

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XV

1984

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1986

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 XV

1984

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1986

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1984 forfatterne

Sats: Jysk Fotosats
ISBN: 87-88328-03-1

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd.

INDHOLD

Artikler	5-116
<i>Knud Nielsen</i> : Hans Matthison-Hansens breve fra en koncertrejse til London i 1864	5
<i>Barbara Blanchard Hong</i> : Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata	27
<i>Bengt Johnsson</i> : Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music.	39
Anmeldelser	117-138
<i>Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe. Redaktion Knud Ketting</i> : Gyldendals Musikhistorie, bind 3: Den europæiske musikkulturs historie fra 1914.	
<i>Michael Bonnesen, Estrid Anker Olsen, Ib Skougaard, Teresa Waskowska. Redaktion Knud Ketting</i> : Gyldendals Musikhistorie, bind 4: Biografier (Mogens Helmer Petersen)	117
<i>Sybil Reventlow</i> : Musik på Fyn blandt kendere og Liebhaber (Mette Müller)	131
MUSICA SVECIAE Fornordiska klanger/The Sounds of Prehistoric Scandinavia. (Mette Müller)	136
<i>Information samt foredragsoversigt</i>	139
<i>Bidragydere til denne årgang</i>	140

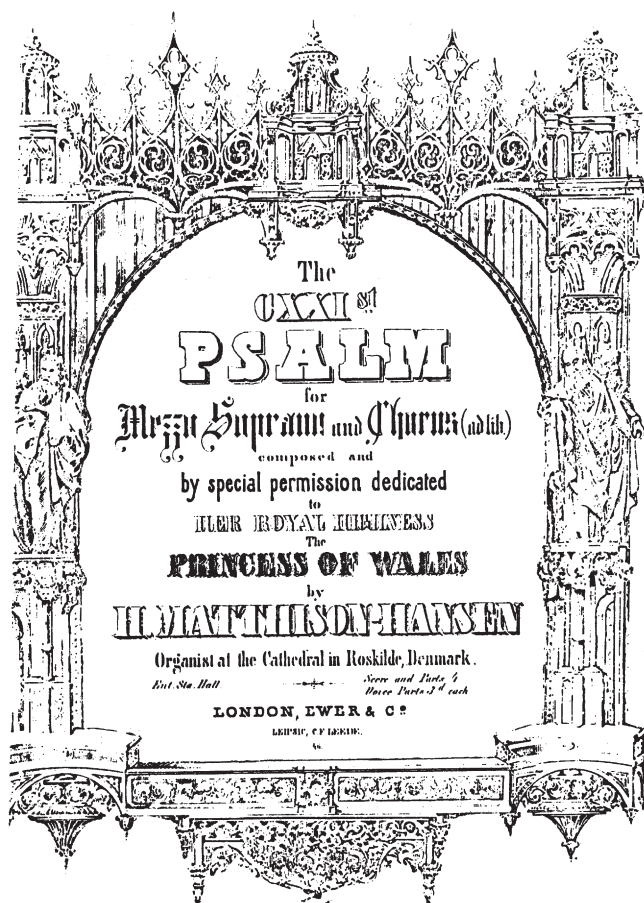
Hans Matthison-Hansens breve fra en koncertrejse til London i 1864

Knud Nielsen

Hans Matthison-Hansen,¹ der var Roskilde domkirkes organist fra 1832 til sin død 1890, gjorde en rejse til London i 1864 – han var da 57 år – hvor han optrådte som orgelsolist og improvisator. I sin levetid var han kendt som manden, der bragte vort hjemlige orgelspil op på det virtuose plan efter orgelmusikkens almindelige forfaldsperiode i wienerklassikkens skygge. Som J. P. E. Hartmann udtrykker det i et brev fra 1886,² hvor han beder ham om at måtte tilegne ham sine orgelstykker »Langfredag – Paaskemorgen«: »Du er den første her i Landet, som har vakt Interessen for Orglet som skikket til Concertbrug, og jeg haaber derfor Du vil betragte Tilegnelsen som et Tegn paa Aerkjendelse af Dit Kunstnerværd og paa min personlige Hengivenhed.« Hans Matthison-Hansen havde også tidligere optrådt som orgelsolist uden for landets grænser, i Sverige, Norge og Tyskland, men en koncertrejse som orgelsolist til England på den tid var nok noget ret usædvanligt, og det skyldtes vel først og fremmest den omstændighed, at hans datter Nanny³ var bosiddende i London, hvor hendes ægtefælle, landskabsmaleren Vilhelm Melbye slog sig ned i en årrække. At der også gik relationer til Christian IX's datter Alexandra, den daværende prinsesse af Wales, var et ikke helt ubetydeligt moment i denne rejse. Hans Matthison-Hansen bevarede livet igennem et personligt og hengivent forhold til kongehuset, velsagens siden sit ry for den berømmelige improvisation over folkevisen »Dronning Dagmar« ved Frederik VI's begravelse i januar 1840 i Roskilde domkirke. Endnu to kongebegravelser faldt i hans lod som domorganist – ved Christian VIII's død i 1848, og ved

1. Hans Matthison-Hansen blev født den 6. februar 1807 i Adelby ved Flensborg, Sønder Hulvej, Adelby sogn og døde den 7. januar 1890 i Roskilde. Han var gift 1. gang 1830 med Petrea Christiane Stenersen (1805-1881), 2. gang 1841 med Therese Elisabeth Quistgaard (1813-1890). Han fik titel af professor 1862, blev Ridder af Dannebrog 1857 og Dannebrogsmænd 1872. Som komponist for orglet har han især markeret sig med de 6 orgelsymfonier og sine orgelfantasier, hvoriblandt den berømmelige fantasi over folkevisemelodien »Dronning Dagmar ligger i Ribe syg«. Desuden har han komponeret kirkelige og verdslige vokalværker, salmemelodier og sange samt orkester- og kammermusik.
2. Brevet er dateret 3.4.1886. I privateje.
3. Nanny Hedevig Christiane Matthison-Hansen (1830-1915), Hans Matthison-Hansens datter af 1. ægteskab. Var gift med landskabsmaleren Vilhelm Melbye (1824-1882). Hun optrådte tidligt som pianist ved private og offentlige koncerter og har komponeret nogle klaverstykker, der kan henføres til tidens lettere salonmusikstil.

Frederik VII's død i 1863. De kongelige viste sig jævnligt i Roskilde domkirke, ikke sjældent i følge med fremmede statsoverhoveder, og Hans Matthison-Hansens orgelspil nød altid kongelig bevågenhed. Hans komposition »The CXXIst Psalm« for soli, kor og orkester⁴ blev til i vinteren 1863/64, som det fremgår af korrespondancen, under indtryk af den truende udvikling af konflikten med hertugdømmerne, og han har villet tilegne prinsesse Alexandra, som i marts 1863 havde haft bryllup med prins Edward, sit værk. Også dette må have inspireret til London-rejsen og audiensen hos den prominente kongedatter. Christian IX besteg tronen den 16. november 1863, kort tid før de skæbnetunge begivenheder i 1864, og det er da ikke utænkeligt, at han har gjort sig nogle forestillinger om det belejlige i, at en kulturgesandt fra Danmark gæstede London under den storpolitiske konflikt. I hvert fald sørgede han for, at Hans Matthison-Hansen blev modtaget i audiens hos prinsen og prinsessen af Wales, og det blev desuden bragt i stand, at han gav en orgelkoncert i Westminster Abbey, hvor kongehuset og hoffet med prinsessen i spidsen var repræsenteret.



THE CXXIST PSALM.

Andante con moto. H. Matthison-Hansen.

Mezzo-Soprano.

Organ
or
Pianoforte.

dolce

I will lift up mine eyes — un - to the hills, from
 Ich he-be mei-ne Au-gen auf zu den Bergen, von
 whence — cometh my help. My help cometh from the Lord, my
 werden mir Hil - fe kommt. Mei-ne Hil - fe kommt vom Herrn, mei-ne

En kunstnersjæl som Hans Matthison-Hansen må med datidens få befordringsmuligheder have følt sig stækket i Roskilde og afskåret fra den deltagelse i det kulturelle liv i hovedstaden som han følte sig kaldet til. Det fremgår med al tydelighed af et brev fra 1876⁵ til sønnen Waage, der var organist i Nykøbing Falster, og som åbenbart på det tidspunkt har søgt en stilling i København. Han skriver her: »Havde jeg været Klaveerspiller i hin Periode – havde jeg ingensinde søgt Roskilde, som vist nok har givet mig Brødet, men

4. Den 121. psalme »Jeg løfter mine øjne til bjergene: Hvorfra kommer min hjælp?« Udgivet af Ewer & Co., London: The CXXIst Psalm for Mezzo Soprano and Chorus (ad. lib.) composed and by special Permission dedicated to Her Royal Highness The Princess of Wales by H. Matthison-Hansen, Organist at the Cathedral in Roskilde, Denmark. – Iflg. oplysning fra The British Library, Music Library, London, er bibliotekets eksemplar indsendt af Ewer & Co. den 5.12.1864, og kompositionen er således publiceret kort efter Hans Matthison-Hansens besøg.
5. Brevet til Waage Matthison-Hansen er udateret, men kan henføres til 1876 (Det kongelige Bibliotek, Ny kgl. S. 5109). Waage Weyse Matthison-Hansen (1841-1911) var søn af 2. ægteskab. Han efterfulgte sin fader som domorganist i Roskilde 1890. Var gift med Anna Frederikke Friis (1848-1911).

tusinde Gange har nedbrudt mit Indre af Længsel efter Kunst.« At rejsen til London har været den helt store oplevelse, bærer hans breve vidnesbyrd om på deres egen livfulde og umiddelbare måde.

Rejsen indledtes i København med en audiens hos kongen, antagelig dagen før det første brevts dato 29. april. Det var således få dage efter stormen på Dybbøl den 18. april. Introduktionsbrevet til prinsessen af Wales havde Hans Matthison-Hansen regnet med selv at overbringe. Sådan blev det dog ikke. Rejsen til London gik med dampskib via Gøteborg til Hull, og brevet skulle han modtage i Gøteborg. Her får han under sit ophold hos domprovst Wieselgreen et telegram fra kongen med meddelelse om, at brevet ved en fejltagelse var sendt direkte til datteren.

Der foreligger seks breve⁶ fra Hans Matthison-Hansens hånd til hustruen Therese fra hans London-rejse, og de giver et levende indtryk af privatmenne-sket Hans Matthison-Hansen i hans meget personlige stil, der ikke er uden humor og selvironi, men også præget af den selvlærte flensborger af jævn herkomst.⁷

Viggo & Hanne Matthison-Hansen⁸ (Fredag 29.4.1864)

Kjære Therese!

Da jeg har Otium her hos vore kjære, benytter jeg den for at hilse paa Dig og vore Børn hjemme. Matthison-H. junior vaagnede nettop nylig og var prægtig Humour. Han ville have Levemaade efter 4 Timers Søvn. – Min første Bedrift var at begive mig i en Haandskokjælder (efter forud at være bleven barberet). Derpaa til Christiansborg hvor jeg strax traf Overhofmarskallen Oxholm⁹, som jeg takkede og bad om Undskyldning hvilket han besvarede højt bevaagen sigende mig at Kongen gerne modtog Audients. Ogsaa den jour-havende Adjutant Rosenskjold havde faaet Tilsagn om at Kongen vilde see mig; jeg kom ind og modtoges saa huldrikt af vor elskelige Konge der underhold sig saa naadefuldt i en ret lang Tid i det jeg fik meddelt H. Majestæt at jeg gav Koncert paa routen til London, i Gotheborg, hvoraf Halvd. tilfaldt vore Sønderborgere og

6. Brevene findes i Det kgl. Bibliotek, Ny kgl. Samling, 5109.

7. Hans Matthison-Hansens fader var Hans Hansen, født 1773 i Gummerup nær Middelfart, død 1857 i Roskilde. Han var sømand, senere skibsfører. Han giftede sig i 1800 med Hedeveg Petersen, der var datter af en grev Moltke uden for ægteskab og blev sat i pleje hos en skibsfører Matthiesen i Flensborg. Nævnte grev Moltke var ifølge familieoverlevering Rendsborgs fæstningskommandant og således identisk med Caspar Hermann Gottlob Moltke (1738-1800).

8. Viggo Matthison-Hansen (1834-1922) var søn af Hans Matthison-Hansen af 1. ægteskab, gift med Hanne Marie Wiuff (1843-1918). Han var violinist og sanglærer, fra 1873 kantor ved Skt. Petri Kirke.

9. Overhofmarskal Valdemar Tully Oxholm, død 1876 (Dansk Historisk Bibliografi ved B. Erichsen og Alfr. Krarup, Kbh. 1929, 3. bd.).

Dybbøller, hvilket Forehavende Kongen varmt gav sin Anerkjendelse. Han spurgte mig hvornaar jeg meente at reise fra Gotheborg, for at sende mig Brevene saa friske som muligt, og meente at det var bedst at sende samme til London – hvilket jeg demonstrerede – sigende at nettop da, var mig en deel af Glæden og Hæderen tabt – nei, Deres Majestæt, at naar jeg selv overbringer de dyrebare hellige Breve til Deres høikongelige Datter, hvilket aldeles glædede Kongen at høre mig udbryde. Til hvem skal jeg da adressere dem? til Domprovst Wieselgreen¹⁰ Deres Majestæt »ja, vil De da give mig Deres Adresse til min Adjudant«. Han sagde Meget, formelig passiarende med mig, ønskende mig en lykkelig Reise bad han mig hilse sin Datter personligt fra Ham, hvorpaa jeg gik bukkende (baglænds naturligvis) til Døren og gjentog Kongen, med sidste Øiekast idet jeg maatte trække Døren i, sit huldrige »lykkelig Reise«. Det var en yndig Moment, da jeg ønskede at maatte hilse paa Dronningen, beklagede Hans M: at Hun havde saa knap Tid og Morgen, Løverdag Kl. 8 – tager Kongen, Dronningen, Prindserne og Prindsesserne til Fredensborg. Jeg takkede Castenskjold¹¹ og han fik min Add: i Gotheborg. Derpaa bragte jeg ogsaa en Dito til Overhofmarskallen. – Saa hen og fik mig en Kop Chokolade med Boller. – Og til Viggo. Derfra til Waagepetersen,¹² der hilser Dig! . . .

Nu har jeg besørget det vigtigste; Imorgentidlig Kl. 8 – haaber jeg at se Hoffet kjøre – og idetmindste i Frastand at viise min Hengivenhed for vort elskelige Kongehuus. – Derefter vexler jeg mine Penge, og saa paa Reisen siden. Lev nu vel! Hav det rigtig godt, »lad Jer Tid og gjør det vel« Adieux! Nu maa jeg slutte denne Gang.

Din

H. Matthison-Hansen

Blandt Andet sagde jeg: Deres Majestæt! midt i denne Alvorsvinter, opslog jeg hiin deilige Davids Psalme¹³ – og jeg tillader mig at sige, at »hver Tanke i min Composition er helliget Dem og Deres kongelige Datter – hvortil Kongen inderlig bevæget takkede mig for min Deltagelse.

10. Peter Jonasson Wieselgreen (1800-1877), litteratur- og personalhistoriker, 1957 domprovst i Göteborg (Svenska Män och Kvinnor, Stockholm 1955, s. 352).
11. Ludvig Castenskjold, hofchef, død 1905 (Dansk Historisk Bibliografi, København 1929, 3. bd.).
12. M. Waagepetersen (Hans Matthison-Hansen har tilskrevet ham 31.1.1882 – Ny kgl. Saml. 5109), formentlig en søn af vinhandler Christian Waagepetersen (1787-1840), der er kendt for sine musikalske selskaber, hvori deltog tidens musikpersonligheder, og hvor ogsaa den unge Hans Matthison-Hansen havde sin gang i sin københavner-tid. Kendt er Wilh. Eckersbergs maleri fra 1834 på Frederiksborg af Et Musikselskab i det Waagepetersenske Hjem, hvor ogsaa Hans Matthison-Hansen er til stede.
13. »hiin deilige Davids Ps.« – se note 4.

Kjære Therese

I dette Øieblik var jeg hos Paulli,¹⁴ der bad mig at hilse Alexandra saa hjertelig, selv skriver han til hende. Dronningen har skrevet til Prindsessen igaar og udtalt sig reent begeistret for mig til P. af Wales. Og nu i Guds Navn paa Dampskibet. Lev vel Alle!!!! Mand. eller Tirsd. hører Du nærmere fra Gotheborg. Tilsidst ind til Hammerich¹⁵

Gotheborg, Torsdag d. 5. Mai 64

Kjæreste Veninde!

Da der muligen ei levnes mig Otium i Dagens Løb, vil jeg fra Morgenstunden passiare til Dig og vore dyrebare, Waage, Anna, Georg, Betty etc., og sender jeg mine Hilsener først i Brevet – for siden ei at glemme det og udsætte mig for Bettys Kritic. I gaar var jeg saaledes ombord paa det herlige store engelske Dampskib, inviterede Captainen, ved et Par Billetter, til min Concert imorgen, hvilken sjælden Forekommenhed han skattede høit – og vilde han i Alt tilrettevise og hjælpe mig. Derpaa løste jeg min Billet og blev anviist mig den bedste Køie i Skibet. Derfra hjem, spiste Middag sammen med min Ven Seldener, hvortil jeg spenderede ½ Flaske Esteph, Kaffe og en Lequeur ovenpaa, hvilket er cotume her, – det kostede mig rigtignok 1 Rbd. og 1 dansk!, men, da han forrige Dag spenderede en 3 Retter og dito Drikkevarer, – tog jeg den colossale Beslutt, at lade stryge hine 7 –! Ja, det var en heroisk Tanke og Udførelse til nerveuse Betragtninger for Pungen – ja, Sparsomhed er den bedste Egenskab for Samme, men *min* gaaer over til –: ja – jeg siger Intet – – –

Vejret er udmærket skønt! (for at forlade dette Therese.)

Og nu til et ligesaa originelt, men glædeligt og opløftende fra »Hulveisdrengen«¹⁶ –: – Istedet for de Kongelige Breve blev jeg beæret med omstaaende egenhændige Kongelige Telegram; ja, Domprovst Wieselgreen forbavsede over Kongen af Danmarks naadig og yndige Affær imod sine Undersaater og siger han, at dette kongelige egenhændige Telegram er et formligt Actstykke for mig og min hele Familie, thi det vidner ogsaa om det høiædle Hjerter Kong Christian IXde besidder – og hvorved Han vil vinde »hele Folket«.

14. Holger Simon Paulli (1810-1891), dansk komponist, kgl. kapelmester.

15. Her er sikkert tale om Asger Hammerich (1843-1923), som tog undervisning hos Gottfred Matthison-Hansen (Panum og Behrend: Illustreret Musikleksikon, København 1940, s. 209).

16. »Hulveisdrengen« – se note 1.

Eftermidd. Kl. 6

Idag havde jeg fri Middag – til Glæde for Pungen –. det var hos Warburg,¹⁷ hvor jeg befandt mig yderst vel, især er den yngre Søn (der overbragte Brevet) inderlig kjær, han er meget omfangsrigt dannet og er hjemme i Alt henhørende til »bon tone«. Ligeledes er Fru Emma herlig; som ogsaa Grossereren. I Aften skal jeg hen 1 Times Tid at høre paa Friskytternes Dilletant-Concert i Trægaarden, min ven Philipsson spiller Alt-Horn. Derpaa til en høitelskelig ny Ven, med samt sin elskelige hollandske Hustru, han er meget musikalsk. I Aftes hos Wieselgreens foretog vi »Alexandras« Psalme, hiin spillede og jeg sang, og iaften har jeg lovet at gennemgaa min »Johannes«^{17a} med dem. Det er en stor Glæde for mig at jeg har Dit og Bettys Fotografie, I gjøre mit Logie saa hyggelig, om I ogsaa tier –. Skade at jeg ikke har Eder alle, dog haaber jeg at de ere i London, idetmindste maa Waage, maaske Anna med, Gottfried og Viggo, Georg og Albert ere vel ei der –. Idag har jeg ventet Brev sikkert fra Dig min dyrebareste Veninde, men saa faaer jeg imorgen vel; nu, jeg vil haabe, Du og I Alle befinde Eder vel i det rolige idylliske organiske Hjem, og at Waage benytter al sin Otium i Orgel- og Claveerspil, samt henkaster sine Tanker imellem paa Papir, thi Intet udvikler Aanden mere end at drøfte Samme skriftligt.

Aften. 10.

Fra »Hiin« (som er en Pastor Valeur) gik jeg ind til Domprovsten for at vise hans Frue og Emma Telegrammet – de jublede af Glæde og Henrykkelse over vor Konge i denne Anledning. Da jeg havde lovet P: Valeur at gennemgaa min »Johannes«, tog jeg Partituren og vilde jeg have Claveer-Udtoget – men – desværre har jeg lade den ligge jeg dumme Djevel, kan man ikke blive tumbet over sig – at glemme det vigtigste af min kjære »Johannes«. Er det nu Dig mueligt at sende Samme, til Gammel Melby NB og forsegle og godt indpakket – da vilde han vist med Glæde tjene mig heri og aflevere den i det engelske Expedition, men Beviis vil jeg have af Contoirtet. Alt dette vilde Viggo eller Godtfried¹⁸ jo ogsaa

17. Grosserer Michael Simon Warburg (1802-1868), dansk konsul i Göteborg. Hans søn, litteraturhistorikeren, professor Karl Johan W. (1852-1918), var dengang 12 år gammel (Dansk Biografisk Leksikon, København 1943, bd. XXV, s. 126).
- 17a. »Aus St. Johannis Offenbarung«, oratorium for soli, kor og orkester, komponeret 1862, udgivet af Wilhelm Hansen, København 1884.
18. Johan Gottfred Matthison-Hansen (1832-1909), organist, senest fra 1881 ved Trinitatis kirke i København, fra 1884 klaverlærer, senere fra 1900 direktør ved Det kgl. danske Musikkonservatorium. Medstifter af musikforeningen Euterpe 1865. Han var banebrydende med sine såkaldte Orgelforedrag i Trinitatis kirke, hvor flere værker af J. S. Bach, Widor, Guilmant og César Franck fik deres førsteopførelse i Danmark. Han gjorde sig markant gældende som orgelvirtuos og komponist af adskillige orgelværker.

kunne gjøre, kun saa meget beder jeg: »lad Jer Tid og gør et vel« (For Resten ligger Claveer-Udtoget i »Johannes« Partituren paa Orgelet, hvis »Nissen« ikke har flyttet omkring.)

Coda: Du Therese, maa sammensye Arkene (der Alle burde være rigtig *pagnerede* -), med rødt, eller blaåt -. God Nat.

Fredag Formiddag Kl. 8.

Ak hvilket deiligt Veir. Den skjønnne Stad ligger for mig, samme Prospect som er i min lille Skizzebog hjemme -. Røgen stiger lige iveiret - derefter bueformigt til Vest. Vinden er østlig, Nordøstlig, der tyder paa Stadighed, og Barometret er steget op til skjønn Veir!, Ja, jeg er fuld af Tak til Gud, Der ledsager min Idræt, og haaber jeg paa denne Reise at takke Ham stedse mere og værdigen. -

Her vedlægger jeg, for Løiers Skyld Programmet ved Indgangen. Tiden-derne omtaler mig saa smukt, maatte jeg i fuldeste Maal gjøre mig fortjent dertil. Vi skal jo idetmindste hige efter dette Formaal om man ei heller kan naa til det Bedste, som dog endnu ligger saa langt fra Herrens evige uopnaaelige Maal - undtagen ved Hans Naade! Nu hen i Domkirken og gjennemgaa endnu engang mine Sager.

Eftermiddag 4.

Deiligt Veir - men daarlig Fortjeneste. 100 Rbdl. Der var 200 Personer. Nu lad gaa - - - - -. Bare jeg maa fortjene lidt i London. Ja, som sagt: lad gaee - jeg vil kun glæde mig til Dit kjære Brev jeg modtog for 1 Time, samt glæde mig til vore Kjære i London! D. H. Matthison-Hansen.

London d. 9.de Mai 1864 (Mandag)
20, Circus Road,
St. John's Wood.

Kjæreste Therese!

Ja, virkelig, jeg er hos vore elskelige Børn! Gud hvor lykkelig føler jeg mig hos Dem! Deres Hjem er saa idyllisk, kunstnerigt og hyggelig. Nei dog, hvor yndigt at favne Dem. - Imorges Kl. 6 ankom vi til Hull og havde en prægtig Søreise. Kl. 7 til 8 spadserede jeg med mine svenske Reisefæller i Staden for at faa en lille Oversigt; derpaa en dygtig Frokost, Kl: 9½ paa Jernbanen (efter forud at have telegraferet til Melby) pilede jeg med Exprestoget og Kl. 4 var vi i Verdensstaden, hvor Vilhelm modtog mig paa den collossale Jernbanegaard. I en »Cap« og snart vare vi i deres søde Hjem; da man ei fik Tid underveies at spise, kan Du tro at Middagen var Maven velkommen i vore Elskeliges Hjem. Paa Routen saa jeg mange ægt-gothiske Kirker, selv Landsbyernes bære det

ophøiede gothiske Præg; vi kom igjennem mange Tunneler, hvilken første Følelse fik Hjertet lidt til at banke, men dette tog af ved Gjentagelsen. Markerne stode saa deilig grønne, Frugttræerne blomstre vældigen, og i Melby's yndige lille Have foran Huset, ere Sirenerne udsprungne. – Intet mere, kjærste Veninde, veed jeg iaften at skrive Dig, thi efter den betydelige Reise er jeg deels lidt forstumlet, lidt træt, skjøndt ei at have lidt af Søsye, men Brevet maa være færdig iaften for at kunne faa det paa Posten morgentidlig. Altsaa Godnat! Kys vore kjære Børn, Betty¹⁹, Georg²⁰, Waage & Anna og bedes De at kysse Dig hjerteligt fra Din trofaste

H. Matthison-Hansen.

Her skal indskydes et brev²¹ fra Hans Matthison-Hansens hustru, sendt til London den 8. juni, der blandt andet afslører en vejrsmæssigt sløj forsommer og ligeledes tanker og gisninger om besættelsen af et organistembede. Sønnen Waage, der 1890 efterfulgte faderen som Roskildes domorganist, har, som det kan udledes af brevet, søgt embedet i Skt. Olai kirke i Helsingør, der imidlertid gik til Peder Gerhardt Baagøe.²² Hans Matthison-Hansen havde i Gøteborg givet koncert, og halvdelen af overskuddet skulle, som han havde meddelt kongen, tilfalde de krigsramte i Sønderjylland og blev sendt til Danmark gennem en hr. Ploug,²³ som trods hustruens bekymringer modtog beløbet på rette vis.

Hans Matthison-Hansens udkomme som domorganist var vel, som man forfatter af hans økonomiske overvejelser, efter forholdene på et beskedent plan, og selv om han i nogle tilfælde har optrådt som koncertgiver i veldædigt øjemed, har hans hustru lagt megen vægt på ekstra indtægter fra koncerter som særdeles velgørende plastre på en anspændt økonomi.

Onsdag den 8de. (juni 1864)

Min elskede Hansen!

Hjertelig Tak for Dine to yndige sidste Breve, hils og tak ogsaa den kjære Vilhelm samt Nanny for deres kjærlige Modtagelse; hvor du dog har det yndigt i enhver Henseende, jeg glæder mig i Tanken derom, og er stædse hos Eder, og beder og tigger om en udførlig Beskrivelse af *Alt* hvad du

19. Betty Marie Charlotte Wilhelmine Matthison-Hansen (1856-1940), datter af 2. ægteskab, gift med maleren, professor August Jerndorff (1846-1906).

20. Carl Georg Sebastian Matthison-Hansen (1848-1927), søn af 2. ægteskab.

21. Brevet fra hustruen Therese er i familieej.

22. Peder Gerhardt Baagøe (1829-1907) var organist ved Skt. Olai kirke fra 1864 til 1906 (Organistbogen, 6. udgave af »Organist- og Kantorembederne« udg. 1979 af Dansk Organist- og Kantorsamfund, s. 48).

23. Der må her være tale om forfatteren Carl Ploug (1813-1894), dansk digter, redaktør af »Fædrelandet« og studenterskandinavismens fører.

oplever, det bliver dog en uforglemmelig Reise for dig; vi kunde ikke forstaa, om det var begge Løverdage eller kun den 11^{de} du skulde spille i Krystalpaladset? men nu haaber jeg meget snart at faae et rigtigt udførligt Brev fra Eder om *Alt*.

I Dag havde vi den første Sommerdag, det er et saa yndigt Veier, saa vi spiste til Middag i Haven, endskjøndt Sophie endnu i Morges kogte Kaffevand i Kakkellovnen, saa Du kan vide, hvorledes det stadig tidligere har været. Waage er nu meget spendt paa hvad Udfald den Helsingørske Dag vil faa; vist er det, hvis han skulde opnaae at faae *det* paa den Maade, vilde han jo møde megen Modstand dernede, men Du kjender det jo selv af Erfaring, at Misundelsens Brød ogsaa bliver spiist; men det er jo aldrig behageligt; nu have vi faaet opklaret, hvorledes det er gaaet til; H: og G:²⁴ havde alt overhørt de to Indstillede og har *formodentlig* syntes maadelig om dem; men kommer Hart: herud nu Søndag Morgen og gaaer lige hen i Kirken, som Waage begynder til Indspil; nu løber det rundt i Hovedet paa ham, idet han tænker paa at *Du* er bortreist, og Spillet er saa udmærket, *men*, tænker han; det maa være Gottf: der er herude; nu spiser han til Middag hos Søren H:²⁵ og siger til ham, hvor Gottf: spillede fortræffeligt i Dag, hvortil han svare, nei det var Waage. Og den kjærlige gode Sjæl, nemlig Prof. H: da han saa Waage saa betuttet, da han skulde overhøres, fortalte han ham selv, Ord til Andet, som jeg har nedskrevet, og sagde tillige, ja! jeg vil kun sige Dem De spillede som en gammel routineret Organist; hans Prøve gik nok ikke videre godt, men de var begge saa gode imod ham, Gade sagde om han nu havde tænkt over at det kun var 230 Rd: han sagde tillige, Angesten (...) og klappede ham, og sagde reis nu hjem med Gud og vær rigtig glad; vi vil kun Eders Bedste. Hr. Bohlmann²⁶ som jeg var bange for, lukkede de for, imedens Waage blev overhørt; men hvad Provst og Inspection siger til den Historie, det er ikke let at fatte; de vil vel nok beraabe dem paa, at de vil have een af *de*, de selv have valgt; men hvorledes det saa vil gaae, anseer jeg heele denne Begivenhed for en Lykke for Waage. Dette er i grunden alt hvad vi have oplevet siden jeg sidst skreev; men det var jo ogsaa i grunden meget. – Der er kommet en Anmodning til Dig fra en Hr. Julius Rosenstand, om du vilde give en Concert i Rudkøbing paa et nyt Orgel de havde faaet af Demann;²⁷ jeg skrev tilbage at du var bortrejst,

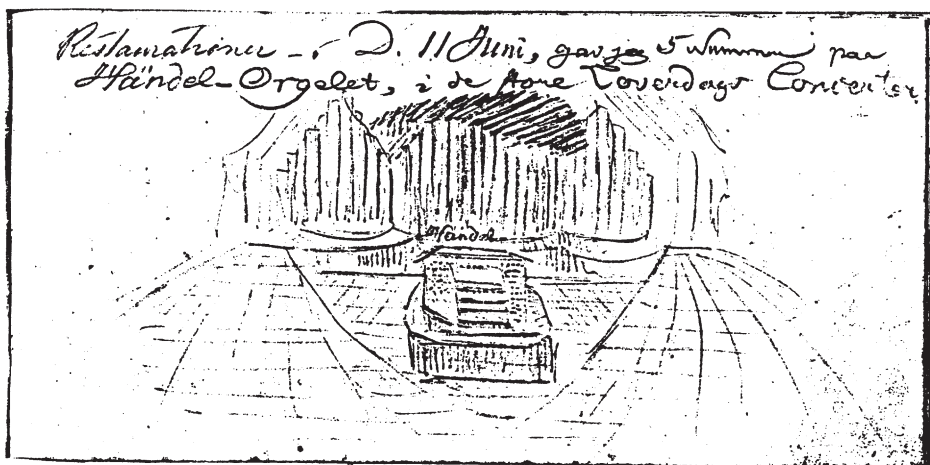
24. Johann Peter Emilius Hartmann (1805-1900) og Niels Wilhelm Gade (1817-1890). Ved siden af deres fremtrædende position i dansk musikliv beklædte de organistembeder i henholdsvis Vor Frue kirke og Holmens kirke.
25. Søren Frederik Bruun Hartmann (1815-1912), sønnesøn af komponisten Johan Ernst Hartmann (1726-1793). Han var kantor i Roskilde domkirke 1845-1883.
26. Georg Carl Bohlmann (1838-1920), organist ved Vor Frue kirke, Svendborg, 1872-1876, senere ved Københavns Begravelsesvæsen 1892-1920 (Organistbogen, Op. cit. s. 174 og 330).
27. Orgelbyggeren Peter Ulrik Frederik Demant (1802-1868). (Orglet I/1972, medlemsskrift for Det danske Orgelselskab, s. 7. – Organistbogen, Op. cit., s. 302.

men skulde underrette Dig derom ved din Gjenkomst, hvis Du nu skulde tjæne lidt hvor Du er kunde Du maaske overdrage det til Gottfried; Orglet skulde nok tillige bedømmes, det veed jeg nu ikke om han kan paatage sig. – Det er da en kjedelig Historie med de svenske Penge, jeg vidste ikke at Du havde havt mere Indtægt, end de 15 Rd. som Du skrev Du havde sendt til mig; nu sendte jeg Plougs Brev til Gottfried i Morges, og bad ham føre mundlig Underretning for Ploug, for at skaane ham, at skrive til mig, jeg bad G: at faae Svar saa jeg kunde sende dette Morgen Aften; jeg bad tillige G: at fortælle ham, at Du skulde spille i Crystalpaladset, da det jo var morsomt hvis han fortalte det i Bladene her; (. . .) jeg finder just det er morsomt at du kommer til at spille for Publikum, førend for Prindsessen; Hendes Fader, den kjære Konge er saa mageløs god, og man begynder offentligt at fortælle saadanne Træk af ham, som beviser hans Godhed; han gaar ofte civilklædt, og saa kjender Folk ham ikke, og i denne ukjendte Tilstand, gjør han saa meget godt; morsomt var det forleden Han blev rørt over en lille Piges Godhed, det var nemlig en heel Deel Skolepiger der stod uden for en Conditor og spurgte hinanden, hvilke Kager de helst vilde have, der var En iblandt dem som sagde, jeg vilde helst have dem alle, og deele dem ud til Eder. Det hørte Kongen idet han gik forbi, og sagde, hun skulde gaae ind med, saa skulde hun faae sit Ønske opfyldt. Hun fik Kagerne, deelte dem ud og takkede den fornemme Herre. En Dags Tid derefter spadserede den lille Pige med sine Forældre paa Langelinie, paa een Gang udraaber hun, see der gaar den Herre som gav os alle de deilige Kager. Det var Kongen. Det var nu kun morsomt, men Han gjør meget godt, og er saa mageløs paa Lasaretterne imod de saarede og syge. – Først nu i Dag den 10^{de} fik jeg Brev fra Gottf: Ploug har ingen Penge faaet; som de vil see af medfølgende Beviis, var du selv paa Posten med Pengene? at det dog ikke er et falsk Beviis du har, hvis du har sendt det hen med et upaalideligt Bud? Du maa endelig lade mig vide noget derom, saalænge jeg troede du kun havde faaet 15 Rd.s Indtægt ærgrede jeg mig meere over den jammerlige Lønindtægt end over dens Udeblivelse; men nu har jeg jo rigtignok faaet den Frygt, at du har sendt dem paa Posten med et upaalideligt Bud, som maaske selv har udstedt det Beviis du er i Besiddelse af; det vilde være skrækkelig ubehageligt.

Lev nu vel min elskede dyrebare Mand, tusinde og atter tusinde kjærlige Hilsener fra alle dine Børn, fra Bedstemoder, Onkel, Tanterne, men især hilses og omfavnes du af din Therese.

Jeg har ganske rigtigt modtaget to Breve fra dig, fra Götheborg, det jeg har omtalt ikke at have faaet, er nemlig *det*, jeg havde ventet at faae efter Concerten, som skulde have meldt mig dens Udfald; da jeg troede du havde sendt Pengene til mig, i Brevet.

Ifølge en skitsebog²⁸ med korte dagbogsoptegnelser tager Hans Matthison-Hansen dagen efter sin ankomst til London med omnibus gennem city og besøger straks musikforlaget Ewer & co., Regent Street, for at få udgivet »The CXXIst Psalm«. Tilbageturen sker med »Underjordisk Jernbane«. Det næste brev fra London kan dateres til søndag den 12. juni. Hvad han har oplevet i mellemtiden fremgår kun af de temmelig sporadiske notater i nævnte skitsebog. Han har i den forløbne tid set en maleriudstilling i Royal Academy og en skandinavisk udstilling med malerier af blandt andre svigersønnen Vilhelm Melbye, hørt en koncert i Queen's Concert Room med den fremtrædende pianistinde Arabella Goddard,²⁹ en violinist Mr. Sivori³⁰ og en sangerinde Lemmens Sherrington,³¹ og været til pinsegudstjeneste i Westminster Abbey. Han har ligeledes været i Parlamentet, Westminster Hall og i Zoo. Ifølge dagbogsoptegnelserne finder audiensen »hos Prindsessen og Prindsen af Wales« sted den 20. maj. Den omtalte komposition tilegnet prinsessen blev præsenteret, og datteren Nanny, der var pianist og ligeledes komponist af nogle klaverstykker, spillede »og udførte Chopengs Etuder«. Den 9. juni har han haft en stor musikoplevelse i St. Pauls Cathedral. I dagbogsoptegnelserne er anført »Psalms and Anthems to be sung at the Anniversary Meetings of the Charity Children in the Cathedral Church of St. Paul. Stiftet 1764 (Hundredårsfesten)«. Koncerten fandt således sted i hundredåret for stiftelsen af asylet »Charity Children«. Lørdag den 11. juni optræder han som orgelsolist i Kryсталpaladset i serien af lørdagskoncerter. Det såkaldte »Händel-orgel«³² blev bygget specielt med henblik på de monstrøse opførelser af Händels oratorier ved de Händel Festivals, der begyndte 1859 i hundredåret for Händels død, og fortsattes hvert tredje år.



Hvad Hans Matthison-Hansen har haft på sine orgelprogrammer i Krystalpaladset og i Westminster Abbey oplyses ikke i brevene som de foreligger, men i skitsebogen er som det første nedskrevet et repertoire som følger:

Concert

1. Symphonie,³³ a. Allegro
b. Adagio cantabile
c. Finale (Motto over Gustav Adolfs Krigshymne)
2. God save the Queen, med Introduction og Variationer
3. Choral med Introd. og Variationer
4. Fantasi over »Dronning Dagmar« dansk Folkesang
5. Thema af Haydn, med Intr. og Variat.
6. Kong Christian dito – dito
7. ~~Symphonie~~-Concert³⁴ (sic.) = Symphonie

28. Skitsebogen findes på Det kgl. Bibliotek (Ny kgl. S. 3898).
29. Arabella Goddard (1836-1922), engelsk pianist, debuterede i 1853, introducerede i årene 1857-58 Beethovens sonater i London. De var dengang så godt som ukendte for det londonske koncertpublikum. (Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th edition, 1954, vol. 3, s. 691).
30. Ernesto Camillo Sivore (1815-1894), italiensk violinist, om hvem det hedder, at han var Paganinis eneste elev. Han var internationalt berømt som violinvirtuos og udmærkede sig især ved sin elegance og artistiske virtuositet (MGG, bd. 12, sp. 739/40).
31. Helen Lemmens-Sherrington (1834-1906), førende engelsk sopran i mange år, både i den verdslige og den kirkelige genre, senere også operasanger (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 5, s. 128).
32. Krystalpaladsets orgel blev bygget 1854 af Gray & Davidson til Händel Festivalen (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 2, s. 553). Hans Matthison-Hansens skitse af orglet har ikke megen lighed med orglet som det er afbildet på tavle 16 i Grove's Dictionary, bd. 2, s. 476-77. Det er vel tegnet efter hukommelsen, og det synes derfor ikke at han har interesseret sig specielt for selve instrumentet og dets opbygning. Hans tegnetalent, som i den tidlige ungdom blev skolet hos professor Eckersberg, fornemmes næppe i denne løse skitse.
33. Det må her dreje sig om Orgelsymfoni nr. 2 i g-moll, der munder ud i koralen »Kom, store Livets Fyrste, kom« (Den danske koralbog nr. 343 »O, kommer hid dog til Guds Søn«). Den samme melodi er knyttet til den svenske salme »Förfäras ej, du lilla hop« (»Verzage nicht, du Häufflein klein«), der også har benævnelsen »Gustav II Adolfs fältpsalme«, sunget før slaget ved Lützen den 6. november 1632 (iflg. Psalm- och sånglexikon af Oscar Lövgren, Stockholm). Melodien er en tysk folkevis fra ca. 1500.
34. »Symphonie Concert« er overstreget. Hans Matthison-Hansen har i tidens løb omtalt sine orgelsymfonier som Concerter eller som Concert-Symphonier. De blev først udgivet omkring 1880, hvor begrebet Orgelsymfoni havde taget fastere form.

Frie Fantasier

Bach³⁵

1. Preludium og Fuga
 2. Toccata og Fuga
 3. Fantasi
 4. Händel
- Preludium og Fuga

Om koncerten i Krystalpaladset meddeles i skitsebogen: »D. 11. Juni gav jeg 5 Nummre paa Händel-Orgelet, i de store Løverdags Concerter«.

I det næste brev beretter han om anstrengelserne der var forbundet med koncerten i Krystalpaladset, og han venter i øvrigt at »see Ordre« fra prinsessen med hensyn til at lade sig høre på orglet i Westminster Abbey.

Tagnå (?) 5.

(Søndag 12.6.1864)

Mine elskede Therese!

