhyre vigtig værdi for fremtidig dansk jazzforskning.

Til afhandlingen, men ikke til disputatsen, hører et *bind 3* bestående af tre kasettebånd med 59 optagelser af dansk jazz 1924–1949. Spændende er især indspilningerne med Valdemar Eiberg, Kai Ewans (med Olof Carlsson), Niels Foss, Harlem Kiddies, Henry Hagemann, Otto Stampe, Ingelise Rune, Kordt Sisters og Boris Rabinowitsch.

Wiedemanns arbejde er værdifuldt, inspirerende og informationsmættet. Særligheden i undersøgelsen er indlysende. Der er ingen herhjemme, der har et så indgående kendskab til jazzen, som han har. Dertil kommer, at det er et stilistisk fremragende arbejde, og det er lykkedes forfatteren at gøre bogen nem at læse. At man under hele beskrivelsen fornemmer Wiedemanns kærlighed til emnet og især til de mennesker, som spillede musikken, gør ikke bogen mindre læseværdig. Det fremdragne kildemateriale er stort og af vidt forskellig karakter og er som nævnt af uvurderlig betydning. En mere systematisk gennemgang og vurdering af kilderne ville dog have gjort det nemmere for fremtidige jazzforskere.

Den væsentligste mangel ved bogen er, at man savner en egentlig bibliografi, ligesom man kunne have ønsket at Wiedemann havde tilføjet et afsnit om den internationale jazzforskning. Endelig kunne man have ønsket sig, at de historiske afsnit havde været mere perspektivrige. Man kan håbe, at Wiedemann senere vender tilbage med beskrivelser om disse forhold.

Det er blevet anført, at det er et metodisk problem ved afhandlingen, at der ikke heri fremlægges vurderingskriterier for, hvorledes man skal karakterisere et musikalsk værks jazzpræg. Dette kritikpunkt kan dog klart tilbagevises, idet det ligger uden for forfatterens sigte med afhandlingen. At Wiedemann nemt kunne have opfyldt dette krav, viser f. eks. hans bog fra 1958 »Jazz og jazzfolk».

Afhandlingen er som nævnt epokegørende og Wiedemanns beskrivelse af denne »sorte« *periode i dansk kultur- og musikhistorie* er af fremragende og blivende værdi.

Dorthe Falcon Møller: Danske Instrumentbyggere 1770–1850. En erhvervshistorisk og biografisk fremstilling. Gads Forlag 1983. 332 s.

I *Humaniora* 3 1976–78 kan man læse om et trefløjet projekt under Statens humanistiske Forskningsråd med den fælles overordnede titel: Musik og musikalsk virksomhed i Danmark 1770–1850. Projektet blev iværksat af forskningsrådet i 1977 og omfattede dels Ole Kongsteds studier over musikerens vilkår i hovedstaden og købstæderne, Sybille Reventlows arbejde om musiklivet på Fyn og øerne (publiceret 1983) og endelig Dorthe Falcon Møllers undersøgelse af danske instrumentbyggere, hvis resultater som projektets første udkom i bogform 1983, og som her skal omtales nærmere. I den før omtalte redegørelse i *Humaniora* argumenteres der overbevisende for projektets afgrænsning af perioden, der var en gennembrudstid for musiklivet i Danmark. Hertil kommer, at den hidtidige forskning overvejende har bidraget til vor viden om musiklivet i hovedstaden, medens projektet i vid udstrækning inddrager kilder, der kan forøge vor indsigt i, hvad der skete i forskellige musikmilieuer ude i landet. Dette sidste gælder dog i mindre grad for DFMs arbejde, som nødvendigvis må lægge hovedaccenten på København, eftersom instrumenttilvirkningen stort set foregik her.

