

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVI

1985

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1988

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

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING
XVI

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1988 forfatterne

Tryk: Narayana Press
ISBN: 87 88328 05 8

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVI

1985

Under redaktion af
Bo Marschner
og
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1988

INDHOLD

Artikler

<i>Susan Haase Derrett</i> : In Search of Wholeness: Gustav Mahler and Programme Music	7
<i>Bo Marschner</i> : De kronologiske problemer omkring Anton Bruckners "Nulte" symfoni i d-mol.	23
<i>Claus Røllum-Larsen</i> : Tre ukendte Weyse-breve	41
<i>Gorm Busk</i> : Kuhlaus "An die Freude". – Et glemt kantatefragment fra hans første år i Danmark med forsøg på en rekonstruktion	53
<i>Lars Bisgaard</i> : Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. – Bidrag til en musikalsk fænomenologi. 1. del	75

Anmeldelser

<i>Herbert Killian (ed.)</i> : Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. (Susan Haase Derrett)	127
<i>Joseph Kerman</i> : Contemplating Music. (Susan Haase Derrett)	133
<i>Erik Kjellberg</i> : Svensk jazzhistoria. En översikt. (Finn Slumstrup) ...	137
<i>Bidragydere til denne årgang</i>	140

In Search of Wholeness: Gustav Mahler and Programme Music

Susan Haase Derrett

The question as to whether or not Gustav Mahler should be regarded as a composer of programme music has always been controversial. Mahler's own self-contradictory statements on the subject do not make the matter clearer, rather the opposite. Nor do Mahler's earliest biographers, mostly friends and acquaintances, help; they display a loyal and uncritical attitude to their subject, and present Mahler as he himself in his later years wished to be regarded, namely as a composer who did not write programme music; where the term *programme music* was commonly understood, then as now, to mean illustrative, descriptive music.

This point of view is also held by many of the later Mahler researchers, for example Adorno,¹ Dahlhaus,² Danuser,³ and the editors of the Critical Edition of Mahler's Works.⁴ Dahlhaus and Danuser accept that Mahler used programmes or programmatic ideas during the composition of his music, but they deny that these programmes should have any significant connection with the finished product. For them the verbal utterances are scaffolding, which is a help during the process of work, but which is obsolete when it has ended. The programme is aesthetically "irrelevant". Since Mahler withdrew all programmes and programmatic text from the published editions of his symphonies, and also from most concert programmes after 1900, they regard him as a composer of absolute music (Dahlhaus p.138f, Danuser p. 14 and 16f).

Constantin Floros⁵ has to be given the credit for breaking the tabu surrounding Mahler's relationship to programme music. He is representative of the comparatively small group who regard Mahler's music as programme

1. Adorno finds Mahler's titles for various symphonies and movements "embarrassing", Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M. 1960, p. 9, see also p. 83, p. 112 and p. 165f.
2. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, München 1978, p. 128ff (= Dahlhaus).
3. Hermann Danuser: "Zu den Programmen von Mahlers frühen Symphonien", *Melos Neue Zeitschrift für Musik* 1975, p. 14ff (= Danuser). In general short references will be placed in the text proper.
4. See *Gustav Mahler Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, the preface to the *Third Symphony*; see also comment to letter No. 145 in Herta Blaukopf (ed.): *Gustav Mahler Briefe Neuauflage*, Wien, Hamburg 1982, (= GMBN with numbers referring to letter numbers).
5. Constantin Floros: *Gustav Mahler*, volume I: *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1977 (= Floros I), volume II: *Mahler und die Symphonik des 19 Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977.

music in the sense in which Liszt used the term. Floros supports his arguments with an impressive quantity of aesthetical and philosophical references in his first volume, systematically arranged in various conceptual categories; in his second volume he uses a semantic approach.

The historian McGrath⁶ was the first to place Mahler in the context of the Viennese cultural and political life of his time, in that he goes beyond a narrow biographical, music-history presentation. Since his book is primarily a group biography dealing with a certain intellectual circle rather than a biography of Mahler himself, McGrath does not discuss in depth the concept of programme music in general or in connection with Mahler. In his analysis of the *Third Symphony* on the basis of Schopenhauer-Nietzsche ideology, he takes it more or less for granted that Mahler regarded the programme as a guide to the content of his music.

Finally, Hans-Heinrich Eggebrecht⁷ in his very convincing study on the content of Mahler's music places it between the two groupings of absolute and programme music. He admits its debt to absolute music, but at the same time he disagrees with Dahlhaus' opinion that Mahler's music is absolute music in its revelation of the *absolute*.⁸ To Eggebrecht, Mahler's music is "empirical music" (Eggebrecht p. 166f).

We may conclude from this short presentation of some of the later Mahler research, that there is far from agreement as to whether Mahler should be regarded as a composer of programme music or not, though in recent years the weight has moved somewhat in the direction of the first category.

In our opinion, those who claim that Mahler did not write programme music but pure music of sorts, exclude the vast area between the extremes of absolute and programme music and thereby fail to understand the most important aspect of Mahler's music: its message. We will here propound the thesis that Mahler deliberately aimed at communicating a message with his music and therefore, for want of a better term, we will adhere to that of *programme music* in describing his work.

In our aim to re-define the term programme music with respect to Mahler's music we will examine the term separately in each of the various contexts in which it occurs: 1) the conception, or composition phase, in which a piece of music is created; 2) the expository phase, in which the composer expounds the contents of his music for his listeners, for example by writing programme notes in a concert programme and by the music itself; 3) the reception phase,

6. William J. McGrath: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven, London 1974 (= McGrath).

7. Hans-Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982 (= Eggebrecht).

8. Dahlhaus p. 23; Dahlhaus uses the term the *absolute* in the meaning of the German romanticism and applies this meaning of the term to the aesthetics of Wagner and Schopenhauer. In our opinion the *absolute* is given a different, more material quality by Schopenhauer in that it has a definite connection with the material world through the *Erscheinungswelt*, see p. 10f. of this article.

in which the listener assimilates the ideas of the composer through the music and the programme printed in the concert programme.

Furthermore, it is essential to keep in mind that the concept of programme music must be seen in a historical perspective. It cannot be divorced from the prevailing ideas of the period in question. Therefore, we will also look at the term programme music in relationship to the musical aesthetics of the time in question, in particular regarding the question of content, regarding the relationship between music and words, and regarding music's relationship to extra-musical phenomena in general.

Mahler spent his formative years, the middle eighteen-seventies to the middle eighties, in Vienna, in a period during which the town was the stronghold of the Wagnerians. The *Wiener akademische Wagner-Verein* had the largest membership of all the contemporary Wagner societies. Their task was not only to increase awareness of The Master's works, but also to be missionaries for the ideology which lay behind them. Mahler was a member of this society for a time and even won a scholarship from the society to go to the first Bayreuth-Festival he was to attend.⁹

Mahler was also, while he was a student at the University of Vienna, a member of the student society *Leseverein der deutschen Studenten Wiens*, a society which was of the greatest importance in forming his opinions. The purpose of this society was to undermine the prevailing power of the liberals and to establish what would be, in its members' opinion, a more just form of society. The ideas of the student society were a curious mixture of *deutsch-national* and socialistic ideas, which were by no means confined to the purely political. On the contrary, they had realised that there was a connection between cultural and political life. The society, among whose members Mahler found many lifelong friends (Friedrich Löhr, Emil Freund, Siegfried Lipiner) based its philosophical and cultural-political standpoints primarily on the writings of Schopenhauer, Wagner, and the young Nietzsche, and they were even in personal contact with these last two for a while.¹⁰

Mahler's letters and utterances clearly witness the influence which these three thinkers had on him. Under the influence of Wagner's article *Religion und Kunst* Mahler became a vegetarian for a number of years, from which he soon expected a cultural regeneration (GMBN 11). He regarded Wagner's article on *Beethoven* from 1870 and Schopenhauer's statements about music in *Die Welt als Wille und Vorstellung* as the wisest, deepest words ever written on music (GMBN 114). From his letters, and from Natalie Bauer-Lechner's and Alma Mahler's respective memoirs one can clearly see that he had deep insight into Schopenhauer's ideology, and was familiar with

9. 11. *Jahresbericht des Wiener akademischen Wagner-Vereins für das Jahr 1883*, Wien 1884, p. 32f; see also Mahler's reaction to his first Bayreuth visit in his letter to his friend Friedrich Löhr, GMBN 20.

10. See McGrath for more detailed information about this society.

Nietzsche's writings.¹¹ His correspondence with Cosima Wagner reveals his Schopenhauerian interpretation of Wagner's works and his awe for Wagner and Bayreuth.¹² This reverence towards Wagner was still noticeable in 1907, when, in connection with his engagement with the Metropolitan Opera in New York, he insisted upon an additional clause in the contract which freed him from ever being required to conduct *Parsifal*. Mahler did not want to act contrary to Wagner's will.¹³

As we can deduce from the above, not only are Mahler's aesthetical, but also his ethical, outlooks heavily based on Wagner's and Schopenhauer's ideology — ethics and aesthetics being exceedingly intertwined in their way of thinking. In the following we will give an account of the main elements in Schopenhauer's philosophy (most of which elements occur in Wagner's writings, although Wagner interprets Schopenhauer to his own ends) since they most clearly and systematically present the basis of Mahler's ideology and since they had a significant influence on Mahler's conception of his Third Symphony, as we shall see later in this paper.¹⁴

As Mahler's ideas are based on the aesthetic and ethical theory (in short, the ideology) of Wagner and Schopenhauer, he believes that the universe is built up of two spheres. The one consists of the Will (*der Wille*), the force which is the basis of all existence — the very nucleus of life. According to Schopenhauer's theory, the mechanism of the world is such that the Will has the need to manifest and objectify itself. This it does by crystallising into form and material — the Will becomes apparent (*erscheint*), to use Schopenhauer's term. The materialised Will constitutes the other sphere — the World of Appearances, the *Erscheinungswelt*.¹⁵ Furthermore, the Will's manifestation in the World of Appearances is of a special nature. Not only does the Will manifest itself in manifold ways; its manifestation is also structured in a hierarchical way — with what Schopenhauer calls the "non-organic nature", that is matter, at the lowest level, succeeded by "organic nature", the plant and animal worlds, and with the realm of the human being at the highest level. These levels are defined by an ever-increasing individuation, culminating not with the species of the human being but with its most individually developed part — the part that enables it to realise consciously — its brain. On all levels of objectification the Will is, however, present as a whole; it is

11. Herbert Kilian (ed.): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984 (NBLN); Alma Mahler: *Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949 (AME).

12. Herta Blaukopf (ed.): *Gustav Mahler Unbekannte Briefe*, Wien, Hamburg 1983 (GMUB), pp.232–240.

13. AME p. 158; for more detailed information on Mahler's involvement with Wagner's and Schopenhauer's ideology see Floros I p. 59ff, p. 72ff and p. 150ff, and McGrath in general.

14. The influence of German romantic thought on all involved parties is obvious, but will not be dealt with expressly in this paper.

15. Wagner also calls the Will *Urkraft*, as do the German romantics; the latter's concept of the poetic and the prosaic spheres lies close to Schopenhauer's dualistic concept of the universe in his otherwise in essence monistic theory.

indivisible and is as much present in microcosm as in macrocosm.

What is interesting to us is that Schopenhauer incorporates art in his philosophical system by creating an analogy between art and the world (which here comprises the Will and the World of Appearances) in which he sees music as the highest of the arts. Music expresses the Will directly, it is one with the Will, since it is non-conceptual: music is, in other words, the sounding aspect of the *Ding an sich*, which is the Will. All other art forms express the Will indirectly because they are conceptual and therefore part of the apparent sphere. Music is thus the only means by which man can get into direct contact with the Will. (The derivation of this view from the aesthetics of the German romantics is obvious.) This is an extremely important aspect of Schopenhauer's ideology, since it gives music an immediate ethical purpose. (Wagner calls this *das Erhabene*.) The human being is, in spite of being the highest level of the Will's objectification, subject to the Will in the everlasting cycle of striving and satisfaction, most explicitly in the sexual act. But *because* it has reached the highest level of individuation, the human being can break out of the cycle of the Will (which in Schopenhauer's ideology is regarded as an affliction) by comprehending this mechanism. Through this comprehension the human being realises the fundamental unity of the Will and in this state of *interesseloses Anschauen* feel sympathy (*Mit-Leid*, the Wagnerian way of spelling it) with all living creatures. As music is the immediate expression of the Will and the musician is chosen, so to speak, to comprehend the nature of the world, he can pass on to this cognition through his compositions. According to Schopenhauer's ideology — and Wagner's — this is more or less his duty, his vocation.

The musician can convey his understanding using music alone or by combining music with text, where he makes a connection to the conceptual, clarifying word. But the word must remain subordinate to the music: word and music belong to two different spheres.¹⁶ According to this ideology, therefore, it is not important whether music is combined with words or not, the composer is able to convey content with or without the clarifying word.

Having looked at the essence of Schopenhauer's aesthetical and ethical ideology, where music is a communicator of content, we observe an obvious connection with the term programme music in our endeavour to re-define the term in connection with Mahler's music.

Liszt, the originator of the term, defines it broadly: a piece of instrumental music, connected with a verbal statement, of longer or shorter length. The programme expresses the composer's intention within the piece of music, and is intended by the composer to be a guideline for the listener. To speak of genuine programme music in Liszt's sense, however, the programme must

16. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt a.M. 1859 (Zürich 1977), (= Schopenhauer), vol.I paragraph 52, p. 321ff; see also Richard Wagner: *Beethoven* (1870), *Gesammelte Schriften* ed. Julius Kapp, 14 vol, Leipzig n.d., vol VIII p. 182ff (= Kapp).

be the result of a "poetic necessity", an inseparable part of the whole and indispensable for the understanding of the music. For Liszt, the future of music lies with the "tone-poet" since the purpose of music is communication of the ideals of the time through a "poetic idea".¹⁷

Wagner takes up this notion of communication of a poetic idea in his essay on Liszt's symphonic poems.¹⁸ Like Liszt, Wagner sees the communication of an idea rather than a realistic story as the most important feature of the symphonic poem, a term he uses instead of that of programme music, (the one time he uses the term programme music he puts it in quotation marks). It is the communication of ideas which gives the symphonic poem its historical legitimacy. In genuine Schopenhauerian spirit Wagner regards it as a musical form belonging to a higher level. However, this depends — and here Wagner contradicts Liszt — on the symphonic poem being written on the basis of musical logic. The word can only up to a point elucidate the content of music — a statement in which Wagner follows Schopenhauer closely.¹⁹

As mentioned above, Mahler is not consistent in his statements about programme music and in his use of programmes. His utterances about the subject are not free of polemic, and must be seen in the light of his having had to make up his mind about the question at a time when the subject of programme music was being discussed vehemently. One thing, however, is certain: he never regarded his music as programme music of a descriptive kind.

What is essential for Mahler is the communication of ideas: "the conceptual basis", or "the inner programme"²⁰ which provides "the understanding of a progression of feelings which match the ideas", to use some of Mahler's own words.²¹

In a speech, given in Munich in October 1900, he explains more thoroughly what he understands by this. He is of the opinion that the content of a piece of music can reach such a "high level" that it becomes necessary for the composer to make use of a text and the human voice in order to be able to express and communicate this content. In such cases music has reached "the highest level of expression". In this category he places Beethoven's *Ninth Symphony*, and also his own Second and Third Symphonies.²²

17. Franz Liszt: "Berlioz und seine Harold-Symphonie", in *Gesammelte Schriften* vol. IV, p. 21ff, Leipzig 1882, (Wiesbaden 1978).

18. Richard Wagner: *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*, Kapp VIII p. 102–118.

19. Richard Wagner: *Beethoven (1870)*, Kapp VIII p. 182ff.

20. (GMBN 158) and (GMBN 165) respectively.

21. "Das Verständnis für den Ideen-richtigen Empfindungsgang", GMBN 165; all translations into English are mine unless otherwise indicated.

22. NBLN pp. 171 and 151; similar ideas can already be observed in Mahler's letters to Marschallk from the early nineties. The use of the formulation "the highest level of expression" and his advocacy of Beethoven's *Ninth Symphony* and Beethoven in general bear witness to Mahler's adoption of Wagner's ideas and even Wagner's phrasings.

Until the time of this statement Mahler had more-or-less consistently adhered to the opinion that a programme as a guide in Liszt's sense of the word was necessary for a time, until the listener had got used to his music. However, it had turned out that the programme printed in the concert programme was being misinterpreted by the audience, and likewise by most critics as an illustrative explanation of his music.²³ He therefore rejected the use of a programme in the expository phase because of this misunderstanding. But he was far from consistent in this attitude; besides now and then allowing a programme to be printed in a concert programme, he continued to provide interpretations and comments about the contents of his symphonies verbally, in letters, and as recorded first and foremost in the memoirs of Natalie Bauer-Lechner.

Mahler's use of a programme (here used in the sense of underlying idea or idea-progression with its verbal manifestations such as programme drafts, programme-musical explanations, inscriptions in general entered into the sketches and or the manuscript, and the use of a text) occurred mostly with his first four symphonies. In his Fifth, Sixth, Seventh, Ninth, and Tenth symphonies he used neither programmes, programme drafts (as far as we know) nor the word in the form of a song text to communicate the content of the works. The *Eighth Symphony* on the other hand is the symphony in which he most uses the sung word for the purpose of conveying an idea.²⁴ He has, however, made statements about all his works after the *Fourth Symphony* which show that his overall opinions about music have not changed from those he held when he composed the first four symphonies. As a consequence of his Schopenhauer-Wagner ideology, Mahler sees music as one with the Will, life's kernel. Music can therefore, with or without words (and in "words" we here include any kind of verbal utterance in connection with the specific piece of music, from programme notes for the concert to a sung text) communicate a specific content, as music is in itself the content. Mahler does not reject the idea of music as a communicator of a content, nor does he cease to believe that music is connected with content in general. The only thing he rejects is the use of a written and distributed programme in the expository phase, since it is being misinterpreted by his listeners as indicating that his music is illustrative, descriptive programme music, and this is precisely how he does not want his music to be interpreted.

23. See e.g. letter to Schieder-mair in Kurt Blaukopf: *Mahler: A Documentary Study*, 1976 p. 225 and GMBN 310.

24. The resemblance between Mahler's "inneres Programm" and Wagner's "poetische Idee" and, on a more practical level, between the tone for Mahler's programmes to his First and Second symphonies and that of Wagner's "Programmatische Erläuterungen" is evident, but will not be explored further in this paper.

An analysis of his *Third Symphony*²⁵ gives us a picture of how Mahler worked with the problem of giving a musical form to an idea or idea-progression. For this purpose we will compare the musical structure of the symphony with Mahler's utterances about it in letters and as recorded in Natalie Bauer-Lechner's memoirs, in a form of hermeneutic documentation on the basis of the Schopenhauer-Wagner ideology.

The titles of the symphony and its movements²⁶ reveal a strong affinity with Schopenhauer's theory about the hierarchical structure of life, where the lifeless matter is at the lowest level and mankind, as the culmination of an increasing individuation of the organic matter, is at the highest level. As we will see later, Mahler provides in his own interpretation a more explicit formulation of Schopenhauer's hierarchy. Mahler himself describes his idea with the *Third Symphony* as a rendering of "an evolutionary development" on the basis of a musical logic (GMBN 195) and even explains quite explicitly the progression of the hierarchical structure of the movements: "And it is dreadful how from out of the lifeless, inert matter life gradually fights its way free, until it refines itself from level to level in ever-higher forms of evolution: flowers, animals, the human being, up to the realm of the spirits, to the angels" (NBLN p. 56).

With Schopenhauer's hierarchical structure in mind, we feel free to interpret the first part of the symphony as a musical metaphor or parable on the Will's increasingly persistent effort to loosen itself from the lowest level of the hierarchy, the "dead matter" (*unbeseelte, starre Materie*).²⁷

The *introduction* to the *first* movement "Pan Awakens" ("*Pan Erwacht*") and thereby the whole symphony starts out with the horns playing what Mahler calls the "Reveille" ("*Weckruf*"). This may be interpreted as a call upon the Will from the outside, as an evocation to wake. As the Will, according to Schopenhauer, is manifold in its appearances (*Erscheinungen*) this basic force of life and the principal character of the symphony, is given a variety of musical guises, all according to what state it is in.

The *first* time the Will appears, it is in its deadest form as non-organic nature, as "dead matter", in accordance with the name of the section, starting

25. The following analysis, and this article as a whole, is based on the author's master's thesis: *Gustav Mahler og programmusikken*, Aarhus University, Denmark, 1983 (in Danish) and on the author's current work.

26. Overall title: "*Ein Sommernachtraum*", First part: Introduction: "*Pan erwacht*", First movement: "*Der Sommer marschert ein (Bacchuszug)*", Second Part: Second movement: "*Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen*", Third movement: "*Was mir die Tiere im Walde erzählen*", Fourth movement: "*Was mir der Mensch erzählt*". Fifth movement: "*Was mir die Engel erzählen*", Sixth movement: "*Was mir die Liebe erzählt*", GMBN 188.

27. NBLN p. 56; all names of themes and motif material are derived from Mahler's own insertions in the manuscript or his utterances about the content and material of the symphony, see Floros I, p. 235, and Donald Mitchell: *The Wunderhorn Years*, London 1975, p. 194; see also Susanne Vill: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing 1979, p. 238ff for an extensive collection of Mahler's programmes and utterances on the *Third Symphony*.

out with almost nothing: a muffled funeral march rhythm on the big drum (bar 25 approx.).²⁸ This sound becomes a little more defined with the addition of a d-minor chord in the trombones carrying on the funeral march rhythm together with the big drum, and even more so with the entry of a melodic motif in the bassoons (b. 28) and another in the oboes and clarinets (b.30); the whole progression of the motifs expands from the little-defined drum sound to a chord and two melodic motifs, the first one extending over a fifth, the second one over a twelfth, all in the range of d-minor; also the length of the motifs gradually expands. With the motif in the trumpets (b.31), playing *ff*, the d-minor tonality is exceeded for the first time, the suspended g-sharp clashing with the surrounding d-minor in *pianissimo*. This motif belongs to the group of signals, that like the “*Weckruf*” call upon the Will to wake. It has, as has this group as a whole, the military connotation of “Attention”.

Once all these motifs are started they are repeated with the same time interval. In this way Mahler creates a static atmosphere, that seems fitting for the “dead matter”.

The *second* musical statement of the Will, and at the same time the first indication of beginning life, we see in a prominent upward moving scale in the deep strings as an upbeat to a suspended motif, which in the course of the section expands into a sometimes rambling melody of *fortspinnungs*-character, which we will call the “life-will” material (fig. 3 ff). The “life-will” material is the musical guise of the merging energy of the Will and the motif of the upward moving scale has the explicit task of pushing forward this energy or life (as if it is pushing the Will into waking up and the Will always falls asleep again); it always appears as an up-beat figure to the “life-will” material.

The general progression from the static to the dynamic is furthermore supported by the performance indications, which start out with a “heavy and dull” at the beginning of the “dead matter” section (fig. 2), but already at the first indications of the “life-will” material call for “wild” and “quick and violent” with many *accelerandos* and *rubatos*. After a number of attempts of the “life-will” material in general, the Will has gained enough strength for the “life-will” theme proper to appear (b. 83ff). With the help of the upbeat scale it is stated twice, the first time in c-minor, the second in e-flat-minor, thus having freed itself from the d-minor realm of the “dead matter” material. However, it is not strong enough yet: the structure collapses (fig. 7). Descending glissandos in the bassoons, trombones, and celli are played “*gedehnt*”, motifs are suddenly reduced to one or two bars, and the “life-will” material has disappeared. The structure revives itself (fig. 8), and some of the earlier “life-will” material re-appears; however, it cannot make

28. All figure and bar numbers refer to the Kritische Gesamtausgabe. As I am interested in showing the overall structural development of the symphony, I have not found it expedient to illustrate the analysis with music examples. For a full understanding of the analysis, however, it is necessary for the reader to have a score at hand.

itself manifest, and the second and temporarily final collapse is inevitable: the structure collapses with a long chromatic scale downwards, and finally nothing more is left except the funeral march rhythm in the big drum that started the whole first raising of the "life-will" from the "dead matter".

In the next scene, which Mahler calls "Pan sleeps" (*"Pan schläft"*), we find the *third* guise of the Will, the dormant Will (fig. 11). It is expressed musically in a subtle chord progression in the flutes and piccolo and in a melody, first played in the oboes and later taken up by the solo-violin, stabilising tonally in D-major, and thus connecting to the same tonal area as the "dead matter" which was in d-minor. This idyllic interlude is interrupted harshly in d-flat minor by the "*Herold*" (fig. 12), yet another representative of the large group of military signals calling on the sleeping Will to awaken. The "*Herold*" is able to stir some movement in the deep strings, as if indicating that the Will is about to awaken, but the motion dies away and the section ends with a long general pause. After this interlude the whole sequence of the "dead matter", the "life-will" material, and the "sleeping Pan" is repeated, only on a slightly more intense level, with the underlying power of the "life-will" stronger (fig. 13ff). This time, however, the "*Herold*" succeeds in calling upon the Will and the movement in the deep strings does not die away, but carries on and leads right into the march, which starts the first movement "*Summer marches in*" (*"Der Sommer marschiert ein"*) (fig. 20 approx.).

The march, which dominates the first movement, is the *fourth* musical guise of the Will, which here represents the awakened Will, in the process of gaining enough strength to manifest itself in the World of Appearances. The march is one of Mahler's generic marches, which does not allude to any specific march, but which seems familiar nevertheless. Mahler is here interested in the march idiom with its specific association of moving forward.

An interesting aspect of the march is shown in the "*Rabble*" (*"Gesindel"*) material, which in the realm of the march idiom represents the more common side of the Will (fig. 44). According to Schopenhauer, the Will has also to incorporate this side of existence. The vulgarity of the march is obtained by using military instruments: the full range of percussion instruments and the e-flat clarinet, which gives the whole section a sneering sound. The motivic material is characterised by grace notes, snappy melodies, emphasis on the first and second beat of the bar, and the "um-pa-pa" rhythm, which receives the instruction to play "crudely" (b.545). The march is at this stage a grotesque caricature of its idiom. In the course of the section the musical structure is turned into the polyphony characteristic of Mahler.²⁹

The final power needed for the Will to establish itself firmly is provided by the "*South Storm*" (*"Südsturm"*) (fig. 51) after the decisive prelude "*The Battle Begins*" (*"Die Schlacht beginnt"*) (fig. 49) which announces that this is a crucial turning point. Mahler has said of the South Storm that it bears

29. See for example NBLN p.165.

all fertility with it (NBLN p. 60). The polyphony from the "Rabble" section has at this point reached the intensity of cacophony.

A positive sign that the Will has now been thoroughly awakened is given in the recapitulation of the introduction, where the Pan-material, representing the sleeping Will, does not re-occur. The recapitulation of the introduction with the title "Pan Awakens" (*"Pan erwacht"*) is cut down from (approx.) 239 bars to 93 bars.³⁰ Another proof of the Will having been wakened finally, is that the march engrosses everything, even the "Reveille" which started the whole symphony. The Will is victorious. Mahler writes of the ending of the first part of the symphony: "In a sweeping march tempo it roars nearer and nearer, louder and louder, swelling like an avalanche, until this incredible noise and this rejoicing pours over you" (NBLN p. 60). The movement, and thereby the first part of the symphony, closes with the Will being sufficiently strengthened to objectify itself in the second part, in a process of progressing individuation (NBLN p. 56).

The following two levels in the hierarchy are comprised successively of the plant world in the *second* movement, which Mahler calls the "most unarticulated"³¹ and the animal world in the *third* movement. The artless, impulsive world unspoiled by the rationality of modern civilisation (an ideal world, according to the Schopenhauer-Wagner-Nietzsche ideology, which takes the idea from the early German romantics), is not abandoned without regret; in the third movement (figs. 14 and 27) we say farewell to the naive, unreflecting world with a sentimental *Volkslied*-like solo, played on the anachronistic post horn. This notion is confirmed with the following section, fig. 28, where the *Volkslied* section played by the post horn is repeated "*wie nachhorchend*", as Mahler writes in the music, by the violins: as if they were listening to something, that has been lost to humankind. Of the end of the third movement Mahler says that reminiscences of the lifeless matter return here to emphasise the leap to the highest level in the hierarchy: the articulated human (fig. 30; NBLN p. 56).

Mahler portions out into the next three movements the various stages of the human being's realisation of the world's mechanism. The *fourth* movement represents the human being's gradual emergence into the world of appearances; the *fifth* movement represents the human being's conscious realisation of its place in this world, and the *sixth* movement represents the human being at the stage of its final fulfillment.

In the *fourth* movement Mahler combines music with the clarifying word: a poem by Nietzsche from *Thus spoke Zarathustra*, in order to convey humankind's recognition of life's coherence, a becoming conscious of one's self ("*sich-seiner-selbst-bewusst-werden*" NBLN p. 136), here again an allusion to Schopenhauer (by way of Nietzsche), since becoming conscious of one's self

30. See the introduction, bars 1–239 (approx.), and the recapitulation of the introduction figs. 55–62.

31. GMUB Mincieux 5.

is, in Schopenhauer's ideology, identical with the human being's recognition of the Will. Mahler here makes a very deliberate use of the human voice to communicate this idea.

Expressed with a musical logic, the content of the movement is conveyed by two main elements: the first consists of one aspect of the "life-will" material, the "life-will *an sich*".³² This is developed, and gradually comes to dominate most of the material, reaching its climax at figs. 9–11. The second element consists of a kind of *perpetuum mobile* effect.³³ All the motif and thematic material is constructed in an arch form, the phrases always returning to their starting points. In its simplest form, this effect is seen in the undulating motif a-b-a, which starts and ends the movement; in a more complex form it is seen in the various stages of the life-will theme, and in its most complex form it is found in the overall structure of the movement, which starts and ends in the same way, as do the two verses of the movement (bars 74–82 approx.). These two elements, namely the specific use of the "life-will" material and the *perpetuum mobile* effect, can, in the context of the fourth movement, be interpreted as a rendering, based on musical premises, of humankind's recognition of his fate, determined by the Will's eternal cycle of alternate striving and satisfaction.

By force of this recognition, humankind is able to renounce the Will and set itself outside its power. Thereby, the human being comes to suffer with all living creatures, to feel itself at one with all that is living, without disparity between its own individuality and its surroundings.

This conscious break with the Will occurs in the *fifth* movement, where Mahler once again uses the clarifying word: a poem from *Des Knaben Wunderhorn*. This level of the hierarchy is represented by Jesus' compassion and death. Jesus is seen here as the denier of the Will in person. (This interpretation of Christianity is suggested by Schopenhauer.) Jesus breaks out of the cycle of the Will (indeed, he is not even a product of this cycle, since he was virgin-born) and shows compassion with his fellow beings, by taking upon himself all the sins of mankind in his crucifixion. Christianity is regarded by Schopenhauer as a simple mythical rendering of "the truth", as he very conveniently calls his ideology. Mahler, by choosing a *Wunderhorn* poem as a Christian text, and by setting it to a basically strophic lied in a *Volkslied* idiom, provides a corresponding simple popularisation of "the truth": The *Volkslied* idiom of the setting, together with the exclusive use of children's and women's voices, emphasises the purity and truthfulness of the statement. Wagner's *Parsifal*, which had a strong influence on the fifth movement, and on the symphony as a whole, can be seen as a more sophisticated version of the same "truth".³⁴

32. Anticipated in the first part of the Introduction, bars 83–89.

33. Also anticipated in the first part of the Introduction at fig. 1.

34. Mahler also refers to Christianity as a myth in a letter to his wife, AME p. 430ff (p.353), where he speaks about the Christian "eternal bliss" ("*ewige Seligkeit*") as a mythological re-

With the *sixth* movement, Mahler brings us to the highest of his hierarchical levels: to Love in the sense of *caritas*, compassion for humankind, a compassion which encompasses all living creatures. The motto, Mahler originally had intended for this movement, emphasises this content: "Father, see my wounds and let no creature be lost".³⁵ The motto is a paraphrase of yet another Wunderhorn poem with the title "Redemption" ("Erlösung"), where Mahler, significantly, substitutes the word "creature" ("Wesen") for the word "sinner" ("Sünder") in the poem, thus confirming his accordance with Schopenhauer once again.³⁶ In this movement Mahler uses what is, according to his own musical set of values, the highest musical form — the adagio, which "resolves everything into peace and entity; the Ixion's wheel of appearance is finally brought to rest", a metaphor which Mahler takes from Schopenhauer (NBLN p. 68).

The main theme can be seen as a synthesis of all the central themes in the symphony. The "Reveille" theme, the "life-will *an sich*", some of the central motif material of the fifth movement³⁷ and the main theme of the last movement³⁸ all have a strikingly similar structure. They are all variations on the following melodic and rhythmical pattern: an up-beat quarter note interval, usually a fourth, up to a series of half notes (from one to three), followed by a varying number of quarter notes, either in stepwise movement or as turning notes.³⁹ Mahler's own statement about the last movement: "Eternal love spins its web within us, over and above all else — as rays flow together into a focal point"⁴⁰ can be seen as a verbalisation of this thematic synthesis.

Mahler's intention with the *Third Symphony* was to expound the recognition of the world's coherence which he himself had obtained. This "Joyful Knowledge" ("*fröhliche Wissenschaft*") (an overall title he initially gave the symphony) is, in all simplicity, that the Will, the driving force of life, manifests itself in a hierarchy of progressing complexity and individuation, with the compassionate human being at the highest level. This human being is not, however, the centre of life — it is part of a cosmic whole: "the universe", "macrocosm" "the eternal space" (*das All*), or "nature as a whole" — these are just other ways of saying "the world",⁴¹ which Mahler here understands

presentation ("*mythologische Vorstellung*"). At other times he refers to it as "*Kinderglaube*" (AME p. 271, p. 450).

35. GMBU Mincieux 5: "Vater, sieh an die Wunden mein, kein Wesen lass verloren sein".

36. For the poem see Knud Martner (ed.): *Selected letters of Gustav Mahler*, London 1979, (= KM) p. 419.

37. For example bars 3ff, 16ff, 30ff, 86ff, and 99ff.

38. For example bars 1–8.

39. See Eggebrecht p. 111f, where he shows a similar kind of thematic synthesis in the final movement of the *Fifth Symphony*; see also *ibid.* p. 53. A similar synthesis is also found in the march material in the first part of the *Third Symphony*, as we have seen.

40. GMBN 146: "Über alles hin webt in uns die ewige Liebe — wie die Strahlen in einem Brennpunkte zusammenfließen." Translation taken from KM 137.

41. GMBN 360, GMUB Mincieux 5, NBLN p. 59, and GMBN 195.

as a totality, a *wholeness*, in which every single part is dependent on the others and in which the split between the Will and the World of Appearances is suspended.

In as much as Mahler, just like Schopenhauer, Wagner, and Nietzsche, sees music as a "direct image of the Will", (*unmittelbares Abbild des Willen selbst*)⁴² music must also express the multiplicity which the Will displays in its objectifications in time and space. The Will itself is indivisible, only its *Erscheinungen* are manifold and even in its manifestations the Will is always present as an indivisible unity; as we have seen, it exists as much in the micro- as in the macrocosm. Music is the metaphysical side of the physical world, or the *Ding an sich* of the World of Appearances. Therefore, says Schopenhauer, one could as well call the world (*Erscheinungswelt*) embodied music as the embodied (*verkörperte*) Will; this is the "reason why music articulates every picture, even every scene of the real life and the world with heightened significance".⁴³

It is on the ground of this analogy between the Will's appearances and music, which is a specification of the "*an sich*" or the Absolute, and on the ground of the very special relationship between music and the Will that Mahler's statements about his Third Symphony, regarding it as "a great work, in which truly the whole world is mirrored" (GMBN 180) must be understood.

More generally he expresses what composing a symphony means to him: "To build a world, using all the technical means available" (NBLN p. 35). This statement was made in 1895, when he had just started composing the *Third Symphony*. He says the same to Jean Sibelius as late as 1907: "A symphony must be like the world, and therefore embrace everything" (Floros I, p. 152). Mahler's basic view of music has, as far as we can see, not changed. A search for a wholeness which contains both aesthetic and ethical elements is an essential part of Mahler's musical standpoint.

Whether or not, in this search, he uses a written programme or a song text to convey the content of his music is of no importance, since Mahler, with his Schopenhauer-Wagner ideology, believes that music in itself makes a statement about the totality, it *is* the totality. Under no circumstances did he say that he regarded his music as "absolute".

As we have mentioned above, Schopenhauer's ideology (following the German romantics' perception of the artist's role in society, as does Wagner) gives the musician and composer a special position. In as much as it is granted to the musician that he can comprehend the nature of the world, he is, during his inspired moments, in direct contact with the kernel of life. Through his insight he can break free from the boundaries of time and space and become at one with the Will. Mahler remarks time and again that he

42. Schopenhauer vol.I, paragraph 52 p. 330.

43. Ibid. p. 330.

experiences himself as a medium for the Will (GMBN 180, NBLN p. 49). The special status of the musician, however, gives him a responsibility, a duty, to communicate his insight. Through his music it is possible for him to convey his comprehension of the world in its totality, and in this way to give other living beings the possibility to recognise the world's nature. As a consequence of this recognition they are, in turn, given the basis for rejecting the dominance of the Will, freeing themselves from their affliction, and becoming one with all living things: "The purpose of art is, for me, always to liberate and to raise up out of affliction", to use Mahler's own words (NBLN p. 46). The human being becomes a part of the totality that is life.

The establishment of this feeling of totality is the nucleus of Mahler's — and Schopenhauer's, Wagner's and the early Nietzsche's — ideology; in consequence the striving for this wholeness is the basic idea in all Mahler's works, most clearly and "programmatically" stated in the *Third Symphony*. In our opinion, this symphony can be regarded as a key to the interpretation of his other works.⁴⁴ It contains all the typical elements that we find in Mahler's other symphonies: the various idioms of *Gebrauchsmusik*, (the march, the *Volkslied*, salon-music, choral, etc.) the catastrophic incidents, the *Naturlaut* episodes, Mahler's special kind of polyphony, his variation technique of organic evolution, his musical statement of *das Erhabene*, etc. But although the establishment of totality is Mahler's ultimate intention, this does not mean that he succeeds in carrying it out. Only the Second, Third, and Fourth symphonies seem truthful in their overcoming of the split between the two worlds of the Will and appearance; the Fifth and Seventh are not convincing in their overdone finales and the Sixth is the most direct admittance of failure. The overcoming of the split between the two spheres is a problem that had been at the heart of artists' work since the early German romantics. Although Mahler was not politically active in the traditional meaning of the word, he conveyed with his music his very sensitive and personal reaction to and attempts of solving the problem of how to survive in the society he lived in. Mahler's remarks that he actually composes his life, support this statement (NBLN p.95, p. 192f, p. 194).

Mahler tried to materialise the ideal of wholeness not only in his symphonies but also in his productions at the *k.u.k. Hofopertheater* in Vienna together with Alfred Roller. The Austrian version of Art Nouveau, the *Secession*, of which Roller was also a member, worked with similar ideas, for example for the Beethoven exhibition in 1902, at whose opening Mahler participated actively. Gustav Klimt's *Beethovenfries*, one of the main exhibits, attempted to communicate a similar belief in wholeness to that expressed in Mahler's *Third Symphony*, only here conveyed through a different medium of art.

Through the work of art as communicator of the concept of totality, they

44. See also Eggebrecht p. 166.

and their followers hoped to regenerate culture, and in the last instance society, for it seemed to them (as already to the German romantics) that industrialization and capitalization had produced a fragmented, unintegrated society, and, not least, a fragmented man.

Through the work of art — and that meant, for Mahler, through music — humankind would be able to regain its unity. For Wagner the means was the dramatic *Gesamtkunstwerk*, for Mahler a symphonic *Gesamtkunstwerk*. The symphony is here deliberately understood to be the bearer of ideology.

De kronologiske problemer omkring Anton Bruckners "Nullte" symfoni i d-mol

Bo Marschner

Bruckners symfonier udgør, hvad værkernes forskellige versioner angår, et problemkompleks, der er musikhistorisk temmelig enestående. Det er derimod yderst sparsomt, hvad hans symfoniske værker rummer af tvivls-spørgsmål om deres kronologiske forhold: Et overmål af indtegnede dateringer i partiturerne, med angivelse af revisioner, gennemsyn, taktmæssige reguleringer, færdiggørelse i flere omgange ("fertig", "ganz fertig" m.v.), ofte med præcis angivelse af klokkeslet og opholdssted, lader kompositionsprocessen — så omstændelig den i reglen end var — træde frem med usædvanlig klarhed.

Så meget mere må det undre, at et enkelt værk, *symfonien i d-mol*, WAB 100,¹ med den besynderlige indrangering som "nr. 0" i værkrækken, er op-højet til et kronologisk problem i stort set den samlede litteratur, idet den bliver placeret i Bruckners Linzer-periode, 5–6 år tidligere end originalparti-turets éntydige dateringer angiver: 24. januar–12. september 1869. Dermed er endnu et værk lagt til den i forvejen betragtelige bunke af reviderede udgaver fra Bruckners hånd, og symfonien har i den påståede omarbejdede skikkelse fået status som det eneste, magre produktive resultat af Bruckners første sæson i Wien.

Akterne omkring denne symfonis realia er for så vidt afsluttet fra offici-elt hold, idet Leopold Nowaks revisionsberetning til udgivelsen af bd. XI (1968) i den nye *Gesamtausgabe* foreligger siden 1981. Heri er ikke blot alle manuskripttekniske detaljer offentliggjort, men også en række for Nowak nødvendige og tvingende beviser for værkets oprindelse *før* den *I. symfoni i c-mol* (WAB 101, 1865–66) er lagt frem: brevsteder, oplysninger fra den biografiske litteratur o.lign.