Vor elskelige Nanny bad jeg at skrive om min overstandne Dont, da jeg i Sandhed er træt idag efter slig en anstrengende Historie. – Ja, jeg har været ordentlig i den store Verdensstad, thi, foruden det optaarnede Opsving Sjælen faaer, ved Tanken om at paatage sig Massens (hvoraf 2/3 endog var Noblesse) Opmærksomhed – maatte vi ogsaa Fredagen herud for at gienemgaae mine Sager – og Veien er først, gennem London p. Omnib. og Dampskib paa Themsen 1½ dansk Miil, derefter 1½ M: i Jernbanen – frem og tilbage 6 Miil –, ligeledes igaar Løverdagen – og dertil Ambitionen! Jo, jeg takker – dette maa forsøges for at fatte Histo-

35. Hans Matthison-Hansen tilskrives gerne æren for at have været den første i landet efter Bach-renæssancen i forrige århundrede til at introducere J. S. Bachs orgelværker. F. eks. skriver Angul Hammerich i »Illustreret Tidende« af 29.1.1882 om en rejse, Hans Matthison-Hansen gjorde til Tyskland: »Paa det sidstnævnte Sted (Hannover) lærte han Sebastian Bach at kjende i hele hans Storhed. Det var Joachim, der aabnede hans Øjne. Dengang kjendte man herhjemme udenfor »Wohltemperiertes Klavier« ikke synderligt navnlig til den nu forgudede Mesters Orgelsager. Det blev Matthison-Hansens Fortjeneste at indføre dem her«. – Weyse har dog tidligt med sit indgående kendskab til Bach-traditionen vist ham vejen, først og fremmest ved at tilskynde ham til at tilegne sig »Wohltemperiertes Klavier«, og ifølge eget udsagn (selvbiografiske optegnelser (Det kgl. Bibliotek, Ny kgl. Saml. 5109): »Nu var den unge Mand i sit Element, arbeided med Jernflid, forskrev fra Tyskland Joh. Seb. Bachs Mesterværker for Orgel, som dengang ei vare kjendte i Danmark«.) har han straks ved tiltrædelsen af sit organistembede forskrevet Bachs orgelværker fra Tyskland. Hans Bach-repertoire omfattede ifølge hans koncertprogrammer (Gottfred Matthison-Hansens programsamling, Musikhistorisk Museum, København), uden nærmere angivelse af toneart, Præludium og Fuga, Toccata og Fuga, Fantasi og Fuga, enkeltstående præludier og fugaer, som dog godt kan have været satser fra »Wohltemperiertes Klavier«. Desuden Passacaglia, Concert i a-moll men ikke koralbearbejdelser.

rien. De ubekjendte Konstruktioner, nemlig istedet for Registertræk med Hænderne, ere at tage med Benene, hvilket nær havde gjort mig konfus men Nanny forstod Geschichten og lærte hendes gamle Pudel – det var en reen Lykke jeg havde Hende at støtte mig til med dette Hensyn og med Sproget – ja, ellers kunne jeg være bleven hjemme. Ja Waage! hjertelig beder jeg Dig om at øve en ½ Time hver Dag paa Engelsk, thi Du baade vil og maa engang til London, i 1 Maaned her, og lever man 20 Aar hjemme, og det er en Sandhed. – Foruden Registertrækkene var den ubehagelige Omstændighed, at jeg maatte sætte mig ind i et smallere Pedal-Tastatur – idet vore jo ere 2 Finger Bredte, men disses 1 Finger – hvilket var mindre behagelig med tynde Støvlesoller, med *tykke* – der var alt vel, husk herpaa. For Resten, par Honeur! – og jeg maa endog skatte mig lykkelig ei at skulle herrudts med 300 £-(en 250 Rbd.) for at faa Lov at lade mig høre i Løverdags-Concerterne – (hvilket skyldes Erslevs³⁶ Anbefaling til Crantz³⁷ –); Sagen er, at Paladset eies af et Aktie-Selskab hvis Udgifter hver Dag løber op til 3n 3000 Rbd. Crystal Paladsets Organist Coward³⁸ var som *alle Engelskmænd*, en Gentleman og uskrømtet god og naturlig imod mig; ifølge sin Ansættelse maa han spille Potpourier af Operaer for Publicum, for det meste, hvilket fordærver hans bedre Jeg, men han er en meget dygtig Virtuos, og fantaserer, skjønt noget profant. Ofte yttrede han sin Beundring idet han sad for mig og vendte Blade, med »power« very power«. (stort meget storartet); og min »God save the Queen³⁹ maatte jeg love ham, til hans og en Kollegas, fra Byen Sydenham hvori Paladset ligger, Glæde. Den vil vist blive udgivet i London, nu skal jeg morgen til at copiere samme. »Davids 130 P.«⁴⁰ og Fadervor⁴¹ har jeg nu givet engelsk Text. Disse faar Mr. Leslie⁴² som de næste Vinter skal opføres her. Ja, hvad vare vel mine gamle svenske 150 Rbd. – om end ei Prindsessen og Prindsen af Wales vil spøjte i Bøssen, skal de dog ikke rive mig af Pinden thi Ærens Søile har jeg lykkelig bestaget og mit Navn bliver optegnet i England, dog vi maa

36. Emil Erslev (1817-1882), dansk musikforlægger.

37. Formentlig August Cranz (1789-1870), tysk musikforlægger.

38. James Coward (1824-1880), engelsk organist, dirigent og komponist. Bedst kendt for sine brillante orgeltranskriptioner af operamusik etc. og for sine bemærkelsesværdige evner for improvisation (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 2, s. 508).

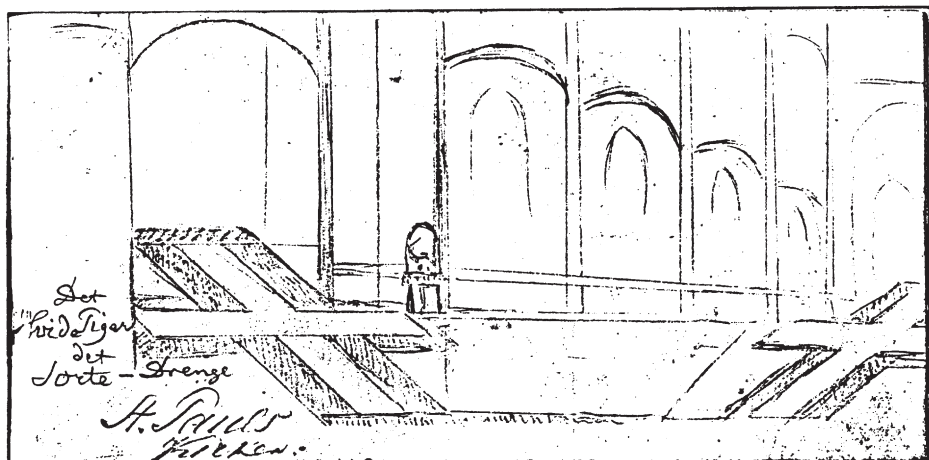
39. »Thema med Introduction og Variationer for Orgel« over »God save the Queen« blev udgivet af Wilhelm Hansen, København, men først omkring 1880.

40. »Davids 130. Psalme« (Aus der Tiefen ruf ich, Herr) for soli, kor og orkester, 1859, udgivet af C. Stange, København, (»Cyclus af Kirkekompositioner«).

41. »Vater unser«, Wilhelm Hansen, København (»Kompositioner for blandet Kor og Orgel eller Piano«).

42. Henry Leslie (1822-1896), engelsk komponist, dirigent for Herefordshire Philharmonic Society og The Leslie Choir. (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 5 s. 145).

dog ei heller glemme, at de Kongelige stadigt have været paa Farten lige siden jeg kom, denne Uge havde jeg at see Ordre; – men hvad jeg faar? eller ikke faar –? Nu ja, i alle Tilfælde vil jeg heller hjælpe mig 1 heelt Aar med Vandgrød og 1 Sild – end ei at have seet Verdensstaden. I Fredags gjorde jeg en Visit til Mr. Johnsens og fik Adgangskort til det største jeg har oplevet i London! Svineheld – i St. Pouls Kirken bivaandede jeg en Concert af 1000 stemmer med Orchester og Orgel, samt 7000 Asylbørn der Alle sang med i Händels store Halleluja (af Messias). – jeg hulkede og vist mange med mig – thi Synet af Børnenes Arrangement maatte røre det haardeste! I Cuppelen sade de Alle hele Massen af de hvidklædte Piger og sorte Drengene – danned 2 Kors:



(Skitse. Skitsen er taget fra Hans Matthison-Hansens skitsebog, visende asylbørnenes opstilling i to korsdannende grupper, med anmærkningen »Det hvide Piger, det Sorte Drengene«, samt dirigents position.)

tænk Eder, *Therese, Waage*, og *Anna* dette Syn! hør 8000 Sjele tillige i Halleluja med det brusende og tordnende Orgel!!! Ak, jeg kan ei tilbage-tænke mig det uden Hjertets Overstrøm. Berlioz⁴³ har seet og beskrevet Samme i sine Reisebeskrivelser fra London og udtømmer sig i skøn rørende Udtryk, der kun svagt ere i Stand til at skildre Det der bemægtiger sig Sjelen. (Tilføjet andetsteds i brevet:) Dette uforlignelige Godhedsfulde Selskab dannedes 1764 og jeg havde den Lykke at bivaane 100 Aars Festen.

(Brevet mangler afslutning – er antagelig ikke komplet.)

43. Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. Autorisierte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. III Band: Orchester-Abende, Musikalische Novellen und Genrebilder. Leipzig, Verlag von Gustav Heinze, 1864. – Zweiundzwanzigster Abend. Die Kinder der Armenschulen in der Sanct Paulskirche zu London, s. 10-19.

Den ventede besked fra prinsessen fik Hans Matthison-Hansen den 21. juni, og koncerten i Westminster Abbey skal så finde sted fredag den 24. juni kl. 13 som det fremgår af det følgende brev. Her fortælles om forskellige oplevelser. Af notaterne i skitsebogen ses, at han desuden har været til en koncert i St. James's Hall, hvor blandt andre Joseph Joachim⁴⁴ og pianisten Charles Hallé⁴⁵ har spillet sammen. I Exeter Hall har han hørt Händels oratorium »Samson« med et 100-mands orkester og et kor på 600 sangere, og i Her Majesty's Theatre har han været til en opførelse af Gounods »Faust« med den franske bas-baryton Edouard Gossier som Mefistofeles og med Therese Tietjens⁴⁶ som Margarethe. Titelpartiet havde en vist nok mindre kendt sanger Puiglini. Hos Collard⁴⁷ (et pianofirma) har han hørt en fløjtekvintet af Kuhlau og en af dennes sonater for fløjte og klaver med Arabella Goddard ved klaveret.

20, Circus Road
St. Johns' Wood
21. Juni 1864 [Tirsdag]

Kjæreste Therese!

Da vi imorges modtog Dit Brev, kom tillige Ordre fra Prindsessen af Wales om at høre mig først. Fredag Kl. 1 i Westminster Abbedie. At det glæder mig meget skal jeg ikke nægte, da det modsatte vilde have gjort mig ondt, og da Prindsessen har hver Time besat i Slutningen af Saison-gen, som jeg frygtede næsten – men Prindsen af Wales Secretair sagde i Fredags at Prindsessen var »very sorry« ei endnu at have hørt mig, – Du modtager nu disse Linier Løverdags Morgen, og beder jeg Dig at meddele vore dyrebare Kjøbenhavnske Kinder, Gottfried, Helga, Viggo, Hanne herom, – dog det var morsommere, naar I alle vare her, og kunde modtage det store dybe Indtryk af Westminster Abbediet. Jeg mindes ikke om jeg sidst fortalte om det Britiske Musæum? men det er bedst at tie med slige Uoverkommeligheder, jeg er nu næsten svimmel af Alt!!! Wilhelm noterer mig Sagerne i min svenske Tegnebog. – I Botanisk Have, maa vi – der er endog Udstilling af uoverskuelige Blomsterbølger, hvorved mine Øine maatte afgive vaade Perler – hvilket vil sige *Noget*, da jeg jo ei synderlig er Havemand –. I Søndags var vi i dansk Kirke og hørte en opbyggelig Tale af Pastor Plenge. Igaar besøgte vi »Londons

44. Joseph Joachim (1831-1907), kendt som sin tids betydeligste violinist og violinpædagog.
45. Sir Charles Hallé (1819-1895), engelsk pianist af tysk fødsel. Han havde desuden en betydningsfuld karriere som orkester- og operadirigent og som pædagog. Hans koncertserier som pianist blev populære som »Hallé's Pianoforte Recitals«. De åbnedes i 1861 med Beethovens sonater på otte koncertaftener. (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 4, s. 24).
46. Therese Tietjens (1831-1877), tysk sopran, debuterede i Hamborg operaen 1849, i London ved Her Majesty's Theatre 1858, og forblev her (Grove's Dictionary, 5th Edition, 1954, bd. 8, s. 467).
47. Collard, et pianofirma i London (Grove's Dictionary, 5th Edition, bd. 2, s. 372).

Tivoli«, der var eiendommelig og fortryllende i høieste Grad; ved brillant Gasbelysning dandsede vi omkring Orchestret, der var anbragt oppe i Pavillonen, hvorved vi nød Forfriskninger med det muntre Syn foran. Intermezzigt var der en Forestilling ved Siden i et stort prægtigt decoreret Teater, hvor der gaves en Ballet, en Slags Faust; derpaa ud igen at see paa den dandsende Ungdom. Om Eftermiddagen var vi i den Største Industri Museum i Kensington, der var uoverkommelig i Righoldighed af Alt Maskineriet Mennesket i London fremskaber og opfinder, naturligvis Mestre – og Premiesager af alle Arter – foruden indholder Musæet de største Kunstværker af den engelske Malerkunst. Ja, Tiden er rent saa ubegribelig for mig, ved alle de Aandsværk vor elskelige Vilhelm har beredt mig, at jeg føler mig ligesom efter Dykkerder og Duschbad saa forfrisket men tummelumsk tillige –. Med Hensyn til vore Hjemlige Forhold, da vil Morgen Onsdag d. 22^{de} vist blive af storpolitisk Betydning⁴⁸ – –! Her er hverken Plads for mig, eller min politiske Indblik er jo saa nærsynet, at jeg ikke vil politisere; – det var jo heldigt at Ploug fik Sagerne, at Du kjære Waage ikke den Gang fik det lumpne Embede,^{48a} maa ikke anfægte Dig – en anden Gang vil Lykken nok indfinde sig for Dig. Det var jo af stor Betydning at Hartmann blev slaaet ved dit Spil i Domkirken thi ellers havde han ei ytret sig – men, Udholdenhed og Taalmod er de første Betingelser for Kunstneren; – der skal kjæmpes ei paa kort Tid – men aareviis og hele Livet, og enda maaskee i det Tilkommende – hvis man elsker Samme af hele sit Hjerte –. Ja, saaledes er jeg allene glad ved at have havt den Ære at præstere Concert-nummerne i Crystal-Paladset, og vinde Bifald – uden Penge –, thi som sagt alle Concerters Arrangement vare allerede ordned sidste October 1863 –! Nu, jeg har jo havd den største Glæde at være i 1½ Maaned hos vore Elskede Wilhelm og Nanny i Verdensstaden og nydt deres inderligste Kjærlighed paa al tænkelig Maade; tillige vil jeg have den Glæde snart at see »Alexandre« Psalmen i Trykken; mine Sager »130 Psalme, og Fadervor« skulde lyde i London i næste Saison; jeg har spillet . . . (Resten af brevet mangler.)

48. Der hentydes her til Londonkonferencen indkaldt af den engelske udenrigsminister Lord John Russel, hvori deltog delegerede fra Prøjsen, Østrig og Det Tyske Forbund, og fra Danmark udenrigsminister Quaade og A. F. Krieger, daværende medlem af rigsrådet, samt gesandten Torben Bille. Konferencen brød sammen den 25. juni, og våbenhvilen ophørte.

48a. P. G. Baagøe, som fik organistembedet i Skt. Olai kirke, beklager sig i et brev dateret 12.4.1894 »Til den ærede Inspektion for St. Olai Kirke!« over den ringe indtægt, embedet stadig 30 år efter ansættelsen kan indbringe. Brevet tillige med vedlagte artikler af hoforganist J. E. Liebe og af Baagøe selv, skrevet i 1865, »Om Organisternes Stilling, navnlig i Provinserne«, er offentliggjort i »Organist-bladet, Medlemsblad for Dansk organist- og kantorsamfund og Foreningen af præliminære organister«, nr. 11, nov. 1984, s. 470: »En gammel Helsingør-sag«.

(Tilføjet):

Jeg vil jo gjerne selv fortjene lidt i Rudkjøbing, hvis De kan faa Demant til at vente med en 2 à 3 Uger.

Før hjemrejsen er Hans Matthison-Hansen til afskedsaudiens den 28. juni hos prinsessen, og forløbet skildres levende i det sidste brev. (Der mangler tilsyneladende – ifølge brevet fra hustruen – i hvert fald eet af hans rejsebreve fra London, og to af brevene er desværre ikke komplette.)

20, Circus Road
St. Johns Wood
Tirsdag Aften
(28.6.1864)

Elskede Therese!

Modtag nu mine kjærligste Hilsener til Slutning her fra mig og vor elskede dyrebareste Venner Vilhelm og Nanny. Torsdag Morgen p. Jernbane til Hull og derfra med det svenske Dampskib »Imperator« der gaar sine Farter til Petersborg og anløber Kjøbenhavn; sandsynlig er jeg i Kjøbenhavn Søndag Formiddag, hvilken nærmere Tid jo er vanskelig at bestemme men Børnene vil vel omtrent kunne vide det. Imidlertid, da Prindsen af Wales Kammertjener i dette Øieblik var hos os med Brev til Kong Christian IX har jeg lovet Prindsessen at jeg straks ved min Ankomst vil overgive Samme i Kongens Haand. ...at bede Dig min kjæreste Ven ei at fortelle derom, da man dels ei veed – ja nærmere naar vi sees – man laver sig ogsaa Misundelse, altsaa Punctum. Min Tilsigelse var saa yndig affattet nemlig »at Prindsessen vilde være glad ved at see mig«. Kl. 3 idag kom jeg efter Bestemmelsen (Vilhelm var idag med mig da Nanny var inviteret til Englands største Pianistinde samme Tid Arabella Goddard og blev ligeledes yndigt modtaget af hende, der bad Nanny at spille for sig – hun maa have forbavset hende, thi hun tilsagde Nanny at hun undrede sig over at Nanny ikke lod sig høre offentlig) den hulde Prindsesses Modtagelse var saa ubeskrivelig inderlig, tilsagde mig sin varmeste Tak, beklagede hjertelig at mine rosverdige Bestræbelser denne Gang ei vare blevne opfyldte og bad mig at bære en Erindring fra sig, idet hun gav mig en deilig Brystnaal som jeg henrykt modtog af hendes kongelige Haand. Efter Min Ytring at jeg nærede det varmeste Ønske at see deres unge Prinds kaldte hun paa sin Amme, ak hvilket henrykkende Aasyn den kongelige Victor⁴⁹ fremkom – saa yndigt et Barn har jeg ei seet, hver Gang jeg taled til Det smilede Barnet saa underskøn, jeg kyssede den unge Prindsesses Haand, og efter

49. Prinsesse Aleandras førstefødte Albert Victor, Duke of Clarence and Avondale (1864-1892). Han blev født to måneder for tidligt og har sikkert virket meget sart. Han døde allerede som 28-årig af en normalt harmløs infektion. (Georgina Battiscombe: »Queen Alexandra«, London 1969).

nogle Minutter at have nydt dette Syn gav Prindsessens, den Huldes egen Arm – ønskede jeg Herrens Velsignelse over dette og det *unge* kongelige Huus, hvorpaa Prindsessen hengav Barnet til Ammen og mig Hendes Haand til Afsked, ledsaget af det varme Ønske for mig om en lykkelig Reise og Hendes Levvel, leve De rigtig vel –. Ja, de yndigste, rigeste Minder ligge i min Sjæl: Vore Elskedes Kjærlighed og Godhed – Verdensstadens sjældneste Mærkværdigheder – dens tilkommende Kongehusets naadigste Modtagelse – et hæderligt Navn (i Times, og alle Londons Blade staaer indberettet at »the danish Organ(ist) at the Roskilde Cathedral« har været bæret med H.K.H. Prindsesse af Wales og Prinds: af Cambridge & Manchester for at høres paa i Westminster Cathedral.⁵⁰) Og nu, min kjæreste Therese, Waage, Anna, Betty, Gottfried, Helga, Viggo og Hanne, Bedstemoder, Tante, Onkel, Georg og Alle hjemme, hav det vel!!!! Mindst Søndag Aften er jeg med Guds Hjelp hos Eder. Farvel saalænge, kjærligste Veninde. Gjentaagne Hilsener fra Vilhelm og Nanny!! Din kjærligste

H. Matthison-Hansen

Da Hans Matthison-Hansen vendte hjem den 30. juni, var krigens sørgelige udfald med nederlaget ved Als den 29. juni ved at være en kendsgerning. Selv om han bekender, at hans politiske udsyn ikke rakte vidt – det slesvig-holstenske spørgsmål var unægtelig også kompliceret – har han som slesviger naturligvis i særlig grad følt sig berørt af tabet af vore gamle landsdele.⁵¹ Det ville have været interessant, om Hans Matthison-Hansen havde meddelt sig om sine indtryk af de orgler, han spillede på i England. I det hele taget synes der ikke at foreligge noget vidnesbyrd om hans forhold til de klanglige egenskaber af de orgler, der har været under hans hænder i tidens løb, og heller ikke om hans holdning til den tekniske og klanglige udvikling, orgelbygningen undergik i hans tid, fra hans tiltrædelse af domorganist-embedet i Roskilde 1832 til hans død 1890, i hvilken periode bestræbelserne gik ud på at tilfredsstille romantikkens krav til klang og dynamik. Kun har vi i korte levnedsskildringer fra aviser og tidsskrifter andres indtryk af hans eminente

50. Der er antagelig tale om George, Duke of Cambridge (1819-1904), og Louise, Duchess of Manchester (d. 1911).

51. En søn af Waage Matthison-Hansen skriver i denne forbindelse: »Det faldt i den gamle Professors Lod efter Krigsaarene 1848-50 og 1864 at hjælpe med til at bøde paa Sorgen og Nøden i Landet ved at tilstille Ministeriet og Komitéer ret store Pengebeløb, indspillet ved Koncerter i Ind- og Udland; stor var Sorgen over, at hans Fødeby Flensborg, gik tabt: »Den kommer tilbage igen, den kommer nok tilbage igen« var hans stadige Haab.» (Johs. Matthison-Hansen: Organisthjemmet paa Bondetinget. Erindringer om Hans og Waage Matthison-Hansen. Foreligger i ms. i familieejde).

udnyttelse af Roskilde domorglets⁵² muligheder, som f. eks. Charles Kjerulfs beskrivelse i »Nutiden« den 29. januar 1882 ved hans 50 års jubilæum: »Vi har ikke faa udmærkede Navne blandt vore Organister herhjemme (først og fremmest Jubilarens Søn Gottfried M.-H.); men den »gamle« Matthison-Hansen staar endnu, og det ikke blot ved sin Alder, som den Første blandt dem Alle. Lad saa ogsaa de Yngre være kommet ham nær ind paa Livet i Retning ad det rent Tekniske: Ingen har som han det imponerende Herredømme over Orgelet, Ingen giver som han i sit Spil saa klart tilkjende, at han er »Mesteren«. Omfattende sit Instrument med en Kjærlighed, der ikke blot er i Slægt med, men ganske er de gamle store Orgelmesteres lig, idet han i sin Personlighed har ligesom optaget Noget af Orgelets majestætiske Ro og Storslaaethed, giver han, naar de brusende Toner fra Værkets Piber strømmer ud under Kirkens Hvældinger, noget saa Fuldstøbt og Helt (navnlig da, naar hans forunderlige skabende Evne arbejder ganske uden Tvang), at man uvilkaarligt bøjer sit Hoved for Kunstneren og Mennesket i én Person. Der er Noget og ikke Lidet af den store Bachs Aand i hans Spil, – det føler man instinktmæssigt, naar man er lidt fortrolig med denne gamle Mester for alle Orgelmesteres Arbejder.«

52. Roskilde domkirkes orgel, der blev bygget 1554-55 af Herman Raphaelis Rottensten-Pock, var efter en ombygning på den tid, da Hans Matthison-Hansen tiltrådte som domorganist i 1832, omdannet til et instrument af en mere afdæmpet karakter end det oprindelige mere overtonerige klassiske orgel med den lyse og luftige klang, således at det i højere grad svarede til det klangideal, der havde udviklet sig i den wienerklassiske periode – dog endnu langt fra det romantiske klangideal, der fik indpas i orgelbygningen i århundredets sidste del (Niels Friis: Roskilde Domkirkes Orgel i 400 Aar, udgivet af Th. Frobenius & Co. 1957).

Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata

Barbara Blanchard Hong

In April of 1863 Edvard Grieg, having completed his four-year Leipzig Conservatory training, arrived in Copenhagen for what was to be two years. He was twenty years old and came in hope of shaking off the conservative academicism of Leipzig. Specifically, he wanted to explore the fresh Nordic sounds produced by Niels W. Gade, the composer Schumann had praised so highly, saying, »his imagination kindles the Northern lights.«¹

The compositions Grieg produced during those two years in Denmark include German and Danish songs, small piano pieces, a symphony, a piano sonata, a violin sonata, and the famous song »Jeg elsker dig«, written at the time of his betrothal to his cousin, Nina Hagerup. Most of these compositions were taken to Gade, and Grieg has told of Gade's comments to them in various letters to friends. The sonata for piano, Op. 7, is dedicated to Gade, and Grieg himself acknowledged the influence of Gade on his violin sonata, Op. 8.

The Grieg symphony has aroused considerable attention recently, since it was only in 1981 that the Bergen Public Library decided to allow this early work to be recorded, despite Grieg's note on the score, »Must never be performed.« Sometimes nicknamed the »Forbidden« symphony, its recorded performance came as a surprise to most of the musical world, as few people had known of its existence.

Several writers on Grieg – namely John Horton, William S. Newman, and Dag Schjelderup-Ebbe, the chief editor of the complete Grieg edition now in progress – have suggested that the influence of Gade's musical style may be seen in Grieg's Copenhagen works, in similar formal structures, choice of keys, number of movements, tempos, and in related themes.

Although Grieg claimed he was never a student of Gade's, his letters more than establish an informal relationship of student and advisor between them. His first meeting with Gade was an accidental encounter on the street. Upon being introduced by a mutual acquaintance, Gade asked Grieg if he had any compositions to show him. When Grieg modestly replied in the negative, Gade suggested that he go home and write a symphony. Gade was evidently unaware that Grieg, who had by that time composed piano pieces, songs, an assigned string quartet, and an incomplete orchestral overture, had had very little experience with symphonic forms and orchestral writing.

The influence of Gade's musical style on Grieg may be profitably explored in a

1. Robert Schumann, *On Music and Musicians*, trans. by Paul Rosenfeld, ed. by Konrad Wolff (New York, 1946), 245.

comparison of each composer's first symphony, both works in C minor, and each composer's only piano sonata, both works in E minor. A close examination of these works reveals many structural parallels, as though Grieg, the novice, continually glanced over at the Gade works for solutions to compositional problems.

Gade's work show the influence of Scotch and Danish folksongs, of Schumann, Mendelssohn, and Wagner. The »Ossian« overture, based on the atmosphere of Scotland found in the poems of that title written by McPherson, war probably influenced by Mendelssohn's »Fingal's Cave« overture. His first symphony is based on one of his own songs and the text of four Danish folksongs, one for each movement.

His piano sonata of 1840 shows the influence of Schumann, with a touch of Liszt in a cyclical motive which was probably added later, in his 1854 revision, when he dedicated the work to Liszt. Gade met Wagner in 1846 and his influence can be seen almost immediately afterwards, in an operatic fragment from 1847 entitled »Siegfried og Brünhilde«, and later in »Baldurs drøm«, a cantata for soloists, choir and orchestra (1858). His most popular, truly Danish work, was the cantata »Elverskud« of 1853. However, most critics agree that the works produced after his return to Copenhagen tended to be less original and distinctive, and were mostly pale copies of the Leipzig school. Turning away from his earlier nationalism, he claimed that the use of folk tunes in art music was too artificial and produced awkward results, both in rhythm and in harmony.

Upon close examination, it can be seen that the Gade First Symphony constructs each movement with only a few, but significant, themes. The first movement begins with a slow introduction in 6/4 meter on Gade's song, »På Sjølund's fagre sletter« (see Example 1). The primary theme of the following Allegro is associated with the Danish folksong »De vare syv og syvsindstve« (see Example 2). The »Sjølund« song provides material for the secondary theme, for most of the development, for a varied return of the introduction before the recapitulation, and for most of the coda.

The second movement is a programmatic scherzo in 6/8 meter. The C major scherzo alternates several times with a fairy-light trio in A minor with which Mendelssohn was especially pleased. The folksong »Hr. Oluf han rider så vide« (see Example 3) is applied to the scherzo theme. The folksong tells of Oluf's ride on the eve of his wedding and encounter with a circle of dancing fairies. When he refuses an invitation to stay and dance, the elfking's daughter curses him with death in the morning. He gallops home in fright, arriving home at dawn, only to fall dead at his mother's feet. Gade returned this subject matter in his cantata »Elverskud« in 1853.

The dialogue between Lord Oluf and the fairies is indicated in the alternation between the scherzo and trio. A slow coda presents Lord Oluf's theme in a mournful A minor, the fairies' key. In the last measures, the horse's galloping triplets reappear in C major, representing Oluf's escape.

The third movement, in F major, is a lyrical fantasy over another folksong-text, »Jeg gik mig ud en sommerdag« (see Example 4), in a five-part form. The finale is the longest movement and is coupled with the folksong »Da nu min hjertens kærest var funden« (see Example 5). The development recalls the »Sjølund« song from the first movement and adds a long fugato on the finale's opening theme. The instrumentation of this work shows the influence of Schumann in its use of three trombones and bass tuba or contra-bassoon in addition to pairs of winds, and a similar orchestration in the blending of choirs and colors.

Before examining the Grieg symphony, a quick look at Grieg's prior training and compositions offers insights, and a history of this symphony from its genesis to its being set aside by Grieg is necessary.

Dag Schjelderup-Ebbe has studied Grieg's student compositions in depth and made the following comments concerning the twenty-four piano pieces composed from 1858-1860: »It cannot be denied that their musical value is limited, particularly in melodic content; but not a few of them contain sections of harmonic interest... chromatic inner voices... extensive use of altered chords and of chromatic progressions of chords.«³ Of Grieg's Four Pieces for Piano, Op. 1, composed at Leipzig in 1861, Schjelderup-Ebbe wrote: »Evidence of what was to come can be seen in diatonic quasi-folklike melodies with touches of modality and frequent shifting of tonal centers; use of the so-called 'Grieg motive' (a descending melodic figure using the eighth, seventh, and fifth degrees of the scale) derived from Norwegian folk music; Phrygian cadences; and an independent treatment of dissonant chords such as dominant ninths.«⁴ Among Grieg's exercises in fugues there is a four-part fugue on G-A-D-E, dated March 5, 1861. An assigned string quartet (now lost) forced him to examine many Classical quartets for procedures, and an orchestral overture assignment was impatiently abandoned in exasperation at his own lack of preparation for orchestral writing.

The Grieg symphony was begun in 1863 on the suggestion of Gade, as already mentioned. The first movement was rapidly written, as Grieg returned to Gade with a fully orchestrated first movement within fourteen days. Gade was pleased with this effort and urged him to continue. The remainder of the symphony took longer, and the work was completed nearly a year later and dated May 2, 1864, on the score.

The symphony received five performances in the next three years, in Copenhagen, Bergen, and Christiania. At some point in 1867, Grieg put the score away with the instruction »Must never be performed«. The reasons for his dissatisfaction with it lay in his own change to a more nationalistic style under the influence of Rikard Nordraak (1842-1866), and in his admiration for the witty counterpoint, admirable construction, and nationalistic themes of the

3. Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg 1858-1867, with Special Reference to the Evolution of his Harmonic Style* (Oslo and London, 1972), 23.

4. *Ibid.*, 70.

Norwegian composer Johan Svendsen's First Symphony of 1867. The two inner movements of Grieg's symphony were later salvaged and arranged for piano duet as Op. 14.

The first movement begins with a fanfare introduction with full contrapuntally expanding chords, a less sophisticated forerunner of the introduction to Brahms' First Symphony of 1876, also in C minor. Typically for Grieg, each of the following theme groups has two or three small melodic ideas. The first theme in the primary group includes a characteristic triplet figure and bears a marked resemblance to the Gade first movement allegro theme (compare Grieg's theme in Example 6a with Example 2). Like Gade, Grieg accents the tonic on the second beat, and later adds a similar dominant prefix on the theme's restatement in the transition to the second key area (see Example 6b). Grieg closes his primary theme group with a two-note cadential figure (see Example 7) which is an inversion of Gade's closing theme (see Example 8). A second transition phrase is important for its use of the »Grieg motive«, mentioned earlier, played first in parallel sixths, and then in parallel 6/3 chords (see Example 9). After the contrasting ideas of the secondary key of E-flat, the triplet figure of the primary theme opens the closing theme group, in a standard post-Beethoven procedure. Within the closing theme group is an *espressivo* melody for oboe in E-flat minor (see Example 10). This brief detour into the minor mode may have been influenced by Gade's finale in C major which has an E minor ballad-like melody as a closing theme (see Example 5).

The development deals with the primary and secondary themes and concludes with a transition suggesting the chromatic motion of the introduction. At the comparable point, Gade had created a distinct retransition section by changing the meter back from the *alla breve* to the 6/4 of his introduction, and teasing the listener with bits of the »Sjølund« song and related material in C minor and other keys, while actually continuing the A-flat tonality from the end of the development.

Grieg's recapitulation simply restates the material of the exposition, even retaining the same orchestration for the most part. His most important thematic material is usually given to a wind instrument, such as clarinet or French horn, doubled by viola at the unison or octave, or clarinet doubled by bassoon. String and wind choirs are contrasted in repetitions, and generally, low registers are preferred. Later, in the scherzo and finale movements, Grieg added three trombones. These play no independent role but serve only to reinforce. In this first movement, previews of what was to come in Grieg's later output can already be seen in the multitude of melodic bits, some chromatic harmony, and in the use of the »Grieg motive.«

Grieg's second movement, *Adagio espressivo*, opens with a diatonic folklike melody which outlines a tonic triad (see Example 11). Gade's slow movement also has a diatonic simple melody (see Example 4), is in the same meter of 2/4, and has the same five-part form, ABABA, though Grieg's is ABACA.

The *Intermezzo-scherzo* employs the constant dotted rhythms of Norwegian

folk dance with a melodic stress on the augmented fourth, another folksong trait (see Example 12). The form of this scherzo follows that of the Classical period, AABA Trio with repeat of the Scherzo, in which B is somewhat developmental. The B section shows a delightful change of accentual stress. The Norwegian *springdans*, an animated triple meter dance, has just this type of unexpected accent shift.

The Trio quotes an actual Norwegian folk tune, »Astri mi Astri,« and wavers between A minor and C major (see Example 13). It has a twice repeated four-chord introduction, like a folk musician's cadence to establish the key. Compared to Gade's scherzo, one sees immediately the same key relationship between the scherzo in C major and the trio in A minor. Grieg was attracted to the nationalistic styles of the day, but as yet did not know how to deal with folk materials. The triple meter of the scherzo appeared to be a suitable place for Norwegian dance elements, and the Trio a possible place for an actual folksong in a simpler style.

Both composers use a similar structural device at the beginning of the Trio. Gade's fairy-like Trio is announced by an eight measure preparation stressing a folk-like open fifth drone and a grace note figure anticipating the fairies' theme. It is scored for solo clarinets, bassoons, and French horn (see Example 14). Grieg also has an eight measure preparation scored for clarinets, bassoons, and French horn: it is a twice repeated sequence of four chords with an anticipation of the folksong in the fifth measure (see Example 15).

Grieg's finale, like Gade's, is the longest movement. Besides the multitude of ideas, two in each theme group, it has a new chorale in the development. At the comparable point, Gade brought back a cyclic recall from the first movement, his »Sjølund« song, and added a fugato.

Within Grieg's secondary theme group appears another »Grieg motive« melody (see Example 16), which Schelderup-Ebbe claims resembles »Oleana,« a melody by the Norwegian violin virtuoso Ole Bull.⁵

Of special interest is the march-like closing theme group. Its second idea resembles Gade's »Sjølund« song (see Example 17). One may speculate whether Grieg knowingly put in this four-measure snatch in a playful moment, or if it was unconsciously done as a direct outcome of the opening melody in the closing group. For anyone familiar with the innumerable repeats of this motive in the Gade First Symphony, it fairly shouts for attention.

Again, Grieg's recapitulation restates nearly all the themes in the same order, with virtually the same orchestration, only making adjustments for a different succession of keys. The chorale in the development adds a long stable area in A-flat, while the recapitulation moves from C major to D minor and back to C major.

The number of measures in the outer movements of the Grieg and Gade symphonies is startlingly close: Gade's first movement has 413 measures,

5. Ibid., 196.

Grieg's first movement has 425; Gade's finale has 611 measures and Grieg's 615. What significance this may have had to Grieg is unknown, but one may surmise that in each case Grieg felt the length was exactly right.

It is well-known that Grieg found sonata-form movements especially difficult, and therefore, these are the ones for which he was most likely to use a model. Gerald Abraham has pointed out another such relationship in Grieg's output, that between the Schumann and Grieg piano concertos' first movements: »Even the details of the frame were to some extent copied from the first movement of the Schumann Concerto in the same key . . . an introductory chordal passage for the soloist descending from the high to the middle register . . . main theme stated by the winds and repeated exactly by the soloist . . . second subject in the relative major . . . both expositions conclude with an animato . . . both developments fall into two main sections in the first of which woodwind soli play with fragments over piano arpeggios, while the soloist comes to the fore in the second . . . cadenza followed by a coda quicker than the rest of the movement. There is no resemblance between the actual ideas; it was simply that Grieg, at the highest stage of his development as a composer in sonata form, still felt the need for a formal model.«⁶ Actually, the themes of the first movements of the two concertos are not too different from each other; Schumann's descends a minor third and Grieg's ascends a minor third and returns.

In the Grieg and Gade symphonies it is not only the outer movements in sonata form which show relationships. The form, meter, and melodic style of the slow movements are alike or very close. The scherzos exhibit the alternation of the same two keys, and the same introduction device is found in the trios, employing exactly the same instrumentation.

As Abraham has pointed out, no one would ever mistake the Grieg concerto for the Schumann, but on close examination there is a strong structural resemblance between the first movements. The same relationship holds true for the Grieg and Gade symphonies. In 1863-64, Grieg probably had had his fill of Mendelssohn's »Scotch« and »Italian« symphonies so admired in Leipzig, and found Gade's »Danish« more stimulating. He probably dreamed of being the first to write a »Norwegian« symphony, but did not yet have sufficient experience to accomplish that goal with impressive results. From Grieg's glowing newspaper review of Svendsen's First Symphony, it is obvious that he felt the honor of this achievement belonged to Svendsen.⁷

Further interrelationships between Grieg and Gade emerge in their piano sonatas, both in E minor. Although Grieg was changing and moving away from Gade's style at the time, the summer of 1865, he depended on the Gade

6. Gerald Abraham, ed., *Grieg: A Symposium* (London, 1948), 27.

7. See B. Kortsén, ed., *Grieg the Writer, Essays and Articles* (Bergen, 1972), for this review.

work for structural ideas and even adapted Gade's main theme. With the respect that was certainly due Gade, Grieg dedicated the work to him. Gade's sonata, composed in 1840 and revised in 1854, has a motto theme which is used extensively in the first and last movements and also makes brief cadential appearances at the ends of the middle movements (see Example 18). Influences of Schumann and Mendelssohn can be seen in the many arpeggios in the accompaniment, the many repetitions of a rhythmic pattern once it is established, change of tempo with contrasting themes, little cadenza flourishes at main cadential points, the generally slow harmonic rhythm, and the song-without-words style of the slow movement. In the first movement Gade arranged bits of imitation and combined and overlapped themes in a symphonic development. The scherzo movement has an ABA form with a long cadential coda before the motto tag is added. The finale is a sonata form, with a constant triplet accompaniment. It features an improvisatory virtuosic cadenza in several sections, and then concludes with a fortissimo coda on the motto theme.

Grieg's sonata was completed in eleven days. Its four movements are arranged in the same sequence as Gade's and even have similar tempo markings: Gade's first movement is *Allegro con fuoco*, Grieg's is *Allegro moderato* and ends *Allegro molto*; Gade's second movement is an *Andante*, Grieg's is *Andante molto*; Gade's third movement is *Allegretto*, and Grieg's is *Alla Menuetto ma poco piu lento*; and both have finales marked *Allegro molto*. There is some similarity of meters and a similar liking for triplet motion. Gade's first movement is written in 4/4 but moves so fast it is felt as an *alla breve*. The accompaniment for the second theme has a triplet quarter-note motion, which sounds like a change to 6/8. Grieg's first movement is in 2/4, but makes a change to 6/8 for ten measures at the opening of the recapitulation to allow for a triplet accompaniment pattern, then returns to 2/4.

Gade's *Andante* is in 9/8 meter. Grieg's moves from 4/4 to 12/8.

Gade's *Allegretto* is in 3/4. Grieg's moves from a 3/4 *Menuetto* to a 9/8 *Trio* and back again.

Gade's finale is in 4/4 but the constant triplet motion makes it actually in 12/8. Grieg's finale is in 6/8.

The main theme of Grieg's first movement (which has some seven recognizable melodic ideas) is a close parallel to Gade's motto theme; it descends through a triad for an octave and a half (see Example 19). This theme appears in an imitative entry as did Gade's. Both composers overlap thematic statements in the development. Grieg's rapid cadential arpeggio in the eighth measure of the first movement, which covers two octaves, is extended in the recapitulation to cover three octaves. It recalls similar Gade passages.