Bogen falder i to hovedafsnit: først en fremstilling af instrumentbyggererhvervets historie i Danmark og dernæst en alfabetisk disponeret biografisk del med en gennemgang af 120 selvstændige personers og firmaers virksomhed, suppleret med en alfabetisk fortegnelse over ansatte. Disse to afsnit er samarbejdet således, at den biografiske del rummer stort set hele det dokumentationsmateriale, som den erhvervshistoriske indledning bygger på. Og der gives en grundig gennemgang af de kildegrupper, der systematisk er gennemført som grundlag for biografierne. Hertil følger sig en række uhyre nyttige registre, som ordner stoffet ud fra forskellige synsvinkler: kronologiske fortegnelser over bevillinger, over borgerskaber i København og over patenter; et instrumentsystematisk register (med den veloplagte undertitel: hvem byggede hvad?), et alfabetisk opstillet geografisk register, der indplacerer instrumentbyggerne efter de lokaliteter, hvor de har haft deres virksomhed, litteraturliste og endelig et selektivt navneregister med hovedvægt på musikpersonligheder, som ikke optræder med en selvstændig biografi i bogen. Et egentligt sagregister er udeladt og forekommer også overflødigt set ud fra bogens behandling af sit emne – dette punkt skal jeg senere vende tilbage til. Hele dette håndbogs-apparatur kan således dårligt være mere facetteret og er udarbejdet med stor konsekvens og omhu – så selv om anmelderen har oplevet den lykke at finde en enkelt svipser, skal hun afstå fra stolt at frembære den her.

DFMs bog er banebrydende i den forstand, at der mig bekendt ikke foreligger noget helt tilsvarende. Der findes en hel del leksikalt anlagte håndbøger om instrumentmagere i den vestlige verden. De er specialiserede, f. eks. på strengeinstrumenter, blæseinstrumenter eller tasteinstrumenter, og de meddeler

som oftest summarisk biografiske oplysninger samt mere eller mindre fuldstændige redegørelser for bevarede instrumenter og deres karakteristika. Men der har ikke tidligere været publiceret nogen dybtgående behandling af, hvad man kan kalde det samlede instrumentbyggerkorps inden for et geografisk afgrænset område i en bestemt periode, og navnlig er instrumentbyggernes erhvervsmæssige placering i deres tid og samfund stort set et underbelyst område. Til gengæld ved vi, at Sverige er godt på vej med et sådant arbejde, som på mange måder vil være beslægtet med DFMs bog. I en stor og interessant artikel i STM 1977 præsenterer Eva Helenius-Öberg, hvad hun kalder en præliminær oversigt til »Svenskt instrumentmakeri 1720–1820«. Denne annoncering af en kommende afhandling er i sig selv uhyre oplysende og giver gode muligheder for en sammenligning mellem danske og svenske forhold inden for den periode, hvor de to undersøgelser dækker hinanden. Herudover er der naturligvis noget at hente i spredte publikationer, og en særstilling indtager blæseinstrumenternes højborg Nürnberg med forfattere som Jahn, Wörtmüller og fremfor alt Ekkehart Nickel, som i sit store værk om træblæseinstrument-byggere (1971) giver en indgående redegørelse for ændringerne i disses sociale status og laugsorganiseringen i løbet af 1600-tallet. Når lille Danmark er så tidligt ude med en behandling af de fleste væsentlige instrumentbyggers forhold, må en af årsagerne nok være, at landet netop er så overskueligt, en anden at vort arkivvæsen er så fortræffeligt og velorganiseret. Men det skal ikke hindre nogen i at kippe med flaget, også fordi projektet til opgaven har fundet en forsker, hvis talent i særlig grad ligger i det indsamlede og ordnende grundige arbejde, som er forudsætningen for, at resultatet kan bruges til noget. Og brugt bliver det. Fra Musikhistorisk Museum kan man melde, at bogen siden sin indlemmelse i biblioteket ikke har befundet sig på sin faste plads i reolen, men vandrer hvileløs fra arbejdsbord til arbejdsbord. En nyttig bog, altså – en brugsbog. Om man også vil kunne kalde den en spændende bog, afhænger af, hvad man vælger at lægge i den betegnelse. I den erhvervshistoriske fremstilling finder man løbende udmærkede *raisonnements* og sammenfattende bemærkninger, navnlig af, hvad man kan slutte sig til ud fra de mange opstillinger af tal og tabeller, og der kan konstateres megen soberhed i så henseende. Til gengæld er der forhold, som i nogen grad skygger for det overblik og udblik, man af og til kan længes efter undervejs gennem læsningen af dette udmærkede værk med dets væld af ny og interessante oplysninger. Det skyldes bl.a. de begrænsninger, som projektets varighed og DFMs ansættelse på 4/7dels tid har pålagt hende, og det er der gjort rede for – DFM lover ikke en tøndel mere, end hun kan holde: Undersøgelsen omfatter kun det nuværende Danmark – altså ÷ Norge og Hertugdømmerne; undersøgelsen omfatter ikke en systematisk gennemgang af kilder til belysning af instrumentbyggere uden for København, og undersøgelsen medinddrager ikke kilder uden for landets grænser, der kunne sætte det danske instrumenthåndværk ind i dets europæiske sammenhæng. Tæt i hælene på dette sidste forbehold følger DFMs forhold til at drive erhvervshistorie.

