

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVIII

1987

Under redaktion af
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1991

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

Redaktion:

Finn Egeland Hansen, Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Ekspedition:

Musikhistorisk Museum, Åbenrå 30, 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, 120 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 ligeledes sendt til ekspeditionen.

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 Dkr. 100.- for individual members, Dkr. 120.- for married couples, and Dkr. 50.- for students. Separate copies and information concerning the purchase of back issues can be had from the office (see above).

Manuscripts, corresponcance and publications for review should also be sent to the office.

**DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING
XVIII**

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVIII

1987

Under redaktion af
Finn Egeland Hansen

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

København 1991

Dansk Årbog for Musikforskning

© 1990 forfatterne

Sats: Artia Produktion

Stougaard Jensen/København

ISBN 87-88328-074

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

Indhold

Artikler

<i>Claus Røllum-Larsen</i> : Die Literatur über Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien“	7
--	---

<i>Christian Vestergaard-Pedersen</i> : Om en dansk kirkeindvielse i 1628 (Christianstad i Skaane)	87
--	----

Anmeldelser

Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Vol. I-II (Mette Müller)	169
--	-----

<i>Peter Ryom</i> : Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales (Paul J. Everett)	172
--	-----

Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek: Bind 6. <i>Mogens Andresen</i> : Historiske messingblæseinstrumenter. Bind 7. <i>Troels Svendsen</i> : Historiske Strygeinstrumenter & Biber og Telemann – to komponistportrætter (Mette Müller)	177
--	-----

<i>Dorthe Falcon Møller</i> : Fløjte, obo, klarinet og fagot. Træblæsertraditionen i dansk instrumentbygning (Mette Müller)	180
---	-----

<i>Oddvin Mathisen</i> : Bogen om Poul Schierbeck (Peder Kaj Pedersen) ...	182
--	-----

Die Sinfonie KV16a „del Sigr. Mozart“. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes, Dezember 1984 (Bo Marschner)	187
---	-----

DELIUS. A Life in Letters: I. 1862-1908; II. 1909-1934, edited by Lionel Carley (John Bergsagel)	190
--	-----

<i>Edvard Nielsen, Erik Dal og Henrik Glahn</i> : Laurits Pedersen Thuras Højsangsparafrase 1640 og dens melodier (Christian Thodberg)	196
--	-----

<i>Niels W. Gade</i> : Symfoni nr. 1-8, Stockholms Sinfonietta dirigeret af Neeme Järvi	
<i>Niels W. Gade</i> : Symfoni nr. 1, 2, 4 og 6, Collegium Musicum dirigeret af Michael Schönwandt (Bo Foltmann)	198

<i>Niels W. Gade</i> : „Kalanus“ op. 48, Collegium Musicum dirigeret af Frans Rasmussen (Bo Foltmann)	201
Information	203
Bidragydere til denne årgang	204

Die Literatur über Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien“

von Claus Røllum-Larsen

*aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzt von
Hans Henrik Manford-Hansen*

Einleitung: Zweck und Methode der Untersuchung

Zweck dieser Untersuchung ist es, die Literatur, die Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien“* behandelt, zu registrieren, und u.a. mittels genereller Charakteristiken der einzelnen Titel, einer Hinweisung der Tendenzen in und einer Hinweisung des Abhängigkeitsverhältnisses innerhalb des registrierten Materials, einen Überblick über die Lage der Forschung zum Thema „Der Verein“ zu geben**.

Die Registrierung der Verein-Literatur ist so durchgeführt, daß Titel, die mehr als nur vorübergehende Erwähnung des Vereins, dessen Tätigkeit oder der Verhältnisse in Verbindung mit ihm enthalten, aufgezählt sind***; ein solches Verfahren hat eine verhältnismäßig große Anzahl von Titeln verursacht, von denen viele nur beschränkte Erwähnung des Vereins übriglassen.

Neben der Funktion, eine annotierte Bibliographie zu sein, beinhaltet die generelle Charakteristik jedes einzelnen Titels Auskunft von Referenzen über die vom Autor benutzte Literatur, oder eventuell die Hinweisung des Autors an seine Leser auf ausführlichere Darstellungen des Themas. Es ist aber zu betonen, daß nur in solchen Fällen, wo ausdrücklich zu anderer Literatur, die den Verein umhandelt, hingewiesen wird – häufig natürlich in An-

* Hiernach einfach Der Verein benannt.

** Der Verfasser möchte seinen Dank an Professor, Dr.phil. Jan Maegaard für sein kritisches Durchlesen des dänischen Manuskripts, und an Programmredaktör Ida Kongsted für ihre Hilfe beim Lesen der italienischsprachigen Texte ausdrücken.

*** Wegen geringen Zugangs sind sowohl Stoff von Tageszeitungen wie auch Texte auf Umschlägen und Texthefte von Schallplatten von der Registrierung weggelassen.

merkungen – ist sie mitgenommen. Dieser eingesammelte Referenzenstoff ist zum Gegenstand der statistischen Behandlung in dieser Untersuchung gemacht.

Die Charakteristiken der einzelnen Titel und die Untersuchung des gesamten Materials sind in solcher Weise gemacht worden, daß sie – wie übrigens auch die aufgestellte Bibliographie – nützlich für Personen mit Aufgabe oder Interesse im Studium des Vereins sein sollten. Die Bibliographie läuft bis zum Jahre 1984.

Benutzte Abkürzungen

Neben gewöhnlich anerkannten und leicht durchschaubaren Abkürzungen werden die folgenden in dieser Arbeit verwendet:

AB	Alban Berg
AW	Anton Webern
Der Merker	Gottfried Kunwald (ed.): <i>Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur</i> . Wien.
Grove	Stanley Sadie (ed.): <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . London 1980.
Hansen/Müller	Mathias Hansen und Christa Müller (ed.): <i>Arnold Schönberg – 1874 bis 1951. Zum 25. Todestag des Komponisten</i> (Dietrich Brenneke und Siegfried Matthus (ed.): Schriftenreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Sektion Musik. Arbeitsheft 24). Berlin 1976.
Hilmar	Ernst Hilmar (ed.): <i>Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974</i> . Wien 1974.
JASI	Leonard Stein (ed.): <i>Journal of the Arnold Schoenberg Institute</i> . Los Angeles.
Klein	Rudolf Klein (ed.): <i>Alban Berg Symposium Wien 1980. Tagungsbericht</i> (Franz Grasberger und Rudolf Stephan (ed.): Alban Berg Studien, Bd. 2). Wien 1981.
MbdA	Otto Schneider (1919 – 21), Paul Stefan (1922 – 28) (ed.): <i>Musikblätter des Anbruch. Halbmonatsschrift für moderne Musik</i> . Wien.
Metzger/Riehn	Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (ed.): <i>Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten</i> , Heft 36: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. München 1984.
Orbis	Hanoch Avenary (ed.): <i>Orbis Musicae, Studies in Musicology</i> . Tel Aviv.
Sch	Arnold Schönberg

ÖMz

Elisabeth Lafitte (ed.): *Österreichische Musikzeitschrift*.
Wien.

Benutzte Titelsignaturen

Jeder Titel ist mit einer Signatur versehen, die aus Familiennamen des Autors (falls notwendig um Verwechslung zu vermeiden auch Anfangsbuchstaben des Vornamens) und Jahreszahl, die sich auf die früheste Publikation des Stoffes bezieht, besteht*; wenn eine spätere Ausgabe, eine spätere Auflage, eventuell eine Übersetzung oder eine andere spätere im wesentlichen nicht geänderte Publikation des Stoffes benutzt ist, wird ihr Erscheinungsjahr und eventuell ihre Zielsprache der Übersetzung in eckigen Klammern angegeben. In Fällen mehrerer Publikationen desselben Autors vom selben Erscheinungsjahr werden „a“, „b“, „c“ usw. nach der Jahreszahl hinzugefügt. Es ist zu beachten, daß ein Titel überall nach seiner frühesten Publikation registriert wird, was mit sich führt, daß Neuauflagen im Literaturverzeichnis keine Aufnahme finden. Ebenso sind Übersetzungen weggelassen außer den Fällen, wo es festgestellt ist, daß die Übersetzung neue Auskunft, z.B. in Form von hinzugefügten Anmerkungen gibt. In den angegebenen Aufstellungen und statistischen Behandlungen wird eine Übersetzung – die im wesentlichen von der Vorlage nicht abweicht – unter dem Titel und der Jahreszahl des Originals aufgezählt.

Darlegung

Alphabetisches Verzeichnis der registrierten Literatur Redaktionsschluß der Bibliographie: 1984

Adler/Schultz-Raanan 1984

Israel Adler und Beatrix Schulz-Raanan: »Das Georg-Alter-Archiv. Dokumente zur Geschichte des Vereins für musikalische Privataufführungen in Prag und des Kolisch-Quartetts«. Horst Leuchmann und Robert Münster (ed.): *Festschrift Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1984.

Anbruch 1922

„[Anonymer Erwähnung von der Auflösung des Vereins]“. *MbdA*, 4 Nr. 1 – 2 (1922).

* Für die beiden ersten Prospekte des Vereins gelten, daß sie nach der referierenden Publikation registriert werden – siehe S. 77.

Austin 1966

William W. Austin: *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*, New York 1966.

Bach 1921

D.J. Bach: „Arnold Schönberg und Wien“. *Der Merker*, 12, 1/6 1921; *MbdA*, 3 Nr. 12 (1921).

ABerg 1919a: Reich 1937

Alban Berg: „Prospekt des ‚Vereins für musikalische Privataufführungen‘, Februar 1919“. Willi Reich (ed.): *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Křenek*, Wien, Lpz., Zürich 1937.

ABerg 1919b: RHilmar 1978

Alban Berg: „Prospekt des ‚Vereins für musikalische Privataufführungen‘, September 1919“. *RHilmar* 1978.

EABerg 1976

Erich Alban Berg (ed.): *Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1976.

HBerg 1965

Helene Berg (ed.): *Alban Berg. Briefe an seine Frau*, München, Wien 1965.

Breuer 1972

János Breuer: „Zoltán Kodály und Wien“. *ÖMz*, 27, Nr. 2 (1972).

Carner 1975

Mosco Carner: *Alban Berg. The Man and the Work*, London 1975.

Dille 1964

Denis Dille: „Béla Bartók und Wien“. *ÖMz* 19, Nr. 2 (1964).

Dille 1965

Denis Dille: „Die Beziehungen zwischen Bartók und Schoenberg“. Denis Dille (ed.): *Documenta Bartókiana*, 2 (1965); Hansen/Müller.

Doflein 1969

Erich Doflein: „Schönbergs Opus 16 Nr. 3. Geschichte einer Überschrift“. Heinrich Strobel (ed.): *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 36, Nr. 5 (1969).

Dümling 1975

Albrecht Dümling: „Eisler und Schönberg“. Wolfgang Fritz Haug (ed.): *Das*

Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. Argument-Sonderbände AS5: Hanns Eisler (1975).

Dümling 1976

Albrecht Dümling: „Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler. Ein dokumentarischer Abriß“. Hansen/Müller; Christoph-Hellmut Mahling und Wolfgang Dömling (ed.): *Die Musikforschung*. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, 29 (1976).

Dümling 1981

Albrecht Dümling: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981.

Endler 1981

Franz Endler (ed.): *Egon und Emmy Wellesz: Egon Wellesz. Leben und Werk. Herausgegeben von F.E.*, Wien, Hamburg 1981.

Flotzinger/Gruber 1979

Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (ed.): *Musikgeschichte Österreichs. Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft herausgegeben von R.F. und G.G.*, Bd. 2, Wien 1979.

Freitag 1973

Eberhard Freitag: *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Kurt Kusenberg (ed.): Rowohlt's Monographien Nr. 202), Hamburg 1973.

Gartenberg 1968

Egon Gartenberg: *Vienna. Its musical Heritage*, London 1968.

v. Gleich 1969

Clemens Chr. J. von Gleich: „Einleitung“, Werner Hofmann (ed.): *Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente. Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten. Wien III 17. Mai bis 20. Juli 1969. Katalog 36*, Wien, s.a. [1969].

Grun 1971

Bernard Grun (ed.): *Alban Berg. Letters to his wife. Edited, translated and annotated by B.G.*, London 1971.

Haefeli 1982

Anton Haefeli: *Die internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982.

Hansen/Müller: Katalog 1976

[O. Verf.]: „Katalog zur Ausstellung: Arnold Schönberg 1874 – 1951. Zum 25. Todestag des Komponisten“. Hansen/Müller.

Harris 1979

Donald Harris: „Ravel visits the Verein: Alban Berg's Report“. *JASI*, 3, Nr. 1 (1979).

Hartmann 1969 [dt.]

Dominik Hartmann. „Der ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘ “. Kurt Blaukopf (ed.): *Almanach der Wiener Festwochen 1969*, Wien, München 1969; *Programme de Festival de Vienne 1969*; *HiFi-Stereophonie*, Nr. 4 (1969).

Häusler 1969

Josef Häusler: *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969.

Hilmar, siehe Benutzte Abkürzungen: S. 2.

EHilmar 1974

[O. Verf.]: „Katalog“. Hilmar.

EHilmar 1976

Ernst Hilmar: „Zemlinsky und Schönberg“. Otto Kolleritsch (ed.): *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung Band 7) Graz 1976.

RHilmar 1978

Rosemary Hilmar: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien und Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich: Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge unter Leitung von Othmar Wessely, Band 10), Wien, Köln, Graz 1978.

RHilmar 1980

Rosemary Hilmar: *Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fond Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek*. (Franz Grasberger und Rudolf Stephan (ed.): *Alban Berg Studien*, Band 1), Wien 1980.

Hirsbrunner 1984

Theo Hirsbrunner: „Debussys ‚Prélude à l'après-midi d'un faune‘ und seine ‚sinnlichen Hilfsmittel‘ “. Metzger/Riehn.

Huber 1984

Nicolaus A. Huber: „Zu Weberns Kammerorchesterbearbeitung seiner Sechs Stücke für Orchester op. 6 für den ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘“. Metzger/Riehn.

Huss 1979

Manfred Huss (ed.): *Hans Swarowsky. Wahrung und Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, Wien 1979.

Jameux 1974

Dominique Jameux: „Musique des lumières. Etudes atonales II note sur la Société d'exécutions privées“. Denis Collins et Dominique Jameux (ed.): *Musique en jeu*, Nr. 16: Forum de musique contemporaine II (1974).

Kassowitz 1968

Gottfried Kassowitz: „Lehrzeit bei Alban Berg“. *ÖMz*, 23, Nr. 6/7 (1968).

Kaufmann 1961

Harald Kaufmann: *Die zweite Generation*. Sonderband: Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert. *ÖMz*, 16, Nr. 6/7 (1961).

Ketting 1983/84

Knud Ketting (ed.): *Gyldendals Musikhistorie. Den europæiske musikkulturs historie*: Bd. 2: Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe: Den europæiske musikkulturs historie 1740 – 1914, København 1983; Bd. 3: J.B., F.G., C.E.H. og N.K.: Den europæiske musikkulturs historie fra 1914, København 1983; Bd. 4: Michael Bonnesen, Estrid Anker Olsen, Ib Skovgaard, Teresa Waskowska med bidrag af J.B., F.G., C.E.H. og N.K.: Biografier, København 1984.

Klemm 1971

Eberhardt Klemm: „Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und dem Verlag C.F. Peters“. Rudolf Eller (ed.): *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970*, 50 (62. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters), 1971.

Kolneder 1961

Walter Kolneder: *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil von W.K.* (Heinrich Lindlar (ed.): Kontrapunkte Bd. 5. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart. Herausgegeben von H.L.), Rodenkirchen am Rhein 1961.

Kolneder 1974

Walter Kolneder: *Anton Webern. Genesis und Metamorphose seines Stils* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 19), Wien 1974.

Konold 1984

Wulf Konold: „Struktur und Klangfarbe. Bemerkungen zu Original und Bearbeitung von Schönbergs Fünf Orchesterstücken op. 16“. Metzger/Riehn.

Lampert 1973

Vera Lampert: „Schoenbergs, Bergs und Adornos Briefe an Sándor (Alexander) Jemnitz“. B. Szabolcsi (ed.): *Studia Musicologica Akademiae Scientiarum Hungariae*, 15 (1973).

Leibowitz 1947

René Leibowitz: *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947. New York 1949 (engl.) [1975].

McBride 1983

Jerry McBride: „Orchestral Transcriptions for the Society for Private Musical Performances“. *JASI*, 7, Nr. 1 (1983).

MacDonald 1976

Malcolm MacDonald: *Schoenberg* (The Master Musicians Series), London 1976.

Machlis 1961

Joseph Machlis: *Introduction to Contemporary Music*, New York 1961; 2. Ausg., London, Toronto, Melbourne 1980.

Maegaard 1972

Jan Maegaard: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, København 1972.

Maegaard 1979

Jan Maegaard: „Arnold Schönberg“. Hans Åstrand (ed.): *Sohlmans musiklexicon*, Bd. 5, Stockholm 1979.

Mahler-Werfel 1958

Alma Mahler[-]Werfel: *And the Bridge is Love*, London 1958.

Mahler-Werfel 1960

Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Frankfurt am Main 1960.

Manzoni 1975

Giacomo Manzoni: *Arnold Schönberg. L'uomo l'opera i testi musicali. Con una composizione giovanile inedita*, Milano 1975.

Mayer 1982

Günter Mayer (ed.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948 – 1962. Textkritische Ausgabe von G.M.* (Stephanie Eisler und Manfred Grabs (ed.): Hanns Eisler. Gesammelte Werke. Begründet von Nathan Notowicz. Herausgegeben von S.E. und M.G. im Auftrag der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Serie III. Band 2), Lpz. 1982.

Metzger/Riehn 1983

Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn: „Vorwort“. H.-K.M. und R.R. (ed.): *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Herausgegeben von H.-K.M. und R.R.* Heft 29/30. Rudolf Kolisch. *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, München 1983.

Meyerowitz 1967

Jan Meyerowitz: *Arnold Schönberg* (Köpfe des XX. Jahrhunderts Nr. 47), Berlin 1967.

Moldenhauer 1966a [1967]

Hans Moldenhauer: „A Webern Archive in America“. Demar Irvine (ed.): *Anton von Webern: Perspectives. Compiled by Hans Moldenhauer. Edited by D.I. Introductory interview with Igor Stravinsky*, Seattle, London 1966, übergeklebt: London 1967.

Moldenhauer 1966b

Hans Moldenhauer: „Paul Amadeus Pisk and the Viennese Triumvirate“. John Glowacki (ed.): *Paul A. Pisk: Essays in his Honor*, Austin 1966.

Moldenhauer 1978

Hans Moldenhauer: *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work by H.M. in collaboration with Rosaleen Moldenhauer*, London 1978.

Monson 1979 [1980]

Karen Monson: *Alban Berg*, Boston 1979, London, Sydney 1980.

Neighbour 1980

O.W.Neighbour: „Arnold Schoenberg“, *Grove*, Bd. 16, London 1980.

Newlin 1947 [1953]

Dika Newlin: *Bruckner, Mahler, Schoenberg*, New York 1947, 1953. Rev. Ausg., New York 1978 [1979].

Newlin 1980

Schoenberg *Remembered. Diaries and Recollections (1938 – 76)*, New York 1980.

Nordwall 1965

Ove Nordwall: *Från Mahler till Ligeti. En antologi om vår tids musik i urval och med kommentarer av O.N.*, Stockholm 1965.

Oehlmann 1961

Werner Oehlmann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Sammlung Götschen Band 171/171a), Berlin 1961.

Oesch 1975

Hans Oesch: *Pioniere der Zwölftonmusik*, (Hans Oesch und Wulf Arlt (ed.): Forum musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte. Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel unter Leitung von Hans Oesch in Verbindung mit der Schola Cantorum Basiliensis unter Leitung von Wulf Arlt, Band 1), Bern 1975.

Orel 1953

Alfred Orel: *Musikstadt Wien* (Österreichische Musikbücher), Wien, Stuttgart 1953.

Perle 1980

George Perle: „Alban (Maria Johannes) Berg“. *Grove*, Bd. 2, London 1980.

Pernye 1967

András Pernye: *Alban Berg* (Kis zenei könyvtár nr. 35), Budapest 1967.

Peyser 1971

Joan Peyser: *The New Music. The Sense Behind the Sound*, New York 1971.

Pisk 1921a

Paul A. Pisk: „Aufführungen neuer Musik“. *MbdA*, 3, Nr. 11 (1921).

Pisk 1921b

Paul A. Pisk: „Musikalische Volksbildung in Wien“. *MbdA*, 3, Nr. 13/14 (1921).

Pisk 1924

Paul A. Pisk: „Der Verein für musikalische Privataufführungen“. Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924 (Sonderheft der *MbdA*), Wien 1924.

Pisk 1966

Paul A. Pisk: „The Life and Career of Alban Berg“. John Glowacki (ed.): *Paul A. Pisk: Essays in his Honor*, Austin 1966.

Pisk 1971

Paul A. Pisk: „New Music in Austria during the 1920's“. *Orbis*, 1, Nr. 1 (1971).

Pisk 1976

Paul A. Pisk: „Memories of Arnold Schoenberg“. *JASI*, 1, Nr. 1 (1976).

Pousseur 1957

Henri Pousseur: *Alban Berg: Écrits choisis, traduits et commentés par H.P.*, Monaco 1957.

Ratz 1974

Erwin Ratz: „Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juli 1918 und der ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘“. Hilmar.

Redlich 1957

H.F. Redlich: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957.

Reich 1937

siehe unter ABerg 1919a.

Reich 1963

Willi Reich: *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963.

Reich 1965

Willi Reich: „Vom Wiener ‚Schönberg-Verein‘. Mit unbekannten Briefen von Alban Berg“. Willi Schuh (ed.): *Schweizerische Musikzeitung. Revue musicale Suisse. Schweizer Musikpädagogische Blätter. Feuilles suisses de Pédagogie musicale*, 105, Nr. 6 (1965).

Reich 1968

Willi Reich: *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien 1968.

Riehn 1984

Rainer Riehn: „Über Mahlers ‚Lieder eines fahrenden Gesellen‘ und ‚Das Lied von der Erde‘ in Arnold Schönbergs Kammerfassungen“. Metzger/Riehn.

Ringer 1973

Alexander Ringer: „Schoenbergiana in Jerusalem“. Paul Henry Lang (ed.): *Musical Quarterly*, 59, Nr. 1 (1973).

Romano 1969

Jacobo Romano: *El otro Schoenberg*, Buenos Aires 1969.

Rosen 1975

Charles Rosen: *Arnold Schoenberg* (Modern Masters), New York 1975.

Rostand 1969

Claude Rostand: *Anton Webern. L'homme et son œuvre par C.R. Catalogue des œuvres. Discographie. Illustrations* (Musiciens de tous les temps), Paris 1969.

Rufer 1959

Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959.

Scherchen 1924

Hermann Scherchen: „Bekenntnis zu Schönberg“. Arnold Schönberg zum ... (Sonderheft der *MbdA*), Wien 1924.

Scherliess 1980

Volker Scherliess: „Zum ‚Schönberg-Verein:‘ Hanns Eislers Bearbeitung von Debussys ‚Prélude à l'Après-Midi d'un Faune‘ “. Wolfgang Burde (red.): *Neue Zeitschrift für Musik*, 141, Nr. 2 (1980).

Scherliess 1981

Volker Scherliess: „Zur Rezeption der Klaviersonate op. 1 von Alban Berg“. Klein.

Schneider 1976

Frank Schneider: „Kunst kommt von ... Müssen“. Zu Arnold Schönbergs Position in der bürgerlichen Gesellschaft“. Hansen/Müller.

Schoenberg 1980

Arnold Schoenberg: „About Rudolf Kolisch“. *JASI*, 4, Nr. 1 (1980).

Schuller 1964

Gunther Schuller: „A Conversation with Steuermann“. Arthur Berger (ed.): *Perspectives of New Music. Published by Princeton University Press for the Fromm Music Foundation*, fall-winter 1964, Princeton 1964.

Seyr 1963

Franz Seyr (ed.): *Ferdinand Ebner: Schriften*. Band 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen, München 1963.

Simms 1979

Bryan R. Simms: „The Society for Private Musical Performances: Resources and Documents in Schoenberg's Legacy“. *JASI*, 3, Nr. 2 (1979).

Slonimsky 1937a [1977]

Nicholas Slonimsky: „A Schoenberg Chronology“, Merle Armitage (ed.): *Schoenberg*, New York 1937. Reprint, Westport, Conn., 1977.

Slonimsky 1937b [1938]

Nicholas Slonimsky: *Music since 1900*, London 1937.

Somfai 1968

László Somfai: *Anton Webern* (Kis zenei könyvtár Nr. 40), Budapest 1968.

Stefan 1921

Paul Stefan: *Neue Musik und Wien*, Lpz., Wien, Zürich 1921.

Stefan 1924

Paul Stefan: *Arnold Schönberg. Wandlung – Legende – Erscheinung – Bedeutung*, Wien, Berlin, Lpz. 1924.

EStein 1958

Erwin Stein (ed.): *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, Mainz 1958.

LStein 1966

Leonard Stein: „The Privataufführungen Revisited“, John Glowacki (ed.): *Paul A. Pisk: Essays in his Honor*, Austin 1966.

Steuermann 1980

Clara Steuermann: „Rudolf Kolisch 1896 – 1978“. *JASI*, 4, Nr. 1 (1980).

Stuckenschmidt 1951a

H.H. Stuckenschmidt: *Zwischen den beiden Kriegen*: Band 2: Neue Musik, Berlin 1951.

Stuckenschmidt 1951b

H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*, Zürich 1951, erw. Ausgabe: Zürich 1957.

Stuckenschmidt 1965

H.H. Stuckenschmidt: „Arnold Schönberg“. Friedrich Blume (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 12, Kassel, Basel, London, New York 1965.

Stuckenschmidt 1974

H.H. Stuckenschmidt: *Schönberg. Leben. Umwelt. Werke*, Zürich 1974.

Szmolyan 1965

Walter Szmolyan: *Josef Matthias Hauer. Eine Studie von W.S.* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 6), Wien 1965.

Szmolyan 1971

Walter Szmolyan: „Die Geburtsstätte der Zwölftonmusik. Schönbergs Mödlinger Haus in Gefahr“. *ÖMz*, 26, Nr. 3 (1971).

Szmolyan 1972

Walter Szmolyan: „Webern-Stätten in Österreich“. *ÖMz*, 27, Nr. 3 (1972).

Szmolyan 1973

Walter Szmolyan: „Webern in Mödling und Maria Enzersdorf“. *Beiträge 1972/73. Webern-Kongress. Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Kassel, Basel, Tours, London 1973.

Szmolyan 1974a

Walter Szmolyan: „Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privat-aufführungen“. Hilmar.

Szmolyan 1974b

Walter Szmolyan: „Schönberg in Mödling“. *ÖMz*, 29, Nr. 4/5 (1974).

Szmolyan 1974c

Walter Szmolyan: „Schönberg und Berg als Lehrer“. *ÖMz*, 29, Nr. 6 (1974).

Szmolyan 1975

Walter Szmolyan: „Maurice Ravel in Wien“. *ÖMz*, 30, Nr. 3 (1975).

Szmolyan 1978

Walter Szmolyan: „Neues über den Schönberg-Verein“. Rudolf Stephan (ed.): *Bericht über den 1. Kongress der internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien, 4. bis 9. Juni 1974.* (Publikationen der internationalen Schönberg-Gesellschaft, Band 1), Wien 1978.

Szmolyan 1981a

Walter Szmolyan: „Alban Bergs Tätigkeit im ‚Schönberg-Verein‘“. Klein.

Szmolyan 1981b

Walter Szmolyan: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“. *ÖMz*, 36, Nr. 2 (1981).

Szmolyan 1981c

Walter Szmolyan: „Bemerkungen zum Schönberg-Verein“. *ÖMz*, 36, Nr. 3 (1981).

Szmolyan 1984

Walter Szmolyan: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“. Metzger/Riehn.

Theurich 1976

Jutta Theurich: „Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni“. Hansen/Müller.

Theurich 1977

Jutta Theurich: „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903 – 1919 (1927).“ (Georg Knepler (ed.): *Beiträge zur Musikwissenschaft*. Herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 19, Nr. 3), Berlin 1977.

Türcke 1983a

Berthold Türcke: „Gespräch mit B.T.“. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (ed.): *Musik-Konzepte ...*, Heft 29/30).

Türcke 1983b

Berthold Türcke: Rudolf Kolisch. Eine biographische Skizze. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (ed.): *Musik Konzepte ...*, Heft 29/30.

Wagner 1924

Erika Wagner: „[Geburtstagsfeier]“. Arnold Schönberg zum fünfzigstem Geburtstag 13. September 1924. (Sonderheft der *MbdA*), Wien 1924.

Weber 1984

Horst Weber: „Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!“. Anmerkungen zu Schönbergs ‚solistischer Instrumentation‘ des Kaiserwalzers von Johann Strauss“. Metzger/Riehn.

Wellesz 1920

Egon Wellesz: „Autriche“. Henry Prunières (ed.): *La Revue Musicale*, 1, Nr. 1 (1920).

Wellesz 1921

Egon Wellesz: *Arnold Schönberg* (Neue Musikbücher), Lpz., Wien, Zürich 1921*.

* Vom Abschnitt „Die Lehre“ sind drei Auszüge in *Melos* 1921 (1.1., 16.1. und 1.2.) unter dem Titel „Der Lehrer Arnold Schönberg“ gedruckt.

Wellesz 1923

Egon Wellesz: „Arnold Schönberg et son œuvre“. André Cœuroy (ed.): *La Revue Musicale*, 4, Nr. 7 (1923).

Wellesz 1960

Egon Wellesz: „Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule“. *ÖMz*, 15, Nr. 5 (1961).

Wellesz 1966

Egon Wellesz: „Begegnungen in Wien“. Heinrich Strobel (ed.): *Melos. Zeitschrift für neuen Musik*, 33, Nr. 1 (1966).

Wellesz 1970

Egon Wellesz: „Anfänge der ‚Neuen Musik‘ in Wien“. *ÖMz*, 25, Nr. 5/6 (1970).

Wellesz 1971

Egon Wellesz: „The Vienna School of Modern Music. Erinnerungen an Gustav Mahler und Arnold Schönberg“. *Orbis*, 1, Nr. 1 (1971).

Wildgans 1966 [1967]

Friedrich Wildgans: *Anton Webern. Eine Studie*. Tübingen 1967, London 1966 (eng.).

Wörner 1949

Karl H. Wörner: *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz 1949.

Vojtěch 1965

Ivan Vojtěch: „Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff“. Frantisek Mužík (ed.): *Miscellanea musicologica*, 18 (1965).

Vojtěch 1974

Ivan Vojtěch: „Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag“. Hilmar.

Vojtěch 1984

Ivan Vojtěch: „Die Konzerte des Prager Vereins“. Metzger/Riehn.

NB: Obwohl Schs „A Four-Point Programme for Jewry“ (*JASI*, 3, Nr. 1 (1979)) eine Beschreibung vom Schs Handeln in einem musikalischen Verein im Jahre 1920 enthält, ist es wegen seines unkonkreten Charakters aus der Bibliographie herausgelassen worden; es sollte jedoch in einer Behandlung des Vereins in Erwägung gezogen werden.

Anhang:

Archivalien zur Beleuchtung des Vereins

Das Archiv des Vereins befindet sich im *Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California, Los Angeles* (in kopierter Form im *Archiv der Internationalen Schönberg-Gesellschaft im Schönberg-Haus, Mödling Wien*), der größte Teil der Korrespondenz betrifft des Vereins in der *Library of Congress, Washington*. Hinsichtlich des übrigen Archivmaterials, siehe: *Moldenhauer 1966, RHilmar 1978, Szmolyan 1978, Simms 1979, RHilmar 1980 und Szmolyan 1981b*.

NB: Zum Archivmaterial werden auch die „Mitteilungen“ gerechnet.

Charakteristik der registrierten Literatur (chronologisch geordnet)

Nachstehende Charakteristiken der einzelnen Titel sind folgendermaßen aufgeteilt:

- a) Kurze Angabe zum Hauptthema des Titels.
- b) Seitenangabe(n) zur Erwähnung des Vereins. In manchen Fällen sind Seiten mit vorübergehender Erwähnung in Klammern gesetzt.
- c) Angegebener Referenzstoff in chronologischer Reihenfolge.
- d) Kurze Zusammenfassung von der Erwähnung des Vereins.

In einigen Fällen ist die Gliederung in a) und d) nicht streng durchgeführt. In solchen Fällen sind diese Abteilungen deswegen sukzessiv zu lesen. Generell sind die Auskünfte in den einzelnen Behandlungen des Vereins nicht verifiziert worden. Schließlich soll betont werden, daß zwischen „Arrangement“, „Transkription“ und „Bearbeitung“ nicht unterschieden wird.

Wellesz 1920

- a) Bericht über das aktuelle Musikleben in Wien.
- b) S. 59f.
- c) ÷
- d) Es wird angeführt, daß man während des Ersten Weltkriegs die moderne Musik vernachlässigt habe, daß Schönberg aber, nach dem Abhalten seiner „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ den Verein

gegründet habe, so daß man jetzt in Wien eine große Zahl von Werken der ganzen Welt hören könne (Beispiele werden erwähnt). Der Verzicht Schs und seiner jungen Gehilfen auf Honorar hindere nicht, daß die Programme minuziös geprüft worden seien. Es wird erwähnt, daß Sch eigene Werke nicht aufführen lasse, und schließlich wird die Mitgliederzahl des Vereins angegeben, und daß er schon mehrere Ableger in Deutschland bekommen habe.

Bach 1921

- a) In einer Beschreibung von Schs Verhältnissen in Wien wird der Verein erwähnt.
- b) S. 216 – 18 (MbdA), S. 254 – 57 (Der Merker).
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung des geringen Verständnisses und der fehlenden Anerkennung, die Schönberg zugeteilt wurden („Nicht bloß Ablehnung, nein, sondern Schönberg wurde für einen ‚Schwindler‘ (ganz wirklich!) erklärt“ – MbdA S. 216), wird der Verein als wesentlicher Beitrag zum Konzertleben Wiens erwähnt, da seine technisch vollkommenen Aufführungen hervorgehoben werden („Wird ein Werk aufgeführt, so ist es vollkommen geprobt. Diese Sauberkeit, diese Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ist eine der wesentlichsten Eigenschaften der Schönberg-Schule“ – MbdA S. 217). Das Interesse des Auslands für den Verein stehe im krassen Gegensatz zu der Unbemerktheit und Geringschätzung, die er in Wien erlebe.

Pisk 1921a

- a) Der Verein und ihre Ableger in u.a. Paris, Budapest, Frankfurt am Main und London.
- b) S. 195f.
- c) ÷
- d) Es wird auf den Zweck des Vereins hingewiesen: Die Statuten hätten den besonders strengen Charakter, „weil das Publikum nicht zur *Beurteilung* sondern genauen *Kenntnis* moderner Musik geführt werden soll“ (S. 195). Der Verein solle „Industrialisierung und Kapitalisierung des Musiklebens“ bekämpfen (S. 195).

Pisk 1921b

- a) Wegen der steigenden Einwohnerzahl Wiens und der damit verbundenen verschlechterten sozialen und ökonomischen Verhältnisse ist das Bedürfnis an die Institutionen dringend, die zu Erlebnissen und zur Ausbildung musikalischer Art von sozial gesehen unteren Schichten beitragen.
- b) S. 265 – 67.

- c) ÷
- d) Der Verein wird kurz als Pendant zum „Verein für volkstümliche Musikpflege“ erwähnt – trotz der auffälligen Unterschiede habe der Verein nämlich auch eine erzieherische Funktion, u.a. im Protest gegen das etablierte Musikleben.

Stefan 1921

- a) Beleuchtung der Verhältnisse der neuen Musik in Wien.
- b) S. 14.
- c) ÷
- d) Unter der Erwähnung von Max Reger wird erwähnt, daß der Verein dem Publikum Wiens mehrere seiner Kammermusikwerke vorgestellt habe.

Wellesz 1921

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 47, 55 – 57, in *Melos*: S. 14 und 36.
- c) ÷
- d) Am Diskussionsabend des „Seminar für Komposition“ äußerte sich der Wunsch einer Gründung eines Konzertunternehmens, das regelmäßig selten zu hörende moderne Werke aufführen könnte. Es sollte nicht der Zweck sein, die neuen Komponisten zu promovieren, sondern dem Publikum die Möglichkeit zu geben, sich die moderne, schwer zugängliche Musik zuzueignen. Dies könnte geschehen, wenn sorgfältig einstudierte Aufführungen gegeben wurden, die 3 oder 4 Mal mit kurzen Abständen wiederholt werden könnten. Hiernach wird der Verein mit Hervorhebung des vielseitigen Repertoires beschrieben. Eine Reihe aufgeführter Werke und der Probeverlauf – „diese Art des exakten Probierens“, die Sch von Gustav Mahler übernommen hat – werden erwähnt.

Anbruch 1922

- a) Der Verein.
- b) S. 23.
- c) ÷
- d) Es wird erklärt, daß wenn Geld zur Weiterführung des Vereins nicht verschaffen werde, werde er ein Opfer der wirtschaftlichen Krise sein.

Wellesz 1923

- a) Sch und seine Werke.
- b) S. 6.
- c) ÷
- d) Die junge Generation von Komponisten wird erwähnt. Es wird auch erwähnt, daß der Verein nicht mehr existiere, daß er aber trotz seiner kurzen Existenz gezeigt habe, was die Bemühungen des Musikers bedeuteten.

Pisk 1924

- a) Der Verein.
- b) S. 325f.
- c) ÷
- d) Der Zweck des Vereins wird erklärt: Der Verein existiere in erster Linie um des Publikums willen, um seine unklare Stellung zur modernen Kunst zu ändern. Die gewissenhafte Einstudierung der Werke, die vielen Proben und die häufigen Wiederholungen sowie andere Hauptprinzipien werden behandelt. Beitragssätze und Konzertanzahl und das Aufblühen der Ausarbeitung von Arrangements werden erwähnt. Schließlich werden die am häufigsten aufgeführten Komponisten und eine Reihe Auftretende angeführt. Der Autor sieht voraus, daß der Verein wiedererstehen werde, wenn wirtschaftlich bessere Zeiten kämen.

Scherchen 1924

- a) Schs Werke.
- b) S. 314 – 16.
- c) ÷
- d) Der Verein wird kurz erwähnt: die werktreue Aufführungspraxis wird erwähnt; sie sei ein Beispiel der Realisation von Friedrich Nietzsches Begriff „die Redlichkeit des Geistes“, den Sch hiermit in die Musik einführt.

Stefan 1924

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 42.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung des „Seminar für Komposition“ wird der Verein kurz behandelt: im Verein wird den Wienern die neueste Musik vorgestellt.

Wagner 1924

- a) Aufführung des „Pierrot lunaire“.
- b) S. 284f.
- c) ÷
- d) Der Autor beschreibt seine Begegnung mit der Musik Schs und ganz besonders seine Arbeit bei der Aufführung des „Pierrot lunaire“ im Verein. Der Artikel enthält außerdem eine Charakteristik von Sch als Dirigenten – vom Solisten her gesehen.

ABerg 1919a: Reich 1937

- a) Der Verein.
- b) S. 138 – 41.
- c) ÷
- d) Die Programmerkklärung des Vereins.

Slonimsky 1937a [1977]

- a) Sammlung von Artikeln über Sch.
- b) S. 235f.
- c) ÷
- d) Der Artikel des Autors enthält Ereignisse im Leben Schs chronologisch geordnet. Unter Nov. 1918 wird eine englische Zusammenfassung von den Statuten des Vereins gebracht, und unter 16.2.1919 wird die Deklaration des ersten Prospekts des Vereins erwähnt (ABerg 1919a), der jedoch nicht wiedergegeben ist.

Slonimsky 1937b [1938]

- a) Chronologische Aufstellung von Ereignissen in der musikalischen Welt.
- b) S. 191, 194 und 543 – 48. 3. überarb. und erw. Ausg. (1949): S. 649 – 54 und 4. überarb. und erw. Ausg. (1971): S. 304 und 1307 – 11.
- c) ÷
- d) Erwähnung des Vereins in Telegrammstil: Grundprinzipien, Hinweisung zu den Statuten und Prospekt vom Februar 1919, der in vollständiger Form wiedergegeben ist – einschl. Verzeichnis der in den ersten 9 Sitzungen aufgeführten Werke und Subskriptionsbedingungen – in englischer Übersetzung von Stephen Somervell. Weiterhin werden die Punkte 4, 6, 8, 9 und 12 der Statuten des Vereins wiedergegeben, die die Bedingungen der Mitgliedschaft, Auskünfte über die Zusammensetzung des Vorstands und die Befugnisse des Präsidenten enthalten.

Leibowitz 1947

- a) Die Wiener Schule.
- b) S. 107f, engl. Übers.: S. 96f.
- c) ÷
- d) Als eine Verlängerung des „Seminar für Komposition“ sei der Verein gegründet worden, um voll befriedigende Aufführungen neuer Musik herbeizuschaffen. Eine Reihe von Werken, die den Wienern durch den Verein vorgestellt werden, werden erwähnt, und schließlich wird die Vortragsmeisterrolle kurz beschrieben.

Newlin 1947 [1953]

- a) Biographien über Bruckner, Mahler und Sch.
- b) S. 263f., 269 und 275. In der überarb. Ausg. (1978): S. 263f., 270 und 276.
- c) Pisk 1924.
- d) Die Gründung des Vereins und seine Grundprinzipien werden erwähnt. Schs Mut, einen solchen radikalen Verein zu gründen, wird betont – nicht zuletzt bei den materiell und wirtschaftlich schlechten Verhältnissen, die im Wien der Nachkriegszeit herrschten. Das Repertoire wird kommentiert: Schs Verzicht auf die Aufführung eigener Werke und Aufführung von Werken der Wiener Schule und ganz fremder Strömun-

gen. Der Vorteil, den Schs Schüler bei der Aufführung eigener Werke im Verein hätten, wird betont. Auch die Arbeit ABs darin wird erwähnt. Die Hoffnung Pisks, der Verein möge wiedererstehen, wird berichtet, und schließlich wird Schs Interesse für Max Reger erwähnt – u.a. durch den hervorragenden Platz dessen Werke im Repertoire des Vereins belegt.

Wörner 1949

- a) Geschichte der neuen Musik.
- b) S. 86.
- c) ÷
- d) Die Grundprinzipien des Vereins werden wiedergegeben.

Stuckenschmidt 1951a

- a) Geschichte der Musik zwischen den Weltkriegen.
- b) S. 139 – 41 (, 142 und 165).
- c) Pisk 1924.
- d) Die Grundprinzipien des Vereins werden wiedergegeben und das Repertoire der ersten 3 – 4 Monate wird erwähnt. Pisk 1924 wird zitiert (mit Bezug auf Einstudierung und mitwirkende Künstler) und die Lesung Klitschs wird erwähnt. Die Bedeutung des Vereins als Vorbild ähnlicher Unternehmen in Prag, Hamburg, Berlin und Frankfurt am Main wird erwähnt.

Stuckenschmidt 1951b

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 60f. und 63. In der erw. Ausg. (1957): S. 78 – 81.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung der „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ wird der Verein erwähnt, wo diese Form von Probepaxis eine Hauptan gelegenheit würde. Die Grundprinzipien des Vereins, Aufführungszahl hauptsächlich in der Saison 1918 – 19 und Namen einiger aufgeführten Komponisten werden angeführt. Die Konzerträume, das Ravel-Konzert, die bedeutendsten Auftretenden, die Vortragsmeisterinstitution sowie das Aufhören des Vereins werden erwähnt. Weder im Verein noch im Katalog der Universal-Edition bis 1921 tauchten Sch-Kompositionen von den Jahren nach 1915 auf.

Orel 1953

- a) Musikgeschichte Wiens.
- b) S. 366.
- c) ÷
- d) In „Zeitliche Übersicht“ (S. 377f.) wird unter dem Jahr 1921 Auskunft darüber gegeben, daß der Verein in diesem Jahr seine öffentlichen Konzerte begonnen und Orchesterwerke von AW aufgeführt habe.

Pousseur 1957

- a) Ausgewählte Texte von AB mit Einleitungen und ins Französische von H.P. übersetzt.
- b) S. 31f.
- c) ÷
- d) In der Einleitung seiner französischen Übersetzung vom Prospekt vom Februar 1919 (ABerg 1919a) erwähnt Pousseur die Vortragsmeisterinstitution und, mit kritischen Kommentaren, die Transkriptionspraxis ABs (und Schs): „Pourtant, ses partitions les plus riches, les plus irremplaçables, doivent précisément à leur orchestration une part certaine de leur pouvoir formel singulier“ (S. 31). Pousseur gibt einige Beispiele des Erwähnten und erläutert die Bedeutung und Einwirkung der Instrumentation auf die Komposition als Ganzheit. Es wird mit der Frage beendet, ob man in ABerg 1919a eine Divergenz zwischen den theoretischen Ideen und dem konkreten, schöpfenden Gedanken spüre.

Redlich 1957

- a) AB. Werkbesprechung mit Biographie und diversen Anhängen.
- b) S. 150, 303f., 338 und 384.
- c) ABerg 1919a: Reich 1937.
- d) ABs Tätigkeit im Verein wird kurz behandelt – u.a. wird erwähnt, daß die Bewirtschaftung des Guts Berghof eine Zeitlang ABs Tätigkeit als Vortragsmeister unterbrochen habe. Der Autor berichtet in Anmerkung 499 vom Walzerabend u.a. aufgrund Auskünfte von Helene Berg. In „Tabellarische Bibliographie. I Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen, Bearbeitungen und Schriften Alban Bergs. Aufsätze (soweit veröffentlicht)“ wird „Der Verein für musikalische Privataufführungen in Wien. Aus dem Prospekt des Vereins, Februar 1919 (R)“ angeführt, siehe Wiederdruck in Reich 1937.

Mahler-Werfel 1958

- a) Autobiographie.
- b) S. 147f.
- c) ÷
- d) Maurice Ravel wohnte 3 Wochen lang bei der Autorin während seines Aufenthaltes in Wien in Verbindung mit dem Ravel-Konzert im Verein. (Während des Besuches wohnte er eine Aufführung von (vermutlich) Schs Kammerinfonie bei, einem Werk, an dem er offensichtlich kein Gefallen fand: „That isn't music: that comes out of a laboratory!“ (S. 148)).

EStein 1958

- a) Annotierte Ausgabe von ausgewählten Sch-Briefen mit biographischen Daten etc. vom Herausgeber.
- b) S. 59, 66f., 80f., 83f., 100 und 153.

c) ÷

d) In folgenden Briefen wird der Verein erwähnt:

1. Brief an E. Fromaigeat, Mödling, 22.7.1919: Der Verein wird erwähnt in Bezug auf das Wünschenswerte einer „Internationale des Geistes“.
2. Brief an Alexander Zemlinsky, Mödling, 3.5.1922: Über den Verein in Prag. In der Anmerkung des Herausgebers wird angegeben, daß Programme und Auftretende vom Verein in Wien zur Verfügung gestellt wurden.
3. Brief an Alexander Zemlinsky, Mödling, 26.10.1922: über den Verein in Prag – es werden Vergleiche zwischen den Vereinen in Prag und Wien gestellt.
4. Brief (v. Georg Alter) an den Verein in Prag, Mödling, 14.1.1923: Sch teilt mit, daß er sich von der Leitung des Vereins zurückziehe und von Erwin Stein nachgefolgt werde.
5. Brief an Max Temming, Traunkirchen, 28.6.1923: Sch drückt seine Anerkennung einer Gründung von einem „Ableger“ des Vereins in Hamburg aus.
6. Brief an Raffael da Costa, Berlin, 18.6.1930: zum Schluß wird in Verbindung mit der Mitgliederzahl und Auflösung des Vereins bemerkt: „Was wurde nicht alles während der Inflation verschoben! Vielleicht hinter meinem Rücken auch einige leichtere Schwerpunkte?“ (S. 153).

In den biographischen Daten des Herausgebers (S. 59) werden die Grundprinzipien des Vereins in kurzen Zügen beschrieben.

Rufer 1959

a) Katalog über Schs Kompositionen samt Bildern. Ein Anhang enthält 5 Briefe mit Bezug auf Schs Anstellung bei der Preußischen Akademie der Künste in Berlin.

b) S. 112 und 146.

c) ÷

d) Unter der Gruppe „Musik II. Unveröffentlichte Werke, C. Verschiedenes“ werden Schs Bearbeitungen für Kammerorchester von J. Strauß’ „Lagunenwalzer“ op. 411 und „Rosen aus dem Süden“ op. 388 angeführt. Die Umstände in Zusammenhang mit der Aufführung der Werke am „Walzerabend“ werden erwähnt. Weiterhin wird die Absicht Schs mit den Bearbeitungen für Kammerorchester erwähnt: „den dicken, ordinären Klang“ zu vermeiden (S. 112). Schließlich werden die Manuskriptverhältnisse dieser Walzerbearbeitungen behandelt.

Unter der Gruppe „Schriften II. Dichtungen – Vorträge – Aufsätze und Notizen, A. Dichtungen, Texte, Fragmente und Entwürfe und frühe schriftstellerische Versuche“ wird „Fragment: Parodie Pfitzner (Drei Akte der Revanche von Palestrina)“ angeführt. Das Manuskript umfaßt 7 Seiten „für einen geplanten ‚Heiteren Abend‘ des Vereins für musikali-

sche Privataufführungen, für welchen mein Gerechtigkeitssinn mich bewog, auch einige Selbstpersiflagen vorzusehen“ (S. 146).

Mahler-Werfel 1960

- a) Autobiographie mit Verwendung von Franz Werfels Tagebuch.
- b) S. 142f.
- c) ÷
- d) Dieselbe Passage, die unter Mahler-Werfel 1958 erwähnt ist, taucht hier wieder auf, jedoch mit dem Ravel-Zitat in französischer Sprache (S. 143).

Wellesz 1960

- a) Die Wiener Schule.
- b) S. 238.
- c) ÷
- d) Kurze Erwähnung des Vereins (Repertoire, die Vortragsmeister-Institution und „Walzerabend“) und daß R. Reti die Idee der IGNM vom Verein bekommen habe.

Kaufmann 1961

- a) Behandlung von Schs, AWs und ABs pädagogischer Tätigkeit sowie Erwähnung von Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek und Karl Schiske.
- b) S. 292.
- c) ÷
- d) In Zusammenhang mit einer Aufzählung von Schs Schülern wird der Verein als Beispiel des Praktizierens von Schs Pädagogik erwähnt. „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ werden erwähnt, worauf die Grundprinzipien ziemlich kurzgefaßt behandelt werden. Die „Aufführungspraxis“ Mahlers, die Vortragsmeister-Institution, auftretende Künstler und Schließlich das Ende des Vereins (1921) werden erwähnt. Es wird angeführt, daß die Tätigkeit des Vereins eine erhebliche Erweiterung des Sch-Kreises bedeutete.

Kolneder 1961

- a) Weberns Werke und Biographie.
- b) S. 148f.
- c) ÷
- d) Unterm Reden von den Bearbeitungen AWs wird erwähnt, daß AW Vortragsmeister im Verein gewesen sei, worin die Arbeit bestanden habe und schließlich, daß der Verein ökonomische Probleme gehabt habe, weshalb größere Werke bearbeitet und für Kammerbesetzung aufgeführt werden mußten. Die Erwähnung von AWs Bearbeitungen gilt hauptsächlich die Transkriptionen von Schs Kammersinfonie op. 9 und „Fünf Orchesterstücke“ op. 16.

Machlis 1961

- a) Einführung in die moderne Musik.
- b) S. 384. 2. Ausg.: S. 270.
- c) ÷
- d) Unter der Behandlung von AW wird der Verein erwähnt: Viele bedeutende Werke wurden im Verein aufgeführt, wo AB und AW Schs vertraute Gehilfen bei der Vorbereitung der Konzerte waren.

Oehlmann 1961

- a) Die Musik des 20. Jahrhunderts.
- b) S. 147.
- c) ÷
- d) In einer chronologischen Erläuterung von Schs Biographie wird der Verein erwähnt: Grundprinzipien („in einer Atmosphäre ruhiger Sachlichkeit sollte Verständnis für neue Musik geweckt werden“) und Gesamtzahl der aufgeführten Werke.

Reich 1963

- a) AB-Biographie.
- b) S. 43 – 48 und 51f.
- c) ÷
- d) Der Verein wird im chronologischen Verlauf vorübergehend erwähnt. Die Tätigkeit ABs im Verein wird kurz behandelt, und es wird mit einer Erwähnung des „Walzerabend“ und der Gründung des Kolisch-Quartetts abgeschlossen. ABerg 1919a wird (unvollständig) wiedergegeben, und unter dem benutzten Korrespondenzmaterial werden kurz zitiert: Briefe an Erwin Stein (vom 2.6. und 21.7.1921). Die beiden sind in umfassenderen Auszügen bei Reich 1965 zu finden.

Seyr 1963

- a) Essay über J.M. Hauer.
- b) S. 1069f.
- c) ÷
- d) Unter Erwähnung der Bekanntschaft mit Adolf Loos wird erzählt, daß dieser Ebner mit zu Proben in den Verein einlud – eine Einladung, die Ebner aber nicht annahm. Zusammen mit Hauer und dessen Frau wohnte Ebner jedoch ein Konzert im Verein bei, bei dem Steuermann Hauers „Nachtstück“ spielte. Die Aufführung sei doch „so miserabel, daß Hauer ... den Saal verließ und wir, seine Frau und ich, mit ihm“ (S. 1070). Am nächsten Tag diktierte Hauer Ebner einen Brief an Steuermann, in dem er betonte, daß Steuermann im „Nachtstück“ h statt b im dritten Takt gespielt habe. „Steuermann hatte tatsächlich diesen Fehler gemacht.“ (S. 1070).

Dille 1964

- a) Bartóks Verhältnis zu Wien.
- b) S. 517.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung des eventuellen Einflusses Bartóks auf die Freistellung Schs vom Wehrdienst, wird das offensichtliche Interesse erwähnt, das Schönberg für Bartók hegte; dies ist u.a. dadurch nachzuprüfen, daß er mehrere von Bartóks Werken in das Programm des Vereins aufnahm. Es wird erklärt, daß Schönberg selbst die Einstudierung von Bartóks „Bagatellen“, „Rumänische Volkstänze“ und „Rumänische Weihnachtslieder“ übernommen habe. Als Beleg für Schs Begeisterung für Bartóks Werke wird sein Brief an Bartók (Wien 31.10.1919) zitiert.

Schuller 1964

- a) Interview mit Eduard Steuermann hauptsächlich aufgrund seiner Begegnung und Freundschaft mit Sch.
- b) S. 27 und 29 - 31.
- c) ÷
- d) Steuermann berichtet kurz vom Zweck und Aufbau des Vereins und von seiner eigenen Tätigkeit darin. In der Erwähnung des „Walzerabend“ werden auftretende Musiker (fehlerhaft wird angegeben, daß Erna, die Schwester Hans Gáls, das Harmonium gespielt habe: AB war es) und die vorgeführten Bearbeitungen erwähnt. Außerdem werden Auskunft über die auftretenden Musiker und Ensembles im Verein gegeben.

Hberg 1965

- a) Ausgabe von ABs Briefe an Helene Berg.
- b) S. 364, 390, 404f., (410, 412), 414, 422f., 426, 439, 444, 449f., 452, 456, (462, 466), 467, (470), 473, 490 und 521.
- c) ÷
- d)
 - 1. *1. Juli 1918*: Schs Idee und Grundprinzipien eines privaten Kammermusikvereins werden präsentiert.
 - 2. *13. September 1918, Nachmittag*: Unter Erwähnung von AWs schlechten ökonomischen Verhältnissen wird sein monatliches Gehalt (100 Kr.) im Verein angegeben.
 - 3. *11. September 1919*: Es wird erzählt, daß der Verein im guten Zuge ist. Proben der [2.] Sinfonie Franz Schmidts und der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ Mahlers werden kurz erwähnt. Es wird erwähnt, daß Sch mit ABs Prospekt zufrieden sei, daß die Gegenwart ABs im Verein erwünscht sei, und das Steuermann zur Zeit im Verein nicht tätig sei.
 - 4. *Am Abend, d. 11. September 1919*: AB hat mit AW von Probe für Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven“, op. 86 für 2. Klaviere gesprochen.

5. 15. September 1919: Vorübergehend.
6. 19./20. September 1919: Vorübergehend.
7. 28. Dezember 1919: AB erwähnt seine Tätigkeitsbereiche in Wien, darunter den Verein, und sein Gehalt für diese Aufträge (der Verein: 400 Kr.).
8. 16. Januar 1920: Wegen der Arbeit an einer Sch-Monographie muß AB seine Stellung im Verein auf unbestimmte Zeit kündigen.
9. 17. Januar 1920: AB hofft auf eine baldige Entscheidung der Frage seines Gehalts im Verein.
10. 20. Januar 1920: Betreffend die Aufführung von ABs „Vier Klarinettenstücke“, op. 5, im Verein.
11. 7. Februar 1920: Vorübergehend.
12. 16. Februar 1920: AB bittet Helene Berg darum, die Konzerte des Vereins zu besuchen, damit Schs Zorn nicht erregt wird.
13. 20. Februar 1920: Ins Programm aufgenommene Werke künftiger Konzerte im Verein, und betreffend entgegengenommenes Honorar.
14. 24. Februar 1920: Betreffs der Aufführung von ABs Klaviersonate im Verein, samt betreffs des Figurieren ABs in der Besetzung des Vereins trotz des Urlaubs.
15. 9. Juni 1921 (Nr. 1): Über das Programm eines gerade stattgefundenen Konzerts im Verein.
16. 16. Juni 1921: Vorübergehend.
17. 20. Juni 1921: Vorübergehend.
18. 20. Juni 1921, am Abend: Es wird erwähnt, daß der Kontakt mit Thomas Schnabel, dem Vertreter Bechsteins in Wien nützlich sein werde, besonders mit Rücksicht darauf, daß ein Bechstein-Flügel zur Verfügung im Verein gestellt werde. Schließlich wird D.J. Bachs Artikel über den Verein erwähnt. (Siehe Bach 1921).
19. 23. Juni 1921: Vorübergehend.
20. 28. Juni 1921: Betr. Brief vom Verein an Sch.
21. 22. September 1922: Es wird kurz erwähnt, daß Stein den Verein als eine Art Aktiengesellschaft weiterführt.
22. 2. August 1923: In Zusammenhang mit Erwähnung von Havemanns Streichquartett sagt AB: „Es ist halt doch was anderes, als diese Dilettanten-Quartettspielereien im Verein“ (S. 521).

Dille 1965

- a) Herausgabe der Korrespondenz zur Beleuchtung der Relationen zwischen Béla Bartók und Sch.
- b) S. 55f., und in: Hansen/Müller, S. 60.
- c) ÷
- d) Brief von Sch an Bartók von Wien vom 31. Oktober 1919 betrifft die Ausarbeitung eines Arrangements einer Ausgabe für 2 Klaviere von Bartóks „Rhapsodie für Klavier und Orchester“ nebst einer Aufforderung an

Bartók dazu, bekanntzugeben, welche Lieder und Orchesterwerke er herausgegeben hat – alles im Hinblick auf eventuelle Aufführung der Werke im Verein. Die Wiedergabe des Brieftextes wird von einer halben Seite mit Erläuterungen des Hrsg. begleitet.

Nordwall 1965

- a) Anthologie von Texten zur Beleuchtung der neueren Musik, mit Erläuterungen des Hrsg.
- b) S. 197.
- c) ÷
- d) Die Erläuterung zur schwedischen Übersetzung von ABs „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ erwähnt, daß Werke von sowohl Bartók als auch Strawinsky im Verein aufgeführt wurden, was bezeugt, daß diese beiden Komponisten damals im freundschaftlichen Verhältnis zu Sch stünden.

Reich 1965

- a) Wiedergabe in Auszügen von drei bisher nicht veröffentlichten Briefen von AB an Erwin Stein, die den Verein umhandeln.
- b) S. 340 – 43.
- c) Reich 1963.
- d) Nach einem kurzgefaßten Bericht über die Gründung des Vereins (ein längeres Zitat von ABerg 1919a enthaltend), wird ein Brief von AB an Erwin Stein (vom 17.2.1919) wiedergegeben, in dem AB u.a. die große Arbeit als 2. Vortragsmeister im Verein als Ursache der Unterbrechung der Kompositionsarbeit des „Wozzeck“ erwähnt. Ein Brief (der in ausführlichen Auszügen zitiert wird) an Erwin Stein vom 2.6.1921 berichtet von der harten Arbeit im Verein, von der Stein zu dieser Zeit Ferien hält, sowie von der Konzert- und Probetätigkeit des Vereins – besonders eingehend beschreibt er die Veranstaltung des „Walzerabend“. Schließlich referiert er kurz eine Vorstandssitzung.

Der 3. Brief (vom 21.7.1921) enthält nur vorübergehende Auskunft über den Verein: um „Wozzeck“ und die Monographie über Sch vollenden zu können, sei AB in die Steiermark gefahren, damit er sich Arbeitsruhe von dem Verein gönne. Die Briefauszüge werden von dem kurzen Kommentaren des Herausgebers aneinandergereiht. Es sind hauptsächlich Situationsbeschreibungen.

Stuckenschmidt 1965

- a) Sch (Lexikonartikel).
- b) Sp. 21.
- c) ÷
- d) Nach kurzer Erwähnung von „Seminar für Komposition“ und „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ behandelt der Autor kurz den

Verein. Das Repertoire wird kurz erwähnt und die Bedeutung des Vereins für folgende Generationen von Komponisten wird bezeichnet.

Szmolyan 1965

- a) J.M. Hauer-Biographie.
- b) S. 43f.
- c) Seyr 1963.
- d) Durch Adolf Loos' Vermittlung besuchte Hauer mehrmals den Verein, wo eine Reihe Hauer-Werke aufgeführt wurden. Eduard Steuermanns Aufführung von Hauers „Sieben kleine Stücke für Klavier“, op. 3, und wahrscheinlich „Tanz für Klavier“, op. 10, mißfiel Hauer.

Vojtěch 1965

- a) Ausgabe von Briefen von Sch (2), AW (2) und AB (21) an Erwin Schulhoff samt zwei Beilagen (Schulhoff-Briefen u.a.m.). Das Material ist Dokumentation für eine Untersuchung des Vereins in Prag.
- b) S. 31f., 41, 47 – 49, 54f., 59, 64f., 74 – 82.
- c) ABerg 1919a: Reich 1963, EStein 1958¹.
- d) Der Verein wird kurz in der Einleitung des Herausgebers erwähnt und es wird gesagt, daß tschechische Komponisten bei der Gründung der IGNM von „Spolek pro moderní hudbu“ (Verein für moderne Musik) repräsentiert wurden, einem Verein, der 1920 unter Einfluß vom Verein gegründet wurde. In einer Anmerkung eines Briefes von Sch an Schulhoff (20.6.1919) werden Aufführungen von Kammermusikwerken vom Feist-Quartett im Verein erwähnt; in einer Anmerkung eines Briefes von AW an Schulhoff (19.8.1919) wird Auskunft über Werke zur Aufführung im Verein von Felicia Hüni-Mihacsek bestimmt, gegeben; schließlich informiert eine Anmerkung eines Briefes von AB an Schulhoff (19.6.1919) – der Brief ist unten erwähnt – über Aufführungen von Hauer- und Wellesz-Werken im Verein. Folgende Briefe enthalten Auskunft über den Verein (alle von AB an Schulhoff):
 1. *Berghof*, 19.6.1919: Hauer-Aufführungen im Verein werden gestreift.
 2. *Wien*, 13.10.1919: Aufführung von ABs Streichquartett im Verein wird gestreift.
 3. *Wien*, 21.10.1919: Ravel- und Debussy-Aufführungen im Verein werden gestreift. Eine Anmerkung zählt die im Verein bis November 1921 aufgeführten, französischen Werke auf.
 4. *Wien*, 27.11.1919: (Die 2 letzten Seiten des Briefes ist in Faksimile S. 49f. wiedergegeben). AB sendet Schulhoff ein „Sammelprogramm“ des Vereins um die internationale Orientierung des Vereins zu zeigen. In einer Anmerkung wird auf EStein 1958¹ hingewiesen.
 5. *Berghof*, 15.3.1920: Ein Steuermann-Konzert im Verein wird gestreift; eine Anmerkung datiert es am 8.11.1920.

6. *Wien, 16.12.1920:* AB teilt mit, daß er die Leitung des Vereins in den sechs Monaten während Schs Amsterdam-Aufenthalt übernehme.
7. *Wien, 24.2.1921:* AB legt Bedingungen und Prozedur vor, ehe ein eventuelles Auftreten Schulhoffs im Verein stattfinden könnte. Eine Anmerkung bezeugt (als Kommentar zu ABs Mitteilung, daß Komponisten gewöhnlich eigene Werke im Verein nicht aufführen dürften) daß man eine Ausnahme erlaube, als Maurice Ravel und Alfredo Casella im März [es war im Oktober] 1920 Ravels vierhändige Ausgabe von „La Valse“ spielten. Zum Schluß bringt der Brief eine Anzahl Werke, die in den letzten Verein-Konzerten aufgeführt wurden.

Austin 1966

- a) Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.
- b) S. 222f. (und 304).
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung von Schs Unterricht in Eugenie Schwarzwalds Schule, und den dortigen Schülern, berichtet der Autor über den Verein. ABerg 1919a wird kurz zitiert, wonach die Grundprinzipien des Vereins erwähnt werden. Die Zuständigkeiten Schs, und Debussy und Reger werden, als die am häufigsten aufgeführten Komponisten, erwähnt. Nach einem kurzen Bezug auf Debussy wird angeführt, daß der Verein sich an keine besondere „Sozialgruppe“ wende. Es sei also in erster Linie eine Frage der richtigen Einstellung zum Verein eher als eine Frage der Fähigkeit zu bezahlen. Sch könne also Erlassung des Mitgliedsbeitrags erlauben.

Sowohl in seiner „Harmonielehre“ wie auch im Verein gab Sch Bartóks Werke einen Platz neben seinen eigenen radikalsten Kompositionen.