Grieg takes more liberties with his recapitulation in this first movement, as did Gade, who reversed the order of themes. Grieg's primary theme has a varied return in a new 6/8 meter. The closing theme has a new accompaniment, placing all the material in the treble register, and employs a faster

tempo, Allegro molto, as well. The primary theme returns in the coda in a fortissimo restatement, as does the motto theme in Gade's work.

Grieg's middle movements are filled with Norwegian folk elements such as diatonic or modal melodies, *springdans* rhythms, Phrygian cadences, dominant chords superimposed to tonic chords, a sound originating from the sympathetic strings of the Hardanger fiddle, and open fifth pedals, all of these reflecting the influence of his friendship with the enthusiastic Norwegian nationalist composer, Rikard Nordraak.

The third movement of the piano sonata bears resemblance to »The Viking Woman's Dream,« an 1864 piano piece by J. P. E. Hartmann.⁸ This Danish composer, a contemporary of Gade's, was known for a nationalistic modal style of melody and for occasional audacious harmonic ideas, in his preferred genres of stage music and ballet.⁹

The finale, a fast 6/8 sonata form, has other colorful bits of nationalistic material. Its diatonic folklike second theme, and the closing passage based on it, seem to be a recall of the second movement's opening theme, both in C major; though if Grieg had a cyclical return in mind, it is nowhere near as obvious as in Gade's sonata.

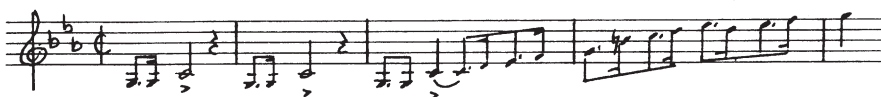
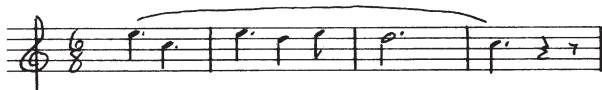
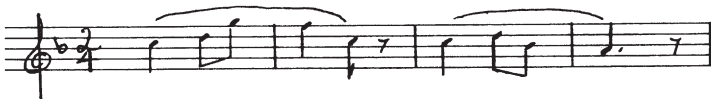
Thus, the Gade and Grieg works have many features in common, primarily of structure and plan. This is a curious phenomenon in a century that valued originality. Probably Grieg would not have wished to have these parallelisms made widely known. But for us, in a century of historical awareness of Renaissance and Baroque »borrowings,« and having enjoyed Stravinsky's many reinterpretations of other composers' styles, it does not imply any lack of creative powers. Many other composers have been inspired by admired models, or a program, or a borrowed theme for variations, or a whole polyphonic work to parody. It is the response to the stimulus which we appraise. Like many another nineteenth-century composer, Grieg had a wealth of inspiration in melodies and colorful harmonies, which by the nature of their lyricism did not function easily in sonata form. That he should have needed to look at sonata forms and symphonies for suggestions as to how to organize his ideas is natural enough; but that the traces of a particular work should still show through as a model is unusual.

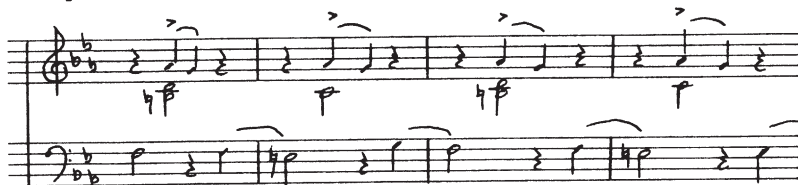
Are these Grieg works diminished by recognizing their models? Definitely not. The Grieg piano sonata will always be a greater work than Gade's, though the latter is also an admirable work, well-crafted and brimming with energy and drive. Gade's First Symphony proves to be a delightful surprise from a composer sometimes accused of pedantry, a veritable repository of Danish gems. The Grieg symphony presents us with a new portrait of a well-known face. We recognize the contours, despite the absence of deep character lines. The middle movements, as Grieg perceived himself, have more of his later personality, but

8. Schjelderup-Ebbe, 240.

9. Ibid., 162.

the outer movements are full of melodic charm. Those who cherished the older man will welcome an opportunity to meet the twenty-one-year-old youth. Now that Svendsen is no longer a serious competitor, though his First Symphony well deserves a revival, we are free to enjoy Grieg's symphony as it is and not concern ourselves with what he wished it might have been.

Example 1*Example 2**Example 3**Example 4**Example 5*

Example 6a*Example 6b**Example 7**Example 8**Example 9**Example 10*

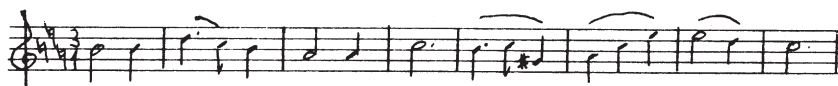
Example 11



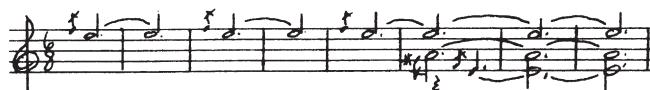
Example 12



Example 13



Example 14



Example 15



Example 16



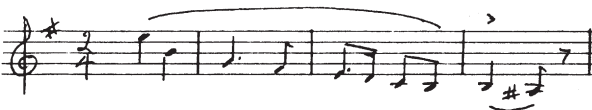
Example 17



Example 18



Example 19



Scores

Gade, Niels W. Piano Sonata, Op. 28. In *Three Pieces for Piano Solo* by Niels W. Gade. Kalmus Piano Library 9898. Belwin Mills Publishing Corp., Melville, N.Y., 11747.

Gade, Niels W. Sinfornia, Op. 5. Atelier Elektra, Copenhagen, 1967.

Grieg, Edvard. Piano Sonata, Op. 7. G. Schirmer, New York.

Grieg, Edvard. Sinfonie für Orchester in C moll. Xerox of manuscript, Bergen Public Library.

Recordings

Gade, Niels W. Sonata in E Minor, Op. 28, for piano, performed by Arne Skjold Rasmussen. Dansk Musik Antologi, DMA 013.

Gade, Niels W. Symphony No. 1 in C Minor, Op. 5, performed by the Royal Danish Orchestra, conducted by Johan Hye-Knudsen. Turnabout stereophonic recording, TV 4052/TV 34052S.

Grieg, Edvard. Symphony, performed by the Bergen Symphony, conducted by Karsten Andersen. London Digital recording, LDR 71037.

Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music

Bengt Johnsson

I. Sources

A. Literature and New Editions

Although Spanish organ music of the time of Antonio de Cabezón is rather thoroughly treated in the common handbooks regarding the history of keyboard music,¹ the subject has been given less attention when it comes to the period between 1700 and the Romantic era. The works of the great Baroque master Juan Bautista Cabanilles (1644–1712) have, in part, been published in *Musica Organici Johannis Cabanilles, Opera Omnia*, vols. I–V (Barcelona, 1927–1956). But this edition is not yet complete. In his monograph, *J. B. Cabanilles, sein Leben und Werk, Die Tientos für Orgel* (Regensburg, 1973), Arsenio García-Ferreras points out Cabanilles' importance, not only in relation to the history of Spanish music, but also as regards the development of organ music north of the Pyrenean Peninsula.² The author explains the terminological problems in connection with the classification of the various types of movements. Among Cabanilles' pupils, José Elias occupies a central position, mainly because of his activity in Barcelona between 1715 and 1725 at the church *San Justo y Pastor*, where he came to influence a number of young Catalan musicians – Miguel López, to name an example – thereby influencing the group of musicians associated with La Escolania at Montserrat. After 1725 Elias was employed in Madrid as organist at *La Capilla de las Senoras Descalzas*. M. López further developed the organ style of Elias as it was intimated by Cabanilles.³

1. See Seiffert/Weitzmann: *Geschichte der Klaviermusik*, I, Leipzig 1899, p. 48. G. Frotzcher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, vol I, 3rd edition, Berlin 1966, p. 243 and W. Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, p. 122.
2. This book is published in the series: *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Regensburg 1973.
Cabanilles had in reality only one first name, Juan. Bautista is a later addition. This was kindly divulged to me by P. Gregori Estrada, Montserrat.
3. José (Josep) Elias: *Obras Completas* begun by Llorens, Barcelona 1971–75, vol. I a and b, and a new 2nd volume is being printed. In the preface one finds: »Ciertamente, José Elias fue uno de los organistas compositores mas reputados de su época, hasta el punto de eclipse practicamente a su propio maestro, el insigne Juan Bautista Cabanilles, en la famosa escuela de organo que era el monasterio de Montserrat durante el segundo cuarto del siglo XVIII«.

In discussing the Catalan composers who wrote keyboard music during the 18th century, one must begin with the musicians who were educated and who worked at the great Benedictine cloister at Montserrat. The famous *Escolania* was founded in the 13th century, and through the years the musical education of the boys at this school played an important part not only for musical activity in Catalonia, but for the music of Spain in general. Particularly dating from the 17th and 18th centuries, we find recorded in the archives at Montserrat the names of a great number of composers; names which we will deal with in more detail in section: *C: Composers*.

If we direct our attention to the literature to be found on the present subject, particularly as it pertains to composers, the material we find is somewhat sporadic. M. Querol presents a survey of composers associated with Montserrat in the article *Montserrat* found in »MGG« (vol. IX, col. 540). In W. S. Newman's major work *The Sonata in the Classic Era* (p. 311ff.), there is an excellent survey of »Montserrat and other Catalan Centres« in which the author mentions composers like F. Rodríguez, J. Vinyals, José Gallés and Matéo Ferrer, the last of which was active in Barcelona.⁴ In *The Music of Spain* (New York, 1941), G. Chase limits himself to a superficial list of a few names such as Scarlatti's successors, among these Antonio Soler.⁵ In addition we might mention the following works of a similar survey-like character: A. Souliers' *Histoire de la Musique en Espagne*, vol. I (Paris, 1849), in which Cabanilles, Casanovas and others are mentioned on p. 58; May N. Hamilton's rather superficial work entitled *Music in 18th Century Spain* (University of Illinois, 1937);⁶ and M. S. Kastner's *Contribucio al estudio de la musica Española y Portuguesa* (Lisbon, 1941) in which the Montserrat School is discussed on p. 297 and p. 310, and the names P. José Gallés, F. Rodríguez, Rafael Angles, N. Casanovas and others are mentioned.⁷

Besides these survey works in which the Montserrat School is covered in varying degrees of depth, one can point out special treatises such as P. Pujol's *Compositors Montserratins i Revista Musica Catalana* (Barcelona, 1932) or M. Valls Gorina's *Historia de la Musica Catalana* (Barcelona, 1969). In the latter work, there is, however, only a survey-like description of the Catalan composers of keyboard music. On p. 89 the author mentions names such as Rafael Anglés, Freixanet, José Gallés and also Matéo Albéniz and Manuel Blasco de

4. Newman's work is the 2nd vol. in *A History of the Sonata Idea*, the University of North Carolina Press 1963.

5. *Ibid.*, p. 16.

6. *Ibid.*, p. 227, one reads: »Among the conservative group of Spanish church composers of the mid-century should be mentioned Padre José Martí of Montserrat. Born at Tortosa 1719 he was for many years director of the famous Escolania«. P. 234 Hamilton mentions Escolania: »At the important school of music« etc. Benito Julia and Casanovas you will find on p. 235: »Many organists of great skill in performance and ability as composers proceeded from the school at Montserrat to fill positions in scores of churches and cathedrals«.

7. It is mentioned that Casanovas speaks a »very Italian language«.

Nebra. Neither Albéniz nor de Nebra had anything to do with Montserrat or Catalonia. De Nebra is represented with an interesting MS. in Escolania, which we will return to later. On p. 90, Gorina discusses briefly the keyboard masters of Montserrat, and he establishes in a general manner the influence of Soler and later Haydn. Also mentioned is Anselmo Viola («nascut a Torroella de Mongri el 1738 i mort a Montserrat el 1798»). Viola's music for keyboards is, unfortunately, not touched upon.⁸

Linton E. Powell's *A History of Spanish Piano Music* (Indiana University Press, Bloomington) was published in 1980. The first chapter covers the period between 1740 and 1840, and the Montserrat School, Barcelona and the composers of Catalonia are mentioned on pp. 35–44. It is quite clear that the author had no first hand knowledge of sources and manuscripts. He reliefs, incidentally, upon Newman's treatment of the subject (*ibid.*). Among other things, he states on p. 25 that the six sonatas op. 1 of Blasco de Nebra (published by Robert Parris) «... are the only known extant pieces by Blasco de Nebra.»⁹ When we direct our attention to musical editions, we find ranking among the best P. E. Pujol's two volumes in the series *Mestres de l'Escolania de Montserrat, Musica Instrumental I & II* (1934–1936). This work includes, among other things, three *llenos* for organ by Miguel Lopez, along with several *versos*. Also found in volume I are 15 *pasos* for organ and 9 piano sonatas by Casanovas. Volume II includes 15 sonatas and a rondo by Felipe Rodriguez and a sonata by Joseph Vinyals. These publications are very meticulous when one compares them with the original manuscripts, and there is a good preface with comments and an explanation of revisions printed in both volumes – in Catalan only. Also to be mentioned in this connection is S. Rubio's edition of the complete piano sonatas of Antonio Soler (Union Musical Española), which was begun in 1957 but is not yet completed. Even this edition, incidentally a very beautiful edition, is not completely free of blemishes. A complete set of editor's notes is not to be found, and one is simply referred to the original manuscripts. It is indicated that a great many of the 120 published sonatas can be found as transcriptions at Montserrat.¹⁰ In addition we should mention José Elias' *Obras completas*, which was begun by J. M. Llorens (Barcelona, 1971–1975, vols. Ia and Ib): a meticulous edition of organ music by the Master with complete critical commentary. A small portion of the material from Biblioteca Catalunya and from Montserrat, which we will discuss in the following chapter, is published in various editions for practical use, such as anthologies of Spanish and Portuguese keyboard music from the 17th and 18th centuries.

8. Reproduced on p. 88 is a «Fragment d una sonata de Josep Gallés». This is no. 1 from the MS. 388/1 in Bibl. Cat., Barcelona.

9. The MS. 2998 in Montserrat is a very beautiful oblong volume containing the six sonatas mentioned, together with six *Pastorelas* in three movements and twelve sonatas in two movements. In the near future these unknown works of Blasco de Nebra will be published in an «Urtext»-edition (Ed. Egtved, Denmark).

10. See footnote 97.

The quality of these collections varies. Among the oldest publications, the two thin volumes edited by Joaquín Nin and published by Edition Eschig occupy a central position because they presented previously unknown material when they appeared in 1928.¹¹ In these two volumes we find several rather important works – sonatas consisting largely of one movement, as with D. Scarlatti and Soler. There is, however, a Rondo by F. Rodríguez which incidentally also appears in *Mestres Instr. II*. Like other publications from the same periode, Nin's edition from 1928 provides dynamic markings, phrase markings and, frequently, notated ornamentation also. There is no critical commentary, not even a designation of additions and alterations. In the preface Nin gives a short summary of the composers' lives and work, but he reveals none of his sources and there is no editorial commentary.¹² More thorough is a small collection edited by G. Marchi (Ricordi, 1955) entitled *Le più belle pagine dei Clavicembalisti Spagnoli*. Here we again find the Rodríguez Rondo (from Nin and *Mestres II*) along with two of the Gallés sonatas (also found in the Nin collection). The Ricordi edition, however, comes closer to the original, even though some dynamic markings and tempo indications have been added. The title page of this edition consists of a reproduction of the title page of Gallés' 23 sonatas from the manuscript found at Bibl. Cat., Barcelona. M. S. Kastner's *Alte spanische und portugisische Meister i Silva Iberica, I-II* published by Ed. Schott, Mainz is a true »urtext« edition. But it includes only one sonata movement from the 1700's; the remaining works are considerably older organ pieces.¹³ Among good recent editions we find *Organa Hispanica I-IV* edited by Gerhard Doderer and published by Willy Müllers Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg. In volume III we find *Versos del septimo tono* by Lopez, where Doderer refers to MS. 37 at Bibl. Orfeo, Barcelona. The piece is incidentally also published in *Mestres Instr. I*. Volume II includes two pieces from the Montserrat archives: a Sonata in D major by Anselmo Viola and a Sonata in C major, *de Clarines* by Soler.¹⁴ José de Alvarez's *Coleccion de obras de organi-*

11. Nin, I: *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols* and II: *Dixsept Sonates etc.* Soler is here represented with fourteen pieces, Mateo Ferrer, Felipe Rodríguez and Narciso Casanovas with one movement each, while Freixanet has two and Josep Gallés six movements.

12. Joaquín Nin y Castellanos (1879–1949) was born in Havana, Cuba. He came early to Spain and studied piano in Barcelona, and he toured as a pianist when fifteen years old. In 1902 he moved to Paris and studied with Moritz Moszkowski and Vincent d'Indy at the Schola Cantorum. 1908–1910 he was in Berlin. He returned to Havana and founded a conservatory there. Hoping to revive the use of the harpsichord for performance of early piano music, he wrote various articles, including the important essay: »Harpsichord or piano«, 1921. He performed early keyboard music with particular competence. He also wrote ballet music, chansons and piano music.

13. In the preface Kastner mentions as a source a Spanish MS of the eighteenth century in the possession of the Library of the Orfeo Català in Barcelona.

14. See footnote 25, where it is explained that the movement was composed by J. Martí and it is under this name also to be found in Bibl. Cat., Barcelona.

Soler's *Sonata de Clarines* is published by Rubio in the complete edition as no. 54.

stas españoles del siglo XVII published by Union Musical Española, Madrid is another »urtext« edition. Here we find works by Catalan masters like Francisco Vilar (8 pieces), some significant *versos*, along with José Elias' »Obra de 5° tono,« *Lleno*: a lengthy, virtuoso work which is not (yet) included in the previously mentioned *Obras completas*. The same publisher has printed six movements from the 18th century edited by Francisco Civil. The composers presented here all had ties with Catalonia, that is they were born and active as musicians there: Francisco Vilar, Antonio Mestres, Salvi Arnavat, Joseph Lemarca (?) and, again, Elias.¹⁵ There is, on the other hand, reason to offer a word of caution against the collection *Early Spanish Organ Music* edited by Joseph Muset (Ed. Schirmer, New York). This is a greatly adapted edition. Moreover it includes pieces by Lopez, Casanovas and Elias – works also found in *Mestres Instr. I* and *Obras completas* respectively – in nearly unrecognizable form. Anselmo Viola is represented with a »Sonatina« which is actually the first movement of the F minor piano sonata by Rodriguez from *Mestres Instr. II*.¹⁶ *Orgelmusik des spanischen Barock* edited by James Willy, with three Elias works, is found in volume XI of the *Liber Organi* series published by Ed. Schott, Mainz.

For the sake of completeness we should mention D. Ambros de Caralt's book *L'Escolania de Montserrat* (1955), which is actually a beautifully decorated popular tourist's guide to Escolania and its history. Unfortunately this book is out of print now and was, besides, published only in a Catalan version. It is provided with good illustrations and references to original sources and to the

15. Elias was a very productive composer, and some of his contemporaries mention more than three hundred organ pieces.
16. In the preface Muset says the following about the *Paso*: »This is always a composition of march-like character, but by no means is it a solemn march«. The meaning of *Paso* (*Paso* normally = step) is, in connection with baroque organ piece, however, the same as fugue. See the definition in Spanish *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid 1920, vol. XLII. Here one finds the following concerning the *Paso* by Andrés Lorentes, the music theorist, in his work: »*El Porqué de la Musica*, 1672: »*Paso es lo mismo que tema* — — — *las voces que cantan se sujetan a imitar los puntos o solfas*«. That is the same as a theme, wandering from one voice to another. The piece by Viola (Rodriguez) is completely unrecognizable revised, some new voices are added, the ornamentations are altered into insane rhythms and so on. It is incredible, that such an edition could be published in 1947, when at the same time one finds some of the movements in an excellent version in the *Mestres Instr. I* and *II* from 1934 and 1936. In the preface the editor (Muset) says: »I am unable to discover whether or not the organ of Montserrat had a swell in Padre Viola's time«. This is completely unessential, since the organ music in Escolania never contains dynamic markings, and at any rate, never a crescendo or diminuendo. The editor mentioned states further: »This work seems almost like a composition of Scarlatti«. Why did he make an organ transcription of the movement, when he calls it a Scarlatti-like harpsichord sonata? It should be noticed, that the f-minor sonata mentioned here appears in another MS as a work by Viola and not Rodriguez (as in *Mestres II*). P. Gregori Estrada kindly brought this to my attention.

most important events at the school through the years. Pages 85–111 are devoted to the music and its masters: »L'Escola de Musica de Montserrat i els seus mestres.«¹⁷ The following is a short resumé of the section (pp. 95–109) which relates most directly to the composers with whom the present treatise concerns itself. Miguel Lopez is mentioned first; he came to Montserrat and became a monk in 1684. His works include a number of motets, masses and responses, among other things. A 36-page MS. contains works for organ (this refers to MS. 23, old no.). By the way, these and other works are found in Pujol's *Mestres Instr. I*. Mentioned after Lopez is Benet Estéve, the school's director; and P. Benet Valls, who died in 1782, is referred to as an organist. After these we find Joseph Marti who, among other works, wrote a *Stabat Mater* »influenced by Italian music of the 18th century,« as stated in the commentary. In connection with Christmas 1745, Anselmo Viola is mentioned for the first time – as an organist. It is said of his style that it was melodic, expressive and very concentrated. After a stroke at the age of 56, he was forced to give up his work at the school. He died in 1798 at the age of 60. Narciso Casanovas is mentioned next. He was said to have been a great improviser on both organ and piano. The guitarist Fernando Sor, who was a student at Escolania and studied with Viola and others, spoke of Casanovas' organ playing with great enthusiasm. We then find Felipe Rodriguez, also mentioned in his capacity as organist, and with this composer we are brought into the next century, in that he died in 1814, three years after the fire at the cloister. Caralt goes on to describe later developments after the cloister was rebuilt.

B. Manuscripts

Foremost among collections of keyboard music of the 17th and 18th centuries are the manuscripts archives of Escolania at Montserrat. But before presenting an overview of the most important manuscripts from the Escolania archives, we will take a quick glance at a few manuscripts found in Biblioteca Catalunya, Barcelona.¹⁸ Here we find several volumes bearing great similarity to those at Montserrat, and there are in addition composers and works represented here that are also to be found at the cloister library. The following is a list of the manuscripts examined with references to the catalogue number from Bibl. Cat. as well as the number from Pedrell's catalogue mentioned in footnote 18.

17. Thanks to the State Library in Århus, I managed to get copy of Caralt's book from the Biblioteca Nacional in Madrid.
18. See F. Pedrell: *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputacio de Barcelona*, I-II, 1908, and the catalogue: *La Música Española desde la Edad Media hasta Nuestras Dias*, Barcelona 1941.

The contents of the MSS are rendered here with the original orthography, the keys are added in parenthesis, when nothing else is shown. Anonymous and questionable composers are also shown in parenthesis, e.g.: (an.) or (?).

No. 775 (Pedrell 896):

Antonio Mestres Tocates pera orgue, 1780 (70 pp.)

Tocata 5. Tono de Domenica,	P.I
Toccata 2º Tono punto Baxo	P.3
Adagio, Muij Andante,	P.6
Pocata Pastoril del Mismo,	P.10
Cantabile Adagio Muij Andante,	P.14
Toccata Andante,	P.16
Cantabile,	P.19
Tocata Amoroso Pastoril,	P.20
Tocata Pastorela,	P.24
Tocata Pastorela,	P.26
Tocata Pastorela,	P.28
Tocata Pastorela,	P.34
Tocata 6ºTono,	P.36
Tocata 6ºTono Punto Baxo,	P.39
Tocata 6ºTono,	P.42
Marcha o Juego par Clarins,	P.44
Marcha muij Maestoso,	P.47
Adagio muij Andante,	P.49
Tocata 5ºTono,	P.56
Cantabile Andantino,	P.59
Sonata 2º Tono,	P.63
Sonata del mismo,	P.67

MS. 735 is a collection of versets by Francisco Slusa and Francisco Vilar, but there is nothing of importance.

MS 388/15 (Pedrell 899) contains 6 »versos para Psalmodia 2º Tono« by Fr. Vilar. Of greatest interest is no. 388/1 (Pedrell 899)23: piano sonatas by Josep (José) Gallés. Nos. 2, 3, 6, 7, 10 and 13 are published by Joaquin Nin¹⁹ and no. 10 and 13 are found in G. Marchi's *Le più belle pagine dei Clavicembalisti Spagnoli* (Ricordi). It is true of both publications that they are far from »urtext« editions and that one finds no information regarding revision of manuscripts or regarding sources. The Italian edition does, however, include a fotostat of the Gallés title page along with the beginning of the sonata in F minor (no. 10).

In MS. 388/4 (Pedrell 1225) there is a collection of Varis with the following works of interest:

Rondo de Carlos Baguer,	P.1
Minuetto Allº de Cimarosa,	P.4
Rondo del M. Casanovas,	P.5

19. In the series *Classiques Espagnoles du Piano*, 17 Sonates etc. Ed. Eschig, Paris.

To this we can add some paraphrases of opera themes by Donizetti and others. MS. 388/12 (Pedrell 900) contains:

Obra de P. Gali, Monje del Monasterio Real del Escorial.

This refers to three movements in sonata form. No. 2, listed as a sonata, is incomplete.

MS. 388/14 (Pedrell 897):

Carlos Baguer: *Obra de Llano.*

Allegro,	P.1
Sonata pera Corneta, 1793,	P.2
Rondo Allegro,	P.4
Rondo Allegro (incomplete)	P.6

MS. 388/3 (Pedrell 1223):

Sonatas de Baguer, J. Ferrer, J. Vicente, etc.

To this we might add MS. 450 which contains Tientos over *Pange lingua* movements by Cabanilles and MS. 709: *Obras Organo* by José Elias (1749).²⁰

If we turn to the Montserrat archives' large collection of instrumental music manuscripts, the study of the above mentioned composers from Bibl. Cat. is made difficult by the fact that the same names of composers appear in different volumes, and because the same compositions in varied form appear in different places. In addition, the manuscripts are not classified according to contents; that is, volumes with keyboard music are found scattered among numbers that contain chamber music, vocal music and so on. There has also been a change in the numbering system which has been made within the past 3–4 years, making the numbers different than the ones found in Querols article *Montserrat* in »MGG« volume IX, col. 340. The following is a list of contents of the most important manuscripts arranged according to the new system of numbering²¹ with the old numbers in parenthesis where shown (cf. Querol).

MS. 63 (old no. 27)²² (the title page reads: »19 Sonatas«):

Sonata prima, (F), (an.)	P.3
Sonata II ^a , de Anselmo Viola (F),	P.4
Sonata III ^a , (C), (an.),	P.6
Sonata IV ^a , (F), (an.),	P.8
Sonata V ^a , (F), (an.),	P.10
Sonata VI ^a , Andante (F), (an.),	P.11
Sonata VII ^a , (C), (an.),	P.13

20. See the edition of the complete works of Elias, vol. Ia, Barcelona 1971, ed. by J. M. Llorens.

21. The current archivist Padre Daniel Codina is preparing a complete catalogue of the whole collection of MSS in Escolania. This catalogue, which will contain *incipits*, will be published within the next few years in several sections, possibly according to genre. I am very grateful to Padre Codina for his valuable help during my studies at the monastery in 1978, 80, 81 and 82.

22. Querol mentions in *MGG* under MS 27, Viola, Soler, Vinyals, Martí, Badius and 19 anonymous pieces.

Sonata VIII ^a de Soler (G),	P.15 ²³
Sonata IX ^a (Soler not listed) ²⁴ , D-flat	P.17
Sonata X ^a , (D), (an.)	P.19
Sonata XI ^a , Andante (C), (an.),	P.21 ²⁴
Sonata XII ^a , Allegro de Jos. Marti, (G)	P.22
Sonata XIII ^a , Anselmo Viola, (D), ²⁵	P.23
Sonata XIV ^a , (F), (an.),	P.26
Sonata XV ^a , (D), (an.),	P.28
Sonata XVI ^a , (D), (an.),	P.30
Sonata XVII ^a , de Fr. Jo. Marti, (F),	P.33
Sonata XVIII ^a , de Fr. Jo. Marti, (d),	P.34 ²⁶
Sonata XIX ^a , (F), (an.),	P.35

(FINIS)

Twelve of the works are anonymous; Querol (*ibid.*) lists 19, of which 3 are by Marti, 2 by Viola and 2 by Soler.

MS. 191 (old no. ?)

One movement by C. Baguer, four movements by Batista Grazioli (an Italian), 12 sonatas by José Gallés (*Mirosa Sonatas para Clarins*), three organ works and four sonatas by Venti (an Italian?). This MS. is very difficult to decipher due to its poor condition. Notes have bled through from page to page and sections are missing.

MS. 477 (old no. 47), oblong format:

Missas en Canpla (cantus planus, plain song), (an.),	P.1–4
7 Minuettas para Flautas in Sol ²⁷	P.5
Minuetto in Re ²⁸ ,	P.6
– Maestoso (C), ²⁹	P.7
Minuetta Corneta ³⁰	P.7
Minuetto dolce ³¹ , (all movements an.),	P.7
7 Adagios en C, D, G, F, G, C, C, C, (an.),	P.8–14

23. This movement is also found in MS 487, pp. 7–8.

24. The same movement is in MS 188, p. 26, here attributed to Soler.

25. The movement is found in Bibl. Cat., Barcelona, MS. 847, fol. 7v, here attributed to José Martí, see Pedrell, *op. cit.*

26. The movement is also in Bibl. Cat. MS 921 and in MS 1665, Montserrat pp. 31–32, MS 1881, pp. 48–50, here indicated as written by Soler and finely in MS 2158, p. 47, anonymous.

27. The pieces are hardly written for harpsichord or pianoforte, perhaps for organ or more likely for flutes.

28. Mostly for practising.

29. See note 28.

30. Possibly an organ piece.

31. A short, unfinished movement.

Andante, Romance (an.),	P.15
23 Rondons (an.),	P.19–30
Cancion P. Soler, (C), ³²	P.30
Hayden, Redurction de la 7 mots (Die sieben Worte),	P.31–41
Adagio de Hayden ³³ ,	P.42
Sonata del P. Narcis Casanovas, (F), ³⁴	P.43
Rondon, (G), (an.),	P.44
Sonata P. Gali, (F)	P.46
Rondon, (C), (an.),	P.47
Minuetto, Presto (C), (an.)	P.47
13 Sonatas de Baguer (for organ)	P.48
Sonata (C),	P.49
Presto (C),	P.51
Rondon All ° moderato par Nasardas, (C),	P.52
Sonata, Andantino, (D),	P.54
Rondo, Andantino, (C),	P.55
Sonata muy Adagio, (D),	P.56
Sonata muy Adagio, (C),	P.60
Work without title, (C),	P.63
Sonata, (F)	P.67
Sonata, (C),	P.70
Sonata, (e),	P.73
Sonata, (C),	P.77
Work missing	
Sei Sonate per Piano forte, (an.?)	P.78
Rondo, (C), (an.)	P.78
Rondo, (F), (an.)	P.80
Rondo, Andte, (G), (an.)	P.81
Rondo, Andte, (D), (an.)	P.83
Rondo, Andte, (C), (an.)	P.84
Rondo, Andte, (D), (an.)	P.86
Sonata de Balius p, Clarines, (D)	P.88
Rondo de Caderch, (C) ³⁵	P.90
Rondo de Baguer, (F),	P.91
Rondo per Clar.y Cad.a, (F) (an.)	P.92
Sonata per Clar.s, (D), (an.)	P.93
All° Clar.s, (C), (an.)	P.94
Sonata Clar.y Cad.ta, (D), (an.)	P.95

32. Found in the edition of Soler's complete sonatas edited by Rubio, Ed. Union Musical Española, vol. III, nr. 44, also in MS 479.

33. Possibly an anonymous movement, though it directly follows the last part of »Die sieben Worte«.

34. Casanovas' works are edited by Pujol in *Mestres Instr.* I, no. 1.

35. Caderch (?), an unknown composer.

Rondo, Allegro, (c), (an.) (here only the right hand is notated)	P.96
Allegro Assay, (D), (an.)	P.97
Versos d'Orgue, (an.)	P.98
Adagio, Andantino, (d), (an.)	P.99

The handwriting in this MS. is rather varied, and is obviously written by different people.

MS. 484 (old no. 40):

At the beginning of this MS. we find: *Sonatas del Organo y para Clavi Cordio* del Pdr. Fra. Antonio Soler. Nevertheless 10 of the 19 sonatas are by other composers, as indicated below.³⁶

Sonata de Soler, (d)	P.1
Sonata de Soler, (G)	P.2
Sonata de Soler, (F)	P.4
Sonata de Soler, (e)	P.7
Sonata V por Orga o Clave mestres Senor Bruno (piece in c written with two flats)	P.8
Sonata (in the margin P. S. Rubio has written: Scarlatti, Longo VIII p. 158)	P.10
Sonata Juan Andres de Lombrida (F) ³⁷	P.11
Sonata de Mariner (a)	P.13
Sonata Andte 1770 (d), (an.)	P.15
Sonata por Clave de Mariner, Andante (b)	P.18
Sonata de Soler (f)	P.21
(P. Rubio has added here: <i>Esta Sonata es de Scarlatti, Longo VIII, p. 115 (nr. 383)</i>).	
Sonata de moreno (D)	P.23
Sonata de Soler Para Clavi Cordio (C)	P.25
Sonata Sobre el Canto del Gallo, Allegro (C)	P.27
Sonata de organo de Juaquinn Suriano Siego (G)	P.29
Sonata de Padre Anselmo Viola (C)	P.31
Sonata de 5º tono (C), (an. ?)	P.32
Sonata de Juan Moreno (G)	P.34
Sonata de Padre Anselmo Viola (C)	P.36

MS. 488 (old no. 48) is defective, in that the lower corner has withered away.³⁸
On the cover we find: *Codein de varios obras o tocatas de orga de Hayden, Pleyel*

36. Rubio in his edition of Soler, vols. I-VII (Ed. Union Musical Española) indicates the following numbers from MS 484 (old no. 40): Nos. 35, 36, 40, 41, 43, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 114.

37. Juan Andres de Lombrida (?).

38. In *MGG Querol* mentions in no. 48 following composers: Soler, Casanovas, Haydn, Rodriguez, Oxinaga, Pleyel, Scarlatti, Viola, Alberti, Mestres, Moreno and Prat.

y del P. Antonio Soler, Año 1797. There is, however, nothing by Scarlatti (cf. footnote 38). On the other hand, the Haydn movements are of interest. The following have been identified according to A. v. Hoboken: *Thematisch-bibliografisches Verzeichniss I-II*, 1957–72 (cf. footnote 39). I have here numbered the Haydn movements consecutively:

- | | |
|--|------|
| (1) Rondo, Andante Allegretto de Hayden (E-flat) ³⁹ | P.3 |
| (2) Allegretto de Hayden (E-flat) | P.4 |
| (3) Adagio de Hayden (B-flat) | P.5 |
| (4) Minuetto de Hayden (B-flat) | P.7 |
| (5) Allegro de Hayden (B-flat) | P.8 |
| (6) Adagio de Hayden (F) | P.9 |
| (7) Andante de Hayden (A) | P.10 |
| (8) Allegretto de Hayden (G) | P.11 |

39. The following works by Haydn are identified according to Hoboken:

No. 1

(also in MS 1382, p. 59 and MS 2290, p. 12, see note 66).

No. 2, Hob. G.Ia no. 15, Ouverture to *La vera Costanza* (1777), Hob. II, p. 292.

No. 3, Hob. III, no. 21, *String Quartet in G Major*, finale Presto, also for piano, Hob. I, p. 379 and I, p. 382.

No. 4, Hob. I, 85, *Sinfonia* »La Reine«, ed. for piano 1791, Hob. I, p. 150.

No. 5, (?)

No. 6, Hob. XVII, no. 9, I, p. 794.

No. 7, is also in MS 1291, here with the title *Sonatina, La Reve de Samson*.

No. 8, Aria no. 6 from the opera: *La vera Costanza*, Hob. II, p. 380, G XXVIII, for piano in the collection by Artaria: *Differentes petites pièces*, 1786.

No. 9, Hob. I, no. 81, *Sinfonia in G Major*, 2nd movement, Hob. I, p. 130 and for piano 1787, Hob. I, p. 110.

No. 10, is also in MS 1291, Hob. I, no. 73, *Sinfonia* »La Chasse«, ed. for piano 1787, Hob. I, p. 110.

No. 11, Hob. III, no. 4, Minuetto from *String Quartet in G Major*, 4th movement, Hob. I, p. 365 and as a piano movement, Hob. I, p. 366.

No. 12, Hob. III, no. 21, *String Quartet in G Minor*, finale Rondo, Hob. I, p. 379, as piano piece, Hob. I, p. 382.

No. 13, Hob. III, no. 1, 2nd movement of *String Quartet in B-flat Major*, Hob. I, p. 360.

No. 14, Hob. III, no. 1, 5th movement of *String Quartet in B-flat Major*, Hob. I, p. 360.

No. 15, Hob. III, no. 1, 1st movement of *String Quartet in B-flat Major*, Hob. I, p. 360.

No. 16, the theme in *Arietta con Variazioni*, Hob. XVII, no. 3, comp. 1774.

No. 17, Hob. XVI, 1st movement of *String Quartet* no. 20, comp. 1773.

No. 18, is also found in MS 1292b, p. 15, here in C major, Hob. indicates *Minuetto al Rovescio*.

No. 19, Hob. XVI, no. 26 (the same as above), also in MS 1292b, in C major and in MS 1383, p. 60, here in G major.

No. 20 (?)

No. 22, Hob. XVI, no. 37, comp. 1777, the D major piano sonata, 1st movement, here transposed to C major.

(9) Andante de Hayden (D)	P.12
(10) Allegretto de Hayden (G)	P.14
(11) Minuetto de Hayden (G)	P.15
(12) Rondo Allegretto de Hayden (G)	P.16
(13) Minuetto de Hayden (B-flat)	P.18
(14) Presto de Hayden (B-flat)	P.19
(15) Sonate de Hayden (B-flat)	P.20
(16) Minuetto de Hayden (E-flat)	P.22
(17) Sonata de Hayden, Allegro Moderato (A)	P.22
(18) Minuetto al Rovescio des mesmo (A)	P.24
(19) Minuetto Dolce con Espreccion (E-flat)	P.25
(20) Adagio ma non troppo (E-flat)	P.26
(21) Rondon, Presto (E-flat) (changing with Adagio)	P.26
(22) Sonata, All ^o con Brio (C)	P.29

The other works in MS. 488 are very unclear and the writing has bled through from page to page. In addition, several works are incomplete.

The next substantial piano manuscript is no. 656 (old no. 58) in oblong format.⁴⁰ On p. 1 we find: *Libro de Sonatas de Organo de Juan Quer y Villaro, año. 1767*. It should be noted that this MS. does not have new page numbers like the others. The page numbering here follows *recto* and *verso*.

MS. 656: (old no. 58 pp. 564–642)

Sonata 1. ^o Bernadet (C)	P.3
Adagio, Andante, (c), (an.)	P.6
Giga, Allegro, (C), (an.)	P.8
Sonata 2 ^a de Bernadet (F-B-flat)	P.11
Giga, Allegro, (F), (Bernadet?)	P.16
Sonata 3 ^a de Scarlatti (Longo X, p. 126, no. 479) ⁴¹	P.19
Sonata 4 ^a de Scarlatti (Longo I, p. 165, no. 48)	P.21
Sonata 5 ^a de Scarlatti (Longo V, p. 8, no. 203)	P.25
Sonata 6 ^a de Scarlatti (Longo VI, p. 112, no. 278)	P.27
Sonata 7 ^a de Soler (A), (this work is actually by Scarlatti, Longo VIII, p. 158, no. 395)	P.29
Sonata 9 ^a de Soler (Rubio has added here: <i>Esta sonata es de Scarlatti</i> , Longo I, p. 21, no. 7)	P.32 ⁴²
Sonata 10 ^a De Mestres (g-G)	P.35
Sonata 12 ^a de Soler (A) ⁴³	P.37

40. Querol in *MGG* does not mention this MS.

41. It should be noted, that Scarlatti is spelled Escarlatti according to the Spanish rules of consonances: sc = esc, sp = esp, st = est, as in Spain = España or scale(a) = escala.

42. The continuous numbering of the sonatas is broken here, because no. 8 is missing, and it seems that a page is cut out of the MS.

43. Here also a sonata is missing, no. 11. The sonatas of Soler are found in the *Obras Completas*, vol. II, nos 37, 38, 39.

Sonata 13 ^a de Soler (D)	P.39
Sonata 14 ^a de Soler (D)	P.41
Sonata 18 ^a de Soler (C) ⁴⁴	P.45
Sonata 19 ^a de Soler (d) ⁴⁵	P.49
Sonata 20 ^a de Bernadet (G)	P.51
Sonata 21 ^a de Bernadet (D)	P.54
Sonata 22 ^a de Bernadet (C)	P.56
Obertura Por Clarins de Mariner, (A) ⁴⁶	P.60
Sonata 24 ^a de Mariner (D)	P.65
(A page is missing and an untitled movement in F follows)	P.69
MS. 1205 ⁴⁷ (old no. 76):	
This manuscript contains distinctly liturgical organ works.	
Versos 5 tono para Organo, José Gallés	P.1-4
Entrada pa.tecla, Elias, 4º tono	P.5
Versos 1º tono Por Kiries.	P.7
Tiento 6º tono Partido de Mano drecha de Cabanilles (incomplete) ⁴⁸	P.8
Versos 1º tono por Kiries de Maestro Franco Mariner, ano 1742, 1758 (written in 4-part score)	P.16
Versos 4º tono por Gloria, Mariner	P.18
Versos 6º tono Por Sanctus, Mariner	P.20
Versos 1º tono Por Kiries, (Mariner?)	P.23
Versos 4º tono Por Gloria, Mariner	P.24
Versos 6º tono Por Sanctus, Franco Mariner	P.25
Versos 6º tono Por Agnus, Franco Mariner	P.26
Versos 5º tono Por Kiries, Franco Mariner	P.32
Versos 7º tono por Gloria, Mariner	P.33
Versos 7º tono, Credo, Mariner	P.34
Versos 6º tono, Sanctus, Mariner	P.35
Versos 6º tono Por Entrada Por Clarins, F. Vilar	P.41
Verso 1º tono Maestro Mariner, 1755	P.45
Verso 4º tono, Gloria	P.45
Verso 6º tono, Sanctus y Agnus ⁴⁹	P.46-50
Tiento Partido de mano Drecha del misma Autor.	P.71

44. Pp. 43-44 are missing.

45. Not mentioned by Rubio (*op. cit.*) in his preface regarding the sources of Soler's sonatas.

46. Again some pages are missing.

47. The collection is not mentioned by Querol in *MGG*. It is mentioned in the dissertation by A. Garcia-Ferreras: *J. B. Cabanilles etc.* Regensburg 1973, p. 72.