Helt uimodsagt har denne efterhånden solidt indgroede opfattelse af WAB 100's datering og udarbejdelsesforløb dog ikke fået lov at stå. Alfred Orel² gav som den første en afvigende mening tilkende. Senere har Hans F. Red-lich³ villet fastholde 1869 som værkets originale årstal, især ud fra en af-dækning af beslægtede træk mellem WAB 100 og værker som Beethovens 9. *symfoni i d-mol* (som det er tvivlsomt om Bruckner kendte i 1863/64) og de-taljerede overensstemmelser med egne senere værker som den *III. symfoni*

1. I overensstemmelse med Renate Grasberger: *Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB)*. Tut-zing 1977.
2. *Anton Bruckner. Das Werk — der Künstler — die Zeit*. Wien-Leipzig 1925, s. 136 f.
3. "Bruckner's Forgotten Symphony No. 0", in: *Music Survey*, 1949, s. 14–20.

(ligeledes d-mol, 1873) og *e-mol messen* (1866). Senest har Paul Hawkshaw⁴ underkastet Bruckners autografe partitur en nøje undersøgelse, hvis resultat — især anvendelsen af en mørkere og en lysere blæktype — kraftigt støtter opfattelsen af dette manuskript som et decideret kompositionspartitur. Hawkshaw kan således ikke være enig med Nowak (se dennes *Vorwort* til partiturdgaven) i hans bemærkning: "Das Autograph gleicht einer Reinschrift" og mener, at Nowaks følgende sætning: "Im Gegensatz zu denen der I. bis IV. Symphonie zeigen sich in ihm [WAB 100] keinerlei größere, die Komposition, Form oder Architektur betreffende Änderungen" alene må forklares derved, at Bruckner ikke beskæftigede sig yderligere med WAB 100 i modsætning til WAB 101–104, der alle undergik revisioner i flere omgange.

Så vigtige de anførte kritiske betragtninger er for en korrekt vurdering af Bruckners tidligste d-mol symfoni — ikke blot kronologisk, men også kvalitativt set — så lader de dog stadig navnlig ét område stå forbavsende udtømt for information, nemlig feltet af biografiske oplysninger fra årene 1863 til 1869. Formålet med denne artikel er at supplere vurderingsgrundlaget for WAB 100's kronologi især ud fra det biografiske materiale. At dette i tilfældet Bruckner ikke er uproblematisk, som følge af stærke mytologiserende tendenser, særlig hos August Göllerich,⁵ er velkendt. Ikke desto mindre er det her, hos Göllerich og Max Auer, den altovervejende del af den biografiske viden, eller hvad vi mener at vide om Bruckner som person, har sit grundlag. Og tilfældet med den såkaldt "*Nullte*" symfoni lærer os endnu engang, at selv den kritiske, videnskabelige beskæftigelse med historien ikke er fri for at overtage af det mytologiske gods,⁶ ja endog at forstærke dets karakter som sådant.

Grundlaget for det synspunkt, at det autografe partitur til WAB 100 repræsenterer en revision fra året 1869 af et ældre forlæg, er Göllerichs meddelelse (op.cit. III/1, s.226):

Der F-Moll Symphonie [WAB 99, 1863], der Bruckner als "Schularbeit" [...] in der Reihe seiner Symphonien keine Nummer zuerteilte, folgte ein zweiter Symphonie-Versuch, dem er bei endgültiger, seine Werke ein letztes Mal durchsiebender Durchsicht die Bezeichnung *Symphonie Nr. 0* verlieh, weil er sich doch nicht entschließen konnte, ihn gänzlich zu vertilgen, andererseits aber wünschen möchte, ihn historisch richtig einzureihen.

Havde Bruckner, omend så sent som det skete, nemlig i 1895, da han som

4. "The Date of Bruckner's "Nullified" Symphony in D Minor", in: *19th Century Music* VI, 1983, s. 252–63.
5. *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* von August Göllerich, nach dessen Tod ergänzt und hrsg. von Max Auer, I–IV. Regensburg 1922–36.
6. Selv den nyeste Bruckner-monografi, af Manfred Wagner: *Bruckner*, Mainz 1983, som udtrykkeligt angiver at basere sig alene på "dürren, reduzierten und möglicherweise alles Schillernden entkleideten Fakten" (s.12), overtager uden spørgsmålstejn den gængse datering: 1863–64, rev. 1869.

allerede dødsmærket flyttede til den kejserlige æresbolig i *Oberes Belvedere*, faktisk skrevet: *Symphonie Nr. 0*, måtte en kritik af den dermed etablerede rækkefølge vel forstumme. Dog, som det fremgår af autografen,⁷ dette er ikke tilfældet, men herom senere.

For Auer, Göllicher's medforfatter, blev dette tilsyneladende en fælde: I stedet for at undersøge — og dementere — Göllicher's diplomatariske oplysning gik han på jagt efter bekræftelser af den ældre kilde og fandt da, at tidsrummet september 1863 (*Germanenzug*, WAB 70, Bruckners første trykte komposition, er fuldent d. 1.9.) til ca. juni 1864 (påbegyndelsen (?) af d-mol messen, WAB 26) ikke synes at rumme ét eneste større kompositionsarbejde, hvad der i betragtning af Bruckners uafbrudte skabende virksomhed i de følgende år (frem til nervesammenbruddet i maj 1867) forekom Auer "ganz unwahrscheinlich" (sst. s.225). Nu kanoniserede han det fremrykkede oprindelsestidspunkt med følgende forhastede slutning:

... und es ist kaum zu zweifeln, daß in dieser Zeit der zweite symphonische Versuch, die nachmals als *Symphonie Nr. 0* bezeichnete D-Moll-Symphonie, entstanden ist, deren Entstehungsdaten bisher leider nicht aufzuspüren waren. Nur die Daten der im Sommer [!] 1869 erfolgten Umarbeitung liegen vor.

I sin senere, egenhændigt skrevne biografi gør Auer endelig Göllicher's øvrige ufunderede ord til sine:

Die Handschrift der Symphonie aber fand damals [1895] Gnade, wurde aber mit der Bezeichnung "0. Sinf." versehen, womit der Meister ihre richtige historische Einreihung vor die später als "Erste" bezeichnete c-Moll-Symphonie festlegen wollte.

Og som den biografiske fremstilling skrider frem — den er nu nået til 1869 — bliver følgeslutningerne stadig mere vidtgående, og alt mere uantagelige:

... schließlich aber legte der Meister das ganze Werk am 12. September beiseite [!], und ein Jahr vor seinem Tod erklärte er es als "ungiltig" und bezeichnete dieses [...] als *Symphonie Nr. 0*.⁸

Realiteten er, at Bruckner året efter lod partitur samt stemmer afskrive og i 1872 eller -73 lod værket forespille for hofkapelmesteren Otto Dessoff der, forbavset over symfoniens begyndelse, bemærkede: "Ja, wo ist denn das Thema?" (Overleveringen lægger denne reaktion til grund for Bruckners henlæggelse af dette værk.)

7. Bruckner indlemmede ikke dette værk blandt de originalmanuskripter, som han overdrog Hofbiblioteket i Wien. Han skænkede det istedet til Oberösterreichisches Landesmuseum i Linz, hvor det stadig befinder sig (signatur: V/17).

8. Göllicher/Auer IV/1, s.112.

En betragtning af autografen giver følgende konkrete oplysninger: 1. sats bærer overskriften *Symphonie Nr. 2 in D-moll*,⁹ senere overstreget med blyant og betegnet: *annulirt*. Titelbladets ordlyd er: *Sinf. 1.Satz*, med en senere tilføjelse: *zur 2. verworfenen Sinfonie. Ungiltig*. Foran *Sinf.* er, ligeledes siden indtegnet et Ø.

2. sats: Her står: *zur Ø Sinfonie D-moll. anulirte 2. Sinf. 2.Satz. Ungiltig. Ganz nichtig*.

4. sats har til ordet *Finale* blyantstilføjelsen: *zur Ø Sinf.*

Som det ses heraf, har værket aldrig fået tildelt betegnelsen "nr. 0" af komponisten, og det er vel endda tvivlsomt, om man med Auer og utallige efter ham tør læse "0. Sinfonie" ud af Bruckners forskellige forkastende bemærkninger. Mig bekendt er imidlertid ingen hidtil kommet på den tanke at interpretare tegnet Ø resp. Ø som "annulleret" i stedet for som "nul". Men denne læsning forekommer, i særdeleshed når man tager de tilsvarende, gentagne betegnelser: "annulirt", "verworfen", "ungiltig"¹⁰ i betragtning, som den mest rimelige.

En anden kilde til fejlfortolkninger ligger i nummereringen af de tidlige symfonier. Bruckners uddannelse i formlære og instrumentation hos Linzerkapelmesteren Otto Kitzler, som strakte sig fra nov. 1861 til juli 1863, fandt sin afslutning efter udarbejdelsen af f-mol symfonien, WAB 99. I modsætning til WAB 100 har denne aldrig båret noget nummer, ej heller har komponisten såvidt vides nogensinde omtalt den som nr. 1. Dette har ført til den opfattelse, at der mellem Bruckners elevarbejder og værkerne efter hans "Freispruch" som komponist består en kategorial forskel. Bruckners udtalelse: "Jetzt trat die Kompositionszeit ein!" anføres ofte til støtte herfor.¹¹ Om f-mol symfonien aldrig har "talt" for Bruckner er imidlertid yderst tvivlsomt, hvilket flere biografiske oplysninger peger i retning af.

Når spørgsmålet om nummereringen bliver en bevisfaktor, har det sin årsag i et brev af 29. jan. 1865, hvor Bruckner meddeler sin ven Rudolf Weinwurm i Wien: "Ich arbeite gerade an einer c-Moll-Symphonie (Nr. 2)", nemlig den senere I. symfoni, WAB 101. Allerede Auer var så forudindtaget i teorien om de to versioner af WAB 100, at han med henvisning til dette brevsted kunne kortslutte som følger: "... woraus hervorgeht, daß er die "Schulsymphonie", f-Moll, nicht zählt und die [...] ind d-Moll als "Erste"

9. Denne nummerering omstødes i praksis først i 1873, nemlig med omnummereringen af den II. symfoni, WAB 102, fra nr. 3 til nr. 2 (se oversigt s. 28). Omnummereringen indebar samtidig WAB 100's annullering, omend den først blev manifest ved Bruckners sortering af sine manuskripter i 1895.

10. Også afskriften har Bruckner tre steder forsynet med disse og tilsvarende ord. Her er den oprindelige nummerering: *Symphonie No. 2* blevet stående.

11. Göllerich/Auer III/1, s.203. En sådan opfattelse fører dog ad absurdum, f.eks. til en underkendelse af et så fuldgyldigt værk som det 7-stemmige *Ave Maria* fra 1861, "der erste Geniebeweis" (Grasberger, *Bruckner-Studien*, Wien 1975, s.303; tilsvarende Nowak i: *Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze*, Wien 1985, s.48).

ansah."¹² Følgerne heraf spores endnu hos Leopold Nowak i 1981:

Die Annahme, daß die "Nullte" zwischen Oktober 1863 und Mai 1864 [...] entstanden ist, wird noch durch die von Bruckner selbst vorgenommene Zählung der ersten vier Symphonien unterstützt. Bei diesem Vorgang muß immer berücksichtigt werden, daß Bruckner die f-Moll-Symphonie [...] nie in die Zählung einbezog.¹³

Mærkværdigt nok regner Nowak alligevel, få sider længere fremme, f-mol symfonien med for at få rækkefølgen til at stemme. Men der er her tale om et rent, uforståeligt tankesvigt, der dels intet beviser,¹⁴ dels fører til den uantagelige konsekvens, at den nuværende I. symfoni må have haft status af nr. 3 for Bruckner ihvertfald frem til 1870, hvor stemmerne til WAB 100 blev skrevet ud. Også de bærer påskriften: *Symphonie No. 2*.¹⁵ Nowak mener ejendommeligt nok her at kunne dække sig ind ved at hævde, at hverken partitur eller stemmer til den I. symfoni bærer noget nummer. Imidlertid kunne allerede Robert Haas in sin *Vorlagenbericht* til udgivelsen af dette værk i den ældre *Gesamtausgabe* 1935) meddele (s. 9), at 1. partiturside til Linzer-autografen — den er i dag utilgængelig, da partituret er i privatbesiddelse — har en overskrift, og at den lyder: *Symphonie No. 1*.¹⁶

De tilsyneladende inkonsistente momenter i Bruckners nummerering af sine tidligste symfonier, som nedenstående oversigt illustrerer, viser egentlig kun én ting med større sikkerhed, nemlig at spørgsmålet om deres "gyldighed" og indlemmelse i en nummereret række ikke oprindeligt var af ubetinget relevans for komponisten. Forklaringen herpå må først og fremmest ses deri, at ingen af værkerne umiddelbart havde udsigt til at blive opført. Først med deres afskrift i ekstra partitur samt stemmer, hvad der i Bruckners tilfælde indicerer opførelsesmuligheder eller -planer, fulgte en nummerering, resp. omnummerering — eller en udelukkelse af værkrækken. En slutning som den, Nowak tillader sig i det følgende citat, hører ganske til i mytens verden og ikke i en tekstkritisk sammenhæng:

Jetzt [1869] läßt er sie nicht mehr ohne Nummer, er bezeichnet sie, da sie

12. Göllicher/Auer III/1, s. 322–23. Det er påfaldende, at Hawkshaw (fn. 4) konsekvent undlader at omtale dette brevsted, som om det skulle repræsentere noget kontraindicium til hans egne resultater.
13. *Symphonie D-Moll "Nullte". Revisionsbericht*, s. 11.
14. Inddragelsen af den II. symfonis oprindelige betegnelse: nr. 3 (sst. s. 12) er en ligeså ubegribelig argumentationsfejl.
15. Nowak: "Damit wird eindeutig bewiesen, daß die Reihenfolge der ersten drei Symphonien Bruckners zu lauten hat:
 1. Symphonie f-Moll (die "Schularbeit 1863")
 2. Symphonie d-Moll (die "Nullte")
 3. Symphonie c-Moll (die später die I. Symphonie wird).*Revisionsbericht*, s. s14.)
16. Denne førsteside er den oprindelige s. 1 af en afskrift, dateret d. 26. juli 1866, af Linzerkopisten Franz Schimatschek (der også udskrev stemmerne til WAB 100). En fotografisk kopi befinder sig endvidere på Stadt- und Landesbibliothek Wien (signatur MH 9013/c).

nach der c-Moll-Symphonie, der I., niedergeschrieben wurde, als "Symphonie Nr. 2 in d-Moll". Diese 2. Fassung betrachtete er als ein "gültiges" Werk, jetzt erst war sie ihm recht, und so bekam sie die Nummer zwei. Die 1872 folgende II. Symphonie in c-Moll wurde demnach als Nr. 3 gezählt.¹⁷

1863	1864	1865	1866	1869	1870-1872	1873
f-mol WAB 99	d-mol ? WAB 100	c-mol "Nr.2"	WAB 101 I. ?	WAB 100 d-mol 2.	c-mol, WAB 102 3.	II. d-mol, WAB 103 III. Udelukkelse af værkrækken

Den skiftende nummerering af Bruckners symfonier 1863-1873.

I betragtning af, at det retfærdigvis aldrig har været fortiet, at d-mol symfoniens eksistens før 1869 er ganske udokumenteret, må det indtil videre forekomme mærkeligt, så ubetænkeligt dens formodede tilblivelseshistorie er blevet fikseret i diverse fremstillinger.

Forinden de rent manuskriptmæssige detaljer til oplysning om værkets kronologi lægges tilside, vil det være på sin plads at tage et sidste, ældre argument af Ernst Kurth op til undersøgelse. Kurth skriver i sin Bruckner-bog s. 1121:

Doch weist auf Umarbeitungen auch der noch zu wenig beachtete Umstand hin, daß nach Bruckners Datierungen die Arbeit des Jahres 1869 die einzelnen Sätze, wenigstens die drei späteren, gleichzeitig vorgenommen zu haben scheint, was wohl nicht auf völlige Neuschöpfung deutet.

Til kontrol heraf bringes i det følgende en liste over partiturets dateringer, fulgt af et kommenteret forsøg på en rekonstruktion af arbejdets kronologiske forløb.

1. sats

Begyndelse:

Wien 24. Jänner 1869.

Wien 23. Juni.

Slutning:

Wien 8. Febr. 1869. Scitze.

Streichinstr. 1. Juli 1869.

*Symphonie beendat 12. September
1869 in Linz.*

17. *Revisionsbericht*, s. 13. Tilsvarende mytologisering gør sig gældende i Nowaks fortolkning (s. 19, fn. 16) af den forkastede Trio-skitse på 1. satsens omslagsblad i det autografe partitur, hvor alle omstændigheder vedr. de to Trio-versioner netop støtter opfattelsen af 1869 som det år, hvor WAB 100 blev komponeret.

2. sats	
Slutning:	Wien 12. Juli 1869. Streichmusik. Linz 21. Aug. 1869.
3. sats, Trio	
(Trioskitse, ikke anvendt:	18. März 1869. Wien.)
Begyndelse:	Wien 16. Juli comp. 1869.
Slutning:	Wien 16. Juli 1869. Linz 25. Aug. 1869.
4. sats	
Slutning:	Linz 19. August 1869.
Muligt kompositionsforløb:	
24. jan. — 8. feb. :	Udarbejdelse af 1. sats i skitseform.
8. feb. — medio marts:	Første udarbejdelse af 2. sats(?) — Satsen forespillet for Moritz v. Mayfeld i påsken. ¹⁸
Medio marts — medio april:	Skitsering af 3. sats (?) — 18. marts: Trioskitse, senere forkastet.
24. april til 19. maj:	Koncertrejse til Frankrig.
Ultimo maj — ultimo juni:	Finalesatsen skitseret (?)
23. juni — 1. juli:	Strygerpartitur til 1. sats.
1. juli — 12. juli:	Videre udarbejdelse af 2. sats med nykomponeret midterdel. ¹⁹
13. juli og frem:	Videre arbejde på 3. sats.
frem til 19. aug.:	Færdiggørelse af 4. sats.
19. aug. — 21. aug.:	Færdiggørelse af 2. sats.
21. aug. — 25. aug.:	Færdiggørelse af 3. sats.
25. aug. — 12. sept.:	Færdiggørelse af 1. sats.

Den kompositionsproces, som disse dateringer eksponerer, har ikke ubetinget lighed med f-mol symfoniens tilblivelsesforløb, idet dennes dateringer viser, at satserne hver for sig er komponeret helt færdigt i den almindelige rækkefølge. Derimod er den stadiemæssige udarbejdelse — skitse, strygerpartitur, færdiginstrumentering — fælles for flere af Bruckners symfonier end de to her sammenlignede. En tilsvarende undersøgelse af den I. symfonis

18. Alfred Orel henviser i en utrykt artikel om Bruckners d-mol suymfoni (Stadt- und Landesbibliothek Wien) til Bruckners besøg i Linz på dette tidspunkt. Palmesøndag 1869 var d. 21. marts. (Se endvidere næste fodnote.)

19. Jvf. Bruckners brev til Moritz v. Mayfeld i Linz, d. 13. juli: "An der Symphonie wird jetzt fest gearbeitet. Werden staunen, wie ich Ihnen im Andante gefolgt habe. Der ganze Mittelsatz ist neu". Anton Bruckner: *Gesammelte Briefe. Neue Folge*. Hrsg. Max Auer, Regensburg 1924, s. 107.

tilblivelse viser til gengæld en lang række ligheder med dateringsbilledet i d-mol symfonien: Både den "springende" gang i satsfølgen, en tilbagevenden til allerede udarbejdede satser (i WAB 101 er Scherzo og Trio ikke skrevet i umiddelbar sammenhæng, scherzoen desuden siden nykomponeret) samt den helt manglende datering af enkelte satser (i WAB 101 finalen, i WAB 100 scherzoen). Herudfra kan man altså ikke antage, at autografen til WAB 100 er et revisionspartitur.

Sammenligner man mere detaljeret datofølgen i WAB 100 med f-mol symfoniens udarbejdelse, hvor de enkelte satser følger hinanden i hastig orden,²⁰ kan man næppe give Kurth medhold i, at Bruckner synes at have arbejdet samtidigt på flere satser. Og tager man endelig partiturets indhold af den kasserede trioskitse i betragtning sammen med indtegningerne i 1. og 2. sats: "Scitze" samt "Streichinstr.", resp. "Streichmusik", synes grunden definitivt at svigte under Nowaks antagelse, at "Bruckner muß eine andere Partitur vor sich liegen gehabt haben, von der er abschrieb".²¹ Hans senere mere udførlige formulering (*Revisionsbericht*, s. 17):

Bruckner muß bei der Niederschrift eine von ihm früher geschriebene Partitur vor sich liegen gehabt haben, die der 1. Fassung, mit Änderungen und Korrekturen, die er bei der Umarbeitung in ihr angebracht hatte

forklarer måske nok bedre, hvorfor en "afskrift" af værket kunne stå på i 7½ måned,²² men stadigvæk må man betvivle, at Bruckner skulle have arbejdet i den grad stadiemæssigt på et omarbejdningspartitur, og at han dertil skulle have fundet det betimeligt at specificere disse stadier i sin renskrift.

Af argumenter for en datering af d-mol symfonien i dens "Urfassung" til vinteren 1863–64 bliver der således faktisk kun to tilbage. Det ene går på den manglende dokumentation for større kompositorisk aktivitet i dette tidsrum, og det andet — der mest har supplerende karakter — støtter sig på en vurdering af værkets kompositoriske niveau i forhold til navnlig den I. symfoni.

Prøver man nu for det første at undersøge det biografiske materiale for omstændigheder, der kan begrunde, at Bruckner i en periode var forholdsvis uproduktiv, vil man ikke søge helt forgæves.

Komponistens brev af 1. sept. 1863 til Rudolf Weinwurm springer i øjnene som ét af de meget få skriftlige vidnesbyrd fra disse år om, at Bruckner også — indimellem — var i stand til at møde livet med en afslappet og afventende holdning, og at tilværelsen ikke var lutter stræben og modgang for ham. At dette viser sig oven på læretidens anstrengende dobbeltarbejde — domorganistembedet skulle passes samtidig — og kraftpræstationen med

20. *Symphonie F-Moll 1863. Revisionsbericht*, s. 12, Chronologie.

21. *Vorwort* til partiturdgaven.

22. Det må dog her tages i betragtning, at Bruckner fra den 24. april til den 19. maj var på en koncertrejse til Nancy og Paris.

g-mol ouverturen, WAB 98, f-mol symfonien samt *Psalm 112*, WAB 35, der blev til inden for mindre end et år, kan ikke undre; også senere i Bruckners udvikling er en vekslen mellem perioder med produktivt højtryk²³ og efterfølgende latensperioder (typisk udfyldt med reviderende arbejde) et såre karakteristisk træk.

Og nu brevstedet:

Seit 10. Juli bin ich von meinen Schulstudien frei geworden und laß mir's jetzt gut gehen. Ich gehe im September [27. — 6. okt.] nach München zum Musikfest. Du nicht? Vielleicht gehen wir zusammen.²⁴

Som det skal berøres siden, vendte Bruckner hjem med begrundet udsigt til, at hans "*Schulsymphonie*" i f-mol ville komme til opførelse i München i løbet af 1864/65-sæsonen.

De nye indtryk, som denne rejse bragte, må have ansporet Bruckner til at opleve mere af verden udenfor de hjemlige cirkler, for allerede to dage efter sin hjemkomst meddeler han Weinwurm, at han har til hensigt at give orgelkoncerter i udlandet i det følgende år. I de første måneder af 1864 konkretiseredes disse planer til at gælde Dresden og Leipzig, som det fremgår af breve til Weinwurm af 25. feb. og 1. marts.²⁵ Manglen på et egentligt indarbejdet repertoire, som han ville erstatte med "fri fantaseren" (uden til gengæld at kræve honorar for sit spil), skrinlagde i sidste ende dette forehavende.

Også på anden måde virker det, somom Bruckner på dette tidspunkt i højere grad forsøgte at placere sin energi indenfor rammerne af det praktiske musikliv. Således blev han i oktober opfordret til at overtage den kunstneriske ledelse af Linz' *Musikverein*, og han udarbejdede i den forbindelse d. 6. nov. et detaljeret memorandum for en nyorganisation af denne forening,²⁶ hvis fordringer blev anset for så krævende og ideale, at de skønnedes umulige som grundlag for videre forhandlinger.

Vi vender os nu fra dette punkt, der ud fra de givne oplysninger næppe tillader os — men heller ikke Auer — at drage nogen forhastet konklusion om sandsynligheden af et symfonisk arbejde i vinteren 1863–64.

Herefter skal det undersøges, hvad de biografiske kilder har at meddele om f-mol symfoniens status; om der herudfra er belæg for, at den altid er blevet holdt udenfor rækken af "gyldige" værker, eller om Bruckner snarere har annulleret den indirekte via sin nummerering af c-mol symfonien som den I. i 1866, sådan som Schimatscheks afskrift bevidner det.

Den skriftlige betegnelse "Schularbeit" hæftede Bruckner først på f-mol symfonien i sin alderdom.²⁷ Det står i partiturafskriften fra 1863 og er for-

23. Begrebet *Schaffensschub* (Manfred Wagner, fn. 6) er i de seneste år blevet den gængse betegnelse for dette forhold.

24. Göllicher/Auer III/1, s. 213.

25. sst. s. 249–50.

26. Bruckners responsum er trykt hos Göl/Auer III/1, s. 222–24.

27. Göllicher/Auer III/1, s. 170.

modentlig skrevet under manuskriptsorteringen i 1895 eller året efter, da komponisten skænkede denne kopi til sin elev Cyrill Hynais. Som kompositionsopgave interesserede værket Bruckner langt mere end den foregående, ouverturen i g-mol, fremgår det af Otto Kitzlers erindringer.²⁸ Og at læreren fandt resultatet "nicht besonders inspiriert" og anbefalede det som en opgave for elevorkestre, krænkede Bruckner,

... was mir bei seiner unendlichen Bescheidenheit auffiel. Später, nach Jahren, gestand er mit Lachen, daß ich doch recht gehabt hätte.²⁹

Men også på anden måde fremgår det, at Bruckner personlig i begyndelsen havde en gunstigere vurdering af sit sidste elevarbejde. For symfonien var med i det udvalg af værker, han tog med sig til München for at lade dem bedømme af en af "de store mænd":

Lachner stellte ich mich endlich selbst vor, bath ihn, meine Compositionen einiger Blicke zu würdigen und nach 2 Tagen äußerte er sich: Gratuliere, die Werke zeichnen sich aus durch Fluß der Gedanken, Ordnung und edle Richtung; bin nicht abgeneigt, die Symphonie im *künftigen Jahre* zur Auf-führung zu bringen, weil ich für diesen Winter schon die Herbeck'sche übernommen".³⁰

Den førnævnte partituraskrift, som muligvis var det eksemplar, Franz Lachner fik forelagt, fremviser flere tilføjelser og korrekturer i Bruckners håndskrift — også dét et tegn på, at værket ikke var uden aktualitet og betydning for ham. Flere ting bekræfter således, at Bruckner meget vel kan have ment *f-mol symfonien* og ikke — som både Auer og Nowak slutter — WAB 100, da han den 21. januar 1865 skrev til Rudolf Weinwurm: "Wenn Du die Partitur von meiner Symphonie schon angesehen hast, so sei so gut u. schicke sie mir".³¹

Udsigten til en opførelse i München knyttede sig netop til denne vinter, men det blev ved Lachners halve løfte. Om Bruckner har arbejdet på selv at dirigere symfonien i Linz kan ikke siges med nogen sikkerhed, men hovedbiografien refererer et udsagn af Franz Schober, cellist og elev af Bruckner, ifølge hvilket han har afholdt "Proben zu einer vor der "Ersten" komponierten Symphonie,³² doch man spielte sie ihm nicht recht, und es kam zu keiner Aufführung". — Her er der desværre kun negative kommentarer at tilføje: stemmer til *f-mol symfonien* kendes slet ikke, og de eneste kendte stemmer til WAB 100 er dem af Schimatschek fra 1870 (se note 17). Man fristes til at mene, at Schober har forvekslet dette prøvearbejde med de forgæves prøver, Bruckner afholdt på den *I. symfoni* umiddelbart efter fuldendelsen af

28. *Musikalische Erinnerungen*, Brünn 1904.

29. Smlg. Göllerich i Göll./Auer III/1, s. 171.

30. Brev af d. 8. okt. 1863 til Rudolf Weinwurm. (Bruckners understregning.)

31. *Gesammelte Briefe. Neue Folge*. Regensburg 1924, s. 63.

32. Auer tillader sig her at interpolere: "(also der in d-Moll)", hvad der naturligvis ikke er noget konkret belæg for. Göll./Auer III/1, s. 434.

dette værk i 1866.³³ Men eftersom Schober også medvirkede ved de senere prøver frem til symfoniens uropførelse i maj 1868, må en sådan formodning vel afvises.

Men der er andre spor at følge: Bruckners vejleder i "fri" komposition efter Otto Kitzlers afrejse fra Linz i efteråret 1863 blev den nytilkomne violinist og kapelmester Ignaz Dorn. Gennem ham blev Bruckners musikalske horisont udvidet yderligere ved en indføring i Berlioz' og Liszts musik. Nærmere undersøgelser af dette samarbejde peger mod en udelukkelse af, at d-mol symfonien skulle være skrevet i det år, hvor Bruckners bekendtskab med Dorn indledtes og udvikledes til et nært venskab. Derimod er den særdeles dristige I. symfoni (med det senere kælenavn "keckes Beserl") uden nogen tvivl at betragte som en frugt af samværet med denne udtalte "nytysker".³⁴ Der er da også biografisk belæg for at Bruckner, når han under arbejdet på den I. symfoni blev bragt i tvivl om legitimiteten af sine musikalske ideer, søgte Dorns bekræftelse og sanktion.³⁵

Dertil kommer endelig, at Dorn efter at have tiltrådt et nyt kapelmesterembede i Brunn (Brno) — iøvrigt på Kitzlers anbefaling — i et brev af 7. maj 1866 til Bruckner kaster et ganske klart lys over den symfoniske produktion, idet han i sammenhængen inddrager Kitzler, der ikke på nogen måde ses at have haft kendskab til Bruckners udvikling i de første år efter 1863:

Ich hörte mit Vergnügen von Deiner [I.] Symphonie. — Könntest Du denn nicht mit der Aufführung hinausschieben,³⁶ wenn ich meine Hochzeitsreise mache im August, daß ich doch auch dabei sein könnte! — Ich sagte davon auch dem Kitzler, daß Du eine *neue* Symphonie fertig hast — worüber er sich sehr günstig aussprach, Dir gratulieren und Dich herzlich grüßen läßt durch mich.³⁷

Når Dorn skriver: "Ich hörte von Deiner Symphonie" og — i samtale med Kitzler — understreger: "eine *neue* Symphonie", taler det tilsammen imod, at et mellemliggende værk skulle være skrevet i 1863–64: For Dorn var det symfonien, som han havde fulgt under dens tilblivelse; til Kitzler, der kun havde kendskab til *f-mol symfonien*, ville han meddele, at Bruckner havde skrevet endnu én.

Dette bekræftes da også ganske klart i et senere brev fra Dorn (6. aug.

33. Göllerich/Auer III/1, s. 351.

34. Göllerich skriver: "Wie Wagner nach Kenntnisnahme der Lisztschen Partituren, nach "Lohengrin" den ganz anders gearteten "Tristan" schrieb — so Bruckner nach Kenntnis der Lisztschen "Faust-Symphonie" die "Erste". Göll./Auer III/1, s. 331.

35. "Zu keckem Wagemut aufgestachelt, schrak Bruckner doch manchmal zurück vor seinen eigenen kühnen musikalischen Gedanken. Dann suchte er Zuflucht bei Dorn und frug ihn: "Mei liaba Dorn, geh, schau amal das an, derf ma denn dös schreib'n?" Darauf Dorn: "Du mußt Dich ganz frei fühlen; daß Du was kannst, weiß eh die ganze Welt. Du wirst noch ein sehr großer Mann". Göll./Auer III/1, s. 247.

36. Denne opførelse kom som nævnt s. 32 ikke i stand.

37. Göllerich/Auer III/1, s. 248 (Dorns fremhævelse).

1868), skrevet kort før Bruckner forlod Linz for at tiltræde sin nye stilling som konservatorieprofessor i Wien. Dorn gør her status på sin vens vegne:

Deine frühere Stellung in Linz [...] ward mir wenigstens vermöge Deiner langjährigen Thätigkeit, an welche sich noch schöne Erinnerungen knüpfen, z.B. deine Messe, Symphonie etc. so viel werth, sie zu erwähnen. [...] Und so oft von Dir hier gesprochen wird, so kann ich nicht unterlassen von Deinen 2 Compositionen (Messe u. Symphonie) zu sprechen u. Dein virtuos-es Orgelspiel u. Extemporiren u. fugiren als bedeutend hervorzuheben.³⁸

Omtrent samtidig med Ignaz Dorn trådte også Moritz v. Mayfeld (se fn. 20) i nærmere, venskabelig kontakt med Bruckner. Også han fik en større betydning for komponistens udvikling. Med ordene: "Ins Symphonische hat mi der Mayfeld eini'trieb'n!" har Bruckner karakteriseret den musikalske hovedbetydning af det venskab, der forbandt ham med denne talentrige embedsmand og politiker (og med hans kone Betty, en særdeles begavet amatør-pianist).

Göllerichs og Auers biografier bringer, i meget diffuse vendinger, Mayfelds ansporing af Bruckner som symfoniker i sammenhæng med *f-mol symfonien*, resp. med WAB 100. Göllerich:

In richtiger Erkenntnis von Bruckners schöpferischem Vermögen war nämlich der weitblickende Freund fürsorglich darauf bedacht, daß Bruckner sein Schaffensfeld erweiterte. Die [...] Symphonie in f-Moll erfüllte Mayfelds Wünschen und Hoffen.³⁹

Og Auer:

Hier setzte nun Mayfelds Förderung für Bruckner ein, er stachelte ihn förmlich auf, sich Beethoven zum Muster zu nehmen. [...] In Linz scheint nun Mayfeld bewirkt zu haben, daß Bruckner wieder mit dem Gedanken trug, ein zweites symphonisches Werk zu schreiben [WAB 100].⁴⁰

I virkeligheden har Bruckners udtalelse om Mayfelds ansporing en helt anden og mere konkret forankring, nemlig i d-mol messen. Og resultatet heraf skulle blive den I. symfoni:

Efter koncertopførelsen af denne messe d. 18. dec. 1864 (uopførelsen i domkirken i Linz d. 20. nov. gik mere upåagtet hen) skrev Mayfeld i *Linzer Abendbote* en lang, bemærkelsesværdig anmeldelse, hvorfra følgende udsnit skal citeres:

Das Staunen und die Bewunderung für Bruckners Genie wächst, wenn man weiß, daß seine Bekanntschaft mit den Meisterwerken alter und neuer Zeit verhältnismäßig sehr gering ist und daß er demnach vorzugsweise nur aus sich selbst schöpft. Anderseits aber kommt freilich gerade

38. *Gesammelte Briefe. Neue Folge*, s. 303.

39. Göllerich/Auer III/1, s. 170.

40. Max Auer: *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*. 4. udg. s. 138, 139.

dieser Umstand ihm sehr zu statten, denn er ist dadurch fast frei von willkürlichen und unwillkürlichen Reminiszenzen und geht in voller Originalität seine eigenen Wege. Wohin diese Wege ihn führen werden, ist bei seinem ungewöhnlichen Reichtum an Fantasie und bei seinem musikalisch-technischen Wissen schwer voraus zu sehen. Nur dies Eine dürfte sicher sein, daß er schon in nächster Zukunft das Feld der Symphonie, und zwar mit größtem Erfolge bebauen dürfte.⁴¹

Mayfeld kunne næppe have skrevet, som han gjorde her, hvis han havde været vidende om, at Bruckner tidligere samme år allerede havde arbejdet på sin første symfoni som færdig komponist. Han ville i givet fald have haft kendskab til, og formodentlig også haft indblik i dette værk.⁴² Har vi herefter ikke lov at hævde, at Bruckner først oven på denne opmuntrende profeti tog fat på sit egentlige symfoniske debutværk? Det skete endda straks, for arbejde på c-mol symfonien (finalen) er tidligst dokumenteret for januar 1865.

Helt henvist på personlige fornemmelser er tilhængerne af omarbejdningsteorien endelig, når de skal tage stilling til, hvilket omfang Bruckners revision har haft. Det ses også af den betydelige uenighed, der består mellem deres vurderinger.

Denne del af problemstillingen omkring WAB 100's kronologi skal derfor også kun strejfes her. Enhver kan prøve at bedømme for sig selv, f.eks. hvorvidt Andante-satsen viser nogen stilistisk brudflade omkring "midterdelen", som Bruckner i sit brev til Mayfeld beskrev som "neu", og tilsvarende med forholdet mellem scherzo- og trio-del i 3. sats.

Vigtigere må det være at stille de samme tilhængere spørgsmålet, hvordan deres kriterium: at WAB 100 formalt og stilistisk er tilbagestående i forhold til den I. symfoni rimer med, at Bruckner lod denne for en "Symfoni nr. 2" anakronistiske karakter uantastet, da han — som påstået — reviderede dette værk?⁴³ Her er Orel, trods al argumentatorisk korthed, mere stringent, når han — der jo som den første drog omarbejdningshypotesen i tvivl — (overdrevet) kritisk udtaler:

Das Werk reicht kaum an die F-Moll-Symphonie, geschweige denn an die I.

41. Göllerich/Auer III/1, s. 299–300.

42. Under alle omstændigheder viser Bruckners brev til Mayfeld (note 20, jvf. også note 19), at denne var involveret i symfoniens udarbejdelse.

43. Bruckners revisionsarbejde bedømmes i stigende grad som en koncentrations- og perfektioneringsproces fremfor — som tidligere opfattet — en tilpasning til forskellige personers ønsker: "Das ganze Werk ist so durch zwei Jahrzehnte ununterbrochen in Bewegung gewesen, als der musikgeschichtlich einmalige Versuch, Entwicklungsstufen auszumerzen, um das Werk als geschlossenes Ganzes zu hinterlassen". (Franz Grasberger: "Anton Bruckner zwischen Wagnis und Sicherheit", in: *Bruckner Symposion Linz 1977*, s. 15. Se samme: "Selbstkritik, Überzeugung und Beeinflussung", in: *Bruckner Symposion Linz 1980: "Die Fassungen"*, s. 33–38.

heran. Sie ist das eigentliche Werk des Rückschlages nach dem Mißerfolg der I. Symphonie.⁴⁴

For dem der mener, at Bruckners musikalske udvikling må aftegne sig i en jævnt stigende linje,⁴⁵ kan fremlæggelsen af den eksisterende skitse til en *B-dur symfoni*, dateret 29.–31. oktober 1869, næppe heller berede megen glæde. Begyndelsen heraf (trykt efter Göll./Auer IV/1, s. 113 (–118)) følger her. Man bemærke især hovedtemaets marchkarakter, som det har til fælles med de tilsvarende temaer i 1. satserne af såvel WAB 100 som den I. symfoni:



44. Alfred Orel: *Bruckner*, 1925, s. 137. — På samme tid skriver Ernst Kurth noget tilsvarende: "... folgt es [WAB 100] der Ersten nach, so erklären sich gerade diese [älteren Geleise] aus Bruckners Verschüchterung vor dem eigenen Werk [...] Und es ist denkbar, daß ihm die Rückstrebungen in dieser D-Moll-Symphonie doch zu weit gingen, so daß er sie nicht mehr als gültiges Werk in die Reihe der großen Symphonien aufnahm". (*Bruckner*, 1925, s. 1122).
45. Se f.eks. et udsagn som Auers heltigennem kursiverede sætning: "Es [WAB 100] erscheint außerdem als das bisher in der Entwicklung fehlende Glied, das die Entstehungsmöglichkeit der D-Moll-Messe glaubhaft macht". (Göll./Auer III/1, s. 226).



WAB 100 betegner uden tvivl et vist "tilbageslag", når værket ses på baggrund af den I. symfoni. Dette var Bruckner uden tvivl også selv klar over. Det viser sig ikke bare i dens annullering, men indirekte også i hans bevidsthed om, at ligeledes den II. symfoni i c-mol, WAB 102, var mere "zahn" —: "... denn in Wien hatte man mich anfangs ganz zusammengeschreckt", udtalte han mange år senere.⁴⁶

Under denne synsvinkel er d-mol symfonien i en vis forstand Bruckners nostalgiske tilbageblik på den provins, han havde forladt. Men den er samtidig mere end det, nemlig — i højere grad end den "kække" I. symfoni — en manifestation af hans særlige symfoniske arketype, fremfor alt i kraft af sit indhold af sakrale musikalske elementer: 1.-satsens kvint-oktav-baserede hovedtemastof,⁴⁷ de to første satsers koralelementer og finalens "kyklopiske", orgelmæssige unisono-hovedtema i Allegro-delen, der viser frem til finale-hovedtemaerne i den III. og IV. symfoni, skal fremhæves i denne sammenhæng.

Der er forhold der tyder på, at de rent musikalske, værkimmanente omstændigheder med tiden er blevet mere end støtteargumenter i hævdelser af WAB 100's tilblivelse i 1863–64.

46. Udateret brev fra Bruckner til Hans v. Wolzogen. *Gesammelte Briefe. Neue Folge*, s. 166–67.

47. Manfred Wagner: "Der Quint-Oktavschritt als 'Maiestas-Symbol' bei Anton Bruckner", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1972, s. 97 ff.

Der viser sig nemlig det højst ejendommelige, at Auers biografiske fremstilling også er i splid med sig selv omkring denne begrundelse, og det på hele to væsentlige punkter.