Det er et fagområde, som anmelderen må nærme sig tøvende i bevidstheden om at være uden større indsigt i disciplinens afgrænsning og metode. Men ved at spørge sig for blandt fagets udøvere får man indtryk af, at erhvervshistorie kan drives ud fra i hvert fald to forskellige synsmåder, nemlig dels som en klassisk historisk videnskab udelukkende med basis i de skriftlige kilder – dels som en noget bredere anlagt forskning, der inddrager produktet i undersøgelsen ud fra den opfattelse, at erhvervets »skæbne« også beror på produktionens egenskaber og kvalitet. En sådan genstands-betonet erhvervshistorie er kun mulig, dersom den kan bygge på allerede foreliggende undersøgelser af de produkter, der er tale om – in casu de forskellige instrumenttyper, og for Danmarks vedkommende foreligger i alt væsentligt kun mindre arbejder bortset fra Ole Olsens store indsats med hensyn til orgelbygning, som ikke er medtaget i bogen. DFM har således ikke haft noget valg – hendes erhvervshistorie er papirhistorie. Men hun drejer ind på genstandssiden, hvor det er muligt, d.v.s. hvor kilderne åbner en dør, og hvis hun selv er på hjemmebane. Det er hun navnlig, når det gælder strengeinstrumenter – især klaverer, og det mærkes positivt – og negativt i den forstand, at fremstillingen bliver en kende uafbalanceret. Sammenlignet med de nylig udkomne tre første bind af Håndværkets Kulturhistorie, der kun yder genstandene retfærdighed ved en summarisk stilhistorisk oversigt, virker DFM's bog ret konkret optaget af produktets udformning, Alligevel kan det ikke undgås, at hendes arbejde på dette område må holde sig til beskrivelse og afstå fra et bud på forklaring og perspektivering.

Instrumentbygger-erhvervet belyses med hensyn til uddannelse, etablering, virksomhedens organisering med ansatte og lærlinge, produktionens størrelse, udstillinger, kundekredsen og priser, eksport og import og meget mere, hvortil kommer, at vi følger visse grene af denne gruppe håndværkere fra begyndelsens bestillingsarbejder til den industrielt prægede produktion af standardvare. En af de mest interessante og overraskende oplysninger er, at erhvervet som instrumentbygger gennem hele perioden i praksis var en fri næring. Dette i en tid, hvor der ustandselig blev lovgivet for laugsvæsen, og hvor billedet stadig er farvet af enevældens holdning til laugene. Det er den, der giver sig udtryk i det raffinerede bevillingssystem til styring af laugenes magt og indflydelse: »fasthed og smidig regulering«, som Inger Dübeck udtrykker det i 3. bind af Håndværkets Kulturhistorie. Fra Eva Helenius-Öberg ved vi, at de svenske instrumentbyggere både fra statsmagts side og gennem laugenes nidkære virksomhed blev holdt stramt organiserede og styret i deres udfoldelse, mens altså forholdene i Danmark var diametralt modsatte. Man må sige, at det er et stort held for os, at så mange instrumentbyggere alligevel så deres fordel i at søge både borgerskab, bevillinger og ofte også organisering i et beslægtet laug, for her ligger kilder til megen oplysning om deres virksomhed. DFM vandrer hastigt videre til at redegøre for hele dette komplicerede sæt af strukturer og undrer sig ikke nok til at spørge om, hvorfor dette håndværk var så uinteressant for statsmagten, at man lod dets udøvere leve uden for systemet, hvis de ønskede det.