48. See note 47, *ibid.* p. 73.

49. *Nostra Sra*, a Maria mass?

Versos 5º tono por Gloria, Mariner	P.65–70
(A number of versos with no inscription follow)	P.74

MS. 1289 (old no. 82):

(The contents are continued in MSS. 1290–1292 b)⁵⁰.

Page 1 reads: *Quaderno 4º de Pasos, Conciertos y Sonatas de las Autors mas acreditadas para Organo y Fortepiano para Miguel Palau Año de 1828.*⁵¹

Sonata 1ª Allegro Moderato, (F)	P.3
Rondon Allegretto, (F)	P.6
Rondon Allegretto non Troppo, (B)	P.9
Spiritoso Allegretto, (G)	P.12
Rondon Allegro non Troppo, (G)	P.15
Allegro, Assay, (C)	P.17
Rondon, Presto, (C)	P.21

MS. 1290 (in oblong format, old no. 82, contd.):

Quaderno Segundo de Sonatas Pasos Sinfonias y Varian.s, Pa. Organo y forte Piano De las Autors modernas. Pa. Miguel Palau, Año. 1826

Allº vivo Concierto De Paysello, (F-flat) ⁵²	P.3
And. de Pleyel, (G)	P.8
Fuga o Paseo 4º, Oxinagas, ⁵³	P.12
Sinfonia de Mr. Hayden, Vivace Allegro, (C) ⁵⁴	P.14
Concierto, Ms. Crobeter, Allº, (G), (in 3 movements)	P.25
Rondo Grazioso, (B-flat), (an.)	P.29
Rondon, Presto, (E-flat) (there is a slight addition: Bals (Balius?))	P.30
Sonata Rondo, (G), (an.)	P.33

MS. 1291 (in oblong format, old no. 82, contd.):

Quaderno terzero de Sonatinas, Conciertas y fugas, todo Del mayor gusto, Para Organo y Piano forte. Autor de Miguel Palau, Ano 1827.

Sonatina de Hayden (A) ⁵⁵	P.3
Pleyel, Rondo, Andantino, (d)	P.5
Fuga Ayroso, (G), (an.)	P.7
Fuga Ayroso, (a), (an.)	P.9
Obertura d.a.L'emperir Kochluch, (G) ⁵⁶	P.11

50. The MS is briefly mentioned by Querol (*op. cit.*), but without a list of composers.

51. Miguel Palau (?) or Manuel Palau, see C, composers. The MS is perhaps a copy of an older one, written in the year mentioned.

52. Paysello, the Italian Paisiello.

53. This refers to *Paso o Fuga*, paso or fugue.

54. See note 39, no. 10.

55. See note 39, no. 7.

56. This refers to Johann Anton Kozeluch (1733–1814), his op. 14 *Ouverture for the Harpsichord and Pianoforte*, ed. in London 1785.

Allegro Brioso de Hayden (G)	P.14
Minuetto de Hayden, (G) ⁵⁷	P.15
Moderato c.Variacion, (C), Pleyel	P.17
Allegro, Rondo, (G), (an.)	P.24
Obertura p. Fortepiano Op. 44 de Hayden, (G)	P.25–29
Minuetto, (D), Presto y Adagio por finir Dela Obertura (D) ⁵⁸	P.27
Obertura, (D)	P.29
Minuetto Rondo, Pleyel, (A)	P.34
Sonatina, (C), Pleyel (?)	P.35
MS. 1292 (continuation of 1291, old no. 82)	
Sonata de Hayden (c) ⁵⁹	P.3
Allegro, (G), (an.)	P.5
Minuetto de Hayden, Fin de la Sonate (cis)	P.6
Sonate del Sr. Guiseppe Hayden Para Organo y Clave de la 2 da Obra (C)	P.7
Sonata de Hayden de la 2 da Obra (D) (3 movements)	P.13
Siete Sonatas para Clave o Piano forte con Introducion Y al fin un terremoto Sobre las ultimas palabras etc (organ version of Haydns »Sieben Worte«) ^{59a}	P.18–41
Adagio de Haydn (d)	P.41
Finale, Presto de Hayden ⁶⁰	P.43
Sonata de Hayden de 2 da Obra (D), (continuation of sonata from p. 13) ⁶¹	P.45
Rondo Andante de Diégo Mirosa, (A)	P.49
Rondo, All°, (F), (an.)	P.50
Allegretto de Hayden, (F) (?) ⁶²	P.52
MS. 1292b (continuation of previous MS.):	
Sonata de Hayden (C)	P.1
Sinfonia del Sr. Carlos Baguer, All° Assay, (C)	P.3
Minuetto en el ano 1810, (C), (an.)	P.5
Adagio andte, (a), (an.) ⁶³	P.6
57. See note 39, nos 11 and 12.	
58. From the <i>Sinfonia La Chasse</i> , op. 44 in the edition by Artaria for piano, Vienna 1789, <i>La Caccia per il Clavicembalo</i> , op. 44, Hob. I, p. 110.	
59. See Hob. XVI, no. 36, 1st movement of the C-sharp minor sonata, here transposed to C minor.	
60. See Hob. XVI, no. 26.	
61. See Hob. XVI, no. 37.	
62. Also in MS 488, see note 39, no. 8.	
63. All movements until p. 12 are probably by Carlos Baguer.	

Allo, Presto de la Sinfonia del Sr. Carlos Baguer, (C)	P.7
Sinofnia del Sr. Dn. Carlos Baguer, All ^o con Brio, (C)	P.9
Minuetto, (C), (an.)	P.10
Presto, Finale, (C), (an.)	P.10
2 ^a Parte del Finale, (C)	P.11
Duetto Cornetas, (C), (an.)	P.11
Adagio, Andante con Sordini, (C), (an.)	P.12
Finale Gracioso, Rondon de la Sinfonia de Pleyel, (G)	P.13
Menuetto al Raversio, (C), (an.)	P.15
Minuetto dolce con Espreccion, (E-flat) ⁶⁴	P.15
Adagio ma non troppo, (C), (an.)	P.16
Quartetto del Sr. Ignazio Pleyel, (C)	
(two pages have been torn out)	P.17
Marcha de Clarins (upper voice only), (an.)	P.21
Adagio, Andante, (C), (an.)	P.22
Andante, (C), (an.)	P.23
Andante 2 ^o , (C), (an.)	P.24
Andante 3 ^o , (D), (an.)	P.25
Rondon de Rodriguez, (D)	P.26
In Due, Ano 1816, (an.)	P.28
Sonata del Dn. Josef Ferrer, (G)	P.29
(Several incomplete canciones)	P.33
Sonata Soler, Allegro, (c) ⁶⁵	P.34
Sonata de Hayden, (C) (the well known Hob.XVI, 35)	P.36
Sonata All ^o con spirito, (B-flat), (an.)	P.40
Minuetes para Organo de Josep (?) ⁶⁶ , (F and B-flat)	P.42
Sonata P. Antonio Soler, (G) ⁶⁷	P.45
Sinfonia Largo del S. Carlos Baguer, (D)	P.51
Rondon Del S. Carlos Baguer, (C), (incomplete)	P.52
Versos y Passos, (incomplete pieces, an.)	P.54–61
Minuetto de Rodriguez, (F)	P.62
Alle ^o Assay de Rodriguez, (F)	P.63
Sinfonia del S. Carlos Baguer, (F)	P.65
Marchas, (an., upper voice only)	P.66
Cancion, (nearly illegible, an.)	P.67
La Marcha Real Sinfonia, Clar.a, (F), (an.)	P.68

64. Work by Haydn, also in MS 488, p. 25, see note 39 no. 19, and in MS 1382, p. 60, here in G major.

Die sieben Worte was commissioned to the chapter in Cadiz, a fact that Haydn himself calls attention to in the preface of his score, printed 1801 by Breitkopf und Härtel.

65. Not in the list by Rubio in *op. cit.*

66. Josep, this might be J. Ferrer, whose name appears on p. 29 of the same MS.

67. See note 65.

Lento Maestoso, (C), (an.)	P.70
Minuetto, (C), (an.)	P.74
Minuetto Largo por Fuerte Piano, (an.)	P.75
Obertura de La Casanova, All ^o , (C) ⁶⁸	P.76
Sinfonia Del S.or Baguer, Presto (D)	P.79
Sinfonia del Opera dels misma, (D)	P.82
Obertura de la Opera Telemaco de Soto, (c) ⁶⁹	P.83
Minuet d. Sinfonia de Manuel Casanovas, (F)	P.87

MS. 1419 (old no. 90, pp. 141–180):

Obra Llena de Fra. Mariner, Parte de 20 tono de mano drecha.
Obra Lleno 5^o Tono punto alto de R.^o Franco Mariner, (D)⁷⁰ P.3–11

(This is a large work somewhat related to Elias' Piézas from MS.

2999. The 2nd movement in the Mariner is in the popular 6/8
Pastoril).

Ponti de 2 ^o Tono de mano drecha del R. Anton Callés, 1782. ⁷¹	P.11–14
Tiento Partido de mano drecha 1 ^o Tono, (an.)	P.15–18
Tocata Allegro del S. ^r Franco Vilá, 1766, (c), incomplete)	P.19
Tocata por Clarines del Franco Mariner, P. ^o	P.20
Versos 5 ^o Tono para Kiries y Gloria, (D)	P.20–22
Versos 5 ^o tono par el Kiries del R. ^o F. Mariner, (C)	P.25–28
Versos 5 ^o tono Para Kiries y Gloria, ⁷²	P.29–34
Tiento de falsas 6 ^o , Cabanilles ⁷³	P.35–37

(A section follows written in a different hand

and designated »Sonata Largo super Consumatio est«), (an.) P.38

MS. 1607 (or 1607b, old no. 97, pp. 27–59):

Llibereta de Sonatas p. Clarins y Cadireta, Para Roman Pedro, Organista est Convent de mon Parc St. Fransiche de Barna, 1787.	
Sonata de Fr. Ramon Pedro, (F)	P.3
Sonata per Clarins y Cadireta de Fr. R.P., (G)	P.7–11
(Finis ad majorem Dei Gloriam)	
Sonata per Clarines y Cadireta de Fr.R.P., (C)	P.12–18

68. This refers to Manuel Casanovas not Narciso.

69. *Telémaco*, opera by Fernando Sor (his Catalan name was Ferran Sors; Soro is wrong for Sors). The opera is built on a libretto by Segismondo Capece and the complete title is: *Telémaco en la isla de Calipso* and was performed for the first time on the theatre Santa Cruz in 1796 in Barcelona, when Sor was only 18 years old.

70. *Punto alto* means one key deeper, which was necessary because of the tuning of the old organ (choir-pitch).

71. Anton Callés (?).

72. Pp. 29–34 are probably also by Mariner. All the nine Gloria versets are to be played alternating with the choir.

73. *Tiento de falsas* by Cabanilles is printed in J. B. Cabanilles' *Opera omnia*, vol. I, Barcelona 1927, ed. by H. Anglés, p. 112. MS in Montserrat is however incomplete. The editor's source is Bibl. Cat. in Barcelona.

Sonata de Corneta de P. Soler, (e)	P.18
Versos d 5º Tono de Fr. Pedro, P.R.P., (C)	P.22-26
Sacris del Rt. Mn. Anton Coll, (D)	P.28
Sacris a Dup de Mesmo, (D)	P.27
MS. 1770 (old no. 105, oblong folio):	
(Begins with interval rules followed by several versos):	
(verso)s 5º Tono, las voces, (C), (an.)	P.3-6
Tocata de Joseph Saranan, Largo, (C)	P.7
Tocata Pastoril, Mariner (F)	P.10
Tocata dell R ^{to} Franco Mariner, (F)	P.12-16
Tocata por Clarins del Franco Mariner, 6º Tono	P.17
Tocata del Senyor Alberti, (F)	P.19-22
Tocata del Joseph Closells, (c)	P.22
Adagio del Joan Thomas, (F)	P.25
Tocata del R ^{to} Franco Vilar, (F)	P.26
Tocata por Clarines del S.or Mariner, (D)	P.28
Tocata del Senor Manuel Thomas y Maymir, (F)	P.32
Tocata Pastoril Geronimo Blauxar, (F)	P.36
Tocata Pastoril del lic. Geronimo Blamar, (G)	P.40
Tocata Pastoril del lic. Joseph Salar, (G)	P.42
Hinno del Trisagio, Flautus y Bajo, (F), (an.)	P.43
Tocata del S.or Emanuel Thomas y Maynir, (D)	P.45
Tocata del S.or Emanuel Thomas y Maynir, (C)	P.47
Tocata Pastoril, (C), (an.)	P.51
Tocata Amoroso, (G), (an.)	P.53
Tocata 3º Tono del Rt. Anton Mestres, (a)	P.55
(an incomplete movement in D, an.)	P.58
Tocata de Clarines y Cadireta, (F), (an.)	P.60
Tocata 8º Tono del lic. Joseph Salar, (G)	P.64
Tocata de Marreras, (G-D)	P.68
Tocata, Scarlatti, (C) ⁷⁴	P.74
Tocata de Alberti, (G)	P.76
Tocata de Alberti, (F)	P.78

74. Perhaps it is an unknown movement by D. Scarlatti. This is not in the Longo-edition and neither in the facsimile edition of the *Complete Keyboard Works* ed. by R. Kirkpatrick, 1972, New York and London. See my article in *Die Musikforschung*, 1981, 3. pp. 309-310.

In MS. 2154 there is a series of unimportant *Variazioni p. Clavi Cembalo o Forte Piano del S. Ign. Pleyel* (pp. 1–13).

MS. 2158: (old no. 118, pp. pl–144):

Sonatas de Organo (followed by an illegible title, and the first pages are missing).

Sonata de Mariano Beyres, (D)	P.11
Sigue Sonata De Escarlatti 8º Tono, All ^{o75}	P.13
Sonata 5º Tono, (an.)	P.16
Sonata 5º Tono Sig. Mariner, (D)	P.20
Sigue Juego para Clarins 6º tono P.Dn.Benizo Julia	P.21
Sigue Juego para Clarins 6º tono P.Dn.Benizo Julia	P.24
Sigue Juego para Clarins 6º tono P.Dn.Benizio Julia	P.25
Sonata 5º Tono del Sn. Escarlatti (the same as in MS. 1770, p. 74–75)	P.30
Allº, (A), (an.)	P.36
And.te, (F), (an.)	P.38
Sigue Sonata del Sign. Escarlatti, Ante. ⁷⁶	P.39
Sigue Sonata del Sig. Escarlatti, (A) ⁷⁷	P.42
Sigue Sonata de P.M.Anselmo Viola, (G)	P.43

MS. 2175 (in small, oblong format, old no. 118):

Quaderno de Sonatas para Organo del P. Felipe Rodriguez uso de Fr.Rancisco Moll, Org.ta, Ano 1801.⁷⁸

Allo, (G), (an.)	P.2
Sonata 1ª Andte, (F), (Mestres instr.II, no. XIV)	P.3
Sonataª Allegretto, (F)	P.7
Sonata 3ª, Andte. Allegretto, (c), (Mestre Instr.no.XV)	P.11
Sonata 4º Andte con ayre, (c)	P.15
Sonata 5ª ANte. Ayroso, (C), (Mestres II, no. IV)	P.18
Sonata 6ª Andantino, (C)	P.22
Sonata 7ª Allegretto, (C)	P.25
Sonata 8ª ANdte, (F), (Mestres II, no. VI)	P.28
Rondon Prestissimo, (B-flat), (Mestres, p.238) ⁷⁹	P.31
Rondon 2º Ayroso, (A)	P.34
Rondon 3º, (D)	P.36

75. Not in the Longo-edition and Kirkpatrick. Scarlatti is spelled Escarlatti according to the Spanish fonetics.

76. See Longo vol. VIII, p. 135, no. 388.

77. See Longo vol. X, p. 178, no. 494.

78. This is a copy of an older MS, which Fr. Moll made for his own use, as indicated. Many of the pieces are printed in *Mestres Instr.* II and the numbers from the edition are added in the list of contents of the MS.

79. This piece is also in *Le più belle Pagine dei Clavicembalisti Spagnoli*, ed. by G. Marchi, Ricordi, Milano.

Rondon 4º, Allo., (D)	P.38
Rondon 5º Allo, (B-flat)	P.40
Rondon 6º Maestoso, (E-flat)	P.45
Rondon 7º Alletto, (B-flat)	P.47
Rondon 9º Alletto, (G)	P.49
Rondon 10º (?), (c)	P.50
Adagio, (e-flat) (a forgotten movement?)	P.55
Rondon Alletto, (E-flat)	P.56
Rondon Andte, (C)	P.61
Rondon muy Allo, (G)	P.64
Rondon Andte in G sol, (F)	P.67
Rondon Alle.o, (G)	P.70
Sonata, (c)	P.73
Disposiciones de manos para el Organo de Ferrer (very unclear fingerings).	P.74-75
MS. 2176: (old no. 118, pp. 885-1006):	
Sonata p. Clarines y Cadireta d. Rodriguez (small, oblong format). (piece in D)	P.5
Allº por Clarines y Cadireta, (D)	P.10
Sonatas de Clarines de Rdo Diego Miroso, (D)	P.14
Sonata de Clarines de Rdo. Diego Miroso, (D)	P.20
Sonata de Clarines y Cadireta del Mismo, Allo, (D) (Finis coronat opus, P.29)	P.25
Sonata de Clarines y Cadireta de Rdo. Diego Miroso, (G)	P.30
Sonata por Clarines de Diego Miroso, (G)	P.35
Sonata Allº por Clar.s Diego Miroso, (D) (Added in the margin is <i>Casanovas</i>)	P.37
<i>Sonata de Clarines y Cad.a. del Rdo. Diego Miro,</i> <i>Orga.ta de Cordova,</i> (D)	P.41
Sonata por Clar.s y Cad.a., Allo, (D), Rodriguez,	P.46
Sonata por Clar.s y Cad.a., (an.), (D)	P.48
Sonata par Clar. en Orgre, (D), (an.)	P.51
Allo, Clar., (C), (an.)	P.54
Sonata por Clarines del Rdo Diego Miroso, Allo, (F)	P.55
Allo. Clarines, (C), (an.)	P.58
Allo, Clar.s y Cad.a., (C), (an.)	P.60
Allo, Clar.s y Cad.a, (c), (an.)	P.61
Versos Pastorils par Nadal. (e), (an.) (Followed by vocal strophes).	P.64
Versos 4º Tono, (a), (an.)	P.65
Versos 5º to., (c), (an.)	P.68
(Untitled movement)	P.71
Versos 6º to. (F), (an.)	P.72

Baio ad libitum (monophonic melody)	P.77
(Untitled movement)	P.78
Versos, (a), (an.)	P.81
Versos, (F), (an.)	P.82
Versos, (F), (an.)	P.84
Versos, (G), (an.)	P.85
Tocata por Clar.es y Cad.a. (D), (an.)	P.97
Rondon Grazioso por Clar. Andte, (A), (an.)	P.102
Rondon Andte, (G), (an.)	P.104
Sonata Allo por Clar.s y Cad.ta, (G), (an.)	P.106
Adagio Largo, (C), (an.)	P.110
Allegro, (G), (an.)	P.114
Lugubre, Largo, Despacio, (C), (an.) ⁸⁰	P.115
Andte Allo, (G), (an.)	P.116
Adagio, (G), (an.)	P.118

MS. 2290: (old no. 122, pp. 657–706):

Llibereta de Manos, Rondons y Sonatas per uss de Fr. Francische Moll, orgta.

Ano 1798.⁸¹

Sonata, Cantabile, (d), (an.)	P.2
Sonata Militar, Larg.to, (G), (an.) (addition: »Confranza de las Rusos a su Patron Sn. Nicolas«.	P.3
Figura 2 ^a Allo Mod.to, (D), (an.)	P.4
Figura 3 ^a a. aproche de las Columnas, (d).	P.4a
Concurso de las Turcas sobre los Bastionos y el terra de las (? unclear), (F), (an.) ⁸²	P.5
Figura 9 ^a : El furor de Turcas, (F)	P.7
Figura 11 ^a : Marcha Contrada de las tropas en la Coguista de la Festalaza, (D)	P.8
Marcha Ripallesa, (C), (an.)	P.9
(added later in a different hand: <i>Clar. y Cad.</i>)	
Marcha Allo, (C), (an.)	P.10
Adagio ma non troppo, (F), (an.)	P.10
Rondon, Presto, (F), (an.)	P.10
Adagio, (F), (an.)	P.10
Rondon, Presto, (F), (an.)	P.11
Rondon, Andte. Allo de Hayden, (F) ⁸³	P.12

80. *Despacio* is the term for a majestic section, normally played with tutti in connection with an organ piece. See Miguel Lopez: *Lleno-pieces in Mestres Instr. Despacio* means slowly, the same as *Adagio* in Italian.

81. See note 78 above. The same copy was done by the organist Francisco Moll.

82. A completely worthless piece of program music.

83. Haydn, the 2nd movement of *Sinfonia no. 85 La Reine*, see Hob. I, p. 147, Anhang XVII, for piano in Artaria's edition: *Differentes petites pièces, oeuvre 46*, 1786, Hob. Anhang XVII, p. 799.

Minuetto de Hayden, (F) ⁸⁴	P.14
Minuetto de Hayden, (C) ⁸⁵	P.15
Allegro de Hayden, (C) ⁸⁶	P.16
Exemplo: Llave de la Modulacion (short harmonic and figured exampes of modulation)	P.17–20
»Fin del Arte de Modulatio, ad majorem Dei Gloriam«	P.20
Minuets Violin iº y 2º	P.21–24
Sonatas Para el organo, Clave o Fuerte Piano del Sr. Carlos Baguer en el anyo de 1794. ⁸⁷	P.25
Sonata Primera, Allegro, (F)	P.25
Sonata Segunda, Allegro, (C)	P.28
Sonata 3ª, Moderato, (G)	P.30
Sonata 4ª, Larghetto, (B-flat)	P.33
Sonata 5ª, Allº con brio, (A)	P.37
Sonata 6ª, Andante, (D)	P.41

MS. 2424 (old no. 126, pp. 445–536, in oblong format):

(P. 1 reads: »Libro Pastoril, Par Navidad« all works are anonymous.)

(An incomplete, very primitive work in d)	P.3
(- - - - -)	P.4
La marita (only the right hand is notated, d)	P.5
Conzanta, (d)	P.6
Conzanta, (d)	P.7
Bayle, (d)	P.8
Ball del Aliya, (g)	P.9
Adagio, Pastoril, (G)	P.10
Minuetto, (G)	P.11
Passada, (g)	P.12
Pastorella Allegro de Mariner, (G)	P.13
Juguete, Allegro de Mariner, (c)	P.17
Pastorella, Mariner, (F)	P.20
Gayta sin repeticion de Vilar, (a)	P.21
Pastorella amoroso dulce de Vilar, (C)	P.24
Pastorella Allº Andte de Vilar, (C)	P.25
Allegro los Caputzinis, (G), (an.)	P.27
(Monophonic works, an.)	P.28–30
(Short untitled pieces)	P.30–31
Canzoneta las Pomerars, (an.)	P.32

84. Haydn, Minuet from *String Quartet no. 20* (op. 9) in E-flat major, Hob. I, p. 383 and for piano in Blundell: *A Selection of Six Favourite Pieces*, London 1779/80, Hob. Anhang XVII, p. 801.

85. Haydn, Minuet of *Sinfonia No. 85 La Reine*, see note 83.

86. Haydn (?).

87. The following six sonatas are in all probability composed by Carlos Baguer.

(Here follows a long series of small pieces for use at Christmas time, e.g. <i>Marcha des Magi</i> . Some are monophonic, others have just a few bass notes, all are anonymous)	P.32-63
Tocata Andante Largo Mariner, (F)	P.63
Pastorella Allº, (C), (an.)	P.64
Tocata Pastoril, Mariner, (F)	P.66
Pastorella Allº, (C), (an.)	P.68
Pastoril de M. Pauli Arnavat, (F)	P.69
Pastorella Allegro (F), (on p.72 there is a change from the obligatory 6/8 to 2/4), (an.)	P.71
Pastorella Allegro, (C), (an.)	P.73
Pastorella Ante de Vilar, (F)	P.75
Jugueto Allo e presto, (F), (an.)	P.77
(After these pieces there are several monophonic folk melodies for Christmas).	P.79-90

MS 2505 (old no. 129, pp. 353-390):

Llibereta de Rondons y Tocatas de Orgue. De Rondons y de Sonatas 6 de Pastorellas 6 Adagios 2, Mara 8^m Ano D. 1793.

Clar.Allo y Adagio, (G), (an.)	P.2
Rondon, 1. (g), (an.)	P.3
Rondon, 2. (C), (an.)	P.7
Rondon, 3. (F), (an.)	P.8
Rondonello, 4 (E-flat), (an.)	P.9
Rondon, Largo, (C), (an.)	P.10
Rondon, (page missing)	P.11
Toccata, Allegro, (C), (an.)	P.13
Sonata Adagio, (C), (an.)	P.14
Sonata Pastorella Allegro, (C), (an.)	P.15
Tocata por Clarins, (D), (an.)	P.16
Sonata sobre 10 cant del Gall, (C) (an.)	P.18
Sonata de Spona, Allegro, (C), (an.)	P.19
Obertura Sonata por Clarins y Cad.a del Rt.Franco Mariner (f-sharp)	P.20
Adagio Espacio, (d), (an.)	P.23
Adagio Espacio, (F), (an.) ⁸⁸	P.24
Rondonello Allo, (C), (an.)	P.25
Sonata de Morena, (C), (an.) (?)	P.26
Marcha de Clarins de Dn. Juan Moreno, (F)	P.28
Pastorella de Vilá, (F)	P.29
Pastorella de Fr. Pedro Masip, (F)	P.30

88. *Adagio Espacio* is the same as *Despacio*, a broad, majestic organ-piece, essentially homophonic.

Pastorella de Fr. Pedro Masip, (F)	P.32
Sonata Pastorella Allo del mesmo, (F)	P.33
Sonata de Fr. Pere Masip, (C)	P.34
Tocata Pastorella Allegro, (G), (an.)	P.35
(Here follow incomplete works)	P.37

Ms. 2506(old no. L29, pp. 39–424):

Top of page 1 reads: »A todas las Sonatas habya una ajuntacion al principio, por si acaso se quien tocar por el punto g. estara a puntado, a todas las principias de las Sonatas, y se adviere g. entre medio quando aya alguna sostenido, en su lugar si penra Beguadray al rebes si las sonatas con Benales se quiera tocar con sostenido«.

Sonata 1^a (shortly thereafter we find: »Apunciacionde

la 1^a Sonata«), (c-sharp) P.3

Sonata 2^a, Andantino, (E), (an.) P.10

Sonata 3^a, Allegretto non Molto, Se ha tocar medio punto

alto, con sostenidas a la llave, (C), (an.) P.17

(Several pages missing)

Rondo, Larghetto Ayre de Mureta, (F-sharp), (an.) P.21

Sonata 6^a(F), (an.) P.23

Sonata 7^a, (F), (an.) P.28

Ms. 2507 (old no. 129, pp. 424–477):

Sonatas del Felipe Rodriguez.

(Possibly also Anselmo Viola)

Sonata, (f), (Mestres Instr. II, no. 6) P.6

Sonata, (C), (Mestres Instr. II, no. 4) P.10

Sonata, (c), (unpublished) P.19

Sonata, (F), (Mestres Instr. II, no. 5) P.24

Sonata, (D), (Mestres Instr. II, no. 9) P.29

Sonata, (E-flat), (Mestres Instr. II, no. 8) P.35

Ms. 2508 (old no. 129, pp. 477–508):

Quaderno de Sonatas y Pasos Para Organo, Ano 1802

Sonata 1^o, Allegro 1802, (F), (an.) P.3

Sonata 2^a, Allegro 1802, (c), (an.) P.5

Sonata 3^a, Allegro 1806, (B-flat), (an.) P.9

Partit, Largo 1806, (C), (an.) (actually a fugue)	P.13
Passo 5º tono punto alto, 1806, (D).	
(This is a theme and its partial continuation from	
Casanovas C-dur Paso, Mestres Instr. I, no. 5, P. 175)	P.16
Sinfonia, Maestoso, (F), (an.)	P.19
Allegro molto, (F), (an.)	P.22
Sonata y Adagio, 1806, (E-flat), (an.)	P.24
Partido de Bajo, Andantino, (C), (an.)	P.28

Ms. 2509 (old no. 129, pp. 509–538):

Quaderno de Sonatas y Sinfonias, Tocatas y Boleras del Año 1808. (Juan Sagusta?)

Allo, (D), (an.)	P.5
Sonata 3ª, (F), (an.)	P.6
Sonata 4ª, Ande ma non troppo, (A), (an.)	P.9
Adagio, (g), (an.)	P.10
(Marcha (written in a different hand, partly illegible)	P.11
Rondo, Allegro, (G), (an.)	P.12
Sonata 6ª, Ande mosso, (A), (an.)	P.14
Cantabile, (E), (an.)	P.15
Minuet, (A), (an.)	P.15
Sonata 7ª, (G), (an.)	P.17
Allegro, (G), (an.)	P.18
Sonata 8ª, Siciliano, (a), (an.)	P.19
Allegro, (A), (an.)	P.20
Sonatina para Forte Piano, con Violino obligato del	
Sig. Ign.º Pleyel, (G)	P.21
Sonata del Sig. Pedro por Forte Piano, (C)	P.27

Ms. 2514 (old no. 129, pp. 603–630):

Sonatas de Vario Autores

Say De. Candido Candi

Sonata allegro, (a)	P.2
Sonata 2ª, Allo, (C)	P.7
Sonata 3ª, Largo, (F)	P.19

Ms. 2515 (old no. 129, pp. 631–692):

Quaderna de Sonatas para Piano

Sonata 1ª, (C), (an.)	P.2
Sonata 2ª, (A), (an.)	P.18
Sonata 3ª, (E-flat), (an.)	P.34
(All the sonatas have three movements)	

MS. 2516 (old no. 129, pp. 693–720):

Quaderna de Sonatas, Rondon y Minuetas. De Candido Candi y Casanovas.

Sonata 1ª All. (G)	P.3
Rondon Moderato, (G)	P.9
Minuette, (G)	P.14
Rondon, (G)	P.16

MS. 2517 (old no. 129, pp. 721–724):

Sonata Allegro, (c)	P.1
---------------------	-----

MS. 2518 (old no. 129, pp. 725–728):

Sonata Corneta o Clarines, (G), (an.)	P.1
---------------------------------------	-----

MS. 2520 (old no. 129, pp. 735–743):

Verso 1º, (c), (an.)	P.1
Versos para Kiries, (D), (an.)	P.7

We go on to MS. 2723, which is in part the continuation of the many small volumes from MSS. 2505–2518. The beginning of MS. 2723 reads:

»Codero de Verso del Señor Joan Obrado, Organista del Collegio de Sⁿ Pablo al Campo de Barcelona, Ano de 1794.⁸⁹

Versos, (D)	P.1
Kyries, (D)	P.3
Gloria, (G)	P.4
Gloria 5º tono	P.12

MS. 2786 (old no. 138, pp. 265–318):

Contains a number of works of interest. P. 1 is unfortunately damaged and p. 3–27 contains mostly monophonic works which are difficult to decipher.

Barile las Capados, (G), (an.)	P.21
Versos 1º Tono por un Magnificat, (an.)	P.22
Versos Del Rdo Diégo Mirosa, (G)	P.24
Versos 2º Tono por un Magnificat del R.to Diégo, (D)	P.24
Versos 8º Tono por el Magnificat, (G), (an.)	P.25
Versos del Rdo Diégo Mirosa, (G)	P.27

89. Joan Obradas was organist at the church of San Pablo del Campo, one of the oldest churches in Barcelona. It goes back to the 10th century and is located near the harbour on a small street beside the *Ramblas* behind the *Liceo*-theatre. To the church belongs a little Benedictine-monastery, and it is to this that the title refers: Organista del Collegio.

Sonata u Obertura sobre las Sacris, 6° to. (?), (D)	P.33
Sonata de Joseph Marti, Allo, (F)	P.38
Tocata Allo, Corneta, (F), (an.)	P.39
Tocata Allo, Corneta, (A), (an.)	P.40
Tocata Allo De Escarlatti, (D)	P.42
Tocata Allo De Escarlatti, (C)	P.44 ⁹⁰
Sonata del Sey. Agrell, (F)	P.46 ⁹¹
Tocata por Clar.o y Cad.ta, Medio ayre, (F)	P.48
Tocata por Clar. del Rdo Antonio Mestres, (D)	P.49
(Here follow several insignificant orchestral works)	P.51-63

Ms. 2984 (no old no.)

Versos 5° Tono, Franco Mariner, (C)

P.1

Pr. Verso p. Clarines

Gloria 5° Tono

P.8⁹²

Versos 1° Tono, (d)

P.19

Gloria 4° Tono

P.23⁹³

Versos de Primero tono par Kiries y Gloria de Junca(?)

P.33

Versos Por Agnus, (an.?)

P.50

Versos de 5° Tono de Gloria

P.54

(It should be noted that there are always nine verses in the Gloria, which can be performed in alteration with the choir).

Ms. 2998 (no old no.)

Llibero de Sonata y Pastorela de Dn. Manuel Neñra.⁹⁴ (The contents of this very

90. Neither pieces are in the Longo- and in the Kirkpatrick-editions. Perhaps they are unpublished works?

91. It is the *Sonata In F Major* by the conductor Johann Agrell, born in Sweden 1701 and died in Nurenberg in 1765. The movement from MS 2786 is printed in *Sei Sonatas per il Cembalo solo*, Nurenberg 1748. A later edition dating 1758, London, see RISM A/I/IA 422 and 423, I. I am grateful to Professor, Dr. Ingmar Bengtsson, Uppsala for this information. The 1st printing of the six sonatas of Agrell is in KMAB (Kungl. musikaliska Akademins Bibl.), Stockholm.

92. In all probability the following versets are also by Mariner.

93. It has not been possible to find information about this Junca.

94. This refers to Manuel Blasco de Nebra, whose six sonatas were printed in Madrid, 1780 as his opus 1. They are reprinted by Robert Parris, Ed. Union Musical Española. Parris had used the copy from the Library of Congress, Washington for his edition, see also W. S. Newman, op. cit. p. 306, where Nebra is mentioned with the above mentioned sonatas. Newman states: »Quite as much as Scarlatti and Soler, Blasco de Nebra seems to enjoy »dancing« to infectious Spanish rhythm« (p. 309). Nebra does not belong to the school of Montserrat and the Catalan group of composers. He was born in Madrid and worked in Sevilla as organist at the cathedral until his death in 1784. It is important to note, that the archives of

beautiful volume in oblong format is made up of the six sonatas in two movements (cf. footnote 94) from p. 2 to p. 49 followed by six *Pastoralas* in three movements, pp. 52–96, and finally twelve sonatas from p. 96 to the end of the volume.

Sonata no. 1, (c), Adagio-Allegro, (Parris no. 1)	P.1
Sonata no. 2, (B-flat), Adagio-Allegro, (Parris no. 2)	P.10
Sonata no. 3, (A), Adagio-Allegro molto, (Parris no. 3)	P.18
Sonata no. 4, (g), Adagio-Allegro molto, (Parris no. 4)	P.27
Sonata no. 5, (f-sharp), Adagio-Presto, (Parris no. 5)	P.37
Sonata no. 6, (F), Adagio-Presto, (Parris no. 6)	P.47
(Here follow the six Pastorellas in three movements expressly cited on a special title page as: »Pastorela de Nebra« (and not <i>Nevra</i> , as found in the beginning of the volume).	

Pastorela, (G)	pp.52–57
Pastorela no. 2, (F)	pp.58–65
Pastorela no. 3, (a)	pp.66–73
Pastorela no. 4, (b)	pp.74–81
Pastorela no. 5, (C)	pp.82–88
Pastorela no. 6, (e)	pp.90–86
(A special title page reads: »Pastorela de Dn. Manuel Blasco de Nebra«).	
(Twelve sonatas, some of which are in two movements, Adagio-Allegro, then follow.)	
Sonata no. 1, (A)	pp.98–105
Sonata no. 2, (c)	pp.106–113
Sonata no. 3, (D)	pp.114–121
Sonata no. 4, (C)	pp.122–129
Sonata no. 5, (d)	pp.130–137
Sonata no. 6, (e)	pp.138–145
Sonata no. 7, (F)	pp.146–153
Sonata no. 8, (C and E-flat minor)	
Andante y Allo Molto	pp.154–161
Sonata no. 9, (a), (one movement only: Allegro)	pp.162–165
Sonata no. 10, (C)	pp.166–169
Sonata no. 11, (A), (one movement only: Allegro)	pp.170–173
Sonata no. 12, (F), (one movement only: Allegro)	pp.174–

Escolania have a copy with previously unknown piano music of this very acknowledged Spanish composer from the 18th century. On the first page in the MS we find *Nevra*, inside the MS before each *Pastorela*: *Nebra*. *Nevra* has the soft b, which may indicate that the MS is of Catalan origin. *Nevra* is an older form of writing. This can be seen in other names also.

Finally, we include a list of the works by José Elias found in MS. 2999.⁹⁵

MS. 2999 (no old no.)

(The title page reads: »Obras del José Elias«).

(All of these pieces are cyclic in form and are made up of a main section which is divided into smaller sections. The first section is often made up of three parts, of which the middle part contains a fugal passage; the last section bears the designation »Tocata«, and it is in two parts.)

Pieza, Primero Tono, Vivo, Andante, Vivo	P.1
Muy vivo (Fuga)	P.2
Tocata, Grave,	P.3
Tocata, Allegro,	P.4
Pieza, 2ª, Segundo Tono (Registro Igual)	
Vivo, Largo, Vivo (alternating in seneral parts)	P.5
Vivo, (fuga)	P.5
Tocata, Grave,	P.7
Tocata, Allegro,	P.8
Pieza, 3ª, Terzero Tono, Vivo, Largo, Vivo, (fuga)	P.8v-9
Tocata, Grave,	P.10
Tocata, Allegro,	P.11
Pieza, 4ª, Quarto tono, Allegro, Largo	P.12
Vivo, Fuga,	P.13
Tocata, Grave,	P.14
Tocata, Allegro,	P.15
Pieza, 5ª, Quinto Tono, Vivo, Grave, Vivo etc.	P.16
Vivo, Fuga,	P.16v
Tocata, Grave,	P.18
Tocata, Allegro,	P.18
Pieza, 6ª, Sexto Tono, Largo, Vivo, Largo,	P.19
Vivo, Fuga,	P.19v
Tocata, Grave,	P.21
Tocata, Allegro,	P.22
Pieza, 7ª, Septimo Tono, Vivo, Largo etc.	P.23
Vivo, Fuga,	P.23
Tocata, Grave,	P.23v
Tocata, Allegro,	P.24
Pieza, 8ª, Octavo Tono, Vivo, Largo etc.	P.27
Vivo, Fuga,	P.27v
Tocata, Grave,	P.29

95. P. Gregori Estrada is working on a publication of this MS which should be out in the near future. The twelve pieces form an important contribution to the extensive organ works of Josep Elias. His organ music is partially presented in three vols. ed. by J. M. Llorens, *op. cit.*, Barcelona 1971. – The Montserrat MS 2999 is not mentioned in the preface of the three new volumes.

Tocata, Allegro,	P.29 _v
Pieza, 9 ^a , En forma de Pastorela, Andante	P.30 _v
Vivo, Fuga,	P.31
Tocata, Grave,	P.33 _v
Tocata, Allegro,	P.34
Pieza, 10 ^a , En forma de Aria, Andante	P.34 _v
Vivo, Fuga,	P.35
Tocata, Grave,	P.37
Tocata, Allegro,	P.37 _v
Pieza 11 ^a , En forma de Concierto, Vivo	P.39
Largo,	P.40 _v
Vivo, Fuga,	P.41
Tocata, Grave,	P.42
Allegro,	P.42 _v
Pieza, 12 ^a , En forma de Clarines, Vivo, Largo etc.	P.43
Vivo, Fuga	P.43 _v
Tocata, Grave,	P.46
Tocata, Allegro, (Concerto),	P.46 _v

The greatest portion of the MSS. mentioned here are still waiting to be published, and there is no doubt at all that new light will be cast upon keyboard music of Southern Europe between 1750 and 1820 when the majority of these works are readily available. At the same time, it should be emphasized that many of the works are not only of historical interest, but are also artistically outstanding compared to other music composed during the Classic era.