For det første refererede Auer i sin egen biografi til en udtalelse fra Gölle-
rich, hvorefter Bruckner udtrykkelig skulle have fortalt ham, at symfonien
var blevet til i Linz.⁴⁸ Dette må man uvilkårligt finde mærkeligt, for samme
synspunkt er ikke fremført i Gölle-
richs egne biografiske optegnelser, og ej
heller refereret af Auer i hans dele af hovedbiografien. Allerede Kurth mis-
tænkte, at der var noget galt her, og havde også en plausibel forklaring
herpå:

Dahinter könnte freilich auch insofern ein Mißverständnis stecken, als
nach den eingetragenen Daten auch für das Jahr 1869 teilweise, nämlich
für den August und September als Entstehungsort Linz noch nebst Wien
auftaucht, sodaß sich ein Gedächtnisirrtum Bruckners daraus leicht er-
klären könnte, oder auch eine irrige Rückführung seiner mündlichen, auf
Linz bezüglichen Erwähnung durch Gölle-
rich.⁴⁹

Og i de forøgede 3. og 4. udgaver af Auers biografi leder man forgæves efter
Gölle-
richs udsagn. Det virker, somom Auer har tilbagekaldt en ikke uvæ-
sentlig bevisfaktor.

For det andet, og mere graverende, læser man i fællesbiografien under
1864:

... vom 26. März bis 7. April hatte er die Freude, Rudolf Weinwurm bei
sich in Linz beherbergen zu können. Aus übergroßer Bescheidenheit zeigte
er ihm damals keinerlei musikalische Arbeit, obwohl er, wie die *Linzer
Zeitung* am 4. Februar berichtet hatte, emsig an einer Messe schuf, die
am Kaisertag [18. aug.] in Ischl zur Aufführung kommen sollte.⁵⁰

40 sider længere fremme bekræftes éns mistanke: Den pågældende messe
er ingen anden end dén i d-mol, som Auer i forbindelse med sin datering
af WAB 100 bestemte til at være påbegyndt omkring juni måned,⁵¹ og som
derfor levnedes ca. 8 måneder til symfoniens udarbejdelse.

I den senere biografi er uordenen endelig så udtalt, at følgende to kontrære
udsagn står med kun 7 siders mellemrum:

Bruckners sehnlichster Wunsch, sich nun der freien Komposition widmen
zu können, fand endlich seine Erfüllung. Wenn auch in der Liste der Kom-
positionen vom Oktober 1863 bis Anfang Juli 1864 scheinbar eine Zeit der

48. Max Auer: *Anton Bruckner*, 2. udg. Wien 1934, s. 93.

49. Ernst Kurth: *Bruckner*, 1925, s. 1120–21 (fodnote).

50. Gölle-/Auer III/1, s. 251. Auer undlader at gøre opmærksom på, at Bruckner, forholdt det
sig som han hævder, også havde en næsten færdig symfoni at vise Weinwurm!

51. *D-mol messens* tidligste indtegnede dato er d. 4. juli (slutningen af Kyrie satsen).

Untätigkeit klafft, so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß damals Bruckner dem Drängen Mayfelds, sich der Symphonie zu widmen, mit der Komposition der *Symphonie Nr. 2 in d-Moll* nachgab.⁵²

...

Die *Messe Nr. 1 in d-Moll* für Soli, Chor und großes Orchester reicht, wie obige Zeitungsnotiz feststellt, in ihren Anfängen in die ersten Monate des Jahres 1864 und følger daher umiddelbart der d-moll Symphonie.⁵³

Det vil m.a.o. sige, at symfonien skulle være skrevet i løbet af 3–4 måneder, i hvilke Bruckner ydermere var beskæftiget med helt andre, praktiske musikalske spørgsmål — eller at den og messen har været under udarbejdelse delvis samtidig! Det sidste er der overhovedet intet sidestykke til i Bruckners kompositionspraksis; og desuden: der er heller ikke nogen parallel til det forhold, at to store kompositioner i samme toneart følger efter hinanden.⁵⁴

At siden Leopold Nowak har refereret til meddelelsen i *Linzer Zeitung* under datoen 4. juni 1864⁵⁵ (uden at korrigere den fastholdte dato 4. februar hos Auer) er en anden sag. Det egentlige hovedargument for tilbagedateringen af WAB 100 blev indirekte dementeret af selve dette arguments ophavsmænd, men uden at det fik de nødvendige følger i den videnskabelige diskussion.

Nu må det imidlertid kunne siges med sikkerhed: d-mol symfoniens oprindelse før den I. symfoni, revisionen og værkets indplacering som den "Nullte" symfoni er en sejlvet myte, som ingen saglige argumenter, kun vanetænkning eller blind autoritetstro formår at opretholde.

52. Max Auer: *Anton Bruckner*, 4. udg. s. 142.

53. Sst., s. 149.

54. Eller rettelig tre, for også *Germanenzug* står i d-mol!

55. *Vorwort* til partiturdgaven af d-mol messen, *Gesamtausgabe*, bd. 16. En forespørgsel til *Anton Bruckner Institut Linz* har bekræftet rigtigheden af Nowaks oplysning. Dog må man tvivle på, at messen skulle være påbegyndt så sent som i maj måned, som Nowak antager, hvis den allerede skulle nå at komme til opførelse d. 18. aug. i Ischl.

Tre ukendte Weyse-breve

Claus Røllum-Larsen

Under kampagnen for indsamling af gamle fotografier, breve og lign. i 1978 blev der til Roskilde Lokalkiv indleveret tre breve fra komponisten C.E.F. Weyse til medlemmer af familien Hertz i Roskilde. Der er tale om ikke tidligere offentliggjorte¹ og hidtil upågtede breve, som indtil da havde været i familieej. I forbindelse med arbejdet med dette materiale skylder jeg giveren af brevene, fru Astrid Holck i Assens, tak for personalhistoriske oplysninger. Til lederen af Roskilde Lokalkiv, bibliotekar, cand.mag. Eva Tønnesen må jeg rette en tak for velvilje bl.a. ved tilvejebringelse af fotokopier af brevene. Endelig er jeg museumsinspektør, cand.phil. Ole Kongsted en stor tak skyldig for hjælp ved tydningen af vanskelige passager i brevene. Fru Astrid Ingeborg Holck er datter af borgmester i Holbæk Hans Eduard Flemmer (1868–1919) og Dagmar Margarethe Flemmer (1865–1932), f. Friis. Hendes farfader, overlærer ved Roskilde Katedralskole Eduard Flemmer (1824–1883) ægtede i 1854 Anne Marie Bolette Sophie Hertz (1834–1927), datter af konsistorialråd, sognepræst ved Vor Frue og Sankt Jørgensbjerg kirker i Roskilde, Hans Peter Boye Hertz (1793–1868) og Inger Bolette Hertz (1800–1884), f. Borch.² H.P.B. Hertz's møde med Weyse hos sine slægtninge, familien Gyllembourg i København, indledte, som bekendt, det lange og nære venskab, som havde til følge, at Weyse blev en hyppig gæst i Roskilde — først i domprovstegården hos H.P.B. Hertz's fader og stedmoder, Jens Michael Hertz (1766–1825) og Else Christensen Hertz (1768–1845), f. Koch, tidl. gift Thrige, senere, efter J.M. Hertz's overtagelse af bispeembedet i Ribe i 1819 og H.P.B. Hertz's endelige ansættelse i Roskilde i 1829,³ i præstegården til

1. Brevene findes omtalt og kursorisk beskrevet i en avisartikel: Eva Tønnesen og Mona Larsen: "Ukendte breve fra Weyse til familien Hertz", *Aftenavisen Roskilde Tidende*, 15/11 1978, s.7.
2. H.P.B. Hertz var første gang (1819–20) gift med Maria Elisa Kornerup (1794–1820), datter af købmand Jacob Kornerup (1760–1840) og Maria Elisabeth Kornerup (1771–1842), f. Bruun. N.C. Christensen: *Stamtavle over Købmand i Roskilde Peder Kornerups Efterkomere indtil Begyndelsen af 1913*. Roskilde 1913: Roskilde Tidendes Trykkeri, s.1. For oplysninger om de borch-hertzske slægtsforhold, se: Albert Fabritius: *Anders Andersen Borch's Descendenter*. Kbhvn. 1933: J.H. Schultz a/s, s.10ff. Gennem sit såvel første som andet ægteskab knyttede H.P.B. Hertz forbindelse til de indflydelsesrige og stærkt indgifte købmændsfamilier i Roskilde: Borch, Bruun, Brønne og Kornerup — Inger Bolette Hertz var således søster til købmændene, agenterne Søren Borch (1798–1862) og Anders Borch (1802–1881).
3. H.P.B. Hertz fungerede som hjælpepræst ved Roskilde Domkirke 1819–24 og derefter som sognepræst for Kirke Hvalsø-Særløse sogne i Sjællands stift indtil han i 1829 tiltrådte embedet i Roskilde.

Vor Frue og Sankt Jørgensbjerg kirker, beliggende umiddelbart nordvest for Roskilde Domkirke.⁴

Brevene I og II er adresseret til pastor H.P.B. Hertz, hvorimod brev III har "Hr J.M. Hertz hos Hr Pastor H Hertz Roeskilde" som adressat; der må være tale om H.P.B. Hertz's og Inger Bolette Hertz's søn Jens Michael Hertz (1825–1897), den senere kateket ved Roskilde Domkirke og inspektør ved Borgerskolen i Roskilde.

Af de tre breve rummer II en række betydningsfulde oplysninger om forholdene i forbindelse med besættelsen af det ledige domorganistembede ved Roskilde Domkirke 1831/32. Indholdet af brev III, festlighederne ved Weyses 50-års organistjubilæum, findes udførligere beskrevet i brev af 5. april 1842 til F. Schauenburg-Müller (se Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *C.E.F. Weyse. Breve I* s. 478).

4. Forholdene omkring Weyses introduktion hos domprovst Hertz og de følgende besøg i Roskilde findes beskrevet i A.P. Berggreen: *C.E.F. Weyse's Biographie*. København 1876: C.A. Reitzels Forlag, s.91ff. Lucie Elise Fich: *Domprovsten i Roskilde. Brudstykke af en Familiekrønike* (Julius Clausen og P.Fr. Rist (udg.): *Memoirer og Breve X*). Kbhvn. 1909, 2.udg. 1967: Aug. Bangs Forlag, s.122ff. Carl Thrane: *Weyses Minde. Væsentlig efter utrykte Breve*. Kbhvn. 1916: V. Pios Boghandel. Povl Branner, s.14ff. Jacob Kornerup: *Fra det gamle Roskilde. En Mindebog ved Arthur Fang*. Roskilde 1925: Erh. Flensborgs Forlag, s.55ff. Julius Clausen: "Blade af en Familie-Krønike", H. Hjorth-Nielsen (red.): *Personalhistorisk Tidsskrift*. 63. årg., 11.rk. 3.bd. 1942. Kbhvn. 1942: Ejnar Munksgaards Forlag, s. 97–105. Fanny Fang: "Skolegade 13. Et Rids af Odd-Fellow Ejendommens Historie gennem 300 Aar", *Komponisten C.E.F. Weyse og Roskilde*. Roskilde 1949: Bruuns Boghandel — Max Møller, s.30ff. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *C.E.F. Weyse Breve I-II*. Kbhvn. 1964: Munksgaard, passim.

I

Kjøbenhavn d.18 Mai 1830

Min poetiske Aare er, desværre! aldeles hentørret, ellers skulde jeg vist ikke undlade pflichtschuldigermassen i ziirlige Vers at aflægge min underdanige Taksigelse for din Invitation til at celebrere Pindsefesten i Roeskilde. Nu derimod meldes kun i simpel Prosa, at jeg til denne Tid ikke kan forlade Frue Kirke, sintemalen Sangene skulle afsynges med Accompagnement af Orgelet og fire Basuner, og da ved slige Leiligheder det falder noget vanskeligt at holde Takt, saa tør jeg ikke betroe mine vices (neutr. vitia)^a til noget andet Orgelværks-Menneske, men maae smukt forrette selv. Efter Pindsen haaber jeg imidlertid, Deo favente!^b engang at kunne see ind til dig, men formodentlig kun med et meget kort Øjekast, thi det er i den senere Tid bleven mig en skrækkelig Tanke: at være bort fra Kjøbenhavn en heel lang Nat, mig synes, Huset vilde for-gaae, hvis jeg ikke var tilstæde; item^c har jeg lovet min Pleiesøn F.Sch. Müller,^d engang i Compagnie med et par andre Ungerter at beskue Roeskildes Herligheder, og gjøre dem bekendte med Prindsens splendide og wohlfeile Beværtning^e (et Stykke Brød, et Glas Vand og et smilende Ansigt, und damit basta) ergo, ergo — ønskende dig, at du fremdeles maa befinde dig vel, og venskabeligen erindre dig undertegnede, er og forbliver jeg din

hengivne Ven CEFWeyse

II

Kjøbenhavn d 10 Dec. 1831

Paa dit igaar modtagne Brev^a har jeg paa en Maade alt svaret dig iforgaars. Du vil have seet deraf, at jeg paa det bedste har anbefalet den omtalte Hansen,^b og denne Anbefaling kan og bør jeg ikke imodarbeide. Naar Sagerne staae lige, saa har jeg intet imod at principium misericordiæ^c indvirker paa en gelinde Maade paa Udslaget, men ellers, synes mig, bør Maalet naaes af den værdigste og dueligste. Jeg var imorges hos Biskoppen,^d for at høre, hvorledes Sagen stod, og da fik jeg da at vide, at de som sædvanlig have begaaet den — Naivetæt, at henstille det til Hauch^e om han til denne Tjeneste vil employere en af Capellet; hvortil han de jure^f aldeles ikke er berettiget, thi Capellisterne^g skulle kun have Fortrin ved saadanne Organistembeder der ere forbundne med Stadsmusikantitæten. (Et splinternyt Ord.) Men af bare misforstaaet Høflighed spørger han nu ved alle Leiligheder, og har adskillige Gange fouereret [?] meget maadelige Organister. Vel bliver jeg quasi anmodet om en Attest, men om denne bare lyder saaledes: at vedkommende er istand til ved Gudstjenesten at ledsage Choralsangen ved Orgelet, saa er Tingen afgjort, og man forlanger intet videre. Som Tingen staar kan jeg med Rette ikke engang pretendere, at de skulde kunne spille Choraler efter bezifret Baß, da man jo har udsatte Choralbøger i Mængde. De behøve heller ikke at kunne fantasere, thi for deres Penge kunne de jo købe Præludier og Fantasier saa mange de ville have. Altsaa — er jeg vist ikke ubillig i mine Fordringer; saa melder der sig een, der kan mere end det sædvanlige, saa synes mig, det bør i Attesten bemærkes, og dette har jeg gjort ved Hansen. Om jeg nu ogsaa vilde give Kornerup^h en Attest (NB efter selv at have hørt ham) saa kan den dog umuligen falde saa god ud som Hansen, ergo kan den ikke nytte ham noget. Forresten er han meget godt rekommandert til Vedkommende, og det kan gjerne være at han faaer Tjenesten, thi efter Ordsproget, gaaer sædvanligen Gunst for Kunst.

Hartmannⁱ faaer under ingen Omstændigheder sit Ønske opfyldt, det har Biskoppen sagt mig, thi paa alle Forslag til at foreene tvende Embeder^j svarer Canceliet: Nei. — der har endvidere meldt sig hos mig een som hede Gether,^k der har øvet sig lidt paa Orgelet i Petri Kirke er næsten blind, og skal ikke kunde spille synderligen; Aarsager nok til at anbefales af Alle undtagen af mig. — Da nu Marcussen og Reuter^l skal gjøre Jeres Orgel meget godt istand, saa synes mig dog ogsaa, I skulle faae engang ret en duelig Organist. Forresten kan det være mig det samme hvem der bliver det. Ich wasche meine Hände^m in derjenigen Feuchtigkeit welche man benennet: Unschuld. Ad vocem.ⁿ Unschuld: hvad siger du dertil, at Theodor Münter^o igaar er bleven skillet fra sin

Kone??? — Hun har alt et halvt Aar været hemmeligen forlovet med en lang, bleg og mager Laband af en Spanier eller Neuhollænder som hedder: Pollon, og ser man paa ham, saa kan man, splinte mig! dog ikke bare sig for at udraabe: Seltsamkeit! Deine Name ist Weib!^p item: de gustibus non est disputantibus.^q — Angaaende din Invitation, til at visitere dig paa et par Dage i din nye Eiendom^r (hvori vor Herre gjerne maae lade dig leve længe og lykkelig, indtil du bliver gammel og sneehviid! Amen!) saa kunde jeg virkelig nok have Lyst til det imellem Juul og Nytaar, hvis det blev et fornuftigt Frostvejr; men jeg tvivler dog paa, at der bliver noget af, thi pro primo skranter jeg om Vinteren alletider saa smaaet, (skjøndt Magisterium bismuta:^s dennegang har gjort Underværker) pro secundo er jeg ofte gnaven og inaimable, og pro tertio kan man ved Aarets Slutning ikke godt være fraværende fra Byen, da der dog kunde indtræffe et eller andet til — hvortil spørger De formentligen, og Vor Herre maa vide, hvad Weyse vilde svare til Deres Spørgsmaal; thi til min Moro, kan han dog ikke sige, hvor uforskammet han endog er, da det vilde forudsætte, at han kjedede sig hos Dem, og han fylder heller ikke nogen Genus eller Species af Løgn, undtagen Nødløgn; til min Kjedsomhed kunde han da heller ikke sige, thi da var der jo ingen Grund for ham, hvorfor han ei skulde modtage Deres venlige Indbydelse. Med dette "til" er jeg altsaa lidt i Vinden, som man siger, og vil som andre Kritikere bryde Staven over det med et "in medium relinquamus",^t og kun tilføier jeg, at havde en lang opløben Blase af en Skotlænder, der ovenikjøbet har den store Feil at være Musikynder, ei forstyrret W., havde De nok faaet Slutningen.

S.g.p.d.^u

Fætter Ferdinand Sch. Müller

III

Kjøbenhavn d.5 April 1842

Tak for Gratulationen paa egne og Families Vegne. Det er virkelig Skade at Fader ikke kunde være med, Selskabet var særdeles muntert og Mad og Viin upaaklageligt. Da jeg har havt at bestille hele Formiddagen dels uden for, dels i Huset med at modtage Nikodemiske Gratulanter,^a og Klokken nu er 3¹/₂, kan jeg kun tilskrive dig i Hast: at der nemlig igaar var henved 100 Mennesker hos mig, der alle bleve traktede med en ziirlig Frokost; at jeg først var hos Kongen og fik Sølvkorset;^b at jeg derpaa Kl. 1¹/₂, (efter at have modtaget et, af hele Consistoriet underskrevet yderst obligeant Gratulationsbrev,) Brøndsted^c og Werlauf^d [sic] meldte mig, at det philosophiske Facultæt havde udnævnt mig til Doctor Philosophiæ, i det de overrakte mig det, paa hviid Atlask trykte Diplom; at der ved Bordet blev siungne 4 Viser, af Oelenschläger, F.J. Hansen,^e Heiberg og Ole Bang,^f og af Oelenschläger, Tryde,^g Mynster,^h Ole Bang og Brønsted [sic] holdt 5 Taler mig til Ære; og at jeg endelig, da jeg kom hjem, forefandt et prægtigt engelsk taffelformet Fortepiano,ⁱ (der har kostet 70 Pund, omtrent 630 Rbdr) von unbekanntem Wohlthäter. Og det er Alt hvad jeg har at melde dig i Dag; thi nu maa jeg løbe. Saa snart jeg har expedert alle Visiter og Breve skal jeg tænke paa Roeskilde som din ergebenste Gamle Gratuleer Else;^j hils hele Familien og Krohnum^k
A dio

CEFWeyse

Kommentarer

I

- a *vices (neutr. vitia)*: kan oversættes: skiftende embedsforretninger.
- b *Deo favente*: om Gud vil.
- c *item*: endvidere.
- d *min Pleiesøn F.Sch. Müller*: Ferdinand Schauenburg-Müller (1810-1851), cand.theol., sognepræst i Enderslev og Vraaby, var Weyses plejesøn fra 1826. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *op. cit.* II, s. 123ff.
- e *Prindsens splendide og wohlfeile Beværtning*: Hotel Prindsen, som siden 1695 havde fungeret som gæstgivergård, var velrenommeret og kendt bl.a. for sine raske opvartningspiger. Chr. Christensen: *Prinsen i Roskilde. Den gamle Gæstgivergaards Historie fra 1695 til vore Dage — udgivet i 50-Aaret for den nuværende Hovedbygningens Opførelse*. Roskilde 1926: Erh. Flensborgs Forlag, s. 41.

II

- a *Paa dit igaar modtagne Brev*: Weyse modtog den 9. december et brev fra H.P.B. Hertz (brev af 8/12 1831, som nu beror i Det kgl. Biblioteks Håndskriftafdeling, Ny kgl. Samling 2836 4^o), hvori han berettede, dels om sit huskøb (se nedenfor), dels om Jørgen Kornerups kandidatur til det ledige domorganistembede (se nedenfor). Allerede i sit brev af 7. december 1831 til H.P.B. Hertz havde Weyse ladet skinne igennem, hvem han ville anbefale til det ledige domorganistembede. Weyse skriver: "[—] hver Øjeblik kommer der een rendende for at bede mig om en Attest, for at søge Roeskilde Organist-Embedet. Jeg har jaget dem Fanden i Vold allesammen paa een nær, med hvilken jeg troer, I kunde være tjente. Han hedder Hans Mathiessen Hansen er fra Flensburg, seer lidt forfløjen ud, men har virkelig Talent." Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *op.cit.* I, s.87.
- b *Hansen*: Hans Matthison-Hansen (1807–1890), navneforandring fra Hans Matthiesen Hansen 25/11 1859; havde på Weyses råd kastet sig over musikken og dermed afbrudt en løbebane som tegner og maler. På Weyses anbefaling fik han ansættelse som domorganist i Roskilde fra 1832 — et embede han bestred til sin død. Organiststillingen havde den 10. december 1831 været vakant i et par uger efter domorganist Jens Vilhelm Struchs (1789–1831) død. Om forholdene i forbindelse med Matthison-Hansens ansættelse ved Roskilde Domkirke, se: Niels Friis: "Fra Hans Matthison-Hansens ungdoms-år", *Dansk Musik-Tidsskrift* 2/3, 1954, s. 34ff.

- c *principium misericordiæ*: barmhjertighedsgrunde. Udtrykket refererer til H.P.B. Hertz's brev til Weyse (af 8/12 1831), i hvilket det hedder, at såfremt Weyse intet har at indvende, bør han give Kornerup en attest (anbefaling): "[—] da læg for min Skyld et godt Ord ind for ham hos Biskoppen. — Kan og vil Du dette, da gjør Du en god Gjerning, derom kan jeg forsikkre Dig."
- d *Biskoppen*: Peter Erasmus Müller (1776–1834). Filolog og teolog. Blev teologisk professor i 1801, men leverede værdifulde bidrag til studiet af oldislandsk litteratur og placerede sig som en betydelig Saxoforsker. Som biskop over Sjællands stift fra 1830 formåede Müller ikke at indlægge sig store fortjenester, hverken i bispegeringen som helhed eller som mægler mellem de stridende i den grundtvigske kirkekamp.
- e *Hauch*: Adam Wilhelm Hauch (1755–1838). Overhofmarskal, teaterchef og fysiker. Efter en lovende militærkarriere kastede Hauch sig i 1786 over naturvidenskabelige studier, men snart inddroges han i statsadministrativt arbejde. Han blev hofmarskal 1794 og 1798 overhofmarskal, og ledede 1794–98 og 1801–11 Det kgl. Teater uden at have større forståelse for det kunstneriske arbejde dér. Til sin død var Hauch chef for Det kgl. Kapel.
- f *de jure*: juridisk.
- g *thi Capellisterne*: ifølge kgl. reskript af 14. juni 1780 (Rescr. (til Stiftbefalingsmændene i Danmark og Norge), ang. at der til Stads=Musicantere udi Kjøbstæderne skal tages af det Kongelige Capel.) havde de kgl. kapelmusici forret ved besættelse af stadsmusikantembederne i købstæderne. Denne ordning havde til hensigt at rette op på den slette musikudøvelse i købstæderne; dette opnåedes ved at gøre kapellet "til en Skole, hvoraf kunde udgaa saadanne, som, efter at dér at være lærte og øvede i den nye og bedste Musik, kunde forplantes om i Provinserne" (Kabinetsordre til det danske Kancelli 31. maj 1780). En væsentlig grund til udfærdigelsen af reskriptet var dog, at man på denne måde kunne spare pension til de hofvioloner, som nu fik ansættelse som stadsmusikanter. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid. Skildringer af Det kongelige Kapels Historie 1648–1848*. Væsentlig efter utrykte Kilder. Kjøbenhavn 1908: Det Schønbergske Forlag, s.155f. Kabinetsordre citeret herfra. Ole Kongsted har venligst henledt min opmærksomhed på dette reskript.
- h *Kornerup*: antagelig: Jørgen Møller Kornerup (1804–1848), fuldmægtig på Ramsø-Thune Herredskontoir. Kornerup var søn af købmand Albrecht Kornerup 1772–1847) og Anne Cathrine Kornerup (1782–1849) f. Hansen og derved fætter til H.P.B. Hertz's første hustru, Maria Elisa Kornerup, og domorganist J.V. Struch. N.C. Christensen: *op.cit.* s. 9, 13

og 28. Ifølge Niels Friis skulle Kornerup have fungeret som vikar for Struch i dennes sidste år. Niels Friis: "Fra Hans Matthison-Hansens ungdoms-år", s.35. I sit brev af 8/12 1831 til Weyse beretter Hertz, at Kornerup af biskoppen udtrykkelig er blevet opfordret til at skaffe sig en attest fra Weyse. Hertz lægger også her et godt ord ind for Kornerup: "Han er en *meget* god Pianofortespiller, og kunde i Orgelspil fuldkommen maale sig med Struch. Hvilket vist nok ei vil sige meget [—]".

- i *Hartmann*: Johan Ernst Hartmann (1770–1844), søn af komponisten Johann Ernst Hartmann (1726–1793) og Margrethe Elisabeth Hartmann (1736–1801) f. Wilcken. Kantor ved Roskilde Domkirke 1806–44 og fra 1815 tillige sanglærer ved Roskilde Katedralskole. Med sin hustru, Ebbe Frideriche Hartmann (1788–1861) f. Bruun, datter af købmand Søren Bruun (1742–1813) og Inger Dorthe(a) Bruun (1752–1821) f. Borch, fik han sønnen Søren Frederich Bruun Hartmann (1815–1912), som i 1845 efterfulgte sin fader som kantor ved Roskilde Domkirke. Han havde forinden i to år været organist ved Garnisons kirke i København som efterfølger for sin fætter J.P.E. Hartmann, da denne overtog Weyses embede som organist ved Frue Kirke. F.E. Hundrup: *Stamtavler over fire Roeskildske Familier Borch, Bruun, Brønne og Kornerup*. Roeskilde² 1888: H.A. Müllers Bogtrykkeri, s.5 ff og Th. Hauch-Fausbøll: *Patriciske Slægter. Fjerde Samling*. København 1919: Dansk Genealogisk Instituts Forlag, s.75f. J.E. Hartmann var i øvrigt ansøger til det ledige domorganistembede.
- j *at foreene de to Embeder*: Hartmann havde søgt at få organistembedet og kantorembedet lagt sammen for på denne måde at få hævet sin løn — han havde svare økonomiske vanskeligheder og fik da også, efter at være blevet vraget som ansøger i 1831/32, stiftsøvrighedens anbefaling, da han anmodede om et årligt løntillæg. Rigsarkivet: Danske Cancelli 1.Dep., Brevsager 1832/2055.
- k *Gether*: Johan Adolph Gether (1809–1873), organist ved Vor Frelses kirke på Christianshavn 1848–73.
- l *Marcussen og Reuter*: orgelbyggerne Jørgen Marcussen og Andreas Reuter forestod den i 1833 tilendebragte ombygning af Roskilde Domkirkes orgel. Niels Friis: *Roskilde Domkirkes Orgel i 400 Aar*. København 1957: Th. Frobenius & Co., s.18ff. Ang. orgelsagen i Roskilde, se: Niels Friis: *Marcussen & Søn 1806–1956*. Aabenraa 1956, s.25ff.
- m *Ich wasche meine Hände...*: med allusion til Matth.27,24: "Da aber Pilatus sah, daß er nichts schaffte, sondern ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser, und wusch die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten; sehet ihr zu!" *Das Neue Testament unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach der deutschen*

Übersetzung D Martin Luthers. Stuttgart 1893: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, s.39.

- n *ad vocem:* à propos.
- o *Theodor Münter:* Carl Vilhelm Theodor Münter (1798–1841), søn af Sjællands Biskop F.C.C.H. Münter (1761–1830) og Maria Elisabeth Münter (1771–1842) f. Krohn. Cand.jur., kgl. rådmand og kancelliråd. Var 1826–29 kancellist i Danske Kancelli, senere kasserer og bogholder i Sjællands Stifts geistlige Enkekasse. Münter var 1^o (14/10 1825) gift med Sophie Frederikke Langberg (1803–ca. 1833), men ægteskabet ophævedes ved kgl. bevilling (15/5 1833). Sophus Elvius og H.R. Hiort-Lorenzen: *Danske Patriciske Slægter. Første Samling.* København 1891: Vilhelm Trydes Forlag, s.226.
- p *Seltsamkeit! Deine Name ist Weib!* spøgefuld allusion til William Shakespeares “Frailty, thy name is woman” (Hamlet 1,2).
- q *item: de gustibus non est disputantibus:* sed de gustibus non est disputandum: men (item: ligesom) om smagen kan der ikke diskuteres.
- r *din nye Eiendom:* H.P.B. Hertz erhvervede i 1831 domprovst Jacob Hansen Bangs (1770–1841) ejendom ved hjørnet af Store Fiolstræde (nu: Fiolstræde) og Tuttesti (nu: Skolegade). Bang havde i 1823 overtaget domprovsteembedet efter Jens Michael Hertz’s efterfølger, Eiler Hammond. En søn af Bang, Joachim Godske Adam Vilhelm Bang (1817–1880), efterfulgte H.P.B. Hertz som sognepræst ved Skt. Jørgensbjerg og Vor Frue kirker i 1866. J.G.A.V. Bang blev i øvrigt 11/7 1845 gift med Inger Sophie Marie Kornerup (1822–1890) — en datter af købmand Søren Frederik Kornerup (1798–1864), som var fætter til Hertz’s første svigerfader, og Maria Elisabeth Kornerup (1771–1842) f. Bruun.
- s *Magisterium bismuta:* basisk salpetersurt vismutilte; et lægemiddel mod mave- og tarmlidelser.
- t *in medium relinquamus:* lad os lade det være uafgjort.
- u *S.g.p.d.:* salutem gratias (eller en anden form af adjektivet gratus) plurimum dicit; kan oversættes: mange venlige hilsner.

III

- a *Nikodemiske Gratulanter:* refererer antagelig til Johs. 3, 2–12, hvor det berettes, at den skriftlærde farisæer Nikodemus aflagde besøg på Golgata — medbringende myrra og aloë.
- b *Sølvkorset:* det i 1808 indstiftede dannebrogskors i sølv (anordnet 1809 som “Dannebrogsmændenes Hæderstegn”).

- c *Brøndsted*: Peter (Oluf) Ole Brøndsted (1780–1842), arkæolog. Efter studier i Tyskland foretog Brøndsted arkæologiske udgravninger i Middelhavslandene og blev ved sin endelige tilbagevenden til Danmark i 1832 direktør for Mønt- og Medaillesamlingen i København samt professor ordinarius ved Universitetet i filologi og arkæologi. Blandt Brøndsteds øvrige interesser var musikken.
- d *Werlauff*: Erich Christian Werlauff (1781–1871), historiker og bibliotekar, var i årene 1828–67 professor ordinarius ved Universitetet og 1823–61 leder af Det kgl. Bibliotek. Werlauff yndede ikke offentlighed, hvorfor han kun sjældent gik til selskab og — i lighed med Weyse — aldrig foretog længere rejser, men tilbragte det meste af sin tid med studiet af bøger og manuskripter.
- e *F.J. Hansen*: Frantz Johannes Hansen (1810–1852), kancellist i justitsministeriet og forfatter, hvis litterære værker kun havde ringe overlevelseskraft. Også musik kastede han sig over og var som komponist til en del mindre værker (som efter hans død udgaves i to bind) elev af Weyse, som han i øvrigt en overgang logerede hos.
- f *Ole Bang*: (Oluf) Ole Lundt Bang (1788–1877), læge og professor ordinarius 1821–74. Som praktiserende læge var Bang en af sin tids mest ansete. Han var bl.a. en ivrig forkæmper for koldvandskure og som følge deraf modstander af overdrevent medicinbrug.
- g *Tryde*: Eggert Christopher Tryde (1781–1860), præst. Fra 1838 til 1857 var Tryde stiftsprovst og sognepræst ved Vor Frue Kirke og udnævntes 1854 til kgl. konfessionarius. Skønt han indtog en markant holdning for Grundtvig i dennes stridigheder med C. Molbech og A. S. Ørsted, blev hans vigtigste og mest ansete funktion dog sjælesørgerens.
- h *Mynster*: Jacob Peter Mynster (1775–1854), præst. Efterfulgte i 1834 P.E. Müller som biskop over Sjællands stift. Mynster stod i et spændt forhold til Grundtvig og markerede sig som særdeles konservativ.
- i *et prægtigt engelsk taffelformet Fortepiano*: Weyse var ikke tilfreds med dette instrument og anskaffede i stedet et af mærket Raedeker. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *op.cit.* I, s.516, 529 og 542.
- j *Gratuleer Else*: Weyse var inviteret til Else Cathrine Hertz's konfirmation den 3. april 1842, men havde måttet melde afbud p.gr.a. sit organistjubilæum dagen efter. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *op.cit.* I, s.461. Else Cathrine Hertz (1827–1885) var datter af H. P.B. Hertz og Inger Bolette Hertz, og blev i 1853 gift med geografen, titulær professor Edvard Erslev (1824–1892).

- k *Krohnum*: (spøgende akkusativform) Johan Theodor Sophus Krohn (1823-1865) var student fra Roskilde Katedralskole 1842 og havde en tid været logerende hos Weyse. Krohn blev senere (1854-57) præst i Nykirke i Flensborg provsti.

Kuhlaus “An die Freude”

Et glemte kantatefragment fra hans første år i Danmark
med forsøg på en rekonstruktion

Gorm Busk

Det er kun sjældent, at Kuhlaus navn sættes i forbindelse med komposition af kantateværker, endnu sjældnere end med komposition af enstemmige sange med klaverakkompagnement, og dog findes navnlig fra hans yngre år en anseelig mængde værker af begge kategorier fra hans hånd.

Fra hans første år i Danmark stammer en del kantater for soli, kor og orkester — foruden nogle “lyriske scener” for sopran og orkester — som for de førstnævnte vedkommende synes skrevet for at Kuhlau kunne markere sig med en større komposition i videre kredse i dansk musikliv, de senere som resultat af hans forpligtelse til, efter udnævnelsen i 1818 til kongelig kammermusikus *med* gage, mod “300 Rigsdaler aarlig, foruden at spille paa Klaver eller Pianoforte i Kabinettet og Hans Majestæts Gemakker naar det befaledes, at componere en geistlig eller anden Lejligheds-Musik for Hoffet, men naar dette ikke befaledes, da at componere Musik til et Stykke for det kongelige Theater”.¹ Som bekendt blev det som teaterkomponist, man i første række udnyttede Kuhlaus arbejdskraft og i denne egenskab, han fik størst betydning for dansk musik. Hans lejlighedskantater er nu så godt som glemte, hvilket ikke mindst skyldes, at halvdelen af disse værker ikke eksisterer mere. De forblev nemlig alle — på et nær — utrykte, og nogle af de håndskrevne partiturer er også gået tabt, måske ved branden i Lyngby i 1831. Listen over dem ser sådan ud:

An die Freude (Hymne til Glæden, tekst Schiller) for soli, kor og orkester.

Komp. 18(12)–13, uropf. 1814. Fragment (kun enkelte korstemmer på KB).

Velvilliens Høitid (tekst Sander) for 2 tenorer, bas og orkester (klaver). Komp.

1814–(15), uropf. 1815. Trykt som *Die Feier des Wohlwollens*, op. 36 (1822).

Kantatino *For Frederik den Sjette blid opstiger* for 2 sopraner, kor og orkester. Komp. 1815 (?), uropf. 1815. MS i afskrift på KB.

Reformationskantate *Tier, Engle! Stille, Torden!* (tekst Fr. Høegh-Guldberg) for soli, kor og orkester. Komp. 1817, uropf. 1817. Tabt.

Sørgekantate for grev J.G. Moltke *Ti, du høie Sørgeklage* (tekst Rahbek) for soli, kor og orkester. Komp. 1818, uropf. 1818. Tabt.

1. Capelprotocol 1816–18 af 25/4 1818. Rigsarkivet.

Formælingskantate til kronprins Frederiks (VII) og prinsesse Vilhelmines bryllup *Hvad funkler paa Himmelen fjern og nær* (tekst Rahbek) for soli, kor og orkester (klaver). Komp. 1828, uropf. 1829. MS i afskrift på KB.²

Medens det vides sikkert, at det er blevet Kuhlau pålagt at skrive de to sidste kantater i forbindelse med den nævnte kontrakt, synes initiativet til *An die Freude*-kantaten på den anden side helt at stamme fra ham selv. De øvrige kantater kan enten være bestillingsværker eller være skrevet af egen lyst. Det skal forsøges uddybet i det følgende i en kort omtale af disse værker, der ikke tidligere har været genstand for en nærmere behandling, inden vi ser på *An die Freude*-kompositionen, som er hovedemnet for denne artikel.

D. 7/11 1814 blev Kuhlau optaget i frimurervæsenet, og det var naturligvis denne begivenhed, der medførte den lille frimurerkantate *Velvilliens Høitid*. Om værket første gang hørtes i frimurerkredse vides ikke, men den første offentlige opførelse fandt sted ved Kuhlaus egen koncert i Det musikalske Akademi d. 19/1 1815.³ Den blev senere trykt med tysk tekst på Cranz's forlag i Hamborg 1822.⁴ I værkets fire satser, skiftevis langsomme og hurtige, synger de tre solister sammen i ydersatserne, der står i frimurertonearten Es-dur under indtryk af *Die Zauberflöte* og Mozarts frimurerkantater, som værket føles beslægtet med. 2. og 3. sats (der følger *attacca* efter første) er arier for henholdsvis bas og tenor I. Den første står i c-mol og er ret operaagtig, medens den anden er en As-dur andante helt i mozartstil, der skinner endnu tydeligere igennem i sidste sats, hvor de tre solister sætter ind efter hinanden i et fugato over et "Papageno"-tema med tonegentagelser.

Ifølge Carl Thrane er kantatinoen komponeret til en musikalsk forening i Helsingør i anledning af en fest til ære for Frederik VI og derfor sikkert uropført ved den koncert i "Øresunds Klubsal" for "temmelig fuldt Huus",⁵ som Kuhlau og den tyske valdhornist Johann Christoph Schuncke gav på

2. Blandt de kantateligende værker kan nævnes de mindre flerstemmige kompositioner for 3- eller 4-stemmigt mandskor med klaverakkompagnement: Nr. 2 af "Tvende Folkesange" (tekst Høegh-Guldberg) (1819) (også med orkesterakkomp., D.F.137). "Marsch med Chor" (1821) (D.F.138), "Den kronede norske Nationalsang" (tekst H.A. Bjerregaard) (1821) (D.F.139) og "Sang for de kongelige Land-Cadetter" (tekst J.A. Fibiger) (D.F.140).

Desuden har jeg fundet en "Sång för Frivilliga Brandcorpsen i Göteborg. Ord af Prostinn D. Dunkel". (1828?) MS (ikke autograf, 2 s., på Göteborg Universitetsbibliotek, Centralbiblioteket, Handskriftavdelingen).

Ved violinisten Frederik Wexschalls koncert d. 20/3 1823 i Det borgerlige Selskab "til Fordeel for de forudlykkede Fiskere i Gilleleje og Taarbæk" uropførtes en "Hymne an die Lichtputzer, trestemmig Sang af Kuhlau, udførtes af Dilettanter", et kuriøst, nu forsvundet musikstykke, der blev ledsaget af denne kommentar: "Denne Composition er ligesaa genialsk i Henseende til Udførelsen som profan i Henseende til Ideen". Ved samme lejlighed opførtes (iflg. anmelderen for første gang) Kuhlaus 1. klaverkvartet, op. 32 med hans elev, den svenske pianist Carl Schwarz (Literatur-, Kunst- og Theater-Blad, 28/3 1823).

3. *Adresseavisen* 16/1, 17/1, 18/1 1815.
4. Se endv. Dan Fog: *Kompositionen von Fridr. Kuhlau. Thematisch-bibliographischer Katalog*, 1977, op. 36.
5. *Dagen* 8/2 1815.

vej til deres koncertrejse i Sverige. Det er en ligegyldig bagatel i tre satser (Andantino, D-dur — Allegretto grazioso, A-dur — Allegro molto, D-dur), der kunne være skrevet på stedet.