I kapitlet »Patenter og nyskabelser« får man indtryk af, at dansk instrumentbygning ikke henlå i nordisk tusmørke, men tværtimod svingede med i periodens livlige opbrud fra gamle forestillinger til ny udtryksmidler, og selvfølgelig er netop dette område følsomt over for de grænser, DFM har måttet sætte for sin bog. I et enkelt tilfælde synes jeg faktisk, at hun skulle have brudt med sine principper og have rettet blikket mere intenst udad. Det er oven i købet hurtigt gjort. Messingblæseinstrumenterne fylder forholdsvis lidt både i erhvervshistorien og i den biografiske del – naturligt nok, for gennem hele historien dominerede dynastiet Fasting produktionen. Man ved en hel del om firmaets grundlægger, Johannes Fasting, bl.a. om etableringen i 1786 og kundekredsen, men der findes ikke et instrument, der med sikkerhed kan henføres til virksomheden i hans aktive år. Til gengæld får vi at vide, at han i 1793 introducerede »en Slags Vindbasse med Klapper og Ventiler«, som forøgede trompetens omfang, forbedrede intonationen og gjorde den egnet til obligate stemmer. Sammen med andre opfindelser fra Fastings hånd karakteriseres dette »som led i den udvikling, der var i gang inden for militærinstrumenterne Europa over«. Denne indplacering af Fastings eksperiment med trompeten er så summarisk, at den bliver misvisende, i hvert fald, hvis man spekulerer lidt over, hvad der menes med vindbasse, klap og ventiler. Anmelderen har forgæves søgt at finde ud af, hvad vindbasse betyder, men meget taler for, at Fastings idé er i slægt med William Shaws trompet med 3 sidehuller og et hul med klap til tonika-dominant transponering, som er publiceret af Eric Halfpenny i *Galpin Society Journal*, XIII i 1960. Trompeten er fremstillet i London 1787 og er det tidligste konkrete og daterede belæg på anvendelse af sidehuller og klapsystem på messingblæsere. I sin bog om denne instrumentkategori fra 1976 giver Anthony Baines et overblik over skriftlige kilder, som nævner lignende eksperimenter, f. eks. Altenburg 1795, Schubart inden 1791 og Nessmann 1793. Alle disse forsøg har forbindelse til koncertlivet – ikke militæret. Nok vandrede trompeterne ud og ind imellem begge milieuer, men der er direkte forbindelse til et koncertrepertoire, som der er det i tilfældet Weidingers omdiskuterede klaptrompet fra 1801 og Haydns koncert fra 1796 for et instrument, der må have været konstrueret på samme måde. Det er interessant, hvis Fasting er med i dette selskab, og pludselig bliver det vigtigt at få opklaret spørgsmålet: hvor mon gik kobbersmeden Johannes Fasting hen, da han gik på valsen og lærte sig instrumentbyggeriet?

Fra sit ståsted kan DFM svare tilbage, at hun har fremlagt materialerne – nu er det om at tage fat på at undre sig og udforske instrumenterne, og i anden sammenhæng har hun da også selv bidraget med organologiske studier af danske instrumenter. Her påviser hun bl.a., at man uden supplerende arkivundersøgelser kan risikere ganske graverende fejltagelser, naturligvis navnlig ved datering af en produktion, bl.a. fordi instrumentbyggerne ikke nødvendigvis arbejder sig i ret linie fra det enkle til det komplicerede.