Moldenhauer 1966a [1967]

- a) Der Artikel, der in einer Sammlung Artikeln über AW und seine Werke zu finden ist, enthält einen systematischen Katalog über das „Webern Archiv“ (das in das „Moldenhauer Archiv“ eingeht)*.
- b) S. 138 und 149.
- c) ÷
- d) Folgendes erteilt direkte Auskunft über den Verein: „Outlet of concert programs given, or planned to be given, by the Verein für musikalische Privataufführungen in Vienna, with listings of composers and works (1918 - 19). On p. 38, a statement of policy governing the performance of works, and their repetitions signed by both Webern and Schoenberg and dated at Mödling, September 3, 1919. Notebook. 53 pp., 17 × 11 cm.“ (S. 138).

* Ernst Hilmar: „Versuch einer Bestandaufnahme: Hans Moldenhauers ‚Webern-Archiv‘“ *ÖMz*, 37 Nr. 10 (1982).

„File of printed newsletters and programs of the Verein für musikalische Privataufführungen in Wien (1919 - 20). Issue N° 12 contains a survey of programs 1 – 100, listing composers, works and performers. This brochure and others contain Webern's autograph annotations. Fifteen pieces, including some duplicates.

Large display poster of the Verein für musikalische Privataufführungen, Leitung Arnold Schönberg, for its ‚4 Propaganda Abende‘ (1919) contains full programs and list of performers, including Webern. The poster, as well as the foregoing file of newsletters and programs, was found among Webern's papers.“ (S. 149).

Das Verzeichnis vom „Webern Archiv“ enthält eine lange Reihe Archivunterlagen, die Material für den Verein enthalten könnten.

Moldenhauer 1966b

- a) Pisk und die Wiener Schule.
- b) S. (208 und) 209.
- c) ÷
- d) Pisks Arbeit als Sekretär im Verein verleihe ihm tiefen Einblick in die Arbeit des Vereins. Auf dem Posten wurde er von Josef Rufer nachgefolgt.

Pisk 1966

- a) Biographischer Artikel (AB).
- b) S. 229.
- c) ÷
- d) AB erscheine nur gelegentlich als Vertreter des Theorie- und Kompositionsunterrichts Schs, in solchen Fällen dann beispielsweise als Vortragsmeister („lecturer“) im Verein, den Sch gegründet habe, und der das erste Unternehmen in Wien sei, das es wage, Konzerte mit moderner Musik für einen geschlossenen Kreis zu geben.

LStein 1966

- a) Der Verein.
- b) S. 203 – 07.
- c) ABerg 1919a: Slonimsky 1937b [1949], Pisk 1924, Rufer 1959 [eng. 1962].
- d) Der Artikel baut auf Material, das sich im Nachlaß Schs befindet. Es wird auf den Einfluß des Vereins auf die IGNM, die Donaueschinger Musiktage, die International Composers' Guild und den League of Composers hingewiesen. Nach einer kurzen Beschreibung der leitenden Stellung Schs werden die Grundprinzipien und der Aufbau des Vereins besprochen. Auch die Programmpolitik, die bedeutendsten Auftretenden und die Propagandakonzerte sowie Konzerte außerhalb Wiens werden erwähnt. Die Programme der folgenden Konzerte u.a.m. werden wiedergegeben: 1. Propagandakonzert 9.10.1920, das Ravel-Konzert 23.10.1920, 2.

Propagandakonzert 20.1.1921, Pierrot-lunaire-Aufführungen 9. – 12.5.1921, 28.11.1921 (in Prag) und 5.12.1921., die Lesung der „Jakobsleiter“ 22.5.1921 und schließlich „Walzerabend“ 27.5.1921. Die Umstände dieses letzten Konzerts werden behandelt. Die Ausarbeitung Schs und seiner Schüler von Arrangements wird erwähnt, und Transkriptionen für Kammerorchester werden aufgerechnet. Schließlich wird das Aufhören der Konzerttätigkeit behandelt – der Autor hat die endliche Auflösung des Vereins nicht feststellen können. Der Autor äußert den Wunsch, möge das Thema die gründliche Behandlung erhalten – evtl. von einem der Mitwirkenden, der noch lebe – die ihm beizumessen sei.

Wellesz 1966

- a) Der Artikel spricht hauptsächlich vom Treffen Schs mit seinen Schülern in den Jahren um den Ersten Weltkrieg.
- b) S. 10.
- c) ÷
- d) Prospekt vom November 1920 wird kurz zitiert und der Autor teilt einige persönliche Erinnerungen an das Repertoire des Vereins und den „Walzerabend“ mit.

Wildgans 1966 [1967]

- a) AW und seine Werke.
- b) S. 77 – 80.
- c) ÷
- d) Die Grundprinzipien des Vereins und sein Einfluß auf die IGNM, sowie auch AWs Tätigkeit als Vortragsmeister und seine Erfahrungen aus diesem Posten werden summarisch erwähnt.

Meyerowitz 1967

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 20.
- c) ÷
- d) Ohne den vollen Namen des Vereins zu erwähnen (nur „Verein“), werden die Grundprinzipien des Vereins äußerst kurz erwähnt. Schs Programmauswahl wird als bewundernswert objektiv bezeichnet. Die Bedeutung des Vereins wird in einer eigenartigen Weise betont: „[...] die Mitglieder], die sich wohl kaum Rechenschaft darüber abgaben, welchen historischen Ereignissen sie beiwohnten.“

Pernye 1967

- a) AB-Biographie.
- b) S. 85 – 87, 149, 291f. (Zeittafeln) und 317.
- c) Reich 1963.
- d) Sch gründete den Verein am 11. November 1918, um der modernen Musik

Aufführungsmöglichkeiten zu verschaffen. AB nehme an der Planungsarbeit aktiv teil. Später werde AB von ökonomischen Problemen betroffen und die Arbeit im Verein nehme ihn ganz in Anspruch, so daß die Auflösung wegen der Inflation eine Erleichterung für ihn sei – obwohl sie der modernen Musik ein harter Schlag sei.

Gartenberg 1968

- a) Musikgeschichte Wiens.
- b) S. 217f.
- c) ÷
- d) Wo Sch erwähnt wird, wird die Gründung des Vereins kurz charakterisiert. Die Gründung habe zu einer sehr schwierigen Zeit in der Geschichte Wiens und Österreichs stattgefunden: „How could men and women attend such concerts at a time when their waking hours had to be devoted to standing in breadlines or hunting for coat, flour, soap, potatoes?“ (S. 218). Es wird gesagt, daß Schs „ideals“ und Wiens musikalischer „urge“ die Probleme bewältigten, und daß AB „musical director“ sei, „and his devotion and enthusiasm matched that of Schönberg.“ (S. 218).

Kassowitz 1968

- a) Erinnerungen an AB.
- b) S. 328.
- c) ÷
- d) Die vielseitige Programmpolitik des Vereins wird sehr kurz erwähnt, und es wird gesagt, daß die Programme vor den Konzerten nicht veröffentlicht wurden. Die Aufführungen von Debussys „La Mer“, Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von J.A. Hiller op. 100“ (fehlerhaft) und die letzten (i.e. 6. und 7.) Sinfonien von Mahler im Arrangement werden erwähnt. Schließlich wird der „Walzerabend“ erwähnt.

Reich 1968

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 158 – 67.
- c) ÷
- d) In Zusammenhang mit der Rede von Adolf Loos' „Richtlinien für ein Kunstamt“ werden eine ziemlich eingehende Beschreibung des Vereins u.a. mit dem Zitat des einleitenden Abschnitts von ABerg 1919a, Auskünfte über Konzertorte, Mitgliedsbeiträge u.a.m. gebracht. Es wird statistisches Material für die Aufführungen im Verein gebracht und nach Erwähnung des Prospekts vom November 1921 wird Brief vom 2.6.1921 von AB an Erwin Stein zitiert, der im Verhältnis zu Reich 1965 keine Einleitung und keinen Abschluß hat (betr. des Inhalts: siehe Reich 1965). Auch Brief vom 21.7.1921 von AB an Stein wird referiert – zwar ohne Zitate (cf. Reich 1965).

Abschließend werden 3 Hauptergebnisse der Tätigkeit des Vereins hervorgehoben: 1) die pädagogische Bedeutung für die Auftretende, 2) die Anregung der Ausarbeitung von Arrangements, und 3) die Vorbildlichkeit der Ideale im Verein für künftige Organisationen zur Verbreitung und Aufführung neuer Musik (Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung Zeitgenössischer Tonkunst (1921), IGNM (1922), International Composers' Guild (1922) und League of Composers (1923)). Schließlich erwähnt der Autor den Verein in Prag.

Als Abbildungen werden S. 159 Einladung zur Beziehung eines Abonnements im Verein, bzw. S. 165 Programm für den „Walzerabend“ gebracht.

Somfai 1968

- a) AW (Biographie).
- b) S. 86 – 91, 218 (Zeittafel) und 237f.
- c) ÷
- d) Der Plan der Gründung des Vereins kristallisierte sich im Juni 1918 aus. Die Widersprüche und die Klärung der Mißverständnisse zwischen AW und Sch werden beschrieben, worauf der Verein erwähnt wird: Exclusive Konzerte, Kritiker ausgeschlossen, mehrere Aufführungen desselben Werks u.a.m. Danach folgen Erwähnungen der Vortragsmeister, der Anzahl von Konzerten und Werken, Beispiele der Programmlegung Schs und es wird erwähnt, daß AW im Verein die moderne europäische Musik kennenlerne. Es wird ein Zitat aus einem Brief vom 9.6.1919 von AW an AB gebracht, das AWs Begeisterung von Strawinsky erhellt – AW leite die Einstudierung der „Pribaoutki-Lieder“ im Verein. Schließlich wird die Auflösung wegen der Inflation erwähnt.

Der „Walzerabend“ wird als Abschiedskonzert erwähnt; die Versteigerung der Manuskripte wird erwähnt.

Doflein 1969

- a) Zur Überschrift des 3. Stückes aus „Fünf Orchesterstücke“ op. 16 von Sch.
- b) S. 209 und 210.
- c) ÷
- d) Der Autor spricht von Felix Greissles Bearbeitung der „Fünf Orchesterstücke“ für Kammerorchester, und er sagt, daß das 3. Stück in Schs eigener Partitur (die im Verein benutzt wurde) in Klammern stehe. Aus folgendem Grund ist es wahrscheinlich im Verein nicht ausgeführt worden: „Die spezifischen ‚Akkordfärbungen‘ konnten wohl nicht in der vereinfachten Besetzung zur Wirkung kommen“. (S. 211).

v. Gleich 1969

- a) Die Wiener Schule (Ausstellungskatalog).
- b) S. 35f.

- c) Anbruch 1922, Pisk 1924, Mahler-Werfel 1960, H Berg 1965⁴.
- d) Im Vergleich mit Adolf Loos' „Richtlinien für ein Kunstamt“, in dem Sch den Vorschlag macht, die übliche Konzertsinstitution mit ihrer Konkurrenzprägung aufzuheben zugunsten einer Form, in der man sich ohne Veranstalter direkt an das Konzertpublikum wende, werden die Grundprinzipien des Vereins und der „Walzerabend“ erwähnt. Anbruch 1922 wird betr. der ökonomischen Schwierigkeiten des Vereins zitiert, und außerdem werden die übrigen angeführten Referenzen zitiert. Das Programm des Ravel-Konzerts wird S. 36 wiedergegeben.

Hartmann 1969 [dt. 1969]

- a) Der Verein.
- b) S. 93 – 99.
- c) ABerg 1919a: Reich 1937, Bach 1921, EStein 1958³, Vojtěch 1965⁷, Reich 1968.
- d) Die Auffassung Schs von der zeitgenössischen Funktion des künstlerischen Genies – und somit auch des genialen Kunstwerks – hat zur Folge, daß das Problem „Musikerziehung“ eine große Rolle für Sch spielte. Das Ergebnis dieser Betrachtung sei die Gründung des Vereins. Außer den zentralen Begriffen „Klarheit“ und „Deutlichkeit“ werden die Wichtigkeit der häufigen Wiederholungen der Kompositionen und die Bedeutung des Informationswertes der Konzerte erwähnt. Die eigene Meinungsbildung des Publikums in Bezug auf die Konzerte wird betont. Weiter betont der Autor, daß der Verein von institutioneller Prägung im Sinne Platons (cf. Platons „Der Staat“) sei, was u.a. die ständig überarbeiteten Prospekte zur Folge hätten, die dem Verein ein „Staatsgepräge“ mit seiner entwickelten Bürokratie verliehen und mit sich führten, daß die Mitglieder genau wüßten, wie sie sich in jeder Situation verhalten sollten. Die Machtposition übe Sch durch ein „unerbittlich strenges Regiment“ (S. 96) aus – ABs Brief an Schulhoff (24.2.1921), Vojtěch 1965⁷ wird zitiert. Trotz der Strenge Schs in Hinblick auf u.a. die Einstudierungsarbeit im Verein erkannten viele der Musiker, daß sie viel von Schs Ansprüchen an die musikalische Ausführung gelernt hätten. Die große Anzahl der Proben, die Bearbeitungen und die Dauer der Konzerte werden erwähnt. Die von Sch selbst einstudierten Werke im ersten Lebensjahr des Vereins werden aufgezählt. Als Beispiele „sensationeller“ Konzerte – die der Verein zu vermeiden versuchte – werden Ravels und Casellas Auftreten samt dem „Walzerabend“ erwähnt. Prospekt vom November 1921 wird unter Erwähnung von Serie B zitiert; obwohl der Prospekt eine Reihe Konzerte kundgibt, trägt er deutlich das Gepräge eines Resümees der bisherigen Tätigkeit des Vereins. Der Verein habe hohe Anerkennung erhalten und sei Vorbild einer Reihe Vereine, vor allem der IGNM, gewesen. Seine Stellung im Österreich der Nachkriegszeit sei als kulturpolitische Manifestation einmalig gewesen, nicht zuletzt kraft seiner internationalen

len Haltung. Nach einem Zitat aus Bach 1921 werden die vielen Künstler des Vereins aufgezählt, die später internationalen Ruhm erhielten. Der Verein verdiene es, nicht vergessen zu werden, „weil durch ihn Musikhören und -verstehen einbezogen wurde in den schöpferischen Akt, von diesem gefordert und mitgeformt, damit Musik ihre gesellschaftliche Funktion wieder erfüllen könne.“ (S. 99).

Häusler 1969

- a) Die Musik des 20. Jahrhunderts.
- b) S. 350.
- c) ÷
- d) In einer Zusammenfassung von Schs Biographie vor der eigentlichen Porträtskizze bezeichnet der Autor kurz den Verein als einen, „der für die Entwicklung eines mustergültigen Interpretationsstils beispielgebend wurde.“

Romano 1969

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 74 – 78 und 80.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung des „Seminar für Komposition“ wird ABerg 1919a (in spanischer Übersetzung) zitiert/nacherzählt. Die wichtigsten Auftretenden werden kurz erwähnt, wonach mitgeteilt wird, daß die politische und wirtschaftliche Krise den Verein schließt. Ein Brief von Sch an Alexander Zemlinsky – hier fehlerhaft als Brief an AB angegeben – Mödling, d. 26.10.1922, betr. der Verteidigung Darius Milhauds durch Sch, wird zitiert. So wird auch die nachfolgende Verteidigung Max Regers im selben Brief zitiert.

Rostand 1969

- a) AW-Biographie mit getrennter Werkbesprechung.
- b) S. 34f.
- c) ÷
- d) Es wird erwähnt, daß AW bezahlte Beschäftigung im Verein als Vortragsmeister erhielt („... et nul autre que lui n'était plus désigné pour veiller à la pratique des vertus quasi monastiques exigées par cet esprit de club.“ (S. 35)). Der Verein sei von der österreichischen Abteilung der IGNM „abgelöst“ worden. In einer Anmerkung wird Erwin Ratz mit einer Äußerung zitiert, die Schs Bestrebungen betrifft, Werke von Debussy im Verein aufzuführen, und Ratz erinnert sich, AW solle den Wunsch gehegt haben, „Le Martyre de Saint-Sébastien“ aufzuführen.

Wellesz 1970

- a) Schs Tätigkeit in Wien Anfang des 20. Jahrhunderts.
- b) S. 315.
- c) ÷
- d) Der Verein wird kurz als eine sehr wesentliche Initiative Schs erwähnt.

Grun 1971

- a) Ausgabe von ABs Briefen an Helene Berg in englischer Übersetzung; enthält 488 der Briefe in H Berg 1965, und im Unterschied zu diesem letzten: Nachwort, Übersichtskarte über Wien und Österreich mit Fußnoten und Index. Die Briefe sind in drei Zeitgruppen aufgeteilt (1907 – 11, 1911 – 20 und 1921 – 35). Gewisse Briefe sind im Verhältnis zu H Berg 1965 abgekürzt.
- b) S. (128 und 271 (Zeittafeln)), 213, 225, 235, 245f., (248,) 249f., 254f., (260,) 263 – 66, 275f., (281, 284,) 284f., (287,) 289, 304 und 325.
- c) ÷
- d) Folgende Briefe enthalten Erwähnung des Vereins: (betr. des Inhalts der Briefe sei auf die Erwähnung dieser unter H Berg 1965 hingewiesen – wo es Abweichungen von der Wiedergabe in H Berg gibt, wird es angegeben).
 - 1. *1. Juli 1918*: + kurze Fußnote über den Verein.
 - 2. *13. September 1918 (Nr. 2)*.
 - 3. *11. September 1919*: + Fußnoten zu Werk- und Solistennamen (abgekürzt).
 - 4. *11. September, am Abend, 1919*: Fußnote über Werk.
 - 5. *15. September 1919*.
 - 6. *19. und 20. September 1919*: abgekürzt: ÷ vorübergehende Erwähnung; Fußnote über Werk.
 - 7. *28. Dezember 1919*.
 - 8. *16. Januar 1920*.
 - 9. *17. Januar 1920*.
 - 10. *18. Januar 1920* = *20. Januar 1920* in H Berg 1965.
 - 11. *7. Februar 1920*.
 - 12. *16. Februar 1920*.
 - 13. *20. Februar 1920*: P.S.-Bemerkung („Vom Verein erhielt ich 400,- Kr., wofür? wieso?“ (H Berg 1965, S. 450)) gestrichen; + Fußnote zum Werk.
 - 14. *24. Februar 1920*: abgekürzt: die Erwähnung von ABs ständigem Auftreten im Stabe des Vereins gestrichen.
 - 15. *9. Juni 1921 (nr. 1)*.
 - 16. *16. Juni 1921*.
 - 17. *20. Juni 1921*.
 - 18. *20. Juni 1921, am Abend*.
 - 19. *23. Juni 1921*.

20. 28. Juni 1921.

21. 22. September 1922.

22. 2. August 1923.

In der Fußnote zum Brief vom 28.9.1917 wird bemerkt, daß der Verein aus dem „Seminar für Komposition“ entstanden sei.

Es ist merkwürdig, daß Grun den „Verein“ manchmal mit „the Society“ manchmal mit „the Association“ übersetzt, was groteske Folgen für den Index der Ausgabe S. 443ff. hat, wo beispielsweise die Indexierung der Erwähnung des Vereins S. 284f. mit „Society for Private Concerts“ S. 453 (was S. 284 betrifft) und „The Association“ S. 443 (was S. 285 betrifft) zerstreut ist.

Klemm 1971

- a) Kommentierte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Sch und dem Verlag C.F. Peters mit Anhang: Briefwechsel zwischen AW und dem Verlag C.F. Peters.
- b) S. 39f. und 62f.
- c) ABerg 1919a: Reich 1963, EStein 1958²⁺³, Rufer 1959, Vojtěch 1965.
- d) Folgende Briefe enthalten Erwähnung des Vereins:
 - 1. Brief von Sch an C.F. Peters, *Wien, den 11.2.1920*: In Verbindung mit der Bestellung einiger Orchesterstimmen zu Schs „Fünf Orchesterstücke op. 16“ benutzt Sch die Gelegenheit, über die Transkriptionspraxis des Vereins zu berichten und richtet die Aufmerksamkeit des Verlags auf die Existenz der Transkriptionen. Sch spricht weiter davon, daß es in Zukunft sowohl in deutschen wie auch in ausländischen Städten Vereine nach dem Muster des Vereins gegründet sein würden – so u.a. in Paris unter der Leitung von Ravel.
Die Anmerkungen zum Brief erwähnen ABerg 1919a, die Bearbeitung von „Fünf Orchesterstücke“ und die Auflösung des Vereins und „die Weiterführung in Prag“.
 - 2. Brief von Sch an C.F. Peters, *Wien, den 24.9.1920*: Betr. der Bestellung des Aufführungsmaterials zu Regers Violinkonzert, A-dur, für Aufführung im Verein.

Peyser 1971

- a) Geschichte der neueren Musik, konzentriert auf 1) Sch und AW, 2) Strawinsky und 3) Varèse.
- b) S. 40f.
- c) ABerg 1919a: Slonimsky 1937b [1949].
- d) Der Verein wird als eine Institutionalisierung von der Leitung Schs erwähnt. Laut des Autors habe Sch besonders nach Mahlers Tod gesucht, diese Leitung einzunehmen. Außer eine kurze Erwähnung von ABerg 1919a und die aufgeführten Komponisten, lenkt sich das Interesse auf „Schoenberg's growing megalomania and paranoid manner of thinking

manifest themselves not only in the authoritarian nature of the society but in the suspicious nature of the regulations." (S. 40f.). Der Autor erwähnt als Beispiel die Forderung eines Personalausweises mit Fotografie als Zutritt zu den Konzerten. Weiter wird César Saerchinger (aus einer Artikelsammlung (1937), die nicht zu identifizieren ist) wegen Äußerungen von Schs Hegemonie im Verein zitiert: „an artistic tyranny such as I have never witnessed before or since“ (S. 41). Peyser schließt so: „The short-lived history of this miniscule dictatorship has never been revealed.“ (S. 41).

Pisk 1971

- a) Die neue Musik im Österreich der zwanziger Jahre.
- b) S. 83f.
- c) LStein 1966.
- d) Die Grundprinzipien, die bekanntesten Auftretenden und das Repertoire werden kurz erwähnt; danach wird gesagt, daß Schs eigene Werke im ersten Jahr nicht im Programm waren, wie übrigens auch nur wenige der Werke seiner Schüler. Schließlich wird die Transkriptionspraxis kurz erwähnt. Der eigentliche Grund des Aufhörens des Vereins sei nicht ganz festzustellen, die Inflation und die Trägheit der Mitglieder aber seien die mitwirkenden Ursachen gewesen.

Szmolyan 1971

- a) Schs Verhältnis zu Mödling.
- b) S. 115f. und 120.
- c) HBerg 1965¹.
- d) HBerg 1965¹ wird zitiert, wonach Rufer im Interview erzählt, daß die Schüler Schs Dienst im Verein machen mußten: Sie mußten Stimmen abschreiben, Notenständer aufstellen und den Zuhörern ihren Platz anweisen.

Wellesz 1971

- a) Erinnerungen an Mahler und Sch in Wien.
- b) S. 81f.
- c) ÷
- d) Die leitenden Kräfte im Verein werden kurz erwähnt. Es wird gesagt, daß man die Werke in einem Maß einstudierte, wie man es von Mahlers Tagen kannte. Im Verein lebte man also den Worten Mahlers nach: „In jeder Aufführung muß das Werk neu geboren werden“, (S. 82), und dies wurde in der IGNM weitergeführt.

Breuer 1972

- a) Zoltán Kodály's Verhältnis zu Wien – um die Introduktion von Kodály's Werken in das Musikleben Wiens konzentriert.

- b) S. 583f. und 587.
- c) Wellesz 1920.
- d) Die erste Aufführung von Kodálys „Sonate für Violoncello solo, op. 8“ außerhalb Ungarns fand im Verein statt, möglicherweise auf die Empfehlung Bartóks oder vielleicht die des Waldbauer-Quartetts, weil dessen Cellist Jenő Kerpely, der erste Interpret der Sonate, der Lehrer Paul Hermanns war, der die Sonate am 16.4.1920 im Verein spielte. Obwohl es natürlich keine Rezensionen des Konzerts gibt, gab Bartók Kundschaft darüber im Musical Courier, 1920, Nr. 8, S. 518 (New York 1920). Schließlich wird ein Brief von Paul Hermann an AW (Wien, 8.4.1920) kurz referiert, der eine Erwähnung des Vereins (welche Erwähnung des Vereins wird nicht gesagt) enthält.

Maegaard 1972

- a) Beschreibung von Schs Entwicklung der dodekaphonen Kompositionsweise, einen chronologischen (mit systematischem Werkverzeichnis) und einen analytischen Teil enthaltend.
- b) Bd. 1, S. 111f.
- c) ABerg 1919a: Reich 1937 und Slonimsky 1937b [1938], Pisk 1924, Stuckenschmidt 1951a, Stuckenschmidt 1951b [1957], Redlich 1957, Rufer 1959, Wellesz 1960, Reich 1963, Schuller 1964, LStein 1966, Wellesz 1966.
- d) Im Abschnitt „Die datierbaren Werke von März 1907 bis August 1924“ werden die Bearbeitungen der Walzer von Johann Strauß: „Rosen aus dem Süden“ und „Lagunenwalzer“ sowie die Anleitung ihrer Entstehung kurz erwähnt („Walzerabend“) – mit einer kurzen Anmerkung über Othmar Steinbauer. Außerdem wird Auskunft über Manuskripte, Partituren und Stimmen gegeben. Eine Anmerkung gibt kund, daß das Programm des „Walzerabends“ sich in Schs Nachlaß befindet, worauf sich LStein 1966 gründet. Unter Erwähnung von der „Weihnachtsmusik“ (Choralbearbeitung von „Ein Ros' ist erfunden“ für zwei Violinen, Violoncell, Harmonium und Klavier, C-dur) wird gesagt, daß das Werk wegen seiner Besetzung für ein Weihnachtskonzert im Verein geschrieben worden sein kann.

Szmolyan 1972

- a) Eine Besprechung von österreichischen Örtlichkeiten im Hinblick auf AW.
- b) S. 164.
- c) Szmolyan 1971.
- d) Es wird gesagt, daß der Verein und das Kolisch-Quartett in Schs Wohnung, Bernhardgasse 6, in Mödling gegründet wurden.

Freitag 1973

- a) Sch-Biographie.

- b) S. 92 und 109f.
- c) ABerg 1919a: Reich 1965, Pisk 1924, Reich 1965, Reich 1968.
- d) „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ sowie der Verein werden erwähnt. Die Verwandtschaft des Vereins mit dem „Verein schaffender Tonkünstler“ wird betont, ABerg 1919a wird kurz zitiert und die zentrale Stellung Schs im Verein wird erwähnt. Weiter werden die Grundprinzipien, die Anzahl der Konzerte sowie der aufgeführten Werke, den „Walzerabend“, die Inflation als Anlaß der Aufhebung 1921 und schließlich Klitschs Lesung der „Jakobsleiter“ berührt.

Lampert 1973

- a) Kommentierte Ausgabe der Briefe von Sch, AB und Adorno an Sándor Jemnitz.
- b) S. 361.
- c) ÷
- d) Ein Brief von AB an Jemnitz (Wien, den 6.1.1923) teilt mit, daß die von Jemnitz an AB übersandten Noten an den Verein weitergesandt werden würden, da Anbruch keine Konzerte veranstalte.

Ringer 1973

- a) Das Archiv des Prager Vereins, das durch Georg Alter in Jerusalem (in die National Library of Israel) gelandet ist.
- b) S. (1,) 2 – 4, 6, 9, 11(f.).
- c) EStein 1958^{3, 4}.
- d) In Verbindung mit Erwähnung von der Gründung des Vereins in Prag durch Alter und Zemlinsky, werden die Grundprinzipien und das Repertoire des Vereins kurz erwähnt. Es wird mitgeteilt, daß das Archiv des Prager Vereins wertvolle Auskünfte geben könne, auch über den Verein; also wird erwähnt, daß es aus den Briefen von Erwin Stein an Georg Alter hervorgehe, daß der Grund der Auflösung des Vereins als konzertgebender Institution nicht in der zunehmenden wirtschaftlichen Krise zu suchen sei, wie man gewöhnlich annimmt, sondern daß die Auflösung vom Wunsch Schs hervorgerufen sein solle, mehr Zeit für Unterricht und Komposition zu erhalten. Es geht auch aus dem Archiv hervor, daß der Prager Verein tatsächlich zum Aufrechterhalten des Vereins beitrug. Schließlich werden Schs Kündigung seiner Aufträge im Verein und im Prager Verein sowie das Auftreten des Vereins in Prag kurz erwähnt.

Szmolyan 1973

- a) AWs Verhältnis zu Mödling – darunter Erwähnung von AWs Verhältnis zu Sch und Hauer und übrigens auch dessen Verhältnis zu Sch.
- b) S. 36 – 38.
- c) ÷

- d) Hauers Verhältnis zum Verein wird sehr kurz erwähnt: Hauer sei „ein ständiger Gast“ im Verein gewesen und seine Werke wurden da auch aufgeführt.

EHilmar 1974

- a) Katalog der „Gedenkausstellung 1974 (Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juni 1951)“ mit einer Einleitung, die Artikel umfaßt, einer Hauptdarstellung, die Illustrationen der Ausstellung enthält sowie einem Schluß mit Katalogtexten zum ausgestellten Material.
- b) S. 275 – 84, 300f. und 303.
- c) Reich 1968.
- d) Eine Sonderabteilung der Ausstellung ist dem Verein gewidmet (umfaßt die Katalognummern 300 – 321):
- Nr. 300: betr. „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ die zur Gründung des Vereins führen.
- Nr. 301: Einladung zur Besprechung über den Verein (in Auszügen zitiert). Die Gründung des Vereins wird kurz beschrieben mit Erwähnung der ersten Vorstandsmitglieder.
- Nr. 303: Erwähnung von ABerg 1919a.
- Nr. 304: Adolf Loos' Entwurf zum Plakat des Vereins.
- Nr. 305: über die Propagandakonzerte.
- Nr. 306: betr. der Bearbeitungen für Kammerorchester.
- Nr. 307: die große Anzahl Aufführungen von Reger-Werken.
- Nr. 308: über die Bearbeitung für Kammerorchester von Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“, dessen Urheber unbekannt ist (cf. Hirsbrunner 1984).
- Nr. 309: über Eislers Bearbeitung für Kammerorchester von Bruckners 7. Sinfonie.
- Nr. 310: betr. Erwin Stein, der, nachdem er die Stellung als Vortragsmeister von AW übernommen hatte, mit Erfolg für die Aufführung von Sch-Werken kämpfte.
- Nr. 311: betr. Erika Wagners und Marie Gutheil-Schoders Mitwirken bei der Aufführung von „Pierrot lunaire“ sowie auch ABs „Quasi-Kontraktbuch“, das Auskünfte über die Auftretenden und die aufgeführten Werke im Verein enthielt.
- Nr. 312: über das Ravel-Konzert; durch u.a. Briefzitate wird die Begeisterung Steins und Ravels vom Konzert ausgedrückt.
- Nr. 313: über Eduard Steuermann; mit einem langen Zitat des Briefes von Steuermann an Sch (Wien, den 11.2.1921) über den Mangel an tüchtigen Musikern sowie einem Bericht über Steuermanns Arbeit mit der Einstudierung von Schs Kammersymphonie Nr. 1.
- Nr. 314: über die mit dem Verein verbundenen Streichquartette.
- Nr. 315: über die Gründung des Kolisch-Quartetts, darunter Erwähnung

von Rudolf Kolisch und Zitat von Sch betreffs der Wichtigkeit gründlich einstudierter Musikaufführungen und der hohen Qualität des Kolisch-Quartetts.

- Nr. 316: über Prospekt vom November 1920 sowie die zunehmende wirtschaftliche Krise des Vereins, die Einstellung der Konzerttätigkeit mit sich führte.
- Nr. 317: über Klitschs Lesung der „Jakobsleiter“ und die Gründung der Serie B.
- Nr. 318: über den „Walzerabend“ mit Zitat der „Mitteilungen“ (1.5.1921) und ABs Brief vom 2.6.1921 an Stein (der Empfänger ist fehlerhaft als Sch angegeben) – nach Reich 1968 zitiert.
- Nr. 319: Erinnerungsblatt vom „Walzerabend“ mit den Signaturen der Auftretenden.
- Nr. 320: über die schnelle Ausarbeitung des Stimmenmaterials der bei dem „Walzerabend“ aufgeführten Kompositionen.
- Nr. 321: über die Aufführung von AWs Bearbeitung von Johann Strauß' „Schatzwalzer“ und über die Versteigerung der Partituren – mit Zitat aus dem Brief von AB an Stein (2.6.1921), nach Reich 1968 zitiert.

Jameux 1974

- a) Der Verein.
- b) S. 54 – 69.
- c) ABerg 1919a: Pousseur 1957 und Reich 1963 (fehlerhaft als 1953 angegeben) [eng. 1965], Reich 1963 (fehlerhaft als 1953 angegeben) [eng. 1965], Vojtěch 1965⁶, Hartmann 1969 (mutmaßlich fehlerhaft als 1959 angegeben) und [dt. 1969], Grun 1971¹, Szmolyan 1974a.
- d) Der Grund der Gründung des Vereins wird kurz geschildert, und es werden Vergleiche zwischen der Lage damals und der Lage im Frankreich der siebziger Jahre gezogen. Nach einer Darstellung von der Herkunft der sozialistischen Regierungen in Österreich und der Stadtverwaltung in Wien und einer Erwähnung des Austromarxismus, in dem (Selbst)erziehung ((auto)éducation) eine zentrale Rolle spielt, wird die Gründung des Vereins mit Erwähnung des Vorstands, der Vortragsmeister-Institution u.a.m. geschildert. Wahl des Repertoires, Probearbeit, Konzertaufführungen und Transkriptionspraxis (mit Zitat von ABerg 1919a) werden erwähnt. Nach Besprechung der ökonomischen Verhältnisse wird die Umlegung von 4 bis 7 Bezahlungsklassen beschrieben, wo das ökonomische Vermögen der Mitglieder für die Einstufung entscheidend war. Der „Walzerabend“, Serie B und Klitschs Lesung der „Jakobsleiter“ werden erwähnt, wonach statistisches Material aus dem Prospekt vom November 1921 vorgelegt wird. Der Verein sei eine Ausmünzung der theoretischen Anschauung Schs, und er wurde gegründet, als Sch vom Komponieren unverpflichtet war und sich der pädagogischen Arbeit widmete. Der Verein

habe auch einen publikumserzieherischen Zweck. „Publikumserziehung“ gründe sich auf der Auffassung, daß das musikalische Geni der Menschheit vorausgehe; in der Ideenwelt des Genis herrsche das Licht (nach Hartmann 1969 zitiert) – man werfe Licht über die Wahrheit des Werkes, was rein musikalisch dadurch geschehe, daß man die Tiefenstruktur klarlege. Auf der pädagogischen Ebene sei die musikalische Analyse der Grundstein in Schs musikalischer Arbeit. Dem Publikum müßten die Werke gründlich geprüft, klar aufgeführt und systematisch wiederholt werden. Indem Parallelen zu den Produktionsverhältnissen der kapitalistischen Gesellschaft gezogen werden, werden die wenigen wohleinstudierten Aufführungen des Vereins den mittelmäßigen vorgezogen, die typisch für das offizielle Musikleben waren. Die Probeanzahl sei erst dann bestimmt, wenn das Werk seinen Interpreten ganz geklärt erscheine. Der Autor versucht in einem exkursartigen Abschnitt, zwei Bedeutungen des Wortes „répétition“ (Probe und Wiederholung) darzustellen.

In einer Diskussion des Entfremdungsproblems: moderne Musik/modernes Publikum, stellt er die Haltung der Konzertveranstalter ihrem Publikum gegenüber dar: das Publikum sei krank: (mit Zitat aus AB: Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?) allen Verhältnissen in der Musik und eigenen Bedürfnissen und Wünschen gegenüber entfremdet. Die Konsequenzen davon seien, daß, egal ob die Werke vom Publikum akzeptiert würden oder nicht, verstehe es gleich wenig: Es herrsche sodann Unklarheit (so laut AB). Der Klarheitsbegriff der Wiener Schule habe zwei Schattierungen: 1) die ideale Klarheit (Hell), die zur Deutlichkeit werde und die das doppelte Verhältnis: Musiker/Werk und Werk/Publikum verwalten solle; 2) Entfremdung oder Undurchsichtigkeit im Verhältnis Publikum/Musik. Die Ansichten ABs von der fehlenden Erkenntnis des Publikums von Bedürfnissen und Wünschen werden auf einen Brief von Karl Marx an Ruge (1843) bezogen, in dem Marx den Begriff Bewußtmachen behandelt. Weiter wird auf die Theorie Freuds über das Unbewußte bezogen: so wie die Analyse Freuds zum Bewußtmachen der unbewußten Wünsche und Bedürfnisse diene, so diene die musikalische Analyse als einzige Basis der Interpretation. Schließlich wird auf „l'essence de l'œuvre“, das vom selben Charakter wie „die Seele“ sei. In einer Zusammenfassung wird betont, daß der Verein ein einzigartiges Experiment gewesen sei, und daß er weitreichende Konsequenzen gehabt habe. Der Autor betont die kulturpolitischen Gegensätze zwischen dem Verein und dem offiziellen Wien und zwischen der Pädagogik des Vereins und dem Wesen der seriellen Musik. Mit Beziehung auf die Bauhaus-Schule wird das Funktionalistische in der Aufführungspraxis des Vereins betont. Schließlich wird auf das Problematische der notentreuen Aufführungspraxis des Vereins aufmerksam gemacht: es sei die Rede von einer Verdrängung des Emotionellen. Abschließend wird eine Gegenüberstellung des Dodekaphonen und des Atonalen gebracht.

Der Artikel enthält ein Verzeichnis der Programme von den ersten Jahren des Vereins (37 Konzerte). Als Illustration ist auf Seite 54 eine Wiedergabe von dem Programm des Ravel-Konzerts am 23. Oktober 1920 benutzt.

Kolneder 1974

- a) AW-Werkbesprechung mit Biographie und Stilbeschreibung.
- b) S. 66f., 136 und unpag. Zeittafel: 1918 und 1921.
- c) ÷
- d) AWs Tätigkeit im Verein wird kurz erwähnt, danach wird ABerg 1919a zitiert. Das Programm, die Einstudierungen und die Wiederholungen in Verbindung mit dem Konzert am 19.12.1918 werden besprochen. Um die Vielseitigkeit des Repertoires zu zeigen, werden eine Reihe Komponisten mit Aufführungsanzahl angeführt. Schs Verzicht auf das Aufführen eigener Kompositionen sowie seine Einstudierung der Werke gegenwärtiger Komponisten werden erwähnt. Aufführungen mit Kammerorchester, der „Walzerabend“, die Auflösung des Vereins infolge der „wirtschaftlichen Gründe“ und das „Weiterführen“ der IGNM werden erwähnt. Die Idee Schs von Aufführungen aufgrund seiner eingehenden Werkanalyse ist von Kolisch, Serkin und Steuermann weitergeführt worden. Auf S. 136 wird ABerg 1919a zitiert („Es kommen daher neben Liedern ... Formvollendung, Architektur usw.“), und die Auffassung Schs, daß Klang ein sekundäres Element im Verhältnis zur Tonhöhe und zum Rhythmus sei, wird angeführt. In der Zeittafel werden die Tätigkeit AWs als Vortragsmeister und die Bearbeitung AWs von Johann Strauß’ „Schatzwalzer“ markiert.

Ratz 1974

- a) „Zehn öffentliche Proben zur Kammersymphonie“ und die darauf folgende Gründung des Vereins.
- b) S. 68 – 70.
- c) ÷
- d) Schs Interesse für die Aufführung von Reger-Kompositionen und die Aufführungen von Zemlinskys und Casellas Bearbeitungen von Mahlers 6. bzw. 7. Sinfonie werden erwähnt.

Stuckenschmidt 1974

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 231 – 39, 241, 243, 245 – 49 und 252f.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung vom „Seminar für Komposition“ und von einer langen Reihe Personen, die auch im Verein tätig waren, wird dieser mit Auskünften über die Beteiligten auf den leitenden Posten und mit einer kurzen Beschreibung der Grundprinzipien des Vereins und des ersten Konzerts behandelt. Die starke Leitung Schs wird durch Erwähnung des „autoritä-

ren, absoluten Führungsprinzips“ exemplifiziert, das in „A Four-Point Program for Jewry“ behandelt wird. Das vielseitige Repertoire wird hervorgehoben und es wird auf die Verbindung mit u.a. Bartók hingewiesen – Brief von Sch an Bartók vom 31.10.1919 wird ohne Quellenangabe (cf. Dille 1965) zitiert, vielleicht weil der Brief im Original verwendet gewesen ist. Hauer-Aufführungen und das Ravel-Konzert sowie das erste Propaganda-Konzert (9.10.1920) werden erwähnt. Ein Brief von Stein an Sch (ohne Datum) betreffs des Wunsches Ravels, ein Werk Schs zu hören, wird zitiert, und später wird die Reaktion Ravels auf das Konzert im Verein wiedergegeben. Eine „Pierrot-lunaire“-Aufführung wird erwähnt; danach werden Probleme mit dem Herbeischaffen eines Streichquartetts, Klitschs Lesung der „Jakobsleiter“, der „Walzerabend“ (mit einer Wiedergabe des Programms S. 247), das Konzert am 9.6.1921 und schließlich die Aufhebung des Vereins kurz behandelt.

Szmolyan 1974a

- a) Der Verein.
- b) S. 71 – 82.
- c) ABerg 1919a: Reich 1968, HBerg 1965¹, Szmolyan 1965, Vojtěch 1965⁷, Reich 1968, Hartmann 1969.
- d) Nach Erwähnung der „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ wird der Verein besprochen: Grundprinzipien, leitende Kräfte, Schs Leitung, Bedingungen und Preise der Mitgliedschaft sowie die Konzerte der ersten Saison. Unter der Erwähnung der Konzerte werden die Hauer-Aufführungen und besonders das Ravel-Konzert und der „Walzerabend“ behandelt.

Szmolyan 1974b

- a) Schs Relation zu Mödling.
- b) S. 194 – 96 und 200.
- c) ABerg 1919a: Reich 1968, Szmolyan 1974a.
- d) Unter Erwähnung der „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ wird der Verein behandelt, indem erwähnt wird, daß sie den gründlich einstudierten Aufführungen im Verein vorgriff. Die Grundprinzipien des Vereins werden kurz besprochen und es wird angeführt, daß der Verein (laut dem Vereinsbüro der Bundespolizeidirektion Wien) de jure bis 1930 existierte. Ein Konzert am 25.2.1924 – zugunsten notleidender Deutscher veranstaltet, mit Einladung früherer Mitglieder des Vereins mitsamt Gästen – wird erwähnt, und die Umstände um die Uraufführung von Schs „Suite op. 25“ werden behandelt.

Szmolyan 1974c

- a) Sch und AB als Lehrer (mit Zitaten aus Briefen von Sch an Gottfried Kassowitz (8.3.1912 und 4.6.1916) und von AB an Kassowitz (16.3.1920 und 4.1.1922 (i.e. 1923))).

- b) S. 294 – 96.
- c) ÷
- d) Nach der Situationsbeschreibung des Autors ist ein aus Berghof vom 16.3.1920 von AB an Gottfried Kassowitz abgedruckter Brief zu finden, in dem AB mitteilt, daß er sich seine Stellung im Verein klar machen müsse. Er bittet um Auskünfte über Zukunftspläne des Vereins und weiter besonders eindringend darum, Auskünfte über die Ökonomie des Vereins erhalten zu können: ob sie verbessert sei, damit man „Lebensberufe“ errichten könne. Es sei alles entscheidend für die finanzielle Lage ABs. Wenn die ökonomischen Verhältnisse des Vereins nicht geändert seien, müsse AB seine Stellung kündigen. Schließlich erwähnt AB die Möglichkeit, der Verein nähere sich seine Auflösung.

Vojtěch 1974

- a) Der Verein in Prag.
- b) S. 83 – 88.
- c) EStein 1958^{3, 4}, Ringer 1973.
- d) In Verbindung mit einer Besprechung des Vereins in Prag werden Parallelen zum Verein gezogen. Als Anhang wird ein Vertrag zwischen den beiden Vereinen betr. des Betriebs des Vereins in Prag gebracht.

Carner 1975

- a) AB-Biographie.
- b) S. (XIII, 7, 27,) 45 – 47, (50).
- c) Reich 1968 [eng. 1971].
- d) Mit Bezug auf ABerg 1919a werden die Bemühungen darum besprochen, ein näheres Verhältnis zwischen gegenwärtigen Komponisten und ihrem Publikum zu schaffen. Danach werden die Grundprinzipien des Vereins erwähnt. Die Konzerttätigkeit und die Schwierigkeiten ABs bei der Vollendung von „Wozzeck“ werden erwähnt.

Dümling 1975

- a) Das Verhältnis zwischen Hanns Eisler und Sch.
- b) S. 61 und 66.
- c) ÷
- d) Die Konzertschandale in Verbindung mit Aufführungen von Schs Werken bewirkten, daß Sch immer mehr bevorzugte, private „qualitätsvolle, ungestörte Aufführungen, ‚musikalische Privataufführungen‘“ zu veranstalten. (S. 61). Der Verein wird in einer Erwähnung vom festgenagelten institutionellen Charakter des Sch-Kreises erwähnt; es wird betont, daß Sch seine Schüler auf hervorragenden Posten im Verein stellte. Das Nicht-Öffentlichkeitsprinzip und die „Hegemonie“ Schs werden erwähnt,

und es wird angegeben, daß er den Verein 1920 wegen der Opposition gegen seine Leitung auflöste, wonach er den Verein wiedergründete – eine Darstellung, die sich auf „A Four-Point Program for Jewry“ stützen müßte.

Manzoni 1975

- a) Sch-Biographie (u.a. Texte mit italienischen Übersetzungen von Sch-Kompositionen enthaltend).
- b) S. 84 – 86.
- c) ÷
- d) Die Gründung des Vereins wird als eine Weiterführung der Ideen, die zur Aufhaltung der „Zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie“ führten, beschrieben. Die Satzung des Vereins wird referiert, und eine Charakteristik mit Erwähnung der Hauptprinzipien folgt. Der Verein ersthe als Gegensatz zur „bestehenden Wankelmütigkeit in den traditionellen Konzertgesellschaften“ (S. 85). Die Leitung Schs versicherte die seriöse Initiative. Im Unterschied zur intellektuellen Elite, die von der Abstand zu den „Uneingeweihten“ geprägt worden sei, meinte Sch, daß die Musik – und ganz besonders die neue – als ein Produkt der Gemeinschaft entstanden sei. Nur in dieser Weise werde es gelingen, entscheidende Fortschritte zu erlangen. Daß das Vorhaben mißlang (der Verein ging ja nach drei Jahren ein) ist zu verdanken, daß es Sch u.a. an „organisatorischen Kräften und notwendiger politischer Überzeugung fehlt, um ein neues Publikum in den soeben aufgetauchten sozialen Klassen zu erreichen: und trotzdem bekräftigt diese neue Denkweise des Musikers eben die gegensätzliche Haltung zur Frage einer endlichen metaphysischen Wahl“. (S. 85). Es wird erwähnt, daß das Zugeständnis an das traditionelle Publikum eventuell auch zum Aufhören des Vereins nach erst drei Jahren beigetragen habe.

Schließlich wird das Repertoire erwähnt, und es werden Beispiele der ausarbeiteten Transkriptionen gegeben. Es wird gesagt, daß Sch für längere Zeit seine eigene Werke von der Aufführung fernhielt. Der Prager Verein sowie auch das Ravel-Konzert und der „Walzerabend“ werden erwähnt, dessen Verlauf beschrieben wird.

Oesch 1975

- a) Drei Pioniere der Zwölftonmusik: Jef Golyscheff, Herbert Eimert und Fritz Heinrich Klein.
- b) S. 290.
- c) ÷
- d) Kleins Werk: „Die Maschine. Eine extonale Selbstsatire“ op. 1 wurde ohne Kommentare vom Verein abgelehnt. Der Autor meint, daß Kleins satirische Bemerkungen in der Komposition dazu beigetragen hätten.

Rosen 1975

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 65 – 69.
- c) Reich 1968.
- d) Mit der Entwicklung in Schs Werken und dem darauf folgenden immer größeren Abstand zum Publikum als Ausgangspunkt werden die Grundprinzipien des Vereins kurz besprochen. Die erzieherische (nicht propagierende) Funktion und das aufgeführte Repertoire werden erwähnt. Die neue Musik solle zurück zu den Musikern (von dem öffentlichen Marketing) gebracht werden. Nach einer Diskussion der Verhältnisse Musik/Ware und Musik/Publikum wird u.a. vom Verein folgender Schluß gezogen: „In any case, the uneasy relation of composers and public today cannot be solved by composers, who must live with it as best they can: it is the creation of forces far too large for musicians to do anything about.“ (S. 69).

Szmolyan 1975

- a) Ravels Besuch in Wien.
- b) S. 95 – 98.
- c) Stuckenschmidt 1974, Szmolyan 1974a.
- d) Der besondere Charakter des Vereins wird kurz beschrieben, wonach Konzerte des Vereins mit Ravel-Werken im Programm aufgerechnet werden. Das Schwergewicht liegt auf der Behandlung des Besuches Ravels am 23.10.1920 im Verein in Verbindung mit der Aufführung einer Reihe Ravel-Kompositionen. Als Beleg werden lange Pressezitate verwendet. Als Illustration wird auf Seite 96 das Programm des Konzerts am 23.10.1920 wiedergegeben.

EABerg 1976.

- a) Chronologisch geordnete Bildbiographie (AB) mit einer einleitenden kurzgefaßten Biographie und kurzgefaßten Texten zu den Bildern.
- b) S. 27 – 29, 162 – 64 und 251 (Zeittafel).
- c) ÷
- d) Die erste Seite von ABerg 1919a ist auf Seite 162 wiedergegeben, eine Mitteilung des Vereins betreffs des „Walzerabends“ auf S. 163. Weiter wird ein „Gedenkblatt zur Erinnerung an den Walzer-Abend ...“ auf Seite 164 wiedergegeben. In der einleitenden Biographie wird ABs Tätigkeit im Verein kurz geschildert, und das Ravel-Konzert und der „Walzerabend“ werden kurz erwähnt.

Dümling 1976

- a) Das Verhältnis zwischen Hanns Eisler und Sch.
- b) S. 253 Sp. II und 271 Sp. I – II (in: *Die Musikforschung*: S. 434).
- c) EHilmar 1974, Szmolyan 1974a.

- d) Es wird erwähnt, daß Sch seine Tätigkeit im Verein, nachdem er im März 1921 von Amsterdam zurückgekehrt war, intensivierte. Eislers Bearbeitungen für Kammerorchester von Schs „Fünf Orchesterstücke op. 16“ und Bruckners 7. Sinfonie werden angeführt sowie, laut Stuckenschmidt, Eislers Bearbeitung von Schs Orchesterliedern op. 6. Eislers Erfahrungen vom Verein zeigen sich später mit seinem „Interesse an der Kunst der richtigen musikalischen Interpretation sowie in dem Kampf gegen die ‚Dummheit in der Musik‘“ (S. 253). Es wird in den Anmerkungen gesagt, daß der Artikel eine erweiterte Ausgabe von Dümling 1975 ist.

Hansen / Müller 1976

- a) Sch (Artikel und Ausstellungskatalog).
b) S. 193, 195, (198,) 200 und 213f.
c) ÷
d) Der Verein ist in einer Zeittafel zu finden, und später wird kurz erwähnt, daß Assafiew in den Jahren 1925/26 in Leningrad nach dem Vorbild des Vereins seinen „Zirkel für neue Musik“ trieb. Die Grundprinzipien im Verein werden sehr kurz wiedergegeben und es wird darauf hingewiesen, daß der Verein die Aufführungspraxis Gustav Mahlers weiterführte. Die Bearbeitungen des Vereins werden kurz erwähnt. Die Texte zu den Nr. 203 – 205 sind: Nr. 203: Aufruf zur Gründung des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien. „Mödling, 7. November 1918“. Nr. 204: Einladung zu einer Besprechung wegen Gründung eines Vereins für musikalische Privataufführungen am 23. November 1918 in den Räumen der Schwarzwaldschen Schulanstalten. Nr. 205: Privataufführungen moderner Musik. Leitung: Arnold Schönberg. Plakat nach einem Entwurf von Adolf Loos. Im anknüpfenden Text wird die Geschichte des Vereins kurz wiedergegeben. Seine Hauptprinzipien, die Einstellung der Konzertaktivität im Jahre 1921 und das endliche Aufhören im Jahre 1930 werden erwähnt. Das erste Konzert (29.12.1918) wird erwähnt, und es wird statistisches Material von der gesammelten Tätigkeit angeführt. Das Ravel-Konzert und die Gründung eines ähnlichen Vereins durch Ravel in Paris werden kurz behandelt. Text zu Nr. 206: Anton Bruckner: VII. Sinfonie. Bearbeitet für Kammerorchester von Hanns Eisler. Partiturseite. Die Transkriptionspraxis des Vereins wird erwähnt, und es wird angeführt, daß Eislers Bearbeitung von Bruckners Sinfonie nicht aufgeführt wurde. Nr. 207: Eduard Steuermann, Brief an Schönberg, Wien 11. Februar 1921. Im Brief berichtet Steuermann von seiner Arbeit im Verein mit einer Reihe Kompositionen. Nr. 209: Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen, Wien im November 1920. Es wird gesagt, daß der Prospekt eine Übersicht über die bis 1920 aufgeführten Werke und die geplanten Aufführungen bringe. Nr. 210: Anzeige über die Vorlesung der Jakobsleiter von Schönberg am 22. Mai 1920 im Festsaal der Schwarzwaldschen Schulanstalten. Wilh. Klitschs Lesung wird, sowie Serie B, er-

wähnt. Nr. 211: Johann Strauß: Schatzwalzer op. 418. Bearbeitet von Anton Webern, Partitur. Eigene Handschrift mit zusätzlichen Eintragungen von Schönberg. Der „Walzerabend“ wird erwähnt: Zweck, Mitwirkende, Programm und Verlauf des Konzerts.

EHilmar 1976

- a) Zemlinsky und Sch.
- b) S. 69f.
- c) Vojtěch 1974.
- d) Sch wünschte, daß der Prager Verein ein Gegenstück zum Verein sein solle, es kam aber zur Auseinandersetzung zwischen Sch und Zemlinsky, der Schs „Reger-Hypertrophie“ nicht teilte und übrigens mit der Transkriptionspraxis des Vereins Bedenken hatte.

MacDonald 1976

- a) Sch-Biographie.
- b) S. 31 – 34.
- c) ÷
- d) Die Grundprinzipien, darunter das vielseitige Repertoire, werden kurz erwähnt, und es wird auf die Bedeutung des Vereins für das Wiederaufrichten der Verbindungen mit dem Musikleben anderer Länder nach dem Bruch wegen des Ersten Weltkriegs hingewiesen. Schließlich werden die Hauer-Aufführungen und der „Walzerabend“ erwähnt.

Pisk 1976

- a) Sch.
- b) S. 41 – 44.
- c) ÷
- d) Bei der Erwähnung vom Kreis um Sch und die „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ wird vom Verein berichtet: den Grundprinzipien und der Arbeitsteilung. Pisks Tätigkeit als Sekretär, die Ausarbeitung der Transkriptionen, der „Walzerabend“ u.a.m. werden erwähnt. Schs Bulletin vom November 1919 wird zitiert. Schließlich wird die Auflösung kurz beschrieben: „The reason for the discontinuation cannot be exactly determined; spiraling inflation and apathy of the members may have contributed.“ (S. 44).

Schneider 1976

- a) Über die Stellung Schs in der bürgerlichen Gesellschaft.
- b) S. 21.
- c) ÷
- d) Im Abschnitt „Aspekte der musikalischen Biographie“ werden u.a. die Bestrebungen Schs erwähnt, Verständnis für die neue Musik durch den Verein zu verschaffen, in dem das Aufführungsideal Mahlers weiter-

geführt wurde. Es wird darauf hingewiesen, daß die Bestrebungen Schs Ausdruck der Erneuerung der Aufführungspraxis gewesen seien, die in unserer Zeit weitergeführt werden sollten.

Theurich 1976

- a) Besprechung und Charakteristik des Briefwechsels zwischen Sch und Busoni.
- b) S. 58 Sp. I.
- c) ÷
- d) Es wird kundgegeben, daß Schs Brief an Busoni (Wien 26.2.1919) betreffs des Vereins keine Antwort von Busoni verursacht habe. Der Autor meint, weitere Studien im Sch-Archiv in Los Angeles könnten eventuell diese Annahme beleuchten.

Theurich 1977

- a) Erläuterte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Sch und Busoni 1903 – 19 (1927) mitsamt 5 Briefen von Mahler an Busoni.
- b) S. 197f.
- c) ÷
- d) Im Brief von Wien vom 26.2.1919 teilt Sch Busoni seine Begeisterung über dessen „Sechs Elegien für Klavier“ mit, die Steuermann im Verein aufgeführt hat. Sch erwähnt, daß er großen Erfolg mit seiner Arbeit im Verein habe, und daß die Mitgliedszahl von 300 vermutlich bis zu 500 innerhalb des Jahres wachsen werde. Der Verein sei der Anfang einer Reform innerhalb des Konzertlebens. Sch wünscht, Vereine dieser Art überall auftauchen zu sehen. Weiter drückt er Zufriedenheit mit der Leistungsebene der Verein-Aufführungen aus. In den Erläuterungen wird betreffs der Zielsetzung des Vereins aus der Einleitung von ABerg 1919a zitiert.

RHilmar 1978

- a) ABs Kindheit und Jugend; enthält Anhänge mit dokumentarischem und statistischem Material.
- b) S. 130 – 46.
- c) ABerg 1919a; Reich 1963, HBerg 1965^{1, 3, 9}, Reich 1965, Reich 1968, EHilmar 1974, Szmolyan 1974a.
- d) Mit Ausgangspunkt HBerg 1965¹ wird die Gründung des Vereins beschrieben – als eine Fortsetzung von den „Zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie“. Schs „Rundschreiben“ vom 7.11.1918 wird zitiert und das Ergebnis der Generalversammlung am 6.12.1918 wird beschrieben, wonach verschiedene Formalitäten besprochen werden. Schs Forderung, auf dem laufenden mit dem Probenverlauf im Verein zu sein, wird in Verbindung mit einem Briefzitat (Brief von AB an Sch, 24.1.1919 – im Sch-Nachlaß befindlich) erwähnt, in dem AB seine Vernachlässigung auf diesem Gebiet entschuldigt. Die „Mitteilungen“ werden erwähnt – darun-

ter die Vorträge mit darauffolgender Diskussion, die Sch geplant hatte, im Verein abzuhalten. Der Ausflug im April 1919 nach Mödling wird als Beispiel der unverpflichtenden Atmosphäre angeführt, die trotz aller Strenge im Verein *auch* zu finden war. Danach werden behandelt: Die Propagandakonzerte, ABs Erholungsaufenthalt im Berghof, Prospekt vom September 1919 (ABerg 1919b), die erste Saison, die „Mitteilungen 12“, die die aufgeführten AB-Werke aufrechnen, und schließlich werden das Verzeichnis der aufgeführten Werke mit Auskünfte über die von AB einstudierten Kompositionen und zuletzt die Generalversammlungen vom 28.11 und 17.12.1919 erwähnt.

Die Abwesenheit ABs vom Verein ab Januar 1920 und sein Wunsch einer Abklärung der Zukunft des Vereins werden in HBerg 1965⁹ dokumentiert, der kurz zitiert wird, mitsamt einem Brief von AB an Gottfried Kassowitz vom Berghof 16.3.1920 (cf. Szmolyan 1974c), in dem die ökonomischen Schwierigkeiten ABs zum Ausdruck kommen: er sehe sich eventuell dazu gezwungen, sich um eine Vollzeitbeschäftigung zu bewerben, die zu seinem Austreten aus dem Verein beitragen werde. Die Unsicherheit um das Bleiben ABs und AWs im Verein wird erwähnt. Die Generalversammlung am 30.4.1920 mit Hinblick auf die Teilnahme am Musikfest Wiens wird referiert. Schs Vollmacht an AB als Leiter des Vereins während Schs Aufenthalts in Amsterdam wird in Auszügen zitiert. Nach Erwähnung von Ravels Besuch und Auftreten im Verein (mit Verwendung vom Brief von AB an Sch vom 29.10.1920, in der Library of Congress befindlich) werden ABs Krankheit und Sanatoriumaufenthalt und die Diskussion über die Besetzung des Sekretärposten nach Rufer erwähnt. Die Aufführung von „Pierrot lunaire“, Serie B, Klitschs Lesung der „Jakobsleiter“ und der „Walzerabend“ werden behandelt. Nach einer kurzen Erwähnung von ABs Entbehrung vom Amt im Verein wegen der Komposition des „Wozzeck“, wird das Aufhören der Konzerttätigkeit kurz geschildert: Die Mitgliedsbeiträge wurden auf das Zehnfache erhöht, und da die Einzahlungen sehr träge verliefen, wurde die Tätigkeit eingestellt, weil die übrigen Einkommen den Ausgaben nicht entsprachen.

ABerg 1919b: RHilmar 1978

- a) Der Verein.
- b) S. 184 – 86.
- c) ÷
- d) Die 2. Programmerkklärung des Vereins.

Moldenhauer 1978

- a) AW-Biographie mit Werkbesprechung.
- b) S. 98, 120, 123, 129, 131, 196, 198, 206, 223, 225, 226 – 31, 233 – 42, (256,) 268, 279f., (349, 363, 451, 505 und 596).

- c) Pisk 1924, EStein 1958^{3, 6}, Schuller 1964, H Berg 1965², LStein 1966, Pisk 1976.
- d) S. 98: über die Aufführungen von AWs Passacaglia im Arrangement für 2 Klaviere (zu 6 Händen) im Verein am 2.2 und 6.6.1919.
- S. 120: AWs 5 Lieder op. 3 wurden in Wien unter den Auspizien des Vereins gedruckt.
- S. 123: in der Saison 1919 – 20 führte das Feist-Quartett 5 Sätze für Streichquartett op. 5 von AW (unter dem Titel „Fünf Sätze“) auf.
- S. 129: es wird angeführt, daß das „Pariser Ensemble“ das von AW für sein Kammerorchesterarrangement seiner Sechs Stücke für Orchester op. 6 benutzt wurde, in Wien häufig verwendet wurde.
- S. 131: Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7 von AW wurden mehrmals im Verein aufgeführt, u.a. unter dem Ravel-Konzert.
- S. 196: AW unternahm vermutlich die Auslese der Sätze zur Aufführung von Fünf Stücken für Orchester op. 10 im Verein.
- S. 198: ein Arrangement von Fünf Stücken für Orchester op. 10 wurden im Saison 1919 – 20 im Verein aufgeführt.
- S. 206: es ist auffallend, daß Drei Kleine Stücke op. 11 im Verein nicht aufgeführt worden sind.
- S. 223: um den ökonomischen Schwierigkeiten AWs zu erleichtern, konnte Sch ihm Arbeit anbieten, zunächst im „Seminar für Komposition“, später im Verein.
- S. 225: AW wird im Verein engagiert.
- S. 226 – 31: vom Kriegszusammenbruch ausgehend wird die Entstehung des Vereins beschrieben: Grundprinzipien, Konzertsorte, administrativer Aufbau (mit Betonung auf Schs starkem Einfluß), kurze Übersicht über das Repertoire (u.a. vom „Mitteilungen“ 12 und 24 ausgehend) und Aufrechnen der aufgeführten AW-Werke. Die Propagandakonzerte werden getrennt behandelt (Plakat mit deren Programm für 1919 wird auf S. 230 wiedergegeben), und es wird kurz über die Stellung AWs und sein Nutzen von der Arbeit im Verein berichtet.
- S. 233 – 42: die Saison 1919 – 20 wird beschrieben. AW war wieder als Vortragsmeister tätig. Die Möglichkeit, ihre eigene Musik zu hören, war für die Betreffenden wichtig, wie die Möglichkeit, Kollegen im Ausland kennenzulernen. Das Ravel-Konzert, der „Walzerabend“, der Wettbewerb des Vereins um ein Kammermusikwerk, Schs Arbeit an einer Kammerorchesterausgabe von „Die glückliche Hand“ (zur Aufführung im Verein) und die letzten Arrangements im Verein werden erwähnt, wonach die Auflösung erwähnt wird. Die Tätigkeit des Vereins wird abgerechnet und seine „Nachfolger“ erwähnt. Schließlich wird erwähnt, daß der Verein die Erfüllung der Vorstellungen sei, die sich Debussy gemacht habe („a society for musical esoterism“, S. 241).

S. 268: AWs Arbeit im Verein nahm seine ganze Energie in Anspruch.

S. 279f.: AWs Bearbeitungen für den Verein werden erwähnt, so auch diejenigen Schs von „Die glückliche Hand“ (die zur Aufführung im Verein nie kamen).

Szmolyan 1978

- a) Ein kurzgefaßter „Zwischenbericht“ zwischen Szmolyan 1974a und einer geplanten Monographie, die als eine der ersten Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft erscheinen soll.
- b) S. 241 – 45.
- c) Szmolyan 1974a.
- d) Die Tätigkeit des Vereins von der Gründung bis zur Auflösung wird kurz beschrieben, wonach die Quellenverhältnisse zur Behandlung des Vereins besprochen werden. Beispiele der Leitung Schs werden gegeben. Die Statuten werden in Auszügen zitiert und kommentiert. Die Programmauswahl (besonders mit Hinblick auf Reger-Kompositionen), die Herausarbeitung und die Verwendung von Bearbeitungen werden kommentiert. Schließlich werden die Mitwirkenden und Serie B kurz erwähnt.

Flotzinger / Gruber 1979*

- a) Die Geschichte der Musik in Österreich.
- b) Bd. II S. 399, 408, 446f., 461, (466) und 544.
- c) Szmolyan 1974a.
- d) Der Verein wird unter der Besprechung von konzertgebenden Institutionen in Wien erwähnt. Anzahl der Konzerte und der aufgeführten Werke werden angeführt, die vielseitige Programmpolitik wird erwähnt und die Ursache der Auflösung wird als die Inflation angegeben. Es wird betont, daß Sch durch Erziehung des modernen Konzertpublikums wünschte, Österreich eine führende Stellung in der modernen Musik zu verleihen. Das Ravel-Konzert, der „Walzerabend“, die Hauer-Aufführungen und das Prinzip der Wiederholung der Konzerte werden erwähnt.