C. Composers

As previously indicated, Escolania at Montserrat occupies a central position regarding musical activity in Catalonia. In the following we shall account for the names of composers found in the MSS. which pertain to musicians who were active at the cloister during the 17th and 18th centuries. Escolania, with which a large part of these composers were associated, had in reality the character of a conservatory, in addition to the fact that the boys' choir was educated with the direct intention of it participating in religious services. The larger cities of Spain had no conservatories or music schools before well into the 1800's.⁹⁶ One can establish that organist-composers from the Montserrat (and Barcelona) area comprise a particular »school« within the development of Southern European organ and piano music. Besides the names of many foreign composers, we are also presented with names of Catalan and Spanish origin in

96. Madrid: Real Conservatorio de Música, 1830, Barcelona: Conservatorio Nacional de Música, 1838, Cordoba, 1862, Malaga, 1880 and Valencia also 1880.

the archives of Escolania.⁹⁷ The following is a list in alphabetical order of the composers followed by their dates when possible. In addition, MSS. which contain works by the composer in question are also indicated, while footnotes refer to additional information where available and to literature.⁹⁸

- 1) Carlos Baguer 1769–1808), organist at the cloister and later at the Cathedral in Barcelona, MSS. in Bibl. Cat.: 388/3, 388/4, Montserrat: 488, 1292b, 1627.⁹⁹
- 2) Jaime Balius (died 1822), raised at the cloister, MS. 477.¹⁰⁰
- 3) Bernadet (?), MS. 654 dated 1767.¹⁰¹
- 4) Brasoll (?), MS. 1608.¹⁰²
- 5) Benito (Benizio) Brell (1786–1850), MS. 1630.¹⁰³

97. The names are in the MSS whose numberings were altered after M. Querols survey in *MGG*. It is unfortunately not always in agreement with the names by Querol and in the Archives of Escolania, for example there is some doubt about certain names concerning the foreign composers, which are completely missed in the lists of *MGG*, as is the Swedish born composer Johann Agrell, see note 91. At the same time there are imprecisions in the edition of Soler's sonatas by P. S. Rubio. In the preface to each volume (I–VII) the sources are mentioned, and the following movements from the MSS of Montserrat archives are presented in the following (the old numbers are related to the new ones, some movements cannot be found in the archives, and it should be added, that they are not original MSS of Soler but only copies).

The new Soler edition vol. I, no. 3, 4, MS. old no. 110 (new no. ?).

II, no. 35, 36, 40(?), MS old. no. 48, new no. 488.

II, no. 37, 38, 39, (?), MS old no. 58, new no. 654.

III, no. 41, 43, 47, 48, 49, 51, 52, 54, MS old no. 48, new no. 488.

III, no. 45, 46, 53, 56, MS old no. 29, new no. ?

III, no. 42, MS old no. 77, new. no. (?).

IV, no. 61, 62, MS old. no. 27, new no. 63.

VI, no. 91–99, MS old no. 48, new no. 488.

VII, no. 100, 101, 103, 105, 106, 108, 114, MS old. no. 48 new no. 488.

VII, no. 102, 104, 107, 113, MS old no. 99, new no. (?).

VII, no. 109, MS old no. 29, new no. (?).

VII, no. 110, 111, 115, MS old. no. 27, new. no. 63.

When Padre Codina's great task of cataloguing is finished, it will be possible to get a general view of the contents of the MSS and the sources. MS 488, old no. 48 should according to Querol contain 20 Soler sonatas, but there are only 7. The reason for this could be the new numbering, which sometimes divides the older MSS in more new different numbers.

98. See besides the general handbooks the Spanish musical dictionary: *Diccionario de la Música Labor*, ed. by Joaquín Peña and Higinio Anglés, vols I–II, Barcelona 1954.
99. See Frotscher, *op. cit.* p. 749 and *Diccionario*, I, p. 161.
100. Perhaps educated in Escolania, but further informations are missing. In *Diccionario* I, p. 359, he is mentioned as teacher and choir master in Montserrat.
101. Bernadet, no information.
102. No information.
103. Mentioned by Frotscher, *op. cit.* p. 751 and also by Pedrell, *op. cit.*, no. 577 and *Diccionario*, I, p. 359. Pupil in the Escolania and later monk.

- 6) Gironimo Blañar (?), MS. 1770.¹⁰⁴
 - 7) Candido Candi (1844–1911), MSS. 2514, 2516.¹⁰⁵
 - 8) Narciso Casanovas (1747–1799), MS. 2516.¹⁰⁶
 - 9) Joan Cererols (1618–1676).¹⁰⁷
 - 10) Joseph Closells (?), MS. 1770.¹⁰⁸
 - 11) Crobeter (?), MS. 1289.¹⁰⁹
 - 12) José Elias (died 1749), MS. 2999: *Obras de José Elias*, also in Bibl. Cat.¹¹⁰
 - 13) Matéo Ferrer (1788–1864), Bibl. Cat. MS. 388/3, Montserrat MS. 1292b.¹¹¹
 - 14) Freixanet (ca. 1730–?), Bibl. Cat., Barcelona.¹¹²
 - 15) Juan Gali (died 1781), Bibl. Cat. MSS. 388/2, 388/1, Montserrat MS. 477.¹¹³
 - 16) José Gallés (1761–1836), Bibl. Cat. MS. 388/1, Montserrat MS. 1205.¹¹⁴
 - 17) Garricoles (?), Bibl. Cat. MS. 895.¹¹⁵
 - 18) Benizo Julia (died 1787), monk at Montserrat, MS. 2174.¹¹⁶
 - 19) Fr. Miguel Lopez (1669–1732), monk at Montserrat, MS.¹¹⁷
 - 20) Francisco Mariner (?), MSS. 2424, 654, 484, 1205, 1419, 1770.¹¹⁸
 - 21) P. Marsal (?),¹¹⁹
-
104. No information.
 105. See *Diccionario*, I, p. 452, organist in Barcelona 1872.
 106. Mentioned by W. S. Newman, *op. cit.* p. 286 and p. 312 and in *MGG*, vol. II, col. 881, Frotscher, *op. cit.*, p. 749. Pasos and sonatas are edited in *Mestres Instr. I*. See also Gorina, *op. cit.*, p. 72 and in *Diccionario*, I, p. 468.
 107. Shortly mentioned by Eitner, *op. cit.*, in *MGG*, vol. II, col. 966 and in *Diccionario*, I, p. 500. Edited in *Mestres I* and *III*, chorals and pieces for choir, see Gorina, *op. cit.*, pp. 69, 72, 73, 79.
 108. No information.
 109. No information.
 110. See Pedrell, *op. cit.*, and *Diccionario*, I, pp. 807–878 with a full list of works and with references to literature.
 111. See Newman, *op. cit.*, pp. 290 and 313–314. Nin has published one sonata in the collection *Seize Sonatas Anciennes* etc., Ed. Eschig, Paris, see also Gorina, *op. cit.*, pp. 89–90 and *Diccionario* I, p. 900 with a full list of works.
 112. See Newman, *op. cit.*, p. 285, Kastner: *Silva Iberica* I (one sonata) and Nin, *op. cit.*, with two sonatas. They are to be found in Bibl. Cat., Barcelona, MS 388/3, Pedrell 1223, see also Gorina, *op. cit.*, p. 89.
 113. *Diccionario* I, p. 997, where he is referred to as Ignazio.
 114. See Newman, *op. cit.*, p. 313, Nin, *op. cit.* with six sonatas, Marchi with two from MS 388/II in Bibl. Cat., containing 23 sonatas. MS 1205, Montserrat contains *Sonatas para Organo, Versos 5º Tono*, see also Gorina, *op. cit.*, pp. 89–90. 119 and *Diccionario* I, p. 1005.
 115. See *Diccionario* I, p. 1028 places him in the middle of the 18th century.
 116. See M. N. Hamilton: *Music in 18th Century Spain*, p. 234, Gorina, *op. cit.*, p. 72 and *Diccionario* I, p. 1326.
 117. Eitner (Quellen) speaks about the treatises: *Eisagoge ad Musicam* and *Miscellanea Musica*. *Diccionario* I, p. 1432 with a full list of works.
 118. *Diccionario* I, p. 1476, no dates. Mentions the MS from 1767.
 119. No information.

- 22) Pedro Masip (?), MS. 2505.¹²⁰
- 23) José Marti (1719–1763), monk at Montserrat, MS.¹²¹
- 24) Antonio Mestres (18th century), Bibl. Cat. MS. 775, Montserrat MS. 654.¹²²
- 25) Diego Miroso (?), MSS. 2176, 1292a.¹²³
- 26) Raymundo Morillio (?), .¹²⁴
- 27) Juan Moreno (?), MSS. 484, 2505.¹²⁵
- 28) Manuel Blasco de Nebra (Neura), (died 1784), MS. 2998.¹²⁶
- 29) Joan Obradas (fl. 1790), MS. 2793 dated 1794.¹²⁷
- 30) Joaquin Martinez y Oxinaga (18th century), MS. 1289 dated 1794.¹²⁸
- 31) R. or Miguel Palau (?), MSS. 1289–1291 dated 1826.¹²⁹
- 32) Ramon Pedro (fl. 1780), organist in Barcelona 1787, MSS. 1608, 1607b, 2509.¹³⁰
- 33) Ignazio (?) Bernado Perez (or Davide Perez) (1711–1780), born in Napoli but active in Lisbon, MS. 161.¹³¹
- 34) Olia (?)¹³²
- 35) Juan Moreno y Polo (?)¹³³
- 36) J. Prat (18th century).¹³⁴
- 37) Juan Quero (?).¹³⁵
- 38) Ign. Raffael (?), MS. 2154.¹³⁶

120. Name unknown.

121. See Hamilton, *op. cit.*, p. 227 and *Diccionario* I, p. 1481.

122. *Diccionario* I, p. 1523.

123. No information.

124. No information.

125. No information.

126. See Newman, *op. cit.*, p. 228 and Frotscher, *op. cit.*, p. 749. R. Parris' edition of the six sonatas, Ed. Union Musical Española, with references to the edition from 1780, Madrid, opus 1. *Diccionario Biografico de la Música* states the year of death of de Nebra as 1787. It is believed that the composer has written over 150 works see *Diccionario* I, p. 303.

127. No information, see note 72 in B, Manuscripts.

128. *Diccionario* II, p. 1676 with full list of works.

129. Palau appears as Manuel in MS 1291. In the library of Montserrat in the collection: *Anari* 8º, Est. 695, no. 10 one can read a *curriculum vitae*, *catalogo editat per los emigos*. This catalogue has, however, disappeared.

130. Ramon Pedro is not mentioned in the usual dictionaries. He was possibly active as an organist in Barcelona.

131. *Diccionario* II, p. 1739 mentions him very briefly and also a MS containing the motet *Audi, filia et vide*.

132. No information.

133. *Diccionario* II, p. 1799 with the first name Esteban, but with no date. He is also represented in Bibl. Cat., Barcelona.

134. Josep Prat, *organista de la Jesú de Gerona* 1782–1800, according to F. Civil: *La Música de la Ciudad de Girona*, p. 29 and p. 36.

135. No information.

136. According to Eitner a Vienna composer.

- 39) J. Riguer (?).¹³⁷
- 40) Felipe Rodriguez (1759–1814), MSS. 2146, 2175, 2176, 2507.¹³⁸
- 41) Joseph Saranova (?), MS. 1770.¹³⁹
- 42) Joan Thomas (19th century), MS. 1770.¹⁴⁰
- 43) Vallorora (?).¹⁴¹
- 44) J. Valls (or Francisco) (1665–1774?), MS. 2154.¹⁴²
- 45) José Vilá (18th century), MS. 1419.¹⁴³
- 46) Fray (Francisco) Vilar (18th century), Bibl. Cat. MSS. 735, 388/15, Montserrat MSS. 2424, 2505, 1770.¹⁴⁴
- 47) Juan Quero y Villaro (*fl.* 1760), MS. 654 dated 1767.¹⁴⁵
- 48) José Vinyals y Gall (1771–1828), monk at Montserrat, MSS. 63, 484, 2505.¹⁴⁶
- 49) Anselmo Viola (1739–1798), monk at Montserrat, MSS. 63, 286, 312, 484, 663.¹⁴⁷

Besides these names there are several anonymous works. Under a closer examination of the MSS., it can be seen that the same handwriting dominates in many of the volumes. This means that they were written by the same transcriber and are therefore not original manuscripts in the strictest sense. This is also true of the works by Soler, who is generously represented in the collections. The transcriptions were intended for practical use in teaching and religious services. A few of the MSS. are very beautifully written and bound, which indicates that they probably were not for practical use. This is the case with MSS. 2998 and 2999: the former dedicated entirely to works by Blasco de Nebra and the later consisting of 12 extensive organ works by Elias. Both MSS. are well preserved and not worn from diligent use or practicing. The majority of the composers, as indicated in the footnotes, were active at Montserrat. In the next chapter, we shall attempt to present a stylistic and formal analysis of the numerous works, and we will try to put the works for organ as well as the works for piano into historical perspective in relation to older Spanish and Italian keyboard music which has had a major influence upon the Pyrenean Peninsula during the 1700's.

137. No information.

138. Rodriguez ed. in *Mestres Instr.* II, 15 piano sonatas and a rondo. Newman, *op. cit.* pp. 311–313 and Gorina, *op. cit.* pp. 72, 118–119.

139. No information.

140. No information.

141. No information.

142. Hamilton, *op. cit.*, p. 218. Choir master at the cathedral of Barcelona, also mentioned by Gorina, *op. cit.*, pp. 75, 76 and in *Diccionario* II, pp. 2190, 2191.

143. See Gorina, *op. cit.*, p. 100 and *Diccionario* II, p. 2230.

144. *Diccionario* II, p. 2231, mentioned here as organist in Barcelona.

145. No information.

146. See Newman, *op. cit.*, pp. 286, 312 and 667, also by Gorina, *op. cit.*, pp. 72 and 90.

147. *Diccionario* II, p. 2236 with a full list of works.

II: Stylistic Features

A: Grouping According to Instrument: Organ vs. Harpsichord (Piano)

The titles that appear most frequently are sonata and toccata, the same indications found in the music of Scarlatti, and there is no distinction made between organ and piano. More seldom is the older Spanish term »Tiento«, which appears in MS. 1205– *Tiento 6º Tono* by Cabanilles – and in MS. 1419, where we find another *Tiento de falsas 6º Tono* by Cabanilles. »Tiento« is the old Spanish term for a *ricercare*-like piece, of which Cabanilles developed many different types. He utilized the so-called *falsas*: suspensions which are modeled after, or at least bear a strong resemblance to figures seen in the »*Durezza e ligature*« pieces found among early Italian organ music. The other *tientos* found in the MSS. covered here are further inscribed »*Partido de mano drecha*,« and this refers to the organ's division of registration in which the right hand utilized a solo register to perform its own ornate voice. The terms »toccata« and »sonata« may distinctly refer to pieces for harpsichord, but in some MSS. we find »*Sonata para Clarines y Cadireta*,« indicating again registration and hereby specifying that they were intended for organ. Among religious pieces, which of course were intended for organ, we find many versos written in the eight modes. In addition, the unique »*Obertura*« para Clarines are also organ works. The many »*Pastorellas*« can give rise to certain problems regarding choice of instrument, but most of them are organ pieces in which the right hand is played using a reed stop (»shawm«), whereas the left hand is usually given only a simple bass voice that requires filling in – a kind of figured bass. Stylistically speaking, there are no great differences between the works for organ and the works for piano. For example, Ramon Pedro's sonatas for Clarines y Cadireta (in MS. 1607 dated 1767) are just as convincing when played on the harpsichord or piano as they are for organ. In connection with MS. titles one often finds »*por Orga*« which might tend to indicate organ, but in one case it refers to a Haydn piano sonata. Here again one must be on one's guard: the title »*Orga*« simply means instrument, that is, it has the same meaning as the old medieval word »*organum*« (*organon*). »*Orga*« is simply a general term for keyboard instrument. The difference between harpsichord and piano can also be difficult to determine. When *para Clavi Cordio* is stated in certain MSS., this does not necessarily mean that the work is for clavichord; more likely it is for harpsichord, because in Spanish the harpsichord is called *Clavicordio di plumas*. Some MSS. do specifically mention »*Fuerte Piano*« or Piano Forte (see MS. 1290 and MS. 2154: *Variazioni p. Clavi Cembalo o Forte Piano*). Stylistic differences between works for organ and works for harpsichord can be discovered,¹⁴⁸ but in large the compositional techniques and forms employed in connection with the two instruments are quite similar indeed.

148. See my forthcoming article in: *Revista musical Catalana*: »Studien der technischen Besonderheiten der Katalanischen Musik für Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts«.

The problem of organ vs. harpsichord vs. piano is due mainly to the fact that the Northern European interpretation of 18th century (and 17th century) organ style is based on the German types of instruments and the »prelude and fugue« style and voice-like organ chorales associated with these instruments. Brilliant, pianistic organ playing is not indigenous to the North German school. Elegance and virtuosity is exactly what is evident in Italians such as Domenico Zipoli (1668–1726), who, by the way, in 1717 is found among the members of the Jesuit brotherhood in Seville. A large portion of Anselmo Viola's works were written for organ, and the same is true of the »piano composer« Antonio Soler. Many of his works bear the title *tientos*, which clearly indicates the organ.

The true harpsichord (piano) works include effects such as quickly repeated notes which are obviously imitative of the guitar.¹⁴⁹ These abundantly utilized figures are partly borrowed from the Italians,¹⁵⁰ from G. B. Ferrini, Bernardo Paquini and Ales. Scarlatti to name a few. We find these idiomatic guitar effects in the works of many of the Catalan masters, such as the previously mentioned Viola (his *Sonata Segunda* from MS. 63, p. 4–5). We should in this case mention the addition »*Muta il deti*,« just as we find it in the music of the 17th century Roman composers and later in the music of Scarlatti. Change of fingers (»*Trillo sul un tasto*«) were an effect often used by Domenico, and the question is: how much did he bring with him to Spain from Italy, and to what degree did he acquire these effects from the Spanish national instrument, the guitar?

Example 1: Sonata no. 2a in G major by A. Viola.



149. See here R. Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 194, in which it is not quite clear, how greatly Scarlatti was influenced by the Spanish national instrument.

150. See my thesis in *Dansk Årbog for Musikforskning (Danish Yearbook of Musicology)* X, 1979, pp. 5–66, where the technical instrumental problems are mentioned in connection with Roman Keyboard music of the 17th century, see also my edition of the Vatican MS *Vat. Mus. 569*, Edition Egtved 1981.

In the music of Scarlatti we find numerous examples of the so-called acciaccatura chords, most often in the left hand.¹⁵¹ The expression refers to a technique of ornamentation in which dissonant tones are inserted within an accompanying group of chords. A prerequisite for the acciaccatura effect was a fast, arpeggiated keyboard attack, the rhythmic effect being identical with that of the guitar. The dissonant ornamentation of these chords is not found in the Catalan MSS., we do, however, frequently find triads in close position (and also chords with four notes). These are almost always played by the left hand in the middle register as an accompaniment to a lightly figured melody in the right hand. These chord groups, which one also frequently finds in the music of Scarlatti, are typical harpsichord effects. Whereas the Alberti bass is found in both organ and harpsichord music, these close chords were meant to be arpeggiated with a particular rhythmic effect that only the harpsichord and to a certain extent the old pianoforte (*Hammerklavier*) can realize.

With the works which were obviously written for the organ as our point of departure, we shall begin our stylistic investigation of melody, harmony and texture, and attempt to discover characteristic stylistic features of the Catalan school during the 18th century. We will in addition look back as regards the relation to the older Spanish organ and harpsichord masters, and point out the influence of Italian music.

B: Melody

The short liturgical organ movement called »versette« (*verso*) underwent a major development from the early works by Cabezón, which were inspired by vocal music, to the greatly ornamented »pianistic« works found in MSS. at Montserrat and at Bibl. Cat. in Barcelona. These works, which we will study more closely, are from the 18th century. Cabezón's melodic style, which closely resembles vocal style, uses a *cantus firmus* with long metric values in one voice and adds short imitative motives in the other voices. The structure is completely contrapuntal. Similar versettes are found in Italian works by Frescobaldi

151. See concerning the Acciaccatura, Fr. Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venice 1708 (facsimile edition Broude Brothers, New York 1967), p. 92, which shows a couple of examples all based on arpeggios. An interesting early example of acciaccatura (and of a kind of mordent as Gasparini notes) is found in the *Fondo Chigiano* in the Vatican-library, *Chigi MS Q IV 28*, p. 8, *Passacaglia sopra la mi*, anonymous. The final bars are as following:



The piece is published in my edition *Roman Harpsichord (Piano) Music in the 17th Century*, Edition Egtved 1980.

and his successors, Fabricio Fontana and G. B. Fasolo¹⁵² to name two. Miguel Lopez is generously represented in the Montserrat MSS. with several series of versettes organized according to mode (as with Cabezon, Fasolo and others). The *versos* of Lopez are published in four »*Colleccions*« in the series *Mestres de L'Escolania de Montserrat, Musica Instrumental*, vol. II (Montserrat 1934, ed. P. Pujol). The melodic details are clearly seen in *Primera colleccio*, where we find in no 2. in the first mode a technique reminiscent of Cabezon: a *cantus firmus*-like movement with short imitative motives (*cantus firmus* in S., while A., T. and B. imitate).

Example II (a & b)

- a): Cabezon's *Versus Primi Toni* from *Octo Toni Psalmorum, Choralis in Cantu*.
 b) Lopez's *Verso* over Psalm 109: *Dixit Dominus*.



As we can see towards the end of the Lopez example, each melody is quickly abandoned for the sake of more ornamental figures, but the relation to the old *verso* type is still quite obvious. The contrapuntal melodic style of the *verso* is fully realized in Lopez's third *Colleccio*, which is based entirely on the typical »de medio registro,« or divided register on a single manual, of Spanish organs. The left hand manual went as high as c¹, and the right hand manual as deep as c sharp¹. During the 17th century, the interest for reed stops, especially trumpet stops, became so important for Spanish organ music, that divided registration was widely used in all types of works. The solo voice was also described as »*mano derecha*« or »*mano izquierda*« referring to the right and left hand respectively, or as »*registro alto*« (upper solo register) or »*registro basso*« (lower solo register). This type of solo playing was probably inspired by the intense interest in wind music that was so important on the Pyrenean Peninsula, especially as regards court music, during the Baroque period, in contrast

152. See my edition *Roman Organ Music from the 17th Century*, edition Egtved, 1980, and R. Walter, *Fasolo Annuale*, 1645, edited by W. Müller Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, 1965.

to the Italian music for strings. The organ could imitate the elegant figures of this wind music, and the melodies of a number of versettes are so ornamented and virtuoso that the basic *cantus firmus* disappears completely.

Example III (a & b)

a) Lopez's *Verso Quint* no. 2 from the third *colleccio*.

b) *Verso de 8º tono* by Antonio Mestres, ca. 1750.¹⁵³



The ornamented melody usually consists of scale passages, turns, especially in connection with a leap of a third, and, of course, arpeggios borrowed from Italian piano style.¹⁵⁴ In certain ornamented pieces we find a thematic element that, like those found in works by North German composers, contains intervals of tension that actually build upon harmonic affinity (cf. Ex. IV. *Paso No. XI* by N. Casanovas, *Mestres Instr. I*, p. 203).

Example IV



153. Six *Versos* by A. Mestres are edited by Fr. Civil, Ed. Union Musical Española, Madrid 1974.

154. The influence of the Italian style on the Pyrenean Peninsula can hardly be overrated. H. S. Kastner presents a *Partite sopra la Aria della Folia da Spagna* from Biblioteca Publica e Arquivo Distrital, Braga, Portugal in his edition *Silva Iberica*, vol I Ed. Schott, Mainz. The style is here figured both in the left and the right hands, and the arpeggio may have played an important role; see my edition of the MS *Vat. Mus. 569*, where one can find two *Tastatas* by Barnardo Pasquini, previously unknown; here both the arpeggio technique and the passage work are very highly developed. This was spread to Portugal and to Spain.

In general, motives with a turn about the leading tone – tonic in minor keys – played an important part in liturgical works of the latter half of the 18th century. These turns with leading tones occur in modal works: Dorian and Aeolian (in the original modes as well as transposed), most often notated in the »old« manner – Dorian on d with no key signature and Dorain on g with one flat.¹⁵⁵ Example V shows some motives by Lopez (*Mestres Instr. I*, pp. 41 & 46): *Versos* from *Primera Colleccio* and Fr. Vilar: *Tiento Lleno*, Dorian (d), fugato.¹⁵⁶

Example V, a & b



Triadic melodies were of importance for both organ and harpsichord music written in the latter half of the 18th century. There is nothing strange about this fact, since both Viennese and Spanish Classical styles stemmed from the Italian harpsichord style which was already developed at the beginning of the century. As early as the so-called Neapolitan school of opera towards the end of the 17th century we often find triadic melodies appearing in, for example, the opera arias of Ales. Scarlatti. This Italian melodic style was naturally also apparent in the music of the Italian composers who visited Spain with their opera ensembles in the early 18th century. Domenico Scarlatti's move to Madrid in 1729 further substantiated the Italian influence upon Spanish composers in regards to opera as well as instrumental music. The fact that this Italian art music was in turn influenced by the folk music of Southern Italy (the Siciliano style) is apparent in the music of D. Scarlatti. He received perhaps as much inspiration from Spanish folk music as from Italian folk music.¹⁵⁷ Whereas triadic melodies in the piano music of Scarlatti usually occur as technically brilliant sequences of arpeggios, triadic motives became

155. In addition, this type of notation appears also in the distinct harpsichord pieces e.g., J. Gallés' minor sonatas from the collection of 23 sonatas in Bibl. Cat., MS 388/1.

156. Ed. by Fr. Civil in *Seis Piézas*, Ed. Union Musical Española, p. 17.

157. See here the often cited section in Charles Burney's *The present State of Music in Germany*, vol. I, pp. 247–249: »imitated the melody of tunes sung by carriers, muleteers and common people«.

more and more common towards the end of the 1700's, especially in the music of the Spanish masters.¹⁵⁸ In the realm of organ music, we find triadic motives in connection with registrational markings such as *Para Clarins*, that is, works intended for fanfare-like registration as found in many Montserrat MSS. – sonatas which function as a dialogue between »*Clarins y Cadireta*.« A typical example is found in Example VI: Carlos Baguer's *Sonata in D Major* from MS. 477, pp. 49–50:

Example VI



As an example of a piano theme I have chosen Narciso Casanova's *Sonata in A Major, No. 1* (*Mestres Instr. I*, p. 222):

Example VIa



Chromatic melodies often occur, especially as we approach the 19th century. Here a distinction must be made between purely motivic chromaticism incorporated in themes, often in fugal movements, and chromaticism which merely occurs in passing. Thematic chromaticism is found almost exclusively in minor keys. We present here a small selection which, of course, is far from conclusive. Casanovas used chromaticism frequently, as is apparent in the 15 *Pasos* published in *Mestres Instr. I*; but in the music of José Elias we also find the minor second, especially in the imitative sections of his large *Pièzas*.

158. In Scarlatti the triadic motives played a certain role also apart from the »brilliant« passage work, see Longo, no. 116 and 290.

Example VII (a, b & c)

- a) Elias: *Piéza Quinta*, measures 137–234, *Obras Completas*, vol. I.
 b) Elias: *Piéza Septima*, measures 532–626, *Obras Completas*, vol. II.
 c) Casanovas: *Pasos I, VII & XI* from *Mestres Instr. I*.



Chromaticism introduced in short or long passages, especially in works for harpsichord, also occurs frequently in the music of Scarlatti, Soler and, especially, Felipe Rodriguez. It is already found in the music of earlier Catalan composers such as Elias. Several of his rather virtuoso organ pieces from Montserrat MS. 2999 utilize »decorative« chromaticism. In addition we might mention Carlos Baguer; his sonata from Montserrat MS. 447 contains several examples of chromaticism. And finally, Casanovas, whose sonatas are published in *Mestres Instr. I*. Example VIIa is a short survey of the most important figures and motives:¹⁵⁹

159. Here it should also be pointed out that A. Soler very often uses chromaticism both in smaller motives and in passages for example in the edition of Pujol, *op. cit.*, no. 26, 32, 36, 54, 66.

Example VIIa

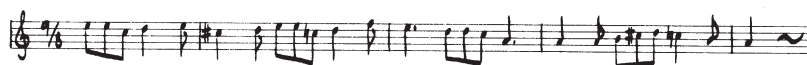
- a) Elias: *Pièza Quarta*, measures 498–499, MS. 2999.
- b) Baguer: *Sonata in C Major*, measures 74ff. (along with several repetitions and similar passages), MS. 477.
- c) Baguer: *Rondon p. Clar. y Cad.*, measure 3, MS. 477.
- d) Casanovas: *Sonata No. 1*, A major, measures 44–45, *Mestres Instr. I*.
- e) Anonymous: *Menuetto para Flautos*, measures 15ff., MS. 477.
- f) Rodriguez: *Sonata No. 2*, C major, measure 10, *Mestres Instr. II*.
- g) – : *Rondon*, C major, measure 6, *Mestres Instr. II*.
- h) – : *Sonata No. 3*, B-flat major, measure 66, *Mestres Instr. II*.
- i) – : *Rondon*, f minor, measures 96 ff., *Mestres Instr. II*.
- j) – : *Sonata No. 8*, E-flat major, measures 8 & 29, *Mestres Instr. II*.
- k) – : *Sonata No. 9*, D major, measures 4ff., *Mestres Instr. II*.
- l) – : *Sonata No. 11*, G major, measures 95 & 191ff., *Mestres Instr. II*.
- m) J. Vinyals: *Rondon*, E-flat major, measure 120, *Mestres Instr. II*.

The image displays seven staves of musical notation, labeled 'a' through 'g'. Each staff represents a different musical example from the list above. The notation includes treble clefs, key signatures (sharps and naturals), time signatures (2/4, 3/4, and 4/4), and various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Each staff concludes with a fermata symbol (~). Staff (a) has a small '(b)' written below it. Staff (d) has a small '(f)' written above it.



The augmented second occupies an exceptional position. It is an important factor for motive construction as well as in passage work for all Catalan music – and incidentally for Spanish music as a whole – during the 18th century. For obvious reasons this interval most often occurs in minor keys, i.e. harmonic minor, in both short and long passages as a motivic element, but it also appears in works in major keys, in this case at the mediant and often in connection with major-minor modulation of the same tonic: a typical stylistic feature borrowed from Italian music. While Scarlatti and, to a certain degree, Soler mainly wrote their sonatas in major keys, minor tonality was used more frequently in the music of the 18th century Catalan piano composers: about half of the works studied together with the works found in the recent publications mention in the first section are written either in minor keys or minor modes (Dorian, Phrygian, Aeolian).¹⁶⁰ Example VIII includes a few samples of the augmented second as it appears in the music of Scarlatti:

160. See H. Keller, *op. cit.*, p. 75, which indicates that of the 586 sonatas by Scarlatti, 428 are in major, 158 in minor codes. Concerning the frequent modulation between major and minor by a composer like Scarlatti, it should be noted that in Catalonia the use of chromaticism in popular songs is very frequent, usually in connection with the altering of the third step of the scale; the major third changing to the minor one or vice versa. G. Chase has an example of a popular major-minor tune *La Presó de Lleida* in his work *The Music of Spain*, p. 236:



Example VIII (a, b & c)

- a) Scarlatti: *Sonata in A Minor, Longo 243*, measure 51 and equivalent sections.
 b) Scarlatti: *Sonata in G Minor, Longo 340*, measures 50, 79 and equivalent sections.
 c) Scarlatti: *Sonata in G Minor, Longo 499*, the theme of this well known »fuga del gatto« with two augmented seconds: e-flat / f-sharp and b-flat / c-sharp.¹⁶¹



This interval occurs also in the Neapolitan opera style, and certainly appears as minor tonality gradually takes over the modal forms. For example, the pure minor scale or Aeolian mode yields to melodic and harmonic minor. The interval of a minor third is clearly an interval of tension in relation to the diminished seventh chord.¹⁶² The fact that this interval was also widely used in Viennese Classic instrumental music, especially by Mozart in his later works and by Beethoven, is hardly the source of its use in Catalan music or the music of other Spanish masters in the 18th century. The origin of the augmented second or minor third should rather be sought in the folk music of Iberia, perhaps more particularly in the Andalusian *Cante Flamenco*.¹⁶³ It is, however, obvious that this extensive use of the augmented second is completely

161. See also Soler, *op. cit.*, no. 5, 16, 18, 48 and 67.

162. See my book: *Musikkens Stilarter*, Copenhagen 1950, p. 150, concerning the thematic formations in the *empfindsame*, expressive style in 18th century Northern German music.

163. See *MGG*, vol. IV, col. 288, the article »Flamenco«. Specially emphasized is the scale on E with altered G to G sharp and D to D sharp. The scale has the notes: E-F-G sharp-A-B-C-D sharp-E. But perhaps this is a question of a much older tradition than the music which is associated with the immigrant gypsies. One could imagine influence from the Moors.

characteristic of 18th century keyboard music.¹⁶⁴ It is also clear that when Albeniz as well as de Falla a century later so frequently used the augmented second, it is because these composers wished to create a distinctly folkloric mood and that they were actually building upon an old tradition and not merely creating a national atmosphere (as for example Liszt in his *Hungarian Rhapsodies*).¹⁶⁵ Example IX is an attempt to compile a list of the most typical usages of the augmented second, in this case limited to Catalan composers. An attempt has been made to distinguish between a) purely motivic melodic intervallic material, b) intervals in passage work and c) intervals appearing in connection with harmonic elements such as the diminished seventh chord.

Example IX

- a) Soler: *Sonata No. 104*, Dorian (D), Ed. Union Musical Española.
- b) Elias: *Piéza Cuarta*, e-a, Phrygian a minor, measure 516, MS. 2999, Montserrat.
- c) Casanovas: *Paso V*, C major, measure 55, *Mestres Instr. II*.
- d) - : *Paso VI*, d minor, measure 62, *Mestres Instr. II*.
- e) - : *Paso VII*, d minor, measure 31, *Mestres Instr. II*.
- f) Rodriguez: *Sonata No. 1*, c-sharp minor, measures 24ff., *Mestres Instr. II*.
- g) Viola: *Sonata in G Major*, measure 58, MS. Montserrat.
- h) Rodriguez: *Sonata No. 14*, F major, measures 11-12, *Mestres Instr. II*.
- i) - : *Sonata No. 6*, f minor, measure 4, *Mestres Instr. II*.
- j) - : *Sonata No. 6*, f minor, 2nd movement, measure 1, *Mestres Instr. II*.
- k) - : *Sonata No. 6*, f minor, 3rd movement, measure 5, *Mestres Instr. II*.
- l) - : *Rondon*, d minor, measures 43 & 46, *Mestres Instr. II*.
- m) Gallés: *Sonata No. 3*, c minor, measure 3, MS. 388/1, Bibl. Cat.



164. In the works of Manuel Blasco de Nebra this interval is used very frequently in the large MS 2998, Montserrat, where the six Pastorelas and the twelve sonatas very often use the augmented second.

165. Soler, *op. cit.*, Sonata no. 104.



In addition to these characteristic intervallic forms, motivic chromaticism and the augmented second, certain rhythmic (metric) formulas also play an important part, together with melodic structure. The *Siciliano*, of Italian origins as the name implies, is a common rhythmic and melodic formula. In the case of D. Scarlatti and the Catalan composers, the rhythm and melody of the *Siciliano* usually relies upon the »turn« about the fifth in a given key, e.g. in C major: g-a-g with the rhythm: ♩ and in A minor: e-f-e with the same rhythmic figure. This element is found in the music of both Haydn and Mozart,¹⁶⁶ but the dotted *Siciliano* rhythm is just as often combined with a triadic melody as in the case of Ales. Scarlatti.¹⁶⁷ The many *Pastoril*-pieces in the Montserrat archives reveal the great interest for this originally Southern Italian folk melody which is often associated with something idyllic like the shepherd's song.¹⁶⁸ MS. 2424 is a large MS. with many such pieces – *Libro Pastoril para Navidad* – which were clearly intended for organ. There are 12 *pastorils* mixed with folk melodies for Christmas. Example X shows some excerpts from this collection. Both a and b are by Francisco Mariner, c is anonymous.

166. See the second movement of the A major piano concerto by Mozart, K. 488 and the piano *Sonata in F major* by Haydn, second movement, no. 38, Hob. XVI/23.

167. See the aria from the opera *Rosaura* in Eitner: *Publikationen älterer Musikwerke*, vol. XVI.

168. See H. Engel, the article »Pastorale« in *MGG*, vol. X, col. 937.

Example X (a, b & c):



We will return to this genre in the section concerning form.

A uniquely Spanish folkloric element found in connection with the *pastoril* rhythm, i.e. 6/8 meter, is the following figure: 6/8 || We can refer to F. Pedrell's basic studies in Spanish folk music in *Smb. d. Int. M.G.*, I, 1899–1900, p. 372: «*Folklore musical castillan du XVI^e siecle*» and to p. 394.¹⁶⁹ In this connection we should mention the six *pastorelas* by Manuel Blasco de Nebra (Nevra) which are found in MS. 2998 of the Montserrat archives and which are as of yet unpublished. All of the suites found here consist of an Adagio, a Pastorela and a Menuet. Here one might refer to J. S. Bach's *Pastorale*, which is also organized in movements (four) or to Domenico Zipoli's *Pastorale in C Major*, which is in three movements. Nebra's six *pastorals* are constructed on the rhythm: 6/8 ||. In example XI we see the *Siciliano* rhythm with a triadic melodic structure combined with the choriambic meter.

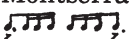
Example XI:¹⁷⁰



169. Pedrell's point of departure is the work *De Musica* by the famous Spanish theoretician Francisco Salinas, 1577, p. 393. In the article Pedrell presents several excerpts of folk tunes with the rhythm: . On p. 350 Salinas mentions this rhythm, which he calls «De choriambicis metris et duodecim eorum speciebus». He also gives a German example «*Aus Herten grondt schrey ich zu dir*», and he continues «*quibus respondit hæc Hispania De las hondures*» with the rhythm: .

170. It should be noted, that de Nebra was not a Catalan composer. He worked in Sevilla, and this special Castilian or Spanish rhythm in the Pastorela movements of MS 2998 is, after all, not exclusively a Catalan phenomenon; but this is included here for the state of completeness with reference to Pedrell's fundamental research.

This rhythm can also appear in other pieces in $\frac{6}{8}$ meter, and this is due to influence from other Spanish provinces. Characteristic for Northern Spain, Catalonia and the Basque Provinces is the *Zortziko*, which is usually in $\frac{5}{8}$ with the typical dotting of the 2nd and 4th beats. There is a kind of stylized *Zortziko* found in the piano suite *España* by Albinez. In some of the works in the Montserrat archives we find a $\frac{6}{8}$ rhythm with the following structure:

 ||. This is the 18th and 19th century adaption of the original $\frac{5}{8}$ meter. These rhythmic formulas are also found in monophonic music, but this does not concern keyboard music.

C: Harmony

Also concerning harmony there is a divergence between the older, modal style and the newer style with influences from Italian Classicism and folkloric coloring (as in the case of the augmented second). The fact that Scarlatti influenced the composers of central Spain as well as those of Catalonia is obvious; one need simply compare his works with those of Soler. Through the years, Scarlatti's choice of chords underwent a major development approaching the experimental. Within an extensive series of single works he contrasted major and minor tonalities with one another (C major and c minor) in such a way that segments of two or four measures are repeated in the opposite tonality, from major to minor or vice versa. This mannerism is distinctly Italian, and it is also heard in the many »Italian inspired« sections of Mozart's music and even continuing in the music of Beethoven and Schubert, where the contrast between minor and major, however, have a deeper, textural function. Both Scarlatti and his Spanish colleagues were fond of the parallel motion of chords, most often in the first inversion; in this connection see Scarlatti's *Sonata in F Major*, Longo 416 and Rodriguez's *Sonata in C-sharp Minor* (*Mestres II*, p. 74, and finally J. Gallés' *Sonata No. 5* (Bibl. Cat. 388/1).

Example XII (a, b & c)





Something rather striking is the use of the minor Subdominant (iv) in kind of imperfect cadence.¹⁷¹ In Catalan music we find the following progression: iv – V (most often iv⁶) as seen in A. Viola's *Sonata Segunda* (Montserrat MS. 63, p. 5), Carlos Bager's *Sonata* from MS. 477, p. 69 and J. Gallés' *Sonata No. 1* from the 23 sonatas of Bibl. Cat. 288/1, p. 3 (*Sonata in B-flat Major*).

Example XIII (a, b & c)



Altered chords, which often appear in the music of Scarlatti, became important for the generation of Spanish composers that succeeded him. The repeated use the vii^{o7} of V is characteristic. It is often found in connection with a modulation in an embellished chromatic piano work as in the following excerpts from C. Bager's *Sonata in C Major* (MS. 477, p. 61), Gallés' *Sonata No. 8 in g minor*, N. Casanovas' *Sonata No. 3 in C major (Mestres I)* and J. Elias' *Piéza Sexta (Obras Completas, Ia, p.56)*.

171. Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 210 speaks about »IV minor and V major in the pieces that imitate popular music«, and he refers to Longo no. 204, an Allegro in G major in $\frac{3}{8}$ with a series of acciaccatura chords.

Example XIV (a, b, c & d)

Example XIV consists of four musical examples, labeled a, b, c, and d, each showing a short musical phrase in 3/4 time. Example a is in G major (one sharp) and features a chromatic shift in the bass line. Example b is in F major (one flat) and shows a chromatic shift in the bass line. Example c is in G major (one sharp) and shows a chromatic shift in the bass line. Example d is in G major (one sharp) and shows a chromatic shift in the bass line. Each example ends with a tilde (~) indicating a continuation of the piece.

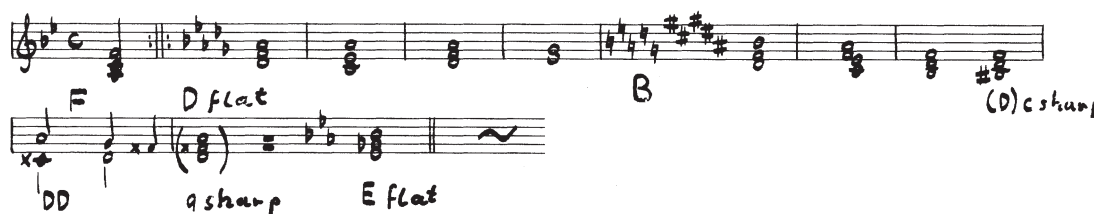
In the music of Scarlatti we find, to a greater degree than in the music of his Italian contemporaries, harmonic peculiarities such as unusual modulations in which one chord surprisingly and without preparation changes to the next, often chromatically shifted (see Longo no. 232, the tone D acts as a pivot note for the two harmonies in measures 42–43):

Example XV

Example XV is a single musical phrase in 3/4 time, showing a chromatic shift in the bass line. The phrase starts with a G major chord (one sharp) and shifts chromatically to an F major chord (one flat) in the next measure. The phrase ends with a tilde (~) indicating a continuation of the piece.