Tyngdepunktet i DFM's bog ligger i den biografiske del, og om den skal der – paradoksalt nok – ikke siges meget her. Den er mageløs i dette ords direkte og

overførte betydning, og for nu til eksempel at nævne en bygger, som allerede har været omtalt tidligere, så vil alle interesserede være DFM evigt taknemlig for, at hun har skabt klarhed ud af det kaos, som indtil nu har hersket omkring dynastiet Fastings forskellige medlemmer. Udover den slags saneringsopgaver kan man glæde sig over en vel gennemtænkt opstilling af underpunkter for den enkelte biografi. Hvad indholdet angår har jeg kun lyst til at diskutere opregningen af bevarede instrumenter. Det handler ikke om, at den vil være forældet dagen efter bogens udgivelse, men nok om graden af de tekniske oplysninger for det enkelte instruments vedkommende. Den kan virke lidt tilfældig fra gruppe til gruppe, og igen er messinginstrumenterne svagest funderet med et temmelig uafklaret forhold til oplysningernes art og konsekvens. Mon ikke man havde stået sig ved at gøre kort proces: efter en generel karakteristik, som den DFM meget fint og overbevisende giver i visse tilfælde, kunne man for det enkelte instrument være godt hjulpet ved udelukkende at blive informeret om 1) hovedtype (f.eks. taffelklaver, hageharpe, ventilbasun etc.), 2) eventuelt nummer og/eller datering og 3) nuværende hjemsted.

Bogen er på en yderst oplivende måde præget af et omfattende og morsomt billedmateriale. Dette skyldes sikkert, at DFM har arbejdet som kunsthistoriker med ikonografiske studier også i anden sammenhæng, og hun kan se på billeder. Der er adskillige gode iagttagelser af detaljer i den enkelte illustration, og billedstoffet er placeret i relevante sammenhænge. Bogens tidligere omtalte karakter bevirker, at billedsiden får »connotativ hældning«, men man må glæde sig over, at der har været tid til også at vie illustrationerne megen god opmærksomhed, og det vil givetvis bidrage til at sikre bogen en forholdvis bred læserskare. Til gengæld kan man så nok undre sig lidt over, at billedteksterne, hvad angår angivelse af proveniens langt fra altid er fyldestgørende. Som et eksempel kan vi tage Marschall-portrættet på s. 213, der i lighed med en del andre illustrationer kun er forsynet med det højst lakoniske »Foto KB«. Da dette portræt er nyt for anmelderen, måtte hun på arbejde. Det kongelige Bibliotek har ingen oplysninger, Dansk Biografisk Leksikon (1981) omtaler kort og godt et maleri, og på Frederiksborgmuseet sluttes ringen: oplysningen i Dansk Biografisk Leksikon stammer fra fotografiet på KB.

Marschall-portrættet bliver i DFMs bog alt for interessant til, at man kan lade det i stikken. Her har vi tydeligvis forlægget til C. Simonsens kendte litografi efter tegning af Plötz fra 1859, og det hænger måske den dag i dag i et privat hjem – men hvor? Jeg mener naturligvis ikke, at musikhistorikeren DFM nødvendigvis skulle have præsenteret os for gådens endelige løsning, men man må sandelig sige, at kunsthistorikeren af samme navn har fornægtet sig: der burde have stået »Maleri, udført efter 1829, kunstner og hjemsted ikke oplyst. Foto KB.

Marschall er et usædvanligt navn i Danmark og telefonbogen en vidunderlig opfindelse. De fleste mennesker reagerer som regel særdeles elskværdigt, når man viser interesse for betydelige medlemmer af deres familie – således også A. Marschalls efterslægt. Inden dead-line var anmelderen nået frem til Lange-land, hvor sporet foreløbig synes blokeret. Der foreligger imidlertid oplysning-

ger om et salg på en auktion i 1950'erne, og dermed findes også mulighed for et katalog med relevante specifikationer. Det er således slet ikke umuligt, at man kan få opklaret, hvem der – engang mellem 1829 og 1842 – maledede Andreas Marschall i vest og frakke med Dannebrogskors.