Harris 1979

- a) Ravels Besuch im Verein.
- b) S. 75 – 82.
- c) LStein 1966.
- d) Das Programm des Ravel-Konzerts wird besprochen (das Programm ist auf S. 77 wiedergegeben). Der Brief ABs an Sch vom 28.10.1920 wird in englischer Übersetzung (von Laurence Lyon) gebracht; AB berichtet von der großen Arbeit mit der Planung des Konzerts und den Bestrebungen,

* Die Verfasser der angegebenen Seiten sind: Friedrich C. Heller (S. 399 und 408), Gernot Gruber (S. 446f.), Rudolf Flotzinger (S. 461 und 466) und Kurt Blaukopf (S. 544).

Ravels Wunsch, ein Sch-Werk zu hören, zu erfüllen. Der Verlauf des Konzerts wird beschrieben, u.a. wird erwähnt, daß Kritiker „hereingeschlüpft“ seien. AB berichtet weiter über die sonstige Arbeit im Verein, wo besonders die Extrakonzerte die Kräfte in Anspruch genommen hätten. Der Verlauf des ersten Propagandakonzerts wird neben anderen Aufführungen im Verein erwähnt. Es wird erwähnt, daß das Arrangement des Ravel-Konzerts eine Weise gewesen sei, in der die Wiener Schule akzeptiert werden könne: Ravel war nämlich ein erfolgreicher Komponist. Am 28.6.1921 führte Ravel ABs „Vier Klarinettenstücke op. 5“ im Gegenstück des Vereins in Paris, der „Société Musicale Indépendante“ auf. Das Verhältnis zwischen Ravel und der Wiener Schule zeige, wie ganz verschiedene Künstler zum gegenseitigen Vorteil zusammenarbeiten könnten.

Huss 1979

- a) Hans Swarowskys Besprechung von Stil- und Interpretationsproblemen u.a.m. für Dirigenten. Enthält etwa 40 Seiten Lebenserinnerungen an Sch, AW und Richard Strauß mitsamt einer Diskographie über die Platteinspielungen Swarowskys und einer Liste seiner Direktionsschüler an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1946 – 75.
- b) S. 228, 231f. und 258.
- c) ÷
- d) Mahler kämpfe für die musikalische Moral, die der allgemeinen Oberflächlichkeit entgegenwirkt; diese habe bald nur im Verein zu Hause. Außerdem werden die häufigen Reger-Aufführungen erwähnt und es werden einige Beispiele des übrigen Repertoires und der auftretenden Komponisten gegeben.

Maegaard 1979*

- a) Sch (Lexikonartikel).
- b) Bd. 5 S. 343.
- c) ÷
- d) ABerg 1919a wird kurz in schwedischer Übersetzung zitiert, wonach die Grundprinzipien besprochen und die am häufigsten aufgeführten Komponisten erwähnt werden. Die Transkriptionspraxis wird erwähnt. Als Ursache der Einstellung der Konzertaktivität im Verein werden, neben der Inflation, die anderen Verpflichtungen der betreffenden Musiker und Komponisten gegeben. Schließlich wird auf die Bedeutung des Vereins als Inspiration einer Reihe Musikvereine und Musikfeste gedeutet.

* „Art. bygger på ett omfattande material av J. Maegaard“ ist unter dem Artikel angeführt.

Monson 1979 [1980]

- a) AB-Biographie.
- b) S. 191 – 95.
- c) Grun 1971¹.
- d) Wegen des Aufhörens mehrerer Musikvereine als Ergebnis der unruhigen Kriegsjahre und wegen der Skandale in Verbindung mit Aufführungen von Werken von Sch und seinen Schülern, entschloß sich Sch dazu, einen Musikverein zu gründen. Zweck des Vereins sei eher erziehend und aufklärend als agitierend und provozierend. Die Bemühungen seien, gründlich vorbereitete Aufführungen herbeizuschaffen, um „Unklarheit“ zu bekämpfen. Die Grundprinzipien werden besprochen, und Regers Dominanz im Repertoire wird betont. Regers aufgeführte Werke werden angeführt, und der Wunsch ABs, sich aus der Arbeit im Verein zu lösen, um sich der Komposition des „Wozzeck“ widmen zu können, wird erwähnt. Schließlich wird der „Walzerabend“ kurz erwähnt; das Konzert sei deswegen einmalig gewesen, weil AB hier als Auftretender mit seiner eigenen Musik mitwirkte.

Simms 1979

- a) Der Verein.
- b) S. 126 – 49.
- c) LStein 1966, Grun 1971²¹, Ringer 1973, EHilmar 1974, Stuckenschmidt 1974, Szmolyan 1974a, Vojtěch 1974, RHilmar 1978, Moldenhauer 1978 [1979].
- d) Eingangs wird die Anfrage Schs (8.11.1919) an die Mitglieder des Vereins über die Sonderstellung und Mission des Vereins in englischer Übersetzung zitiert, wonach eine Übersicht über das in Amerika beruhende Archivmaterial zur Beleuchtung der Geschichte des Vereins gegeben wird. Die Übersicht enthält: „Mitteilungen“, Prospekte, Briefe und u.a. Zeitungsartikel. Das 2. und das 4. Kapitel des Artikels handeln von drei Themen, die im erwähnten Archivmaterial besonders gut behandelt sind: 1) der Wettbewerb eines Kammermusikwerkes (1921), 2) Proben und Aufführungen des „Pierrot lunaire“ (1920– 21) und 3) die Kammermusikarrangements. Ad 1): Fritz Kleins „Die Maschine. Eine extonale Selbstsatire“, das Gewinnerwerk des Wettbewerbs, wird mittels der eigenen Worte des Komponisten über die besonderen technischen Prinzipien des Werkes beschrieben, wonach der Kommentar Schs über das Werk referiert wird. Ad 2): die Bemühungen und das Gelingen Steins, eine Reihe Sch-Werke zur Aufführung zu bringen, besonders in der Saison 1920 – 21, werden erwähnt; abgesondert behandelt Stein Aufführungen von „Pierrot lunaire“, auch diejenigen außerhalb Wiens (dokumentiert durch Briefmaterial). Der Wunsch Steins, Marie Gutheil-Schoder durch Erika Wagner als Solisten zu ersetzen, wird erwähnt, sowie seine Entgegennahme von Schs Kritik dieser Disposition mittels eines längeren Briefzitats

(Brief vom 3.2.1921 von Erwin Stein an Sch) beleuchtet wird. Zur Erhellung der Frage einer öffentlichen Aufführung des „Pierrot lunaire“ in Wien wird ein Brief vom 10.2.1921 von Pauline Klarfeld an Sch (mit Kommentaren von Sch an Stein weitergesandt) in Auszügen gebracht. Die in den Jahren 1921 – 22 angehaltenen Konzerte mit „Pierrot lunaire“ im Programm werden erwähnt. Ad 3): mit Prospekt vom November 1921 beginnend, werden die Transkriptionen im Verein erwähnt; die Klaviertranskriptionen beherrschten die erste Saison, wonach die Kammerorchestertaskriptionen ständig häufiger wurden. Die ökonomischen Schwierigkeiten betreffend die Kammerorchesteraufführungen werden durch ein Briefzitat dokumentiert (Brief vom 8.11.1920 von Rufer an Sch). Eine Liste der 11 Kammerorchestertaskriptionen in der Saison 1920 – 21 wird angeführt. Durch Briefzitat (Brief vom 11.10.1921 von Stein an Sch) werden Steins Pläne für die Saison 1921 – 22 dokumentiert und die drei vollendeten Bearbeitungen zur Aufführung in dieser Saison werden erwähnt. Der Autor berichtet danach von seinen Vorschlägen, wie die „kollektiven Transkriptionen“ entstanden worden seien. Zur Identifikation einiger Veranstalter werden zwei Briefzitate angegeben: Brief vom 25.11.1920 von Pauline Klarfeld an Sch (betr. „Prélude à l'après-midi d'un faune“ (cf. Hirsbrunner 1984), Busonis „Berceuse élégiaque“ und einige Lieder von Mahler) und Brief vom 18.7.1921 von Stein an Sch (betr. Schs Lied „Wappenschild“ op. 8,2). Die Frage nach dem Urheber der Arrangements des „Lied von der Erde“ von Mahler und der „Fünf Stücke für Orchester op. 16“ von Sch wird erwähnt.

Im Epilog wird Schs „A Four-Point Programme for Jewry“ (1938) zitiert – über Schs Leitung einer Gesellschaft und die Opposition gegen seine Pläne. Der Autor sucht eine Enthüllung der Wirklichkeit hinter dem Zitat. Schließlich wird nach einer Reihe verschwundener Kammerorchestertaskriptionen gefragt. Abschließend wird eine Charakteristik der Leitung Schs vom Verein gebracht und nicht zuletzt das übergeordnete Prinzip seiner Programmpolitik.

Der Artikel enthält die eigenen englischen Übersetzungen des Autors von sämtlichen zitierten deutschen Briefen. Als Illustrationen werden auf S. 126 eine Seite von ABs Rapport von der Saison 1919 – 20, auf S. 132 eine Plakatskizze von Adolf Loos und auf S. 147 Schs Anweisungen zur Vollendung des Kammerorchesterrangements des „Lied von der Erde“ gebracht – alle drei befinden sich im Original im Sch-Archiv. Ein wesentlicher Teil des zitierten Briefmaterials befindet sich in der Library of Congress.

RHilmar 1980

- a) Katalog über AB-Manuskripte in der Österreichischen Nationalbibliothek.
- b) S. 85, 93 (,147 und 208).

- c) ABerg 1919b: RHilmar 1978.
- d) In einer Anmerkung wird erwähnt, daß die angeführte Bearbeitung von Johann Strauß' „Wein, Weib und Gesang“ für Männerchor und Orchester als Vorlage für ABs Transkription diente, die am „Walzerabend“ aufgeführt wurde. Das Konzept zu ABerg 1919b befindet sich (sowie auch die obenerwähnte Bearbeitung für Männerchor und Orchester (Klavier)) in der Österreichischen Nationalbibliothek - in einem Briefumschlag, der weiteres Material zur Erhellung der Tätigkeit des Vereins enthält. Es wird erwähnt, daß ABerg 1919b zum ersten Mal in RHilmar 1978 gedruckt ist.

Neighbour 1980

- a) Sch (Lexikonartikel).
- b) Bd. 16, S. 704.
- c) LStein 1966.
- d) Als Ergebnis des „Seminar für Komposition“ wird der Verein gebildet, dessen Grundprinzipien kurz besprochen werden. Die Arrangements im Verein werden kurz erwähnt und eine Anzahl von Werken und Aufführungen werden angeführt. Die Inflation bereite dem Betrieb des Vereins ein Ende.

Newlin 1980

- a) Tagebuchaufzeichnungen und Erinnerungen über Sch.
- b) S. 115f., (117), 162, 257.
- c) ÷
- d) Kurze Erwähnung von der Transkription einer Sinfonie von Mahler für den Verein (Sch: „This was so perfect that those who knew the original said that they would hardly have known them apart!“ (S. 47)). In Verbindung mit Anekdotenstoff wird der Verein berührt; es wird folgendermaßen abgeschlossen: „... and when I said a thing must be done, it was done!“ (S. 116) (betr. Kritik an Arthur Prager). „But you were a benevolent despot, weren't you?“ queried one of the students. „Oh yes, yes, yes!“ hastily put in the Master, „This I was, this I was! I always listened to good suggestions!“ (If there is anybody living who has seen him listening quietly and appreciatively to a suggestion, I would like to meet that man. I have a sneaking suspicion that I never shall).“ (S. 116).

Perle 1980

- a) AB (Lexikonartikel).
- b) Bd. 2, S. 528f.
- c) ÷
- d) Der Verein wird mit kurzen englischen Zitaten von ABerg 1919a kurzgefaßt beschrieben. Weiter wird die Tätigkeit ABs im Verein vereinzelt erwähnt.

Scherliess 1980

- a) Hanns Eislers Transkription von Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“.
- b) S. 130 – 32.
- c) ABerg 1919a: Reich 1963, HBerg 1965¹, Dille 1965, EHilmar 1974, Stukenschmidt 1974, Szmolyan 1974a, RHilmar 1978, Szmolyan 1978.
- d) Die Grundprinzipien des Vereins sowie auch das Repertoire und in dieser Verbindung natürlich die Verhältnisse um die Transkriptionen und deren Berechtigung werden erwähnt. Die Identifikation des Veranstalters von Debussys „Prélude“ wird beschrieben: „Hingegen zeigen Überschrift, Instrumentenvorsatz und Spielanweisungen ausgeprägte Züge. Es handelt sich dabei, soweit ich sehe, um die Schrift Hanns Eislers. ... Da Eisler nachweislich mehrere Orchesterwerke für den Verein bearbeitet hat, scheint nur auch in diesem Falle sein Autorschaft sicher.“ (S. 130). Hier-nach wird die Transkription kurz beschrieben. Cf. Hirsbrunner 1984. Fak-simile der Transkriptionstakte 45 – 47 auf S. 131.

Schoenberg 1980

- a) Sch berichtet (im Jahre 1950) kurz von seinem Verhältnis zu Rudolf Kolisch.
- b) S. 21.
- c) ÷
- d) Kolisch war einer der vier hervorragenden Mitglieder des Vereins; seine Quartette führten Schs Aufführungsideal weiter.

Steuermann 1980

- a) Nekrolog über Rudolf Kolisch.
- b) S. 4.
- c) ÷
- d) Kolischs Tätigkeit als Auftretender und Vortragsmeister im Verein wird kurz beschrieben, wonach erwähnt wird, daß seine Quartette die Aufführungsideale im Verein weitergeführt hätten.

Dümling 1981

- a) Die öffentliche Einsamkeit in der neuen Musik wird an Sch und Stefan George exemplifiziert.
- b) S. 259 und 303.
- c) Szmolyan 1974a, Szmolyan 1981b, Haefeli 1982 („Drucklegung in Vorbereitung“).
- d) Auf der Basis einer Erwähnung der Reformbestrebungen innerhalb des Konzertlebens (u.a. der zunehmenden Intimisierung des Konzertsals) wird der Verein beispielsweise als Vorläufer der IGNM erwähnt, unter der Behandlung u.a. der Hintansetzung des bürgerlichen Öffentlichkeitsanspruchs in Verbindung mit einer Erhebung zum Postulat des Gedan-

kens der „transzendentalen Versenkung“ in der Musik und der individuellen Rezeption.

Endler 1981

- a) Egon-Wellesz-Biographie.
- b) S. 119 – 23, 127f. und 145.
- c) ÷
- d) Die Hoffnungen, die Sch auf das „Seminar für Komposition“ setzte, erfüllten sich nicht wegen des Kriegszustands und des darauffolgenden Kriegsdiensts. Prospekt vom November 1920 wird zitiert, die große Probenanzahl, die Namen auftretender Künstler und das Repertoire werden erwähnt. Debussys und Ravels Werke konnten aufgeführt werden, weil Marcel Dunant, der französische Kulturattaché, Partituren von Paris verschaffte; diese Werke machten großen Eindruck auf die Zuhörer. Die „Pierrot-lunaire“-Aufführungen am 30.4 und am 3. bzw. 7.5.1921 werden erwähnt. „Zwanzig Proben der Kammersymphonie opus 9 ohne Aufführung“ (!) wie auch AWs Bearbeitung von „Die glückliche Hand“ für Kammerorchester werden erwähnt. Die gesammelte aufgeführte Werkanzahl (bis zur Saison 1921 – 22) wird erwähnt, sowie auch die große Arbeit, die Sch, AB, AW und Steuermann im Verein leisteten. Alle traten auf oder arbeiteten umsonst. Die am häufigsten aufgeführten Werke werden erwähnt. Es wird erwähnt, daß Kolisch Regers „Eine romantische Suite“ für Kammerorchester bearbeitete, und daß Wellesz vor der Aufführung des Werkes eine Einführung ins und eine thematische Analyse vom Werk gab.

Der „Walzerabend“ wird erwähnt, und es wird gesagt, daß Sch sich Opern und Ballette im Verein aufgeführt vorstellte, aber daß die Inflation die Ursache des Aufhörens des Vereins wurde, weswegen diese Pläne nie realisiert wurden. Sch und sein Kreis wurden für die Arbeit im Verein sehr gelobt. Schließlich wird Ravels Besuch in Wien berührt, und es ist anzunehmen, daß sein Auftreten im Verein gemeint ist, jedoch ohne Erwähnung dessen Namen – „In einem privaten Kreis spielten er und Alfredo Casella vierhändig Ravels neuestes Werk *La Valse* ...“.

Scherliess 1981

- a) Die Rezeption der Klaviersonate op. 1 von AB.
- b) S. 232f.
- c) Vojtěch 1965 (keine Briefspezifikation).
- d) ABs Klaviersonate op. 1 wurde 1919 – 20 im Verein und 1920 im Prager Verein aufgeführt. Es wird auf die Korrespondenz zwischen AB und Erwin Schulhoff hingewiesen (Vojtěch 1965 – Schulhoff spielte das Werk in Dresden am 17.12.1919) betreffs der Reaktionen des Publikums auf die Komposition.

Szmolyan 1981a

- a) ABs Tätigkeit im Verein.
- b) S. 224 – 31.
- c) HBerg 1965¹, Szmolyan 1965, Reich 1968, Szmolyan 1971, Szmolyan 1974a, Szmolyan 1974b, Vojtěch 1974, Szmolyan 1975, RHilmar 1978, Szmolyan 1981b, Szmolyan 1981c.
- d) Es werden von den Verhältnissen um Sch in Mödling und der Gründung des Vereins berichtet. HBerg 1965¹ und Schs „Einladung zu einer Besprechung wegen Gründung eines ‚Vereins für musikalische Privataufführungen‘ am 23. November 1918 in den Räumen der Schwarzwaldschen Schulanstalten“ werden zitiert. Nach Erwähnung der gründenden Generalversammlung werden Zitate von den Statuten gebracht, und vor der Behandlung der Tätigkeit ABs im Verein wird kurz von der Rekonstruktion der Konzertprogramme berichtet, die durch Studien im Berg-Nachlaß (Österreichische Nationalbibliothek) ermöglicht worden ist: F 21 Berg 447/2, F 21 Berg 447/3 (cf. Szmolyan 1981b). Nach einem kurzen Aufriß der Konzerttätigkeit des Vereins bis zum Eingang im Jahre 1921 werden Aufführungen von AB-Werken erwähnt. Der „Walzerabend“ wird behandelt (mit Wiedergabe des Konzertprogramms S. 165 und Zitat des Briefes vom 2.6.1921 von AB an Erwin Stein (nach Reich 1968)) und das Ravel-Konzert und die Hauer-Aufführungen werden erwähnt. Hiernach werden AWs und ABs Anteil der Proben und Einstudierungen behandelt, wonach ausgewählte Abschnitte von ABerg 1919a zitiert werden (S. 158 – 61). Zur Erhellung der Aufführungsprozedur wird ein Zitat aus einigen „protokollarische[n] Notizen zur Generalversammlung am 12. Dezember 1919“ gebracht. Nach einem Zitat aus Brief vom 31.1.1921 von der Leitung des Vereins an AB (im Berg-Nachlaß), in dem die Leitung AB vom Vortragsmeisteramt löst, wird kurz Bilanz über den Betrieb des Vereins gemacht, und die endgültige Auflösung im Jahre 1930 und das Konzert in Mödling am 23.1.1924 und seine Wiederholung am 25.2. desselben Jahres werden mit einem Zitat aus Schs Vorerwähnung des Konzerts erwähnt (die Vorerwähnung befindet sich im Archiv der Universal-Edition). Schließlich wird erwähnt, daß Schs Suite op. 25, die laut des Programms des obenerwähnten Konzerts ihre Uraufführung dort fand, in der Tat anderthalb Jahre früher in einem Konzert im Prager Verein (10.11.1923) uraufgeführt wurde.

Szmolyan 1981b

- a) Der Verein.
- b) S. 82 – 104.
- c) Reich 1968, Szmolyan 1971, Stuckenschmidt 1974, Szmolyan 1974a, Szmolyan 1974b, Vojtěch 1974, Szmolyan 1975, RHilmar 1978, Moldenhauer 1978 [dt. 1979], Szmolyan 1978, Scherliess 1980, Szmolyan 1981a.
- d) Wegen des besonderen Charakters des Vereins sei eine Rekonstruktion

des gesamten Programmaterials schwierig – so existieren weder gedruckte Programme noch Tageszeitungsrezensionen. Es wird berichtet, wie die Rekonstruktion hauptsächlich an Hand von „Sammelprogrammen“, Korrespondenz und Archivalien aus dem Sch-Nachlaß in Los Angeles (in mikrogefilmtem Zustand im Schönberg-Haus, Mödling) gelungen sei. Nach dem Tode Helene Bergs und der darauffolgenden Überführung des Berg-Nachlasses in die Österreichische Nationalbibliothek gab es die Möglichkeit sowohl einer Verifizierung wie auch einer Komplettierung der eingelese-
 Auskünfte. Es wird eine ausführliche Beschreibung des angewandten Archivmaterials gegeben, wonach eine Aufstellung der Konzertprogramme der Serie A, der Vier Prager Konzerte und der Serie B sowie auch ein Werkverzeichnis (nach Komponisten alphabetisch geordnet) und ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Auftretenden folgen. Die einzelnen Konzerte sind nummeriert und die Aufstellungen enthalten Auskünfte über Werktag, Datum, Jahr, Ort, Programm (mit Namen der Urheber von etwaigen Transkriptionen) samt Ausübenden. Die Nummern der Konzerte werden in den Komponisten- und Interpretenverzeichnissen zur Angabe der Aufführungshäufigkeit verwendet. Abschließend wird auf Grund des hervorgezogenen Materials eine Zurückweisung der beiden Auskünfte in Moldenhauer 1978 und Scherliess 1980 gebracht: Moldenhauer meint, es sei nicht nachzuweisen, daß AWs Kammerarrangement von Schs „Fünf Orchesterstücke op. 6“ überhaupt in einem Konzert gespielt wurde – laut Szmolyan sei es 6 Mal geschehen – Scherliess nahm an, Eisler sei der Urheber der Transkription von Debussys „Prélude ...“ gewesen – Benno Sachs war es.

Der Artikel enthält weiter als Illustration ein Faksimile einer Seite aus einem Protokollheft, das u.a. das Ravel-Konzert betrifft.

Szmolyan 1981c

- a) Der Verein.
- b) S. 154 – 57.
- c) Reich 1968, Stuckenschmidt 1974, Szmolyan 1974a, RHilmar 1978, Moldenhauer 1978 [dt. 1979], Szmolyan 1978, Simms 1979, Szmolyan 1981a, Szmolyan 1981b.
- d) Der Artikel enthält Nachträge zum Szmolyan 1981b: Auskünfte der wenigen öffentlichen Konzerte, der Mitgliedanzahl, der in den Programmen vertretenen Komponisten, des geplanten Konzertsaisons 1922 und des Auftreten der Werke der Wiener Schule in den Programmen. Weiter wird von den Umständen in Verbindung mit dem Kammerarrangement von Schs „Fünf Orchesterstücke op. 16“ berichtet, besonders was die verschiedenen Titel des dritten dieser Orchesterstücke betrifft. Die Hauer-Aufführungen werden erwähnt wie auch die Absage eines Konzerts am Ostersonntag 1919 – das Konzert wurde auf einen Ausflug in die Gegend um Mödling „verlegt“! Der Wettbewerb des Vereins 1920 – 21 um ein

Werk für Kammerbesetzung und dessen Ergebnis werden gründlich behandelt. Schließlich wird ein Verzeichnis der Bearbeitungen zur Aufführung im Verein gegeben – sowohl derjenigen, die zur Aufführung gelangten, wie auch derjenigen, die zur Aufführung nie kamen. In dieser Beziehung wird erwähnt, daß gewisse Bearbeitungen von Sch angefangen oder aber geplant wurden und danach zur Vollendung von einem Schüler weitergegeben wurden (z.B. Mahlers „Das Lied von der Erde“, das von Sch angefangen und von AW vollendet wurde).

Haefeli 1982

- a) IGNM (Monographie).
- b) S. 23 – 30, 33 – 35, 62, 74, 88f., 142, 267.
- c) ABerg 1919a: Reich 1937, Bach 1921, Pisk 1921a, Pisk 1924, Stuckenschmidt 1951a, Stuckenschmidt 1951b, EStein 1958^{1, 3, 4}, HBerg 1965²², Vojtěch 1965 (keine Briefspezifikation), Wellesz 1966, Wildgans 1966 [1967], Reich 1968.
- d) Auf Grund der fehlgeschlagenen Versuche der Zeit, die nationalistischen Bewegungen der einzelnen Länder durch einen internationalen Geist (die Isolation der einzelnen Staaten zu brechen) zu ersetzen – an dem Völkerbund und dem Manifest „Pour l'Internationale de l'Esprit humain“ Romain Rollands exemplifiziert – und des immer kapitalisierteren und somit eigentlich regressiven Musiklebens, das der neuen Musik nur wenige Chancen verlieh, häufig vorgestellt zu werden und zwar in guten Aufführungen, wird der Verein – via oft halbherzige und halbeinstudierte Uraufführungen in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts und die sozialen Aspekte des Problems – als Beispiel der „Selbsthilfe-Versuche“ erwähnt, die die einzigen Auswege der avantgardistischen Komponisten waren, ihre Werke zur Aufführung zu verhelfen. ABerg 1919a wird zitiert, und das verschlossene Gepräge des Vereins sowie die übergeordnete Programmpolitik werden erwähnt. Nach einer kurzen Erwähnung des Vorstands des Vereins, des Vortragsmeisters und der auftretenden Künstler wird eine kurze Übersicht über die Anzahl der Aufführungen (+ den Anteil der davon gegenwärtigen Werke), und die Aufführungsanzahl von Reger und Debussy gebracht, wonach der „internationalen Charakter“ des Vereins betont wird. Die Ausarbeitung der Kammerarrangements wird erwähnt; diese berücksichtigten die Auswertung des Klaviers und bedeuteten ein Wiederaufblühen der Transkriptionsgattung und überhaupt eine Konstitution der Kamtermusik in der neuen Musik der Zeit. Die Bedeutung des Vereins für D.J. Bach und AW in ihrer Arbeit, die Arbeiterklasse und die E-Musik zu überbrücken wird betont („Es klingt unwahrscheinlich: Praktisch der einzige Ort, wo in Wien die Musik Mahlers, Schönbergs, Weberns und Bergs aufgeführt und verstanden wurde, waren die Arbeiter-Symphoniekonzerte!“ (S. 27)).

Weiter werden vereinzelt erwähnt: das vielseitige Repertoire, dessen

Inhalt von französischer Musik charakteristisch für die ersten Jahre der IGNM wurde, sowie der Versuch IGNM's, die Veränderung des Konzerttätigkeitsbegriffs des Vereins weiterzuführen (mit u.a. öffentlichen Orchesterproben für die Mitglieder).

Mayer 1982

- a) Anmerkungen zum Artikel Hanns Eislers: Arnold Schönberg (früher gedruckt in: Peter Huchel (ed.): *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Kunst, 7. Jg. Nr. 1, 1955, Berlin 1955, S. 5 – 15).
- b) S. 331f.
- c) Szmolyan 1974a (es wird auf die Erscheinung des Artikels in *Sinn und Form* referiert – nicht verifiziert).
- d) Eislers Artikel erwähnt unspezifiziert Schs Arrangements von Johann Strauß' Walzern in Verbindung mit einem Charakteristik der Musik Schs, ihrer Ansprüche an Publikum u.a.m., wo Eisler auch Schs Freude an die volkstümliche Musik und seine Auffassung des Verhältnisses volkstümlicher/klassischer Musik erwähnt (S. 324). In Anmerkung 5 werden Schs Strauß-Bearbeitungen erwähnt, und es wird angeführt, daß mehrere Schüler, u.a. Hanns Eisler und Karl Rankl bei der Herstellung des Aufführungsmaterials für sie mitwirkten.

Ketting 1983/84

- a) Geschichte der europäischen Musik (3 Bd.) mit Biographien (1 Bd.).
- b) Bd. 2 S. 294, Bd. 3 S. 83 und Bd. 4 S. 33, 283 und 333.
- c) ÷
- d) Nach Erwähnung von Sch und seiner Schüler Auffassung ihrer Rolle als „Weiterführer der richtig verstandenen Tradition“ (S. 294) und den Skandalen in Verbindung mit Aufführungen ihrer Werke, werden der Verein und sehr kurzgefaßt die Grundprinzipien erwähnt, von einer „Konklusion“ gefolgt: „Der Glaube, man könne das Spezifische mit dem Allgemeinen vereinen, der seit Beethoven die Existenzgrundlage der bürgerlichen Musikkultur gewesen war, war nicht mehr vorhanden. Die ‚öffentliche Einsamkeit‘ war total.“ (S. 294). Skandalkonzerte, die das Ergebnis von der Begegnung des bürgerlichen Publikums mit der modernen Musik seien, führten die Bildung des Vereins mit sich. Die Tätigkeit ABs und AWs im Verein wird berührt, und es wird angeführt, daß das „Seminar für Komposition“ zur Bildung des Vereins führe. ABerg 1919a wird kurz zitiert und die Anzahl der abgehaltenen Konzerte, der aufgeführten Werke und der sämtlichen Aufführungen werden erwähnt.

McBride 1983

- a) Zwei neuentdeckte Manuskripte zu Transkriptionen vom Verein.
- b) S. 113 – 26.

- c) Rufer 1959 [eng. 1962], Reich 1968 [eng. 1971], Simms 1979.
- d) Im Anschluß an Simms' Erwähnung von nicht-bekannten Manuskripten der Verein-Transkriptionen wird eine Behandlung von solchen zwei neu-entdeckten gebracht: Mahlers 4. Sinfonie und Johann Strauß' „Rosen aus dem Süden“. Nach einer kurzen Erwähnung der Umständen in Verbindung mit Erwin Steins Ausarbeitung von der ersten, werden u.a. Probleme bei Einstudierung und Aufführung durch lange Briefzitate (Briefe in der Library of Congress), sowohl in der Originalsprache (Deutsch) wie auch in Übersetzung (Englisch) besprochen. Schs Transkription der „Rosen aus dem Süden“ wird u.a. durch einen wiedergegebenen Brief vom 2.6.1921 von AB an Stein (mit Verweis auf Reich 1968 [eng. 1971]) erwähnt, und das Geschick des Manuskripts wird mit Zurückweisung von Rufers Behauptung behandelt, es solle während des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen sein. Die kompletten wie auch die inkompletten bekannten Manuskript-Quellen werden mitgeteilt und beschrieben. Als Illustrationen werden die Programme der beiden Konzerte gebracht, bei denen die behandelten Transkriptionen uraufgeführt wurden (S. 117 und 122).

Metzger / Riehn 1983

- a) Vorwort der Musik-Konzepte 29/30.
- b) S. 4.
- c) ÷
- d) Die erneute Aufführungspraxis im Verein (im Verhältnis zu älteren Konventionen auf dem Gebiet) habe den Ausgangspunkt von Rudolf Kolischs Bestrebungen innerhalb der Aufführungspraxis gebildet.

Türcke 1983a

- a) Gespräch mit Rudolf Kolisch über aufführungspraktische Probleme.
- b) S. 99.
- c) ÷
- d) Auf die Frage, die Walzerarrangements im Verein seien Ausdruck einer Verulkung der Werke Strauß', antwortet Kolisch, daß die Werke vollkommen ernst genommen würden. Die Transkriptionen seien im Gegenteil ein Ausdruck dessen, daß Sch und sein Kreis diese Walzer schätzten, und die Bearbeitungen könnten zeigen, wie die Werke aufgeführt werden könnten, wenn man kein großes Orchester zur Verfügung habe.

Türcke 1983b

- a) Rudolf Kolisch (biographische Skizze).
- b) S. 123.
- c) EABerg 1976, Schoenberg 1980.
- d) Schoenberg 1980 wird in deutscher Übertragung zitiert, und die Gründung des Wiener Streich-Quartetts wird erwähnt. In einer Anmerkung

wird erwähnt, daß Kolisch Regers „Romantische Suite“ op. 125 und Beethovens Violinkonzert für Kammerorchester transkribiert habe.

Adler / Schulz-Raanan 1984

- a) Georg-Alter-Archiv (Festschriftartikel).
- b) S. 1 – 3, 6 – 8, 10 und 12f.
- c) EStein 1958⁴, Szmolyan 1974a, Vojtěch 1974.
- d) Im Georg-Alter-Archiv (G.A. war Mitgründer und Sekretär des Prager Vereins) befinden sich, neben ansehnlichem Material betreffs des Prager Vereins, des Kolisch-Quartetts u.a.m., Archivalien zur Beleuchtung des Vereins. Der Artikel enthält eine Registratur des Archivs und einen Bericht des Prager Vereins, der als eine direkte Weiterführung des Vereins bezeichnet wird. Es wird über die Verhältnisse des Prager Vereins zum Verein berichtet, u.a. mittels Zitate aus Briefen, die sich im Archiv befinden.

Hirsbrunner 1984

- a) Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“ und Benno Sachs' Transkription dieses Werkes.
- b) S. 41f.
- c) Scherliess 1980.
- d) Nach einer Diskussion des Transkriptionsbegriffs, besonders mit Hinblick auf Transkriptionen des „Prélude“ von Debussy – von denen eine Auswahl kurz behandelt wird – werden eine stilistische Charakteristik des Werkes und u.a. eine Behandlung des Klangfarbenbegriffs gebracht, der bei Messiaen weitergeführt und ausgebaut wird. Hauptzweck dieser Argumentation ist es, einen Wesensunterschied zwischen der Wiener Schule und der impressionistischen oder aber neueren französischen Musik, den Begriff „Farbwerte der Harmonien“ aufzufassen, und dadurch die Diskrepanz zwischen Sachs' kammermusikalischer („analysierender“) Verarbeitung des „Prélude“ und der Originalkomposition Debussys mit ihrer bewußten Nutzung der Möglichkeiten des Sinfonieorchesters, Fernwirkungen, Klangfarben u.a.m. zu verwenden, zu zeigen. Obwohl sich musikalisch-ästhetische Probleme in Bezug auf Sachs' Transkription geltend machten, sei eine Aufführung des Werkes in dieser Bearbeitung (wenn eine solche überhaupt stattgefunden hat) ein Beweis für den „Großmut“ und „Weiterblick“ des Vereins (S. 42).

Huber 1984

- a) AWs Bearbeitungen für Kammerorchester seiner „Sechs Stücke für großes Orchester op. 6“.
- b) S. 65f.
- c) ABerg 1919a: Szmolyan 1978, Moldenhauer 1978 [dt. 1979], Szmolyan 1981b, Szmolyan 1984.

- d) Nach einem Aufriß von Fakten in Verbindung mit AWs op. 6 wird die Transkriptionspraxis des Vereins erwähnt, durch die Aussage ABs über „die sinnlichen Hilfsmittel“ und die Erkenntnis der Struktur der Musik beleuchtet. Hiernach wird AWs Transkription in Bezug auf diese Begriffe kurz charakterisiert. Im Folgenden wird von den Besetzungsverhältnissen in den drei Ausgaben berichtet: der Urfassung 1909, der Kammerorchesterfassung 1920 und der revidierten Orchesterfassung 1928. Schließlich werden einige transkriptionstechnische Verhältnisse beschrieben, die zeigen, daß 1) die Kammerorchesterbearbeitung eine wichtige Arbeitsstation auf dem Weg zur revidierten Orchesterausgabe sei und 2) daß sämtliche drei Ausgaben zeigen, daß bei AW ein wesentlicher Unterschied zwischen „abstrakter Ton-Natur“ (Struktur) – S. 83 – und konkreter „Klang-Natur“ (S. 83) – der akustischen Erscheinung der Instrumente – bestehe.

Konold 1984

- a) Schs „Fünf Orchesterstücke op. 16“ und Felix Greißles Bearbeitung des Werkes für Kammerorchester.
b) S. 45.
c) Szmolyan 1981b, Szmolyan 1981c (fehlerhaft als „Anmerkungen zum ...“ benannt).
d) Nach einer Kurzen Besprechung von der Entstehungsgeschichte der „Fünf Orchesterstücke“ von Sch wird der Verein erwähnt und in dieser Beziehung die Kammerorchesterbearbeitung von Schs Werk. Die Bearbeitung wird in einer öffentlichen Probe am 25.2.1920 in Wien als Vorbereitung zum Konzert im Prager Verein am 13.3.1920 gespielt. Der Urheber der Bearbeitung ist in Zweifel gezogen worden, aber der Autor neigt zu der Auffassung, Sch sei selbst Meister der Bearbeitung – eine Annahme, die durch eine von Sch bearbeitete Partitur belegt werden könne, die sich jetzt im Sch-Archiv in Los Angeles befinde. Diese Bearbeitung sei vermutlich im Prager Verein verwendet worden, und sei in leicht revidierter Fassung von Felix Greißle bei C.F. Peters 1925 in Leipzig gedruckt worden. Von Zitaten von Adorno heraus werden ausgewählte Auszüge der Bearbeitung mit Bezug auf die „Loslösung“ vom Original diskutiert.

Riehn 1984

- a) Nach einer Darlegung der zunächst textlichen Verhältnissen in den „Lieder eines fahrenden Gesellen“ neben einer Beschreibung von Mahlers „Ahasverus-Komplex“ wird der Zusammenhang zwischen dem erwähnten Werk und „Das Lied von der Erde“ kurz beschrieben.
b) S. 17, 19, 22f., 28 und 30.
c) Simms 1979.
d) Die umfassende Verwendung von Transkriptionen für (2) Klavier(e) im Verein samt einigen Beispielen der Kammermusikarrangements werden

erwähnt. Die Annahme Simms', die Transkriptionen der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ seien von einem „unbekannten Künstler“ vorgenommen, wird zurückgewiesen und die Vokalbesetzung (Herren- oder Damenstimme) wird diskutiert. Instrumentationsverhältnisse in der Transkription werden behandelt, wonach die Bearbeitung von „Das Lied von der Erde“ besprochen wird (diese Bearbeitung ist unvollendet): Entstehung, besetzungs- und schließlich transkriptionsmäßige Verhältnisse. Es wird eine Zusammenfassung vom Ergebnis der beiden Transkriptionen gebracht (nicht zuletzt die Erlangung von einer kräftiger aufgezogenen Linienführung der Werke – eine Tendenz, die dokumentiert wird, schon u.a. in Mahlers „Kindertotenlieder“ eingeleitet). Es wird mit einem Bericht über die Erfahrungen des Autors bei der Vervollständigung von Schs Transkription von „Das Lied von der Erde“ abgeschlossen.

Szmolyan 1984

- a) Der Verein.
- b) S. 101 – 14.
- c) Auszug aus Szmolyan 1981a (S. 83 – 101).
- d) Programmaufstellungen: a) Die Konzerte der Serie A, b) Die vier Prager Konzerte, c) Die Konzerte der Serie B, samt d) Die Komponisten der Serie A und ihre Werke.

Weber 1984

- a) Schs Transkription von Johann Strauß' „Kaiserwalzer“.
- b) S. 87f. und 99f.
- c) ÷
- d) Die Kammerbesetzung im „Pierrot lunaire“ werde mit ihrer „solistischen Instrumentation“ Muster für die Transkriptionen im Verein. Die Leitung des Vereins wird beschrieben, und es wird erwähnt (mit Referenz auf ein Gespräch zwischen dem Autor und Paul A. Pisk im September 1980), daß Erwin Stein versuchte, den Verein dem öffentlichen Konzertwesen anzupassen – indem er die schwierige ökonomische Lage erkannte: das Vorhaben stieß übrigens bei Sch auf Widerstand. Dies könne zusammen mit der Etablierung einer traditionelleren „Serie B“ als ein Zeichen angesehen werden, daß Fragezeichen bei der Linie im Verein (die strenge Privatforderung und die Programme mit neuer Musik) gesetzt wurde. Nach dem Jahre 1921 setzen das „Pierrot-Ensemble“ und das Kolisch-Quartett (später das Wiener Streich-Quartett) ihre Tätigkeit als „ein öffentliches Erbe nach dem Verein“ (S. 88) fort.

Unter der Besprechung der Transkription vom „Kaiserwalzer“ wird erwähnt, daß diese in die Originalkomposition mehr eingreife als es mit den Transkriptionen zum „Walzerabend“ der Fall gewesen sei. Die Besprechung schließt mit einer Diskussion des Begriffs „der musikalische Gedanke“ mit der Transkriptionspraxis im Verein zusammengehalten.

Vojtěch 1984

- a) Der Prager Verein.
- b) S. 117f.
- c) Auszug aus Vojtěch 1974 (S. 89 – 91), jedoch so, daß die Konzertprogramme hier nach Saisons eingeordnet sind im Gegensatz zu der fortlaufenden Römischen-Zahl-Bezifferung Vojtěchs 1974.
- d) In der nach Komponisten alphabetisch geordneten Werkübersicht sind mit Asterisken angegeben, ob die einzelnen Werke im Verein aufgeführt gewesen sind.

Wiedergaben von ABerg 1919a

Nachstehend werden die wesentlichsten Vorkommen von ABerg 1919a – vollständig oder in ausführlichen Auszügen – aufgerechnet. Wiedergaben werden als vollständig angesehen, wenn der Prospekt bis zum Abschnitt mit „[...] Ausdrucksmöglichkeiten hinausgehen.“ abschließend angeführt worden ist.

Reich 1937	vollständig + Fußnote*.
Slonimsky 1937b	vollständig + Fußnote. Enthält außerdem das abschließende Verzeichnis des Prospekts über aufgeführte Kompositionen, Beitragssätze u.a.m. (<i>Englisch</i>).
Pousseur 1957	vollständig ÷ Fußnote (<i>Französisch</i>).
Reich 1963	÷ letzter Abschnitt + Fußnote.
Reich 1965	der Anfang bis „zur Gründung des Vereins bewogen haben.“ eingeschlossen.
Reich 1968	der Anfang bis „[...] fernhält ergibt“ samt „Damit wird [...] Architektur usw.“ eingeschlossen.
Blaukopf 1969**	÷ letzter Abschnitt ÷ Fußnote.
Romano 1969***	vollständig ÷ Fußnote. (<i>Spanisch</i>).
Kolneder 1974	von „Es kommen“ bis zu „Architektur usw.“
EABerg 1976	erste Seite in fotografischer Wiedergabe.
Szmolyan 1978	von „es ist nämlich“ bis zu „Architektur etc.“

* „Derzeit jeden Sonntag vormittag 10 – 12 Uhr im Kleinen Musikvereinsaal.“

** Siehe: Kurt Blaukopf (ed.): *Almanach der Wiener Festwochen 1969*, Wien-München 1969.

*** Der Prospekt wird zitiert bzw. nacherzählt.

Bearbeitung

Tendenzen in der registrierten Literatur

Chronologisch gesehen verteilt sich die Verein-Literatur auf vier Gruppen (siehe Figur 1)*: die erste (1920 – 24) kulminiert im Jahre 1921 (5 Titel), die Sprache ist überwiegend Deutsch mit zwei französischen Titeln – beide von Wellesz! Abgesehen von Wellesz 1921 und Stefan 1924 beziehen sich die Titel auf Wien oder sind sogar in einer Wiener Zeitschrift publiziert. Diese erste Gruppe hat so eine Bindung an das örtlich Wienerische. Die zweite Gruppe (1937) enthält eine deutsche und zwei englische Publikationen, von denen zwei ABerg 1919a wiedergeben. In dieser Gruppe ist vor allem die Rede von einer Dokumentation des Vereins. Die dritte Gruppe (1947 - 53) enthält vier deutsche, einen englischen und einen französischen Titel. Der Verein wird hier als ein Teil der Beschreibung von der Geschichte der neueren Musik, von der Musikgeschichte Wiens oder von Sch und seinem Kreis erwähnt. Man spüre in dieser Gruppe ein höheres Maß von Wissenschaftlichkeit: also verwenden zwei Titel Hinweise. Es kommt bezeichnend vor, daß sich diese Gruppe chronologisch im Kielwasser der Abhaltung der Ferienkurse in Darmstadt (1946ff.) hält und überhaupt der Aufblüte in der Beschäftigung mit der neuen Musik und somit dem Interesse für sie – die nach dem Zweiten Weltkrieg stattfindet. Die vierte Gruppe (1957 – 84) ist die bedeutendste: innerhalb 28 Jahren werden $\frac{6}{7}$ der gesamten registrierten Literaturmenge publiziert. Ein markanter Aufschwung findet im Jahre 1965 statt, ein neuer markanter Aufschwung im Jahre 1974 und schließlich folgen „Kulminationen“ in den Jahren 1980 und 1984. Aus der Figur sei die ständige Zunahme der Beschäftigung mit der Wiener Schule zu lesen, die ihren vorläufigen Höhepunkt im Jahre 1974 erreicht, dem Jahr des 100. Geburtstags Schs. Diese letzte Gruppe enthält so viele Eingänge zum Thema dem Verein, daß man kaum von einem generellen Merkmal sprechen kann – es sei denn dem Merkmal der Mannigfaltigkeit. In dieser Gruppe enthalten 53 der 118 Titel Hinweise, was als Ausdruck eines hohen Maßes an Wissenschaftlichkeit in der Behandlung des Themas angesehen werden kann. Sprachlich sehe man für Augenblicke eine Dominanz des Englischen, die jedoch das Deutsche nicht zu verdrängen scheint. Die übrigens spärliche Anzahl französischer Titel nimmt gegen 1984 ab.

Die registrierte Literatur verteilt sich folgendermaßen nach Hauptthemen (gewisse Titel können in zwei Gruppen erscheinen):

Sch	54 Titel	Vermischtes	11 Titel
AB	21 –	Korrespondenz	9 –
Der Verein	18 –	Transkriptionen	6 –

* S. 83.

Wien inkl. Mödling	15	–	Prager Verein	4	–
AW	14	–	Hauer	3	–
Allg. Musikgeschichte	11	–			

Nur 18 der sämtlichen Titel haben das Hauptthema den Verein; das Hauptthema Sch zeichnet dagegen 3/7 der registrierten Literatur. ABs bedeutende Tätigkeit im Verein spiegelt sich auch in der Aufstellung wider, so wie es auch hervorgeht, daß nicht weniger als 15 Titel den Verein vom Hauptthema Wien (oder Mödling) heraus behandeln – ein Zeichen der Aufmerksamkeit, die mehrere Autoren auf die Abhängigkeit und Stellung in der Wienerkultur des Vereins gerichtet haben.

Die erste „Welle“ von Titeln ist zeitgenössisch oder fast zeitgenössisch mit dem Verein. Die Autoren haben Sch persönlich gekannt, und es geht deutlich hervor, das mehrere seinem Kreis gehört haben, weshalb in gewissen Fällen ein gewisser agitatorischer Ton gespürt werden kann. Schs Bestrebungen durch die Tätigkeit des Vereins werden betont. Gleichzeitig wird der Protestcharakter des Vereins erwähnt: als Protest gegen das etablierte Musikleben und dessen Kapitalisierung. Ein etwaig idealisierender Grundton ist nicht ungewöhnlich; beispielsweise wird die Verein-Arbeit als die Realisierung von Nietzsches Begriff „Die Redlichkeit des Geistes“ (Scherchen 1924) beschrieben. Eine soziale Betrachtung wird in Pisk 1921b angestellt, in der der Verein als Gegenstück zum „Verein für volkstümliche Musikpflege“ geschildert wird. Eine Sonderstellung unter den ältesten Titeln nimmt Wellesz 1921 ein, der als erster eine eigentliche Beschreibung der Geschichte des Vereins leistet. Die Titel 1920 – 24 stellen eine abgegrenzte Gruppe dar, die wegen ihrer (annähernden) Gleichzeitigkeit mit dem Verein und des nahen Kontakts der Autoren mit dem Kreis um Sch an sich historisches Dokumentmaterial ist.

Im Jahre 1937 wird ABerg 1919a sowohl in originaler deutscher wie englischer Ausgabe publiziert, und zehn Jahre danach folgt mit Newlin 1947 eine Beschreibung des Vereins: die schwierigen Verhältnisse – materiell wie ökonomisch – werden betont, und als der erste Titel benutzt Newlin 1947 Referenzliteratur, und zwar Pisk 1924, die auch in Stuckenschmidt 1951a benutzt wird. Eine relativ ausführliche Besprechung des Themas gibt Stuckenschmidt 1951b, aber eine eigentlich kritische Beschreibung findet man erst bei Pousseur 1957, der die Berechtigung der Transkriptionen von Orchesterwerken diskutiert – eine Diskussion, die an eine prinzipielle Divergenz zwischen den theoretischen Ideen und dem konkreten, schöpfenden Gedanken weiterleitet. Redlich 1957 enthält ein Katalog über ABs Werke und Schriften – sowie Rufer 1959 was Sch betrifft. Zusammen mit Briefausgaben, vor allem EStein 1958 und HBERG 1965, die mit ihren Briefen persönlichen oder geradeaus intimen Charakters Licht auf die Zusammenarbeit im Verein werfen (besonders ABs und AWs Verhältnis zu Sch), legen jene Material von großer Bedeutung für das Studium des Vereins an den Tag. EStein 1958 ist mit Anmer-

kungen versehen, H Berg 1965 nur in der englischen Ausgabe (Grun 1971). Anders ist unleugbar die Memoireliteratur: Mahler-Werfel 1958 und 1960, die von anderen Erinnerungsartikeln und -Büchern gefolgt werden, eventuell in Interviewform konzipiert. Gewöhnlich ist Korrespondenz ein zuverlässigeres Material als Memoires sind, weshalb diese mit Vorsicht zu verwenden sind. Eine relativ eingehende Behandlung des Themas ist bei Reich 1963 zu finden, während Dille 1964 und 1965 Bartóks Verhältnis zum Verein beleuchten und deswegen von Interesse sind. Sowohl in Reich 1965 wie auch in Vojtěch 1965 werden bedeutende Auskünfte in Korrespondenz an den Tag gelegt. Eine übersichtsmäßige Behandlung des Vereins wird von L Stein 1966 geliefert, so wie Reich 1968 eine einigermaßen umfassende Beschreibung des Vereins enthält, aber erst in Hartmann 1969 gibt es eine Darstellung der Tätigkeit des Vereins, reicher an Perspektiven. Hartmann deutet u.a. auf das, im Sinne Platons, institutionelle Gepräge des Vereins.

Doflein 1969 leitet die Reihe der Titel ein, die die Transkriptionen oder die Transkriptionspraxis im Verein umhandelt, und die Herausgabe der Korrespondenz wird mit Klemm 1971 weitergeführt, der jedoch das Thema betreffend nur weniger interessante Auskünfte enthält. In Peyser 1971 wird man mit einer ziemlich kritischen Behandlung von Schs Leitung des Vereins konfrontiert. Jameux 1974 stützt sich u.a. auf die Genieauffassung in Hartmann 1969 und diskutiert das Entfremdungsproblem: Musik / Publikum; weiter wird hier der Klarheitsbegriff der Wiener Schule behandelt und schließlich wird von Freuds Theorie des Unbewußten heraus die Bedeutung der Analyse für die musikalische Interpretation beleuchtet. Jameux setzt Fragezeichen an die Aufführungspraxis des Vereins: die notentreue Aufführung *könnte* das Gefühlsmäßige verdrängen.

Eine zentrale Stellung in der Verein-Literatur hat Szmolyan 1974a; Szmolyan 1974c ist ein Beispiel dessen, wie ein Artikel ohne den Verein als Hauptthema mit seinen umfassenden Briefzitaten wertvolle „inside informations“ über den Verein geben kann. Eine Verkettung des Vereins mit sozialen Verhältnissen und politischer Überzeugung wird in Manzoni 1975 vorgenommen. Bei Rosen (Rosen 1975) ist die Rede von einer Diskussion der Verhältnisse Musik / Ware und Musik / Publikum und der Möglichkeiten der Komponisten, die Probleme zu lösen. RHilmar 1978 und Simms 1979 sind besonders wohldokumentierte und durchgreifende Untersuchungen; beide nehmen ein großes Quellenmaterial in Anspruch und sind sehr bedeutende Beiträge zur Verein-Literatur. Eigens ist Newlin 1980, indem er mittels Tagebuchaufzeichnungen und Erinnerungen u.a. Gespräche mit Sch betreffs des Vereins referiert: in einer gewissen anekdotischen Form wird Schs Leiterrolle nochmals ins Licht gestellt.

Von den Jahren 1980 – 84 gibt es eine Reihe Behandlungen sowohl von den Transkriptionen wie auch von der Transkriptionspraxis des Vereins – besonders bemerkenswert in dieser Verbindung ist wohl Hirsbrunner 1984 – aber auch Titel mit anderen besonderen Eingängen zum Thema. Dümling 1981

betont wie später Ketting 1983/84 den Begriff „die öffentliche Einsamkeit“, und Haefeli gibt eine besonders eingehende Beschreibung der Verhältnisse der neuen Musik in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, hierunter eine gehaltvolle Erwähnung des Vereins. Das Ergebnis der mehrjährigen Beschäftigung mit dem Thema ist Szmolyans Beitrag zur Verein-Literatur; Szmolyans Aufstellung von den Konzertprogrammen des Vereins in Szmolyan 1981b wird ohne Zweifel in Zukunft eine wichtige Quelle im Studium des Vereins sein.

Schließlich ist die Benutzung von Referenztiteln in der registrierten Literatur zu erwähnen. Um diese Benutzung zu veranschaulichen, ist ein Diagramm (Figur 2)*, wie ein Koordinatensystem gestaltet, dargestellt, in dem die senkrecht angebrachten Titelsignaturen auf die benutzten Referenzen hinweisen, die waagrecht angebrachten auf die Titel, in denen die Referenzen verwendet worden sind. Es soll betont werden, daß dies Diagramm mit den Vorbehalten gelesen werden muß: daß verschiedene Behandlungen des Themas verschiedene Referenzen mit sich führen – weshalb Referenzenwahlen nicht ohne weiteres verglichen werden können, ohne daß der Eingang der zum Verein referierenden Titel mit in Betracht gezogen wird – und daß die Anzahl der benutzten Referenzen vom Charakter und Zweck der referierenden Titel abhängig sein kann – weshalb Referenzenanzahlen dann auch nicht ohne weiteres verglichen werden können, ohne daß der Eingang der zum Verein referierenden Titel mit in Betracht gezogen wird.

Bis zu einem gewissen Grade kann das Diagramm die zunehmend wissenschaftliche Behandlung des Themas beleuchten, aus der Anschauung, daß Wissenschaft Dokumentation erfordere. Es ist sodann zu sehen, daß die Verwendung von Referenzen nach einem vorsichtigen Anfang im Jahre 1947 über die Jahre 1951 und 1957 vom Jahre 1965 an sich beschleunigt – einem Jahr, das eine markante Zunahme der Anzahl von Titeln mit Referenzen bezeichnet. Es ist festzustellen, daß die Jahre 1971, 1974, 1979, 1981 und 1984 besonders reich an Titeln mit Referenzen sind, aber es ist schwierig einen triftigen Grund dieser Verteilung zu finden, wenn man von den Jahren 1974, dem Jahr des 100. Geburtstags Schs, und 1984, in dem das Themaheft der Serie „Musik-Konzepte“ dem Verein gewidmet war, absieht.

12 der referierten Titel sind in fünf oder mehreren Behandlungen benutzt worden: Pisk 1924 (8), der die ganze Epoche hindurch benutzt wird, dient als wichtige zeitgenössische Dokumentation; seine Rolle als Generalreferenz der Geschichte des Vereins wird später von LStein 1966 (6) und Stuckenschmidt 1974a und im höchsten Maße von Reich 1968 (12) und Szmolyan 1974a (15) übernommen. RHilmar 1978 enthält sowohl eine eingehende Beschreibung von der Geschichte des Vereins wie auch eine Besprechung von der Tätigkeit

* Anlage.

ABs im Verein; der Titel wird insgesamt sechs mal zitiert. EStein 1958, Reich 1963, HBerg 1965, Vojtěch 1965 und Szmolyan 1981b enthalten dokumentarisches Material – was die vier ersterwähnten betrifft Korrespondenz und ABerg 1919a und was den letzten betrifft Konzertprogramme u.a.m. Diese 12 meist verwendeten Referenzen sind also teilweise abhandlungsmäßiger, teilweise dokumentarischer Art.

Das Koordinatensystem zeigt, daß die Benutzung von Referenzen von den Jahren vor 1958 ab 1974 merklich abnimmt, außer Pisk 1924, der es teilweise vermag, „in Gebrauch“ zu bleiben (eine Ausnahme mit Hinblick auf das Referieren der älteren Literatur ist selbstverständlich Haefeli 1982!). Dies wäre darauf zurückzuführen, daß der besonders häufig referierte Szmolyan 1974a Referenzen auf einige ältere Titel überflüssig macht – es ist jedoch zu bemerken, daß dieser die Anzahl der Referenzen an z.B. Reich 1968 oder andere neuere Titel nicht reduziert.

Konklusion

Aus dem Vorhergehenden kann festgestellt werden, daß besonders vom Jahre 1965 an die Rede von einer Zunahme in der Beschäftigung mit dem Verein und einer zunehmenden wissenschaftlichen Behandlung des Themas gewesen ist. Mit der Herausgabe vor allem von einer Reihe Briefsammlungen wurde eine dokumentiertere Literatur zum Thema ermöglicht. In den letzten Jahren sind weiterhin mehrere Arbeiten erschienen, die die große Archivalienmenge ausnutzen, die sich in den Archiven in Los Angeles, Wien und New York befindet. Einige dieser Arbeiten sind tiefschürfende Detailuntersuchungen, beispielsweise RHilmar 1978, Simms 1979 und Szmolyan 1981a, die Ereignisse und Verhältnisse um den Verein zu klären versuchen. Denen gegenüber stehen eine Reihe überwiegend französisch- und italienischsprachige Titel, die versuchen, das „innerste Wesen“ des Vereins zu enthüllen: hierbei ist u.a. festgestellt worden, daß der Verein ein institutionelles Gepräge gehabt hat, und daß die Aufführungspraxis auf Freuds Theorien bezogen werden kann. Außerdem findet man, übrigens bis auf die frühesten Titel zurück, Nachweis für den sozialen Charakter des Vereins.

Innerhalb der letzten Jahre hat sich zugleich ein zunehmendes Interesse an der Transkriptionspraxis des Vereins gezeigt, die in einigen Untersuchungen zum Gegenstand der Kritik von ästhetischen Betrachtungen aus gemacht worden ist. Andere zentrale Probleme im Verein sind das Verhältnis zwischen neuer Musik und dem Publikum und der eventuellen Entfremdung und schließlich die Hintansetzung der bürgerlichen Anforderung an Öffentlichkeit.

Obwohl die Literatur über den Verein – wie es aus der Bibliographie hervorgeht – relativ umfassend und weitgehend ist, hinterläßt das Studium davon trotzdem den Eindruck, eine weitere Ausnutzung des archivalischen Ma-

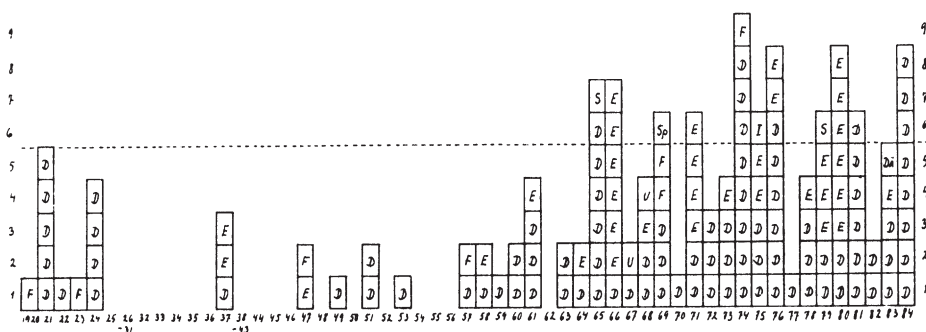
terials könnte die Geschichte des Vereins weiter aufklären (z.B. die näheren Umstände seiner Auflösung).

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung, das oben Erwähnte zu vertiefen und diskutieren, jedoch ist es auffallend gewesen, festzustellen, in welchem Maße ein trotz allem dermaßen abgegrenztes und eigentlich spezialisiertes Thema wie „die Literatur über den Verein“ Diskussionen über mehrere der elementaren Verhältnisse der musikalischen Welt hervorrufen kann. Hier sei nur auf Jameux 1974, Rosen 1975, Dümling 1981 und Hirsbrunner 1984 hingewiesen. Hier wäre wohl die Ursache der immer zunehmenden Beschäftigung mit dem Thema zu suchen: auf diese Weise ist die Debatte über den Verein genauso aktuell heute wie in den Jahren 1918 – 21. Übrigens wird ein Thema wie dieses mit seiner kulturellen Signifikanz fortführend von Interesse sein, auch im weiteren kulturellen Zusammenhang.

□ 1 Titel

Figur 1

D deutschsprachig
Dä dänischsprachig
E englischsprachig
F französischsprachig
I italienischsprachig
S schwedischsprachig
Sp spanischsprachig
U ungarischsprachig



Benutzte Referenzen

Figure 2

Benutzte Referenzen

Newlin 1977
Stuck. 1951a
Redlich 1957
Reich 1965
Szmod. 1965
Vojtech 1965
LStein 1966
Perrye 1967
v.Gleich 1969
Hartm. 1969
Klemm 1971
Peysen 1971
Pisk 1971
Szmod. 1971
Breuer 1972
Maagard 1972
Szmod. 1972
Freitag 1973
Ringer 1973
EHilmar 1974
Fameux 1974
Szmod. 1974a
Szmod. 1974b
Vojtech 1974
Carner 1975
Rosen 1975
Szmod. 1975
Dumling 1976
EHilmar 1976

Wellesz 1920
Bach 1921
Pisk 1921a
Anbruch 1922
Pisk 1924 x x
ABerg 1919a: Reich 1937 x
ABerg 1919a: Slonimsky 1937b
Stuckenschmidt 1951a
Stuckenschmidt 1951b
ABerg 1919a: Pousseur 1957
Redlich 1957
EStein 1958
Rufer 1959
Mahler-Werfel 1960
Wellesz 1960
Reich 1963
ABerg 1919a: Reich 1963
Seyr 1963
Schuller 1964
HBerg 1965
Dille 1965
Reich 1965
ABerg 1919a: Reich 1965
SzmoJyan 1965
Vojtech 1965
LStein 1966
Wellesz 1966
Wildgans 1966
Reich 1968
ABerg 1919a: Reich 1968
Hartmann 1969
Grun 1971
SzmoJyan 1971
Ringer 1973
EHilmar 1974
Stuckenschmidt 1974
SzmoJyan 1974a
SzmoJyan 1974b
Vojtech 1974
SzmoJyan 1975
EABerg 1976
Pisk 1976
RHilmar 1978
ABerg 1919b: RHilmar 1978
Moldenhauer 1978
SzmoJyan 1978
ABerg 1919a: SzmoJyan 1978
Simms 1979
Scherliess 1980
Schoenberg 1980
SzmoJyan 1981a
SzmoJyan 1981b
SzmoJyan 1981c
Haefeli 1982
SzmoJyan 1984

[illegible]

Om en dansk kirkeindvielse i 1628 (Christianstad i Skaane)

En liturgisk-musikalsk undersøgelse

Christian Vestergaard-Pedersen

I sin „Skrivcalender“ for året 1614 noterer Chr. 4. ved den 19. maj: »Bleff den nye Befestning på Alløe affstucken«¹.

Bag ordet „Befestning“ ligger de krigeriske begivenheder mellem Danmark og Sverige, der på det tidspunkt koncentrerede sig om danskernes indtagelse af Kalmar og deres omfattende ødelæggelser i form af plyndringer og brande m.v. nord for den daværende grænse mellem Danmark og Sverige, og Gustav 2. Adolf's hæventog ned i Skåne i februar 1612, der havde til følge, som kongen selv udtrykker det, »att 24 kyrksocknar och staden Vä är uti aska«². Eller som man kan læse det i Ravlunda kirke (nær havet i det sydøstlige Skåne): »Anno 1612. den 4 Febrüari kome de Süenske ind i giønge Herrid der Brende røffüede oc ødelagde vid Fem eller sex oc tiüfua Kÿrcke sogner: Den 8 Februari Brende Ve ...«. Chr. 4. forbød nu indbyggerne i Vä at genopbygge byen³, og den 22. maj 1614 udfærdigede og underskrev han Christianstad's *foundationsbrev* ⁴. (Privilegiebrevet blev først undertegnet den 15. marts 1622 ⁵). Det var kongens ønske at bygge en ny købstad, der tillige skulle være fæstning, og at skabe en bedre forbindelse mellem Helsingborg – og Skåne i øvrigt – og den nordøstlige del af det danske rige, hvor grænsefæstningen Christianopol, grundlagt i 1599, var blevet brændt i 1611 af den da 16-årige kronprins Gustaf [2.] Adolf, men blev genopbygget og fik ny kirke fra 1618 – 1624 og privilegiebrev 5. maj 1622, men på grund af den udsatte beliggenhed fik den ikke sin status som grænsefæstning tilbage, hvorimod dens renæssance-byplan i en strammere og mere konsekvent form blev overført til den nye købstad.

Det ligger udenfor denne artikels rammer at følge den nye bys tilbliven. Dog må naturligvis kirken og visse forhold den vedrørende omtales, for den var jo ikke blot den fornemste bygning i den nye købstad og tillige højt placeret i kongens byggevirkomhed i det hele taget, men det er jo i denne bygning, dette renæssancetempel⁶, om man vil, at den begivenhed finder sted, hvis musikalske dele skal behandles senere.