Similarly daring modulations are seen in the music of several Catalan composers, e.g. Soler and certainly the little known composer from Seville: Manuel Blasco de Nebra. The long series of repeated sequences, often based on 2-measure groups, can assume fantastically daring progressions in which enharmonic elements play an important part with an, at times, polytonal effect. Take here the short one-measure motive supported by parallel fifths in the left hand which moves from f minor through D-flat major, b-flat minor, G-flat major (notated with f-sharp and c-sharp), e-flat minor to C-flat major (notated as b, e-flat, f-sharp), all in a work notated in e minor found in Longo 275 of Scarlatti and compare this with the first sonata of the Gallés' collection of 23 sonatas in MS. 388/1, Bibl. Cat.

Example XVI



An analysis of Gallés, measures 47–60, would look like this: Tonic: B-flat major; part two begins in the Dominant, F major which is quickly transformed to f minor (the contrasting of major and minor keys is common in the opening of the second section), measure 45, D-flat major: I - V - ii. Here the g-flat and e-flat of the last chord are transformed to f-sharp and d-sharp creating B major in measure 50. In measure 54, b moves through b-sharp to c-sharp minor which functions as ii, c-sharp is further transformed through c-double sharp to the Dominant's Dominant in g-sharp minor, but the D-sharp major chord is transformed suddenly to the enharmonic E-flat major, after which the return to the Tonic B-flat major is quickly made. The rest of the movement is a written out repeat and the form is the two part type as found in the music of Scarlatti: More about this in section E.

A B:|A—B:|

V:|V mod. I:|

I mentioned earlier in this chapter the great tension between such advanced tonal harmonic fluctuations and the older modal harmony, which can also be

observed in Scarlatti and the older Neapolitan school.¹⁷² A frequent occurrence in the music of these 18th century masters and, in the case of Italian music, even earlier composers is the »pure« minor tonality at the beginning of a movement, i.e. the following progression: i - v - iv - v - VI. This type of introduction is a carry-over from the linear bassline of earlier periods. I shall limit myself to the following additional examples, Examples XVII a-c, which are arranged chronologically (as far as possible):

a): The *Despacio* movement from M. Lopez's g minor *Lleno* (*Mestres I*, p. 12)

b): J. Elias' *Piéza Quinta*, b Dorian (*Obras Completas*, vol. Ia, p.68)

c): A. Soler's *Sonata in A Minor* (*Union Musical Española V*, p. 403).

Example XVII (a, b & c)

Example XVII (a, b & c) displays three musical excerpts. Each excerpt consists of a treble and bass staff. Example (a) is in g minor (3/4 time), example (b) is in b Dorian (C major, 6/8 time), and example (c) is in A minor (3/4 time). Each excerpt ends with a tilde (~).

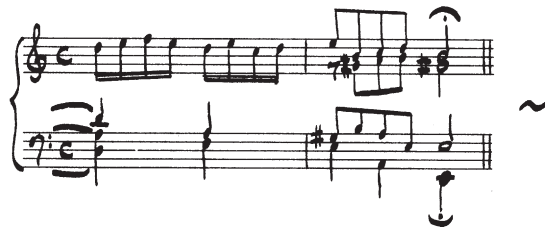
172. See my book, *op. cit.*, p. 103, ex. 143, A. Scarlatti with following bass:

The musical notation shows the first four bars of the bass line for A. Scarlatti's *D minor Pastoral*. Below the staff, the figured bass notation is: I, V⁶₃, IV⁶₃, V.

See also the well known *D minor Pastoral* by D. Scarlatti, where the harmonies in the first four bars are: i v i v⁶₃ iv⁶₃ i. Here the stepwise bass played an important role.

The relation to modality was maintained in the notation of works in minor keys: a minor with one sharp, c minor with two flats, etc. This has seldom any influence upon the harmonic tonality, though, since VI is constantly lowered by means of a flat or natural, and both *v* and *V* are used, the latter in connection with the frequent appearance of the augmented second (harmonic minor). An actual distinction between pure minor and Dorian is not present. The fourth mode (Hypophrygian) does, however, retain its distinctive character, while the third mode is usually notated as e minor, with one sharp. The Phrygian cadence with the tonic of e is usually regarded as a minor imperfect cadence, cf. the great *Pièza Quarta* of J. Elias (Montserrat MS. 2999, which melodically and harmonically circles about both e minor and a minor but ends the first section with a minor imperfect cadence on E (a minor, E major). The second section is – as in the majority of the twelve large organ works of MS. 2999 – in two parts, consisting of a slow movement and a toccata-like virtuoso allegro finale. In *Pièza Quarta*, the »Tocata-Partido« section is in the key of a minor, which is treated as a kind of »plagal« or »hypo-« key in relation to the Phrygian mode. This is partly the result of the fact that the Psalmody tone in the fourth mode is a. The same cadences are seen in Miguel Lopez's *Versos over the Psalmody* in the same key, a minor: iv - V (or i - V), or finally VII (first inversion) – i. In Lopez's three large *Colleciós* of Psalmody *versos* (*Mestres I*), the fourth mode remains unchanged, while the third mode has one accidental, as does the eighth, which is treated as C major.¹⁷³

Example XVIII: Lopez: Verso in the Hypophrygian mode, no. 15 from Primera Col·leció (*Mestres I*, p. 50).



173. Edited without commentary in *Mestres Instr. I*.

D: Texture

Melody, rhythm, harmony and other elements as well constitute compositional texture. The task here is to examine specific features that are particularly idiomatic for the Catalan school of the 18th century, and this will include certain instrumental elements which will be further treated in section F. An important aspect of texture is based purely on keyboard technique (consider Chopin, Liszt, Debussy). The adopting of *galante* stylistic elements from Italy with its Alberti bass and transparent texture is something quite common for the Catalans, and it is in this case impossible to distinguish between organ and piano styles (cf. section A). Completely unique mannerisms are, however, to be found in the music of Scarlatti and, especially, Soler who, after all, was a pupil of the Escolania at Montserrat.

If we first look at the works written distinctly for organ and based on liturgical melodies in the collection of *versos* by Miguel Lopez, we will find that four of the collections are published in *Mestres Instr. I*. The texture is predominantly imitative; a short motive is treated in all four voices, though in some of the *versos* the *cantus firmus* voice is emphasized and the text is included as in Example XIX from *Primera Col-leccio, Segon To* (second mode, Hypodorian).

Example XIX

Another type of texture appear in the music of Lopez, particularly in *Segona Col-leccio* of his many *versos*. Here the *cantus firmus* is completely buried and the imitative style is limited to the changing off of passages between right and left hands (see *Mestres Instr. I*):

Example XX: Primer To (first mode)



In *Tercero Col·leccio* (third collection) we find works for »medio registro,« or divided registration, also called »ma dreta« (for right hand). The right hand played an upper solo voice in a solo register while the left hand accompanied with two other voices in weaker registers. The Spanish organ was, as we are aware, capable of divided registration: a bass and a treble register for each stop, usually with only one manual. This divided registration functioned as two manuals. In Example XXI we find two samples of »medio registro« for right and left hand respectively in *versos* no. 1, *primer to* and no. 3 from the same *col·leccio*, both by Lopez:

Example XXI:



Concerning contrapuntal textures, the *Paso* occupies an important position,¹⁷⁴ particularly the 11 *pasos* by Casanovas in *Mestres Instr. I*. Typical for the

174. *Paso* (or *Passo*). The meaning is not found in the various dictionaries concerning musical terms. The German work: *Terminorum Musicæ Index Septem Linguis Redactus*, Kassel 1978, in which one finds Spanish terms, mentions the *paso* only in connection with dance steps such as the *Pasodoble*. The Spanish *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona 1954 does not have a definition either. One is referred to the large Spanish dictionary: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid 1920, vol. XLII. Here one can read with the theoretician Andrés Lorentes' extensive work from 1672 *El Porqué de la Música* as a source, that *Paso* can be used in the sense of a theme or a subject in a contrapuntal movement, in which the motive wanders from one voice to another »in an imitative manner«: »*Paso es lo mismo que tema* — — — *los voces que cantan se sujetan a imitar los puntos o solfar.*«

Catalan masters is their free treatment of the fugue. After a short exposition, new motives are introduced, episodes often based on echo effects produced by changes of manual or registration. The so-called *Lleno* movements should be seen as an equivalent of the Central European toccata during the Baroque era. The *llenos* of Miguel Lopez in *Mestres Instr. I.* often have two fugal sections, the second being a variation of the first. This is actually a carry-over of the old Italian »variation ricercare« (or canzona) as found as late as Buxtehude (cf. his *Prelude and Fugue in E Major*). In Example XXII we find the themes of the first and second fugues in Lopez's g minor *Lleno* from *Mestres Instr. I.*, p. 9, along with three Theme and Variations from Francisco Vilar's *Tiento Lleno, Primer Tono* (published by Fr. Civil in *Seis Piézas*, Union Musical Española). In the case of Vilar, the variations technique was expanded to include changing opposing voices:

Example XXII (a, b & c):



Similar treatment is found in several *Llenos* by Lopez.

Imitative texture was not used exclusively for the organ forms (*Tiento / Toccata* and *Fugue* or *Paso*, the independent fugue). It was a common mannerism for several composers to open a sonata movement (sonata, toccata, exercitia, etc. are all synonyms) with imitative motives, and this texture is seen in the music of Italian, Spanish as well as Catalan composers. Unfortunately, only a small portion of the extensive Italian piano repertoire from the 18th century is available in modern editions. But an inspection of several large and small publications reveals the aforementioned tendency with two part initial imitation with which we are familiar from the music of Scarlatti and later Soler. In the case of these two it becomes an almost »normal« occurrence.¹⁷⁵ Of

175. See Longo Edition vol. I-III containing 150 sonatas, of which the following numbers have an initial imitation: 6, 10, 11, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 55, 60, 76, 78, 80, 81, 86, 92, 98, 100, 101, 113, 114, 116, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 137, 141, 142, 143, 149, 150. 56 movements have imitative openings some with long motives first in the right hand and then in the left hand.

the 120 sonatas recently published by Ed. Musical Española and edited by Rubio, the following sonatas by Soler include initial imitation: Nos. 3, 5, 6, 9, 13, 14, 18, 19, 25, 29, 30, 32, 36, 38, 52, the third movements of nos. 63, 64, 65, 66, 67 and 68 and in addition nos. 70, 72, 75, 76, 79, 80, 82, 85, 106, 108, 110, 112, 114, 118 and 119. Of the 120 sonatas, 37 have imitative introductions. It is unfortunately nearly impossible to determine the dates of composition of the Soler works and hence arrange them chronologically. It appears, however, as if the group of works which are very advanced as regards instrumental technique and tonal modulation would date from a later period. This would also concur with the impression one receives through studying the works of the Montserrat archives. Several non-imitative introductions can be established as dating from the end of the 18th century. None of the 8 Casanovas sonatas from *Mestres Instr. I* verge upon initial imitation, and these works were written during the 90's (ca.).

Concerning other composers from Catalonia, we can point out Ramon Pedro, Anselmo Viola and José Gallés. In Montserrat MS. 1607b, *Sonatas para Clarins y Cadireta*, we find a typical example of initial imitation in the opening of the F major sonata (no. 1) by Ramon Pedro:

Example XXIII: Ramon Pedro's Sonata para Clarins y Cadireta in F major.



A similar example is found in the harpsichord (organ?) sonata by Viola in MS. 63:

Example XXIV



Of the 23 sonatas by Gallés found in MS. 388/1 at Bibl. Cat. in Barcelona, nos. 3, 9, 10, 12 and 17 all have obvious initial imitation, and nos. 5 and 7 touch briefly upon motivic imitation.¹⁷⁶ With Gallés we reach the 19th century and, characteristically, we find in a few of his works something approaching a recapitulation, with the insertion of the first theme in the tonic key after the modulation or development section (cf. the following chapter: Form), tendencies also clearly seen in several of the Casanovas sonatas already published (e.g. no. 1 in A major).

In discussing texture one must also bring up the question of movement types, a question which also involves problems of form, but certain genre constructions found in Catalan music must be viewed in regard to texture. This is above all true in the case of the popular *Pastorela* or *Pastoril* type of movement: a work – short or long – in $\frac{6}{8}$ meter with the *Siciliano* rhythm and melody which is clearly inspired by folk music. The right hand leads with the melody while the left hand simply accompanies with a few bass notes. These notes are the foundation for the harmony, a kind of figured bass, and it is left up to the performer to fill in the chords. These pastorals could be intended for both organ as well as piano (harpsichord).¹⁷⁷ In an almost stereotyped way most *Pastorelas* open with a melodic turn about the fifth with the rhythm: ♪♪♪ and strangely enough, most of them are in the key of F major. Of the older genres one notices the gigue, which appears in several different connections with its triplet rhythm. It is at times called *Giga* (as with Scarlatti), but a title is sometimes missing altogether. In such cases only the movement's appearance indicates if it is a gigue (fast $\frac{6}{8}$ meter).

We have until now concerned ourselves with techniques of imitation in various works for organ and piano. Remaining to be discussed are the distinctly homophonic textures. Here we will to a certain extent introduce features that actually belong in section F: figures based on instrumental technique. One very common mannerism is the so-called Alberti bass, a broken chord figure in the left hand as accompaniment to a melody in the right hand. This configuration is not as common in the music of Scarlatti as it is in that of the Catalan composers. Soler, who was a student of Scarlatti, uses this figure

176. Among the Italian composers of the 18th century which can be mentioned in this connection one might note Domenico Zipoli. His organ and harpsichord works are published in a fine edition by L. F. Tagliavini on W. Müller Musikverlag, Heidelberg. In vol. II there is a C major suite, no. 3 with initial imitation in the Prelude and partly also in the Allamanda.

177. The Montserrat archives have the important above mentioned MS 2998, which contains the work of de Nebra. As above mentioned he worked most of his time in Sevilla as an organist at the cathedral. The six *Pastorelas* are all in three movements: *Adagio-Pastorela-Minuet*, in a kind of suite. One might bring to mind J. S. Bach's *Pastorale* for organ or the three-movement *Pastorale* by Zipoli also for organ, see the above mentioned edition by Tagliavini, vol. I, p. 36. Incidentally, Zipoli spent one year in Sevilla as a member of the Jesuit-college before moving to Paraguay.

often. This may be due to the fact that we are now talking about the latter half of the 18th century, a time when harmonic simplification was important, notably in Italy. These broken triads are also found in works for organ, as in those by Ramon Pedro for example, here in his F major *Sonata para Clarins y Cadireta* from MS. 1607b:

Example XXV



In the music of Scarlatti (and Soler) one often finds chords in close position, particularly in fast movements, and these groups of chords sound best on the harpsichord due to its inherent rhythmic, guitar-like quality. Compare this aspect in the following examples: Scarlatti's *Sonata in C Major*, Longo 135; the anonymous *Toccata-Allegro* (possibly Scarlatti) from MS. 2786; and the simple, slightly naïve *Adagio* by Joan Thomas from MS. 1770:

Example XXVI (a & b):

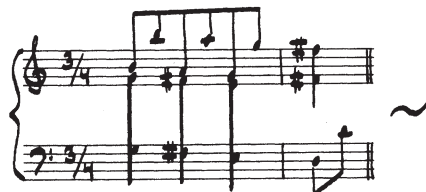


In the music of Carlos Baguer, who died in the beginning of the 19th century, we again find chordal figures, and in his case we often come across octave doubling. Baguer's textures are often more »symphonic«, in a sense adapted to the keyboard. This is true of his sonatas as well as the separate *Rondons* found in MSS. at Bibl. Cat. and Bibl. Orféo, both located in Barcelona. The MS. in Bibl. Cat. is MS. 388/3.¹⁷⁸ The same style with series of octaves is seen in MS. 477 at Montserrat which contains 13 sonatas by Baguer. Here is a short

178. See also Pedrell, *op. cit.*, p. 311, where a MS with Baguer is mentioned. Concerning the Library Orféo in Barcelona, Linton E. Powell mentions other pieces by Baguer (*op. cit.*, p. 42).

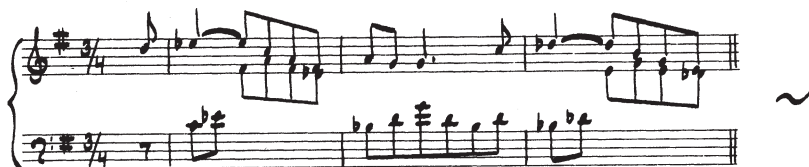
example from p. 61 of this MS. which shows this octave technique in a rather lengthy C major sonata:

Example XXVII



A work of this type was hardly intended for organ, even though MS. 477 contains pieces »*Para Clarins*« or »*Para Nasardos*«, etc. A large number of piano pieces by the Montserrat composers and by Gallés incorporate a characteristic repetition of motives. This obsession was shared by all of the Catalan composers, and can be observed in other Spanish piano works as well. An actually thematic treatment of motivic material is almost never seen. They worked with short either exact or sequenced repetition of 2–4 measure segments. The exact repetition of motives is, of course, based on the »echo« technique of an earlier style. With Scarlatti this mannerism is still alive, and it has its source in the changes of manual on the harpsichord. The frequent use of sequences in the music of Scarlatti's successors often seems primitive, but it is usually built upon a strong urge to achieve modulatory expansion. Let us take a single example, in this case an excerpt from Anselmo Viola's *Sonata Seconda* from MS. 63. It is in the key of G major. The second section after the repeat opens with a two-measure motive, which has not been introduced in the sonata's first section. These two measures are played first in g minor (tonic variant), they are repeated and then move to f minor, one whole step below, where they again are repeated, afterwards turning to c minor, creating a cadence on the Dominant.

Example XXVIII



The extensive repetition of motives makes up an important part of the texture of Catalan and Spanish piano music. At the same time, this element is inseparably related to the prevailing formal type: the binary sonata form.

E: Form

In the previous section we reflected upon the various types of movements found in this extensive repertoire, and we have attempted to establish the differences between liturgical works for organ and secular piano pieces. At the same time we have seen how the Toccata/ Sonata, for example, assumes the same appearance whether written for organ or harpsichord (piano). In the case of several sonatas we find designations such as »*Para Clarins*« indicating clearly that the work in question was intended for organ.¹⁷⁹ In regards to the sonata (the title *toccata* appears just as often, and refers to the same formal type), we find that nearly all of them are in one movement.¹⁸⁰ They all have a double bar with repeat sign about half way through the work, just as it is found in works by Scarlatti, and these works are in reality a further development of the suite movement type. Another common feature is the modulatory development which is closely related to the development of the Baroque suite movement: part one modulates to the Dominant (in major) or relative major (in minor). But in the sonatas being discussed here, we find an expansion of each section, so that the second section has the character of a recapitulation, lacking only the distinct entry of the first motive in the Tonic key. The old two-part forms: A (I-V):| A (mod.-I) :| are replaced by larger forms with beginning contrast formation, schematically illustrated as follows: A (I) B (V) :||: A' (mod.) B (I) :||

In his book about Scarlatti,¹⁸¹ Kirkpatrick talks of the »*crux*«: that place where the tonal development in the first section is separated from the development of the second section. He speaks of the first part, the central opening section (first theme) and its continuation, thereafter the »*crux*,« the tonal development to the Dominant or relative major and the cadence in the new key. We then find development on a smaller scale, sequencing and modulation, and again a »*crux*« turns the movement back towards the Tonic (often by way of IV) and finally the cadence. This type of construction (with certain deviations) is found in the music of Scarlatti and, most notably, in the previously mentioned *Sonata Secondo* by Viola from Montserrat MS. 63. Here is an outline of the form:

179. In Rubio's edition of Soler's sonatas, nos. 53 and 54 are listed as sonatas »*de Clarins*«. No stylistic features distinguish these two movements from the others. More in the instrumental characteristics in section F.

180. The 12 sonatas by de Nebra from MS 2998 are exceptions, but we are talking about a composer from Southern Spain.

181. The edition from 1953, p. 253: *Identification and Function of its Members, The Crux*.

1 st part: A (4 + 4 bars), »crux,« mod. to V (4 bars), B (12 bars: 4 + 4 + 4), C (4 bars))

Key G

D

D

D (4 + 4 bars), E (4 + 4 bars) :||: X (mod., 2 + 2 bars) and (2 + 2 bars), Cadence (4 bars)

D

D

g

f

c

V

A' (4 + 4 bars, IV) »crux« mod. to I (4 bars), B (12 bars), C (4 bars) D (4 + 4 bars)

C

G

G

G

G

E (4 bars) Cadence (2 bars) :||

G

Section one i 42 measures long, section two 54 measures long.

Of interest here is the beginning of the Recapitulation with the entry of the first theme on IV (C) after the fermata. The rest of the movement continues as a transposition of section one. Expansion occurs with the addition of X, a new motive, which appears in step-wise sequence for the sake of modulation only: from g minor through f minor to V of c minor (cf. Ex. XXVIII). The movement's construction as well as the modulatory development with the recapitulation of the first theme on the Subdominant are hence nearly identical with the form in the first movement of Mozart's *Sonata Facile*. The distinct three-part recap.form is found in three of the eight sonatas in one movement by Narciso Casanovas published in *Mestres Inst. I*. In the first sonata, which is in A major, all three sections – Exposition, Development and Recapitulation – are introduced by a short, marked triadic motive in the Tonic, Dominant and Tonic respectively (A major, E major, A major). The continuation of the movement is based mainly on sequenced figures with a definite »pianistic« quality, and in the Exposition this technique has an obvious modulation function: I-V. In the Development section there is further modulation with »visits« to the minor regions. The two other works in question by Casanovas from the same collection are no. 7 in D major and no. 8 in B-flat major. Both have a marked Recapitulation opening with the repeat of the first theme in the Tonic key. Preceding the Recapitulation there is a modulatory section with wide tonal oscillations: in the D major sonata to f-sharp minor, c-sharp minor and B major; In the B-flat major sonata to f-sharp minor, c-sharp minor and B major; in the B-flat major sonata to f minor, c minor, b-flat minor and then, via V, back to B-flat major. Similar recapitulations are found in the collection of 16 piano sonatas by Felipe Rodriguez (1759–1814) published in *Mestres Inst. II*, a publication that must be taken with a grain of salt.¹⁸² In several of the two and

182. Rodriguez was born in Madrid, but he became a monk of Montserrat and also an organist. Linton E. Powell in *op. cit.*, p. 37 calls attention to the collection of sonatas in *Mestres Instr. II*, but he works quite uncritically in that some of the movements were perhaps composed by Viola. This is the case with no. 6, *Sonata in F minor*, which I was kindly informed by P. Gregori Estrada.

three movement sonatas we find the same approach to recapitulation as with Casanovas; this is especially true of *Sonata No. 2* in C major in which – as in the above mentioned A major sonata by Casanovas – the beginnings of the three sections are clearly marked by the entry of the main theme on the Tonic (C major), Dominant (G major) and Tonic (C major) respectively. Let us take a closer look at this movement. First the length of the three sections: I – 50 measures (C major – G major), II – 28 measures (modulation from G major through a minor, F major and a minor returning to G major), III – 32 measures. Sections II and III combined contain 60 measures: 10 measures more than the Exposition. The balance here is the same as in the binary sonatas of Scarlatti and Soler. The new aspect that has begun to emerge is the distinct tonal motivic division into three sections created by the entry of the first theme in the Tonic key at the relaxation of tension after a modulatory section. If we compare the way in which the movement progresses in general with the sonata of the Classical Viennese School, we find a distinct difference that reveals the historical relation to Scarlatti, at the same time incorporating the obsession for repetition without actual thematic – let alone contrapuntal – working through of the material, an obsession so characteristic of Spanish piano music. The way in which this type of movement progresses is based upon changing tonality and, partly (and particularly) upon the effective use of the typically idiomatic figures. A motivic outline of the same sonata by Rodriguez would appear as follows:

I: a (4 + 4 bars, I) b (2 + 2 & 2 + 1, I) c 2 + 1 (y), I) + 8 bar trans.

C major —————

d (8 + 1, V) 1 bar trans., d (8 + 1, V) e (4 + 1, V)

G major —————

II: a' (4 bars) a", mod. (2 + 2 & 2 + 2 + 1, IV) c (3 + 3, vi) X, episode (2 bars, IV)

G major a minor

F major a minor

F major

c' (8 + 1 (y), vi - I) a (4 + 4, I) d (8 + 1, I) trans. (1 bar) d' (8 + 1, I) e (4 + 1, I)

a minor C major —————

In this movement there is a clear tendency towards contrasting the main and secondary themes (a & d). Section d is greatly expanded by means of the technique of repetition typical of Spanish piano music (8 + 1 bars and 8 + 1 bars again). Similar three-part constructions are seen in the other Rodriguez sonatas. Besides the colorful patterns of binary and ternary sonata forms, Catalan piano works include many rondos (or, in Catalan, *rondons*). In the Monserrat archives one also finds several rondos by the composer of the

Classical Viennese School, Ignaz Pleyel,¹⁸³ and here we meet the traditional Sonata Rondo form, well known from the music of Mozart and Beethoven, schematically expressed as follows:

A	B	A	C	(mod.)	A	B	A
I	V	I	vi	ii etc.	I	I	I
or: i	V	i	III	VI etc.	i	i	i

The Catalan *rondons* actually have very little in common with the Classical type. They progress in a much freer manner, and several thematic groups often follow one another without the insertion of the rondo theme »A« in the tonic key between these groups. The following is an outline of the *rondon* from *Sonata No. 5* by Rodriguez (Mestres Instr. II):

A (19 bars) B (12 bars) C (28 bars) A (19 bars) D (13 bars) B' (18 bars)
F major (f) F-f-D-flat F-f F(f) F(f) F F-f-D-flat

A (19 bars) E (38 bars) A (19 bars) F (19 bars)
F (f) d F (f) F-B-flat-F

The rondo theme appears four times, and special about this section is the fact that there is a diversion to the minor version of the tonic, or f minor (f). The ending of the A section is always Plagal with a hesitation on D-flat as the resolution of the Dominant of f minor. The inserted sections B, C, D, E and F introduce no tonal development. Characteristic of the Catalan piano style is the long E section (38 bars), based strictly on the relative minor (d minor) with the repetition of figures. The A theme is not allowed to close to movement; instead a new theme, F, is introduced touching briefly upon IV (B-flat major), while the A theme, as explained earlier, varied between F major and f minor. This rather simple and primitive use of the rondo form by the Catalans is not an extension of the French *rondeau*, as might be expected. It is more likely a local technique with possible roots in folk traditions, but the discovery of its sources would require an entire investigation of its own. The combining of several themes with a returning refrain is unique for the rondos found partly in *Mestre II* and partly, as of yet, only in the MSS. at Escolania. Typically, all the pieces remain in the main key without extensive modulation. As an example of one of the simplest pieces I shall in closing outline the form of Vinyal's *Rondo Finale* from the E-flat major sonata in *Mestres Instr. II*:

A (36 bars) B (42 bars) A (36 bars) C (31 bars) A (36 bars) D (24 bars) A (36 bars)
E-flat E-fl, f,c,E-flat c-f-E-flat E-flat A-flat-c E-flat

183. In the Montserrat archives there are many rondos by Pleyel, for instance in following MSS: nos. 488, 1291, 1292, 1627, 1631, 1634, 1636, 2509. Pleyel is in general represented, also with variations and with some transcriptions of orchestral works such as overtures etc.

It can be seen that almost all of the episodic sections remain in the area of E-flat and c minor with slight excursions to the Subdominant and its parallel minor. Section D is a kind of virtuoso episode in passage work which, like section C, concludes with a cadenza that was more or less intended to be improvised. Most of the *rondons*, incidentally, give the impression of hastily notated improvisations.

F: Technical Features

In the first chapter concerning choice of instrument, organ contra harpsichord (p.), we mentioned certain idiomatic figures. We shall in the present chapter take a look at some details of a more technical nature. It is an established fact that a large portion of Scarlatti's numerous works for harpsichord were intended as exercises, hence the title *Exercitia*. In the case of the Catalan composers we find that some might call a »rocking« figure:

Example XXIX b



or here similarly in the A major sonata by Casanovas found in *Mestres Instr. I*, p. 222:

Example XXIX c



This figure and its particular technique determine the entire movement. This type of rocking figure can be seen as an extension of the Alberti bass. In general, various kinds of broken chords play an important part in both organ and harpsichord music. Other distinctive figures are the fast broken chords spread between the left and right hands. This is primarily a harpsichord effect. Concerning rhythm we find the following: ♩ ♩ or: ♩ ♩ (downward stems indicating left hand, upward indicating right hand). The figure can also appear as follows: ♩ or: ♩. One finds this technique used by the Viennese school, as for example in the Development Section of the first movement of Haydn's E-flat major piano sonata, no. 31. One could add here several similar figures used by the Italians of the generation before the great Classic composers, and it is more likely here that the models for the works of Catalan and Spanish piano composers are to be found. I can refer the reader to the well known D major sonata of Domenico Paradiso,¹⁸⁵ and the same technique was used by Cherubini and Galuppi.¹⁸⁶ There are many examples of this technique as used by the Escolania composers; in Ex. XXX we find excerpts from the f minor sonata by Rodriguez and from the G major rondo by Casanovas (*Mestres* II and I respectively).

185. The movement is published in several collections such as *Alte Meister* ed. by E. Pauer, Breitk. u. Härtel, vol. I, p. 26.

186. Cherubini in the above mentioned collection Vol. II, p. 40 and the Galuppi *Sonata in D major* in *Musik aus alter Zeit*, vol. III, p. 6 ed. by W. Georgii, Arno Volk Verlag.

Example XXX a-b



Concerning effects relating particularly to the harpsichord, which were often inspired by the guitar, one must emphasize especially the many tone repetitions. Repetitions on a single key (cf. Ex. I) were widely used as early as the virginal composers, and were continued on the Continent by Sweelinck. The technique was also used by the early Italian and Roman harpsichord composers.¹⁸⁷ Scarlatti often employed these repetitions throughout long sections and, in some sonatas, he even indicates the change of fingers on a single key: »*Mutando i detti.*« This early Baroque Italian mannerism probably reached Spain by means of Scarlatti. The fact that Scarlatti himself came to imitate repetition effects on his own instrument after hearing them on the guitar is another matter entirely. In the case of Anselmo Viola we find the repetition of single notes in his G major sonata from Montserrat MS. 63. A unique type of repetition is seen in the elegant finale movement of José Elias' *Piéza Quarta* for organ (Montserrat MS. 2999). The melody is completely based on paired repetition of notes and, in this case, changes of finger certainly play an important part, with the use of 3-2, 3-2 or 3-4, 3-4, upon which the articulation of the movement is founded.

Example XXXI



187. See my article in *Dansk Årbog for Musikforskning*, X, 1979 and my edition of the Vatican MS Vat. Mus. 569, ed. Egtved 1981.

Such passages seem idiomatic for the harpsichord (Hammerklavier), but this is actually a work for organ. The difference between organ and harpsichord figures is not great in the 18th century keyboard music of Southern Europe. This is emphasized by the many MSS. found in the Montserrat archives and in Barcelona entitled *Para Orga o Clavi(Cordio)*. It is simply a matter of music for keyboard instruments. Pieces with the designations *Para Clarins y Cadireta* or *Para Cornetta* were intended for organ, but there is no stylistic difference. Also the pianistic left hand accompaniment figures, broken triads of all kinds, are found in works for organ, as for example in the many sonatas *Para Clarins y Cadireta* of Ramon Pedro.¹⁸⁸

In summary we can state that the Catalan organ/harpsichord technique was a continuation of the Italian style, especially influenced by Scarlatti and certainly by his disciple, Soler, who grew up at Montserrat, a place to which he returned at various times in his life.¹⁸⁹

Sammenfatning:

En gennemgang af manuskripter fra 1700-tallet dels fra Biblioteca Catalunya, Barcelona og dels fra Escolanía-arkivet på Montserrat har afsløret en umådelig righoldig samling af musik for tasteinstrumenter. Manuskripterne fra Montserrat, såvel som de i Barcelona er alle afskrifter efter forlæg. De flittige benediktinermunke og organister har ønsket at fremskaffe et nodemateriale, da trykte noder på det tidspunkt var meget dyre og sjældne. Afskrifter af populære wienerkomponister som Haydn og Pleyel træffes side om side med satser af D. Scarlatti. En stor del af Solers produktion findes i afskrifter og det samme gælder mindre kendte komponister af spansk eller katalansk oprindelse. Nævnes skal her Sevilla-komponisten Manuel Blasco de Nebra med værker i Ms. A.M.2998, en komponist, der hidtil kun er kendt fra de i 1780 i Madrid udgivne seks sonater. Også Josep Gallés bør omtales her. Hans samling på 23 sonater i Bibl. Cat. er et vægtigt og originalt bidrag til det sydeuropæiske klaverrepertoire i nævnte århundrede. Hertil kommer det store orgelhåndskrift af José Elias, Montserrat Ms. 2999, der ligesom de lige nævnte venter på offentliggørelse. I manuskripterne møder man en lang række kom-

188. It should be added that many of Rodríguez's and Gallés' sonatas have a fermata over the Dominant or the Dominant's Dominant before the final cadence. There is in the MSS added »Arbitri« (trio) which means *ad libitum* or improvisation. In this connection we can refer to Soler: *Llave de la Modulacion*, Madrid 1762 (ed. in facs. by Broude Brothers, New York 1976, vol. XLII); on pp. 123–127 one finds *quatro preludios para aprender*, and later on *otros preludios* which are quite advanced technically, and here the obligatory cadences on the Dominant are introduced just before the final tonic chord. There are also daring piano figures, which remind one of similar figures by de Nebra, e.g. the long series of shakes and short or long appoggiaturas.

189. Cf. note 148.

ponister, der næsten alle har været knyttet til Montserrat eller til kirker og andre klostre i Barcelona. Undersøgelsen har prøvet at kaste lys over så mange komponister som muligt, men dette har været yderst vanskeligt, idet en lang række håndbøger, engelske, tyske, spanske og amerikanske næsten intet oplyser om de pågældende navne. Dette gælder således Josep Gallés. Et nærmere studium over disse komponister og deres liv og virke er meget vanskeligt, idet et stort arkivmateriale fra Escolania må formodes at være gået til grunde ved branden på klostret i 1811.

Den stilistiske gennemgang har haft til opgave at pege på særtræk, hvorigennem man kan tale om en katalansk gruppe af orgel/klavermestre i 1700-tallet. Ud fra melodiske, harmoniske og andre satstekniske elementer ses stilistiske ejendommeligheder, der stiller denne værkgruppe og dens komponister i relief indenfor tasteinstrumentmusikkens historie. Særlig spansk-katalansk er den meget hyppige forekomst af halvandet-tonetrinnet, givetvis folkelig påvirkning fra Sydspanien, en påvirkning, der måske går helt tilbage til Maurerne. Desuden ses den stærke spænding mellem modale og funktionsbestemte tonale vendinger. Her er det naturligvis specielt de liturgiske former som de mange Versos, der lader det modale skinne igennem. Det er karakteristisk for den katalanske notationsmåde i forbindelse med det modale, at komponisterne langt op i tiden fastholder »dorisk« noteret g-moll, c-moll etc., d.v.s. b-tonearter med eet b mindre end i den tilsvarende moll-toneart, og f.eks. findes e-moll noteret med to krydser i stedet for med eet (som hos Gallés). Denne blanding af modalitet og dur-moll-tonalitet går igen i det harmoniske. Et særtræk hos de italienske 1700-tals mestre som Scarlatti og hans spanske disciple er den hyppige vekslen mellem dur og moll, et motiv i dur gentages i moll-varianten eller omvendt. Hos spanierne bliver dette til en mani, der er stærkere fremtrædende end hos italienerne. Hertil kommer den for de katalanske og spanske komponister udstrakte brug af trinsekvenser, hvorved det tonalt-harmoniske får en vis »flimren«. Dette er naturligvis udviklet af den stereotype gentagelsesteknik med opremsning af motiver eller temagrupper bestående af 2 + 2 eller 4 + 4 takter, ja endog større afsnit kan ordret gentages. Dette får givetvis en afgørende indflydelse på formen. I harmonikken indtræder hos bl. a. Gallés stærke modulatoriske udsving, beroende på sekvensteknik og med hyppig anvendelse af enharmonik.

Vedrørende satsteknikken indtager det lineære, kontrapunktiske en vigtig plads hos tidligere mestre som hos bl. a. Miguel López, men denne teknik svækkes i løbet af 1700-tallet. En typisk åbningsimitation i bl. a. Toccata- eller Sonata-satser er et levn af de oprindelige fugerede satser (Tientos). Disse tostemmige, korte imitationer kan man kalde for »Initialimitationer«, som de iøvrigt kendes fra talrige satser hos Scarlatti og Soler. Omvendt er rent fugerede satser som Casanovas' Pasos stærkt påvirket af sonatesatsernes passagestil. Af de 23 sonater af Gallés har de syv initialimitationer, og denne komponist virkede i sidste årti af 1700-tallet; sonaterne er måske skrevet omkring århundredskiftet. En special satsteknik findes i de mange Pastorelas eller Pastorils, hvor venstre hånd blot er noteret som en fundament-stemme,

og man har da improviseret over denne ved udfyldning af enkelte harmonitoner som støtte for melodien i højre hånd, en videreførelse af den gamle generalbasteknik. I de fleste som Toccata eller Sonata (også Rondon) betegnede satser fra sidste halvdel af 1700-tallet (en del af manuskripterne på Montserrat er dateret, og disse er fra tiden efter 1760) har den homofone satsteknik overvægten, og her anvendes forskellige, ret ensartede former for ledsagefigurer ligefra Alberti-bassen over enkle akkordgreb til den lidt mere raffinerede, »vuggende« ledsagelse, der i virkeligheden er en slags tostemmighed. Akkordgrupperne har ofte rytmisk funktion, kan i deres primitive »klumper« minde om guitargreb. Sådanne »klaveristiske« effekter findes også i orgelsatser, og her drejer det sig om stykker, der bærer betegnelsen »Para Clarins y Cadireta«.

Hvad formtyper angår, indtager den binære sonateform en central plads. Vigtig er det at følge udviklingen fra den ældre, fra suitesatser kendte type:

A - B :| A' - modulerende - B;||
T - D D - TP-SP- T;||

Denne type er den almindeligste hos Scarlatti og Soler. Men over en række mosaikagtige former, hvor et kort citat af A-motivet på T tydelig markerer en slags reprise og dermed en begyndende tredeling af satsen, når man frem til den helt klare sonateform hos f. eks. Casanovas med adskillelse i en Exposition, en Gennemføring eller bedre Modulationsdel og en Reprise. Alle tre afsnit er næsten lige lange som i Casanovas' A-dur sonate fra Mestres Instr. I. De specielle Rondon-former viser ingen nærmere sammenhæng med den klassiske sonaterondo. Kortere eller længere afsnit stilles op efter hinanden uden nogen egentlig tonal udvikling, og refrain-temaet, A, indtræder ikke altid som en strukturdannende faktor, det kan således overspringes, og man får sammenstillinger som f. eks.: A, B, C, D, A, E, A etc. Her er der nærmest tale om en improvisatorisk type.

I det sidste afsnit vises særlige figurer, der udgør et led i selve instrumentalsatsen som f. eks. tonerepetitioner, akkordbrydninger etc.

Vedrørende litteratur henvises til fodnoterne i de forskellige afsnit.

Síntesis:

Un repaso a los manuscritos de 1700, parte de la Biblioteca Catalunya de Barcelona y parte del archivo de la Escolanía de Montserrat, ha descubierto una inmensa y rica colección de música para instrumentos de tecla. Los manuscritos de Montserrat, igual que los de Barcelona, son transcripciones de ediciones. Los diligentes monjes benedictinos y organistas han deseado imprimir el material musical ya que las notas impresas en ese tiempo eran escasas y muy caras. Transcripciones de populares compositores vieneses como Haydn y Pleyel se encuentran página por página, con partes de D. Scarlatti. Una gran

parte de la producción de Soler se encuentra en copias y lo mismo ocurre con otros menos conocidos compositores de origen castellano o catalán. Debemos nombrar aquí al compositor sevillano Manuel Blasco de Nebra, cuyos trabajos están en Ms. A.M.2998; es un compositor que hasta nuestros días sólo ha sido conocido porque en 1780 fueron publicadas en Madrid seis sonatas. Es también digno de mención Josep Gallés. Su colección de 23 sonatas de la Biblioteca Catalunya es una aportación importante y original al repertorio pianístico sudeuropeo de los siglos anteriormente dichos. Aquí tenemos también el gran manuscrito de órgano de José Elias, Montserrat Ms. 2999, que junto con los anteriormente mencionados, espera ser publicado. En los manuscritos encontramos una larga fila de compositores, casi todos relacionados con Montserrat, con iglesias u otros claustros de Barcelona. La investigación intenta echar luz sobre cuantos compositores sea posible, pero eso es extremadamente difícil considerando que una larga fila de manuales ingleses, alemanes, españoles y americanos no revelan nada sobre los nombres en cuestión. Ésto también se aplica a Josep Gallés. Un estudio minucioso de estos compositores, su vida y sus obras, es muy difícil puesto que una cantidad del material de archivo de la Escolanía debe suponerse desaparecido en el incendio del claustro en 1811. La revisión estilística ha tenido como misión señalar las características singulares, a partir de las cuales se puede hablar de un grupo catalán de maestros de órgano y piano en 1700. En cuanto respecta a lo melódico, harmónico y otros elementos técnicos de la composición se observan particularidades estilísticas que sitúa a este grupo de trabajos y a sus compositores en lugar relevante dentro de la historia de la música de los instrumentos de tecla. Especialmente en lo español-catalán es muy frecuente la aparición de segundas aumentadas, con influencia popular del sur España, la cual se remonte quizás a los árabes. Se observa, además, una fuerte tensión entre modales y determinados giros tonales funcionales. Aquí naturalmente son especiales las formas litúrgicas del mismo modo que muchos Versos, los cuales dejan entrever el modal (modo eclesiástico). Es característico de la forma catalana de registrar con respecto al modal el que los compositores, mucho tiempo después, mantengan la notación »dorica« de sol menor, do menor, etc. etc. O sea modos eclesiástico en si bemol con un bemol menos que en las clases de tonos menores análogas, o por ej. los tonos en mi menor se encuentran anotados con dos cruces en lugar de con una, como ocurre con Gallés. Esta mezcla de modalidades y tonalidades mayor-menor aparece dentro de lo harmónico. Un rasgo particular de los maestros italianos de los años 1700, como Scarlatti y sus discípulos españoles, es el frecuente cambio entre tonos mayores y menores, un motivo en tono mayor se repite en su variante de tono menor, o viceversa. En los españoles esto se convierte en verdadera manía, mucho más fuertemente destacada que en los italianos. De aquí viene, para los compositores catalanes y castellanos, el uso amplio de secuencias escaladas, son lo que lo tonal-harmónico tiene un cierto »centelleo«. Ésto está desarrollado naturalmente por la técnica estereotipada de repetición, con la recitación monótona de motivos o grupos temáticos compuestos por compases 2+2 ó 4+4; incluso mayores pár-

rafos pueden repetirse literalmente. Ésto tiene, por supuesto, decidida influencia sobre la forma. En Gallés, por ej. entran en lo harmonico fuertes desviaciones modulantes, dependientes de la secuencia y con un fuerte empleo de lo inharmonico.