Omslag og typografi er tilrettelagt af Erik Ellegaard Frederiksen, og det umiddelbare indtryk, når man tager bogen i hånden, er særdeles sympatisk. Jeg skal i øvrigt ikke begive mig ind på bogæstetiske betragtninger, men blot nævne et par forhold, som kan distrahere den, der til stadighed skal benytte DFMs arbejde som opslagsværk, noget der navnlig vil gøre sig gældende for hoveddelen med de biografiske oplysninger. Trods al mulig omtanke med hensyn til at tydeliggøre de mange underrubrikker ved marginal-tekster er de enkelte opslag ikke synderlig overskuelige. Der er for megen trængsel på siderne, hvilket jo nok skyldes, at opgaven har været underlagt et diktat af hensyn til økonomien. Man har derfor måttet afstå fra en simpel løsning, som ville have lettet overblikket, nemlig større (og ensartet!) afstand mellem behandlingen af de egentlige byggere og en dertil afpasset frilæggelse af underrubrikkerne. Pagineringen holder underkant med brødteksten og kommer et par gange i faretruende nærhed af marginal-rubrikkerne. Direkte upraktisk er det i en håndbog som den foreliggende, at man har placeret højresidernes paginering til venstre, ind mod ryggen.

DFMs bog om danske instrumentbyggere er ikke – og kan ifølge sit erklærede formål ikke være – præget af vurderinger og konklusioner på et overordnet plan. Men bogen er spændende i den forstand, at dens utrolig mange og nye oplysninger vil virke igangsættende på læseren. Anmeldelsen har givet et par eksempler på, hvad det i praksis kan betyde. Fremfor alt er der tale om en håndbog, der vil være obligatorisk på musikfaglige biblioteker i de nordiske lande, og desuden råber den højt på sin efterfølger om danske instrumentbyggere efter 1850. Men i virkeligheden vil DFM måske kunne udrette endnu mere ved at tage sig specielt af dansk klaverbygning i en tilsvarende periode. Man må under alle omstændigheder håbe på, at hun får mulighed for at arbejde videre med arkivalske studier inden for danske tilvirkning af musikinstrumenter.

Mette Müller

Musikalske Begreber. En ordbog af Søren Sørensen, John Christiansen, Bo Marschner, Finn Slumstrup. G. E. C. Gad, København 1983

Med *Musikalske Begreber* (225 sider) har G. E. C. Gads Forlag fulgt sit musikleksikon op med et lille musikalsk realleksikon.

Forfatterne definerer i forordet *begreb* som »en abstrakt forestilling, og musikalske begreber omfatter således den ikke håndgribelige forestillings-verden, der er udviklet inden for musikken, inden for alle musikarter fra de første kendte musikytringer og til de mange i de seneste tider nyopståede begreber, her med særligt henblik på dem, der er relevante for vore kulturelle breddegrader«. Der er således ikke medtaget artikler om komponister, musikere og andre personer, hvilket er helt på linie med andre musikalske realleksika. Men heller ikke musikinstrumenter er medtaget, hvilket er mindre almindeligt, men forsåvidt logisk nok ud fra forfatternes definition af et musikalsk begreb.

Musikalske Begreber omfatter i alt knap 1500 artikler af hvilke langt hovedparten er på mindre end 1/3 spalte. De ret få større artikler (mere end 2 spalter) omhandler mestendels genrer og former (*Arie, Balletmusik, Folkemusik, Fuga, Gregoriansk sang, Koncert, Kirkemusik, Madrigal, Motet, Opera, Oratorium, Passion, Sonate, Sonateform, Symfoni, Variation*). Af øvrige større artikler er en del om almene musikteoretiske begreber (*Dissonans, Flerstemmighed, Form, Harmonilære, Kadence, Notation, Pythagoræisk tonesystem, Seriel musik, Stil, Tonalitet*). Endelig er der et par større epoke-artikler (*Barok, Romantik*) og oversigtsartikler om *Musikpædagogik, Musiksociologi* og *Musikvidenskab*. Den eneste større artikel inden for den rytmiske musiks område er *Jazz-orkester*.