Byen med de lige gader og rette vinkler og volde og forskudte byporte m.v. lå omgivet af vand, og havde derved gunstige betingelser hvad forsvar (og angreb?) angik. Men netop en sådan „våd“ placering gav en del vanskeligheder i opbygningsfasen. Kun m.h.t. kirkebygningen undgik man dette besvær, idet

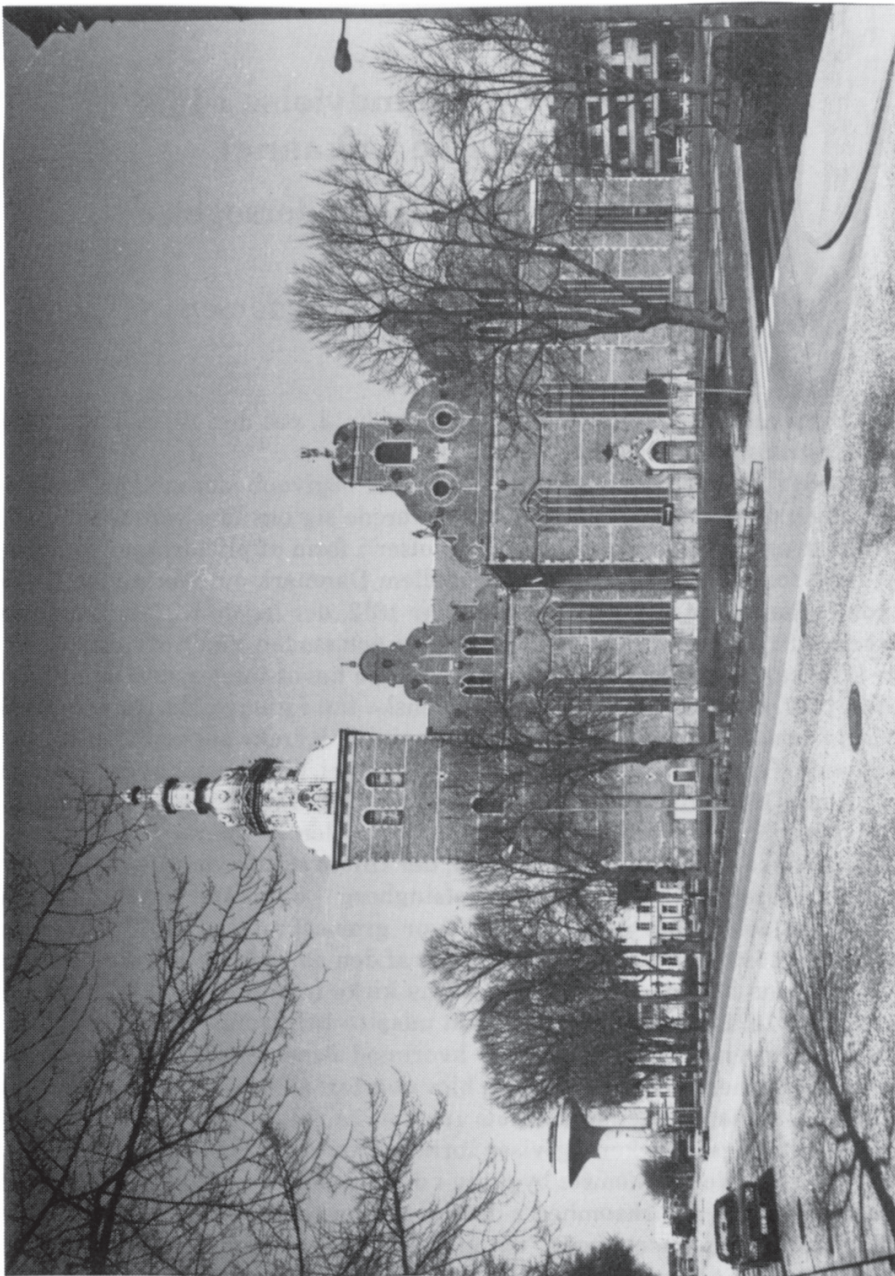


Illustration 1.

Trefoldighedskirken

Foto: Ingvar Jönsson, Kristianstad

man valgte det sted, hvor jordbunden var mest stabil og bæredygtig. Da byens grundplan var lagt i retningerne SSØ og NNV, kunne kirkebygningen, på grund af traditionen med en Ø-V-linie ved kirkebyggeri, ikke indpasses i grundplanen. Det klarede man på den måde, at man på den udvalgte grund dispenserede fra den strenge grundplan og „drejede“ kirkebygningen, så den kunne fastholde Ø-V-linien. Og samtidig rykkede man bygningen så langt som muligt frem mod Store Torv (der lå i den nordlige og lidt fornemmere del af byen), og man udsmykkede korgavlen på særlig vis, så den kunne „repræsentere“ det storslåede bygningsværk på værdig måde⁷. Om selve kirken må henvises til den relevante litteratur⁸.

Kontrakten om bygning af kirken blev sluttet med bygmester David Nyborg den 13. dec. 1617⁹, så der gik altså ca. 10½ år, før den blev indviet (i 1628 – i ufærdig stand! se senere). Men allerede i 1617 har den daværende superintendent holdt visitats. I Visitatsbogen¹⁰ kan man læse: »visitatio novæ ecclesiae Christianostadiensis prima anno 1617 die Mercurii [= 22. februar] ante pascha ...«. Aastrup var superintendent 1611 – 1619, og både han og hans efterfølger beretter også om visitatser i skolen (om denne se senere). Fra 1620 hed superintendente Matz Jensøn Medelfar (jeg vælger denne navneform), og blandt hans visitatser kan nævnes den i 1622, da han holdt prædiken „in ecclesia Christianostadiensis“. Det er næppe en tilfældighed, at der ved de første visitatser bruges ordet „ecclesia“, men fra 1625 ordet „templum“¹¹, idet de to ord formentlig skal dække begreberne „menighed“ og „bygning“ (overensstemmende med det græske ord „ekklesia“, der betyder „en folkeforsamling“ (i græske fristater) og det latinske ord „templum“, der kan oversættes med „et afgrænset rum“ og „et indviet sted“).

Vi ved¹², at de sidste piller – i alt 12 (symbolsk?) af usædvanlig og dristig slankhed – blev rejst af bl.a. kongens bådsmænd i 1625, og at man samtidig var i færd med at lægge bly på taget, så det skulle altså være muligt at opholde sig og evt. samles i rummet. Og årstallet 1626 står over både syd- og nordportal.

Denne potentielle brug af kirkerummet skabte en uventet og dramatisk situation, da kirkens første sognepræst Jørgen Christophersen i 1626 holdt juleprædiken i kirken. Dette blev af kongen opfattet som en indvielse uden hans viden, og han reagerede da også voldsomt, da han hørte om det. Han befandt sig på det tidspunkt i Tyskland (på grund af krigen). I et missive til Otte Marsvin (fra Kroneborg) den 11. februar 1627 siger kongen; »Vid at eftersom vi naad. komme i Forfaring, hvorledes Sognepræsten udi vor Kiøbstad Christianstad sig skal have understaaet, Kirken der sammesteds at indvie uden nogen herom given befaling, da bede vi dig og ville, at du hannem forfølge, saa at han for saadan sin forseelse efter formuen til de Fattige noget udgiver«. Endnu den 29. december 1627 kommer et brev, i hvilket kongen gennem Cantsleren beder en række høje gejstlige tage affære.¹³ Alt sammen måske kun at kalde en overreaktion, al den stund Jørgen Christophersen allerede den 13. januar 1627 giver følgende kommentar til rygterne (og anklagen) om

kirkeindvielse: »Jeg hafwer intet andet gjort paa Juledag [1626] i min første predicken end forklaret Christi fødsels historia och siden anden ordentlig materie; huis [= hvad] solennitet til saadane ny Kircker behørig kand were, haffwer D:nus Episcopus sig forbeholden hwilket samme jeg haffwer oc forkyndiget«¹⁴. Og Jørgen Christophersen kan ydermere forsvare sig med, at han har gjort det efter ønske fra byens borgere og garnisonen og med anbefaling fra lensherren og med superintendentens accept. Og afslutningen på disse forviklinger kommer da i et missive af 28. april 1628 (fra København) til Matz: »Vider, at eftersom vi erfarer, Christianstads Kirke endnu ikke at skal være indviet, da beder vi Eder og ville, at I med første lejlighed den indvier«¹⁵.

Og det sker da den 8. juni 1628, på trinitatis søndag. Det hedder i visitatsbogen: »Anno 1628 8 junij dominica trinitatis jnauguratio templi Christianostadiensis facta præsentiis multis nobilibus«¹⁶.

Inden en gennemgang af indvielsesgudstjenesten blot yderligere et par bemærkninger om de to gejstlige hovedpersoner: superintendenten Matz Jensen Medelfar og provst Jørgen Christophersen – samt om skolen.

I sin bestalling for *Medelfar* siger Chr. 4. bl.a., at han skal »have flittig Opseende med, at Guds Ord prædikes og læres rent og purt allevegne udi Stiftet. Desligeste at skolerne med gode og skikkelige Personer til Skolemestre, som Ungdommen udi Guds frygt og boglige Kunster retteligen kan opdrage, blive forsørgede, og at altingest med Religionen ganske skikkeligen og ordentligen tilgås efter Ordinansen, og udi Visitats og anden Bestilling, som hans Kald og Embede udfordrer, sig flitteligen og uforsømmeligen lader befinde. ... Laddes det ingenlunde. Givet Hafniæ 2. Martii Ao. 1620«¹⁷. Ud over at notere det for ortodoksien så afgørende »at Guds Ord prædikes og læres [fremhævet her] rent og purt« er det værd at lægge mærke til, i hvor høj grad kongen pålægger superintendenten at varetage sit tilsyn med skolen. Og det gælder også ansættelse af de personer, der skal opdrage børnene »i Guds frygt og boglige Kunster«. Visitatsbogen fortæller tydeligt om dette. Som eks. skal nævnes, at Me. i 1620 i en for skolen kritisk situation – den var uden rektor og under pestens hærgen – indsatte Olaus Petri som rektor. Han havde stillingen til 1629¹⁸ (og var vel til stede ved indvielsen, selv om Me. i Enc. sacra (om denne beretning fra 1633 se senere side 94f) kun nævner de officielle kirkelige og verdslige repræsentanter).

Gennem Me.s referat af visitatserne får man på den ene side et meget levende billede af hans flid og nidkærhed som kirkens overhoved og tilsynsmand og på den anden side et meget alsidigt og broget indtryk af de talrige både som mennesker og som sjælehyrder så forskellige embedsindehavere, rækken fra det pligttopfyldende og frugtbringende over det tragiske til det kriminelle og bespottelige¹⁹.

Også over for andre kunne han opleve det usædvanlige, og i tilfældet Rosenkrantz gik det endda i retning af det livstruende. Om denne begivenhed kun dette, at den her og der nok er udstyret med ikke helt troværdige træk, men resultatet af at »han slog Dr. Mads Jensen, Bisp udi Lund, paa Munden i



*(Et decor et gravitas humani et pectoris indicio,
 In pietate hunc vultu, quæ docet, arte nitent.
 Verum Doctusque facunda incendia lingue,
 Quæ sacrum officii rite colorat opus, vix
 Et magnæ dotes, genij, quas scripta revelant,
 Quæ graphio pingat dextera, nulla vixet.
 Sereniss. Danicæ et Norveg. Ere. Regis Sculptor. Sile. P. Gulp.)*

Illustration 2.

Mads Jensen Medelfar (fra *Encoenia sacra*)
 Det Kgl. Bibliotek

hans eget Hus« blev en bøde på 3000 Rigsdaler, der kom Frederiksborg stats-skole til gode. (Me. havde været slotspræst på Frederiksborg)²⁰.

Om Me. som taler og prædikant vil et citat kunne gøre god fyldest: »Hans talrige ligprædikener over adelige og hans uhyre vidtløftige indvielsestale i Trefoldighedskirken i Kristianstad [...] giver et godt indtryk af hans formåen i så henseende. Bugnende af lærdom, ordrige og allegoriserende i formen, strengt ortodokse i indholdet er disse taler typiske for tidens homiletiske ideal, men det levende kærnefulde sprog er et udtryk for talerens egen kraftigt skårne personlighed«²¹.

Indskriften på hans (tredelte) epitafium i Lunds domkirke er på latin. I øverste felt læses »Beati qvi in domino moriuntur« (Salige er de, der dør i Herren), hvorefter følger (som „overskrift“ på inskriptionen i det store felt) de fire bogstaver DOMS = Deo Optimo Maximo Sacrum (Helliget den gode almægtige Gud) og så selve inskriptionen (her på (nutids-)dansk efter den norske oversættelse i Wilhelm Lassen's bog *Biskop i Lund (1620 – 1637) Dr. Mats Jenssøn Medelfar's agnatiske descendenter ...*, Christiania 1901, side XI):

Mats Jenssen Kannik i Lund og Roskildes domkapitel, født i Middelfart på Fyn 1579, 25. april. Fra den nederste skolebænk nåede han, gennem alle skolens trin, op til kirkens højeste embede.

Blev 1603 en samvittighedsfuld rektor, 1604 en trofast kapellan, 1611 en årvågen sjælehyrde, 1612 en hæderværdig provst, 1614 [1616] en højt yndet kongelig hofprædikant, 1620 biskop i ærkestiftet Lund, samt dr. theol. Ærverdige ved sin uskrømtede gudsfrygt, sin sindrige lærdom, sin flydende veltalenhed, sin skarpsynte klogskab og sin overlegne autoritet. Fra en så rig begavelses ærefulde byrde frigjorde omsider den ædle sjæls fra Gud stammende ånd sig frimodigen ved en salig hjemgang til sin himmelske arv 14. maj 1636 [skal være 1637]. De jordiske levninger har, ved hans efterladtes kærlighedsfulde omsorg, her fundet sit hvilested.

Indskriften er (måske) forfattet af Me.s svigersøn, dr. med. Oluf Worm. I nederste felt står Me.s valgsprog: Sermo Dei acutior gladio. Eb. IV. (I den danske oversættelse lyder dette vers: Guds ord er levende og virkende og skarpere end noget tveægget sværd).

I nævnte bog af W.L. gengives også (side 2) det i Enc. sacra benyttede kobberstik af Simon de Pas fra 1633 (Me. er her 54 år). Den latinske tekst under billed-ovalen er (side XII) oversat således (sprogligt som ovenfor):

Både skønhed og alvor, – udtrykket
for det ydre som for det indre –
har kunsten i dette åsyn smukt forstået at fremstille.
Men den lærde tunges veltalende ild,
der først får sin rette farve i livskaldets hellige gerning,
og de store åndens gaver, som fremskinner i mandens skrifter, –
det kan ingen kunstners gravstikke fremstille.

(Af Willich Westhoff. Om denne se bl.a. i samme bog side 62 og i DBL).

Om Jørgen Christophersen følgende:

I sin bog (se note 8) bemærker La. side 11, at Christophersen nok var til stede i 1628, men han fik ikke lov til at assistere på grund af hans „indvielse“ af kirken. Jo, han medvirkede, idet det var ham, der varetog Actus tertius i indvielses-handlingen²² (se senere om dette i Enc. sacra).

Christophersen omtales et par gange i visitatsbogen: den 6. marts 1622 prædikede Me. i kirken og visiterede derefter sammen med Christophersen, og »auditores dederunt ipsi bonum testimonium ut et comministro ac rectori scholæ«. (Comminister var »H. Peder Pederssøn Sognepræst til Noseby / Ordens Mettiner [= kapellan] vdi Christian Stad«, som Me. udtrykker det i nævnte beretning). Derimod har det nok været lidt ubehageligt for Christophersen ved visitatsen den 10. juni 1625. Præsterne i Gersherit (hans provsti) var indkaldt til konvent i kirken (der nu kaldtes „templum“), og her anklagede Me. ham i alle præsters nærværelse for forsømmelighed og egenkærlighed (dette sidste ord på græsk). Der forlyder ikke noget om sagens art, men Me. skriver, at Christophersen lovede bod og bedring. Og Me. slutter med ordene »Det Deus felicissimum successum«! – På Christophersens gravsten (formentlig den ældste i kirken) står (på latin; her på dansk efter den svenske oversættelse i det af Lundborg nævnte værk (i note 8 her), gentaget i Hugo Carlsson's artikel (se note 22 her)):

Våg. I kender ikke timen. Bed. Vær hilset og stands, du vandrer, og hvis du har tid, så se her og læs. Her hviler de dødelige rester af M[agister] *Georgius Christophorus*, berømt ved sin teologiske og humanistiske lærdom: før sin manddom lærer for Herløv's ungdom, derefter præst i det berømte Væ, mens den var by og blomstrede, samt provst, derefter [den] første [sogne]præst og nidkær lærer i denne nydannede menighed, slutteligt død i det Kristi år 1630 den 15. januar i sit 70. år, i det 40. år af sin embedsperiode og i det 32. år af sit ægteskab.

På hans rigt udstyrede epitafium i kirken læses en række bibelord²³.

Med hensyn til en skole i den nye købstad siger Chr. 4. i fundamentsbrevet: »Saasnart forskrefne øe noget bliffver med bygning forbedret och borgerne der at bo indrager, skal och vorde en *skola* der bygt och anret, hvorudi ungdommen kan blive optuchtet och udi bogelige konster forbedret«²⁴.

Selve skolebygningen var et 22 fag langt bindingsværkshus fra Åhusgaard (Åhus lå (ligger!) ved Østersøen), og det blev placeret i umiddelbar nærhed af kirkens vestlige del – i øvrigt med præstegården (færdig 1620) som nærmeste nabo mod øst – hvorved man fulgte traditionen med det nære naboskab mellem kirke og skole rent geografisk set, med motivering i drengenes pligter som sangere ved tjenester i kirken – selvom denne kirketjeneste in casu lå nogle år ude i fremtiden og de indtil da måtte medvirke i skolen, der tillige fungerede som kirke, idet der i 1515 – 16 blev opsat prædikestol og alter. De blev begge overflyttet til kirken til midlertidig brug dér indtil henholdsvis 1630 og 1631 (se også senere i artiklen).

Ved siden af den lange skolebygning, d.v.s. i en vinkel ind mod kirken, byggedes et mindre hus for skolemesteren og hørerne. Når der tales om hørere i flertal, så må der jo være mindst to! Cavallin siger, at »skolan fra 1618 [1617?] förestodes af en Skolmästare samt två eller tre Colleger, eller som de då kallades, Hörare ...«²⁵. Det kan da, i bedste fald, have drejet sig om tre kollegaklasser og en rektor-klasse²⁶. Når der på side 2 i superintendentens beretning fra 1633 siges »Christianstads Skolemester oc Skoletienerne / met Skolebørnene / ...«, så er det igen usikkert, hvor mange der præcist er tale om. Og man vil umiddelbart spørge, om der er drenge og lærere nok til at synge 8-stemigt? Og det er jo ikke blot som indledning til gudstjenesten, der skal synges 8st., for gudstjenesten slutter med endda *to* motetter med dette stemmetal. Dertil kommer, at der til udførelse af disse 8st. ting også skal bruges instrumentister, »som E. Welb. Mand / Jørgen Wrne ... haffde ladet der til forordne«. (side 2 i Enc. Sacra). Men hvor kommer disse instrumentister fra? Har skolen selv haft nogle (som vi hører om senere i dens historie), eller er det stadsmusikanter, der medvirker? Det var jo lensmanden, der havde forordnet dem. Eller kommer de udefra²⁷? Når instrumenter medvirker i sådanne værker, så kan man jo nøjes med et begrænset antal sangere, idet instrumenterne ud over at medvirke med normal besætning eller evt. forstærke en måske svag besætning (i begge tilfælde = *colla parte*), også kan erstatte manglende sangere på en eller flere korstemmer (og derved klangligt ændre gruppen!), men vi får ingen konkrete oplysninger om dette. Da Me. i det store og hele er ret omhyggelig i sine oplysninger vedr. de musikalske dele, så forledes(!) man til at tro, at der virkelig er tale om lokale kræfter og at han måske ville have gjort bemærkninger derom, hvis der havde været assistance udefra²⁸. Måske skal ordene „Skoletienerne“ og „Skolebørnene“ repræsentere adskilligt flere personer end man ville forvente, ikke mindst skolens beskedne alder taget i betragtning. Til delvis støtte for denne antagelse kan henvises til den af Bengt Boalt omtalte regnskabsbog for årene 1634 – 44²⁹, i hvilken periode der har været 60 elever, men kun to hørere! Det anførte elevtal (vel lidt lavere i 1628) tillader meget vel udførelse af 8st. satser, men hørernes antal! Der må have været assistance udefra (se under note 96).

Chr. 4.s nye by var i så mange henseender noget usædvanligt og særpræget. Og var kirken et fremragende eksempel på kongens bygningskunst og -kunnen, så er superintendentens beretning om kirkens indvielse i lige så høj grad noget enestående i sin fylde og som eksempel på den for tiden så karakteristiske ortodokse prædiken³⁰.

Bogens titel er »Encoenia Sacra, Christelig Indvielsis Prædicken / ...«. De tre danske ord er en oversættelse af de to latinske ord. Ordet „encoenia“ er den latinske form for det græske ord „egkaínia“, der refererer til tempelindvielsesfesten (se ordet i den græske tekst til Joh. 10 vers 22). Bogen, der først blev trykt i 1633, danner grundlaget for denne artikel. Der findes tre ekspl. af bogen på Det kgl. Bibliotek i København, et ekspl. på Statsbiblioteket i Århus, et ekspl. i Karen Brahe's samling i Landsarkivet for Fyn i Odense (tak



Illustration 3.

Titelside i Encoenia sacra
 Det Kgl. Bibliotek

til Statsbibliotek og Landsarkiv) og to ekspl. i Kristianstad³¹. (Findes der mon flere?).

Bøgerne er i 4-format. Der er enkelte indholdsmæssige forskelle på de første og sidste sider i de tre eksemplarer i København, ligesom der er en del uregelmæssigheder m.h.t. sidetal (forkerte tal og manglende tal) og fordelingen af ordene „Encoenia“ og „sacra“ som overskrift på siderne.

En oversigt over de tre bøger ser ud som vist på side 97:

Fortalen er dediceret »Erlig oc Velbiurdig Herre oc Streng Ridder / Her Jørgen Vrne til Alsløff / Danmarckis Rigis Raad oc Marsk / Kongel: Mayttz Befalnings Mand offuer Westervig Closter vdi Jutland / ...«. (Urne var lensmand over Christianstad fra 1627 – 32). Heri tales bl.a. om Chr. 4.s omsorg for den rene og rette religion ved, tidsfæstet gennem årstal, at referere afvisningen af en række anslag i retning af papisme og jesuitisme, og i øvrigt nævnes den norske ordinans, forordninger og for året 1633 bibelen »igiennemseet oc Tryckt paa ny / oc nu med Vers affdelet ...«.

Efter *Fortalen* læses flg. eks. på baroktidens tal-kabbalistik: Vt DIES sVpra DIES regl nostro eX gratia InsVper aDIIClat (= 1633). Ordene er ps. 61 vers 7. (Se bl.a. også Scheidt, der i »*III. et ultima pars tabulaturæ*« nederst på titelbladet skriver: IesVs ChrIstVs noster ReDeMptor VIVIt (alle versalier, undtagen R, er skrevet med rødt) og som afslutning på forordet VIVat MVsICa DIVIna, der ligeledes bliver 1624).

Fortegnelsen indeholder navnene på adelige og gejstlige deltagere og på borgmestre og rådmænd samt nogle få fruer og jomfruer.

Hyldestordene til Me. er skrevet på latin og mest af navne fra Lund.

Schemaet over prædikenen er også (naturligvis) på latin og trykt i strengeste opdeling og (dekorative) opstilling på et sammenfoldet ark.

Som overskrift over beretningen skriver Me.: In nomine S.S. & Individuæ Trinitatis, Patris, Filii & Spiritus Sancti. Og derefter følger (også på side 1) »Inaugurationis Enarratio. En kort Beretning / om de Cæremonier / met sang og Sermon / som bleff holden i ChristianStads Kirckis Indvielse / Hellig Trefoldigheds Søndag / den 8 Junij, Anno 1628«. Denne korte beretning slutter på side 322!

Årstallet 1633 forklares (undskyldes?) af Me. med ordene »denne ringe Tractat, ... oc dog for andre mine Besverligheder ey før kunde bliffve forfærdiget«, som han siger i *fortalen*.

Det er forståeligt, at den tanke har været fremsat³², at der i de fem år fra indvielsen måske er tilføjet et og andet, som der næppe ville have været tid til i 1628 – hvortil kommer omtale af begivenheder i årene 1629, 1630 og 1633 – selv om man begyndte så tidligt som »en halff Time efter Sex slet / ...«. Man får lyst til at spørge: hvornår sluttede gudstjenesten?

Inden en mere detaljeret oversigt og kommentar til de enkelte musikalske dele nogle bemærkninger om og citater fra prædikenen, der også her var gudstjenestens absolutte hovedpunkt.

Som almen beskrivelse kan tjene den tidligere anførte karakteristik af Kor-

Oversigt 1

A

tom side	titelblad
våben med HJVF HJVM	fortale begynder
fortale på 25 sider	
fortegnelse over adel, gejstlighed m.fl.	
6 sider med hyldest til Medelfar	
tom side	billede af Medelfar
skema over prædiken	Enc. sacra begynder
Enc. sacra slutter	Enc. sacra side 1 – 322
Efter som ..	Forseelser
[yderligere forseelser]	Ad venerandum ...[v/Westhovius og med årstallet 1633]

B

tom side	titelblad
våben [= det i A]	fortale begynder
fortale på 25 sider	
fortegnelse ove adel, gejstlighed m.fl.	
6 sider med hyldest til Medelfar	
billede af Medelfar	skema over prædiken
Enc. sacra side 1 – 322	Enc. sacra begynder
Enc. sacra slutter	Ad venerandum ...[v/Westhovius og med årstallet 1633]
tom side	Forseelser
Efter som ...	tom side
[yderligere forseelser]	

Hjelmstjerne nr. 437

ex libris	titelblad
tom side	fortale begynder
fortale på 25 sider	
fortegnelse over adel, gejstlighed m.fl.	
6 sider med hyldest til Medelfar	
tom side	Enc. sacra begynder
Enc. sacra side 1 – 322	
Enc. sacra slutter	

Kommentar

Ekspl. A (katalognr. 35, – 220)

Ekspl. B (katalognr. DA 41" – 164)

I **A** er sket en ombytning af sidetallene 175 – 178 og ligeledes af sidetallene 179 – 182, mens rækkefølgen er normal i **B** og i **Hjelmstjerne**. I alle tre ekspl. er sidetallene 183 – 186 sprunget over, men teksten er ubrudt.

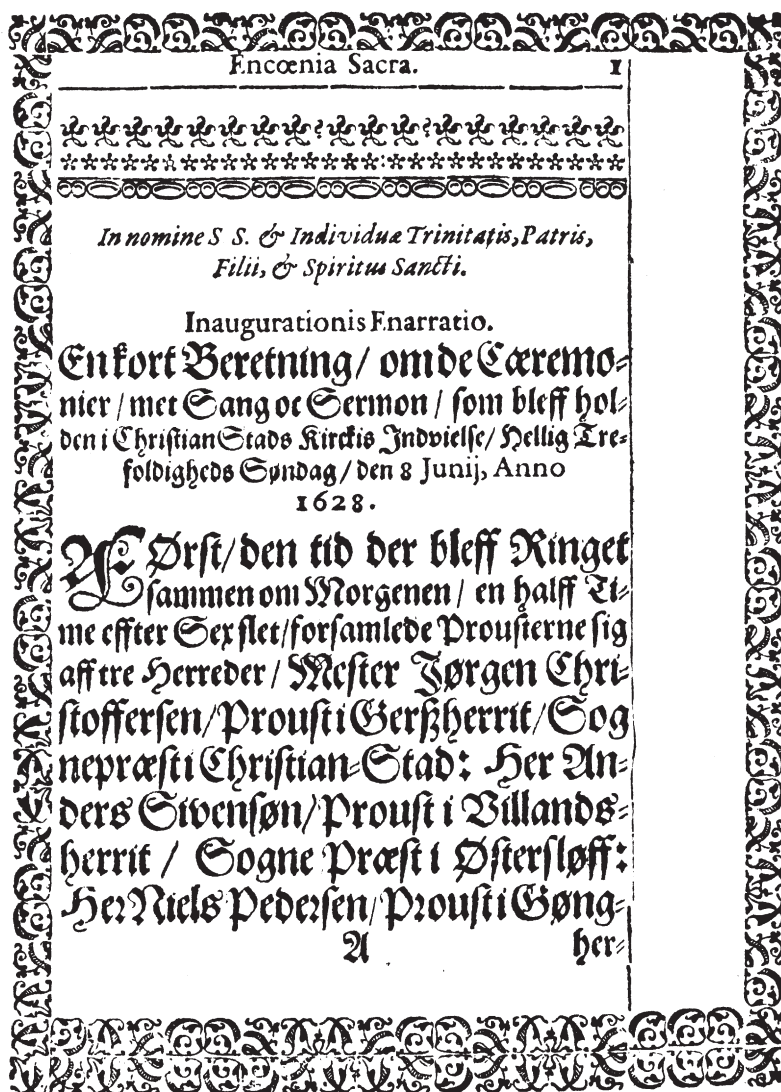


Illustration 4.

Side 1 i Encoenia sacra
Det Kgl. Bibliotek

nerup (side 92). Men det vil være klart, at en prædiken med det omfang og indhold og med den opbygning ikke blot repræsenterer en enkelt persons individuelle form, men en lang periodes systematiske arbejde med at finde en prædiken-form, der kunne imødekomme ortodoksiens forskellige krav. Det var selvsagt den rette lære, man skulle forkynde, men det skulle også ske på den rette måde. Derfor blev der opstillet faste skemaer for prædikenens forløb³³. Da man hyldede verbalinspirationen, blev prædikenen umådelig omstændelig, fordi alle ord var af samme guddommelige oprindelse. Og alt skulle begrundes skriftmæssigt. F.eks. har Me. på side 205 ikke mindre end 15 skrifthenvisninger, og på side 221 når han endda op på 18! Og det er på det nærmeste et skriftsted pr. linie! (cf. marginalskriftstederne i tidlige salmebøger).

Retorikken var af afgørende betydning, ja, efter nogles mening (f.eks. Melancthon og Erasmus) nødvendig for at kunne holde en prædiken. Og prædikanten skulle vise, at han var på højde med tiden og dens humanistiske krav. Deraf de mange citater ikke blot fra kirkefædre, men også fra klassiske forfattere, historikere, digtere, filosoffer m.v. Me. citerer ikke mindre end henved 50 navne inden for sådanne områder. Og det sker på grundsporene, men ethvert fremmedsproget citat bliver omhyggeligt oversat til dansk.

Der lå en vis tvang bag denne prædikenform, og en del præster kunne ikke selv klare de mange krav, men så måtte de i stedet gøre brug af de mange homiletiske hjælpemidler i form af konkordanser, dispositionsværker, prædicensamlinger m.v.³⁴

Der er visse „nøgleord“, der går igen som væsentlige for den ortodokse prædikens indhold, f.eks. ordene opdragelse, belæring, undervisning og polemik. Man betragter nærmest kirken som et klasseværelse³⁵. I overskriften over sit prædiken-skema (diagrafé kalder han det = afriids) bruger Me. selv ordene kundskabsmeddelende, lovprisende og opdragende, og det skal ske metodisk, således at alt står tydeligt frem og er til at huske.

Hvad angår selve forståelsen af skriften, så talte man, med Luther, om den firdobbelte skriftforståelse, og her spiller den allegoriske fortolkning en væsentlig rolle.

Me.s prædiken – den begynder på side 52 og slutter side 308 – er inddelt i 3 hoveddele, hvis overskrifter på dansk (v/ Me. selv) lyder således:

- I Om Kirckernis / oc deris Indvielsis Synderlig Tenckverdig Stifttelse / oc Christelig Brug.
- II Om den Evig / Watskillelig Trefoldigheds wrandsagelig Aabenbarelse.
- III Om det Syndige Menniskis / wnderlig ved Vand oc Aand / i Ordet / Igienfødelse [herefter en bøn med bl.a. ordene undervise, oplyse og lære].

Me. har dermed efterkommet de krav, som dagen har stillet ham overfor, idet han, kort og enkelt formuleret, har talt om

- I Dagens indvielse
- II Dagens navn
- III Dagens tekst

I det følgende et par referater og citater fra den omfangsrige prædiken, der kun gennem det næsten subtilt udarbejdede skema og en gennemlæsning vil kunne give læseren et retfærdigt indtryk.

I *første del* (side 61) taler Me. bl.a. om Jerusalems tempel og dets historie og om indvielsen af hedenske templer til kristelig brug, så man kunne vide, at dér er »Domus Dei & porta coeli«, og siger side 69, at Chr. 4. »end oc hoss fremede potentater hafver indlagt it Berymeligt Naffn / oc wdødelig Eftersagn«. Han tænker her på Chr. 4. som bygherre (især slotte m.v.), og han tilføjer, at kongen ikke har glemt Herrens hus (se også note 16), hvorefter følger navne som »Hadersleb«, »Slozt-Kircken på Koldinghuss«, »S. Canuti Kircke i Otten-se«, i København »Ny Kyrcke« (den lå uden for Nørrevold, blev indviet 1628, men nedrevet 1658 for ikke at give svenskerne et støttepunkt lige uden for byen), men især »Vor Frue / Hvilcken er ligesom en Ecclesia Metropolitana, eller Hoffvit-Kircke oc Moder / effter hvilcken de andre Kircker met deris Cæremonier oc Skick befalis at Rette sig / Anno 1568«, dernæst »Frederichsborgis Kircke / ... At mand lige stor / Neppelig i gandske Europa, dens lige kunde finde« og kirken i Christianstad, hvorom det hedder: »Men ofver alt / dene Yndelig oc Ypperlig Christianstads Kircke; som Anno 1617. Bleff Funderet, oc stod i Bygning / 10 Aar / Indtil den bleff Fordønnicket [= kalket] inden wdi / Oc er det en meget zijrlig bygget Krydskircke / tagt met Bly«. Derefter følger samtlige mål både ude og inde og beskrivelse af inventaret, også af alteret, prædikestolen og orglet, der endnu ikke var opstillet i 1628³⁶, og derefter læser man: »In Summa: Det er saadan en Extraordinari / Bygning / saa at hver Meniske / so den Rettelig Beskuer / maa falde i forvndring der offver / hvorledis it Menniskis Hoffvet kunde nogen Tid optencke saa Ordentlig en Gestalt af giffve en Kircke / oc at noget Menniskis Hender: kunde sligt Forarbeyde oc Fuldkomme«^{36a}.

Senere i første del af prædikenen kommer en overordentlig skarp og polemisk – confessionelt set „skelsættende“ – gennemgang af en katolsk kirkeindvielse. Det hedder bl.a.: »... da haffver Paven / oc hans Anhang / Vie-Bisper oc Messe-Prester / Slemmelig oc Skammelig Forvandlet oc Forandret den Rette Kirckevielse / som allene Skeer / ved Bønnen oc Ordet / som sagt er af Apostelen / 1. Tim. 4. Til en Ret Gyglari oc Abespil ...«³⁷. Hvorefter følger referat af den indvielse, som Guds »Dyre oc Drabelig Redskab« (lånt fra side 92) Lutherus forestod i Torgau i 1544. Her er det afgørende netop „Guds Ord“ og „Bønnen“, og disse ord vil man kunne finde adskillige gange og i forskellige sammenhænge i den lange prædiken (side 5, 22, 26, 38, 109, 120, 122, 129, 162, 310 og 320. Se KO side XXXVII og LXXXIII / 191 og 241).

I prædikenens *anden del* står side 188: »dog haffve vore Forfædre icke vden betenckelig Aarsag / den Hellig Trefoldigheds Søndag fornemlig der til for-

ordnet: at mand kunde haffve en visse Tid / flittig at betracte oc offverveye den Lærdom *Om Gud den Hellig Treenighed* / ...²⁸. Og derfor vil han »vdi denne anden Part foregiffve / Om der er en Gud til; hvad da hans Naffn er; hvad hans Verelse / saa oc Egenskab er; oc om der er ickun en eniste Gud / huor mange Personer / der da er I den eniste Guddommelig Essentz oc Verelse«. Dette godtgøres ved hjælp af fem beviser. Og konklusionen bliver:

1. At der er Sandelig en GVD til
2. Hvad hans Naffn er
3. At hand er en Evig selffstendig Væsen
4. At hand er hellig oc Fuldkommen / etc.
5. At hand er enig i Væsen oc Verelse
6. At hand er Trefold i Personer / oc sigis derfor rettelig en Treenig Gud.

Værd og interessant at bemærke er måske følgende ord fra 1. bevis (der omtaler „firmamenterne“, solen, månen m.v.): »...Jorden ... henger ligesom en rund oc trind Kule mit i lufften; dog vbevegelig; ...«. Her viser Me., at en prædikant også skal kende til astronomi, men den ortodokse prædikants verdensopfattelse er den samme som Tycho Brahe's med underkendelse af det nye og rette verdensbillede, som allerede Kopernikus (†1543) fandt frem til.

I *tredje del* (side 250) »giøris det oc ret vel fornøden / at vi Lære i denne Tredie Part rettelig effter Textens Anledning at kiende os selff«. Først nævner han tre grunde til genfødselsens nødvendighed:

1. Thi Først er den Naturlig Fødsel forderffvit aff den oprindelig Medfødd arffve Synd / ...
2. Dernest / Saa er den Naturlig Fødsel Elendig / Skrøbelig oc Dødelig / ...
3. For det Tredie / er den Fødsel Syndig oc Fordømmelig / Thi Dommen er kommen aff en Synd til Fordømmelse.

Kort efter kommer et afsnit, der i marginen markeres med ordet »Simile«. (Sådanne allegoriske afsnit træffer man på en del gange). Her siges det: »... ligesom et dødt Legeme ikke kan rejse sig selv eller vække sig selv op, saa kan et aandeligt dødt Menneske icke vere sig selff behielpelig til Liffvet. ... Staar derfor Christi den evige sandheds Slutning nocksom vryggelig forfulde / der hand Siger: Vden saa er at nogen blifver fød paa Ny / da kand hand icke see GVDs Rige'«. Efter yderligere fem punkter om genfødselen slutter han (den egentlige prædiken) med det trinitariske vers:

Der til hielp os Gud Fader sand /
Guds Søn / oc Gud den Hellig Aand /
Det bede vi allesammen /

Du verdige Tre-Eenighed /
 Høyløfuit i all Evighed /
 Bønhør os / Amen / Amen.

Om musik får man intet at vide ud over det i traditionelle skrifthenvisninger anførte.

Om musikken

1

... Oc der de traadde ind i Kircken / da begyntis aff ChristianStads Skolemes-
 ter oc Skoletienerne / met Skolebørnene / en Musica Figuralis, oc bleff siun-
 gen en Motet 8. Vocum, met disse Ord:

Sancte Dei Spiritus, emitte lucem coelitus! &c.

Huor i der oc bleff legt / aff nogle Instrumentister, som E. Welb. Mand /
 Jørgen Wrne til Alsløff / da Kongl. Maytt. Befalnings Mand offuer Christian
 Stads By oc Læen / Nu Danmarckis Rigis Raad oc Marsk / oc Kongel. Mayst:
 BefalningsMand offuer Westerwig Closter i Jylland / haffde ladet der til vel
 forordne.

I citaterne vedr. de enkelte med musik udførte led er her i artiklen kun
 fremhævet (ved kursiv) de første ord i det enkelte led og evt. ord i sammen-
 hæng med dem. Fremhævelsen sker også i beretningen, men den anvender
 såvel her som i øvrigt to skrifttyper, alt efter om det er dansk eller latinsk
 tekst.

Denne indledende motet, der fungerer som processionsmusik, leder i sin
 ordlyd tanken hen på en forbindelse til pinsesekvensen. Men det metriske
 stemmer ikke, idet sekvensen har en ganske regelret opbygning med 7 stavel-
 ser i alle tre linier i alle vers, og Me.s tekst har i 2. linie 8 tekststavelser. Og
 dernæst spørger man uvilkårligt og med megen beklagelse: hvad skjuler der
 sig bag »&c.«? (I sin bog (se note 8) oversætter Lundborg (side 90) til »O Helge
 Ånde, sänd dit ljus från himlen ned«. Selv om det metriske ikke stemmer, så
 kunne man spørge: er det et citat fra en svensk psalme eller et vers med den
 begyndelse? I hvert fald findes disse ord ikke i de svenske psalmebøger fra
 1845, 1937 og 1983, så der er formentlig tale om et hensyn til læseren).

Tekstens pinsekarakter er både klar og velmotiveret. Men en 8st. motet
 med den titel og med det overraskende stavelsestal i 2. linie har jeg (endnu)
 ikke kunnet finde! Og det vil nok være for dristigt at lufte den tanke, at Me.
 måske har citeret forkert! Ordene er jo delvis de samme som i sekvensens 1.
 vers. Men kan man i øvrigt forestille sig sekvensen placeret på dette sted i et
 gudstjenstligt forløb, selv når det drejer sig om en så speciel situation som

Oversigt 2

Tekst og musik ved indvielsesgudstjenesten

side	2	Procession	1) <i>Sancte Dei spiritus, emitte lucem coelitus! &c.</i>
–	2	Dissmidler tid gjorde superintenden- tens sine Bøner / ...	2) <i>Kyrie / Gud Fader / Alsomhø- ste Trøst /</i>
–	3		3) <i>Veni Sancte Spiritus</i> [reple]
–	3	... den latinske Bøn: Deus, qui corda fidelium Sancti Sprittus illustratione docuisti, &c.	
–	3	... Collect / som hører til Hellig Trefoldigheds Søndag ...	
–	4	Lader os fremdelis Bede	
–	6	Epistelen [Rom. 11, 33 – 36]	
–	6		4) <i>Hellig er Gud vor Herre Zebaoth:</i>
–	7	Actus primis, secundus et tertius [med henholdsvis]	5) <i>Dig være Loff oc Priis / O Herre Christ / ...</i>
–	9		<i>Englene oc offuer Engle / ...</i>
–	12		<i>Dit folck / O Christe / loffue dig / ...</i>
–	24	Actus qvartus [med]	6) <i>Min Siel nu loffue Herren / ...</i>
–	25	... Evangelium [fra alteret]; Johan. 3. Som hørde til Hellig Trefoldigheds Søndag / ...	
–	25		7) <i>Vi Tro allesammen paa en Gud / ...</i>
–	25	Proloqvium	
–	26	Indvielsesordene	
–	32	Evangelium [fra prædikestolen]	
–	35	Exordium	
–	52	Prædiken	
–	309	Precatiuncula e Suggestu post Concionem	
–	319	Fadervor	
–	319		8) <i>Te Deum Laudamus; paa Danske / O Gud vi lofue dig /</i>
–	319	Nadver	9) <i>Jesu søde hukommelse / 4. Vocum</i>
–	320	Efter Communionen bleff aff Alterbogen læst den Tacksigelse der tilhørde; ...	
–	320	Lader os fremdelis bede;	
–	321	Velsignelsen ... / aff Mose fierde Bogs 6. Cap.	
–	322	Gloria Patri ...	10) <i>2 Moteter</i> [se oversigt 3]

Oversigt 3

Om udførelsen af gudstjenestens enkelte dele

+ = læses * = synges

	præst	kor a capp.	kor m. instr.	børn	almue	kor og almue	pinse- dag	trin.	lat.	da.
Sancte Dei Spiritus (motet)			*				*		*	
Kyrie (pinse)		*					*!			*
Veni Sancte Spiritus [reple]	*			*			*!		*	
Deus qui corda fidelium	*						*!		*	
Kollekt	+							+		+
Kollekt (fremdeles)	+									+
Epistel	+							+		+
Hellig er Gud				solo		*				*
Actus I, II og III med Dig være lov 1, 2 og 3		??*				??				*
Actus IV med Min sjæl, du Herren love		*								*
Evangelium (alter)	+							+	?	?
Vi tro, vi alle tro ...	*					*				*
Evangelium (prædikeføl)	+							+		+
Prædiken	+									+
Te Deum laudamus	*					*				*
Jesu søde hukommelse		*								*
Kollekt (nadver)	+							+		+
Kollekt (fremdeles)	+									+
Velsignelse	+									+
2 motetter			**						**	

Gloria Patri ... (superintendentens private afslutning på den trykte prædiken) _ _ _ _ _

! i kolonnen „pinsedag“ angiver, at teksterne ikke kun bruges pinsedag.

her? M.h.t. varighed kunne sekvensen sikkert være af passende længde som processionsmusik, men m.h.t. tekst og komponist er der p.t. kun et „?“ at notere!

Men uanset hvad der gemmer sig bag den af Me. nedskrevne titel, så tager man næppe fejl i at mene, at stilen i satsen er som i de to kompositioner i slutningen af gudstjenesten, hvor forbindelsen til flerkorigheden o. 1600 og til Palestrina er tydelig. Og det vil da også stemme med karakteren i den øvrige musik.

Ud for motettens titel har Me. i marginen skrevet »Musica figurális«³⁹, og umiddelbart efter titlen nævnes »nogle Instrumentister« med ordene »Musica Instrumentalis« i marginen. Man kunne måske af de to termini få den tanke, at der først var tale om kor alene og dernæst om instrumenter alene, men Me. har i sin tekst klart tilkendegivet »Huor i [fremhævet her] der oc bleff lagt / aff nogle Instrumentister«, hvilket, med arten af den musik der formodedes for, vel betyder, at instrumenterne har spillet colla parte.

Men det kunne være interessant at vide, hvilke og hvor mange instrumenter der har været med. Valg af korsatser og dermed den instrumentale medvirken skal nok også begrundes ud fra den omstændighed, at kirkens orgel (som tidligere anført) endnu ikke var sat op. (Om tidens opførelsespraksis se note 96).

Me. bruger yderligere et par musikalske termini til beskrivelse af musikken, dens art og dens udførelse. Disse termini vil blive kommenteret på de respektive steder.

2

Dernest bleff det sedvanlige *Kyrie* / *Gud Fader* / *Alsomhøyeste Trøst* / figure-rit.

Når Medelfar skriver »det sedvanlige Kyrie ...«, så refererer det til pinsekyriet, der iflg. Jesp. også skal synges på trin.-søndag. Det forekommer i »Messeembedet« 1528 (tekst og nodeløse linier), i Malmø-salmebogen 1529 og 1533 (begge steder kun tekst), i Vormordsen's »Håndbog« 1539 (første gang med noder), i Ta. 1553 (uden noder), i Th. side 99v (med noder) under afsnittet »Om den Hellig Aand« og hos Jesp. side 248 (pinsedag) på latin og side 270 (2. pinsedag) på dansk (begge steder med noder). Samtlige forekomster er énstemmige. Dette Kyrie er det mest omfattende af de tre Kyrie'r på grund af melismerne og tillige det mest benyttede i kirkeåret, hvilket fremgår af Th.s bemærkning »Kyrie fons bonitatis etc. som siungis i Pindze dage / oc siden om Søndagerne ind til Juli / oc effter Kyndelmisse ind til Paaske«. De to andre Kyriesalmer hører hjemme i jul og påske.

Me. skriver, at det blev udført »figurerit«. Dette ord dækker det samme som det under processionsmusikken anførte begreb »musica figurális«. Men

denne gang nævner Me. ikke stemmetallet – og i øvrigt heller ikke instrumenter. Med ordet „figurerit“ ønsker Me. at gøre opmærksom på, at det ikke skal være de ellers brugte énstemmige versioner, men i dagens anledning den mere festlige flerstemmige sats, muliggjort af Mogens Pedersøn i hans 5st. bearbejdelse i »Pratum spirituale« fra 1620. For der kan næppe være tale om andre muligheder. Og det må anses for det mest sandsynlige, at satsen har været udført a cappella, hvilket måske også kan begrundes deri, at instrumenterne, sådan ser det ud, kun medvirker ved den festlige indledning og ved den endnu mere fyldige afslutning (se nærmere dér) på gudstjenesten. Mogens Pedersøn følger nøje tekstforløbet hos Th./Jesp., blot med enkelte små varianter i stavemåden. I M.P.s sats ligger c.f. i 2. tenor og er helt identisk med den énstemmige version. I den såvel som i de øvrige stemmer forekommer de nye ledetoner. Satsen er homofon og klart opdelt i tre afsnit⁴⁰.

Man kan umiddelbart undre sig over, at der ikke efter Kyrie følger et Gloria. Lå Me.s vurdering af dette led på linie med L.s? Det kan jo i »Formula Missae« udelades efter behag, og i »Deutsche Messe« er det end ikke nævnt. Men både i Kantz' ordning fra 1522 og i en ordning fra Chorbrandenburg 1540 kan man læse, at en afsyngelse af Kyrie eo ipso indbefattede Gloria⁴¹. Og i KO side XVI/168 står »Kyrie eleison ... / med de Engelske loffsang / Gloria in excelsis Deo / ...«, hvor Gloria indgår i omtalen af Kyrie og ikke står som selvstændigt afsnit. Men dette kan ikke gælde i 1628, af tre grunde:

1. Me. ville utvivlsomt have omtalt et Gloria.
2. Det flerstemmige og ret så vægtige Kyrie gør det usandsynligt, at der skulle følge et Gloria bagefter, så meget mere som den efterfølgende sætning »Oc der bemelte Kyrie vaar vdsiungen« (se nedenfor) har afsluttende karakter.
3. I lit. henseende er det afgørende dog, at Me. efter et Gloria ikke ville kunne gå videre med den anførte antifon og påfølgende oratio, der begge indholdsmæssigt er en fortsættelse af Kyrie. Det lovprisende i Gloria-leddet synes „sparet op“ til ceremonierne i forbindelse med indvielsen.

3

Oc der bemelte Kyrie vaar vdsiungen / stod hand op / begynte selff for Skolebørnene / som Sang strax i met:

Veni Sancte Spiritus

Ordene »Veni Sancte Spiritus« forekommer i tre forskellige lit. situationer i romerkirken:

1. som 1. linie i *pinsesekvensen*
2. som de tre første ord i *V* i 2. *Alleluia* på pinsedag (m.v.)

Oversigt 4

Veni Sancte Spiritus, reple

	V-melodi		Antifon		Sekvens
	1	2	latin	dansk	
katoisk (latin)	Gr. side 293 (pinsedag, i 2. alleluia)				Gr. side 294
	Gr. side 298 (feria II, =)				Gr. side 294
	Gr. side 299 (feria III, =)				Gr. side 294
	Gr. side 301 (feria IV, I)				Gr. side 294
	Gr. side 302 (feria V, =)				Gr. side 294
	Gr. side 303 (feria VI, =)				Gr. side 294
	Gr. side 306 (sabbato ..., e. 4. profeti)				Gr. side 307 (sabbato ..., e. 5. profeti)
	Gr. side [92] (Missa de Spiri- tu Sancto. I. Extra Tempo- re Paschale)				
		Gr. side [93] (Missa ..., 2. V i Tractus)			
	Gr. side [95] (Missa ..., II. tempore Pas- chali, i 2. all.)				
dansk (latin)			LU side 1837 (Ad invocan- dum Sp. Sanct.)		
			Jesp. side 244 (intr. til pinse- dag)		
	Jesp. side 253 (1., 2. og 3. pinsedag, all.)			Th. side 104v	
					Jesp. side 254 (pinsedag)*
				Jesp. side 269 (intr. til 2. og 3. pinsedag)	
				Jesp. side 439 (søndags brudem.)	

*Om den da. sekvens-tekst „Vi arme Adams børn alle“ og dens historie, dens melodiske forhold til sekvensen VSS, dens tre forekomster og deres funktion i Jesp. i forbindelse med salmen „Nu bede vi den Helligånd“ se *op. cit.* af Henrik Glahn (i note 64 her) I side 50.

3. som de tre første ord i *antifonen*.

Forekomsten i øvrigt i de lit. bøger vil fremgå af oversigt nr. 4. V-teksten er bestanddel af det lit. led Alleluja og som sådan ikke selvstændig. Men det kan i visse situationer være vanskeligt at bestemme, om der er tale om sekvensen eller antifonen. De er begge selvstændige led: sekvensen som lit. led på pinsedag efter 2. Alleluja og antifonen som et mere frit anvendeligt lit. led både i og udenfor gudstjenesten. Det vil være praktisk, som det da ofte sker, at man betegner dem som henholdsvis »Veni Sancte Spiritus et emitte« (sekvensen) og »Veni Sancte Spiritus reple« (antifonen).

Mens sekvensen har sin helt selvstændige tekst (opbygget i 10 vers = 5 verspar med hvert sit gentagne melodiske forløb og i et strengt metrisk (3 × 4) og rimet forløb (alle vers med slutrim på „...um")), så består der et vist tekstsammenfald mellem V og Antifon:

Anti- fon	{	V	{	Veni Sancte Spiritus reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende qui per diversitatem linguarum cunctarum gentes in unitate fidei congregasti.
--------------	---	---	---	--

(Det er ikke formålet her at udrede en forklaring på dette tekstsammenfald. Se bl.a. A Malling: Dansk Salmehistorie, bd. II side 50ff).

Antifonen er en selvstændig melodi, mens der til VSS(r) som V-tekst dels er melodien fra pinsedag m.v. (der benytter hele All.-melodien med dens slægtskab med sekvens-melodien og iflg. Jos. Smits van Waesberghe i *Gregorian Chant*, Amsterdam 1943, engelsk 1946, side 34, er i familie med Popule meus på langfredag), dels den, der findes i Grad. side [93], hvor VSS(r) fungerer som V 2 i Tractus.

M.h.t. ordene »Veni Sancte Spiritus« i 1628-gudstjenesten ville tilføjelsen »et emitte« betyde afsyngelsen af sekvensen, og det er ikke sandsynligt med den placering i forløbet, som ordene har fået. Der må være tale om antifonen, der altså fortsætter »reple«. Og hermed har den, sammen med Kyrie og den efterfølgende bøn, fået funktion som *del* af indledningen til gudstjenesten. Denne indledende funktion i gudstjenesten (evt. forstået som nadvergudstjeneste) og anden lignende handling kan bekræftes af en række eksempler:

Kantz' messe fra 1522, den ældste protestantiske messe, hvor antifonen kommer efter formaning, absolution og bøn (i en nadvergudstjeneste). Det er her en prosaoversættelse til tysk⁴².

I Müntzer's »Kirchenämter« fra 1525 og 1526 er forberedelsestjenesten faldet bort, og i stedet kommer »Kum, heyliger geyst, erfülle«, derefter bønnen »O barmherziger Gott, der du gelert hast die herzen ...« (= Deus qui corda fidelium (se senere)). Dette som indledning i 1526 og som afslutning på ordningerne i 1525⁴³.

En række protestantiske gudstjenesteordninger i 1500-tallet, ofte med antifonen i versform.

I Spangenberg's »Cantiones ecclesiasticae latinae ... Kirchengesänge deutsch ...« fra 1545 står der ved »Dominica prima in aduetu dmi: Initio cuis-qve Misse seu officii / canatur ,Veni Sancte Spiritus'«⁴⁴. Bäumer fortæller, at endnu o. 1900 synges antifonen i mange bispedømmer i Tyskland på søndage før højmessens⁴⁵.

Indenfor tidebønnen kan endvidere nævnes Slüter's Rostock-salmebog 1531 med antifonen som indledning til »De dudiesche Vesper«⁴⁶.

Af særlig art, men udtryk for dens åndelige kraft og derigennem dens udbredelse og yndest, er dens anvendelse, da Leonhard Kayser blev brændt på bålet i 1527 og ved bondeoprøret i 1525. Interessant er også dens funktion som musikalsk indledning til disputationen mellem L. og Eck i 1519, hvor »katolikkerne lod vers 1 opføre som latinsk antifon med sang og instrument« i et arrangement af Georg Rhaw⁴⁷.

Herhjemme siger KO med henblik på præste- og bispevielse, at »Saa skal da hand som Embedet er anammendis / med nogre andre præster som der hoes kunde være / falde paa knæ for Alteret den stund Peblingene siunge på latine / Veni sancte Spiritus« og »Saa [efter epistelen og fadervor] skal mand strax siunge Veni sancte spiritus etc.«⁴⁸. Der er altså tale om at bruge antifonen som indledning til selve handlingen. Det samme sker i ordningen for Norge 1607. (Og dette føres videre til ritualet i 1685 og hører stadig med til det danske ritual ved bispe- og præstevielse og ved provsteindsættelse, alle steder som indledning til handlingen; men med dansk tekst sker det nu i versform⁴⁹).

Også på skoleområdet benyttedes antifonen. Om Metropolitanskolen ved vi, at eleverne om morgenen stående skulle synge Veni Sancte Spiritus⁵⁰. Det samme sker i Sverige, tildels dog i versform⁵¹.

Ved Chr. 3.s kroning⁵² læser man: »Derpaa istemmes Psalmen Veni Sancte Spiritus = Komm heylicher Geist«. Mere udførligt står der på side 12 i afsnit II i disse »Aktstykker'': »Baldt stund er auff, vnd ging für den Altarn vnd hube im gehen die Antiphone anzusingen, Veni Sancte Spiritus. Und fiel wider auff die Knie, die andern Priester fielen ein jeglicher in seiner stedte auch nider, vnd die Cantores sung den Antiphon aus«. Det må formodes, at beretningen i afsnit II er en præcisering af det foregående citat. Og antifonen må være sunget på latin.

Ved Frederik 2.s kroning 1559⁵³ er det foregået på samme måde: »... Senere stod han opp oc gik for alteret, och begynte gaaendis Veni Sancte Spiritus, oc sangerne sang det antiphon til ende ...«.

Ved Chr. 4.s kroning 1596 refereredes således: »Darauff man das Veni Sancte Spiritus anfang zu singen / vnd auff der Orgell samt andere Instrumenten gantz lieblich zu spielen anfang / ...«, og »Strax stod han op / vendte sig til Altaret / oc begynte den Antiphon: Veni Sancte Spiritus, &c. Falt saa atter paa knæ / den Stund den sangs til ende« og »Stund wider auff / vnd fing an zu singen / Veni sancte Spiritus, Antwortet das Chor: Reple tuorum corda fidelium &c. Darnach schlug man auff der Orgel / vnd andern Instrumenten ...«⁵⁴.

I alle tre tilfælde synges antifonen ved gudstjenestens begyndelse.

Interessant at lægge mærke til er, at intonationen ved Chr. 3.s kroning sker »im gehen«, ved Frederik 2.s kroning »gaaendis«. Referaterne fra Chr. 4.s kroning bruger ikke disse udtryk, men hverken *Klarlige* ... eller *Process* ... kan næppe forstås på anden måde. Formålet er måske at kunne undgå et „dødt“ øjeblik (horror vacui!) d.v.s. en momentan standsning af det lit. forløb? Ikke således i Enc. sacra, da superintendenten her »giorde sine Bøner / paa Knæene liggende for *Alteret*« (fremhævet her).

I Da. Ant. bruges antifonen som »Bøn om den Helligånd« (II side 26 – 27) og som antifon til den indledende ps. 113 i 1. pinsevesper (II side 406 f.).

I EKG står antifonen med overskriften »Zum Eingang« som det første i afsnittet om gudstjenesten.

M.h.t. teksten kan man i KO side XVI/168 læse: »Først / skal siungis eller læsses indgaange / som kallis Introitus / Men icke nogen der icke tagen er aff den hellige schrifft saa som de ere / der falde om Søndager / oc om Christi høgtiids dage / tagen vdaff Psalteren ...«. Når der i Jesp. er anvist både dansk og latinsk intr., så er det danske altid noteret før det latinske. Teksten i det danske intr. er altid en salme, i det latinske altid en bibeltekst i prosaform, der hver gang(!) er anført. På pinsedag er det danske intr. erstattet af en latinsk antifon! Det er det eneste sted, det forekommer hos Jesp. Og ordet intr. er udgået, og trods latinsk tekst er der ikke meddelt noget bibelsted. Men Husman siger ikke blot, at teksten er frit digtet, men også at den er af stor digterisk skønhed og at den valgte sætningsfølge er påvirket af teknikken i poesien. Og han nævner en række bibelsteder med et beslægtet indhold⁵⁵.

Om antifonens latinske og danske forekomst og benyttelse henvises til oversigt nr. 4.

Når Me. skriver »begynte selff for Skolebørnene / som Sang strax i met: Veni Sancte Spiritus«, så må det forstås på den måde, at han selv tog sig af intonationen. En sådan, der skulle omfatte disse tre første ord, er ikke markeret i Jesp., men man må formode, at den er blevet sunget alligevel. Så ordet »strax« skal næppe presses.

Antifonen danner altså ikke begyndelsen til indvielsesgudstjenesten i Christianstad, men årsagen er den enkle, at man har ønsket en mere pompøs indledning.

Deus, qvi corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti, &c.

Det næste led i gudstjenesten er bønnen »Deus qui corda fidelium ...«, der »Bleff met høy / lydelig Røst / siungen aff Superintendenten«. Det er ikke nævnt i rækken af musikalske dele, for ordet »siungen« må i denne forbindelse forstås som det at recitere eller „messe“, som vi siger i dag, så der er ikke tale om et musikalsk anliggende som i de andre tilfælde. Men selve bønnen må bringes i forbindelse med det foregående led »VSS(r)« (se LU side 1837f; den på dette sted anførte hymne lades ude af betragtning her, og om versiklerne se senere).

Denne oratio er jo klart en pinsetekst, og den findes på pinsedage i 1. vesper, i laudes, i messen og i 2. vesper. Men i alle disse forekomster begynder bønnen »Deus qui hodierna die ...«, altså med en tidsbestemmelse for dens anvendelse. Disse to ord er ikke med i førnævnte afsnit i LU eller i Missa de Spiritu Sancto (Miss. side [79]), og udeladelsen gør da, at kollektten også kan bruges udenfor pinsedagen og i den med denne sammenhørende uge. (En mellemstilling indtager den som afslutning på »Hymnus de Spiritu Sancto«, hvor »hodierna die« er sat i parentes). Og udeladelsen af de to ord muliggør da, at den kan anvendes også på trin.-søndag, der er den første søndag efter pinseugen. Og ordet »antifon« skal så ikke forstås efter sit indhold, d.v.s. primært som et med ps.-versene vekslende led i tidebønnen, men i »indskrænket« betydning, der så giver mulighed for fri anvendelse. Antifonen og bønnen danner da sammen afslutningen på det indledende afsnits udførlige bøn om Helligåndens nærvær ved denne gudstjeneste. Der er altså her i begyndelsen af gudstjenesten sunget ikke færre end fire bønner⁵⁶. (De læste tekster i gudstjenesten hører hjemme på selve dagen, trin.-søndag, dog er de to kollekter med overskriften »Lader os fremdelis bede« ad hoc-bønner, der refererer til dagens begivenhed).

Men den egentlige motivering for forekomsten af »VSS(r)« og »Deus qui corda ...« ved en kirkeindvielse kan være den, at begge tekster også anvendes ved præste- og bispevielser, sådan som det fremgår af KO⁵⁷ (og som det er fastholdt i KR⁵⁸ og endnu i dag ved de samme handlinger (+ provsteindsættelser) – men nu med valg mellem dansk og latin). Det fremgår ikke af Me.s beretning, om versiklerne (LU side 1838) også er brugt. En tilbagelutning fra KR vil næppe være for dristig⁵⁹.

»Deus qui hodierna die ...« er den gamle kollekt til pinsedag, sådan som den findes i Palladius' »Alterbog« fra 1556 (side 117). »Den sædvanlige kollekt« er identisk med den, som vi har i DDS og som skyldes Vitus Theodorus (= Veit Dietrich), hvis kollekter blev næsten enerådende fra og med »Alterbog«-udgaven 1580. På latin findes bønnen i Ta. (side 176v), og på dansk kan den i dag læses i Da. Ant. II side 436 (pinse-seksten *med* ordene »denne dag«) og side 26 – 27 i Da. Ant. I og II (med både latinsk og dansk tekst, men *uden* »denne dag«).

I Me.s beretning betegnes »Deus qui ...« med ordene »den Latinske Bøn«. Også antifonen synges på latin (den danske versform må være udelukket her), og det udtrykker sikkert Me.s ønske om at bruge det latinske sprog så langt ind i gudstjenesten som muligt. Til støtte for denne antagelse kan henvises til *op. cit.* af Engelstoft (i note 38 her) §4 side 79ff., især side 83f., og til en beretning fra tiden o. 1680 (om gudstjenesterne i Schönberg og Seidenberg i Oberlausitz), der viser, at endnu på den tid blev alt før menighedens Credo-salme sunget på latin og for kor⁶⁰.

4

... / Begynte it aff Skolebørnene / som vaar en Discantist, met en Extra ordinari høy / Reen oc Velklingende Skøn oc Beffuende Stemme: *Hellig er Gud vor Herre Zebaoth* [3 gange] ... da begynder Choret med Almuen / at falde i Sangen / siungende disse Ord: *Som haffuer ald Jorden opfyldt met meget gaat: Aff det Raab skalff Grundvold oc Bielcker svar / Oc huset fuld af Røg oc Taage var.*

De ord, der synges af discantisten, og den første sætning, der synges af »Choret met Almuen«, udgør det 3. vers i Esaias kap. 6. Det samme vers danner grundlaget for den første del af ordinariumleddet »Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus Sabaoth, pleni sunt coeli et terra gloria tua«. Dette ord.-led fortsætter med »Hosianna + Benedictus [begge fra N.T.] + Hosian-na«, mens teksten i Enc. sacra har »Aff det Raab skalff Grundvold oc Bielcker svar / Oc huset fuld af Røg oc Taage var«, der udgør 4. vers i kap. 6. Denne ordlyd viser da i retning af en anden Sanctus-oversættelse (for det er stadig Esaias 6), nemlig L.s oversættelse i »Deutsche Messe« fra 1526, det såkaldte „tyske Sanctus“, der i den tyske oversættelse begynder »Jesaia dem Propheten das geschah« (EKG nr. 135). Men dette (tyske) Sanctus omfatter i sin helhed tillige vers 1 og 2 i kap. 6, der fortæller om det syn, der danner baggrund for »profetens kaldelse« (sådan står der som overskrift over kapitlet). Det tyske Sanctus er en såkaldt „canticum vernaculum“ (en sang (salm) på modersmålet), og den bruges iflg. »Deutsche Messe« som elev.- (og distr.-?) salme⁶¹ (den er både metrisk opbygget og med rim). Men det her behandlede Sanctus udgør altså kun den sidste del af det tyske Sanctus.