Reformationskantaten uropførtes d.1/11 1817 i Trinitatis kirke, dagen efter Weyses reformationskantate (også med tekst af Høegh-Guldberg, Dan Fogs fortegnelse nr.10) sammesteds. De blev af samtiden opfattet som "en musikalsk Styrkeprøve mellem Weyse og Kuhlau paa et for dem begge nyt Omraade, den store religiøse Kantate. Udfaldet blev en eklatant Sejr for Weyse" og Kuhlaus kantate "en Skuffelse for hans mange Beundrere".⁶ En tilhører skrev f.eks.: "Musikken var, paa enkelte Partier nær, ikke saa god, som jeg havde ventet den af Kuhlau, men dog altfor god for Texten, der var nok saa flau og nonsensialsk, som den i Gaar".⁷ Kuhlau fik alligevel sin kantate genopført ved sin koncert i Det harmoniske Selskab et halvt år senere (21/3 1818). Her blev solopartierne sunget af Catharine Frydendahl (sopran), Johanne Elisabeth Dahlén (alt), Georg Zinck (tenor) og Jens William Kruse (bas).⁸ Hvorledes de fire solister har været fordelt på teksten, der findes aftrykt i Rahbeks tidsskrift "Dansk Minerva" (V, nov. 1817), vides ikke. Den er i to dele, hvoraf den første består af 6 strofer, første og sidste på henholdsvis 9 og 10 linier, de øvrige på 8. Anden del indledes med 4 syvliniede strofer med overskrifterne "For den theologiske — juridiske — medicinske og — filosofiske Promotion", og kantaten slutter med en 13-liniet strofe. Det eneste, vi ved om musikken, stammer fra en samtidig udtalelse, der fortæller, at "den ikke duede, men havde en fortrinlig *Fuga*, der gav anledning til, at Weyse, som den Gang ikke magtede Fugastilen, lagde sig efter denne og tog Undervisning i Fugakomposition".⁹

Sørgekantaten for grev Joachim Godske Moltke (geheimstatsminister og ordenskansler) blev uropført i Trinitatis kirke d. 17/12 1818. Den er ligeledes gået tabt, men figurerede på listen over Kuhlaus efterladenskaber, og det er derfor nærliggende at regne med, at det var den, der blev benyttet ved en sørgefest til ære for komponisten d. 15/4 1832 i det musikalske selskab "Euterpe", hvor der hørtes "en af Kuhlau selv komponeret Cantate, som var underlagt en passende ny Text".¹⁰ Den oprindelige af Rahbek finder man dagen efter koncerten i dagbladet "Dagen", og her kan man læse, at "Høitiden aabnedes med en Sørge-Symphonie og derefter med den første del af ... Cantaten. Efter Talen, som holdtes af Hr. Etatsr. Prof. og Ridder Thorlacius, blev den anden Deel af Cantaten afsunget".¹¹ Der var disse satser:

Før talen: 1) Chor, 2) Recitativ, 3) Sang, 4) Recitativ, 5) Chor.

6. V.C. Ravn: *Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid*. In: *Musikforeningens Festskrift I*, 1886, s.171–72.

7. Fr. Schmidts *Dagbøger*, s.323.

8. *Adresseavisen* 14/3, 18/3 1818.

9. Kuhlau-eleven Nicoline Valentiners meddelelser, Thranes materiale, KB.

10. *Kjøbenhavns-Posten* 21/4 1832.

11. *Dagen* 18/12 1818.

Efter talen: 6) Sang, 7) Slutningskor.

Formælingskantaten, der blev bestilt af arveprins Ferdinand til svogerens bryllup, blev uropført hos denne d. 2/1 1829 og to dage senere offentligt ved Sibonis musikkonservatoriums koncert på Det kongelige Teater med Eleonora Zrza (sopran), Emilie Fonseca (alt), Giovanni Battista Cetti (tenor) og Julius Schwarzen (bas) som de fire vokalsolister.¹² Ved samme lejlighed opførtes Weyses *Formælingshymne* (Dan Fog nr.19), og det måtte jo nødvendigvis forårsage en af datidens yndede sammenligninger mellem de to komponister. Weyse-tilhængererne lagde ikke fingrene imellem: "Da der, selv med den bedste Vilie, ikke kan siges noget godt om Hr. Professor Kuhlaus saakaldte Cantate, og denne Leilighedscomposition formodentlig vil blive henlagt for bestandig, ønsker Anm. kun, at den maa nyde trygt sin velfortjente Hvile",¹³ medens Kuhlau-tilhængererne efter at have kritiseret den første recension og rost musikken opfordrer til en mere besindig holdning og til at nyde begge komponisters værker, hvad der var ret usædvanligt i en strid, hvor folk absolut *skulle* tage parti. Kantaten har disse 5 (6) numre:

1. Introduktion. Kvartet med kor. Andante con moto, Es-dur, $\frac{2}{4}$.
2. Kavatine (sopran) med kor. Allegro vivace, G-dur, $\frac{6}{8}$.
3. Recitativ (tenor). Andante, e-mol, $\frac{4}{4}$. Terzet (sopran, alt, tenor). Andantino, C-dur, $\frac{3}{4}$ (polaccarytme).
4. Recitativ (sopran). Allegro, B-dur, $\frac{4}{4}$. Kvartet. Adagio, As-dur, $\frac{2}{4}$.
5. Recitativ (bas). Allegro moderato, C-dur, $\frac{4}{4}$. Duet (sopran, bas) med kor. Allegretto marcato, H-dur, $\frac{3}{4}$.
6. Introduktionskvartetten gentages med ny tekst.

An die Freude er Kuhlaus første større værk — ved siden af den bortkomne ungdomsopera *Amors Triumph* fra tiden i Hamborg — og efter alt at dømme komponeret for at han kunne markere sig endnu mere som komponist, end han havde gjort ved de mange offentlige koncerter, han gav som pianist og komponist den første tid i København. Måske var kantaten også en demonstration af hans kvalifikationer i forbindelse med den ansøgning til stillingen som kongelig kammermusikant fra begyndelsen af 1813, der udmundede i, at han ved en grevindes mellemkomst d. 20/2 dette år blev "Kammermusikant uden Gage, indtil en saadan ved afgang bliver vacant".¹⁴ Dette skete altså, da han i 1818 overtog Juncks embede og fik sine 300 rigsdaler. Men i 1813 var det blot en ærespost, og efter at han d. 12/3 var blevet dansk statsborger, måtte han i første omgang nøjes med en gratifikation på 200 rigsdaler, skønt chefen for Det kongelige Kapel, Adam Wilhelm Hauch, der i mangt og meget var Kuhlau en god mand, havde anbefalet ham til et forskud på det tredobbelte beløb.

12. *Kjøbenhavns-Posten* (Extra=Blad, Tillæg til N.4) 8/1 1829.

13. *ibid.* 9/1 1829.

14. Kapellets kongl. Resolutioner 1794–1815. Rigsarkivet.

Den første omtale af kantaten er en notits i Carl Thranes materiale om Kuhlau (KB), der siger: "17 mai 1813 sendtes Prof. Kunzen til Opbevaring en af Kuhlau forfattet og H.M. Kongen "offereret Sonnete [!] over Schillers Text", for ved given Leilighed at lade den opføre". Kunzen, der som Det kongelige Teaters kapelmester og datidens øverste smagsdommer i det hele var positiv over for Kuhlau og tidligere havde anbefalet, at han fik stillingen som klaverlærer ved Det kongelige Teaters syngeskole, som imidlertid tilfaldt en anden, skrev et par dage efter til Hauch:

Pro Memoria. — Die mir von Ew. Excellenz zugesandte Musik von dem Herrn Kuhlau ist nicht ohne Verdienst, nur hätte ich gewünscht, dass er in der Wahl des Textes glücklicher gewesen wäre. Dieses, übrigens vortreffliche Gedicht eignet sich wegen seiner eingeschränkten Form und einer Weltumfassung des Inhalts nur wenig zur Musik und hat den Komponisten in zu enge Fesseln gehalten, so dass er sich seinem Genius nicht ganz überlassen konnte. Dieses ist alles was ich für itzt beim blossen Durchlesen der Partitur darüber zu urtheilen vermag. — Kopenh. d. 21 May 1813 — Unterthenigst F.L.Ae. Kunzen.¹⁵

Hvad Kunzen her udtaler om teksten og dens egnethed for musik, kan ikke blot ses som en musikhistorisk kuriøs fejlvurdering, der blev dementeret med Beethovens 9. symfoni 10 år senere, men også som en tilsyneladende uvidenhed fra hans side om, at digtet allerede 10 år før Kuhlau skrev sin kantate havde været genstand for flere musikalske behandlinger, og det er blandt dem, vi sandsynligvis skal søge impulsen til Kuhlaus komposition. Fra sin tid i Hamborg (1802/03–10) har han kunnet stifte bekendtskab med to kantateværker til Schillers *An die Freude*. I august 1803 averterer forlæggeren Böhme i "Hamburger Nachrichten" en "*Ode an die Freude*, von Schiller, Musik von Schröder",¹⁶ og året efter holder sangeren og amatørkomponisten von Bohm d. 13/10 1804 i "hamburgischen deutschen Schauspielhause" en "gros-ses Vocal= und Instrumental=Concert", hvor han opfører "Zwei Singstücke mit durchwebten 7 verschiedenen Instrumenten". Programmet er af følgende indhold.

1. Eine grosse dreystimmige Concert=Sinfonie, wovon eine Stimme Herr von Bohm spielen wird.
2. Ein grosses Oratorium. Was gebohren ist auf Erden, muss zu Staub und Asche werden etc.
3. Die zwölf schlafenden Jungfrauen, mit 24 Blasinstrumenten.

15. Kapellets indkomne Breve 1812–15. Rigsarkivet.

16. *Hamburgische Nachrichten* 24/8 1803. Der er måske tale om sangeren ved hamborgoperaen Friedrich Schröder, men næppe om den berømte skuespiller, forfatter og skuespildirektør Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816).

4. *Freude, schöner Götterfunken* etc. worin sich Oboa, Clarinett, Horn, Violoncell, Flaut, Fagott und Violine besonders auszeichnen werden, und Herr von Bohm mit vielen anderen fremden Sängern singen wird". At disse værker har været noget af en sensation og koncerten virkelig vakt genklang, fremgår af en notits nederst på plakaten, der lyder: "Beyde Singstücke sind für eins der grössten Orchester arrangirt, und in vielen Residenzen und andern Städten, auch erst noch am verflossenen Mit-woch im *Altonaer* deutschen Theater mit dem grössten Beyfall aufgeführt worden".¹⁷

Kunzens ret forbeholdne mening om Kuhlaus kantate har sikkert gjort sit til, at en opførelse ikke er kommet i stand med det samme, sådan som Kuhlau vel havde håbet. Førsteopførelsen fandt først sted et år senere — i den mellemliggende tid arbejdede Kuhlau på sin første danske opera *Røverborgen* — og det skete ved en af komponisten selv arrangeret koncert i Det harmoniske Selskabs koncertsal, anden påskedag d. 11/4 1814. Den var af et selv for datidens store koncerter usædvanligt omfang, begyndte allerede kl. 6 om aftenen og bestod af tre afdelinger af dette indhold:

1. afdeling: En ny symfoni af Andreas Romberg, derefter to værker af Kuhlau: en af de 3 trioeer for 3 fløjter, op. 13 og hans f-mol klaverkoncert ("efter flere Musikynderes Forlangende") med ham selv som solist og tilsidst en harpesolo (uden komponistangivelse, og derfor ihvertfald ikke af Kuhlau).

2. afdeling indledtes med en "Allegro for fuld Orchester" af A. Romberg, derefter "Stor Divertissement" for klaver og cello af Beethoven (?) spillet af Kuhlau og Frederik Funck og sluttede med en bravurarie sunget af Johanne E. Dahlén (uden komponistang.).

3. afdeling bragte så "Hymne til Glæden af Schiller, oversat af Hr. Professor Oehlenschläger, sat i Musik af Undertegnede, udføres af de kongelige Sangere og Sangerinder". Traditionen tro sluttede Kuhlau sin koncert med nogle af sine egne klavervariationer over en kendt melodi, denne gang "en gammel norsk Almuesang: "Goddag Rasmus Jansen med Din Kofte"" (op. 15).¹⁸

17. Teaterplakat til hamburgisches deutsches Schauspielhaus 13/10 1804. Komponisten er ikke den hollandske fløjtevirtuos Jean van Boom (f.1783), da der nederst på plakaten oplyses: "Da Herr von Bohm, der seit 1795 als ehemaliger Hauptmann der sieben vereinigten Provinzen, mit erhaltenen Ehrenwunden, ausser Dienste getreten, und ohne Pension geblieben, sich jetzt mit der edlen Tonkunst unterhält, so empfiehlt derselbe sich dem hochgeneigten Publicum mit seinen zwey ganz vorzüglichen Singstücken ergebenst".

18. *Adresseavisen* 4/4, 5/4, 8/4 1814. Det var andenopførelsen af f-mol klaverkoncerten i sin helhed, idet nemlig førstesatsen uropførtes af Kuhlau ved hans koncert på Det kgl. Teater 30/11 1811 (*Adresseav.* 23, 25–29/11 1811), hele koncerten ved oboisten C.F. Barths koncert i Det musikalske Akademi 24/4 1812 (*ibid.* 14, 16, 18, 20, 22/4 1812). Kuhlau spillede den senere ved sin anden koncert i Stockholm 29/4 1815 (*Stockholm dagligt Allehænde* 24/4 1815) og ved sangeren Georg Zincks koncert i Det borgerlige Selskab 3/3 1819) (*Adresseav.* 25–27/2, 1–2/3 1819), og pianisten Conrad Lüders gav den ved sin koncert på Hofteatret 25/11 1827 (*Dagen* 23/11 1827).

At dømme efter den manglende omtale i aviserne kunne man tro, at denne koncert var en fiasko, og efter den anden og sidste opførelse af *Hymne til Glæden*, som fandt sted to år efter den første ved de uidentificerede personer Buurmann, Bjørn, Smith og F. Løfflers koncert i Det musikalske Akademis værelser, Nytorv nr. 89 d. 23/5 1816,¹⁹ hvor den afsluttede aftenen, var der heller ingen presseomtale. Hovedpartierne blev denne gang sunget af Johanne E. Dahlén (sopran), skuespillerne Hans Rind (bas I) og Christian N. Rosenkilde (bas II), hvilket giver os et væsentligt fingerpeg om antallet og arten af solisterne i dette fragmentariske værk, hvorom vi har så få oplysninger både hvad angår dets opførelser og selve musikken.

Kuhlaus *An die Freude* er som sagt kun et fragment: nemlig *korstemmer* — forøvrigt autografe! — for 1) *alt* (4 sider) og *solo- og korstemmer* for 2) *bas I* (7 sider) og 3) *bas II* (7 sider), alle med tysk tekst og altså fra værkets tidlige tid og ikke fra de to dokumenterede opførelser med dansk tekst.²⁰ De to herrestemmer er på en gang solo- og korstemmer og afviger kun fra hinanden i førstnævnte, men er helt identiske i sidstnævnte (se skema). Altstemmen er kun en korstemme af den simple grund, at der ingen altsolo findes i stykket. Det samme må have været tilfældet med tenorstemmen. Mangelen på sopranstemmen er derfor dobbelt beklagelig (rent bortset fra, at det er den vigtigste stemme i en komposition), idet den i lighed med stemmerne for bas I og bas II både har angivet de mange sopransoloer og korets sopranstemme. Nu er vi ikke blot meget usikre med hensyn til korets overstemme (der kun i enkelte tilfælde lader sig entydigt rekonstruere ud fra alt- og basstemmer), men helt på bar bund i sopranens solistiske afsnit, hvor koret ikke er med (se senere). De eksisterende stemmer giver dog trods alt — ikke mindst på grund af udførlige stiknoder og taktangivelser — et ret klart billede af hele værkets ydre opbygning og tonale og satsmæssige struktur.

Kuhlaus behandler til forskel fra Beethoven i den 9. symfoni *hele* Schillers tekst.²¹ Denne er på 8 otteliniede strofer, der hver især afsluttes af en fir-

19. *Adresseav.* 18, 20, 21/5 1816.

20. Hanna Jacobsen, datter af nationaløkonom og redaktør M.L. Nathanson ejede endnu i slutningen af forrige århundrede Kuhlaus manuskript i klaverudtog til *An die Freude* (Thranes materiale, KB og sammes *Danske Komponister. Fire Skildringer*, 1875, s.176).

21. Beethoven benytter kun digtets 4 første strofer på følgende måde (der med de mange gentagelser af tekst og musik til 1. strofe giver satsen en rondolignende opbygning):

Indledning (m. recitativ, brudstykker af foregående satser)

"Freude"-tema

A

Recitativer, barytonsolo

1. strofe (·/· "Chor"); "Freude"-tema, solo-kor

A

2. og 3. strofe (·/· "Chor"); "Freude"-tema, solo-kor

4. strofes "Chor" (Alla Marcia), tenorsolo-kor

B (A¹)

1. strofe (·/· "Chor") (6/8 -takt), kor

A

1. strofes "Chor" (Andante maestoso, G-dur, 3/2), kor

C

3. strofes "Chor" (Adagio ma non troppo, g-moll), kor

(D)

1. strofe samtidig med 1. strofes "Chor" (Allegro energico), kor

A+C

1. strofe (·/· "Chor") med tekstlige udeladelser, solo-kor

E

1. strofes "Chor", kor

F

liniet "Chor"-strofe, og Kuhlau går meget naturligt til værks ved at lade en af de tre solister — som altså har været en sopran (J.E. Dahlén), en bas I (H. Rind) og en bas II (C.N. Rosenkilde) — synge de første otte linier af hver strofe og koret komme ind på de fire liniers "Chor"-omkvæd. Kuhlau opdeler sin kantate i ni satser ved forskellige sammentrækninger og opsplittings af Schillers otte strofer på den måde, at 1. sats omfatter både 1. og 2. strofe, 6. sats kun 6. strofes "Chor", som blev udeladt i 5. sats, og 9. sats på samme måde kun 8. strofes "Chor", der udelodes i 8. sats.

Kuhlaus kantate:

1. sats, Andante, Es-dur, $\frac{4}{4}$
(sopran) (109 takter)

As-dur

2. sats, Allegro con brio, C-dur—
c-mol- (212 t.) C-dur, $\frac{4}{4}$ (sopran)

3. sats, Allegro non tanto, A-dur,
 $\frac{6}{8}$ (74 t.) (sopran)

4. sats, Adagio, E-dur, $\frac{2}{4}$
(55 t.) (Bas II)

5. sats, Larghetto, A-dur ell.
fis-mol, (? t.) $\frac{3}{8}$ (sopran)

6. sats, Grave, F-dur, $\frac{2}{4}$
(41 t.)

7. sats, Allegro con molto fuoco,
(93 t.) D-dur, $\frac{6}{8}$ (sopran)

8. sats, Moderato, B-dur, $\frac{4}{4}$
(bas I) (48 t.)

9. sats, Andante maestoso, Es-dur,
 $\frac{4}{4}$ (28 t.) (sopran — kor)

Schillers tekst:

1. strofe: "Freude, schöner Götterfunken"

"Chor": "Seyd umschlungen, Millionen!"

2. strofe: "Wem der grosse Wurf gelungen"

"Chor": "Was den grossen Ring bewohnt"

3. strofe: "Freude trinken alle Wesen"

"Chor": "Ihr stürzt nieder, Millionen?"

4. strofe: "Freude heisst die starke Feder"

"Chor": "Froh, wie seine Sonnen fliegen"

5. strofe: "Aus der Wahrheit Feuerspiegel"

"Chor": "Duldet muthig, Millionen"

6. strofe: "Göttern kann man nicht
vergeltten"

"Chor": "Unser Schuldbuch sey vernichtet"

7. strofe: "Freude sprudelt in Pokalen"

"Chor": "Den der Sterne Wirbel loben"

8. strofe: "Festen Muth in schwerem
Leiden"

"Chor": "Schliesst den heil'gen Cirkel"

Taktangivelserne viser, at der har været tale om et værk af et vist omfang, dog i betragtning af den lange tekst alligevel temmelig kort, således at den samlede spilletid beløber sig til mellem 30 og 35 minutter.

Oversigtsskemaet tydeliggør værkets ejendommelige tonale grundrids, som er værd at opholde sig ved. Ydersatserne står i Es-dur, der således må siges at være værkets grundtoneart, dog står slutningen af 1. sats fra og med den sidste korindsats (2. strofes "Chor") i As-dur, og der er derfor ialt 10 toneartsplaner (eks. 1).

Går vi fra yderpunkterne ind mod midten, ser vi, at slutningen af 1. sats og 8. sats har klare relationer til grundtonearten som dennes S (As-dur) og D (B-dur) og 2. sats som Tp og dennes variant (c-mol og C-dur). Men går vi videre ind mod midten, afsløres det, at de resterende 5 tonearter (i 3., 4., 5., 6. og 7. sats) med en undtagelse bevæger sig inden for krydstonearter, hvis

Eksempel 1

Sats: 1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Es	As	C-C-C A	E	A	F	D	B	Es

T S Tp(v) DD D T

tonale centrum er A-dur, som står i det fjernest tænkelige forhold (tritonus) til grundtonearten. Hvis A-dur opfattes som et nyt tonalt centrum for inder-satserne, står 3. og 5. sats i T (5. sats måske i Tp fis-mol?), 4. sats i D (E-dur), 7. sats i S (D-dur) og 6. sats i tonikaundermediananten (molsubdominantparallellell, F-dur. Sidstnævnte toneart er samtidig bindeled til ydersatsernes b-tonearter som grundtoneartens vekseldominant (DD).

Kuhlaus musikalske forbilleder er mange (udover Mozart og Beethoven som de to største), og han har hyppigt — i en selv for samtidens praksis usædvanlig grad — andre komponisters værker som den ydre skabelon for sine egne.²² Toneartsfordelingen af de forskellige satser i *An die Freude* indicerer, at et i datiden berømt dansk korværk har haft betydning for den ydre opbygning af hans kantate, nemlig Kunzens *Das Halleluja der Schöpfung* for soli (sopran, alt, tenor og bas), kor og orkester til tekst af Baggesen, komponeret 1797. At det var et værk af en vis intereuropæisk berømmelse (trykt både i klaverudtog og partitur hos Nægeli i Zürich) og kendt og værdsat af Kuhlau fremgår af følgende karakteristik af Kunzen, som Kuhlau giver forlæggeren Härtel i Leipzig i et brev af 8/12 1811 om musikforholdene i København (hvori også Weyse, Grønland, Schall og den tyske pianist og komponist Ferdinand Ries, dengang på koncertturné i Skandinavien, omtales):

Kunzen (Professor der Musik und Capellmeister auch Ritter von Dannebrog) ist ein sehr würdiger Mann. Sie kennen wohl sein Halleluja der Schöpfung und andere meisterhafte Compositionen von ihm. Seine besten und grössten Werke, die nicht ins Deutsche übersetzt sind, kennt und schätzt man leider nur hier.²³

Den begejstring for *Das Halleluja der Schöpfung* og andre værker af Kunzen, som utvetydigt lader sig læse ud af disse linier, og som også gav sig udtryk i, at den danske romancetone, især som den dyrkedes af Kunzen, fik en gennemgribende betydning for Kuhlaus arbejder for scenen,²⁴ kan meget vel have været bestemmende for, at dette værk blev udslagsgivende for *An die Freude*. Der er ingen paralleller i selve musikken: Kunzens stil var trods alt

22. Om Kuhlaus modelteknik se min disputats *Friedrich Kuhlau. En biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion* 1986, s.384f.

23. Trykt hos Wolfgang Schmieder: "Briefe eines Autors an einen Verleger" i: *Allgemeine Musikzeitung*, 63.Jahrg., Berlin-Leipzig 1936, s.802.

24. Se op. cit. s.182f.

bundet til 1700-tallet med Gluck, Haydn og Mozart som de førende ledestjerner, hvor Kuhlaus er fremadvisende, selvom hans kantateværker ligesom tidens kirkemusik er noget mere konservative end hans øvrige musik, men så meget mere står Kunzen og Kuhlaus kantater hinanden nær i det ydre satsbillede og toneartsfordelingen.

Das Halleluja der Schöpfung er i 14 skiftende soli-/korsatser af følgende fordeling:

- | | |
|---|--------|
| 1. Soli — kor, Moderato-Allegro ma non troppo | Es-dur |
| 2. Recit.(tenor) — kor-omkvæd ("Halleluja, wir leben")
slutter i | B-dur |
| 3. Sopransolo, Larghetto | F-dur |
| 4. Tenorsolo m. kor-omkvæd ("Halleluja, wir leben") | C-dur |
| 5. Duet (sopran-tenor), Andantino-Allegro-Moderato
m. kor-omkvæd | G-dur |
| 6. Kor — bassolo, Moderato-Allegro | d-mol |
| 7. Bassolo, Largo-Più adagio | g-mol |
| 8. Duet (sopran-alt), Allegro moderato | B-dur |
| 9. Recit. (bas) | |
| 10. Soli (sopran-alt) — Kor(-omkvæd),
Tempo I (Allegro moderato) | B-dur |
| 11. Kor, Largo e maestoso | Es-dur |
| 12. Kor (med -omkvæd) | Es-dur |
| 13. Terzet (Sopran-alt-bas), Andantino | As-dur |
| 14. Kor, Allegro — Slutfuga, Alla breve ("Halleluja") | Es-dur |

Ud fra Es-dur som samme hovedtoneart som hos Kuhlau går Kunzen i ialt 11 toneartsplaner forfra og ind mod midten til tonearter, som er beslægtede med hovedtonearten, her i dominantisk retning: D (B-dur), DD (F-dur), DDD (C-dur) og DDDD (G-dur) og bagfra og ind mod midten først i subdominantisk retning (As-dur), så tilbage til T, til D (B-dur), Dp (g-mol) og DDp (d-mol). Betegnende for Kunzen som den klassisk inspirerede er de tonale udsving mere moderate end hos Kuhlau, men princippet er det samme for begge kompositioner. Læg endvidere mærke til de af teksten betingede koromkvæd i begge værker (fryderåb ("Halleluja") — henvendelse til de højere magter med ordene "Millionen", "Brüder" og især "Sternen(zelt)" (i alle "Chor" på nær et) gennemgående).

Et lignende varieret tonalt spektrum finder vi også i hamborgkomponisten Andreas Rombergs hovedværk *Das Lied von der Glocke* for soli, kor og orkester over Schillers digt, op. 25, hvis uropførelse i Hamborg d. 7/1 1809 Kuhlau sikkert har overværet. Han var en meget stor beundrer af Andreas Romberg og personlig bekendt med ham (han tilegnede ham sin 1. klaverkvartet i c-mol, op. 32 og bemærk også, at der var to Rombergværker på den koncert, hvor *An die Freude* uropførtes) og har sikkert hentet inspiration i *Das Lied von der Glocke*. I dette nu glemte, men helt op til vort århundrede spillede

og ganske originale værk (klaverudtog Peters 8078), der i musikalsk udtryk især bringer tanken hen på Haydns *Die Jahreszeiten*, omkranser mesterens anvisninger over for svendene på støbningen af klokken med samme melodi i værkets hovedtoneart F-dur — der fungerer som et ritornel i en rondo, en slags "omvendt" omkvæd både indholdsmæssigt og musikalsk, hvor det hos Kunzen og Kuhlau kun er det indholdsmæssigt og tekstligt — de mange forskellige afsnit i skiftende tonearter (alle durtonearter indtil 3 krydser og 4 b-er og af moltonearter de hovedtonearten nærmest beslægtede d-mol, f-mol og g-mol) som ofte på meget suggestiv vis beskriver forskellige faser i menneskelivet (forelskelse, ægteskab, død) og naturfænomener og -katastrofer (ild, vand, stormvejr).

Ud fra det eksisterende materiale skal der nu forsøges givet et indtryk af Kuhlaus musik, og i de følgende analyser vil der stedvis blive gjort forsigtige forsøg på en rekonstruktion af værket, hvor en sådan har været mulig. Den skal dog ikke tages for andet, end hvad den er: et forsøg, der sikkert kunne laves både bedre og mere udførligt (store noder = Kuhlaus stemmer, små noder = egne forslag).

1. sats indledes med to taktors orkesterforspil over en for sådanne lejlighedsværker typisk oktavspringsformular med dobbeltpunktering (sml. de helt identiske åbninger af Webers Es-dur messe ("Missa Sancta nr.1", J.224) fra 1818 og Kuhlaus egen Formælingskantate), hvorefter sopransoloen sætter ind på "Freude, schöner Götterfunken". Kun de to første toner, en optakt med et kvartspring i fjerdedelsnoder fra Es ned på B findes nedskrevet som stiknoder; resten angives som "19 takter" og derefter i stiknoder fire takter, hvis punkterede rytmer og kadencepræg ligner et orkesterefterspil. Nu sætter koret ind med 1. strofes "Chor"-omkvæd "Seyd umschlungen, Millionen" (10 takter) (se ill., s. 65). Musikken til dette kor gentages i 9. sats til teksten "Schliesst den heil'gen Cirkel dichter" (8. strofes "Chor"), og ved at inddrage stiknoderne til den indledende sopransolo i denne sats (optakt på to fjerdedele på tonen B, 5 tomme takter og fire takter med noder) kan man rekonstruere følgende nodebillede, idet koret i 9. sats ganske tydeligt gentager, hvad sopranen lige har sunget (det anses her for sandsynligt, at sopranen følger alten tertsen over – eks. 2).

Et orkesterefterspil på syv takter, hvis melodi (som stiknoder i bas I stemmen) gentager korsopranernes sidste takter (takt 6–8 fra "-zelt") sekvenseret tre toner op og med afsluttende kadence, afrunder, hvorefter bas I har en længere solo på 49 takter til 2. strofes "Wem der grosse Wurf gelungen". Det er en langt udspunden melodi, der falder i fire afsnit (A B C B¹) på henholdsvis 10, 10, 11 og 11 + 6 takter (med A og C til strofens 4 første linier, B og B¹ til de 4 sidste) og af et vist enhedspræg i opbygningen, idet A består af 4 + 6 takter (a i Es-dur og b, der kadencerer i B-dur), B ligeledes af 4 + 6 takter (c i Es-dur, c¹ fra as-mol til kadence i Ces-dur), C af 4 + 7 takter (d i B-dur ligesom d¹ med koloraturer på "Jubel") og endelig B¹ af 4 + 7 +

Eksempel 2

Andante

KOR:

f Seyd um-schlungen, Milli- onen! Diesen Kuss der gan-zen Welt! Brüder,
 überm Sternen- zelt! muss ein lieber Vater woh - - - nen.

6 takter (c i Es-dur, c¹ nu fra es-mol til kadence i As-dur, der slås fast af endnu 4 takter (c²)) (se ill. s. 65).

I denne nye toneart indleder orkestret i "Tempo I" med et tema (i stiknoder), efter melodikken at dømme sandsynligvis en klarinetsolo, der ganske givet genoptages i varieret form og med halvslutning, hvor der før var hel-slutning i sopranstemmen, når koret sætter ind med 2. strofes "Chor":

Eksempel 3

Tempo I (Andante)

klar.(?)

KOR:

p Was den
 grossen Ring be- wohnt, hul- di- ge der Sym- pa- thie!
 huldige der Sym- pa- - thie!

Kuhlau: "An die Freude", Bas I-stemme, s.1

Basso 1^{mo}

19.

Andante

Coro.

Frühs,

Und wir - pflegen Milli - onen! Wir
 küß der ganzen Welt! Brüder, über den Ozean - zelt muß ein
 lieber Vater wof - - - ren

Solo.

un poco più moto

Wenn der große Wunsch -
 ein - ge, nicht Feindes Feind zu seyn, was ein solches Weib -
 nügen, wißt einan Feind ein, der wir - pflegen Feind
 ein! Ja, was muß uns ein Ozean sein nicht auf dem
 Erdkreis! und was's eingekant, der Kasten wir - - und, wir -
 - und sich mit demselben Leut! Wenn der
 große Wunsch ge - nügen, nicht Feindes Feind zu seyn, was ein
 solches Weib - nügen wißt einan Feind ein, der wirß wir - ren

Med dette tema på 9 takter og med 4 takters efterspil slutter så 1. sats.

2. sats angiver først "117 takter" efter opløsningstegn fra de foregående 4 b-er. Her må sopranen nødvendigvis have sunget sin solo til 3. strofes "Freude trinken alle Wesen". Efter en dobbeltstreg, der anfører 3 b-er angives "16 takter", som øjensynlig er et orkestermellemspil, idet der derefter følger stiknoder i bassen med 16-delsløb og en halvslutning med markerede T-D akkordskift, hvorefter koret sætter ind med "Chor"-omkvædets "Ihr stürzt nieder, Millionen?" i abrupte, dramatisk virkende småfraser på 4 og 3 toner (sandsynligvis med fortsat 16-delsbevægelse i orkestret eller med svar i træblæserne af korets fraser?).²⁵ En dobbeltstreg bringer opløsningstegn for de 3 b-er og tempobetegnelsen "Moderato", og på dette sted sætter nu en firstemmig fuga ind i C-dur (bas, tenor, alt, sopran), på grund af stiknoder for de tre første indsatser ret velbevaret (sopranen en comesstemme ligesom tenoren – eks. 4):

Eksempel 4

Allegro con brio
tutti

f

KOR:

f Ihr stürzt nieder, Mil- li- o- nen? *fp* ahndest

du, ahndest du *f* den Schöpfer, Welt- ?

25. Sml. f. eks. slutningen af den recitativiske midterdel i 1. akts introduktion til *Lulu* (t.255 f) (op. cit. s.298).

ahndest du, ahndest du f den Schöpfer, Welt = ?

Moderato

Tenor: Such ihn überm Sternen- zelt, über Sternen muss er woh - - - - - nen, such

Alt: Such ihn überm Sternen- zelt, über Sterne muss er zelt, über Sternen muss er Woh - - - - - nen, ihn ü - - - - - ber Sternen- zelt, ü - ber

Sopran: Such ihn überm Sternen- zelt, über Sternen muss er woh - - - - - nen, such ihn ü - - - - - berm Sternen- zelt, Sternen muss er woh - - - - - nen, such

Fugaen, der kun er på 22 takter, udmunder i en homofon "Più allegro", hvor fugatemaets 4 første toner (indrammet i eks.4) unisont i alt-bas og vel også i sopran-tenor (?) gentages flere gange (til "über Sternen" og "muss er wohnen") adskilt af halvnodepauser efter samme rytmiske mønster som "Ihr stürzt nieder"-afsnittet (se t.4f. af eks.4), inden en let operamæssig, stretto-virkende slutkadence fører denne dramatiske sats — kantatens længste — til sin afslutning.

3. sats. (Sopransoloen omkranses af et for- og efterspil over samme tema (dvs. stiknoder til det to første takter, 50 "tomme" takter og stiknoder til 4 takter (med sopransoloens sidste ord "kennt" på første slag i den første takt), hvoraf de to første er lig med forspillet to første takter). Koret slutter satsen med en kort "Più allegro" (15 takter og 3 taktters efterspil i stiknoder, med

Kuhlau: "An die Freude", Bas II-stemme, s.2

Coro

Ihr Glück misst,
 Milli - onen?
 schufst du
 schufst du
 du Tröster Welt?
 schufst du,
 schufst du
 du
 Tröster Welt? - - - - -
 schufst du
 Tröster Welt? - - - - -
 über Trauer zelt, über Trauer muß er wol - - -
 ren, schufst du - - - Trauer - zelt,
 über Trauer muß er wol - - - - -
 - - - - - ren, schufst du über Trauer - - -
 - - - - - ren - zelt, über
 Trauer. muß er wolren, über Trauer muß er
 wol - - - ren. *piu Allegro* Über Trauer

Kuhlau: "An die Freude", Alt-stemme, s.2

Moderato

Bass Tenor

Alto

For.

piu Allegro.

2.

No. 3. Allegro non tanto

piu Allegro. Coro.

For.

Lied, wie in der Dornen

fliegen, durch die Himmelstriebe, zum Glück, das uns den Lohn, für die

mit uns selbst zu singen, forschend mit uns selbst zum Glück, das uns den Lohn, für die

mit uns selbst zu singen, forschend mit uns selbst zum Glück, das uns den Lohn, für die

en treklangsbyrning, der synes afledt af sopransoloens for- og efterspil). Den friske, trokæiske rytme giver uværgeligt visse associationer til det tilsvarende sted hos Beethoven ("Alla Marcia, Allegro assai vivace, B-dur, $\frac{6}{8}$, tenorsolo m. kor), så forskellige de ellers er (eks. 5):

Eksempel 5

Più allegro

KOR:

f Froh, wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet

Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen, freudig wie ein Held zum

Siegen, freudig wie ein Held zum Sie - - - gen. tutti

4. sats. Orkesterforspillet på 4 takter i stiknoder foregriber bas II soloens indledningsmelodi, en for Kuhlau særlig almindelig ("Tryllefløjte")-meloditype med bevægelse fra skalaens 3. trin op til 5. trin og ned på 1. trin, altid (og vel også her?) harmoniseret med T, D₃ og Tp, sådan som vi kender den fra de to første takter af præstemarchen (nr.9), der indleder 2. akt.²⁶ Men man bliver hurtig klar over, at det er et andet nummer fra *Die Zauberflöte*, nemlig Sarastros "In diesen heil'gen Hallen", der er den helt klare model for denne basarie, særlig tydeligt — næsten som en for oplagt efterligning — når orkestret (fløjten vel?) som et ekko gentager de to sidste takter af sangerens første ottetaktsfrase (pp "leitet sie der Dulders Bahn", svarer til *Tryllefløjten* "führt Liebe ihn zur Pflicht").

26. Således i begyndelserne af den langsomme sats (E-dur) af sonaten for fløjte og klaver, op. 85 og af førstesatsen af trioen for 2 fløjter og klaver, op. 119. Kuhlau lægger Mozart-temaet til grund for de variationer, der slutter klaversonaten i F-dur, op. 6 nr.3

Eksempel 6

Adagio

Bas II solo:

Aus der Wahrheit Feuer-

spiegel lächelt sie den Forscher an. Zu der Tugend steilen Hügel leitet

sie des Dulders Bahn. Auf des Glaubens Sonnen-

berge sieht man ihre Fahnen wehn, durch den Riss gesprengter Särge sie im Chor der Engel

stehn, sie im Chor der Engel stehn, im Chor, im Chor der En - - gel

KOR:

f Duldet muthig, Milli- onen! *p* duldet für die bessere Welt!

stern.

f Droben überm Sternen-zelt wird ein grosser Gott be-

lohn, wird ein grosser Gott be- loh - - - nen.

Ariens anden del (14 takter) begynder med en opadstigende melodik som hos Mozart og har også flere mindelser om fortsættelsen af dennes melodi, særlig tydeligt i slutningens sidste 4 takter med dens tekstgentagelser i det dybe leje som akkordfundament. Nu sætter koret ind med sit omkvæd "Duldet muthig, Millionen" i en akkordisk sats (4 + 7 takter adskilt af to takter orkestermellemspil som ekko af korets to foregående takter). Satsen meddeles her "in extenso", da den er den mest komplette i værket og den eneste, der ville kunne lade sig fuldt rekonstruere, bortset fra efterspillet på "14 takter" (der måske gentager bassoloens anden halvdel, som netop er på dette antal takter?).

5. sats er en Larghetto med 3 krydser i $\frac{3}{8}$ -takt, men mere ved vi heller ikke om den, for det tilhørende "Chor"-omkvæd "Unser Schuldbuch sey vernichtet" kommer først i

6. sats. Den indledes af et forspil på 6 takter, hvis melodi:

Eksempel 7

Grave



godt kunne være blevet gentaget, når koret kommer ind, ifølge alt- og basstemme, dog i varieret form og med slutning i dominanten. Koret har tre fraser på 6, 11 og 10 takter, hvoraf den midterste (til strofens to sidste linier, som gentages i den tredie) står i d-mol og alle adskilt af en takts mellem-spilspause. Melodikken synes udfra de eksisterende stemmer ret ubevægelig — sml. også forspillet — og i en højtidelig, akkordisk sats, men er en af de sværeste i kantaten at danne sig et indtryk af.

Det er lettere i 7. sats, hvor teksten "Freude sprudelt in Pokalen" naturligvis har inspireret Kuhlau til en lystig og medrivende drikkesang (som fører tanken hen på "Chor der Landleute und Jäger" (nr.18) fra efterårs-delen af Haydns *Die Jahreszeiten* og som vi kender den fra Barcas drikkevise med kor fra *Lulu*). Allerede de $1\frac{1}{2}$ taktters stiknoder inden "56 takter" er i den /quad/quad/quad/quad/quad/quad/quad/quad -rytme, der sikkert har været gennemgående i sopranens solo. Den findes i hvert fald i slutningen af denne, hvor hun begynder på "Chor"-omkvædet, hvis 9 takter i stiknoder efterfølges af korets "Über Sternenzelt dort oben" (19 takter), afsluttet af 8 taktters efterspil.

Eksempel 8

Allegro con molto fuoco

Sopran solo:

Den der Sterne Wirbel loben, den des

Seraphs Hymne preist, dieses Glas dem guten

KOR:
Geist überm Ster-nen-zelt dort o - - - ben! Den der

Den der Sterne Wirbel loben, den der Seraphs Hymne preist, dieses Glas dem guten Geist überm

loben, den der Seraphs Hymne preist, dieses Glas dem guten Geist, dem guten Geist überm

Ster - - - nen- zelt dort o - - - - - ben!

8. sats indledes (i basstrygerne?) af en mystisk, ostinat virkende fjerdedels-bevægelse, hvis opadgående sekvenser bas I soloen fortsætter til sit "Festen Muth in schwerem Leiden", afbrudt af stadigt højere og højere liggende dobbeltpunkterede, messingblæserlignende tonegentagelser (sandsynligvis i basun (?) og/eller trompet), hvilket skaber den højtidelige atmosfære, som flere tekstgentagelser med store melodiske spring på "Untergang der Lügenbrut!" er med til at forøge. (Der er 8 taktters efterspil.)

Eksempel 9

Moderato

vc.-cb.(?)

Bals I solo:

Festén Muth in schweren

(messingbl.)

Leiden, Hülfe, wo die Unschuld weint,

Ewig- keit geschwor'nen Eiden, Wahrheit gegen Freund und

Feind, Männer- stolz vor Königs- thronen,

Den afsluttende 9. sats afrunder værket ved som nævnt at genoptage musikken til 1. sats' "Chor"-omkvæd. Solosopranen synger efter forudgående B-dur direkte uden forspil (med optakten på de to B'er i fjerdedele i stiknoderne) denne melodi (eks.2) til sit "Schliesst den heil'gen Cirkel dichter". Den gentages så af koret, og 8 takters efterspil afslutter værket.