Et forhold, der springer i øjnene, er, at der er vandtætte skodder mellem den rytmiske musiks områder og det traditionelle kunstmusik-område. Dette har sin helt naturlige forklaring i forfattergruppens sammensætning og afspejler i høj grad den øjeblikkelige tingenes tilstand i forholdet mellem de to store områder, musiklivet i dag er opdelt i. Man kunne dog have ønsket sig, at man, især i de mere generelle artikler, havde ladet skinne igennem, at de to musikalske områder trods alle forskelligheder har meget tilfælles. Således kunne artiklen om *Harmonik* udmærket have haft afsnit om, eller blot henvisninger til, *Blues-harmonik, Jazz-harmonik* etc. Også form-begrebet burde kunne behandles i en fælles artikel. Det eneste sted en beskeden koordination har fundet sted (så vidt jeg har observeret) er i artiklen *Notation*, der har en henvisning til *Becifring*.

Forfatterne anfører i forordet, at der uundgåeligt vil være overlapninger og gentagelser i forhold til *Gads Musikleksikon*. Disse overlapninger omfatter faktisk majoriteten af opslagsordene i *Musikalske Begreber*. For de kortere artiklers vedkommende er der, naturligt nok, også i høj grad tale om indholdsmæssigt sammenfald. De større artikler er derimod helt selvstændige og er i det store og hele mere pædagogisk anlagt og fagligt »up to date« end de tilsvarende i *Gads Musikleksikon*.

Det er vanskeligt at finde en fællesnævner for de »nye« opslagsord, der er med i *Musikalske Begreber*, men som ikke findes i *Gads Musikleksikon*. Et enkelt område synes dog bevidst at være blevet trukket frem, nemlig *Jazz-rock*-området med en lang række detail-tekniske termer, ofte af slangagtigt tilsnit.

Som en slags erstatning for, eller formidling til personleksikalske oplysninger er *Musikalske Begreber* forsynet med en meget nyttig navneliste over komponister, teoretikere, udøvende kunstnere, ensembler m.fl., som er omtalt i de enkelte artikler.

Musikalske Begreber henvender sig ikke til musikforskere, og for så vidt heller ikke til andre musik-fagfolk, for hvem *MGG* og *The New Grove* er de uundværlige opslagsværker, men derimod vil den »der i mere koncentreret form vil vide besked om musikkens store og små, alment brugte eller sjældent brugte begreber. Det er i prøven på opfyldelse af dette behov, hvor mange af de nye begreber her er defineret leksikonmæssigt for første gang, at nærværende værk søger sin berettigelse« (citater fra forordet). Allerede bogens nuværende popularitet viser, at denne berettigelse i høj grad er til stede.

Finn Egeland Hansen

INFORMATION

På Selskabets generalforsamling den 12. april 1983 genvalgtes Ole Nørlyng, Ole Kongsted og Bo Marschner til bestyrelsen, der således er uændret i sin sammensætning.

Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning, dec. 1982–1983:

1982:

3. dec.: Bengt Johnsson: Katalansk tasteinstrumentmusik i 1700-tallet.

1983:

24. feb.: Jens Bonderup: Om St. Martial-polyfonien.

12. april: Jane Mink Rossen: Om traditionel musik fra Stillehavssøen Bellona – Polynesian Dances at Bellona (Mungiki).

17. maj: Henrik Glahn samt en række studerende fra Musikvidenskabeligt Institut, KU: Om arbejdet med Melchior Borchgrevincks to madrigalsamlinger *Giardino novo*. Musikalsk medvirken ved renæssancekvintetten »Con Fusa«.

25. maj: Andrew McCredie, Adelaide, South Australia: Percy Grainger's Attitude to Musicology and Music Education – an Ambivalent Position on the Revival and Performance Practice of Early Music.

7. nov.: Frank Schneider, Berlin, DDR: Zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung für das 20. Jahrhundert.

1. dec.: Joseph Szövérfy, Budapest: A Hidden Corner of Cultural History: Medieval Latin Hymnody.

Bidragydere til denne årgang

Jens Cramer, lektor, cand. mag.,
Maden 8, 8210 Århus V.

Finn Egeland Hansen, professor, dr. phil.,
Horstvedvej 15, 8560 Kolind.

Astrid Holen, konsulent, cand. philol.,
Glads vei 12, Oslo 4, Norge.

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand. mag.,
Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj.

Anne Jorunn Kydland, cand. philol.,
Ekebergveien 59, Oslo 11, Norge.