Om oversættelse af det tyske Sanctus samt dets forekomst, anvendelse og udførelse på dansk område følgende:

I Malmø-salmebogen 1533 findes det i bogens første afsnit »Psalmer ...« side XXXVIv med overskriften »Sanctus som siungis vdi Nørenberg«. Dets slutafsnit svarer nøje til teksten i Me.s beretning, men man får ikke noget at vide om anvendelsen og udførelsen, og der er heller ikke noder.

I Dietz' Salmebog 1536 (side bIIIV i udg. i note 65) er ordlyden, men ikke ortografien, = Malmø 1533. Der er ingen noder eller anvisninger vedr. udførelsen.

Hos Ta. er der i afsnittet fra side 96IIv (i den i note 65 nævnte udg.) »Her effter følger det hellige Euangeliske Messe embede / ...« ikke mindre end fire Sanctus-tekster. På side 115r står »It Sanctus til høytilige dage som D. Martinus vdsette aff Esaie VI. Ca.: Det hende sig Esaie Prophet ...«. (Teksten er opstillet i adskilte linier og er med rim). Her er der tale om en ny oversættelse af L.s Sanctus, der slutter på denne måde: »Tho vnge personer siunge dette tre gage: Hellig est du HERre Sabaoth. Chorid suarer huer gang: Din Maiestat opfylder all verden met got. Dørren røste der de haden føg Oc Huset bleff fylt med toge oc røg«. Ordlyden er ikke den samme som hos Me., men til gengæld har anvisningen om udførelsen interesse (se senere).

Den anden relevante tekst, side 115v, har overskriften »Den samme Sang met en anden Danske« (altså uden „Nørenberg“⁶²), og den begynder »Esaias den Prophete monne det saa / gaa ...«, og det er da igen L.s oversættelse, der ligger til grund. Der er ingen noder eller bemærkninger om udførelsen.

Hos Th., side 125r i afsnittet »Om Herrens Nadere«, findes som nr. I (af to) »It Sanctus som D. Martin Luther vdsette aff Esaie vj. Capitel«. Her er for første gang noder, og her er de tre gange »Hellig ... Sabaoth« skrevet helt ud, men der står intet om udførelsen.

I Jesp. findes Sanctus to gange. Her drejer det sig om side 367, hvor det tyske Sanctus (i sin helhed) er anført som »Introitus Dansk« på S. Michels dag. Hele forløbet svarer nøje til det hos Th., også noderne, men der står intet om udførelsen.

Teksten hos Me. fortæller klart, at det er slutningen af L.s tyske Sanctus, der er tale om. Og selve ordlyden er den, der står i Malmø-salmebogen og som så genfindes i de fire andre bøger. Det også i trykket tre gange gentagne »Hellig er Gud vor Herre Zabaoth« ses første gang hos Th., hvor der også for første gang er noder. Men en vejledning m.h.t. udførelsen findes kun hos Ta. Men Ta.s tekst på det sted svarer ikke til den i Enc. sacra, hvis ordlyd (også) stemmer overens med Th. og Jesp., der måske begge har tænkt sig Ta.s opførelsespraksis som underforstået. Det må formodes, at kor og almue synger sammen. Ta. lader »Tho vnge personer« synge, mens der hos Me. kun er en enkelt dreng, der indleder⁶³.

Om *musikken* følgende: L.s Sanctus-melodi angives (i EKG m.v.) som gammel-kirkelig/Luther 1526. Betegnelsen gl.-kirkelig betyder in casu, at L. har valgt en af den katolske kirkes Sanctus-melodier som udgangspunkt, nemlig det Sanctus, der står under Messe XVII »In Dominicis Adventus et Quadragesimae« fra 11. årh. (side 56* i Grad.). L. har dermed også musikalsk knyttet sin egen oversættelse tæt til liturgien, og i øvrigt er musikken i sig selv et af de mest markante eksempler på L.s bidrag til den musikalske reformation.

5

... Denne Actus Primus, oc Indvielsis første Ceremoni, met huis [hvad] glædelig Sang / oc Gudelig Sermon der met fulde / bleff sluttet met det første Verss / aff denne Psalme:

*Dig være Loff oc Priis / O Herre Christ /
Benedidet er den Dag forvist;
Wi loffue dig nu oc til Evig tid;
Hellig / Hellig / Hellig / est du i det høyeste.*

... Effter denne Anden Ceremoni, met Oplæssning aff den hellige Skriff / som forskrefuit staar / bleff siungen det andet Verss aff Psalmen liudende:

*Englene oc offuer Engle /
Thronerne oc det Himmelske Herskab /
Dig loffue Cherubin oc Seraphin /
Hellig / Hellig / Hellig / siungis i det Høyeste.*

... Herpaa [efter tekstlæsning i Actus tertius] sang Choret til Beslutning det Tredie oc sidste Verss aff Psalmen / met disse Ord:

Oversigt 5

Tibi laus ... (*Dig være lov*)

	elev.- salme	distr.-salme	overskrift på latin	dansk	latin	kor eller forsaml.	degn og almue	duo pueri + chorus
! 1529 side 113 (Rostock)	*		*	3 vers		*		
! 1533 side 76r (Malmø)	*		*	3 vers		*		
! 1553 side 117 (Tausen)	*		*	3 vers		*		
1568 side 127r (Thomissøn)		den tredje af salmerne	*	3 vers			*	
1573 side 68 (Jesperssøn, juledag)		*			2 vers + Ag- nus Dei			*
1573 side 81 (2. juledag)		se bekræf- telse side 83, 388 og 452		3 vers		?		
1573 side 117 (Mariæ renselse)		= 2. juledag		3 vers		?		
1573 side 210 (påskedag)		= juledag			*			*
1573 side 220 (2. og 3. påskedag)		= 2. juledag		3 vers		?		
1573 side 267 (pinsedag)		= juledag			*			*
1573 side 272 (2. og 3. pinsedag)		= 2. juledag		3 vers		?		
1573 side 285 (trin.-søndag)		= juledag			*			*
1573 side 388 (Sct. Michael)		= 2. juledag		3 vers		?		
1573 side 452 (Calente)		*	*	?	?			?

! se note 65.

*Dit folck / O Christe / loffue dig /
 Din Brud aff hiertet nu glæder sig /
 For din Naade oc Barmhiertighed.
 Hellig / Hellig / Hellig / hun siunger dig.*

De af de tre provster læste *tekster* er henholdsvis

1. »... det Ottende Capittel / aff den Første Kongernis Bog / ... [ordene »met huis glædelig Sang / oc Gudelig Sermon der met fulde / ...« refererer til Salomo's sang, tale og bøn i dette kapitel]«,
2. «... / aff Esdræ Bogs / 3. Kap. liudende saaledis: ... [vers 10 – 11]. Item / aff det 6 Capitel / i Esdræ Bog / ... [vers 15 – 18]« og
3. »... / aff S. Hansis Evangelii Bogs / 10 Cap. saa liudende ... [vers 22 – 30]«.

Om »Tibi laus ...« som (oprindelig) trope se andet sted⁶⁴.

I Malmømmessen skiller tropen sig ud og bliver selvstændig: *tre* vers, der hver slutter med 3 × Hellig. Versene bruges som *elev.*-salme i 1529, 1533 og 1553⁶⁵. Hos Th. finder vi de tre vers som salme nr. III blandt de salmer, der er angivet i afsnittet »Om Herrens Nadere«, og her er der for første gang noder. Om praksis står der i Th.s oversigt over »den Danske Euangeliske Messe« bag i bogen: »Men [= mens] folckit berettis / siunger Degnen oc Almuen nogle af de Sang om Christi Nadere / som findis Blad 125, 126, 127, 128, 129, 130. Oc besynderlig /

Dig være loff oc priss / 127. ...«.

At den først kommer på side 127, men alligevel nævnes først, tyder på en vis vægt i praktisk brug. Og det er altså nu som *distr.*-salme. I musikalsk henseende skal der gøres opmærksom på slægtskabet mellem Sanctus-melodien og »Tibi ...«.

Hos Jesp. anvises den i alt tolv gange: på *latin* juledag, påskedag, pinsedag og trin.-søndag og på *dansk* 2. juledag, Mariæ renselse, 2. og 3. påskedag, 2. og 3. pinsedag, Sct. Michels dag og ved Præste Calent (dansk?). I samtlige tolv tilfælde må den forstås som *distr.*-salme, idet der kan henvises til side 83 (2. juledag): »Hues mere giøris behoff at siungis vnder Sacramentens vdelelse ...« (se også side 388 og 452)^{65a}.

De tre vers »Tibi laus ...« synges som lige vægtige „svar“ på de tre provsters tekstlæsninger, og efter Actus qvartus v/superintendenten synges den 5st. korsalme »Min sjæl, du Herren love« (om denne se senere). Det er vel begrundet, at der også efter *hans* tale følger en lovprisende tekst, og denne gang i et lidt større format rent musikalsk set. Det musikalske på dette sted skal jo „dække“ både de tre provsters læsninger og superintendentens tale, i hvilken han »begynte klarligen oc korteligen for Almuen at Paraphrasticere oc vdlegge / enhver Proustis Text som oplæst vaar / etc.«. Måske har rent praktiske

grunde spillet ind, idet superintendenten jo efter sin lange tale skal have tid til at komme fra kor-„døren“⁶⁶ og op til alteret, hvorfra han skal læse evangeliet (umiddelbart efterfulgt af Credo)!

»Tibi laus ...« er, som det fremgår af de indledende bemærkninger, fra sin første danske forekomst forbundet med nadverhandlingen, og man må da spørge, hvordan den som her i 1628 kan anvendes på et langt tidligere tidspunkt i en gudstjeneste og dermed i en ganske anden sammenhæng. Dens placering mellem epistel og evangelium er dels det sted, hvor det musikalske ifølge den katolske tradition udfolder sig mest, dels, i dette særlige tilfælde, i forbindelse med indvielsen af kirken. Dens indre karakter af idel lovsang gør den velegnet også til den nye funktion, den har fået: som „svar“ på de tre indvielses-læsninger. Og da den ikke står anført i den trykte prædiken på det sted, hvor nadveren bliver »consecrerit oc administrerit« (her er kun anført kommunionssalme), så kunne man få den tanke, at superintendenten har „lånt“ den til andet brug, netop på grund af dens lovprisende karakter (cf. under Kyrie side 106). (Men: både pinsedag og trin.-søndag (de to dage, der afgiver tekster til indvielses-gudstjenesten) har vedr. nadveren henvisning til juledag med »Tibi laus ...« på latin! Me. skulle da ved denne særlige lejlighed i dobbelt forstand have set bort fra dette!). Måske kan denne tanke (om det lovprisende) støttes af Kroon's udredning⁶⁷. Han fortæller bl.a., at tropen, der på kontinentet forekommer under rubrikken »In summis festivitatis« (= højtider af højeste grad), i Sverige hørte til Kristi Legemsfest (en af paven i 1264 anordnet fest, der skulle være »en særlig Mindefest for Nadveren, hvor kun glade Klange lød«⁶⁸ – i modsætning til skærtorsdag). Denne fest blev forbudt i Sverige i 1541, og »Tibi laus ...« rubriceredes nu under »Sanctus de Corpore Christi« i slutningen af 1500-tallet. Og den findes i salmebøgerne i Sverige endnu i 1620. I »Een liten songbook« 1553 er tropen skilt ud fra Sanctus og er en selvstændig sang (i Danmark allerede i 1528), men den hørte til pinsedagens ordinarium »De Sancto Spiritu« og placeredes mellem Agnus Dei og Benedicamus og bliver derved *distr.*-salme (altså som i Danmark). Men i ps.boken 1645 placeres »Tibi laus ...« mellem »Taksigelsessalmer«! Det er da min tese, at en lignende forandring i retning af „kun“ taksigelse (d.v.s. uden bundethed til nadver eller andet) er sket i Danmark (og i så fald tidligere). Men er der belæg for det? Senere i Sverige placeres »Tibi laus ...« efter sit *indhold*, fordi man ikke længere kendte den oprindelige sammenhæng, og den blev kaldt »Treenighedssalme« og »lovsang«. (Se i øvrigt note 65a, i forhold til hvilken der er et par gentagelser i ovenstående).

Men »Tibi laus ...« må også omtales i forbindelse med »Hellig ...«, for selv om de begge er nøje knyttet til nadverhandlingen, så synes de særdeles velegnede til brug ved en kirkeindvielse. I nadverhandlingen udgør de lovsangen og konsekrationen (dette sidste = indvielsen af nadverelementerne), og begge dele (lovsang og indvielse) må være uundværlige ved en kirkeindvielse.

I nadverhandlingen er det ordinariets Sanctus, der går forud for »Tibi laus ...« (se juledag hos Jesp.), ved kirkeindvielse er det (slutningen af) L.s tyske

Sanctus, oversat til dansk. I begge tilfælde er det Es. 6, der danner grundlaget, og som (oprindeligt) trope forstærker »Tibi laus ...« Sanctus-teksten. Der er for så vidt tale om en tekstlig enhed. Alle tre oplæste tekster handler om indvielse (indvielsesordene kommer først side 26, se ill. 8 side 140) af henholdsvis templet i GT og, i Actus tertius, i NT, og der er altså også i disse tekster tale om en enhed. At teksterne med deres musik er en del af indvielsen, fremgår af ordene »Denne Actus primus, oc Indvielsis første Ceremoni«. Actus secundus kaldes »denne anden Ceremoni«, mens der efter Actus tertius blot refereres til udførelsen. Og i musikalsk henseende er der, som nævnt ovenfor, stærke tendenser i retning af enhed.

Om *udførelsen* af disse to tæt forbundne dele kan det klart og enkelt konstateres, at »Hellig ...« synges af »en discantist, med en Exstra ordinari høy / Reen oc Velklingende Skøn og Beffuende Stemme«⁶⁹ og »Choret met Almuen«. M.h.t. »Tibi laus ...« anfører Me. efter Actus tertius: »Herpaa sang Choret til Beslutning det Tredie oc sidste Verss aff Psalmen / met disse Ord ...«. Efter vers 1 og 2 står henholdsvis »bleff sluttet met det første Verss« og »bleff siungen det andet Verss«, og man spørger da: har koret kun sunget det sidste vers, eftersom det udtrykkeligt er anført her, eller ...? Og hvem har i givet fald sunget vers 1 og 2? Det må formodes, at man i 1628 har sunget efter Jesp. (Me.s tekst er, fraset enkelte bogstavforskelle i vers 1, identisk med Jesp., der atter er identisk med Th.). Her findes på juledag »Tibi laus ...« på latin (*to* vers + Agnus Dei) og sunget af Duo pueri og koret, men på 2. juledag, hvor »Tibi laus ...« har *tre* vers og er på dansk, får man ikke noget at vide om udførelsen. Notationen er, som på juledag, gjort med de sorte koralnoder, der fortæller, at der er tale om en gregoriansk melodi, og en sådan varetages principielt af koret. En vis logik kunne der måske være i, at den store rolle, som koret har i den latinske fremførelse, er blevet overført til det danske forløb? At vers 3 er en senere tilføjelse, kan næppe begrunde en særlig fremførelsesform⁷⁰.

»Tibi laus ...« findes ikke blandt salmerne i den danske kirke i dag. Sidste gang den optræder er i Pontoppidan's salmebog 1740. (Melodien med gen.bas findes i Breitendich's koralbog 1764 side 239). Helt modsat i Sverige, hvor den i psalmboken 1939 står som nr. 199, som oprindeligt under nadveren, mens den i 1986-udgaven anføres som den sidste i den anden gruppe af salmer med overskriften »Lovsång och Tilbedjan«. Melodi og vers på de nordiske sprog, på dansk v/Harald Vilstrup, findes i »Nordisk Koralbok« (1961) nr. 6. I Da. Ant. I er der en anden oversættelse på side 289. (Hos Kingo er den ansat »Til Beslutning« på 13. søndag efter trin.).

M.h.t. forholdet mellem svensk og dansk tradition henvises til *op. cit.* af Henrik Glahn (i note 64 her).

6

Paa denne Christelig Sermon, oc Gudelig Tale / saaledis fremsat aff Superintendenten, bleff strax Musiceret, 5. Vocum.

*Min Siel nu loffue Herren /
Hvad i mig er hans Hellige Naffn!
Sin Godhed rundelig giffver:
Thi skal du altid tacke hannem. etc.*

Denne 5-stemmige korsats efter superintendentens tale blev »Musiceret«. Ordet »musicere« vil i dag umiddelbart lede tanken hen på noget instrumentalt, men alene ordets anvendelse i forbindelse med angivelsen »5. Vocum« og en tekst siger, at det her må være noget vokalt⁷¹.

Dernæst ligger det lige for at foreslå, at der er tale om Mogens Pedersøn's bearbejdelse fra »Pratum Spirituale« fra 1620, og det vil da sige, at udførelsen må formodes at være rent vokal, altså heller ikke medvirken af instrumenter colla parte.

Teksten findes hos Th., og det ser ud til, at Me. citerer efter hans version. Der er enkelte forskelle i stavemåden, idet Th. benytter lille bogstav i navneordene, mens Me. har stort (også i ordet »Hellige«), og det sidste ord hos Me. skrives »hannem«, mens Th. skriver »ham«. (Endnu Kingo skriver »hannem«!). Ordet »rundelig« synes at vise, at Me. ikke har citeret efter M.P., der har »hand oss«, og det er vel naturligt, at Me. giver oplysninger ud fra salmebogen og ikke fra korbogen.

Me. har ikke angivet, om der blev sunget et eller flere vers, men en afsynelse af samtlige fire vers skulle synes at være af en urimelig bredde på dette sted i gudstjenesten.

Salmen findes hos Th. på side 293 som nr. IX i afsnittet »Om Bøn oc Tacksigelse« og med latinsk henvisning til ps. 103: *Benedic anima mea Domino*.

Evangelielæsningen fra alteret

Inden det næste musikalske led skal der gøres et par bemærkninger om ev.-læsningen på dette sted i gudstjenesten: side 25 i Me.s beretning »Leste hand [superintendenten] Evangelium; Johan. 3. Som hørde til Hellig Trefoldigheds Søndag / for Alteret / staaende nedervent mod Folcket«. Det er vers 1 – 15 i dette kapitel, der udgør denne dags ev.-tekst (og den er i dag stadig ev.-læsning i den første tekstrække i DDS.).

Side 32 læser man, at »Dette Hellige Evangelium / som i Dag / den Hellig Trefoldigheds Søndag / i Herrens Menighed fremsetis / beskriver den Hellig Evangelista Johannes, oc findis i hans Evangelij Bogs 3. Capitel fattet oc Antegnet / som efterfølger«, og her aftrykkes da denne tekst in extenso og på dansk, og det er vers 1 – 15(!) (+ 16?). Denne læsning sker på prædikestolen.

Der er altså tale om en gentagelse af ev.-læsningen⁷². Men her vil man være tilbøjelig til at tro, at læsningen foran alteret er sket på latin (og

med noder?). Me. gør ingen bemærkninger derom, men skjuler han dermed, at han med den latinske tekst fortsætter en tradition og en også på andre områder almindelig praksis? Det må forbavse lidt, at det i givet fald sker på latin, idet han står »nedervent til Folcket!« Og det vil da være imod KO, der side XVIv/170 siger »oc læss Euangelium paa danske«. Det er tidligere nævnt, at Me. i sin prædiken bringer en række citater på forskellige sprog, men også, at han altid straks oversætter, så »Folcket« kan forstå, hvad der bliver sagt. Han oversætter altså også her(!), men ikke „i samme åndedrag“. Me. har måske på sin vis følt det naturligt at bruge latin, i særlig grad ved en lejlighed som denne, og det falder godt i tråd med den tidligere omtalte (side 111) ret udstrakte brug af latin i gudstjenestens begyndelse. Og der er jo tradition for denne dobbeltsprogede praksis⁷³. L. siger i »Deutsche Messe«, at der ved matutin og vesper først skal læses på latin og derefter på tysk. Herhjemme kan nævnes sekvenserne, men praksis er ikke konsekvent. I princippet følger Th. og Jesp. KO, der side XVIv/170 siger: »Alle Sequentzer skulle lades tilbage vden i de iij Christi Hoffued høgtider / ...«. På juledag findes vekslen mellem latin og den danske oversættelse på samme melodi (således noteret hos Jesp.), mens de to salmer »Krist stod op af døde« og »Nu bede vi den Helligånd« ikke er oversættelser i den forstand, men, hvor de forekommer, selvstændige (oversatte!) tekster, der som indskud med egne melodier danner et folkeligt korrelat til sekvensen (uanset om denne synges på latin eller dansk) og derfor kan kaldes en „oversættelse“.

7

Der effter bleff Troen Siungen / saaledis som den findis i Gradualen.

*Vi tro allesammen paa en Gud /
Himmels Skabere oc Jordens / etc.*

Troen bliver »Siungen« (ordet har her sin almindelige musikalske betydning) efter Jesp. Den danske tekst med sin melodi v/Walter står hos Jesp. side 11 under 1. s. i advent, og det er L.s „oversættelse“ af Nicenum(!) i tre vers (eller er det blot en trin.-salm?), der synges på dansk⁷⁴. Den første danske oversættelse findes i messeembedet 1528, hvor der står »Christhen forsamlingh och choredth syungher Credo« (på dansk). Der står hos Me. ikke angivet, hvem der synger i 1628, men det strofiske viser hen til en udførelse, hvor alle er med, d.v.s. koret og forsamlingen.

På latin med Credo-melodi nr. I synges troen juledag (kun her med noder), påskedag, pinsedag og trin.-søndag, og her må det være koret, der synger. Præstens intonation er skrevet med koralnoder, korets noder med mensural-skrift.

Vormordsen's håndbog fra 1539 anviser intonation fra præsten også før af-syngelse af den danske salme, og her er det så dennes første linie. Noget sådant anfører Me. ikke, men der kan næppe være tvivl om, at det er sket såle-

des. Jesp. (og hermed også Th.) har med forlænget *divisio major* klart markeret en intonation.

En udførelse på latin, men med dansk overskrift, er næppe tænkelig, mens det var ret almindeligt med en latinsk overskrift og derefter dansk tekst. I øvrigt må ordene »Effter den *Sang* [fremhævet her] vaar *Finerit*« referere til *strofe*-formen.

8

Der Prædicken var endet / begyntis aff Prædicke stolen *Te Deum Laudamus*; paa Danske / *O Gud vi lofue dig* / huilcket Choret oc Almuen sang ud til Enden.

Udtrykket »begyntis aff Prædicke stolen« (in casu intonerer præsten »O Gud vi lofue dig«) refererer til en praksis, der også finder sted *før* prædikenen⁷⁵. F.eks. hedder det i Jesp. under juledag »Her effter skal begyndis paa Prædicke stolen try gange denne effterfølgende *Sang* / før end texten oplæsis ...«. Dette skete også på de tre påskedage og formentlig også søndagene mellem påske og pinse samt de tre pinsedage med de til højtiden passende vers – og i påsken og i pinsen er det endda det samme vers både før og efter prædikenen, altså i alt 6 gange! (I denne henseende er der skelnet mellem de tre højtider og trin-søndag, idet denne sidste i Jesp. kun har prædikestol-svers *efter* prædikenen⁷⁶). På andre søn- og helligdage skal et sådant vers kun synges én gang. Og der kunne desuden være en opfordring fra præsten til at synges netop det pågældende vers. Interessant i disse tiltaler er også udtryk som »derfor lader os alle tillige opstaa at loffve, prise og siunge Herren ...« eller »Opløffter derfor Hierterne og med mig udi Andagt siunger ...«⁷⁷. Dette fællesskab findes to gange i Enc. sacra: ved afslutningen af Proloqvium (side 31) »Her om ville vi samptligen Anmode Herren / med JEsu CHRIs ti egen Bøn / oc Bede aff Hiertet med Munden / i Troen: Vor Fader / du som est i Himlen« (herefter det trykte Johs.-ev. 3,1 – 15) og (side 319) efter »Precatiuncula ...« som opfordring til at bede Fadervor efter prædikenen: »... sigendis samptligen af Hiertet / met Munden i Troen: Fader vor etc.«⁷⁸.

På S. Michels dag, der af KO var gjort til en årlig taksigelsesdag for høsten, blev der kun sunget *efter* prædiken, men her nøjedes man så ikke med et salmevers, men sang *Te Deum laudamus* (se KO side XXV/179: »... siungis strax effter predicken aff den heele meenhed. *Te Deum laudamus* etc.«, hos Jesp. på latin side 373: »Strax effter Predicken / skal begyndis aff Predicke stolen / vdi Kiøbstederne« og på dansk side 380: »Paa Lands byer effter Predicken«.). Da Me. siger »paa Danske«, må man tro, at man i 1628 har sunget efter de noder, der hører hjemme »Paa Lands byer«. Hos Me. hedder det, at »Choret oc Almuen sang ud til enden«, således som det også må være tilfældet ved »Hellig ...« og »Troen«, og ikke, at der er tale om en vekselvirken mellem to grupper⁷⁹. Men det skal tilføjes, at både Th. og Jesp. (og i dag Da. Ant. II side

23) tydeligt markerer en sådan antifonal udførelse med henholdsvis den forlængede *divisio major* og „takt“- og dobbeltstreg. Denne praksis stammer fra L. og er trykt første gang i Babst's salmebog 1545.

Ved de under VSS(r) omtalte tre kroninger (se også noterne nr. 52 – 54) synes den antifonale udførelse at gælde i alle tre tilfælde: *Chr. 3.*: »... hat der Ordinator und die andern Prediger *Te Deum laudamus* angefangen, die andern Cantoren habens ausgesungen und der Organist ein Vers vmb den andern, auff der Orgel geschlagen«. *Frederik 2.*: »... begynte ordinator oc de andre prædicanter *Te Deum laudamus* og de andre Cantores siunge den saa tilende med orgemester, som legte huer andet vers«. *Chr. 4.*: »... Der effter begynte Ordinator for Altaret: *Te Deum laudamus*, Oc sangerne suarede: *Te Dominum confitemur*, oc forfulde det saa vd til Enden / Choraliter« (udelukker dette ord orglets medvirken?) og »schlug man auff der Orgel / vnd ward das *Te Deum laudamus* gesungen«. Denne sidste lidt mere ubestemte formulering indebærer næppe nogen anden praksis end den i de øvrige citater, så Resen's ord kan også udstrækkes til *Chr. 4.*: »Med Kirckeceremonierne i denne kroning ... i allemaade forholdt sig ... som udi Hans Majestæts Her Faders / høyløflig Ihukommelse / Konning Christian den Tredies Kroning / bleff holden oc i act tagen«⁸⁰.

Såvel de to forløb hos Jesp. som det danske hos Th. er noteret med koralnoder, der fortæller, at det er en gregoriansk melodi, primært sunget af koret, men en sådan er altså ikke altid forbeholdt koret alene. Og i de mensuralt noterede melodier kan godt være en gregoriansk melodi som grundlag⁸¹.

Man kan undre sig over, at der ved en lejlighed som denne ikke bliver sunget et *Te Deum laudamus* af et lidt større format. Når det ikke er sket, så kunne årsagen være den, at der endnu ikke fandtes et orgel i kirken (trods en kontrakt så langt tilbage som i 1619 og i lidt udvidet form i 1620)⁸². For man kan vel ikke tænke sig, at bestemmelserne fra 1525 (en ny gudstjeneste-ordning i Wittenberg slotskirke) endnu gjorde sig lidt gældende? Heri stod, at orglet, hvis det da fandtes, kun måtte anvendes ved *Te Deum* eller en tysk salme i matutinen og overhovedet ikke i messen⁸³. Man må formode, at der også i 1628 har været brug for et orgelinstrument i form af et positiv til de store korsatser, men et sådant ville i givet fald næppe have gjort fyldest i et værk af større omfang⁸⁴.

Når *Te Deum laudamus* blev sunget som det skete, så kunne årsagen måske være den, at Me. kan have ønsket at give almuen endnu en mulighed (efter »Hellig ...« og »Troen«) for at deltage.

9

Siden bleff HErrens hellige Nadveris Sacramente consecrerit oc administrerit aff Superintendenten, oc bleff under Communion siungen:

JEsu søde Hukommelse / 4. Vocum.

Den yderst kortfattede omtale af denne del af gudstjenesten gør det næppe muligt for læseren at finde ud af, hvordan det lit. forløb, inkl. evt. musikalske elementer, før og efter communionen har været. Den manglende konkretisering kan tolkes som et signal om, at der intet „nyt“ er at bemærke – men i forhold til hvad?

Me.s oplysning »oc bleff under Communion siungen; JEsu søde Hukommelse / 4. Vocum« er overraskende i tekstlig henseende og lidt gådefuld (uløselig?) hvad musikken angår. Dog må det vist være klart, at der m.h.t. udførelsen er tale om en a cappella sats. Se KO side CXIIIv.

Det overraskende i tekstvalget er, at denne tekst ikke ses som salme i forbindelse med nadveren i de værker, der anviser et lit. forløb. Lige fra messeembedet i 1528 til Jesp. 1573 nævnes før (og under?) og efter handlingen henholdsvis »Jesus Christus er vor salighed« og »Gud være lovet altid og benediget«, begge umiddelbart relevante i denne sammenhæng. Hertil kommer yderligere et par salmer hos Th.

Teksten til »Jesu søde hukommelse« og dens historie er behandlet andetsteds⁸⁵. Men en kort oversigt synes at kunne klarlægge et og andet.

Den har fra gammel tid overskriften »IUbilus rythmicus de nomine Jesu«, og det er altså en Jesu navnesalme, og den har (iflg. Malling) 50 vers. (I LU side 452 er den sat som hymne i 2. vesper på Festum Sanctissimi Nominis Jesu. Den har her fem vers: 1., 2., 3., 5. og 50. vers i Malling's opstilling).

Hos Th. står den som nr. X i afsnittet »Om Christi Person oc Embede«, og den har overskriften »JESV DVLCIS MEMORIA, dans vera cordis gaudia«, der er de to første linier i den latinske tekst. Den danske tekst hedder »Jesus hand er en sød hukommelse«, og den passer ikke metrisk med Me.s tekst. Og Th.s vers har syv linier, der musikalsk realiseres på den måde, at linie 3 – 4 er en gentagelse af linie 1 – 2. Uden denne gentagelse er melodien identisk med den i »Piae cantiones« fra 1582. Men det betyder så igen, at melodien i denne samling har fem linier (originalens (?) vers 1 linie 1 og 2 + vers 4 linie 1, 2 og 3), og det må formodes, at Me.s ordlyd hører hjemme i et vers med fire linier. I samlingen fra 1582 står tekst og melodi under »De passione Domini nostri Jesu Christi«. Den er altså stadig en Jesus-salme, men nu visende hen til en bestemt periode i Jesu liv og ikke i særlig grad til navnet.

I Schattenberg's samling »Jubilus S. Bernhardi de Nomine Jesv Christi Salvatoris Nostri ...« fra 1620 foreligger (som nr. 7) en 4st. motetagtig komposition (imitationer og gentagelser) uden c.f. og omfattende to vers i satsen. Teksten er de to første vers i hymnen i LU. (Oversættelsen hos Malling (= Poscolan, se nedenfor) kan direkte overføres.

Med Poscolan's oversættelse i 1625 af Joh. Arnd's »Paradiesgärtlein« er salmens karakter som navnesalme (nu på 48 vers) fremhævet i overskriften »Fordansket til JEsu Naffns Berømmelse«, og den begynder her »Jesu søde hukommelse«, netop de samme ord som Me. bruger. I overskriften står også

»S. Bernhard Jubilus, eller Fryde-Sang / ... Oc kand siungis / som ,Vær glad du hellige Christenhed'«. Hvad er det for en melodi? Kan det være den, som Arrebo i 1623 (og 1627) har sat til sin bearbejdelse af ps. 30? (I så fald er det den samme, som *vi* har til »Fra Himlen kom en engel klar« (DDK 109)). Den står hos Th. side 22r som melodi til »Vær glad ...«, der som første danske oversættelse er nr. XVIII i afsnittet »Om Christi Fødsel«. Og det er måske herfra, Poscolan har *sin* melodiangivelse? Med begrundelse i, at han har oversat en »Jubilus, eller Fryde-Sang'? Og i, at det er gjort til »Jesu Naffns Berømmelse'? Og hertil kan måske føjes: kan Me.s valg af salmen skyldes Arrebo's melodi-forslag »Vær glad ...« til en ps., der som overskrift har »En sang til husets indvielse«?

Går man så videre til Kingo, så læser man nogle gange »kand siunges som JEsu søde Hukommelse« eller lign. Her er tingene altså byttet om: der anvises ikke melodi til »Jesu ...«, men melodien til den anvises til bl.a. »Vær glad ...« side 53. Og hvad er det så for en melodi? Opsøger man teksten »Jesu ...«, så finder man den som *nadver*-salme på side 23 med en melodi fra B. Gesius' Enchiridion fra 1603 (det er den, *vi* har til bl.a. »Vor Herres Jesu mindefest« (DKK 438), der oprindeligt(?) hører til Hermann Bonn's tekstparafrase over Magnificat (se EKG nr. 200 og den kommende note 86 her)). Og det må betyde, at »Vær glad ...« fra nu af ikke har egen melodi, men låner melodien fra »Jesu ...«. Og det kan jo meget vel være udtryk for længere tids usus.

I Breitendich's koralbog 1764 (se også Pontoppidan's salmebog 1740 nr. 4) står side 3 det samme som hos Kingo side 53, mens melodien noteres side 124 (med teksten som overskrift). Hos Schiørring 1781 og 1783 (se også Guldberg's salmebog 1778 nr. 25) står som nr. 53 »Jesu ...« med Gesius' melodi, mens »Vær glad ...«-teksten er udgået. Bortfaldet af den „glade“ melodi til »Vær glad ...« efterfølges nu af tekstens bortfald! En yderligere bekræftelse på dette omsving ses hos Joh. Jac Lund i 1775, der taler om »forandret Communions-salme: JEsu søde Hukommelse«.

Skal der vælges mellem disse to melodier? Har man brugt melodien fra Arrebo (m.fl.), vil det være vanskeligt (umuligt?) at finde en 4st. sats til netop denne melodi-version. Den findes bl.a. ikke i Prætorius' »Musae Sioniae«. Men det *kan* vel tænkes, at en version af en anden komponist er benyttet. Det er jo ikke givet, at det er den fra Arrebo. Er det Gesius' melodi, så har man vel brugt enten hans originale udsættelse fra 1603 eller Prætorius' fra 1607⁸⁶.

Er det salmens unio mystica-karakter, der er årsag til, at Me. har valgt den som nadversalme? Og har han derved været med til at skabe en tradition, der så er „codificeret“ hos Kingo og videre frem? (Se også Kingo's Graduale side 297 og Zinck og Weyse!). I Da. Ant. I side 170 og II side 172 findes vers af denne salme under »Om onsdagen ved Laudes« og »Jesu Navn« i oversættelser af henholdsvis Landstad og Grundtvig. Melodierne er fra LU.

10

Til Beslutning på denne Hellig oc Christelig Indvielse bleff paa det sidste siunget 2 *Moteter*, den første:

Domine Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum, &c. Erbachii 8.
Vocum.

Den anden:

Inimicos nostros pelle, &c. Bonhomij 8. Vocum.

Erbach (Christian)

Mens det var uden problemer at bestemme det indledende (ukendte?) stykke musik som processionsmusik, så synes det ikke helt klart, hvordan ordene »Til Beslutning« skal forstås. Det er tydeligt nok det sidste, der foregår – i hvert fald musikalsk. Men er der tale om en kirkemusikalsk udfoldelse i overværelse af alle de tilstedeværende, eller ...? Da 8st. motetter almindeligvis er af et vist omfang, så skal der jo også et vist mål af tid til at synge dem. Har man afventet udførelsen af de to motetter, og hvad skete der bagefter? Da de to nævnte motetter uden tvivl har haft brug for de forordnede instrumenter, så har disse jo yderligere kunnet bidrage til en festlig „Beslutning“. Og tekstgrundlaget for Erbach's motet, psalme 8, er nævnt et par gange i Me.s beretning (i fortalen og i prædikenen), så under den synsvinkel er der motivering for at lade *den* høre med til selve gudstjenesten. Gælder det også for Bonhomme's motet? (Se senere under Bonhomme).

Den pompøse afslutning har selvsagt sin årsag i dagens begivenhed. De to motetter er placeret umiddelbart efter den aronitiske velsignelse, og på dette sted var der tradition for, som KO siger side XVIII/173, »een kort Psalm paa Danske«. Denne anvisning rækker fra Malmø 1528 og til og med Jesp. (dog ÷ Ta.). Men det ville i 1628 være påfaldende, såfremt der til slut skulle synge en dansk salme, al den stund en sådan salme i øvrigt ikke forekommer i denne gudstjeneste. En afslutning, der bestod af en dansk salme + festmusik synes at have været for meget, og måske den danske salme ville have brudt den anlagte musikalske linie (NB dog Credo).

En beskrivelse af de kirkemusikalske forhold på den tid kan ikke gives her, men et par henvisninger kan måske sætte placeringen af de to afsluttende motetter i et andet perspektiv⁸⁷.

I en artikel om »Der Predigtgottesdienst und die verwandten Formen« skriver Eberhard Weismann bl.a. om det latinske intr., der måtte afskaffes p.gr. af tilbagegangen for de latinske skoler under 30-års krigen. Til gengæld fik man en udvidet figural- og instr.musik. Men der var mere tale om »Musik zum Gottesdienst« end om »Musik des Gottesdienstes«. Musikkens plads var

efter indgangs-salmen, men menighederne protesterede, fordi de fandt den for lang, og da den så blev flyttet frem foran salmen, og musikken ved gudstjenestens slutning først kom efter velsignelsen, så protesterede musikerne, fordi menigheden nu først indfandt sig efter musikken i begyndelsen af gudstjenesten og gik før musikken ved gudstjenestens slutning. I en kirkeordning fra Mansfeld 1580 siges, at de tyske salmer er i forfald og ved at blive glemt, og det anbefales at lade dem synge af kor før menigheden kom. Og i kirkeordningen fra Strassbourg 1598 står, at organisten ved slutningen af gudstjenesten, efter velsignelsen og efter at menigheden er gået(!), kan få lov til »auch andere Stücke zu schlagen oder auch lateinische Motetten zu singen lassen«⁸⁸.

Dette sidste giver anledning til at tro, at de to motetter i 1628 måske har skullet fungere som „udgangsmusik“. De har da ikke nogen egentlig lit. begrundelse, men kan dog være egnede til den funktion, de så har fået, udvalgt som de er ud fra tekst, karakter og varighed (NB dog med forbehold m.h.t. Bonhomme's motet; se senere), og man må da i givet fald gå ud fra, at en del af musikken er blevet udført i en tom kirke!

Erbach's motet »*Domine dominus noster quam admirabile est nomen tuum*« (»Herre, vor Herre, hvor herligt er dit navn (på den vide jord ...)«) er, som anført af Me., for »8 Vocum«, og det vil her sige 2 × 4 stemmer, hvor de originale nøgler angiver stemmerne s, s, m(ezzo) og a i kor 1 og m, a, t og bar(yton) i kor 2, altså en lys totalklang, i *Musica sacra* (se senere) betegnet som cantus 1 og 2, a og t og cantus, a, t og b, og det er disse sidste kategorier, der bruges i det følgende.

Motetten står i Erbach's samling »*Modi sacri sive cantus musici ... Liber primus*« fra 1600 med i alt 35 kompositioner fra 4 – 10 stemmer. (Som et udtryk for Erbach's betydning som komponist kan nævnes, at denne motet findes i en samling fra samme år med titlen »*Sacrarum Symphoniarum continuatio*, apud Paulum Kaufmannum« og yderligere i samlinger fra 1603 og 1613 samt endnu flere steder sammen med andre af hans motetter). I samlingens titel står ordene »ad omne genus instrumenti musici accomodatis«, og det er formodentlig realiseret i 1628. Samlingen udkom i »*Augustae Vindelicorum* [germanernes by = Augsburg] apud Joannem Praetorium«, der skriver, at disse værker er »facti a Christiano Erbach illustris et generosi Domini, D. Marci fuggeri ... Organico«. Det er Marcus II Graf Fugger fra den berømte musikelskende og -beskyttende familie. Erbach bliver organist ved St. Moritz i 1602, og han får da plads i historien ved siden af så kendte navne som Hassler, Eccard og Aichinger.

Motettens tekst er ps. 8 in extenso, og det vil sige vers 2 – 10, idet psalmens overskrift kaldes vers 1. Vers 2a (Me.s tekst + ordene »in universa terra«) udgør en art ritornel i kompositionen (nodeeks. 1). Denne ritornel er på 12 magtfulde og pompøse takter og udføres homofont af begge kor. Den gentages ikke blot til slut i lighed med teksten (hvor vers 10 er lig vers 2a), men synges også i nodetro gengivelse og i samme tonehøjde efter vers 4 og efter vers 7a. Til motettens slutritornel er dog føjet fire takter, der er en intensiveret gentagelse.

Oversigt 6

Christian Erbach: Domine dominus noster

Kor 1		Kor 2	
2	Domine dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra Quoniam elevata est magnificentia tua super coelos propter inimicos tuos ut destruas inimicum inimicum et ultorum		Domine dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra
		3	Ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem ut destruas inimicum et ultorum
4	quoniam videbo coelos tuos lunam et stellas quæ tu fundasti		opera digitorum tuorum
2	Domine ... terra <u>quoniam visitas eum?</u> <u>gloria et honore coronasti eum</u>		Domine ... terra
7a	et constituisti eum super opera manuum tuarum	5	Quid est homo quod memor es eius? aut filius hominis <u>quoniam visitas eum?</u>
2	Domine ... terra	6	minuisti eum paulo minus ab angelis <u>gloria et honore coronasti eum</u>
7b	<u>Omnia subiecisti sub pedibus eius</u> insuper et pecora campi		Domine ... terra <u>Omnia subiecisti sub pedibus eius</u>
9	volucres coeli et pisces maris qui perambulant semitas maris	8	oves et boves universas insuper et pecora campi
2	Domine ... terra		Domine ... terra

For alle tre motet-oversigter gælder følgende:

halvfede typer	:	simultant klingende kor	} (afgrænsningen er ikke gennemført i alle detaljer)
understregning	:	korene griber ind i hinanden	
ingen understregning	:	antifonalt forløb	
[imit.]	:	imitation i samtlige stemmer	
[imit.]	:	imitation i enkelte stemmer	

I Erbach's motet [imit.] kun ved „quod memor est eius“ og „visitas eum“. Ved ordet „gloria“ [imit.].

gelse af ritornellens sidste fire takter med ordene »in universa terra«. (I »Cantate domino« er forløbet det samme, men udvidelsen har nyt melodisk materiale (til samme tekst), og i »Dies sanctificatus« er det ikke indledningen, men det efterfølgende 4 gange gentagne »Alleluja«, der vender tilbage en enkelt gang inde i sætten, og til slut kommer denne enhed to gange + en udvidelse med nyt materiale på 5 takter (samme tekst), men i selve ritornellen har kun basstemmerne i de to kor et næsten gennemført ensartet melodisk forløb i hvert Alleluja (se Haldeman (note 89) I side 73).

Motettens toneart er g-dorisk. Afsnittene mellem ritornellerne har undertiden livlig vekslen mellem de to kor, f.eks. ved de gentagne ord »ut destruas inimicum et ultorum« (»for at bringe til tavshed fjende og hævner«) med det energiske oktavspring i bassen ved »ut destruas« og det karakteristiske konsonerende forslag i ordet »inimicos«, og nu og da griber korene ind i hinanden, f.eks. ved ordene i vers 6b »gloria et honore coronasti eum« (»med ære og herlighed kronede du ham«).

Det harmoniske er, ikke uventet, enkelt med et begrænset antal akkorder overvejende i grundform, men i den (moderne) kadence og enkelte andre steder dog med anvendelse af S_3 , S_6 , D_3 og D , hvortil kommer en intervaldikteret dissonansbehandling af palestrinensisk strenghed.

Hvad det rytmiske angår kan man ikke undlade at gøre opmærksom på den store kontrast mellem ritornellerne og de mellemliggende afsnit.

Erbach er klart inspireret af den venezianske korteknik (Willaert og Gabrieli m.fl.), hvor imitative afsnit er begrænsede til et minimum, hos Erbach i vers 5 (takt 45 – 46), ved teksten »quod memor es ejus« (»at du kommer ham i hu«) og i vers 6 (takt 55 – 56) ved ordet »gloria«. Se også takt 49 – 51 på ordet »visitas« i vers 5 (nodeeks. 2). Det er klart *korklangen*, der er det bærende element i motetten.

Det tidligere omtalte konsonerende (tonemaleriske?) forslag i kor 1 i takt 21, 23 og 24 skal utvivlsomt gentages i takt 23 i kor 2, så derfor skal bassen hedde b på taktslag 3 og 4. Herved ophæves kvinterne mellem t og b og septimintervallet mellem a og b på taktslag 4, og måske t's to første toner skal være es, hvorved akkordens kvintfordobling forsvinder? I takt 24 er der parallelle kvinter mellem t og b i kor 2. Er det en transskriptionsfejl? En tonemalerisk effekt (ultorum)? Eller hænger tilfældet sammen med de *meget* lidt forsinkede oktaver mellem de to understemmer? I teksten skal der i vers 2 (takt 16) stå coelos, og i vers 4 (takt 28) skal der stå digitorum. (kilde: Musica sacra bd. XXVIII nr. 83).

En bredere og mere detaljeret karakteristik af Erbach's værker skal ikke gives her. Der henvises til især Haldeman's, der er baseret på Erbach's samlede værker⁸⁹.

Vers 2a i psalme 8 anvendes forskellige steder i Grad., bl.a. danner det Ps. (her = V) i intr. på trin.-søndag. Ligeledes forekommer det flere steder i breviaret.

Som tidligere nævnt (side 214) anvender Me. ps. 8 to gange: første gang i fortalen i forbindelse med året 1630 om »den Daglig Bøn til Huss øffuelse / ... huilcken Bøn er saa klarlig oc kortelig sammenskreffuen / at den end oc aff børn paa fire eller fem Aar met stor Lyst læsis oc hørís i forsamlingen / saa Gud derved end oc Bereder sin Loff aff de wmyndigís Munde / som David kalder det Psalm: 8.«. Anden gang er på side 213, hvor Me. er i gang med det 5. bevis for Guds eksistens med overskriften »Aff den Hellig Aands wfejlbar Besegling oc Stadfestelse som giffvis de Christtroende GVDs Børn«. Og citatet af vers 2 forberedes således: »Dog effterdi den Sande GVD kand icke aff Naturen saa fuldkommelig Kiendis / som effter Skriffstens Indhold / som tilforn sagt er; Ville vi vdi Skrifften ydermere opslaa Naffnene som GVD Neffnis met / os til vidre Wnderretning. Belangende / hvad GVDs Naffn ret egentlig er / da maa vi sige aff den 8 Psalm: Herre vor Herskab / hvor herligt er dit Naffn offver al Jorden!«. Derefter følger Guds navn på tysk, dansk, latin, græsk og hebraisk og en tolkning af disse navne.

I KO (side LXXXIIv/240) anvises ps. 8 på latin ved bispevielsen. Det sker efter VSS (r), bønnen »Deus qui corda fidelium«, Fadervor og en tale om prædikeembedet, og efter ps. 8 udlægger ordinator et par af versene om »Kristi prædikere og hans rige«. Den anvendes også i KR til samme handling⁹⁰. I begge ordninger synges ps. på latin, men der står ikke noget om udførelsen.

Bonhomme (Bonhomio, Bonhomius, Bonomi/Pietro, Pierre)

B. er født o. 1535. Han blev præsteviet i 1579, opholdt sig i Rom, men der er næppe klarhed over hans stilling og virke i den tid, og 1594 gør paven ham til domherre ved Saint-Croix i Liège. Her udnævnes han i 1608 til Grand Chantre (= kantor) og forbliver i Liège til sin død 1617⁹¹. (I det flg. bruges den i dag gængse franske navneform).

Den motet, der sammen med Erbach's bliver sunget »Til Beslutning«, har hos Me. titlen »Inimicos nostros pelle« (»Driv vore fjender på flugt«).

Lad det være sagt med det samme: det har ikke været muligt for nærværende forfatter at finde denne motet (endnu!). Det er beklageligt, også fordi det er det sidste, der sker ved gudstjenesten, og det er beklageligt, at Me. også denne gang nøjes med »&c.«.

Det havde muligvis ikke hjulpet at skrive mere, men en søgen ud fra de tre ord har ikke givet noget resultat. Umiddelbart vil man også i dette tilfælde tænke, at der er tale om en ps.-tekst. Det synes ikke så. Og en bredere titel kunne måske have givet visse associationer. Og hvis Me. nu havde været så hensynsfuld(!) at nævne også denne tekst (ligesom ps. 8) i sin beretning i en eller anden sammenhæng, så havde der måske været mulighed for at kunne identificere teksten og derefter en større chance for at finde motetten. Der er enkelte steder i beretningen, der nævner ordet „fjender“ (også i ps. 8!), men der er hverken gentagelse af eller direkte reference til de tre ord, som Me. an-

fører. Også i en række ps. forekommer ordet, men ikke i den „ønskede“ form og sammenhæng. Det samme gælder vers 71 og 74 i Zacharias' lovsang (Luk. kap. 1), selv om ordlyd og indhold er tæt på!

Og det er også beklageligt af den grund, at Bonhomme var en højt skattet komponist, hvilket måske vil fremgå af følgende bemærkninger.

B. skrev en lang række vokalværker, for det meste med mere end fire stemmer. Det gælder samlingen fra 1603 med titlen »Melodiae sacrae ...« (ill. 5 og 6), der indeholder i alt 38 motetter (de todelte motetter tælles som én) for henholdsvis 5, 6, 8 og 9 stemmer. Ikke mindre end 21 af dem er 8st. På titelbladet læser man ordene »... Et ad usum cum harmonicarum vocalium, tum omnium generum instrumentorum Musicalium convenienter accomodatae« – aktuelt i 1628. (I Schadæus' samling 1613 er dette realiseret ved hjælp af to orgelinstrumenter (se note 96)). Samlingen er tilegnet »ærkebiskoppen af Köln og fyrstebiskoppen af Liège, Ferdinand af Bayern«. Blandt de 8st. motetter er »In lectulo meo« (om denne motet se senere), der den 10. december 1822 blev opført ved en af Baini (den kendte Palestrina-forsker) arrangeret koncert i Palazzo della consulta i Rom, hvor preusserkongen Fr. Wilhelm III var til stede. På programmet stod også to værker af Palestrina, »Improperierne« (»Bebrejdelserne«) og »Stabat mater«, begge for otte stemmer⁹². Valget af Bonhomme's motet er udtryk for Baini's høje vurdering af ham.

1603-samlingen kommer i en ny udgave med titlen »Harmonia sacra ...« i 1627. Den består af i alt 39 motetter for 5, 6, 8, 9 og 10 stemmer. På titelbladet står »Editio avctior et correctior«⁹³. Forøgelsen består i den 10st. motet i to dele (nr. XL(!), se nedenfor), mens det korrigerede kun i ringe grad kan gøres op, fordi der iflg. RISM (bekræftet ved mikrofilm fra London) kun findes 5. og 6. stemme (= s og t i kor 2). Det instr. islæt er her udtrykt med ordene »ac basso generali ad organum illustrata« (se note 96). (I to tilfælde, de samme i begge udgaver, er der dobbelt bearbejdelse af en tekst, den ene for 5 og 8 stemmer, den anden for 6 og 8 stemmer. Der er da i alt henholdsvis 36 og 37 titler, men altså 38 og (kun) 39 satser på grund af de nævnte dobbeltbearbejdelser. De todelte motetter (der er henholdsvis tre og fire) er også her i artiklen medregnet med kun 1. del's tekst. Den diffuse tællemåde i 1627-udg. er der her set bort fra).

Blandt hans øvrige samlinger må nævnes »Missae 6, 8, 10 et 12v« med tilføjelsen »cum basso continuo ad organum«, Antwerpen 1616, med i alt 13 messer, hvoraf de fire er 12st., og de er ligeledes tilegnet Ferdinand af Bayern⁹⁴.

En 8st.(?) motet med titlen »Comedite gentes angelicum panem«, der ikke findes i de nævnte samlinger, blev sunget i Peterskirken under en stille messe (denne som afslutning på en procession (i 1797?) fra Santa-Maria in Vallicella til Peterskirken) sammen med Palestrina's 8st. »Fratres ego enim accepi a Domino«, og komponisten Paer, der var til stede, udtrykte sin største beundring for de to mesterværker, som han kaldte dem, og med Baini taler han om sande bjergstrømme i harmonisk henseende. Mindre imponeret var den unge



Illustration 5. Pierre Bonhomme "Melodiæ sacræ" 1603
Univ. biblioteket i Uppsala

I N D E X					
MELODIARVM SACRARVM, QVÆ					
IN HOC LIBRO CONTINENTVR.					
MEL.	QVINQS. FOCVM.	FOL.	MEL.	FOL.	
I.	Confitebor tibi Domine.	7	XX.	Ardens est cor meum.	41
II.	Deus in adiutorium meum intende.	9	XXI.	Præcinite Domino.	43
III.	Domine Iesu Christe adoro te.	10	XXII.	O salutaris hostia.	45
IV.	Dilectus meus descendit in hortum.	11	XXIII.	In dedicatione templi.	46
V.	O salutaris hostia.	12	XXIV.	Gratuletur chorus iste.	48
VI.	Laus, honor, benedictio.	13	XXV.	Veni de libano sponia mea.	50
VII.	Quemadmodum desiderat cervus.	14	XXVI.	Quem vidistis pastores.	51
VIII.	Cantemus Domino.	16	XXVII.	Litania de nomine Iesu.	53
IX.	Exultate Deo.	18	XXVIII.	Litania de B. Maria virgine.	57
SEX FOCVM.		19	XXIX.	Super flumina Babylonis.	59
X.	Veni dilecte mi.	21	XXX.	Salve Regina.	61
XI.	Veni de libano mater. cum 2. parte.	23	XXXI.	Regina cæli lætare.	63
XII.	Cæli enarrant gloriam Dei. cum 2. parte.	26	XXXII.	Hortus conclusus. cum 2. parte.	66
XIII.	Domine quis habitabit.	29	XXXIII.	Plaudite nunc organa.	69
XIV.	Cantate Domino.	31	XXXIV.	Magnificat 6. Toni. B. molle.	72
XV.	Quem vidistis pastores.	33	XXXV.	Magnificat 6. Toni. B. durum.	76
OCTO FOCVM.		35	XXXVI.	Iubilare Deo.	79
XVI.	In nomine Iesu omne genu flectatur.	37	XXXVII.	O magnum mysterium.	81
XVII.	In seculo meo per noctem quæsiui.	39	NOVEN. FOCVM.		
XVIII.	Omnes gentes plaudite manibus.	41	XXXVIII.	Eum aurora finem daret.	82
			XXXIX.	Confitemini Domino.	84
P I N I S.					

Illustration 6. Pierre Bonhomme "Melodiæ sacræ" 1603
Univ. biblioteket i Uppsala

R. D.

PETRI BONHOMII
CANONICI ECCLESIAE
COLLEGIATAE S. CRVCIS LEODIEN:
HARMONIA SACRA
QVINIS, SENIS, OCTONIS, NOVENIS,
ET DENIS VOCIBVS.

EDITIO AVCTIORE ET CORRECTIOR,
AC BASSO GENERALI AD ORGANVM
ILLVSTRATA.

QVINTVS.



ANTVERPIÆ,
Ex Typographia Musica Petri Phalesij ad insigne
DAVIDIS REGIS.

M. D. CXXVII.

Illustration 7.

Pierre Bonhomme "Harmonia sacra" 1627
Univ. biblioteket i Uppsala

Santucci, der reagerede med at udtale sin afsky og foragt for disse såkaldte celebre kompositioner i det pavelige kapel, og han slutter med at sige, at han finder den slags musik fordærvet og gammeldags⁹⁵.

Et lille indblik i Bonhomme's motetkunst skal her gives med nogle bemærkninger til den tidligere omtalte motet »In lectulo meo« og den todelte »Hortus conclusus«. De findes begge både 1603 og 1627, er begge 8st. (= 2 × 4) og har tekster fra højsangen⁹⁶.

»In lectulo meo« omfatter versene 1 – 4a i kap. 3. Stemmerne, der som nævnt kun findes komplette i samlingen fra 1603, benævnes

Cantus primi Chori
 Altus. Primus Chorus
 Tenor. Primus Chorus
 Bassus primi Chori
 og
 Quinta vox. Cantus secundi Chori
 Septima vox. Altus secundi Chori
 Sexta vox. Tenor secundi Chori
 Octava vox. Bassus secundi Chori

og de er, ens for begge kor, noteret med henholdsvis g-nøgle og c-nøgle på 2., 3. og 4. linie. I dag vil vi kalde stemmerne s, mezzo, a og t. Og det giver en meget lys klang, også i tutti, idet tenorerne har lille c som dybeste tone i begge kor, og de to sopraner når op til a². En begrundelse for valget af denne lyse klang kan være den, der taler i teksten, mens anvendelsen af dobbeltkor både her og i »Hortus ...« næppe umiddelbart kan motiveres tekstligt.

Motetten er i dorisk toneart (på d). Indledningen i kor 1 (nodeeks. 3) er imitatorisk (denne satsteknik kun anvendt her) med regelmæssige indsatser på a og d og med instr. besvarelse, mens kor 2 kun bringer imitation i a og t. Efter den rolige musik til den første sætning »In lectulo meo per noctem quæsiui« (»På mit leje om natten søgte jeg ham«) følger en mere bevæget punkteret rytme til ordene »quem diligit anima mea« (»som min sjæl har kær«), ligesom første sætning fordelt mellem de to kor. Ved »quæsiui illum et non inveni« (»jeg søgte ham, men fandt ham ikke«) kommer et tutti ved gentagelsen af ordene »et non inveni« (nodeeks. 4). På dette sted skabes en rytmisk kontrast (nu tredelt) og en musikalsk understregning gennem de regelmæssigt vekslende kor i en ren homofon, næsten deklamatorisk stil. Ordene er her »surgam et circuibo civitatem« (»så står jeg op og går rundt i byen«), der fortsætter, nu igen i lige takt, men rytmisk bevægeligt på grund af ordene »per vicos et plateas ...« (»om på dens gader og torve og søger ham, som min sjæl har kær«) og med korene gribende ind i hinanden ved »et non inveni«; men her træffer hun så vægterne, og ordet »num« udløser akkorderne a-dur i kor 1 og (uformidlet) f-dur i kor 2, ganske på madrigalmanér. Samtidig understreger det høje toneleje (a² i s) den alvor og spænding, der ligger i hendes råb. Og som afslutning kommer da sætningen om, at hendes søgen

Oversigt 7

Pierre Bonhomme: In lectulo meo

Kor 1	Kor 2
1 In lectulo meo, in lectulo meo [<u>imit.</u>] per noctem quæsivi quem diligit anima mea quem diligit anima mea et non inveni et non inveni, et non inveni 2 surgam et circuibo civitatem surgam et circuibo civitatem quæram quem diligit anima mea quæram quem diligit anima mea <u>et non inveni</u> invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem <u>invenerunt me</u> num 4a <u>paululum cum pertransissem eos</u> <u>inveni</u> quem diligit anima mea	In lectulo meo, in lectulo meo [<u>imit.</u>] per noctem quæsivi quem diligit anima mea quæsivi illum quæsivi illum et non inveni surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quæram quem diligit anima mea quæsivi illum <u>et non inveni</u> 3 invenerunt me <u>invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem</u> num quem diligit anima mea vidistis <u>paululum com pertransissem eos</u> <u>inveni</u> quem diligit anima mea

ikke har været forgæves, og dette pludselige og uventede møde beskrives gennem et langt tutti-afsnit med samme rytme som før ved »quem diligit anima mea« i vekslende kor og i det høje toneleje, afsluttende med et både melodisk og klangligt stærkt intensiveret tutti i reel 8-stemmighed (nodeeks. 5).

Ved ordene »paululum cum« i takt 54 er der opstået oktaver mellem a i kor 1 og mezzo i kor 2. Fejlen (!) lader sig ikke umiddelbart afhjælpe. NB også de forsinkede oktaver mellem de to dybe stemmer i kor 2 i takt 56.

Motetten »*Hortus conclusus*« har tekst fra højsangen kap. 4 vers 12 – 16 og er for satb i begge kor. Det er en fornem og festlig sats, der bl.a. udnytter dobbeltkor-effekten på mangfoldig vis. Indledningen er, som flere andre steder, imitatorisk med alle stemmers indsats på a, men således at efter de første takter imiterer tenoren sopranen, mens bassen imiterer alten. Det dobbeltkontrapunktiske udnyttes såvel som replikgentagelser fra det ene kor til det andet, og man spørger nu og da, om der måske skal være en ekko-effekt. Ved »Sicut paradusus ...« i vers 13 er beskrivelsen så intens, at korene griber ind i hinandens replikker (nodeeks. 6). Noget lign. sker i vers 14, der ved »fistula ...« omtaler havens udsøgte og vellugtende frembringelser og i en hastigt vekslende kordialog lægger op til den intensiverede afslutning, hvor replikgentagelserne nu sker indenfor reel 8-stemmighed, men alligevel tæt dialogiserende (nodeeks. 7).

Motettens 2. del indledes på samme kontrapunktiske vis som 1. del, og i øvrigt skal særligt fremhæves det „flydende“ nodebillede i begge kor ved »quæ fluunt ...« i vers 15 (nodeeks. 8), gentaget på beslægtet vis ved »et fluent ...« i vers 16. Imellem disse to „strømmende“ partier findes i samme vers en intensiv karakterisering af nordenvinden, der påkaldes med et rytmisk livligt og energisk nodebillede i begge kor, der også her griber ind i hinanden (nodeeks. 9), og den blidere søndenvind, der søges hidkaldt med atb i begge kor, gentaget af sat i kor 1 og 3. gang med det 4. kor 2. Også her må man nok tale om madrigalstilens indflydelse. De sidste 16 takter er én lang og mest korvekslende opfordring til »min ven« om at »komme ind i sin have og nyde dens udsøgte frugter«, sluttende med en pompøst udbygget kadence i sidste „takt“ (nodeeks. 10).

I motettens 1. del er der, som en nøje parallel til takt 56 i »In lectulo meo«, oktaver mellem to stemmer, „retfærdiggjort“ ved hjælp af en punktering. Se s og b (+ cont.) i takt 37 i kor 2. I motettens 2. del er der i takt 6 oktaver mellem s i kor 1 og b (+ cont.) i kor 2, men c i bassen er formentlig valgt for ikke at få parallelbevægelse i de to cont.-stemmer, hvad i så fald ville være det eneste eks. på dette i satsen⁹⁷. Dette c kan ikke forstyrre a-mol-klangen, og den „tykke“ korklang med store A og lille c og e (en klang, der ellers ikke forekommer i motetten) kan vel „undskyldes“ med, at der kun er tale om et enkelt grundslag (og at tidens stemning gør klangen acceptabel?).

Oversigt 8

Pierre Bonhomme: Hortus conclusus

Kor 1	Kor 2
1. del 12 <u>Hortus conclusus</u> [imit.] <u>Hortus conclusus</u> fons signatus soror mea sponsa <u>hortus conclusus</u> fons signatus <u>fons signatus</u> emissiones tuæ [imit.] <u>sicut paradisus</u> <u>sicut paradisus malorum puniceorum</u> <u>cum pomorum fructibus</u> cypri cum nardo cypri cum nardo fistula et cinnamomum fistula et cinnamomum <u>cum universis lignis Libani</u> 2. del 14b Myrrha et aloe [imit.] cum omnibus primis unguentis quæ fluunt impetu de Libano 16 <u>surge aquilo</u> et veni auster <u>perfla hortum meum</u> et fluant aromata illius veniat dilectus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum et comedat fructum pomorum suorum et comedat fructum pomorum suorum <u>fructum pomorum suorum</u>	<u>Hortus conclusus</u> [imit.] <u>hortus conclusus</u> fons signatus <u>fons signatus</u> 13 emissiones tuæ [imit.] <u>sicut paradisus</u> <u>sicut paradisus malorum puniceorum</u> <u>cum pomorum fructibus</u> cypri cum nardo cypri cum nardo 14a fistula et cinnamomum fistula et cinnamomum <u>cum universis lignis Libani</u> cum omnibus primis unguentis 15 fons hortorum puteus aquarum viventium quæ fluunt impetu de Libano <u>surge aquilo</u> et veni auster et veni auster <u>perfla hortum meum</u> veniat dilectus in hortum suum et comedat et comedat et comedat <u>fructum pomorum suorum</u>

For begge motetter gælder, at grundakkorden er meget fremtrædende, kun sjældent anvendes 6-akkorder, men den harmoniske farve, der trods dette alligevel gør sig gældende, skyldes de ligeberettigede skalatoner og de på dem opbyggede dur- og molklange, motiveret af det melodiske forløb. Kadencer optræder kun i meget ringe omfang på andre trin i den valgte modus, i »In lectulo meo« næsten udelukkende i den doriske, således at de musikalske virkemidler helt overvejende er klangen (inkl. den især i »Hortus ...« forekommende spænding i de mange intervalbestemte synkopedissonanser) og den melodisk-rytmiske diktation. I øvrigt læser man med interesse, hvad José Quitin skriver i »The New Grove ...«: »I den harmoniske rigdom [NB ovenfor], den kontrapunktiske elegance, den melodiske kvalitet i de musikalske linier og især i den beherskede tekstbehandling er Bonhomme's musik nært beslægtet med Soriano og brødrene Nanino fra den romerske skole. Han må have kendt brødrene Nanino og Soriano, mens han opholdt sig i Rom«. (En nærmere omtale af disse navne må henvises til en større sammenhæng).

Både Erbach og Bonhomme hører hjemme i den periode, hvor flerkorigheden har sin store blomstring. En afgørende betydning for denne art af komposition og for den særlige fremførelsesform, der kaldes »cori spezzati«, fik Adrian Willaert.

Mulige opdelinger af det enkelte kor og de deraf flg. klanglige nuancer før Willaert skal ikke omtales nærmere her⁹⁸. Heller ikke detaljer i den derpå flg. udvikling⁹⁹.