Hvad der i dag er tilbage af Kuhlaus kantate *An die Freude* er så lidt, at vi med beklagelse må afstå fra en rekonstruktion af værket. En sopranstemme ville have gjort underværker og hjulpet os betydeligt, og en 1. violinstemme i tilgift ville måske kunne have reddet denne interessante komposition. Men det eksisterende materiale er, som det forhåbentlig er fremgået af denne analyse, alligevel nok til, at man kan få rimeligt indtryk af musikken. Som så meget andet han har skrevet, viser den Kuhlau på den ene side som formidleren af en udenlandsk — her tysk — tradition med *An die Freude*-kantaterne af Schröder og von Bohm og Andreas Rombergs *Das Lied von der Glocke* som mulige inspirationskilder og modeller og på den anden side som en komponist der — gennem Kunzens *Das Halleluja der Schöpfung*, som nok er værkets nærmeste forbillede — villigt optager elementer fra en dansk musiktradition.

Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag

Bidrag til en musikalsk fænomenologi

Lars Bisgaard

Til Per Nørgård

Indledning

En opfattelse af den vestlige verdens musik som et i sit væsen primært hierarkisk fænomen har i stigende grad vundet udbredelse i Danmark i løbet af de seneste godt 15 år. Dette skyldes først og fremmest Per Nørgårds kompositoriske og teoretisk-filosofiske virksomhed i nævnte tidsrum, for hvilken der tidligere er gjort omfattende rede, dels af ham selv, dels af adskillige andre. Blandt de talrige større og mindre skrifter om Nørgårds musik og musikalske tænkning, der hidtil har set dagens lys, skal her blot henvises til Erling Kullbergs overskuelige og trods sin oversigtsmæssige karakter udtømmende artikel om denne musiks kompositionstekniske aspekter, "Den Hierarkiske Musik", som står at læse i Per Nørgård-antologien fra 1982, der blev udgivet i anledning af komponistens 50-årsdag, og i hvilken man i øvrigt kan finde en udtømmende bibliografi op til dette tidspunkt. Da den teoretiske baggrund for Per Nørgårds musik således allerede foreligger velbelyst, skal vi i nærværende sammenhæng derfor kun beskæftige os hermed i det omfang, dette skønnes nødvendigt for forståelsen af de her fremsatte betragtninger. I denne forbindelse vil navnlig de mere filosofiske og esoterisk-symbolske aspekter af Nørgårds teoridannelse have vor interesse.

Som alle, der blot perifert har beskæftiget sig med Per Nørgårds musik efter 1968, vil vide, er denne i hvert fald indtil ca. 1980 næsten udelukkende baseret på melodiske, rytmiske og klanglige uendelighedssystemer — "uendelighedsrækken", det gyldne snits proportion samt over- og undertonerækken — hvis grundlæggende fællestræk er *den hierarkiske harmoni*, dvs. en lovbunden overensstemmelse, der ytrer sig på mange tidsmæssige og rumlige planer samtidig, og som også karakteriserer de tre parametres indbyrdes samspil. Alt dette er som sagt udførligt behandlet andetsteds og skal derfor ikke gøres til genstand for nærmere omtale her.

Som en konsekvens af navnlig uendelighedsrækkens hierarkiske natur udviser Per Nørgårds værker baseret på længere sammenhængende udsnit heraf tillige en hierarkisk struktur i det *formale*, tydeligst vel i den ensatsede 2. symfoni fra 1970, omend det hierarkiske formaspekt her såvel som i andre tilfælde er intimt forbundet med eller måske endda ligefrem viger for et

cyklisk formaspekt, der må siges at være et fundamentalt træk ved Nørgårds værkbegreb fra disse år generelt.

I "Hierarkisk genesis" påviser Per Nørgård på grundlag af nogle få, minutiøst gennemarbejdede eksempler, at det er muligt at anskue den klassiske europæiske musik som helhed ud fra en hierarkisk synsvinkel og derved nå til en alternativ opfattelse/oplevelse heraf ("musik som et interfererende bølgehåv"). Det er i forlængelse af denne tankegang, at nærværende fremstilling søger at beskrive en særlig måde at opleve musik hierarkisk på, der nok er udsprunget af forfatterens mangeårige beskæftigelse med Nørgårds værker og musikalske teorier, som den på visse essentielle punkter er nært knyttet til, men som desuagtet lader sig anvende også uden et nærmere kendskab hertil.

Den i det følgende præsenterede analysemetode eller analytiske model, som danner grundlaget for de sidenhen anstillede hermeneutiske betragtninger, er netop baseret på en rent formal lovmæssighed i musikken, der forener det hierarkiske aspekt med det cykliske, og som i lighed med Per Nørgårds kompositionstekniske systemer desuden opviser nogle tankevækkende sammenhænge med en række vidt forskellige extra-musikalske områder af dels grundvidenskabelig, dels spirituel-religiøs art, først og fremmest biologi, dybdepsykologi og astrologisk symbolik. Det er disse berøringsflader mellem musikken og andre dele af den menneskelige erfaringsverden, der er denne fremstillings egentlige hovedemne.

Det må imidlertid straks pointeres, at selvom den beskrevne cyklisk-hierarkiske formdynamik kan genfindes i musik af vidt forskellig udstrækning og stilistisk observans fra forskellige epoker, kan den naturligvis ikke uden videre tilkendes almengyldig karakter. Den foreliggende studie repræsenterer en arbejdshypotese, hvis gyldighedsområde først vil kunne defineres nærmere efter særdeles omfattende undersøgelser. Sandsynligvis vil dette endda aldrig kunne lade sig gøre i fuldt omfang. Hvad den analytiske models mere esoteriske aspekter angår, lader disse sig ifølge sagens natur næppe nogensinde objektivt verificere — eller falsificere — endegyldigt. Hvilket efter vor opfattelse bestemt ikke er ensbetydende med, at de hellere burde lades ude af betragtning. Den omtalte model fremstår under alle omstændigheder som resultatet af et minutiøst studium af selve nodebilledet samt af de lydindtryk, der opstår ved realisationen heraf, men analysemetodens egentlige formål er som angivet i dette skrifts titel forsøget på en tolkning af det hørte. En sådan må nødvendigvis være af rent subjektiv art samt have intuitiv-spekulativ karakter, m.a.o. udspringe af en meditativ fordybelse i det givne musikværk, og vore undersøgelser kan lidt forenklet udtrykt siges at være forløbet i overensstemmelse med følgende erkendelsesteoretiske formel:

observation $\Rightarrow$ kontemplation

Denne dynamiske vekselvirkning imellem objektiv betragtning og subjektiv

spekulation er efter vor opfattelse den eneste virkelig farbare vej fremad, når det gælder om at vinde ny indsigt i forlængst udforskede og kortlagte områder af vort musikhistoriske univers og nå til en dybere forståelse i betydningen personligt oplevet erfaring af de eviggyldige sandheder og alment menneskelige budskaber, der er nedlagt i vor musikkulturs velkendte og højtskattede mesterværker.

Et forsøg på at fastslå den pågældende analysemetodes gyldighedsområde er dog under alle omstændigheder mere, end én person kan overkomme, og det er derfor vort håb, at den følgende redegørelse må anspore nogle til at foretage selvstudier efter de heri beskrevne retningslinier, således at et samlet overblik over metodens anvendelighed måske engang i fremtiden kan aftegne sig. Dette er imidlertid ret besat af underordnet betydning i samme øjeblik, metoden er i stand til at udsige noget væsentligt nyt om blot ét enkelt musikværk. Hvorvidt dette rent faktisk er tilfældet overlades hermed til læserens dom.

De her præsenterede analyser og hermeneutiske tolkningsforsøg prætenderer naturligvis heller ikke at udsige sandheden om de pågældende musikværker, men skal blot opfattes som endnu en vej ind i et i princippet udtømmeligt felt af mulige oplevelseskategorier. Det er således på ingen måde vor hensigt at søge spørgsmålet "Quid est musica?" besvaret. Når det kommer til stykket, vil musik altid forblive et mysterium ligesom livet selv, men det vil måske engang i fremtiden blive muligt at udsige en lille smule mere lidt mere præcist om sammenhængen imellem menneskets eksistentielle grundvilkår på den ene side og de musikalske udtryksformers uendeligt vidtforgreneede fænomenverden på den anden. Vi anser bestræbelserne herpå for at være én af de måske vigtigste opgaver for fremtidens musikvidenskab.

Når vi derfor nu til en begyndelse anstiller nogle betragtninger på basis af helt elementære og yderst velkendte eksempler fra den vesteuropæiske kompositionsmusik, beder vi blot vor ærede læser om ikke at indtage en reduktionistisk forhåndsindstilling à la: "Dette er jo blot at udtrykke elementære fænomener på en ny måde", men tværtimod være åben over for tanken om, at selve nodebilledet *kan* være en indfaldsvej til mystisk åbenbaring.

Afslutningsvis skal der her rettes en varm tak til *Sydjysk Universitetscenter* for velvillig økonomisk støtte, uden hvilken dette skrift næppe ville være blevet en realitet.

1. Den cykliske formdynamiks 4 faser og deres hierarkiske samspil belyst ved 3 eksempler

Den formale lovmæssighed i musikken, der her skal beskrives, udmærker sig først og fremmest ved at have *cyklisk* karakter, dvs. at den musikalske strøm ledes igennem en ganske bestemt rækkefølge af faser eller "tilstande" med hver sit særpræg og hver sin funktion i helheden — en rækkefølge, der bestandigt fører tilbage til udgangspunktet eller "begyndelsestilstanden", blot

på et nyt og "højere" plan. Lovmæssigheden er tillige *hierarkisk*, hvilket som nævnt vil sige, at den manifesterer sig på mange tempoplaner samtidigt i løbet af et givet musikstykke.

Det cykliske forløb omfatter 4 *faser*, der af hensyn til et foreløbigt overblik kort kan beskrives sammenfattende således ved musikstykkets start:

1. *fase* fremsætter et musikalsk udsagn (et motiv, tema, motivisk-tematisk kompleks, evt. et kortere eller længere sammenhængende musikalsk forløb), der normalt vil opleves som det pågældende musikstykkets grundtanke eller primære idé.

2. *fase* understreger, at der er tale om en primær musikalsk idé ved at genfremsætte denne i en let genkendelig form.

3. *fase* bringer en eller anden grad af musikalsk kontrast ind i billedet, og

4. *fase* tvinger gradvist forløbet tilbage til udgangspunktet, den musikalske grundtanke, som derpå følger, oftest udtryksmæssigt intensiveret.¹

Efter denne helt generelle beskrivelse vil vi nu uddybe og eksemplificere de enkelte fasers karakteristika samt navngive dem, og til det formål vil det være mest hensigtsmæssigt at behandle dem parvis. De følgende begrebsdefinitioner og benævnelser bygger i en vis udstrækning på den af Per Nørgård i "Hierarkisk genesis" anvendte terminologi:

I 1. fase præsenteres ("tilsynekommer", Per Nørgård) som nævnt kernen eller den centrale idé i det givne musikstykke. Lytteren konfronteres her for første gang med det, der kan siges at udgøre stykkets musikalske fysiognomi, dets 'raison d'être' eller primære årsag. Anderledes udtrykt kan man sige, at der i 1. fase skabes et musikalsk univers (mikro- eller makroskopisk, afhængigt af det hierarkiske niveau), hvorfor man med en utraditionel, men meget dækkende betegnelse kunne kalde 1. fase for skabelses-, tilblivelses- eller kreationsfasen. Her skal dog foreslås en mere traditionel betegnelse lånt fra den klassiske musikteoretiske terminologi, nemlig *expositionsfasen* eller blot *expositionen*, der udelukkende vil blive benyttet i det følgende. Det skal understreges, at betegnelsen "exposition" i denne sammenhæng intet har at gøre med det gængse sonateformsterminologiske begreb, bortset fra navnet, der som bekendt betyder "udstilling", "fremstilling" eller "præsentation".

2. fase genskaber eller genfremsætter som sagt den i 1. fase åbenbarede musikalske grundtanke. Denne genskabelse, der kan siges at have karakter af *bekræftelse*, kan forme sig enten som en nodetro gentagelse af 1. fase eller fremtræde mere eller mindre varieret, men dog under alle omstændigheder let genkendelig. I tilfælde af lighedstegn mellem 1. og 2. fase, dvs. total nodemæssig identitet, melder det grundlæggende spørgsmål sig, om gentagelse overhovedet er mulig, og strengt taget må man naturligvis svare nej: Den anden gang, vi hører noget, opfattes jo på baggrund af erindringen om før-

1. Ang. "regeneration" til nyt musikalsk stof i form af en hierarkisk overordnet "polfase" se s. 93f

ste gang, hvilket ikke kan undgå at influere — stærkere eller svagere — på andengangsoplevelsen, der således ikke fremtræder med helt samme nyhedens interesse, men derimod med desto større genkendelsens glæde. Den græske filosof Heraklit har udtrykt gentagelsens principielle umulighed i sætningen: "Man kan ikke to gange stige i den samme flod". I erkendelse af alle hændelsers engangskarakter har Per Nørgård derfor indført betegnelsen "genkomst" som et klart bedre erstatningsbegreb for "gentagelse" eller "reprise", idet han eksempelvis pointerer, at morgenen hhv. foråret jo netop ikke gentager sig, men genkommer: Ikke to døgn eller to år er ens, og dog er det cykliske forløb, som de er et udtryk for, konstant. Dette kan synes en banal selvfølge, men skal alligevel pointeres på dette sted.

Som en naturlig konsekvens heraf opstår i musikken den varierede genkomst, men uanset om der er tale om variation eller ej i forholdet mellem 1. og 2. fase, kan vi under alle omstændigheder konkludere, at de er væsensforskellige. Denne væsensforskel skal vi senere vende tilbage til og uddybe nærmere. Med henvisning til den i forb. m. 1. fase foreslåede terminologi forekommer det naturligt at kalde 2. fase for reexpositionsfasen eller *reexpositionen* hhv. genskabelses- eller rekreationsfasen. Sidstnævnte betegnelse frembyder et om 2. fases natur meget sigende ordspil, jvf. s. 104. Her vil vi dog analogt med 1. fase overalt vælge den førstnævnte betegnelse.

I overensstemmelse med den hierarkiske idé kan varigheden af en given fase strække sig fra det i princippet uendeligt korte tidsforløb til det i princippet uendeligt lange. En reel nedre grænse herfor udgør dog til enhver tid den musikalske mindsteenhed, motivet. Et sådant er som bekendt primært karakteriseret ved at være en gestalt, dvs. udgøre en ubrydelig enhed og helhed, der ikke kan skanderes yderligere uden at falde fra hinanden og blive musikalsk meningsløst. Et eksempel på noget nær det korteste faseforløb, man i praksis kan støde på, er således hovedmotivet fra 1. sats af Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll, op. 35. Efter 4 takters langsom introduktion (Grave) og ligeledes 4 takters "tilløb" (Doppio movimento) exponeres dette i t. 9 (Agitato), varigheden er ca. 1 sekund:

Eksempel 1



Motivets gestaltkarakter er indlysende, idet det ikke kan underdeles i 2 + 3 toner uden netop at falde fra hinanden og miste sit særpræg. Efter sin tilsynkomst i t. 9 genkommer eller reexponeres motivet uvarieret i t. 10:

Eksempel 2 *Agitato.*

Et andet eksempel på uvarieret genkomst i reexpositionen på et formalt mikroplan finder vi i J.S. Bachs lille, velkendte menuet i G-Dur fra "Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach". Motivgestalten omfatter her 2 takter, og varigheden af den enkelte fase er ca. det dobbelte i forhold til det forrige eksempel:

Eksempel 3

Nu et par eksempler på varieret genkomst i reexpositionen. Variationste-maet fra 1. sats af Mozarts klaversonate i A-Dur, KV 331 begynder således:

Eksempel 4 *Andante grazioso.*

Her genkommer den entaktige motivgestalt *sekvenseret*, det vil i dette til-fælde sige flyttet et trin ned inden for A-Durs toneområde. Den fremtræder derved mere afspændt i melodisk henseende, men til gengæld med en højere grad af harmonisk spænding, eftersom der er sket et funktionsskift fra to-nika til dominant. Der er m.a.o. her tale om en interferens imellem melodisk afspænding og harmonisk opspænding.

Lidt større proportioner møder vi hos Beethoven i begyndelsen af hans klaversonate nr. 21 i C-Dur op. 53, "Waldstein"-sonaten (eks. 5).

Eksempel 5

Allegro con brio.

Den firtaktige motivgestalt genkommer her *transponeret* et heltonetrin ned og fremtræder altså i lighed med Mozart-eksemplet melodisk mere afspændt. Hvorvidt der er tale om en harmonisk op- eller afspænding lader sig vel diskutere alt efter, om man tillægger overraskelsesmomentet ved det tonale ryk fra C-Dur til B-Dur eller dette, at vi bevæger os 2 kvintskridt i subdominantisk retning, den største betydning. Under alle omstændigheder vil man nok opfatte t. 5–8 som “mørkere” end t. 1–4, også p.g.a. musikkens mollfarvning i t. 8, der er en konsekvens af bassens kromatisk faldende bevægelse fra C til G¹.

Herefter vil vi vende os imod det cykliske forløbs 3. og 4. fase med henblik på en tilsvarende nøjere beskrivelse og illustration heraf. Med 3. fase indtræder der som nævnt en eller anden form for musikalsk kontrast i forhold til det tidligere hørte. Herved opstår en dialektik, som vel kan siges at udtrykke en for det vestlige menneske karakteristisk focusering på afveksling eller “mangfoldighed i enheden”. 3. fase tilvejebringer m.a.o. et alternativ til det i 1. fase exponerede musikalske udsagn, hvilket selvsagt afstedkommer en psykisk spændingstilstand i den lyttende. Måden, hvorpå der skabes kontrast, og graden af denne kan naturligvis varieres i det uendelige rækkende fra det næsten umærkelige til det næsten totale, der omfatter samtlige musikkens elementer. Tendensen er her denne, at jo højere et hierarkisk plan, vi befinder os på, desto stærkere er den musikalske kontrast. Det skal dog understreges, at minimale kontraster, der optræder på et hierarkisk mikroplan, og som man derfor i første omgang kan være tilbøjelig til at overhøre, principielt må tillægges fundamental betydning i det øjeblik, man koncentrerer sin opmærksomhed herom og aktiverer, hvad man kunne kalde en mikrolytten. I så fald får selv de mindste musikalske ændringer eller “mutationer” den største signifikans. Set i et mikroskop kan hændelser i celleverdenen opleves som lige så betydningsfulde eller dramatiske som astrofysiske

begivenheder i verdensrummet observeret igennem et teleskop.

I kraft af sin dialektiske funktion inden for den cykliske helhed kunne man kalde 3. fase for polariseringsfasen eller blot *polariseringen*, da den repræsenterer musikalske kræfter, der så at sige er antagonistiske til 1. fases. Hvor 2. fase som nævnt betyder en bekræftelse, betyder 3. fase en benægtelse eller negation af det i 1. fase fremsatte musikalske udsagn, idet den — omend ofte kun for et kort øjeblik — bortleder lytterens opmærksomhed herfra og fører den ind i andre baner. Man kan evt. udtrykke dette således, at 3. fase udgør en "modskabelse" eller et "antiunivers" i forhold til 1. fase.

4. fase må med henblik på det samlede forløbs cykliske natur siges at være den altafgørende, idet netop den sikrer, at den musikalske strøm ikke blot kommer til at opleves som en retningsløs og usammenhængende kæde af separate episoder, men tværtimod formidler indtrykket af "enhed i mangfoldigheden" ved sin lejlighedsvis, ligesom "tvungne" tilbagevenden til det oprindelige udgangspunkt. I overensstemmelse med denne fases særlige karakter kunne man med et lån fra biologien kalde den for regenerationsfasen eller blot *regenerationen*, da den som regel fornemmes som en ret tydelig *stræben* henimod en genkomst af det tidligere exponerede musikalske materiale og dermed en fornyet ansats af det cykliske mønster. Karakteren af denne stræben kan sammenlignes med den harmoniske dominantfunktions stræben henimod opløsning i tonika, og fasen er da også typisk forbundet med netop dette fænomen. Dertil kommer sædvanligvis en mere eller mindre klar hentydning til centrale elementer i det oprindeligt præsenterede musikalske univers; fasen kan m.a.o. hyppigt karakteriseres som en Janus-agtig "bagudrettet fremdrift", hvor fremdriften består i dominantspændingen og det bagudrettede eller tilbageskuende i den musikalske hentydning. 4. fase står således for gendannelse eller retablering af den oprindelige musikalske "tilstand", antagonistisk til samt uforvekslelig med 2. fases genskabelse, og dens indtræden fornemmes typisk som et vendepunkt i forløbet. Det følgende eksempel fra 1. sats af Beethovens "Waldstein"-sonate (overgangen fra gennemføringsdelen til reprisen, t. 142–158) giver bedre end mange ord et fuldgyldigt indtryk af regenerationsfasens Janus-agtige karakter.

Vi hører her, hvorledes en gradvist intensiveret dominantspænding omsider udløses i hovedtemaets befriende genkomst i hovedtonearten C-Dur. At det er dette mål, vi uimodståeligt styrer hen imod, understreges af de mere og mere insisterende hentydninger til hovedtemaets sekstendedelsfigur .

Den psykologiske betydning af de regenererende kræfters virke i musikken kan næppe understreges stærkt nok. Der spilles jo nemlig til stadighed på vor specifikt menneskelige evne til erindring og forventning, og regenerationsfasens vigtigste funktion er netop at skærpe forventningen om den primære musikalske idé genkomst. Hvor polariseringsfasen repræsenterede en benægtelse eller midlertidig fremmedgørelse ved at bringe noget nyt og derved gjorde os "utrygge" ved en musikalsk situation, vi lige havde væn-

Eksempel 6

Edition Peters. 5 4 6254 1/3

net os til, lægger regenerationsfasen op til en bekræftelse af denne — en bekræftelse, der ved sin indtræden føles som en æstetisk nydelse eller endog som en befrielse, der typisk er ledsaget af spirituel lystfølelse. Denne ofte omtalte “genkendelsens glæde” — dette, at vi bekræftes i vor forventning — genopretter den midlertidigt ophævede tryghedsfornemmelse, der som bekendt er et menneskeligt grundbehov. Ved den primære musikalske idé’s genkomst, der m.a.o. får karakter af “hjemkomst”, får vi bekræftet vort musikalske (“universelle”) tilhørsforhold og genvinder derved orienteringen. Dette medfører som nævnt en udladning af den psykiske spændingstilstand, som polariseringsfasens indtræden fremkaldte hos lytteren, og som regenerationsfasen forstærkede maximalt.

Lad os i lyset af disse betragtninger vende tilbage til J.S. Bachs menuet og se på de første 12 takter, specielt takterne 5–8 (Eks. 7):

T. 5–8 repræsenterer tilsammen polariserings- og regenerationsfasen svarende til expositions- og reexpositionsfasen t. 1–4. Polariseringen er af både melodisk, rytmisk og harmonisk art: Vi præsenteres for et nyt motiv, der kontrasterer mod det oprindelige i de nævnte henseender, og som bl.a. bringer den i stykket hidtil uhørte subdominantfunktion i anvendelse. Der er i starten tillige et karakteristisk element af *fastholdelse* i form af tonegenta-

Eksempel 7

The musical score is divided into several systems, each with specific labels above the staves:

- System 1:** Labeled **EXPOSITION** above the staff. Below the staff, a bracket groups the first two measures, labeled **exposition**. A larger bracket below that groups the first four measures, labeled **reexposition**. The first measure contains a circled number 3.
- System 2:** Labeled **REEXPOSITION** above the staff. Below the staff, a bracket groups the first two measures, labeled **reexposition**. A larger bracket below that groups the first four measures, labeled **polarising exp.**. A bracket below that groups the next two measures, labeled **reexp.**. A bracket below that groups the next two measures, labeled **pol.**. A bracket below that groups the next two measures, labeled **regeneration**. The first measure contains a circled number 5, and the fourth measure contains a circled number 9.
- System 3:** Labeled **POLARISING** above the staff. The first measure contains a circled number 11.
- System 4:** Labeled **REGENERATION** above the staff. The first measure contains a circled number 21, and the fourth measure contains a circled number 25.
- System 5:** Labeled **REEXPOSITION (ANTYDET)** above the staff. The first measure contains a circled number 31, and the fourth measure contains a circled number 33.
- System 6:** The first measure contains a circled number 39, and the fourth measure contains a circled number 40.

The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#).

gelser som vist i Eks. 7A:

Eksempel 7a



T. 7 og (især) 8 har tilsvarende en umiskendeligt regenererende karakter: Dominantspænding kombineret med en mod grundtonen g stræbende ottendedelsbevægelse i venstre hånd, der bringer rytmikken i exposition og reexposition stærkt i erindring. Herefter genkommer i t. 9 stykkets primære idé, hvilket markerer en ny cyklus' begyndelse. Det ses af eksemplet, at 1. og 2. samt 2. og 3. fase er klart adskilt fra hinanden, mens 3. og 4. fase er intimt forbundne, hvad der opdeler hele forløbet i 2 + 2 + 4 takter (barform).

Det førømtalte variationstema fra Mozarts klaversonate i A-Dur opviser en med Bach-menuetten helt analog struktur og vil i det følgende blive behandlet sideløbende hermed, se Eks. 8.

T. 1–4 udgør én cyklus. Polariseringen (t. 3) består her i, at frasens melodiske dybdepunkt nås samtidig med, at motivgestaltens første halvdel (punktteringsfiguren) forsvinder. Der opstår en moll-agtig, subdominantisk virkende betoningdissonans, som truer med at bringe os ud af hovedtonearten A-Dur og over i dominanttonearten E-Dur, f.eks. således:

Eksempel 9



Forløbet vender imidlertid omgående og fører i t. 4 til begyndelsesakkordens (en A-Dur treklang i tertsstilling) retablering kombineret med kadenecerende stræben henimod det oprindelige motivs genkomst og dermed ny cyklusbegyndelse (t. 5 ff). Ligesom hos Bach fornemmer vi et tydeligere skel mellem 1. og 2. og mellem 2. og 3. fase end mellem 3. og 4., hvorved også dette forløb skanderes barformsagtigt i 1 + 1 + 2 takter.

Nu træder imidlertid det hierarkiske princip i funktion, idet de 4 beskrevne faser tilsammen udgør en exposition, dvs. en tilblevet musikalsk gestalt, på et højere niveau. På dette højere hierarkiske niveau får hovedmotivets

Eksempel 8

MOZART

EXPOSITION

EXPOSITION
exposition reexposition polarisering regeneration

REEXPOSITION

REGENERATION

POLARISERING

REEXPOSITION (FORMKORTET, RESUMERENDE)

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of a single system of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several sections by brackets and labels. The first section is the 'EXPOSITION', which is further divided into 'exposition', 'reexposition', 'polarisering', and 'regeneration'. The 'EXPOSITION' section ends with a double bar line. The second section is the 'REEXPOSITION', which is further divided into 'REGENERATION' and 'POLARISERING'. The 'REEXPOSITION' section ends with a double bar line. The third section is the 'REEXPOSITION (FORMKORTET, RESUMERENDE)', which is further divided into 'POLARISERING' and 'regeneration'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is numbered 1 through 13, indicating measures.

bekræftende genkomst t. 9 ff (Bach) hhv. t. 5 f (Mozart) m.a.o. karakter af overordnet reexposition.

De første 16 takter i Eks. 7 kan altså opfattes som exposition og reexposition i en overordnet cyklus. Her varieres imidlertid reexpositionen henimod slutningen, navnlig i selve kadencen, der nu har klart afsluttende karakter og ligesom lukker forløbet (helslutning). Denne kadence kan således ikke siges at have regenererende karakter på samme måde som kadencen i t. 7–8 (halvslutning), men der skal jo netop heller ikke stræbes imod den primære musikalske idé's genkomst, idet den overordnede cyklus' polariseringsfase nu indtræder (t. 17 ff). Denne vil blive omtalt nærmere i det følgende.

Et helt analogt mønster møder vi hos Mozart, blot i halvt så stor målestok (jvf. Eks. 8): T. 1–4 udgør en overordnet exposition, som t. 5–8 følges af sin reexposition, der ligeledes er varieret m.h.t. selve slutningsdannelsen (hhv. halv- og helslutning, som hos Bach). På baggrund af disse to eksempler kan vi drage to konklusioner, en specifik og en generel: Den specifikke gælder reexpositionen, der samtidig med at være genskabende rummer udsagnet: "Det går imod afslutningen". Dette kan evt. også udtrykkes således, at dén musikalske impuls, der blev udløst i expositionen, dæmpes i løbet af reexpositionen. Den generelle konklusion omfatter, hvad vi vil kalde *integrationsprincippet*. Hermed menes, at jo højere et hierarkisk plan, musikken bevæger sig på, desto større frihed har den til at variere detaljen. Kadencernes forskelligartethed i de to omtalte eksempler, manifesteret i det "stræbende" eller "åbnende" hhv. det "lukkende", anfægter ikke de pågældende overordnede fasers grundkarakter af hhv. exposition og reexposition! Dette fundamentale integrationsprincip vil vi møde atter og atter i det følgende.

Herefter betragtes Bachs menuet i sin helhed, idet der ses bort fra repetitionstegnene (jvf. Eks. 7). Dette mener vi at kunne tillade os, da disse har rod i en gammel formkonvention, der efter vor opfattelse i princippet er uafhængig af og væsensforskellig fra dén cyklisk-hierarkiske lovmæssighed, vi er i færd med at beskrive, i hvert fald for disse ganske korte liedformede satsers vedkommende. Repetitionstegnets problematik i forb. m. den langt bredere anlagte klassiske sonateform vil senere blive taget op til diskussion, jvf. s. 119 .

T. 17–24 udgør den overordnede cyklus' polariseringsfase. Polariteten er her primært af harmonisk og udtryksmæssig art, idet det musikalske forløb brat rykker fra G-Dur til paralleltonearten e-moll og dermed betoner en af den tonale musiks mest fundamentale polariteter, nemlig modsætningen imellem Dur og moll. Denne associeres ofte med den visuelle modsætning lys/mørke, og det føles da også her, som om en skygge pludselig kastes ind over det musikalske landskab — der går en sky for solen så at sige. Stærkt medvirkende til dette indtryk er endvidere hovedmotivets klart udtrykspolariserede genkomst. Det virker udpræget mere "beklemmt", navnlig i starten (t. 17–18), ved sin stærkt indsnævrede ambitus, trinvist kredsende bevægelse samt sit fra oktav til lille terts reducerede faldende intervalspring.

T. 25(24)–32 udgør nu den overordnede cyklus' regenerationsfase, i hvilken regenerationstendenserne dog først sætter sig igennem for alvor fra t. 29, hvor dominantspændingen mod tonika G-Dur indtræder definitivt, intensiveres og kombineres med de om hovedmotivets fjerdedelsfigur stærkt minde og stadigt større intervalspring i højre hånd samt fortløbende ottendedelsbevægelse i venstre. T. 31–32 munder forløbet sluttelig ud i den samme stærkt stræbende kadencevending som t. 7–8.²

T. 33 følger så den primære musikalske idé's genkomst eller "genfødsel" om man vil, hvormed vi er bragt tilbage i det oprindeligt etablerede musikalske univers. Det storformale afsnit t. 1–32 udgør således en komplet 4-faset cyklus og dermed en exposition på et endnu højere hierarkisk plan, satsens højeste. Resten af forløbet repræsenterer nu en til de første 32 takter svarende storformal reexposition, der dog kun lige antydes — satsen skal jo slutte engang, men intet ville principielt forhindre den i at videreudvikle sig efter det beskrevne formdynamiske mønster ad infinitum. (Det skal indskydes, at det naturligvis netop er den underordnede *reexpositions* kadence (helslutningen), der benyttes til den endelige afslutning af forløbet, dvs. t. 33–40 modsvarer t. 9–16).

Noget ganske tilsvarende gør sig gældende hos Mozart (jvf. Eks. 8). T. 9–10 udgør den overordnede polariseringsfase, og polariteten er her primært af klanglig art: Melodiens ambitus omfatter det oktavkompletterende register i forhold til t.1–8, dvs. kvarten e^2 - a^2 mod opr. kvinten a^1 - e^2 , og subdominanten spiller atter, og for første gang i satsen, en fremtrædende rolle, ligesom harmonikken generelt er mere statisk p.g.r.a. tonika-orgelpunktet. Hvad satsbilledet som helhed angår, er dette nu klart spaltet i melodi og akkompagnement.

T. 11–12 udgør den overordnede regenerationsfase: Melodi og akkompagnement smelter atter sammen til en helhed, det oprindelige melodiregister a^1 - e^2 er retableret og ligeså den oprindelige overordnede harmonifølge T — D_3^7 ... T — ganske vist i perspektivisk sammentrængt forkortelse, men accentueret (sf). Forløbet stræber endvidere — analogt med t. 4, men forstærket v.h.j.a. $D\emptyset$ — mod hovedmotivets genkomst, som da også følger i t. 13. Vi erfarer her igen noget nyt, nemlig at det cykliske mønsters 4 faser ikke nødvendigvis alle er lige lange — jo højere det hierarkiske plan, desto større divergenser i så henseende kan vi komme ud for.

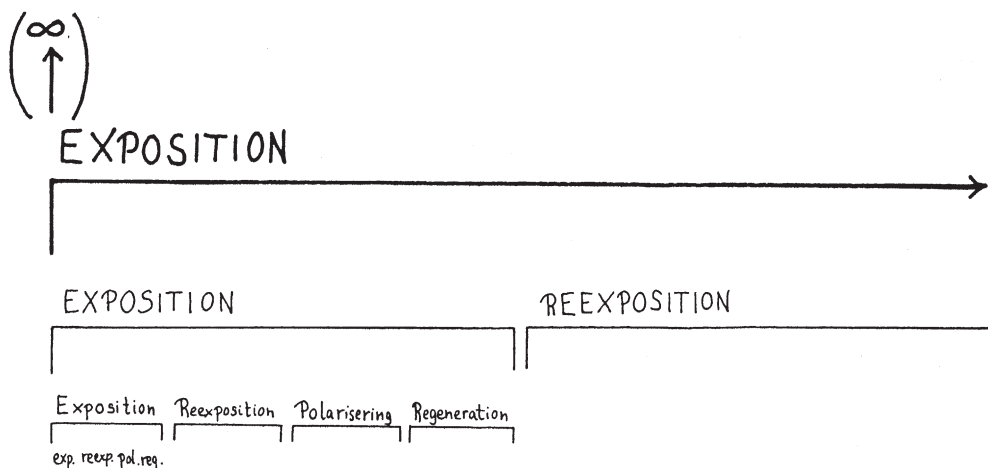
T. 1–12 udgør satsens helt overordnede storformale exposition og t. 13–18 den dertil svarende reexposition. Denne er som i Bach-eksemplet ret stærkt forkortet, men til forskel herfra er den mere end blot antydende,

2. Afsnittet t. 25–28 indeholder ret beset et omtrent lige stort mål af polariserings- og regenerations-tendenser, idet motivstoffet primært stammer fra "polaritetssfæren", smlgn. rytme- og bevægelsesmønstret t. 25–27 m.t. 13–14, der oprindelig er afledt af t. 5–6, samtidig med at hovedtonearten G-Dur i realiteten allerede er genvundet. Det pågældende afsnit kan således siges at indtage en flydende mellemstilling imellem det klart polariserede og det klart regnerende i det cykliske formforløb som helhed.

da den kan siges at have en vis kulminativ karakter. Dens udsagn: "Det går imod afslutningen" er intensiveret i sit udtryk i forhold til Bach, ikke blot dynamisk og klangligt, men tillige p.gr.a. dens præg af resumé, idet kadencemønstrene samt hele "spillerummet" (oktaven a^1 – a^2) rekapituleres; smlgn. t. 15–16 m. t. 7–8, t. 18 m. t. 4 og t. 17 m. t. 9–10.

På basis af de to omtalte eksempler kan ovenstående model (Eks. 10) af den cyklisk-hierarkiske formdynamik opstilles.

Eksempel 10



Det vil ses, at der er tale om et i princippet uendeligt, dvs. åbent hierarki i et grundlæggende 1:4-forhold. Det bør endvidere bemærkes, at modellen kun udsiger noget konkret om en vilkårlig expositionsfases underordnede formale leddeling, men som vi senere skal erfare, kan også cyklens øvrige tre faser være struktureret på tilsvarende måde — helt eller delvis. Det er dog især polariseringsfasen, der udviser en tendens hertil, hvilket måske ikke er så mærkeligt, da den jo ideelt set er expositionens antagonist.

Musik, hvis opbygning i store træk følger dette mønster, kan m.a.o. siges at udtrykke en evig tilblivelsesproces, og de to viste eksempler kan i kraft af deres helt overordnede storformale inddeling i en exposition samt en mere eller mindre fragmentarisk reexposition hævdes at have "genkomst" eller "begræftelse" som deres grundlæggende psykologiske idé.

Inden det beskrevne formprincip bringes i anvendelse på et helt satsforløb, skal i det følgende et lidt længere brudstykke af "Waldstein"-sonatens førstesats gennemgås i lyset deraf med henblik på en yderligere uddybning af visse begreber. Eks. 11 viser satsens første 63 takter.

Efter de tidligere (s. 81) omtalte første 8 takters exposition og reexposition følger t. 9–13 polariserings- og regenerationsfasen. Disse to fasers indbyrdes

30 *decresc.*

34 *EXP?* *POL.* *p*

41 *cresc.* *dolce* *REEXP?*

45 *cresc.* *p*

49 *cresc.* *POL?*

53 *decresc.*

55 *cresc.*

61

BEETHOVEN 2

afgrænsning forekommer også her uskarp, i hvert fald for en umiddelbar betragtning, men som det straks skal påvises, kan det ud fra en bestemt synsvinkel alligevel godt lade sig gøre at drage et eksakt skel imellem dem. Hvad der i første omgang springer i øjnene er imidlertid dette, at de fremtræder uklare eller slørede, ja nærmest virker lettere kaotiske sammenlignet med de to foregående fasers langt større motiviske klarhed og prægnans. De kan derfor med en vis ret karakteriseres som "mørke", "natlige", "deliriske" eller "Dionysiske" i modsætning til de "lyse", "dagklare", "nøgterne" eller "Apollinske" expositions- og reexpositionsfasen. Denne yang-yinagtige karakterpolaritet imellem faseparrene bliver i tiden efter Beethoven stadig mere udpræget og må vel siges dybest set at afspejle forholdet imellem den klassiske og romantiske tidsånd. Symbolsk kan man måske udtrykke det således, at exposition og reexposition tilsammen er som en rolig vandoverflade, hvori træernes kroner, himlens skyer etc. tydeligt spejler sig. Polarisering og regeneration repræsenterer da det samme vandspejl, efter at en sten er kastet deri: Bølgeinterferenserne udvisker for en tid alle konturer totalt, men gradvist stabiliserer overfladen sig påny, hvorefter alt atter fremtræder klart som før.

Et væsentligt træk ved polfasen, der for første gang gør sig virkelig tydeligt gældende her, er elementet af *tilbageholdelse* eller opdæmning af de musikalske kræfter, hvilket giver sig udtryk i en harmonisk og melodisk stampen på stedet (t. 9–10(11)). Dette skaber en spændingsstigning (*cresc.*!), der yderligere understreges af højrehandsfigurens tritonusbambus, og som t. 11 udløses i et sf-oktavslag efterfulgt af en klar bevægelsesretning, nemlig nedad. Præcis her sætter m.a.o. regenerationen ind, og denne opleves da som en frigørelse af eller *given slip* på de i polfasen opdæmmede musikalske energier.

En og anden vil måske stille sig en smule skeptisk an over for takterne 11–13's påståede regenererende karakter i den tidligere beskrevne forstand, thi nok ender dette forløb på dominanttonen g, men der lægges ikke decideret op til hovedmotivets genkomst. Faktisk lægges der ikke op til noget bestemt — c-molltreklangsbyrden standser den musikalske strøm totalt, og som lytter må man desorienteret spørge sig selv: "Hvad nu??" Knap er musikken begyndt, førend den går i stå igen, tilmed i varianttonearten, der nærmest virker indtrådt som ved en fejltagelse. Typisk Beethoven! Alt kan ske, kun ét står fast: Forløbet må videre, næsten ligegyldigt hvordan, og det er netop i denne skærpelse til det yderste af tilhørerens forventning, at stedets egentligt regenererende karakter ligger.³ Selvom der altså sker en udladning af ophobet musikalsk energi i regenerationsfasen, intensiveres lytterens psykiske spændingstilstand til et maximum og udløses først i "genkendelsens glæde" ved hovedmotivets genkomst t. 14 ff. At det netop er den

3. Fermater (og pauser) skaber automatisk forventning og er derfor pr. definition regenererende.

primære idé, der udgør fortsættelsen på dette prekære sted, understreger sådan set blot det cykliske mønsters dybe lovmæssighed.

På et højere hierarkisk niveau udgør satsens første 13 takter nu en overordnet exposition, der t. 14–34 følges af sin noget længere reexposition,⁴ som ligeledes fornemmes ret klart underdelt i 4 faser, nemlig exposition^{R5} t.14–17, reexposition^R t.18–22, polarisering^R t.23–28 og regeneration^R t.29–34. Dog er de to sidstnævnte faser også her tæt sammenhængende og de motiviske konturer atter stærkt slørede. Den overordnede reexposition er til forskel fra Bach- og Mozarteksemplet tydeligt udtryksintensiveret i forhold til expositionen, idet de musikalske kræfter, der dér blev sat i gang, må siges først at komme til fuld udfoldelse her: Højere oktavleje, sekstendedels-tremolo (dog uændret pp-dynamik), underordnet reexposition^R starter i d-moll et skalatrin *højere* i forhold til udgangspunktet C-Dur (smlgn. t. 5) — her er der m.a.o. tale om sekvens ligesom hos Mozart, blot stigende — og i pol.^R optræder en stædigt fastholdt vekslen mellem T- og D-akkord i e-moll over et dominant-orgelpunkt. (Hos Mozart var polfasen som tidligere nævnt præget af et tonikaorgelpunkt, men i begge tilfælde afstedkommer orgelpunktet et vist statisk indtryk.) T. 27–28 dæmmes der kraftigt op for den musikalske strøm, hvilket bevirker en kort spændingsstigning, som dog straks udløses ved akkordbrydningsfaldet t. 29 f, der lader D-akkorden gå af med sejren. Forløbet t. 27–30 kan virkelig siges at udtrykke en "holden tilbage" efterfulgt af en "given slip", og faldet t. 29–30 modsvarer naturligvis det noget mindre fald i t. 11.