Respecto de la técnica de composición toma importancia lo lineal, lo contrapuntístico ya en anteriores maestros como Miguel López, pero esta técnica se debilita en el curso de los años 1700. La típica imitación inicial por ej. en Tocatas o Sonatas, es un deje de las fugas originarias (Tientos). Estas imitaciones a dos voces, cortas, pueden ser llamadas »imitaciones iniciales« las cuales ya se conocen a partir de las numerosas composiciones de Scarlatti y Soler. Por el contrario, las fugas puras, como las de Casanovas, Pasos, están muy influidas por el estilo de los pasajes de las sonatas. De las 23 sonatas de Gallés hay 7 con imitaciones iniciales y este compositor operaba en la última década de 1700. Quizás las sonatas están escritas alrededor de los principios del siglo entrante. Una especial técnica compositiva se encuentra en gran número de Pastorelas o Pastoriles, en donde la mano izquierda esta notada solamente como voz fundamental y se ha improvisado sobre ésta con un suplemento de tonos harmónicos simples como apoyo para la melodía de la mano derecha, una antigua técnica de bajo continuo que aquí se sigue. En la mayor parte de determinadas composiciones, como Tocatas o Sonatas (tambien Rondós), de 1700. (Una gran parte de los manuscritos de Montserrat están datados, y éstos lo están a partir de 1760) tiene preponderancia la composición homófona, y aquí se emplean diferentes formas análogas (Homogéneas) para acompañamiento desde el bajo »Alberti«, sobre acordes únicos, hasta los mas refinados acompañamientos »balanceantes«, que en realidad son una especie de dos voces. Los grupos de acordes tienen a menudo una función rítmica, pueden recordar los acordes de guitarra en sus primitivas »aglomeraciones«. Tales efectos pianísticos se encuentran en composiciones para órgano y se trata de piezas denominadas »Para Clarins y Cadireta«.

Por lo que respecta a la clase de forma, la forma de sonata binaria obtiene un puesto importante. Hay que seguir el desarrollo de las antiguas composiciones a partir del conocido tipo de las »suites«

A-B	A-modulante-B
T-D	D-TP-SP----T

Este tipo es el corriente en Scarlatti y Soler. Pero sobre una fila de formas mosaicas, en donde un corto pasaje del motivo A sobre el T (tónica) marca claramente una especie de repetición y comienza al mismo tiempo con una división de la composición en tres partes, y así se alcanza la forma de sonata de una manera completamente clara, por ej. Casanovas divide, dentro de una Exposición, entre Sección del desarrollo o mejor Modulación y Repetición. Los tres apartados son casi tan largos como las sonatas en »la mayor« de Casanovas segun Mestres d'Escolania de Montserrat, Instrumental I, 1934.

Las formas de Rondó especiales no muestran ninguna relación con el clásico

Rondó de sonata. Fragmentos más cortos o más largos se ponen uno a continuación del otro sin ningún desarrollo tonal genuino, y el tema – estribillo, A no se introduce siempre como un factor estructural, de este modo puede saltarse, y se consigue la misma posición como por ej: A, B, C, D, A, E, A etc. Aquí se puede hablar mejor de un tipo improvisatorio.

En el último capítulo se muestran figuras especiales que constituyen un acompañamiento en las mismas composiciones instrumentales, como por ej. repetición de tonos, arpeggios etc.

Para lo relacionado con la literatura nos remitiremos a las notas marginales de los diferentes capítulos.

Traducción española

Maria Campins de Abildgaard.



Plate I, the first page of the sonata no. 7 by Josep Gallés, MS 388/1, Biblioteca Catalunya, Barcelona.

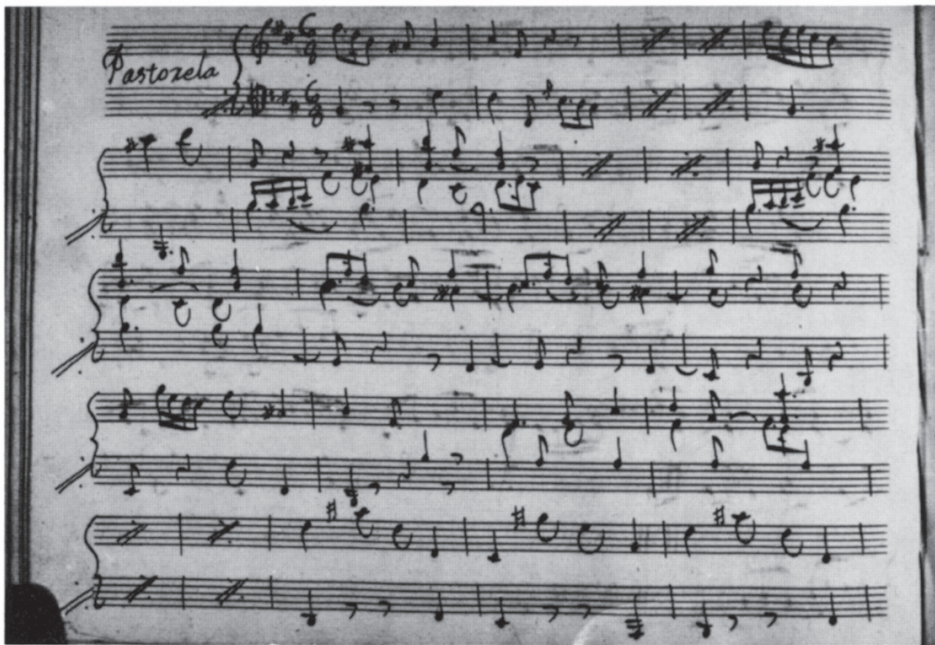
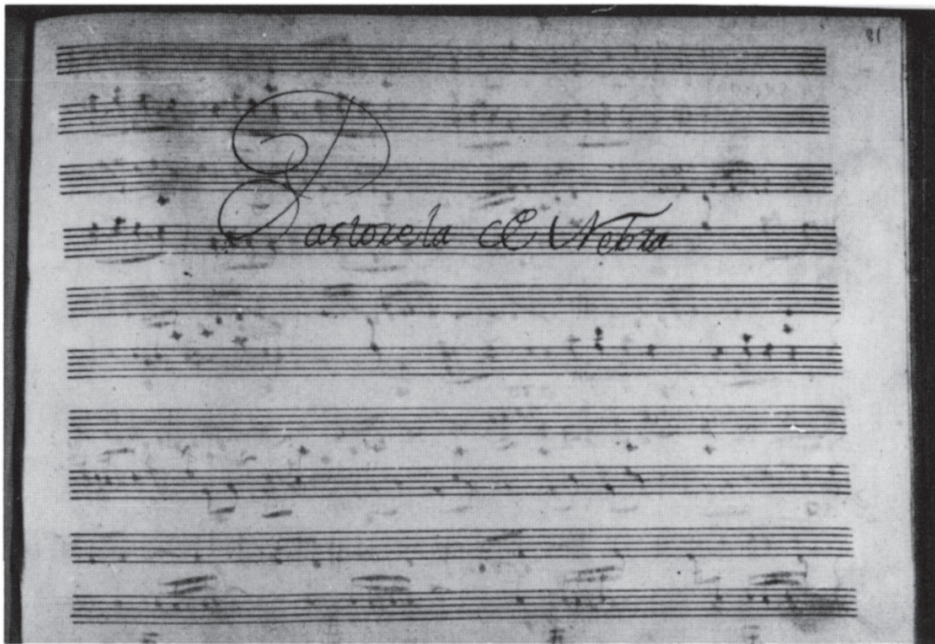


Plate IIa, Title page of MS 2998, the Pastorelas by Manuel Blasco de Nebra, Archive of Montserrat.

Plate IIb, the first page of the Pastorela in B minor from the same MS.

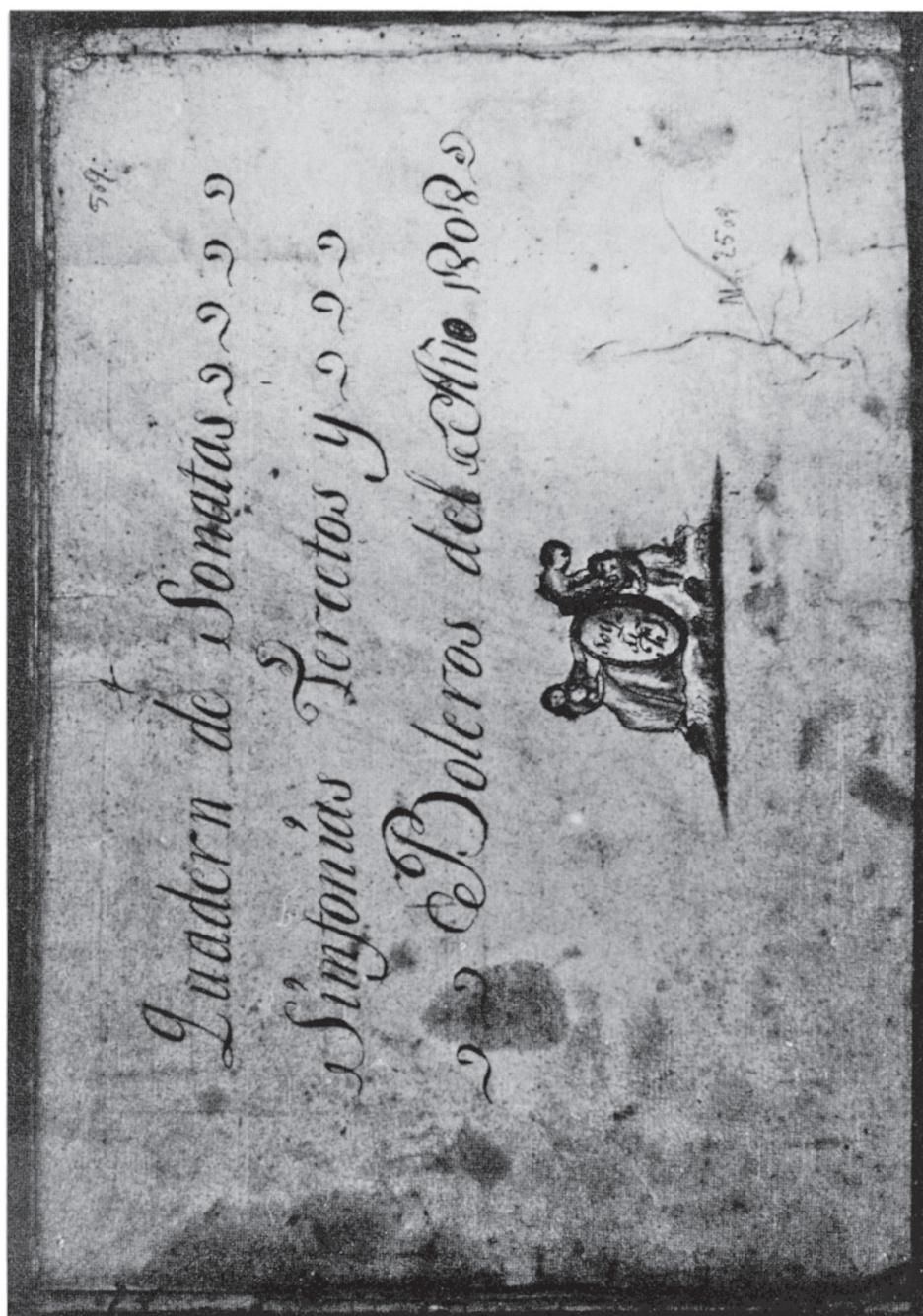


Plate III, One of the beautiful title pages MS 2509, the Archive of Montserrat.

Anmeldelser

Gyldendals Musikhistorie, bind III. Den europæiske musikkulturs historie fra 1914. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. 366 pp. 1983.

GMH, bind IV. Biografier. Af Michael Bonnesen, Estrid Anker Olsen, Ib Skovgaard og Teresa Waskowska med bidrag af de ovennævnte. Redaktion: Knud Ketting. 376 pp. 1984.

I de to foregående årgange af Dansk Årbog for Musikforskning er der bragt anmeldelser af seriens første og andet bind ved henholdsvis Søren Sørensen og Bo Marschner. I disse anføres en del principielle indvendinger, som jeg kan tilslutte mig, og der markeres en række problemstillinger ved seriens intention og fremstillingsmåde, som også jeg opfatter som i høj grad relevante for bind III's vedkommende. For imidlertid at undgå for mange gentagelser har jeg valgt at give de særlige nye problemstillinger, der ifølge stoffets natur dukker op i bind III, en højere prioritering.

Dermed er forhåbentlig ikke sagt, at de antydende principielle diskussioner forekommer mig uvæsentlige, og de kan heller ikke omgås i denne anmeldelse.

I øvrigt skal det for god ordens skyld indledningsvis bemærkes, at der også er faldet mange anerkendende ord til forfatterne, især i forbindelse med omtalen af billedstoffet og billedteksterne, hvilket jeg fuldt ud kan tilslutte mig.

Eftersom bind IV adskiller sig væsentligt fra de øvrige bind i serien ved kun at indeholde alfabetisk ordnede biografier som supplement til læsningen, vil jeg i det følgende tillade mig at koncentrere mig om bind III, som afslutter fremstillingen af det musikkulturelle forløb (perioden fra 1914 til 1980).

Stoffet er delt op i kronologisk ordnede afsnit: 1914-1930, 1930-1945, 1945-1970 og 1970'erne, hvortil kommer et indledningskapitel: »Vor tid«, hvis undertitler antyder nogle af de for forfatterkollegiet væsentlige problemstillinger og indfaldsvinkler til stoffet: »Kriser og ekspansion«, »Mediesamfundet«, »Musikpolitik«, »Ny musik« og »Vor tids musikkulturer«.

Desuden har man forud for hvert periodeafsnit anbragt en kort introduktion, hvor indfaldsvinklen yderligere markeres: »Mellem krig og krise«, »Krise og krig«, »Efterkrigstiden« og »Den nye krise«.

Hensigten er helt åbenbart den at placere de særlige musikkulturelle fænomener som tællere på en samfundsmæssig nævner. Metoden er ikke ny, men den er frugtbar, og resultatet afhænger så iøvrigt af, hvordan den udnyttes.

Den første og store vanskelighed består i den enorme stofmængde. På baggrund af forfatternes erklærede målsætning om at beskrive *hele* musikkulturen fra 1914-1980 på knap 250 sider, må »forenklingens kunst« nødvendigvis føre til forgrovnning af synspunkterne og til amputation af væsentlige musikalske begivenheder. Der skal m.a.o. prioriteres hårfint, og blot et enkelt tillægsord kan blive skæbnesvangert.

Samtidig er den politiske og økonomiske udvikling i vort århundrede med de store sociale kriser og konfrontationer uhyre vanskelig at få overblik over, og det kræver en stram styring at få det »tværfaglige« til at lykkes.

Dilemmaet viser sig allerede ved valget af periodeinddeling: kriteriet er det politisk-økonomiske, nemlig første verdenskrigs start i 1914, den økonomiske krise omkring 1930, anden verdenskrigs afslutning i 1945 samt den nye krises begyndelse i 1970'erne. Men det passer omtrent som fod til handske for de store komponistårge inde for kunstmusikken (født i 1880'erne og 1890'erne), hvor den kunstneriske udvikling hos fremtrædende komponister som Bartók, Stravinskij og Wiener skolens repræsentanter for det første hugges op i småbidder, og for det andet må søges tilpasset de nævnte årstalsgrænsers politisk-økonomiske »betingelser«. Fremstillingen af udviklingen inden for underholdningsmusik, pop og jazz m.v. kommer tilsvarende i en alt for hård spændetrøje, og det samme gælder i nogen grad beskrivelsen af forholdene inden for de elektriske medier (grammofon, radio, TV og båndmaskiner). Problemets relevans over for den samtidige arkitektur, brugskunst, malerkunst, litteratur og teater kan her lades ude af betragtning, da disse nabokunstarter (desværre) ikke i nævneværdig grad er inddraget i fremstillingen. Efter min vurdering havde det været bedre at springe »1930« over som mellemstation. Der bliver kappet for mange organiske nervetråde over inden dette årstal, og der bliver for meget at sy sammen efter. »1930« får en urimelig gitterportfunktion.

At begynde med »1914« er særdeles uhensigtsmæssigt set ud fra en musikalsk (og bredere kulturhistorisk) synsvinkel. Det afgørende nyskabende tager sin begyndelse 10-20 år tidligere, og selve forestillingen om en verdenskrig som den, der faktisk kom i 1914, er kun mulig som efterrationalisering. »Katastrofen« blev først erkendt i 1915-16, da man »sad fast« i krigen. Men mere herom senere.

Forfatternes ønske om at inddrage alle musikalske genrer som lige relevante afsløres tydeligt ved en banal optælling af det antal sider, der er sat af til de pågældende områder: Kunstmusikken tildeles 81 sider, populærmusik, jazz m.v. får 97 sider, pædagogikken tilgodeses med 6 sider og folkløse-inspireret musik med 11 sider, hvortil kommer ialt 44 sider til indledende oversigter, problemopstillinger og metodeforklaringer. Disse tal alene antyder vanskeligheden i forfatternes forehavende. Hvem ville ellers turde vove sig ud i en bare nogenlunde dækkende fremstilling af dette århundredes kunstmusik på små 100 sider? Og det på baggrund af en enorm (og i sandhed imponerende) viden, som det ses dokumenteret i litteratur- og kildehenvisningerne.

Så meget større bliver da kravet til selve fremstillingens indhold og dens troværdighed overfor sin egen målsætning; dens klarhed i håndteringen af begrebsapparatet og i fastholdelsen af hovedlinjerne. Den sagesløse læser skal netop ikke (selvom det kan forekomme uretfærdigt) bebyrdes med de store redaktionelle vanskeligheder og frustrationer, forfatterne utvivlsomt er stødt på i deres arbejdsproces. De er og bliver den musikinteresserede læser (»på alle niveauer«) uvedkommende, og han eller hun har krav på et fordøjet og veltilrettelagt produkt.

Denne problemstilling har jeg sat i focus i det følgende.

Det indledende kapitel (»Vor tid«) begynder lovende med en engageret og fængslende fremstilling af århundredets sociale og politiske problemer og forsøgene på (mere eller mindre vellykket) at få dem løst.

Så vidt, så godt. Men når man så vil koble afspejlingseffekten fra disse problemer ind på de musikkulturelle fænomener, begynder vanskelighederne at melde sig: (p. 13) »Det publikum, der siden midten af det 18. århundrede kunne betegnes som anonymt, bliver det nu endnu mere ved end ikke at kunne ses«.

Jeg ved ikke, hvorfor forfatterne har forelsket sig i dette anonymitetsbegreb, der nu trækkes frem som nøgleord til forståelse af et helt centralt problem i det 20. århundredes musikkulturelle udvikling. Lige siden den tid, da man begyndte at skrive noder af og senere udgav nodetryk, har komponisten måttet acceptere risikoen for at miste kontrollen med sit produkt. Der var opførelser ved musikere, han ikke kendte, for et publikum, han ikke »så«, men som han nok vidste noget om i sociologisk forstand. Det var faktisk ideen i den måde at sprede musik på. Jeg vil derfor vove den påstand, at den »anonyme lytter« ikke eksisterer, eller dog i det mindste er en irrelevant størrelse i forhold til »den fremmedgjorte lytter«. Det har været selve markedsmekanismens idé siden tidernes og musikkens morgen, at producenten (komponisten, »hitte-på'eren«) i stadig stigende grad har gjort sig anstrengelser for at finde frem til modtagergruppens behov (»efterspørgslen«) for at dække det og evt. styre det. Som en følge af udviklingen indenfor salgsteknikken véd producenten idag meget mere om de forskellige målgruppers adfærd (løn, arbejde, fritid, spisevaner, tøjvaner, seksualdrømme, angstforestillinger etc. etc.) end selv den mest ihærdige embedsmand i efterretningstjenesten véd om fredsbevægelsen. I den forstand – og det må være det centrale – kan ingen mere (desværre måske) påberåbe sig anonymitet. Der appelleres kun alt for tydeligt til det kultur-adskillende, til gruppe-identiteten, hvor status, alder, køn m.m. indgår som præcist definerede kategorier. Intet overlades til tilfældighederne hos reklamepsykologerne, og det burde være en af GMH's hovedopgaver at fastholde denne banale kendsgerning som en væsentlig forudsætning for især den vestlige verdens kommercielle pluralisme. Der er tale om samtidigt eksisterende, men særdeles lukkede kulturelle kredsløb.

Havde man som før nævnt brugt betegnelsen »fremmedgjort« om publikum, havde perspektivet unægtelig været et andet (og mere væsentligt), nemlig at

beskrive forholdet mellem publikums oplevelse af og forståelse for den levende musiks jordnære vilkår og den moderne musikindustri sminkede dåseprodukter. Sagt på en anden måde: gå hen og lyt til en prøve på en Mozart-symfoni med Smørum-Nedres amatørsymfonikere, og jeg skal på baggrund af din reaktion fortælle dig, hvor fremmedgjort du er.

I flugt hermed er det derfor en journalistisk flothed at afslutte dette kapitel med bemærkningen: »Markedet for musik er udstrakt til at omfatte alle. Livet uden musik hører fortiden til«. Havde emnet været fodbold – så måske, men markedet for musik er et supermarked, hvor vi *netop ikke* alle køber de samme ting, og hvor mange snarere foretrækker at gå i specialbutikkerne. Og et liv uden musik har der mig bekendt aldrig eksisteret. Det særlige problem i den moderne tilværelse er nok snarere, hvordan man skal undgå den.

Iøvrigt kan man så tilføje, at den institution, der op gennem tiderne har fungeret mest »demokratisk« med musiktilbud til »alle«, er kirken. Det er helt undgået forfatterens bevågenhed, at rig og fattig, gammel og ung her ved gudstjeneste og koncert har kunnet møde et ofte forbløffende vidtspændende repertoire, stilistisk veldefineret og rækkende fra gregoriansk sang til nutid. Netop disse konfrontationer har for mange været grænseoverskridende og stået som alternativer til den markedsførte musikpåvirkning. Det må være tilstrækkeligt at henvise til f. eks. Messiaens (og andre franske kirkemusikeres) indsats, samt (under andre forudsætninger) til Mogens Wøldikes kirke-musikaftner i det hjemlige, hvor gratisprincippet har fjernet en af den borgerlige musikkulturs socialt betingede skævheder, og derved for mange lettet adgangen til musikalske oplevelser af en anderledes følelsesmæssig dybde end den, populærmusikken kan byde på.

Kapitlerne om »Mediesamfundet« og »Musikpolitik« indeholder en fremragende disponeret udredning af fænomenerne, hvor forfatterkollegiet til fulde lever op til sin egen målsætning om dokumentation af fakta og vurdering af holdninger. Men det kniber unægtelig med klarheden i kapitlerne »Ny tid« og »Vor tids musikkulturer«.

Der er stadig store redaktionelle vanskeligheder med skels-året 1914. Man kan jævnføre med forfatterens korte introduktion til hovedafsnittet »1914-1930« med overskriften »mellem krig og krise«, hvor konklusionen kort og godt lyder (p. 48): »Alligevel er det næppe forkert at betragte årene 1914-18 ikke blot som et afgørende almenhistorisk vendepunkt, men også som et vigtigt vandskel i musikhistorien.« Trods det i land-trækkende »alligevel« er påstanden afgørende forkert. Alt det nye sætter i gang 10-20 år tidligere både indenfor arkitektur, malerkunst, litteratur, drama, familieliv og kønsrelationer, sjæleliv, religion og – musik. Navne som Strindberg, Whitman, Munch, Tatlin, Malevitj, Appia, Craig, Jarry, Freud, Debussy, Schönberg og Russolo burde være tilstrækkelig dokumentation. Perioden fra 1890 og fremefter er tiden for dannelsen af de store »-ismer«. Ekspansion er et af nøgleordene (Carl Nielsens »Espansiva« fra 1911 dukker ikke tilfældigt op i denne sammenhæng), og det gøres med store armbevægelser. Kampskriftet »Der blaue Rei-

ter« (1912) trækker de forudgående års frontlinjer op med al ønskelig tydelighed – og det har altså *intet* med »1914« at gøre. »Der blaa Reiter« nævnes i GMH en passant i en billedtekst, men skriftet burde have været substantielt inddraget i hovedteksten (hvor det så havde passet dårligt til »1914«). Det er en ringe trøst for læseren af GMH bind III, at man i bind II, p. 257ff. kan samle nogle af trådene op. Dynamikken i fremstillingen mangler totalt.

Værre er det imidlertid, at forfatterkollegiets svaghed for »store ord« alt for ofte får fremstillingen til at køre af sporet, i bedste fald gør den ubegribelig, fordi forfatterne ikke gør sig ulejlighed med at forklare dem ordentligt, og fordi de ofte tvinges til senere at modificere påstandene.

Et par eksempler:

P. 32 hævdes det, at »Industrialiseringen havde medført skærpede klassemod-sætninger mellem det besiddende borgerskab og det besiddelsesløse proletariat, og det enkelte menneske var blevet isoleret i storbyens anonyme menneskemylder, hvor troen på almene sandheder og værdier måtte vige for rodløshed og mangel på faste normer.« Det første er rigtigt, men bl.a. i konsekvens heraf er resten af udsagnet forkert. Der var en udstrakt klassebevidsthed på begge sider med alt, hvad dette måtte indebære af faste normer i social adfærd m.m. Isolationsfølelse og rodløshed er overvejende en beskæftigelse for intellektuelle, mens arbejderne sjældent har identifikationsproblemer på trods af, eller snarere i kraft af de hårde sociale vilkår.

At man på baggrund heraf (tre linjer senere) skulle opgive centralperspektivet (hos malerne) og tonaliteten (hos Schönberg) forekommer mig absurd. Det er som om fremstillingen her totalt knækker midt over.

P. 37 er der problemer med begrebet »virkelighed«. For ekspressionisten er der tale om en »angstfyldt reaktion på en uudholdelig virkelighed«, og nogle linjer senere bliver »vurderingen af materiale-udforskningen og materiale-radikaliteten« en »vurdering af musikken som et udsagn om virkeligheden.« Hvilken virkelighed? Og hvorfor uudholdelig? Er det et socialt-politisk begreb, er det krigshandlingerne, er det familielivet og kønskampen, er det freudianske angstneuroser eller bare i almindelighed »kampen for tilværelsen«? For Rich. Strauss var virkeligheden sutsko og bayerske pølser og ikke spor uudholdelig, men han var jo også en uforskammet robust natur. Lad så være, at f. eks. Schönberg med sit mere nervøst vibrerende temperament søgte at indfange og fortolke nogle af tilværelsens *rædselsfulde* sider, men selv han gik i sutsko og spiste bayerske pølser.

For læseren af GMH er problemet, hvilket spændvidde begrebet har, herunder også hvor banalt og konkret han overhovedet *tør* opfatte det. Han lades slemt i stikken af forfatterne, der ikke yder nogen hjælp til forklaringen. Det store ord mytologiseres og mister sit filosofiske salt.

P. 35ff. opstilles kravet om, at musikken skal være »adækvat, sand og autentisk« for at være ny i kvantitativ forstand. Jeg ser igen »vor læser« (på alle niveauer) for mig. Han glipper med øjnene og tager en dyb indånding, inden

han om *sandheden* læser: at den »gennemskuer virkeligheden [der var den igen!]. Kun den musik, der viser katastrofen og fremmedgørelsen helt ud i det musikalske materiale, hævdes det, er sand og autentisk.«

Igen svirrer det med store ord, og pædagogisk set ligger det tungt med forklaringen, så læseren kunne forstå, hvad det hele egentlig gik ud på. Naturligvis har Adorno og Frankfurterskolens filosoffer (der givetvis er ophavsmænd til synspunkterne) ikke levet helt forgæves, men »virkeligheden« har nok afsløret deres forhold til virkeligheden som betænkeligt tæt på det abstrakte.

Det bliver tydeligere, når holdningen et par linjer længere nede i teksten trækkes skarpere op med en henvisning til H. Marcuses frigørelsesteori, om at det således autentiske kunstværk (som kan afmystificere virkeligheden) også er revolutionært. Gælder det også omvendt, således at det revolutionære kunstværk er autentisk? Og kan man overhovedet forestille sig, at noget kan være kunst uden at være både revolutionært og autentisk?

Jeg kan umiddelbart forestille mig, at sådanne ringmodulerende betragtninger må forekomme irrelevante for den læser, der møder udsagnet med et erfaringsgrundlag, baseret på en kunstnerisk oplevelse af eksempelvis Stravinskij's »Pulcinella-suite«. Nu mistænkeliggøres oplevelsen, da værket hverken er adækvat, sandt eller autentisk. Er det overhovedet et kunstværk?

Først et par sider senere får læseren så at vide, at Stravinskij såmænd også var en ganske talentfuld komponist, og at der jo gives andre muligheder end de sammenbidte krav, Frankfurterne så rigoristisk gør gældende. Og jeg kunne forestille mig, at Stravinskij ville foretrække at skrive en kronik, hvis der var noget, han ville afmystificere. Hvorom alting er, så skal der endnu engang trækkes ikke så lidt i land for at gøre gældende, at kunst kan manifestere sig på forskellige planer og med forskelligartede intentioner – og dog fortsat være kunst. Men nøgleordet kunstværk fortaber sig for læseren i det diffuse, for slet ikke at tale om legitimeringen af den kunstneriske oplevelse.

Ved at stille Frankfurter-skolens kritiske æstetik i front, lægger forfatterkollegiet op til en diskriminering af alle andre komponister end Wienerkolens, og det er betænkeligt, når det kun kan gennemføres halv-hjertet. Hvad skal man (»læseren«) eksempelvis stille op med dialektikere som Satie, Stravinskij og Poulenc, eller Ligeti, der ganske ligefremt kunne hævde, kunst er løgn! For slet ikke at tale om »midtstrøms-komponister« som Honegger, Britten og Holmboe. De er muligvis talentfulde, men de lever altså desværre ikke op til forventningerne. De er »yt«.

Sandelig, det er ikke nemt at være komponist i GMH!

Problemet er jo, at GMH's forfattere ikke konsekvent kan gøre Frankfurterskolens synspunkter til deres egne. Heller ikke i den bearbejdelse, disse teorier fik herhjemme i Poul Nielsens fremragende afhandlinger. Man *for-nemmer*, at det har været en mærkesag for dem, men hvorfor da ikke tage tyren ved hornene og i et indledende kapitel gøre rede for tankerne i en for alle forståelig form, hvor man så at sige kunne have transskriberet den utroligt snørklede begrebsverden og sprogbrug til et let forståeligt dansk.

Man kunne så gerne have suppleret med Eislers mere kontante og jordnære klassekampsideer, belyst med værkeksempler fra hans marxistiske praksis, og endelig givet det hele et modspil via Stravinskij's Harvard-forelæsninger, hvor helt andre drivkræfter kommer til orde.

Med udgangspunkt i sådanne klart opstillede æstetiske teorier kunne man have spillet med åbne kort til glæde for alle parter, og det havde for læseren været nemmere at overskue og gennemskue de aktuelle vurderinger i fremstillingen sidenhen med en sådan reference-ramme til rådighed.

Som det fremstår nu, belastes fremstillingen i alt for høj grad af disse krævende og pegefingeragtige ord, hvor komponisterne så at sige tildeles karakter alt efter deres positive eller negative forhold til værdimåleren.

Udover de allerede nævnte utilstrækkeligt forklarede begreber kan nævnes »revolution« og »oprør« (eller den noget mildere udgave: »opgør«), der alt for bekvemt lader sig anvende i mange sammenhænge. Så mange, at det faktisk hver gang burde tydeliggøres, hvad der gøres oprør mod og hvorfor. Det sker ikke altid i GMH.

På lignende vis forholder det sig med udtrykket »den historiske situation«, der i al sin ubegribelighed giver læserens fantasi et ganske stort spillerum. Ufor midlet (som i GMH) kan dette udtryk give anledning til mere eller mindre kvalificerede gætterier om »situationen« og det specielt »historiske«, især naturligvis for læsere, der ikke er velbevandrede i den Hegelsk-Marx'ske sprogbrug. Men man fornemmer tydeligt, at udtrykket, som det anvendes i GMH, benyttes til at sende de komponister i skammekrogen, som åbenbart heller ikke har forstået den »historiske situations« alvor.

Eksempelvis må Ravel og Respighi stå skoleret p. 90: »Hvad de ikke så var, at de givne æstetiske præmisser var i modstrid med den givne historiske situation, og at de ved at opfatte kravet om originalitet som et rent kompositionsteknisk anliggende anbragte sig i et samfundsmæssigt tomrum.« Sådan! Og således degraderes kunstnere til kompositionsteknikere, og vor bekymrede læser vil næste gang, han hører »La valse« erkende, at det nok er pragtfuld musik, men kunst er det jo ikke, den givne historiske situation taget i betragtning.

Jeg tror, man skal vogte sig for at save *for* meget i den gren, man sidder på, og ideologikritikken kan i sin overdrevne form medføre, at barnet smides ud med badevandet.

Kravet gentages mere rigoristisk p. 91 i forbindelse med en beskrivelse af udviklingen i slutningen af 1920'erne i Tyskland: »Men selv på dette tidspunkt var der komponister, som ikke så modsætningen mellem den historiske virkelighed og en æstetik, hvor det skønne, det sande og det gode var i evig harmoni.«

For det første må man nok sige, at det kun er et fåtal af de komponister, der huskes idag, som dengang tænkte som Morten Korch og »Den gamle gartner« (»det skønne, sande og gode«). Der må gerne skydes, men sigtet behøver ikke at være så lavt, at man rammer under målet.

For det andet er det et spørgsmål, om den tids komponister i deres forhold til den »historiske virkelighed« trods alt ikke også havde andet mellem ørerne end musik. De har vel også læst aviser! Men det er åbenbart ikke faldet forfatterne ind, at kunstnere kan reagere på forskellig vis overfor voldspolitikken uhyrligheder. Nogle udmaler rædslerne, andre finder dette banalt og fremmaner i stedet længslen efter det skønne og det gode hinsides disse rædsler (ikke at forveksle med ubekymrethed), og atter andre bruger humoren og satiren som våben. Alle tre muligheder kan (evt. kombineret) frembyde legitime kunstneriske svar på det politisk-socialt spørgsmål, og det kan i alle tre tilfælde gøres plat eller begavet. Endnu engang: det kunstneriske talent er nok så afgørende som den politisk-socialt erkendelse (der jo en passant heller ikke er nogen absolut, optimal størrelse, men – som alt andet menneskeligt – yderst relativ). Bedst er det naturligvis, hvis kunstneren i rimeligt omfang er i besiddelse af begge dele, men at den sidstnævnte faktor ikke behøver at være *explicit* til stede i kunstværket, har jeg allerede argumenteret for.

Der er andre »store ord«, der nok kunne have trængt til en mere grundig forklaring, inden de blev sluppet løs i teksten: æstetik, dialektik, marxisme, borgerlig (citoyen el. bourgeois?), kultur og struktur. Man leder forgæves efter dem i listen over fagudtryk. Det er således ikke uvæsentligt, om ordet *kultur* opfattes som »findyrkning«, som »vaner« (Hartvig Frisch), som »den måde, et behov tilfredsstilles på« (Villy Sørensen) eller som »finkultur«. Anvendelsen i GMH er noget upræcis, hvilket medfører at f. eks. begrebet »den borgerlige musikkultur« næsten for bekvemt bliver et værktøj for nedadvendte vurderinger.

Hvis man imidlertid ikke stiller sig for meget på bagbenene, indeholder afsnittet om »Vor tids musikkulturer« (p. 43ff.) nogle af udgivelsens bedst formulerede betragtninger over *musikhistorikerens* vanskeligheder med henblik på at skaffe sig overblik over mangfoldigheden af genrer og dernæst at samordne det vældige materiale i en integreret og dynamisk fremstilling. Disse kloge (og måske lidt sent placerede) betragtninger kompenserer for en del af de forenklinger og udeladelser, man støder på senere i teksten, ligesom man får en yderligere legitimering af den relativt omfangsrige behandling af populær-musik og af afro-amerikansk musik. Desuden gøres det klart og nærværende for læseren, hvorledes kulturkampen trænger sig på helt ind i familiens dagligstue, når valget skal træffes mellem TV-kanalerne, radioprogrammerne, plader eller bånd.

På den baggrund virker det imidlertid besynderligt, at man forsøger sig med en netop sociologisk begrundet motivering for den bevidste underprioritering af »midt-strøms«-komponisterne (Sibelius, Britten m.fl.). P. 46: »Grunden hertil er, at beskrivelsen af en række overleverede træk, som uden store konflikter har kunnet bekræfte den dominerende kultur, har måttet vige for behandlingen af underholdningsmusikken, der skaber og tilfredsstiller nye behov hos nye kredse af modtagere.« For det første passer karakteristikken bedre på underholdningsmusikken (konfliktløs, dominerende), hvilket da

også erkendes flere steder senere i GMH (p. 106, p. 231). For det andet er det betænkeligt, at en så væsentlig del af den samlede musikkultur ikke findes »værdig« til en i det mindste adækvat sociologisk registrering.

Det drejer sig om komponister, musikere, sangere, orkestre, koncertliv, pædagogiske foranstaltninger, radio- og TV-produktioner, grammofon- og båndoptagelser samt en særdeles aktiv lytterskare, der her ubekymret bortraderes fra det samlede musikkulturelle familieportræt. Det grænser til historieforfalskning, og hvis man iøvrigt mener noget med begreberne helhedssyn og kulturkamp, kræver det en argumentation på et noget højere kvalitetsmæssigt niveau at bortamputere denne del af vort århundredes musikliv end blot at affærdige området som »uinteressant«.

Behandlingen af populærmusik, jazz m.v. er placeret forrest i de kronologisk ordnede kapitler, og det forekommer mig at være en velfungerende disposition. Fremstillingen er generelt set bogens bedste: den er veldisponeret, flydende og letfattelig. Jeg har ikke nogen specialfaglig ekspertise på områderne, men har til gengæld som »menig« læser nydt godt af det væld af oplysninger og udredninger af sammenhænge, der her for første gang på dansk får en placering i det samlede musikkulturelle landskab med mulighed for at blive læst af en større læserskare.

Nogle få kritiske punkter kan anføres. F. eks. er der en tendens til at anvende en noget indforstået sprogbrug, hvor listen over fagudtryk bag i bogen burde have kunnet afhjælpe problemet. Begreber som »head-arrangements«, »cover-versions« og »sound« fremstår således noget uafklarede i mange læsers bevidsthed.

Mere alvorligt forholder det sig med *underbelysningen* af en del materiale (den latinamerikanske musik, viser og »ever-greens«-litteraturen) og *overbelysningen* af andet stof, og her tænker jeg specielt på teenager-musikken (siden slutn. af 1950'erne). Jeg skal blankt erkende, at jeg er modstander af den pubertetsleflende bølge, der gennem de sidste årtier med et stadigt voksende antal decibel har presset sig ind på vort musikalske nervesystem.

Teenager-musikken er naturligvis ikke uinteressant – set ud fra en kultur-sociologisk sammenhæng – men det forekommer mig, at GMH's forfattere dels tager den rigeligt alvorligt (med hensyn til spalteplads) og dels (i forhold til »voksne menneskers« musikvaner) ikke vurderer det faktiske musikalske output med særligt skarptslebne æstetisk-kritiske briller. I hvert fald må man nok konstatere, at disse områder (det gælder også underholdningsmusikken) ikke gennemgår den samme ideologiske storvask som f. eks. kunstmusikken eller den avancerede jazz- og beatmusik. Der henvises meget til kvantiteter såsom hitlister og salgstal og så godt som aldrig til kvalitative kategorier. Sympatien for enhver tids ungdomsoprør mod forældregenerationen er stedvis ved at udarte. P. 242 hedder det f. eks. om disco-kulturen, at den »på trods af dens dybe afhængighed af kommercielle interesser« er »en protest mod systemet. En protest, som omend ubevidst og implicit retter sig mod voksenverdenen med dens småborgerlige samværsformer, dens kropsfornægtelse og

hverdagens manglende sanselighed.« Den korrekte vurdering er nok snarere, at kapitalstærke voksne (især indenfor tøj- og musikindustri) med gustent overlæg profiterer på at styrke de unge i deres selvbekræftelse i disco-ghettoerne til en sådan grad af narcissisme, at vi risikerer at få hele årgange af intolerante unge uden kvalificeret modspil fra voksne. Disco-kulturen er om noget en variant af »småborgerligheden« i dette ords mest negative betydning, og »protesten mod systemet« er *iscenesat*: kommercialiseret teater for mindreårige.

Afsnittene om kunstmusikken domineres i fremstillingens praksis af de allerede nævnte holdningsmæssige vurderinger og den deraf følgende snæverhed. Det fungerer naturligvis bedst ved behandlingen af musiklivet i Nazityskland og i Sovjetunionen under Stalin. Her behøver man ikke at tage med fløjlshandsker på magthavernes kulturpolitiske indgreb, men det kan hos forfatterkollegiet knibe noget med solidariteten over for de musikere, komponister og andre kulturarbejdere, der var sat til at virke under disse vilkår. Nemt har det givetvis ikke været.