Når der tillægges Willaert så stor betydning for denne korstil, så skyldes det bl.a. hans samling »Salmi spezzati« (1550) og disses antifonale udførelse i San Marco i Venezia. Men det er sagt¹⁰⁰, at pulpiturene i San Marco ikke er årsag til denne nyskabelse, men at deres eksistens i kirken også rent rumligt kunne understrege det antifonale i afsyngelsen af Davids-psalmerne. Og begge kor synger enkle og sluttede (kadencerende) satser til den fortløbende tekst, og tillige er hvert vers akkordmæssigt fuldstændigt udarbejdet.

Denne lit. musik afløses imidlertid hurtigt af værker af komponister som Lasso, Andrea og Giovanni Gabrieli m.fl.¹⁰¹. Det ensidige lit. præg og de satsmæssigt og fysisk adskilte (isolerede?) i sig selv i musikalsk henseende sluttede og i en akkordmæssig fuldstændigt udarbejdet sats deklamerende kor afløses af satser med andre tekster og madrigalstilens nære forhold til teksten, af en mere afvekslende satsteknik (f.eks. imitation), af en farverig klanglig udnyttelse af de mange mulige stemmekombinationer i to (eller flere) kor, af en mere nuanceret harmonik og med cori spezzati-teknikken som en speciel dramatisk mulighed, evt. som ekko. Hertil kommer den fakultative eller totale (colla parte) medvirken af instrumenter eller disses optræden som selvstændig „kor“-gruppe (»chorus instrumentalis«).

De omtalte motetter af Erbach og Bonhomme (inkl. formentlig også den sidstes »Inimicos nostros pelle«?) kan vel ikke helt „leve op“ til denne karakteristik. Det ligger nærmest at sammenligne dem med A. Gabrieli's type¹⁰², der viser den fra og med ham så udbredte brug af instrumenter og en moderat

„madrigalisering“. Det mådehold, der fremgår af motetterne, er måske årsagen til den kirkelige (lit.?) anvendelse? Om den vokale sats kan siges, at korene hos B. i udstrakt grad er selvstændige i akkordmæssig henseende (bl.a. på grund af de mange replikgentagelser (og dermed *fuldstemmighed*), der muliggør en (tilsigtet?) antifonal udførelse af den næsten helt syllabiske »In lectulo meo«), men at der også, og det gælder især ritornellen hos E., findes en række „tomme“ og uortodokst sammensatte akkorder i begge kor (forårsaget af stemmeføringsreglerne). Et resultat heraf må da blive, at der kun i de rent antifonale afsnit kan tales om to selvstændige grupper med hver fire stemmer, der akkordmæssigt hviler i sig selv. Hvor to kor synger sammen, er de klangligt afhængige af hinanden og kan derfor kun sammen danne den ønskede fulde akkord. Og denne *vokale* akkord er da „tilstrækkelig“ i sig selv, ligesom det enkelte kor er det i de antifonale afsnit, og har derfor ikke behov for instr. medvirken til opnåelse af de for akkorddannelsen nødvendige toner, hvorfor da, som det vel også er sket i 1628, den instr. medvirken ikke består i at supplere, men i fuld udstrækning at spille *colla parte*, d.v.s. fordoble samtlige de i „færdige“ akkorder klingende stemmer. Men en sådan forbobling *kan* være mere eller mindre påkrævet (alligevel!), alt efter den vokale besætnings størrelse og/eller de talmæssige forhold mellem stemmerne, og herved skabes da, især hvis der er balance mellem det vokale og de valgte instr., de særlige klangfarver, som vokalt + instr. kan give.

En sådan korteknik tillader altså en større eller mindre afstand mellem korene rent fysisk (*cori spezzati*). I den i 1628 indviede kirke findes to pulpitter, i nord og i syd, med en afstand på 25 – 30 meter. Såfremt de rent bygningsmæssigt var færdige, ville de være meget velegnede til antifonal udførelse, men de til dagen valgte kompositioner vil som helhed (dette er jo et skøn, eftersom kun Erbach's motet er kendt i skrivende stund!) næppe kunne realiseres med en så stor afstand mellem korene. Selv om f.eks. ritornellerne hos Erbach med deres 8st. homofoni og enkelte afsnit kunne udføres med en endda ret stor afstand, så sigter satstypen mod en så mangfoldig udnyttelse som muligt af et 8st. mønster af tæt sammenvævede stemmer. Og det trods de muligheder, der kunne ligge i korenes selvstændige „farve“!

Hverken Me. eller nogen anden eller nogetsteds giver oplysning om korenes placering i 1628. Muligheden af at gøre brug af kirkens kor må helt afvises, idet der erindres om den tidligere omtale af dette „rum“s beskedne omfang, hvortil kommer, at de mange gejstliges medvirken og deres selvskrevne tilstedeværelse i koret har udelukket enhver mulighed for at give plads til andre. Så ville det være mere troværdigt at tale om det på den tid endnu tomme orgelpulpitur (hvis det da var stort nok!).

Det skal tilføjes, at valget af de to komponister ved denne kirkeindvielse vel også har været med til at give højtideligheden sit særlige præg(?) (om dette se også nedenfor), men hvad enten det er tilsigtet eller ej, så synes de to navne at være næsten ukendte på de danske breddegrader dengang¹⁰³. Det gælder især den ellers i store dele af Europa værdsatte Bonhomme¹⁰⁴. (Be-

mærkning: det kan vel næppe have undgået den ortodokse og polemiske superintendent, at begge disse to komponister var katolikker! Perspektivet kan ikke udbygges yderligere her).

Gloria Patri ...

Selv om Me. har brugt udtrykket »Til Beslutning ... bleff paa det sidste siunget ...«, så følger alligevel »Gloria Patri ...« med 3 × Amen. Denne doksologi kan næppe have nogen lit. funktion (især da ikke, hvis de to motetter har skullet „ledsage“ menigheden ud af kirken!). Den må være superintendents private afslutning på den trykte beretning i 1633, og den er med sin trinitariske opbygning meget velegnet som en sidste understregning af dagens og kirakens navn (og den ortodokse prædikens inddeling?).

Doksologien er iflg. traditionen af finde 1. i tidebønnen før den afsluttende antifon i afsyngelsen af Davids-Ps. og i cantica og hymner og 2. i messens intr., der jo oprindeligt bestod af en hel ps., hvor antifon og ps.-vers vekslede og med doksologien ligeledes placeret efter sidste vers før den afsluttende antifon. Men i 1628 står doksologien helt alene.

I forbindelse hermed må kort nævnes, at Me. side 242 i sin beretning skriver flg.: »Saa vilde vi da Enfoldelig bekiende vor Christelig Apostoliske Troe / at vi Troe paa GVD Fader / vi Troe paa JEsu CHristum / hans Søn den Enbaarne / vi Troe paa den Hellig Aand / oc slutte med Hieronomi Doxologia: Gloria Deo Patri, & Filio, & Spiritui Sancto, sicut erat in principio, & nunc, & semper, & in Secula Seculorum. Ære være GVd Fader / Søn / oc Hellig Aand / som verit haffver aff Begyndelsen / oc nu oc altid / oc i al Evigheds Evighed / Amen! AMEN!

Denne »Hieronomi Doxologia« (kan forfatterskabet bekræftes?) er en let variant (ordet »Deo«) i forhold til den (vor) traditionelle ordlyd. Fra kyndig side¹⁰⁵ har jeg fået oplyst, at det kan se ud til, at denne variant (eller parallelle udformning?) har været brugt i den græksprogede kirke ved siden af vor form, men at en speciel behandling af dette emne tilsyneladende ikke findes.

M.h.t. selve doksologien kunne man spørge, om Me. i ordet »Gud« finder en vis overrensstemmelse mellem den apostolske bekendelse og doksologien i Hieronymus' version og derfor vælger H.s?

Og dernæst: i forordet til sin salmebog 1569 fortæller Th., på side d, at »de Christne i Østerlandene oc Grecken brugede Christelig sang paa deris maal« og at derefter »i de Vesterlande / ... bleffue mange Gudelige verss ... [og] ... mange skøne Hymner ... dictet / ...« (og han nævner en række navne), og det skete »den fattige bedrøffuit oc atspredde Christendom til trøst oc vnderuisning imod den store forfølgelse / oc mange Ketters Suermerij«. Og herefter skriver han: »Oc er det merckeligt / at Hieronimus dictet den bekiendelse om den hellige Trefoldighed. *Gloria Patri ... Amen*. Det er Ære være Gud[!] Fader ... Amen« (begge tekster med traditionel ordlyd). Og siger derefter, at Hiero-

nymus sendte sin doksologi til pave Damasus (366 – 384) i Rom (i et brev, som man fra videnskabeligt hold (iflg. min nævnte kilde) anser for uægte), for at afsyngelsen af den efter hver psalme kunne være »till en prøffuelse om de Arrianer: huilckit ocsaa skede« (arianerne »nectede Christi Guddom«). Den skulle altså være affattet med kætterjagt for øje! Og det skulle ske på den måde, at man lyttede efter, om »hand enten tagde stille / naar disse ord blefue siungen / eller oc hand sang / Ære være Gud Fader ved Sønnen etc.« (der jo er den originale ordlyd. Med hvor stort held denne kætterjagt gennemførtes, siges der ikke noget om. Og hvordan med den praktiske udførelse, når nogle skulle føje et ord til?). Men der er det mærkværdige hos Th., at ordet »Deo« mangler i den latinske tekst. Er det en forglemmelse? eller en fejl i trykningen? Men når han oversætter til dansk, så er ordet med! Om eller i hvor høj grad ordet kan have med de teologiske stridigheder at gøre, skal ikke behandles her, men man kan ikke undgå at bemærke dets tilstedeværelse i den ordlyd, som Th. lægger i munden på den potentielle kætter! (se side dv øverst). I øvrigt kan Th.s omgang med doksologi-teksten måske tolkes som en bekræftelse på den før omtalte ligestilling mellem de to versioner?

Imidlertid kan denne i sig selv interessante (teologiske) diskussion in casu, under henvisning til at Me.s brug af doksologien i prædikenen ikke forlanger musik, og at den afsluttende doksologi formodes at være af privat karakter, næppe gøres yderligere relevant hverken i lit. eller i musikalsk henseende, så den skal ikke føres videre her.

Addenda 1 og 2

1. Om ritualet (i 1628) og dets særpræg

Et naturligt spørgsmål ville være: er det indvielsesritual (eller måske snarere -forløb), der fremgår af Me.s beretning, det for den lutherske kirke sædvanlige? Hertil kan kun svares nej (når bortses fra mulige processionser og andre ydre ting)¹⁰⁶. De lutherske kirkeordninger har langt frem i tiden (næsten) ingen bestemmelser om kirkeindvielse, fordi ordet indvielse var belastet med den katolske kirkes opfattelse af hellighed og overnaturlig kraft. L.s indstilling refererer Me. selv i sin beretning side 128, hvor han gengiver L.s tale (prædiken?), delvist ordret citeret, ved indvielsen og velsignelsen af slotskirken i Torgau i 1544. De centrale ord er her ordet og bønne (1. Tim. 4,5), som L. (polemisk) beskriver som henholdsvis »det Rette Vievand« og »Røgelsse-Karet«, en omvurdering af begreberne, der helt udelukker den katolske opfattelse. Og L. siger: »Men skabningen får ingen ny kraft, men bliver bekræftet i sin forrige kraft. Men djævelen søger noget andet og vil, at skabningen skal have ny kraft og magt ved hjælp af hans abespil«¹⁰⁷.

I Enc. sacra side 26 (ill. 8) lyder Me.s indvielsesord: »TIL en gudelig Begyndelse paa voris forhaffvende Christelig Verck / oc Hellig Gierning / Effter

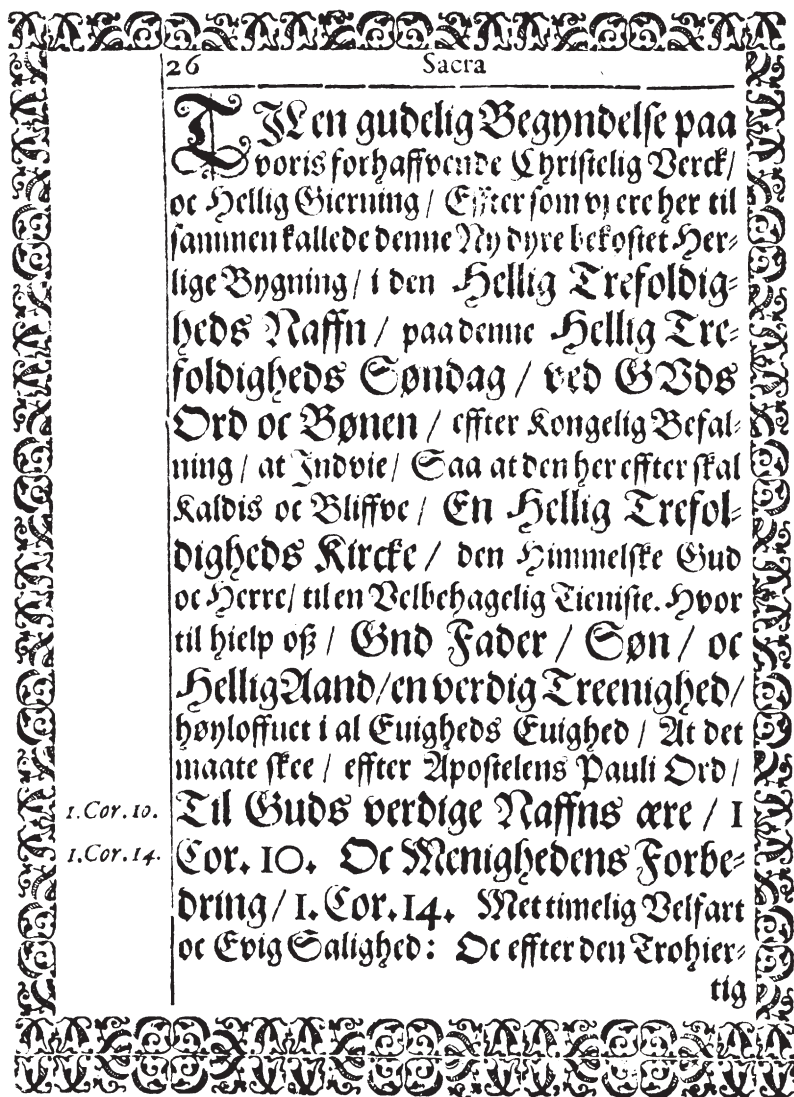


Illustration 8.

Indvielsesordene (side 26 i Encoenia sacra)
 Det Kgl. Bibliotek

som vj ere her til sammen kallede denne Ny dyre bekostet Herlige Bygning / i den Hellig Trefoldigheds Naffn / paa denne Hellig Trefoldigheds Søndag / ved GVds Ord oc Bønen / effter Kongelig Befalning / at Indvie / Saa at den her effter skal Kaldis oc Bliffve / En Hellig Trefoldigheds Kircke / den Himmelske Gud oc Herre / til en Velbehagelig Tieniste ...«. Der er altså ikke tale om en egentlig indvielsesformel¹⁰⁸.

Men er Me.s kirkeindvielse da karakteristisk for hans tid eller måske for ham selv? Der foreligger næppe eks., der kan godtgøre det. Om Christianopol's nye kirke (»... af Grunden saa Kosteligen Opmuret« (Enc. sacra side 73) efter svenskernes ødelæggelse af den første kirke i 1611) ved vi fra visitatsbogen, at Me. prædikede ved et præstekonvent den 30. maj 1624 og samtidig beså kirken, der nylig (datoen anføres ikke) var blevet indviet af den lokale præst Jacob Raffn. Men der foreligger (mig bekendt) ikke oplysninger om denne gudstjenestes forløb, og det kunne måske have sin interesse bl.a. af den grund, at også denne kirke kom til at hedde Trefoldighedskirken¹⁰⁹.

Det kunne da se ud til, at det lit. forløb ved kirkeindvielsen den 8. juni 1628 var en unik begivenhed. Og når man tænker på kongens særlige interesse for og planer med sin by, der også på titelbladet i Enc. sacra kaldes »den Kongelig Christian-Stad«, så er indvielsen i al sin egenartede fylde og fest velmotiveret. Det blev da nærmest en skæbnens ironi, at kongen, på grund af krigen i Tyskland, ikke selv kunne være til stede, men formentlig har ladet sig repræsentere af »Herr Jørgen Vrne til Alsloff Ridder / paa den Tid Høfuitzmand i Christianstad oc Kong: Maytt: Befalningsmand offver Christian Stads Leen ...«, som Me. nævner som den første i sin »Fortegnelse ...«, der følger umiddelbart efter fortalen. Me. selv anfører ikke Jørgen Urne som kongens stedfortræder, men La. siger således (tro ham!) i sin bog (se note 8) side 11. I øvrigt hverken omtales eller beklages kongens fravær noget sted i Me.s beretning.

2. Om den 21. marts 1632

Der er gjort opmærksom på, at Me. end ikke nævner, endsige beklager kongens fravær i 1628. Heller ikke fra kongen selv er der udtalelser om dette forhold. Ej heller i relevante bøger eller sammenhænge. (NB dog, at det missive, der er henvist til i note 15, *kan* tolkes som kongens erkendelse af ikke at kunne være til stede. Teksten i dette missive er gengivet her i artiklen side 90).

Gådefulde er også de oplysninger, som man kan læse i La.s bog¹¹⁰: »... Benedictidag 21. marts 1632, såsom ett gammalt ceremoniale angifver, infann Konungen sig sjelf i sin nyanlagde stad och höll ett högtidligt *Te Deum* i templet samt talade derefter från den höga rådhustrappen til stadsboerne, helsande dem med de latinske orden: *Pax Vobis*, hvilke ord äfven blivitt satte över ingången till det nuvarende rådhuset, såsom den frejdade konungens minnesvärde helsning till stadens innevånare för everderlig tid. Vid samme tillfälle,

i närvaro af Danmarks rikskansler Christian Friis och riksmarsk Jørgen Urne samt en stor svit af riddersmän, öfverlämnade Konungen privilegiebrevet till de båda borgmästarne Ole Svendsøn Föch, förflyttad från Vehe, och Claus Hanssøn Gueloff, förflyttad från Aahus. Nycklarne till stadsportarne öfverlämnades åt kommandanten i den befästade staden, Gert Ranzow«. I en fodnote skriver La.: »En afskrift af ifrågavarende ceremoniel, som lærer förvaras i geheimearkivet i Köpenhamn, har följande lydelse: *Ceremoniel vid invielsis-actus og Te Deum S:t Benedictidag 1632 udi den funderit og vel byggit by Christianstad, efter kongl. Maj:ts anordning og nådigste befaling*«.

Når La. placerer kongen på »den höga rådhustrappen«, så må det undre, idet byens første rådhus först blev indviet i 1735!¹¹¹ (Og derfor har der heller ikke været nogen rådhusbrand i 1678 (se La. side 12!)). Var rådhustrappen blevet bygget i et derefter afbrudt byggeri? Eller han han taget fejl og mener trappen til huset på nabogrunden over mod kirken, tilhørende borgmester Oluf Svendssen, hvor Chr. 4. boede, når han var i byen? Men kan den kaldes »höga«?). La.s oplysninger om privilegiebrevets overrækkelse til de to borgmestre har indtil denne dag ikke kunnet bekræftes. For Rantzau's vedkommende er oplysningen klart uden forbindelse med virkeligheden. Han var aldrig kommandant i Christianstad og døde i øvrigt i 1627!

Begge disse ceremonier med deres dokumenter og nøgler – og i overværelse af kongen og rigets fornemste mænd – vil man umiddelbart tildele en overordentlig stor historisk betydning, både i sig selv og især fordi de er foretaget efter kongens anordning og nådigste befaling, og det må derfor være helt uforståeligt, at der ikke kan findes bekræftelse på sådanne kongelige og høj-officielle tildragelser. Hvor har La. sin viden fra? Og han gentager sin „viden“ side 23!

Kommet så langt blev det mig muligt – efter henvendelse til fhv. museichef i Kristianstad Thorsten Andersson, hvem jeg er megen tak skyldig for værdifuld korrespondance og for fin service – at gøre flg. bemærkninger:

Kristianstadsbladet's tekst på side 54 i jubilæumsnummeret fra 1964 – »Når Kristianstad fyldte 250 år ...« (kun en ganske kort notits!) har jeg ved en første gennemlæsning (jeg erhvervede mig dette nr. af bladet i 1977 eller '78) forstået på den måde, at der med 250-året mentes 1864. Der nævnes jo kun byens *navn*. Og når der umiddelbart efter siges, at der 50 og 100 år senere var langt større festligheder, så stemmer det jo fint med årene 1914 og 1964. Festlighederne i disse to år dokumenteres i hvert fald klart i og med samme nr. af bladet. Men den korte notits slutter med en parentes med datoen 21.3.1882! Og i referaterne i de lokale aviser (som jeg modtog med så stor glæde og interesse) står som *en selvfølge*, at 250-året beregnes fra 1632! Og overskriften over den korte notits skal altså referere til *det* år, hvad, forekommer det mig, ikke er helt indlysende med den opstilling, der er foretaget. (Hvornår har man, før 1882, hørt om årene '32 og '82 som *jubilæums*-år?). Og så spørger man videre, refererende til de »50 og 100 år senere«: var der *jubilæums*festligheder også i 1932 og 1982? (Eller har man undladt at feste, fordi man ikke havde tillid til

La.s oplysninger?). Og i avisreferaterne siges der i øvrigt intet om, hvorvidt der i 1864 havde været festligheder i anledning af *de* 250 år! Motiveringen for en fest i 1864 ville være byens grundlæggelse i 1614, men en begrundelse for en fest i 1882 kan kun være det for os i dag (endnu?) ikke dokumenterede besøg – eller i hvert fald de påståede begivenheder – i 1632. Og dette besøg havde dobbelt karakter: dels *Te Deum* m.v. i kirken, dels *Pax Vobis* m.v. på pladsen ved det endnu ikke opførte rådhus.

Ordet „indvielse“ er umiddelbart forståeligt i forbindelse med en kirke, men i referaterne fra 1882 tales der ikke mindre end tre gange om Kristianstad's indvielse, altså *byens* indvielse! Det må være den kirkelige begivenhed, der har „smittet af“ på ordvalget. Men det er et højst mærkværdigt ord, når det drejer sig om en bys jubilæum. Det må kunne begrundes.

Netop i 1882 – før eller efter festen? – udgav La. sin bog »Historiska skizzer ...« med de for os i dag så besværlige oplysninger om kongens besøg i 1632 og de dertil hørende ceremonier. Kan det være foregået på den måde, at La. i 1882 ud fra sine (nylig fundne?) kilder har gjort byen opmærksom på, at det først var i 1632, byen fik sin endelige kommunale og kirkelige selvstændighed og kongelige „konfirmation“, og at man derfor burde fejre denne begivenhed? Og byen og dens mænd har altså taget La.s oplysninger alvorligt og følger dem op ved at gøre en, omend beskeden, fest – beskeden, fordi der *havde været* en 250-års fest i 1864? – på byens rådhus. Det er altså officielt, det der foregår i 1882. La. må være helt sikker i sin sag, når han accepterer at tage del i en sådan fest, for man kan ikke rigtig få sig selv til at antyde, at han har ført byen bag lyset!

For mig at se styrker alt dette formodningen om, at der foreligger dokumenter om 1632, men at de så på et eller andet tidspunkt er forsvundet. Selv om man jo ikke kan komme udenom, at La. er lidt utroværdig nu og da, så forekommer det mig, at en fest på det plan i 1882 peger i retning af, at man (denne gang!) må tro ham og at der findes historiske beviser for det, der skete i 1632.

Men det er stadig gådefuldt, at der intet spor er af disse beviser. Ikke engang af det konkrete »Ceremoniale ...«, om hvilket man må sige, at den sproglige formulering af ceremoniellets ordlyd synes helt i overensstemmelse med tidens sprogbrug. Den virker ægte. Allerede i 1978 kunne Landsarkivet i Lund venligst meddele mig, at »Ceremoniale ...« ikke findes i Kristianstad's stadsarkiv, der opbevares i Lund. Trods gentagne forsøg og megen værdifuld hjælp er det heller ikke lykkedes mig at opspore dette dokument hverken på Det kgl. Bibliotek eller i Rigsarkivet (tak til Rigsarkivet v/fru Edit Rasmussen). Min henvendelse til Landsarkivet i Lund i sept. – okt. 1986 (se note 27) tog også sigte på at finde materiale dér vedr. 21. marts 1632, men heller ikke denne specielle og kvalificerede undersøgelse bragte nyt for dagen.

Når der i det af La. nævnte ceremoniale bruges ordet „invielsisactus“ – cf. de lokale avisers referater – så må man spørge: hvad er det, der indvies? Kirken er indviet i 1628, men på det tidspunkt var såvel alter som prædikestol af midlertidig karakter, overflyttet fra skolen, der fungerede som kirkesal indtil

1628, og om et orgel tales der slet ikke, selv om man må formode, at der har været behov for i hvert ét orgelpositiv til de store korværker. Kirkens orgel¹¹² er formentlig blevet nogenlunde færdigt som instrument o. nytår 1632, og med udførelsen af forskellige arbejder i forbindelse med instrumentet kan man sige, at det i det store og hele var afsluttet i marts 1632¹¹³.

Sådanne potentielle indvielser er vel nærmest at betragte som kontroversielle handlinger for en luthersk-ortodoks kristendomsopfattelse¹¹⁴. Og i givet fald: ville disse handlinger alene give anledning til at synge *Te Deum* (og evt. hvilket?)? Eller skyldes denne – tredelte – lovsang ikke lige så meget kongens tilstedeværelse? Og i øvrigt: ville det ikke have været naturligt, om superintendenten havde fungeret ved den lejlighed? Det forlyder der ikke noget om. Og såfremt kongens besøg i 1632 virkelig var en realitet, så kunne man måske også tænke sig, at Me. ville omtale det i sin bog. Den er jo fra 1633.

• In summa: forsåvidt begivenheden har fundet sted den 21. marts 1632 – og de førømtalte avisreferater tager det som givet – så må motiveringen være dels den, at kirken nu er færdig både ude og inde, dels at kongen først nu kan være til stede i sin kirke og i sin by og derfor ønsker en kirkelig-musikalsk markering efterfulgt af den kgl. meddelelse om byens (endelige?) selvstændighed, nu demonstreret ved privilegiebrevet til borgmestrene og nøglerne til kommandanten. Og kongen hilser byen og dens borgere med ordene – vel også dikteret af de nu overståede krigeriske tilstande – »*Pax Vobis*«, der stadig læses på byens af Chr. 4.s stil prægede centrale del af rådhuskomplekset (fra 1890), beliggende netop på den af kongen selv anviste grund til dette formål, d.v.s. vis-à-vis Kgl. Maytts Platz (området øst for Store Torv), hvor Kgl. Maytts Hus skulle have været opført¹¹⁵.

Men endnu et spørgsmål må stilles: hvordan er det muligt for kongen at være i Christianstad den 21. marts, når der foreligger en række breve fra ham i dagene 19., 20. og 23. marts, alle fra Glückstadt?¹¹⁶

Nodeeksempel 1

33 *vers 2a*

Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men

Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mine Do-mi-nus nos-ter, quam ad-mi-ra-bi-le est no-men

tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra.

vers 5

tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra. Quid est ho-mo,
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra. Quid est ho-mo, quod memor
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra. Quid est ho-mo,
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra. Quid est ho-mo, quod memor

Nodeeksempel 2

46

quo - ni - am vi - si - tas e -

quo - ni - am vi - si - tas e -

quo - ni - am vi - si - tas e -

quo - ni - am vi - si - tas,

quod memor es e - ius? aut fi - li - us ho - minis, quo - ni - am vi - si - tas.

es e - ius? aut fi - li - us ho - minis, quo - ni - am vi - si -

quod memor es e - ius? aut fi - li - us ho - minis, quo - ni - am vi -

es e - ius? aut fi - li - us ho - minis, quo - ni - am vi - si -

51

um? glo -

um vi - si - tase - um? glo - ri -

um? glo -

vi - si - tas e - um? glo -

vers 6

e - um? Mi - nui - sti e - um pau - lo mi - nus ab an - ge - lis.

- tas e - um? Mi - nui - sti e - um pau - lo mi - nus ab an - ge - lis,

- si - tas e - um? Mi - nui - sti e - um pau - lo mi - nus ab an - ge - lis,

- tas e - um? Mi - nui - sti e - um pau - lo mi - nus ab an - ge - lis.

Nodeeksempel 3 *In lectulo meo*

Pierre Donhomme

In lec-tu-lo me - - - - o, in lec-tu-lo me-
 In lec-tu-lo me - o, in lec-tu-lo me-
 In lec-tu-lo me - - - -
 In lec-tu-lo me-

Nodeeksempel 4

et non in-ve-mi, et non in-ve-mi, in-ve-
 et non in-ve-mi, et non in-ve-mi, in-ve-
 et non in-ve-mi, et non in-ve-mi, in-ve-
 et non in-ve-mi, et non in-ve-mi, in-ve-
 -lūm et non in-ve-mi, in-ve-me-rant me
 -lūm et non in-ve-mi, in-ve-me-rant me
 -lūm et non in-ve-mi, in-ve-me-rant me
 -lūm et non in-ve-mi, in-ve-me-rant me

Nodeeksempel 5

57

ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me a, quem

ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me - a, quem

ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me - a, quem

ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me - a, quem

ieu-ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me -

ieu-ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me -

ieu-ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me -

ieu-ve-mi quem di-li-git a-mi-ma me -

60

di-li-git a-mi-ma me a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

di-li-git a-mi-ma me a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

di-li-git a-mi-ma me a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

di-li-git a-mi-ma me a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

a, quem di-li-git a-mi-ma me - a

Nodeeksempel 7

53

cunctis munda cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-be-

cunctis munda cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-be-

cunctis munda cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-be-

cunctis munda cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-be-

cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-beat, cum

cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-beat, cum

cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-beat, cum

cum te-mi-neris lig-nis, cum te-mi-neris lig-nis Li-beat, cum

Nodeeksempel 7 (fortsat)

[illegible]

Nodeeksempel 8

1/4

- - - - - int impetu de Li-ba-no
 - int, gæs flüent impetu de Li-ba-no
 - int, gæs flüent impetu de Li-ba-no
 - - - - - int impetu de Li-ba-no

gæs flü - - - - - int impetu de
 gæs flü - - - - - int, gæs flüent impetu de
 gæs flü - - - - - int, gæs flüent impetu de
 gæs flü - - - - - int impetu de

#

Nodeeksempel 9

18

Surgere a quo lo, surge a quo lo, surge a quo lo
Surgere a quo lo surge a quo lo, surge a quo lo
Surgere a quo lo surge a quo lo, surge a quo lo
Surgere a quo lo surge a quo lo, surge a quo lo

Libera me Surge a quo lo, surge a quo lo
Libera me surge a quo lo, surge a quo lo et veni ad me
Libera me surge a quo lo, surge a quo lo et veni ad me
Libera me surge a quo lo, surge a quo lo et veni ad me

65

Nodeeksempel 10

[illegible]

Forkortelser

a	alt	KR	Kirkeritual(et) 1685
b	bas	L.	Luther
b.c.	basso continuo	La.	Larifari (= L. Feuk)
c.f.	cantus firmus	lit.	liturgisk
cf.	confer (sammenlign)	LU	Liber usualis
Da. Ant	Dansk Antifonale	Luk.	Lukas(-ev.)
DBL	Dansk biografisk Leksikon	M.	Mester eller Magister
DDK	Den danske Koralbog	Ma.	Markus(-ev.)
DDS	Den danske Salmebog	Me.	Medelfar
distr.	distribution	Miss.	Missale
EKG	Evangelisches Kirchengesangbuch (her Stammausgabe)	Mt.	Mattæus(-ev.)
elev.	elevation	NT	Ny testamente
Enc.	Encoenia (sacra)	op. cit.	opus citatum
ep.	epistel	ord.	ordinarium
ev.	evangelium	ps.	psalme (Davids)
Grad.	Graduale	r.	recto
GT	Gamle testamente	s.	sopran
instr.	instrumental(t), instrument(er)	t.	tenor
intr.	Introitus	Ta.	Tausen
Jesp.	Jesperssøn	Th.	Thomissøn
Joh.	Johannes(-ev-)	Tim.	Timotheus
KO	Kirkeordinans(en)	trin.	trinitatis
		v.	verso
		VSS(r)	Veni Sancte Spiritus (reple)
		∞	Versus

Noter

1. *Kong Christian IVdes Skrivcalendere for Aarene 1614 og 16*. I Nye Samlinger til den Danske Historie, 2. bd. side 91 – 114.
2. Citatet kan bl.a. læses i Thorsten Andersson og Gunnar Lindbom *Boken om Kristianstad*, Stockholm 1976, side 39. Diorama side 40.
3. I *Corpus Constitutionum Daniæ* bd. III side 401f. 389. 1612 19 decbr. (Halmsted) Missive til borgmestre og råd i Væ om, at de, da en part af dem, som boede i Væ, skulle begynde at bygge huse på det sted, som byen tilforn stod, og da vi ere til sinde at lade forflytte byen på et andet belejliger sted, alvorlig indtil på videre besked skulle forbyde, at noget hus opbygges på det sted, som byen tilforn stod. Om datoen 13. marts 1612 se *op. cit.* af Axel Kroon m.fl. (i note 5 her) side 107.
4. *ibid.* side 419 – 422.
5. *ibid.* bd. IV side 1 – 5. Her også bl.a.: »... Daa haffue Wij aff Wor synderlig gunst och naade naadigst wndt och giffuett saa och hermed wnde och giffue for(skreff)ne Christianstadtz borgere dette effterskreffne waben till deris rette stadz waaben, nemlig tuende gule löffuer udi blaat feld hollende emellom dennom (her er kongens kronede navnchiffer tegnet i Brevet), efftersom det her hooz findis affmalitt«. Citeret efter A. Thiset *Skaanske by- og herredsvåben i den danske tid*, København 1976, side 6f., udg. af Dansk-Skaansk Forening som særtryk af artiklen i *Historisk Tidsskrift för Skåneland v/Martin Weibull och Lauritz Weibull*, Lund 1903, bd. 1 side 333 – 362. Se især det i note 2 her omtalte værk *Boken ...* side 57 med ill. af privilegiebrevet. Byens våben ses i farver bl.a. på omslaget til Axel Kroon m.fl. *Staden vid Helgø*, Kristianstad 1964. Såvel fundamentsbrev som privilegiebrev er gengivet i Karl Enghoff *Kristianstad 1614 – 1914*, Lund 1914, side 110 – 114. I den første sætning i *Boken ...* (se note 2 her) siges, at Chr. 4.s valg af »de svenska färgerna« ser ud som »en ond aning«, men valget af gult og blått til »kongens by« er ganske enkelt et udtryk for en gammel dansk tradition. Foruden til leksika og lign. kan henvises til f.eks. Nicolao Helduadero *Historiarum sacrarum Encolpodion*, Kiøbenhaffn 1634, side 320r, hvor det bl.a. hedder: »De gamle Konger til Dannemarck haffue vdi begyndelsen ført i deris Skilt oc Insignijs 3. Løwer met blaa Farffue / staaendis paa gul Platz ...«. At farverne er byttet om, er underordnet i denne sammenhæng.
6. Om kongens syn (drøm?) se bl.a. *Boken ...* (i note 2 her) side 8 og Hans Holmberg *Glæde over Danmark*, volum 1, Om dansk-svensk möten, Kristianstad 1986, side 55ff.
7. Yderligere oplysninger i de i note 2 og 5 her nævnte to bøger *Boken ...* og *Staden ...*.
8. Litteratur vedr. kirken: C.G. Brunius *Konstanteckningar under en resa år 1849*, Lund, 1851, side 692 – 721. – Sixten Ohlson *Heliga Trefaldighetskyrkan i Kristianstad*. En rundvandring. Kristianstad 1972. – L. Feuk (Larifari) *Historiska skizzer och Silhouetter från Christianstad*, 1882, side 5 – 12. – F.R. Friis *Trefoldighetskirken i Christianstad*, København 1887. – Albin Bolmstedt *När Kristianstads kyrka byggdes och invigdes*. Malmö 2/1926. – Mattheus Lundborg *Heliga Trefaldighetskyrkan i Kristianstad. Beskrivning och Historia*. 2 dele. Kristianstad 1928. – v/Ingemar Björck *Heliga Trefaldighetskyrka och församling i Kristianstad*. Kristianstad 1978. Med en fyldig og ill. artikel af Thorsten Andersson (»Heliga Trefaldighetskyrkan i Kristianstad under 350 år«) og en ligeledes ill. artikel af Hans Blomberg (»Seklens röster om Trefaldighetskyrkan«), hvori omtales bl.a. den også under andre synsvinkler interessante danske bog af Arent Berntsen (Bergen) *Danmarckis oc Norgis Fructbar Herlighed* fra 1656 med betragtninger og vurderinger af bl.a. Linné, Hülphers, danskeren Molbech og Brunius. (Kirken er også ganske kort omtalt i Jens Lauritsøn Wolf *Encomion regni Daniae. Det er: Danmarckes Rjges Lof* / ... fra 1654, side 648). – Se også bl.a. artikel i Thorsten Andersson Gunnar Lindbom *Vägvisare till 50 Kyrkar i Kristianstadsbygden*. Turistnämnden i Kristianstad (uden år), Siegrun Fernlund *Kyrkor i Skåne en kulturhistoria*, Lund 1980, og Thorsten Andersson, Gunnar Lindbom *Kristianstad en bildkavalkad genom fyra sekler*, Kristianstad 1984, side 40 – 47. Endnu skal henvises til det 100 sider store jubilæumsnummer af *Nyaste Kristianstadsbladet* nr. 114B, Onsdagen den 20. maj 1964. Det har titlen »Kristianstad 350 år«. Om kirken se bl.a. side 8 – 9.
9. »... en Kircke vdi wor Festning Christianstad att opbygge, ...«. Gengivet i *op. cit.* af F.R. Friis (i note 8 her) side 32.
10. P.M. Östrupii et Matthiæ Jani Liber Visitationis Scanensis. Udg. (med en indledning) under titlen *Visitatsbog for Lunde Stift* 1611 – 1637 af Bjørn Kornerup som bd. 1 i *Lunds Stifts Her-*

- daminne* Serie I, Urkunder och aktstycken, Lund 1943, v/Gunnar Carlquist. Original på Rigsarkivet i København: Bibliotheca Thottiana VII side 463 nr. 1386.
11. I *Lunds Domkyrkas Jubelfest den 1. och 2. september 1845*, Lund 1845, siges, at der med kristendommen som statsreligion »opbygdes ... ikke blot kyrkor, utan tempel, sådana som det vi i dag för andra gången indvige« (fra Bergquist's prædiken nederst side 9). Her bruges ordet »tempel« om en stor kirkebygning, og dette adjektiv kan jo med rette anvendes også om Christianstads kirke som færdig bygning – forstået som en nuance føjet til den første motivering for brugen af dette ord.
 12. Se den i note 2 og note 5 anførte litteratur, henholdsvis »*Boken ...*« og »*Staden ...*«.
 13. Missivet omtales i *Kancelliets Brevbøger*. I brevet til de gejstlige læser man bl.a.: »... jeg acter samme M. Jørgen for samme indvielse saa høyt skee kand, at straffe, och samme mulctam at perpetuere til hospitalet sammested ...« Det slap provsten dog for. (Brevet i *Bricka og Fridericia's* udgave bd. II side 135).
 14. *Lunds Stifts Herdaminne* v/S. Cawallin, Lund 1858, 5. del side 2 – 3. Artiklen i dette værk er en biografi af Jørgen Christophersen.
 15. Omtalt i *Kancelliets Brevbøger* side 403. Ordlyden i *Skaanske Tegnelse* V. 302.
 16. I Niels Slange: *Den Stormægtigste Konges CHRISTIAN den Fjerde ... Historie*, sammenskrevet af N.S. ... igiennemseet og af Archiv-Dokumenter forbedret af Hans Gram. København 1749 (1 – 3 og 4) kan man side 639 læse bl.a.: »Indeværende Aar blev udi Christian-Stad som strax efter dend Calmarske Kriig paa de yderste Grændtzer udi Bleginde imod Sverige var blefven anlagt, dend store Kirke ganske færdig, saa at dend af Biskoppen Mads Jensen Lund strax til GUDS Ære og Dyrkelse blev indviet. Saaledes vilde Kongen, i hvor haardt hans Hierte af Sorg og Bekymring over Krigen og hans Fienders Vold og Overlast var beklemt, dog ikke forsømme dend Pligt og Frygt, som hand var sin GUD skyldig«. (se 3. part i 1. bd.).
 17. Efter Rørdam *Kirkehistoriske Samlinger* IV, 5 side 18f. Artiklen (side 1 – 55) er en biografi v/ Holger Fr. Rørdam med titlen Dr. theol. Mads Jensen Medelfar, biskop i Lund.
 18. Se *Kristianstads högre allmänna läroverk 1900 – 1965* v/ Bengt G. Söderberg (= del IV i værket *Sveriges studenter*, Malmö 1968) side 12 og *op. cit.* (i note 10 her) side 107f.
 19. Det er vel bl.a. sådanne betragtninger, der bidrager til Karl F. Hansson's karakteristik: »Ortodoksiens mennesker var alle mere eller mindre dualister. Hos dem fandtes på den ene side en naiv ureflekteret tro og på den anden side en eksempeløs råhed og tøjlesløshed« (i *Föreningen Det gamla Lund*, Årsskrift XXXIV side 12).
 20. Citeret efter Bjørn Kornerup *Frederiksborg Statsskoles Historie 1630 – 1830*, Gyldendal 1933, side 27. Se også Grundtvig's (ibid. omtalte) »Og det var fjerde Kristian« i *Roskilde-Rim*, København 1814, side 133 – 136.
 21. I Kornerup *Til Lunds Stifts Kirkehistorie i det 17. Årh.*, C.W.K. Gleerup, Lund 1944, side 13. Kildegrundlaget for denne skildring er »for størstedelen« (side 6) det i note 10 her nævnte værk. Denne udtalelse kan suppleres med kansler Friis' af Sivert Grubbe refererede ord: »Denne Prædikant kan med Ret og Skjel kaldes en Orator Danicus« (i *Danske Magasin*, Række, bind 4, København 1878, side 44 (citeret i *op. cit.* (i note 14 her) i Serie II, Biografier I, 1980, side 95, i Krister Gierow's biografi af Me. (side 94 – 102)). Citatet forekommer allere (i lidt anden ordlyd) i biografien i *op. cit.* (i note 14 her), 1. del, Lund 1854, side 38. Se i øvrigt biografi i bl.a. D.G. Zwergius *Det Siellandske Cleresie ...*, København 1754, side 542ff., og i DBL v/Bjørn Kornerup.
 22. Korrigeret allerede i 1887 af F.R. Friis i det i note 8 her nævnte værk. Se bogens note 3 side 18. Når S. Cawallin i 5. del side 3 i det i note 14 her nævnte værk siger, at »mäster Jørgen fick derwid [ved kirkeindvielsen] endast spela en underordnad rol såsom assistent«, så er det vel ikke hverken en ydmygelse eller en straf at få tildelt Actus tertius i indvielsesceremonien umiddelbart før superintendentens udlægning af de tre oplæste tekster. I sin betegnelse betegner Me. ham som »høylærdt«, en grad mere end de to andre provster! Om Jørg. Chr. se (ud over note 14) det anførte værk af Lundborg (i note 8 her, *passim*) og Hugo Carlsson's artikel *Kristianstads skola på 1600-talet* i *Föreningen Gamla Christianstad*, Årsskrift nr. 8, 1955, side 18ff., samt DBL.
 23. En bydel nær kirken har fået betegnelsen Kv.[arter] Jørgen Christoffersen. En plade ved siden af oplyser, at han var sognepræst ved kirken 1617 – 1630, og at han indviiede kirken i 1626 (om dette sidste se side 87f i denne artikel). For Chr. 4.s vedkommende har både en gade og et kvarter fået hans navn. Det er området umiddelbart NNV for rådhuset.

24. *Op. cit.* (i note 3 her) side 422, punkt 6.
25. I *Trenne föredrag*, Christianstad 1865, side 2.
26. Bl.a. i *op. cit.* af L. Feuk (i note 8 her) side 34.
27. I *Handlingar angående kyrka och skola 1550 – 1680* findes ingen bemærkninger om instrumenter og nodemateriale for årene 1621 – 32. For denne oplysning takker jeg Landsarkivet i Lund, der venligst efter mit ønske foretog en speciel og kvalificeret undersøgelse af disse dokumenter i sept. – okt. 1986.
28. I H.F. Rørdam *Københavns Universitets Historie fra 1537 – 1621*, bd. 4, Aktstykker og Breve, findes som nr. 18 side 31 »1545. En Regning fra Professor H. Mats Hack over forskellige Udlæg, han havde haft som Forstander for Kongens Kantori«. Ved en barnedåb sang man »met XXIIJ Stemmer, mett sexten, og mett XIJ«. Koret bestod af 50 sangere. Og ved et bryllup måtte han have forstærkning på alle vokale stemmer, og de blev hentet fra Køge, Malmø, Landskrona og Lund. Der vil altså være en tradition for at supplere med kræfter udefra. Mest nærliggende er det måske at tænke på Lund, hvor der iflg. det tidligere omtalte værk af Wilhelm Lassen (se side 92) side VIII (punkt 6) siges, at kirken dér fik et nyt orgel i 1626, men at dets 24 stemmer ikke slog til, »således at en [kun én?] Musikant skulle betjene de øvrige Instrumenter i kirken: 1 Altbasun, 2 Tenorbasuner, 2 Violor og 2 Cornetter«, en besætning, der ville have god effekt (evt. som suppl.) i 1628. Og i Christianstad havde man jo instrumentister!
29. *Op. cit.* (i note 18 her) side 12.
30. Tidens kirkebygning som type (in casu Trefoldighedskirken i Kristianstad) og dens kongenialitet med tidens teologiske og homiletiske idealer ville være en del bemærkninger værd, Her skal blot gøres opmærksom på det i forhold til kirken som bygning meget lille kor, de i alteropbygningen væsentlige og eneste personer og figurer (evangelisterne og Kristus samt fire søjler og to obelisker) og teksterne (nadver- og dåbstekest på henholdsvis altertavlen og predellaen. Dåbstekesten er sammensat af Mt. 28 vers 19 og Ma. 16 vers 16, altså en kombination af de to versioner. Er det udtryk for ortodoks tankegang?). De af Me. så ofte citerede ord »ordet og bønner« udelukker her enhver malerisk effekt (resultat også af den reformatoriske billedstorm?), de farvestrålende og mystiskskabende glasmalerier, den klerikale trængsel og af røgelse omhyllede fjerne afsondrethed (både fysisk og sprogligt) i messetjenesten (foran det ene alter!) og kordrengenes én- og flerstemmige musikalske udfoldelse. Som et ydre symbol på denne ordets kirke var prædikestolen, senere med baldakin, anbragt ved overgangen mellem kor og skib og således delvist dækkende alteret. (Se *Christian den Fjerdes egenhændige breve* bd. III, i brev dateret 11. febr. 1633). Om bygningsværket er det sagt (her oversat til dansk): »Hvælvingernes konstruktion bygger helt på den gotiske arkitekturs erfaringer, men Trefoldighedskirken er trods det en udpræget protestantisk katedral. De mange store vinduer giver en klar og ensartet belysning i hele kirken, det er det almindelige jordiske dagslys, der råder. Længdeaksen er ikke specielt betonet. Man drages ikke mod alteret, men får i stedet lyst til at gå frit omkring under de lyse hvælvinger« (fra *op. cit.* af S. Fernlund (i note 8 her) side 144). Se også bl.a. Per Gustaf Hamberg *Tempelbygge för protestanter*. Arkitektoniske studier i äldre reformert och evangelisk miljö, Stockholm 1955, side 153 – 157 (specielt om Kristianstad) og de mere principielle betragtninger side 70 – 72.
31. *Op. cit.* af Ingemar Björck (i note 8 her) side 43. Om hvem og hvor m.h.t. tryk og udgivelse her kun, at de i København tilgængelige eksemplarer intet fortæller i så henseende. I øvrigt: man kan konstatere manglende eller divergerende oplysninger andetsteds, men det skulle være unødvendigt at placere bogen under „Sverrig. Topografiske og statistiske Skrifter“! Således i *Bibliotheca Danica 1482 – 1830*, bd. V,1 v/Laurits Nielsen, Supplement A-B-C, ny udg. 1963, spalte 222. Den kirke, Me. indviede, var en dansk kirke i Skaane, der jo var dansk land. At de biskoppelige ord ikke blot var bundet til begivenheden i 1628 kan ses af en henvisning (til Me.s fortale) side 22 i den ligtale, som Lauritz Pedersøn (Holm) holdt over »Erlig / Viis oc Velact Mand / Salig Oluff Kofod, borgemester udi Ydstad / ...« i 1636. Se Karl M. Kofoed *Bornholms Kirkehistorie* II, Rønne 1933, side 22.
32. af Rørdam i *op. cit.* (i note 17 her) side 24.
33. fra *Leiturgia* II, Kassel 1955, side 279.
34. *Ibid.* side 253. I den danske KO side XXIV/176 (tallene refererer til udgaven 1539/42, facs. v/ Verbum, Oslo 1988, og dansk udgave v/Martin Schwarz Lausten, Akademisk Forlag 1989) står »da maa de aff danske Postiller læsse ord fra ord for sine folck / ...«.
35. *Op. cit.* (i note 33 her) side 277.

36. Prædikestolen blev opstillet 1630, alteret indviet 13. februar 1631 (visitatsbogen (i note 10 her) side 109), og orglet var først færdigt nytår 1632.
- 36a. Me.s efterfølger P. Winstrup udtrykker sig på en helt anden måde *iDavidicus rex Danorum seu parentalis Christiano IV ... cum Davide ...* in Synode Lundensi 19. Sept. 1648. Hafniæ u.A., hvor der side 46 står: »... Templum CHRISTIANOstadiensium augustissimum ac elegantissimum, ceu Colosseum æternitatis adminiculum, memoriam B. Regis Autoris et fundatoris perpetuo conservabit«. (»... Det meget ærværdige og fornemme tempel i Christianstad vil, som et vældigt evigheds symbol (monument?), til alle tider bevare mindet om den salige konge som ophavsmand og grundlægger«).
37. I KO side XIXv/174 står under omtale af prædikenen: »Icke skal hand heller hadskelig lade ilde paa Papisterne / med mindre end hand der til trengis aff paamindelse oc exempel«. Me. følte sig åbenbart forpligtet af den sidste sætning.
38. Denne søndag har ikke, som de store højtider, nogen historisk begrundelse. Dens oprindelse går tilbage til tiden før år 1000, men den blev først anordnet i 1334 af pave Johan den 22. Men han lægger den ikke på en bestemt dag, men siger »singularis diebus dominicis post festum Pentecostes« (se Rietschel *Lehrbuch der Liturgik* 2/1951 – 52 v/P. Graff side 160f.). I KO tales mest om de tre store højtider (side XVIv/169, XXIIv/177 og XXVv/180), men trin.-søndag nævnes også på lige fod (side XVIIIv/173). Men den er ikke bestanddel af eller motivering for en periode i kirkeåret med forudgående beredelsestid (selv pinsen mangler jo en sådan!).
- M.h.t. sekvenserne f.eks. anvises sådanne kun til de tre højtider iKO (side XVIv/169; Jesp. har dog sekvens til trin.-søndag!), overensstemmende med f.eks. kirkeordningen i Wittenberg 1533. Men i sammeKO skal intr., gloria og præfation også på trin.-søndag synges på latin i byerne (se side XVIIIv/173). I *Alterbogen* (Palladius' bog får denne titel fra og med Hans Albertsens udgave 1574) indledes de tre store højtider med både latinske og danske tekster, men på trin.-søndag er der kun dansk tekst. Se Engelstoft *Liturgiens eller Alterbogens og Kirkerituals Historie i Danmark*, Kjøbenhavn, Reitzel's Forlag, 1840, side 102. Dette er imidlertid ændret i de følgende udgaver til „fordel“ for trin. Gennemgår man liturgien på juledag, påskedag, pinsedag og trin.-søndag i Jesp., vil man kun finde en enkelt „ydre“ forskel på de tre og trin.-søndag, idet denne sidste ikke har prædikestolsverf før prædiken.
- Forbindelsen mellem pinsen og trin.-søndag – eller snarere denne søndags afhængighed af pinsen! – har været udtrykt på den måde, at trin.-søndag er pinsens oktav. (Den katolske kirke tæller i øvrigt søndagene „efter pinse“, mens vi siger „efter trin.“).
- I Me.s indvielsesgudstjeneste vil man kunne finde tekster fra både pinse og trin. Se også V. Rothe *Det danske Kirkeaar og dets Pericoper ...*, Kjøbenhavn 1836, 4/1878.
- Me. siger i sin beretning side 246f.: »Her kunde vel Spørgis / hvorfor vi bruge det Ord Trefoldighed; Eftterdi det icke vdtryckelig i Bibelen eller den H. Skrift findis. Der til svaris aff August: Lib. 4. de Trinitate Cap. 7. Licuit loqvendi et disputandi necessitudine tres personas dicere, non quia scriptura dicit, sed quia scriptura non contradicit. Det Ord Tre Personer eller oc vel Trefoldighed at bruge / er os frit for / icke fordi Skriften saa siger, men fordi at den icke der imod siger«.
39. Begrebet „musica figuralis“ kan (her!) defineres som flerstemmig (polyfon) musik – in casu med dobbeltkor-effekt i simultant klingende eller alternerende kor (det sidste ofte med fortløbende tekst fra det ene kor til det andet).
40. Se i øvrigt Henrik Glahn *De danske Kyriesalmer i historisk, tekstlig og musikalsk belysning*. Dansk Kirkesangs Årsskrift 1952. Den 5st. sats findes *Dania Sonans* I, udg. af Knud Jeppesen, København MCMXXXIII.
41. Se Erik Abrahamsen *Liturgisk Musik*, København 1919, side 53f.
42. Leonhardt Fendt *Der lutherische Gottesdienst des 16. Jahrhunderts*, München 1923, side 73ff.
43. Julius Smend *Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896, side 72.
44. Friedrich Blume *Die evangelische Kirchmusik* 2/1965, Kassel m.v., side 40 (med ill.).
45. Den indledende funktion ved gudstjenesten udtrykkes også med begrebet „intr.-salme“, og den bliver mere almindelig i løbet af 17. årh., f.eks. hos *Spangenberg* (1545), og enerådende under mindre forhold. Der var ofte en bøn om den Helligånd (i form af en salme) som indledning til gudstjenesten, men før intr. og ikke først efter prædikenen. Man brugte antifonen i

- tysk oversættelse »Komm, Heiliger Geist, erfüll ...«, og den kunne erstatte intr. Se *Leiturgia* IV side 618f. Om VSS(r) som indledningsbøn *ibid.* III side 22. Se også John Julian *Dictionary of Hymnology*, London 1907, side 631 og 643f.
46. S. Widding *Dansk Messe-, Tide- og Psalmesang* 1528 – 1573, København 1933, side 206f.
 47. E.E. Koch *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges ...*, Stuttgart 2/1852 – 53, bd. 4 side 221. Se også bd. 1 side 36.
 48. KO side XXXVI/190 og LXXXII/239.
 49. A.O.T. Hellerström *Liturgik*, Uppsala 1940, side 229. I Sverige anføres i dag VSS(r) som indledningssalme til bispe-, præste- og diakonvielse. Den synges af koret på latin, og derefter synger kor og menighed sammen »Veni Creator Spiritus« (= hymnen) på svensk. Se Svenska Kyrkans gudstjänst, Stockholm 1985, bd. 7 side 25, 35 og 43. I den svenske salmebog fra 1986 står som nr. 361 den svenske oversættelse af VSS(r) (fra 1983) og derefter den latinske tekst.
 50. C.A.S. Dahlberg og P.M. Plum *Metropolitanskolen gennem 700 Aar*, København 1916, side 32.
 51. Joh. Wilhelm Beckman *Den nye Swenska Psalmboken*, Stockholm 1845, nr. 132, side 349. Nævnt også i kommentar til nr. 132 (O du Helge Ande, kom til oss in) i *Koralbok för skola och hem ...* v/O. Lindberg, H. Weman och D. Wikander, Stockholm 1939. Kommentaren omtaler også videre brug og refererer til relevante svenske lit. værker.
 52. *Aktstykker vedk. Christian den Tredie og Dronning Dorotheas Kroning ... 12. August 1537* v/Werlauf 1831.
 53. *Kong Frederik den Andens Kroning og Salvings Akt den 20de August 1539 ...* v/Chr. Bruun, København 1869 (også i Danske Samlinger bd. IV side 173). I *Kong Frederichs Den Andens Krønike* v/Peder Hansen Resen, Kjøbenhavn 1680, står på side 29 blot, at kroningen var som ved Chr. 3.s og i øvrigt kun »der kircke Ceremonierne hafde ende / ...«.
 54. Citaterne er fra *Kurtze doch grundliche beschreibung der Kronung Christian des IV eller Dennemärkische Krönung*, 1597, fra Aug. Erich Klarlige oc Visse Beskriffuelse om den Stormectige, Høybaarne Førstis oc Herris, Herr Christians den Fierdis etc. *Kongelige Kroning*. Dansk udgave af Bened. Dallinus København 1598 (vgl. Bibl.). Citeret efter Angul Hammerich *Musikken ved Christian den Fjerdes Hof*, København 1892, side 12, fodnote 2, og fra *Process / oder Krönung / Wie Königliche Mayestät in Dennemarcken / Christian der Vierte dieses Namens / nach der Kirchen gehalten / geschehen in Kopenhagen den 29. augusti, Anno 1596*.
 55. *Dansk Årbog for Musikforskning* 1964 – 65, side 12.
 56. Se *op. cit.* af Engelstoft (i note 38 her) side 66.
 57. KO side XXXVI/190 og LXXXII/239.
 58. Svend Borregaard *Danmarks og Norges Kirkeritual af 1685*, København 1953, side 150.
 59. *Op. cit.* af Hellerström (i note 49 her) side 229 (med reference til ritual vedrørende præstevielse fra Handbok 1894): Sedan Psalmen [indledende menighedssalme] sjungits, läser biskoppen den gamle pingstkollekten [Deus qui corda fidelium], der er kollekt til VSS(r).
 60. Se *Leiturgia* bd. IV side 618 i en artikel af Walther Blankenburg. I fodnoten er anført hans kilde: P Bronisch *Ein lutherischer Gottesdienst aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* MGkK 1. årg. side 43ff. Se også KO side CVI.
 61. I L.s tekst står »Vnd die weil [d.v.s. under konsekrationen og uddeling af brødet] singe das deutsche sanctus / odder ... odder ...«.
 62. Se *op. cit.* af Widding (i note 46 her) I side 128.
 63. Denne praksis med at lade to drenge synges ses også i en række andre tilfælde. I KO side XVIv/169 står der »Halleluia / som er en euig liud y den hellige kircke / [s]kulle thu børn siunge / med versed / foruden den lange hale bag efter«. Se også *ibid.* side XII/162.
 64. Der henvises til Henrik Glahn *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca. 1600*, København 1954, bd. I side 111ff., og til Peter Josef Thannabaur *Anmerkungen zur Verbreitung und Struktur der Hosanna-Tropen im deutsch-sprachigen Raum und den Ostländern* i Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Genburtstag v/M. Ruhnke, 1967, side 250 259.
 65. De tre årstal 1529, 1533 og 1553 er udgivelsesår for tre salmebøger, der alle tillige indeholder (bl.a.) »det hellige messeembede«, d.v.s. gudstjenestens lit. forløb, der som særligt afsnit har »det rette messeembede« (selve nadverhandlingen efter Sanctus), hvor »Tibi laus ...« (som tre selvstændige vers i alle tre bøger) påbegyndes under elevationen af kalken. Relevante

udgaver med kommentarer til messe- og salmebøger er: 1. *Psalmebøger fra Reformationstiden I – II* ved Chr. Bruun, København 1865 – 66, med Een ny hadbog / med Psalmer och aandelige loffsange 1529, Nogle nye Psalmer oc loffsange 1536 og Malmø Psalmebogen 1533. 2. *Danske Messebøger fra reformationstiden* med Det kristelige messeembede på dansk 1528, Haandbog i det (hellige) evangeliske Messeembede 1535 og Vormordsen's Haandbog om den rette evangeliske Messe 1539, alle fra Malmø. Udg. i facs. af Universitets-Jubilæets danske Samfund og med en liturghistorisk redegørelse af S.H. Poulsen. J.H. Schultz, København 1959. 3. *Malmø-Salmebogen 1533*. Facsimileedition. I samarbejde med Dansk-Skånsk Förening utgiven af John Kroon, Malmö 1967. Med Efterskrift af Anders Malling. 4. *Ludwig Dietz' Salmebog 1536*, udg. af ovennævnte samfund v/ Niels Knud Andersen. Heri først Nogle nye Psalmer oc Loffsange v/Ludwig Dietz 1536 og derefter Een ny hadbog / med Psalmer og aandelige Loffsange ..., trykt i Rostock hos Ludwig Dietz 1529. Akademisk Forlag 1972. 5. *En ny Psalmebog 1553*, udg. i facs. af ovennævnte samfund og med Niels Knud Andersen's kommentarer i bd. II. Akademisk Forlag 1983. »Tibi laus ...« findes ikke i messeembedet 1535 eller i Vormordsen's håndbog 1539 eller i KO 1537(9).

- 65a. Den danske version af »Tibi laus ...« er forskellig fra den latinske derved, at den har *tre* vers, men både den latinske og den danske version har byttet om på de to (første) vers (se Jesp. side 68 og 81). Denne ombytning og tilføjelsen af et 3. (dansk) vers kan give anledning til nogle bemærkninger.

Troperingen, der resulterede i »Tibi laus ...« (der er den gængse betegnelse), fandt kun sted i Hosanna-leddene.

Grundbetydningen af Hos(i)anna er »giv frelse« eller »hjælp«, men ordet bruges også i situationer (f.eks. palmesøndag), hvor dets indhold bedre gengives som hyldet eller lovsang. Det sidste ord bruges her, idet der henvises til de to verbalformer »laudant« og »laudamus«. (Vedr. den latinske tekst se den i *op. cit.* (side 112) af Henrik Glahn (i note 64 her) nævnte artikel af Knut Peters side 115, slutningen af fodnote 7).

De to Hosanna-led har samme korte ordlyd, og troperingerne er af samme karakter, og det betyder da en udvidelse (= kommentar til?) lovsangen, og selv om de udtrykker det ved hver sit ordvalg, så skulle der principielt ikke være noget i vejen for en ombytning. De udtrykker jo begge lovsang!

Men er karakteren ens i de to indskud, så viser deres latinske ordlyd i sin helhed en udtalt bundethed til et konkret tekstforløb. De slutter nemlig med henholdsvis »3 × Sanctus« og »Benedictus (Deus)«, (+ i escelsis; ordet »benedictus« nævnt allerede i 2. linie), og med dette ordvalg er der tale om en gentagelse af de afgørende indledningsord i de *forudgående* led Sanctus og Benedictus, og dette sammen med den øvrige tekst betyder, at tropeteksten (versene) derved kommer til at rumme temaerne *også* i dette led. Troperingen i den første Hosanna-del refererer da til den gl.-testamentlige begrebs-, væsens- og »person“-verden, således som den fremstilles i Esajas 6, 1 – 3 (kapitlet har overskriften »profetens kaldelse«), og troperingen i den anden Hosanna-del (efter Benedictus) er af nytestamentlig og kristologisk art, og det må være palmesøndag, når der siges »dies iste«, for tropeteksten kan kun forstås som en (udvidet) »gentagelse« af ord-leddets tekst. Og der ligger da i ordet »Benedictus« et aspekt i retning af advent (Kristi komme). (På dansk område (= Jesp.; se oversigt 5) er versene anvist på de store søn- og helligdage og enkelte andre dage, men ikke palmesøndag, hvad nok kan støtte tesen om det »neutrale« begreb lovsang). Denne bundethed har da til følge, at den ombytning, der principielt er mulig ud fra tekstens karakter af lovsang, nu må være udelukket på grund af den udtalte afhængighed af henholdsvis Sanctus og Benedictus. Men man kan også konstatere, at en løsrivelse og selvstændiggørelse (uden væsentligt tab af indhold) nu (ud fra begrebet lovsang) kan motiveres så meget kraftigere. Og i så fald vil en ombytning kunne danne et »nyt« hele.

Men dette »nye« hele tager på dansk form af en salme på *tre* vers, og i den *er* der sket en ombytning af de to første vers, der i øvrigt er en meget »tæt« oversættelse af de ligeledes strofisk formede troper, dog således at også verset »Dig være lov ...« (nu vers 1) slutter med »3 × Hellig ...«. (Er det den oprindelige afslutning? Se *op. cit.* af Thannabaur (i note 64 her) side 252, note 12). Men trods de nu ensdannede afslutninger har versene bevaret deres særpræg, og den umiddelbare forbindelse til Sanctus og Benedictus forbliver afbrudt, således at

de faste led og versene (troperne) må gå hver sin vej. Versene ville jo blive kommentar til de „forkerte“ led! Men nu kan de bevæge sig frit i forhold til hinanden, også fordi de to troper ikke (i dette tilfælde) danner en sammenhængende og fortløbende tekst, men, på grund af deres *individuelle* afhængighed, har hver sit afsluttede og i forhold til den anden selvstændige udsagn. Dette kan da være begrundelsen for en ombytning og dermed placering i den sammenhæng, mens den oprindelige rækkefølge var dikteret af et fast og uforanderligt lit. forløb. (I *op. cit.* af Henrik Glahn (i note 64 her) I side 112f. påpeges det, at den svenske tradition (som fremstillet af Sigurd Kroon (se bl.a. hans side 13)) har den samme ombytning af versene, men alligevel har fastholdt tropefunktionen som »indskud i og udvidelse af Sanctus-leddet«. Men når versene er byttet om, så kan man ikke længere tale om en *tekst*-relevant trope. Og Sanctus og Benedictus kan jo ikke bytte plads, så versene (troperne) bliver, som anført ovenfor, indskud i det „forkerte“ led. Der synes at have fundet en omvurdering af teksten sted i retning af „lovsang“).