Reg.^R består af én lang dominantspænding til e/E, der navnlig i sin opadgående bevægelse fra t. 31 fornemmes som stærkt stræbende og dermed i egentlig forstand regenererende. Det mål, der på dette sted stræbes imod, er imidlertid ikke den primære musikalske idéns genkomst, men noget helt nyt, nemlig sidetemaets indtræden. Dette repræsenterer en stærk stemningskontrast i forhold til det musikalske univers, vi hidtil har befundet os i, og udgør dermed polariseringsfasen på det overordnede hierarkiske plan. Som noget nyt erfarer vi altså, at et fænomen som "regeneration til polfasen" også kan forekomme, men det skal dog understreges, at vi kun er stødt på dette begreb på højere hierarkiske niveauer i længere musikalske forløb. Det er herudfra let at forstå, hvorfor de fremadrettede harmoniske kræfter dominerer totalt på de motivisk tilbageskuendes bekostning i et afsnit som det foreliggende: Der er jo netop ingen grund til at skue tilbage, dvs. skabe forventning om noget ganske bestemt snarlige indtræden, da det, der lægges op til, er noget "aldrig før hørt"!

Det kan umiddelbart virke selvmodsigende, at den tidligere (s. 92) frem-

4. Bemærk hele denne sonateexpositions gennemført "gyldne" proportionering, idet gennemføringsdelen reelt først starter i t. 90:

Hoveddel (34) Sidedel + Epilog (55)

Exp.(13) + reexp.(21) Pol. + Reg.

5. Betyder: inden for den overordnede reexposition.

satte karakteristik af exposition og reexposition som Apollinsk klare eller lyse faser og polarisering og regeneration som Dionysisk uklare eller mørke i et tilfælde som det foreliggende ikke med rimelighed kan siges at gælde på det overordnede hierarkiske plan. Her forholder det sig snarere stik modsat, idet grundkarakteren i de første 34 takter ("hoveddelen") nærmest må betegnes som mørk, og grundkarakteren i det nye afsnit, der indtræder t. 35 ("sidedelen") som lys, i hvert fald i begyndelsen. Hertil er der foreløbig kun at sige: Ja, det er rigtigt; sådan forholder det sig! Det afgørende er imidlertid, at karakterkontrasten, polariteten, består. Hvis det primære musikalske univers har præg af "day's nightmare", må det sekundære "modunivers" nødvendigvis repræsentere "night's daydream". Vi vil møde noget ganske tilsvarende hos Chopin i b-moll sonaten, og fænomenet vil først blive søgt forklaret ud fra en sammenfattende synsvinkel senere.

2. Frédéric Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll op. 35 (1. sats): "Friede contra tvang"

Frem for at videreudvikle analysen af "Waldstein"-sonaten — hvilket hermed overlades til læseren — vil vi nu vende os imod 1. sats af Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll op. 35 med henblik på at give en samlet og så vidt muligt udtømmende analytisk fremstilling heraf på basis af den beskrevne model. Satsen udviser mange formelle og karakterielle lighedspunkter med Beethoven-eksemplet, men må siges at være endnu mere klar og konsekvent i sin cyklisk-hierarkiske opbygning. Sammenholdt med den traditionelle formanalytiske betragtningsmåde, der hurtigt vil kunne definere satsen som en temmelig regulær klassisk sonatesatsform med forkortet reprise (udeladt hoveddel), fører dette faktum til en interessant tvetydighed i opfattelsen af dens storformale struktur, hvilket vi senere skal vende tilbage til.

Den tidligere (s. 79) omtalte entaktige motivgestalt, der fungerer som hele satsens mindstenhed og fundamentale byggesten, må p.g.r.a. sin melodiske struktur karakteriseres som *lukket* omkring sig selv. Efter at være blevet exponeret i t. 9 reexponeres den som nævnt uændret i den følgende takt, hvorpå den i t. 11 undergår en radikal forvandling (polarisering): Det afsluttende tertsfald des^2-b^1 , der giver motivet dets lukkede karakter, ændres her til et opadrettet sekstspring des^2-b^2 , hvad der på dramatisk vis medfører en *åbning* af gestalten, der tillige er ledsaget af et crescendo. Den herved akkumulerede energi fremprovokerer i t. 12 et harmoniskift fra tonika, der hidtil har været enerådende, til dominanten, kombineret med gendannelse (regeneration) af motivgestaltens oprindelige intervalstruktur (spring ned — to trin op — spring ned), idet den stigende sekst des^2-b^2 med nærmest bydende nødvendighed udløses i den faldende sekst a^2-c^2 . Atter ser vi her et eksempel på, at faserne 3 og 4 er mere intimt forbundne end de øvrige. Den således tilvejebragte retablering af motivet i dets oprindelige lukkede skikkelse fornemmes i melodisk henseende som en relativ afspænding, der

yderligere understreges af et decrescendo. Harmonisk er der naturligvis derimod tale om en opspænding (interferens; bagudrettet fremdrift). Satsens hovedtema t. 9–12 udgør m.a.o. en komplet lille 4-faset cyklus og samtidig en tilbleven musikalsk gestalt, dvs. en exposition, på et højere hierarkisk niveau:

Eksempel 12

EXPOSITION

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked 'Agitato.' It consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures, each representing a phase of an exposition: 'exp.', 'reexp.', 'pol.', and 'reg.'. Above the measures, a bracket labeled 'EXPOSITION' spans the entire section. Below the measures, there are two rows of annotations. The first row, 'Melodisk', describes the melodic movement: 'Lukket (↘)' for the first two measures and 'Åbner sig (↗)' for the last two. The second row, 'Harmonisk', describes the harmonic movement: 'Lukket (T)' for the first two measures and 'Åbner sig (D)' for the last two. The 'pol.' measure has fingerings 1, 2, and 5 indicated above the notes. The 'reg.' measure has a circled '9' in the first measure of the section.

Melodisk: Lukket (↘) Lukket (↘) Åbner sig (↗) Lukker sig (↘)

Harmonisk: Lukket (T) ————— Åbner sig (D)

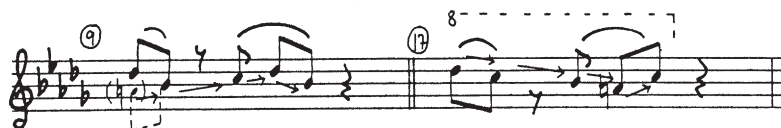
Nogle vil måske studse lidt over en så minutiøs beskrivelse af et forløb, der udspiller sig i løbet af blot fem sekunder, og især stille sig en smule skeptiske an over for den postulerede "dramatiske" betydning af en tilsyneladende så minimal ændring som omvendingen af en faldende terts til en stigende sekst i t. 11. Det skal imidlertid endnu en gang pointeres (jvf. s. 81f), at for at kunne erkende et længere musikalsk forløbs hierarkiske konsistens må man først fokusere skarpt på basisplanet, hvis musikalske processer vel kan forekomme ret betydningsløse i relation til satsen som helhed, men som ved at blive iagttaget så at sige igennem et mikroskop får en afgørende betydning, der nøje svarer til betydningen af de musikalske begivenheder på de overordnede hierarkiske niveauer, som vi i første omgang er tilbøjelige til udelukkende at hæfte os ved. Som vi skal se, hersker der i netop denne sats en forbløffende nøje overensstemmelse imellem det, der foregår på samtlige hierarkiske niveauer, der således kan siges at betinge eller påvirke hinanden gensidigt på en ret enestående måde.

T. 13–16 følger nu den til t. 9–12 svarende reexposition, der ligeledes kan underdeles i 4 minifaser à én takts varighed, og hvori det musikalske udtryk fornemmes klart intensiveret: Større intervalspring (bl.a. tritonus og stor septim), højere skalatrin, dominantspænding samt længere crescendo. Atter forekommer der harmoniskift i den underordnede regenerationsfase (t. 16), nemlig tilbage til tonika, der dog nu ligger som sekstakkord, hvad der får det harmoniske forløb til kun at lukke sig delvis, ligesom fasens karakteristiske udsagn: "Det går imod afslutningen" derved modificeres noget.

Helhedsindtrykket er afgjort vedvarende spændingsforøgelse som følge af basgangens langsomme trinvis stigen fra B gennem c til des.

Denne spænding udløses ved den ligeledes firtaktige polfases indtræden t. 17. Polariseringen er her primært af melodisk, men sekundært også af harmonisk og dynamisk art: Hvor de to foregående firtaktige fasers overordnede karakter i melodisk henseende var lukket, er den for polfasens vedkommende åben — hvad der er logisk iflg. det førnævnte princip om de hierarkiske lags gensidige betingning — idet den oprindelige motivgestalt nu konsekvent vendes om på en næsten intervaltro facon, smlgn. t. 9 m. t. 17.

Eksempel 13



og t. 16 m. t. 18:

Eksempel 14

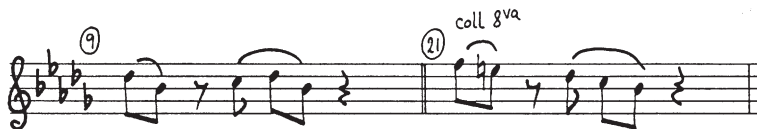


Polariseringstendenserne viser sig iøvrigt ved hastigere, mere hektiske harmoniskift (der nu tillige inkorporerer den yderligere spændingsskabende vekseldominant), ekkoagtig terrassedynamik samt forstærket klang, idet højre hånd nu er konsekvent to- og til sidst endda trestemmig. Upolariseret forbliver gestalten alene m.h.t. det rytmiske, hvilket giver t. 17–20 et lignende præg af genkomst i forhold til de to forudgående firtaktsperioder, som t. 11 har i forhold til t. 9 og 10 på det underordnede hierarkiske plan.

Nok kan denne polfase stadig underdeles i 4×1 takt, men den er vel at mærke ikke længere cyklisk p.gr.a. sin opbygning i to næsten identiske fraser (integrationsprincippet!). Gentagelsen samt den stadige betoning af motivgestaltens åbne version giver også her fasen sit karakteristiske præg af fastholdelse eller hektisk stampen på stedet, hvad der får den overordnede musikalske spændingskurve til at stige yderligere et par grader.

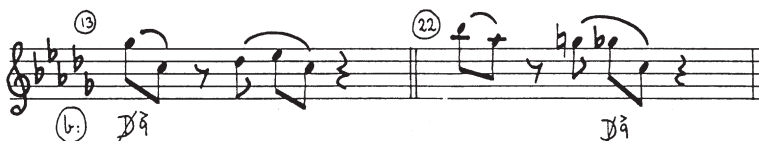
Regenerationsfasen t. 21–24 udgør den igangværende cyklus' spændingsmæssige højdepunkt og tillige vendepunkt, idet den atter lukker forløbet melodisk og samtidig stræber stærkt fremad imod en ny cyklusbegyndelse. Fasens tilbageskuende eller bagudrettede kræfter er mest udtalte i starten, hvor t. 21 modsvarer t. 9 ved ligesom denne at slutte på grundtonen i en faldende bevægelse:

Eksempel 15



og t. 22 modsvarer t. 13 ff ved at slutte på b-molls 2. skalatrin:

Eksempel 16



T. 21–22 kan m.a.o. opfattes som et sammendrag af de to første firtaktsperioder i cyklus. Endvidere er harmonikken atter et kort øjeblik (t. 21 f) statisk ligesom i begyndelsen. Til gengæld bliver de fremadstræbende kræfter stadigt stærkere i løbet af t. 23–24 ved benyttelse af så velkendte intensive-rende og forventningsskabende virkemidler som fortspinnung, afspaltning af kernemotivets nedadspringende begyndelsesfigur, rastløst-uroelig harmonik samt crescendo. Et svagt ritardando må nærmest siges at være obligatorisk til yderligere understregning af musikkens karakter på dette sted.

Hele det seksten takter lange forløb t. 9–24 udgør nu expositionen af en musikalsk gestalt på et endnu højere hierarkisk niveau, som t. 25–40 følges af en lige så lang, udtryksintensiveret, men i princippet næsten ordret reexposition. Intensiveringen viser sig primært i det klangligt-dynamiske. I forbindelse med den traditionelle modulatoriske overledning fra tonika b-moll til tonikaparallel Des-Dur sker der imidlertid i t. 36–40 en overordentlig kraftig dæmpning af den hidtil hektisk fremadstormende musikalske energistrøm. Meddelelsen: "Det går imod afslutningen" er m.a.o. særdeles stærkt betonet her, ligesom vi ser integrationsprincippet tydeligt manifesteret: De sidste 4–5 taktters radikale forskellighed fra t. 21(20)–24 anfægter på ingen måde hele afsnittets karakter af overordnet reexposition. Dette eksempel viser klart, hvorledes detaljerne i overensstemmelse med integrationsprincippet gradvist mister deres formdannende betydning, efterhånden som vi bevæger os opad i hierarkierne.

T. 41 indtræder så den til det aktuelle hierarkiske niveau henhørende polariseringsfase (= sidedel + epilog), der viser sig at være nøjagtigt fire gange så lang som hver af de to forudgående storfaser (i alt $4 \times 16 = 64$ takter) og iøvrigt i alle henseender udgør den stærkest tænkelige stemningskontrast hertil. En nærmere analyse af sidetemaet afslører imidlertid, at det i realiteten er den oprindelige motivgestalt, der genkommer polariseret

m.h.t. sit udtryk — en motivisk metamorfose, der ikke står tilbage for en Liszts i subtilitet og skønhed:

Eksempel 17



Udviklingen af dette smukke tema foregår også efter det cyklisk-hierarkiske princip, men åndedraget er nu roligere, idet mindsteenheden her er på fire takter: (Exposition^E)^{P6}, t. 41–44, (reexposition^E)^P t. 45–48, (polarisering^E)^P t. 49–52(53) og (regeneration^E)^P t. 53–56. De to førstnævnte minifaser er ligesom tidligere klart lukkede og desuden skarpt adskilte indbyrdes og fra (pol.^E)^P, mens denne åbner sig og tillige står i intim forbindelse med (reg.^E)^P, der atter lukker forløbet. Bevægelsesmønsteret "lukket — lukket — åbner sig — lukker sig" fra t. 9–12 genfindes altså her i en noget bredere udformning. (Pol.^E)^P's gentagne trinvis opstigning til f^2 giver, ligesom det var tilfældet t. 17–20, på ny denne fase et vist statisk præg, mens (reg.^E)^P's hastigere harmoniske rytme, fortættende afspaltning af punkteringsfiguren no. og kadencerende stræben atter sætter de musikalske energier i bevægelse på sin karakteristiske facon.

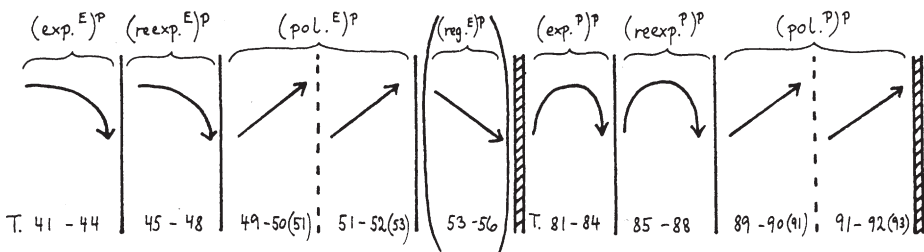
T. 41–56 danner tilsammen en overordnet exposition^P på seksten takter, som t. 57–80 følges af sin tilsvarende, men otte takter længere og stærkt udtryksintensiverede reexposition^P. I denne udfolder det exponerede musikalske stof sig frit og uhæmmet, på sin middagshøjde så at sige: Klangen er lysere som følge af det højere oktavleje, og yndefulde melodiske forsiringer samt stadigt livligere venstrehandsfigurationer bidrager yderligere til indtrykket heraf. T. 69 ff. udvides det musikalske rum vældigt ved, at forløbet på dramatisk vis bryder igennem til helt nye regioner i en af de mest medrivende og organiske stigningsbølger, den samlede romantiske klaverlitteratur kan opvise. Den langt større og mere radikale åbning, dette afstedkommer, må nødvendigvis resultere i en efterfølgende noget længere og mere omstændelig lukning af forløbet (t. 73–80). Man ser, hvorledes det hierarkiske princip manifesterer sig på smukkeste, mest overbevisende og

6. Betyder: inden for den overordnede exposition i en polfase af endnu højere orden.

konsekvente måde i denne sats ved at bringe det cykliske bevægelsesmønster "lukket — lukket — åbner sig — lukker sig" til stadigt større og mere gennemgribende udfoldelse.

Herefter følger tolv takters polarisering^P t. 81–92(93) samt ligeledes tolv takters regeneration^P t. 93–104, i den traditionelle sonateformsterminologi tilsammen benævnt epilogen. Som i Beethoven-eksemplet er disse to faser karakteriseret ved tæt indbyrdes sammenhæng samt en stærk sløring af de motiviske konturer. For t. 81–92's vedkommende kan man endda med rette hævde, at det musikalske forløb nu befinder sig i en stigende grad af *krise*, hvilket bliver bekræftet med forbløffende tydelighed af pol.^P's interne hierarkiske struktur: T. 81–84 udgør en exposition i en overordnet polfases polfase ((exp.^P)^P), t. 85–88 er den dertil svarende (reexposition^P)^P og t. 89–92(93) den efterfølgende (polarisering^P)^P. På dette sidstnævnte sted er der m.a.o. tale om *maximal polaritet* i form af et sammenfald af polariserings-tendenser på ikke mindre end tre hierarkiske niveauer, og netop her rystes det musikalske forløb i sin grundvold og truer med at kuldsejle eller blive "psykotisk" — disse takter er jo ligefrem chokerende "grimme" at høre på! Sammenligner man cyklus t. 81–92(93), specielt t. 89–92(93), med den dermed antagonistiske cyklus t. 41–56, specielt t. 49–52(53), opdager man, at førstnævnte i realiteten er en hæsleg forvrængning (polarisering) af sidstnævntes bevægelsesmønster, jvf. diagrammet Eks. 18:

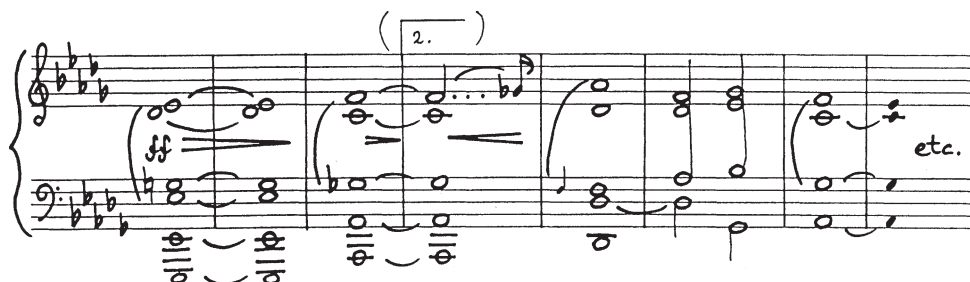
Eksempel 18



Denne "polarisering i 3. potens" (t. 89 ff) er et slående eksempel på, hvad man kunne kalde *udtrykspotensering*, idet polariseringskræfternes "destruktive" tendens til at skabe sløring, kaos, krise her er maximeret i sit udtryk. Det er endvidere betegnende, at den her omtalte, mere og mere kaotiske pol.^P-cyklus t. 81 ff ikke kompletteres internt, men fortrænges ved indbruddet af den dertil svarende reg.^P-fase (t. 93–104), som er karakteriseret ved maximal fortætning og kadencerende stræben. Her er det hele gået i drift, og det naturlige endemål for den musikalske strøm ville i realiteten være genkomsten/reexpositionen af sidetemaet, f.eks. ved at 2. voltes fis¹ blev omtydet til ges¹ og videreført trinvis opad til as¹ som kvint i en Des-Durakkord, se

Eks. 19.⁷

Eksempel 19



En sådan hypotetisk videreførelse må imidlertid vige for det hierarkiske princip, der nu fordrer den storformale (dvs. til polariseringsfasen t. 41–104 svarende) regenerationsfases indtræden, hvilket er sammenfaldende med gennemføringsdelens begyndelse t. 105. Denne fase, der efter vor mening rummer nogle af de dristigste passager, Chopin overhovedet har skrevet — hvilket siger ikke så lidt —, har et umiskendeligt præg af *kamp* over sig ved sine skarpt optrukne konfrontationer imellem hoveddelens dæmonisk-rastløse og sidedelens idyllisk-fredfyldte stemningsverden: Hovedtemaets pludselige og ildevarslenende genkomst i bassen t. 105 ff søges dementeret i t. 108–109 af en kromatisk smægtende, sidematisk passage, der imidlertid atter afløses af hovedtemaet, som denne gang har noget endnu mere insisterende over sig. Påny søges sidedelens fredfyldte status quo genoprettet (t. 116–117), men de fremadgående kræfter er for stærke — de to stemningsverdener går i nærkamp med hinanden fra t. 121, hvor motiverne kombineres, og en overgang ser det ud til, at hovedmotivet skal gå af med sejren (t. 125–128), men nej — kampen er endnu ikke forbi: Først efter endnu en sejr og forbitret konfrontation t. 129–132 lykkes det hovedmotivet at bryde igennem, denne gang for alvor: Efter en med t. 125–128 analog opskruning t. 133–136 genkommer hovedtemaet i diskanten i triumferende og uhæmmet udfoldelse t. 137 ff. De musikalske kræfter, der lå i svøb t. 9–12, er her maksimalt udtryksintensiverede, og oplevelsen af dette store sted er vel for de flestes vedkommende ledsaget af en stærk følelse af frigørelse eller forløsning: Det er, som om en vældig mængde ophobet energi omsider slippes løs!

Netop her finder vi m.a.o. det dybeste indsnit i storformen, satsens absolutte højdepunkt: Hele forløbet t. 9–136 afslører sig som én eneste lang exposition à 128 takter på satsens højeste hierarkiske niveau. I t. 137 er vi således tilbage ved vort udgangspunkt, blot på et langt højere plan. At dette

7. I lyset af den her udviklede formanalytiske betragtningsmåde vil det naturligvis være forkert at repetere sonateexpositionen, og dette høres da heller ikke ret ofte, selvom denne egentlig er temmelig kort. Jvf. iøvrigt s. 119.

virkelig er tilfældet understreges af venstre hånds $\text{7 } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ -oktaver, som griber tilbage til den langsomme indlednings ditto t. 1–2.

Satsens resterende 105 takter repræsenterer nu den helt overordnede storformale reexposition, i hvilken de hidtil exponerede musikalske begivenheder genudspiller sig i mere eller mindre modifieret form. I starten er udtryksintensiveringen som nævnt maximal, ligesom integrationsniveauet naturligvis er højt: De musikalske energier har på dette niveau vundet deres fulde frihed til at flyde, som de vil, uden at være underkastet en detaljeret hierarkisk underorganisation. Der er således ikke megen umiddelbar lighed imellem forløbet t. 137–168 og det dertil svarende afsnit t. 9–40 bortset fra, at de er nøjagtigt lige lange (32 takter). Der er imidlertid ét spor af hierarkisk underdeling i det førstnævnte afsnit, nemlig dette, at de 32 takter ret klart falder i to grupper à 16 takter (t. 137–152 hhv. 153–168) svarende til de to 16-taktsgrupper t. 9–24 hhv. 25–40. Forløbet kan altså med en vis rimelighed siges at indeholde konturerne af en underordnet exposition^R med efterfølgende reexposition^R (se det komplette analysediagram, eks. 20). I sidstnævnte afsnit møder vi atter et eksempel på udtrykspotensering, idet t. 153 ff repræsenterer reexposition på to planer, dvs. i 2. potens. De musikalske kræfter udfolder sig netop her helt frit på baggrund af et minimum af modstand i diametral modsætning til t. 89–93, hvor den tredobbelte polarisering bevirkede en stærk hæmning af den musikalske strøm. Hvor t. 89–93 m.a.o. repræsenterede et maksimalt "mørke", rummer t. 153 ff til gengæld en maximal "lysintensitet".

P.gr.a. det i forhold til t. 25 ff langt friere musikalske flow t. 153 ff må den påfølgende dæmpning heraf nødvendigvis være så meget desto kraftigere, smlgn. t. 37–40 m. t. 161–168. Udsagnet: "Det går imod afslutningen" er således mærkbart intensiveret her, hvor der forekommer en lang, kromatisk glidetur i ♩ -trioles over et dominant-orgelpunkt (t. 165 ff) umiddelbart inden sidetemaets genkomst og dermed polarisering^R's indtræden. Denne fase (t. 169–228) er, bortset fra en minimal og fra et overordnet hierarkisk synspunkt helt uvæsentlig ændring t. 203–208 (og naturligvis helt bortset fra den tonale udligning), en uvarieret genkomst af afsnittet t. 41–100.

Til slut antydes regeneration^R, svarende til gennemføringsdelens begyndelse, i den korte coda, smlgn. t. 105 ff m. t. 229 ff. Hele satsen omfatter m.a.o. på et storformalt plan det cykliske mønsters to første faser og kan derfor ligesom de tidligere omtalte eksempler af Bach og Mozart siges at have "genkomst" eller "bekræftelse" som overordnet formal-psykologisk idé. Herefter kan man evt. hævde, at en polaritet indtræder i form af musikkens ophør.

Betragter man endelig den 4-satsede sonate som helhed, kan den med en vis rimelighed siges at repræsentere det 4-fasede cykliske mønster, idet førstesatsens dæmoniske, mareredne rastløshed reexponeres i den dystre scherzo (der imidlertid i lighed med 1. sats også rummer et element af fred-

fyldt idyl i sin triodel) for derpå at blive afløst (polariseret) af sørgemarchens højtidelige, alvorsfulde strenghed og ro, der så atter igen må vige for den sælsomme finales spøgelsesagtigt-rastløse, nærmest helt desorienterede flakken hid og did. Denne sats' karakter bliver måske mindre gådefuld, når man opfatter den som en regenerationsfase, hvis mål er intetheden, dvs. værkets og dermed hele det skabte musikalske univers' ophør — den regenererer m.a.o. ingen steder hen! Ved sin tilsyneladende totale mangel på målrettethed kan satsen måske ligefrem siges at udtrykke fritflydende eksistentiel angst.

Det fremgår af ovenstående analyse, at en cyklisk-hierarkisk formopfattelse af denne førstesats nødvendigvis må komme i konflikt med den traditionelle sonateformsbetragtning, der kalder hele afsnittet t. 105–168 for gennemføringsdel og dermed anser reprisen for forkortet i henhold til lovmæssigheden om hovedtoneartens generobring som et afgørende reprise-kriterium. Denne (hovedtonearten) indtræder jo først t. 169, i sin variantform B-Dur og efter behørig forberedelse, mens afsnittet fra t. 137 stadig er præget af rastløs modulation. Til trods herfor har hovedmotivets møjsommeligt tilkæmpede og derfor triumferende gennembrud t. 137 ff efter vor mening dog et stærkere præg af "reprise" end tonikas stabilisering 32 takter senere. Men uanset, hvordan man end vælger at anskue storformen i denne sats, kan man vel på basis af den foreliggende analyse konkludere, at den traditionelle opfattelse af Chopin som en komponist, der i overensstemmelse med sit romantiske væsen og i lighed med flere af sine åndsbeslægtede samtidige kolleger ydede sit bedste i de mindre, ensatsede karakterstykker og var ude af stand til at skabe overbevisende, integrerede storformale forløb, må siges at være gjort til skamme. Iøvrigt henvises til analysediagrammet, eks. 20, for et samlet overblik over satsens hierarkiske struktur i dialektisk samspil med den klassiske sonateformsterminologi, der for klarhedens skyld overalt er sat i anførselstegn.

3. Supplerende bemærkninger I

Ved at betragte Chopin-satsen i sin helhed så vi, at den på sit højeste hierarkiske niveau bestod af exposition og reexposition eller "skabelse" og "genskabelse". Sådan opleves det klart til trods for, at der visse steder er et væld af afvigelser i detaljen imellem de to faser indbyrdes — integrationsprincippet indebærer, at jo højere, vi bevæger os opad i hierarkierne, desto større *frihed* findes der for udformningen af underordnerne. Desto mere *ideelt* fremtræder m.a.o. de enkelte fasers karakter. Omvendt gælder det, at jo længere, vi bevæger os nedad i mikrolagene, desto mere minutiøst må ligheden imellem exposition og reexposition afspejle sig, helt ned i identiteten som vi har set, dvs. desto større *tvang* hersker der!

Forholdet imellem exposition og reexposition kan også illustreres således: I expositionen befinder vi os i et musikalsk landskab, hvor alt principielt er nyt og ukendt, og hvori alle begivenheder har førstegangskarakter. Lytteren må derfor primært koncentrere sig om at følge med og orientere sig i



(105)



Eksempel 20

det ukendte for ikke at tabe tråden og "fare vild". Det er som første gang, man ser en film: Her er selve handlingen i centrum for opmærksomheden. I reexpositionen befinder lytteren sig derimod i et landskab, som er ham bekendt, og hvor han derfor trygt kan hengive sig til en fordybelse i rigdommen på kunstneriske detaljer af enhver art, jvf. den tidligere (s. 79) lancerede betegnelse "rekreationsfasen". Ligeså med filmen: Anden gang er handlingen kendt på forhånd, og man kan fordybe sig i nuancerne, dybere lag i de interne relationer, dialogen, symbolikken, fotograferingen, skuespillet, musikken etc., etc. Det siger sig selv, at muligheden for fordybelse er ligefremt proportional med graden af hierarkisk overordnethed, et forhold som komponisterne naturligvis bestandigt udnytter.

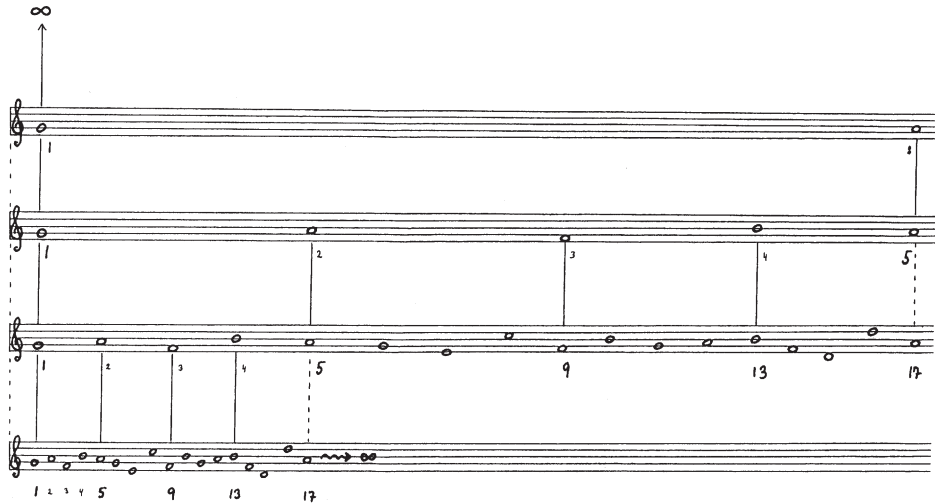
Ligeledes gælder det almindeligvis, at graden af polaritet og intensiteten i den regenererende stræben i hhv. fase 3 og 4 bliver stadigt mere udpræget, efterhånden som vi bevæger os opad i det hierarkiske system. Dog skal det endnu engang understreges, at de pågældende fasers særlige karakter hele tiden må sættes i relation til dét hierarkiske niveau, vi befinder os på. Der er således ingen *principiel* (men for perceptionen ganske vist højst reel) forskel på graden af polaritet imellem t. 11 hos Chopin set i forhold til t. 9 og 10 og hele sidetemagruppens stemningskontrast i forhold til hoveddelen; vi befinder os blot på satsens laveste hhv. næsthøjeste hierarkiske plan. En tilsvarende betragtning lader sig naturligvis anstille for regenerationsfasens vedkommende.

4. Strukturelle og symbolske sammenhænge imellem uendelighedsrækken, Dyrekredsen og den 4-fasede cyklus

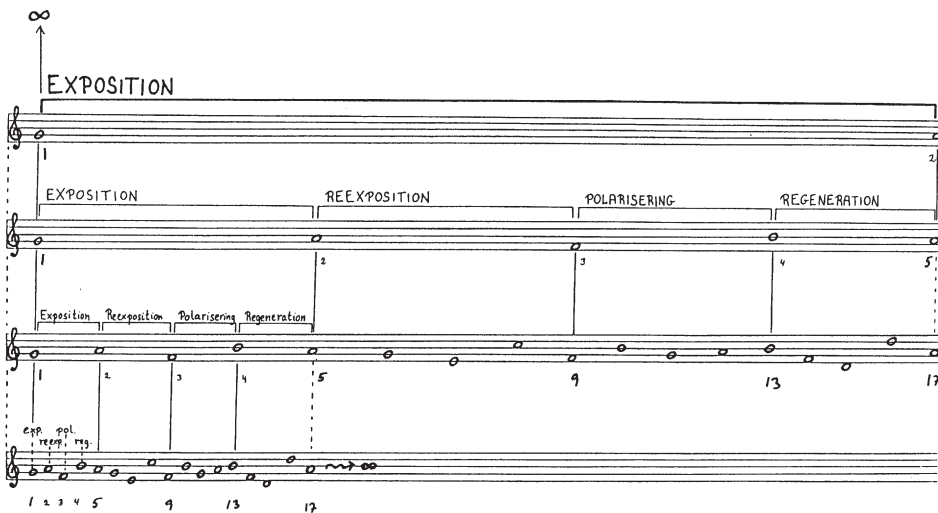
Den i det foregående beskrevne 4-fasede cyklus' hierarkiske natur baseret på et grundlæggende 1:4-forhold gør en sammenligning med Per Nørgårds melodiske uendelighedsrække (∞ -rækken) nærliggende. Eks. 21 viser 4 hierarkiske lag i en diatonisk ∞ -række, der starter på g^1 og udelukkende betjener sig af de 7 stamtoner:

Som bekendt er tonerne 1, 5, 9 og 13 på et hvilket som helst hierarkisk niveau identiske med tonerne 1–4 i det umiddelbart højereliggende niveau. Her skal nu den påstand fremsættes, at ∞ -rækkens første 4 toner repræsenterer/symboliserer det cykliske mønsters 4 faser *exposition, reexposition, polarisering og regeneration*. Dette medfører naturligvis, at f.eks. expositionen, der svarer til ∞ -rækkens første tone, på lavere hierarkiske planer omfatter ∞ -rækkens første 4, første 16, første 64 osv. toner, og således tilsvarende for de øvrige fasers vedkommende; se Eks. 21a, der som en syntese af Eks. 10 og Eks. 21 viser den postulerede sammenhæng.

Eksempel 21



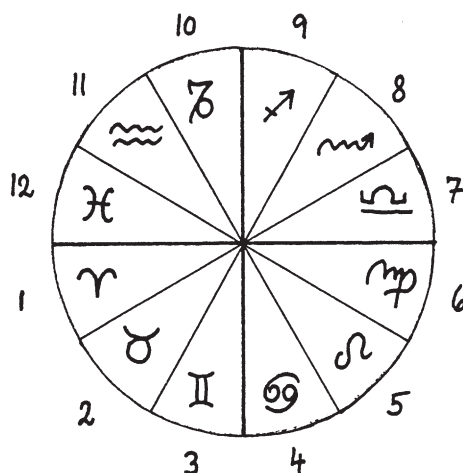
Eksempel 21a



Hvis denne påstand skal holde, må ∞ -rækken, der umiddelbart fremtræder som en rent lineær tidsstruktur, m.a.o. tillige rumme et cyklisk element. Det cykliske skal ifølge postulatet i sit udspring netop omfatte ∞ -rækkens første 4 toner — men dermed naturligvis også dens første 16, første 64 osv. toner på højere hierarkiske niveauer. At dette rent faktisk er tilfældet viser sig, når man bringer ∞ -rækken i forbindelse med den astrologiske dyrekreds, der jo er et ældgammelt symbol på selve det cykliske princip. Eks. 22 viser de 12 zodiacale tegn og deres indbyrdes forbindelse:

Det essentielle ved denne struktur er 12-tallet, der jo er produktet af 3 og 4

Eksempel 22



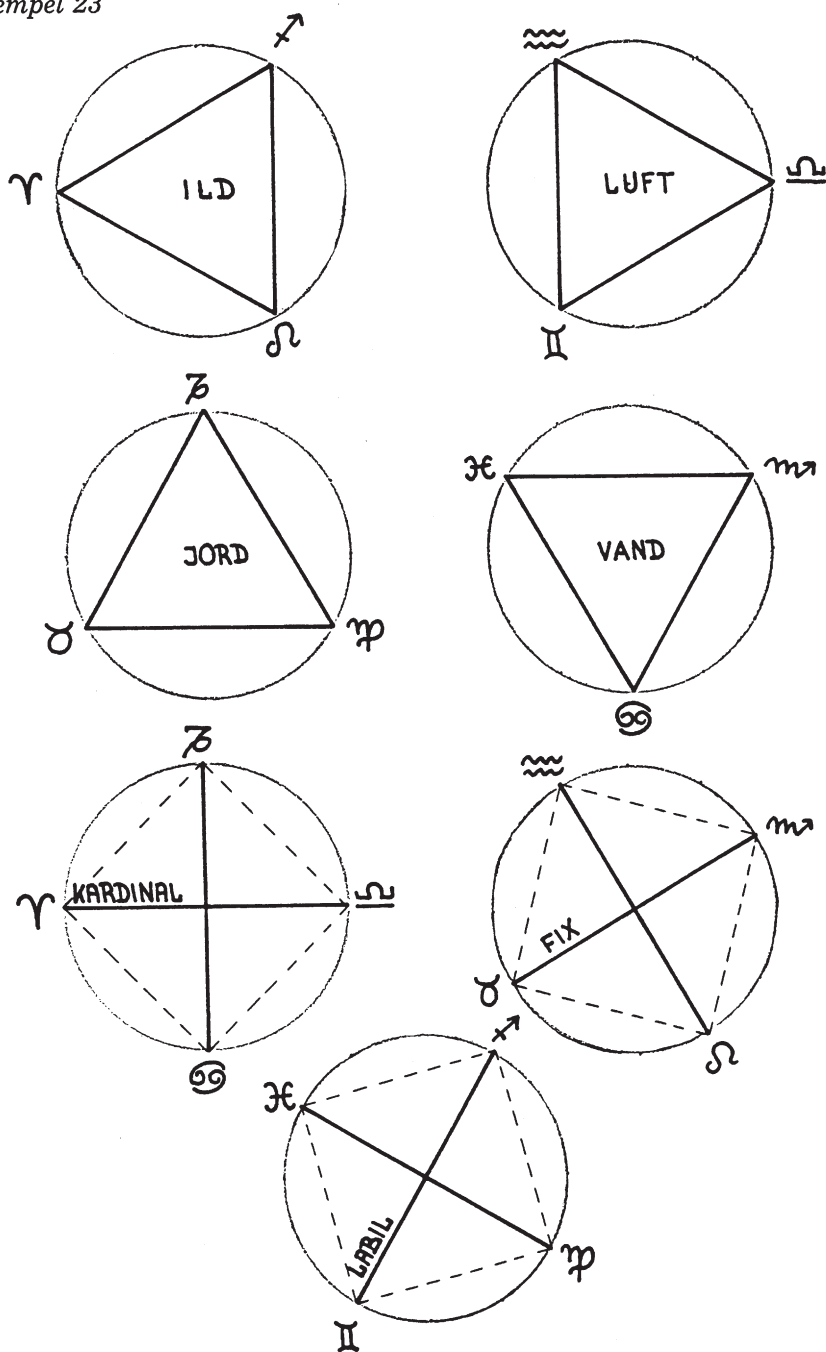
1. ♈ = VÆDDEREN
2. ♉ = TYREN
3. ♊ = TVILLINGERNE
4. ♋ = KREBSSEN
5. ♌ = LØVEN
6. ♍ = JOMFRUEN

7. ♎ = VÆGTEN
8. ♏ = SKORPIONEN
9. ♐ = SKYTTE
10. ♑ = STENBUKKEN
11. ♒ = VANDMANDEN
12. ♓ = FISKENE

— i dette tilfælde foreningen af 3 såkaldte “kvaliteter” eller “betoningsarter”: “Kardinal” (dvs. bevægende, retningsbestemmende, “toneangivende”), “Fix” (dvs. fast, ubevægelig, i balance) og “Labil” (dvs. bevægelig, forvandlende) med de 4 aristoteliske elementer: *Ild* (bl.a. symboliserende vilje samt den alt iboende livskraft), *jord* (bl.a. symboliserende det stoffige, materien), *luft* (bl.a. symboliserende ånd, spiritualitet, intellekt) og *vand* (bl.a. symboliserende sjælen, følelsessfæren). Eks. 23 viser de 4 såkaldte elementtrigoner og de 3 “kvalitative” kors.