Fremstillingens snæverhed mærkes tydeligere, når mere generelle udviklingslinjer skal trækkes op. Eksempelvis afsnittet om »Tonalitet og atonalitet« p. 88ff. Det begynder ellers lovende med en kort omtale af bestræbelserne på at etablere amatørkor og -orkestre (efter 1. verdenskrig) som et led i de overvejende socialdemokratiske kulturpolitiske bestræbelser, men feltet snøres hurtigt ind til en redegørelse for specielt Schönbergs »mageløse opdagelse« af tolvtoneteknikken. Det proklameres p. 92 som Schönbergs musikhistoriske bedrift, men han havde sikkert selv været mere tilfreds med en påstand om, at hans bedrift snarere bestod i, at han kunne håndtere teknikken som en talentfuld komponist.

Men når man nu så at sige »forklarer« Schönberg *stilistisk*, kunne man passende have taget fat på andre og ligeså væsentlige udtryks- og stilproblemer såsom harmonik, rytmik, linearitet, instrumentation og form. For slet ikke at tale om de rige alternative muligheder i forhold til tolvtoneteknikken, der med stor frodighed byder sig til i 1920'ernes kompositoriske praksis. Det følgende afsnit om »Neoklassicisme« p. 99ff. giver ingen kompensation herfor, da læseren her så at sige tvinges til at læse overvejende negativt med Adornos briller. Man når slet ikke frem til blot en registrerende beskrivelse af forekomsten af stilistiske muligheder såsom bitonalitet, kromatik, pentatonik, modalitet, metamorfose-teknik og leg med form og udtryk og besætningsmuligheder. Tværtimod erkender man, at der (p. 103) ikke kan tales om »gensidige påvirkninger, som fører til en neoklassisk stil«.« Nej, vist ikke, og det har aldrig været meningen. Selve begrebet »neoklassicisme« er en rigtig dårlig fællesnævner, og den kan efter min mening ikke bruges til noget som helst. Lad det blive ved frodigheden af muligheder og beskriv så hver enkelt komponists forhold hertil. Det gør det naturligvis vanskeligere at disponere fremstillingen, men frodighed er svær at styre.

En central tanke i afsnittet om »Neoklassicisme« er forfatterernes krav om

oprør. Komponisterne tager udgangspunkt i »en øjeblikkelig situation« (p. 99), finder et »uberørt materiale« (p. 100) og »besjæler det med en subjektiv oplevelse.« De begynder (p. 104) »på bar bund uden at erkende de historiske kræfter, som skabte udgangssituationen. De artikulerer deres oprør med stilmidler, som udelukkende dikteres af fornemmelser, og så bliver de efterhånden fanger af de historiske tendenser, som deres stilmidler rummer. Den uforbindtlige anvendelse af det musikalske materiale kan nemlig ikke fortsætte uendeligt: nødvendigheden af succes på de eksisterende musikinstitutioners vilkår tvinger komponisterne til at udvikle de kompositionsteknikker, som fungerer bedst, og så virker materialet tilbage på komponisten med en neutraliserende effekt, der efterhånden sluger oprøret.«

Det er vanskeligt at forestille sig, at *alle* fire forfattere har nærlæst disse betragtninger, men det er for mig at se den eneste forklaring på at dette vitterlige vås er sluppet igennem korrektoren. I bedste fald må denne »grausame Salbe« karakteriseres som en kamp mod vejrmøller.

Og det er bemærkelsesværdige krav, »man« stiller: erkendelse af ikke blot visse historiske kræfter, men simpelthen *de* historiske kræfter; der *skal* artikuleres et oprør (mod den borgerlige musikkultur), stilfornemmelse er uartigt og succes er skidt. Jamen hvor har de dog været slemme, dengang i 20'erne! Bortset herfra har de fleste unge komponister vel altid skullet gøre sig bemærkede (oprør!). Senere finder de ud af, at det er vigtigere at lave musik. Det kaldte man udvikling og modenhed i gamle dage, og det har faktisk ført til forbløffende kunstneriske resultater. Men prædikatet modenhed synes ikke at være i kurs i GMH, hvor oprørskravet i den grad placeres i focus, at det fungerer som en nihalet kat i en kollektiv afstraffelse af en række iøvrigt uspecificerede komponister.

Stravinskij skal dog hales i land, for han gør (p. 105) »selve oprøret til en institution i sin musik«, selvom det også straks efter (p. 106) modsat – og lidt maliciøst – påstås, at han måtte »holde sig i live med ustandselige stilbrud«. Så kan man åbenbart mene om ham, hvad man vil! Det korrekte er vel, at han for det første havde vanskeligt ved at overleve, fordi han havde mistet retten til indtægten af sine værker på grund af de ændrede politiske forhold. For det andet er han ikke »oprører« i ordets banale forstand. Han er dialektiker, og det er et ord af en helt anden valeur. Det er netop det, der forklarer de tilsyneladende *stilskift*.

Det mest relevante i hele denne sagsfremstilling er Eisler-citatet p. 100, hvor den garvede marxist spidder den såkaldte avantgarde og Stravinskij på sin pen. Men Eislers faste udgangspunkt som erklæret kommunist er *klassekampen*, og det ækvivalerer på ingen måde med GMH's standpunkt (eller snarere: mangel på standpunkt).

Den folkloristiske løsning (p. 106ff.) kunne også passende have været inddraget som en mulighed tidligere i fremstillingen i betragtning af den betydelige udvidelse af stil-spektret, som her byder sig til (jfr. bemærkningerne til »Tonalitet og atonalitet«).

Bortset fra folkløse-kapitlets indledende bemærkninger, der for det første handler om noget helt andet (kunstmusik ctr. underholdningsmusik), og som for det andet indeholder udsagn, der ikke stemmer overens med udsagn andre steder i bogen, så får vi dog besked om Bartók og Kodály og andre øst-europæere, der via deres nationale rodfæstethed fik international betydning. Kapitlet giver iøvrigt ingen oplysninger om stil- og formelementer udover den diskutale, at Bartóks opera »Hertug Blåskægs Borg« fra 1911 skulle være *folkloristisk* inspireret. Det er den ikke i nævneværdig grad. Derimod er den ungarsk, og det er ikke helt det samme. Havde man derimod nævnt klaverstykket »Allegro barbaro« fra 1911, var udsagnet nok blevet musikhistorisk rigtigere, og vi havde i tilgift fået et af tidens nøgleord foræret.

De nævnte 6 sider om »Musik og opdragelse« (p. 76ff.) giver qua sin titel visse forventninger om en oversigtsmæssig skildring og vurdering af de pædagogiske bestræbelser, der efter 1. verdenskrigs afslutning dukker op overalt i Europa, hovedsageligt i et forsøg på at etablere en ny-humanistisk holdning hos den nye generation af børn og unge som det bedste forsvar mod en gentagelse af krigens rædsler. Disse ideer fik mærkbare musikpædagogiske konsekvenser (Kodály, Steiner, Khatjaturian, Jöde, Orff, Imogen Holst og mange flere). Ikke mindst herhjemme kom der gang i sagerne, hvor det må være tilstrækkeligt at anføre navne som Finn Høffding, Jørgen Bentzon, Karl Clausen og Bernhard Christensen.

Perspektivet i GMH snævres imidlertid ind til et politisk lærestykke om »der Fall Jöde« og de særlige tyske forhold – og derved bliver det. Det må være skuffende for den læser, der i en erklæret kultursociologisk fremstilling gerne havde set forhold belyst omkring de folkelige bestræbelser (skoler, seminarier, biblioteker, aftenskoler, højskoler, amatørmusik-bevægelserne etc.) ikke mindst på baggrund af den ganske rimelige kulturpolitiske indsats, socialdemokratiet herhjemme ydede på området. Og hvad skete der i Europa iøvrigt? Spørgsmålet stilles slet ikke i GMH.

At Adorno ikke kan lide musikpædagoger – og specielt ikke Jugend-musik (p. 80), kan ikke være en tilstrækkelig motivering for at undlade at inddrage en så væsentlig musikkulturel faktor i en fremstilling, der prætenderer helhedssyn.

Endda må man sige, at det musikpædagogiske problem overalt i Europa trænger sig på med stadig stigende styrke, jo mere vi nærmer os nutidens mediebelastede musikforbrug.

De afsluttende kapitler om kunstmusikken lider, som allerede bemærket, af pladsmangel. Men det må straks siges, at der nås utroligt meget og der fortælles levende og engageret og med overblik.

Skønhedspletter kan næppe undgås, og et par stykker skal anføres for god ordens skyld:

P. 213 gøres komponister til *spontane* musikalske udtrykskunstnere, hvor ordet spontan næppe kan tages på sit fulde pålydende.

P. 215 har man i forbindelse med en omtale af Boulez bl.a. ladet ham udforme

en »strukturalistisk musik, hvor relationerne mellem musikkens detaljer er afgørende.« Det lyder vældig pænt, men jeg kender blot ikke nogen komponist i den samlede musikhistorie, om hvem man ikke med fuld ret kunne have sagt det samme. Den tænksomme læser lader sig formentlig ikke uden videre mystificere af det fremmedgørende ord: struktur, der iøvrigt gentages lige så uforklaret få linjer senere. Hvorfor ikke hellere bruge ordet »gennemstruktureret«, og så iøvrigt forklare læseren, hvad man mener med *det*.

P. 221 genopdages det publikum, der i de tidligere kapitler i sociologisk forstand var blevet omtrent fornægtet. Nu meddeles det næsten triumferende: »Det publikum eksisterede nemlig stadig.« Ja, og hvorfor mon?

P. 224 er det forkert at vurdere Berios anvendelse af scherzoen fra Mahlers II. symfoni som en kritisk akt (eller »agt« om man vil).

P. 231 anføres det, at de modstridende tendenser i kunstmusikken hen imod 1970'erne skulle være uforklarlige ud fra et stilhistorisk synspunkt. Det er næppe helt rigtigt. Derimod er det nok rigtigt, at det nye »fælles« ståsted er et resultat af en sociologisk udvikling, hvor kunstmusikken er trængt i defensiven. Det er vigtigt at understrege, at de *mennesker*, der her tales om (»kunstmusikken«), dels er komponister, dels den store gruppe af *musikere*, der er holdt fuldstændigt uden for fremstillingen i GMH. Man leder forgæves efter navne som Ansermet, Scherchen, Bour, Kolisch, brdr. Kontarsky, Tudor, Globokar, Berberian og Cerha foruden alle de andre mere eller mindre kendte solidariske medkæmpere. De har været banebrydere og vejvisere og lærere, og de har været medskabere af forudsætningerne for de store udvidelser af mulighederne (og disses udbredelse) i det 20. århundredes instrumentale og vokale praksis. En mere bevidst placering af musikerens virke i det musikkulturelle spektrum havde unægtelig været ønskelig, alene af den grund, at det kunne have bidraget til en del af forklaringen på nogle af de påståede uforklarligheder. Musikeren er bindeleddet mellem de »modsat rettede tendenser«, og han er den, der kan samle Adornos »flaskepost« (p. 98) op af vandet og pakke budskabet ud.

I dag står musikere og komponister på samme side i kulturkampen med front mod den industrialiserede musik. De står ganske givet tættere sammen end nogen sinde (p.231), men *musikeren* nævnes ikke i den her refererede passus. P.249ff. tales om musikkens *sprogkarakter*. Begrebet er muligvis overført fra Adorno-artiklen i indledningen til Poul Nielsens »Musik og materialisme«. For de fleste læsere vil begrebet nok henstå i det tågede, når der ikke anføres mere konkrete analytiske eksempler. Den citerede tone-bogstavvrække af Messiaen forklarer jo ikke, hvori den påståede sproglige forståelighed egentlig består, og det efterfølgende revolutionære Henze-citat om den semiotiske tænkning bidrager næppe til, at tågen letter. Læseren vil nok ikke umiddelbart forstå betydningen af de »musikalske tegn« (og deres værdi som igangsættere af en revolutionær proces) på samme måde som mere trænede Adorno-læsere, og forfatterkollegiet bidrager hermed ufrivilligt til, at tågesløret sænker sig over fremstillingen, der således i sig selv bliver en lidt uheldig

levendegørelse af det dialektiske forhold mellem revolutionær teori og pædagogisk praksis.

Det er allerede undervejs i denne anmeldelse bemærket, at listerne over »Musikalske fagudtryk« (p. 261ff.) og »Andre fagudtryk« (p. 305ff.) er mangelfulde med hensyn til udvalget af opslagsord. Det kan yderligere bemærkes, at artiklerne under afsnittet »Musikalske fagudtryk« er totalt blottet for de kultur-filosofiske overvejelser, der ellers skulle være GMH-seriens kendetegn. Hvor der forklares stil- og genrebegreber, gøres det i et stramt fænomenologisk skoleridt som *ren* musikalsk udviklingshistorie på linje med fremstillingen i de mere inkarnerede tyske formlæreudgivelser. Det er her, som om Adorno eller Eisler slet ikke har eksisteret, og det er næsten for meget af det gode. En introducerende bemærkning om, hvorfor man nu behandlede artikelstoffet ud fra en rent musikalsk stilhistorisk og genrehistorisk synsvinkel (i modsætning til hele GMH-seriens erklærede målsætning) havde været på sin plads.

Artiklerne er iøvrigt klart og sobert skrevet, hvor stikprøver dog kan afsløre mangler og unøjagtigheder. Eksempelvis »dør« *fugaen* med Bach og Händel (bortset fra kirke- og kammermusik), men hvad så med Beethovens op. 106, 110 og 111? Og andre senere snesevis af eksempler? Man kunne også nævne genren »sonate«, der næsten lider samme skæbne (efter Brahms), bortset fra at seks førende komponister i det 20. århundrede »dog« har lavet sonater (og man kunne have nævnt utallige flere), men godt nok i en form »hvor de grundlæggende tonale strukturer er mere eller mindre opløst.« Ja, det er selvfølgelig uheldigt, men vi kan da håbe, at kommende sonatekomponister vil forbedre sig på dette punkt.

I artiklen om *syngespillet* hævdes det, at vi er sent ude i Danmark, hvorpå følger en omtale af J. A. P. Schulz' »Høstgildet« fra 1790. Faktisk er vi ret tidligt med: Ewalds og Joh. E. Hartmann's »Balders død«, 1779 og »Fiskerne«, 1780, ligesom man måske også i denne sammenhæng kunne tillade sig at nævne Wessels og Sartis »Kærlighed uden strømper« fra 1773.

GMH bd. IV indeholder som før nævnt alfabetisk ordnede biografier. Heller ikke her er der levnet plads for æstetisk-kritiske vurderinger. Der er tale om rent musikalske portrætter efter opskriften: liv, værker, stil. En gennembladning afslører naturligvis spændvidden i GMH-serien: de er med alle, lige fra Guido til Boulez, fra Armstrong til Schütz, og det giver naturligvis i sig selv et herligt indtryk af vor musikkulturs utrolige mangfoldighed. Dog er kun komponister medtaget, og det havde nok været en tanke værd at optage fremtrædende musikere og andre musikpersonligheder i »familien«.

Man må så iøvrigt håbe, at dette bind fungerer efter hensigten og også i praksis læses som supplement til seriens hovedtekst. Da jeg selv ofte har det således med min læsning, at jeg irriteres over at skulle sidde med diverse tommelfingre i diverse noteafsnit og kildeangivelser og afbryde min læsning af bogens hovedtekst, har jeg naturligvis mine tvivl, men skal villigt lade tvivlen komme forfatterne og forlaget til gode. Man kan måske finde på andre løsninger på dilemmaet, men ikke nødvendigvis en, der er bedre.

I lay-out og reklameføring ligner GMH-serien et pluralistisk foretagende. Givetvis spiller forlagets interesser ind her, og det skal ikke bebrejdes forfatterne. Værket skal jo også sælges og nå ud til musikinteresserede på alle niveauer. Det havde så iøvrigt været en let sag at skrive en pluralistisk registrerende musikhistorie, og det tjener vore kolleger til ære, at de har overkommet og overhovedet turdet fremlægge dette arbejde, der åbner op for nye perspektiver i musikhistoriefremstillingen herhjemme. Som det siges i forordet til bd. I: »Musikkulturen anskues som en del af en historisk proces, hvori musikken indgår i et samspil med politiske, sociale, økonomiske og ideologiske elementer...«.

Problemet er dernæst, hvordan man anskuer begrebet »samspil«. Det klinger jo umiddelbart af noget behageligt og relativt gnidningsløst, men forfatterkollegiet har helt åbenbart lagt noget andet og mere i ordet: *modspil* er således også en mulighed, og det er nok her, at mange læsers mere eller mindre vaneprægede forestillinger om musik vil komme på en hård prøve. Det er i sig selv ikke nogen skade til, men det skal dog tilføjes, at prøvelsen ikke er blevet mindre af, at forfatterholdningen i den grad er domineret af skepsis og kritik overfor den musikalske emneverden. Meget – og måske for meget – er faldet af i svinget: den musikalske oplevelse, sanseligheden, humoren, spilleglæden og fantasien. Vi læser meget om magthavere, samfund og sociale teorier, mens *det sociale liv* med dets konkrete og tætte nærvær på problemerne lades i stikken, og dermed også den læser, der har brug for præcis den form for støtte i sine forsøg på at identificere sig med de givne problemer.

At udgangspunktets niveau har været højt (Adorno, Poul Nielsen) kan ikke kritiseres, men det må erkendes, at det har været svært for forfatterne af GMH at få de højtsvungne teorier bragt ned på jorden i en sådan form, at det problematiserende ikke går hen og bliver problematisk. De har muligvis været for tæt på deres forbilleder, – så tæt under alle omstændigheder, at det har voldt åbenbare vanskeligheder at vurdere alternativerne.

Man har villet fremmane et helhedssyn, og det er ærgerligt nok blevet mere snævert end helt. Men lad det så være. Det afgørende er, at der, trods de hårde betingelser ved selve opgavestillingen, med dette 4-binds værk er rejst en vigtig milepæl i dansk musikhistorieskrivning. Der er anlagt en vej ud i nye områder, og selvom der er nogle huller og farefulde sving på den, skal den nok blive brugt flittigt af trafikanter af mange slags.

Mogens Helmer Petersen

Sybill Reventlow: *Musik på Fyn blandt kendere og Liebhaber*. G. E. C. Gad. København 1983. 414 s. Ill.

»Musik på Fyn – blandt kendere og Liebhaber 1770-1850« udgør en del af det forskningsråds-projekt, som nærmere omtales i anmeldelsen af Dorthe Falcon

Møllers bog om danske instrumentbyggere (*Dansk Årbog for Musikforskning 1983*). Den nu foreliggende publikation er et imponerende arbejde. På grundlag af omfattende arkivalske undersøgelser fremtræder bogen som en umådelig *case-study* i udforskningen af, hvad der foregik i den danske provins – her defineret som Odense med opland. Og man må konstatere, at netop i den del af landet foregik en hel del. Men – begynd på side 178, hvor Sybille Reventlow tager stilling til begrebsparret kender og liebhaver, som er en del af bogens titel, som er et væsentligt kriterium for bogens disposition, og som den da også i høj grad handler om. Det vil måske lønne sig også for den, der iøvrigt mener at have check på de dele. Kender og liebhaver var i det 18. århundrede en formulering, hvis betydning ikke lå fast, og man kan åbenbart stadig have sine tvivl. Det agtværdige selskab, i hvis årbog dette publiceres, har oplevet en livlig aften, hvor Sybille Reventlow fremlagde nogle af sine resultater, hvilket afstedkom en engageret debat blandt de lærde – ikke så meget om resultaterne som netop om begreberne kender og liebhaver.

Uanset hvorledes man iøvrigt kan vælge at skelne mellem disse to prædikater, så er det fælles for dem, at de er blevet brugt om enhver, der beskæftigede sig med kunsten uden at have den som profession – det man i dag betegner som amatørerne. Udgangspunktet for SRs arbejde var oprindeligt ønsket om at undersøge musiklivet i forbindelse med herregårdskredsene på Fyn – altså ud fra et socialt kriterium. Et af arbejdets væsentlige resultater blev imidlertid en afdækning af den særlige betydning, som netop nogle af dette milieus musikamatører fik for etableringen af et offentligt musikliv i Danmarks næststørste by og dens opland i perioden ca. 1780-1820. Det er en udvikling, som afviger fra de forhold, man kan iagttage andre steder, hvor de ny private og offentlige initiativer som regel blev sat i værk af borgerlige kredse. SR analyserer med stor skarpsindighed de faktorer, som er medvirkende til den særlige fynske model – »særlig« på det nationale plan målt med det, vi allerede kender, nemlig forholdene i København. Eftersom SRs forskning er den første i sin art herhjemme, kan man endnu intet vide om, hvordan det fynske mønster vil tage sig ud i forhold til de øvrige dele af landet udenfor hovedstaden, et forbehold forfatteren løbende inddrager der, hvor konklusionerne drages af kildernes udsagn.

Samtidig bliver det klart for læseren, hvor varierede og komplicerede de mekanismer var, som styrede forholdet mellem den fynske herremand og andre musikkredse. Det såkaldt socialt afgrænsede milieu var en langt mere fleksibel og facetteret organisme i netop den periode, end man måske umiddelbart skulle forvente. SR fremhæver, at der ikke kun er tale om en vis borgerliggørelse af adelsstanden. Af betydning er først og fremmest det interessefællesskab, man i herregårdskredsene havde ud af huset, så at sige, når det kom til at udfolde et aktivt musikliv. I den sammenhæng havde den fynske adel berøringsflader til snart sagt alle tænkelige lag i befolkningen, både generelt betragtet ud fra en social synsvinkel og mere snævert set som forholdet amatør-professionelle. Bogen handler derfor også om disse andre sam-

fundslag, og man kan således sige, at omslagets titel »Musik på Fyn« er berettiget, selvom tyngdepunktet i henseende til repertoiret ligger i den musik, som beskæftigede adelens og borgerskabets kendere og liebhavere, således som det også fremgår af selve titelbladet. Til gengæld synes jeg nok, at omslagets periodeafgrænsning 1770-1850 er lovlig flot. Den er formentlig valgt af hensyn til forskningsrådets samlede projekt, som har afstukket disse grænser. SR har sikret sig imod enhver misforståelse i bogens indledende kapitel. Ikke desto mindre efterlader hun os med et enkelt ubesvaret spørgsmål, som netop udløses af bogens reelle afgrænsning til o. 1820. Dette punkt skal jeg senere vende tilbage til.

Den meget fyldige indledning skaber et foreløbigt overblik over emnet, de principielle problemer og deres konsekvenser for afsøgningen af diverse kildegupper. Adelens store berøringsflade i musikalske sammenhænge bevirker bl.a., at materialet svulmer op til et sådant omfang, at man har måttet afgrænse den systematiske afsøgning til bestemte år, til afgrænsede lokaliteter eller til konkrete sagsområder. Hvad SR ikke specielt fremhæver på dette sted, men hvilket kan læses ud af kildefortegnelsen og erkendes på anden måde er, at der åbenbart har været to interessante kilder, som forfatteren ikke har haft adgang til nøjere at undersøge: dels selve nodesamlingen fra Odense Klub, som også først blev fremdraget i 1980 – dels de formentlig meget væsentlige privatarkiver, som knytter sig til Brahetrolleborg. Som antydning ovenfor finder jeg, at en henvisning til den nærmere diskussion af kender- og liebhaver-begreberne havde været på sin plads i indledningen, men iøvrigt vandrer man særdeles veludrustet videre ud til de efterfølgende kapitlers dokumentation og indsigtfulde vurdering af det fynske musikalske univers. Bogen falder herefter i 4 hoveddele: 1) *Liebhavere* gennemgår detaljeret de forskellige milieuer på Fyn og deres musikalske repertoire. 2) *Kendere* beskæftiger sig med begrebet musikalsk dannelse. Man indføres i oplysningstidens diskussion af målet og midlerne til folkets musikopdragelse og konsekvenserne heraf specielt for de pædagogiske forhold på Fyn. 3) *Den dannede Almenhed* giver niveauet af den offentlige debat på Fyn omkring dels økonomiske og nationale aspekter – dels nøglebegreber som almenvellet, natur, humanitet og nytte, der var centrum for periodens åndelige og materielle bestræbelser – også når kunstneriske aktiviteter, herunder musiklivet – skulle indgå i en samlet opfattelse af, hvad tilværelsen bør omfatte. 4) *Afslutning* vender tilbage specielt til adelens betydning for musiklivet på Fyn. Hertil følger sig noteapparat, oversigt over litteratur og arkivalske kilder og et alfabetisk register over person- og stednavne. Endelig får vi i hænderne 3 kronologisk opstillede lister, som uden at påberåbe sig fuldstændighed dog er uhyre nyttige både under læsningen af SRs bog og som opslagsværk i det hele taget: 1) operarepertoiret i Odense 1791-1830, 2) koncertliste (tid, sted, program og udøvende) for Fyn 1772-1847 samt 3) teatertrupper i Odense indtil 1840. Desuden en liste over litteratur om musik i de gennemgåede biblioteker, ordnede efter ejerforhold.

På Fyn dyrkede man alle arter af kunstmusik. Repertoiret er internationalt og savner næsten helt det danske stof, vi kender fra København. Det mest interessante ved denne del af SRs undersøgelse er nok påvisningen af, at det fynske musikliv ikke aftog sit repertoire ved en efterhængende kulturimpuls fra hovedstaden, men orienterede sig direkte mod Tyskland og således selvstændigt indforskrev et aktuelt musikalsk stof, ofte på et ambitiøst niveau. I gennemgangen af de musikalske kredse er personligheden Frederik Juel en både sympatisk og meget central skikkelse, fordi dokumentationen af et frodigt musikliv på Valdemars Slot er så rig. Nodesamlingen viser Frederik Juels udadvendte aktiviteter fra o. 1790, og godsregnskaberne belyser det forudgående tiårs musikliv på slottet. SR kan ud fra kildernes tale afkræfte myten om, at bonden og herremanden på Juels tid musicerede sammen i orkestret – intet tyder på, at Juel selv spillede et instrument i den forbindelse. Til gengæld bekræftes det, at både bønder, karle, tjenere og musikanter har bidraget til det etablerede højere musikliv på Tåsinge og Svendborgegnen i denne periode. Dette må interessere mange mennesker, som beskæftiger sig med folkelig musikalsk praksis, og det svarer for øvrigt til, hvad man kan læse om beslægtede forhold i Sverige.

Men Frederik Juel er også en central skikkelse, fordi han spillede så stor en rolle for aktiviteterne i Odense Klub, der indgående behandles i et langt og meget spændende afsnit. Her drejede det sig i realiteten om at stable et borgerligt musikliv på benene, hvilket krævede både »sande liebhavere«, d.v.s. kvalificeret interesse, og økonomisk overskud. Adelen kunne præstere begge dele, såvel mæcenatet som den kulturelle baggrund. Derfor blev den fødselshjælper, hvilket var en slidelig affære. Vi følger klubbens skiftende skæbne bl.a. repertoiremæssigt og økonomisk, og er vidne til en fremadskridende udmattelse hos bl.a. Frederik Juel – ifølge SR, fordi man havde at gøre med en højst heterogen og ofte, når det kom til stykket, uinteresseret forsamling. Måske dog også fordi der var tale om at skabe noget helt afgørende nyt, hvilket ikke nødvendigvis stod herregårdskredsene ganske klart, endsige var deres egentlige ærinde. Noget i SRs fremstilling kunne tyde på, at adelskredsene i første omgang simpelt hen søgte at udstrække musiklivet fra deres private domæner på gårdene til også at dække byopholdet i vinterhalvåret, og at man først efter at processen var sat igang blev klar over, hvilke vanskeligheder man løb ind i ved at måtte trække på borgerskabets medvirken i klub og teater. Et andet af de meget interessante aspekter i klubbens historie er forholdet til stadsmusikantembedet og overhovedet konflikterne i rollespillet mellem professionelle musikere og amatørerne, hvorom nærmere i mine afsluttende bemærkninger.

Var de fynske herremænd kendere – liebhavere – eller begge dele? SR giver et indblik i tidens diskussion af musikkens opgave og betydning. At være kender vil i den sammenhæng være ensbetydende med at have sat sig ind i teoretiske, æstetiske og filosofiske problemstillinger og derved have baggrund for at formulere egne vurderingskriterier. Liebhaveren derimod kaster sig – even-

tuelt med erhvervede færdigheder – glad og gerne ud i musikalsk aktivitet som tilhører, arrangør eller udøvende, uden at fundere så meget over meningen med det hele. Det viser sig, ikke overraskende, at sansen for musikalsk kvalitet ikke nødvendigvis betyder kenderstatus, men at det iøvrigt er umuligt at foretage en entydig rubricering af de musikinteresserede fynboer efter dette bogholderi. Der hvor forholdene ytrer sig tydeligst og mest konkret, er i spørgsmålet om opdragelse og uddannelse af den brede befolkning til at beskæftige sig med musik. Det drejede sig i alt væsentligt om skolekommissionen af 1789, der var delt i spørgsmålet om de to hovedindstillinger: på den ene side musikken som nyttig hjælpedisciplin for navnlig kirkesangen – på den anden forståelsen af musik som en selvstændig kunstart med betydning for menneskets almene dannelse. Reventlow på Brahetrolleborg var – også på landsplan – igangsættende, og indsatsen påvirkedes i positiv retning med det nære forhold til Schulz og hans ideer i slutningen af 1780'erne. Seminariet på Brahetrolleborg var et lovende projekt, men det er karakteristisk for udviklingen, at mens det fynske koncertliv repertoiremæssigt arbejdede helt på egen hånd, så var undervisningssektoren efter Brahetrolleborg-seminariets oprettelse i 1794 afhængigt af den centrale instans, og efter 1804 sejrede den jordbundne og ret håndfaste opfattelse, som åbenbart Kunzen formulerede, og som lagde hovedvægten på de nære krav om at uddanne seminarister til nødtørftige organister og kirkesangere. Under læsningen nikker man genkendende: her små 200 år senere er vi stadig fortrolige med visioner om integreret undervisning, som må vige pladsen for mere snusfornuftige krav om indlæring af teknisk betonedede færdigheder.

Hovedafsnittet »Den dannede almenhed« har interessante underrubrikker som »Kunsten og Pengene« og »Motivation for Kulturen«. SR kommer helt ud i krogen af sit emne, der belyses kyndigt og vel belagt med citater fra tidens mere eller mindre lødige offentlige debat i det fynske. Det afsluttende kapitel, hvor boet skal gøres endeligt op, er til gengæld overraskende kort og kontant. Tonen ligger på grænsen til det strengt formanende, og SR vælger her at fokusere på det forhold, at dér hvor adelen fik indflydelse, højnedes kvaliteten af de musikalske og musikopdragende aktiviteter, medens niveauet sænkedes faretruende dér, hvor herregårdskredsene trak sig tilbage. Hvad disse mennesker rørte ved, fik betydning på længere sigt – hvad de slap af hænde, visnede ofte bort.

Denne konklusion formuleres i et så forkortet perspektiv, at man uvilkårligt snapper efter vejret. Sandt nok: de nøgne kendsgerninger må aftvinge os beundring for adelen som kulturbærende lag, men det er også tankevækkende, at en anden faktor har kunnet modarbejde kvaliteten af det, der foregik i Odense Klub. Hvorfor var det ikke muligt at fastholde den udmærkede musiker Schydtz' indsats for klubben i 1797? Ikke fordi man havde afskaffet stadsmusikantembedet, for det skete først noget senere, men fordi Guldberg ved reskript af 1780 knæsatte kapelchefens ret til at placere afgåede kapelmusici i dette embede og derved lette kongens kasse for udgiften til pensionering.

Vi befinder os i stadsmusikantens alleryderste, forvitrede funktionstid. Det er en mærkeligt uafklaret periode, og fra centralt hold var der åbenbart ingen forståelse for decentraliseringens nødvendighed. Statsmagten forhindrede altså borgerskabet i selv at tage beslutningerne om, hvem der på et meget kritisk tidspunkt skulle være en samlende skikkelse i byens professionelle musikliv og samtidig medvirke til en kvalitetsbetonet liebhavermusik i klubben. Netop den kombination er måske den vigtigste drivkraft i det værdifulde arbejde, som udføres indenfor amatørmusikken i dag – med statens velsignelse og økonomiske støtte, men principielt uden dens direkte indblanding iøvrigt. Det trak ud med borgerskabets indsats, men den kom o. 1820 med musikforeningen, der afløste klubben. Og netop i nærheden af dette tidspunkt afslutter SR sin egentlige undersøgelse – formentlig fordi kilderne tørrer mærkbart ud? Så bliver der naturligvis heller ikke mulighed for at sige ret meget positivt om dette unge samfundslag, men et lille forsonende udblik var der måske dog råd til her ved vejs ende, hvor også hele den pædagogiske sektor får sig en ordentlig bredside!

Selvom anmelderen altså føler, at det skorter på en smule besindighed lige før tæppefald, så må man indrømme, at det i sin art er godt tourneret, og den krakteristik kan gælde for bogen som helhed. Det er få beskåret at skrive så levende og morsomt om komplicerede forhold, som Sybille Reventlow gør det i »Musik på Fyn«. Stilen er præget af et veloplagt personligt engagement, som indimellem slår gnister af et tilsyneladende enormt og uformeligt kildemateriale. I 1983 udkom også resultatet af et forskningsprojekt med tilknytning bl.a. til Musikvetenskapliga institutionen ved Göteborgs universitet: »Vi äro musikanter altifrån Skaraborg« udgivet af Skaraborgs länsmuseum. Ifølge forordet er dette den første regionale musikhistorie i Sverige. Der er stort set tale om en bredt anlagt formidling i form af oversigtsartikler, men heraf fremgår ret tydeligt, at mens stormagtstiden i 1600-tallet har været genstand for flere indgående undersøgelser, er det 18. århundredes udforskning af den lokale musikhistorie endnu på et præliminært stadium. Hensigten med bogen er da også at stimulere til videre forskning, og det kan man kontrasignere fra dansk side. Sybille Reventlows arbejde er den første store indsats for udforskningen af musiklivets historie i den danske provins. Man må håbe, at den får et talrigt følge.

Mette Müller

MUSICA SVECIAE Fornnordiska klanger / The Sounds of Prehistoric Scandinavia. EMI 1361031 1984. (1 plade + illustreret ledsagehæfte på svensk og engelsk)

»Musikarkæologi er idag en internationalt vedtaget betegnelse for den forskning, som med tværvideenskabelige metoder forsøger at kortlægge, beskrive og

forklare musik og anden lyd i 1) forhistoriske epoker og/eller i 2) historiske epoker, men da med arkæologiske genstande som primært kildemateriale«. Denne definition findes i det både interessante og gennearbejdede hæfte, der ledsager en svensk pladeudgivelse, som her skal omtales nærmere.

Musikarkæologi er en ung videnskabsgren. Nok er musikkens genstande – instrumenterne allerede i forrige århundrede blevet behandlet af både arkæologer og musikhistorikere, og i første del af 1900-tallet kom de banebrydende klassiske arbejder af forfattere som bl.a. Curt Sachs, Otto Seewald, Fr. Behn og herhjemme Hammerich, Broholm, Skjerne og Larsen. Men som selvstændig disciplin, der diskuterer sine egne metode-problemer udvikles den efter 2. verdenskrig – i Norden først og fremmest gennem Cajsa Lunds indsats i 1970'erne, som man bl.a. kan følge gennem arbejdet i det svenske Riksinventering, hvis første rapport forelå 1976. Specielt interesserede vil også have glæde af Ellen Hickmanns indledning med kommentarer til temaet Musikarchäologie als Traditionsforschung i Acta Musicologica, Vol. LVII, 1985: Fasc. I. Januar-Juni.

Cajsa Lund havde gode forudsætninger for at gå igang med dette område. Hun er professionel musiker og faguddannet arkæolog, og incitamentet lå fra begyndelsen i en mageløs irritation over et par væsentlige forhold. For de første bronzelurernes monopolagtige stilling på forhistoriens lyd-side og for det andet arkæologernes mangel på nytænkning, når det drejede sig om at bestemme effekter, som ikke umiddelbart afslørede deres funktion – knap eller spillebrik var standard-løsninger i den slags tilfælde. Hvorfor aldrig et kvalificeret gæt på en lyd giver, spurgte Cajsa Lund og fandt svaret i, at arkæologer sjældent pr. tradition er opdraget til at spørge sig selv om, hvilket lydligt univers forhistoriens mennesker har omgivet sig med.

Det er indlysende, at musikarkæologiens bud på tolkninger og forklaring er behæftet med mange usikkerhedsmomenter, og at fagets udøvere må være indstillet på af og til at vove et øje i forhold til gode gamle læresætninger. Et spørgsmål, som til stadighed diskuteres blandt arkæologer – og nu også musikarkæologer, drejer sig om det betimelige eller forkastelige i at inddrage en sammenligning med etnografisk stof til støtte for en hypotese. Cajsa Lund er en helhjetet tilhænger af denne praksis, og man kan roligt sige, at den giver et højst nødvendigt udvidet spillerum, specielt når det kommer til at producere en grammofonplade med »Fornnordiska klanger«. Men iøvrigt blev udgangspunktet noget så solidt og gammeldags som en fornyet gennemgang af alt relevant arkæologisk materiale på Nordens museer, for at man kunne iagttage det med friske øjne, indstillet på alternative tolkninger og med støtte i erfaringer indenfor det, Alan Merriam knæsatte som The Anthropology of Music.

Det hæfte, som følger pladeudgivelsen, giver udførlige oplysninger om de forskningsmæssige resultater, om de principielle problemer og om de uløste spørgsmål, som altid vil eksistere. Det henvender sig til den interesserede lægmand, men er nyttig læsning også for musikfagets folk. Samtidig er lyd-

programmet en bred formidling, der udover mere nøgterne demonstrationer af instrumenter også indlader sig med en vis portion af iscenesættelse, der udføres af Cajsa Lund og andre musikere, bl.a. den svenske Åke Egevad og Craeme Lawson fra England. Helleristningsmotivet fra Kiviks-gravmonumentet Skåne illustreres i et lydbillede af en procession med to bronzelurer, kedelgong'en af bronze fra Balåkra i Skåne og dertil en lertromme; og vikingetidens panfløjte-fund fra Coppergate i York indgår i en scene, hvor vi oplever en »formiddag på landet« med diverse stemningsskabende lydkulisser. Fantasien får sit, og det er i orden. Lidt mindre forståelse har jeg for at man, uden argumentation iøvrigt, vælger en panfløjte-rekonstruktion med 8 tonerør af det delvist læderede instrument, som kun dokumenterer fem – noget »Skalk« har respekteret i sin version.

Det kan man vælge at kalde bagateller, for såsnart vi idag indlader os på at traktere forhistoriens, vikingetidens eller middelalderens instrumenter, befinder vi os på meget dybt og usikkert vand. Men Cajsa Lund arbejder med, hvad man kunne kalde frodig stringens, og hendes initiativ virker igangsættende i god betydning. Hendes intensitet gælder skaller af hjertemuslinger, trukket på en snor og bundet om anklen som rytmisk rasleinstrument under dans – såvel som de raffinerede bronzelurer støbt med teknikken *à cire perdue*. Hæftet og pladen er kronologisk disponeret, og når man har været dem igennem, så har man også været konfronteret med alt, hvad der overhovedet i dag kan tænkes at have været lyd-redskaber for forhistoriens mennesker i de nordiske lande.

Mette Müller

INFORMATION

Ved Selskabets generalforsamling d. 22. marts 1984 skete der ingen ændringer i bestyrelsens sammensætning. På generalforsamlingen den 25. marts 1985 udtrådte efter ønske Ole Nørlyng af bestyrelsen, mens Anne Ørbæk Jensen indvalgte. Ved bestyrelsens konstituering overtog hun Ole Nørlyngs tidligere hverv som sekretær; de øvrige poster beklædes som hidtil af Finn Egeland Hansen (formand), John Bergsagel (kasserer), Søren Sørensen, Ole Kongsted og Bo Marschner.

I dagene d. 10.-14. november 1985 var Selskabet sammen med Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling arrangør af et internationalt symposium i København med titlen: »Heinrich Schütz og musikken i Danmark på Chr. IV's tid«. 26 forskere fra ind- og udland refererede, og desuden afholdtes i forbindelse med symposiet bl.a. tre koncerter, en ekskursion og et udstillingsbesøg på Musikhistorisk Museum.

Manuskripter:

Årbogens retningslinjer for manuskriptudarbejdelse kan rekvireres ved henvendelse til én af redaktørerne eller til Selskabets sekretariat. Adresser: se andetsteds i Årbogen.

Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning i 1984:

- 23. feb.: Johannes Mulvad: Giuseppe Sarti i København.
- 22. marts: Lisbet Grandjean: Københavnske 1800-tals teatre.
- 1. okt.: Dan Fog: Musikformidling i Danmark i 1800-tallet.
- 15. nov.: Søren Sørensen: Tonaliteten hos Carl Nielsen.
- 13. dec.: Henning Urup: Metodeproblemer i forbindelse med historisk danseforskning belyst ud fra arbejdet i Dansk Dansehistorisk Arkiv.

1985:

- 25. marts: Dorthe Falcon Møller: Instrumentbyggerforskning. Indfaldsvinkler og teknik.
- 22. maj: Mirosław Perz, Warszawa: The Lwow Fragments: An Important new Source of 15th Century Polyphony.

Bidragydere til denne årgang

Barbara Blanchard Hong, Ph. D.
2904 Grace Road,
Kalamazoo, Michigan 49007, USA.

Bengt Johnsson, professor, mag. art.
Dronning Margrethesvej 81, 8200 Århus N.

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

Knud Nielsen, organist, cand. phil.
Ottingvej 52, 2730 Herlev.

Mogens Helmer Pedersen, docent, mag. art.
Lindevangsvej 13, 8240 Risskov.

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Åbenrå 34, DK-1124 København K, postgiro 7 02 15 50

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:
Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff., nu ialt 15 bd.)

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.

II: Madrigaler fra Christian IV's tid (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III: Madrigaler fra Christian IV's tid (Pedersøn, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved, 1967.

IV: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved, 1978.

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

INDHOLD

Knud Nielsen: Hans Matthison-Hansens breve fra en koncertrejse til London i 1864	5
Barbara Blanchard Hong: Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata	27
Bengt Johnsson: Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music	39
Anmeldelser	117
Information samt foredragsoversigt	139
Bidragydere til denne årgang	140