I *op. cit.* af P.J. Thannabaur (i note 64 her) nævnes side 252f., at i nogle af kilderne findes de to strofer i omvendt orden, men der er ikke søgt nogen forklaring på dette forhold. Når da de to vers fra tidligste tid kan findes i denne omvendte orden, så må der allerede da have foreligget en opfattelse af teksterne som almene udtryk for „lovsang“ (omend deres lit. ud-spring jo ikke kan skjules). I note 17 side 255 *ibid.* siges, at »angeli ...« (herved menes begge tropetekster) iflg. håndskrifterne har været anvendt til fire formål:

1. (In festo) de angelis
2. (In festis duplicibus)
3. (In festo) de corpore Christi
4. In dedicationibus ecclesiarum

I punkt 2 og 3 nikker man genkendende til de svenske kommentarer, mens der hos Thannabaur ikke tales om pinsen. Mest interessant er dog punkt 4, der ligefrem „legaliserer“ praksis i 1628. Desværre følger der ingen yderligere oplysninger med, der kunne bidrage til at belyse spørgsmålet: bygger den funktion, som »Tibi laus ...« har i 1628, på en længere tradition? I så fald har løsrivelsen fra den lit. sammenhæng og omvurderingen af tropernes indhold været en kendsgerning *før* den danske kirkeindvielse.

Versombytningen har fået den (uundgåelige?) konsekvens, at der opstår en ny og, fysisk set, selvstændig salme, hvor det allerede nævnte tilføjede tredje vers vel skal „afbalancere“ og „aktualisere“ salmens indhold (der er tale om et Kristus-vers. Se nedenfor – også om brugen af en sådan salme).

Er dette tredje vers af dansk oprindelse? Formentlig (cf. den ovenfor nævnte relevante litt.). M.h.t. indholdet er det nærliggende i ordene »din brud af hjertet nu glæder sig« at se yderligere et aspekt i advent-tankens, det eskatologiske (genkomsten). Ordet »brud« er ikke (af enkle historiske grunde) et lån fra pietismen, men skal vel forstås som en gentagelse af det i bibelen flere gange anvendte billede. Verset har i sidste linie »3 × Hellig ...« (som de to andre vers), men slutter helt selvstændigt og „personligt“ med »hun siunger dig«, der måske kan fortolkes som en *jordisk* lovsang. (En henvisning til DDS 68 vers 1 og 4 (og evt. også nr. 69) er måske af en vis interesse). Og der kan da, med de to første vers i den oprindelige(!) rækkefølge, ses en „linie“ i de *tre* vers:

forjættelse	–	komme	–	genkomst
(profeti)		(inkarnation)		(parusi)

(= Guds indgriben i historiens gang)

Ombytningen af de to første vers forstyrrer imidlertid ikke i 1628, for de to forudgående læsninger handler begge om templets indvielse(r), og om en tekstlig begrundelse for at lade versene komme i en bestemt rækkefølge kan kun gisnes. Men det kan måske have været afgørende for Me., at det oprindelige vers 2 med (NB!) »benedidte er den dag for vist« kommer før det gl.-testamentlige vers, når der nu er tale om en indvielse til forkyndelse af det *nye* testaments ev., og det gl.-testamentlige indhold i vers 2 (det oprindelige vers 1) sætter da tingene i det rette perspektiv (forjættelsen – selv om denne først udtales direkte i Esajas 7, 14). Hvad angår vers 3, så kan der næppe heller her påvises en indre nødvendighed i forhold

det mellem tekst og vers, men de tre vers har det fælles, at de alle følger efter en læsning, der handler om indvielse. Og dermed har »Tibi laus ...« på sin måde medvirket »in dedicationibus ecclesiarum«.

Som konklusion kan vel siges, at »Tibi laus ...«-sangens brug ved kirkeindvielse synes at kunne dokumenteres, selv om der ikke foreligger nogen nærmere præcisering i retning af hvor (hverken geografisk eller lit.), hvorfor etc. Og ombytningen af de to første vers synes blot at være en kendsgerning, der konstateres, men ikke (kan?) begrundes på nogen måde, men den betyder, at den lit. sammenhæng er brudt og formentlig også, at versenes brug ved kirkeindvielse primært har sin årsag i, at de ses under synsvinklen »lovsang«. Brugen af dem ved kirkeindvielsen i 1628 sker ikke i forbindelse med selve indvielsesordene, men som bestanddel af den forudgående tekstlæsnings- og lovprisningsakt. Og heri kan vel ses en parallel til dens brug i nadveren (se *Jesp.*), hvor den nok har gjort sig »fri«, men alligevel har sin plads i en konsekrerende handling. Og det bør måske tilføjes, at der efter Me.s tale i Actus quartus »bleff strax Musiceret, 5. Vocum. Min Siel nu loffue Herren / ...«!

66. I forbindelse med de tre provsters og superintendentens læsninger som del af indvielsen (Enc. sacra side 7ff.) står udtrykket »i chorsdøren« (og derpå »vende Ansigtet neder mod Almuen (folcket) i Kircken / ...«). Se *op. cit.* af Per Gustaf Hamberg (i note 30 her), hvor man også kan se Brunius' plan fra 1843 med prædikestolen midt for alteret og i forbindelse med den en tydelig adskillelse mellem kor og skib (således indtil 1890). Denne adskillelse synes da at have været der også før prædikestolen blev stillet op. Se også *op. cit.* af M. Lundborg (i note 8 her) side 86 og 88.
67. Sigurd Kroon *Tibi laus*. Se den fulde titel i *op. cit.* af Henrik Glahn (i note 64 her), bd. I side 112.
68. Peter Schindler *Liturgi*, København 1928, side 373.
69. Også i vort århundrede kan man træffe på en lignende sproglig udfoldelse. Se *ibid.* side 255: »Et ekstraordinært langt, stort og bævende saligt Alleluja ...«.
70. H.F. Rørdam i Kirkehistoriske Samlinger 4. Række, bd. V, side 23, mener, at alle vers er sunget af koret.
71. I *op. cit.* af Angul Hammerich (i note 54 her) kan man i noten side 84 læse: »ordet „musicere“ brugtes dengang – modsat nu – i Almindelighed for at betegne Sangere, ikke Instrumentister«. I hans note 1 side 12 i samme bog står, at ordet kan betyde både sangere og instrumentister. I samme forfatters bog *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700*, København 1921, kan man side 182 læse om »Skolarer«, der skal sendes som »Musikanter« til København. Og i samme bog side 216 nævnes en fransk solosanger og en gambist, der begge har titel af »Musikant«. I Carl Thrane's *Fra Hofviolonerne Tid*, København 1908, står side 12: »Mogens Pedersen kommanderede altså „Musikanter og Instrumentister“. Ved de første forstod Sangere«. Se også note 3 til samme side.
72. I *KO* side XVIv/170 står om den første ev.-læsning: »Nu wender hand seg til folcked igien / oc læss Euangelium paa danske / ...«. I *Vormordsen's Haandbog* fra 1539 hedder det: »Saa leser hand da det hellige euangelium med seduanlige noder« (kun noder til de forudgående versikler er aftrykt). I *KO* nævnes noderne ikke, men ordet »læss« er som i håndbogen brugt i betydningen »recitere«. Når der i håndbogen ikke siges »paa danske«, så åbner det ikke mulighed for læsning på latin, idet både versikler og den meddelte tekst er på dansk. Ordene »langsommelige oc forstandelige« på næste side kan ikke have relation til en oplæsning på latin, da menighedens forhold til latinen ikke ændres af tempoet i oplæsningen(!), mens ordene får mening, når de opfattes som biskoppens formaning om at gøre det oplæste budskab forståeligt for menigheden (selv når det læses på dansk!). Dette bekræftes af ordene i forbindelse med ep.-læsningen: »paa danske ... langsommelige oc redelige, saa at folked kand vel forstaa oc mercke hannem«. Men ved Credo begynder præsten »paa latine, der som scoler ere. Oc Choret forfølger symbolum Nicenum [trykt på latin] oc siden Credo paa danske«, der ligeledes er trykt (men i versform), men »Paa lantzbyerne oc der so icke scoler ere siuger mad Credo. Alleniste paa danske ...«. Kun ved Credo tillod Vormordsen latin i den danske gudstjeneste. (Om Vormordsen i den daværende lit. situation se bl.a. *op. cit.* af Sv. Borregaard (i note 58 her) side 25ff.). Da man kun havde én ev.-tekst til hver søndag, vil ev.-læsningen fra prædikestolen være en gentaget læsning. I *KO* side XIX/174 »skal hand fortellie Texten som skal forklares / oc siden vdlægge hende«. På latin »deinde textum explicandum prænarret / postea explicet«. I *op. cit.* af Sv. Borregaard (se ovenfor) siges side 112, at »det er muligt, at *KO* egentlig har tænkt sig evangeliet *genfortalt* [fremhævet af Sv. B.]

- frit fra prædikestolen – den latinske *KO* bruger udtrykket »praenarrare«, den danske (også den uofficielle oversættelse 1539) »fortælle«, men allerede synoden 1540 siger, at teksten skal læses »ordret uden omskrivninger og forklaringer«. I håndbogen står: »... leser hand klarlige den hellige euangelii text«. Iflg. *op. cit.* af Hellerström (i note 49 her) side 177 har den svenske *Handbok* 1811 bestemmelser, der skal forhindre den gentagne læsning. Hverken *Ta.* eller *Th.* taler om en gentaget læsning. Se i øvrigt *Leiturgia* II side 277 og III side 22.
73. R. Cruel *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*, Detmold 1879, side 600 og 631. Se også *op. cit.* af G. Rietschel (i note 38 her) side 376ff. I *op. cit.* af Engelstoft (i note 38 her) omhandler §4 i Første Afsnit det latinske sprogs anvendelse ved gudstjenesten. Som et supplerende eksempel kan nævnes *Then Swenska Kyrkoordningen* M.D.LXXXI, side VI: Når Predicarenar ock någhot indragha aff Scriffterne på Latijn / ... Så skola the thet strax vttholka på Swensko / På thet the olårde mågha och förstådt och haffua gagn ther aff.
 74. Se Anders Maling *Dansk Salmehistorie* 1962ff., bd. V, side 144 om Credo/Apostolicum og Patrem/Nicenum.
 75. Se *op. cit.* af Engelstoft (i note 38 her) side 74f. og G. Rietschel *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrh.* Hildesheim og New York 2/1971 side 28f.
 76. Se gudstjenesteordningen i *Th.s salmebog*.
 77. P. Severinsen *Kirkelige Tiltaler fra ældre Tid* i *Kirkelige Samlinger* 5. række II side 703ff.
 78. Se allerede Kantz i *op. cit.* af Smend (i note 43 her) side 74: »Darnach soll der priester niderknyen und sagen: Nu lasst uns beten: sprechen alle heimlich mit mir: Kum, heiliger geist, erfülle ...« (hele antifon-teksten).
 79. Med hensyn til indlæring kan der henvises til *Kirkeordningen for Wittenberg 1533*: »... und ein schulgesell soll in dem schulerstul mitten in der kircken mit dem volck [fremhævet her] auf alle halbe vers, wie es gemacht ist, antworten. Er mag auch zum ersten etliche knaben in den stul zu hulf nehmen, bis das volck sich gewent, solch *te deum* mitzusingen«. En sådan form for indlæring kan næppe tilpasses situationen i 1628, men så meget mere måtte koret lede den fælles udførelse.
 80. Citaterne fra *op. cit.* (i note 52 her), *op. cit.* *Kong Frederik ...* (i note 53 her) og henholdsvis *op. cit.* *Klarlige ...* (i note 54 her) og *Process ...* (ibid.), men ikke i *Kurtze ...* (ibid.).
 81. *Jesp.* findes »paa Landsbyerne« (eller »vdi Landskircker«) side 54, 72, 112, 120, 210, 215, 263, 268, 290 og 380, alle med mensuralnoder (der dog også kan ses i anden sammenhæng).
 82. Se *op. cit.* af F.R. Friis (i note 8 her) side 22.
 83. Se *op. cit.* af G. Rietschel (i note 75 her) side 18.
 84. Chr. 4. havde et stort behov for både positive og andre instrumenter, ikke blot i det hjemlige, på Rosenborg og andre slotte, men også ved f.eks. modtagelser (se bl.a. *Bricka og Fridericia's* udgave af Chr. 4.s breve nr. 87, 2. sept. 1617) og når han var på rejser, f.eks. samtalerne med Gustaf II Adolf i 1619, hvor Johan Lorenz havde tilsyn med to positive (se *op. cit.* A. Hammerich (i note 54 her) side 37 og i øvrigt *ibid.* side 28–32).
 85. *op. cit.* af A. Malling (i note 74 her) I side 260ff.
 86. Prætorius' melodi står som nr. CLXI i *Musae Sioniae* bd. 5, og både Gesius' originale udsættelse og Prætorius', begge typiske kantionalssatser, er anført i *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik* III side 278ff. Overskrift er fordelt på de to udsættelser (DDK 438 er = Prætorius), og teksten på i alt 11 vers er også her Hermann Bonn's tyske oversættelse af Magnificat. Melodierne er identiske både melodisk og rytmisk i 1., 2. og 4. periode, men i 3. periode er der sket hvad man vel må kalde en forenkling i både melodi og sats hos Prætorius, ligesom han heller ikke har de hos Gesius så karakteristiske momentane ledetoner i stemmerne, et for overgangen fra kirketonal til dur-mol-harmonisering typisk træk.
 87. *Leiturgia* III side 72f.
 88. *op. cit.* af G. Rietschel (i note 75 her) side 34 og 30. Se også L. Koch's artikel *Gudstjenesten i Almindelighed* i *Kirkehistoriske Samlinger* 5. række nr. I side 202, hvor der citeres følgende fra et reskript fra 1739: »... måtte der musiceres efter velsignelsen, når menigheden forlod kirken«.
 89. W.K. Haldeman *The vocal Compositions of Christian Erbach*, to bind, New York 1962, bl.a. side 71 og 113ff.
 90. Henrich Ussing *Kirkeforfatningen i de danske Stater I-IV*, Sorø 1786–89, II side 311ff., §121 fodnote.
 91. Se bl.a. R. Casamiri i *Note d'archivio per la storia musicale* 12, 1935, side 174. René Vannes et André Souris *Dictionnaire des musiciens (compositeurs)*, Bruxelles 1947, side 48ff., hvor

- der også er en fortegnelse over Bonhomme's værker. Antoine Auda *La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*, Liège 1930. Roger Bragard *Histoire de la musique belge I – III*, Bruxelles 1946. Paul Magnette *Essai sur la musique et les musiciens au Pays de Liège* (i Rivista musicale italiana XXVIII, 1921, side 224ff.).
92. Adrien de la Fage *Essais de Diptérogaphie Musicale ...* v/Frits A.M. Knuf, Amsterdam 1964, side 32.
 93. Da udgaven 1627 er udkommet efter hans død, er der ingen tilegnelse. Og mens den første udgave i øvrigt kun omfatter de traditionelle oplysninger om indhold og personer, så lægger man i 1627-udgaven først mærke til de øverst på titelbladet af udgiverne tilføjede to bogstaver R.D. (Reverendus Dominus – der jo skal tilpasses det efterfølgende ords kasus), og dernæst falder det i øjnene, at udgiverne også har forsynet titelsiden med en dekoration i form af en vignet med den kronede og tilbedende kong David med harpen (et endnu på den tid yndet symbol) alene i sin kongegård. Men han har her lagt sin harpe (den trekantede, der symboliserer treenigheden) ned foran sig, mens han knælende og med udbredte arme ser op mod en sky (en åbning i himlen?), hvor der bl.a. ses et vinget væsen, tilsyneladende med et sværd i hånd (en kerub?). Skal det forstås på denne måde: David lader musikken tie, når himlen åbner sig, og han modtager et budskab med ny inspiration til atter at lade harpen klinge, således at han kan bekræfte de ord, der indrammer situationen: *Omnis spiritus laudet dominum* (ps. 150,6)? Udenom dette ovale tekstbånd dannes en rektangulær form ved hjælp af en søjle i hver side, et hovede (hvem? eller blot dekoration?) i midten foroven, en bog på tilsvarende plads forneden (psalmernes bog?) og resten fyldt ud med bl.a. instrumenter og bladdekorationer. Er denne vignet „lånt“ andetsteds fra eller er dens forekomst unik? Og hvem er ophavsmand? (Den samme vignet (medaljon?) kan iflg. Rafael Mitjana's *Catalogue critique et discriptif* Tome I, Upsala 1911, spalte 40, også ses i messe-samlingen fra 1616). Nederst står: ANTVERPIÆ, Ex Typographia Musica Petri Phalesij ad insigne DAVIDIS REGIS. (Se i note 36a om Chr. 4. som »Davidicus Rex Danorum« – og i bl.a. *MGG* og *The New Grove* om David i musikhistorisk perspektiv. Se også fortalen i *Enc. sacra*).
 94. Som 1603-samlingen er også messerne udgivet i Bonhomme's levetid, men hos Phalèse i Antwerpen. Her kom også den nye udgave af 1603-samlingen i 1627. I *The New Grove* anføres under Phalèse ved årstallene 1616 og 1627 titlerne »Missae 6 – 12vv« og »Harmonia sacra«, men de er tilskrevet G(iovanni) B(artista) Bonometti! Han er ikke omtalt i *Grove*, men leve- de iflg. *MGG* (Suppl.) på omtrent samme tid som Bonhomme. Men han kendes ikke som komponist! Selv om navnet Bonhomme efter tidens skik kunne forekomme i en række varianter, så synes der her at foreligge uforligelige navneformer. Er denne navneforbistring opstået hos Phalèse? De begge steder anførte forbogstaver G og B gør anvendelsen af navnet Bonometti helt bevidst. Han var udgiver – lige som Phalèse! Om hans udgivelse i 1615 se bl.a. Walther og Eitner.
 95. *Op. cit.* (i note 92 her) side 115.
 96. De er begge kommenteret ud fra xerox-kopier fra univ.-biblioteket i Uppsala, der iflg. RISM er i besiddelse af det eneste komplette stemmesæt af 1603-samlingen. Stemmesæt til den første er venligst bragt med tilbage af univ.lektor Niels Martin Jensen, mens materialet til den anden efter bestilling er tilsendt direkte fra samme bibliotek (vederlagsfrit og med supplerende oplysninger. Tak!). Motetten »Hortus conclusus« findes også i bl.a. Schadæus' samling *Promptuarium musicum* (om denne se senere) bd. 3, hvis sidste afsnit har overskriften »Corollarium exhibens ex canticis canticorum« (»blomsterkrans fra Højsangen«). B.c.-stemmerne er overført fra Schadæus.
- Man må, som tidligere nævnt (side 94), gå ud fra, at i 1628 blev ikke blot den indledende motet, som det er angivet af Me., men også de to afsluttende motetter opført med »nogle instrumentister« (selv om det ikke direkte er anført). En mere indgående beskrivelse af den tids opførelsespraksis, specielt vedr. b.c., må søges andetsteds (se dog senere i denne note). Der skal gøres opmærksom på, at Erbach's motet oprindelig ikke er et b.c.-værk (se *op. cit.* af Haldeman (i note 89 her) side 71 – og det er beklageligvis den eneste motet, der kan danne grundlag her), men at titelbladet (som tidligere bemærket) alligevel siger »ad omne genus instrumenti musicum«, og man har altså i 1628 (formentlig) valgt denne „alternative“ udførelse og har dermed været i overensstemmelse med f.eks. samlinger fra 1600 og 1613, hvor der står »tam vivis, tam instrumentalibus« (se videre under Bonhomme). Hvad Bonhomme's motetter angår, så hedder det på titelbladet i 1603-samlingen »... et ad usum cum harmonicarum vocalium, tum omnium generum instrumentorum Musicalium conuenienter accomoda-

tae«. Materialet fra Uppsala består ganske vist kun af de vokale stemmer, og det er nok det originale, men medvirken af instr. er også her medregnet som et muligt alternativ. I udgaven fra 1627 er det instr. islæt imidlertid angivet som »... ac basso generali ad organum«, der her må forstås som et enkelt instrument. Men trods denne begrænsning til kun at omfatte orglet alene må man, iflg. Enc. sacra, gå ud fra, at også Bonhomme's (endnu ukendte!) motet har været udført ud fra ordlyden i 1603-udgaven, altså den „alternative“ udførelse, som „moden“ dikterede og hvori der da var brug for „nogle instrumentister“.

I Schadæus'samling fra 1613 med bl.a. den her i artiklen omtalte motet »Hortus conclusus«, der jo er for to kor, er der af Caspar Vincentius (Gaspard Vincent), der arbejdede sammen med (rektor) Schadæus, tilføjet to becifrede b.c.-stemmer (medtaget i ekss. i denne artikel), en for hvert orgel og dermed for hvert kor (således når der var otte stemmer) – en realisering af »Bassin generalem accomodavit ...« – men det var ikke selvstændige stemmer som hos Viadana o.a., men basso seguente-stemmer, der nøje følger den til enhver tid dybeste stemme i korene, også hvor de synger sammen (»basso s.« betegner altså principielt en funktion og kun i relativ forstand et dybt leje). Man kan spørge, om de to orgelstemmer, trods et par ubetydelige melodiske og rytmiske afvigelser, i øvrigt skal forstås som colla parte-stemmer i strengeste forstand eller om akkorddannelsen måske har været lidt friere og mere idiomatisk bestemt (og i retning af det figurative?). Det sidste vil mange steder enten være bekvemt eller nødvendigt – og det i parentesens tidstypisk. (Vincentius udgav i øvrigt i 1625 Lasso's *Magnum opus musicum* med b.c., og i Eitner's *Quellen-Lexicon* er opregnet en række af Palestrina's værker med samme tilføjelse, foretaget af forskellige komponister. Også rent instr. bearbejdelser var typisk for tiden. Se bl.a. *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, 1. del, 1879, v/Jul. Jos. Maier = *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*. Tomi VIII pars I, Monachii MDCCCLXXIX. Her er også Bonhomme nævnt).

Hertil skal føjes, at der også i 4. del af *Promptuarium musicum* 1617 v/Vincentius er anført »... et basi generali accomodavit ...«, altså en formulering næsten identisk med den i 1613 og med formentlig samme praktiske udførelse. Men i samlingerne 1611 og 1612 hedder det på titelbladet (også her med Vincentius' navn) »Bassin vulgo generalem dictam, & ad Organa musicaq[ue] Instrumenta accomodatam« (i 1612 blot en ombytning af sætningerne), og det vil sige, at der ikke blot spilles gen.bas, men at også de vokale linier i korene udføres af dertil egnede instrumenter, evt. i figureret form. Til belysning af dette (men ikke som udgangspunkt for en større udredning her) må henvises til især Agazzari's værk *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto*, Siena 1607, med opdelingen i fundament-instrumenter og ormanent-do. Se omtalen af de to kategorier også i Michael Prætorius' *Syntagma musicum* bd. III side 119ff. I Otto Kinkeldey's *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, R/1968, er Agazzari's skrift aftrykt i extenso i App. I side 216 – 231. Om dets øvrige forekomst se *The New Grove* under Agazzari. Om emnet som helhed se bl.a. F.T. Arnold *The art of accompaniment from a thoroughbass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*, London 1931, R/1965, især side 66ff.

97. Se Denis Arnold *Andrea Gabrieli und die Entwicklung der »cori spezzati«* i *Die Musikforschung* 12. årg. 1959, side 266f. Iflg. Viadana's 9. regel (i *Cento concerti ecclesiastici ... con il basso continuo*, Venezia 1602) er det dog tilladt at have parallelle kvinter og okta-ver i orgelstemmen, selv om det er forbudt i vokalstemmerne. Så under den synsvinkel er den kritiske kommentar overflødig.
98. Se bl.a. Hermann Beck i *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* bd. II 1976, side 33.
99. *Ibid.* side 33ff.
100. Se Hermann Zenck *Adrian Willaerts »Salmi spezzati«* (1550) i *Die Musikforschung* 2. årg. 1949, side 106.
101. Se bl.a. *op. cit.* af Denis Arnold (i note 97 her) side 266ff.
102. *Ibid.* (hele artiklen).
103. Hvis man læser fortællinger over musikallier igennem fra en række skoler i det daværende Danmark (f.eks. Bengt Johnsson's *Den danske skolemusiks historie indtil 1739* (nr. 284 i *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*, København 1973)), så vil man ingen steder finde navne på de to netop omtalte komponister. Og man får lyst til at spørge: hvem har valgt disse to „fremmede“ navne, især Bonhomme? Er det en tradition udefra, der har gjort sig gældende? Det skal dog tilføjes, at i Nils Schiørring's *Musikkens Historie i Danmark* bd. 1 nævnes Chr. Erbach på side 203 i forbindelse med den såkaldte anden samling fra 1604 i Herlufsholm.

104. *Op. cit.* af A. Auda (i note 91 her) side 92: B.s værker opføres også i Italien, Østrig, Sverige etc.
105. Tak til pastor A.F. Nørager Pedersen, Århus.
106. *Op. cit.* af G. Rietschel (i note 38 her) side 874 ff.. og *op. cit.* af Hellerström (i note 49 her) side 225ff.
107. *Op. cit.* af G. Rietschel (i note 38 her) side 873.
108. Side 21f. i *Enc. sacra* efter omtale af kirkeindvielsen i Jerusalem: »Saa vi kunde her aff eracte / Kirkevielser icke allene at vere tillat / Men end oc at vere Herren teckelig: Thi dermet affsondris oc affskillis saadanne Huse fra den gemeine Verdslig Brug / Tilleggis oc Tilegnis den Geistlig Brug / Gud til en velbehagelig Tieniste ...«. Efter omtalen af indvielsen af Aron og hans sønner: »Ligesaa skal oc dette Huss / nu bliffve ved denne Vielse / Affskild fra al Verdslig Bedriff oc Handel / saa at der inde icke andet bør at handlis / end det som hører til huis som Gudeligt er / met Prædicken oc Guds Ords Hørelse / met Daaben oc Alterens Sacramenters rette Wddeelse / met Bøn oc Tacksigelse / oc huis mere kand vere til Guds verdige Naffns Ære / oc hans Kirckis Opbyggelse til Salighed. Glæder eder nu derfor alle / I Christianstads Indbyggere! oc ingen Indbilde sig / denne Indvielse at vere en Lefning aff den Papistiske Surdey / ...». Se også *ibid.* side 109 – 130 om en kirkelig og sømmelig indvielse. NB side 117 om treenigheden.
109. Som parallel til denne kirkeindvielse foretaget af den lokale præst (en sådan handling er almindeligvis et bispeanliggende) kan anføres, at pastor Martin Klüwer indviede kirken i Glückstadt den 1. november 1617. Se *Glückstadt im Wandel der Zeiten*, udg. af Stadt Glückstadt i tre bind 1963 – 68, bd. 2 side 108. I den danske »Vejledning ...« fra 1986 læses side 142: »... Indvielsen skal foregå på en søn- eller helligdag og udføres af biskoppen eller i hans forfald af provsten eller en anden præst, som biskoppen beskikker dertil«.
110. *Op. cit.* af L. Feuk (i note 8 her) side 13.
111. På dette rådhus kan man for første gang læse ordene »Pax vobis« (se bl.a. det i note 2 nævnte værk »Boken ...« side 207), som kongen jo iflg. La. skulle have udtalt i 1632. Det kunne da være interessant at vide, hvordan denne kgl. hilsen har „overlevet“ i de 103 år. Her vil jeg gerne takke kriminalkommissarie Uno Røndahl (forfatter til bl.a. »Skåneland utan förskoning«, Karlshamn 1981) for med stor beredvillighed og ud fra sin omfattende viden at have tilstillet mig en række oplysninger, der også har søgt forklaring på denne latinske hilsen og dens historie. En forklaring kan tilsyneladende ikke findes, man det fremgår af borgmester Olof Ischell's indvielsestale i 1735 (tak for tilsendte uddrag), at ordene er kongeord (men tillige refererende til freden i 1720 efter den store nordiske krig) og med historiens ret er selvskrevne til en fremtrædende plads på rådhuset. Om ordenes placering så er i overensstemmelse med kongens planer? Ja, det er nok endnu vanskeligere at få bekræftet.
112. Se især Niels Friis *Trefaldighetskyrkans orgel*, Kristianstad 1961.
113. Som dokumentation for dette – og samtidig som prøve på sproget i tidens regninger – meddeles her kvittering nr. 15 i læg 2 fra pakke nr. 194 i Kristianstads lensregnskaber (Rigsarkivet) for 1631 – 32 (skæringsdagen for disse regnskaber var altid 1. maj): Anno 1632 haffuer ieg denn 31 Januarij bekommen fuldt Betalling for forn. Arbejdt, denne Contragt [nr. 15] om formellder, saa jeg tacker denne welb. Mand Jørgen Urne gantz for guod Betalling. Datum Christianstadt ut supra. Caspar Høffer snecker, min echen handt«. Både kontrakt og kvittering er aftrykt i *op. cit.* af F.R. Friis (i note 8 her) som bilag nr. 5 side 38. Tallet 149 hos Friis er formentlig en trykfejl. Tilbage stod f.eks. staffering og forgyldning, for hvilke arbejder der først foreligger kvitteringer i de kommende måneder.
114. Se *op. cit.* af G. Rietschel (i note 38 her) side 872ff.
115. Se *op. cit.* af Axel Kroon m.fl. (i note 5 her) side 177ff.
116. Se *Kancelliets Brevbøger*.

Anmeldelser

*Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology.
Volume I: General Studies / Volume II: The Bronze Lurs. Editor: Cajsa S.
Lund. Publications issued by The Royal Swedish Academy of Music No. 53,
Stockholm 1987. I 244 sider, ill. II 253 sider, ill.*

I dagene 19. – 23. november 1984 afholdt ICTM's unge, energiske studiegruppe for musikarkæologi sin 2. konference, der fandt sted under det svenske musikakademis værtskab i Stockholm. Initiativet kom fra Cajsa Lund, og det er rapporten fra dette symposium, som her skal nærmere omtales.

En god del af bidragene til bind I beskæftiger sig med musikarkæologien som videnskabelig disciplin, hvilket i vid udstrækning vil sige dens permanente identitetskrise. I mangt og meget er denne nært beslægtet med selve arkæologiens problemer, der opstår sammen med ønsket om at flytte tyngdepunktet fra beskrivelse til tolkning.

I en stofmættet og koncentreret artikel giver Albrecht Schneider et videnskabshistorisk overblik og sammenfatter fagets øjeblikkelige placering blandt andre forskningsgrene: hvor befinder arkæologien sig i forhold til historien, forstået som en videnskab, der domineres af interessen for kontinuitet, d.v.s. kronologisk ordnede begivenheder. Er det f.eks. rimeligt ud fra et ofte spredt og fragmentarisk materiale at sætte lighedstegn mellem typologiske rækker og kronologi. Og hvor føres man hen af den såkaldte New Archaeology, der opfatter sig som en antropologisk socialvidenskab med hovedvægten på tematiske problemer og strukturer. Er det f.eks. forsvarligt og frugtbart at arbejde med sin tolkning ud fra analogier til nutidige erfaringer (etno-arkæologi), eller risikerer man at ende i de rene spekulative excesser, som mangan en god historiker ville mene?

Både Schneider og arkæologen Carl-Axel Moberg slår fast, at arkæologien ikke har kunnet etablere nogen selvstændig teori, og at tværfagligheden er et vilkår. Det særlige ved arkæologien, siger Moberg, er at den næsten udelukkende må bygge på et hierarki af sandsynligheder. Er nu musikarkæologien en så „umulig“ disciplin, at den må henvises til allernederste plads i denne hakkeorden, på linie med hvad en „forhistoriens kunsthistorie“ ville være, hvis den baserede sig på et arkæologisk materiale, der udelukkende bestod af pensler!? Svaret er nej, fordi musikarkæologiens emne er en reproduceret kunst og derfor helt naturligt finder sig til rette med analogien til det etnologiske nutidsmateriale. Og Schneider bakker ham op med en højst besnærende udlægning af etnologiens kup over historievidenskaben: traditionsbæreren, bl.a. sprogligt og musikalsk, er i sig selv et langt mere håndfast vidnesbyrd

om kontinuitet end nok så mange regnskaber og andre arkivalier, som alligevel aldrig vil udgøre „det hele“, hverken i tid eller i psykologisk rum.

Efter på denne måde at have været igennem en grundig problematisering af snart sagt alle de områder, musikarkæologien beskæftiger sig med, kan man vende tilbage til redaktørens pragmatiske definition i forordet. Cajsa Lund skriver: »a) interdisciplinary studies on problems in connection with music/sound used in earlier societies with no, or only rudimentary written music; corresponding for the most part to what is conventionally called „pre-history“, but also including so-called „classical“ societies, and/or b) musicological research into archaeologically recovered source material from both ancient and modern societies«.

Ud over nogle frie indlæg koncentrerer bindets andet hovedemne sig om den maritime musikarkæologi, først og fremmest undersøgelsen af musikmateriale fra det svenske flagskib „Kronan“, som sank i kamp ud for Øland 1676. Dette betydelige fund er endnu ikke fuldt afdækket, og yderligere musikgenstande kan således ikke udelukkes. Tværfagligheden udtrykker sig gennem en generel introduktion af musikarkæologen Cajsa Lund, efterfulgt af indlæg fra arkæologen Lars Einarsson, konservatoren Lars-Uno Johansson, organologen/instrumentbyggeren Cary Karp og musikhistorikeren Erik Kjellberg.

Her har vi altså at gøre med stof fra en periode, hvis instrumentarium og musikalske repertoire allerede er velkendt. Som et samlet hele tjener de fem bidrag til et case study i, hvad arkæologien kan, og hvor historisk forskning med held tager over. Undervandsarkæologi supplerer udgravninger på landjorden i den forstand, at opbevaringsforholdene er „omvendt“ gode. Og et materiale i den ferske Østersø leverer os velbevarede ting af træ. Fra „Kronan“ er fremdraget bl.a. såvel trompeter som strygeinstrumenter, heraf et fragment, der peger på en folkelig fedel. Det forhold, at skibet har hvilet uforstyrret på 26 meter dybt vand siden 1676, giver materialet en fremragende evne til at sige noget om kvalitet i videste forstand: violinens dæk har ikke undergået nogen form for ombygning, basbjælken er stadig i ét med dækket, ikke slebet ned og erstattet med en pålimet på et senere tidspunkt, og på samme måde går overklodsen i ét med halsen. Trompeten fandtes med sin originale snorebevikling, ikke en senere fornyet og måske ændret eller ligefrem misforstået montering (nyt for anmelderen er, at dette åbenbart skønnes at have konsekvenser for instrumentets klanglige egenskaber). Den bedst bevarede af de for øjeblikket optagne trompeter siger også noget om kvalitet i snævrere forstand. Den er signeret af Michael Nagel i Nürnberg 1654, hvilket betyder, at man på „Kronan“ har haft i hvert fald ét instrument af en bygger fra det fornemste centrum for fremstilling af disse instrumenter i 1600-tallet.

Men uden vor historiske viden ville vi, i hvert fald indtil videre, ikke vide noget om antallet af musikere eller om deres socialstatus, ej heller kunne vi på kvalificeret måde undre os over strengeinstrumenternes tilstedeværelse eller gøre os konkrete forestillinger om, hvilket repertoire man kan have lyt-

tet til ved den underholdning, som strygerne peger på. Det ville overhovedet være umuligt at etablere et sammenhængende billede ud fra selv velbevarede genstande. Til gengæld fandt Kjellberg ikke et eneste ord om underholdning af strengeinstrumenter i sine bemandingslister, og arkæologien kunne altså fortælle historikeren noget meget væsentligt nyt om musiklivet i det lagdelte samfund, som et slagskib også er.

Bind II handler udelukkende om broncealderens lurer, og generelt kan man slå fast, at det er en ganske overordentlig nyttig bog, fordi den som et ræsonnerende kompendium giver et overblik over alt, hvad tidligere er sagt og skrevet om disse instrumenter; og så er det en interessant bog, fordi man præsenteres for nye tolkninger og diskussioner baseret på undersøgelser fra de senere år. Ingen der herefter vil studere lurerne som musikinstrumenter kan undvære dette værk. Det vil bl.a. i høj grad lette ens egen research.

Der er 16 deltagere, og de er i vekslende grad uenige om, hvor langt man kan gå ved tolkningen af lurnernes rolle i det samfund, der skabte dem. Man finder alle varianter, lige fra en holdning i stil med Angul Hammerichs begejstrede udlægning af lurerne som instrumenter for en højt udviklet, måske endog flerstemmig musik (1893) til Godtfred Skjernes skepsis på dette punkt (1949), og videre til eksperimenter med helt andre anblæsningsteknikker, der åbner for de mest forbløffende, dyrebrøls lignende glissandi ved Åke Egevad (1987). Dette sidste er vigtigt, fordi det bryder med den fristende og meget almindelige vane, i analyser at binde sig til vor egen tids musikalske tankegang, når vi støder på et fænomen – in casu et mundstykke – der på slående måde ligner et nutidigt eksemplar.

For de fleste er det næsten umuligt at undgå fuldstændigt, dersom man overhovedet vil bevæge sig udover den rene beskrivelse, og naturligvis er netop denne fremgangsmåde karakteristisk for de bidragydere til hæfte II, som tillægger lurerne kvalitet af musikinstrument i nutidig forstand. Længst i så henseende går Peter Holmes, når han konkluderer efter sin store og meget detaljerede artikel om snart sagt alle sider, som kan gøres til genstand for overvejelse, og som Cajsas Lund opridser i sin glimrende indledning. For Holmes er alene den fremragende udførelse af en yderst kompliceret „à cire perdu“ støbeteknik og det udviklede mundstykke i sig selv et bevis på, at der er musiceret polyfont af specielt trænede, professionelle musikere. Andre bidrag indrager paralleller af etnologisk materiale fra Tibet og Australien som støtte for en raffineret og nuancerig droneteknik, og adskillige tager lur-fremstillinger på helleristningerne til indtægt for diverse teorier om instrumentets sociale rolle i forhistoriens samfund.

Det er ikke svært selv at finde gode eksempler på det umulige i at slutte direkte fra instrumentets kapacitet til musikalsk praksis: en europæisk spillemand har måske en moderne violin med langt gribebræt uden at drømme om andet end fastlåst 1. position, grønlanderen sin tromme, som han aldrig slår på skindet – kun på rammen. I Afrika findes indenfor samme kultur hornblæsning med én tone, mens man på fløjterne svælger i overblæsningens

muligheder – for slet ikke at tale om det instrument, som hos Shantierne bæres ved højtidelige lejligheder i kongens følge uden nogen sinde at blive spillet! (se rapport fra IMS kongres Kbh. 1972, I p. 154).

Det nævnes ikke i bogen, men den efter vor opfattelse utrolig bagvendte mulighed foreligger faktisk, at lurerne er blevet båret i procession – at man har holdt dem i ære, men aldeles ikke har blæst på disse instrumenter, før vi begyndte at iagttage dem ud fra en ganske anden baggrund. Nogle spiller lur på helleristningerne, vil man indvende. Tja – spiller de – eller holder de blot instrumentet?

Carl Axel Moberg har et meget tankevækkende indlæg om, hvad man kan slutte ud fra distributionen af lurfund i det skandinavisk/baltiske område. Der tegner sig et centrum i Danmark, hvor vi finder de store, svungne lurer med bred endeplade og raslere, og en periferi af mindre instrumenter uden endepladerne og raslere. Helleristningerne findes i periferien og i øvrigt aldrig på samme sted som et fund af instrumenter. De centrale lurfund i Danmark er isolerede og ikke fundet i sammenhæng med andre genstande fra broncealderen, og Moberg når til den konklusion, at for det første kan man ikke tale om én slags lur, og man kan ikke bruge periferiens helleristninger til belysning af de centrale horns sociale sammenhæng. Og for det andet, at man har tillagt de centrale store lurer en alt for stærk rolle i dette forhistoriske samfund: „They are something quite special, apart from the main structure itself”.

Men som sagt – bogen giver ikke nogen form for samlet konklusion. Den er som et spændende kaleidoskop af muligheder, og det er en fornøjelse at læse den.

Mette Müller

Peter Ryom: Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales.

Engstrøm & Sødring. Copenhagen 1986. lxxiii + 726 pp.

Since the publication in 1974 of Peter Ryom's *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV)*; *kleine Ausgabe* (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig), "RV" numbers have been the habitually-used labels for Vivaldi's hundreds of works – except in the cases of operas and some of the concertos whose titles and original opus numbers are more easily memorized – to which wide reference is made both in monographs and works of reference such as *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980). "P" numbers, from Marc Pincherle's *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* (vol. ii, *Inventaire thématique*, Paris 1948), and, to a lesser extent, the "F" codes of Antonio Fanna's *Antonio Vivaldi; catalogo numerico-tematico delle opere strumentali* (Milan 1968), may reside more familiarly in the minds of persons who became involved in Vivaldi scholarship at an earlier date, and are still regularly cited in conjunction with their "RV" equivalents. But the facts that neither Pin-

cherle nor Fanna sought to codify the vocal works – the fancifully invented opus numbers (which do take account of the vocal music) of Mario Rinaldi's *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi* (Rome 1945) are today of no use whatsoever – and that numerous instrumental pieces, variant versions, and incomplete, fragmentary or lost works are either absent from or not adequately distinguished in the earlier inventories demonstrate the comprehensiveness of Ryom's classification. The volume here under review and its two unpublished companions (dealing with the operas and other vocal compositions) constitute the "great" version of the RV codification and contain information updated in the light of recent discoveries. Until volumes II and III of the *Répertoire* are available – and, most regrettably, there is apparently little prospect of their publication at present – the *Verzeichnis* will remain indispensable at least as a thematic index of first movements.

A full description of the work-numbering system itself, which the *Répertoire* reproduces from the *Verzeichnis*, is not necessary here; it is enough to point out that the new book has inherited its inherent problems as well as its virtues. The sequence of RV numbers, defined by 1971, is rational in its observance of musical characteristics, having been based on the hierarchical grouping of works according to genre, instrumentation and key, but is also unalterable. Consequently, its logic has been compromised by the withdrawal of certain numbers for various reasons and the invention of new ones to cater for recently discovered works. The appended numbers could only commence from 751 and, according to the present volume, have reached 791; with more works coming to light even these days, particularly among the manuscripts of the Correr Collection preserved in the library of the Conservatorio, Venice, it is not unlikely that the tally extends by now to "RV 800". The inconvenience of these new numbers is most apparent when we survey the repertory in precisely the genre-orientated way Ryom intends that we should: whereas it is easy enough to learn that RV 540 – 548, for instance, are concertos for two different solo instruments, strings and continuo, it is impossible to recognize, simply from their numbers, that RV 774, 766, 767 and 775 also belong to this category or even that they are instrumental compositions. The summarized "view" of the instrumental repertory on pp. 55 – 71 clarifies the disposition of the new numbers within the whole scheme but does not give page references to the entries themselves. Thus, unless one has prior knowledge that RV 773, for example, is a concerto for solo violin in F major, it takes some time to find the reference to it (p. 379) between the entries for RV 296 and 297. It is true that recent discoveries are consistently accommodated within the supplementary system of classification based on the sequence of keys in any category (the four elements in "Ei-6.2", for instance, mean *one solo instrument, strings and continuo* / *solo bassoon* / *D minor* / *the second work of this type to be classified*), but these codes, being visually complex and decidedly unmemorable, are of limited usefulness.

The withdrawal of numbers 144, 148, 172a, 223, 272, 338, 395a, 518, 563, 744

and 746 from the RV sequence has left gaps which will presumably remain unfilled and thus a cause of mild irritation. It was inevitable that some mistakes in the initial scheme of 1971 would need to be rectified, and most of the reasons for the revised numberings – typically arising from the need to relegate, to an appendix (with *Anhang* codes) not included in the present volume, works whose sources are attributed to other composers – seem sensible. In passing, one might question the basis on which “RV 223” is cancelled (pp. 292 and 348 – 9). Although Ryom is right to doubt the authenticity of the version in D major represented by the Paris manuscript of this concerto, it might have been better to preserve its separate code as an acknowledgement that we possess no proof that Vivaldi did not sanction it as well as the indisputably authentic and probably initial version in E major, RV 762. Even the allocation of new numbers has not been done without error. The source for “RV 790” is in fact a viola part for the concerto RV 372. Ryom, however, could not have anticipated that companion violin parts, recently unearthed by Faun Stacy Tanenbaum, would show that this version, with a different slow movement, is more properly classified as RV 372a (Ea-21.14a). But the rapid advance of research into the sources of Vivaldi’s music – which, ironically, was considerably inspired by Ryom’s earlier writings – has not been the only reason why the *Répertoire*, first prepared in the late 1970s, is already out of date in some respects. Any intention the author may have had of keeping pace with new developments must have been frustrated by the present volume’s protracted route to press; the “Addenda” (p. lxviii) summarize adjustments made to the information in the book and refer to recent scholarly work which bears on pertinent matters.

It is obvious, even from the most casual perusal of this enormous volume, that Dr. Ryom has not been content with providing merely an inventory of works and a thematic catalogue which expands a little upon the *Verzeichnis*. The usefulness of the *Répertoire* stems from the fact that it is a thorough catalogue of sources, lavish in its detail, neatly nested inside a catalogue of works. Arranged according to a complex procedure explained in the prefatory material (in French, German and English versions, pp. ix – lxxiii), the entry for each work contains a selection of the following elements, depending on the kinds of sources which survive.

- 1) Incipits for each movement, including initial solo entries in the case of concertos for obbligato instruments. Two or more parts are shown if necessary, and the transcriptions usefully retain certain features of the sources’ original notation such as Vivaldi’s idiosyncratic time-signature expressed as a large “3” for pieces in 3/4 or 3/8 metres – a factor demonstrated by Ryom to be significant to the approximate dating of autographs. Incipits for variant movements are also given.

2) A descriptive list of all known sources, categorized as autographs, partly autograph manuscripts, copies with autograph inscriptions, copies, and prints. In the case of manuscripts (scores or separate parts), specifications include the location (city, library and shelfmark); the numbers of leaves and pages of musical notation; the format (oblong or upright) and approximate leaf-dimensions; titles and other superscriptions; instrumental designations; the disposition of scores (the number of staves in a system and the types of clef); tempo-markings and the number of bars in each movement; the terminal marking at the end of a score. Reference is made to the numbers allotted to Turin manuscripts by Olga Rudge (*"Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi esistenti nella Biblioteca Nazionale di Torino"*, *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Siena, 1939). The respective contributions of copyists and the composer are summarized in the case of partly autograph sources, although the author has not attempted to distinguish between scribal hands by giving them special classifications. Further comments are added, where appropriate, on textual revisions, aborted movements in some of the autographs, discrepant versions, and other matters concerning the structure and nature of the documents. Prints are listed more concisely, mainly because their title-pages and other bibliographical details are given separately in the section "Recueils Manuscrits et Imprimés" (pp. 3 – 52).

3) Under the heading "Inventaires", reference is made to any eighteenth-century listing of the work in question, and, under "Catalogues", to the codes (if any) adopted by Rinaldi, Pincherle, Fanna, Aloys Fuchs (*Thematisches Verzeichnis über die Compositionen von Antonio Vivaldi ...*, manuscript, 1839) and Alberto Bachmann (*"Table thématique des Œuvres d'Antonio Vivaldi"*, *Les grands violinistes du passé*, Paris, 1913). Concordance tables, enabling cross-referencing between RV, Rinaldi, Pincherle and Fanna codes, are provided at the end of the volume.

4) Modern "Editions" – principally those of the *Opere strumentali* published by Ricordi – are cited, highly selectively, together with a note of the source on which each is based.

5) "Remarques" are appended, where necessary, to accommodate observations of various kinds.

The contents of this catalogue-within-a-catalogue thus reflect the concept of source-analysis as much as they concern the classification of compositions.

On the one hand, the diversity in the author's approach is most laudable; after all, a proper sense of the identity, textual authority and authenticity of the works derives only from the manuscript and printed sources themselves. Naturally, the autographs and copies once possessed by Vivaldi and now preserved in the Foà and Giordano Collections in the Biblioteca Nazionale, Turin, and the important manuscripts in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, receive most attention, but, by acquainting himself with the holdings of no fewer than 54 further libraries (listed on pp. lxix – lxx), Ryom has positively embraced the need to appraise the textual implications of all extant documents. In doing so, he has correctly prevented us from adopting an uncomplicated – and therefore false – view of Vivaldi's music by distinguishing carefully between various types of source, by citing the numerous cases of works which exist in more than one version or pieces which are similar to and were perhaps paraphrased from others, and by drawing attention to texts possibly attributed erroneously to Vivaldi. In this regard, the book is as much a stimulus to further research as a summation of previous catalogues. As its Introduction states, "l'étude critique et détaillée des sources ... a révélé l'existence d'une vaste quantité de problèmes fondamentaux auxquels la musicologie vivaldienne devra indispensablement accorder la plus grande attention, leur solution étant à la vérité d'ordre capital pour la réussite des travaux relatifs à la production de ce compositeur."

On the other hand, the functions of work-classification and source-description do not always coexist happily here because the author has taken the opportunity to make brief speculative comments on matters such as the possible relationship between one source and another, the order in which variant versions of a piece may have been made, and the authenticity of a text. Although most of the "Remarques" appended to various entries are eminently useful and unchallengeable (those on pp. 177 – 183 are a typical sample), some, and even a few of the descriptions of sources, are an oddly entangled mixture of fact and abbreviated discourse. Opinions, even those carefully qualified as suggestions, compromise any catalogue intended to be of lasting or permanent value simply because they are not necessarily correct and may be found to be false. Take, for instance, the plausible arguments (pp. 8 and 343) that the Paris manuscript of six cello sonatas and the manuscripts of *Le quattro stagioni* preserved in Manchester were probably copied, respectively, from the Le Clerc print of 1740 and an [unspecified] edition of Op. VIII. Evidence suggesting that both the Paris and Manchester sets were copied in Venice, probably to the composer's order and from exemplars in his possession, indeed exists; but, even if it did not, the contents of the *Répertoire* do not allow us to assess the grounds on which the author's claims of this nature are based. When space in a huge and essentially factual work of reference is very limited, it is simply not possible to substantiate any speculative conclusion with evidence; it follows that an opinion which cannot be supported with adequate argument is best omitted entirely.

The *Répertoire* thus seems awkwardly to fall between two stools; it is neither a totally objective descriptive catalogue nor a searching monograph on the nature and implications of the sources. It would be a great mistake, however, to suspect that inordinately brief comments on major issues are signs of a lack of scholarly depth in Ryom's work. One has only to read his *Les manuscrits de Vivaldi* (Copenhagen 1977), a book which in many respects is the ideal complement to the *Répertoire*, to learn that there is a better context for the appraisal of the textual and physical characteristics of sources. It was perhaps a miscalculation on Ryom's part to believe that the *Répertoire* should draw attention to so many issues concerning the interpretation of the data he had amassed. His earlier writings had already helped to raise far more questions than any scholar can answer single-handedly (concerning the authenticity of many pieces, the chronology of Vivaldi's works, the composer's practice of self-borrowing, and the activities of copyists – to name but four), and it was unnecessary to allow didacticism to pervade this particular book. Now, a decade after the *Répertoire* was written, we find that this volume's implicit exhortations to the duties of musicologists no longer ring true; the justification for a passionate advocacy of fundamental investigation is diminished by the fact that certain studies are far advanced.

But this is to read between the lines of a book copiously packed with information no Vivaldi scholar, library or academic institution should be without. It is most urgent and necessary that the remaining volumes of the *Répertoire* achieve the wide circulation Dr. Ryom's great undertakings deserves, by being published, preferably in a revised and updated form, as soon as possible. Quite simply, the progress of the next phases of scholarship depends upon our access to what is likely to remain the only work which successfully circumscribes Vivaldi's music.

Paul J. Everett
University College, Cork.

Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek.

Bind 6. Mogens Andresen: Historiske messingblæseinstrumenter. København 1988. 105 sider, ill.

Bind 7. Troels Svendsen: Historiske strygeinstrumenter & Biber og Telemann – to komponistportrætter. København 1988. 100 sider, ill.

Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek blev lanceret med sit første bind i 1986. Det erklærede formål er på dansk at skabe en bred formidling af viden om musikforhold, skrevet af forfattere, der videnskabeligt og/eller kunstnerisk befinder sig på et højt fagligt niveau. Serien, der redigeres af Helge Schlenkert og Peter Ryom, viser stor spredning i temaerne, og man leder forgæves efter et helhedssynspunkt, hvad angår udvælgelseskriterier for, hvilke emner der skal behandles. Fra redaktionens side bekræftes, at biblioteket helt bevidst

afstår fra at binde sig i så henseende. Alt, som kan tænkes at interessere et bredt musikpublikum, vil komme på tale. I det foreliggende ser vi spor af diverse jubilæer og af pågående forskning – et pragmatisk „de passende lejlighedsers princip“ kunne man sige. Man konstaterer også, at de enkelte forfattere stilles særdeles frit med hensyn til, hvordan de vil gribe sagen an.

De to bøger, som i det følgende skal omtales nærmere, behandler „historiske instrumenter“, et begreb, som desværre efterhånden er gået ind i den gængse sprogbrug. Ingen af forfatterne indlader sig på eksplicit at definere, hvad vi skal forstå ved denne betegnelse, som er noget anløben, hvis man dermed slet og ret mener „gammel“ – det der skete i forgårs er også historie. Indirekte fremgår dog en afgrænsning, der kan sammenfattes således: historisk er det instrument, som til enhver tid er autentisk i forhold til et givet repertoire fra en given periode. Jeg synes nok, at en meget bred læserkreds indledningsvis kunne have fortjent præcisering af en terminologi, som optræder på omslag og titelblad, og som ikke blot har med kendsgerninger at gøre, men også i høj grad danner grundlag for holdning og interesse i videste forstand.

Troels Svendsens bog er formet som et stort defensorat for sådanne holdninger, begrundet i, hvad man kan kalde den æstetiske nødvendighed. Det er dette engagement samt forfatterens kyndighed og fortrolighed med repertoiret ud fra mange års kunstnerisk indsats på området, som gør hans bog til interessant læsning. Troels Svendsen har afgrænset sit emne stramt til de strygeinstrumenter og den periode, som i disse år særligt beskæftiger musikere med interesse for opførelsespraksis: violinfamilien, gambefamilien, violone, viola d'amore og baryton i 1600- og 1700-tallet. Barokbuen får et selvstændigt kapitel, barok spillemåde ligeledes. Hertil følger sig et afsnit om, hvordan man i koncertsituationen letter publikum adgangen til det ukendte gennem sproglig formidling, og i tilgift får vi to komponistportrætter, af Biber og Telemann. Bogen afsluttes med udvalgt litteraturliste og diskografi, i lighed med seriens øvrige bind.

Den teknisk, organologiske gennemgang af de enkelte instrumenttyper er naturligvis forsvarlig, men man har set den slags mere omhyggeligt skrevet. Som eksempel kan anføres en besynderlig lapsus på side 27, hvor talen er om violinens hals. Mon dog ikke snarere det overvejende er gribebrættet, forfatteren beskæftiger sig med? Til gengæld sprudler kapitlerne med storartede belysninger af det musikalske, af spillemåden, af barokbuens betydning for udtrykket etc. etc. Og komponistportrættet af Biber kroner denne sammenhæng mellem repertoire og instrument, bl.a. ved en indgående omtale af scordaturaens betydning for specielt Bibers Rosenkranz-sonater – det er mageløst godt skrevet og meget lærerigt. Telemann-portrættet er livligt og underholdende, men står lidt isoleret i forhold til det øvrige.

Troels Svendsen kender vi, bl.a. fra radioen, som en trænet musikformidler. Han udtrykker sig fuldstændig ubesværet, og heri kan ligge en forførelse, når man skriver. I det store kapitel om fordomme og også andre steder forledes

forfatteren til at tale lidt ned til denne interesserede almenhed, som paradoksalt nok i andre sammenhænge bliver tiltalt på indforstået måde, der forudsætter en del bekendt. Man kommer i tvivl et par gange: hvem er det så egentlig, han henvender sig til?

Troels Svendsen er på flere felter ude i et opgør med Romantikken. Den får skyld for meget, men på ét punkt bør man nu nok tøve en kende: det er ikke givetvis Romantikken, der radikalt ændrer vibratoets rolle til en mere konstant sound. De ældste eksisterende lydoptagelser kan opvise et næsten vibratofrit spil og en intonation, der afviger fra nutidens. Generelt har Jesper Bøje Christensens undersøgelser peget på, at 1700-tallets æstetik, rytmisk og melodisk, måske levede længere ind i 1800-tallet, end man normalt tænker sig. Personligt er jeg overbevist om værdien af at benytte autentisk instrument og teknik. Men det er mig helt ubegribeligt, at Troels Svendsen i sit forsvar for barokkens egne instrumenter finder det nødvendigt at reducere vore nutidige kunstneres spillemåde til den rene råben med et pågående vibrato, uden evne til at afdække de tidlige værkers indre struktur. Det holder ikke som generel påstand.

Troels Svendsen ægger altså også til lidt modstand og fornyet eftertanke. Det er ikke det værste, man kan sige om en bog, der ønsker at rokke ved de vante forestillinger hos musikkens elskere.

Mogens Andresens emne, historiske messingblæseinstrumenter, her taget i videste forstand, må forekomme uhyggeligt omfangsrigt. Ikke desto mindre lægger forfatteren ud med altings begyndelse i forhistorisk tid for at slutte ved år 1830. Et senere bind i serien vil behandle ventilinstrumenterne fra det 19. og 20. århundrede. Bogen er delt ind i kapitler, der hvert omhandler en bestemt periode, og i hvert kapitel beskrives de enkelte instrumenter parallelt. Forfatteren har fundet denne fremgangsmåde mest hensigtsmæssig, når det gælder om at tydeliggøre familieskabet instrumenterne imellem. Det fungerer også for de senere perioder, men efter min opfattelse er det svært at orientere sig i første del. Det bedste navn for de instrumenter, Mogens Andresen beskæftiger sig med, er „læbeblæse-instrumenter“, og det kan man naturligvis ikke bruge som titel på en populær fremstilling. Altså benytter forfatteren „messingblæseinstrumenter“ og forklarer, hvorfor den betegnelse er dårlig. Derefter følger et storartet overblik over blæsefunktionen, instrumenternes enkelte dele, mundstykkets betydning, naturinstrumenternes akustiske forhold og de musikalske muligheder, det giver – og ud fra cylindrisk eller konisk boring en klanglig karakteristik af de to kategorier: på den ene side basun/trompet, på den anden side kornet/horn/euphonium og tuba. Udmærket, men derefter vander vi lige ind i Oldtiden, hvor betegnelserne horn og trompet bruges i flæng om snart den ene, snart den anden type fra disse ældste perioder.

Jeg tror virkelig, at læseren havde stået sig ved fra starten at blive konfronteret med alle instrumentforskeres dilemma, når det drejer sig om en systematisk ordning af begreberne horn og trompet. De mange eksisterende forslag til en klassifikation støder alle på umuligheden af at fastlægge disse ter-

mini entydigt, fordi den rene vare så sjældent findes og slet ikke konsekvent kan forfølges under de samme navne. Hvis man vil favne hele verden, og det vil Mogens Andresen, så bør man nok holde sig til Sachs-Hornbostel. Der kaldes alle læbeblæse-instrumenter trompeter, og man kan vente med at specificere nøjere, indtil modstillingen horn/trompet bliver relevant, typisk den vestlige verdens kultur fra omkring år 1500. En anden grund til, at oldtidsafsnittet ikke virker overbevisende, ligger i pladsproblemet. Kan man overhovedet på 7 – 8 sider sige noget om oldtid i Ægypten, Assyrien, Israel, Grækenland, Romerriget, Mellem- og Nordeuropa samt Asien. Nej, det kan man ikke.

Med Renaissance træder for alvor den suveræne og indlevede musiker Mogens Andresen i eksistens, og fra da af bliver fremstillingen naturligvis langt mere nuanceret og morsom at tilegne sig. Man kan altid diskutere afvejningen af et sådant stof, og Mogens Andresen bringer også oplysninger, der har forbavset mig. Som eksempel kan jeg nævne hans definition af embouchure, der afgrænses til »de læbemuskler, blæsere aktiverer, når de spiller ...«. Andre forfattere taler om en proces, der aktiverer underansigtets muskler, læberne, kæbe og tænder, og det er jo en anderledes kompliceret mekanisme, der fortæller noget om de problemer, musikeren skal løse gennem sin personlige fysiske tilstand, så at sige. Men sammenfattende må man sige, at Mogens Andresens bog yder en god vejledning for koncertgængeren i vor egen tid.

Begge bøger er behæftet med en del trykfejl, og det er ærgerligt. Ellers ligner de kun hinanden i et handy format, et nydeligt ydre og deri, at de er skrevet af kyndige folk. De adskiller sig fra hinanden i hele anlægget og delvis ved en bagved liggende grundholdning. Dette sidste viser sig i en ikke uvæsentlig bemærkning i Mogens Andresens forord, hvor han skriver »... Måske kan vi også lære noget om, hvordan man kan spille den gamle musik, også selv om den bliver spillet på moderne instrumenter«. Som det er fremgået af mine bemærkninger i omtalen af Troels Svendsens bog, finder jeg en sådan indstilling både virkelighedsnær og rig på perspektiver.

Mette Müller

Dorthe Falcon Møller: Fløjte, obo, klarinet og fagot. Træblæsertraditionen i dansk instrumentbygning.

Falcon 1987. 176 sider, ill.

Dorthe Falcon Møllers bog om dansk tilvirkning af træblæseinstrumenter hører som genre til anmelderens yndlingspublikationer. Det er en interessant, velskrevet og underholdende, forholdsvis bred formidling af en videnskabelig undersøgelse. Det særlige ligger i, at en sådan let tilgængelig bog er forsynet med komplet noteapparat, register og udvalgt litteratur. Tilfredsstil-

lende altså, for den der har ærgret sig over Politikens forsyndelse ved udgivelsen af Nils Schiørrings »Musikkens Historie i Danmark«, for nu at nævne noget meget centralt. Der er ingen uoverstigelig kløft mellem humanistisk videnskabelighed og en stor læserkreds – hvis man kan se bort fra økonomisk betingede pladsproblemer. Det har Dorthe Falcon Møller kunnet, bl.a. takket være Statens humanistiske Forskningsråd.

I forhold til D.F.M.s afhandling »Danske Instrumentbyggere 1770 – 1850« (Gad 1983) er der meget nyt at hente i denne special-undersøgelse om træblæsere. Den indledende historiske oversigt bringer os med hensyn til tidsrammen tilbage til de tidligste spor o. 1700, og det store afsnit om Alfred Rosenwald fører vor viden frem til afslutningen o. 1928 på den periode, hvor træblæsere blev tilvirket i Danmark. De mellemliggende kapitler bl.a. om 1800-tallets førende skikkelser, Larshoff, Thorsen og Selboe, uddyber den viden, man har om disse folk. Det sker gennem ret detaljerede biografiske redegørelser med ofte lange citater fra forfatterens kilder. Nyt er også en mere genstandsorienteret behandling af produktet. D.F.M. vedgår på bedste måde, at hun her står i gæld til specialisterne Verner Jensen, Mogens Friis, Otto Himmer og Bent Nielsen. Hendes egen force er stadig arkivalske studier og evnen til at aftvinge de skriftlige kilder en afsløring af det den gang levende, ofte komplicerede liv. Nye er endelig mange af de instrumenter, som gengives på illustrationerne. Det er f.eks. morsomt omsider at få kendskab til en privatejet parallel til den Selboe-fagot, som Musikhistorisk Museum erhvervede i 1983.

Hovedafsnittet handler om Alfred Rosenwald. Hans søn, Børge Rosenwald, døde i 1982 og efterlod sig faderens værksted, instrumentsamling og arkiv. Det meste heraf erhvervedes af Otto Himmer og Mogens Friis, og resultatet af samarbejdet med Dorthe Falcon Møller blev dels en udmærket udstilling (Århus 1987/88 og København 1988), dels en undersøgelse, som ikke blot belyser Rosenwalds liv og virke, men også kaster et sidelys indover firmaet Petersen & Steenstrup, hvor Rosenwald arbejdede til 1899, da han etablerede sig som selvstændig. Dorthe Falcon Møller har hermed udfyldt et savn, der også har været føleligt på Musikhistorisk Museum, som ejer flere instrumenter fra Petersen & Steenstrups virksomhed. Nu ved vi mere om, hvad der dækker sig bag firmaets stempel.

Men ud fra Rosenwalds breve og dagbøger ved vi også nu meget mere om, hvad en ung instrumenthåndværker måtte udholde og præstere i sine udenlandske læreår, og om vilkårene hos den danske arbejdsgiver.

Det er ikke ulejligheden værd at nævne de få spørgsmålstegn, jeg trods alt har til Dorthe Falcon Møller. Der er substans i hendes bog, og der er i fremlæggelsen af hendes emne en særpræget sammenhæng, som måske kan udtrykkes således:

Alfred Rosenwald var sidste led i kæden af danske træblæseinstrumentbyggere. Samtidig var han formentlig den første instrumentbygger med virkelig sans for fagets historiske dimension, og derfor bliver hans egen samling af

arkivalier, instrumenter og værktøj en ikke uvæsentlig kilde for Dorthé Falcon Møller til dokumentationen bagud.

Ringene sluttes således på mere end én måde – vemodigt nok, men med en raffineret pointe.

Mette Müller

Oddvin Mathisen: Bogen om Poul Schierbeck.

Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck. København 1988. 449 s., ill.

I 100-året for Poul Schierbecks fødsel foreligger Oddvin Mathisens store Schierbeck-biografi. Dermed har en af de væsentligste danske komponister fra dette århundredes første halvdel fået en fyldig monografisk behandling, og alene af den grund må man hilse fremkomsten af Mathisens bog med glæde. Bogen bygger på årelange studier, der går tilbage til forfatterens specialestudium i musik ved Københavns Universitet, fuldført i 1972, og som har været næret gennem forfatterens kontakt med Schierbecks enke, Sylvia Schierbeck, indtil hun døde i 1977. Som der redegøres for det i bogens forord (s. 9), har hun allerede i forbindelse med specialestudiet stillet et materiale af scrap-bøger, avisudklip, Koda-liste og koncertprogrammer til forfatterens rådighed og dertil senere ladet sig interviewe på bånd. Ud over det materiale, der herved har været til rådighed, har forfatteren udnyttet den store samling af Poul Schierbecks manuskripter, breve m.v., som ligger på Det kgl. Bibliotek, inventeret i bogen (s. 349 f.) og mere udførligt i den utrykte specialeafhandling, der i øvrigt også på andre punkter giver mere udførlige henvisninger end bogen. Det dokumentariske grundlag for Oddvin Mathisens skildring er hermed så solidt, som det vel overhovedet kan være, og forfatterens store fortrolighed med materialet skinner igennem overalt.