Det hører efter vor opfattelse til blandt Per Nørgårds mest betydningsfulde teoretiske landvindinger at have tilvejebragt den frugtbare forbindelse imellem ∞ -rækken og Dyrekredsen. Syntesen kom oprindeligt i stand som et resultat af rent musikalske, dvs. kunstneriske og kompositionstekniske,

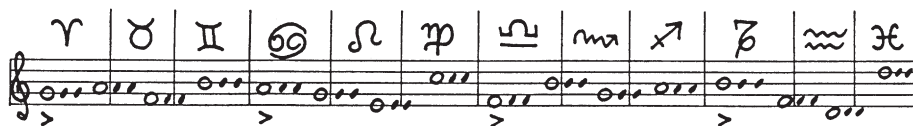
Eksempel 23



overvejelser, men den viste sig tillige at rumme nogle vigtige filosofiske og erkendelsesmæssige perspektiver. Nørgård påviste i 1973, hvorledes ∞ -rækkens første 16 toner — og dermed dens første 4 på et højere hierarkisk niveau — kan siges at gennemløbe Dyrekredsens 12 tegn. Hans bevisførelse herfor er imidlertid ret omfattende, og den er derfor af hensyn til nærværende fremstillings kontinuitet anbragt efter hovedteksten som Appendix A (s. 123). Følgende træk ved argumentationen samt de iagttagelser, man kan udlede deraf, skal dog anføres her:

For at muliggøre den nævnte kombination af 12 og 16 må man først forestille sig hver af ∞ -rækkens 16 toner spaltet i 3 dele eller "brøktoner". Derved når man frem til tallet 48, som er laveste fællesnævner for 12 og 16 ($4 \times 12 = 3 \times 16 = 48$). Ethvert af Dyrekredsens 12 tegn vil følgelig omfatte $48 \div 12 = 4$ brøktoner $= 1\frac{1}{3}$ tone i ∞ -rækken, se Eks. 24:

Eksempel 24

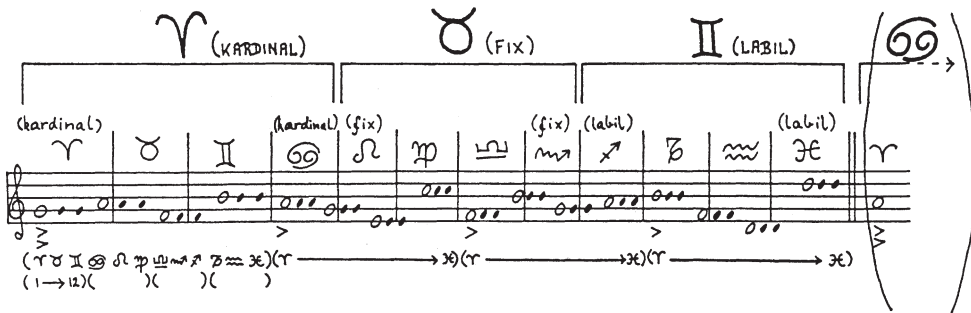


Een slående overensstemmelse imellem de to strukturer — ∞ -række og Dyrekreds — fremgår umiddelbart af dette eksempel, idet det nemlig klart og direkte afspejler de 12 dyrekredstegnss respektive kvaliteter kardinal, fix og labil: De kardinaltegn (Υ , $\odot$, $\sqcup$ og δ) indtræder samtidig med ansatsen af en ny ∞ -rækketone og kan derved med rette kaldes toneangivende, hvilket i eksemplet er markeret med en accent, mens de fixe tegn (Δ , Ω , $\nearrow$ og $\approx$) alle har deres betoning, dvs. den nye toneansats, i midten, og de labile tegn (Π , Φ , $\nwarrow$ og χ) omgående "flygter" fra deres udgangspunkt og springer til et nyt "niveau" (tonerne h^1 , c^2 , a^1 og d^2) i overensstemmelse med deres transformative karakter — disse tegn stræber så at sige hen imod en ny kardinal betoning. Det samlede billede, som altså er en syntese af lineær tid og tidløs cirkulation (Dyrekredsen er, isoleret betragtet, at ligne ved et ur uden visere), resulterer i en indre forestilling om *spiralbevægelse*, der jo netop er et af de mest markante symboler på en udviklingsproces, ja på selve den universelle evolution overhovedet.

Da ∞ -rækken som nævnt er hierarkisk i forholdet 1:4, kan man af ovenstående sammenhæng slutte, at også Dyrekredsen må være hierarkisk i dette talforhold. Af Eks. 24 fremgår det umiddelbart, at ∞ -rækkens første 4 toner gennemløber Dyrekredsens første 3 tegn (Υ , Δ og Π), og da vi genfinder de første 4 rækketoner på et højere hierarkisk niveau, dvs. i et langsommere tempo, inden for de første 16 (de med $>$ markerede), må disse foruden at gennemløbe en hel dyrekreds tillige gennemløbe de første 3 tegn

i en tilsvarende hierarkisk overordnet dyrekreds. Hvert af dennes "super-tegn" omfatter $48 \div 3 = 16$ brøktoner $= 5\frac{1}{3}\infty$ -rækketoner $= 4$ "medium-tegn", se Eks. 25:

Eksempel 25



Af dette eksempel fremgår det tillige, at hver brøktone i sig selv repræsenterer et dyrekredstegn på et hierarkisk "sub-plan", og at hele 16-tonefragmentet derfor indeholder ikke blot 4, men i princippet et uendeligt antal "mikro-dyrekredse" voksende efter formlen 4^n , hvor n er et positivt helt tal. Tilsvarende er 16-tonefragmentet en stadigt mindre del af et uendeligt antal "makro-dyrekredse" i overensstemmelse med formlen $(\frac{1}{4})^n$.

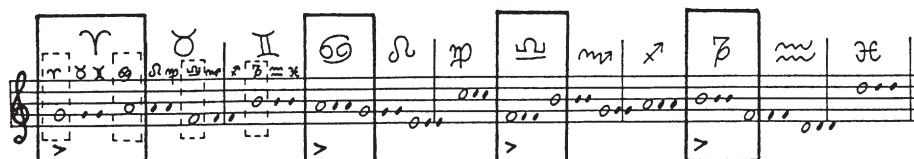
Den gennem Dyrekredsen tilvejebragte overordnede *tredele* af 16-tonefragmentet kan tolkes som et udtryk for eksistensens trefoldige grundlov: Tilblivelse — væren — ophør. Alt skabt — og lad os nu blot begrænse synsfeltet til de levende organismer — fødes/spirer og vokser op (kardinal V), udfolder sig i overensstemmelse med deres natur, dvs. *er* i verden (fix U), og nedbrydes, ældes og dør (labil II). Denne fundamentale trefoldighed markeres ved *ildtrigonens* ansats på medium-planet (V = kardinal ild, U = fix ild og II = labil ild). Overgangene imellem disse eksistentielle hovedfaser er imidlertid umærkelige (de finder sted i løbet af en ∞ -rækketones varighed), hvilket er i overensstemmelse med den esoteriske opfattelse af 3-tallet som åndeligt og derfor usynligt. Mytologiske symboliseringer af de 3 faser, der naturligvis kan have alle tænkelige proportioner, er mangfoldige; som et 'exemplum instar omnium' kan nævnes den hinduistiske treenighed *Brahma*, skaberen — *Vishnu*, opretholderen — og *Shiva*, ødelæggeren.

Efter således at have argumenteret for, at ∞ -rækkens første 16 toner — og dermed også dens første 4, hvilket var en del af grundpåstanden — udgør en cyklus, skal der i det følgende anstilles nogle betragtninger over dennes immanente *firdelthed* med henblik på at knytte den postulerede forbindelse til de 4 musikalske faser exposition, reexposition, polarisering og regeneration. Hvad disses tilknytning til den ovenfor beskrevne tredelthed angår,

kan der foreløbig ikke siges andet end det helt generelle, at expositionens begyndelse på ethvert hierarkisk niveau repræsenterer den kardinale Υ -impuls og regenerationens slutning det labile $\mathfrak{H}$ -"sug" hen imod fornyet ansats af en kardinaltilstand og dermed en ny cyklusbegyndelse, med reexposition og polarisering som — væsensforskellige — repræsentanter for det fixe "midterområde" i den givne cyklus. Ud fra denne synsvinkel kan man m.a.o. begynde at opleve de musikalske forløb, der her er beskrevet, som et hierarkisk væv af organismer, der ånder i forskellige tempi, bevægelsese-nergier der vekselvis "skubber" og "trækker" eller strømninger, der "puster" og "suger".

Det fremgår umiddelbart af nedenstående Eks. 26, at ∞ -rækkens første 4 toner — her g^1 , a^1 , f^1 og h^{18} — hver især markerer en kardinaltilstands indtræden, nemlig i "kronologisk" rækkefølge Υ , $\odot$, $\sqcup$ og $\mathfrak{P}$, svarende til kalenderårets 4 mest markante astronomiske tidspunkter Forårsjævndøgn, Sommersolhverv, Efterårsjævndøgn og Vintersolhverv (i eksemplet markeret med $\square$ og $\square$ på hhv. super- og medium-planet):

Eksempel 26



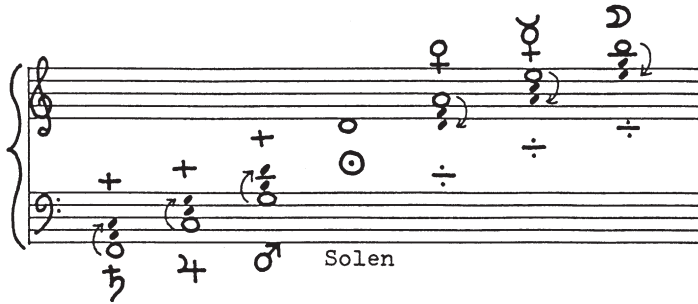
Der ligger imidlertid også en anden rækkefølge af de kardinale tegn gemt i dette mønster, men for at nå frem til en erkendelse af dén er det nødvendigt først at betragte den af Per Nørgård opstillede sammenhæng imellem den diatoniske skalas 7 toner og de 7 "klassiske" astrologiske planetsymboler, se Eks. 27:

Eksemplet viser for det første den eneste mulige ækvidistante organisation af de 7 toner, nemlig i indbyrdes kvintafstand.⁹ Yderpunkterne i denne opstilling må nødvendigvis være tonerne F og h^2 , da en yderligere udbygning af kvintstabellen i begge retninger vil resultere i tonerne B^1 og fis^3 , der jo ikke er stamtoner. For det andet viser eksemplet, at det med det givne tone-materiale kun er muligt at bygge superharmoniske (dvs. på overtonerækken

8. De i det følgende påviste sammenhænge er naturligvis i princippet uafhængige af, på hvilket skalagrundlag ∞ -rækken udfolder sig, men netop benyttelsen af den heptatone diatoniske skalas stamtoner muliggør de værdifulde, til dels esoteriske indblik, som teksten omhandler.
9. Naturligvis er en ækvidistant organisering også mulig på basis af kvartintervallet, men da de 7 toner af Per Nørgård opfattes som elementer i et sammenhængende resonanssystem, lades denne rent formelle mulighed ude af betragtning.

Eksempel 27

Venus Merkur Månen



Saturn Jupiter Mars

baserede) (Dur)treklange op på de 3 dybeste toner F, c og g, og subharmoniske (dvs. på undertonerækken baserede) (moll)treklange ned fra de 3 højeste toner h^2 , e^2 og a^1 . En stor terts ned fra de 3 dybeste og op fra de 3 højeste toner i opstillingen vil frembringe lutter b - og $\sharp$ -toner, der alle falder uden for systemet. Det vil overskride denne fremstillings rammer at argumentere for undertonerækkens eventuelle fysiske realitet — blot skal det nævnes, at den som harmonisk element indgår på lige fod med overtonerækken i Per Nørgårds tænkning og værker siden begyndelsen af 1970'erne.

I overensstemmelse med den traditionelle hermeneutiske tolkning af Dur som det maskuline, lyse, hårde, aktive princips repræsentant og moll som udtryk for det komplementære feminine, mørke, bløde og passive (dvs. modtagende eller reaktive) princip tilkender Nørgård de 3 nederste toner i kvintstabellen Eks. 27 kvaliteten “+” og de 3 øverste kvaliteten “-”.¹⁰ Den midterste tone d^1 indtager en bemærkelsesværdig særstilling derved, at man hverken kan bygge Dur op eller moll ned fra den ved brug af systemets egne toner — en stor terts op eller ned fra d^1 resulterer i begge tilfælde i skalafremmede toner (hhv. fis^1 og b), se Eks. 27a:

Denne tone kan m.a.o. karakteriseres som “hermafroditisk”, dvs. både + og – eller hverken-eller. Imidlertid er det netop dette forhold, der muliggør modulationsfænomenet — introduktionen af kvintcirkelns første $\sharp$ hhv. b fører til en sprængning eller omorganisering af det diatoniske system med en anderledes kvintvis og planetær organisation af de 7 toner til følge.

Per Nørgård tager nu de 7 toner i deres kvintvise opstilling som et klingende udtryk for det oldgræske geocentriske verdensbillede, der med Jorden som universets stillestående centrum lader de 7 “Himmellys” — Solen, Må-

10. Disse matematiske symboler er i denne sammenhæng naturligvis blottet for enhver form for værdiladning og skal udelukkende opfattes som udtryk for komplementære kosmiske principper.

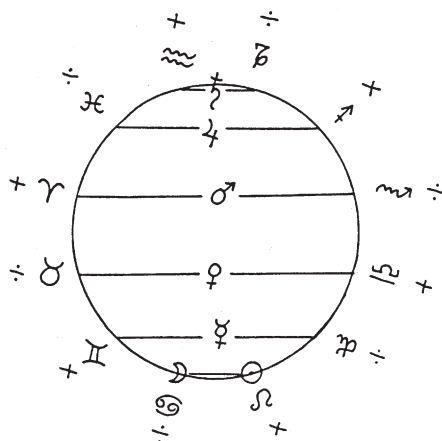
Eksempel 27a



nen og de 5 med det blotte øje synlige planeter — kredse herom i koncentriske cirkler med Saturn (♄), svarende til tonen F, som den yderste og langsomst roterende og Månen (☾), svarende til tonen h², som den inderste og hurtigste. De øvrige toner tilkendes ligeledes hvert sit planetsymbol i overensstemmelse hermed som vist i Eks. 27.

Endelig skal også planetsymbolernes traditionelle tilknytning til Dyrekredsen tages i betragtning som en nødvendig forudsætning for den forestående argumentation. Eks. 28, der er citeret fra Thomas Rings "Astrologische Menschenkunde" bd. II, s. 132, viser dels, hvorledes Dyrekredsen udgør en følge af skiftevis aktive eller "elektriske" (+) og reaktive eller "magnetiske" (−) tegn, dels, hvorledes hver planet rummer et både aktivt og reaktivt zodiacalt aspekt — med undtagelse af ☉ og ☾, der hver især kun er relateret til ét dyrekredstegn (hhv. ♈ og ♋), og som derfor er entydige i deres aktive hhv. reaktive karakter.

Eksempel 28



Af Eks. 27 fremgår det, at ∞ -rækkens første 4 toner udtrykker planetfølgen:

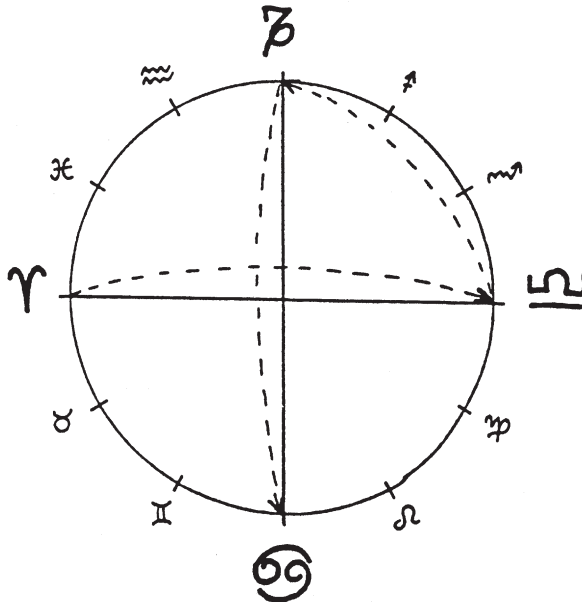
$$\sigma_{(g)} - \varphi_{(a^1)} - \mathfrak{h}_{(F)} - \mathfrak{D}_{(h^2)}$$

Sammenholdes dette faktum med den i Eks. 26 påviste permanente kardinalitet for de første 4 toners vedkommende, kan man på grundlag af Eks. 28 konkludere, at disse *foruden* den omtalte "kronologiske" rækkefølge af kardinaltegn ($\Upsilon - \mathfrak{G} - \mathfrak{L} - \mathfrak{P}$) *tillige* udtrykker følgende kardinale succession:

$$\Upsilon_{(\text{kardinal } \sigma)} - \mathfrak{L}_{(\text{kardinal } \varphi)} - \mathfrak{P}_{(\text{kardinal } \mathfrak{h})} - \mathfrak{G}_{(\text{kardinal } \mathfrak{D})}$$

I denne rækkefølge manifesteres Det kardinale Kors, der altså ses at kombinere to antagonistiske principper i en afstand af 90° fra hinanden (Eks. 29):

Eksempel 29



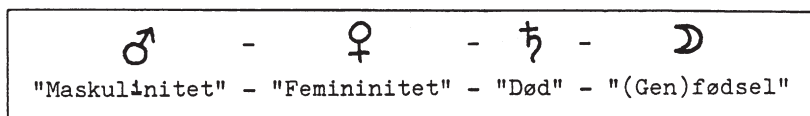
Den cykliske kombination af ∞ -række og Dyrekreds rummer altså på én gang en cirkulær, "kronologisk" og en korsformet følge af kardinaltegnene, hvad der resulterer i en tvetydighed, som det er nødvendigt, men ingenlunde let af fastholde i bevidstheden. Eks. 30 viser den kendte kombination af ∞ -række og Dyrekreds, men nu med tilføjelse af Det kardinale Kors, der også ses at være struktureret hierarkisk i forholdet 1:4:

Eksempel 30



Hvis man tillader sig den antagelse, at ∞ -rækken mirabile dictu er et billede på selve tidsdimensionen forstået som den samtidige tilstedeværelse af et uendeligt antal hierarkisk indbyrdes forbundne tempolag, der strækker sig fra det uendeligt langsomme til det uendeligt hurtige, kan man måske tolke dén i realiteten simultane ansats af Det kardinale Kors, som ∞ -ræk-
kens første 4 toner på et uendeligt hurtigt tempoplan repræsenterer, som et udtryk for maximal igangsætningskraft eller tilblivelsesvilje, jvf. astronomernes "Big Bang"-skabelsesteori. Specielt i lyset af de involverede planet-
symbolers traditionelle betydningsindhold kan man måske ligefrem driste sig til at kalde Det kardinale Kors — og dermed de første 4 ∞ -rækketoner — for et symbol på den universelle skabelses- og udviklingslov: Den vandrette korsakse symboliserer da med sin ♂ – ♀ -polaritet selve evolutionens grundlæggende *forudsætning*, der altså kan siges at bestå i den spændingsfyldte modsætning imellem et maskulint og et feminint princip, mens den lodrette korsakse med sin ♀ – ♂ -polaritet symboliserer evolutionens ikke mindre spændingsfyldte *grundvilkår*, som hedder død og (gen)fødsel. Denne synsvinkel er interessant at sammenholde med den rent tekniske metode til ∞ -ræk-
kens tilvejebringelse, der jo som sine nødvendige og tilstrækkelige betingelser fordrer blot to indbyrdes forskellige toner ("forudsætningen") samt et udviklingsprincip, der siger: "Omvending af begyndelsesintervallet ud fra tone nr. 1 og retvending ud fra tone nr. 2" ("vilkåret"). I lyset af ovenstående betragtninger vil vi derfor tillade os at antage, at den universelle evolution

er baseret på følgende fundamentale lovmæssighed:



Hvis man nu sammenholder de 4 kardinalers hhv. aktive og reaktive karakter (jvf. Eks. 28) med de tilsvarende planeters maskuline hhv. feminine natur (jvf. Eks. 27), kan man yderligere gøre den interessante iagttagelse, at Det kardinale Kors — og dermed ∞ -rækkens cykliske 16-tonefragment — i realiteten beskriver en bevægelse fra maximal +-spænding til maximal --spænding:

1. fase:	♂	=	++	-kvalitet (aktivt tegn/ maskulin planet)
2. fase:	♀	=	+÷	-kvalitet (aktivt tegn/ feminin planet)
3. fase:	‡	=	÷+	-kvalitet (reaktivt tegn/ maskulin planet)
4. fase:	☽	=	÷÷	-kvalitet (reaktivt tegn/ feminin planet)

∞ -rækkefragmentet kan m.a.o. i en vis forstand opfattes som et elektrodynamisk felt med en klart defineret +/- -polaritet!

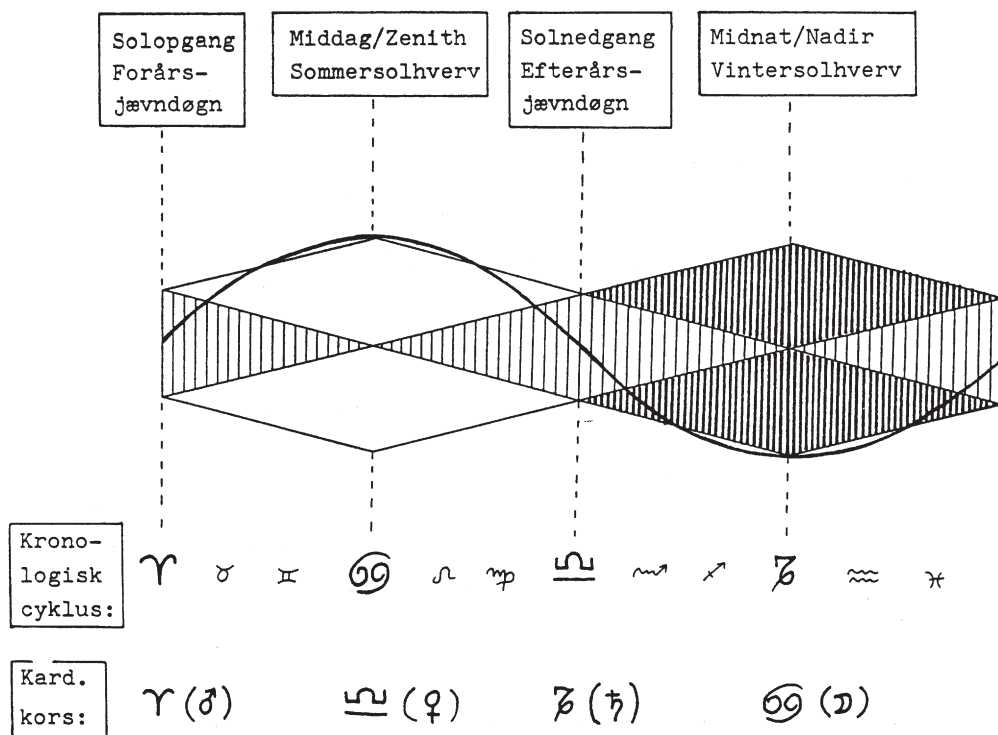
Man kan altså konkludere, at det cykliske 16-tonefragment astrologisk set udtrykker et polyrytmisk samspil imellem 3 og 4 faser, der må karakteriseres som hhv. latente, dvs. skjulte for en umiddelbar betragtning, og åbenbare, dvs. direkte opfattede. Ifølge den esoteriske lære er 4-tallet netop — i modsætning til det åndelige og usynlige 3-tal — materielt og umiddelbart tilgængeligt for perceptionen, hvilket just er et karakteristisk grundtræk ved både ∞ -rækken og den tidligere beskrevne musikalske cyklus.

5. Det cykliske mønsters relation til døgnet og året

Det er naturligvis nærliggende at drage paralleller fra det på ∞ -række og Dyrekreds baserede cykliske mønster til de to fundamentale cykliske tidsforløb, vi til stadighed befinder os i, nemlig *døgnet* og *året*.

Eks. 31a illustrerer, hvorledes de pågældende forløb kan opfattes som en evig interferens imellem en "lys", konstruktiv eller opbyggende livskraft, som er maximal ved Middag/Sommersolhverv og minimal ved Midnat/Vintersolhverv, og en dermed antagonistisk "mørk", destruktiv eller nedbrydende døds kraft, med indbyrdes ligevægt (omend med "modsat fortegn") i de to jævndøgns punkter. Den på figuren tilføjede sinusbølge har til formål at uddybe symbolikken i denne proces, mens den cirkulære og den korsformede følge af kardinaltegn udtrykker figurens paradoksale "i-tidige" og "uden-for-tidige" dobbeltaspekt, der jo viser sig i det tilsyneladende trivielle, men i grunden dybt mystiske faktum, at ikke to døgn eller år er identiske samtidig med,

Eksempel 31a



at selve den cykliske proces, de repræsenterer, er evig og uforanderlig (jvf. s.79). Denne enkle figur kan man meditere længe på med udbytte, specielt på baggrund af forestillingen om at alt i universet i realiteten er vibrationer. En nærliggende association er tillige den taoistiske filosofi, der opfatter alt som værende i evig forvandling imellem en maskulin, "lys" Yang- og en feminin, "mørk" Yin-yderpol.

Når man betragter Eks. 31a og funderer over de 4 årstiders hhv. døgn-fasers generelle karakteristika, forekommer en analogidannelse til den beskrevne musikalske cyklus' 4 faser rimelig:

1. fase = **EXPOSITION**: Forår/Morgen (Υ / ♂): Markerer påbegyndelsen af en ny cyklus og de vitale kræfters gennembrud. Opvågningen. "Lysets sejr over mørket" eller "livets genfødsel" er her en fuldbyrdet kendsgerning. Alt er nyt og friskt — "vi har fremtiden for os".

2. fase = **REEXPOSITION**: Sommer/Middag (☉ / ♀): ¹¹ Markerer det

11. Reexpositionen kan i lyset af planetsymbolikken karakteriseres som den maskuline expositions feminine modstykke, hvilket falder godt i tråd med den traditionelle esoteriske opfattelse af 1-tallet (og dermed alle ulige tal) som maskulint og 2-tallet (og dermed alle lige tal) som feminint. På tilsvarende måde fremtræder polariseringen og regenerationen

cykliske forløbs højdepunkt i form af de vitale kræfters kulmination. Aktivitetsniveauet er maximalt højt, livsprocesserne udfolder sig frit og uhæmmet på baggrund af et minimum af modstand — “alt står i fuldt flor”. Klar dagsbevidsthed. Gradvist vågner imidlertid fornemmelsen af, at “det går imod afslutningen!” Hvem kender f.eks. ikke den begyndende træthed eller den let vemodige stemning, der kan være over en solfyldt sensommereftermiddag?

3. fase = *POLARISERING: Efterår/Aften* ($\mathfrak{P}$ / $\mathfrak{H}$): 1. fases antagonist. Vitaliteten tager af, og nedbrydningskræfterne tager overhånd — det er forfaldsprocessernes og tilintetgørelsens tid. Jeg-bevidstheden suspenderes midlertidigt ved individets overgiven sig til søvnen. For en overfladisk betragtning er der tale om en højst deprimerende situation, men den skal naturligvis ses i sit rette perspektiv, som er “fødsel gennem død”.

4. fase = *REGENERATION: Vinter/Midnat* ($\mathfrak{O}$ / $\mathfrak{D}$): 2. fases antagonist. Naturen og den sovende udviser intet ydre tegn på liv, men under sne og isdækket og i den ubevægelige krop med de lukkede øjne virker de regenererende energier stadigt mere aktivt i deres forenede stræben hen imod det fælles mål, som er genfødsel og dermed fornyet ansats af det cykliske mønster, fornyet aktivitet.

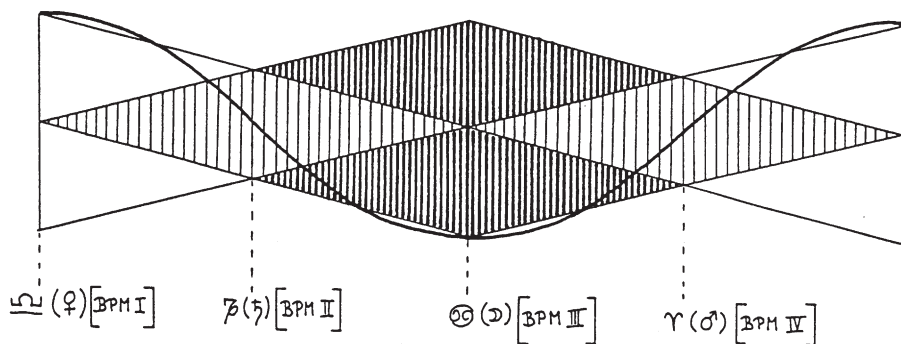
I lyset af ovenstående analogidannelse kan vi m.a.o. begynde at opleve musikken som et cyklisk-hierarkisk væv af døgnfaser, årstider eller “elektromagnetiske felter”, hvad der resulterer i en uendelig nuancerigdom, eftersom ethvert musikalsk øjeblik da vil bestå af sin egen unikke blanding af “lys” og “mørke”, opbygning og nedbrydning eller udfoldelse og hæmning. Vi så f.eks. klare eksempler på “lyskraftige” og “natsorte” passager i Chopin-sonatens førstesats i forb. m. de udtrykspotenserede steder, hvor vi befandt os i den samme fase på flere hierarkiske planer samtidig, jvf. s. 101.

6. Supplerende bemærkninger II

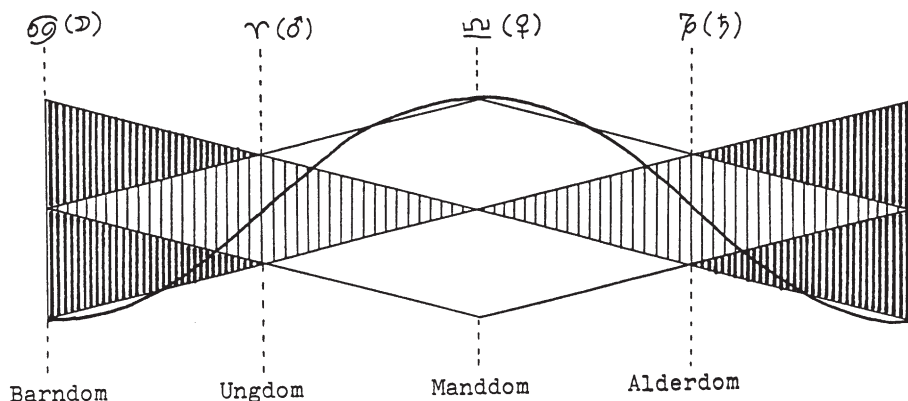
Man må imidlertid hele tiden have tve- eller sågar flertydigheden for øje, når man analyserer musik efter de beskrevne principper. Dette er dog næppe en svaghed ved den præsenterede analytiske model, men tværtimod et udtryk for dens fleksible styrke. Vi må her ligesom på andre områder acceptere, at tingene ikke altid er “enten-eller”, men ofte kan være “både-og”. Musikkens *form* er i de undersøgte eksempler principielt altid i overensstemmelse med grundmønstret Eks. 31a, mens dens *indhold* og hele karakter meget vel kan stille dette i forskellig belysning. Kun i sjældnere tilfælde går form og indhold op i dén højere enhed, der siger: “Eks. 31a, både formalt og indholdsmæssigt”. Dette gælder, som vi senere skal se, i stor målestok for f.eks. 1. sats af Sibelius’ 5. symfoni, dog med detailformale modifikationer, men også i

som hhv. maskulin (svarende til $\mathfrak{P}$ -symbolet) og feminin (svarende til $\mathfrak{D}$ -symbolet).

Eksempel 31b



Eksempel 31c



langt mindre målestok hos J. S. Bach i hans tidligere omtalte G-Dur menuet fra "Notenbüchlein": Reexpositionen t. 9–16 dæmper forløbet ("det går imod afslutningen"), polfasen t. 17–24 kaster en tydelig skygge over landskabet ("det går imod midnat"), mens vi i regenerationsfasen t. 25(24)–32 påny går "lysere tider" imøde.

Eks. 31b og c, der tager udgangspunkt i nogle af det cykliske forløbs andre kardinalpunkter, kan siges essentielt at udtrykke hhv. en *psykologisk* og en *biologisk* variant af grundmønstret Eks. 31a. Den psykologiske model skal vi senere vende tilbage til og her blot i forlængelse af, hvad der tidligere (s. 109) er blevet sagt, knytte et par helt generelle betragtninger til den biologiske, der afspejler alle levende organismers — f.eks. menneskets — livscyklus: Vi fødes ud af mørket (♀ og ♂ er moder- og barndomssymboler), vokser op, udvikler os og vender i vor ungdom foretagsomt den meste energi udad i omverdenen (♂ / ♀). På livets højdepunkt — livskurvens balancepunkt (♀) — begynder vi at harmonisere vore bestræbelser med henblik på det samlede resultat af vort liv, ligesom vi i mødet med kærligheden til

et andet menneske af modsat køn sørger for slægtens videreførelse (♀). Samtidig markerer dette punkt imidlertid “dødens fødsel” i det skjulte (Jung) — den sorte “dæmperkraft” begynder at tiltage. I livets aften, hvor vitaliteten gradvist klunger af, vender vi nu kontemplativt den meste energi indad på vejen tilbage mod vort udgangspunkt, mørket, som vi forbereder os på atter at møde — en erfaring rigere så at sige (⚡ og ☿ er alderdoms- og døds-, men også visdomssymboler).

Vi møder ofte i musikken netop de karakterielle modifikationer af grundmønstret, som Eks. 31b og c repræsenterer. I den tidligere omtalte A-Dur sonate af Mozart udtrykker den lille cyklus t. 1–4 nærmest Eks. 31b, mens t. 1–8 forløber i overensstemmelse med første halvdel af Eks. 31a. T. 9–12 repræsenterer derimod Eks. 31c's anden halvdel, idet den smilende og luftigt-lette (♀ / ☿) polariseringsfase (t. 9–10) bortset fra det saturnisk immobile orgelpunkt udpræget har karakter af “fuld udfoldelse”, mens regenerationen (t. 11–12) indeholder rigide ⚡ -accenter.

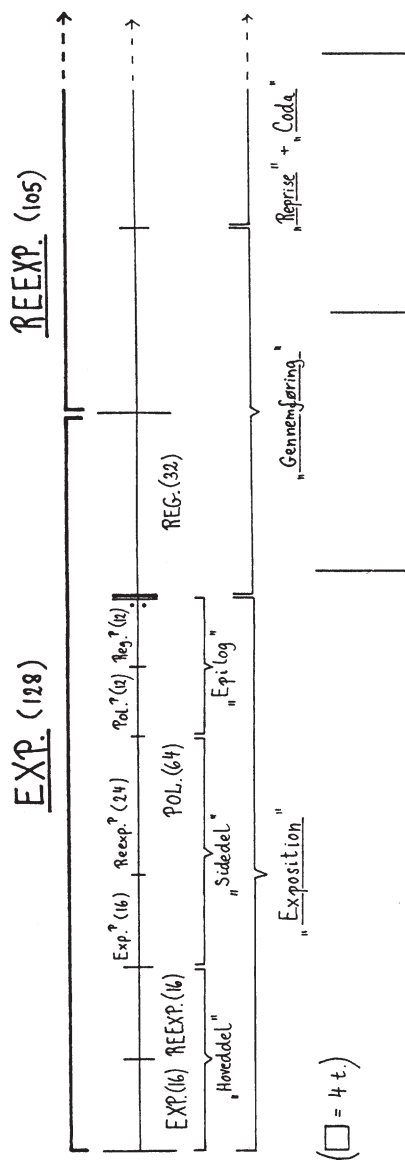
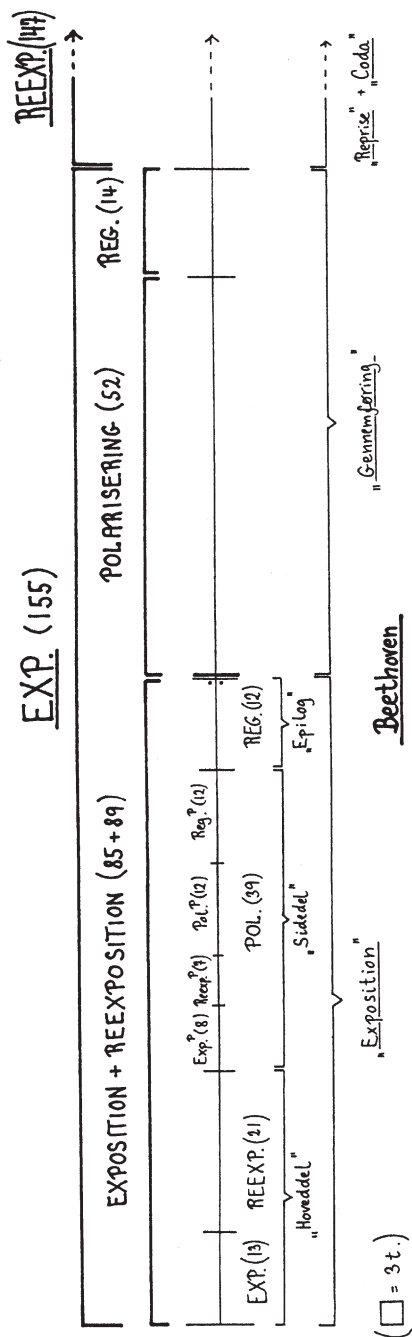
De første 85 takter i Beethovens “Waldstein”-sonate kan som helhed siges at udtrykke Eks. 31c, da reexpositionen t. 14–34 fremstår som en mere kraftfuld udfoldelse af expositionens musikalske materiale, mens polfasen udgør forløbets lyse, venusiske middagshøjde. Regenerationsfasen, der svarer til sonateformens epilog, sætter ind i t. 74 og fører gradvist tilbage til udgangspunktet v.h.j.a. en længere, sekventisk faldende passage, der netop ikke fornemmes energisk fremadstræbende, men derimod klart afsluttende. Efter så megen hektisk aktivitet må satsen nødvendigvis falde til ro, inden et fornyet opsving kan tage sin begyndelse.

Et lignende storformalt kurveforløb manifesterer sig i sonateexpositionen hos Chopin (t. 9–104), dog med den afgørende forskel, at epilogen (t. 81–104) her *ikke* som hos Beethoven kan siges naturligt at regenerere tilbage til udgangspunktet = satsbegyndelsen, men tværtimod fører videre, hen over repetitionstegnet, til den helt overordnede regenerationsfase = første halvdel af gennemføringsdelen. Man ser her, hvorledes sonateformen, trods satsens umiddelbare ydre lighed med den wienerklassiske model, hos den romantiske komponist allerede på dette relativt tidlige tidspunkt¹² har undergået en ret markant ændring, der bl.a. resulterer i en degradering af repetitionstegnet imellem (sonate)exposition og gennemføring til en rent notationsmæssig konvention uden egentlig formel betydning, og som man derfor kan tillade sig at se bort fra. Efterhånden, som den nodetro gentagelse af expositionen mister sin dybere mening, forsvinder det som bekendt også ganske. Eks. 31d viser i diagramform de omtalte forskelle imellem Beethoven- og Chopin-satsen.

I de indtil videre undersøgte eksemplarer af den fuldt udviklede høj-wienerklassiske sonate, som Beethovens “Waldstein” blot er et blandt utallige

12. Sonaten er skrevet i 1839 — sørgemarchen dog i 1837.

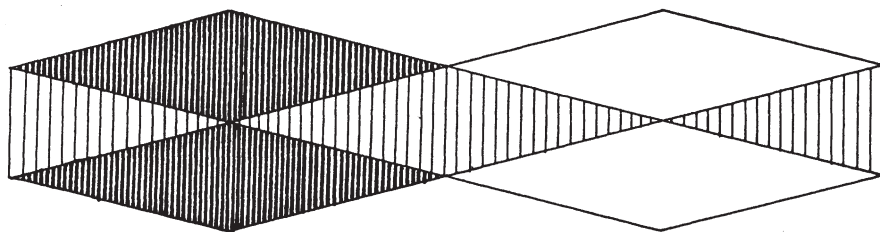
Eksempel 31d



udmærkede eksempler på, udgør sonateexpositionen imidlertid normalt en hel 4-faset cyklus og dermed på et højere hierarkisk plan en storformal exposition, der nødvendigvis må gentages, dvs. reexponeres, for at gennemførselsdelen for alvor kan komme til at fungere som storformal polarisering og regeneration, hvad den netop ofte gør. Disse kendsgerninger bringer én på den nærliggende tanke, at selve den klassiske sonateforms prototype eller grundlæggende formale idé måske i realiteten har sin rod i det beskrevne cykliske mønster. En sådan antagelse åbner naturligvis for et helt uoverskueligt stort og endnu ganske uopdyrket studiefelt, der hermed er givet frit til den interesserede læser.

Hvad endelig det tidligere (s. 94) berørte forhold angår, at det hos Beethoven — og altså også hos Chopin — er sonateformens hoveddel (= exposition + reexposition), som er mørkt-kaotisk eller Dionysisk, og sidedelen (= polariseringen), som er dagklar og Apollinsk, kan dette nu forstås ud fra Eks. 31e, der så at sige udgør "negativ-billedet" af grundmønstret Eks. 31a. Det er i begge tilfælde, men navnlig hos Chopin, en "sort sol", der ved hovedtemaets første indtræden stiger op over horisonten!

Eksempel 31e



De to sidedeles lyse, venusiske karakter kan evt. også "forklares" ud fra en betragtning af Eks. 25 (s. 109). Forløbets midtpunkt har jo netop *dobbelt*

♀ -betoning ved både at være ♀ -ansats i den kronologiske tegnfølge og ♂ -centrum på det overordnede 3-leddede plan, hvilket m.a.o. kan siges at udtrykke maximal "væren" eller "eksistentiel nydelse" (jvf. senere).

Under alle omstændigheder, dvs. uanset hvorledes et givet musikstykke konkret etablerer sine større eller mindre kontrastvirkninger, så består dialektikken som et af vor musikkulturs mest fundamentale kendetegn, og det er karakteristisk, at denne har en tendens til at gøre sig gældende på et ganske bestemt tidspunkt i det musikalske forløb. Ikke sjældent er det netop dette faktum, der tydeligst afslører det pågældende musikstykkets underliggende cyklisk-hierarkiske struktur ved sin præcise markering af polfasens indtræden. Helt generelt kan vi måske tillade os at drage den slutning, at når polfasen kaster dystre skygger ind i et overvejende lyst og idyllisk musikalsk univers, ligger betoningen på den korsformede kardinalitet med dens

♂ / ♀ -symbolik (jvf. Eks. 30, s. 114), mens hovedvægten i det omvendte tilfælde ligger på den ovennævnte dobbelte ♀ -betoning.