Jens Peter Larsen, professor, dr. phil.,
Bernstorffsvej 244, 2920 Charlottenlund.

Jan Maegaard, professor, dr. phil.,
Duevej 14, 2000 København F.

Bo Marschner, lektor, mag. art.,
Svejstrupvej 31, 8660 Skanderborg

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

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

Siegfried Oechsle, cand.phil.
Projensdorfer Strasse 70, D-2300 Kiel, BR Deutschland.

Heinrich W. Schwab, professor, Dr. Habil.,
Sanderweg 11, D-2303 Gettorf, BR Deutschland.

Bent Stellfeld, lektor, mag. art.,
Skelbækvej 36, 8240 Risskov.

Erik Wiedemann, lektor, dr. phil.,
Åbenrå 35, 4., 1124 København K.

Tilsendte publikationer

(Anmeldelse forbeholdes)

Lars Ole Bonde: Kunsten og revolutionen. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner. PubliMus 1981. 391 s.

The Manual from Bystorp. Lund Univ. Libr. Medeltidshandskrift 43a. Ed. by Bengt Strömberg. Institut for kirkehistorie, Univ. of Aarhus. Edition Egtved 1982. 133 s. 4 plates.

Gyldendals Musikhistorie. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hattting, Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. Bd. 2, 1740–1914. 1983. 368 s. Bd. 3, fra 1914. 1983. 366 s.

Jan Ling: Europas Musikhistoria -1730. Esselte Studium, Uppsala. 1983. 639 s.

20 Madrigaler fra Giardino novo, København 1605/06. Udg. af Niels Christensen m. fl., Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Edition Egtved 1983. 210 s.

Musikalske Begreber. En ordbog af Søren Sørensen, John Christiansen, Bo Marschner og Finn Slumstrup. Gads Forlag 1983. 275 s.

Dorthe Falcon Møller: Danske instrumentbyggere 1770–1850. En erhvervs-historisk og biografisk fremstilling. Gads Forlag 1983. 332 s.

Carl Nielsen: Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen. Udgivet i udvalg og med kommentarer af Torben Schousboe i samarbejde med Irmelin Eggert Møller. Gyldendal 1983. I-II. 673 s.

Frede V. Nielsen: Oplevelse af MUSIKALSK spænding. Akademisk Forlag 1983. 337 + 96 s. + kassettebånd.

Per Nørgård: Artikler 1962–1982. Red. og udg. af Ivan Hansen. 1982. 326 s.

Sybille Reventlow: Musik på Fyn 1770–1850. Blandt kendere og Liebhabere. Gads Forlag 1983. 396 s.

Ove Kr. Sundberg: Igor Stravinskij og hans musikkforståelse. Solum Forlag 1983. 225 s.

Æ har høør . . Sønderjyder synger. Et visehæfte udg. af Kirsten Sass Bak, Elsemarie Dam-Jensen og Birgit Lauritsen. Inst. for Grænseregionsforskning, Aabenraa. 99 s. + kassettebånd.

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 Musikforskning's publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff., nu ialt 14 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 hofkappels 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

Jens Peter Larsen: Indledningsforedrag. Om arbejde med musikhistoriske problemer og metoder. Et personligt tilbageblik på et halvt århundredes praksis	21
Erik Wiedemann: En anden slags musikhistorie? Musikken i holistisk perspektiv	35
Jens Henrik Koudal: Folket og folkemusikken	43
Heinrich W. Schwab: Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte	59
Finn Mathiassen: Stil-, social- og andre musikhistorier	73
Siegfried Oechsle: Niels W. Gade und die »tote Zeit« der Symphonie ..	81
Anne Jorunn Kydland: Eivind Grovens 1. Symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk	97
Bent Stellfeld: Kontrapunktik og dens funktion i Brahms's orkesterværker	115
Jan Maegaard: Arnold Schönbergs Scherzo in F-dur für Streichquartett	133
Astrid Holen: Barns sangaktivitet i 1½–3-årsgrupper i barnehagen ...	141
Anmeldelser	155
Information samt foredragsoversigt	177
Bidragydere til denne årgang	178
Tilsendte publikationer	179