Det må nævnes, at man ikke helt kan frigøre sig fra fornemmelsen af, at kontakten med Sylvia Schierbeck og det løfte, som forfatteren iflg. forordet i sin tid har givet hende og nu indfriet med bogen, frivilligt eller ufrivilligt har bundet ham til et bestemt perspektiv. Naturligvis er det i forehavender som Oddvin Mathisens af vital betydning at udnytte, at der endnu lever mennesker, der har været helt tæt på, men det stiller skærpede og helt specielle krav til den kritiske distance. Hos Mathisen kan man synes, at fru Sylvia spiller for stor en rolle og at en knivskarp sontring mellem væsentligt og uvæsentligt i fremlæggelsen af materialet har været sløvet af denne relation. Bortset fra de komplikationer, der kan ligge i den personlige nærhed til genstanden, så er komponistmonografien også rent principielt en metodisk vanskelig genre, en genre der kræver nøje afvejninger af forholdet mellem *vita* og værk, af deres indbyrdes sammenhæng og af det samspil, de har med deres tid og baggrund, alt sammen naturligvis set i forhold til, hvad kildematerialet kan bringes til at sige noget om. Den biografiske indfaldsvinkel byder sig til med alt, hvad den slæber med af psykologiserende faldgruber. Komponist-

monografi er dog naturligvis ikke identisk med komponistbiografi, endsige psykologiserende sådan. Man tænker f.eks. på Douglas Jarmans Alban Berg-monografi (*The Music of Alban Berg*. 1979), der alene handler om musikken, intet andet. Eller på Finn Mathiassens lille Carl Nielsen-monografi (*Livet, Musikken og Samfundet*. 1986), der tager kendsgerningerne vedrørende Carl Nielsens person, hans musik og begges historisk-samfundsmæssige baggrund for givne og handler om, hvordan disse områder „stemmer med hinanden“. Den store faktaspækkede og alt omfattende komponistbiografi har dog sin fascinationskraft. Som Tage Nielsen en gang nærmest tilstod – i forbindelse med Hans Moldenhauers Webern-biografi (*Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*. 1978) – : »Jeg elsker at læse komponistbiografier. Og jo tykkere de er, des bedre; helst skal de være så indgående, at også vaskeriregningerne indgår i kildematerialet.« (*DMT*, 1979, s. 9). Oddvin Mathisens bog er ambitiøs, jfr. titlen »Bogen om ...«, den er tyk og kildematerialet rækker ind i nærheden af vaskeriregningerne. Den er ikke just psykologiserende, handler ikke nævneværdigt om musikken selv, ikke om „tingenes sammenhæng“. Metodisk er den sandt at sige ret *altmodisch*. Det er den arkaiske type af dokumenterende kronologisk materialefremlæggelse, man finder i Berg-greens Weyse-biografi (*C.E.F. Weyses Biographie*. 1876) eller Skous Berg-green-biografi (*Andreas Peter Berggreen. Et mindeskrift*. 1895), der melder sig i erindringen, når man spejder efter modeller. Fra det aktuelle bogmarked omkring os er det måske en Paul Hammerichs fortælleglade krønike-facon (*Lysmageren. En krønike om Poul Henningsen*. 1986), der foresvæver, selv om Mathisen aldrig, som Hammerich af og til gør det, ofrer det strengt faktuelle for den gode histories skyld. Forfatterens programmerklæring fremgår af forordet, når han siger, at han vil »så meget rundt om Poul Schierbeck [han] kan«, og at han vil »fortælle historien helt fra begyndelsen og gå frem i kronologisk orden«. Da bogen er den første Schierbeck-biografi, har forfatteren »søgt at gøre skildringen så levende og nærværende som muligt, således at ikke-musikkyndige kan få lige så stort udbytte af bogen som musikkyndige« (s. 9).

Bogens hoveddel »Biografi« (s. 11 – 345), som konsekvent med den valgte fremlæggelsesform har årstallene som mellemoverskrifter, fremlægger stoffet meget ekstensivt. Fortælleren er kronikøren, der kommenterer tidens gang i almindelighed og spiller materialet ind i kronologisk rækkefølge. Han spænder aldrig sig selv op mod materialet, og man må savne ethvert forsøg på at se mønstre, at sætte produktionen i perspektiv, at anlægge tværgående systematiske greb. Således dukker f.eks. et af Schierbecks helt centrale værker, operaen »Fête Galantes«, der som bekendt har en meget langstrakt produktionshistorie og en ikke mindre langstrakt receptionshistorie, op utallige steder, men der gøres intet forsøg på at holde dette stof sammen og på én gang fortælle historien om »Fête Galantes«. (At bogens registerapparat ikke letter læseren i selv at samle dette stof sammen, fordi bogens værkfortegnelse ikke giver indgange til bogens hovedtekst, forstærker problemet. Men mere om bogens registre nedenfor). Breve, interviews med Sylvia og andet primær-materiale

citeres meget udførligt, en række breve meddeles helt uden redaktionelle indgreb. Desværre – men sikkert også konsekvent med den valgte form – har citaterne ikke kildehenvisninger. Det gør mindre med breve, der citeres in extenso, men det gør meget med formuleringer hidrørende fra Schierbeck selv om en række forskellige emner. Her må læseren selv pejle sig frem, finde steder og kontekster. Det er heller ikke tilfredsstillende, at sekundærmateriale som f.eks. Erik Abrahamsens behandling af Schierbecks sange (*DMT* 1928) behandles på samme måde. For nok bør det noteres som en begivenhed i Schierbecks liv, at hans produktion bliver taget under professoral behandling – i øvrigt i en noget skolastisk luftning af „ABC-gespenstet“ og andet fra de formanalytiske rustkamre –, men Abrahamsens artikel-række hører dog mere hjemme på Mathisens eget metaplan i forhold til stoffet som en del af forudsætningerne for en videnskabeligt baseret behandling af det. En sammenfatning og diskussion af den hidtidige Schierbeck-litteratur er helt fraværende i denne bog. Således burde den interesserede vises hen til Jan Mægaards to centrale artikler om hovedværkerne »Den kinesiske fløjte« og »Fête Galantes« (*Nordisk Musikkultur* 1952 og 1955). De anføres naturligvis i litteraturlisten, men er i øvrigt blot strejft undervejs, hvad der er så meget desto mere skammeligt i betragtning af, at de i forbindelse med to hovedværker rummer bud på netop den type musikkarakteristik, som er savnet hos Mathisen selv. Det er heller ikke rimeligt, at der ikke henvises til den nyeste musikvidenskabelige leksikonartikel om Schierbeck, William H. Reynolds ganske glimrende fremstilling i *New Grove* XVI. Dette værk, der udkom i 1980, er slet ikke anført i litteraturfortegnelsen, måske fordi ajourføringen af det stof, der indgik i den oprindelige specialeafhandling, ikke på alle punkter er lykkedes. Når bogens materiale hjælper med til at korrigere visse misvisninger omkring »Fête Galantes« og musikken til Carl Th. Dreyers film i Nils Schiørrings behandlinger i *MGG* XI og i *Musikkens Historie i Danmark* III, så sker det implicit og stiltiende.

Det ligger i de valgte fremgangsmåder, at bogen ofte bliver lovlig privat. Man ved ikke, hvad man skal stille op med det i bogen til hudløshed dokumenterede faktum, at Schierbeck i breve tilskrev sin hustru »Kære lille pølse« (med diverse varianter). På dette punkt kunne og burde der have været redigeret håndfast. Hele barndomshistorien får dette private skær, for der er lagt nok så meget vægt på hverdagsomstændigheder og almindeligheder, som på, hvad der kunne være af formativ betydning. »Når det var varmt i vejret, havde den lille Poul en kortærmet, hæklet kjole på, med blonder forneden« (19 – 20) får man at vide (s. 19 f.), og kan på et vedføjte fotografi se hvordan. Også perifert anekdotisk stof spiller en rigelig stor rolle. Som f.eks. den med den pæne herre, der overrakte Nina Grieg blomster ved en koncert i Århus, og som viste sig at være en meget farlig forbryder, der var brudt ud af fængslet for at overvære koncerten (s. 124). Krønike-fortælleren glider ofte ud i det helt banale. En række eksempler: »Vintrene ved denne tid [1888 – 1913] var herlige for skøjteløb ...« (s. 18), »Det var heller ikke kedeligt at kigge ned

på livet i Nyhavn.« (s. 22), »Dengang som nu, skulle man ikke mænge sig med dem, der stod højere på rangstigen.« (s. 43), »Det nye år, 1923, indfandt sig.« (s. 111), »Koncertlivet fortsatte ...« (s. 166), »Efter Carl Nielsens død begyndte de mange mindekoncerter til ære for ham.« (s. 187). At fortællerrollen sætter forfatteren noget i forlegenhed ses, når de runde fødselsdage indtræffer: Ved 40-året hedder det: »Poul Schierbeck var nu en mand i moden alder.« (s. 163), ved 50-året: »Poul Schierbeck var ikke ung længere.« (s. 240) og igen ved 60-året: »Poul Schierbeck var ikke ung længere.« (s. 327). Tanken om at komme rundt om, at formidle baggrund, kan føre til nogle gevaldige skøjteture ud i kulturliv og musikliv. F.eks. i afsnittet »Nye strømninger i kulturlivet« (s. 34 – 36), der på to sider lader ikke mindre end 27 personer, fortrinsvis fra musiklivet, paradere i et vagt musikhistorisk panorama. Hvad der meddeles af den slags kulissestof virker undertiden helt arbitrært. Således kan man et sted læse, at »Den 3. april 1917 debuterede ... Liva Olsen ... senere ... Weel« (s. 55), og man kan også slå Liva Weel op i personregistret. Men hun er overhovedet kun omtalt her og spiller ingen rolle i fremstillingen. Spændende kan det blive, når ydre ting på uventet vis træder direkte ind i handlingen. Således er moderens uforgribelige og præcist formulerede brevkommentarer til påskekrisen og de forfærdelige socialister, sendt til Poul og Sylvia på Anckersk legat-rejse til England, Frankrig, Italien (s. 76f), meget underholdende og ikke som så meget andet blot staffage. Det skal fremhæves, at man, genrens risici til trods, er rart fri for psykologiseringer, bortset lige fra fremstillingen af Pouls problemer omkring mødet med Sylvia (s. 57). Nogle steder kan sammenhængene gå helt i fisk for fortælleren. Det gælder forsøget på at placere Schierbeck i 30'ernes jazzdebat. Efter endnu et referat af Olaf (i registret anført som Torben – han hed begge dele) Søbys efterhånden ganske ofte omtalte pamflet *Jazz kontra europæisk musikkultur* følger følgende mildt sagt uklare passus: »Hvor stod Schierbeck? Han ytrede sig ikke i debatten, men forsøgte at finde ud af, hvad jazz var. Mange af tidens komponister opsøgte Bernhard Christensen for at få et indblik i jazzens væsen. Uden at gå nærmere ind på hvad han mente, inddelte han musikken i god og dårlig musik, uden at lægge vægt på, om den var gammel eller ny. Han modtog imidlertid et brev, som omtalte den musikalske udvikling i tiden ...« (s. 216). Brevet var fra Richard Hove og skrevet »i Lede over den Jazz-dyrkelse og Internationalisme, der breder sig overalt ...«. Men meget klog på Schierbecks stilling i dette spørgsmål bliver man ikke. Og hvilken rolle, Bernhard Christensen helt præcist har spillet i forbindelse med denne Schierbecks stilling, er mere end uklart.

Bogen rummer helt urimeligt mange trykfejl, for mange til at gå i detaljer. De forekommer alle steder, i forfatterens brødtekst, i citater, i brevdateringer (s. 71), i navne osv. Nogle mellemoverskrifter er ikke overensstemmende med indholdet (s. 97), mens andre er ulogiske, som f.eks. når der i biografidelens „Epilog“ pludselig forekommer overskriften »1952«, men ikke 1950, 1951, 1953 osv.

En ikke uvæsentlig del af arbejdet er værkfortegnelsen og de forskellige oversigter, der knytter sig hertil, samt de udførlige leksikalske registre. Værkfortegnelsen (s. 351 – 75) er anlagt kompositionskronologisk og refererer til manuskripterne placering i Schierbeck-samlingen i Det kgl. Bibliotek. Udgaver er, hvor de findes, registreret undervejs. Fortegnelsen og de relativt fyldige kommentarer giver et godt overblik over produktionen. Det havde dog ikke været af vejen og næppe helt uoverkommeligt at supplere de nu foreliggende værkkommentarer med diskografiske oplysninger. Hovedfortegnelsen suppleres af en opstilling efter opusnummer (s. 377 – 80), en systematisk oversigt (s. 381 – 88) og en alfabetisk oversigt (titler, undertitler og førstelinier) (s. 389 – 98). Dertil kommer en fortegnelse over instrumentation og udsættelser af andre komponisters værker. Altsammen fremmer det overblikket, men man mangler stærkt, at en af oversigterne (f.eks. den alfabetiske) knyttede sig til bogens hoveddel, således at man havde mulighed for at gå fra værklisten ind til hovedtekstens omtaler af værkerne. Listen over anvendt litteratur (s. 400 – 05) er uoverskueligt og upraktisk anlagt og dertil spækket med fejl og unøjagtigheder, der næppe ville passere i en universitetsopgave. Det havde principielt været at foretrække, om den havde været anlagt som en egentlig Poul Schierbeck-bibliografi. Som det er nu, nævnes en række mere almene værker, hvor der står noget om Schierbeck, samt en række hvor der ikke står noget om ham, men nok om tiden, om musiklivet i almindelighed, om andre komponister osv. F.eks. er leksikonartiklerne ikke specificeret, der refereres blot til f.eks. *MGG*, ikke til Nils Schiørring. Og som allerede omtalt refereres der slet ikke til *New Grove*. Illustrerende er det, at kategorien »Tidsskrifter og årbøger« anfører *Dansk Aarvog for Musikforskning, 1961 ff.*, selv om der – bortset måske fra Niels Martin Jensens referat om dansk solosang i 1920'erne og 1930'erne i bd. VI – ikke har stået nævneværdigt om Schierbeck heri. Registret er opdelt i kategorierne »Musikorganisationer og -institutioner« (s. 407 – 11), »Andre organisationer og institutioner« (s. 411 – 14) og »Personregister« (s. 414 – 49), og det er anlagt med den for så vidt sympatiske men så sandelig også krævende intention at give leksikale oplysninger om opslagsordene. Man må som nævnt savne et værkregister, og selv om man har god hjælp af de registre, der findes – ikke mindst personregistret –, så kan man studse over en og anden disposition m.h.t. valg af indgange og redaktion af de enkelte indgange. Man kan ikke slå »Samfundet til udgivelse af dansk musik« op, men nok »Edition Dania«, hvorunder man finder Samfundet omtalt. Man kan ikke slå »Arbejderkoncerter« eller »Studentsamfundets arbejderkoncerter« op, men nok »Folkekoncerter« og nok »Studentsamfundet«, men der står ikke her noget om arbejderkoncerterne, der ellers figurerer i teksten, og hvad der står om fraktioner og forviklinger i Studentsamfundet fra 1968, længe efter Schierbecks død, virker inderlig overflødigt. Der var nok af den slags i Studentsamfundet i hans levetid, hvis det endelig skulle være. Også i registrene er der en række generende trykfejl.

Trods de rejste indvendinger må det slås fast, at bogen udfylder et hul alene

ved at lægge et fundament for videre studier af Schierbecks musik. Dertil følger den sig til den række af monografiske behandlinger af dette århundredes danske komponister, der i de senere år er kommet frem, med Morten Topps behandling af Jørgen Bentzon (i *Musik og Forskning* IV, 1978) og Flemming Behrendts af Herman D. Koppel (*Fra et hjem med klaver. Herman D. Koppels liv og erindringer*. 1988) som andre eksempler, og den bidrager dermed til billedet af dette århundredes danske musikhistorie. Et studium af Schierbecks musik vil kunne føje yderligere facetter til det billede, som Mathisen tegner, ligesom tværgående studier f.eks. i musiklivsforhold i 1920'erne og 30'erne vil kunne hente næring i, at forholdene omkring Schierbecks indsats nu er så fylldigt opklarede. F.eks. føler man sig animeret til at kigge Schierbecks udgave af *Beggars Opera* og hans marionetteatermusik efter i sømmene i lyset af, hvad man i forvejen ved om andre behandlinger af dette stof og om musikteatereksperimenter o. 1930.

Forskere skal nok vide at benytte bogen med skønsomhed. Hvor mange andre læsere, den vinder for sagen, er noget andet. Det er muligt, at biografigenrens høje notering på tidens bogmarked (Hammerichs PH-bog kan igen være eksempel), også drypper på Schierbeck-bogen. I den forbindelse turde det være en styrke, at bogen både typografisk og i udstyr fremtræder så smukt, som tilfældet er. Typografien er læselig og overskuelig, teksten er velillustreret, fortrinsvis med fotos, og omslaget gengiver i smuk reproduktion Edvard Weies »Dame med parasol«. Også således er bogen et passende monument i et 100-år, og Schierbeck-fonden har da også støttet udgivelsen.

Peder Kaj Pedersen

Die Sinfonie KV 16a »del Sigr. Mozart«. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes, Dezember 1984.

Hrsg. von Jens Peter Larsen und Kamma Wedin. Odense University Press 1987. 97 s.

I foråret 1982 fandt man i Odense stemmematerialet til en symfoni i a-mol, opført i den tematisk-bibliografiske fortegnelse over W.A. Mozarts værker som KV 16a, men ellers hidtil fuldstændig ukendt ud over de tre første takter, som et ældre forlagskatalog havde oplyst og som Köchel-fortegnelsen har overtaget som eneste identifikation af værket. I Alfred Einsteins 3. udgave af Köchels fortegnelse (1937, og senere) er denne symfoni endog rykket fra gruppen af tvivlsomme værker ind blandt dem, der skal gælde som autentiske.

Dette fund vakte naturligvis betydelig opmærksomhed. Symfonien blev indspillet af Tamas Vetö og Odense symfoniorkester på plademærket *Unicorn* sammen med nogle mere sikkert dokumenterede tidlige symfonier af Mozart. Og samtidig med symfoniens førsteopførelse – i det mindste i nyere tid – blev der afholdt et symposium med deltagelse af inden- og udenlandske speciali-

ster med henblik på at klarlægge dette funds betydning, specielt hvad angår ægthedsproblemet i forbindelse med dette værk. Et sådant problem består stadig, også efter at nodeteksten – en afskrift – har bragt symfonien i dens fulde udstrækning for dagen: Den lader sig f.eks. fortsat ikke identificere med noget andet kendt værk, hverken af Mozart eller af nogen anden komponist.

Symposium-beretningens første bidrag, »*The Discovery of the Copy of K. 16a and the Orchestral Music by Mozart owned by the Odense Club*«, af forskningsbibliotekar Kamma Wedin, Odense, beskriver instruktivt og med forbavsende fuldstændighed nodematerialets overlevering fra det år, hvor det blev indkøbt til foreningen *Klubben* i 1793, og indtil det i 1982 dukkede op som noget af en sensation i den musikalske offentlighed.

Baggrunden for symfoniens eksistens i de skiftende odenseanske musikforeninger uddybes herefter i Sybille Reventlows indlæg »*Concert Life in Odense around 1800*«. Hun gør her bl.a. opmærksom på den ejendommelighed, at symfonien KV 16a repræsenterer noget af en anakronisme i forhold til *Klubbens* ellers meget dagsaktuelle programvalg og deraf følgende nodeindkøb. (»Odense-symfonien«, som værket gerne kaldes herhjemme, lader sig efter en stil- og formmæssig betragtning nærmest datere til 1760'erne). Hun fremhæver også, at noderne ikke bærer præg af at have været brugt; flere fejl i stemmerne er f.eks. ikke rettet. Nogle spekulationer på denne baggrund – f.eks. om man allerede i *Klubbens* tid har haft sin tvivl om den – tvetydige – betegnelse »del Sgr. Mozart« – indlader hun sig dog klogeligt nok ikke på.

Jens Peter Larsens derpå følgende referat, »*Echtheitsprobleme in den frühen Sinfonien Mozarts – warum?*«, er en principiel redegørelse for den filologiske Mozart-forsknings problemer, mere end et forsøg på en stillingtagen til det konkret foreliggende problem som KV 16a repræsenterer. Dette gør imidlertid ikke hans bidrag mindre læseværdigt. F.eks. bliver man her konfronteret med, på hvilket lemfældigt grundlag Einstein inddrog denne a-mol symfoni i gruppen af sikre – og daterede! – Mozart-værker (Einstein siger: London 1765). Larsen benytter her – endnu engang – lejligheden til, navnlig ud fra andre eksempler, at påpege det tvivlsomme i at lægge hovedaccenten på stilistiske og dateringsmæssige faktorer i autenticitetsbestemmelsen, fremfor på de mere solide kildemæssige. For ham består ægthedsproblemet i forbindelse med det aktuelle værk følgerig i første række i spørgsmålet: »Er symfonien af Wolfgang eller af Leopold Mozart?«.

Mozart-specialisten Gerhard Allroggen er i den foreliggende beretning repræsenteret med to indlæg, hvoraf det første, kun 2 sider korte »*Zur Datierung der frühen Sinfonien Mozarts*« dog ikke vover sig ind på livet af KV 16a's kronologi. I stedet forsøger Allroggen på baggrund af andre tidlige, tvivlsomme Mozart-symfonier at fremkomme med nogle synspunkter, der efter hans skøn kunne bidrage til en sammenligning med »Odense-symfonien«, hvad dennes ægthedsproblematik angår. En nærmere konkretisering i så henseende gives dog ikke i dette bidrag.

Undersøgelser af det konkrete nodemateriale leverer de to følgende referat-

ter. Lederen af den nye Mozart-Gesamtausgabe, Wolfgang Plath, kommer ved granskningen af de i alt 4 kopister, der har været beskæftiget med afskriften af KV 16a, til det resultat, at noteteksten er geografisk fuldstændig perifer (Hamburg? Frankrig? Danmark?) i forhold til den store mængde af Mozart-afskrifter, der kan indicere et originalværk af denne komponist. Som kilde betragtet gør den derfor Mozarts autorskab mere tvivlsomt end nærliggende. I samme retning peger den oprindelige notits i Hamburg-forlæggeren J.C. Westphals katalog, som Breitkopf & Härtel i 1790'erne inddrog som *eneste* kilde til værkets eksistens, og på baggrund af hvilken Köchel siden anså dokumentationen for tilstrækkelig sikker til at optage det i sin fortegnelse, omend som et tvivlsomt værk. Navnet Westphal alene garanterer ifølge Plath ikke for noget som helst, hvad et autentisk Mozart-værk angår, og KV 16a's overlevering er derfor alt i alt at betegne som kildemæssigt set ganske dubiøs.

Med Alan Tyson's lærerige bidrag »*Watermarks and Paper-Studies: Their Contribution to Mozart Research and perhaps to the Problems of K. 16a*« indsnævres mulighederne for nodematerialets proveniens (papiret er dels af fransk fabrikation og dels med et hollandsk firmamærke) til Hamburg som det sted, hvor stemmerne til »Odense-symfonien« mest sandsynligt blev kopieret. Også tidspunktet for kopieringen er Tyson i stand til at angive med relativ sikkerhed, med årstallet 1779 eller ganske kort tid efter. Dermed understøttes også Wolfgang Plaths vurdering af kildens perifere status ud fra en geografisk, og måske også en kronologisk betragtning.

Den hollandske Mozart-forsker Marius Flothuis' indlæg »*Regel und Ausnahme als Kriterien zur Echtheitsbestimmung*« eksponerer for første gang i denne beretning den fremherskende arbejdsmetode i grundlagsforskningen omkring Mozart. Her må den siges at komme til orde på rette tidspunkt, nemlig efter at kildeundersøgelserne er bragt så langt, som de i det foreliggende tilfælde formår. På blot 3 sider koncentrerer Flothuis sine sammenlignende analyser af KV 16a og de 35 tidligste Mozart-symfonier og når til det resultat, at der i a-mol symfonien foreligger så mange afvigelser – i alt 19 – fra Mozarts kompositionstekniske standard: idémæssigt, satsteknisk, instrumentatorisk og formalt, især hvad 1. satsen og finalen angår, at symfonien må påkalde sig den største tvivl som formodet autentisk værk af Mozart.

Her, som efter Gerhard Allroggens andet, dermed beslægtede bidrag: »*Zur stilistischen Eigenart von KV 16a im Vergleich zu den frühen Sinfonien Mozarts*«, der når til at rejse tilsvarende betænkeligheder, gengives der i beretningen livlige diskussionsindlæg. De synes at antyde, at man alligevel her står ved det kritiske tyngdepunkt i den faglige stillingtagen til »Odense-symfonien«. Kan værket ikke stå for en strengere kildekritik, vil man dog tilsyneladende alligevel ikke gerne og uden videre helt opgive den tanke, at symfonien måske til syvende og sidst kunne være komponeret af en eksperimenterelysten ung Mozart. Det er pudsigt nok i særdeleshed den drevne og nøgterne kildekritiker Jens Peter Larsen, der i disse diskussioner forsøger at holde en sådan dør åben.

Inden kommenteringen af de afsluttende diskussions-afsnit skal også nævnes Eva Badura-Skoda's referat »*Motiv- und Themenbildung in Wiener Sinfoniesätzen der 1760er Jahre und KV 16a*«. Dette bidrag giver et interessant sammenligningsgrundlag for bedømmelsen af »Odense-symfonien«s status, omend på præmisser der formodentlig er dette værk forholdsvis betydningsløse, nemlig ud fra den tvivlsomme synsvinkel at KV 16a enten er komponeret i Wien eller grunder sig på Wiener-forbilleder, hvoraf Dittersdorf her bliver fremhævet som det centrale sammenligningsgrundlag.

Den foreliggende beretning byder næsten overalt på inspirerende læsning, også for ikke-specialister. Den burde anbefales ikke mindst overfor de musikvidenskabelige studerende som studieobjekt i forbindelse med erhvervelse af indsigt i fagets strengere metoder. Som sammenfattende redegørelse for det koncentrerede 1-dags symposium er beretningen såre vellykket – bl.a. ved at gengive åbenlyst improviserede redegørelser (via båndoptagelser), og dette ikke blot i forbindelse med efterfølgende diskussionsrunder; se f.eks. s. 41 og 46, omend den også har sine problematiske sider. Det sidste gælder – foruden reproduktionen af nodeeksempler, der gennemgående er under al kritik – i særdeleshed rapportens redaktionelt udarbejdede slutkapitel »*Allgemeine Diskussion und Zusammenfassung*«, der er intet mindre end en rodet affære, hvor – formodentlig – Jens Peter Larsens hånd har grebet utidigt ind på mange og besynderlige måder. Dette kapitel burde i hvert fald have været klart adskilt i en afsluttende diskussion (den er her hverken „allgemein“ eller alle steder korrekt personmæssigt tilforordnet – se f.eks. s. 82 ff. og s. 87) og en sammenfatning. Hvad der skal forestille at læses som diskussion (eksempelvis afsnit IV: *Abschließender Meinungs Austausch*) er ofte rene resumeer; og i sammenfatnings-betonede afsnit indflettes i særdeleshed Larsen'ske diskussionsindlæg i alt for høj grad. Og så lader Jens Peter Larsen – ydermere – sig selv komme til orde endnu engang i et afsluttende *Nachwort*, en coda i tredje potens. Læseren efterlades på en mærkelig måde ikke så afklaret omkring symposiets videnskabelige problematik, som indlæggene egentlig disponerer for, men lægger beretningen fra sig i nogen grad fortumlet af alt for megen omhu fra redaktørens side med at uddrage essenser og fortynde dem igen.

Bo Marschner

DELIUS. A Life in Letters: I. 1862 – 1908; II. 1909 – 1934, edited by Lionel Carley (London, Scholar Press, 1983, 1988).

Frederick Delius (1862 – 1934) is probably, with the possible exception of Benjamin Britten, the English composer who has achieved and maintained the most general recognition on the continent of Europe in this century – which is as much as to say, since John Dowland (1563 – 1626). It is not necessary to try to argue that he deserves this distinction more than do a number of other British composers; the reason for his greater success in overcoming the isola-

tion endured by his countrymen is simply, as it was with Dowland, that he took up residence on the continent, established personal contacts and worked tirelessly to make his music known – on both sides of the channel – through publication and performance. He visited France for the first time in 1880 at the age of 18, fell in love with Scandinavia in 1881 and 1882 and abandoned England for good when he went to Florida in 1883. After studying at the Leipzig Conservatory, 1886 – 88, he settled in Paris, later moving out of Paris to Grez-sur-Loing, where he remained for the rest of his life, ultimately reaffirming his nationality, however, by requesting that his body be taken back for burial in an English churchyard after his death in 1934. So cosmopolitan was he that the legitimacy of assigning his music English nationality has been discussed – the earlier editions of *Baker's Biographical Dictionary* identified him, not as English, but as »born of German parentage [in] Bradford, England«, and Joseph Holbrooke wrote in his idiosyncratic *Contemporary British Composers* (1925): »His parentage is German, but his birth in England makes us discuss him as one of us. I see nothing of a British character in any of his music ...« (p. 156). In a letter to C. W. Orr (Vol. II, p. 217) Delius reported, concerning the omission of his compositions from a concert of English music in Paris in 1919, that »[Florent] Schmitt wrote to me saying they did not consider me as English, but as Neutral!«, and in a letter to Philip Heseltine in which he refers to the same concert he wrote »They ... took care to leave my name out of the program – Why? The real Britishers were all there. This is all very amusing – of course! I dont claim to be a British composer« (II, 218). So uncertain was his national identity that in *The Theories of Claude Debussy* (Oxford, 1929), Léon Vallas could write (p. 154), »Debussy gave his opinion of two Scandinavian composers« – one was Grieg, the other was Delius!

That Delius was cosmopolitan has, of course, long been appreciated. The impact of the various national influences to which his music was subjected in the course of his wanderings has been examined by Christopher Palmer in *Delius: Portrait of a Cosmopolitan* (London, 1976), however it is first now, with the publication of this remarkable edition of his letters (and of much else besides) that we are able to assess the true nature, the extent and the depth, of his cosmopolitanism. In Dr. Carley's exemplary presentation, painstakingly meticulous, knowledgeable, balanced, sensible and skilful, the selection of 610 (of „several thousand“) letters printed in these two volumes does indeed become „A Life“, by far the fullest, most well-rounded picture we have of this complex personality. Thanks to the thoroughness of Dr. Carley's documentation of even the smallest detail, it can be read with benefit by all who are interested, not only in the composer, but also in the period, the fascinating transition from the 19th to the 20th century, its art, literature, ideas and society, with which Delius, though undoubtedly egocentric and self-interested, was nevertheless richly in touch.

To edit the letters of so cosmopolitan a figure has been a formidable task: Delius corresponded with people who, whatever their original languages,

wrote to him in English, French, German, Danish or Norwegian and he wrote in all these languages himself. It is an interesting insight into his cosmopolitanism – or, to put it another way, his rootlessness – that he seems not to have mastered any of them really well. This is most surprising with regard to his English, of course, which leads to the thought that perhaps his first language was, after all, German. However, his wife Jelka undertook his translations into German because, as she wrote to Rodin (II, xxiii), »my husband does not know German well enough«. At the same place Dr. Carley quotes Percy Grainger to the effect that his German and Scandinavian were »as moth-eaten as his English. I think he grew up in a home where no language was mastered«. In another valuable work, *Delius: A Life in Pictures* (London, 1977, repr. 1984) (with Robert Threlfall), Dr. Carley cites (p. 69) Igor Stravinsky's recollection of his meeting with Delius, in the course of which Stravinsky remembers »... as I spoke almost no English, and he but little French, the conversation did not develop«. This meeting probably took place c. 1913, by which time Delius had lived in France for 25 years! It is also notable that, though he obviously knew Danish/Norwegian, Delius' Scandinavian friends seem to have preferred to correspond with him in German or, in the case of Helge Rode at least (I, 130 – 2), in English. However much Delius may have suffered from a „lack of ear for English“, Dr. Carley does not at all; he writes a polished English and, what is more, he studied French at Strasbourg and learned Swedish at Uppsala. Not only has he undertaken to present the entire polyglot correspondence in English translation, but his scholar's conscience has required that »there could be little scope for free versions of material which grammatically or stylistically in its original form was awkward and angular, obscure or oblique; original characteristics ought, if possible, somehow to be mirrored in the translation« (I, xxii).

Dr. Carley has been uniquely qualified for this formidable task – certainly it could not have been carried out by anyone not competent in the Scandinavian languages nor sympathetically familiar with the history, culture and geography of Scandinavia. Through to the end of 1906, Delius' correspondence, as we have it here, shows him to have had a much stronger orientation towards Scandinavia than towards any other country: of the 203 letters, 76 – i.e., more than one in three – are either to or from Scandinavians. By contrast, only 15 are exchanges with English correspondents. In 1907, however, the balance shifts; though Delius' love of Scandinavia and friendships there continued throughout his life (in 1921 he even had a summer house built in Gudbrandsdalen in Norway), it is apparent that from this time he becomes more actively involved in British musical life. A number of things happened in 1907 which probably account for this change: the death of Edvard Grieg, two very successful London concerts, his meeting with his future champion, Thomas Beecham, and the organization of The Musical League, in which, as vice-president, his position in British music was recognized as second only to that of the president, Sir Edward Elgar. He remained living abroad, however,

and it is interesting to observe the range of his continental contacts in the grandiose promises he conveyed to the League for its first festival concert in 1908. In a letter to Granville Bantock (I, 378) he wrote »You will be pleased to hear that Gustav Mahler, Claude Debussy, Vincent d'Indy and Max Schillings will all come and conduct one of their works at our Festival«. In the event, he had promised more than he could deliver; the only work of these composers which came to figure in the festival was Debussy's *Nocturnes*, and it was not conducted by the composer. Still, the reference is interesting as being the only indication known to me of a personal contact between Delius and Debussy, whom he otherwise hardly even mentions.

Delius' attitude to letter-writing seems to have been largely practical – to keep in touch with friends, to advertise the progress of his work and to further his business affairs, rarely to unburden himself of his innermost thoughts and feelings. The written word is clearly not his medium and he seems to have been curiously inhibited from exposing himself thus to others – the more reason, therefore, that we must accept that the true Delius is to be found only in his music. It is a timely reminder now, for Delius' own letters do not, on the whole, reveal a particularly attractive or warm personality, though it is obvious from the letters written to him that he engendered affection and devotion in others. In particular, his letters to his wife, Jelka, both before and after their marriage, have a kind of matter-of-fact aloofness about them which stands in almost offensive contrast to the totally selfless dedication which she offered him. To begin with he apparently accepted this state of affairs as a matter of course – the imbalance in their feelings was her affair, not his; ultimately he was to become completely dependent on it and she seems never to have failed him. In the early days, before their marriage, Jelka obviously acquainted him with her unhappiness, for on 14 January, 1901 he wrote to her (I, 182): »I am not affectionate – and regret it also, but cannot alter myself«, and ten days later (*loc.cit.*): »I am trying to live so that I can accomplish something in art – *that is all* – the mere fact of my being able to work so well in your house ought to speak for itself – When I suddenly wake up to the fact that you are suffering a sort of hell then only have I ever thought of leaving«. Delius' seemingly cruel egocentricity has earned him much criticism and Jelka much sympathy. I would not suggest that both are not deserved – though perhaps only Eric Fenby now knows in what proportion – but among the rich documentation of this collection of letters is evidence which may be able to contribute to a more just appreciation of the situation. We are used to seeing Jelka only in relation to Delius, but there is one „scene“ in which she appears and acts on her own, independent of Delius. This is a series of letters which she, a talented artist, exchanged with the great sculptor Auguste Rodin, beginning in October, 1900. In a letter dated 21 February, 1901 (I, 185 – 6), written while she was living with Delius but before they were married, she expressed herself as follows: »I think so much about you – it saddened me to see you so worried by so very many unpleasant mat-

ters, to be unable to do anything for you. Only my thoughts are with you, wishing to surround you with a magnetism strong enough to banish all these cares – ... I know how you have struggled and I saw your soul in your works I found it so beautiful, naked before me. ... I know you so little and it seems to me that I have always known you. You are so rich in kindness and so unaffected, that I forget that I am really nothing myself. ...« One senses here a personality with a tremendous need to be of service, one who could find a kind of fulfillment of her – perhaps undervalued – lesser talent in assisting a greater. Had she not got Delius, perhaps she would have searched until she found another genius whom she could serve, or have felt herself unfulfilled. If this was her nature, and Delius' nature was to be „not affectionate“, then they were both being themselves – as Delius went on to say: »I defy you to put your finger on anyone who is more himself and herself« – though this does not alter the fact that most people will regard her nature as positive and his as negative in the sphere of human relations.

There is a rich variety of information on matters great and small to be gleaned from this correspondence. For example, one is struck by the immediacy of Grieg's report from Copenhagen on 22 December, 1890 (I, 53) in which he tells of the death of N. W. Gade the previous day and that Ibsen has just produced *Hedda Gabler* in Munich. And it is interesting to find Delius referring to his own music (*In a Summer Garden*) as »impressionistic« (I, 363). Delius' letter to one of his German publishers (II, 273 – 4) makes real for us the economic crisis in Germany in 1923 when he says he is returning a check in the amount of 8372 Marks since at the exchange rate of the previous week it was worth »about 6 pence in English currency«. This letter will also disillusion all notions of the otherworldly artist, helpless in the affairs of the „real world“. In addition to the letters, there is a generous bonus in the series of appendices to Vol. I, which include Delius' recollections of his childhood, his summer diaries for 1887 – 91 (of which 1887, 1889 and 1891 were spent in Norway), his recollections of Grieg and of Strindberg, Jelka's memories of her husband and a brief study of C. F. Keary's book *The Journalist* (1898). This last is of interest because Delius recognized features of himself in the title character, Sophus Jonsen, a Dane who writes plays »heavily laced with Symbolism« and who had also studied art and painted in Paris. Keary was the librettist of two of Delius' operas and there would seem to be good grounds for suspecting that he has indeed »taken a lot of sayings out of my mouth for Johnson«, as Delius wrote to Jelka. At the same time, it would seem to me worth investigating the possibility that Keary has also known the Danish Symbolist poet, playwright, novelist, painter, journalist and later newspaper owner, Sophus Claussen, who was in Paris 1892 – 4. Claussen was a friend of Verlaine and very much a part of the bohemian literary circle in Paris and it is a little surprising that Delius makes no mention of him (in the edited letters, at least). Nevertheless, Claussen's and Delius' circles overlapped in the person of Herman Bang, if not otherwise. Claussen and Bang were friends in

their Paris days (Bang's desperate situation at the time of his letters to Delius in 1894 (I, 82) developed after Claussen had gone on to Rome in January) and in 1898, the year of Keary's book, Bang directed the production of Clausen's play *Arbejdersken* [The Factory Girl]. Much later Claussen wrote an important poem on the death of Herman Bang in 1912.

The edition is richly illustrated and splendidly produced by The Scholar Press, which is to be warmly congratulated. So carefully has the work been done by both editor and publisher that it is something of a challenge to the reviewer to find an imperfection. For that ignoble purpose only I include mention of one or two small points amongst the following random comments:

I, 79: Princess Alice was married to Prince Albert of Monaco from 1889 to 1902, not 1922.

I, 183: John Runciman's letter in note 2 must have been written in 1900, not 1901.

--- : In note 6 Dr. Carley attributes the German translation of the *Danish Songs* to one Bamberger. Is this a correction to R. Threlfall's *A Catalogue of the Compositions of Frederick Delius* (London, 1977), p.79, where Jelka is named as the (chief) translator?

I, 306: In his note on Vaughan Williams Dr. Carley has him »move on to Oxford and Cambridge« after the Royal College of Music, – Cambridge, yes (Trinity), but Oxford had to award an honorary D. Mus. in 1919 in order to honour itself and establish some small claim to him.

II, xxx – i: It is by no means an imperfection of this book that Dr. Carley makes a plea for accuracy in the spelling of Scandinavian names and the correct identification of the languages, illustrating his point with the observation »Danes ... must certainly find it galling to see Delius' song 'Let Spring-time come' still published to, words from the *Swedish* of J. P. Jacobsen'.« This may be the place, however, to protest that it is even worse to find this poem attributed to another poet, Ludvig Holstein, on a record of Delius' *English, French & Scandinavian Songs* produced under the auspices of the Delius Trust (Unicorn/Kanchana DKP 9022)!

II, xxxiii: Is the mistake in the quotation from the *Musical Standard*: »Let Mr. Delius re-study ... and try to understand ... « part of the original?

II, 297: Dr. Carley's reference here to the first performance in America (29 December, 1925) of Delius' Cello Concerto, played by Herman Sandby (1881 – 1965) with Percy Grainger conducting, draws attention to the absence of any mention of Sandby by Delius himself. In view of Delius' long attachment to Denmark and his close friendship with Grainger, it is odd that he should appear unaware of this excellent Danish musician who was one of Grainger's oldest friends and musical colleagues from their student days in Frankfurt. The reason can hardly have been a lack of musical sympathy (which may account for his even more disappointing silence with regard to Carl Nielsen); I have in my possession one of Grainger's compositions which he sent to Sandby with the characteristic inscription: »To darling Herman, from Percy, in

memory of our harmonic likemindedness (Grieg, Delius, Sandby, Grainger). Nov. 1948«. Indeed, in the record notes accompanying a recording of Sandby's 4th Symphony recently issued (together with Louis Glass' 5th, Hakon Børresen's 2nd and Rudolf Simonsen's 2nd) by Danacord Records in a double album *Danish Symphonies of the Late Romantic Period* (DACO 139-140 Mono, but soon available on CD), he is described as representing »probably ... the closest approximation to a 'Danish Delius'«.

Dr. Carley is not a musician, but his sensible, intelligent, imaginative and scholarly way of discharging the duties of honorary archivist to the Delius Trust has contributed enormously to promoting a true understanding of Delius in our time. It would perhaps be wrong to say that this edition is a model of how an edition of letters should be done – different problems require different solutions –, but it is at least a model of how the letters of Delius should be edited, and at long last it is done.

John Bergsagel

*Laurits Pedersen Thuras Højsangsparafrase 1640 og dens melodier.
Hymnologiske Meddelelser 1988/5 (side 195 – 252).*

Med ovenstående titel har i Christian IV-året Eduard Nielsen, Erik Dal og Henrik Glahn med bistand af Karen Skovgaard-Petersen i *Hymnologiske Meddelelser 1988/5* (s. 195 – 252) udgivet en afhandling om Laurits Pedersen Thuras bearbejdelse af Højsangen i Gammel Testamente, der i hovedsagen menes at have fungeret som en festgave eller festkantate i anledning af den udvalgte Prins Christians »store bilager« (formæling) med Prinsesse Magdalena Sybilla i 1634 (hvor også Heinrich Schütz var musikalsk bidragsyder).

Det kongelige par fik residens i Nykøbing Falster, og det er måske en af grundene til, at Thura, stedets præst og en lærd polyhistor i tidens ånd, gav en så ejendommelig kraftprøve på sin videnskabelighed. Praktisk anvendelse har værket nemlig ikke haft, men indirekte giver det værdifulde oplysninger om en teologisk, hymnologisk og musikalsk tradition. Det er også baggrunden for, at afhandlingen i smuk forening er forfattet af fire specialister i henholdsvis Gammel Testamente, metrik, salmetradition, musikvidenskab og klassisk filologi.

De stærkt erotiske digte i Højsangen (der er tillagt kong Salomon) fik lov til at stå både i den jødiske og kirkelige kanon, fordi man tolkede digtene allegorisk om Guds forhold til sit folk eller til sin „brud“, kirken. Tolkningen kender vi i dag bedst fra Brorsons salmer, f.eks. »Her vil ties, her vil bies«. Denne tolkningstradition gøres der på fremragende vis rede for, hvorefter Thuras levnedsløb og bogens baggrund, udstyr og disposition klarlægges, og fortalerne og de traditionelle æredigte oversættes i uddrag med kommentarer.

Efter denne indledning i Thuras bog følger på de næste 40 sider Højsangens

tekst i prosaform på hebraisk og latin; den hebraiske tekst er ledsaget af recitationstøner, der har deres forbilleder dels i traditionel gregoriansk sang (9., 5. og 7. tone), dels i førstelinien til »O Jesu for din pine« og i en kobling af første- og sidstelinien af »Mig hjertelig nu længes« – et raffinement, fordi de to nævnte melodier i hoveddelen af værket spiller en afgørende rolle – den sidste som centralmelodi. Den hebraiske tekst læses som bekendt fra højre til venstre, hvorfor noderne også læses fra højre til venstre, og ydermere sørger Thura for, at de hebraiske linier – ved ordomstillinger – også forsynes med enderim både her og i hoveddelen. Samtidig er den latinske oversættelse også Thuras eget værk i forhold til den vanlige tekst (Vulgata).

Hoveddelen er af særlig musikalsk interesse; her gendigter Thura Højsangen i form af firstemmige koralmelodier, der frembærer dialoger mellem brud og brudgom, de fremmede og Salomon, kirken og Jerusalems døtre. Hans danske oversættelser er interessante, fordi han dermed på fornem måde viderefører den tolkningstradition, der ovenfor blev nævnt. Men det mest bemærkelsesværdige er dog den selvstændige oversættelse til rimede hebraiske vers i samme versemål. Som eksempel herpå kan anføres gendigtningen af Højsangen 3, 6, der efter 1931-oversættelsen lyder: »Hvad er det, som kommer fra ørkenen i støtter af røg, omduftet af myrra, røgelse, alskens vellugt?«. Hos Thura tolkes det, der kommer fra ørkenen med pragt, som kirken, Kristi brud. Ørkenen tolkes som syndefaldet og menneskehedens fordærvelse, som Israel eller kirken rejser sig fra. Som eksempel på den hebraiske og danske gendigtning anføres en strofe på »Af højheden oprunden er«:

*kol basar hichchit æt-darko
lemidbar nishtawa ein bo
peri Jehowa jachfos.
sirim qimmosh wa-choach sham
uneweh tannim min-ha'olam
weqinnenah sham qippoz.
sijjim, ijjim
sham fagashu
gam ragashu.
Hoj hassa'ir
'al re'ehu qara la'ir*

*Alt Kiød forderfuet hafr sin Vey
Vaar som en Ørcke der vaar ey
Nogen god Fruct at finde.
Der voxte Torn, Tidtsel oc Skarn
Der boede Dragen oc hans Barn,
Natrafn 'oc Vgler blinde.
Nisser, Vetter
Der holdt Mode
Vilde raade:
Oc en Skowtrold
raabte Broder sin til samvold.*

Den hebraiske tekst er en tro oversættelse af den danske (s. 217)!

Musikken til de i alt 30 firstemmige koralmelodier underkastes en omhyggelig analyse, hvad angår proveniens og anvendelse i den danske meloditradition. Thuras værk præsenterer 7 melodier, der ikke forinden fandtes i danske forlæg, først og fremmest Hasslers »Mig hjertelig nu længes«. Udsættelserne af melodierne har forbilleder i de tyske kantonaler fra omkring 1600. 12 udsættelser skyldes en af Thuras lokale kolleger, Peder Stub, der viser sig at være en mådelig musiker, 6 stammer fra den tyske Thomas-kantor, Seth Cal-

visius, 3 fra Hamborg-sangbogen 1604, og 1 skyldes den fremragende danske kgl. vicekapelmester, Jacob Ørn, nemlig udsættelsen af »Af højheden oprunden er«, der allerede er kendt og påskønnet. 8 af udsættelserne kan ikke umiddelbart henføres til kendte kilder. Henrik Glahn (der bryder igennem det kollektive forfatterskabs jerntæppe ved s. 234f. at sige »jeg«) fremlægger et musikbilag med 12 melodiudsættelser og argumenterer forsigtigt, men overbevisende for, at Jacob Ørn også har leveret udsættelser til 4 andre melodier: »Sie ist mir lieb, die werte Magd« (nr. 14), »Alene til dig Herre Jesus Christ« (nr. 15), »Nu fryde sig hver kristen mand« (nr. 16) og »In dich hab ich gehofet« (nr. 18), evt. en rest af den tabte samling af firstemmige udsættelser, der skulle have ledsaget Søren Poulsen Judichærs metrisk regulerede salmesamling.

Laurits Pedersen Thuras ejendommelige bog kunne, som det her er beskrevet, ikke finde praktisk anvendelse. Men afhandlingen om værket er en fremragende lærdomshistorisk indsats, der belyser de videnskabelige idealer og det teologiske og musikalske miljø i Danmark på Christian IVs tid.

Christian Thodberg

Niels W. Gade: Symfoni nr. 1 – 8. Stockholm Sinfonietta dirigeret af Neeme Järvi. BIS CD-338, 339, 355, 356.

Niels W. Gade: Symfoni nr. 1, 2, 4 og 6. Collegium Musicum dirigeret af Michael Schönwandt. Dansk Musik Antologi DMA 085, 086.

En komplet indspilning af Gades otte symfonier har længe stået højt på ønskeseddelen hos enhver, der interesserer sig for dansk romantisk musik, og det kan godt undre én, at man skulle komme helt ind i CD-alderen, før en sådan indspilning blev virkeliggjort. Hvorfor har f.eks. Radiosymfoniorkestret ikke for længst taget sig af en så oplagt opgave? Men det skulle blive en svensk rent kommerciel indspilning, med Neeme Järvi i spidsen for Stockholm Sinfonietta, der kom først, skarpt forfulgt af Dansk Musik Antologis projekt med Michael Schönwandt og Collegium Musicum, som på grund af en omfattende reorganisering af antologien dog foreløbig kun har barslet med symfoni nr. 1, 2, 4 og 6.

Man kunne nu spørge, om det virkelig også er nødvendigt med hele to komplette Gade-symfonicykler? Som det vil fremgå af det følgende, er svaret både ja og nej. Med de hidtil udgivne symfonier på DMA tyder alt på, at denne indspilning vil gøre den svenske overflødig, men hermed være ikke sagt, at det danske projekt vil blive den definitive indspilning.

Et forhold, som straks springer i øjnene, er den kendsgerning, at begge indspilninger er foretaget med et kammerorkester. Dette er ganske simpelt en forkert disposition. Disse værker er konciperet med den brede romantiske strygerklang for øje, og hvordan man end vender og drejer det, kan et kammerorkester ikke producere en sådan klang. Men hermed hører lighederne

mellem de to indspilninger også op. Thi både med hensyn til fortolkning og optagemåde er de så forskellige som tænkes kan.

Det er med meget blandede følelser, at jeg har lyttet mig igennem Järvis bud på Gade som symfoniker. Lidt firkantet sagt er det kun den 3., 4. og 5. symfoni, der fortjener at blive offentliggjort, mens både Gade og Järvi havde været bedre tjent med at lade optagelserne til de øvrige symfonier forblive i BIS' arkiver.

Om der ligger en bevidst stillingtagen til grund for Järvis indspilning, eller den blot er resultatet af et hastværksarbejde, skal jeg ikke udtale mig om, men for mig at høre har han i flere tilfælde simpelt hen misforstået Gade. Først og fremmest er hans tempovalg gennemgående alt for hurtigt. Dette illustreres bedst ved en sammenligning af spilletiderne hos Järvi og Schönwandt. Her f.eks. som det tager sig ud for 1. symfonis vedkommende:

	Järvi	Schönwandt	Diff.
1. sats	8'40	10'52	2'12
2. sats	7'03	7'18	0'15
3. sats	8'48	10'08	1'20
4. sats	6'39	7'58	1'19
Total	31'37	36'32	4'55

Nu er det så heldigt, at Gade selv har anført metronomtal i denne symfoni, og det viser sig da, at disse svarer ret nøje til Schönwandts tempi, bortset fra indledningen til 1. sats, hvor denne har valgt et relativt langsomt tempo, mens Järvi her ligger ret tæt på det af Gade angivne. Ud over at være ekstremt hurtige er Järvis tempi desværre også ofte stærkt fluktuerende. Så godt som alle overgangspassager følges helt stereotyp af en stramning af tempoet, og betegnelsen *crescendo* er næsten uløseligt forbundet med et *accelerando*. Det er som om han frygter, at musikken skal gå i stå, han fordrer fremdrift fra første til sidste takt. Følgerne er ganske forstemmende: De fleste satser fremstår som glatte, konturløse forløb; der spilles ganske hen over de symfoniske udviklingslinjer, mange kulminationspunkter passerer upåagtet, og et væld af detaljer tabes i de hæsblæsende tempi. Järvi efterlader én med en følelse af nervøs uro og spænding, træk der er aldeles atypiske for disse først og fremmest lyriske symfonier, hvis stil er af en afklaret klassisk-romantisk natur. Når dertil kommer, at Järvi i flere tilfælde tilsyneladende helt har overset signifikante formale træk i musikken, bliver éns betænkeligheder ganske alvorlige. Her skal blot nævnes, at han fuldstændig glemmer at pointere motto-motivets indtræden i 8. symfonis Finale, og på denne måde ganske forbigår et væsentligt element i værkets cykliske disposition.

I klanglig henseende ser det heller ikke så godt ud hos Järvi. Hans ideal er øjensynlig den effektfulde brillante orkesterklang à la Tjaikovsky. Men dels er et kammerorkester som Stockholm Sinfonietta ude af stand til at skabe en

sådan klang, dels er disse symfonier slet ikke komponeret med ydre klangeffekt for øje. Resultatet er en ofte forceret strygerklang og dertil nogle helt fatale balanceproblemer mellem strygere og blæsere i flere af ydersatserne. Retfærdigvis skal det siges, at symfoni nr. 3, 4 og 5, som er instrumenteret med et mere beskedent messingkorps, klinger betydelig bedre end de øvrige symfonier, og i det hele taget er det dem, der lykkes bedst for Järvi. Især er der grund til at fremhæve den ganske originale 5. symfoni med obligat klaver, hvor Roland Pöntinen leverer en glimrende indsats som „klaversolist“.

Oven på Järvis Gade-race er det en sand lise at høre på Michael Schönwandts desværre kun halvt fuldførte cyklus. Schönwandt har virkelig nærlæst disse partiturer, og han har fornuftigt nok valgt nogle mere moderate og frem for alt stabile tempi, som tillader ham at få alle detaljer med. Her får hver enkelt frase den ro og vægt, den fortjener, de enkelte satser er klart struktureret med meningsfulde opbygninger til kulminationspunkterne, og orkesterklangen er gennemgående smuk og varieret i en grad, som man bogstaveligt talt ikke møder det hos Järvi. Lyt f.eks. til Finalen af den 1. symfoni og hør, hvordan Schönwandt på forbilledlig vis formår at sætte det udpræget instrumentalt konciperede hovedtema op mod det kantabile sidetema. Hos Järvi derimod kører det hele ud i et, og han forfalder til billige effekter som f.eks. et accelerando ved indledningen til fugatoafsnittet. I en enkelt sats, nemlig 6. symfonis 3. sats, lykkes det Schönwandt at komme i mål 6 sekunder før Järvi, men trods dette virker denne sats alligevel roligere og mere afbalanceret hos Schönwandt, der også klart afdækker den karakteristiske „nordiske tone“, hvor Järvi i stedet gennemspiller satsen, som var det en let scherzo. Alt i alt lykkes det Schönwandt med ganske enkle midler at komme dybt ind i Gades musik, mens Järvi, til trods for alle effekter, aldrig når ned under musikkens overflade.

Øjensynlig har det både i den danske og den svenske lejr stået klart, at det sparsomme strygerkorps var problematisk, og følgelig har man søgt at afhjælpe problemet ad optageteknisk vej. Svenskerne har således valgt at placere mikrofonerne i god afstand fra orkestret, for på denne måde at udnytte den flotte akustik i Stockholms Koncerthus. Herved bliver strygerklangen nok samlet og „varmet“, men samtidig bliver orkesterklangen som sådan ret ulden og ugenomsigtig, og de tidligere nævnte balanceproblemer mellem strygere og blæsere bliver yderligere accentueret; helt galt går det i 6. og 7. symfonis Finaler, hvor væsentlige tematiske passager i strygerne drukner i mes-singakkompagnement.

Hos Collegium Musicum i København har fremgangsmåden været lige modsat: Med mikrofonerne ganske tæt ved orkestret har man her sikret sig et altid gennemsigtigt klangbillede og – antager jeg for egen regning – mulighed for ved mixerpulten at kompensere for eventuelle balanceproblemer. Men dette betyder samtidig, at den spinkle strygerklang til tider bliver udstillet på en alt andet end fordelagtig måde. Desværre er den endelige mixning ikke lykkedes lige godt i alle satser, f.eks. stikker piccolofløjten hovedet lovlig

langt frem i begyndelsen af 1. symfoni, og i 4. symfonis 2. sats er balancen mellem strygere og blæsere heller ikke i orden. Men dette er dog kun skønhedspletter på nogle i øvrigt ganske vellykkede optagelser.

I de ledsagende teksthæfter til de fire BIS-CD'ere har Knud Ketting skrevet nogle gode og redelige kommentarer, der samler sig om biografiske og receptionsmæssige forhold. Hos Dansk Musik Antologi er det Asger Lund Christensen, der har stået for de meget kortfattede kommentarer, som, efter de foreliggende to CD'ere at dømme, bliver identiske for hele serien. Disse noget panegyriske noter om Gades liv og virke rummer blandt andet en oplysning om, at Gades harmonik skal have virket direkte inspirerende på Brahms; en påstand jeg vil stille mig ret tvivlende overfor, indtil den er nærmere dokumenteret.

Tilbage er der blot at konstatere, at der til dato ikke foreligger en fyldestgørende komplet indspilning af Gades symfonier med fuldt besat symfoniorkester. De der ønsker at høre Gade med stort orkester må indtil videre tage til takke med den godt og vel tyve år gamle optagelse af den 1. symfoni med Johan Hye-Knudsen og Det kgl. Kapel (Fona 108 685), og John Frandsens desværre stærkt beskårne indspilning af den 8. symfoni med Radiosymfoniorkestret (EMI/DMA 046/063-39372).

Bo Foltmann.

Niels W. Gade: »Kalanus«, dramatisk digt for soli, kor og orkester, op. 48. Nicolai Gedda, Marianne Rørholm, Leonard Mroz, Canzone Koret, Collegium Musicum dirigeret af Frans Rasmussen. Danacord DACOCD 310.

Med indspilningen af »Kalanus« er det nu endelig blevet muligt for menigmand at erhverve sig et lidt nøjere kendskab til den særlige genre for soli, kor og orkester, som Gade selv kaldte „koncertstykke“. Om disse verdslige oratorier, som, ved siden af de otte symfonier, om noget bidrog til Gades enestående popularitet i anden halvdel af forrige århundrede, skrev Hugo Riemann i 1901, at de »zum täglichen Brot der Chorgesangvereine und Musikvereine wurden und sich zufolge ihrer natürlichen Frische und künstlerischen Noblesse dauernd halten« (Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin 1901, s. 271). Men af de i alt 12 koncertstykker, der foreligger fra Gades hånd, er det som bekendt kun »Elverskud«, der har fundet en blivende plads i det hjemlige koncertsals- og grammofonpladerepertoire.

„Kalanus“ blev komponeret i slutningen af 1860'erne, nogenlunde samtidig med de to sidste symfonier, og er, ligesom disse, præget af et højromantisk, ikke-nationalt stilideal. Tekstgrundlaget har, bortset fra forfatternes nationalitet, heller ikke nationale implikationer, idet det udgøres af Carl Andersens omarbejdelse af Paludan-Müllers digt om den indiske vismand Kalanus, som i Alexander den Store ser guden Brahmas genkomst, men siden indser sin fejltagelse for derefter desillusioneret at søge døden på bålet.

Værket fremtræder med Gades altid sikre kompositoriske håndlag og overrasker i flere afsnit ved sin dramatiske flugt, der til tider har en næsten operaagtig karakter; lyt f.eks. til det aldeles forrygende afsnit »Es lodre Fakkelbrand«, der én gang for alle må mane den skrøne i jorden, at Gade efter sine succesombruste ungdomsværker kun producerede ubetydelige anæmiske rutinekompositioner. Og en sand fornøjelse er det at lægge øre til de afvekslende korsatser, hvor Gade demonstrerer sin eminente beherskelse af dette mediums klanglige muligheder. Det er nærliggende at spørge, om det mon kun er det nationale sujet, der har sikret „Elverskud“ sin altoverskyggende position i eftertiden, for i musikalsk henseende byder „Kalanus“ sandelig på oplevelser, der på ingen måde står tilbage for „Elverskud“.

Den foreliggende indspilning yder stort set Gade fuld retfærdighed. Frans Rasmussen står for en omhyggelig, men ikke opsigtsvækkende, indstudering med det altid velspillende Collegium Musicum og det ligeledes velsyngende Canzone Kor. Men ligesom det er tilfældet med samme orkestres indspilning af Gades symfonier, kommer kammerorkestrets sparsomt besatte strygerkorps gang på gang til kort over for de krav til klanglig bredde og volumen, som Gades partitur stiller. Volumenproblemer har det professionelle ad hoc kor Canzone derimod ikke; det yder en udmærket differentieret indsats – især skal herresektionen fremhæves for dens glimrende præstation som kor af græske krigere.

På solistsiden har man flottet sig med et internationalt cast. Alexander den Stores parti synges således af Nicolai Gedda, der trods sin fremskredne alder klarer opgaven med forbløffende lethed, dog har han lidt for mange operette-manerer til på troværdig vis at fremstille den myndige feltherre med tilstrækkelig autoritet og pondus. Den polske bas Leonard Mroz giver med sin vældige røst et godt bud på titelfiguren, endskønt han til tider har problemer med intonationen. Endelig er Marianne Rørholm ikke uventet ganske formidabel i det lille parti som Alexanders hævngherrige græske hetære Thais.

Takket være Odd Fellow-Palæets gode akustik klinger optagelsen smukt og gennemsigtigt, men trods den digitale optageteknik er flere kraftige korpassager desværre alligevel blevet overstyret med en uheldig forvrængning til følge.

Med denne CD satser Danacord tydeligvis på en international markedsføring: Værket synges på tysk med et internationalt solisthold, og det ledsagende teksthæfte er helt igennem tysk/engelsk. Om „Kalanus“ virkelig repræsenterer en niche på det udenlandske plademarked vil kun tiden kunne vise, – jeg er ikke utilbøjelig til at tro, at svaret vil blive et ja. Men mon ikke de dansk-talende købere udgør en så væsentlig markedsandel, at det havde været rimeligt, om teksthæftet i det mindste havde indeholdt en gengivelse af Carl Andersens originale danske tekst?

Bo Foltmann

Information

Ved Selskabets generalforsamling 15. maj 1990 ændredes bestyrelsen, således at Peter Woetmann Christoffersen og Niels Martin Jensen indvalgtes, mens John Bergsagel og Finn Egeland Hansen udtrådte. De øvrige poster beklædes som hidtil af Gorm Busk, Anne Ørbæk Jensen, Ole Kongsted og Claus Røllum-Larsen. Ved konstitueringen valgtes Ole Kongsted til formand, Niels Martin Jensen til næstformand, Anne Ørbæk Jensen til kasserer og Claus Røllum-Larsen til sekretær bistået af bestyrelsens øvrige medlemmer.

Ved samme generalforsamling vedtoges vedtægterne for „Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker“, og ved en ekstraordinær generalforsamling d. 22. maj 1990 valgtes bestyrelsesmedlemmerne til denne fond. For en periode af 6 år indtrådte Finn Egeland Hansen og Tage Nielsen og for 3 år udpegedes John Bergsagel og Dan Fog. Ole Kongsted er som formand for Dansk Selskab for Musikforskning født medlem. Til formand for fondens bestyrelse valgtes Finn Egeland Hansen.

Manuskripter

Årbogens retningslinier for manuskriptudarbejdelse kan rekvireres ved henvendelse til Selskabets sekretariat. Adresse: Musikhistorisk Museum, Åbenrå 30, DK-1124 København K.

Foredrag og andre aktiviteter i Dansk Selskab for Musikforskning

1989

12. dec. : Finn Egeland Hansen: Renaissancetidens stemnings- og tempereringssystemer.

1990

27. feb. : Birthe Trærup: Bryllupsmusik hos goranerne i Kosovo, Jugoslavien.

13. marts : Ekstraordinær generalforsamling ang. vedtægterne til „Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker“.

17. april : Ole Kongsted: Musikværker fra Kong Frederik II's tid.

25. april : Leif Kayser: Transskription (navnlig for klaver).

Bidragydere til denne årgang

John Bergsagel, professor
Strandvejen 63, 2100 København Ø

Dr. Paul J. Everett
Music Department, University College, Cork, Eire

Niels Bo Foltmann, stud.mag.
Peter Bangs Vej 119, 2000 Frederiksberg

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

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

Peder Kaj Pedersen, lektor, cand.mag.
Brunstedvej 10, 9260 Gistrup

Claus Røllum-Larsen, mag.art.
Dronning Ingeborgs Vej 21, 4000 Roskilde

Christian Thodberg, professor, dr.phil.
Thunøgade 16, 8000 Århus C

Christian Vestergaard-Pedersen, lektor, mag.art.
Køgemestervej 10, 3400 Hillerød

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Åbenrå 30, DK-1124 København K, postgiro 7 02 15 50

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:
Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff., nu i alt 18 bd.)

Danis 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, Brochgrevinck, 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.

V: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn, Edition Egtved, 1986.

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

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985. Udg. af Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted, Engstrøm & Sødring, København 1989.

INDHOLD

Claus Røllum-Larsen: Die Literatur über Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien“	7
Christian Vestergaard-Pedersen: Om en dansk kirkeindvielse i 1628 ...	87
Anmeldelser	169
Information	203