Endelig lader det sig gøre at anskue karakterkontrasten imellem hoved- og sidedel i specielt Chopin-sonaten som et udtryk for det klassiske psykologiske begreb "indre modsatkønnethed": Hoveddelens karakter er udpræget maskulin, men da det pågældende afsnit står i moll, rummer det tillige et feminint element, dvs. vi har her at gøre med en "anima"-symbolisering. Sidedelens karakter er derimod lige så udpræget feminin, men ved dens samtidige stærke Dur-betoning er det her omvendt "animus"-begrebet, der kommer til udtryk.

Appendix A

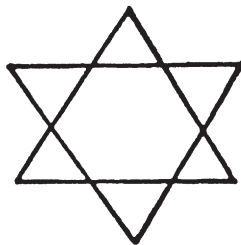
For at kunne nå til en dybere indsigt i sammenhængen mellem ∞ -rækkens første 16 toner og Dyrekredsens 12 tegn er det nødvendigt først at notere de 16 toner i deres respektive oktavleje ud fra kvintopstillingen som angivet i hovedtekstens Ex. 27 og tillige spalte enhver af dem i 3 "brøktoner", hvorved Dyrekredsen kan interpoleres på strukturen rent formelt, jvf. hovedtekstens Ex. 24:

Eksempel 1

Example 1 shows a musical staff with 12 measures. Above the staff are 12 symbols: γ , δ , Π , Θ , Ω , Ψ , Σ , Υ , Φ , χ , ψ , and Υ . Below the staff are arrows indicating movement: $\nearrow$, $\searrow$, $\nearrow$, $\searrow$, $\nearrow$, $\searrow$, $\nearrow$, $\searrow$, $\nearrow$, $\searrow$, $\nearrow$, and $\searrow$. The staff is divided into three groups of four measures each, with the text "ild - jord - luft - vand" written below each group.

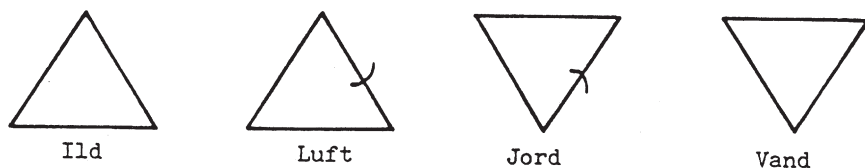
I denne figur ses der at herske direkte overensstemmelse imellem intervalretningen inden for hvert af de første 11 tegn og disses tilhørsforhold til de 4 aristoteliske elementer ild, jord, luft og vand, idet ilden og luften ifølge den esoteriske tradition stiger til vejrs, mens jorden og vandet synker nedad, hvilket selvfølgelig svarer til, hvad der umiddelbart kan iagttages i den fysiske virkelighed. Denne elementernes naturgivne bevægelsesretning finder sit symbolske udtryk i Seksstjernen, der er sammensat af en trekant med spidsen opad, symboliserende ildens og luftens opstigning, og en trekant med spidsen nedad, symboliserende jordens og vandets af tyngdeloven betingede synken:

Eksempel 2



Luftelementets stigende tendens er imidlertid stærkere eller mere udpræget end ildens, og jordelementets faldende tendens er tilsvarende stærkere end vandets, hvilket i symbolsproget sædvanligvis angives på følgende måde:

Eksempel 3

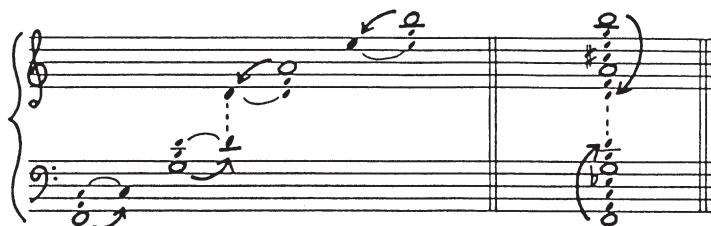


Betragtes derfor ikke blot intervalretningen inden for hvert dyrekredstegn i ovenstående Ex. 1, men tillige intervallernes rent faktiske størrelse, ses en mere præcis elementær overensstemmelse inden for hver gruppe à 4 tegn at være ret udpræget: I den første gruppe eller elementfølge stiger lufttegnet

⌘ kraftigere (↗) end ildtegnet √ (↗), og jordtegnet ♂ falder tilsvarende kraftigere (↘) end vandtegnet ☹ (↘). I den anden gruppe stiger lufttegnet ≡ kraftigere end ildtegnet ∪, og i den tredje gruppe stiger lufttegnet ≡ kraftigere end ildtegnet ↗. De springende punkter er jordtegnet ♀ og vandtegnet ♀ i den anden gruppe, der tilsyneladende falder lige kraftigt (2 oktaver + stor tert), samt især vandtegnet ☹ i den tredje gruppe, som indeholder en tonegentagelse og derfor tilsyneladende slet ikke har nogen bevægelsesretning.

Disse problemer løser sig imidlertid, hvis man i stedet for den heptatone diatoniske skala lægger en mere "primitiv" eller fundamental 4-toneskala til grund for ∞-rækkens udviklingsforløb efter følgende princip: Kvintopstillingens toner c, d¹ og e² kan akustisk opfattes som hhv. F's superharmoniske kvint samt h²'s superharmoniske kvint, idet hele opstillingen som tidligere nævnt (s. 110, fodnote) udgør et sammenhængende resonanssystem, se Ex. 4:*

Eksempel 4



Vi kan m.a.o. erstatte tonerne c, d¹ og e² i ∞-rækkeforløbet med deres respektive super- eller subharmoniske kvintfundamenter F, g, a¹ og h², hvad der straks løser problemet i den andet elementfølge, hvor jordtegnet ♀ nu ses at falde kraftigere end vandtegnet ♀ (lufttegnet ≡ stiger fremdeles kraftigere end ildtegnet ∪):

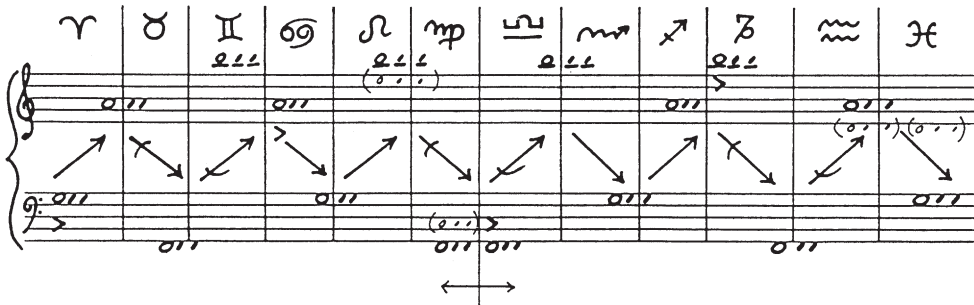
* Teksten første del skal rettelig lyde således: "Kvintopstillingens toner c, d¹ og e² kan akustisk opfattes som hhv. F's superharmoniske kvint, g's superharmoniske kvint eller a¹'s subharmoniske kvint, samt h²'s subharmoniske kvint, idet hele ..."

Eksempel 5



Tilbage står endnu problemet m.h.t. tonegentagelsen i $\mathcal{H}$, der imidlertid nu kan omformuleres til hvilket af de to d'er, der skal tolkes subharmonisk hhv. superharmonisk. Den esoteriske tradition opfatter Dyrekredsens sidste 6 tegn som en retrograd, "natlig" spejling af de første 6 tegn. Denne spejling omkring en midterakse imellem $\mathcal{P}$ og $\mathcal{U}$ ses umiddelbart manifesteret for de midterste 12 ∞ -rækketoners vedkommende i Ex. 5, og det forekommer derfor rimeligt at tolke det første d^1 (tone 15) subharmonisk, dvs. som a^1 's underkvint (svarende til tone 2), og det andet d^1 (tone 16) superharmonisk, dvs. som g 's overkvint (svarende til tone 1), hvorved spejlsymmetrien kompletteres. Derved kan man nu konstatere, at vandtegnet $\mathcal{H}$ falder, men at det vel at mærke ikke falder så kraftigt som jordtegnet $\mathcal{Z}$ (lufttegnet $\mathcal{W}$ stiger fremdeles kraftigere end ildtegnet $\mathcal{X}$):

Eksempel 6



Tager man yderligere de i hovedteksten s. 108 omtalte betoningsforhold i betragtning, ses overensstemmelsen imellem ∞ -rækkens første 16 toner og Dyrekredsen nu i enhver henseende at være total.

Anmeldelser

Herbert Killian (ed.): Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1984

At long last the complete memoirs of Natalie Bauer-Lechner have been published, complete in the sense that they are based on the only surviving source: the original manuscript of the first publishers, E.P. Tal & Co. The diaries that were the original source for these memoirs and from which Natalie Bauer-Lechner published excerpts in *Der Merker* as early as 1912 (III, p.184–188) and in the *Musikblätter des Anbruch* in 1920 (p.306–309), were unfortunately lost after the Second World War. The first edition of the memoirs was published only after the death of the author, in 1923. The editor, Johann Killian, and especially the publishers of that edition chose to suppress passages and even chapters that were thought to be too private and, because of the lack of historical interest in Mahler at that time, too trivial to be published. Many of these passages have been reinstated and some chapters have been supplemented by Natalie Bauer-Lechner's collection of "Mahler-Aussprüche" published in the above mentioned *Musikblätter des Anbruch*.

The restored passages: whole chapters, paragraphs, and the occasional sentence, make up an extensive part of the new edition, roughly adding a third to the first edition's volume. The themes touched upon in these previously-omitted parts cover a wide spectrum: aesthetical and ethical questions, the reception of Mahler's work as a conductor and composer, performance-practice as the conductor of his own and other composers' work and especially as the director of opera, his view of other composers and performers, comments on the process of composing, and, lastly, Mahler as a human being. Most of the passages related to aesthetics and ethics, in particular those that deal with the question of programme music and those that link Mahler to the ideology of the Wagner-circle, have already been printed in Constantin Floros' *Gustav Mahler vol.I: Die geistige Welt*, Wiesbaden 1977 (pp.193–201). But there still remain some tidbits for those who are interested in questions related to ideology: for example a Wagner-Schopenhauer related comment in connection with the "Fischpredigt" of the Second symphony, where Mahler remarks that he can only compose such a piece of music if he sees its content (Vorgang) before him "as a most direct perception" (allerunmittelbarsten Anschauung), "for every art depends on the perception" (p.28). Another time he clearly refers to Schopenhauer's idea of the

ever-progressing consciousness of the Will in saying that he realises more and more that even a beetle is an individual whose life one has to respect "as also we and our lives most certainly are dependent a hundred times over on the mercy (Schonung) of such superior living beings (höherer Lebewesen) (as for example of our earth which is surely such a superior individual)" (the twelfth of July, 1900, p.158). Also the revised edition of the memoirs provides yet another sketch of titles for the third symphony, in the form of a letter from Mahler to Natalie Bauer-Lechner, dated the third of September, 1895 (p.36).

The most interesting sections of the restored parts — since the parts concerned with the question of aesthetics and ethics were already mostly published in *Floros* vol.I — are the ones that deal with Mahler's performance-practice, both as a conductor and as an opera-director. Together with the great amount of similar sources presented by de la Grange in his recently completed Mahler-biography the material on performance-practice in connection with Mahler has now become much more accessible.

Natalie Bauer-Lechner gives many descriptions of Mahler's expressive way of conducting (for example p.42). She quotes him for saying that to get the orchestra to play certain expressions "one can only *paint* what the measure contains (erfüllt)" and she immediately paraphrases him in Wagnerian-Schopenhauerian terms: his conducting consisted of a "visual perceptive pre-shaping of the whole spiritual and sensual content of a piece" (*bildnerisch-anschaulichen Vorgestalten des ganzen geistigen und sinnlichen Inhalts eines Werkes*) (p.110), a paraphrase Mahler no doubt would have agreed with, as he repeatedly refers to Wagner as his ideal in both practical musicianship and in ideological questions, and furthermore was often compared to Wagner in his way of conducting.

Most interesting are Natalie Bauer-Lechner's numerous descriptions of Mahler as a director of opera-productions, not only with regard to the staging itself but also with regard to the qualities he looked for in a singer. One of the aspects that Natalie Bauer-Lechner points out is the emphasis of the life-like quality in both set design, acting and singing — "life-like" understood not in the sense of a naturalistic copying of nature, but more in the sense of "stylized life" (p.180) and in the Wagnerian meaning of life as drama and dramatic truth. She points out that Mahler altered the setting of for example the spinning chamber in the *Flying Dutchman* and the shoemaker's workshop in the *Meistersinger* from the traditional hall-sized dimensions to a more intimate scale (p.106 and p.145). He also seems to have demanded life-like acting in the fighting scene in the *Meistersinger* (p.145) and in *Carmen*, where he made the participants of ensemble scenes continue with their acting while singing and not, as seems to have been the custom before, merely stand in front of the apron (p.154). Mahler's concern with the truthfulness of a scene even extended to the hair-style of women in the choir scenes in the *Dutchman* (p.107). His ideal for the pronunciation of

a sung text, again very conspicuously, is the spoken pronunciation (p.167), “the short vowels must be sung in a short way, however the music to the specific words are, otherwise the unity between words and tone is dissolved, a unity, that can be broken apart as little as body and soul” (p.167). This ideal Alma Mahler later confirms in the negative with a remark on the “*bel canto* Feindlichkeit” of Mahler’s followers (Alma Mahler: *Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940 p. 67).

Natalie Bauer-Lechner describes, among others the above-mentioned production of the *Flying Dutchman* in December 1897 at great length from the perspective of the use of stage design, lighting, and colour for the symbolic and dramatic purpose of communicating the two opposing spheres of the Dutchman and Daland. The use of very simple means to create the ominous sphere surrounding the Dutchman: his black-clad men and the ship painted black with evidently very prominent red sails seem like an anticipation of the production of *Tristan and Isolde* of 1903, where contemporary descriptions all emphasise the use of colour and lighting in general and more specifically Isolde’s tent, drenched in orange-red light in the first act. Mahler’s late-expressed opinion then, that on stage everything should have a meaning, a symbolic function, clearly predates his collaboration with Alfred Roller, which started in 1902 and which resulted in the famous stagings of *Don Giovanni* and the above-mentioned *Tristan and Isolde*, among others. In her descriptions Bauer-Lechner seems to indicate that Mahler applied Wagner’s concept of the “Gesamtkunstwerk” in his direction of opera productions and developed it even further in his own sense, taking as his point of departure from two central concepts of Wagner’s Gesamtkunstwerk — the one being “das Leben” or real life understood as providing art with material for the drama, which, when combined with music, in turn was considered the ultimate artistic expression of life (see p.180) — the other being the aim to create the “ganze Mensch” or the “whole human being”, which one contemporary quotes Mahler of having stated to be the main aim of opera (paraphrased by Oskar Bie, Mahler here speaks of “Menschwerdung”, the becoming of the “whole human being”, through the means of opera; in Paul Stefan (ed.): *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910 p.23). Generally speaking the “whole human being” seems to be a central concept in Mahler’s performance-practice, as he also points to this concept as crucial for the making of a good singer (she has in her roles got to express “eine ganze, lebenswarme Gestalt” (p.155)) and a good conductor (“ein voller und hochstehender Mensch (...)”, “who has the ability to feel (nachempfinden) what the composer thought and felt, when he created his piece” (p.114).

This long-overdue version of Natalie Bauer-Lechner’s memoirs features a great many useful additions to the original edition. The editor of the memoirs, Herbert Killian, the son of the original editor, Johann Killian, and

a great-nephew of Natalie Bauer-Lechner, has written a sensitive preface to the edition, mostly, and rightly so, concerned with drawing a picture of the remarkable woman, who was the author of the memoirs. (We will come back to Natalie Bauer-Lechner herself later.)

Knud Martner's annotations are very helpful, setting chronology right, putting events in connection with others not mentioned in the memoirs, and often supplying the reader with new information, as for example the exact reference to a Kretzschmar article on performance-practice of Early Music, which Mahler speaks of as having "struck a chord in his soul" (p.188). The placing of Martner's notes on their respective pages, however, would have been of greater convenience to the reader.

The new edition of the memoirs is equipped with good indexes, one of persons, works and locations and one indexing Mahler's works. These facilitate the use of the memoirs considerably in comparison with the old edition, which did not have an index at all. The chronological table, focusing mainly on dates concerning the relationship between Natalie Bauer-Lechner and Mahler is likewise a handy addition.

The new edition also includes an appendix which features Natalie Bauer-Lechner's divorced husband's application for retirement written on his behalf by his employer: a genealogical table of the Lechner family; memoirs of Mahler's summer retreat in the years 1893–96, Steinberg am Attersee, by the son of Mahler's sister Justine, Alfred Rosé; and Mahler's public retort to critics of his performance of Beethoven's *Ninth Symphony* with alterations according to Wagner's ideas. A few words on the choice of the appendix material would have seemed appropriate, since not all the material is obviously relevant. One is, of course, always pleased when sources are made more broadly accessible, but the retirement application of Natalie Bauer-Lechner's ex-husband, from whom she had been divorced for five years when her friendship with Gustav Mahler started, seems going a bit far.

The editor's task has been, in his own words, only to restore the passages that were suppressed by the original publishers, and to make small linguistic corrections, which, as far as I can tell, consist mostly of systematically turning all verbs in the present tense into the past tense — an interference with the original text which I find deprives the memoirs of much of the immediateness and personal commitment that makes them so sincere.

The most serious editorial omission in my opinion is the decision not to indicate which parts of the manuscript represent the restored sections, especially as they consist of anything from insertion of single words, sentences and paragraphs to whole chapters. A restoration of the original text in the manner of the exemplary new edition of Gustav Mahler's letters by Herta Blaukopf from 1892 (and thus the inclusion of the preface written by Paul Stefan to the original edition) would have been far preferable. The following is a list of the most important of the restored sections (whole chapters are indicated by their headings, the more important restored paragraphs of ex-

isting chapters are indicated by parentheses () around the respective chapter headings, the sections printed in Constantin Floros: *Gustav Mahler* volume I, p.306–309, are indicated by an asterisk *):

(Besuch in Budapest) / Berchtesgaden, Sommer 1892 / (Das Andante der Zweiten Symphonie) / (Über "Das irdische Leben" und die "Fischpredigt") / Unerwünschte Eingebung / (Werk und Wirkung) / (Dirigentenmühen) / (Brutalität der Geräusche) / (Die Größe Wagners) / (Geistige und leibliche Geburt) / Rang und Vereinigung der Künste* / Brief von Gustav Mahler an Natalie Bauer-Lechner / (Orchestertechnik und Schreibweise) / Wie Mahler dirigierte / (Abermals Hamburg) / (Mahler-Konzert in Berlin 16.März 1896) / (Die Proben) / Mahlers Menschlichkeit / Gedrückte Stimmung / (Sorgen um die Zukunft) / (Martyrium) / (Gespräch über die Dritte Symphonie, 29.Juni, 1.Juli*, 4.Juli) / (Komposition und Instrumentation 16.Juli, 25.Juli, 27.Juli*, 28.Juli*, 31.Juli*) / Kindheitserinnerungen / Über "Rübezahl" / Abschied von Steinbach / (Wiedersehen in Hamburg, September-Oktober 1896) / Proben und Aufführungen / (Ungleiches Tempo) / Urlaub in Tirol / Düstere Gedanken* / ("Der Ring des Nibelungen" (1897)) / ("Dalibor") / ("Der fliegende Holländer") / "Djamileh" / (In der Direktionsloge) / Aufführung der Bohème / Vom Musizieren / (Vom Tempo und Naturgefühl) / ("Das klagende Lied") / Ferien 1898 / "Der Ring des Nibelungen" (1898) / Das zweite philharmonische Konzert / (Das Fünfte philharmonische Konzert) / Mahler-Aufführung in Frankfurt / (Beethovens Siebente Symphonie) / Sarkasmus / Die Entstehung der "Revelge" / Das Sommer-Publikum / Vom Auswendig-Dirigieren / Tierpsychologie / (Das Mahlerhaus am Wörther See, 22. August 1899) / (Die "Meistersinger") / Erfindung und Gestaltung / (Problem der Symphonien Beethovens) / Seltenheit der Dirigenten / Überschriften und Bezeichnungen* / (Über Brahms, Dvorak und Beethoven*) / Aufführung von fünf Mahler-Liedern / Aufführung der Neunten, Kritik und Rechtfertigung / Über die Brahms-Variationen / Tolstois "Auferstehung"* / Ordensverleihung / (Marie Gutheil-Schoder) / (Hans Rott, 12.Juli 1900) / (Über Schubert) / (Das Geheimnisvolle der Kunst) / (Das Unfaßbare der Natur*) / (Vom zweiten Ich*) / Mahlers Einzel-Exkursionen / (Die Mildenburg) / Gesang und Aussprache / Mahler-Aufführung in München* / Hofkonzert / Fruchtbare Keime* / (Über Mahlers Erste Symphonie*) / Mahlers Erste Symphonie in Wien* / Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven / Wahrheit und Wirklichkeit* / "Das klagende Lied" / Erholung in Abbazia* / (Im neuen Heim) / Nächtlicher Spaziergang / Flitterwochen und Ehe mit der Muse / Rückkehr nach Wien / Vom intelligenten Singen / "Tristan"-Aufführung / "Die lustigen Weiber von Windsor" / Mahlers Vierte Symphonie in München* / Schlußwort.

The aesthetical aspect of the new edition leaves much to be desired. Often the layout is confusing, for example the facsimile of the letter from Mahler to Natalie Bauer-Lechner quoting the titles of the Third Symphony and its transcribed version are not laid out in a clear way (p.36–38); the various tables and maps are scattered throughout the book; the music examples are

clumsy, as are the relative sizes of the bold and normal type faces. There is hardly a blank page in the book. On the whole, economical consideration seems to have been the determining factor of this publication, which is a shame, as it would seem that the memoirs had deserved the right to a more aesthetically satisfying edition.

— And finally to the person who wrote the memoirs. The impression one gets of Natalie Bauer-Lechner from the memoirs is that of a “hero-worshipper” as the author of the preface to the first edition, Paul Stefan, characterises her. However, this is not the correct impression: in fact, she was one of the first emancipated women of her time. Her book “*Fragmente. Gelerntes und Gelebtes*” (Wien 1907) is a document of her personal development to an independent-thinking human being, and of the views and beliefs gained through this experience. She acknowledges a deep debt to Gustav Mahler and also to Siegfried Lipiner — a close friend of Mahler’s — for having opened her eyes to the spiritual qualities of life, but the need to develop her own personality only dawned on her when she was forced to give up the close relationship to “great, creative people” (p.29) as she phrases it, one of these (although she does not mention names) most certainly being Gustav Mahler. In the book she touches on many subjects that must have been controversial at her time, and in many countries still are. She is highly critical of the child-upbringing and education of her time, speaks out against physical punishment of children, expresses the, for many people still provocative, opinion that parents are not always the best child-rearers and that ideally the state should take over the power that the family has over children. She is outspoken about sexual relationships, claiming that girls are wrongly raised to chastity and boys to excess, and is an advocate of sexual information and the use of contraceptives — and, of course, of the right of all human beings to educate themselves according to their abilities and of women’s right to vote. She also very precisely categorises what she calls the “Frauenfrage” as an essentially middle-class phenomenon, which it still largely is today. Her views on the emancipation are, interestingly enough, bedded in the same synthesis of socialistic thought and metaphysical idealism which was prevalent in the Pernerstorfer circle (and later the Austrian Social Democratic Party), to which also Gustav Mahler and Siegfried Lipiner belonged.

Not only because she was a musician — she was a member of the “Damen-Streichquartett Soldat-Kröger” — but also because she shared a common ideological background with Mahler, she is a valuable and very qualified reporter on Mahler’s ideas. In one thesis of her book, however, she repudiates herself. She claims that “Of important people women — until now! — generally surpass men in their *being* (Sein) and *character* (Wesen): but men surpass women by far in their *action* (Tun) and *creativity* (Schaffen)” (Fragmente p.108). The editor of the new edition discloses that Natalie Bauer-Lechner presumably in 1918 published a book expressing her strong pacifistic views. The following quotations are taken from the manuscript,

which is the only surviving source, as the book itself seems to have disappeared. No comments are necessary, they speak for themselves of the ideals of their author:

"... The day will come when socialism has rooted so strongly in the whole world that the horrors of war will die out by themselves..."

The massacre of the human race will cease and transform itself into ever-higher forms of spiritual contest, into a life-confirming and life-enriching instead of destructive contest in all fields...

It is part of God's plan of the world that the war in spite of everything, as long as it has its horrible grip on the world, brings about improvements ('als Teufel schaffen muss'). Thus... the question of women's rights must be coming nearer to their fulfilment with a gigantic stride. Alone... through the brutal fact of the immense loss of the lives of men in this most deadly war. One will be glad to fill with women the huge gaps, that have opened in all fields of men's work and occupation. And thus the right to vote for women, indispensable for themselves and for society as a whole, cannot fail to be instigated..." (p.12).

For the publication of this book Natalie Bauer-Lechner was arrested, accused of treason and imprisoned for a longer period of time.

Her friendship with Gustav Mahler lasted from 1890 until his engagement with Alma Schindler ended it in 1902. As to the nature of this friendship one can only guess. It is more than likely that she herself saw the attachment in a different light than Mahler, who in his self-centred manner seems to have treated her affectionately, but essentially as someone whom it was handy to have around. The devastating effect that Mahler's engagement with Alma Schindler had on her is felt acutely in the last entry with which the memoirs are abruptly cut off: "Six weeks ago Mahler engaged himself to Alma Schindler. If I were to speak about it, I would find myself in the role of the doctor, who had to treat his nearest and dearest on life and death. To finish this therefore shall be laid in the hands of the highest eternal Master!" This experience undoubtedly later led her to write that in their lives with great men women could give men humanity (Fragmente p.109). We can only be thankful to her that she had the insight to record her relationship with Gustav Mahler and leave us one of the most important documents on his life and thinking.

Susan Haase Derrett

Joseph Kerman: Contemplating Music. Challenges to Musicology, Harvard University Press 1985, 255pp. (hardback). British edition: Musicology, Collins 1985 (hardback), Fontana 1985 (paperback)

This newly-published book by Joseph Kerman, professor of Music at the University of California, Berkeley, comes right in the middle of an ongo-

ing evaluation of musicology in the USA. Kerman's book is not a systematic survey of musicology as a scholarly field of research in the style of Ingmar Bengtsson's *Musikvetenskap* from 1977. Rather it is a work of debate, in its very personal, at times almost autobiographical, approach to the subject matter, with a conspicuous underlying tone of impatience with the author's compatriots for not having got further in the general discussion. This accounts for the polemical tone that is present throughout the book. The subject matter is the uprising of American musicologists, or at any rate some musicologists, Kerman among them, against the neopositivism that they still see as the prevailing approach in American musicological research in spite of various scattered voices against this approach since the days of Charles Seeger. Kerman sees the reason for his country's adoption of and strong roots in, neopositivism in American musicology's indebtedness to the European (that is Continental European) musicological tradition brought to the United States by immigrants such as Apel, Bukofzer, Sachs, Schrade, and others in the nineteen-thirties and forties. These immigrants institutionalized American musicology which had hardly existed as a systematic, scholarly discipline before the war — American musicologists had to be trained in Europe — and at the same time, or so it seems to the outside observer, they institutionalized the positivistic tradition they brought with them. As Kerman himself points out, they did not take into account that European positivism was not easily transferred to a country that had a totally different educational system, its students thus lacking the European educational background of the *Gymnasium*. When the immigrant-scholars realised this discrepancy they turned to academic rigour to make up for it. (This is undoubtedly right, but positivism also had its limitations in the countries *with* the *Gymnasium* background, as was to be seen later.)

In recent years it seems that American musicologists' discontent with the positivistic stand has grown steadily and that the field is in a period of re-definition. As Kerman himself formulated the situation in a talk given at a meeting of the American Musicological Society in May 1984, American musicologists must now make the long overdue move from the first step of positivism: the collecting of data, to the second step: the interpretation of these data, here paraphrasing a quotation by the historian R.G. Collingwood which he has included in his book (p.43f; page numbers here refer to the American edition).

The central theme throughout Kerman's treatment of the various traditional subdisciplines of musicology (analysis, theory, music history, ethnomusicology and performance practice) is *criticism*. This term should not be regarded as a new branch of musicology, but as a different approach to musicology as a scholarly field, an approach that is to bring musicology precisely that step forward from the first to the second level of positivism mentioned above. (It should perhaps be mentioned here that Kerman, as well as using the term musicology in its general meaning of "musikforskning", "musik-

videnskab", frequently uses it also to cover music history; I use it in the meaning of "musikforskning".)

To get hold of the concept of *criticism* is not easy and Kerman does not make it easier; it is a somewhat amorphous concept. There is no equivalent term in German or Danish for it, and it should not be associated with journalistic writing about music, although criticism may be a part of this. Kerman himself calls it "academic" or "serious" music criticism to differentiate it from the more journalistic version (p.17).

As we have noted, Kerman's preoccupation with criticism has emerged out of his understandable discontentedness with the neopositivism of the post-war years, whose prime interest lies in the objective, seemingly value-free presentation of verifiable data, and which has resulted in a quantity of editorial works. Here lies the key to Kerman's concept of criticism. The 'value-free' presentation is worthless to Kerman. Instead, Kerman advocates taking a subjective position to a subject matter and its data by evaluating and in that process, interpreting it. Kerman would like to see this critical approach infiltrating into all branches of musicology. He also emphasises the necessity for more contextuality in studies of both a historical and an analytical nature, if they are to be called critical. However, these studies in the various branches of musicology (also in ethnomusicology) should not be an end in themselves but a means towards the ultimate goal of criticism: the deeper understanding of the individual piece of music as an art work. This should include music, indeed all musics, from the earliest times to the present day, and not predominantly Early Music, which has been the tendency in Anglo-American musicology. (Kerman is, in principal, in favour of the study of all musics, but openly admits that he himself is only interested in other musics in so far as they give him insight into Western art music, p.19.) The illumination of the aesthetical quality of music is the very core of Kerman's conception of criticism; he defines criticism as "the study of the meaning and value of art works", here music (p.16), the "model for musicology" being "the movement...from the various branches and methodologies of music history towards the actual music" (p.126). Indeed, it is the musicologist's personal aesthetical experience that should guide her research. This makes itself felt in the language that is used in conveying her critical opinion, Kerman's own book, with its highly subjective tone, is a striking example of it.

Apart from stating that literary criticism is his inspiration (but without discussing how literary criticism is to be transferred to criticism in musicology), Kerman does not feel himself to be in a situation to describe the theoretical foundations of his concept of criticism, instead he refers to his own Byrd-studies *The Masses and Motets of William Byrd* (Berkeley and Los Angeles 1981), in which he uses a variety of methods to illuminate his opinion of the music's aesthetical value. Among other examples, he also refers to Anthony Newcomb's studies in 19th-century music and his book

The Madrigal at Ferrara 1579–1597 (Princeton 1980). Charles Rosen's work *The Classical Style* (New York 1971) emerges from Kerman's book as the absolute proto-example of criticism.

What makes me somewhat uneasy in Kerman's insistence on the aesthetical goal of his concept and his emphasis on the musicologist's own aesthetical experience as the guiding force in her critical approach to research in music, is his understanding of the aesthetical value of music itself. If the establishment of the aesthetical value of music is to be the goal of one's concept, one should at least make an investigation into how the aesthetical value of music is determined and how it is defined. Value is only possible in relation to a system. This system — whatever it is and however it is to be defined — is never discussed or even recognized as having a central position in making an aesthetical decision. It is assumed to be understood. In his unwillingness to theorize on what he himself calls an "abstract level" (p.124), Kerman's concept of criticism is in danger of tacitly or unconsciously establishing a new (although considerably enlarged) canon of 'classical music' — to replace the old canon, a result of Schenker's analytical theory, that Kerman criticises heavily (as he does Schenker's theory in general, p.69ff). Moreover, as a consequence of not having a formulated basic theory Kerman is on his way to create the same kind of "patchwork-quilt" (though now consciously subjective), he accuses the post-war positivists of working on (p.44).

Kerman presents his concept of criticism upon the background of Anglo-American musicology, which gives us an interesting insight into musicology as it has been practised in these two countries since the first world war. We follow British musicology in its quite recent transition from a discipline largely dominated by the dilettante (in the best meaning of the term) into established, professional musicology. In Kerman's opinion, and to his regret, this move has consolidated neopositivism in British musicology, his main target here is Iain Fenlon's work. We are also introduced to the American Charles Seeger, among others, whose writings seem worth another look at. And we are given an impression of how important an influence the work on the *New Grove's Dictionary* has had on Anglo-American musicology. Surprising for the Danish reader is the fact that Kerman seems to take so little account of what has happened in current musicological research in Continental Europe in its uprising against positivism at the end of the nineteen-sixties and during the seventies (and the eighties for that matter). Kerman only deals with the more traditional branches of musicology. New fields like psychology, semiotics, sociology, the reassumed hermeneutics, and communication-theory in general, which have had a strong influence in the continental countries, are scarcely mentioned, if at all.

Furthermore, apart from the obligatory reference to Adorno, the only German scholar Kerman mentions is Dahlhaus. This is understandable, as his own ideas seem to coincide somewhat with those of Dahlhaus, especially Dahlhaus' advocacy of methodological pluralism on the basis of a

structural approach, or on the ground of a "Prinzip der Prinziplosigkeit" as Dahlhaus himself puts it in *Grundlagen der Musikgeschichte*. But there are many others whose work lean toward criticism: Bernd Sponheuer, Tibor Kneif, H.-H. Eggebrecht et al. (As a footnote let me mention that only in recent years has a start been made in translating Dahlhaus' books into English, in some cases many years after they were first published in German (e.g. *Musikästetik* from 1967, translated in 1982; *Grundlagen der Musikgeschichte* from 1977, translated in 1983) and they are thus first now starting to make an impact on Anglo-American musicology. Adorno, whose work has had a major influence on Continental European research (and not only on left-wingers, see for example Eggebrecht's *Die Musik Gustav Mahlers*) has hardly had any impact in the USA — the exception being Rose Rosengard Subotnik. It seems that American musicology has had a hard time getting out of its insularity, a characteristic, that according to Kerman applies to Britain, too.) As Kerman is interested in dealing with music, a look at Georg Knepler and Harry Goldschmidt also seems appropriate, as they, too, work from the ground of methodological pluralism, though admittedly they have a different basic approach. None of these researchers' works are discussed, nor are Dahlhaus' ideas, in spite of Kerman's mentioning him. Although Kerman's main concern is Anglo-American research, a serious discussion of current Continental European ideas which stem from the same situation his own country's musicology finds itself in, would nevertheless seem fruitful to me.

But in spite of these shortcomings Kerman's *Contemplating Music* is a most interesting book, which is sure to spark off many discussions, especially in the USA and Britain, for whose musicological world it is written. (A broader view on current Anglo-American musicology is given in D. Kern Holoman and Claude V. Palisca (ed.): *Musicology in the 1980s*, New York 1982, to which Kerman is also a contributor.)

Susan Haase Derrett

Erik Kjellberg: *Svensk jazzhistoria. En översikt*. 295 s., Norstedts förlag, Stockholm 1985.

Tiden er inde til udarbejdelse af nationale jazzhistorier, kunne det se ud til. Det er allerede mange år siden der både i Danmark og Sverige blev udgivet antologier med ældre jazzindspilninger, men efter en række eksempler på bøger, hvor den nationale jazz har fået mindre afsnit, ser vi nu eksempler på, at den bliver gjort til selve sagen, også i bogform.

Erik Wiedemanns doktorafhandling fra 1982, *Jazz i Danmark*, et værk i to bind og med tre kassettebånd, har for vor egen del ført tingene grundigt til protokols frem til 1950, og det er umuligt ikke at trække Wiedemanns arbejde frem, når man skal vurdere den første svenske jazzhistorie, som

er skrevet af professoren i musikvidenskab ved Uppsala Universitet, Erik Kjellberg.

Skulle det siges meget kort, kunne man fristes til at påstå, at Kjellbergs bog er ligesom Wiedemanns, bare dårligere.

Dermed mener jeg, at begge bøger har et absolut minimum af musikalsk analyse. Men hvor Wiedemann til gengæld har en klar musiksociologisk holdning, så hans arbejde på spændende vis skildrer jazzen i samfundet, så er det sværere at finde ud af, hvilken holdning Kjellberg har til stoffet — når man ser bort fra, at hans ubetvivlelige kærlighed til jazzmusikken et par gange kommer for skade at skinne igennem hans forbavsende tørre og konstaterende fremstilling.

Sveriges efter min mening mest originale jazzskribent, Ingmar Glanzelius, har i *Dagens Nyheter* karakteriseret Kjellbergs bog som “en kronologisk telefonkatalog, sammanställd av namn och årstal som under årens lopp stått i fack- och dagspress”, mens Bertil Sundin i *Orkesterjournalen* konstaterer, at “en fråga som tränger sig på allt kraftigare är varför Kjellberg har skrivit boken. Vad vill han uttrycka? Vad lägger han in i begreppet historia?”

Og Sundin må konkludere, at bogen ikke rummer noget svar. Bogen har et videnskabeligt værks ofte kølige sproglige tone (som nævnt med enkelte undtagelser), men den har ikke et sådant værks distance til stoffet. Den sætter ikke jazzen ind i nogen sammenhæng. Sociale forandringer har kun interesse målt ud fra, om de gør det lettere eller vanskeligere for de bedste musikere at leve af at spille jazz — og selv i den forbindelse nævnes forandringerne stort set ikke. Forfatteren konstaterer blot, at i dette eller hint tiår blev det lettere, hhv. vanskeligere at være ægte jazzmusiker.

Bogen problematiserer ikke. Den analyserer heller ikke. Den refererer først og fremmest. Den fører til bogs, og bliver nærmest et katalog. Den begynder *från början* og kører frem med en inddeling i tiår, således at hvert kapitel med forfatterens egne ord bliver “en detaljrik krönika över årtiondets viktigare händelser och musiker”.

Detaljerne går især på navnene. Jeg har ikke kunnet finde en eneste musiker, Kjellberg har glemt at nævne — men man kan ofte spørge sig selv: hvad skal man med den meget lange række af ofte glimrende musikere, som lige netop er nævnt én gang i bogen?

Forfatterens sympati viser sig kvantitativt. 1950'erne er for ham det centrale tiår og får klart den mest udførlige behandling — fyldigere end tyverne og trediverne tilsammen.

Til gengæld sker der så det besynderlige, at efter at have behandlet 1960'erne lidt mindre grundigt end det foregående decennium (men dog på over et halvt hundrede sider) pakker Kjellberg helt sammen, når han kommer til 1970, så de sidste 15 år af jazzen i Sverige behandles på ni sider!

Forklaringen er, at nu er begivenhederne kommet så tæt på, at der ikke længere er tale om historie. Men da Kjellberg stort set ikke vurderer, men blot registrerer, kan jeg ikke se nogen som helst grund til, at han ikke kunne

have ført 1970'erne til protokols ganske på samme måde, som han har gjort med de foregående tiår.

Retfærdigvis må jeg dog sige, at der også er musikalsk dækning for Kjellbergs kærlighed til 1950'erne og første halvdel af 1960'erne. Det er også for mig oplagt at Lars Gullin, Bengt Hallberg og Arne Domnérus er de store statsmænd i svensk jazzmusik. Til gengæld kan man nok argumentere for, at deres efterfølgere af højeste klasse får en alt for stedmoderlig behandling i bogen.

Hvis man en sidste gang skal sammenligne Wiedemanns og Kjellbergs fremstillinger, så er det en indlysende svaghed ved den svenske bog, at den på langt mindre plads vil have meget mere med — fra jazzens start til dags dato inkl. noteapparat på mindre end 300 sider. I noteapparatet er hverken bio- eller diskografien fuldstændige, hvad Kjellberg også selv gør tydeligt opmærksom på.

Endelig er det en skarp forskel, at hvor Wiedemann kunne henvise til kassettebånd med 59 musikeksempler, og læseren derved kan skaffe sig en viden om, hvordan musikken lød, også selvom det ikke var forsøgt analyseret i nævneværdig grad i bogens tekst, så har Kjellberg nogle få nodeeksempler, valgt uden indlysende begrundelser og uden at de modsvares af nogen analyse i teksten.

Når jeg gentagne gange har sammenlignet *Jazz i Danmark* med *Svensk jazzhistoria* skyldes det ihvertfald tre ting: Begge værker er pionéarbejder. Erik Wiedemanns disputats må formodes at være kendt af dette tidsskrifts læsere. Og endelig for det tredje, at Kjellbergs bog i hele sin opbygning minder så meget om Wiedemanns, at jeg kan være enig med Bertil Sundin, når han i den tidligere omtalte anmeldelse i *Orkesterjournalen* påpeger, at man i et eventuelt nyt oplag af den svenske historie må gøre kraftigere opmærksom på Wiedemanns bog end ved blot at nævne den i fodnoterne de to gange, der er citeret fra den.

Finn Slumstrup

Bidragydere til denne årgang

Lars Bisgaard, komponist, statsprøvet musikpædagog
Rørbækvej 21, 7361 Ejstrupholm.

Gorm Busk, lektor, dr.phil.
Bredevej 18, 2830 Virum.

Susan Haase Derrett, cand.mag.
124 Belmont Road St. Andrews, Bristol BS 6 5 AU, England.

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

Claus Røllum-Larsen, cand.phil.
Dronning Ingeborgs Vej 2, 4000 Roskilde.

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 16 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

Susan Haase Derrett: In Search of Wholeness: Gustav Mahler and Programme Music	7
Bo Marschner: De kronologiske problemer omkring Anton Bruckners "Nulte" symfoni i d-mol.	23
Claus Røllum-Larsen: Tre ukendte Weyse-breve	41
Gorm Busk: Kuhlaus "An die Freude". – Et glemt kantatefragment fra hans første år i Danmark med forsøg på en rekonstruktion	53
Lars Bisgaard: Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. – Bidrag til en musikalsk fænomenologi. 1. del	75
Anmeldelser	127
Bidragydere til denne årgang	140